UNIVERSITÄT AUGSBURG
Universitätsbibliothek

OPEN ACCESS
OPUS AUGSBURG

So ein Theater! Theaterkultur und Theaterkonkurrenz in Augsburg um 1800

Silvia Serena Tschopp

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Tschopp, Silvia Serena. 2024. “So ein Theater! Theaterkultur und Theaterkonkurrenz in Augsburg um 1800.” In *Theaterkultur der Frühen Neuzeit im Alten Reich*, edited by Victoria Gutsche, Jörg Krämer, Ernst Rohmer, and Werner Wilhelm Schnabel, 105–29. Freiburg im Breisgau: wbg Academic in Herder.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:
Deutsches Urheberrecht
Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:
https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/

So ein Theater!

Theaterkultur und Theaterkonkurrenz in Augsburg um 1800

Silvia Serena Tschopp

Es ist kein gnädiges Urteil, das Friedrich August Witz (1806–1880) in seinem 1876 erschienenen *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg* über das Theater in der (ehemaligen) schwäbischen Reichsstadt fällt: Der historisch Interessierte werde sich ohne große Mühe davon überzeugen können, „um wie viel später als in anderen Städten die Theilnahme an Bühnengenüssen hier erwachte, um wie viel schwerer als irgendwo die Fortschritte der deutschen dramatischen Kunst Eingang fanden, um wie viel härter die mißgünstigen Urtheile über den ganzen Stand der Schauspieler noch in Augsburg ausfielen, als ihm schon allerwärts Achtung und Anerkennung gezollt wurde".[1] Angesichts der insgesamt äußerst lückenhaften Forschungslage zur Geschichte des Augsburger Theaters erscheint es zunächst schwierig, die Angemessenheit einer derartigen Einschätzung zu überprüfen.[2] Dass ich dies in meinen folgenden Ausführungen dennoch wagen darf, verdanke ich einigen in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindlichen Quellen, die eine 1792 entfachte Kontroverse um die städtische Bühne dokumentieren und zugleich differenziertere Einblicke in die Augsburger Theaterverhältnisse um 1800 eröffnen. Dienen diese historischen Spuren im ersten Teil meines Vortrags dazu, einen Theaterskandal zu rekonstruieren, der die Gemüter der Beteiligten in erheblichem Maße erregt haben muss, so tragen sie im zweiten, der Augsburger Theaterkultur im späten 18. Jahrhundert gewidmeten Teil dazu bei, die Rahmenbedingungen, unter denen zeitgenössische Aufführungen von Schauspielen und Opern in der Lechmetropole stattfanden, zu erhellen. Im dritten und letzten Teil werden sie herangezogen, um eine Antwort auf die Frage zu finden, was den Anlass für den Aufruhr um ein musiktheatralisches Werk bot, das zeitgleich auf den europäischen Bühnen Triumphe feierte. Die nachfolgend untersuchten Quellen ermöglichen es, das komplexe Ineinander von sozio-ökonomischen Span-

[1] F[riedrich] A[ugust] Witz: Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876. Selbstverlag [Augsburg] 1876, S. 136.

[2] Witz' im Kontext des hundertjährigen Jubiläums der Augsburger städtischen Bühne veröffentlichte Schrift ist bis heute die einzige Augsburger Theatergeschichte geblieben. Zu den Augsburger Theaterverhältnissen im hier interessierenden Zeitraum liegen darüber hinaus nur die knappen Ausführungen in Franz Herre: Das Augsburger Bürgertum im Zeitalter der Aufklärung. Augsburg, Basel 1951, S. 95–114, sowie ein erhellender Aufsatz von Gerhard Hetzer vor, dem dieser Beitrag viel verdankt (Augsburger Theaterwesen zwischen 1770 und 1850. In: Aufbruch ins Industriezeitalter. Bd. 2: Aufsätze zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Bayerns 1750–1850. Hg. von Rainer A. Müller. München 1985, S. 527–543).

nungsfeldern, konfessionellen Antagonismen und divergierenden Theaterauffassungen, welches dem Augsburger Theaterstreit zugrunde lag, genauer zu begreifen. Ziel meiner Darlegungen ist es deshalb nicht nur, reichsstädtisches Theaterwesen um 1800 zu beleuchten, sondern auch anhand eines exemplarischen Falls zu zeigen, in welchem Maße die Auseinandersetzung um ein ‚modernes' Theater von Bühnentraditionen vormoderner Prägung bestimmt werden konnte, und zumindest anzudeuten, welche Relevanz in diesem Kontext den das urbane gesellschaftliche Gefüge kennzeichnenden politischen, ökonomischen und konfessionellen Verwerfungen zukam.

1.

In der *Augspurgischen Ordinären Zeitung Von Staats- Handlungs- und gelehrten Neuigkeiten* vom 23. Januar 1792 findet sich eine „Theater Anzeige", in welcher der Prinzipal Joseph Voltolini (1738/42–1795/97) seiner Freude darüber Ausdruck verleiht, dass die von seiner Theatercompagnie dargebotene Oper *Der Baum der Diana* beim „hiesigen hohen Adel" und bei „andern verehrten Liebhabern des Schauspiels" eine ungemein „beifällige Aufnahme" gefunden habe. Zugleich erfährt der Leser, dass das „allgemein beliebte Stük [!]" am 26. Januar erneut aufgeführt werden soll und der Veranstalter mit einem zahlreichen Publikum rechnet.[3] Die hohen Erwartungen des Schauspieldirektors scheinen in Erfüllung gegangen zu sein, wie die Tatsache zeigt, dass das erstmals am 18. Januar 1792 auf der Augsburger Bühne präsentierte Werk nicht nur am 26., sondern außerdem am 31. Januar sowie am 20. Februar desselben Jahres wiederholt wurde.[4] Der Erfolg des auf einem Libretto von Lorenzo da Ponte (1749–1838) basierenden, von Vicente Martín y Soler (1754–1806) komponierten Dramma giocoso *L'arbore di Diana*, das sich seit seiner Uraufführung 1787 in Wien auf europäischen Bühnen zunehmender Popularität erfreute, vermochte allerdings nicht zu verhindern, dass dem Augsburger Rat nach der zweiten Aufführung eine von mehreren katholischen Kaufleuten unterzeichnete Petition zuging, in dem dieser aufgefordert wurde, das „Schandstück und wahrhaftig sittliche Ungeheuer von den Grenzen der Schaubühne durch eine oberherrliche Verordnung [...] zu verbannen" und dafür zu sorgen, dass „künftighin keine dergleichen [...] jedes gereinigte Theater beleidigende[n] ärgerliche[n] Stücke" aufgeführt würden.[5] Die Inter-

[3] Augspurgische Ordinäre Zeitung Von Staats-Handlungs- und gelehrten Neuigkeiten. Mit Röm. Kaiserl. allergnädigster Freiheit. Ausgefertiget in dem Maschenbaurischen Intelligenz- und Zeitungs-Komtoir bei St. Ulrich, durch Georg Wilhelm Friedrich Späth, 23. Januar 1792 [Nr. 19], S. 75 f.

[4] Vgl. Theater-Journal oder Verzeichniß aller von hiesiger deutschen Schauspielergesellschaft unter der Direktion des Hrn. Voltolini vom 24. Oktober 1791 bis den 21. Februari 1792 aufgeführten Lust- Schau- und Trauerspielen Opern und Ballets nebst den Namen aller Mitglieder, und einer kurzen Rechtfertigung der bekannten Oper: Der Baum der Diana verfertigt von Karl Lohse Mitglied der Gesellschaft. Augsburg, gedruckt bey Simon Kapfer, S. 8. Die Vorstellung vom 31. Januar habe, wie dem Druck zu entnehmen ist, „Auf öffentliches Begehren" stattgefunden (ebd.).

[5] Eine vollständige Transkription des Schreibens ist abgedruckt in Herre: Bürgertum, S. 102 f. Die zi-

vention der um das sittliche Wohlergehen ihrer Mitbürger besorgten Augsburger bot dem Magistrat zwar einen Anlass, der Voltolinischen Schauspielergesellschaft den bereits als Entwurf vorliegenden Vertrag für drei weitere Spielzeiten zu schlechteren Konditionen anzubieten,[6] von einem Aufführungsverbot wollten die den ökonomischen Nutzen ihrer Entscheidungen stets bedenkenden Stadtoberen allerdings nichts wissen. Dennoch fühlte sich der Souffleur der Voltolinischen Schauspielertruppe, Karl Lohse, bemüßigt, auf die offenbar in Abschriften zirkulierende und ihm zugespielte Petition zu reagieren und zu einer *Kurze[n] Ehrenrettung der bekannten Oper genant: Der Baum der Diana* anzusetzen:[7] In seiner vermutlich noch im Februar 1792 gedruckten Verteidigungsschrift verleiht der Verfasser zunächst ironisch seiner Verwunderung über die „schönen Beynamen" Ausdruck, die die Petenten der inkriminierten Oper gegeben hätten, erinnert dann an die Triumphe, welche *Der Baum der Diana* auf den großen deutschsprachigen Bühnen gefeiert habe, und vertritt schließlich im Rückgriff auf antike und moderne Dichter die Überzeugung, Unsittlichkeit liege meist im Auge des Betrachters oder, wie er so pointiert wie selbstbewusst formuliert: „wer Aergerniß sucht, der findet sie in jedem Gräschen, warum nicht auch in einem Baum?"[8] Sukkurs erhielt Lohse vom theaterbegeisterten Verwalter des städtischen Krankenhauses, Johann Caspar Hainlin, der sich als Verfasser einer *Abschieds-Rede vor der Abreise der Voltolinischen Schauspieler-Gesellschaft* zu erkennen gibt, in der die Kontroverse um den *Baum der Diana* erneut den Gegenstand ironischer Andeutungen bildet. Mit Blick auf die Reaktionen des Publikums heißt es dort: „Bald rechnet man uns was zur Sünde | Das Gute nie verderben kann; | Und sieht dann ohne alle Gründe | Den Baum für eine Wüste an".[9]

Johann Caspar Hainlins spöttischer Seitenhieb auf die Urheber der Kontroverse um Martíns Oper dürfte Irritationen erzeugt haben, wie eine bald danach veröffentlichte anonyme Flugschrift nahelegt, die sich nun nicht mehr mit der Verdammung des *Baums der Diana* begnügte, sondern außerdem zwei weitere Bühnenstücke aus dem Repertoire der Voltolinischen Compagnie, Julius von Sodens (1754–1831) Drama *Ernst, Graf von Gleichen, Gatte zweyer Weiber* sowie August von Kotzebues (1761–1819) Schauspiel *Die Sonnenjungfrau*, einer ausführlichen Kritik unterzog. Gegen den „Dichtgeist", der ihn „aus dem Blatterhause an[weht]", wendet sich *Der steinerne Mann* – so der auf eine stadtbekannte Steinfigur anspielende Titel

tierte Stelle findet sich auf S. 102.

6 Vgl. Hetzer: Augsburger Theaterwesen, S. 529f.

7 Dass es Karl Lohse war, der sich im Augsburger Theaterstreit auf Seiten der Schauspielertruppe exponierte, erklärt sich daraus, dass der Verantwortungs- bzw. Arbeitsbereich eines Souffleurs im 18. Jahrhundert weit über dessen heutige Funktion hinausging (vgl. Sybille Maurer-Schmoock: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen 1982, S. 97f., und German and Dutch Theatre, 1600–1848. Hg. von George W. Brandt. Cambridge u.a. 1993, S. 107f. und 112f.).

