Pia Janke

Salzburger Festspiele. Konzepte, Widersprüche, Horizonte

1. August 2001

Festspiel-Dialoge 2001

Redefassung

© Copyright Pia Janke, Wien

Pia Janke

Salzburger Festspiele: Konzepte, Widersprüche, Horizonte

(*Diese Ausführungen sind als Vortrag konzipiert worden, der zum Dialog und zur Diskussion anregen sollte. Die schriftliche Fassung dokumentiert diesen Vortrag. Der kolloquiale Stil ist deswegen bewußt beibehalten.*)

„Salzburger Festspiele: Konzepte, Widersprüche, Horizonte" – diese Themenstellung wurde mir übermittelt und soll von mir erfüllt werden. Jedoch: Wie kann man so eine Themenstellung in einem kurzen Vortrag bewältigen? Keine Gesamtbestandsaufnahme der Salzburger Festspiele von 1920 bis 2001 samt sämtlicher Konzepte, Widersprüche, Horizonte, gegliedert in Phasen samt Aufführungen, Namen, inklusive aller Intrigen und Skandale scheint mir in dieser Form möglich zu sein. Doch die vorgegebenen Begriffe genauer zu untersuchen, wäre ein interessanter Ansatz: Was haben die Begriffe „Konzepte, Widersprüche, Horizonte" mit Salzburg zu tun, was haben sie vielleicht auch miteinander in Bezug auf die Salzburger Festspiele zu tun? Folgende Fragen ergeben sich daraus:

• Gibt es überhaupt ein *Konzept* der Salzburger Festspiele? Oder hat es immer neue gegeben? Mehrere, die einander auch widersprochen haben? Vielleicht auch je nach den Künstlerpersönlichkeiten, die gerade in Salzburg waren und die die Salzburger Festspiele dadurch geprägt haben? Und war das Konzept auch des öfteren der Star oder die Stars selbst?

• Was waren die *Horizonte* dieser Konzepte? Im Sinne des geistigen und politischen Horizontes, aber auch im Sinne einer Perspektive: worauf haben diese Konzepte abgezielt, wozu haben sie geführt?

• Und was waren die *Widersprüche* dabei? Zwischen den Konzepten? Waren das persönliche Widersprüche (die Intrigen der Stars gegeneinander)? Oder hat es sich dabei auch um ästhetische, weltanschauliche, ideologische Widersprüche gehandelt? Und, noch vertrackter: Waren die einzelnen Konzepte nicht selbst schon Widersprüche, nämlich im Sinne eines Widersprechens, einer Widerrede? Waren die Konzepte bewußt gegen etwas, was als feindlich festgemacht wurde, gerichtet?

All diese Überlegungen führen zur zentralen Fragenstellung: Gibt es überhaupt so etwas wie eine Identität der Salzburger Festspiele? Und ist diese Identität vielleicht eine, die sich durch eine Abgrenzung von etwas anderem, durch einen *Widerspruch* konstituiert?

Mein Ansatz ist, keinen Abriß der Festspielgeschichte zu geben. Ich habe vielmehr aus der Festspielgeschichte punktuell drei Schriften herausgegriffen. Diese drei Texte haben unterschiedliche Formen und sind von drei unterschiedlichen Persönlichkeiten verfaßt. Es handelt sich um eine programmatische Schrift, um ein Dramenfragment und um einen Essay. Anhand dieser Text sollen die *Konzepte* und die Kontexte, also die *Horizonte,* dieser drei Persönlichkeiten aufgezeigt und dadurch bestimmte Schlüsse gezogen werden, die auf Grundsätzliches der Salzburger Festspiele verweisen. Die drei Texte entsprechen auch drei markanten historischen Punkten nicht nur der Salzburger Festspiele, sondern auch Österreichs. Die Salzburger Festspiele waren ja immer auch ein Forum der Identitätsstiftung, ein Forum, an dem grundlegende Krisen nicht nur der Kunst, sondern auch der österreichischen Identität manifest wurden.

Der erste Text, die Programmschrift, stammt von Hugo von Hofmannsthal, der neben Max Reinhardt und Richard Strauss einer der Gründungsväter der Salzburger Festspiele gewesen ist. Der zweite Text, das Dramenfragment, stammt von Bertolt Brecht, der dritte Text, der Essay, von Gérard Mortier, der die letzten zehn Jahre in Salzburg geprägt hat und nun Adieu sagt.

Der erste Text

„Musikalisch theatralische Festspiele in Salzburg zu veranstalten, das heißt: uralt Lebendiges aufs neue lebendig machen; es heißt: an uralter sinnfällig auserlesener Stätte aufs neue tun, was dort allezeit getan wurde; es heißt: den Urtrieb des bayrisch-österreichischen Stammes gewähren lassen [...].“

Dieser Text stammt aus: Hugo von Hofmannsthal, *Festspiele in Salzburg*, erschienen 1921 in *Die moderne Welt*.

