

Pia Janke

Die Salzburger Festspiele – Ein Ort der Heilung?

Die Salzburger Festspiele, 1920 von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt gegründet, sind Ausdruck und Spiegel der immer neuen Auseinandersetzungen um die Bestimmung der österreichischen Identität. Nicht nur zur Zeit der ersten programmatischen Manifeste, die der Installierung dieser Institution vorausgingen, also in den letzten Jahren des Ersten Weltkriegs und in den darauffolgenden Jahren, sondern auch später, zur Zeit des Wiederaufbaus nach 1945, aber auch in den letzten Jahren, waren die Diskussionen um die Konzeption und Funktion der Salzburger Festspiele immer auch an die (meist konfliktgeladenen) Bestimmungen der kulturellen Identität Österreichs gebunden. Und diese Bestimmungen waren zumeist wesentlich geprägt von neuen bzw. alten, progressiven bzw. konservativen, ideologisch verortbaren kulturpolitischen Programmen. Die Salzburger Festspiele scheinen so ein Kristallisationsraum offener und latenter Spannungen zu sein, die zwar auf dem Feld der (Hoch-)Kultur ausgetragen werden, jedoch zumeist auf grundlegenden politischen und gesellschaftlichen Konflikten in Österreich basieren. Die Diskussion um die Salzburger Festspiele setzen immer dann ein, wenn Österreich und die Definierung dessen, was das Österreichische ausmacht oder auszumachen hat, problematisch geworden ist, wenn es darum geht, in einer Zeit der nationalen oder politischen Krisen neue, stabilisierende Konzepte zu formulieren.

Bereits anhand der Gründung der Salzburger Festspiele wird dieser Prozeß der Affirmation ablesbar, ist sie doch auch als Revision der Tendenzen begreifbar, die die sogenannte "Wiener Moderne" initiiert hatte. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang, betrachtet man die philosophischen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten der letzten Jahre, ob der Begriff der "Wiener Moderne" noch immer produktiv verwendbar ist. Denn in Arbeiten der letzten Jahre wurde der Begriff mit einem anderen, nämlich mit dem der "Postmoderne", zusammengedacht und weniger die Gegensätze als vielmehr die Bezüge zwischen diesen beiden Strömungen herausgearbeitet, so das Offenlegen von Differenz und Widerstreit, die Auflösung von bislang verbindlichen Orientierungsrahmen und die Dezentrierung des Subjekts. Löst sich in dieser Betrachtungsweise die Polarität der Begriffe "Wiener Moderne" – "Postmoderne" auf, so läßt sich dafür für beide Strömungen dasselbe zentrale Bewußtsein festmachen: das Bewußtsein einer Krise, die Problematisierung von Selbstgewißheit und Identität. Im Falle der "Wiener Moderne", die eher unter dem Aspekt der Heterogenität ihrer Exponenten untersucht werden müßte als daß man die Existenz einer einheitlichen Bewegung konstatiert, ist diese Identitätskrise nicht nur eine der personalen Integrität, sondern sie ist auch auf anderen Ebenen feststellbar. Die sozialen, die geschlechtsspezifischen, die religiösen Festschreibungen wurden befragt, die verbindlichen Institutionen verlassen, die nationalen Verbindlichkeiten zur Diskussion gestellt. Die neue Kunstbewegung thematisierte den Zerfall überkommener Ordnungen, relativierte das vormals Selbstverständliche und nahm den Dingen auf diese Weise die Illusion von Eindeutigkeit und Gewißheit.

Die Krisen wurden bewußt benannt. Die Zeit der Krisen war somit zugleich eine des Aufbrechens und der Aufbrüche. Kennzeichen der Kunst dieser Zeit war, daß die Krisen ausgehalten und nicht neu harmonisiert wurden. Es ging nicht um die Etablierung neuer Schein-Identitäten, sondern um das Offenlegen der Entfremdungen. Der Prozeß des Unheimlichwerdens herkömmlicher Instanzen wurde nicht zugedeckt, sondern bewußt beschrieben, wobei gerade auch die künstlerischen Medien ins Zentrum der Befragungen

rückten. Vor allem die Medien der künstlerischen Wahrnehmung, die Konventionen der Darstellung, wurden einer Revision unterzogen, die Sprache kritisch untersucht.