8 Theater-Journal 1791/92, S. 13.

9 Abschieds-Rede vor der Abreise der Voltolinischen Schauspieler-Gesellschaft, gehalten von Mad. Stohn in Augsburg den 21. Februari 1792, S [3]. Der Druck enthält zwar keine Angaben zur Offizin, in der er hergestellt wurde, verweist jedoch auf der letzten Seite auf den Autor: „Johann Kaspar Hainlin Blatterhaus Verwalter".

des Drucks –, und er tut dies in gediegenen Versen aber scharfer Diktion.[10] Sodens die „Vielweiberey"[11] verharmlosender *Graf von Gleichen* und Kotzebues *Sonnenjungfrau*, deren Titel eigentlich „Die ungestrafte, und belobte Hurerey!" lauten müsste,[12] könnten, so das Urteil des anonymen Verfassers, nur bei jenen „Stutzerleins" und „Perükier[s]" auf Beifall stoßen, denen „die Unzucht mehr, als Reinigkeit gefällt".[13] Noch schärfer geht er mit den Protagonisten des „in dem ganzen Jahr allerhitzigste[n] [...] Lärmen[s]" ins Gericht, die in unbotmäßiger „Schwärmerey" den „unvergleichliche[n], den göttliche[n] Martini" gefeiert und „de[n] edle[n] Voltolini" dafür gerühmt hätten, dass er dessen Oper auf die Bühne brachte.[14] Er nennt sie „Affen"[15] und stellt sie in Kontrast zu einem „Mann, gesetzt im Gang, und Schritten, Und ziemlich angesehn",[16] dem er seine Argumente gegen den *Baum der Diana* in den Mund legt. Zwar lobt dieser die Musik als „ergötzend für das Ohr", betont jedoch, dass der Text, den „ein verbuhlter Thor", „ein wälscher Venus Dichter" im „Liebesrausche schrieb", eine derart wohlklingende Partitur nicht verdiene.[17] Nicht weniger kritisch als der vermeintlich unsittliche Gehalt des Werks wird dessen Inszenierung beurteilt, sei die Oper doch „unehrbar, | Verliebt, verbuhlt, zu frech und schmachtend [...], mit Umarmungen, mehr als es sich gebühret, | Mit einem Liebesrausch, mit Küssen vorgestellt" worden.[18] Dem Publikum, so die Befürchtung, sei damit „der Weg zum Karessiren, | Zur Buhlerey gebahnt".[19] Die von Karl Lohse in seiner *Ehrenrettung der bekannten Oper genant: Der Baum der Diana* postulierte moralische Funktion der Bühne wird in *Der steinerne Mann*, der auf Lohses Stellungnahme explizit Bezug nimmt, denn auch dezidiert bestritten; als „redlicher, gerade [!] deutscher Mann" beschwört der Spre-

[10] Der steinerne Mann. [Augsburg] MDCCLXXXXII, hier S. 3. Auch einige Verse auf S. 8 der Flugschrift dürften auf Hainlin gemünzt sein („Wie wird es weiters gehen? Was wird am Ende werden? Wie wird die junge Welt sich bilden, und geberden? Und was kömmt mit der Zeit für ein Produkt heraus? So mancher Kandidat für unser Blatterhaus").

[11] Ebd., S. 5.

[12] Ebd., S. 7. Die Liebeshandlung in Kotzebues *Sonnenjungfrau* hatte bereits im Kontext der öffentlichen Uraufführung in Wien die Zensur auf den Plan gerufen. Nachdem der Originaltext aus sittlichen Gründen verboten worden war, gelangte er kurz danach in einer gereinigten Fassung auf die Bühne des Burgtheaters und erlebte dort einen spektakulären Erfolg; vgl. Peter Höyng: Die Geburt der Theaterzensur aus dem Geiste bürgerlicher Moral. Unwillkommene Thesen zur Theaterzensur im 18. Jahrhundert? In: Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis. Hg. von Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix. Göttingen 2007 (Das achtzehnte Jahrhundert – Supplementa 12), S. 99–119, hier S. 115. Welche Fassung in Augsburg gespielt wurde, ist nicht mehr zu rekonstruieren; es dürfte sich jedoch um die gereinigte Fassung gehandelt haben.

[13] Der steinerne Mann, S. 3, 4 und 6.

[14] Ebd., S. 8.

[15] Ebd.

[16] Ebd., S. 10.

[17] Ebd.

[18] Ebd.

[19] Ebd., S. 11.

chende vielmehr seine Mitbürger, zum Nutzen der eigenen Nachkommenschaft zu verhindern, dass ihre Kinder im theatralischen „Wohllustkothe wuhlen".[20]

Die vorgängig knapp zusammengefasste Quelle ist nicht nur deshalb von Interesse, weil sie jene Bedenken, welche die Urheber der Petition an den Augsburger Rat vorgebracht hatten, ausführlicher begründet, sondern auch, weil sie Einblicke in die mit dem Theaterstreit einhergehenden atmosphärischen Störungen vermittelt. Dass der Autor von *Der steinerne Mann* nicht mit Beschimpfungen seiner Gegner spart, dürfte bereits deutlich geworden sein; zugleich allerdings beklagt er, in welchem Maße die Verteidiger der Moral als „steife Christ[en]" und „abscheuliche Pedanten"[21], als „Bigotte", „Sauertöpfe" und „finstere Pfaffen"[22] verhöhnt würden. Spürbares Unbehagen verursacht ihm außerdem das offenkundige Interesse der Geistlichkeit an theatralen Aufführungen, an die er die rhetorische Frage richtet „Was thun die Geistlichen bei solchen Liebespossen?", um sie daraufhin mit den Worten zu ermahnen: „So was erbauet nicht."[23] Die Behauptung, im Theater habe sich nur „der kleinste Theil von unsrer Geistlichkeit" befunden,[24] vermag nicht zu verschleiern, dass sich, wie auch dem Verfasser von *Der steinerne Mann* bewusst war, nur ein Teil der Kirchenvertreter auf der Seite der Promotoren einer rigiden Auffassung dessen, was als ‚gereinigtes Theater' gelten dürfe, wiederfand. Noch weniger Unterstützung hatten letztere vom Augsburger Magistrat zu gewärtigen, was ihnen nicht verborgen geblieben war. „Warum [...] hat es die Obrigkeit erlaubt? Hat sie es nicht gewußt? Hat sie es nicht geglaubt?", fragt der steinerne Mann und fährt fort: „Die hohe Obrigkeit, ich habe sie in Ehren, Kann auch nicht allemal nach Wunsche alles wehren; Und ob sie solches Zeugs nicht wehren kann, und will, Das untersuch' ich nicht, mit Ehrfurcht schweig ich still."[25] Weder das gleichermaßen gelehrte und geistreiche Zitat aus Juvenals Satiren auf dem Frontispiz,[26] noch der originelle Einfall, eine populäre Verkörperung schwäbischen Gemeinsinns als Sprachrohr zu nutzen, oder der sprachlich-literarisch durchaus ambitionierte Duktus und die souveräne Ironie, mit der *Der steinerne Mann* argumentiert, können darüber hinweg täuschen, dass er seine Mahnungen im Namen einer Minorität an die städtische Öffentlichkeit richtet.

Dass der sich in *Der steinerne Mann* manifestierende moralische Furor in den kulturaffinen urbanen Milieus mit Verwunderung oder gar Häme zur Kenntnis genommen wurde, lässt der zum Süffisanten neigende Ton vermuten, in dem der ebenfalls anonyme Verfasser einer direkt

[20] Ebd., S. 13 f.

[21] Ebd., S. 7.

[22] Ebd., S. 8.

[23] Ebd., S. 13.

[24] Ebd.

[25] Ebd.

[26] Das auf der Titelseite abgedruckte, unvollständig wiedergegebene Zitat lautet: „Semper ego auditor tantum? numquamne reponam [vexatus totiens rauci Theseide Cordi]?" (https://www.loebclassics.com/view/juvenal-satires/2004/pb_LCL091.131.xml - note_LCL091_131_1) [04.08.2022]. Die Übersetzung des Texts, bei dem es sich um die beiden ersten beiden Zeilen der 1. Satire des römischen Dichters Decimus Iunius Iuvenalis (58/60–127/38) handelt, lautet: „Immer soll ich nur Zuhörer sein? Niemals heimzahlen; so oft gequält durch die Theseis des vom Krächzen schon heiseren Cordus?"

darauf replizierenden Schrift mit dem Titel *Der steinerne Reuter* seine Position formuliert.[27] Dem ironisch als „Herr Bruder" adressierten steinernen Mann rät dieser, doch einfach auf Theaterbesuche zu verzichten, das damit gesparte Geld für die Erben aufzuheben und gegenüber dem legitimen Unterhaltungsbedürfnis seiner Mitbürger Milde walten zu lassen, statt sich in pharisäerhafter Weise auf die eigene Frömmigkeit berufend Urteile zu fällen, die ihm nicht zustünden. Die Kritik an der „Obrigkeit", die, wie in *Der steinerne Reuter* betont wird, „nie das Laster dult",[28] hält er für genauso abwegig wie das mangelnde Verständnis für Geistliche, denen er das Recht zugesteht, ihre musikalische Kennerschaft auszuleben.[29] Der sich in der Rolle des steinernen Reiters artikulierende Verteidiger der Schaubühne belässt es in seiner Replik auf *Der steinerne Mann* allerdings nicht bei einer *ad hominem* gerichteten Attacke, sondern versucht, die darin erhobenen Vorwürfe gegen Sodens und Kotzebues Dramen zu entkräften, bevor er seine Äußerungen mit einem betont lakonischen Kommentar zu Martíns Oper abschließt und damit zugleich noch einmal zum Ausgangspunkt der Kontroverse zurückführt.[30]

Wie groß die Aufregung war, die der vorgängig knapp rekapitulierte Theaterskandal auslöste, bezeugen neben den in schneller Folge erschienenen öffentlichen Stellungnahmen auch zeitgenössische Berichte, wie jener des Stadtpflegers Paul von Stetten d. J. (1731–1808), der sich in seinen autobiographischen Aufzeichnungen ebenfalls zum „Aufstoß wegen der Opera Baum der Diana" äußert.[31] Noch 1793, nachdem sich die Wogen längst geglättet hatten, dürften die Leser des im Auftrag der Voltolinischen Compagnie veröffentlichten *Theater-Journals* genau gewusst haben, worauf sich Karl Lohse bezog, wenn er unvernünftige Kritiker mit den Worten warnte: „Sollte es aber so einem Kraftgenie einfallen, wegen wirklichen oder ein-

[27] Der steinerne Reuter. Ein paar Worte an den steinernen Mann. [Augsburg] MDCCLXXXXII. Anders als im Fall des steinernen Manns ist mir keine Figur bekannt, auf die sich der Titel der Schrift beziehen könnte. Vermutlich spielt der Verfasser (auch) mit dem Gegensatz zwischen der aus der Zeit gefallenen Standhaftigkeit des steinernen Mannes und der ‚modernen' Beweglichkeit des steinernen Reiters, dessen nach oben gerichtete Haltung auf dem Frontispiz des Drucks wohl nicht ganz zufällig ist.

[28] Ebd., fol. X3^{v}.

[29] Ebd.

[30] Ebd., fol. X2^{v}f. Der Kommentar zur Oper lautet: „Der Baum Dianens ist an Musik auserlesen; | Der Text ist nicht so arg, ich hab ihn auch gelesen" (fol. X3^{r}).

[31] Paul von Stetten d. J.: Selbstbiographie. Die Lebensbeschreibung des Patriziers und Stadtpflegers der Reichsstadt Augsburg (1731–1808). Bd. 1: Die Aufzeichnungen zu den Jahren 1731 bis 1792. Bearb. von Barbara Rajkay und Ruth von Stetten. Hg. von Helmut Gier. Augsburg 2009, S. 521. Die Eintragung lautet: „Gegen Ende des Jänners [1792] ereignete sich eine Begebenheit, welche sehr üble Folgen hätte haben können, so unbedeutend sie zu sein schiene; woferne man ihnen nicht in Zeiten begegnet wäre. Der Schauspiel Director Voltolini, welcher mit seinen Schauspielen, zumahl Singspielen, hier schon seit 2 Wintern großen Beyfall hatte, gab in der Mitte des Monaths eine heroisch comische Oper: Der Baum der Diana, albern in Wahrheit, auch das nicht zu leugnen ist, etwas unsittlich, aber von vortrefflicher Musik, schöner Decoration und von seinen Leuten sehr gut aufgeführt. Gr[af] Fugger von Kirchheim hatte sie ihm verschafft, und überhaupts war das Stück auf allen Theatern mit großem Beyfall beehrt. Allein hier regte sich sogleich Bigotterie und Jesuitterey dagegen, welches man schon bey der ersten Aufführung bemerkte."

gebildeten Fehlern des Dichters über die Schauspieler loszuziehen, so bitte ich, nur recht niederträchtig und Matrosenmäßig zu schimpfen, so wie voriges Jahr; denn auf diese Art erreicht der Verfasser den Zweck alle Stände lachen zu machen".[32]

Bei den Zeitgenossen mag der Zwist um Vicente Martíns Oper je nach Standpunkt Verärgerung oder Spott hervorgerufen haben; für Theaterhistorikerinnen und -historiker ist er ein Glücksfall, erlaubt er doch bemerkenswerte Einblicke in die ansonsten nur lückenhaft dokumentierte reichsstädtische Theaterkultur um 1800. Es lohnt sich deshalb, das Augenmerk noch einmal auf die Quellen zu richten und die daraus ableitbaren Erkenntnisse auch für den nun folgenden Versuch einer Rekonstruktion des Augsburger Theaterwesens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu nutzen. Als ergiebig erweist sich die Kontroverse um *Der Baum der Diana*, soviel sei hier vorweggenommen, vor allem mit Blick auf die Interaktion zwischen den Bühnenakteuren und ihrem Publikum sowie die Auffassung hinsichtlich einer zeitgemäßen Schauspielkunst und der Funktion des Theaters.