Bei dieser Schrift handelt sich um eines der „Gründungsmanifeste“, auf die sich in den letzten Jahren auch politische Repräsentanten Österreichs bezogen haben, um Funktion und Identität der Salzburger Festspiele auch für heute und vor allem auch für die Zukunft zu bestimmen - ein eher prekäres Unterfangen, da der Text primär aus seinem historischen und geistigen Kontext heraus zu begreifen ist. Hofmannsthal hat zwischen 1918 und 1921, also unmittelbar zur Zeit der Gründung, mehrere Texte zu Festspielen in Salzburg geschrieben, und dann später noch einige im Verlauf der zwanziger Jahre. Das waren dann Texte, die die Idee und das Programm der Salzburger Festspiele noch einmal rechtfertigen sollten.

Ich möchte nun bestimmte Textelemente dieses Absatzes herausgreifen und genauer darauf Bezug nehmen.

• Der erste Satzteil lautet: „Musikalisch theatralische Festspiele in Salzburg zu veranstalten“. Auf die Form, also auf das, was in Salzburg aufgeführt werden soll, wird hier Bezug genommen. Interessant ist, daß nicht nur von Drama, von Literatur-Theater oder von Oper die Rede ist, sondern bewußt Musikalisches und Theatralisches aufeinander bezogen werden. Hofmannsthal intendierte für Salzburg eine neue Zusammenführung der künstlerischen Ausdrucksformen: Musik, Theater, Tanz, Literatur sollten miteinander verknüpft werden. Die Vorstellung, daß Schauspiel und Musik ungeschieden sind, daß Dramatisches musikalisiert und Musikalisches dramatisch gefaßt werden sollte, liegt diesem Gedanken zugrunde. Um eine Re-Etablierung einer organischen, sinnlichen Kunst ging es also, um eine Zurückdrängung von „intellektueller“, abstrakter Kunst. Man muß diese Intention auch im Kontext von Hofmannsthals persönlicher Hinwendung zum Libretto-Schreiben sehen, dabei handelte es sich auch um einen Versuch, das Rational-Begriffliche durch die Musikalisierung zu überwinden und auf diese Weise zu einer neuen Dimension des Ausdrucks zu gelangen. In Salzburg sollten solche Werke zur Aufführung kommen. Die Salzburger Festspiele sind also auch als ein anti-intellektuelles Projekt zu begreifen. Es ging um ein erneutes Sinnlichmachung von Theater. Die Re-Etablierung eines Theaters als gemeinsamer erhebender Akt, der alle Sinne anspricht und der auch eine religiöse Dimension hat, das war Hofmannsthals Anliegen. Die Salzburger Festspiele waren auch ein para-religiöses gesellschaftliches Projekt. Es ging darum, gegen die Säkularisierung und Atomisierung der Gesellschaft anzukämpfen und eine neue Form von Gemeinschaftlichkeit zu stiften.

Diese Idee vom Zusammenspiel der Künste basierte nicht nur auf Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes, sondern auch auf einer bestimmten Vorstellung von barocker Kunst, die in Salzburg, einer Barockstadt, wieder aktiviert werden sollte. Man kann in diesem Zusammenhang von einer „barocken Ideologie“ sprechen. Die Bezugnahme auf das Barock resultierte nicht nur aus einem besonderen Interesse an einer Kulturepoche, sondern hatte auch eine politische Dimension. Es ging dabei auch um eine Bestimmung des Österreichischen aus dem barocken Geist heraus. Österreich und Barock wurden synonym verstanden. Das Barock wurde als Stilkonstante begriffen: eingeschlossen waren in dieser Definition das Festliche, das Sinnliche, das Katholische, die Idee der Welt als eines großen Theaters und auch das Volkstümliche. Und all das wurde gleichgesetzt mit dem Österreichischen. Und dieses Österreichische wurde spezifiziert als bayrisch-österreichisches Wesen. Man muß sich, um die geistigen Kontexte der Salzburger Festspiele zu begreifen, also vor allem mit Stilisierungen, Mythisierungen, Behauptungen, Unterstellungen auseinandersetzen, die einer historischen oder wissenschaftlichen Überprüfung kaum Stand halten.

In diesem Zusammenhang ist ein Name zu nennen, der Hofmannsthals Denken wesentlich beeinflußt hat, nämlich Josef Nadler, ein Literaturwissenschaftler, den man vor allem von seiner späteren Nazi-Literaturgeschichte her kennt. Nadler hat im Jahr 1918 den dritten Band seiner „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ herausgebracht. Die Geschichte der deutschen Literatur wird darin aus stammesgeschichtlicher und geographischer Perspektive dargestellt. Es handelt sich um eine Art Literaturethnographie. Der dritte Band befaßt sich mit den „Neustämmen“, mit den „Baiern“, und ihrer „Stammeskultur“ anhand von Wien, München und den bairischen Landschaften, die als „Gaue“ bezeichnet werden. Zum Träger dieser Kultur wird das Volk erklärt, das Nadler als ein Gemisch von Bauern und Handwerkern begreift. Und es wird ein „theatralischer Urtrieb“ behauptet, den dieses Volk auszeichnen würde, nämlich der Trieb zum Darstellerischen, zum Theater.

