

„Denn der Österreicher hat für gewisse Dinge kein Gedächtnis“¹

Die Salzburger Festspiele und der Mythos der Ideologie

Von Angela Heide²

„Der Mythos lebt aus der Erinnerung“

Die Salzburger Festspiele sind ein „Mythos“. Mit und ohne „Ideologie(n)“. Aber eher: mit. Eine ganze Riege an „Gründervätern“³. Ein Ort. Und eine – dem Mythos inhärente – *große* Erzählung. Eine Erzählung, die sich, wohlweislich, erst seit 1945 zu schreiben begonnen hat. Wo, das ist – auch dem Mythos inhärent – nicht mehr so klar. Von wem, ebenso wenig. Aber sie wird erzählt, die große Erzählung. Der

1 Salzburger Chronik, 13.12.1934, S. 3. Der Artikel bezog sich auf das deutlich politische motivierte Ausscheiden von Clemens Krauss aus der Wiener Staatsoper in Richtung Deutschland.

2 Eine stark gekürzte Fassung des Textes findet sich unter dem Titel „So liegt der Festspielgedanke in der Luft.“ Die „Programmatik“ der Salzburger Festspiele und ihre Umsetzbarkeit. In: Marcus G. Patka, Sabine Fellner (Hg.): Jedermanns Juden. 100 Jahre Salzburger Festspiele. Wien: Residenz Verlag 2021, S. 86–107.

3 Auch Stephen Gallup spricht in seiner Geschichte der Salzburger Festspiele, davon, wenn er schreibt, diese habe „viele Väter, und drei von ihnen zählen zu den bedeutendsten Künstlern dieses Jahrhunderts“. Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Und Gallup weiter: „Diese drei Männer gründeten die Festspiele, um den Geist und die Ideale einer vergangenen Theaterpoche und die Musik des größten Sohne der Stadt, Wolfgang Amadeus Mozart, zu neuem Leben zu erwecken.“ Stephen Gallup: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Wien: Orac 1987, S. 7.

Mythos vom Salzburger Domplatz, von Reinhardts und Hofmannsthals „Erfindung“ und ihrem „Triumph“. Von den herrlichen Glocken des Domes, die das historische Ereignis des Jahres 1920 begleiteten, den unsterblichen Rufen „Jedermanns“. Der Mythos der Mozart-Stadt und vom „Friedensprojekt“⁴, dem europäischen, dem weltumspannenden.⁵ Von allem ist ein wenig wahr. Doch das meiste, zumal, wenn man in die Gründungsphase und in die ersten, langen, konfliktreichen Gründungsjahre blickt, im Grunde nicht. Da gibt es keinen, um es zeitgenössisch zu formulieren: „Intendanten“ Reinhardt, der sich den *Jedermann* speziell für sein Salzburger Projekt schreiben ließ – die Inszenierung auf dem Domplatz war in den Worten Reinhardts ein „provisorischer Lückenbüßer“⁶, wie es sie so oft am Theater gibt und wie sie so oft zu den glücklichsten Momenten desselben werden –; da gibt es kein Hellbrunner Festspielhaus, groß und erhaben über der Kleinstadt ruhend wie der künstlerische Weihetempel für den harten Konkurrenten Wagner in Bayreuth (und wird es auch nie geben); und es wird kein reines „Mozart-Fest“, wie es so viele Jahre, wohl am längsten in der Geschichte der langen Festspiel-Planung das eigentlich Ziel einer Reihe von Gründer-, „Vätern“ gewesen war.⁷ Eigentlich gibt es von alldem nichts – und gerade deshalb funktioniert er, der Mythos, der, ideologiegetrieben oder nicht, im Grunde alles zusammenhält, was nicht war und selbst heute noch nicht ist. Beispielhaft für diese

4 In einer im Dezember 2013 im Informationsblatt der „Festspielfreunde“ veröffentlichten Beitrag sprach die langjährige Präsidentin der Salzburger Festspiele, Helga Rabl-Stadler, von eben jenem großen „Friedensprojekt“, das die gegeneinander hetzenden Völker Europas einend durch Kunst wieder zueinander führen sollte, einem Friedensprojekt auch, das sich gegen die „Sinnkrise ganzer Staaten“ wie auch „des einzelnen Individuums“ stellte. Vgl. Helga Rabl-Stadler: Jedermann für ein Friedensprojekt. In: Festspielfreunde. Informationen, Dezember 2013, S. 12–18.

5 „Gerade aufgrund der anhaltenden Auseinandersetzungen um ihre Bestimmung und konkrete Ausgestaltung, also aufgrund ihrer beständigen Neudefinition konnten die Salzburger Festspiele zu einem zentralen ‚Erinnerungsort‘ der österreichischen und europäischen Kulturgeschichte werden. Erst vor dem Hintergrund der konkreten ideologischen und kulturpolitischen Zielsetzungen lassen sich die in direktem Zusammenhang damit entwickelten künstlerischen Konzeptionen angemessen diskutieren.“ Wolf 2014, S. 18f.

6 Hier zit. n. Heininger 2015, S. 265.

7 2003 wurde aus dem Kleinen Festspielhaus endlich das „Haus für Mozart“. Vgl. dazu u. a. die Chronik der Salzburger Festspiele: www.salzburgerfestspiele.at/1/haus-fuer-mozart.

Haltung stehen Josef Kauts Sätze im Kapitel *Ein Friedenswerk* seiner 1982 erschienenen Geschichte der Salzburger Festspiele:

Der Mythos der goldenen Jahre lebt aus der Erinnerung, die vieles verklärt. Wie es eben mit „der guten alten Zeit“ zugeht, es blieb das Gedenken an herrliche Stimmen, an Dirigenten wie Arturo Toscanini und Bruno Walter, aber all die Unzulänglichkeiten und Krisen jener Tage fielen einem gütigen Vergessen [!] anheim. Zerstören wir sie nicht, die schönen Bilder von der Zeit, da die Festspiele und auch jene, die sie damals miterlebt haben, jung gewesen sind.⁸

Was also bleibt, ist eine medial wieder und wieder gekaute stehende Phrase, mit der seit Jahrzehnten Geschichte und vor allem Werbung und Geld gemacht werden. Doch wessen Mythos, wessen Geschichte ist es eigentlich, die hier erzählt wird? Die eines Künstlers? Mehrerer? Einer Stadt? Der jungen, winzigen, lange ungeliebten Republik? Eine Geschichte von großer Oper, avanciertem Musik- und Sprechtheater, Tanz und Pantomime, von Kunst im öffentlichen Raum – die gab es vor 100 Jahren ja noch gar nicht ... Vielleicht sogar: eine Geschichte vom Theater als politischer, gesellschaftlicher, ja, vor allem auch: wirtschaftlicher Macht?

Es kann hier nur in groben Zügen Einblick in die Vorgeschichten eines Teils dieser Gründer und Gründergruppen geboten werden. Von verschiedenen persönlichen, künstlerischen, gesellschaftlichen und insofern sicher auch ideologisch grundierten Richtungen her steuerten sie alle eine, und zwar je *ihre* Vision an – und trafen einander für einen zum Mythos gewordenen historischen Moment in der europäischen (Theater-)Geschichte, den so viele seit damals Jahr um Jahr aufs Neue zelebrieren. Und auch das ist ein wesentlicher Teil dieses Mythos – dessen ungebrochen anhaltende Feier. Dessen Feierlichkeit. Gefeierte wird der Mythos selbst. Das ist vielleicht die eigentliche „Ideologie“ der Salzburger Festspiele. Und ihre Postweltkriegserfinder nach 1945 waren nicht dieselben wie jene, deren Wege einander mehr als 30 Jahre zuvor gekreuzt hatten und von denen auf den folgenden Seiten ein wenig mehr erzählt wird.

⁸ Josef Kaut: Die Salzburger Festspiele 1920–1981. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1982, S. 45.

Väter

Zu den immer wieder in unterschiedlichen Gewichtungen und je nach Perspektive in den Vordergrund gestellten „Gründervätern“ zählten 2010 die damaligen Festspielleiter in einem Jubiläumstext anlässlich der 90. Wiederkehr der Eröffnung der Salzburger Festspiele, Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), Max Reinhardt (1873–1943), Richard Strauss (1864–1949), Franz Schalk (1863–1931) und Alfred Roller (1864–1935) – eine Reihe der österreichischen „Größten“ ihrer Zeit aus Literatur, Musik und Theater.⁹ Doch was waren für die Gründer die zentralen Themen? Für Max Reinhardt: ein neues großes, ja universelles Theater-(Welt-)Stadt-Projekt, die Möglichkeit, außerhalb Berlins und in Österreich, konkret in Salzburg, mit dem er seine ersten jugendlichen Erfolge als Schauspieler verband, ins Leben zu rufen. Für Schalk, Hofmannsthal, Roller und andere: die Möglichkeit, ihre Arbeiten auch außerhalb Wiens in einem für sie neu gegründeten und gebauten Festspielhaus zeigen zu können. Für Hofmannsthal auch die Möglichkeit, aus dem Wiener Schatten Schnitzlers¹⁰ zu treten und vielleicht hier, in Salzburg, mit seinen großen europäischen Stückentwürfen mehr zu punkten. Für Mozarteum und Mozart-Gesellschaft (bis 1914): die Chance, in einem nicht minder gigantischen Großprojekt einen Gegenentwurf zu den 1867 ins Leben gerufenen Bayreuther Festspielen zu realisieren, in dessen Zentrum Mozart als der weltweit berühmteste „Sohn Salzburgs“ stand, der, mehr noch als Wagner, auch ein internationales Publikum in die Residenzstadt locken sollte. Für die Festspielhaus-Gemeinde rund um Gehmacher und Damisch (ab 1916): ein Festspielhaus zur Pflege des „Mozartkultes“ ebenso wie zur Sicherung der „Ständigkeit der Musikveranstaltungen“ in Salzburg in einer wesentlich gründlicheren Weise, als es

9 Helga Rabl-Stadler, Jürgen Flimm, Gerbert Schwaighofer, Markus Hinterhäuser, Thomas Oberender: 90 Jahre Salzburger Festspiele. In: Salzburger Festspiele, 25. Juli–30. August 2010. Salzburg: Salzburger Festspiele 2010, S. 3f. Nicht erwähnt werden unter den Gründern hingegen die Mozart-Gesellschaft und die Festspiel-Gemeinde.

10 Vgl. dazu Hofmannsthals Wiener Brief [I] vom April 1922, in dem er Schnitzlers Werke deutlich dem Genre des „Konversationsstück“ zuordnet und sie als „Produkt des Wiener Theaterlebens“ bezeichnet. Hier tritt deutlich Hofmannsthals Versuch, mit einem großen europäischen Spielplan, als dessen wesentliches Sprachrohr er sich vor allem auch in Salzburg sieht, zu punkten, hervor.

die kleinen „Musikfeste“ gewährleisten konnten; „Musteraufführungen“, die „von langer Hand planmäßig durchgeführt“ werden sollten.¹¹

Und für Salzburg selbst: vermehrte Aufmerksamkeit für die barocke Kleinstadt im Grenzland zwischen Österreich und Deutschland und „inmitten“ eines Europas, das mehrmals im 20. Jahrhundert seinen Willen zum Frieden schwer unter eigenen Beschuss genommen hat. Von einem „Friedensprojekt“ sprachen die wesentlichen Proponenten am wenigstens und wenn, dann immer in enger Verbindung mit ihren je persönlichen künstlerischen Programmen – und erst später, als es galt, Gemeinsames vor Trennendes in das öffentliche Licht zu rücken. Das „Friedenswerk“ Salzburger Festspiele verband ab einem bestimmten Zeitpunkt, der historisch mit dem Ende eines europäischen Krieges und einer Monarchie und dem Beginn einer nicht von Anfang an selbstbewussten „Zwergenrepublik“ zusammenfiel, alle seine Proponenten, beziehungsweise konnten sich alle damit auf die eine oder andere Weise identifizieren, ohne das spezifische eigene Interesse damit in den Hintergrund gerückt zu finden. Es ist jedoch keiner dieser Gründer-Väter, sondern – neben Lilli Lehmann (1848–1929) die zweite der Gründer-„Mütter“ – Berta Zuckerkandl (1864–1945), enge Vertrauten Bahrs, Andrians, aber auch Hofmannsthals, die Anfang 1919 in der *Wiener Allgemeine Zeitung* und in Hinblick auf die zu diesem Zeitpunkt noch prioritäre Forderung eines Salzburger Festspielhauses für Mozart festhielt, dass die Menschen nach Jahren der „Hasszeit“ mit dem Projekt eines „Weihefestspiels“ wieder zueinanderfinden sollten:

Ein Reich geht zugrunde. Ein Thron stürzt. Ein Volk erhebt sich. Neue Staatsordnungen wird gehämmert. Neue Weltordnungen dämmern. Nichts Bestehendes bleibt in alten Kreisen. Und was ist das Erste, das diesem Chaos entsteigt? Ein Mozart-Festspielhaus in Salzburg! Ein dem Göttlichem geweihter Tempel [...] als Sinnbild des unzerstörbaren Österreichertums, als Wahrzeichen unverwüstbarer Wesensart, Deutschösterreichs religiöses Weihebekenntnis.

Möge es ein glückliches Zeichen uns sein. Dieser Beginn. Möge jeder nach Maßgabe seiner Kräfte einen Obulus dem Bau des

¹¹ Vgl. Friedrich Gehmacher: Antrag an das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum vom Oktober 1915; hier zit. n. Holl 1967, S. 155.

Weihfestspiels in Salzburg opfern. Mögen die Besitzenden über alles gewohnte Maß selbst ihre Spende weiten. Damit dieser Traum eines Feentempels, in dem nach langer furchtbarer Haßzeit Menschen aller Weltnationen wieder zueinander finden, wahr werden kann.¹²

Es sind – mindestens – fünf Proponentengruppen, die man für die Entstehungs- und Gründungsgeschichte der Salzburger festmachen kann. Sie alle verfolgten unterschiedliche Ziele, und nur scheinbar und auf den ersten Blick wirkt es so, als würden sie *eine* Ideologie vertreten.¹³ Nicht alle Interessengruppen verfolgten also zur selben Zeit dieselben Ziele, und es scheint bis weit in die Zwanzigerjahre hinein fast unmöglich, dass sich alle Beteiligten einigen, geschweige denn ein Festspiel-Programm je möglich wäre, das alle Interessen in sich vereint. Die vier

¹² Berta Zuckerkanndl: Das Erste. Ein Wort zum Mozart-Festspielhaus in Salzburg. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 6-Uhr-Blatt Nr. 12227 v. 14. Jänner 1919, S. 1. Der Text wurde bald darauf neu abgedruckt in: Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 2 (Februar 1919), S. 8f. Eine Analyse dieses Textes bietet Norbert Christian Wolf: Eine Triumphpforte österreichischer Kultur. Hugo von Hofmannsthal's Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2014, S. 71ff. (Kapitel II. *Ideologische Begleitmusik*).

¹³ Vgl. zu den unterschiedlichen Ideologien u. a. Michael P. Steinberg: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938. Salzburg, München: Pustet 2000. Der deutsche Titel ist insofern irreführend, als es Steinberg tatsächlich um die Frage geht, inwieweit Österreich und konkret Salzburg als Ort von ideologischer Relevanz für die „Bedeutung“ der Festspiele waren und sind, weniger von einer Ideologie der Festspiele selbst, worin doch ein wesentlicher Unterschied in der Herangehensweise liegt. Steinberg geht in seiner bereits 1990 in englischer Sprache erschienenen Studie *The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology* von einer „Ideologie des Barock“ aus, die zum Fundament der Salzburger Festspiele werden sollte. Dabei betont der amerikanische Kulturwissenschaftler, dass im Zusammenhang mit seiner Analyse der Festspiele der „Begriff ‚barock‘ weder eine Epoche noch lediglich einen künstlerischen bzw. architektonischen Stil“ bezeichnen wolle, sondern vielmehr „mit seinen theologischen, kulturellen und politischen Prinzipien den kosmologischen Anspruch der Gegenreformation“, in deren katholischer Tradition Steinberg sowohl das Wirken Hofmannsthal's wie auch letztlich die Intention der Festspiele verankert sieht. Mit dem Begriff des „Barock“ verbindet der Autor zwei wesentliche weitere Prinzipien, die er zu den zentralen Gründungsgedanken der Festspiele zählt: Theatralität und Totalität. „Als Epoche wie als Stil behauptet das Barock Totalität mit dem Mittel der Theatralität.“ Vgl. dazu auch Norbert Christian Wolf 2014, der wiederum von Hofmannsthal als dem „Chefideologen“ ausgeht und dessen über mehrere Jahre publizierten Programmschriften analysiert.

wesentlichen Gruppen, auf die ich auf den folgenden Seiten eingehen möchte, sind Mozarteum, Salzburger Festspielhaus-Gemeinde, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal sowie die Stadt Salzburg selbst.

Ein „Haus für Mozart“: Vom Mozarteum zur Salzburger Festspielhaus-Gemeinde (SFG)

Bereits ab den 1840-Jahren gab es „Überlegungen zu Musikfestspielen in Salzburg“¹⁴, die von einer wesentlichen Gründergruppe formuliert wurde, die ein deutliches Interesse an der Gründung von Festspielen hatte: dem Mozarteum. 1841 waren Dommusikverein und Mozarteum gegründet worden, „eine Akademie für Kirchenmusik und Mozartstudien“¹⁵. 1880 wurde das Mozarteum vom Dommusikverein abgekoppelt und als „Internationale Stiftung Mozarteum“ unter eine selbstständige Verwaltung gestellt. Mit diesem Schritt – und an der Seite der bereits 1870 unter Leitung des Wiener Beamten und Sängers Carl Freiherr von Sterneck (1813–1893) gegründeten Mozart-Stiftung¹⁶, einer Gruppe von Finanziers, die eine neue Mozart-Gesamtausgabe herausbringen wollten – wurde bereits ab dem Gründungsjahr „die Idee zum Bau eines Mozart-Festspielhauses“ verfolgt. Der Gruppe um Sterneck trat schon bald der vor allem in Bayreuth wie auch mit den Wiener Philharmonikern vielbeschäftigte Dirigent Hans Richter (1843–1916) zur Seite. 1877 dirigiert er erstmals in Salzburg, 1887 schlug er bei einem Gespräch, das sein Dirigat des Jubiläumsproduktion von *Don Giovanni* begleitet, erstmals ein „ständiges Mozartfest“ vor und wurde Mitglied des neu gegründeten „Actions-Comité für ein Mozart-Festspielhaus in Salzburg“ und der Gründung regelmäßiger Mozartfestspiele, das nur wenige Jahre, von 1887 bis 1891, bestand¹⁷. Wesentliche Unterstützung fand das Konzept durch den Salzburger Architekten Karl Demel (1858–1915). Demel empfahl, wie Richter den

14 Steinberg 2000, S. 37.

15 Steinberg 2000, S. 50.

16 Ab 1880 und nach Einigung und Vertrag mit dem Dommusikverein sowie durch Zusammenschluss mit dem Mozarteum unter dem neuen Namen „Internationale Stiftung Mozarteum“.

17 Vgl. Holl 1967, S. 149; Wolf 2014, S. 20.

Blick auf das 400 Kilometer entfernte Bayreuth gerichtet, „eine Musterbühne“ für 1.500 Personen auf dem Mönchsberg, die, so wie Bayreuth für Wagner, in Salzburg der Aufführung repräsentativer Inszenierungen von Werken Mozarts dienen solle.¹⁸ Was in Bayreuth auf der „grünen Wiese“ stattfindet, wurde für Salzburg vorerst auf dem „felsigen Stadtberg“ geplant. Ein „steinerner“ „Kunsttempel“ inmitten der barocken „Mozartstadt“. Doch weder das Actions-Comité noch die vom diesem angefragten prominenten Theaterarchitekten Ferdinand Fellner und Hermann Hellmer, die kurz darauf mit dem Bau des neuen Stadttheaters betraut wurden, konnten sich vorerst durchsetzen. Zu stark war der Widerstand von „Salzburger Denkmalschützern“ gegen das „Mönchsbergprojekt“. Spätestens im Jahre 1891 wurden die ersten Versuche *ad acta* gelegt und blieben für eine geraume Zeit in den Laden.¹⁹ Dennoch konnten in den folgenden Jahren immer wieder „festspielähnliche Veranstaltungen“ durch das Mozarteum-Komitee realisiert werden.²⁰

1913 folgte der nächste Versuch. Dieses Mal waren es der in Salzburg lebende Jurist „mit Großdeutscher Gesinnung“²¹ und Direktor der Arbeiter-

18 Vgl. Das Mozart-Festspielhaus in Salzburg. Salzburg 1890, zit. in Holl 1967, S. 150 sowie Steinberg 2000, S. 50f. Steinberg weist in Bezug auf die starke Bedeutung der Oper in Salzburg darauf hin, dass sowohl die Oper als Genre wie auch die zahlreichen Projekte zu neuen Opernhäusern in Deutschland wie Österreich deutlich auf die Tradition und Funktion des Barock verweisen. Das Opernhaus wäre demnach „die Aneignung des Barock zum zentralen Vehikel nationaler Neubestimmung“, und „die Ursprünge der Oper als Genre liegen in der Barockzeit.“ Steinberg 2000, S. 21.

