UR. JERNEJ WEISS

VLOGA NACIONALNIH
OPERNIH GLEDALIŠČ
V 20. IN 21. STOLETJU

THE ROLE OF NATIONAL
OPERA HOUSES IN THE
20TH AND 21ST CENTURIES

Izid monografije so podprli

Mestna občina
Ljubljana

LJUBLJANA
Zmagavica 2016

ZELENA
PRESTOLNICA EVROPE

Organizacija Združenih
narodov za izobraževanje,
znanost in kulturo

LJUBLJANA:
MESTO/CITY
OF/LITERA-
TURE...

• Unescovo
• kreativno mesto
• od 2015

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

vloga nacionalnih opernih
gledališč v 20. in 21. stoletju

*the role of national opera
houses in the 20th and 21st
centuries*

ur. Jernej Weiss

2019

Znanstvena monografija z mednarodno udeležbo
Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju
– *The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*
Uredil Jernej Weiss

Studia musicologica Labacensia, 3 (ISSN 2536-2445)
Glavni urednik • Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)
Odgovorni urednik • Jonatan Vinkler (Koper)
Tehnična urednica • Tjaša Ribizel (Ljubljana)
Uredniški odbor • Matjaž Barbo (Ljubljana), Primož Kuret (Ljubljana), Helmut Loos (Leipzig),
Lubomír Spurný (Brno), John Tyrrell († Cardiff), Michael Walter (Graz), Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)

Recenzenti • Lubomír Spurný, Ivan Florjanc, Igor Grdina

Oblikovanje in prelom • Jonatan Vinkler

Prevod • Amidas d. o. o.
Jezikovni pregled (slovensko besedilo) • Jernej Weiss

Izdali in založili
Založba Univerze na Primorskem (zanjo: prof. dr. Dragan Marušič, rektor)
Titov trg 4, SI-6000 Koper
Glavni urednik • Jonatan Vinkler
Vodja založbe • Alen Ježovnik
Festival Ljubljana (zanj: Darko Brlek, direktor)
Trg francoske revolucije 1, SI-1000 Ljubljana

Koper, Ljubljana 2019

ISBN 978-961-7055-50-4 (spletna izdaja: pdf)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-50-4.pdf>
ISBN 978-961-7055-51-1 (spletna izdaja: html)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-51-1/index.html>
ISBN 978-961-7055-52-8 (tiskana izdaja)
Naklada tiskane izdaje: 200 izvodov (tiskovina ni namenjena prodaji)
DOI: <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>

© 2019 Festival Ljubljana

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID=298791680
ISBN 978-961-7055-50-4 (pdf)
ISBN 978-961-7055-51-1 (html)

Vsebina

- Jernej Weiss*
9 The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries
- Jernej Weiss*
13 Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju
- Susanne Kogler*
17 Neue Musik auf österreichischen Bühnen:
Kritische Anmerkungen zum aktuellen Repertoire
- Helmut Loos*
57 Tempel und Kathedralen für die ernste und heilige Musik.
Opern- und Konzerthäuser und ihre Ikonographie
- Hartmut Krones*
69 Die Wiener Volksoper als „nationale Spielstätte“
- Wolfgang Marx*
91 Opera in Ireland – A Continuing Struggle for Acceptance
- Lauma Mellēna-Bartkeviča*
117 Opera and national culture in Latvia: the centenary balance
- Florinela Popa*
129 On the Romanian Opera, Bucharest: One Author, Two Views
- Luba Kijanovska*
143 Oper als Markt: Opernaufführung als Marketing-Trick

- Vladimir Gurevich*
 155 Das Mariinski-Theater – zwischen Vergangenheit und Zukunft
 – das 21. Jahrhundert
- Vita Gruodytė*
 163 Opera without Theatre
- Jacques Amblard*
 173 “Spectacular” challenges of opera in the 21st century
- Lenka Křupková, Jiří Kopecký*
 183 Das Olmützer Provinztheater und seine Beziehung zu Marburg
 und Laibach. Das Olmützer Operntheater als Modell
 zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen
 der Österreichischen Monarchie
- Cristina Scuderi*
 201 Teatri d’oltremare: Impresari und ihr Beziehungsnetz
 an der ostadriatische Küste um die Jahrhundertwende
- Ivano Cavallini*
 219 The Italian “National Opera” Imagined from a Southern Slavic
 Viewpoint: Franjo Ks. Kuhač and Josip Mandić
- Biljana Milanović*
 231 Opera Productions of the Belgrade National Theatre at the Beginning
 of the 20th Century Between Political Rivalry and Contested Cultural
 Strategies
- Nada Bezić*
 253 Ljubljanska in zagrebška Opera med drugo svetovno vojno
 – primerjava
- Aleš Gabrič*
 277 Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani
 v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov
- Jernej Weiss*
 291 Václav Talich at the Slovene Provincial Theatre in Ljubljana
- Primož Kuret*
 303 Sezona Fritza Reinerja v Ljubljani (1911–12)
- Matjaž Barbo*
 313 Operna »vožnja domov« Emila Hochreiterja
- Darja Koter*
 333 Ciril Debevec – the first professional opera director in Slovenia

	<i>Gregor Pompe</i>
351	Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizarjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes
	<i>Niall O'Loughlin</i>
373	The European Musical Context of the Operas of Slavko Osterc
	<i>Tjaša Ribizel</i>
395	The Reception of the Ljubljana Opera House Repertoire by Critics in Slovenian Daily Newspapers from the end of the World-War II to the 1960s
	<i>Tomaž Svete</i>
405	Pota in stranpota sodobne slovenske operne ustvarjalnosti
413	Povzetki
433	Summaries
455	Avtorji
465	Contributors
475	Imensko kazalo/Index

Das Olmützer Provinztheater und seine Beziehung zu Marburg und Laibach. Das Olmützer Operntheater als Modell zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen der Österreichischen Monarchie¹

Lenka Křupková, Jiří Kopecký
Univerza Palacký v Olomouci
Palacký-Universität in Olomouc

Österreichische Provinztheater im 19. Jahrhundert

Gegenstand unseres Interesses waren die Abläufe und Ereignisse im Opernbetrieb in einem der vielen Provinztheater der Habsburgischen Monarchie. Daraus folgten auch unsere Arbeitsaufteilung und Arbeitsschritte: 1) Die Periodisierung richtete sich nach Verträgen, die von der Stadt mit Theaterunternehmern, resp. Direktoren, abgeschlossen wurden. 2) Die jeweiligen Direktoren brachten zwar ihr eigenes Ensemble mit, doch die Fluktuation der Künstler war so hoch, dass es nötig war, jede einzelne Saison aus der Sicht der Besetzung zu betrachten. Dies war auch der Grund, warum wir 3) bei einer Reihe von Künstlern auch Informationen über ihre vorherigen Tätigkeitsorte und über die Wirkungsstätten, wohin sie nach dem Verlassen der Olmützer Bühne wechselten, zusammengetragen haben.