Selbstverständlich handelt es sich hier um eine weitere Erfindung - um eine Erfindung, die Sicherheit und Überschaubarkeit ermöglichte. Es mutet ja recht merkwürdig an, gerade auf das Bäuerliches, das Organisch-Biologisches in einer Zeit der Technisierung, der Beschleunigung, der Entdeckung der Masse, der Proletarisierung Bezug zu nehmen. Aber gerade das schien nötig zu sein in einer Zeit der Krisen, wo nur schwer Orientierung möglich war. Und es war ein zentrales Problem in dieser Zeit, nach Zusammenbruch der Monarchie, das Österreichische zu bestimmen. Durch die Bezugnahme auf kulturelle bzw. stammesgeschichtliche Traditionen schien diese Bestimmung wieder möglich.

Hofmannsthal beruft sich seinen Schriften zu Festspielen in Salzburg auf diese Setzungen Nadlers und zitiert wortwörtlich aus ihnen: den „Urtrieb des bayrisch-österreichischem Stammes“ in Salzburg manifest werden zu lassen, das war um 1920 der zentrale Gründungsgedanke Hugo von Hofmannsthals. Es ging Hofmannsthal bei den Salzburger Festspielen um die Erfindung einer Tradition, um eine Rettung aus Krisen, um einen Anschluß an die große barocke, bayrisch-österreichische Vergangenheit. Die Salzburger Festspiele sind so von Anfang an als Projekt zu sehen, gegen Krisen anzukämpfen. Die Salzburger Festspiele waren von Anfang an ein *Widerspruchs*-Projekt.

Die Salzburger Festspiele waren jedoch keineswegs eine monolithische Erscheinung in dieser Zeit, es gab auch weitere Festspielgründungen, ja es gab einen richtigen Festspiel-Boom in der Zwischenkriegszeit. Es ist interessant, daß die Festspiel-Idee gerade in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg wieder aktuell geworden ist. So wurden

alte Festspieltraditionen der Provinz in dieser Zeit als groß inszenierte Massenspektakel neu forciert. Und es gab auch Neugründungen von Festspielen in dieser Zeit: die bedeutendsten waren neben den Salzburger Festspielen die Mariazeller Festspiele. Auch im habsburgisch-katholischen Wallfahrtsort Mariazell wurden Festspiele initiiert, bei denen das als bäuerlich-alpenländisch gefaßte österreichische Wesen manifest werden sollte. Ein eigenes hochtechnisiertes Festspielhaus wurde hier gebaut wurde. Nach drei Jahren aber wurden die Festspiele eingestellt. Im Gegensatz zu Salzburg, das sich sehr schnell ein internationales Flair zugelegt hatte, fanden sie den Anschluß zu einer größeren Öffentlichkeit nicht.

Festspiele in der Zwischenkriegszeit war immer auch Mittel der Propaganda. Das erkennt man deutlich daran, daß in dieser Zeit auch alle ideologischen Gruppen und Lager Festspiel-Aufführungen initiierten: So die Sozialdemokraten (z.B. 1931 bei der Arbeiterolympiade im Stadion), aber auch die rechtsgerichteten Turnerbünde und auch die Kirche, unterstützt von der Christlich-Sozialen Partei. Und auch anläßlich von politischen Festen wurden dramatische Formen in den Ablauf integriert. Zugleich wurde die Politik selbst als „Festspiel" inszeniert und dramatisch-theatralisch ausgestaltet, die „Ästhetisierung von Politik" war auch eine Theatralisierung. Die politischen Paraden, Umzüge Aufmärsche, Kundgebungen und Gelöbnisse waren durchchoreographiert und inszenierten die Massen. Obwohl ideologisch völlig polarisiert, hatten all diese politischen Festspiele die gleiche Grundabsicht, nämlich ein Wir, eine Gemeinschaft zu stiften und sich aggressiv gegen alle anderen zu behaupten. Die Erzeugung von Feindbildern war ein Mittel der Selbstbestätigung. All diese Projekte waren also Projekte der Affirmation und der Orientierungsvermittlung in dem Sinn, daß eine überschaubare Ordnung vermittelt und ein (kollektiver) Mythos generiert werden sollte. So kann man diese Unternehmungen auch als Projekte der Anti-Moderne bezeichnen.