19 Das Wiener Büro Fellner & Helmer erhielt 1892 den Auftrag, für Salzburg ein „Neues Stadttheater“ anstelle des im selben Jahr abgerissenen baufällig gewordenen „Königlichen National Theaters“ zu konzipieren – im neubarocken Stil und mit Mozarts Overtüre zu dessen Oper *La clemenza di Tito* zur Eröffnung (1.10.1893).

20 1906 organisiert die Berliner Sopranistin und Mitglied des Finanzierungskomitees für den Neubau des Mozarteums Lilli Lehmann für die in diesem Jahr stattfindenden Mozart-Festspiele etwa einen Don Giovanni in der italienischen Originalfassung – und setzt sich dabei über bisherige Konventionen, Mozart nur in deutscher Sprache zu geben, hinweg: Richard Strauss dirigierte *Così fan tutte* und die Wiener Philharmoniker; 1910 leitete Gustav Mahler *Die Hochzeit des Figaro* im Bühnenbild Alfred Rollers. Mit Ausnahme Mahlers, der im Jahr darauf starb, wurden die meisten der in diesen Jahren in Salzburg gastierenden Künstler*innen in den folgenden Jahren auch Teil der Salzburger Festspiele.

21 Vgl. Oliver Rathkolb: In Salzburg eine Triumphpforte österreichischer Kunst errichten. Der kulturpolitische Kontext der Gründungsphase der Salzburger Festspiele. In: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs 55 (2011), S. 575–597.

Unfallversicherung für Oberösterreich, Salzburg, Tirol und Vorarlberg Friedrich Gehmacher (1866–1942)²² und der Gründer der Wiener Akademischen Mozart-Gemeinde, der Wiener Musik- und Theaterrezensent Heinrich Damisch (1872–1961), schon früh expliziter Antisemit und späterer Nationalsozialist²³. Auch Damisch und Gehmacher setzten sich für den Neubau des Mozarteums ein und argumentierten diese Notwendigkeit mit der Tatsache, dass man so zugleich auch die neue ständige Spielstätte für Salzburger Festspiele ins Leben rufen könnte. Erneut wurde in diesem Konzept auf das große „ideologische“ Vorbild verwiesen, wenn die Initiatoren festhielten, dass Salzburg ein „österreichisches Bayreuth“ werden könnte, das über seine rein lokale Bedeutung, wie sie die bereits stattfindenden Sommerfeste des Mozarteums erreichten, hinaus von internationale Strahlkraft erlangen müsste. Gehmacher und Damisch griffen auf das bestehende Konzept der späten 1880er-Jahre zurück und nannten Salzburg den „idealen Ort“, um Mozarts Werk „in möglichst vollendeter Form“²⁴ zur Aufführung bringen zu können. Neu war der Gedanke, künstlerisches Werk und finanziellen Gewinn, also „Kunst und Geld“ an einem Ort zusammenzuführen und mit hochkarätigen Aufführungen Mozart'scher Opern im eigenen Festspielhaus sowie „Konzert- und Geselligkeitsveranstaltungen“²⁵ „ein glänzenderes und finanzkräftigeres Publikum nach Salzburg zu ziehen“²⁶, als es die bestehenden kleinen „Musikfeste“ vermochten. Eine „Win-win-Situation.

Friedrich Gehmacher fasste das Konzept im Oktober 1913 in einem Antrag an das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum so zusammen: „[...] wir stehen vor einer Schwelle zur internationalen Bedeutung, und diese zu überschreiten und dauernd einen Platz an der Sonne des Weltverkehrs zu

22 Gehmacher war ab 1899/1900 Mitglied der Salzburger Mozartgemeinde, die u. a. die Bemühungen Lilli Lehmanns unterstützte.

23 Vgl. Robert Hoffmann: Wer war Heinrich Damisch? Versuch einer bibliographischen Annäherung. In: *Musicologica Austriaca. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 27 (2008), S. 181–209, sowie Holl 1967.

24 Gallup 1989, S. 19.

25 Friedrich Gehmacher: Antrag an das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum. Masch. Typos., S. IVf.

26 Friedrich Gehmacher: Antrag an das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum. Masch. Typos., S. V.

erlangen, dazu ist jetzt der Zeitpunkt gekommen.“²⁷ Deutlich wurde auch in diesem überarbeiteten Konzept das Bedürfnis, dem deutschen Bayreuth ein dieses überragendes „österreichisches Pendant“ entgegenzuhalten, das mehr noch als jenes Teil eines „internationalen Weltmusikbetriebes“ sein sollte. Eine Kleinstadt mit einem monumentalen Festspielhaus, das dieser den Rang einer Welt(musik)stadt ermöglichen würde. 1914 zeigte sich das Mozarteum angesichts solch überdimensionierter Festspielpläne nicht zuletzt um seine Bedeutung als Musikschule bangte²⁸, weiterhin nicht überzeugt. Und mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Herbst des Jahres wurde auch dieser Versuch *ad acta* gelegt.

1916 begannen Gehmacher und Damisch erneut an der intensiveren Arbeit für eine Festspielhaus; die folgenden Monate waren dominiert von Überzeugungsarbeit in Wien und Salzburg, zu der eine umfangreiche Korrespondenz zwischen den beiden erhalten ist, aus der deutlich wird, dass zu diesem Zeitpunkt bereits davon „gesprochen“ wurde, „daß Max Reinhardt auch zu denen zählt, die sich mit dieser Idee näher beschäftigen, und bei den Verbindungen, über die der Genannte verfügt, ist es nicht ausgeschlossen, daß ihm die Verwirklichung derselben gelingt“.²⁹ Doch auch der Konflikt mit dem Mozarteum wird daraus deutlich, sodass die zu gründende Festspielhaus-Gemeinde nun von diesem abgetrennt konzipiert wurde. Ein nicht unwesentliches Moment für den stets schwelenden Konflikt zwischen allen Seiten lässt sich aus einem Brief Damischs an Gehmacher vom 26. September

27 Friedrich Gehmacher: Antrag an das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum. Masch. Typos., S. I. Hier zit. n. Wolf 2014, S. 20f., der den Text auch historisch u. a. mit einem der „Schlüsseltexte des deutschen Kolonialismus“, Bernhard von Bülow's Rede im deutschen Reichstag vom 6. Dezember 1897, eingeführt. Vgl. dazu Oskar Holl: Dokumente zur Entstehung der Salzburger Festspiele. Unveröffentlichtes aus der Korrespondenz der Gründer. In: Maske und Kothurn, Jg. 13, Bd. 2–3 (1967), S. 148–179; Zitat S. 152. – 1915 folgte ein weiterer Antrag Gehmachers, dieses Mal, in Hinblick auf das bereits neu errichtete Mozarteum, als reines „Mozart-Festspielhaus“. Vgl. dazu v. a. Holm 1967, S. 154f.

28 Vgl. dazu u. a. Wolf 2014, S. 23. Neue Proberäume, Verwaltungs- und Schulgebäude waren zu diesem Zeitpunkt bereits eröffnet, der große Festsaal, dessen Grundsteinlegung am 6. August 1910 durch Kammersängerin Lilli Lehmann stattgefunden hatte, wurde im August dieses Jahres eröffnet. Damit schien ab diesem Zeitpunkt die Erhaltung der eigenen Räume für das Mozarteum fast wichtiger als ein neues Festspielhaus im Interesse mehrerer.

29 Gehmacher an Damisch am 28. August 1916; hier zit. n. Holl 1967, S. 158.

1916 herauslesen – die nicht minder „ideologisch“ zu wertende Frage nach „Personen“ versus „Sache“: „Es ist nicht nur unsere Festspielhaus-Idee allein, die sie bekämpfen“, heißt es hier in Bezug auf die „Gegner“, mit denen Damisch in diesem Falle nicht Reinhardt, sondern die Vertreter der „Mozartgemeinde“ meinte,

sondern sie mucken auch gegen die Persönlichkeiten auf, die sich der Idee annehmen, die sich als Träger eines großen Gedankens vielleicht mehr Einfluß erwerben könnten, als den anderen lieb ist. Wir sind ihnen zu minder; du bist nicht Exzellenz, ich bin nicht bei der Neuen Freien Presse, die anderen Freunde unserer Sache sind Salzburger Spießler, ganz brave Leute, gute Menschen, aber entsetzlich in ihren Anschauungen etc. etc. Zum Mozarthaus-Bauen wart ihr gut genug, aber jetzt ist es für sämtliche Mohren, die ihre Schuldigkeit getan haben, höchste Zeit zu gehen. Beati possidentes müssen feinere Leute sein: Exzellenzen, berühmte Kammersängerinnen, Bankiers, Hoflieferanten in Büchern und Ansichtskarten, elegante Gschafthuber usw., aber nicht Salzburger Biertischgrößen.³⁰

Am 1. August 1917 wurde – trotz massiver Widerstände und dem Ausstieg des Mozarteums im Oktober 1916 – der Verein „Salzburger Festspielhaus-Gemeinde“ (SFG) gegründet.³¹ Im Herbst 1917 veröffentlichte Heinrich Damisch in der von Richard Specht und Richard Batka herausgegebenen Wiener Musikzeitschrift *Der Merker* erneut einen Artikel zu dem von ihm weiterhin betriebenen Projekt mit dem Titel *Ein Festspielhaus für Salzburg*. Zu Beginn des vierten Kriegsjahres betonte Damisch darin nun erstmals auch die Qualitäten der Stadt selbst, ihren „Zauber“ und ihre „Herzenswärme“, die Salzburg – gepaart mit dem Namen Mozart – wie

30 Damisch an Gehmacher am 26. September 1916; hier zit. n. Holl 1967, S. 164.

31 Vereinssitz war vorerst Wien, Kassa und Finanzausschuss befanden sich von Beginn an in Salzburg. Zweck war die Erbauung eines Festspielhauses zur „Abhaltung geistlicher und weltlicher Festspiele“. Siehe Edda Fuhrich, Gisela Prossnitz: *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeugnissen und Bildern*. Bd. 1: 1920–1945. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1990, S. 10f. Zum Ausstieg des Mozarteums vgl. v. a. Holl 1967, S. 166.

„vielleicht kein[en] zweite[n] Ort unseres deutschen Vaterlandes“ dazu befähigte, das „Interesse der deutschen Kunst überhaupt“ zu wahren und mit dem Betrieb eines Festspielhauses die Ideale eines dezidiert deutsch-nationalen Gedankens zu vertreten. Anders als nahezu zeitgleich Reinhardt und später Hofmannsthal, stellte sich Damisch damit noch deutlich gegen eine Internationalisierung der geplanten Festspiele, deren eigentliches Zentrum für ihn die Verherrlichung der deutschen Kultur, zu dessen Söhnen er Mozart zählte, war. Wenn Damisch in seinem Text daher von „unberufener Seite“ sprach, deren eigentlicher Sinn es wäre, vor allem „rein materielle Gründe“ in das Zentrum eines Salzburger Festspielgedankens zu stellen, so waren hier bereits deutliche Hinweise auf das von Reinhardt entwickelte Festspiel-Modell zu vernehmen. „Nur wenn das Interesse der Kunst, losgelöst von allen geschäftlichen Erwägungen“ die treibende Kraft für die Errichtung eines Festspielhauses wäre, könne, so Damisch, „das Festspielhaus zu einem Kulturfaktor von bleibender hoher Bedeutung werden“. Auf der andere Seite hob Damisch dann doch den „volkswirtschaftlichen Wert“ eines Festspielhauses hervor, der nicht nur von lokaler Bedeutung sein würde, sondern auch die „Fremdenindustrie“, die Lebensmittelproduktion oder das „Wohnungs-, Hotels- und Verkehrswesen“ betreffen würde – und entsprach damit, wenn auch mit anderen Worten, sehr wohl jenem zugleich von ihm hart kritisierten „jüdischen“ Bemühen um eine Verbindung von „Kunst und Geschäft“. Ende 1917 stand wohl auch schon das sieglose Ende des Krieges vor Augen, wenn Damisch unter deutlichem Verweis auf die Zeit „nach Schluss des Weltkrieges“ schließlich in einem gedanklichen Schwenk erneut darauf hinwies, dass eben *keine* „geschäftliche Ausbeutung des Festspielhausidee“ – zu in seinen Augen vor allem die Idee einer internationalen Einladungspolitik zählte – im Zentrum stehen dürfte, sondern die Konzentration auf das hier allein schon als Ort manifest zu machende „Lob des deutschen Unsterblichen“. ³²

32 Heinrich Damisch: Ein Festspielhaus in Salzburg. In: Der Merker, H. 21 (November 1917), S. 709–713. Hier zit. n. Holl 1967, S. 171. Zu Damischs deutlicher Hinwendung zum Nationalsozialismus vgl. u. a. H. C. Wolf 2014, S. 30f. 1925 verlor Damisch nach der Verlegung des Festspielhaus-Gemeinde von Wien nach Salzburg seine Leitungsfunktion. In den Jahren darauf war er u. a. Kulturredakteur der vorerst deutsch-nationalen, bald schon deutlich nationalsozialistisch ausgerichteten *Deutsch-Österreichischen Tageszeitung* (DÖTZ); nach deren Verbot wurde er Mitarbeiter des „mehrmals umbenannten Hetzblattes“ *Der Weltkampf. Monatsschrift für Weltpolitik, völkische Kultur und die*

Am 15. Mai 1918 folgte der nächste wesentliche Schritt mit der Wahl des mit Hofmannsthal befreundeten Alexander Prinz von Thurn und Taxis (1851–1939) zum Präsidenten des von Damisch mit begründeten Wiener Hauptvereins des SFG durch dessen Vollversammlung.³³ Während sich Damisch weiterhin skeptisch den Plänen des „Berliner Theatermanagers“ gegenüber äußerte, hoffte Gehmacher seinerseits, die eigenen Ideen für ein Musik- und Opernfest mit jenen Reinhardts künstlerisch fusionieren zu können. Im Juli 1918 wurde der Schriftsteller Ferdinand Künzelmann als Vertreter der SFG zu Reinhardt nach Bad Gastein geschickt. Künzelmann, Direktoriumsmitglied der zeitgleich konstituierten Salzburger Zweigstelle der SFG, sollte herausfinden, wie ernst es der international vielbeschäftigte Theatermacher mit Salzburg meinte. Reinhardt konnte ihn in diesem Sommer des letzten Kriegsjahres überzeugen: Künzelmann berichtete, dass Reinhardt „mit größtem Interesse die Tätigkeit der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde verfolgt, sich an deren Arbeit in entsprechender Weise zu betätigen wünscht und die Angelegenheit als vertraulich, aber auch als dringlich zu einer Entschließung gebracht sehen möchte, da ihm mehrere ähnliche Projekte des Auslands vorliegen, er jedoch persönlich für Salzburg entscheiden will“.³⁴ Musik, Oper und Theater sollten, gleichberechtigt nebeneinander und einander ergänzend, gemeinsam für eine neue, große, vor allem aber dezentrale, ländliche, ja „unberührte“ Festspiel-Idee stehen, deren Ziel es war, „an einem schönen Ort,

Judenfrage aller Länder, schließlich fasste er 1938 in *Die Verjudung des österreichischen Musiklebens* seine antisemitisch-nationalsozialistische Gesinnung deutlich zusammen und sprach von „textlich und musikalisch jämmerlichen Machwerken“, die in den Jahren zuvor wohl auch in Salzburg, zu dessen Machern er seit nunmehr 13 Jahren nicht mehr zählte, „die Herrschaft über die Geister der Masse erobern“. Zur wohl auch persönlich gefärbten ideologischen Radikalisierung Damischs vgl. u. a. auch Hoffmann 2008, u. a. zit. in Wolf 2014, S. 34. Wolf verweist im Zusammenhang mit Damisch schließlich auch auf den „schlampigen Umgang mit der Vergangenheit nach 1945“: 1957 erhielt der Nationalsozialist und Antisemit „das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich“ und 1963 eine eigene Straße im Salzburger Stadtteil Parsch, „die noch heute so heißt.“ Ebda., S. 36.

33 Alexander Prinz von Thurn und Taxis war auch der erste Präsident der Salzburger Festspiele ab 1920, legte die Funktion 1922 zurück.

34 Archiv der Salzburger Festspiele (in der Folge: ASF), Direktoriumssitzungsprotokoll v. 14. August 1918, hier zit. nach Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 13; vgl. dazu auch Holl 1967, S. 173ff.

abseits vom Alltagsgetriebe der Großstadt“³⁵ die „Schrecknisse der Zeit“ durch die Produktion höchster künstlerischer Werke für einen Moment vergessen zu lassen. Statt paneuropäischem „Friedensprojekt“ also Ablenkung vom Kriegsgeschehen durch künstlerische Weihespiele im ländlichen Ambiente.

Tradition, die Reize der landschaftlichen Schönheit, aber auch Salzburgs zentrale Lage in Europa sind nur einige der Schlagworte, mit denen offiziell der Gründung des neuen „mehrgliedrigen Kunstrat“³⁶ zur Begleitung der SFG am 15. August 1918 zum ersten Mal in einem größeren Verbund, zu dessen wesentlichen „Playern“ SFG und, im neuen Kunstrat, Max Reinhardt, der 1864 im nahen bayerischen Garmisch geborene Komponist und Dirigent Richard Strauss sowie der mit Damisch befreundete Dirigent Franz Schalk zählten, am Konzept „Salzburger Festspiele“ weitergearbeitet wurde. Hugo von Hofmannsthal stieg im Februar 1919 offiziell in den konkrete Kunstrat ein, kurz darauf auch der Bühnenbildner Alfred Roller, seinerseits ebenfalls langjähriger Wegbegleiter Reinhardts. Damit war zumindest auf dem Papier tatsächlich eine Gruppe an „Gründervätern“ konstituiert.³⁷

Die SFG war bereits so groß geworden, dass man im Sommer 1918 damit begann, in von Damisch verantworteten Monatsberichten an die Öffentlichkeit zu treten, die schon allein aus ihren jeweiligen Titeln die nicht zuletzt ideologisch fundierten

35 Reinhardt in einem Brief an Künzelmann am 21. Juli 1917, zit. n. Holl 1967, S. 174–178; vgl. dazu auch Konstanze Heiningen: „Ein Traum von großer Magie“: Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München: Utz Verlag 2015 (= Münchener Universitätsschriften Theaterwissenschaft 26), S. 131.

36 Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 13.

37 Ein Brief von Hofmannsthal an Strauss von 8. August 1918 ist in dieser Hinsicht auch doppelt interessant zu lesen: Hofmannsthal bat den Komponisten hier, seine Konzentration von Berlin verstärkt nach Wien zu richten, von wo aus, „weit mehr als von Berlin, noch einmal für ein Menschenalter das ganze Theaterwesen ein neues Gesicht bekommen [kann] – und das durch eine Kombination wie: Strauß-Schalk-Roller, welche etwas Symbolisches hat als Vermengung von Tradition und Fortschritt, alles doch auf der gemeinsamen Basis der sinnlich-rhythmischen süddeutschen Stammesbegabung.“ Von Wien aus, so Hofmannsthal weiter, sei auch Strauß Einfluss auf Salzburg stärker: „Sie verstärken meine Kraft in den kulturpolitischen Fragen sehr – kurz [...]: mir könnte nichts Enttäuschenderes passieren, als wenn die Sache nicht zustande käme.“ Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. S. 401f.

Schwerpunktsetzungen deutlich machten.³⁸ Weitere Persönlichkeiten der Musik- und Theaterwelt unterstützten von nun an das Vorhaben – sowohl den Bau eines Festspielhauses wie auch die Gründung von Festspielen –, wohl auch mit dem Gedanken an eine Zeit nach dem Krieg, unter ihnen Bruno Walter, Felix von Weingartner, Anton Wildgans, Thomas Mann und Gerhart Hauptmann.