Die Direktoren des Olmützer Theaters (mit fettgedruckter Schrift sind diejenigen Direktoren gekennzeichnet, bei denen eine Beziehung zum Theaterleben in Laibach oder Marburg festzustellen war.):

Leopold Hoch (1830–1834/1836)

Karl Burghauser (1834/1836–1847)

- 1 Unsere Studie basiert auf Forschungsergebnissen eines dreijährigen, mit Fördergeldern der tschechischen Grantbehörde unterstützten Projektes, das im Jahre 2012 in eine Publikation von zwei Bänden mündete: Kopecký, Jiří: Die deutsche Opernbühne in Olmütz 1770–1878 I; Křupková, Lenka: Die deutsche Opernbühne in Olmütz 1878–1920 II (Palacký-Universität in Olmütz, Olmütz 2012).

Friedrich Blum (1847–1859)
 Carl Haag (1859–1862)
 Carl König (1862–1868)
 Ignatz Czernits (1868–1872)
 Julius Schwabe (1872–1874)
 Carl Joseph von Bertalan (1874–1878)
 Julius Fritzsche (1878–1880)
 Emanuel Raul (1880–1883)
 Emil Schönerstädt (1883–1884)
 Robert Müller (1884–1887)
 Emanuel Westen (1887–1888)
 Carl Stick (1888–1890)
 Carl Berghof (1890–1896)
 Stanislaus Lesser (1896–1904)
 Carl Rübsam, Leopold Schmid (1904–1908)
 Leopold Schmid (1908–1917)
 Dr. Robert Schlismann-Brandt (1917–1920)

Die beim Einblick in das faszinierende Netz von Provinztheatern zu Tage gekommenen Beziehungen zwischen Olmütz und Laibach/Marburg können auf Zeiträume hinweisen, in denen diese Theater ein ähnliches Interpretationsniveau sowie eine vergleichbare Theaterpraxis aufwiesen (die gleiche Unterscheidung von Bereichen, Personalanstellung, Dramaturgie, Regie von Schauspielen sowie Opern nach Mustern von Zentren oder Regiebüchern, oder auch die finanziellen Möglichkeiten der Direktoren). Allein schon die Richtung der Bewegung von einem Theater zum anderen kann dann die Ambitionen, mit denen Künstler zu konkreten Bühnen zu kommen pflegten, andeuten. Zum Beispiel stand Olmütz in den 1850er Jahren politisch Wien sehr nah, weshalb die Sänger nach einem Engagement in Olmütz zu prestigeträchtigen Bühnen in Wien, Prag oder Berlin wechselten. Die Olmützer Direktoren waren meistens in der Lage, den Betrieb auch während der Sommerferien sicherzustellen. Auf einem auf diese Weise erworbenen guten Ruf konnte das Olmützer Theater noch in den 1860er Jahren und zu Anfang der 1870er Jahre aufbauen. Eine weitere, anscheinend heterogene These unseres Beitrags betrifft die Umsetzung des nationalen Repertoires. Während das Adjektiv „national“ in den 1860er Jahren tschechische Werke betrifft, also die in tschechischer Sprache aufgeführten

Werke, repräsentiert ab der zweiten Hälfte der 1880er Jahre „national“ auf dieser österreichische-ungarischen Bühne ausschließlich das, was deutsch ist. Zu engsten Kontakten zwischen dem Olmützer Theater und dem Theater Laibach kam es während des Direktorats Carl Königs, der in die großdeutsch-orientierte Stadt Olmütz neue Erfahrungen mit der Einstellung tschechischer Künstler sowie mit der Aufführung tschechischer Werke brachte.

Zwischen Olmütz und Laibach/Marburg

Unter der Führung der meisten Direktoren waren beim Olmützer Theater viele aus Laibach und Marburg engagierte Künstler tätig. Und andererseits wechselte eine Reihe von Künstlern von Laibach und Marburg nach Olomouc. Wertvolle Informationen darüber finden sich regelmäßig in den Stellenausschreibungen des Olmützer Stadtrats für eine neue Theaterleitung. Weil unsere zeitlichen Möglichkeiten sehr begrenzt sind, konzentrieren wir uns auf die Persönlichkeit des Theaterunternehmers Carl König (1825–?).

Carl König wechselte zum 1.10.1856 nach Olmütz. Seinem Reisepass sind der letzte Aufenthalt (Lemberg, 23.9.1856) sowie Reisen zur Verlängerung des Reisepasses (Wien, 7.10. und 7.11.1856) zu entnehmen. Der spätere Theaterdirektor wurde als „Carl Krayll, genannt König“ oder in der Variante „C. König, recte Krayl“ eingetragen. Als 32-jähriger Katholik, in Wien als Sohn der Eltern Franz Krayll und Christine geb. Göstl geboren, heiratete er am 11.8.1857 in der St.-Moritz-Kirche Franziska Sachs. In Olmütz kamen ihre vier Kinder zur Welt und bei den Töchtern wurde der Name des Vaters in der Variante „Král“ eingetragen, wobei eine slowenische Herkunft von C. König² nicht auszuschließen ist. Gerade in Königs Zeit kam es in

2 Siehe Jitka Balatková, „Osobnost divadelního ředitele Carla Königa v zrcadle olomouckých archivních pramenů“, *Olomoucký archivní sborník* 9, in: Olomoucký archivní sborník 9, Bohdan Kaňák, Heda Minaříková, eds. (Olomouc: Zemský archiv v Opavě, Státní okresní archiv Olomouc, 2011), 93–100. Balatková arbeitete mit dem *Anmeldungs- und Abmeldungsprotokoll der Schauspieler, Sänger, Musiker und Theaterangestellten* (Theater-Personal) aus den Jahren 1853–1862 (deponiert im Archiv der Stadt Olomouc, Sign. 4201) und mit der Matrikelsammlung des Landesarchivs in Troppau, Niederlassung Olmütz) (*Trau-Matrikel des römisch-katholischen Pfarramtes zum hl. Moritz*, Nr. 5904, *Geburts-Matrikel des römisch-katholischen Pfarramtes zum hl. Moritz in Olmütz*, Nr. 5596, und *Sterbe-Matrikel des gleichen Pfarramtes*, Nr. 5612). Der „Pacht-Vertrag“ wurde von „Carl König, recte Krayl“ unterzeichnet, im Kopftitel des Vertrages wurde der Direktor als „Carl König, recte Krail“ angegeben (1862).

der politisch entspannten Atmosphäre der 1860er Jahre zur Wiederaufnahme tschechisch gespielter Vorstellungen am städtischen Theater (seit dem 2.2.1864). Allerdings blieb das Publikum bald wegen des schlechten Niveaus der tschechischen Sprache weg.³ Am 20.9.1864 meldete König an die Gemeinde, dass jeder zweite Sonntag (um 16.00 Uhr) einer tschechischen Vorstellung gewidmet werden solle. Der Antrag wurde zwar vom Magistrat abgelehnt (Aktenzeichen 6244, 29.9.), doch König gab nicht auf – das Publikum war zufrieden, die Kasse stimmte und die offene Bühne verdiente sich Applaus. Am 12.10. überließ also der städtische Rat die Durchführung weiterer Vorstellungen König. Nach der Amtsübernahme von I. Czernits war es dann jedoch nicht mehr erlaubt, am Theater tschechisch zu spielen.⁴