Nach diesem Exkurs wieder zurück zum Text. Der nächste Satzteil lautet: „uralt Lebendiges aufs neue lebendig machen". „Uralt Lebendiges" sollte bei den Salzburger Festspielen aufgeführt werden. Sinn der Salzburger Festspiele war es also, die Tradition manifest werden zu lassen, und zwar primär die große bayrisch-österreichische Tradition, mit dem Zentrum „Faust", den Opern Mozarts und der Wiener Theatertradition. Calderon, Shakespeare und die Antike wurden in diese Tradition eingepaßt. Vor allem war am Anfang auch daran gedacht, die Tradition der alpenländischen Festspiele fortzuführen. Und die Werke wurden entsprechend ausgewählt: Ganz am Anfang stand der „Jedermann", ursprünglich war jedoch ein Stück von Max Mell, nämlich das „Halleiner Weihnachtsspiel", die Bearbeitung eines altes alpenländischen Volksschauspiels, für die Franziskanerkirche zu Weihnachten 1919 geplant gewesen. 1922 folgte Hofmannsthals eigens für Salzburg verfaßtes „Salzburger großes Welttheater" in der Kollegienkirche, ein Stück in dem eine statische Ordnung gezeigt und die Bekehrung des Bettlers als Besiegung des „Gespensts des Bolschewismus" vor Augen geführt wurde. 1925 folgte Max Mells „Apostelspiel", 1928 Richard Billingers „Perchtenspiel", und auch der „Faust" 1933 wurde als großes Mysterienspiel zur Anschauung gebracht.

Ein weiterer Satzteil lautet: „an uralter sinnfällig auserleser Stätte". Salzburg wurde als Ort für die Festspiele ganz bewußt gewählt, nicht nur die Barockstadt Salzburg interessierte, sondern Salzburg wurde auch zum Zentrum der bayrisch-österreichischen Landschaften erklärt und als alpenländische Enklave begriffen, die gegen das Großstadtgetümmel gesetzt werden konnte.

Zusammenfassend läßt sich zum ersten Textausschnitt sagen, daß das *Konzept* Hugo von Hofmannsthals selbst als ein *Widerspruch* zu bezeichnen ist: es ging um ein anti-modernes Projekt, das gegen die Krisen, gegen die Fragmentierung der Gesellschaft,

gegen die Säkularisierung, gegen den Materialismus gerichtet war. Bewußt wurde auch eine bestimmte Art von Kunst von Anfang an ausgegrenzt. „Das Finstere ohne Hoffnung und Aufschwung, das innerlich Gewöhnliche, das völlig Weihelose“ hätte in Salzburg keinen Ort, das schrieb Hofmannsthal 1928. Widerständige, weihelose, finstere, hoffnungslose, häßliche Kunst, Kunst, die keinen Aufschwung, keine Identität, keine Affirmation ermöglicht, war nicht erwünscht. Was erwünscht war, war das Schöne, das Harmonische, das Festliche, das Weihevolle, das Sinn- und Identitätsstiftende. Von Hofmannsthal wurden die Salzburger Festspiele somit nicht als Ort der Aufbrüche und Konfrontationen, sondern Ort des Schutzes und der Heilung entworfen.

Der zweite Text

Aus der Rede des Todes an den Kaiser:

Kaiser, ich hatt ein schlechtes Jahr
Mein Geschäft ist nit mehr, was es war
Hab schon keine Lust mehr an meiner Arbeit
Fühl mich kränklich und gealtert vor der Zeit
Werd ich doch überall geprellt
Geschnitten, verfolgt und kaltgestellt.
[...]
Als mich dereinst der Herr bestellt
Daß ich ein Wechsel bring in die Welt
Sollten sein vor mir alle Menschen gleich
Da war nit die Red von Arm und Reich
Und daß mir einer, der mir gefällt
Vor die Nas' einen Beutel mit Talern hält
So, daß ich nit mehr an ihn kann
Und wär er gleich ein alter Mann.

Diese Textstellen stammen aus: Bertolt Brecht, Der Salzburger Totentanz (In: Bertolt Brecht: *Werke*, hg. v. Werner Hecht, Stücke 10, Berlin: Aufbau 1997).

Bei diesem Text handelt es sich um eine Klage des Todes, der vom „Herrn“, also von Gott, bestellt ist, daß die Menschen vor ihm in ihrer Todesstunde nicht gleich sind, daß sie es sich, je nach Reichtum, richten können und er, der Tod, selbst korrupt ist. Diese Rede ist im Knittelvers geschrieben. Dieser Text von Bert Brecht ist Ende der vierziger Jahre verfaßt worden und ist Teil eines 13-seitigen Konvoluts von Szenen, Dialogen, Handlungsbeschreibungen, Szenarien und Entwürfen. Zentrale Momente, die darin angesprochen werden, sind Krieg, Nachkriegszeit, Pest, aber auch Fastnacht, Fest und Tod. Die Gier nach Geld ist das Hauptagens der Figuren,

verschiedene Personen wie der Kaiser, der Tod, eine Kaufmannsfamilie und Bauarbeiter sind die Protagonisten.