Mozart-Festspiele, ein Mozart-Festspielhaus in Salzburg, das ist der natürlichste und glücklichste Gedanke, den es geben kann. Der immerquellende Brunnen reinsten Poesie inmitten der wundervollen Stadt und der herrlichsten Natur. Wer möchte nicht vor seinem Ende, aus den Düsternissen dieser verwüsteten Zeit hinaus, noch einmal, mit Menschen des Friedens, dorthin pilgern,³⁹

hieß es von Letzterem am 21. April 1918 in den *Kundgebungen zur Errichtung des deutschösterreichischen Festspielhauses* ganz im Tenor des „Friedensprojektes“, das nun, gegen Ende des Krieges, umso dringlicher wurde.

1919 wurden die beiden Zweigvereine der SFG im „Zeichen der Demokratisierung“ gleichgestellt. Im Mai 1920 ersuchte die SFG um Überlassung eines Baugrundes am Süden von Hellbrunn für das geplante Festspielhaus.

38 Die Mitteilungen der *Salzburger Festspielhaus-Gemeinde* erschienen von 1. Juli 1917 bis Dezember 1922 und umfassten insgesamt 32 Ausgaben. Siehe dazu Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 12f. u. Wolf 2014, S. 39.

39 Hier zit. n. Stephen Gallup: *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*. Wien: Orac 1989, S. 28. 1919 zog auch Stefan Zweig nach Salzburg. Auch wenn er nie im engeren Zirkel der Festspiel-Leitung tätig war, wurde er in den folgenden 15 Jahren einer der wichtigsten und einflussreichsten Gastgeber der Stadt und der Festspiele und durfte die „meisten Vertreter der künstlerischen Elite, die Salzburg besuchten“ (ebda., S. 29) in seinem Haus am Kapuziner Berg empfangen.

„Fürst eines Reiches“⁴⁰

Max Reinhardt

Während Gehmacher und Damisch ihre Konzepte im Namen der SFG entwickelten und im August 1917 eine Salzburger Festspiel-Gemeinde mit Sitz in Wien, bald schon mit einer „Schwesterorganisation“ in Salzburg, gründeten, kehrte auch Max Reinhardt, noch in Berlin, zurück zur vor nahezu 15 Jahren entwickelten Idee einer „Festspielstadt“. Reinhardt hatte Salzburg früh in seiner Karriere kennen gelernt und die Stadt in überaus positiver Erinnerung behalten, was ihn nun darin bestärkte, hier erneut seine beruflichen und vor allem auch privaten Zelte aufzuschlagen. 1893 war der blutjunge Schauspieler von Anton Lechner⁴¹, dem damals eben erst designierten Direktor des vom Wiener Büro Fellner und Helmer 1892/93 errichteten neuen Salzburger Stadttheaters, in dessen Gründungsensemble eingeladen worden und gab anlässlich der Eröffnungspremiere am 1. Oktober 1893 den Oberfeldherrn Berengar in Ludwig Fuldas *Talisman*. „Nachdem ich also die Jahre des theoretischen und praktischen Studiums absolviert hatte, reiste ich im September nach Salzburg. Ich fuhr in einem Bummelzug in die Freiheit, in die erste vollkommene Selbständigkeit, in die Glückseligkeit, in mein erstes legitimes Engagement“⁴², erinnerte er sich später an seine „erste längere Reise“ nach Salzburg. Reinhardt knüpfte Kontakte zu Kollegen und Bevölkerung und sah von seiner Unterkunft im „Gasthof Stein“ am Salzachufer sowohl die Kuppel von St. Peter und den Turm der Franziskanerkirche wie auch das Stift Nonnberg und die alles überragende Festung. Was sich ihm bot, war eine „Stadt als Bühne“⁴³. Sieben Monate blieb Reinhardt in Salzburg, spielte, wie er seinem Onkel Leopold Goldmann schrieb, „große und schöne Rollen, die sonst einem Anfänger nicht

40 Berta Zuckerkandl: Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942. Frankfurt/M. u.a.: Ullstein 1970, S. 210f.

41 Lechner hatte, wie Reinhardt, davor unter anderem am Wiener Sulkowski-Theater Schauspielunterricht genommen, sodass die beiden wohl aus Wien her bereits kannten.

42 Max Reinhardt: *Leben für das Theater*. hg. v. Hugo Fetting: Berlin: Argon 1989, S. 32.

43 Vgl. u. a. Edda Fuhrich: „Man muss spielen, um spielen zu lernen“ (Max Reinhardt). *Bemerkungen zu Max Reinhardts Anfängen als Schauspieler 1890–1894*. In: Max Reinhardt und Preßburg/Bratislava, hg. v. Miloš Mistrik. Bratislava, Wien: VEDA, Theatermuseum 2019 (in Druck).

anvertraut werden“⁴⁴ und war sowohl in der „Direktion“ wie auch „seitens des Publikums u. der hiesigen Presse“⁴⁵ ein mehr als positiv wahrgenommener Jungdarsteller.⁴⁶ Reinhardt verließ im Frühjahr 1894 die Stadt, um der Einladung Otto Brahms an das Deutsche Theater in Berlin zu folgen. Was von hier aus seinen Weg fortsetzte, war eine atemberaubende Weltkarriere, die Reinhardt zum Leiter eines Theaterimperiums machte, das von Berlin nach München, Wien, Salzburg, nach Europa und schließlich in die USA reichen sollte.

Ab 1903 entwickelte Reinhardt mit dem um zehn Jahre älteren Freund Hermann Bahr (1863–1934), den er vermutlich anlässlich eines seiner Wiener Gastspiele in diesem Jahr kennenlernte⁴⁷, das Projekt eines Städtebundtheaters, das das Fundament bilden sollte für Reinhardts Salzburger Neukonzeptionen ab 1917. Nach Berlin und Wien – die Konzeption eines „Zweistädteaters Berlin – Wien“⁴⁸, in die auch Otto Wagner einbezogen war, ist auf diesen Zeitraum zu datieren – war Salzburg bald schon für ihn ein idealer Ort für einen Festspielgedanken, für den es kein ästhetisch eindimensionales Korsett mehr geben sollte. Im über vier Jahre immer wieder weiterentwickelten Städtebundtheater-Konzept sollte Salzburg jedoch nur eine von fünf⁴⁹ europäischen Theaterzentren

44 Max Reinhardt: Brief an Leopold Goldmann v. 3. November 1893; hier zit. n. Fetting 1989, S. 34.

45 Ebda.

46 Vgl. dazu im Detail Fuhrich 2019.

47 Am 8. Mai 1903 notierte Hermann Bahr in sein Tagebuch: „Hier richtet mir Kahane von Reinhardt aus, er möchte mit mir zusammen in Wien ein Theater aufmachen.“

48 Vgl. Wiener Allgemeine Zeitung v. 11. Juni 1903, S. 3.

49 Am 1. Juli 1903 schrieb Hermann Bahr in sein Tagebuch: „Abends mit Reinhardt [...]. Idee: Berlin – Wien – München – Hamburg [...]. Nicht bloß Gastspiele, sondern auch gemeinsames Repertoire machen, allerdings ein Zentraldirektor, nicht über den vier Direktoren, sondern neben ihnen, um zwischen ihnen zu vermitteln, ein Reisedirektor, dem es obliegen würde, eine Gemeinsamkeit des Geistes und des Tones auszubilden.“

Theatermuseum, Nachlass Hermann Bahr. Wenige Tage darauf trafen einander Koloman Moser, Alfred Roller, Reinhardt und Bahr im Hause Otto Wagners und besprachen die ersten konkreten Pläne zur Bühnengestaltung. Zwei Tage nach der Besprechung bei Wagner trafen einander Bahr und Reinhardt im Wiener Café Museum. Reinhardt sprach sich bei diesem Treffen bereits für eine Salzburger Beteiligung an dem Projekt aus und votierte für die Stellung des dortigen Direktors für Burckhard. Wichtig war Reinhardt schon damals die „Erzielung völliger Gleichartigkeit“ aller beteiligten Bühnen. Für deren Gestaltung sollten Otto Wagner und Koloman Moser verantwortlich zeichnen. Vgl. dazu u. a. Hermann Bahr, Tagebucheintrag v. 8. Juli 1903 sowie Tagebuchnotiz v. 10. Juli 1903; Theatermuseum, Nachlass Hermann Bahr.

werden, die, einem frühen internationalen Festspielgedanken folgend, „Publikumsmagneten“ von weltweitem Rang wie Sarah Bernhardt oder Eleonora Duse auf die gemeinsame „Gastspielreise“ schicken sollten. Was heute an den ganz normalen Fest- und Gastspielreigen internationaler Größen erinnert, war um 1900 visionär. Und – noch – undenkbar. Das erste, wohl größte und umfassendste Konzept von 1903 erwies sich nur zu rasch als nicht realisierbar; und auch die zwei Jahre später – Reinhardt gastierte damals erneut in Wien, dieses Mal, neben Bahrs *Sanna*, auch mit Hofmannsthals *Elektra* – von Bahr vorgeschlagene modifizierte „kleinere“ Variante – Salzburger Festspiele mit einem Sprechtheaterprogramm unter der künstlerischen Leitung Reinhardts und einem Opern- und Musikprogramm, für das Bahrs Frau, die Sopranistin Anna Mildenburg, verantwortlich zeichnen würde – zerschlug sich rasch aufgrund mangelnder finanzieller Unterstützung.

1907⁵⁰ schrieb Bahr erneut an Reinhardt und legte ihm ein überarbeitetes Konzept vor, laut dem Reinhardt jedoch nur noch als Gast in das Programm eingeplant war und im Falle eine zögerlichen Rückmeldung Reinhardts durch ein ausschließliches Musikprogramm unter Bahrs Leitung ersetzt worden wäre: „Wenn Sie Bedingung machen, die halbwegs mit meinen Berechnungen stimmen, so halte ich die Sache für aussichtsvoll. Nur darf sie nicht verbummelt werden“, mahnte Bahr Reinhardt und schloss: „Sind wir bis zum 15. d. nicht einig, so verzichte ich auf Sie und überlege mir, ob ich nicht das Ganze bloß mit Musik machen werde. Operndirektor war ich noch nie und es ist immer schön, wenn der Mensch wieder was Neues wird.“⁵¹ Noch im selben Jahr scheiterten auch diese Salzburger Pläne; Reinhardt und Bahr gingen getrennte Wege.⁵²

50 Franz Hadamowsky: Reinhardt und Salzburg. Salzburg: Residenz 1963, S. 15, nennt hier auch das Jahr 1908.

51 Hermann Bahr: Brief an Reinhardt v. 4. April 1917 (Abschrift); Theaternuseum, Nachlass Hermann Bahr, Sign. AM 38 045.

52 Bahr selbst zog 1912 nach Salzburg, wo er, mit einigen Jahren Unterbrechung in Wien zwischen 1918 und 1922, in denen er wohl erneut sowohl an den Salzburger Plänen wie auch an Reinhardts Plänen zur Leitung des Burgtheaters wesentlich Teil gehabt haben mag, bis zu seinem Tod lebte. Wie wichtig ein Festspielhaus als identitätsstiftender Ort war, machte u. a. auch er in einer Reihe von Texten deutlich, in denen er sich mit dem „Mythos Bayreuth“ befasste. Neben dem Weihefest für den großen deutschen Komponisten war es vor allem das Haus an sich, dass zu diesem Mythos wesentlich beitrug, ein Ort scheinbar außerhalb jedes tagesgeschäftlichen gesellschaftlichen oder

Reinhardt entdeckte Salzburg erneut zehn Jahre später, 1916, 1917 – konkret war es das Schloss Leopoldskron, in das er sich, wie wenige Jahre später erneut in das Theater in der Josefstadt, im wahrsten Sinne verliebte. „Wieder in meiner heimatlichen Landschaft“, erinnert er sich einige Jahre später in Amerika, „hatte ich den Wunsch, ein Theater dort aufzubauen, wo das Theater seinen Ursprung hat, auf österreichisch-bayrischem Boden, in der Stadt, in der meine Laufbahn begonnen hatte.“⁵³ Im April 1918 kaufte er das Anwesen zum „persönlichen Gebrauch“ und renovierte die 1736 von Fürsterzbischof Firmian erbaute heruntergekommene Anlage am Fuße des Mönchsbergs mit seinen privaten Mitteln. Nicht alles war als Bargeld vorhanden. Die aufgenommenen Schulden sollten, neben den von Beginn an deutlichen Anfeindungen von nationalsozialistischer Seite, kaum 20 Jahre später das Ende dieses Lebenstraums

politischen Funktionsraumes, und doch, gerade deshalb, von umfassender Wirkmacht. Hier waren nicht mehr einzelne (politische) Herrscher vertreten, sondern das Festspielhaus selbst „herrschte“. „Es steht. Es ragt. Es herrscht. Und wenn man es so stehen und ragen und herrschen sieht, fühlt man, daß ihm das ganze Land rings gehört; und alles rings, was im Kreise dieser sanften waldigen Hügel ist, alle Menschen und alle Dinge hier scheinen nur diesem Haus zu dienen. Denn dieses Haus ist ein Wille. Ein Wille steht auf dem Berg hier, über das deutsche Land hin aufgerichtet. Und wer es auch sei, der hieher mit noch so verwaschener Seele kommt, uns sei es auch aus alberner Neugier bloß, oder um der Mode nur, um einer Laune zu fröhnen, dies muß er fühlen, es hilft ihm nichts, er muß diesen Willen erleiden. Der Wille zwingt ihn, der Will leert ihn aus und füllt ihn an, der Will hat ihn bald verwandelt. Keiner kann sich wehren.“ Hermann Bahr: Bayreuther Stimmung. In: Anna Bahr-Mildenburg, Hermann Bahr: Bayreuth. Leipzig: Rowohlt³ 1912, S. 49–62, Zitat S. 57. Vgl. auch ders.: Das Wunder von Bayreuth. In: Ebda., S. 73–83. Wichtig war, bei Bahr ebenso wie für die Festspielhaus-Gemeinde (SFG) und auch für Reinhardt (und umso historisch faszinierend ist vor dieser Tatsache auch die Identifikation des Festivals mit dessen „Open-Air-Event“ *Jedermann*), von Beginn an, dass die Salzburger Festspiele nicht im Freien, sondern in einem Haus beheimatet sein sollten, dass diesem „Festspiel-Gedanken“ eigens gewidmet war – bei Bahr war das Haus noch idealerweise und in Anlehnung an Bayreuth außerhalb der Stadt, außerhalb des „normalen“ Lebens, einem religiösen Tempel gleich, zu dem man pilgerte. Bahr fasste mit diesem Ort und dem hier Gezeigten auch eine neue Funktion von Festspielen zusammen, deren eigentlicher Sinn die Auflösung einer distanzierenden, reflektierten individuellen Urteilskraft zugunsten eines „den ausgeschaltete[n] Aufgehen[s] im dramatisch-theatralen Vorgang“ sein sollte. Vgl. dazu u. a. Pia Janke: Hermann Bahrs Bezüge zu aktuellen Festspielprojekten. In: Hermann Bahr – für eine andere Moderne, hg. v. Jeanne Benay u. Alfred Pfabigan. Bern et al.: Lang 2004, S. 189–201, S. 191.

53 Vgl. Saylor, Oliver M. (Ed.): Max Reinhardt and his theatre. New York: Brentanos 1924, S. 186-193; hier in d. dt. Übers. zit. n. Reinhardt/Fetting 1989, S. 227ff.: Auf der Suche nach dem lebendigen Theater.

bedeuten, der für Reinhardt bis zum letzten Moment sein Lebensdomizil blieb. Noch in der ungeplanten Emigration wird es Leopoldskron sein, von dem er sich, mehr als von jedem Theaterprojekt, am schwersten für immer verabschiedet:

Ich habe viel aufgegeben. Ich habe auch schon viel verloren. [...] Ich habe achtzehn Jahre in Leopoldskron gelebt und ich habe es lebendig gemacht [...]. Es waren meine schönsten, reichsten und reifsten Jahre und sie tragen Deinen Namen. Es war eines der schönsten, lebendigsten Gehäuse der Welt. Es war nur ein Gehäuse. Ich habe es verloren, ohne zu jammern. Ich habe alles verloren, was ich hineingetragen habe.⁵⁴

Bereits einige Zeit vor den privaten Ankaufvorbereitungen begann Reinhardt erneut, seine einstige europäische Städtebundtheateridee neu aufzugreifen und für Salzburg – die Stadt als Bühne – neu zu konzipieren. Statt eines Theaters der 5.000 in der Großstadt schlug Reinhardt im April 1917 der Intendanz des k. u. k. Hoftheaters in Wien seine neue Idee vor: Mit staatlichen Mitteln sollte „abseits des Getriebes der Großstadt“ in Hellbrunn ein Theater errichtet werden, dessen künstlerische Leitung er gerne übernehmen wollte.⁵⁵ Kunst und Erholung, der „Reichtum an natürlicher und künstlerischer Schönheit der Stadt“ – damit hoffte Reinhardt, knapp eineinhalb Jahre vor Ende des Ersten Weltkrieges, zu punkten. Reinhardts Konzept aus dem April 1917 war noch nicht in Hinblick auf ein nahes Ende des Krieges und der Österreichisch-Ungarischen Monarchie verfasst. „Ideologisches“ Fundament bildete so auch noch die Monarchie selbst, als dessen Sinnbild die Barockstadt Salzburg fungieren sollte – und zwar nicht „nur“ als

54 Brief Reinhardt an Helene Thimig v. 22. September 1942; Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Teilnachlass Max Reinhardt, 2.2.1.391; hier zit. n. <http://share.obvsg.at/wbr02/LQH0000703-1201.pdf> (zuletzt: 5.8.2019); vgl. hier auch Max Reinhardt: Manuskripte, Briefe, Dokumente. Katalog der Sammlung Dr. Jürgen Stein, bearb. u. hg. v. Hugo Wetscherek. Wien: Antiquariat Inlibris 1998, S. 85. Vgl. u. a. auch: „Ich werde Leopoldskron absolut halten und erhalten. Leopoldskron bleibt österreichischer Besitz“, betonte er noch 1935 gegenüber der Zeitschrift *Der Morgen*. – Telefongespräch mit Max Reinhardt. In: *Der Morgen*, 6. Mai 1935, S. 5.

55 Inwieweit Heinrich Damisch die von Max Reinhardt entwickelten neuen Ideen für Festspiele in Salzburg im Detail bekannt waren, ist unklar. Deutlich wird jedoch in Damischs Ausführungen im *Merker* vom November desselben Jahres, dass er von Reinhardts Konzepten in jedem Falle *gewusst* haben muss.

„Mozart-Stadt“, sondern, weit umfassender, als Austragungsort von Festspielen, in deren Zentrum dramatische Meisterwerke von der Antike über das europäische Barock bis hin zu deutschen Klassikern, Grillparzer und Raimund ebenso stehen sollten wie religiöse Mysterien- und Passionsspiele, die „auch über die Kreise der Kunstverständigen hinaus den weitesten Volkskreisen erhebende, geistlich und sittlich segensreiche Eindrücke feierlicher Art erschließen“ sollten.⁵⁶ Reinhardt betonte auf der einen Seite die Bedeutung von eine regionale, ländliche Zuseher*innenschaft ansprechenden Mysterien- und Passionsspielen, wie sie bald schon mit dem *Salzburger großen Welttheater* von Hofmannsthal als eigentliches Eröffnungsprojekt geplant wurden.⁵⁷ Auf der anderen Seite fanden Musiktheaterproduktionen oder Werke Mozarts in Reinhardts Erläuterungen nur marginal Eingang, wenn er von „deutschen Singspielen“ sprach, für die ein zweites, *kleineres* Haus zu erbauen wäre⁵⁸, an dem man wohl auch das eine oder andere mitgebrachte Kammerstück mit Reinhardts hervorragendem Ensemble zur Zweitaufführung bringen hätte können. Doch seine am 26. April 1917 bei der k. u. k. Generalintendanz der Wiener Hoftheater eingebrachte *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn*⁵⁹ fand vorerst keinen Widerhall – und wurde noch am gleichen Tag „*ad acta*“ gelegt. Zu teuer war, mitten im dritten Kriegsjahr und angesichts anderer Nöte der zu Ende gehenden Monarchie, das

56 Max Reinhardt: *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn* v. 25. April 1917; Theatermuseum, Nachlass Max Reinhardt, Schachtel 27b, Mappe 582. Abdruck auch in: Max Reinhardt. *Leben für das Theater. Briefe, Reden, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. v. Hugo Fetting. Berlin: Argon 1989, S. 215–220.