2.

Als Freier Reichsstadt fehlte Augsburg jene Institution, der für die Herausbildung einer moderneren Bühnenpraxis im deutschsprachigen Raum zentrale Bedeutung zukam, nämlich ein fürstlicher Hof.[33] In Theaterangelegenheiten oblag die Verantwortung dem kommunalen Magistrat, der sich nicht so sehr von Repräsentations- oder Unterhaltungsbedürfnissen, sondern primär von finanziellen und kulturpolitischen Erwägungen leiten ließ, als er 1776 beschloss, anstelle des 1665 errichteten, von den Meistersingern genutzten ‚Komödienstadels' einen steinernen Theaterbau zu errichten.[34] Mit dem noch im selben Jahr fertiggestellten Gebäude verfügte Augsburg nun zwar über ein festes Haus, nicht jedoch über eine stehende Büh-

[32] Theater-Journal oder Verzeichniß aller von hiesiger deutschen Schauspielergesellschaft unter der Direktion des Hrn. Voltolini vom 8. Oktober 1792 bis den 12. Hornung 1793 aufgeführten Lust- Schau- und Trauerspielen Opern und Ballets nebst den Namen aller Mitglieder. Hg. von Karl Lohse Mitglied der Gesellschaft. Augsburg (1792/93), S. 16.

[33] Zur Bedeutung des Hofs als Kristallisationszentrum theatraler Praxis im deutschsprachigen Raum vgl. die einschlägige Studie von Ute Daniel: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995.

[34] Zum Theaterbau vgl. Rudolf Steiger: Theaterstätten in Augsburg. In: Das Stadttheater Augsburg. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen im Auftrage der Stadt hg. von Max Herre. Augsburg 1927, S. 11–37, hier S. 15–18, und v. a. 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), S. 203–298, hier S. 206–210. Zu Theaterstätten im 18. Jahrhundert generell vgl. Roland Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand. Berlin 1993, S. 66–98. Dass, wie im Falle Augsburgs, eine Stadt als Bauherrin des Theaters in Erscheinung trat, stellte in Deutschland die Ausnahme dar; vgl. Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 2. Stuttgart, Weimar 1996, S. 707.

ne. Der Theaterbetrieb lag vielmehr in den Händen reisender Schauspielergesellschaften, die in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts eine Vielzahl von Dramen und Opern zur Aufführung brachten.[35] Mit der Erteilung von Spielkonzessionen an wechselnde Theatercompagnien verband die Obrigkeit ein offenkundiges pekuniäres Interesse, kamen die von diesen zu bezahlenden Abgaben doch dem städtischen Elemosinariat und damit der örtlichen Armenfürsorge zugute.[36] Außerdem verhalf der vorübergehende Aufenthalt einer größeren Zahl von Schauspielern manchen Vermieterinnen, Gastwirten oder Handwerkern zu Einnahmen und durch die Beschäftigung in der Stadt ansässiger Personen, etwa Musiker,[37] ergaben sich willkommene Erwerbsmöglichkeiten. Zugleich dürfte der Magistrat einem insbesondere von den städtischen Oberschichten ausgehenden Wunsch nach theatralen Vorstellungen entsprochen haben, der immerhin so nachhaltig war, dass die Lechmetropole auch und gerade für ambitioniertere Schauspieltruppen attraktiv erscheinen musste. Bereits in der ersten Spielzeit des neuerbauten Theaters 1776/77 brachte die angesehene Schopfische Theatergesellschaft u. a. Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm* auf die Bühne,[38] und der Librettist von Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) Oper *Die Zauberflöte*, Emmanuel Schikaneder (1751–1812), hatte 1778/79 sowie 1786/87 als Theaterdirektor mit seiner Schauspielertruppe in Augsburg gastiert.[39] Auch die Compagnie von Joseph Voltolini, die im Oktober 1790 zu ihrer ersten Saison anreiste, genoss einen guten Ruf und vermochte das Augsburger Publikum bald von ihren Fähigkeiten zu überzeugen. In seinem *Versuch einer Geschichte der Stadt Augsburg* attestiert ihr Christian Jakob Wagenseil (1756–1839), von allen in der schwäbischen Reichsstadt in Erscheinung getretenen Schauspielergesellschaften „die vorzüglichste" und erfolgreichste gewesen zu sein, habe man von ihr doch „nicht nur die im

[35] Zur Struktur und Organisation der reisenden Schauspielergesellschaften vgl. Maurer-Schmoock: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert, S. 87–118.

[36] Zu den – nicht nur finanziellen – Bedingungen, die den in Augsburg tätigen Theatercompagnien auferlegt wurden, vgl. Witz, Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg, S. 44 f. Mit Blick auf das finanzielle Gebaren der Augsburger Obrigkeit lautet Friedrich August Witz' ernüchterndes Fazit, das Theater habe in Augsburg stets nur als „Milchkuh für den Armenseckel einer [...] reichen Stadt dienen müssen" (ebd., S. 137).

[37] Es ist davon auszugehen, dass, wie etwa in Konstanz – vgl. Judit Ungvary: Wandertruppen in Konstanz. Geschichte des Berufstheaters in der vorderösterreichischen Zeit. Von der Aufhebung des Jesuitenordens bis zur Übergabe an Baden (1773–1805). Konstanz 1980, S. 44 –, auch in Augsburg städtische Musiker gegen Bezahlung beschäftigt wurden. Zwar finden sich im Theater-Journal Hinweise auf einen Herrn Weber, der in der Saison 1791/92 offenbar als „Musikdirektor" fungierte und einen Herrn Streibich, der als „Musikus" und „Kopist" in Erscheinung trat, für die Opern griff Voltolini jedoch auf lokale Kräfte zurück, wofür nicht zuletzt Paul von Stettens Hinweis auf einen Studenten spricht, der sich bei der Aufführung des *Baums der Diana* als Klarinettist „unentbehrlich gemacht hatte" (Stetten: Selbstbiographie, S. 521).

[38] Vgl. Bernd Roeck: Geistiges Leben 1650–1800. In: Geschichte der Stadt Augsburg. 2000 Jahre von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hg. von Gunther Gottlieb u. a. 2. Aufl. Stuttgart 1985, S. 480–489, hier S. 484.

[39] Vgl. Endrös: Emanuel Schikaneder und das Augsburger Theater, und Hetzer: Augsburger Theaterwesen, S. 527.

Anfang des letzten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts erschienenen berühmten Trauer- und Lustspiele von wackern Leuten, deren mancher den Namen ‚Künstler' verdiente, aufführen, sondern auch größere und kleinere Opern, deßgleichen auch artige Ballete" sehen können.[40]

Wagenseils Lob findet eine Bestätigung im bereits erwähnten *Theater-Journal*, das eine Aufzählung der in der Saison 1791/92 bzw. 1792/93 aufgeführten Bühnenwerke enthält. Sie vermittelt einen Eindruck von der Vielseitigkeit, dem künstlerischen Anspruch und der Fähigkeit eines kommerziell agierenden Prinzipals, den Bedürfnissen seines Publikums Rechnung zu tragen. Auffällig ist zunächst in der Tat, dass das Programm – in durchaus zeittypischer Mischung – sowohl Komödien und Tragödien als auch Opern und Ballette enthielt, die meist von erfolgreichen zeitgenössischen Autoren und Komponisten stammten. Im Bereich des Schauspiels gehörten insbesondere die Bühnenwerke August von Kotzebues, aber auch jene ebenfalls populärer Dramatiker wie Julius von Soden, Christian August Vulpius (1762–1827), Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) oder August Wilhelm Iffland (1759–1814) zum Repertoire.[41] Die in der germanistischen Forschung meist besonders gewürdigten Klassikeraufführungen spielten demgegenüber eine tendenziell untergeordnete Rolle. Immerhin werden im *Theater-Journal* zwei Tragödien von William Shakespeare (1564–1616) erwähnt,[42] und in der Saison 1792/93 gelangten mit *Don Karlos, Kabale und Liebe* sowie *Die Räuber* gleich drei Dramen von Friedrich Schiller (1759–1805) auf die Bühne. An Opern wurden Werke des bereits genannten Vicente Martín, Wolfgang Amadeus Mozarts, Antonio Salieris (1750–1825) und vor allem Carl Ditters von Dittersdorfs (1739–1799) gespielt. Bereits 1791 war Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* erklungen; 1793 folgte die Augsburger Erstaufführung der *Zauberflöte*, die offenbar derart gut gefiel, dass sie fünfmal wiederholt werden musste.[43] Generell

[40] Christian Jakob Wagenseil: Versuch einer Geschichte der Stadt Augsburg. Ein Lesebuch für alle Stände. Bd. 4,2: Fortsetzung der Geschichte der zehnten Periode von 1796 bis 1805. Augsburg 1822, S. 474. Bestätigt wird die Professionalität Voltolinis, der mit seiner Truppe mehrere Wochen in Konstanz gastiert hatte, nicht zuletzt in einem offiziellen Schreiben aus dem Jahre 1788, in dem diesem bescheinigt wird, er habe sich „Beifall und Zufriedenheit des Publikums in solchem Maße erworben, daß kein Anstand genommen wird auf dessen bittlichen Ersuchen nicht nur obiges zu bekunden, sondern auch demselben das weiters Zeugnis zu erteilen, daß er sowohl als sein ganzes Personale während des obigen Aufenthaltes sich überhaupt Rechtschaffen und ohnklagbar betragen habe." (zit. nach Ungvary: Wandertruppen in Konstanz, S. 109 f.).

[41] Es handelt sich dabei um die zeitgenössisch außerordentlich erfolgreichen Unterhaltungsstücke aus der Feder eines neuen Typs von Dramatikern, die als Theaterdirektoren, Dramaturgen oder Schauspieler einen engen Bezug zum praktischen Theaterbetrieb hatten; vgl. Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik. Hg. von Johannes Birgfeld, Claude D. Conter. Hannover 2007 (Forum für deutschsprachiges Drama und Theater in Geschichte und Gegenwart 1), S. IX.

[42] 1791/92 wurde *Hamlet* gespielt, 1792/93 *König Lear*.

[43] Wie der Theaterzettel und zeitgenössische Kritiken deutlich machen, hatte Voltolini offenbar keinen Aufwand gescheut, um sein Publikum zu begeistern (vgl. Endrös: Emanuel Schikaneder und das Augsburger Theater, S. 268–270 sowie Abb. 34).

gilt, dass sich gegen Ende der Saison die Reprisen zu häufen begannen. Was beim Publikum auf Anklang stieß und ein volles Haus versprach, wurde noch einmal gespielt, stellte die Bereitschaft, sich den Bedürfnissen der Theaterbesucher anzupassen, doch eine der wesentlichen Voraussetzungen für finanziellen Gewinn dar. Die stets vom Bankrott bedrohten Prinzipale[44] waren bestrebt, ein Gleichgewicht zu finden zwischen der Wiederholung besonders populärer Werke und den Novitäten, die das auf Abwechslung bedachte Publikum nicht weniger einforderte als die bereits bekannten Erfolgsstücke. Auch im Fall der Voltolinischen Truppe ist das Bemühen erkennbar, insbesondere im Bereich des Musiktheaters nachgefragte Produktionen zu wiederholen, ohne die Präsentation neuer Schauspiele zu vernachlässigen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang übrigens, dass sich in der Saison 1792/93 unter den Neuerungen gleich mehrere Aufführungen mit Bezug zur Augsburger Lokalhistorie finden: So wurde am 12. November 1792 ein Ballett mit dem Titel *Elsbeth Rehlingerinn* gegeben; am 9. Januar 1793 folgte dann Emanuel Schikaneders Drama *Philippine Welserinn, die schöne Herzoginn von Tyrol.*

Um ein täglich wechselndes, Schauspiel, Oper und Ballett gleichermaßen berücksichtigendes Programm gestalten zu können, bedurfte es vielseitiger Bühnenakteure. Die zwei „Garderobiers", zwei „Dekorateurs" bzw. „Theatermeister", den „Theaterfriseur" sowie mehrere „spielende Kinder" eingerechnet, umfasste die Voltolinische Compagnie insgesamt über dreißig Personen und gehörte damit zu den größeren reisenden Schauspielergesellschaften. Dennoch und trotz der Spezialisierung der Schauspieler auf Rollenfächer waren die meisten ihrer Mitglieder in der Lage, nicht nur zu sprechen, sondern auch zu singen und bei den Balletten mitzuwirken. So wird in einer im *Theater-Journal* der Saison 1792/93 abgedruckten „Kritik über die Gesellschaft", in welcher der anonyme Rezensent nach dem Modell der in den Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts gängigen Theaterbesprechungen jeden Schauspieler mit einem kurzen Kommentar würdigt,[45] zu Herrn Werther festgehalten, er sei das „brauchbarste Subjekt für eine reisende Gesellschaft", denn: „Seine Greisen sind ohne Tadel; seine zärtliche Liebhaber im Spiele gut [...]. Sein Gesang [ist] nicht kunstvoll, aber angenehm, auch tanzt er sehr artig".[46] Neben lobenden Worten zur Qualität der Gesangsstimmen und zum darstellerischen Talent der Schauspielerinnen und Schauspieler äußert der Rezensent allerdings auch

[44] Joseph Voltolini blieb dieses Schicksal genauso wenig erspart wie seiner Ehefrau, die 1794/95 noch einmal ihr Glück in Augsburg versuchte und dort Ende Mai 1795 Konkurs anmelden musste (vgl. Helmut Pigge: Theater in Regensburg. Vom fürstlichen Hoftheater zu den Städtischen Bühnen. Regensburg 1998, S. 40). Zu Joseph Voltolini vgl. https://weber-gesamtausgabe.de/de/A009734.html [04.08.2022].