König rekrutierte während der Ferien des Jahres 1865 seine zukünftigen Opern-Mitglieder in Prag. Mit einer ziemlich deutlichen Missbilligung wurde dieses Vorgehen vom bekannten Prager Schriftsteller und schlagfertigen Kommentator des Kulturgeschehens Jan Neruda kommentiert, als er über die Mängel des tschechischen Theaters in Prag räsonierte (zum Beispiel mit dem häufigen Vorwurf einer geringen Besucherzahl). Gleichzeitig nutzte er die Olmützer Verhältnisse zu einer Kritik am Theaterleben in Brünn. Neruda hielt es für nichts Ungewöhnliches, wenn die Direktoren der deutschen Theater „wie eigentlich alle Theaterdirektoren, aufs Geld schauten“, und deswegen sich mit Einkünften aus tschechischen Spielen behelfen:

Die Wellen in der tschechischen Theaterwelt steigen sehr hoch, es gibt da äußerst viel Geräusche und Lärm, es gibt ganze Wolken von Schaum. Und am Ufer dieses Meeres sitzt Herr König, oder wie auch immer dieser Olmützer Direktor und der Mann von einem romantischen Geist heißt, und wartet auf Perlen, die ihm durch Zufall in seinen bereiten Schoss fallen. Er soll angeblich eine Ganze Schnur von solchen Perlen eingesammelt haben, die er hinter sich her nach Olmütz zu ziehen hat. Bei seiner Auswahl soll er gleichzeitig be-

3 Siehe Jiří Štefanides, *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (od roku 1479) (Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2008).

4 Siehe Stanislav Langer, *Stručná historie divadla v Olomouci* (Divadelní ústav Praze: Praha 1961, sign. MB 721a), III/9; zum Verbot von Vorstellungen tschechischer Theatergesellschaften aus dem Jahre 1884 siehe Štefanides, *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (od roku 1479), 67. Über die tschechische Vorstellung vom 12.3.1864 informierte Carl König den Gemeinderat mit einem Schreiben vom 10.3.1864, dem er auch ein gedrucktes Plakat hinzufügte (Archiv der Stadt Olomouc, *Politische Registratur 1786–1873*, Kart. 81, Akte Tschechische Theatervorstellungen 1864–1871).

*rücksichtigt haben, ob die neu engagierte Kraft auch auf Tschechisch spielen kann. Olmütz soll seine regelmäßigen tschechischen Spiele erhalten und dadurch auch Brünn beschämen. Man hat da wirklich genügend Gründe, sich zu wundern, dass Brünn, resp. die mährischen Landesabgeordneten selbst, nicht an die Schaffung der erforderlichen tschechischen Schauspiele in der Hauptstadt von Mähren denken. Brauchen vielleicht die Mährer kein Theater? Wir sind davon überzeugt, dass diese Schauspiele, sobald sie nur gespielt werden, ein großes Publikum finden werden.*⁵

Unter Königs Leitung in Olmütz kamen und gingen zahlreiche Künstler, die schon in der Zeit ihrer Gastauftritte berühmt waren oder später Stars des Provisorischen Theaters, resp. des Nationaltheaters, wurden: Dirigent Adolf Čech, Terezie Ledererová, František Ferdinand Šamberk, der in Olmütz die Opernsängerin Julie Knornová heiratete, Ludevít Lukes, Eleonora von Ehrenberg oder Betty Hanušová. Nach Königs Wegzug aus der Stadt war es nicht mehr möglich, ein derart tolerantes Nebeneinander aufrecht zu erhalten.⁶

Als im Jahre 1862 eine Ausschreibung für das Anmieten des Theaters stattfand, war unter den Bewerbern auch der zukünftige Theaterdirektor

5 Jan Neruda, „Feuilleton“, *Národní listy*, 16. 7. 1865.

6 Diese Entwicklung dokumentieren die Schicksale tschechischer Theatergesellschaften. Antonín Štandera, der Sohn von Anna Štanderová, erhielt für das Jahr 1868 eine Genehmigung für Sonntagsvorstellungen in dem städtischen Theater. Die Gesellschaft von Václav Svoboda durfte im Jahre 1870 sonntags und mit Erfolg auch an Werktagen spielen. Das ist wahrscheinlich auch der Grund, warum Svobodas Ersuchen im Jahre 1871 abgelehnt wurde. In den Jahren 1873–1875 wurde auch eine der berühmtesten tschechischen Wanderbühnen, die von Eliška Zöllnerová geführt wurde, abgewiesen (als Vorwand diente dem Rathaus die schon geplanten Reparaturen des Theaters). Letztendlich begann man im Jahre 1876 in der Volksakademie (Občanská beseda) zu spielen. „Erst auf Grund einer Intervention des Abgeordneten Dr. Fanderlík erteilte der Bürgermeister Dr. Engel seine Zustimmung.“ Mit der Gesellschaft von E. Zöllnerová kamen auch berühmte Künstler aus dem Prager Provisorischen Theater nach Olmütz. Im Jahre 1877 waren es Otylie Sklenářová-Malá oder František Kolár. Stanislav Langer führte im Jahr 1876 die Verkaufte Braut mit Vilém Heš auf, Jindřich Mošna sollte in Einaktern auftreten (Stanislav Langer, *Stručná historie divadla v Olomouci* (Praha: Divadelní ústav v Praze, 1961) III/10, 3) und die Operetten von F. von Suppé und J. Offenbach wurden belegt. Auf diese Art und Weise trat das tschechische Theaterwesen, wie es in Olmütz auch im Bereich des Schauspiels der Fall war, „in einen offenen Wettbewerb mit dem hiesigen Stadttheater“ (Jiří Štefanides, „České divadlo“, in *Dějiny Olomouce II*, Jana Burešová, Jindřich Schulz, eds. (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2009), 91.

von Laibach.⁷ Bis zum 24.4.1862 lagen sieben Bewerbungen vor. Der achte potenzielle Kandidat für die Stelle des Theaterdirektors in Olmütz „Chevalier Wollheim“, Direktor des städtischen Theaters in Hamburg, brach die Korrespondenz nach seinem ersten Schreiben ab. Der Bericht über die Ausschreibung lautet wie folgt:⁸ Von sieben Bewerbern wurden wegen unvollständiger Bewerbungen Georg von Nedelko, Opernsänger in Temesvar, H. W. Konrad, Direktor des Kroll-Theaters in Berlin, und Ludwig Kramer, der ehemalige Direktor und jetzige Privatunternehmer in Dresden, ausgeschlossen. Herman Salmayer, Direktor des Theaters in Klagenfurt, hatte schon das Theater in Laibach übernommen. Er hätte also in Zukunft keines der Theater persönlich führen können, was in keinem Fall vorteilhaft für die Theater gewesen wäre. König versprach eine Erneuerung der Theaterräumlichkeiten, der Dekorationen und der Sitzplätze. Neben der Kauti- on verfügte er über 4500 Gulden in bar. Peter Fröhlich, Direktor des städtischen Theaters in Reichenberg, bot auch eine anspruchsvolle Renovierung des Interieurs an und legte darüber hinaus auch ein Zeugnis des Polizeidirektoriums in Brünn sowie der Behörden in Reichenberg vor. Die Herren Karl Klement und Eduard Raimann, Direktoren des städtischen Theaters in Troppau, sagten nur die Erfüllung der beantragten Bedingungen zu. Letztendlich war es also C. König,⁹ dessen Bewerbung in der zweiten Runde der Abstimmung erfolgreich war.