57 Hofmannsthal legte die Arbeit Ende 1919 für einige Zeit beiseite, das Reinhardt keine Zeit für eine intensive gemeinsame Arbeit am „Mittelstück“ fand. Vgl. dazu Hofmannsthal an Reinhardts Sekretärin Gusti Adler am 17. Dezember 1919; hier zit. n. Heiningner 2015, S. 265.

58 Ebda. Ein wohl vor allem vom Mozarteum nicht unkritisch aufgenommener weiterer Baustein von Reinhardts Festspielkonzeption mag dessen Idee eines „dritten Instituts“ für Salzburg gewesen sein, einer „Hochschule für Bühnenkunst“ neben Hochschule bzw. Universität in Salzburg.

59 Max Reinhardt: *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn*. In: Ders.: *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus den Regiebüchern*, hg. v. Hugo Fetting. Berlin (Ost): Henschel 1974, S. 176–182.

Projekt Reinhardts, während dieser verstärkt zwischen Berlin, Wien und Salzburg zu pendeln begann.⁶⁰

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Briefwechsel zwischen Gehmacher und Damisch um den Jahreswechsel 1917/18. Daraus geht hervor, dass Reinhardt schon Anfang 1916 mit Gehmacher über seine Salzburger Pläne gesprochen haben musste – in diesem Jahr jedoch noch nicht von einem Festspielhaus, sondern von reinen „Freilichtaufführungen“. Noch im Februar 1918 hielt Gehmacher auf die Befürchtungen Damischs, Reinhardt würde sich deren Festspielhaus-Gedanken aneignen, fest, dieser habe ihm bereits zwei Jahre zuvor erklärt,

daß er nach Salzburg will und hier mit Freilichtaufführungen beginnen wird. Wir wollten doch durch unseren Verein unter anderem auch verhindern, daß Reinhardt das Festspielhaus baut. Die Freilichtaufführungen kann er machen. Eventuell müßten wir sogar eine Verbindung mit ihm eingehen, nur damit wir einen bestimmten Einfluß auf das Festspielhaus gewinnen und Reinhardt nicht allein herrschen soll.⁶¹

Im Frühling 1918 – die Konzepte von Gehmacher und Damisch lagen nun bereits auf dem Tisch, und es war wohl auch Reinhardt klar, dass ein reines Sprechtheater-Projekt angesichts der Vielzahl an Interessen, von denen die erfolgversprechendsten des zu Ende gehenden Vielvölkerstaates wohl in Richtung eines Salzburger Gegenprojektes zu Bayreuth deutschem Nationalprojekt zielten – , legte er mit seinem *Programm-Briefe* ein erweitertes Konzept vor, dessen Adressat nicht mehr die Hoftheater waren, sondern mit Ferdinand Künzelmann ein wichtiger Mittler zwischen dem Regisseur und der zu diesem Zeitpunkt schon stark gewachsenen und nachhaltig regen Festspielhaus-Gemeinde. Die von da an immer enger werdende persönliche Verbindung zwischen Reinhardt und der SFG fand wohl im Juli 1918 ihren Anfang, wie auch aus einem Schreiben Reinhardts an

60 Vgl. dazu Hadamowsky 1963, S. 20.

61 Gehmacher an Damisch am 6. Februar 1918; hier zit. n. Holl 1967, S. 173.

seinen Fürsprecher Künzelmann vom 21. Juli 1918 deutlich hervorgeht.⁶² Fast auf den Tag genau zwei Jahre, ehe es endlich mit dem *Jedermann* auf dem Domplatz so weit sein würde, hielt nun auch Reinhardt seinerseits die enge Verbindung Mozarts mit seinem Salzburger Konzept fest, wobei zu diesem Zeitpunkt auch für ihn ein Festspielhaus – nun für Sprech- und Musiktheaterproduktionen – außerhalb des „Alltagsgetriebes der Großstadt“ im Zentrum der Überlegungen stand.

In diesem Sinne habe ich vor mehreren Jahren [!] den Plan zu einem Festspielhaus in Salzburg (wo ich, nebenbei bemerkt, vor just fünfundzwanzig Jahren angefangen habe) bis in jede Einzelheit ausgearbeitet, ihn mit maßgebenden Persönlichkeiten durchgesprochen und auf die ausdrücklich Aufforderung des k. k. Oberhofmeisteramtes in Wien diesem ein ausführliches und fachmännisches Exposé unterbreitet. Unter dem Zeichen Mozarts, des heiteren und frommen Genius Salzburgs, sollten hier Opern und Schauspiel, Lustspiel und Singspiel, das Volksstück ebenso wie die alten Mysterien- und Weihnachtsspiele zu einer erlesenen Einheit verwoben werden und jene reine, geistige Schönheit entfalten, zu der sich das Theater unter glücklichen Umständen zu erheben vermag.⁶³

Interessant ist bei Reinhardts – nach 1903–1907 und 1917 – bereits drittem Konzept aus dem Jahr 1918, dass er, zu diesem Zeitpunkt noch als einziger, schon hier richtungsweisend mehrgleisig argumentierte und so mehrere der späteren konzeptionellen Stränge der Festspiele andeutete, ja deutlich ausführte: Dem *Festspielhaus* als einem der zentralen Orte, *außerhalb* der Stadt gelegen und damit außerhalb des Alltagsgetriebes, in ländlicher Umgebung und als „nationaler“ Konzentrations- und Ruhepol gelegen, stand für ihn die *Stadt selbst* als zweiter konzeptuell zentraler Ort gegenüber, dem es gegeben war, allein durch seine

62 Max Reinhardt an Ferdinand Künzelmann, Bad Gastein, 21. Juli 1918; hier zit. n. Holl 1967, S. 174. Abdruck auch in: Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, hg. v. Hugo Fetting. Berlin: Argon 1989, S. 221–225.

63 Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, hg. v. Hugo Fetting. Berlin: Argon 1989, S. 221.

zeitlose architektonische Dimension zur „Erlösung“ durch Kunst wesentlich beizutragen:

Ich glaube, daß Salzburg, vermöge seiner wundervoll zentralen Lage, seiner landschaftlichen und architektonischen Pracht, seiner historischen Merkwürdigkeiten und Erinnerungen und nicht zuletzt wegen seiner unberührten Jungfräulichkeit wegen, dazu berufen ist, ein Wallfahrtsort zu werden für die zahllosen Menschen, die sich aus den blutigen Greuel dieser Zeit nach den Erlösungen der Kunst sehnen.⁶⁴

Salzburg selbst ist von da an der eigentliche Schauplatz, der die Stadt ab dem *Jedermann*, spätestens jedoch mit dem finalen Scheitern des Planes, ein Festspielhaus im außerhalb gelegenen Hellbrunn zu realisieren, sein würde. Und bis heute ist. *Die Stadt als Bühne*. Die Stadt als das eigentliche Festival selbst, dessen einzelne Programmpunkte, Schmuckstücken gleich, ihre Schönheit noch betonen.

Ein letzter wesentlicher Punkt ist mit Reinhardts Verweis auf die „Gräuel“ der Zeit zu nennen: Hubert Christian Wolf argumentiert in diesem Zusammenhang, dass das bis heute viel zitierte „Friedensprojekt“ – Reinhardt nennt es in seinem Schreiben an Künzelmann im Juli 1918 ein „Friedenswerk schon jetzt, im Kriege“ – hier einen seiner Anfänge fand, gibt jedoch zu bedenken, dass Reinhardt zu diesem Zeitpunkt wohl noch immer weniger von „Versöhnung“ oder gar „internationaler Völkerverständigung“ als von Ablenkung vom Kriegsalltag sprach. Reinhardt ist sicher kein bewusster Zynismus vorzuwerfen, wenn er zu diesem Zeitpunkt davon sprach, dass die Kunst des Theaters „nicht nur ein Luxusmittel für die Reichen und Saturierten, sondern ein Lebensmittel für die Bedürftigen ist“. Zugleich plädierte er, eine finanzstarke Besucherschaft im Auge, dafür, beim Besuch des Festspielhauses der „armen Opfer dieser schweren Zeit“

64 Holl 1967, S. 175. Reinhardt/Fetting 1989, S. 222.

zu gedenken und „ein Scherflein für diesen Zweck“ beizutragen – und meinte dabei die Finanzierung des Festspielhauses.⁶⁵

Schließlich galt es in Hinblick auf die Zeit nach Kriegsendes auch die Werbewirksamkeit der Stadt für ganz Österreich nicht zu vergessen und

zu gewärtigen, daß nach Friedensschluß sich auch aus anderen Ländern, vor allem auch aus Amerika, eine große Besucherzahl, und zwar vorwiegend aus wohlhabenden Schichten, zu den Festspielen einfänden wird, angezogen durch deren einzigartigen Charakter und durch die weitgreifende internationale Propaganda, welche das Unternehmen selbstverständlich organisieren wird. Das Ergebnis dieser internationalen Propagandawirkung wird jedoch nicht allein der Stadt Salzburg, sondern mittelbar dem ganzen österreichischen Alpengebiet sowie allen touristisch reizvollen Gebieten der Monarchie zugute kommen, die zum Teil noch lange nicht in dem Maße bekannt und besucht sind, wie sie es verdienen.⁶⁶

In Hinblick auf das künstlerische Programm, dem sich die Festspiele verschreiben sollten, stellte Reinhardt 1918 eine Breite vor, die über Jahre ihre Gültigkeit behalten sollte: „Unter dem Zeichen Mozarts, des heiteren und frommen Genius Salzburgs“, rückte Reinhardt erstmals in seinen Konzeptionen den Komponisten in das Zentrum seiner Ausführungen und diesen in eine religiöse Nähe, die nicht unbedingt der historischen Realität entsprach, um von hier als sowohl Oper wie Schauspiel, Lust- und Singspiel, Volksstück und „die alten Misterien und Weihnachtsspiele“ in seine Ausführungen mit einzubeziehen. „Reinhardt beabsichtigte, ein Theater zu schaffen, das Salzburgs Geschichte widerspiegeln würde. Er wollte natürlich das klassische Theaterrepertoire wie schon zuvor in

65 Reinhardt/Fetting 1989, S. 225: „Nur eines noch. Ich glaube, daß unbedingt eine Form gefunden werden müßte, die dem Unternehmen einen humanitären Charakter gibt. Niemand von uns darf heute an Kunst denken, ohne seine Pflicht gegen die armen Opfer dieser schweren Zeit erfüllt zu haben. Ich denke mir, daß von jedem Besucher des Festspielhauses ein Scherflein für diesen Zweck erhoben werden soll. Das würde dem Unternehmen auch die notwendige offizielle Förderung sichern.“

66 Max Reinhardt: Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn v. 25. April 1917; Österreichisches Theatermuseum, Nachlass Max Reinhardt, Schachtel 27b, Mappe 582.

Berlin pflegen, das Programm sollte aber auch Mysterienspiele, Darstellungen religiösen Inhalts, Krippenspiele und Moralitäten umfassen, die alle auf jahrhundertealtem dichterischen und literarischen Traditionen beruhten.“⁶⁷

Reinhardt hielt in seinem Konzept fest, dass Festspiele – im Sinne eines gemeinschaftlichen Feierns, eines Festes, das einer ganzen Stadt und ihrer Bevölkerung gewidmet sein wollte – mehr seien als das Abspielen „großer Opern“ und vielbeachtete Theaterproduktionen. „Historisch gesehen wäre ein Fest eine Zusammenkunft von Menschen, reichen wie armen, das meist unter der Ägide der Kirche⁶⁸ stand und dazu diente, in Wort, Musik und Darstellung eine Gemeinschaftserfahrung zu vermitteln, die ihren innersten seelischen Bedürfnissen entsprach. Das moderne Theater aber sei zu einer Stätte der Zerstreuung und Unterhaltung für wohlhabende Stadtmenschen degeneriert.“⁶⁹

In der Rückwendung zu den theatralen Traditionen des Mittelalters und der Renaissance, aber auch im gekonnten Ausspielen einer Stadt-versus-Land-Ideologie, die Reinhardts eigene als großstädtisch-großbürgerlich rezipierte Produktionen in den kritischen Fokus nahm, sollte so alle beteiligten Entscheidungsträger der Stadt angesprochen werden: vom damaligen Fürsterzbischof Rieder über die lokale Politik, die vielfach nationalistisch, ja antisemitisch eingestellte Bevölkerung bis hin zur im besten Falle wenn nicht Letzteres, so doch zumindest deutlich regional-traditionellen Festspielhaus-Gemeinde, der ein „internationaler“ Theatermacher wohl allzu suspekt schien, wie es Lilli Lehmann in ihrer anfänglich vehementen Ablehnung einer Reinhardt'schen Beteiligung nur allzu deutlich machte. Seine Teilnahme wäre, so Lehmann in einem internen Bericht der SFG, „eine nicht wieder gutzumachende Katastrophe“, Veranstaltungen unter seiner künstlerischen Führung würden „zu einem rein geschäftlichen Unternehmen“ verkommen, das im diametralen Gegensatz zu dem an der hohen Kunst Mozarts orientierten ersten Plänen stünde.⁷⁰

67 Gallup 1989, S. 22.

68 Vgl. das Ziel des Vereins.

69 Gallup 1989, S. 22.

70 Gallup 1989, S. 19, der leider keine Originalquelle nachweist.

Inwieweit Reinhardt diese massive Ablehnung durch das Gespräch mit Künzelmann oder anderen bekannt geworden war, kann nur vermutet werden. Deutlich wird dennoch, dass er sich in seinem Konzept wohl sehr bewusst vor allem gegen ein „Startheater“ bzw. ein gehobenes städtisches „Unterhaltungstheater“ aussprach und mehrfach darauf hinwies, wie sehr ihm die „ansässige Landbevölkerung“ am Herzen lag. Er hielt fest, dass er – der Kauf Leopoldskrons sei dafür ein Beweis – seinen Lebensmittelpunkt nach Salzburg verlegen wollte, um sich hier „von meinen reichen Tätigkeiten zu erholen und allmählich zu entlasten“, und in keiner Weise daran denke, Salzburg seinen Berliner Unternehmungen „anzugliedern“ oder auch „mit dem Deutschen Theater in Salzburg zu gastieren“.⁷¹

Und er betonte, entgegen seinen ersten eigenen Entwürfen, im Verlauf der konkreter werdenden Verhandlungen mit der SFG, dass ihm auch die Einbindung von „Opern und Konzerte[n] aus dem Schaffen Mozarts“⁷² ein besonderes Anliegen sei, ja, dass „Mozarts Musik in Verbindung mit den geplanten Theateraufführungen den Festspielen eine ‚geistige Einheit‘ geben würde“.⁷³ Die Rückbesinnung auf die großen Theaterentwürfe der Antike, des Mittelalters und der Renaissance versprachen zum einen die Öffnung des Theaters hin zu größeren Publikumskreisen, als sie Reinhardt in den eigenen Theaterkonzepten der Jahre zuvor zu erreichen vermocht hatte. Zum anderen konnte er sich hier zwischen barockem Katholizismus, mittelalterlicher Mystik und antikem „Bürgertheater“ in künstlerischer Hinsicht frei entfalten, ohne Abstriche machen zu müssen oder sich gar festzulegen.

Ein wesentlicher Punkt in seinem Künzelmann vorgelegten Konzept war schließlich auch die Ablehnung eines „Gastspieltheaters“. Damit widersprach er deutlich den bisherigen Überlegungen, die ihm von Künzelmann in einem Gespräch „auseinandergesetzt“ worden waren. „Ein solches Haus könnte eher und mit mehr Berechtigung in der Großstadt stehen, hat sich aber auch

71 Reinhardt/Fetting 1989, S. 225.

72 Gallup 1989, S. 23.

73 Gallup 1989, S. 23.

bezeichnenderweise nicht bewährt und nie gehalten“, hielt Reinhardt auf der inhaltlichen Seite dagegen – und betonte auf der finanziellen:

Gastspiele kosten viel Geld und rentieren sich fast nie. Der Transport schwerer, komplizierter Dekorationen, die Gagen, Diäten und Reisespesen verschlingen Unsummen, namentlich, wenn alle ersten, hochbezahlten Mitglieder dabei sein sollen. [...] Dazu kommt für die Oper der kostspielige Orchesterapparat, Chöre, Komparserie u.s.w. [...] Gewiß finden trotzdem Gastspiele statt – [...] aber dann gilt es meist, ausländischen Boden zu erobern, da diese Gastspiele werden dann fast immer [...] von der daran interessierten Regierung entsprechend subventioniert. [...] wie soll sich die fernere Zukunft eines solchen Theaters gestalten? Wir das Niveau des Gebotenen (schon aus ökonomischen Gründen) nicht immer tiefer sinken, [...]?⁷⁴

„Das Theater ist die Misere aller Misere“⁷⁵

Hugo von Hofmannsthal „ideologische“ Programmschriften

Auf ideologisch-politischer Ebene standen Salzburger Festspielhaus und Festspiele und je nach Perspektive ihrer Proponenten von Beginn an vor einer schier unerfüllbaren Aufgabe: Zugleich österreichisch und deutsch-national, deutsch-österreichisch, bayrisch-österreichisch, dann wieder europäisch und gar ein Weltfriedensprojekt sollten sie sein. Hugo von Hofmannsthal als wohl wichtigstes, alle Interessen so gut es ihm möglich war verbindendes Sprachrohr trat dabei erst relativ spät auf den Plan.⁷⁶ Ihm gelang es, eine zumindest streckenweise „(ein)stimmige“ Programmatik vorzulegen, deren „Ideologie“ sich als so konzise wie in der Realität nicht umsetzbar erweist, da letzten Endes die Eigeninteressen

74 Reinhardt/Fetting 1989, S. 223.

75 Hofmannsthal an Marie Luise Borchardt am 28. März 1921; hier zit. n. Heininger 2015, S. 319.

76 Wolf spricht in diesem Zusammenhang von „Hofmannsthal und seinen Mitstreitern“ und hebt damit die Bedeutung des Dichters, dessen konzeptionelle Schriften heute allgemein als das „ideologisch“-theoretische Fundament gelten, deutlich in den Vordergrund; vgl. Wolf 2014, S. 18.

der beteiligten Ideengeber auf vielfache Weise immer wieder als zu unterschiedlich und nicht vereinbar deutlich zutage treten sollten.

Doch auch Hofmannsthal hatte nicht zuletzt auch persönliche künstlerische Interesse an einem zu realisierenden Festspiel(haus)-Projekt. In Wien fand er, abseits seiner 1903 begonnenen Zusammenarbeit mit Richard Strauss⁷⁷ im Opernbereich, im Sprechtheater nicht den von ihm persönlich erhofften Erfolg. 1905 gasierte er mit Reinhardt, den er über Bahr kennengelernt hatte, und dessen Berliner Bühnen – gespielt wurden unter anderem Hofmannsthals *Elektra*, Bahrs *Sanna* und Beer-Hofmanns *Der Graf von Charolais*; 1910 gastierte Reinhardt mit seinen Berliner Bühnen erneut in Wien und brachte (u. a. neben Shakespeare, Hebbel und Schiller) Hofmannsthals *Cristinas Heimreise* mit. Doch ohne Reinhardt und Strauss war das Pflaster nicht so eben und Schnitzler in Wien der weit präsentere Dramatiker.

Als Hofmannsthal Freund, der österreichische Dichter und Diplomat Leopold Freiherr von Andrian am 18. Juli 1918 die Generalintendanz der Wiener k. k. Hoftheater übernahm, schien die Hoffnung auf mehr Einfluss in Wien zu steigen, und Reinhardts frühe Wiener Pläne, die Hoftheater zu übernehmen, wären für Hofmannsthal wohl ein Garant gewesen, hier vermehrt gespielt zu werden. Hofmannsthal übte also vermehrt Druck auf Andrian aus, da ihm die Ernennung des Freundes auch selbst gute Chancen auf eine doppelte Machtposition als Dichter anzubieten schien – in Wien wie in Salzburg. Ein Brief Hofmannsthals vom 8. September 1918 macht dies deutlich, in dem er darauf hinwies, dass sich Reinhardt von seinen Berliner Direktion bald zurückziehen und Salzburg daher „kein Nebenbei“ für ihn bedeuten würde, ja, Hofmannsthal „köderte“ den Andrian förmlich damit, dass Reinhardt kein Interesse an einer Wiener Intendanz hätte (und Andrian als Generalintendanten so nicht zum Konkurrenten werden würde), sondern vor allem in Salzburg tätig werden würde. Die „Reinhardt’sche Festspielära von 6–8 Wochen jedes Jahres würde den eigentlichen Kern der

⁷⁷ Hofmannsthal hatte Strauss bereits 1899 angesprochen, doch erst die Uraufführung seiner *Elektra* – in der Regie Reinhardts – am Deutschen Theater ließ den Komponisten seinerseits um eine erste Zusammenarbeit bitten: 1909 entstand Strauss gleichnamige Oper mit dem Libretto Hofmannsthals.