[45] Zu den zeitgenössischen Usancen der Kritik an den künstlerischen Leistungen von Schauspielern vgl. Roland Krebs: Die frühe Theaterkritik zwischen Bestandsaufnahme der Bühnenpraxis und Normierungsprogramm. In: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert. Göttingen 1999, S. 463–482, sowie Peter Heßelmann: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800). Frankfurt a. M. 2002 (Das Abendland. N.F. 31), S. 373–390.

[46] Theater-Journal 1792/93, S. 11.

Missbilligung, etwa wenn er moniert, dass Herr Koch seinen „östreicherischen Accent" zu wenig verberge, Herr Hofmann die Regeln der „theatralische[n] Oekonomie" missachte, Madame Stohn und Madame Nuth durch ihr „konvulsivisch[es]" Gebahren und die Art, wie sie sich auf dem Boden wälzten und ihre Frisur in Auflösung brächten, zu Irritationen beim Publikum Anlass böten, oder etliche Mitglieder der Theatercompagnie „ihre Rollen so nachläßig memoriren [würden], daß es der Zuschauer merken muss".[47] Zumindest auf letzteren Vorwurf reagiert der Herausgeber des *Theater-Journals*, Karl Lohse, mit einer Verteidigung, die noch einmal an die Arbeitslast und die enormen Herausforderungen, denen sich Schauspieler ausgesetzt sahen, erinnert: „Wenn der Schauspieler die Woche oft zwey neue Schauspiele einlernen muß, wie es hier der Fall war, um ein gnädiges Publikum zufrieden zu stellen, wenn er überdieß oft noch im eisernen Harnisch eingepanzert ist, daß er den Soufleur nicht hören kann [...]; so ist es kein Wunder, wenn er hie und da stockt".[48]

Ungeachtet der hohen Erwartungen an die Fähigkeiten von Berufsschauspielern war deren Situation durch offenkundige Ambivalenz gekennzeichnet. Dass der vorgängig zitierte Kritiker der Voltolinischen Theatercompagnie konzediert, er habe sie „vollkommner in ihrer Kunst [gefunden], als manche sogenannte National-Schauspielergesellschaft",[49] änderte wenig am prekären gesellschaftlichen Status ihrer Mitglieder.[50] Wie auch im Falle anderer reisender Schauspielergesellschaften dürften die Entgelte eher gering, die Lebenshaltungskosten hingegen hoch gewesen sein; da außerdem ständig mit einem Konkurs der Theatercompagnie gerechnet werden musste, erfuhren Schauspielerinnen und Schauspieler kaum je das Privileg ökonomischer Sicherheit. Hinzu kam das Erfordernis hoher Mobilität, das es Schauspielern kaum ermöglichte, sich an einem Ort niederzulassen, und das eine der Ursachen dafür sein dürfte, dass Eheschließungen und Familiengründungen meist innerhalb der eigenen sozialen Gruppe erfolgten.[51] Und schließlich stand die moralische Integrität der Schauspieler immer wieder zur Debatte, warf ihre überzeugende Darstellung von Bösewichten oder erotisch freizügigen Figuren doch die Frage nach den sie in ihrem Alltag leitenden sittlichen Prinzipien

[47] Ebd., S. 10, 9, 13 und 15.

[48] Ebd., S. 15.

[49] Ebd.

[50] Zum sozialen Status und der materiellen Situation von Schauspielern vgl. Maurer-Schmoock: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert, S. 102–118, sowie Peter Schmitt: Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900. Tübingen 1990 (Theatron 5).

[51] So werden auch im *Theater-Journal* gleich mehrere Ehepaare – Voltolini, Hofmann, Jungheim, Kindler, Reiter, Stohn, Ströbel oder Weber – erwähnt, die gemeinsam auf der Bühne standen (vgl. Theater-Journal 1791/92, S. 3f. und Theater-Journal 1792/93, S. 1f.). Aus den Verzeichnissen der „Akteurs" und „Aktricen" geht überdies hervor, dass sich der Souffleur Karl Lohse 1792 mit einer der Töchter des Prinzipals vermählte: Die im *Theater-Journal* 1791/92 noch als Mademoiselle Voltolini figurierende Tochter des Theaterdirektors wird im *Theater-Journal* 1792/93 als Madame Lohse gelistet. Von Hand hat ein mutmaßlich zeitgenössischer Besitzer des in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek befindlichen Exemplars den Namen mit dem Vermerk „g[eb]. Voltolini" ergänzt.

auf.[52] Die für das 18. Jahrhundert zahlreich dokumentierten Bemühungen, die Bühne als moralische Anstalt und die sie bevölkernden Akteure als Verkörperungen menschlicher Tugenden zu propagieren, zielen nicht zuletzt auf die Hebung des geringen Ansehens der Schauspielerinnen und Schauspieler und die Verbesserung ihrer problematischen gesellschaftlichen Stellung.[53]

Zugleich allerdings berührte sich die Sphäre, in der sich Schauspieler bewegten, mit derjenigen der aristokratischen und bürgerlichen Eliten. Dies betraf nicht nur das Bühnengeschehen, in dem die Darsteller nicht selten hochrangige Charaktere personifizierten, sondern auch ihr Publikum. Sowohl in höfischen als auch in städtischen Musentempeln fanden sich unter den Zuschauerinnen und Zuschauern noch um 1800 vorrangig Angehörige der Oberschicht, die auch in Augsburg als besonders theateraffin gelten darf.[54] Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine zu Beginn des Jahres 1792 von der Schauspielerin Henriette Stohn (* 1760) vorgetragene *Theater-Rede*, in der das Publikum in differenzierter Weise adressiert wird.[55] Nachdem die Rednerin ihr Auditorium zunächst mit „Hochedle Herrn und Damen" begrüßt hat, überbringt sie den Zuhörern gereimte Neujahrswünsche „nach jedes Stand und Namen".[56] Den Anfang machen die „Erhabene Nobleß" sowie der „Preißwürdigste[] Senat", die „Erlauchte[n] Väter dieser Stadt!"; es folgt die hohe Geistlichkeit, die, so die Bitte, vermeiden möge, die Schauspieler „fremder Sünden wegen, mit unverdientem Haß [zu] belegen". Angesprochen werden daraufhin die „Herrn Juristen", die „Herrn Doktores", die „edle[n] Herren

[52] Dies galt, wie Klaus Laermann gezeigt hat, in besonderem Maße für Schauspielerinnen; vgl. Klaus Laermann: Die riskante Person in der moralischen Anstalt. Zur Darstellung der Schauspielerin in deutschen Theaterzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts. In: Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Hg. von Renate Möhrmann. Frankfurt a. M. 1989 (it 2665), S. 127–153.

[53] Vgl. dazu Reinhart Meyer: Limitierte Aufklärung. Untersuchungen zum bürgerlichen Kulturbewusstsein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. In: Ders.: Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Hg. von Matthias J. Pernerstorfer. Wien 2012 (Summa Summarum 1), S. 639–697, hier S. 656–665. In diesem Kontext sind auch die Bemühungen um eine Reglementierung des Theaterwesens zu sehen; vgl. Peter Heßelmann: Für ein „weises theatralisches Gesetzbuch" und „Vehmgericht der deutschen Schaubühne". Interne Theaterreglements und nationale Theatergesetzgebung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts. Hg. von Bastian Dewenter, Hans-Joachim Jakob. Heidelberg 2018 (Proszenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung 6), S. 31–65.

[54] Zur sozialen Zusammensetzung des Theaterpublikums um 1800 vgl. Otto G. Schindler (unter Mitarbeit von Herbert Matschinger): Das Publikum des Burgtheaters in der Josephinischen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung, in: Das Burgtheater und sein Publikum. Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater. Hg. von Margret Dietrich. Wien 1976, S. 11–95.

[55] Theater-Rede am neuen Jahr 1792. Auf dem Stadt-Theater in Augsburg abgelegt von Madame Stohn, im Namen der Voltolinischen Schauspieler-Gesellschaft [Augsburg 1792]. Zur Gattung der Theaterrede vgl. Roland Krebs: Quand les comédiens s'adressent à leur public … Essay d'analyse de quelques Theaterreden de la fin du XVIIIe siècle. In: Théâtre, nation & société en Allemagne au XVIIIe siècle. Hg. von Roland Krebs, Jean-Marie Valentin. Nancy 1990 (Etudes allemandes), S. 107–125.

[56] Theater-Rede am neuen Jahr 1792, S. [1].

Offizier" sowie die „Herrn Gelehrten", bevor Stohn auch die Fabrikbesitzer, die Künstler und schließlich den „arbeitsame[n] Handwerksmann" in ein glückliches neues Jahr entlässt. Sogar wenn die hier zitierte *Theater-Rede* eher ein imaginiertes als ein tatsächliches Publikum beschreiben sollte, ist anzunehmen, dass es auch in der Lechmetropole vor allem Mitglieder des städtischen Patriziats, der kaufmännischen Elite und der gebildeten Milieus waren, die als regelmäßige Theatergänger in Betracht kamen.[57] Nur sie verfügten über jene Ressourcen – Zeit, Geld und Wissen –, die notwendig waren, um in den Genuss von musikalischen und dramatischen Bühnenvorstellungen zu gelangen. Wenn man außerdem bedenkt, dass die sich im 18. Jahrhundert durchsetzende Theaterauffassung und -praxis ihren Anfang in einem höfisch-aristokratischen Kontext genommen hatte,[58] wird verständlich, weshalb die Theaterbegeisterung auch in Augsburg gerade in patrizischen Kreisen verbreitet war. So verweist Friedrich August Witz gleich auf mehrere Liebhaberaufführungen, die zwischen 1783 und 1785 im städtischen Theater für geladene Gäste veranstaltet wurden und großen Beifall fanden.[59] Auf dem Programm standen eine deutsche Fassung von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais' (1732–1799) *Eugénie* und Otto Heinrich von Gemmingens (1755–1836) *Der deutsche Hausvater* sowie zwei Lustspiele – darunter eines von Carlo Goldoni (1707–1793) – und das Melodram *Lenardo und Blandine*, dessen Libretto aus der Feder des Initiators des Unterfangens, Joseph Franz Freiherr von Goez (1754–1815), stammte.[60] Wie die Namen der Beteiligten verraten, waren sowohl die weiblichen als auch die männlichen Rollen mit Angehörigen einiger der ältesten und angesehensten Augsburger Familien besetzt, und so wird in einer äußerst wohlwollenden zeitgenössischen Besprechung der ersten Aufführung denn auch explizit darauf hingewiesen, dass es sich bei den Akteuren um eine „Gesellschaft adelicher Kunstfreunde" handle.[61] In seinem *Prolog bei feierlicher Eröffnung der Bühne* am 12. Februar 1783 erinnert

[57] Dass sich die Theatergänger mehrheitlich aus den „gebildeten Ständen", d.h. aus dem Adel und dem gehobenen Bürgertum, rekrutierten, betont auch Wolfgang Martens: Obrigkeitliche Sicht. Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policey und Cameralistik des 18. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur (IASL) 6 (1981), S. 19–51, hier S. 44.