König engagierte während seiner Tätigkeit als Theaterdirektor in Olmütz in der Spielzeit 1864/1865 als zweiten Kapellmeister Herrn Schaller vom Theater in Laibach. Insbesondere hat man aber das Olmützer Theater mit den Laibacher Theaterverhältnissen verglichen, als nach einer Reihe von Vorstellungen von schlechter Qualität der Artikel *Moderne Opernzustände* erschien, in welchem die schwierigen finanziellen Bedingungen des

7 Die Stadt ließ den Bericht über die Miete des Theaters und der Reduta am 11.3.1862 veröffentlichen. Die Bedingungen dafür wurden nach einem üblichen Muster formuliert: eine Kauti- on von 1000 Gulden, Jahresmiete von 500 Gulden, ein sechsjähriger Vertrag und „eine dem Geschmacke der Jetztzeit entsprechende Garderobe, Theaterbibliothek, und ein gutes Repertoire, oder aber die zu deren Anschaffung nöthigen Mittel“. Angebote sollten bis zum 15.4.1862 eingereicht werden. Zitiert nach der *Wiener Theater-Chronik*, 27. 3. 1862, *Wiener Zeitung*, 15.3. a 19 3. 1862 (deponiert in Archiv der Stadt Olomouc, Kart. 1048).

8 *Sitzungsprotokoll des großen Ausschusses der königl. Hauptstadt Olmütz 1862*, Dokument datiert zum 28.4. 1862 (Archiv der Stadt Olomouc, Kart. 1048).

9 *Sitzungsprotokoll des großen Ausschusses der königl. Hauptstadt Olmütz 1862*, Dokument datiert zum 5.5.1862 (Archiv der Stadt Olomouc, Kart. 1048).

Opernbetriebes beschrieben wurden:¹⁰ Der Mangel an exzellenten Sängern, und insbesondere an Tenorsängern, schraubte die Kosten für die Gagen auf bis zu 18 000 Gulden hinauf. Das war auch der Grund, weshalb sich nur subventionierte Theater gute Sänger leisten konnten (in Graz und in Wien waren es 12 000 Gulden und der Direktor Blum hatte in Lemberg eine jährliche Subvention von 16 000 Gulden zur Verfügung. In Linz waren es 4000 Gulden). In Prag erhielt ein Tenorsänger bis zu 4000–8000 Gulden. Die Sängerin Rutland, die während der Zeit von Carl Haag die Rolle der Dinorah sang, sollte in Graz für eine Gage von 3400 Gulden auftreten, was ihr zu wenig war. Sie nahm deshalb ein Angebot in Hamburg für 4500 Gulden an. Die ehemalige Olmützer Koloratur-Sängerin Adolfine Mayer bezog in Wien als Opernsoubrette ein Honorar von 4000 Gulden, womit sie auch nicht zufrieden war. An Ostern nahm sie deshalb ein neues Engagement für 5000 Gulden an. Die Situation der auf einem halbjährigen Betrieb basierenden Theater mit einer Opernsparte in Olmütz, Laibach und Klagenfurt, war schwierig, da sie den Opernsängern im Vergleich zu den Theatern mit einem ganzjährigen Betrieb wie Brünn, Linz und Temesvar, wo ein Mitglied des Opernensembles 100 Gulden monatlich bezog, das Doppelte zahlen mussten. Die „halbjährigen“ Theater mussten dann mit einer großen Fluktuation von Sängern rechnen und waren auf Anfänger angewiesen, die meistens nur fünf bis acht Rollen einstudiert hatten. Die Qualität blieb also bei einem stereotypen Repertoire schwankend, da die Anfänger nur mit Solo-Arien, Duetten oder Terzetten vertraut waren. Der Kapellmeister musste ihnen dann den Ensemblesang erst noch beibringen. Die Opern wie *Der Troubadour*, *Ernani* oder *Martha* pflegte man eigentlich als neue Opern mit einem Vorbereitungsprogramm von acht bis zehn Klavierproben und zwei und manchmal auch drei Orchestralproben einzustudieren. Zu Beginn einer Spielzeit im September dauerte es bis zu 14 Tagen, bis sich das Ensemble eingesungen hatte, und dann gab es vier Wochen, in denen man auf Sicherheiten wie Verdi, Donizetti und heute auch auf den unentbehrlichen *Faust* von Gounod setzen konnte. Das Publikum forderte dann allerdings bald neue Stücke, was die Theaterkassen unter Druck setzte.

Alles in allem gesehen lässt sich bei einem Blick auf die Verhältnisse zwischen dem Opernbetrieb in Olmütz und dem in Laibach bis zu den 1870er Jahren eine zeitliche Nähe des Engagements in Olmütz und Laibach feststellen, was uns zu der Vermutung eines qualitativ vergleichbaren Be-

10 *Olmützer Zwischen-Akt*, 21. und 22.3.1867, man kann nicht ausschließen, dass König Verfasser oder Mitverfasser war.

triebes bringt, und zwar bis zu der Zeit, in der die Beliebtheit des Singspiels die Theaterunternehmer zu ruinieren begann. Möglicherweise hatte ein Engagement in Olmütz wegen der engen Verbindungen zu Wien und wegen der geographischen Nähe zu den deutschen prestigeträchtigen Bühnen einen etwas besseren Ruf. Olmütz gewann einen Ruf als ein Theater, an dem zukünftige Opernstars ihre ersten Auftritte hatten. Und was die erfolgreiche Aufführung des nationalen Repertoires auf der Theaterbühne betrifft, so ist ein spontanes Interesse für tschechische Spiele nach dem Oktoberdiplom 1860, und zwar insbesondere unter dem Direktor C. König, zu beobachten. Diese Richtung rief allerdings in einer großdeutsch geprägten Stadt eine Gegenreaktion hervor und seit den 70er Jahren sind wir Zeugen der Stärkung der Position des Olmützer Theaters als einer deutschen Nationalbühne. Dies ist aber schon Thema des folgenden Teiles des Beitrags.