Salzburger Sache bilden, daneben [!] Konzerte, Gastspiele der Wiener Oper [...] etc.“⁷⁸

Beides scheiterte vorerst: Reinhardts Konzept wurde schon vor Andrians Bestellung mehr oder minder ungelesen zur Seite gelegt; und Andrian selbst musste seine Funktion nach nur wenigen Monaten mit der Gründung der demokratischen Republik Deutschösterreich im November 1918 wieder zurücklegen. Er verlor so auch seinen, von Hofmannsthal deutlich eingeforderten, Einfluss auf Salzburg. In einem frustrierten Statement hielt Andrian anlässlich seines Rücktrittes – und wohl nicht allzu weit der von der Realität entfernt – fest, dass sich „unzählige auf ihr Eigeninteresse gerichtete Korporationen und Individuen“⁷⁹ mit ihren Konzepten um die wichtigen Kunsttempel, ob in Wien oder eben auch geplant in Salzburg, in die Haare kämen.

Auch ohne Andrian blieben Reinhardt und Hofmannsthal ab diesem Zeitpunkt gemeinsam an der Sache. Reinhardt wollte, künstlerisch wie auch privat in Berlin nicht mehr glücklich, zurück nach Österreich. Dort Wien – das nun vorerst „*ad acta*“ gelegt werden musste. Hier Salzburg. Leopoldskron. Unzählige Gespräche mit Hofmannsthal, der dem Freund wohl auch über die Ideen anderer informierte. Und Hofmannsthal, der Jahr um Jahre stetig an der Salzburger Programmatik weiterarbeitete. In den kommenden Jahren erschienen mehrere wesentliche Konzepttexte Hofmannsthals, die das schriftliche Epizentrum der „Salzburger Festspiel-Ideologie“ darstellten. Sie variierten in ihren thematischen Facetten je nach vorrangig diskutierten – und geforderten – Kerninteressen. Sie formulierten damit nicht nur, was die beiden, Reinhardt und Hofmannsthal, selbst für das Salzburger Projekt visionierten, sondern versuchten, möglichst viele, wenn nicht alle Interessen aller „Gründerväter“ zu vereinen. Ein schier unmögliches Unterfangen, das in den Texten auch deutlich nachzulesen ist.⁸⁰

78 Hugo von Hofmannsthal: Brief an Leopold von Andrian [Aussee] v. 08 09.1918. In: Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian. Briefwechsel. Hg. v. Walter H. Perl. Frankfurt/M.: S. Fischer 1968, S. 280f.

79 Andrian: Meine Tätigkeit als Generalintendant der Wiener Hoftheater. II, S. 33.

80 Vgl. dazu v. a. auch Wolf 2014.

Hofmannsthals Aufsatz *Deutsche Festspiele zu Salzburg* wurde im April 1919 in den *Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde* abgedruckt.⁸¹ Hofmannsthal bemühte sich darin mit einiger ideologischer Anstrengung um die direkte Verbindung von „bayrisch-österreichischem“ Kulturraum, Barocktheater, Goethe und Schiller, Mysterienspielen und Moralitäten sowie Mozart. Vor allem aber war er bemüht, die „stets nur begrifflich geschiedenen“⁸² (und „im Barocktheater des siebzehnten Jahrhunderts schon vereinigt[en]“⁸³) Gattungen Schauspiel und Oper in trauter Einheit zu proklamieren – ein kluger Schachzug, der wohl deutlich in Richtung Reinhardt *und* Strauss gerichtet war, denen Hofmannsthal gleichermaßen künstlerisch wie persönlich verbunden war. Die letztendlich doch recht kruden theaterhistorischen Einigungsversuche des Dichters lassen diesen Mozart mit Gluck, jenen wiederum dem Drama der Antike nahe und Mozart in direkter Nähe zum weltlichen wie geistlichen Drama Calderons stehen.

Mit dieser höchsten Auswirkung des barocken Theatergeistes ist das Mysterium und das geistliche Spiel, soweit es sich mit Anstand auf die weltliche Bühne bringen lässt, einbezogen. An das naive deutsche Wesen der *Zauberflöte*, an die Gemütswelt der Mozart'schen Komödien schließen sich Webers Werke und schließt sich Ferdinand Raimunds von einer bescheidenen Musik durchwebte Märchenwelt an.⁸⁴

Hofmannsthal war sich der „Ungeheuerlichkeit“ des geplanten Repertoires nur zu gut bewusst und argumentierte gleich selbst weiter, eventuelle Kritiker vor Augen:

Überblickt man es [das Repertoire], so ergibt sich ein Schein [!] von Buntheit, im Wesen eine organische Einheitlichkeit, in der, es noch

81 Hugo von Hofmannsthal: *Deutsche Festspiele zu Salzburg*. In: *Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde*, II. Jg., H. 3/4 (April 1919), S. 1ff.

82 Hugo von Hofmannsthal: *Deutsche Festspiele in Salzburg*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. XXXIV: *Reden und Aufsätze 3*, hg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga u. Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 229.

83 Ebda., S. 229.

84 Ebda., S. 230.

einmal gesagt, die konventionelle Antithese von Oper und Schauspiel im hohen Festspiele aufgehoben scheint.⁸⁵

Um was es Hofmannsthal zentral ging, nämlich die Verbindung aller zum Teil äußerst divergierenden Einzelinteressen, machte dieser selbst in einem Brief an Reinhardt im Mai 1919 deutlich:

Ich gebe mir beständig intensive Mühe, in der Salzburger Sache die Fäden in der Hand zu behalten u. sie nicht verwirren zu lassen. Hierzu scheint es mir besonders nötig, daß die Gruppe der Künstler (Sie, Strauss, Schalk, Roller u. ich) in allem vollkommen d'accord und geschlossen vorgehe; die Salzburger Bürger des Comités müssen das Gefühl haben, von uns mit sicherer Hand in einer bestimmten uns vorschwebenden Richtung geführt zu werden. Diesem Zwecke diene unter anderem mein Programmentwurf⁸⁶ [...]. Er suchte das Dilemma Oper oder großes Schauspiel aus dem Weg zu schaffen, in dem er beide zusammen unter dem Begriff Festspiel fasste.⁸⁷

Oliver Rathkolb erkennt in Hofmannsthals erster programmatischer Schrift eine Rückkehr des Dichters zu dessen „ursprünglich deutsch-nationaler Grundidee“⁸⁸, rückt diesen deutlich in den „Wirkungs- und Rezeptionsraum für deutsche Kultur“ und eines „zahlungskräftige[n] Publikum[s]“, während dessen „transnationale Interessen“, so Rathkolb, im besten Falle wohl Teil einer kalkulierten „Gründungsrhetorik“ gewesen sein mochten. Norbert Christian Wolf erkennt in den verschriftlichen Konzepten eine Rückkehr Hofmannsthals zu einem 1917 in der Wiener Musikzeitschrift *Der Merker* formulierten Gedanken des

85 Ebda.

86 Hofmannsthal nennt hier als Datum der Verfassung den März des Jahres.

87 Hugo von Hofmannsthal an Max Reinhardt am 26. Mai 1919. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. XXXIV: Reden und Aufsätze 3, hg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga u. Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 1042f.

88 Oliver Rathkolb: In Salzburg eine Triumphpforte österreichischer Kunst errichten. Der kulturpolitische Kontext der Gründungsphase der Salzburger Festspiele. In: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs 55 (2011), S. 575–597, hier S. 587, zit. n. Norbert Christian Wolf: Eine Triumphpforte österreichischer Kultur. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2014, S. 7.

„deutschnational gesinnte[n]“ Heinrich Damisch, nach dem „deutschen Wunder“ Bayreuth das Wunder Salzburg entgegengestellt, ja der Festspielgedanke als der „eigentliche Kunstgedanke“ des „bayrisch-österreichischen Stammes“ postuliert wurde.⁸⁹ Doch hält der in Salzburg tätige Germanist demgegenüber fest, dass es sich dabei „um einen eindeutig zweckgebundenen und stark adressatenbezogenen Text, dessen Verfasser vor allem eine ganz bestimmte Salzburger Leserschaft im Auge hatte.“⁹⁰ Die Analyse ist korrekt, wiewohl sie damit zu ergänzen wäre, dass Hofmannsthal mit Sicherheit nicht nur „eine Salzburger Leserschaft“ vor Augen hatte, sondern mit dem Text auch die unterschiedlichen Interessenlagen der Proponenten selbst zumindest nach außen hin zu einer Einheit fassen wollte. „Die paradoxe Verschmelzung von Nationalismus und Weltbürgertum ist zentraler Bestandteil der Salzburger Ideologie“, fasst auch Michael P. Steinberg die Versuche Hofmannsthals um einen allgemeingültigen Ansatz zusammen.⁹¹ Steinberg erkennt in Hofmannsthals „Welttheater“ eine quasi österreichische Version humanistischer Ideale, die jedoch nie als ein „Theater der Welt“, wie es heute verstanden würde, konzipiert war. Stücke aus dem österreichischen und deutschen Kulturschatz (vorrangig in Hofmannsthals eigener Bearbeitung), die in einer humanistischen Tradition standen, traten folglich im Vordergrund, ein Interesse an Werken aus den ehemaligen Kronländern oder gar des internationalen Theaters der Zeit war hingegen nicht herauszulesen. Wenn „nicht deutsche“ Werke von Beginn an auf dem Programm stehen sollten, dann jene, die bereits in den „deutschen Kanon“ Zutritt gefunden haben – Calderon, Shakespeare, Molière, die „Märchenstücke des Euripides“⁹².

89 Wolf 2014, S. 71–110. (Kapitel II. *Ideologische Begleitmusik*).

90 Ebda.

91 Steinberg 2000, a.a.O., S. 33.

92 Hugo von Hofmannsthal: Deutsche Festspiele in Salzburg. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. XXXIV: Reden und Aufsätze 3, hg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga u. Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 230. Vgl. dazu Steinberg 2000, a.a.O., S. 33: „Und obwohl es das erklärte Ziel der Festspiele ist, eine deutschösterreichische Identität zu formulieren und zu verkörpern, die mit einer pluralistischen republikanischen Gesellschaft vereinbar ist, besteht nie Zweifel daran, dass die Nationalkultur Vorrang vor einer pluralistischen Politik hat. [...] Die österreichische Nationalidentität und ihr ästhetischer Diskurs bleiben deutsch, katholisch (in Abgrenzung zum protestantischen Deutschland) und barock.“

Im Sommer 1919 folgte ein weiterer Text Hofmannsthals unter dem Titel *Salzburger Festspielhaus* (1. Fassung) bzw. *Die Salzburger Festspiele* (2. Fassung).⁹³ Wie bereits im Text zuvor, versuchte Hofmannsthal auch hier, dieses Mal im leichteren Ton eines als Frage-Antwort-Bogen gestalteten Faltblattes⁹⁴, das anonym im Eigenverlag des SFG erschien, Schauspiel und Oper in einer Einheit zu formulieren und eine direkte Verbindung zwischen Barockoper, Mozart, deutscher Theatertradition und dem „Volksspiel“⁹⁵ des „bayrisch-österreichische[n] Stamm[es]“⁹⁶ zu betonen. Gezeigt werden sollten „Oper und Schauspiel zugleich, denn die beiden sind im höchsten Begriffe nicht voneinander zu trennen“, argumentierte Hofmannsthal. Und weiter:

Die Trennung ist gedankenlos oder nach der bloßen Routine. Die höhere Oper, die Opern Mozarts vor allem, auch die Glucks, Beethovens *Fidelio*, von Wagners Werken nicht zu sprechen, sind dramatische Schauspiele im stärksten Sin, das große Schauspiel aber setzt entweder eine begleitende Musik voraus, wie sie etwa Goethe für seinen *Faust* verlangte, oder es strebt dem musikalischen Wesen in sich selbst entgegen, wie Shakespeares phantastische Schauspiele, Schillers romantische Dramen oder Raimunds Zaubermärchen.⁹⁷

In Richtung SFG brachte er, klug in die Repertoire-Vorschläge eingebettet, das geplante Festspielhaus in die konzeptionellen Gedanken ein, das „beides in einem“⁹⁸ sein sollte: ein variabler Ort für 2.000 Menschen, an dem Abend für Abend einmal die Oper, „das andre Mal [...] das große Schauspiel“ gezeigt werden

93 Holl 1967 nennt als Datum der Fertigstellung erst den November 1919 und nennt den Text den „Katechismus“ des Festspiele und dessen „oft sogar allzu verbindlich aufgefaßte Programmgrundlage“, ebda., S. 178.

94 Die erste Version erschien als Faltprospekt, die zweite Version als Leporello.

95 Vgl. u.a.: „Dem Bajuwaren wurde alles Handlung; er ist der Schöpfer des deutschen Volksspiels.“ Hugo von Hofmannsthal: *Festspiele in Salzburg*. In Hugo von Hofmannsthal: *Festspiele in Salzburg* [1921]. In: Ders.: *Reden und Aufsätze II, 1914–1924*. Frankfurt/M.: S. Fischer 1979 (= *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 9), S. 264.

96 S. 233.

97 Zit. n. Edda Fuhrich, Gisela Prossnitz (Hg.): *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeiteugnissen und Bildern*. Bd. 1. 1920-1945. Salzburg 1990, S. 18.

98 S. 232.

sollte. Die Salzburger Festspiele sollten „musikalisch-dramatische Aufführungen“ bieten, welche in Salzburg in einem „eigens dafür gebauten Festspielhaus stattfinden werden“. Die Festspiele sollten „jährlich im Sommer, dann und wann aber auch zu anderen Zeiten, etwa um Weihnachten, oder sonst im Winter, auch zu Ostern oder Pfingsten“ stattfinden. Ein weiterer Topos ist hier auch bei Hofmannsthal die Stadt als „Bühne“ und „Rahmen“⁹⁹, konkret die „Mittelstadt“, die weniger Zerstreuung biete als die Großstadt. „Die Großstadt ist der Ort der Zerstreuung, eine festliche Aufführung bedarf der Sammlung, bei denen, die mitwirken, wie bei denen, die aufnehmen.“¹⁰⁰ Hofmannsthal führte dabei Salzburg nicht nur als barocke Stadt von idealer Dimension ein, sondern positionierte die Stadt mehr noch als „halbwegs“ im Zentrum eines gespaltenen Europas nach dem Krieg.

Das Salzburger Land ist das Herz vom Herzen Europas. Es liegt halbwegs zwischen der Schweiz und den slawischen Ländern, halbwegs zwischen dem nördlichen Deutschland und dem lombardischen Italien: es liegt zwischen Süd und Nord, zwischen Berg und Ebene, zwischen dem Heroischen und dem Idyllischen; es liegt als Bauwerk zwischen dem Städtischen und Ländlichen, dem Uralten und dem Neuzeitlichen, dem barocken Fürstlichen und dem lieblich ewigen Bäuerlichen.¹⁰¹

Und wieder war es Mozart, der dafür der ideale ästhetische Ausdruck in Person war: „Mozart ist der genaue Ausdruck von alledem. Das mittlere Europa hat keinen schöneren Raum, und hier musste Mozart geboren werden.“¹⁰²

99 Vgl. dazu auch Stefan Zweigs Essay aus dem Jahr 1925: Stefan Zweig: Salzburg. Die Stadt als Rahmen. In: Salzburg Festspiel Almanach (1925), S. 14ff.

100 Hofmannsthal: Die Salzburger Festspiele. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. XXXIV: Reden und Aufsätze 3, hg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga u. Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 233.

101 Hofmannsthal: Die Salzburger Festspiele. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. XXXIV: Reden und Aufsätze 3, hg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga u. Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011, S. 233f.

102 Ebda., S. 234.

Hofmannsthals dritter programmatischer Text *Festspiele in Salzburg* erschien zwei Jahre später, im zweiten Jahr der Festspiele, im August 1921.¹⁰³ Zu diesem Zeitpunkt feierte das Festival seinen zweiten *Jedermann*. Und wenn Hofmannsthal auch weiterhin an den wichtigsten Punkten seiner Programmtexte des Jahres 1919 festhielt, so konnte er hier nun zum ersten Mal darauf hinweisen, dass mit dem *Jedermann* ein Anfang getan war: „Der Eindruck war ungeheuer.“ Ausführlich ging Hofmannsthal auf die Salzburger Erstaufführung seines Stückes ein, ohne hier das fehlende Festspielhaus zu erwähnen. Vielmehr war in Salzburg, dem Herzen Europas und „dieser bayrisch-österreichischen Landschaft“ zugleich, und hier wiederum auf dem von Renaissance, Humanismus und Barock „umschlossenen“ Domplatz ein schier zeitloser theatraler Wurf gelungen. „Es wird wieder Theater gespielt. Das ist recht“, zitierte Hofmannsthal die „hereinströmenden“ Bauern in der Stadt, deren süddeutsche Barockarchitektur der „natürlichen“ „Theatralität der Landschaft“ entgegenkam. 1921, kurz vor der zweiten Ausgabe der Festspiele, war sich Hofmannsthal aber nur zu bewusst, dass es nun auch galt, die zweite „ideologische“ Achse und dessen zu diesem Zeitpunkt wichtigsten Vertreter stärker zu bedienen. Der zweite *Jedermann* war bereits fixiert – nun musste noch, in einer „wahren organischen Entwicklung“, Mozart hinzukommen. Und mit ihm: Richard Strauss. War der *Jedermann*, „das Mysterienspiel in deutschen gereimten Versen der *Anfang*“, so war er zugleich auch „ein Gebilde wie der *Don Juan*“ – und dieser „die *Krönung*“. Hofmannsthal betonte erneut deren enge Verwandtschaft, beide – mittelalterlicher *Jedermann* und barocker Mozart – seien „wahres Theater“ ohne psychologischen Überbau, ohne falsche Rhetorik, verbunden durch die Figur des Hans Wurst, dem „geborenen Salzburger“. „Den Taktstock führt – als Regisseur zugleich, als Führer [!] ganz und gar – Strauss“, schloss Hofmannsthal seine deutlich in beide Richtungen – Reinhardt *und* Strauss – weisende Schrift im zweiten Festspiel-Jahr, in der er Ersterem das „Barocke“ und Letzterem das „Bayrische“ zuordnete, das „mit der Welt des Barock eine wirkliche Affinität hat“. Hofmannsthal streckte 1921 seine Arme weit auf beide Seiten, ohne dass er diese letzten Endes je wirklich zusammenführen sollte.

103 Hofmannsthal: *Festspiele in Salzburg* (1921). Inn: GW (9). RuA II, S. 264-268. Hier z. n. Müry 2001.

Die Stadt Salzburg

Wenn Touristen Ende des 19. Jahrhunderts in die erst seit dem Vertrag von München 1816 fest in Händen der Habsburger Monarchie stehende kleine fürsterzbischöflich regierte Grenzstadt zu Bayern kamen, taten sie es meist wegen deren zahlreichen Barockbauten und Mozart. Mit dem Zusammenbruch der Monarchie und dem Ausrufen der Ersten Republik „Deutschösterreich“ wurde das ehemalige Kronland Salzburg zum neuen Bundesland Salzburg – und deren Hauptstadt Salzburg damit mit einem nationalen wie internationalen Neubestimmungsbedarf konfrontiert. War die Stadt über Jahrhunderte durch dessen barocken Katholizismus, der sich, nach Hermann Bahr, als steinerner Geist der Stadt¹⁰⁴ manifestierte, definiert gewesen, so war mit Ende des Ersten Weltkrieges eine neue, paneuropäische und kosmopolitische Neudefinition notwendig geworden. Die Grenzstadt musste abgesehen von ihrer „eher banalen Salzburger Architektur“¹⁰⁵ eine neue Selbstbestimmung suchen und sich vor allem offener und internationaler positionieren, um dem im Zuge des Krieges verlorenen Prestige eine neue Welthaltung entgegenzusetzen – und das verloren gegangene Publikum mit neuen Angeboten in die Stadt zu locken. Hier kam die Idee eines international ausgerichteten Festivals, das sowohl lokales wie überregionales Publikum ansprach, nur gelegen. Doch zugleich war die Bevölkerung, selbst jene, die nicht direkt dem in Österreich stets schwelenden Antisemitismus und herannahenden Nationalsozialismus zuzuordnen war, skeptisch gegenüber allem „Großstädtisch-Bourgeoisien“. So war es auch zu erklären, dass sowohl nach dem ersten Triumph des *Jedermann* auf dem Domplatz und dem zweiten großen Ereignis, dem *Salzburger großen Welttheater* in der Kollegienkirche, jeweils lokale Gegenstimmen laut wurden, die den katholischen Würdeträgern massive Vorwürfe machten.¹⁰⁶ Erst mit dem Amtsantritt Franz Rehrls als Salzburger

104 Vgl. Hermann Bahrs Ausspruch, Salzburg sei eine Stadt, in der „Natur zu Stein und Stein zu Geist“ geworden sei. Hier zit. n. Steinberg 2000, S. 49.