[58] Vgl. etwa Peter Heßelmann, der die in der Forschung verbreitete These einer „generellen Verbürgerlichung der Theater" relativiert und daran erinnert hat, in welchem Maße die Bühne noch bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine durch adliges Mäzenatentum geprägte Institution blieb (Heßelmann: Gereinigtes Theater?, S. 425).

[59] Witz: Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg, S. 49 f. Vgl. dazu auch Herre: Bürgertum, S. 104 f. Zur Dilettantenbühne, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gerade in aristokratischen Milieus an Bedeutung gewann, vgl. Peter Heßelmann: „Bühnen im Taschenformat". Zu Theorie und Praxis der Gesellschaftstheater im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. In: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert. Göttingen 1999, S. 503–520.

[60] Sein Melodram *Lenardo und Blandine*, zu der Peter von Winter (1754–1825) die Musik schrieb, hat Joseph Franz von Goez bebildert und noch im Jahr der Uraufführung zum Druck befördert (Lenardo und Blandine ein Melodram nach Bürger in 160 Leidenschaftlichen Entwürfen. Erfunden und auf Kupfer gezeichnet von J. F. von Götz 1783).

[61] Der dramatische Censor. Fünftes Heft. Februarius 1783. [München 1783. Bey Johann Baptist Strobel], S. 219. Der Autor erteilt im selben Zusammenhang dem „edlen deutschen Bestreben" und dem „vor-

Joseph Franz von Goez zunächst an die Widerstände, gegen die das Theater lange zu kämpfen hatte, um dann den „Segen Gereinigter Vernunft" und das „Kunstgefühl" zu beschwören, die mittlerweile auch in Deutschland eine veränderte Wahrnehmung theatraler Darbietungen ermöglicht hätten, bevor er mit Blick auf die Dilettantenbühne im Allgemeinen und das Engagement der schwäbischen „Schüler Thaliens" im Besonderen zu einer *captatio benevolentiae* ansetzt.[62] Es dürfte, so gesehen, kein Zufall sein, dass es 1795, als der Fortbestand des Augsburger Theaterbetriebs, nicht zuletzt aufgrund der durch die Französische Revolution und die dadurch hervorgerufenen Koalitionskriege verursachten politischen Wirren, zunehmend bedroht schien, ein adliges Konsortium unter der Leitung des Reichsgrafen Joseph Fugger von Kirchheim war, das sich der städtischen Bühne annahm.[63]

Die Voltolinische Compagnie konnte sich nicht nur auf die von Henriette Stohn in ihrer *Theater-Rede* beschworene „edle Gönner Gunst" verlassen, die maßgeblich dazu beigetragen haben dürfte, dass es den Gegnern der Oper *Der Baum der Diana* nicht gelang, in Augsburg ein Aufführungsverbot durchzusetzen, sie hat, wie die Quellen belegen, mit einigen Angehörigen der reichsstädtischen Funktions- und Wirtschaftselite eng kooperiert. Neben dem bereits genannten Johann Caspar Hainlin, der, wie erwähnt, keinerlei Scheu zeigte, sich öffentlich als Urheber der *Abschieds-Rede vor der Abreise der Voltolinischen Schauspieler-Gesellschaft* zu präsentieren und auch anderweitig als Gelegenheitsdichter für die von ihm geschätzte Theatercompagnie in Erscheinung trat,[64] ist in diesem Zusammenhang vor allem Johann Christoph von Zabuesnig (1747–1827) zu nennen. Offenbar war dieser aufgefordert worden, die Petition für die Absetzung des *Baums der Diana* zu unterzeichnen, wogegen er sich mit einer Stellungnahme verwehrte, in der er betonte, er sei „ein überzeugter Katholik", er „verehre die guten Sitten, halte streng darauf in [s]einem Hause und führe keines von [s]einen Kindern in Schauspiele", er „tadle selbst den verdorbenen Geschmack gewisser Schriftsteller, die mit übertriebenen Caressen die Ehrerbietung beleidig[t]en, die sie einem gesitteten Publikum schuldig [seien]". Dennoch weigere er sich, das Ansinnen seiner Standesgenossen zu unterstützen, denn er „kenne die Cabale, die den Baum Dianens gepflanzt" genauso wie „jene, die ihn stürzen w[olle]" und er „liebe die Cabale nicht".[65] Von Zabuesnigs Kritik am Vorgehen der Petenten hängt nicht nur damit zusammen, dass ihm die Hintergründe der Kontroverse um den *Baum der Diana* bekannt waren, sondern auch mit dessen ausgeprägten literarischen Interessen. Aus seiner Feder sind Übersetzungen französischer Predigten, geistliche Oratorien und katholische Kirchengesänge überliefert, außerdem hat er mehrere Trauer- und Lustspiele verfasst sowie eine „Original-Operette" mit dem Titel *Philemon und Baucis, oder*

trefflichen Spiel" der Laientruppe sein Lob und ruft „andre Städte und Stände" dazu auf, „das schöne Beyspiel des Augsburger Adels" nachzuahmen.

[62] Der dramatische Censor, S. 220–223. Die Zitate finden sich auf S. 221.

[63] Eine ausführliche Würdigung dieses Vorhabens findet sich im Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1797. Gotha 1797, S. 251–266.

[64] Von Hainlin stammt auch eine von Henriette Stohn vorgetragene, im *Theater-Journal* 1791/92 abgedruckte *Danksagungsrede nach unsrer Benefizvorstellung des Trauerspiels ‚Hamlet'* (Theater-Journal 1791/92, S. 15 f.).

[65] Zit. nach Herre: Bürgertum, S. 103.

Gastfreyheit und Armuth, die, wie das Frontispiz des 1792 im Druck veröffentlichten Werks verrät „auf der Schaubühne zu Augsburg, unter der Direktion Herrn Voltolini" uraufgeführt wurde. Tatsächlich findet sich im *Theater-Journal* 1791/92 ein Hinweis auf die entsprechende Vorstellung, die am 16. Februar 1792 stattfand.[66]

Friedrich August Witz' eingangs zitierte Bemerkung, in der dieser das geringe Interesse der Augsburger an Bühnenangelegenheiten und deren mangelnden Respekt vor der Leistung der Schauspieler beklagt, bedarf angesichts derartiger Befunde einer Relativierung. Der von *Der Baum der Diana* ausgelöste Skandal illustriert, dass eine Theatercompagnie in der schwäbischen Reichsstadt zwar mit Anfeindungen zu rechnen hatte, dass sie sich jedoch zugleich auf die Protektion einflussreicher und engagierter Unterstützer verlassen konnte. Durch Anpassung an die spezifischen Publikumsbedürfnisse, etwa mittels Einbezugs lokalhistorischer Stoffe und örtlicher Autoren, durch die Adressierung der Interessierten im Modus nach dem Vorbild des 1785 in Augsburg erschienenen *Theater-Journals* der Schopfischen Gesellschaft gestalteter Publikationen,[67] durch wiederholte Dankesbekundungen an ein Auditorium, dem in der *Abschieds-Rede vor der Abreise der Voltolinischen Schauspieler-Gesellschaft* „von Herzen gerne" bescheinigt wird, in seinen Reihen „feine, witz'ge Kenner" zu versammeln,[68] war die Voltolinische Schauspielergesellschaft stets bestrebt, in enger Interaktion mit den Freunden der Bühnenkunst zu bleiben. Letztere wiederum zeigten eine bemerkenswerte, wenn auch zeitgenössisch nicht untypische,[69] Bereitschaft, an den Theaterangelegenheiten ihrer Stadt mitzuwirken und dafür mit den Künstlern zu kooperieren. Inwieweit sie außerdem bereit waren, ihre Haltung gegenüber dem Stand der Schauspieler, die man auf der Bühne bewunderte, mit denen man jedoch den privaten Umgang zu vermeiden suchte,[70] zu revidieren, lässt sich kaum verifizieren; immerhin erlaubt ein Hinweis in dem mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem

[66] Der Eintrag lautet: „Philemon und Baucis, oder Gastfreyheit und Armuth, Singspiel in 2. Akt. von Zabuesnig" (Theater-Journal 1791/92, S. 9).

[67] Vgl. Theater-Journal der hier unter der Schopfischen Direction stehenden Gesellschaft deutscher Schauspieler aufgeführten Schauspiele. Nebst einer Dank-Rede an hochzuehrende Theaterfreunde auch andern theatralischen Anmerkungen. Hg. von Ignatio Kuhr. Soufleur. Augsburg 1785. Zum *Theater-Journal* der Schopfischen Gesellschaft, das „in seinem Aufbau als repräsentativ für die zahlreichen kleinen Theaterperiodika gelten" darf, vgl. Heßelmann: Gereinigtes Theater?, S. 55 f. Zur Bedeutung der ‚Öffentlichkeitsarbeit' für Theatercompagnien im späten 18. Jahrhundert vgl. Manuel Zink: „Gesetze müssen Dämme sein". Öffentlichkeitsarbeit im Theater um 1800. In: Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte, S. 117–135.

[68] Abschieds-Rede, S. [2].

[69] Vgl. Hermann Korte, der den „engen Kontakt" betont, der bis um 1800 „zwischen bestimmten Publikumsgruppen und Schauspielergesellschaften" gepflegt wurde und eine auch persönliche Nähe begünstigen konnte (Hermann Korte: „Jedes Theaterpublikum hat seine Unarten". Die Akteure vor der Bühne in Texten aus Theaterzeitschriften und Kulturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: „Das böse Tier Theaterpublikum". Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Eine Dokumentation. Hg. von Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob und Bastian Dewenter. Heidelberg 2014, S. 9–49, hier S. 29).

[70] Vgl. Heßelmann: Gereinigtes Theater?, S. 257 f., der die „äquivoke Einstellung" des Theaterpublikums betont.

Augsburger verfassten Pamphlet *Der steinerne Reuter* die Vermutung, dass die Beziehungen zwischen Zuschauern und Schauspielern auch von persönlicher Wertschätzung geprägt sein konnten. Dort heißt es nämlich mit Blick auf „Herrn Lohse den Souffleur":

> Gieb acht, daß er dich nicht bey deiner Nase zupfet,
> Er kann dieß trefflich wohl, mein Freund! Das sag ich dir,
> Kann auch die Feder spitzen, dir geben dein Gebühr.
> Ich kenn den Lohse gut, er ist ein Mann von Ehren,
> Und wird sich jederzeit, auch gegen dich noch wehren".[71]

In seinen historiographischen Ausführungen zum Augsburger Theater unterschätzt Witz nicht nur die lokale Theaterbegeisterung, sondern auch die Modernität der sich um 1800 manifestierenden Bühnenauffassung und -praxis. Die „Fortschritte der deutschen dramatischen Kunst"[72] waren sowohl den Schauspielern als auch den Theatergängern durchaus bekannt, wie die im Kontext der Kontroverse um den *Baum der Diana* ausgetauschten Argumente belegen. So hatten sich etwa die Unterzeichner der Petition an den Augsburger Rat keinesfalls als radikale Gegner der Schaubühne geriert, sondern vor allem eine strengere staatliche Kontrolle des darauf präsentierten Repertoires angemahnt. Gleich zu Beginn betonen sie, dass es nicht zu beanstanden sei, wenn „Komödien in einem gut geordneten politisiertem [!] Staate darum zugelassen sind, daß der arbeitende Bürger, der die Last des Tages getragen, am Abend seine Erholung finde, und junge Leute, die auf verschiedene Arten gebildet werden müssen, in einem auf diesem Zweck gut bearbeiteten Schauspiele, theils unschuldige Ergötzung, teils Ausbildung erhalten", und auch im weiteren Verlauf ihres Schreibens machen sie ihre Billigung eines ‚gereinigten Theaters' deutlich.[73] In seiner „Ehrenrettung" des *Baums der Diana* wiederum legitimiert Karl Lohse die Aufführung der Oper nicht nur mit dem Hinweis auf den Beifall, den sie in deutschen Kulturmetropolen gefunden habe, und das Augsburger Theaterpublikum, das Reprisen nachdrücklich forderte, sondern er entgegnet auf die Angriffe der Petenten mit einer Analyse des inkriminierten Werks, die zeigt, dass sich der Souffleur der Voltolinischen Compagnie auf einem aktuellen Diskursstand bewegte. Der Vorstellung, zwischen der moralischen Qualität eines Schauspielers und den von ihm verkörperten Rollen bestünde ein Zusammenhang, erteilt er ebenso eine Abfuhr[74] wie einer Haltung, die in literarischen Texten vor allem das vermeintlich Anstößige wahrnimmt.[75] Die Absicht des Schauspiels im Rückgriff auf das gerne bemühte horazische *prodesse aut delectare* als „Belehren und

---

[71] Der steinerne Reuter, [fol. X4r].