Was hat nun dieses Konvolut mit den Salzburger Festspielen zu tun? Diese Rede erinnert an ein anderes Stück, das mit Salzburg sehr viel zu tun hat, in dem auch der Tod vorkommt, in dem auch der „Herr“, also Gott, zentral ist - hier klagt jedoch nicht der Tod gegenüber einem Kaiser, sondern ein anderer Kaiser, nämlich Gott, gegenüber dem Tod -, in dem es auch um das Sterben eines Reichen geht, in dem auch der Knittelvers verwendet wird: an Hofmannsthals „Jedermann“. Brechts Text ist auf diesen „Jedermann“ bezogen, es handelt sich sogar ganz bewußt um einen Anti-„Jedermann“, und dieser Anti-„Jedermann“ wurde von Brecht unter dem Titel „Der Salzburger Totentanz“ entworfen, jedoch nicht zu Ende geführt. Der Materialist, der Marxist Brecht also in der Nachfolge Hofmannsthals? Als Autor der Salzburger Festspiele? Das war jedenfalls geplant.

Zunächst zum Text: Während Hofmannsthals „Jedermann“ zeigt, daß vor dem Tod alle Menschen gleich sind, weist Brechts Fragment darauf hin, daß das Geld die Menschen auch im Tod ungleich macht, denn die Reichen können sich’s richten, die Armen aber, die den Tod nicht bestechen können, müssen sterben. Im Gegensatz zum „Jedermann“, der die diesseitigen gesellschaftlichen Verhältnisse unangetastet läßt, zeigt Brechts Fragment die gesellschaftlichen Gegensätze, die Mechanismen von Macht, Ausbeutung und Korruption, die auch vor dem Tod nicht Halt machen. Keine höhere Gerechtigkeit existiert hier mehr, keine alle Widersprüche auflösende göttliche Ordnung. Keine entlastende Harmonisierung wird dem Publikum mehr geboten, keine Beruhigung des bürgerlichen, des kapitalistischen schlechten Gewissens, daß es reicht, kurz vor dem Sterben zu bereuen, und schon kommt man in den Himmel. Ein anti-bürgerliches, ein anti-kapitalistisches, ein anti-illusionistisches, ein anti-harmonisierendes Stück war von Brecht für Salzburg geplant, eines, das zeigt, wie das Geld und die dadurch verursachten Klassengegensätze alles, das Diesseits wie das Jenseits, regieren und wie die Besitzenden auf Kosten der Besitzlosen existieren. Brechts Entwurf ist als dezidiertes Gegenprojekt nicht nur zu Hofmannsthals Stück zu lesen, sondern auch zur grundlegenden Intention der Salzburger Festspiele. Nicht um Katharsis, Harmonisierung, Erhebung und (bürgerliche) Selbstbestätigung geht es in ihm, nicht um Affirmation und um die Beschwörung eines göttlichen Heilplanes, der die Widersprüche tilgt, sondern um gesellschaftliche Rückbindung.

Der Text war also nicht nur als eine Revidierung von Hofmannsthals „Jedermann“, sondern auch als Teil eines Gesamtprojekts, einer Gesamtreform der Salzburger Festspiele gedacht. Dieses Projekt verweist auf den Versuch, die Festspiele in der Nachkriegszeit neu zu bestimmen. Wieder war es also eine Nachkriegszeit, eine Zeit der Krise, in der über Identität, Sinn und Funktion der Salzburger Festspiele nachgedacht wurde. Nun waren die Fragen aber die, ob das Gründungskonzept überhaupt noch tragbar war, ob man nicht Neues versuchen sollte, ob nicht auch Zeitgenössisches und gesellschaftlich Rückgebundenes in Salzburg von Nöten wären - etwas also, was die Krisen nicht heilt, sondern benennt. Konkret waren es ein paar Leute, die diesen Anspruch hatten, und in diesem Kreis war eine Person zentral, nämlich Gottfried von Einem. Gottfried von Einem war damals Mitglied des Festspiel-Direktoriums und bemühte sich um die Erschließung der Moderne für die Festspiele. Zum ersten Mal sollte es hier wirklich zeitgenössische Musik, wirklich zeitgenössische Oper geben – und auch eine Erneuerung im Schauspielbereich.

Bezugsperson für die Erneuerung des Schauspiels war für Einem Bertolt Brecht. Einem nahm über Caspar Neher Kontakt mit Brecht auf, und Brecht zeigte sich an einer Mitarbeit bei den Salzburger Festspielen interessiert. Brecht lebte zu dieser Zeit

in der Schweiz, er war aus Amerika zurück in Europa und plante seine nächsten Initiativen. Seit 1935 war er staatenlos und vor allem auch an einem Deal interessiert, bei dem ihm die Initiative von Einem sehr entgegenkam. Der österreichische Paß gegen eine Mitarbeit bei den Salzburger Festspielen, das war Brechts Vorschlag. Der österreichische Paß war deswegen so wichtig für Brecht, weil er mit ihm ohne Probleme alle deutschsprachigen Länder bereisen konnte.