Hugo von Hofmannsthal hat in seinem Text "Ein Brief" (1902) die neue Skepsis gegenüber der Sprache zum Ausdruck gebracht. In diesem fiktiven Brief wird ein Vorgang des Herausfallens aus gesicherten Zusammenhängen als ein Prozeß des Fremdwerdens der Welt vor Augen geführt und damit auch das eigene Selbstverständnis in Frage gestellt: "Kaum weiß ich noch, ob ich derselbe bin"¹, fragt der Schreiber des Briefes, der fiktive Lord Chandos. Ihm, dem alles natürlich war, ist "die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken und zu sprechen"². Nicht mehr erscheinen die Worte imstande, die Dinge zu erfassen, nichts mehr ist eindeutig sagbar. Der Sprachverlust ist zugleich ein Ich-Verlust. Hofmannsthal beschreibt in "Ein Brief" einen Bruch, der jedoch, und das ist für Hofmannsthals ästhetisches Verfahren typisch, nicht als solcher bestehen bleibt. Eine neue Unmittelbarkeit wird beschworen. Der neue Zustand ermöglicht Erlebnisse mystischer Epiphanien im Kleinen, Alltäglichen, scheinbar Nebensächlichen. Eine neue, eine andere Sprache wird dafür eingefordert, eine Sprache jenseits der bekannten Worte, "in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde."³ Hofmannsthals Umgang mit der Sprach- und Identitätskrise ist bereits im Chandos-Brief ambivalent. Das Fremd- bzw. Unheimlichwerden der Dinge und Worte wird zwar als Krise empfunden, jedoch sogleich eine Möglichkeit der Bewältigung entworfen. Ein neues mystisches Eins-Sein jenseits der herkömmlichen Sprache wird sprachlich imaginiert und somit auch eine neue Form der Identität nicht ausgeschlossen.

In den folgenden Jahren wurden von Hofmannsthal immer aufs neue Strategien entwickelt, den Prozeß des Verlusts überkommener Ordnungen nicht radikal zu Ende zu schreiben, sondern ihn abzufangen und aufzuheben. Ablesbar wird an diesen Versuchen die Intention, die Brüche nicht völlig offenzulegen, sondern sie zu überwinden und Heilung zu suggerieren, indem auch andere Ausdrucksformen aktiviert wurden. Die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Richard Strauss ist auch unter diesem Aspekt zu betrachten. Nicht nur das Szenisch-Gestische wurde zum eigentlichen Vermittler der poetischen Aussage erklärt – so wurde die Gebärdensprache und auch das szenische Bild zum Sinnstifter erhoben –, sondern auch die Musik der Sprache übergeordnet. Hofmannsthals Hinwendung zur Oper war auch motiviert durch die Suche nach einer "Erlösung" des Rational-Begrifflichen.

Opern wie "Der Rosenkavalier" oder "Ariadne auf Naxos" führen diese Verfahren der Transzendierung vor, sind aber zugleich auch hochartifizielle Spiele, die sich aus der Spannung von tradierten Mustern und ihrer ironischen Brechung konstituieren. Der Anschluß an Vergangenes, an überlieferte literarische und musikalische Muster, oft als reaktionäres Verfahren geschmäht, ist zugleich ein Zitieren, das ein freies Spiel der Zeichen bedingt. Raum und Zeit dieser Werke sind Vergangenheit und Gegenwart, Realität und Fiktion zugleich. Ein neues imaginäres "lebendiges Ganzes"⁴ wird sowohl literarisch als auch musikalisch geschaffen, das historische Bild zu sein vorgibt und zugleich selbstbezügliche, spielerische Kunstwelt ist. Tradition wird, so könnte man sagen, in diesen Werken "erfunden", um scheinbar natürliche Anbindung zu stiften und Orientierung zu geben in einer Zeit der Auflösung aller Verbindlichkeiten.

Hofmannsthal schrieb diese Libretti kurz vor bzw. während des Ersten Weltkriegs. Nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch waren es Jahre der Krise, in der diese Werke entstanden. Während zu dieser Zeit die einen Künstler in ihren Werken die Brüche forcierten und die Krisen aushielten, war es die Intention von Autoren wie Hugo von Hofmannsthal, die Krisen zwar zu thematisieren, ihnen jedoch zugleich entgegenzuarbeiten. Der Schock wurde nicht

ausgehalten. Dabei wurde nicht nur dem Fragwürdigwerden der personalen Identität und der künstlerischen Formen entgegengewirkt, sondern auch dem Verlust von nationalen Gewißheiten. Hofmannsthal ging es in der Zeit des Zusammenbruchs der Habsburgermonarchie auch darum, das Wesen des Österreichischen zu bestimmen und es als unveränderliche, die Zeiten und Krisen überdauernde Größe zu retten.