105 Steinberg 2000, S. 49.

106 1921 revoltierte die Bevölkerung sowohl von antisemitischer wie innerkirchlicher Seite, gegen den „Missbrauch ihrer Glocken“ für eine Theateraufführung Reinhardts; 1922 übte auch Karl Kraus massive Kritik am „blasphemischen Hohn“ des „Welttheaterschwindels“ und nannte *Das Salzburger große Welttheater* ein „internationales Gaunerstück“. Die Fackel, Nr. 601–607 (November 1922), S. 3f.

Landeshauptmann noch im selben Jahr fand Reinhardt endlich einen loyalen politischen Partner in der Stadt. Doch auch Rehrle konnte die gefährlichen Tendenzen der Zeit nicht verhindern.

Von Beginn an war klar, dass Salzburg internationale Strahlkraft bekommen müsse. Das war mit reinen Mozart-Festspielen – zumal in direkter Konkurrenz zu ebenfalls nur einem Künstler gewidmeten Bayreuth – ebenso wenig gegeben wie mit einem rein „deutsch-österreichischen“ Sprechtheaterangebot. Zu Hilfe kamen hier von Beginn an das Konzept, ein über Mozart hinausgehendes breiteres Musikangebot zu gewährleisten, wie auch Hofmannsthals Programmatik eines Welttheaters, das hier, in der kleinen bayrisch-österreichischen Grenzstadt Salzburg, in eben jenem ländlichen, für sich schon barock-theatralen Ambiente eine neue künstlerische wie gesellschaftliche Dimension erreichen würde. Wer nach Salzburg kommen würde, egal von wo, würde hier etwas finden, was es sonst nicht gab.¹⁰⁷ Selbst die Kleinheit der Stadt sollte zur Wirkkraft der Festspiele beitragen: statt urbaner Deflektion ländliche Konzentration auf eben jenem Welttheaterniveau, das die geladenen Künstler*innen garantieren würden. Doch gerade dieses „Weltbürgertum“ war es dann auch, das es den Festspielen in den ersten Jahren so schwer machte. Es war notwendiger Teil des Aufschwungs und zugleich zutiefst abgelehnter Störfaktor. Nach 1945 sollte es erneut zu einem der Hauptverkaufswerte werden, war sich Österreich doch spätestens zu diesem Zeitpunkt selbst schmerzhaft bewusst, dass es nicht mehr jene mächtige Monarchie war, von der zu Ende des Ersten Weltkriegs noch geträumt wurde. Der Blick zurück bot hier die ideale Lösung vor jeder Selbstkritik, die „Ideologie“ des Salzburger Programms wurde zum Kulturprogramm einer ganzen Republik.

107 Vgl. hier das Zitat Hofmannsthals in Steinberg 2000, S. 33.

„Es war nur ein Anfang“¹⁰⁸

Die „Programmatische“ und ihre Umsetzbarkeit

Wenn 1920 die Festspiele doch das Licht der Welt erblickten, so lag es, schreibt Michael P. Steinberg, auch daran, dass es, vor allem durch Hofmannsthals Kunst der Formulierung, zu diesem Zeitpunkt gelungen war, „auf überzeugende Weise Salzburger Traditionen mit dem nationalmythologischen Weihespiel à la Bayreuth zu kombinieren“. Ein englisches Mysterienspiel aus dem späten 15. Jahrhundert in der Bearbeitung eines zum Katholizismus übergetretenen Juden im barocken Ambiente einer ländlichen Kleinstadt im deutsch-österreichischen Grenzland auf dem Weg zur Weltkulturstadt: Vorerst noch ohne Mozart¹⁰⁹ war ein Erfolgskonzept geboren worden.¹¹⁰

Bereits der *Jedermann* des Jahres 1920 war jedoch – weniger was den Ort selbst denn das Stück betraf – eine „Notlösung“, hatte Hofmannsthal doch für die Eröffnung *Das Salzburger großes Welttheater* geplant. Nun also ein altes Stück, das die beiden bereits 1911 uraufgeführt hatten, dafür sein eigens für Salzburg geschriebenes *Welttheater* in der Lade. Dass Reinhardt selbst im Jahr der Eröffnung keinesfalls der „Leiter“ des Unternehmens „Festspiele“ war, wird aus seinem Bittschreiben an den Salzburger Fürsterzbischof Ignaz Rieder von 16. Juli des Jahres deutlich: Er war Gast der SFG, der Ertrag der Einnahmen sollte der SFG

108 Hugo von Hofmannsthal: Festspiele in Salzburg [1921]. In: Ders.: Reden und Aufsätze II, 1914–1924. Frankfurt/M.: S. Fischer 1979 (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Bd. 9), S. 266.

109 Die ersten großen Vorstellungen der Wiener Staatsoper mit Werken Mozarts fanden erst 1922 statt, damals in Ermangelung eines Festspielhauses im kleinen Stadttheater – während *Welttheater* in der Kirche Einzug nahm. Am Dirigentenpult: Strauss und Schalk.
110 Wobei für die Salzburger Bevölkerung selbst das nationale oder gar „völkische“ Interessen vertretende Vorbild Bayreuth auch weiterhin wichtiger war als der paneuropäische oder gar weltkulturelle Geist: Das *Salzburger Volksblatt* etwa warf der SFG vor, mehr am Fremdenverkehr als an der Förderung des Kunstlebens interessiert zu sein, andere sprachen bereits nach dem ersten Jahr von „Judenfestspielen“, und dem *Jedermann* wurden auf Anweisung Fürsterzbischof Rieders im zweiten Jahr die Glocken des Doms entzogen.

zugutekommen, und „[d]ie Darsteller und selbstverständlich auch ich haben in Anbetracht des guten Zweckes ihre Mitwirkung unentgeltlich zugesagt.“¹¹¹

Bis 1925 sollte es kein eigenes Festspielhaus geben, und von den ursprünglichen Plänen, die Salzburg zu einem zweiten, einen spartenreicheren paneuropäischen „österreichischen Bayreuth“ hätten werden, lassen, blieb letzten Endes auch nichts mehr. Vom Konzept einer Festspielstadt, in der Musik und Literatur, religiöse Insignien eines humanistisch-laizistischen Welttheaters und Theaterkunst auf internationalem Niveau für ein vor allem lokales, ja „ländliches“ Publikum sich die sommerlichen Hände reichen würden, waren die meisten der „Gründerväter“ bereits zu diesem Zeitpunkt weit entfernt, ja „der einfache Bürger konnte sich die teuren Eintrittskarten“ schon im ersten Jahr der Festspiele nicht leisten. „Große Kunst kostet Geld, und dieses Geld musste vorwiegend über den Kartenverkauf verdient werden“¹¹² – daran hat sich in den letzten 100 Jahren tatsächlich nichts geändert. Und auch wenn Reinhardt selbst mit der Entwicklung, für die er, neben der SFG, zugleich von Beginn an als künstlerischer Kopf in der Öffentlichkeit verantwortlich gemacht wurde, nicht glücklich war: Er empfing in seine privaten Residenz gerade diese Elite des österreichischen und internationalen Geld- und Kunstadels und war sich auch der – vor allem finanziellen – Notwendigkeit dieses eminenten weltbürgerlichen Salons im fürstlichen Ambiente von Leopoldskron bewusst.

In den folgenden Jahren hielten Reinhardt und Hofmannsthal noch am ursprünglichen Konzept fest. Zumindest in den ersten vier Jahren versuchten sie, mit großem Einsatz und dennoch vergeblich die vorgeschlagenen künstlerischen Pläne umzusetzen: Neben dem *Salzburger großen Welttheater* waren dies u. a. die Bearbeitung von Jakob Bidermanns frühbarocker Tragödie *Cenodoxus*, eine neue

111 Max Reinhardt an den Fürsterzbischof von Salzburg Ignaz Rieder, Schloss Leopoldskron bei Salzburg, 16. Juli 1920, hier zit. n. Reinhardt/Fetting 1989, S. 226. Was nun noch fehlte, war, neben der „hochfürstlichen“ Zustimmung zu den Aufführungen, das Aussetzen des „Glockenläutens“ aller Salzburger Kirchen rund um den Domplatz während der Vorstellung – auch das sollte Reinhardt in diesem ersten Jahr, und das einzige Mal, gelingen.

112 Gallup 1989, S. 35.

Fassung des *Radstädter jüngsten Gerichtsspiels* sowie eine geplante Übertragung von Paul Claudels im Spanien des 16. Jahrhundert spielendem Stück *Der seidene Schuh* (1925), durchwegs Stoffe, die Reinhardts Vorstellung eines zeitgenössischen für den konkreten Ort konzipierten *Theatrum mundi* mit Motiven „des Welttheaters und des Memento Mori“¹¹³ entsprachen: Sie alle wurden bereits ab dem ersten Jahr mit dem Verweis, sie seien zu aufwändig und zu teuer, von der SFG abgelehnt. Noch bis 1930, fast ein Jahr nach Hofmannsthals Tod, bemühte sich Reinhardt etwa, das „Jesuitendrama *Cenodoxus, Doktor von Paris*“ in dessen Bearbeitung zu platzieren. Ohne Erfolg.¹¹⁴

1921 bestritten der *Jedermann* – ohne Glocken, dafür mit einem viel diskutierten Lichtkonzept Reinhardts – eine einmalige Vorstellung von Max Mells Komödie *Der Barbier von Berriac* am Stadttheater und eine einmalige Nachmittagsvorstellung von Mozarts Singspiel *Bastien und Bastienne* im Heckentheater des Mirabellgartens das Festspielprogramm des zweiten Jahres. In den Augen Hofmannsthals war wohl das Jahr 1922 mit der Uraufführung seines für Salzburg verfassten *Salzburger großen Welttheater* das, wenn schon nicht in einem Festspielhaus, so doch im vielerlei Interessen abdeckenden Ambiente der Kollegienkirche realisiert wurde, das Beste, das er bis zu seinem Tod sieben Jahre danach erleben sollte.¹¹⁵ Noch im selben Jahr übernahm Strauss die Präsidentschaft der SFG. „Reinhardt zum Präsidenten nehmen diese Spießbürger nie; sie hassen ihn, hassen ihn drei- und vierfach, als Juden, als Schloßherrn, als Künstler und einsamen Menschen, den sie nicht begreifen“, hatte auch Hofmannsthal Strauss zu diesem Schritt animiert.¹¹⁶

1923 und 1924 hingegen bedeuteten harte Rückschläge: Weder die Kollegienkirche durfte mehr bespielt werden, noch war das Festspielhaus fertig, und Reinhardt, Strauss und Schalk waren für den Sommer 1923 mit Gastspielen in den USA und Südamerika verplant. Reinhardt, der – nach gescheiterten Verhandlungen um eine Übernahme des Burgtheaters in den beiden Jahren zuvor

113 Heininger 2015, S. 279.

114 Vgl. dazu Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 109.

115 Zum *Welttheater* in der Kollegienkirche vgl. v. a. auch Heininger 2015, S. 265ff.

116 Hofmannsthal in einem Brief an Strauss im Herbst 1922; hier zit. n. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 42.

– zu diesem Zeitpunkt bereits in Wien an der Renovierung und Neueröffnungen des Theaters in der Josefstadt arbeitete, setzte 1923 spontan zuerst auf Schloss Leopoldskron und anschließend am Stadttheater Molières *Der eingebildete Kranke* an. „Damit rettet Reinhardt die Kontinuität der Festspiele.“¹¹⁷ 1924 wurden die Festspiele hingegen gänzlich ausgesetzt. Bereits im Herbst des Vorjahres hatte sich Strauss für dieses Jahr zurückgezogen,¹¹⁸ die Streitigkeiten innerhalb der Salzburger und Wiener Direktoriums- und Beiratsmitglieder konnten während des Frühjahrs nicht gelöst werden, und auch die antisemitische Haltung Salzburgs gegenüber den Festspielen war bereits zu diesem Zeitpunkt massiv. *Salzburg gegen die Festspiele. Die passive Resistenz der Gemeinde – Der Salzburger Breitner*¹¹⁹ – *antisemitische Beweggründe*, titelte so u. a. ein Artikel des *Neuen Wiener Journal* vom 15. Juni 1924. Und schließlich scheiterte auch das für dieses Jahr angekündigte Gastspiel der international gefeierten *Mirakel*-Produktion.¹²⁰ Reinhardt, der im April dieses Jahres das Theater in der Josefstadt unter seiner Direktion eröffnete hatte, war zwar bereits in Salzburg, um an der Salzburger Variante der 1911 in London uraufgeführten Pantomime zu arbeiten, mit der er bereits in zahlreichen europäischen Städten und in New York einen „Sensationserfolg“ erzielt hatte; doch am 12. August stand fest: Das Projekt müsse in Salzburg um ein Jahr verschoben werden. 1924 blieb die Festspielstadt im Sommer unbespielt. Das schadete der Stadt zwar, doch der vom Antisemitenbund herausgegebene *Eiserne Besen* argumentierte damit, dass bei allem Interesse an einer blühenden „Fremdenindustrie“ das „sittliche Empfinden einer Mehrheit unseres Volkes“ dadurch gestört würden, dass „rassenfremde und

117 Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 46.

118 Vgl. Brief Richard Strauss an Franz Schalk am 25. September. In: Richard Strauss – Franz Schalk: Ein Briefwechsel. Tutzing: Schneider, 1983, S. 358.

119 Interessant ist, dass das *Neue Wiener Journal* in seinem Beitrag mit dem Breitner-Vergleich auf den damaligen Stadtrat Richard Hildmann versuche, der versuche, das Projekt eines „provisorischen Festspielhauses durch massive Steuerabgaben zu verhindern: Hildmann wurde im November 1924 neben dem langjährigen Begleiter des SFG Erwin Kerber Präsident der Salzburger Festspiele. Siehe dazu auch Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 47 u. S. 49.

120 Vgl. dazu im Detail den Beitrag von Helmut G. Asper: Vom „Heiligenkino“ zum „jüdischen Oberammergau“? Max Reinhardts Inszenierungen von Karl Vollmoellers *Mirakel/Miracle* (1911–1927) und Franz Werfels *The Eternal Road* (1933–1937). In: Patka/Felner 2021, S. 108–121.

religionsfeindliche Elemente uns ihre undeutschen Künste darbieten“. In deutlicher Anspielung auf Reinhardt, Hofmannsthal und deren Mitstreiter hieß es hier weiter:

Jüdische Dichter, Direktoren, Spielkräfte, rauchende ausländische, sich frech gebärdende Jüdinnen, [...], das ist zu viel in so kurzer Zeit in den Tagen der Schmach unseres gesamten deutschen Volkes, welches durch die Schuld der Judenrasse so unendlich tief erniedrigt wurde. Die verehrliche Festspielhausgemeinde möge in Erwägung dieser Umstände sich endlich entschließen, auf die Gemütsfassung unserer bodenständigen Bevölkerung Rücksicht zu nehmen und eine andere Art von Spielen zur Aufführung bringen. Es gibt Wagnersche Opern, deutsche Schauspiele wie Wilhelm Tell und Volk in Not und andere mehr. Kann man sich denn wirklich keine Festspiele denken, wo nicht Juden die Macher vom Anfang bis an das Ende sind.¹²¹

Wenn Reinhardt nicht zuletzt angesichts der massiven antisemitischen Gegnerschaft spätestens ab 1925 und von da an bis 1937 fast jährlich mit seinen Repertoire-Stücken, viele davon aus dem 1924 in seiner Direktion neu eröffneten Theater in der Josefstadt, nach Salzburg kam, brach er die viel zitierte „Ideologie“ auf mehrfache Weise: Von nun an brachte er statt ausschließlich für den Ort konzipierter Werke eben doch auch jene internationalen „Gebrauchsstücke“, die in Salzburg so gut funktionierten wie in London, Paris oder New York (und gerade deshalb hier mit viel lokaler Missmut aufgenommen wurden). Damit machte er freilich auch deutlich, dass für ihn Salzburg nicht mehr künstlerisches Zentrum war – zu viele Interessen ließen ihm hier zu wenig Platz für die Durchsetzung eigener Vorstellungen; zu viele Angriffe verleideten ihm die persönliche Präsenz in der Stadt außerhalb von Leopoldskron. Bereits ab Mitte der Zwanzigerjahre zog es ihn ganz aus Europa in die USA, wo er zehn Jahre später mit dem *Sommernachtstraum* in Hollywood seinen ersten und einzigen Film realisierte und spätestens ab dem nur zu freiwilligen „Anschluss“ Österreichs an Hitler-Deutschland im März 1938 nicht mehr nach Europa und Österreich zurückkehren konnte.

121 Der Eiserne Besen, 15. August 1924, hier zit. n. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 48.

Dass Reinhardt 1924 trotz abgesagter Festspiele und tausende Kilometer von Salzburg entfernt noch an seinem ursprünglichen Konzept festhielt, macht ein Interview, das es anlässlich seiner Amerikareise in diesem Jahr führte, deutlich:

Salzburg ist wegen seiner Lage, seiner Architektur, seiner früheren Geschichte, wegen Mozart, wegen der großen Intelligenz und der Unabhängigkeit der kirchlichen Kreise, die hier regierten und infolgedessen immer viel Einfluß gehabt haben, der natürliche Ort für dieses Theater. Ein echter Festspielort, wo viele Menschen zusammenkommen, um ihre Ferien zu verbringen – gleich ob sie die Berge besteigen, sich an der fast unzerstörbaren Architektur früherer Zeiten erfreuen oder Musik hören wollen. So war es ein selbstverständlicher Gedanke, dort ein Theater zu begründen, das sowohl Festspiel- als auch Ferien-Geist atmet, das auf Grundlagen aufgebaut sein würde, die anders sind als diejenigen, unter denen ein Theaterunternehmer in einer Großstadt leidet. [...] Der Grundgedanke war: das Theaterspiel sollte wieder ein Fest werden, wie es in der Antike und im Mittelalter unter Führung der Kirche gewesen war, während es in den Großstädten meistens mehr Unterhaltung und Belustigung ist.¹²²

1925 kehrte er mit großem Triumph nach Salzburg zurück. Den Erfolg dieses Jahres hatte er vor allem der Unterstützung Rehrls zu verdanken. Am 13. August 1925 wurde – nach fast 40 Jahren Bemühungen – das „provisorische“ Festspielhaus, zu dem nun die mitten in der Stadt gelegene ehemalige fürsterzbischöfliche Winterreitschule umgebaut worden war, mit einer Wiederaufnahme des *Salzburger großen Welttheater* eröffnet. Hofmannsthal hatte sein Stück für den Ort textlich neu adaptiert, Reinhardt schloss das Ambiente gekonnt in seine Neuinszenierung ein¹²³ und brachte in diesem Jahr zudem tatsächlich auch mit einem Jahr Verspätung seine international tourende Großproduktion *Das Mirakel* in die Stadt. „Das *Mirakel* legt den Grundstein dafür, dass Salzburg der internationale ‚Big Party‘ wird“, konstatiert der Schweizer

122 Vgl. Sayler, Oliver M.: Max Reinhardt and his theatre. New York 1924, S. 186–193; Reinhardts Text *Auf der Suche nach dem lebendigen Theater* hier in dt. Übers. zit. n. Reinhardt/Fetting 1989, S. 227ff.