[72] Witz: Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg, S. 136.

[73] Herre: Bürgertum, S. 102.

[74] Vgl. Theater-Journal 1791/92, S. 11f.: „Derjenige freylich, der hier nicht den Amor, sondern die Schauspielerin sieht, versteht nicht einmal ein Schauspiel zu zuschauen, viel weniger zu beurtheilen, am allerwenigsten zu beschimpfen".

[75] Ebd., S. 12f.: „Hier muß ich mit Recht ausrufen: Reißt der heranwachsenden Jugend den Horaz, Virgil, Ovid – Bürger, Kleist, Jakobi u.s.f. aus den Händen [...]; denn sie könnten sich, weiß der Himmel, was alles, auf die anstößigste Art auslegen!"

Vergnügen" definierend, verteidigt er Bühnenwerke, in denen die Unterhaltung der Zuschauer genauso ernst genommen wird, wie deren sittliche Erbauung.[76]

Zu überzeugen vermochte er den steinernen Mann allerdings nicht, stellt dieser doch mit Blick auf die „gute[n] Lehren", die laut „Herr[n] Lohse, de[m] Soufleur" aus „der Diane Baum herauszuziehen wären" die rhetorische Frage „Ist nicht recht viel Moral in dieser schönen Schrift?", und antwortet: „Oh ja! Ein Loth Arzney, und sieben Zentner Gift".[77] Ganz anders sieht dies Johann Caspar Hainlin in seiner *Abschieds-Rede vor der Abreise der Voltolinischen Schauspieler-Gesellschaft*, wenn er als Fundamente einer richtig verstandenen Bühnenkunst erstens den Dichter, „der mit Kunst, voll Witz und Feuer schreibt | Doch der Natur getreu verbleibt", zweitens den Schauspieler, der „richtig denkt und fühlet, | Geschmack, Natur und Kunst mit Anstand stets verleibt, | Und so die todte Schrift geschickt ins Leben treibt" sowie drittens ein kundiges Publikum, das eine anspruchsvolle Aufführung zu schätzen weiß, benennt und damit Kategorien ins Feld führt, denen in den Theaterdebatten des 18. Jahrhunderts eine zentrale Bedeutung zukam.[78] Insbesondere das Postulat eines ‚natürlichen' Theaters bildet ein konstitutives Moment jenes Geschmackswandels, den offenbar auch der sich im *Theater-Journal* 1792/93 ausführlich zur Voltolinischen Schauspielergesellschaft äußernde Kritiker verinnerlicht hatte. Während dieser nämlich den Gesang der immerhin vom Hoftheater Mannheim kommenden Caroline Reiter († 1823) als „oft zu sehr verkünstelt" tadelt,[79] lobt er an Henriette Stohn, dass ihre „Aktion [...] nicht studirt; aber eben deswegen ganz Natur" sei.[80] Im selben Zusammenhang hebt er allerdings auch hervor, dass das Theater „nicht alles, was Natur ist", erlaube,[81] dass die Herausforderung einer überzeugenden Darbietung vielmehr in der Verbindung von künstlerischer Durchdringung der Rolle und natürlichem Ausdruck liege, und gibt sich damit als Theaterbesucher zu erkennen, dem die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts an Intensität gewinnenden Bestrebungen, ein neues Darstellungsideal durchzusetzen, das dem Primat einer im Zeichen der *imitatio naturae* stehenden psychologischen Glaubwürdigkeit verpflichtet ist, vertraut waren.[82] Ungeachtet der im 18. Jahrhundert immer

[76] Ebd., S. 13.

[77] Der steinerne Mann, S. 11 und 7.

[78] Abschieds-Rede, S. [2].

[79] Theater-Journal 1791/92, S. 14. Zu Caroline Reiter vgl. https://weber-gesamtausgabe.de/de/A009656.html [04.08.2022].

[80] Theater-Journal 1791/92, S. 13.

[81] Ebd. Dass die *imitatio naturae* durch mit „den Kategorien der Mäßigung oder Dämpfung in der Affektdarstellung und dem aus der Rhetorik als decorum bekannten Begriffs des Anstands" legitimierten Grenzen markiert wurde, betonen die Verfechter einer reformierten Schauspielkunst immer wieder (vgl. Heßelmann: Gereinigtes Theater?, S. 330). Vgl. dazu auch Günther Heeg: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., Basel 2000 (Klostermann/Nexus 49).

[82] Zu dem sich im 18. Jahrhundert wandelnden Konzept von Schauspielkunst vgl. Maurer-Schmoock: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert, S. 149–201; Erika Fischer-Lichte: Entwicklung einer neuen Schauspielkunst. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Hg. von Wolfgang F. Bender. Stuttgart 1992, S. 51–70; Alexander Košenina: Anthropologie und Schauspiel-

wieder zu beobachtenden Kluft zwischen theaterreformerischer Programmatik und Bühnenwirklichkeit[83] darf man deshalb mit gutem Grund an der wenig freundlichen Beschreibung des Augsburger Publikums im *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1797* zweifeln, die diesem unterstellt, über „keinen reinen Sinn und ächten Geschmack" für die Schauspielkunst zu verfügen, und die dafür nicht zuletzt die Theatercompagnien verantwortlich macht, welche die städtische Bühne seit der Jahrhundertmitte bespielt hatten.[84]

3.

Die Theaterverhältnisse in Augsburg während der letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts – so das Ergebnis meiner bisherigen Sondierungen – waren durchaus dazu angetan, auch den in den Quellen wiederholt angesprochenen Connaisseur zu befriedigen. Die schwäbische Reichsstadt verfügte über eine kommunale Bühne, die ambitionierte Schauspielergesellschaften anzog und einen vielfältigen, gleichermaßen Dramenaufführungen, Ballette und aufwendig inszenierte Opern umfassenden Spielplan ermöglichte, und sie beherbergte in ihren Mauern eine hinreichend große Zahl von Personen, welche die sozialen, finanziellen und bildungsmäßigen Voraussetzungen erfüllten, um das Theater mit Leben zu füllen und ihm innerhalb der Bürgerschaft Resonanz zu verschaffen. Dass diese Resonanz allerdings sehr unterschiedlich ausfallen konnte, hat die Kontroverse um *Der Baum der Diana* verdeutlicht, deren Hintergründe nun im dritten Teil meines Beitrags noch genauer ausgeleuchtet werden sollen. Zentral geht es um die Frage, weshalb Augsburger Kaufleute den städtischen Magistrat inkommodierten und sich öffentlich exponierten, um die Reprise eines Werks zu verhindern, das sich beim Publikum so außerordentlicher Popularität erfreute. Der von den Augsburger Kritikern gegen Martíns Oper erhobene Vorwurf der Unsittlichkeit legt zunächst nahe, deren Angriffe in Zusammenhang mit jener bis in die Patristik zurückreichenden und seit dem 17. Jahrhundert als *Querelle sur la moralité du théâtre* oder Hamburgischer Theaterstreit erneut an Fahrt aufnehmenden Diskurstradition zu verorten, in der die moralische Qualität

kunst. Studien zur eloquentia corporis im 18. Jahrhundert. Tübingen 1995 (Theatron 11), sowie Heßelmann: Gereinigtes Theater?, S. 329–372.

[83] Peter Heßelmann etwa spricht von einer langanhaltenden „Divergenz zwischen dem aufklärerischen Normierungsprogramm und der Bühnenrealität"; vgl. Peter Heßelmann: Der Ruf nach der „Policey" im Tempel der Kunst. Das Theaterpublikum des 18. Jahrhunderts zwischen Andacht und Vergnügen. In: „Das Theater glich einem Irrenhause". Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts. Hg. von Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob. Heidelberg 2012 (Proszenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung 1), S. 77–94, hier S. 94.

[84] Taschenbuch für die Schaubühne, S. 253. Mit Blick auf die Theatercompagnien heißt es auf S. 254: „Doch diese schiefe Richtung haben die vorhergegangenen Schauspieler-Gesellschaften dem Geschmack meiner Vaterstadt gegeben." Da, wie dem Bericht des anonymen Verfassers zu entnehmen ist, das von ihm gerühmte, 1795 von einem adeligen Konsortium initiierte Theaterunternehmen mehrheitlich von Schauspielern der Voltolinischen Truppe betrieben wurde, scheint der eben zitierte Vorwurf wenig überzeugend.

theatraler Aufführungen zum Gegenstand einer meist skeptischen Beurteilung avancierte.[85] Ohne die hier angedeutete Verbindungslinie negieren zu wollen, möchte ich in meinen folgenden Darlegungen zeigen, dass die Gründe für den uns interessierenden Skandal komplexer sind, dass die damit einhergehenden Verwerfungen sich nicht allein aus divergierenden individual- und sozialethischen Positionen erklären lassen, sondern auch und vor allem aus einer Konkurrenzsituation, in welcher unterschiedliche Theaterkonzeptionen und -bedürfnisse kollidierten. Der Fokus meiner Ausführungen richtet sich demzufolge auf eine für Augsburg charakteristische Konstellation, die sich in Anlehnung an Ernst Bloch (1885–1977) als ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen' beschreiben lässt,[86] eine Konstellation, in der ältere und neue theatrale Repräsentationsweisen in eine, in diesem Fall konflikthafte, Beziehung zueinander traten. Dabei lautet meine Ausgangshypothese, dass die in der schwäbischen Reichsstadt besonders lange und erfolgreich gepflegte Tradition des Jesuitendramas – wie übrigens auch jene der Meistersingerkomödie –, anders als in der Forschung behauptet, nach der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht einfach abbrach, sondern noch über Jahrzehnte nachwirkte und den Umgang mit dem ‚modernen' Unterhaltungs- und Bildungstheater der reisenden Schauspielergesellschaften beeinflusste. Die Eingabe katholischer Kaufleute an den Augsburger Rat wäre dann nicht zuletzt als Versuch zu werten, dem Geltungsverlust eines Bühnenideals entgegenzutreten, das in der theatralen Praxis der Jesuiten seine Realisierung gefunden hatte.

Friedrich August Witz' Verdikt einer ‚kulturellen Verspätung' Augsburgs im Bereich des Theaterwesens ist, wenn überhaupt, am ehesten durch die Persistenz älterer Schauspieltraditionen zu rechtfertigen, namentlich jene der Meistersingerkomödie und des Schuldramas. Als eines der bedeutendsten Zentren des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Meistersangs hatte Augsburg während mehrerer Jahrhunderte Raum für die Auftritte von Angehörigen des Zunfthandwerks geboten, deren künstlerische Tätigkeit sich seit dem 17. Jahrhundert immer stärker von den Singschulen auf das bereits seit 1550 praktizierte Theaterspiel verlagerte.[87] Für die von den Meistersingern initiierten Darbietungen komischer, tragischer und geistlicher Schauspiele hatten diese seit 1651 eine Abgabe an das Almosenamt zu entrichten; im Gegenzug erhielten sie von den städtischen Behörden ein Theaterprivileg, das zu verteidigen ihnen jedoch im 18. Jahrhundert, als wandernde Theatertruppen vermehrt in die Lechmetropole drängten, immer weniger gelang. Durch interne Querelen und mehrmalige Aufführungsverbote zunehmend geschwächt, gelang es ihnen um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch einmal, mit Billigung des Magistrats, der ihnen außerdem das Recht eingeräumt hatte, von den reisen-

[85] Zur Querelle sur la moralité du théâtre vgl. Doris Kolesch: Theater als Sündenschule. Für und Wider das Theater im 17. und 18. Jahrhundert. In: Theaterfeindlichkeit. Hg. von Stefanie Diekmann u.a. München 2012, S. 19–30.

[86] Zum Konzept einer ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen' vgl. Falko Schmieder: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Zur Kritik und Aktualität einer Denkfigur. In: Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie 4 (2017), S. 325–363.