Von Laibach und Marburg nach Olmütz

Ende der siebziger Jahre endete die bis dahin übliche sechsjährige Theaterpacht der Olmützer Theaterdirektoren; diese verließen die Olmützer Station lange vor dem Ende der Pacht. Grund dafür war die schlechte finanzielle Situation des Theaters, in dem die Direktoren als Unternehmer große Verluste machten. Das Theater sah sich mit einem Absinken der Besucherzahlen konfrontiert, das wohl Folge einer allgemeinen Wirtschafts- und Agrarkrise war, aber auch der Angst vor Bränden, die zu dieser Zeit große europäische Theater erfassten (z. B. 1881 das Nationaltheater in Prag und das Wiener Ringtheater). Die sinkenden Besucherzahlen gingen Hand in Hand mit dem Absinken des Niveaus des Theaters in den 1880er Jahren; tschechische Produktionen waren im deutschen Theater von der deutschen Stadtregierung im Jahr 1884 definitiv verboten worden. Laut zahlreichen zeitgenössischen Bewertungen kam das Theater zur Schmiere herab. Erst im Verlauf des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts verbesserte sich die künstlerische Verfassung. Von den 1870er Jahren bis 1920, als das bisher deutsche Stadttheater in Olmütz in tschechische Hände übergeben wurde, erfuhr es nach und nach eine Umwandlung von einer Bühne mit weltoffenem Repertoire zu einem Stadttheater mit deutlich nationalem Charakter, in welchem die Programmgrundlage neben den für die Theaterkasse wichtigen leichten Genres die klassischen Opern- und Dramenwerke deutscher Autoren bildeten. Das deutsch dominierte Opernrepertoire im Stadttheater sollte vor allem ein Gegengewicht zu den tschechischen Opern darstellen, die man in Olmütz am Ende der 1880er Jahre von der František

Trnka-Gesellschaft im Wirtshaus *Bei der Stadt Olmütz* und dann ab Ende der 90er Jahre in einem neu erbauten Saal des Olmützer Gesangs- und Musikvereins Žerotín aufführen ließ.

Laibach und Marburg erscheinen auch in den Biographien von Sängern,¹¹ Kapellmeistern und Direktoren, die in Olmütz ab dem Ende der 1870er Jahre wirkten. Olmütz wurde, wie im Fall des Direktors Julius Fritzsche (1844–1907), der 1878 direkt aus Laibach nach Olmütz gekommen war, zu einer Umsteigestation auf dem Weg zu bedeutenderen Direktorenposten in Deutschland. In seinem Lebenslauf für das Olmützer Stadttheater erwähnt Fritzsche auch seine Erfahrungen mit einem Opernbetrieb, die er als Leiter des neu erbauten Sommertheaters im Kurort Meidlingen bei Wien gesammelt hatte. In Laibach betrieb er aber lediglich Schauspiel und Operette, wo auch seine Ehefrau, die Sängerin Josefine Fritzsche (geb. Wagner, 1849–1893) auftrat. Aus einem Gutachten aus Laibach an das Olmützer Stadttheater geht hervor, dass sich Fritzsche im ersten Jahr seines zweijährigen Wirkens im Landschaftlichen Theater als „routinierter Fachmann“ erwies, dessen Wirken durchgehend gut aufgenommen worden war. Besonders wurden seine „stets geordneten Vermögensverhältnisse“, seine an „Raritäten reiche Bibliothek“ und die „vorzügliche Garderobe“ lobend hervorgehoben. In der zweiten Saison jedoch habe Fritzsche in Laibach einen großen Teil der Theaterbesucher verloren, was nach Ansicht des Gutachtenautors dem „undelikat“en Benehmen Fritzsches zuzuschreiben sei, das auch verhindert habe, dass das Publikum die tatsächlichen Fähigkeiten seines Theaterdirektors hätte erkennen können. Grund waren doch wohl eher die Produktionen auf mittelmäßigem Niveau, wovon die kritischen,

11 Zu den bedeutendsten Sängern gehören: Joseph Beck (1848–1903) war in Olmütz in der Saison 1868/69 engagiert und gastierte hier auch im Jahr 1878 und wirkte unmittelbar nach seinem Gesangsstudium in Wien in Laibach. Franz Bucar (1861–?), auch unter dem Namen Franz Bučar de Petru oder in Olmütz als Franz Kyrilow bekannt) kam nach Olmütz in der Saison 1893/94; er stammte aus dem slowenischen Teil Kärntens und wirkte vor Beginn seiner Sängerlaufbahn als Lehrer in Laibach. Marie Gärtnerová (1877–1965) wirkte in Olmütz in der Saison 1905/06 und debütierte in Laibach. Antonín Karas (1869–1937) sang in Olmütz während der Saison 1885/96, in Laibach war er 1912/13 engagiert. Der bedeutende Solist zahlreicher europäischer Opernbühnen und der New Yorker Metropolitan Opera, der gebürtige Laibacher Franz Naval (mit bürgerlichem Namen Franz Pogacnik, 1865–1939) debütierte in Olmütz 1888. Anton Passy-Cornet wurde in Olmütz in der Saison 1894/95 engagiert und im folgenden Jahr in Laibach. František Prošek (Lebensdaten unbekannt) wirkte in Laibach im Jahr 1871, in Olmütz gastierte er 1880. Koloman Schmid (1829–1905) war in Laibach 1855–1857 tätig und wurde in Olmütz in der Saison 1888/89 engagiert. Gustav Schweighofer (1839–1920) sang in Olmütz in den Saisonen 1870/71 und 1888/89; in den 90er Jahren gastierte er in Laibach.

der ersten Aufführung von Strauss' Operette *Der Karneval in Rom* gewidmeten Worte im Laibacher Tagblatt zeugen: „Noch nie wurde eine so reiche Serie falscher Töne vom Stapel gelassen, eine merkbare Mattigkeit trat auf der Bühne, Rufe des Missfallens und Zischen im Zuschauerraum in den Vordergrund.“¹² Trotz dem nicht vollkommen positiven Gutachten aus Laibach und der nur geringen beruflichen Erfahrung mit der Leitung einer Oper wurde Fritzsche in Olmütz im Jahre 1878 angenommen, und zwar vor allem deshalb, weil sich für deren Anmietung insgesamt nur zwei Bewerber interessierten, also außer Fritzsche noch Eduard Bachmann aus Karlsbad.¹³ Als Fritzsche in Olmütz die Möglichkeit erhielt, auch den Opernbetrieb zu leiten, bemühte er seine künstlerischen Ansprüche mit voller Kraft zu entwickeln. An ihnen erschöpfte er sich aber finanziell bereits in der ersten Saison deutlich, als er außer sechs Operetten-Neuheiten zum ersten Mal in Olmütz Verdis *Aida* in prunkvoller Ausstattung und Webers *Oberon* und *Euryanthe* inszenierte. Als ihm die Stadt im zweiten Jahr Subventionen verweigerte, verlor er das Interesse, dieses Verlustunternehmen fortzuführen und ging zu günstigeren Bedingungen nach Hamburg und noch ein Jahr später nach Berlin, wo er erfolgreich die Operettenbühne leitete.¹⁴

Als Schauspieler an vielen Orten der österreichisch-ungarischen Monarchie, einschließlich Laibach, wirkte auch Emanuel Raul (1843–1916), Fritzsches Nachfolger auf dem Direktorenposten in Olmütz, unter dessen Leitung gegen Ende der Saison 1882/83 Gustav Mahler nach Olmütz berufen wurde, der hier die Leitung des Opernorchesters für den Vorgänger, Kapellmeister Emil Kaiser, übernehmen sollte, mit welchem Direktor Raul in einen Konflikt geraten war. Gustav Mahler nahm diese kurzzeitige Stelle (es handelte sich nur um zwei Monate) in der Hoffnung auf ein weiteres berufliche Fortkommen an, denn herrührend aus der Direktorenära Friedrich Blums herrschte in Theaterkreisen noch das Bewusstsein von Olmütz als einem sehr gutem Theater unter den übrigen Provinzbühnen.¹⁵ Sofort nach dem Antritt der Stelle bemerkte er jedoch, dass sich das Theater in keinem guten Zustand befand, dass es im Gegenteil gerade eine Etappe der größten Misere in der bisherigen Geschichte seiner Existenz durchlief. Er fand den Theaterfundus in unerfreulichem Zustand vor und gespielt wur-

12 *Laibacher Tagblatt*, 15. 3. 1877.