So hatte Hofmannsthal bereits während des Ersten Weltkriegs begonnen, sich in Vorträgen und Aufsätzen um eine Fassung dieses spezifisch Österreichischen zu bemühen. Aus seinen Überlegungen, die zunächst noch auf der Annahme der Existenz des Vielvölkerstaates beruhten, läßt sich jedoch nur schwer ein einheitlicher Begriff dieses Österreichischen destillieren. Denn die anfängliche Stilisierung des Österreichischen zum Hort vorrevolutionärer, universalistischer Traditionen wurde allmählich durchkreuzt vom Bewußtsein, daß eine Restitution vergangener Ordnungen nicht mehr möglich ist.

Aus diesem Dilemma behalf sich Hofmannsthal in den letzten Tagen des Ersten Weltkriegs und in den ersten Monaten nach Kriegsende mit der Erfindung von Tradition. Zentrale Bedeutung für diese Erfindung kommt einem Werk zu, dessen dritter Band in der ersten Auflage im Herbst 1918 erschien: Josef Nadlers "Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften". Dieser dritte Band setzte die 1912 und 1913 in erster Auflage publizierten ersten beiden Bände der Literaturgeschichte fort, die die Geschichte der deutschen Literatur aus stammesgeschichtlicher und geographischer Perspektive darzustellen versucht. Diese Literatur-Ethnographie mit biologistischem Ansatz, aus dem heraus alles Geistige als etwas Abgeleitetes dargestellt wird, faszinierte Hofmannsthal so sehr, daß er Freunde wie Richard Strauss, Rudolf Borchardt, Gerhart Hauptmann oder Max Mell zur Lektüre aufforderte. Der dritte Band der Literaturgeschichte, der für Hofmannsthals Denken entscheidend wurde, befaßt sich in einem ausführlichen Kapitel mit den Bayern, die Nadler als dritte große Stammesformation neben die "Altstämme" (die westlichen Stämme) und die "Neustämme" (die Stämme des Ostens) stellt und deren Kultur er als "klarer", "einheitlicher und folgerichtiger"⁵ bestimmt als die anderen beiden beschreibt. Eine dritte "Stammeskultur" jenseits aller geschichtlichen Veränderungen wird behauptet, die "Stammeskultur des bairischen Volkes"⁶.

Diese Kultur wird anhand der Städte Wien, München und der verschiedenen "bairischen" Landschaften dargestellt. Der Mythos einer eigenständigen bairischen Kulturlandschaft, aufgefächert in verschiedene geographische Bereiche, die sich durch eine spezifische Form des Literarisch-Theatralischen auszeichnen, wird gestiftet. Zum Träger dieser Kultur wird das "Volk" erklärt, das zur bäuerlich bestimmten Stammes-Einheit stilisiert wird.

Hugo von Hofmannsthal, der sich in den zwanziger Jahren auch persönlich intensiv um Nadlers Freundschaft bemüht und sich für ihn auch mehrmals eingesetzt hat, als es um Berufungen an verschiedene Universitäten ging, hat sich in einer Zeit nicht nur der ästhetischen, sondern auch der nationalen Krisen intensiv mit Nadlers Thesen auseinandergesetzt. Hebt Hofmannsthal einerseits das "Enthusiastische" von Nadlers Sprache als besondere Qualität hervor und betont er vor allem die kulturpolitische Bedeutung seiner Schriften, so äußert er jedoch andererseits Vorbehalte gegenüber Nadlers Determinismus, der das Individuum nicht als autonome Größe setzt, sondern es aus "Niederem" ableitet. Fordert Hofmannsthal deswegen eine "Verdichtung" von Nadlers Thesen im Sinne einer permanenten Überarbeitung⁷, so ist es aber ein Gedanke in Nadlers Werk, dem er bedingungslos zustimmt: der Gedanke einer geschlossenen Volkskultur. "Kein Buch geschaffen, das mehr dazu täte, die Nation wahrhaft zu einigen"⁸, schreibt Hofmannsthal zusammenfassend über Nadlers Literaturgeschichte. Hofmannsthal greift Nadlers Behauptung einer einheitlichen Kultur, die bei Nadler vorstaatlich bzw. vornational gefaßt ist, auf, um daraus die Einigung der Nation abzuleiten. Nadlers Thesen dienen ihm dazu,

das, was in der Zeit der Krisen abhanden gekommen war, neu zu etablieren: eine kulturelle Identität, die national faßbar gemacht werden kann in dem Sinn, daß mit Nadlers Begriff des Bairischen der Kulturraum des neuen, kleinen Österreich charakterisiert werden kann. Es ist die Kultur des "Bairisch-Österreichischen", die Hofmannsthal aus Nadlers Werk für sich destilliert und die ihn in den ersten Nachkriegsjahren insofern beschäftigt, als damit eine überzeitliche Kulturtradition erfunden werden konnte, die auch nach dem Zusammenbruch des großen staatlichen Gefüges ungebrochen weiterwirkt und Halt bzw. Identität suggeriert.