[87] Zum Augsburger Meistersang vgl. Fritz Schnell: Zur Geschichte der Augsburger Meistersingerschule. Augsburg [1958], sowie Bert Nagel: Meistersang. 2. Aufl. Stuttgart 1971, S. 27–30. Eine Aufstellung der von den Meistersingern zwischen 1550 und 1614 aufgeführten Stücke findet sich in Schnell: Augsburger Meistersingerschule, S. 111–115.

den Komödianten, die in Augsburg Theatervorstellungen organisierten, einen Obolus zu fordern, einige Aufführungen zu veranstalten, bevor das Ende der Meistersingertradition in einem Dekret vom 21. März 1776 besiegelt wurde.[88]

Auch wenn das Interesse an den Aufführungen der Meistersinger sowohl bei den Akteuren als auch beim Publikum zuletzt nachgelassen hatte, bestand auch in jenem Teil der städtischen Bevölkerung, aus dem sich deren Besucher rekrutierten,[89] weiterhin ein Bedürfnis nach Unterhaltung. Da das sich an den Erwartungen eines sozial und intellektuell anspruchsvollen Publikums orientierende Angebot der reisenden Schauspielergesellschaften nicht nur aus finanziellen Gründen ungeeignet erschien, dieses Bedürfnis zu stillen, galt es Alternativen zu finden. Als wenig hilfreich erwies sich in dieser Situation die Haltung des Augsburger Magistrats, der nach 1776 und noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein den meisten Bestrebungen, durch die Einrichtung von Liebhaberbühnen oder eines Puppenspiels dem Wunsch nach volkstümlichen Schauspielen entgegenzukommen, eine Absage erteilte.[90] Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass das stets als Konkurrenz zum eigenen Theaterbetrieb wahrgenommene Unterhaltungs- und Bildungstheater außerhalb einer sozial exklusiven Schicht auf nur begrenzte Sympathie stieß. Als im Jahr 1796 über 200 zumeist aus dem Handwerk stammende Augsburger Bürger zwei Petitionen einreichten, in denen sie die Absetzung der auf der städtischen Bühne inszenierten Oper *Die Waldmänner* forderten, galt ihr Furor denn auch weniger dem vorgeblich unsittlichen Gehalt des Werks als vielmehr der Institution, die es zur Aufführung brachte und die maßgeblich dazu beigetragen hatte, das einstmals lebendige Volksschauspiel zu marginalisieren.[91]

Für den Gegenwind, den die Voltolinische Compagnie anlässlich ihrer Darbietung von *Der Baum der Diana* zu spüren bekam, waren nun allerdings nicht Repräsentanten des lokalen Handwerks verantwortlich, sondern ein Netzwerk wirtschaftlich und familiär eng miteinander verflochtener Kaufleute, die dem Umfeld des Bankiers Joseph Anton von Obwexer (1730–1795) und seines Bruders Peter Paul von Obwexer (1739–1817) zuzurechnen sind.[92] Die, wie

[88] Vgl. dazu Schnell: Augsburger Meistersingerschule, S. 36–45.

[89] In einer Eingabe an den Rat werden neben Handwerkern und Handwerksgesellen auch „Dienstbotten [...] vnd gemaine Leut" erwähnt (ebd., S. 37).

[90] Vgl. Hetzer: Augsburger Theaterwesen, S. 532–534. Die in Augsburg geübte Praxis war nicht singulär, kam es doch im 18. Jahrhundert seitens der Obrigkeit vielerorts zu Maßnahmen gegen regionale und lokale volkstümliche Spieltraditionen (Heßelmann: Gereinigtes Theater?, S. 167).

[91] Vgl. Hetzer: Augsburger Theaterwesen, S. 531. Die von Johann Baptist Henneberg (1768–1822) komponierte Oper *Die Waldmänner* basiert auf einem Libretto von Emanuel Schikaneder und hatte 1793 in Wien ihre Uraufführung erlebt.

[92] Zu den verwandtschaftlichen Beziehungen innerhalb des Obwexer-Netzwerks, zu dem die Unterzeichner der gegen den *Baum der Diana* gerichteten Petition gehören, vgl. Mark Häberlein und Michaela Schmölz-Häberlein: Die Erben der Welser. Der Karibikhandel der Augsburger Firma Obwexer im Zeitalter der Revolutionen. Augsburg 1995 (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte. Reihe 1: Studien zur Geschichte des bayerischen Schwabens 21), S. 23–25.

die Namen der Unterzeichner der Eingabe an den Augsburger Rat verraten,[93] teilweise ursprünglich aus dem italienischsprachigen Raum stammenden Bank- und Handelsherren bildeten den durch gemeinsame Herkunft und Konfession gefestigten „Kern einer katholischen ‚Gegengesellschaft'" zum protestantischen Establishment, welches das wirtschaftliche Leben Augsburgs noch im 18. Jahrhundert dominierte.[94] Konstitutiv für das Selbstverständnis insbesondere der Familie Obwexer war nicht nur eine prononcierte Katholizität, sondern darüber hinaus eine vielfältig bekundete Nähe zu den Jesuiten von St. Salvator. Gleich zwei Brüder der beiden Erstunterzeichner der Eingabe an den Augsburger Rat waren Mitglieder der Societas Jesu;[95] das Bankhaus Obwexer hatte die Opposition gegen die Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1773 auch finanziell unterstützt und deren Haus wurde von Kontrahenten maliziös als „Jesuitenloge" geschmäht.[96] In Anbetracht der engen persönlichen, geistigen und religiösen Beziehungen der Petenten zu den vormaligen Jesuiten von St. Salvator liegt die Vermutung nahe, dass das Engagement gegen die Aufführung von *Der Baum der Diana* nicht allein einer besonderen moralischen Sensibilität geschuldet war, sondern in erster Linie der Auffassung eines ‚gereinigten Theaters', die sich weniger den bühnenreformerischen Bestrebungen der Aufklärer als vielmehr dem Postulat eines sittlich einwandfreien Schauspiels, wie es jesuitische Dramatiker vertraten, verdankte.[97] Plausibilität gewinnt diese Vermutung nicht zuletzt durch die Tatsache, dass das Augsburger Jesuitenkolleg über Jahrhunderte hinweg ein überregional ausstrahlendes Zentrum jesuitischer Theaterpflege bildete, deren Tradition auch nach der Aufhebung der Societas Jesu nicht einfach erlosch.

Dem frühneuzeitlichen Augsburg kommt im Bereich des Schuldramas hervorragende Bedeutung zu. Einen ersten frühen Höhepunkt markieren die lateinischen und deutschen Bühnendichtungen des 1536 vom Augsburger Magistrat als Rektor an das Gymnasium St. Anna berufenen Humanisten Sixt Birck (1501–1554), der in Einklang mit reformatorischen Auffassungen ein Schultheater etablierte, das als Instrument nicht nur der rhetorischen Bildung, sondern auch der Vermittlung einer protestantisch gefärbten Sozialethik diente.[98] Bircks

[93] Unterzeichnet haben die Eingabe an den Augsburger Rat u. a. Joseph Anton von Obwexer, Peter Paul von Obwexer, Johann Maria Bacchiochi, Johann Baptist Fumasi, Joseph Maria Pogliese, Franz Ducrue, Ignatz Pfister, Johann Peter Pfister und Franz Joseph Schmid.

[94] Häberlein, Schmölz-Häberlein: Erben der Welser, S. 25.

[95] Vgl. den Eintrag zur Familie Obwexer in: https://www.deutsche-biographie.de/sfz72769.html [04.08.2022].

[96] Hans-Joachim Hecker: Die Augsburger Jesuiten und das Kolleg von St. Salvator von 1773–1807. In: Die Jesuiten und ihre Schule St. Salvator in Augsburg 1582. Hg. von Wolfram Baer, Hans-Joachim Hecker. Augsburg, München [1982], S. 77–81, hier S. 79.

[97] Zum Jesuitentheater und spezifischer zu dessen Programmatik vgl. Christoph Nebgen: Religiöses Theater (Jesuitentheater). In: Europäische Geschichte Online (EGO). Hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG). Mainz 2010–12–03. URL: http://www.ieg-ego.eu/nebgenc-2010-de [04.08.2022].

[98] Zu Sixt Bircks Schuldramen vgl. Silvia Serena Tschopp: Protestantisches Schultheater und reichsstädtische Politik. Die Dramen des Sixt Birck. In: Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg. Hg. von Gernot Michael Müller. Berlin, New York 2010 (Frühe Neuzeit 144), S. 187–215, sowie Judith Pfeiffer: Christlicher Republikanismus in den Bibeldramen Sixt Bircks. Theater für eine ‚neu entstehende' Bürgerschaft nach der Reformation in Basel und Augsburg. Berlin, Boston 2016 (Frühe Neuzeit 202).

Nachfolger im Amt, Hieronymus Wolf (1516–1580), zeigte wenig Interesse an schulischen Theaterübungen und so ist es vor allem den Jesuiten bei St. Salvator zu verdanken, dass die geistlichen und bürgerlichen Eliten Augsburgs auch im 17. Jahrhundert in den Genuss von Schauspielen kamen. Bereits unmittelbar nach der Gründung des Kollegs bei St. Salvator fand am 26. und 27. September 1583 die erste, von dessen Schülern bestrittene Aufführung eines Jesuitendramas statt.[99] Sie bildete den Auftakt zu einer ebenso dichten wie literarisch hochstehenden theatralen Überlieferung, die sich mit Namen wie Jacobus Pontanus (1542–1626), Matthäus Rader (1561–1634), Jeremias Drexel (1581–1638) und vor allem Jakob Bidermann (1578–1639) verbindet, dessen berühmtestes Bühnenwerk, das Schauspiel *Cenodoxus*, 1602 in Augsburg seine Uraufführung erlebte.[100] Welche Bedeutung die Jesuiten ihren schauspielerischen Darbietungen als pädagogischer Maßnahme und als Instrument der *propagatio fidei* beimaßen, erhellt nicht nur der sämtliche Mittel barocker Bühnentechnik nutzende Aufwand, mit dem die Stücke inszeniert wurden, sondern auch die Tatsache, dass für die Aufführungen mit einem 1741 erneuerten Theaterbau sowie dem seit den 1760er Jahren verfügbaren, durch prächtige Fresken und Stuckaturen verzierten Kleinen Goldenen Saal ein äußerst repräsentativer Rahmen zur Verfügung stand. Noch im 18. Jahrhundert wurden jedes Jahr mehrere vorrangig in neulateinischer Sprache verfasste, nicht selten durch musikalische Einlagen begleitete Dramen aufgeführt,[101] und auch nach der Aufhebung der Societas Jesu kam es weiterhin zu Vorstellungen durch Schüler des von der Ordensaufhebung nicht betroffenen Gymnasiums.[102]

Ungeachtet der Bedeutung, die dem Augsburger Jesuitentheater in dessen Spätphase zukam, konnte kein Zweifel daran bestehen, dass die Glanzzeit des katholischen Schuldramas einer zunehmend fernen Vergangenheit angehörte und das Interesse des Publikums sich auf neue Formen des Theaters zu verlagern begann. Die Auffassung einer in religiösem Sinne ‚gereinigten' Bühne wirkte allerdings nach und fand in Franz Xaver Jann (1750–1828) noch einmal einen wortgewaltigen Verfechter. Dem seit 1776 als Lehrer am Gymnasium St. Salvator tätigen ehemaligen Jesuiten verdanken wir nicht nur eine Reihe historiographischer Abhandlungen,

[99] Adolf Layer: Musik und Theater in St. Salvator. In: Die Jesuiten und ihre Schule St. Salvator in Augsburg 1582. Hg. von Wolfram Baer, Hans-Joachim Hecker. Augsburg, München [1982], S. 67–75, hier S. 70.

[100] Vgl. dazu Jakob Bidermann und sein Cenodoxus. Hg. von Helmut Gier. Regensburg 2005.

[101] Jean-Marie Valentins Repertorium jesuitischer Theateraufführungen im deutschsprachigen Raum dokumentiert die ungewöhnlich lebendige Theaterpflege der Jesuiten von St. Salvator. Im 18. Jahrhundert sind für fast jedes Jahr mindestens vier Aufführungen belegt; in manchen Jahren wurden bis zu sieben verschiedene Dramen inszeniert, 1747 waren es sogar acht; Jean-Marie Valentin: Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire Chronologique des Pièces Représentées et des Documents Conservés (1555–1773). 2 Bde. Stuttgart 1983/84 (Hiersemanns Bibliographische Handbücher III, 1 u. 2).