13 *Mährisches Tagblatt*, 18. 2. 1878.

14 Zunächst das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater; später kaufte er das Woltersdorf-Theater, wo er nach einem Umbau eine erstklassige Berliner Operettenbühne aufbaute, das Neue Friedrich-Wilhelmstädtische Theater.

15 Alfred Rosenzweig-Mathis, *Gustav Mahler. New Insights into His Life, Times and Work* (Aldershot: Ashgate, 2007), 166.

de vor modrigen, wurmstichigen Kulissen und defekter Bühnenmechanik. Direktor Raul hatte sich in einem Teufelskreis befunden, denn die geringen Besucherzahlen erlaubten ihm keine größeren Investitionen in die Qualität des Theaterbetriebs; die schlechten Vorstellungen wiederum hielten das Publikum von weiteren Besuchen ab und der Eigentümer des Theaters – die Stadt – ignorierte den Antrag auf Subventionen. Auch die theaterinteressierte Öffentlichkeit empfing Mahler in Olmütz mit großem Misstrauen: [...] „die Leitung der Oper aber einem Anfänger anzuvertrauen, war ein Wagniß, vor dem wir die Direction warnen, und welches sich unser Publicum kaum gefallen lassen dürfte,“ schrieb *Die Neue Zeit*.¹⁶ Gewissenhaft korrigierte die Redaktion dieser Zeitung die Behauptung, Mahler habe als Dirigent keine Erfahrung, als sie einige Tage später über sein früheres Wirken als Dirigent im Laibacher Theater berichtete.¹⁷ Mahlers Wirken als Dirigent wurde auf den Seiten der Theaterrubriken der Lokalpresse größere Aufmerksamkeit als anderen Opern-Kapellmeistern sonst gewidmet. Die Rezensenten waren sich seiner Außerordentlichkeit schon am Anfang seiner Karriere in Olmütz bewusst und würdigten ihn in ähnlichem Maße wie die in Laibach.¹⁸

Der gebürtige Olmützer Emanuel Westen, mit bürgerlichem Namen Emanuel Witzke (1851–1906), wirkte als Direktor des Stadttheaters in Marburg an der Drau in den Jahren 1882–1884. Dort trat er auch erfolgreich in Schauspiel- und Operettenrollen auf. In seiner ersten Saison brachte er mehrere Operettenneuheiten, von denen laut zeitgenössischen Informationen der Marburger Zeitung Millöckers *Apajune*, *Der Wassermann*, *Der lustige Krieg* und *Das Spitzentuch der Königin* von Johann Strauß die beim Publikum beliebtesten waren¹⁹ und in der folgenden Saison dann vor allem Millöckers *Bettelstudent*. Von der besonders anfänglichen Beliebtheit beim lokalen Publikum zeugt auch dieser Kritikauszug vom Ende der ersten Saison in Marburg: „Wenn wir von Lieblingen des Theaterpublikums in dieser Saison sprechen wollen, so müssen wir als solche wohl Fräulein Leeb

16 *Die Neue Zeit*, 13. 1. 1883.

17 *Die Neue Zeit*, 26. 1. 1883. Auch dies stellt keine präzise Information dar, denn noch vor seiner Kapellmeisterstelle am Theater in Laibach in der Saison 1881/82 wirkte er kurz im Bad Hall bei Innsbruck.

18 Siehe den retrospektiven Artikel in der *Laibacher Zeitung* vom 23.5.1911, der anlässlich des Todes Mahlers erschien und in dem die lobenden Zitate der zeitgenössischen Kritik aus der Zeit seines Wirkens in Laibach zitiert werden. Zu Mahlers Wirken in Laibach siehe: Primož Kuret, *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881–1882* (Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2001).

19 *Marburger Zeitung*, 18. 3. 1883.

und Herrn Direktor Westen bezeichnen [...].“²⁰ In der zweiten Saison musste Westen jedoch eine geringe Besucherzahl verzeichnen.²¹ Am 30. September 1885 begann Westen seine einzige Direktorensaison in Laibach, wo er die Oberregie und die Operettenregie führte. Auch hier gewann er beim Publikum vor allem mit der Operette, wobei die erfolgreichste Vorstellung laut Kritik Strauss' *Zigeunerbaron* war, den Westen in Laibach zum ersten Mal in einer eigenen Inszenierung aufführte.²² Im Gegensatz zu ihm brachte sein Nachfolger auf der Direktorenstelle, Julius Schulz, wieder eine Oper auf die Bühne des Landschaftlichen Theaters. Westen kam schließlich ebenfalls zum Opernbetrieb, und zwar gleich in der nachfolgenden Saison 1887/88 in Olmütz. Hier erwartete ihn jedoch ein halbleeres Theater, denn viele Menschen gingen nicht einmal in Operettendarbietungen, obwohl die Bewertungen der Kritik meistens sehr günstig ausfielen. Deshalb verließ der finanziell schon erheblich erschöpfte Westen Olmütz bereits nach einem Jahr, trat zunächst die Leitung der Sommerbühne in Bremen an und von 1890 bis zu seinem Tod das relativ erfolgreiche Stadttheater in Reichenberg.

Leopold Schmid (Geburts- und Todesdatum unbekannt) kam im Jahr 1904 von einem Direktorenposten in Marburg direkt nach Olmütz. Dort leitete er bis ins dritte Jahr des Ersten Weltkriegs (also 1904–1917) die städtische Bühne, und zwar zunächst in Verbindung mit Carl Rübsam (1860?–?), ab 1908 dann allein. In Marburg verweilte er von 1898–1904. Neben dem Schauspiel, wo Schmid auch modernen Dramen nicht auswich (er brachte bspw. Hartmanns *Fuhrmann Henschel* oder Ibsens *Nora* auf die Bühne), bildeten den Kern des Repertoires Operettenneuigkeiten überwiegend Wiener Provenienz,²³ zu deren Aufführungen ihm ein eigenes 18-köpfiges Orchester zur Verfügung stand. In Marburg war der Direktor beliebt und zumindest dem Urteil der zeitgenössischen Kritik zufolge hatte die Bühne unter seiner Leitung in den Intentionen eines Provinztheaters einen hohen künstlerischen Standard, den zu halten er sich bis ganz zum Schluss

20 *Marburger Zeitung*, 21. 3. 1883.

21 Siehe z. B. *Marburger Zeitung*, 1. 2. 1884.

22 *Laibacher Zeitung*, 31. 3. 1886.