Was war also alles mit Brecht in Salzburg geplant? Zunächst der Anti-„Jedermann", „Der Salzburger Totentanz". Bereits ein konkreter Aufführungsort wurde überlegt, wieder sollte es im Freien sein, aber nicht vor dem Dom, sondern in einem der vielen Salzburger Höfe. Auch über die szenische Realisierung wurde nachgedacht. Keine Guckkastenbühne sollte es sein, sondern um das Publikum herum sollte gespielt werden. Auch eine Besetzung war in Planung. Angedacht wurde aber auch eine grundsätzliche Mitarbeit Brechts bei den Salzburger Festspielen. Auch gab es eine Überlegung, Brecht zum Dramaturgen des Salzburger Landestheater zu machen mit Bertold Viertel als Direktor und Caspar Neher als Ausstattungsleiter, wobei jeweils eine Einstudierung pro Jahr für die Salzburger Festspiele verpflichtend sein sollte. Besonders sollten dabei Brechts Werke berücksichtigt werden. Und Brecht sollte auch mit österreichischen Verlagen zusammenarbeiten.

Im April 1950 bekam Brecht die österreichische Staatsbürgerschaft verliehen, nach vielen Bittgesuchen und Unterstützungserklärungen. Möglicherweise hat danach auch sein Interesse an den Festspielen nachgelassen, Faktum ist aber auch, daß mit einer Zeitverzögerung im Herbst 1951 eine politische und mediale Hetze gegen diese Einbürgerung Brechts losgegangen ist – und mit ihr der Versuch, Einem, der zum Sündenbock für diese politische Entscheidung gemacht wurde, aus Salzburg zu vertreiben. Diese Hetze fand übrigens nach dem Festspielsommer, in dem zum ersten Mal Bergs „Wozzecks" auf Betreiben von Einem trotz politischer Intervention in Salzburg zu sehen gewesen war, statt. Die Zeitungen agitierten gegen Brecht, Politiker der ÖVP und der SPÖ, die alle am Einbürgerungsverfahren beteiligt gewesen waren, distanzierten sich von der Einbürgerung. Man schrieb von „kommunistischer Infiltration", Brecht, von dem in Zeitungen zu lesen war, daß er als Nachfolger von Max Reinhardt vorgesehen wäre, wurde als Agent des Kommunismus enttarnt. Am 2. Oktober 1951 schrieb Gustav Canaval in den „Salzburger Nachrichten": „Warum Bert Brecht, der zum verspäteten Landsturm des kommunistischen Avantgardistentums gehört, heute ausgerechnet auf Salzburg blickt, wohin er paßt wie der Dieselmaschinist ins Oratorium, ist zunächst unerfindlich. Es sei denn, man glaubt an einen ostzonalen Auftrag in Kultura, sich dort des Dreigroschenoper-Genies zu bedienen, wo die Oper keine zwei Groschen mehr wert ist, seit sie vom hohen Schemel herunter gestoßen wurde."

Die Grundaussage dieser Sätze ist, daß Brecht nicht nach Salzburg paßt, daß Brecht und die Salzburger Festspiele unvereinbar wären. Der Dieselmaschinist paßt nicht ins Oratorium, das ist eine interessante Antithese: Der Proletarier, das Häßliche, das Schmutzige, das Technische versus Barockes, Geistliches, Erhebendes. Man war also nicht bereit, Salzburg anders zu begreifen, die Aura Salzburgs war festgeschrieben. Und die Politik war eifrig bemüht, diese Festschreibung zu bestätigen. In einer Kuratoriumssitzung Ende Oktober 1951 unter Vorsitz des Salzburger Landeshauptmann Josef Klaus, der sich sowohl gegen den „Wozzeck" ausgesprochen als sich von Brecht distanziert hatte, wurde Einem als Direktoriumsmitglied entlassen, und zwar wie das Protokoll vermerkt, „aufgrund seines unqualifizierten Benehmens gegen den Vorsitzenden und Landeshauptmann". Im Protokoll ist weiters zu lesen: „Die Formulierung kam in dieser Form zustande, weil Hofrat Dr. Paumgartner sich dagegen ausgesprochen hat,

dass die Enthebung mit der Angelegenheit Bert Brechts verbunden würde, da dies in irgendeiner Form auf das Direktorium zurückfallen würde."

Die Brecht-Affäre war also auch eine angenehme Gelegenheit, sich Einems zu entledigen. Einem verließ zwar Salzburg nicht sofort, seine Macht wurde aber bis Ende der fünfziger Jahre immer weiter zurückgedrängt, bis er 1962 Salzburg endgültig den Rücken kehrte, zu einer Zeit übrigens, als die Dominanz Herbert von Karajans in Salzburg besiegelt war.