[102] Vgl. Lorenz Werner: Das Jesuitentheater bei St. Salvator in Augsburg, in: Unterhaltungsblatt zur Augsburger Postzeitung 1897, Nr. 8, 9, 10 und 12 (S. 60–62, 67–71, S. 76–79 und S. 93–95), hier S. 95. Werner erwähnt in seinem Beitrag auch Friedrich Nicolai (1733–1811), der sich 1781 in Augsburg aufhielt und eine von den Jesuiten inszenierte Aufführung von Carl Heinrich Grauns (1704–1759) Passionsoratorium *Der Tod Jesu* besuchte (S. 94).

sondern auch eine größere Zahl von Schauspielen,[103] darunter eine Auswahl von *Schauspiele[n] ohne Caressen, und Heurathen, für die studirende Jugend*, die der Autor mit einer aufschlussreichen Vorrede versehen hat. Darin geißelt er die ironisch als „schöne Geister" apostrophierten Dichter, die sich in „unsern aufgeklärten Zeiten" bemüßigt fühlten, Dramen zu verfassen, die vorrangig „von Buhlschaften, von Liebesstreichen, von Heurathen" handelten und dies in einer Weise täten, die für die Jugend wie ein „tödtendes Gift" wirke. Den Elaboraten „epikurische[r] Weichlinge", der „Sündflut der schändlichsten Schauspiele", welche „unser ehrliches deutsches Vaterland überschwemmt" hätten, will er mit Bühnenwerken begegnen, die „nach den Grundsätzen der Vernunft, der Religion, und des Evangeliums eingerichtet" und dazu angetan seien, die „Erhaltung guter Sitten" zu fördern.[104] Bemerkenswert ist Janns Vorrede nicht so sehr aufgrund ihrer wenig originellen Argumente gegen Liebeshandlungen auf der Bühne, sondern vielmehr wegen einiger Formulierungen, die eine erstaunliche Nähe zu *Der steinerne Mann* erkennen lassen. Wenn Jann wiederholt den ‚ehrlichen Mann' bemüht, wenn er seinen Dichterkollegen vorwirft, „in dem Koth unflätiger Lüste herum[zu]wuhlen", wenn er betont, die Aufführungen seiner Werke seien bei „Leuten vom Stande" und „gelehrten Männern und Kennern", nicht jedoch bei einigen „süße[n] Herrgen, und Stutzer[n]" auf Beifall gestoßen, oder wenn er die verheerende Wirkung unsittlicher Bühnendarbietungen auf Kinder und junge Menschen herausstellt, bedient er sich eines sprachlichen Gestus, wie er auch im *Steinernen Mann* begegnet. Die Vermutung drängt sich auf, der anonyme Verfasser der Flugschrift könnte die hier zitierte Vorrede und deren Urheber gekannt haben oder gar mit Letzterem identisch sein, und in der Tat findet sich in einer wenige Jahre nach Franz Xaver Janns Tod erschienenen Biographie ein entsprechender Hinweis: Das im Anhang befindliche „Verzeichnis aller Schriften des Seligen" enthält neben den bekannten Veröffentlichungen auch etliche Pamphlete, darunter, als Nummer 12 gelistet, „Der steinerne Mann, eine Satyre auf unzüchtige Schauspiele".[105] Die Behauptung des Augsburger Stadtpflegers Paul von Stetten, der – wie auch andere Zeitgenossen – „Bigotterie und Jesuitterey" und insbesondere die Umtriebe Maximus Mangolds (1722–1797), Direktor des als Weltpriesterhaus weitergeführten ehemaligen Jesuitenkollegs, und seiner Adlaten für den Theaterskandal um Vicente Martíns Oper verantwortlich macht, findet hier eine Bestätigung.[106]

Die Kontroverse um den *Baum der Diana* war zweifellos mehr als eine kurzlebige Theateraffäre. Die Auseinandersetzungen um Martíns Oper machten, wie bereits Gerhard Hetzer bemerkt hat, „geistige Frontstellungen" sichtbar,[107] die ich in meinen Erkundungen zu konkretisieren versucht habe. Zugleich kamen dadurch soziale und konfessionelle Divergenzen zum Vorschein, die in den 1790er Jahren zunehmend an Virulenz gewannen. Formiert hatte sich

[103] Vgl. Placidus Braun: Geschichte des Kollegiums der Jesuiten in Augsburg. München 1822, S. 206 f.

[104] Franz Xaver Jann: Etwas wider die Mode. Gedichte, und Schauspiele ohne Caressen, und Heurathen, für die studirende Jugend. Augsburg 1782, Vorrede [unpaginiert], passim.

[105] Anton Leinfelder: Nachklänge aus dem Leben des Franz Xaver Jann, ehemals Professor am Gymnasium bei St. Salvator in Augsburg. Kempten 1832, S. 71. Vgl. auch S. 30, wo es heißt: „Wie er über unzüchtige Schauspiele dachte, davon zeugt seine Satyre: Der steinerne Mann".

[106] Stetten: Selbstbiographie, S. 521.

[107] Hetzer: Augsburger Theaterwesen, S. 529.

der Widerstand in einem Milieu, dessen Selbstverständnis durch sozio-ökonomische Verhältnisse und eine konfessionelle Position geprägt war, die in Kontrast zu jenen der herkömmlichen reichsstädtischen Eliten standen. Aus historischer Perspektive ist zum einen auf den Antagonismus zwischen einer erst im 18. Jahrhundert zugewanderten, wirtschaftlich erfolgreichen und wohlhabenden Kaufmannschaft und der alteingesessenen patrizischen Gesellschaft, die nicht nur die politischen Entscheidungen traf, sondern auch in sozialer Hinsicht den Vorrang beanspruchte, hinzuweisen. Eine zentrale Rolle spielte zum anderen die dezidiert katholische und anti-aufklärerische Haltung, welche das Obwexer-Netzwerk mit einigen Kollegiaten von St. Salvator verband und sie zugleich von der immer noch stark protestantisch geprägten und den Ideen der Aufklärung gegenüber offeneren Oberschicht trennte. Zu betonen ist allerdings, dass Theaterfeindlichkeit kein katholisches Privileg war[108] und außerdem nur für einen Teil der Augsburger Katholiken zutraf, wie das Beispiel Johann Christoph von Zabuesnigs zeigt, den weder der schulische Werdegang – als Zögling des Kollegs von St. Salvator war er mit der jesuitischen Theatertradition in Berührung gekommen – noch eine tiefe Religiosität, die ihn dazu bewog, sich 1817 zum Priester weihen zu lassen, an der Zusammenarbeit mit der Voltolinischen Schauspielergesellschaft hinderten.[109] Motiviert war die Petition gegen den *Baum der Diana* demnach nicht primär durch die Zugehörigkeit zur römischen Kirche, sondern durch einen aufklärungskritischen Standpunkt, der die moderne Schaubühne als Vermittlungsinstanz einer sämtliche religiösen Werte und Traditionen untergrabenden Zeittendenz auffasste.[110] Dem kulturellen und religiösen Erbe, das die Jesuiten mit ihren Theaterdarbietungen hinterlassen hatten, erneut Relevanz zu verschaffen und damit einer als bedrohlich empfundenen rationalistischen und säkularistischen Epochenströmung Einhalt zu gebieten, war das eigentliche Anliegen jener Gruppe von Bürgern, welche sich Anfang 1792 an

[108] So versammelt etwa die sich auf den frühpietistischen evangelischen Theologen Johann Reinhard Hedinger (1664–1704) berufende Flugschrift *Hedingerisches Zeugnis Von Comoedien, Opern und andern kurtzweiligen Schau-Spielen* […] (1733) eine Vielzahl von Argumenten gegen das Theater und dessen Verteidiger. Erinnert sei außerdem an den lutherischen Pastor Johann Melchior Goeze (1717–1786), der sich im bereits erwähnten Hamburgischen Theaterstreit mit der Schrift *Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne überhaupt: wie auch der Fragen: Ob ein Geistlicher, […] ohne ein schweres Aergernis zu geben, die Schaubühne besuchen, selbst Comödien schreiben, […] und die Schaubühne, so wie sie itzo ist, vertheidigen, und als einen Tempel der Tugend […] anpreisen könne* (Hamburg 1769) klar gegen das Theater positioniert hatte. Zu den theologischen – wie auch und vor allem zu den kameralistischen Auseinandersetzungen mit der Schaubühne vgl. Hermann Korte: Historische Theaterpublikumsforschung. Eine Einführung am Paradigma des 18. Jahrhunderts. In: „Das Theater glich einem Irrenhause", S. 29 et passim.

[109] Zu Johann Christoph von Zabuesnig vgl. https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/zabuesnig/5939 [04.08.2022], sowie Hans Pörnbacher: Schwäbische Literaturgeschichte. Tausend Jahre Literatur aus Bayerisch Schwaben. Weißenhorn 2002, S. 214.

[110] Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die bereits zitierte Stellungnahme von Zabuesnigs, in der dieser zu Beginn ausdrücklich betont, er sei ein „überzeugter Katholik, kein Illuminat, kein Freimaurer, kein Feind der Exjesuiten" und damit deutlich macht, welcher Vorwurf im Raum stand (vgl. Herre: Bürgertum, S. 103).

den Augsburger Rat wandte und damit einen Theaterstreit anzettelte, dessen Signifikanz abschließend noch einmal herausgestellt werden soll.

4.

Die zeitliche Koinzidenz zwischen der Aufhebung des Jesuitenordens 1773, dem Ende der Meistersingeraufführungen und dem Bau eines städtischen Theaters im Jahr 1776 ist kaum zufällig. Die Errichtung eines Gebäudes, das einen Ort für jene Bühnendarbietungen schuf, die dem Augsburger Magistrat und einer Mehrheit der sozial und kulturell maßgeblichen Bevölkerungskreise mittlerweile opportuner erschienen als die Aufführungen von Schuldramen oder wenig anspruchsvollen Komödien und Tragödien in der Tradition des Meistersangs, markierte zugleich den Aufbruch zu neuen Formen theatraler Repräsentation. Dass dies keine radikale Zäsur bedeutete, dass das Neue das Alte nicht einfach eliminierte, sondern mit diesem weiterhin in Berührung blieb, dürften meine Darlegungen deutlich gemacht haben. Ungeachtet der ihm inhärenten sozialen und konfessionellen Implikationen, ungeachtet der zu vermutenden persönlichen Animositäten offenbart der Theaterstreit um die Oper *Der Baum der Diana* vor allem eines, nämlich wie konfrontativ, aber auch komplex sich die Auseinandersetzung zwischen Relikten etablierter Bühnentraditionen mitsamt den diese charakterisierenden moralischen und ästhetischen Darstellungsprinzipien und dem sich als ‚modern' gerierenden Unterhaltungs- und Bildungstheater der reisenden Theatercompagnien gestaltete. Die auf der städtischen Schaubühne präsentierten Aufführungen von Dramen, Opern und Balletten fanden in einem Kontext statt, in dem ältere Theaterauffassungen und die daraus resultierenden Erwartungshaltungen und Publikumsbedürfnisse nachwirkten und eine Konkurrenzsituation erzeugten, in der sich neuartige Modelle und Modi theatraler Darbietung behaupten mussten. Die das Forschungsinteresse leitende Konzentration auf das Konzept eines ‚gereinigten' bürgerlichen Schauspiels, das sich, so das Postulat, nicht nur in theatertheoretischen Diskursen, sondern auch in der Bühnenpraxis seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum durchgesetzt habe,[111] verstellte lange Zeit den Blick für diese Vielschichtigkeit der Verhältnisse, für die Gegensätze, aber auch die Gemeinsamkeiten zwischen den zunehmend als überholt deklarierten Formen weltlichen und geistlichen Theaters und eines Schauspiels, das für sich in Anspruch nehmen durfte, zeitgemäß zu sein. Inwiefern die vorgängig rekonstruierte Gemengelage ein Augsburger Spezifikum bildet, können nur vergleichende Untersuchungen klären; unabhängig davon ist die Kontroverse um Vicente Martíns Oper ganz grundsätzlich geeignet, uns für jene ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen' zu sensibilisieren, die nicht nur im Bereich des Theaters historische Lebenswelten kennzeichnet.

[111] Auch Peter Heßelmann kommt zum Schluss, in der „Aufklärungsära" sei „die Vielgestaltigkeit der alten Theaterkultur nach und nach reduziert" worden, zugunsten eines textbasierten, ästhetisch zunehmend ambitionierten und disziplinierten Bühnengeschehens (Heßelmann: Gereinigtes Theater?, S. 430 f.).