23 Zu den erfolgreichsten der in Marburg aufgeführten Operetten während Schmidts Leitung gehörten *Der Opernball* von Richard Heuberger (erstmalig in der Saison 1899/1900), *Die Geisha* von Sidney Jones (erstmalig in der Saison 1900/99), Strauss' *Wienerblut*, *Die drei Wünsche* von C. M. Ziehrer (erstmalig in der Saison 1901/02), *Rastelbinden* und *Wiener Frauen* von Franz Lehár, *Der liebe Schatz* von Heinrich Reinhardt und *Frühlingsluft* von Johann Strauss (erstmalig in der Saison 1902/03) – siehe *Neuer Theater-Almanach* und *Marburger Zeitung*.

bemühte: „Man kann daraus ersehen, dass Herr Direktor Schmid bis zum letzten Augenblicke seinen wahrhaft künstlerischen Intentionen getreu bleibt“;²⁴ konstatierte die Kritik vor dem Ende der Saison im Jahr 1904. Die stürmischen Ovationen beim letzten Theaterabend waren ihrer Meinung nach der Beweis, „dass sich die Direktion Schmid hier der wärmsten Sympathien zu erfreuen hat“;²⁵ gleichzeitig wurde das gesamte sechsjährige Wirken Schmidts als sehr erfolgreich bewertet.²⁶ Gemeinsam mit Schmid gingen noch mehrere Mitglieder des Marburger Ensembles nach Olmütz (Max Nekut, Leopold Lee, Hans Löffler, Mila Greven) und auch seine Frau, die in Marburg sehr populäre Schauspielerin Alma Schmid.

Schmidts Konkurrent bei der Bewerbung um die Leitung des Olmützer Stadttheaters war der damalige Laibacher Theaterdirektor Berthold Wolf, der zur gleichen Zeit das städtische Theater in Franzensbad leitete. In Olmütz erwarteten Schmid bereits andere Aufgaben, denn hier musste er die Anforderung der deutschen Stadtregierung an ein Repertoire erfüllen, in dem das deutsche klassische Drama und die deutsche Oper bevorzugt wurden. Gleichzeitig musste er in diesen Jahren einen Ausweg aus der Besucherkrise des Theaters suchen, die aufgrund der Konkurrenz einer neuen Form der Unterhaltung entstanden war: des Kinos. Obwohl sich dieser Direktor hier nicht der gleichen Popularität wie in Marburg erfreute, erfährt der Opernbetrieb in Olmütz im Laufe der Schmidtschen Ära doch eine gewisse Stabilisierung.

Das Stadttheater in Marburg wurde in den Jahren 1911–1913 Ort des Wirkens für Dr. Robert Schlismann-Brandt, der später über einen Aufenthalt im Troppauer Stadttheater 1917 nach Olmütz kam. Von den anderen Olmützer Theaterdirektoren unterschied er sich durch seine akademische Bildung, die er an den Universitäten in Bonn, München und Zürich erhalten hatte; seine Fächer waren Philosophie, Kunstgeschichte und Literatur. Die Mission des Theaters als erzieherische Institution erfüllte er in Marburg auch dadurch, dass er Theaterstücke mit vorangehenden theoretischen Vorträgen einleitete. Daneben verkörperte er hier auch männliche Hauptrollen und war als Schauspieler sehr geschätzt, wie an der Kritik seines letzten Auftritts auf der Marburger Bühne deutlich wird: „Zum letztenmale zeigte Herr Direktor Dr. Schlismann-Brandt sein schönes schauspielerisches Können. Reicher und starker Beifall ertönte ihm von allen Seiten des Theaters entgegen, noch einmal beweisend, wie stark und ein-

24 *Marburger Zeitung*, 22. 3. 1904.

25 *Marburger Zeitung*, 29. 3. 1904.

26 *Marburger Zeitung*, 31. 3. 1904.

dringlich seine Kunst auf die Marburger Zuhörerschaft gewirkt hatte.“ An eben diesem Ort wurde er ebenfalls als Direktor gefeiert: „Unter seiner Leitung zeigte der Spielplan größtenteils eine für Provinzbühnen gut getroffene Auswahl.“²⁷ Im Verlauf seiner Leitung stieg das Niveau besonders des Schauspiels, in welchem er dem klassischen Drama den Vorzug gab. Gleichzeitig kam er dem zeitgenössischen Geschmack mit der Aufführung populärer Operetten entgegen, wobei er den größten Erfolg in seiner zweiten Saison mit dem *Frauenfresser* von Edmund Eysler hatte. Schlissmann-Brandt hatte in Olmütz keinen leichten Stand zu der Zeit, zu der er hierher gekommen war, also zu Beginn des Ersten Weltkriegs und kurz darauf, in der Schlussphase der deutschen Bühne in Olmütz. Seit der Entstehung der selbstständigen Tschechoslowakei wurden in der Stadtregierung Verhandlungen über die Übergabe des städtischen Theaters in tschechische Hände geführt, von denen der Theaterdirektor vollkommen ausgeschlossen und somit zur Rolle eines passiv auf die Entscheidungen höherer Instanzen Wartenden verurteilt war.

Superprovinztheater

Im Falle dieser Direktoren lässt sich vermuten, dass die Olmützer Bühne eine gewisse Entwicklung in der Karriere eines Theaterunternehmers bedeutete, da sie ihm die Möglichkeit, aber auch die Pflicht auferlegte, in Olmütz – im Gegensatz zu Laibach oder Marburg – gleichzeitig einen Opernbetrieb zu führen. Dieser wurde als künstlerisch wie finanziell anspruchsvollstes Genre oftmals Ursache von Streitigkeiten zwischen dem Theaterpächter und dem Theatereigentümer, der Stadt, die mittels eines Organs des Stadtrats, des Theater-Komitees strenge Aufsicht über den Betrieb der städtischen Bühne führte. Verfolgen wir die damalige Wahrnehmung dieser Beziehung, scheint es, dass sich diese Direktoren unter einer im Vergleich mit Laibach oder Marburg viel kritischeren Bewertung der Leistungen ihrer Ensembles ausgesetzt sahen; wohlgesonnene Töne erreichten sie in viel bescheidenerem Maße als eben dort.