123 Chronik, S. 54.

Kritiker Andres Müry in seiner „Geschichte eines Salzburger Kults“ und bezeichnet die mit der englischen Aristokratin Lady Diana Manners als weibliche Protagonistin besetzte Inszenierung als „verkitschte Pantomime mit Musik“. ¹²⁴ Die von Carl Vollmoeller adaptierte „alte Marienlegende“, ohne jeden Text und mit der Musik Engelbert Humperdincks, erhielt dennoch derart großen internationalen Zuspruch, dass die Stadt nahezu ausgebucht war. ¹²⁵

Eine weitere ältere Produktion hatte Reinhardt in diesem Jahr im Salzburger Gepäck: die Ballettpantomime *Die grüne Flöte*. Die Musik stammte von Mozart, dem sich Reinhardt hier zum ersten Mal in Salzburg widmete, war jedoch von Reinhardts langjährigem künstlerischen Begleiter Einar Nilson neu eingerichtet worden, die Vorlage stammte von Hugo von Hofmannsthal. Mit der *Grünen Flöte* hatten sich Reinhardt, Hofmannsthal und Nilson ebenfalls bereits zehn Jahre zuvor beschäftigt. Der Einakter war im 1916 fertiggestellt und 1917 an den Kammerspielen des Deutschen Theaters uraufgeführt worden. ¹²⁶ Reinhardt realisierte das Salzburger Gastspiel mit der in diesem Jahr neu gegründeten Internationalen Pantomime-Gesellschaft, mit der er ein Theater verwirklichen wollte, „das durch alle Sprachen, Völker und Länder hindurch universell verständlich ist“. ¹²⁷

Reinhardts Interesse an musikalischen Pantomimen war über Jahres ein anhaltendes – bereits 1912 hatte er ein eigenes Tanzensemble an seinen Berliner

124 Vgl. Andres Müry: Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920–2001ff. Salzburg, München: Anton Pustet 2001, S. 32.

125 Wer aller kommt, Chronik S. 56.

126 Dass gerade *Die grüne Flöte* in Salzburg gezeigt wurde, ist auch insofern interessant, als Hofmannsthals 1916 mit Reinhardt in Berlin zugleich an *Der eingebildete Kranke*, *Die Schärerinnen*, *Die grünen Flöte* und *Die Lästigen* gearbeitet hatte – schließlich wurde in Berlin 1916 dann *Die grüne Flöte* aufgeführt – als Vorspiel begleitet von Molières Einakter *Die Lästigen*, die Hofmannsthal nach dessen Comédie-ballet *Les Fâcheux* neu bearbeitet und eigentlich in Hinblick auf den *Eingebildeten Kranken* zu einem Vorspiel umgearbeitet hatte. Pallenberg übernahm bereits 1916 auch die Rolle des „Argan“, mit der er sieben Jahre später in Salzburg zu Gast war. Die gemeinsame Arbeit an Molière bezeichnete Hofmannsthal letzten Endes jedoch gegenüber Strauss als enttäuschend und setzte sich von da an nicht mehr Molière auseinander. Vgl. dazu Heininger 2015, S. 214ff. sowie Strauss 1926, S. 391–402. Nach der weniger glücklichen Arbeit an Molière regte Reinhardt Hofmannsthal zu einer ersten Calderon-Bearbeitung an, die sich, nicht zuletzt in Salzburg, wesentlich glücklicher für den Autor gestalten sollte.

127 Heininger 2015, S. 121.

Bühnen ins Leben gerufen¹²⁸ – und gründete neben künstlerischen Erwägungen nicht zuletzt an dessen damit verbundenen Überlegungen, dass Produktionen ohne Sprache auch international leichter zu vermarkten und adaptieren waren. Dies gelang hier wie auch mit dem *Mirakel*. Weitere Reinhardt'schen Pantomimen-Versionen, die wesentlich auf Choreografie und Musik bauten, darunter eine Bearbeitung des *Christianus*-Stoffes oder auch eine mit Hofmannsthal begonnene Version des *Welttheaters*, konnten in Salzburg nicht mehr realisiert werden.

Die letzte Reinhardt-Produktion des Jahres 1925 kann als eine Verbeugung vor dem traditionell-ländlich-katholischen Publikum gesehen werden – gezeigt wurde, ebenfalls eine Übernahme des Theaters in der Josefstadt, Max Mells *Das Apostelspiel*. Auch die Wiener Staatsoper konnte in diesem Jahr erneut punkten: Bruno Walter debütierte in Salzburg – die Opernkarten waren zur Gänze ausverkauft, während es für *Mirakel* und *Welttheater* noch Restkarten gab. 1925 war das Jahr, in dem Reinhardts Konzept – Eigenproduktionen für den konkreten Ort, Gastspiele und ein künstlerisch vielfältiges Mischprogramm – erstmals in seiner Fülle realisiert werden konnte und auch der Siegeszug des Musiktheaters seinen ersten Höhepunkt erzielte.

1926, im selben Jahr hatte er die Leitung zur Vorbereitungen des neuen Komitees „Freund der Salzburger Festspiele“ übernommen, präsentierte Hugo von Hofmannsthal bei einer Pressekonferenz *Das Salzburger Programm* und argumentierte den immer breiter werdenden Spielplan mit folgenden Worten, mit denen man sich auch deutlich gegenüber anderen Festspielen wie jenen in Bayreuth, Weimar, Köln, Düsseldorf, München oder auf der Wartburg abheben will: „Was wir anstreben, ist durchaus nicht eine Gemeinde, sondern ein Publikum im weitesten Sinne. Daraus ergibt sich deutlich, dass wir ein vielfältiges Programm machen müssen. Von Jahr zu Jahr wurden die Darbietungen immer reicher und bunter.“ Hofmannsthal führte im Rahmen der Präsentation deutlich die Unterschiede zwischen Salzburg, Bayreuth und Wien an und verwies dabei auf die einende Idee, die alle Darbietungen „zusammenhielt“, das „geistige Band“, das weiterhin aus „diesem bayerisch-österreichischem, diesem süddeutschen

128 Vgl. dazu Edda Fuhrich, Gisela Prossnitz (Hg.): Max Reinhardt. Die Träume des Magiers. Salzburg: Residenz 1993, S. 52.

Theatergeiste, dem einzigen, den es innerhalb der deutschen Kultur überhaupt gibt“ bestand, „innerhalb dessen wir uns bewegen“.¹²⁹

Reinhardt wiederum wurde ab diesem Zeitpunkt in Wien wie auch Salzburg nur noch selten gesehen, doch hielt der international Vielbeschäftigte immer noch am Ursprungsprogramm fest, ergänzt um Namen und Titel aus den letzten Jahren.

Drei Elemente [...], Musik, Mysterienspiel, Hanswurstkomödie, bestimmen den Charakter der Salzburger Festspiele. [...] Diese drei Kunstgattungen zu pflegen, ist der Zweck der Festspiele. Jedes Jahr wollen wir irgendwie etwas Besonderes bringen. Heuer waren es die vier Komiker größten Formats, welche noch nie zusammen gespielt haben und vielleicht nie mehr wieder zusammen spielen werden – Moser, Pallenberg, Romanovsky, Waldau in *Turandot*. Im kommenden Jahre denken wir den *Faust* aufzuführen, um Stil der alten Volksmysterienspiele, wie es dem Programm unserer Veranstaltungen entspricht. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Charakter der Salzburger Festspiele im Wesentlichen auf der Pflege und Lebendigmachung der alten österreichischen Kulturtradition beruht und darum in allen drei Elementen (Musik, Mysterienspiel, Hanswurstkomödie) ein historischer sein muß. Eine Darstellung der modernen Kunstbewegung würde daher den Sinn unserer Festspiele verwischen. Das Material an historischen Werken ist so reich, daß es Generationen nicht ausschöpfen können, selbst wenn man nur das Wertvollste herausgeben wollte. [...]¹³⁰

Hinter den Kulissen sah es freilich anders aus: Reinhardt verabschiedete sich langsam von Salzburg – und wohl auch Österreich, auch wenn es weitere zehn Jahren dauern sollte, ehe er den Kontinent für immer verlassen würde. In einem Brief an Helene Thimig schrieb er bereits in diesem Jahr:

[...] Eines Tages werde ich die Festspiele wahrscheinlich über haben und sie mich – vielleicht balde, ach balde. Das, was mich anzog, verliert sich, ist eigentlich nicht da. [...] Es bleibt etwas Farbiges, Buntes, Glänzendes, Drängendes, Schäumendes – aber so gut es mir

129 Zit. in Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 64ff.

130 Interview mit Max Reinhardt in: Neues Wiener Journal v. 29. August 1926.

noch oft schmeckt – ich möchte es nicht immer trinken. Es ist auch zu anstrengend, um wirklich festlich zu sein. Das Ganze ist aber eines von den vielen prächtigen Kleidern des Lebens, das man eben richtig getragen haben muß. Eine hübsche Form des Theaters, nicht mehr.¹³¹

Ab diesem Zeitpunkt „gastierte“ Reinhardt im Grunde nur noch bei den Festspielen, dessen „Präsident“ er nie gewesen war: 1926 brachte er seine Josefstadt-Eröffnungsinszenierung *Der Diener zweier Herrn* an zwei unterschiedlichen Orten heraus: am Stadttheater und in der noch offenen Felsenreitschule; daneben *Turandot* von Carlo Gozzi als zweite Commedia-dell’arte-Produktion – ebenfalls keine Neuinszenierung, auch wenn er von Alfred Polgar eigens neue Extempores schreiben ließ. Die Vorstellung wurde viel zu lang – und kein Erfolg. Auch der *Jedermann* wurde in diesem Jahr erneut aufgenommen – und von da an bis 1937 jährlich wiederholt.

1927 war von nicht weniger zahlreichen Konflikten überschattet – „Reinhardt oder Burgtheater“ war in diesem Jahr der Tenor. Schließlich zog das Burgtheater sein geplantes *Faust*-Gastspiel zurück; Reinhardt brachte einen erneut viel zu „üppigen“ *Sommernachtstraum* sowie Schillers *Kabale und Liebe*, beides Übernahmen, nach Salzburg und blieb so seiner neuen Linien, sich nicht ganz zurückzuziehen, Salzburg jedoch mit Gastspielen und Reprisen zu bestücken, treu – ein wohl auch seiner Frustration über die anhaltenden Konflikte und das Scheitern seiner Visionen geschuldetes Vorgehen, das seinerseits in den kommenden Jahren zu immer schärferer Kritik führte.¹³² In einem Brief an Rehr äußerte sich Reinhardt im April dahingehend deutlich:

131 Max Reinhardt: Brief an Helene Thimig, undat. [Venedig, 1924]; Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Teilnachlass Max Reinhardt, 2.2.1.140.

132 Reinhardts Vorschlag, Josefstadt-Inszenierungen „eingestreut zwischen den Festspielaufführungen nach Salzburg“ bringen zu wollen, wurde offiziell abgelehnt. Vgl. dazu u. a. Salzburger Volksblatt v. 16. Jänner 1929 u. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 88.

[...] ich habe [...] alles, was in meinen Kräften stand, für die Idee der Festspiele eingesetzt und unter nicht unbeträchtlichen Opfern meine künstlerische Tätigkeit immer wieder in den Dienst der Sache gestellt. [...] Nur die eindringlichen, wenn auch verspäteten Darlegungen der Festspielleitung und zuvörderst meine eigene Überzeugung, ich dürfe die Sache in ihrem augenblicklich noch kritischen Stadium nicht im Stich lassen, haben mich bewogen, wenigstens vorläufig noch auszuhalten.¹³³

Und an Heinz Herald hielt er am 8. Juli 1927 aus Beauvallon ebenso deutlich fest: „Der *Sommernachtstraum* wurde ebenso wenig wie die *Kabale* von mir vorgeschlagen. Die Idee ist wohl ursprünglich von Hofmannsthal ausgegangen, von den Herrn der Salzburger Festspielhausgemeinde angenommen und mir, vor meiner Abreise nach Amerika, empfohlen worden.“¹³⁴

Reinhardt hatte sich zu diesem Zeitpunkt noch Bedenkzeit ausbedungen – doch wurde Hofmannsthals Vorschlag, ohne Reinhardts finale Entscheidung abzuwarten, von der SFG angenommen, sodass (s)ein „Ja“ zuletzt, so Reinhardt gegenüber Herald, nur noch von „ornamentaler Bedeutung“ gewesen sei, ja, er sich sogar gegen die *Kabale* in Salzburg ausgesprochen – und den *Sommernachtstraum* in einer gänzlich anderen, „festspielmäßigen Form einer Aufführung im Freien“ geplant hatte. „Ich bitte Sie“, bat er Herald kurz vor Eröffnung der Festspiele 1927,

diese Tatsachen und auch die folgenden Ausführungen möglichst vollinhaltlich an Herrn Dr. Kerber bzw. an die Salzburger Festspielhausgemeinde weiterzugeben, weil ihrer von den Parteien Gunst und Hass [!] verwirrte und deshalb immer leicht schwankenden Meinung gegenüber die klare Feststellung meins Standpunktes notwendig erscheint und weil solche, gewiß absichtslos eingestreuten, Behauptungen [...] später im Salzburger Schnürllregen rasch zu einer festen Pflanzung hochwachsen.¹³⁵

133 Salzburger Landesarchiv, Nachlass Franz Rehr, NL-116, unnum.; hier zit. n. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 74.

134 Reinhardt/Fetting 1989, S. 233.

135 Reinhardt/Fetting 1989, S. 234.

Deutlich hielt Reinhardt auch noch in diesem Jahr fest, dass er trotz der Buchungen von internationalen Gastspielen wie den seinen (gegen seinen Wunsch) auf dem Standpunkt stehe, dass die Festspiele neben den teuren Mozart-Aufführungen nur dem „Mysterienspiel“ sowie dem „volkstümlich religiösen Spiel“ gewidmet bleiben sollten, alles andere „minder reizvolles Rankwerk“ sei, das zudem überall anders auf der Welt auch aufgeführt werden könnte.¹³⁶

Auch der Kunstrat der SFG, nun unter der neuen Leitung des englischen Komponisten und Dirigenten Paul Kerby, schien sich, wie in den Jahren zuvor, nicht auf eine einheitliche Programmgestaltung einigen zu können. „Die Tätigkeit des Kunstrates besetzt in Wirklichkeit darin, dass der Präsident oder der Generalsekretär der Festspielhaus-Gemeinde (SFG) sich fallweise bei [...] Schalk oder Hofmannsthal [...] einen Rat oder Vorschlag holt, der subjektiv, ohne Zusammenhang mit den lebendigen Forderungen Salzburgs, oft mit Persönlichem vermengt abgegeben wird“, schrieb ein anonymes, gut informierter „Beobachter“ in diesem Jahr in der *Salzburger Chronik*.¹³⁷

1928 formulierte Hofmannsthal in einem in der *Neuen Freien Presse* publizierten Essay den Leitgedanken anhand des Spielplans dieses Jahres: „Der Pflege des ‚höheren Theaterwesens der Nation‘ würden die Aufführungen von Mozarts *Zauberflöte* neben Beethovens *Fidelio*, Schillers *Die Räuber* und Goethes *Iphigenie auf Tauris* ideal gerecht werden. Mit der Wiederholung des ‚Jedermann-Spiels auf offenem Domplatz vor einer Zuschauermenge‘ und der Einstudierung von Richard Billingers *Perchtenspiel* wäre zudem ‚die Kluft zwischen Volk und Gebildeten wirklich ausgefüllt‘.“¹³⁸

136 Reinhardt/Fetting 1989, S. 234. Reinhardt geht im Brief weiter im Detail auf die geplanten Gastspiele seiner Inszenierungen ein wie auch auf die in die Jahre gekommene Inszenierung seines *Jedermann* und die Frage der Finanzierbarkeit eines Festivals in der Art, wie er es sich für Salzburg gewünscht hatte.

137 Ausführlich dazu Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 90f.

138 Neue Freie Presse v. 22. Juli 1928; hier zit. n. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 81. In der Regie Reinhardts: Hofmannsthals *Jedermann* auf dem Domplatz, Goethes *Iphigenie auf Tauris* in einer Überarbeitung Richard Beer-Hofmanns, ein Gastspiel des Theaters in der Josefstadt, am Stadttheater, und Schillers *Räuber* im Festspielhaus. Daneben Richard Billingers *Perchtenspiele* als Gastspiel der Innsbrucker Exlbühne als deutliche Verbeugung vor dem „alpenländisch“ christlichen Gedankengut.

Ein nicht gezeichneter Beitrag unter dem Titel *Randglossen zur Salzburger Festspielfrage* fragte Anfang 1929 danach, ob sich bei Reinhardt bereits eine „gewisse Festspielmüdigkeit“ eingestellt haben mochte, die zum einen auf den unaufhörlichen Diskussionen um seine Produktionen – sei es in finanzieller Hinsicht, in Fragen der Spielortwahl (und deren Scheitern) oder auch aufgrund der „abgebrochenen Verhandlung bezüglich der Übernahme der Festspiele durch ein Konsortium mit ihm an der Spitze“ – zum anderen auf die immer wieder ins Spiel gebrachten fehlenden Anwesenheiten des „Festspielmagneten“ und, nicht zuletzt, die kritische, oftmals deutlich antisemitisch grundierte Aufnahme durch Teile der Salzburger Bevölkerung gründete. Fest stand für den Beobachter jedenfalls, dass sowohl der Ruf Reinhardt, der bereits vor 1920 ein „europäischer“ gewesen war, wie auch der „grandiose Erfolg der Erstaufführung des *Jedermann* vor dem Dom“, der zum „größten Aktivposten der Festspielbewegung bis zum heutigen Tage“ wurde, zwei der wesentlichsten Fundamente des künstlerischen Erfolges, aber auch der langfristigen Absicherung des Weiterbestands der Jahr für Jahr auf wackeligen Beinen stehenden Festspiele bildeten. Umgekehrt hatten die Festspiele auch für Reinhardt den großen Schritt auf das internationale Theaterparkett mit geebnet. „Ja, man darf sogar behaupten, dass die eigentümliche Verbindung mit Salzburg Reinhardts Stellung in Amerika geradezu begründet hat.“ Die Gründe dafür lagen im perfekten Zusammenspiel des „schauspielerischen Großmeisters“ mit jener „europäischen Romantik“ und „dem uralten Zauber der katholischen Kirche“. Hier, „im Spiel vor dem historischen Dome“, war alles auf ideale Weise zusammengekommen, um Reinhardt, den „Schlossherr[n] des erzbischöflichen Schlosses Leopoldskron zu repräsentieren und dort die Spitzen der neuen Welt in einer Umgebung voll historischer Weihe zu empfangen. Fazit: Ein glänzendes Geschäft für beide Teilnehmer, Reinhard und Salzburg, jedem dem anderen zu Dank verpflichtet, aber buchmäßig sozusagen Null zu Null aufgehend.“¹³⁹ Kritik übte der gut informierte Autor in einem weiteren anonymen Artikel daran, dass von einer Umsetzung der Programmatik keine Rede war: „Die Tätigkeit des Kunstrates besteht in Wirklichkeit darin, daß der Präsident oder der Generalsekretär der Festspielhausgemeinde sich fallweise bei einem der genannten Herrn – meist ist es

139 *Randglossen zur Salzburger Festspielfrage*; Salzburger Landesarchiv; Nachlass Franz Rehl, NL-116, hier zit. n. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 91.

Schalk oder Hofmannsthal – einen Rat oder Vorschlag holt, der subjektiv, ohne Zusammenhang mit den lebendigen Forderungen Salzburgs, oft mit Persönlichem vermengt abgegeben wird.“¹⁴⁰

Während fieberhaft nach Programmpunkten für die Festspiele 1929 gesucht wurde und sich parallel dazu auch auf organisatorischer und finanzieller Ebene Vorschlag um Vorschlag reihten, überschatteten im Sommer dieses Jahres zwei Todesfälle die Festspiele: Am 15. Juli starb Hugo von Hofmannsthal und damit einer der wichtigsten geistigen Schöpfer und Autoren des Festivals, am 18. August Reinhardts Bruder und dessen engster finanzieller Berater, Edmund Reinhardt. Auf dem „Notprogramm“¹⁴¹ dieses Jahres stand dann tatsächlich mit dem *Jedermann* nur eine Reinhardt-Inszenierung; er selbst befand sich im Sommer in Amerika, die Eröffnungs- und Gedenkrede an Hofmannsthal auf dem Domplatz wurde von Reinhardts Ehefrau, der Schauspielerin Helene Thimig, gesprochen. Es folgte, neben drei Mozartopern, zum ersten Mal in Salzburg, Richard Strauss‘ *Rosenkavalier* mit dem Libretto Hugo von Hofmannsthals – eine Neueinstudierung der 1911 in Dresden uraufgeführten Inszenierung Lothar Wallensteins.

1930 standen neben dem *Jedermann* neuerlich „kleinere“ Arbeiten Reinhardts, durchwegs Wiederaufnahmen älterer Produktionen auf dem Programm: *Der Diener zweier Herrn*, *Kabale und Liebe* und Maughams *Victoria*¹⁴².

140 Ebda.

141 Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 91.