Diese Brecht-Einem-Affäre ist nicht nur als eine Salzburger Episode oder Anekdote zu sehen. Sie ist zunächst typisch für die Zeit des beginnenden kalten Krieges, in der man Künstler wegen ihrer politischen Haltung diffamierte und irrationale Ängste auf sie projizierte. Sie entspricht aber auch dem typisch österreichischen Umgang mit Neuerungen und Infragestellungen bei den Salzburger Festspielen. Und sowohl die österreichischen Politiker als auch die österreichischen Journalisten spielen dabei immer die zentralen Rollen, und sie sind auch diejenigen, die sich als die entscheidenden Machtfaktoren letztlich durchsetzen. Um auf die Titel-Begriffe meines Vortrags zurückzukommen: Das neues *Konzept*, das Einem initiiert hatte, wurde zurückgedrängt, der *Widerspruch* nicht zugelassen und danach entschärft eingepaßt. Die neuen *Horizonte* wurden gekappt. Der Versuch einer Neupositionierung nach dem 2. Weltkrieg war nur von kurzer Dauer. So scheinen es also doch Salzburger Kontinuitäten zu geben. Als Projekt der Anti-Moderne waren die Salzburger Festspiele nach dem 1. Weltkrieg konzipiert worden, und diese Anti-Moderne hat sich auch nach dem 2. Weltkrieg durchgesetzt – aus politischer Angst, aus Angst, das Publikum zu verlieren, aus unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen, aufgrund von Kämpfen um Macht und Einflußnahme.

Der dritte Text

„Festspiele, und Salzburg voran, sind deshalb immanent politisch; weil Festspiele entstehen aus der Meditation über die Tradition und aus der Melancholie darüber, dass Kunst nicht im Stande scheint, Utopien in Menschheitsgeschichte umzusetzen; weil hier das Zusammentreffen verschiedener Kunstformen gleiche Grundgedanken und Gefühle differenziert beleuchtet und deshalb existenzielle Fragen zu erkennen gibt; weil die Festspielbesucher ihre Freizeit der Kunst widmen, die deshalb nicht als ein bewundernswertes Konsumobjekt gezeigt werden soll, sondern als ein kommunikativ aufregendes Subjekt."

Dieser Text stammt aus: Gérard Mortier, *Kunst ist immer politisch*, erschienen in den *Salzburger Nachrichten*, 25.7.2000.

Wesentliche Aspekte der Reflexion über Festspiele heute werden hier angesprochen. Auf sie soll abschließend eingegangen werden, um die Frage nach der Funktion und Relevanz von Salzburger Festspielen heute zu stellen und Fragen zu formulieren, die auch die Zukunft betreffen.

Ein Satzteil lautet: „weil Festspiele entstehen aus der Meditation über die Tradition und aus der Melancholie darüber, dass Kunst nicht im Stande scheint, Utopien in Menschheitsgeschichte umzusetzen". Mortier geht hier auf den Gründungsgedanken von Festspielen ein. Zwei Aspekte werden erwähnt, die Festspiele bedingen: Erstens die Meditation über die Tradition und zweitens die Melancholie darüber, Utopien mittels Kunst nicht umsetzen zu können. Die Festspiele werden als Reflexionsforen begriffen, als Foren der Reflexion nicht nur über den Anspruch und das Scheitern

von Kunst, sondern auch über die Tradition. Nicht um eine Bewahrung, Pflege oder Weiterführung von Tradition soll es bei Festspielen gehen, wird gesagt, sondern um eine Meditation darüber, und das heißt, um eine produktive Auseinandersetzung. Um eine Befragung der Tradition geht es in diesem anderen Festspielkonzept, um ein Freisetzen der Modernität innerhalb Tradition. Und dadurch soll die Tradition auch eine Bedeutung für die Gegenwart und die Zukunft bekommen, das ist der Anspruch, der formuliert wird. Mortier verwendet dafür im Folgenden ein biblisches Bild: „Um das zu schaffen, muß die Tradition aufgebrochen werden, wie man das Brot bricht, damit sich die Zukunft von ihr ernähren kann". Die Tradition „aufbrechen" bedeutet also neue Nahrung im Sinne auch einer geistigen, religiösen Stärkung für die Zukunft. In diesen Sätzen wird der Versuch erkennbar, den zentralen *Widerspruch* der Salzburger Festspiele, nämlich zugunsten der Bewahrung von Tradition das sogenannte „Moderne" aus Salzburg auszuschließen, aufzulösen, indem man das bislang Ausgegrenzte ins Programm einbezieht.

Der nächste Satzteil lautet: „weil hier das Zusammentreffen verschiedener Kunstformen gleiche Grundgedanken und Gefühle differenziert beleuchtet und deshalb existenzielle Fragen zu erkennen gibt". Hier geht es um die künstlerischen Formen, die bei Festspielen das Programm bilden sollen. Eine der zentralen Gründungsideen von Hofmannsthal wird hier aufgegriffen und neu interpretiert. Es geht nun um das „Zusammentreffen verschiedener Kunstformen", nicht nur die einzelne Gattung, die bei den Festspielen gezeigt werden soll, nicht nur der Gesamtkunstwerkgedanke wird angesprochen, sondern gefordert wird die Kombination, die Vernetzung der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen. Es wird ja in der Geschichte der Salzburger Festspiele immer wieder von Programmvorgaben gesprochen, was nach Salzburg paßt (Mozart, Richard Strauss, die Barockoper, Werke des 20. Jahrhunderts), was nicht, und ich vermute, kaum eine Ära hat sich wirklich daran gehalten. Es wird in Mortiers Ausführungen aber etwas viel Komplexeres angesprochen, nämlich daß das Salzburger Programm in sich vernetzt sein soll, daß es einen thematischen roten Faden innerhalb der präsentierten Werke geben und daß es auch ästhetische Bezüge und Überlagerungen innerhalb dieses Programms geben soll. Das ist vielleicht heute die entscheidendere Frage als die nach den Repertoire-Eckpfeilern, eine Frage, die auch die Verwendung neuer Medien, neuer ästhetischer Formen und Dramaturgien in die Reflexion mit einbezieht.