In der vereinheitlichten Umgebung der städtischen deutschen Theater der österreichisch-ungarischen Monarchie konnten sich die von Station zu Station ziehenden Direktoren einer neuen Umgebung mit Sicherheit einfach anpassen, denn es erwarteten sie ähnliche Vertragsbedingungen, allseitig verwendbare und nach Wiener Vorbildern oder direkt in Wien angefertigte Theaterkulissen (am häufigsten von den Firmen Brioschi, Bur-

27 *Marburger Zeitung*, 18.3.1913.

ghardt und Kautsky) und ein stabiles Repertoire-Gefüge, dessen Kenntnis bei den ebenfalls fluktuierenden Sängern vertraglich gewährleistet war. Dieses Netz deutschsprachiger Provinztheater ist daher in gewisser Weise als ein einziges Superprovinztheater anzusehen, das gleichzeitig Spiegel der Bühne der Metropole Wien war, von der es Innovationen des Repertoires und auch das äußere Erscheinungsbild übernahm. Bestimmte Spezifika des Olmützer Theaters (aber auch vieler weiterer Theater in der multinationalen österreichisch-ungarischen Monarchie) wurzelten vor allem in den nationalen Spannungen am jeweiligen Ort. Die Olmützer Theaterdirektoren gerieten unter den Druck des deutschen Stadtrats. Dieser bestärkte die öffentliche Stimmung in der Bemühung darum, dass im Stadttheater vor allem „die große deutsche Kunst“, ²⁸ das deutsche ältere und neuere, von Wagners Werken gekrönte Repertoire erklang und so seine proklamierte Hauptsendung als Tempel der Bildung für die deutschsprachige Olmützer Bevölkerung erfüllte. Mit der schrittweisen Emanzipation der tschechischen Kultur in der Stadt wurde das Stadttheater das wichtigste Nationalsymbol der sich verkleinernden deutschen Sprachinsel in der zahlenmäßig erstarkenden tschechischen Umgebung. Davon, dass das Stadttheater eine für Tschechen sozusagen uneinnehmbare Festung war, zeugt auch folgendes Zitat aus der deutschen Presse von 1906:

Mit jedem tschechischen Autor oder Componisten, dem wir unsere Schauspielhäuser, unsere Concertsäle öffnen, schaffen wir eine Concurrenz den schaffenden künstlerischen Kräften unseres eigenen Volkes, ohne daß wir auf ein Entgegenkommen, auf dankbare Revanche von Seite unserer Gegner rechnen könnten. Das ist nun sehr böse in einer Zeit, wo uns überall das ‚svůj k svému‘ [Gleiches zu Gleichem] entgegengebrüllt wird [...] Wer unser Gastrecht in Anspruch nehmen will, kann uns nur willkommen sein, wenn er als Freund kommt. Dem feindlichen Gaste können wir unsere Thore nicht offen halten. ²⁹

Waffe des deutschen Kampfes gegen diesen tschechischen Feind sollte auch die deutsche Oper sein. Die in dieser Hinsicht ohne Zweifel repräsentativen Werke Wagners wurden mit den nur unvollkommenen Mitteln einer Provinzbühne aufgeführt, wodurch diese Waffe an Wirksamkeit jedoch merklich einbüßte.

28 Mährisches Tagblatt, 15. 9. 1917.

29 Mährisches Tagblatt, 13.1.1906.

Zusammenfassung

Das Provinztheater in Olmütz war Bestandteil eines dichten Netzes aus Theatern, in denen die Künstler der Habsburger Monarchie während einer Zeit von mehr als hundert Jahren umherreisten. Obwohl sich die Theatergesellschaft mit ihrem Theaterdirektor bzw. –Theaterunternehmer an der Spitze in dem betreffenden steinernen Stadttheater beinahe alle sechs Jahre – in Krisenzeiten auch noch häufiger – veränderte, handelte es sich meistens um keinen grundsätzlichen Wandel, und zwar gerade dank der einzigartigen Organisation der österreichischen Theater im mitteleuropäischen Raum. Die Provinzbühnen verfügten über eine ähnliche Ensembleszusammensetzung und boten ein ähnliches Repertoire an. Dabei lag es ganz an den Bedingungen der Stadt, zu denen sie einen fähigen Direktor anlocken konnte. Aus diesen Umständen heraus entwickelte sich dann der Reichtum des Theaterfundus‘ und die konkrete Zusammensetzung eines Ensembles. Am Beispiel der Olmützer Opernszene zeigen wir, welche Bindungen Olmütz unterhielt; besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Verbindungen zwischen Olmütz, Marburg und Laibach gewidmet. In den Biographien vieler Olmützer Direktoren figurieren Laibach oder auch Marburg als Orte vorübergehender Engagements am Theater: Olmütz wurde somit zu einer weiteren Umsteigestation auf dem Weg zu bedeutenden Direktorenposten in Deutschland. Der erste Teil des Beitrags untersucht die Situation, in welcher sich das Olmützer Theater mit dem Einfluss der tschechischen Theater- bzw. Vereinsgesellschaften zurechtfinden musste, als auch tschechische Werke in das Opernrepertoire des Theaters kamen, das sich in einer Umgebung stark empfundenen großdeutschen Patriotismus‘ befand. Olmütz kann in dieser Hinsicht als modellhaftes Beispiel der Entstehung des tschechischen nationalen Theaters durch das österreichische Provinztheater dienen. Doch ab den 1880er Jahren radikalisierten sich die nationalen Zwistigkeiten zwischen der tschechischen Minderheit und der deutschen Mehrheit in der Stadt. Für eine tschechische Produktion im Stadttheater war bereits kein Platz mehr und die Tschechen bauten ein alternatives tschechisches Theater auf, das zwar nicht vollkommen professionell arbeitete, in dem jedoch tschechische Opern erklangen. Nun kam es zu einer Situation, die sich zu den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts umgekehrt verhielt. In Reaktion auf die Konkurrenz immer erfolgreicherer tschechischer Produktionen und auf den erstarkenden Einfluss der Olmützer Tschechen kam es zu einer Transformation des Stadttheaters mit

seinem bislang universalen Opernrepertoire auf der deutschen nationalen Bühne, auf der nun vor allem deutsche Werke gespielt werden sollten.

Bibliographie

- Balatková, Jitka. „Osobnost divadelního ředitele Carla Königa v zrcadle olomouckých archivních pramenů“. *Olomoucký archivní sborník* 9. In: Olomoucký archivní sborník 9, Bohdan Kaňák, Heda Minaříková, eds.. Olomouc: Zemský archiv v Opavě, Státní okresní archiv Olomouc, 2011, 93–100.
- Kopecký, Jiří. *Die deutsche Opernbühne in Olmütz 1770–1878 I*. Palacký-Universität in Olmütz, Olmütz 2012.
- Křupková, Lenka. *Die deutsche Opernbühne in Olmütz 1878–1920 II*. Palacký-Universität in Olmütz, Olmütz 2012.
- Kuret, Primož. *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881–1882*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2001.
- Langer, Stanislav. *Stručná historie divadla v Olomouci*. Divadelní ústav Praze: Praha 1961, sign. MB 721a, III/9.
- Rosenzweig-Mathis, Alfred. *Gustav Mahler. New Insights into His Life, Times and Work*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Štefanides, Jiří. *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (od roku 1479). Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2008.
- Štefanides, Jiří. „České divadlo“. In *Dějiny Olomouce II*. Jana Burešová, Jindřich Schulz, eds.. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2009, 89–97.

Archiv

Archiv der Stadt Olmütz

Zeitschriften

- Die Neue Zeit*, 1883
- Laibacher Tagblatt*, 1877
- Laibacher Zeitung*, 1886, 1911
- Mährisches Tagblatt*, 1878, 1906, 1917
- Marburger Zeitung*, 1883, 1884, 1904, 1913
- Jan Neruda, „Feuilleton“, *Národní listy*, 16.7.1865
- Olmützer Zwischen-Akt*, 1867
- Wiener Theater-Chronik*, 1862
- Wiener Zeitung*, 1862

ISBN 978-961-7055-50-4