142 Das Stück war 1915 (andere Quellen sprechen vom letzten Winter vor Ende des Ersten Weltkrieges) entstanden und am 30. August 1919 mit großem Erfolg und 235 Vorstellung (bis 3. April 1920) am Londoner Playhouse Theatre uraufgeführt worden. Im Nachlass Max Reinhardts im Wiener Theatermuseum findet sich eine Bearbeitung des Regisseurs des englischen Originals, in dem Reinhardt neben dem englischen Text handschriftliche Regieanweisungen niederschrieb. Vgl. Theatermuseum, Nachlass Max Reinhardt, 22/355/1 bzw. HS VM1968Re, www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/948434 (25.1.2019).

Reinhardt selbst gab in diesem Jahr eine Radiorede, in der er hingegen immer noch auf sein ursprüngliches Konzept für Salzburg hinwies – jedoch mehr als deutlich machte, dass diese „Traum“ wohl ein solcher bleiben würde:

Als mir vor zehn Jahren der Gedanke zu diesen Festspielen kam, war dieses Spiel vom Jedermann eigentlich nur als Auftakt gedacht zur Wiederbelebung der alten Mysterienspiele. Andere sollten folgen. Ich dachte an das Radstädter Spiel vom Jüngsten Gericht, an das Spiel von Doktor Xenodius [!], die alten Spiele aus Laufenberg und Lungau, Dr. Paumgartner schrieb eine Musik zu dem Halleiner Weihnachtsspiel von Max Mell, da ich hier aufführen wollte. Aber zwischen dem Schlaf, aus dem wir kommen, und dem Schlaf, in den wir gehen, haben wir den Ganz des kurzen Traumes nicht durchwegs in der Hand. Das Weihnachtsspiel kann einmal nur zu Weihnachten richtig aufgeführt werden. Aber mir dem Jedermann ist der Festspielgedanke siegreich geblieben. Dieses Spiel wurde zum Mittelpunkt, zum Symbol der Festspiele.¹⁴³

Demgegenüber standen mit der dritten eigens für Salzburg erarbeiteten Mozart-Oper¹⁴⁴ das Musikangebot zu diesem Zeitpunkt bereits auf wesentlich solideren Boden. Und das sollte so bleiben: Auch im Jahr darauf blieb die Konzentration – mehr denn je – auf dem stetig an Bedeutung gewinnenden Musikprogramm. Abseits des Konfliktes zwischen Clemens Krauss (1893–1954) und Bruno Walter (1876–1962) – Krauss wollte in Hinkunft auf den jüdischen Kollegen „verzichten“, der mit einer Wiedereinladung des vor allem international viel beachteten älteren Kollegen endete,¹⁴⁵ und der Absage Arturo Toscaninis für dessen Salzburg-Debüt in diesem Jahr brachten auch 1931 die Festspiele schließlich vor zahlreichen internationalen Gäste eine ganz Reihe an Wiederaufnahmen und Neuinszenierungen heraus. Was im Musikprogramm für internationale Begeisterung sorgte, blieb das Sprechtheaterangebot in diesem Jahr schuldig. Reinhardt schien sein Interesse für Salzburg nun gänzlich verloren zu haben, Hofmannsthal und Bruder Edmund standen nicht mehr an seiner Seite, einige

143 Max Reinhardt: [Radiorede, 1930]. In: Reinhardt/Fetting 1989, S. 241.

144 *Die Hochzeit des Figaro*; Dirigent: Clemens Krauss; Regie: Lothar Wallenstein.

145 Vgl. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 109.

seiner wichtigsten Kräfte hatten abgesagt, und geplante größere Projekte schienen nicht und nicht realisierbar zu sein. Zu sehr hatte sich das Interesse, neben dem Publikumsmagneten *Jedermann*, auf das Opern- und Konzertprogramm verschoben. Statt Novitäten gab es „Reprisen und Übernahmen“: *Der Diener zweier Herrn*, die schon für 1928 angekündigte „Meisterinszenierung“ der Hofmannsthal’schen Komödie *Der Schwierige*, die bereits ab 1924 am Theater in der Josefstadt und seit 1930 in Berlin zu sehen war. Und, als dritte Reinhardt-Inszenierung dieses Jahres, Goethes *Stella*, ebenfalls eine Übernahme einer fast zehn Jahre alten Wien-Berliner Erfolgsproduktion. Noch eine weitere Komödie stand, wenn auch nicht ganz im Fokus der allgemeinen Festspielgäste, auf dem Programm dieses Jahres und bildete zugleich die Premiere eines neuen Theaterprojektes Max Reinhardts: Mit Shakespeares *Was ihr wollt* eröffnete er das nach seinen Vorstellungen erbaute „Gartentheater“ im Areal von Schloss Leopoldskron. An die 250 Festgäste waren geladen, doch das Wetter war auch bei dieser Produktion nicht auf Reinhardts Seite – die Vorstellung wurde mit dem „Regenlied“ des Narren frühzeitig beendet, die Gäste flohen ins Schloss zu einem „Grand Buffet“. Und Reinhardt stellte „wieder einmal resignierend fest, dass man nördlich der Alpen keine Freilichttheater veranstalten sollte“.¹⁴⁶

In den Plänen zu einer groß angelegten Gerhart-Hauptmann-Feier im Festspiel-Jahr 1932, die von Stefan Zweig und Felix Salten vorgelegt wurden, fanden sich deutliche Worte zur problematischen Situation, die im Grunde bereits seit Beginn der Festspiele zwischen der SFG und Reinhardt entstanden war: „Grundsituation: Die Festspielhausgemeinde befindet sich in punkto Schauspiel Professor Reinhardt gegenüber in einer heiklen Lage. Einerseits hat er die Hand auf das Schauspiel gelegt und zu verstehen gegeben, dass er es allein führen will, dass ihm also Gastspiele der Burgtheaters oder private Initiativen anderer Regisseure nicht erwünscht sind. Andererseits hat er sich aber in den letzten beiden Jahren nicht entschließen können, irgendein neues Stück hier herauszubringen, was selbstverständlich die Festspielhausgemeinde auf das Lebhafteste wünschte.“¹⁴⁷ Auf die Anfrage des SFG, ob Reinhardt bereit sei, 1932 mit einer Hauptmann-Neuinszenierung in Salzburg anzutreten, sagte er vorerst für dessen *Hanneles*

146 Chronik 1990, S. 117.

147 Zweig an Salten am 15.12.1931; hier zit. n. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 121.

Himmelfahrt zu – und schließlich wieder ab. Auch dessen *Vor Sonnenuntergang* brachte er nicht in Salzburg, sondern am 16. Februar 1932 am Deutschen Theater in Berlin zur Premiere, bot dessen Wiederaufnahme später – statt der geplanten *Hannele*-Produktion – für Salzburg an. Letzten Endes sollte es aber weder das eine noch das andere werden und im Sommer 1932 in Salzburg keine Hauptmann-Ehrungen stattfinden. Das Jahr stand ganz im Schatten der weltweiten Wirtschaftskrise, von der auch die Planung der Salzburger Festspiele betroffen war. Eine Absage der Festspiele war, trotz fehlender Subventionen, aufgrund der zahlreichen bereits getroffenen Vereinbarungen und drohender Abfertigungszahlen nicht mehr möglich. Die Bespielung des Stadttheaters war bereits abgesagt worden, Künstler*innen-Verträge sollten nur noch in österreichischer Währung abgeschlossen werden – und eine Reihe internationaler Gäste wurden mit „künstlerisch gleichwertig[en], finanziell billiger[en]“¹⁴⁸ Kollegen ersetzt. Tatsächlich fanden sich im Hauptprogramm der Festspiele 1932 neben dem *Jedermann* wieder keine Reinhardt-Inszenierungen. Einzig eine Aufführung von Shakespeares *Sommernachtstraum* in Garten und Räumen von Leopoldskron, bei dem das Publikum bei einem sommerlichen Stationentheater eingeladen war, von Schauplatz zu Schauplatz zu spazieren, und bei dem Schülerinnen des Seminars sowie der Isadora-Duncan-Schule ihr Können unter Beweis stellten, fand positiven Anklang.

Nach Hitlers Machtübernahme in Deutschland und dem Ausrufen der „Tausend-Mark-Sperre“, sah die Situation in Salzburg finanzieller und künstlerischer Hinsicht 1933 katastrophal aus. Auf die deutschen und österreichischen Künstler*innen machte „Hitler massiv Druck, nicht mehr in Salzburg aufzutreten“. „Linientreue“ Künstler folgten Hitlers Anweisungen und sagten in Salzburg ab. Bruno Walter und Max Reinhardt hatten ihrerseits Deutschland verlassen. Reinhardt übergab in diesem Jahr seine Berliner Bühnen „dem deutschen Volk“, reiste erneut in die USA, wo er auch erstmals die Staatsbürgerschaft beantragte¹⁴⁹, und begann mit den Vorarbeiten für seinen ersten, und einzigen, Hollywood-Film *Ein Sommernachtstraum*. Doch für Salzburg hatte er sich etwas ganz Besonderes überlegt – lange angekündigt, realisierte er in diesem Jahr endlich Goethes *Faust*

148 ASF/Aufsichtsratsprotokoll v. 13.5.1932, hier zit. n. Chronik 1990, S. 123.

149 Erst 1940 wird sie ihm schließlich bewilligt.

I. „Die Begleitmusik sind Bombendrohungen der illegalen Nazis und Hakenkreuze am Himmel aus Feuerwerkskörpern, die von der Berchtesgadener Seite hochgeschossen werden.“¹⁵⁰ Nach der Uraufführung des *Salzburger großen Welttheater* ein Jahrzehnt zuvor war *Faust* die erste Großinszenierung, die Reinhardt wieder eigens für Salzburg konzipierte. Anders als mit dem *Jedermann*, den er aus dem Berliner Zirkus Schumann in die Salzburger Innenstadt hob, ließ Reinhardt nun eine (mittelalterliche) Stadt in der (barocken) Stadt bauen – die vielzitierte „Stadt als Bühne“ wurde dabei in einem anderen Licht gesehen, denn nicht die kleine, „erkatholische“ Grenzstadt Salzburg, seit Hitlers Machtübernahme umso mehr im Fokus der Nationalsozialisten, wurde hier in das Zentrum gerückt, sondern die Bühne als ganze Stadt, als urbanes und doch ländlich-historisches Ambiente in der – noch unüberdachten – Felsenreitschule. Obwohl die Premiere in diesem Jahr wieder einmal „buchstäblich ins Wasser“¹⁵¹ fiel, wurde die Inszenierung mit Paula Wessely, Ewald Balsler und Max Pallenberg zum zweiten „smash hit“¹⁵² nach dem *Jedermann* – und bestritt, neben diesem und Reprisen kleinerer Gebrauchsstücke bis 1937 mit Erfolg das Schauspielprogramm der Festspiele.

Trotz des anhaltenden Interesses von Publikum, Politik und Prominenz an den Produktionen der Festspiele war die finanzielle Situation am Ende des Jahres verheerend, was zu einem großen Teil an einem massiven Einbruch der Besucher*innenzahlen in diesem Jahr lag. Hatten im Jahr zuvor noch über 70.000 Personen die Festspiele besucht und davon mehr als 45.000 in der Stadt übernachtet, so waren es 1933 rund 15.000 Besucher*innen weniger – der höchste Einbruch war hier auf der Seite der Gäste aus dem „Deutschen Reich“ zu zählen – statt über 15.500 waren es in diesem Jahr nur um die 850, während sich die Zahl der internationalen Gäste etwas gehoben hatte. Den größten Erfolg verzeichnete dabei Reinhardts *Faust* – doch es war auch jene Inszenierung, die erneut zu den meisten Mehrausgaben geführt hatte. Eine schwierige Situation, in der sich die SFG zu entscheiden hatte, ob sie die Produktion erneut aufnehmen würde oder sich

150 Müry 2001, S. 36.

151 Ebda.

152 Vgl. u. Müry 2001 sowie den Beitrag von Michael P. Steinberg: Die katholische Kultur der österreichischen Juden in der Moderne des Fin de Siècle. In: Patka/Fellner 2021, S. 18–35.

auf „günstigere“ Produktionen aus dem Repertoire der Bundestheater, vor allem der Wiener Staatsoper, aber auch des Burgtheaters, dessen *Julius Cäsar* von Benito Mussolini man unter den optionierten Produktionen des Folgejahres listete, konzentrieren sollte.

Auch das Jahr 1934 war von den Auseinandersetzungen zwischen Österreich und Deutschland dominiert. Während Reinhardt sich in einem Brief an Rehr um die dringende Notwendigkeit einer Überdachung der Felsenreitschule bemühte, um die von ihm gefürchteten Absagen bzw. Vorstellungsabbrüche in Hinkunft zu vermeiden, nahmen die Auseinandersetzungen zwischen Heimwehr, Republikanischem Schutzbund und Nationalsozialisten weiter zu, wie der nunmehrige Präsident, Heinrich Puthon (1872–1961) in seinem Tagebuch nach einem Bombenanschlag im Festspielhaus am 17. Mai notierte.¹⁵³ Bereits im Februar kam es im Zuge der „Februarunruhen“ auch zu Hausdurchsuchungen in Salzburg, darunter in Stefan Zweigs Wohnung, in der man Waffen des Schutzbundes vermutete. „Man wohnt gleichsam in einem militärischen Brückenkopf“, schrieb Zweig wenige Tage später an seinen Freund Hans Carossa. Salzburg hatte aufgrund seiner Grenzlage, die einst Ausdruck der „völkerverbindenden“ Kraft der wachsenden Kleinstadt gewesen war, nun einen „dermaßen politischen Akzent bekommen“, dass die „Erregung durch alle Ritzen und Fugen des Hauses dringt“.¹⁵⁴ Hitlers Anweisungen folgend, sagten für dieses Jahr Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler ihre Teilnahmen ab. Strauss bewirkte zwar durch eine Vorsprache bei Minister Goebbels die Erlaubnis, den zu Ehren seines 70. Geburtstag programmierten Zyklus zumindest als „Gast“ zu besuchen. Doch die Festspiele waren auch von anderen Ereignissen überschattet und konnte so unter anderem erst einen Tag später als geplant eröffnet werden, da zeitgleich in Wien das Begräbnis des am 25. Juli 1934 von Nationalsozialisten

153 Siehe Archiv der Salzburger Festspiele (ASF), hier Michael P. Steinbergn. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 151.

154 Stefan Zweig an Hans Carossa am 9. März 1934. – Stefan Zweig: 1881/1981. Aufsätze und Dokumente. In: Zirkular, Sondernummer 2 (Oktober 1981), S. 89, hier zit. n. Fuhrich/Prossnitz 1990, S. 151.

ermordeten Engelbert Dollfuß stattfand. Am Tag der Eröffnung wurde Kurt von Schuschnigg zum neuen Bundeskanzler ernannt. Demonstrativ besuchten in diesem Jahr prominente Gegner*innen Hitlers, unter ihnen Thomas Mann und Marlene Dietrich, Salzburg. Neben den auch in diesem Jahr gut besuchten Vorstellungen des *Jedermann* und *Faust* waren es erneut die Opernproduktionen, die die Aufmerksamkeit auf sich zogen. *Jedermann* und *Faust* waren durch zahlreiche Umbesetzungen belastet, und auch wenn Reinhardt von Attila Hörbiger, dem neuen „Jedermann“ ab diesem Jahr, begeistert war und mit ihm noch für 1937 ein Gastspiel im Rahmen der Pariser Weltausstellung plante, das er selbst bereits als „Abschiedsvorstellung“ von Europa bezeichnete, zog er kurz vor seinem endgültigen Abschied noch einmal kritisch Bilanz, bezeichnete seine ursprüngliche Konzeption als mit den Jahren „verwischt“ und den „strengen, einfachen Stilreiz“ der ersten Aufführungen als verlorengegangen.¹⁵⁵

In einem Gespräch, das Reinhardt wohl mit Erwin Kerber im Jahr 1935 führte, stellte er eines der letzten Male seine einstige Vision für Salzburg vor und was, „von dieser hohen Warte aus“, daraus geworden war – in seinem Falle: *Jedermann* und *Faust*, die Reinhardt bezeichnenderweise als einzige Produktionen hervorhob und einander in ihrer künstlerischen Konzeption und Aussagekraft gegenüberstellte. Hier der „Jedermann“, dem all jenes zustößt, das „unser Alltag geworden“ ist. Dort der „Faust“, dessen „Streben, alles zu umfassen [...] uns fremd geworden“ ist. Beide waren auf ihre Weise „Symbol für unser aller Leben“ geworden, in der Art, wie sie von Reinhardt in Szene gesetzt worden waren. Interessant ist das Gespräch auch in Hinblick darauf, dass Reinhardt hier auch einen Weg benennt, der von dem Mysterienspielen des Mittelalters einer Kette gleich zu den „Schaustellungen und Spielen unserer Zeit“ führt, zu deren zahlreichen Gliedern das „Heckentheater in Mirabell“ und das „Steintheater in Hellbrunn“ ebenso zählten wie die „erste deutsche Oper“.

Noch im Sommer 1937 hielt er in einem seiner letzten „Resümees“ über den *Jedermann* fest, dass dieser „stärker und reifer denn je vorher“ geworden war

155 Vgl. Müry 2001, S. 39.

„durch die innere Erlebniskraft Hörbigers, durch die warme Schlichtheit der Frau Richardt und durch die überirdische Transparenz des Glaubens (Frau Thimig)“. 156

„Nach Beendigung der Festspiele im Jahr 1937 wurden noch allerlei Pläne für 1938 besprochen“, schreibt Franz Hadamowsky in seinem 1964 erschienenen Band Reinhardt und Salzburg. „Im Oktober reiste Reinhardt in bedrohlicher, politische Gewitter verkündender Zeit nach Amerika; er sollte sein Schloß Leopoldskron nicht mehr sehen.“ Noch im Oktober 1937 formulierte Reinhardt aus New York aus in einem Schreiben an Gusti Adler seinen dringlichen Plan, *Die Fledermaus* „unter allen Umständen in Salzburg“ „wenn nur irgendmöglich schon in der nächsten Festspielzeit“ aufführen zu können, die er „zugleich eine meiner besten und liebsten Inszenierungen“ nannte.¹⁵⁷

Doch auch dieser Wunsch wurde letztlich nicht mehr erfüllt.

Überblickt man Reinhardts Salzburger Tätigkeit als Regisseur und künstlerischer Berater, so zeigt sich, dass nur drei seiner Inszenierungen der Idee „festlicher Spiele“, wie er und Hofmannsthal sie anlässlich der Gründung formuliert hatten, wirklich entsprachen: Neben dem *Jedermann* das *Salzburger Große Welttheater* und Goethes *Faust*. Die theaterhistorische Bedeutung dieser drei Inszenierungen liegt in der Wahl der Vorlagen – mittelalterliches Mysterienspiel, barockes Welttheater und klassische Dichtung – in Verbindung mit drei außergewöhnlichen Schauplätzen – Domplatz, Kirche und Felsenarkaden eines offenen Hofes.

Sein Vorhaben, 1938 in Salzburg eine Inszenierung der *Fledermaus* herauszubringen, konnten nicht mehr realisiert werden.

fasst Edda Fuhrich die Salzburger Jahre Reinhardts zusammen.¹⁵⁸ Was blieb, war der schwere *Abschied von Leopoldskron*.

156 Reinhardt/Fetting 1989, S. 244.

157 Max Reinhardt an Gusti Adler, New York, 13. Oktober 1937. In: Reinhardt/Fetting 1989, S. 246.

158 Ambivalenzen. Max Reinhardt und Österreich. Ausgew. zus.gest. u. hg. v. Edda Fuhrich, Ulrike Dembski u. Angela Eder. Wien: Brandtsätter 2004, S. 77.

Ein letztes Fest ruft sie alle herbei: Den Erzbischof, Mitglieder der Regierung, Magnaten der Hochfinanz, Stützen der Gesellschaft. Aber es ist, als wären sie Schatten. Es sind dieselben Akteure, doch sie spielen ein anderes Stück, andere Rollen. Die Menschen in den lichterglänzenden Sälen passen nicht mehr zueinander. Reinhardt ist einsam geworden. Seiner Schöpfung droht Verfall. Lüge frißt sich in alle Bindungen ein. Händedrücke sind vergiftet, Lob ist hämischer Verrat, manch listiger Blick schätzt bereits die Verlassenschaft eines zu Vertreibenden, zu Beraubenden ein. Reinhardt, gelassen, entgegenkommend, doch distanziert, ist wie immer ein Gastgeber von vollendeter Höflichkeit, Grandseigneur in allen Lebenslagen, Fürst eines Reiches, das nicht erobert werden kann.¹⁵⁹

159 Berta Zuckerandl: Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942. Frankfurt/M. u. a.: Ullstein 1970, S. 210f.