Der folgende Satzteil lautet: „weil die Festspielbesucher ihre Freizeit der Kunst widmen, die deshalb nicht als ein bewundernswertes Konsumobjekt gezeigt werden soll, sondern als ein kommunikativ aufregendes Subjekt". Hier geht es um eine weitere wesentliche Fragestellung Festspiele betreffend: Es war seit der Begründung der modernen Festspielidee in der Romantik immer eine zentrale Überlegung, daß Kunst bei Festspielen fern vom Alltäglichen, fern von der Großstadt, fern vom Repertoirebetrieb wieder in einer festlichen, (pseudo-) religiösen Form rezipiert werden soll. Die Frage ist nun, inwieweit diese Idee heute noch haltbar ist, ob an diesem Charakter von Festspielen festzuhalten ist, welche Erwartungshaltung das Publikums heute hat und in welcher Form hier Werke präsentiert werden sollen. Und das ist vor allem auch eine kulturpolitische Frage. Ästhetische Überlegungen, Programm-Fragen, Fragen nach der Rezeption und der gesellschaftlichen Funktion von Festspielen heute und kulturpolitische Überlegungen hängen unmittelbar zusammen. Es gibt in den letzten Jahren einen Boom von Festivals, die auf optische Überwältigung, auf Massenunterhaltung abzielen, die sich finanziell selbst tragen – und die medial und politisch hochgelobt und gegen sperrigen, elitären und kostenintensive Kunstveranstaltungen gesetzt werden. Festspiele werden von kulturpolitischer Seite zunehmend auch als Mittel zum Zweck angesehen, nämlich

als Mittel, um bestimmte Regionen anzukurbeln, und vielleicht auch, um die Bevölkerung bei Laune zu halten.

Sind zeitgemäße Festspiele also primär Faktoren einer alles unfassenden Event- bzw. Spaßkultur? Sind sie, die schon immer der Selbst-Repräsentation und der Selbst-Affirmation gedient haben, heute in einer neuen Form Foren der Selbstdarstellung wie des Konsumierens? Und worin liegt die Zukunft der Salzburger Festspiele? Die Salzburger Festspiele waren ja von Anfang an ein Forum der Selbstdarstellung und der Selbstvergewisserung. Konzipiert zwar für das „Volk", war das Publikum von Anfang an eine „Elite". Und die Geschichte der Salzburger Festspiele hat gezeigt, daß dabei nicht der geistige Horizont der Rezipienten entscheidend war, sondern ihr Geld.

Um was soll es also, um was wird es also in Zukunft in Salzburg gehen? Um eine Popularisierung? Also weniger Sperriges, weniger Verstörendes, mehr Populäres, mehr Dinge, die sich rechnen? Um eine Restaurierung des Repräsentativen, des Traditionellen, das nicht mehr im Sinne Mortiers „befragt", sondern wieder gepflegt werden wird? Diese Tendenz zeichnet sich durch eine bestimmte Subventionspolitik immer deutlicher ab. Ich möchte diese Tendenz als eine neue Gefahr einer „Anti-Moderne" in Salzburg bezeichnen.

Der Satz, der den Ausführungen Mortiers vorausging und der zugleich seine Schlußfolgerung ist, lautet: „Festspiele, und Salzburg voran, sind deshalb immanent politisch." Politisch sind Festspiele also für Mortier aus all den angesprochen Gründen, und vor allem auch, weil sie, wie Mortier ausführt, das Humane befördern. Festspiele also als ein bewußtseinsstiftender Faktor, als Medium, das politische Bewußtsein zu aktivieren - das scheint ein schöner Traum (die Geschichte der Salzburger Festspiele beweist ja eher das Gegenteil) oder eine Utopie zu sein, aber es kann auch Wirklichkeit werden: Die letzten zehn Jahre haben bewiesen, daß es trotz aller Widerstände möglich ist, ein solches Bewußtsein zu erzeugen.

Zu hoffen bleibt am Schluß dieser fragmentarischen Ausführungen, daß über diese politische Dimension der Festspiele, nämlich über die Öffnung der Festspiele für das „Andere", die das politische Bewußtsein erst ermöglicht, auch in Zukunft reflektiert wird.