Es ist für Hofmannsthals Schriften, in denen er sein Konzept der Salzburger Festspiele darlegt, bezeichnend, daß er darin zum ersten Mal öffentlich auf Nadlers dritten Band der Literaturgeschichte hinweist. Im programmatischen Aufsatz "Festspiele in Salzburg" zitiert Hofmannsthal wörtlich aus diesem Band Nadlers bzw. paraphrasiert dessen Ausführungen, um Sinn und Funktion der Salzburger Festspiele klarzulegen. Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele erschließt sich erst aus dem Bezug zu Nadlers Thesen, erst sie geben den eigentlichen Schlüssel auch zur kulturpolitischen Bedeutung, die Hofmannsthal den Festspielen zuspricht. In seinen Aufsätzen zu den Salzburger Festspielen, die zwischen 1917 und 1921 entstanden, wird der "bairisch-österreichische", der "süddeutsche Stamm", wie ihn Hofmannsthal abwechselnd nennt, zum Träger der ursprünglichen, durch die Landschaft bedingten Theaterkunst erklärt, die nun in den Festspielen (wieder) zu ihrem Recht kommen soll. Diesen "Stamm" beschreibt Hofmannsthal als das Kollektiv von Bauern und Handwerkern, die in den verschiedenen Landschaften ihren vielfältigen künstlerischen Betätigungen nachgingen. Nadlers Mythos einer vormodernen "Volkskultur" wird bei Hofmannsthal zur anti-modernen Ideologie. Natur und Kultur, Landschaft und Architektur, Physisches und Geistiges sind darin untrennbar aneinander gebunden und bilden eine Einheit, in der die Geschichte einer imaginären Überzeitlichkeit, die konkreten gesellschaftlichen Prozesse einem imaginären naturgegebenen Volkstum untergeordnet sind.

Auch für Hofmannsthals Bestimmung der kulturellen Identität des bayrisch-österreichischen Volkes gab Nadler den Schlüssel vor. Das, was die Bayern Nadler zufolge künstlerisch auszeichnet, ist das Barock. Diese Zuordnung ermöglicht ihm zugleich, die leere Stelle in der Stiltriade Klassik (Altstämme) und Romantik (Neustämme) zu füllen. Das Barock, das zur typischen Kunstform des bayrischen Volkes stilisiert wird, erscheint bei Nadler - wie dann auch bei Hofmannsthal - jedoch nur bedingt als konkrete historische Epoche. Es wird vielmehr als Stilkonstante beschrieben, die die Zeiten und Epochen überschreitet. Roger Bauer hat in einem Aufsatz darauf hingewiesen, daß die Erfindung einer barocken Ideologie, die letztlich, wie Bauer ausführt, "einer Rettung und Rechtfertigung des Österreichischen"⁹ dient, in einem größeren Kontext gesehen werden muß. So erwähnt er im Zusammenhang mit der Rehabilitierung des Barock, die um die Jahrhundertwende einsetzte, auch die Mysterienspiele und allegorischen Dramen Richard Kraliks, Siegfried Lipiner und E. Ehrenfels, die antike, christlich-katholische und eben "barocke" Elemente miteinander verschmelzen. Die barocke Kultur, als deren späte Entsprechung in dieser Zeit auch die Werke Richard Wagners angesehen werden und die bei Nadler quasi-wissenschaftlich fundiert wird, wird in Hofmannsthals Aufsätzen zu den Salzburger Festspielen zum Inbegriff der bayrisch-österreichischen Kultur, die Stadt Salzburg aber, der Ort der Festspiele, zu deren Zentrum: "Nirgend so wie dort fließen die Jahrhunderte ineinander, das Barock des Mittelalters - die nach Ausdruck und Darstellung ringende franziskanische Zeit - und das Barock des Jahrhunderts"¹⁰, schreibt Hofmannsthal in seinem Beitrag "Festspiele in Salzburg".

Zentrales Moment dieser katholisch geprägten Barockkultur, auf die Hofmannsthal auch in seinen literarischen Texten immer wieder zurückgreift, ist für Nadler - wie auch dann für Hofmannsthal - das Mimisch-Schauspielerische. Ein "Urtrieb"¹¹ wird behauptet, der diese

Kultur bestimmt und damit als Hauptcharakteristikum des bayrisch(-österreichischen) “Stammes” eingeführt wird: der Trieb zur Darstellung, der Trieb zum Schauspiel. Das “theatralische Vermögen”¹², dessen Manifestationen wie Volksschauspiel, geistliches Spiel oder Oper Nadler anhand der einzelnen Landschaften beschreibt, wird von Hofmannsthal zum Ursprung aller wesentlichen Theaterformen des deutschsprachigen Raumes stilisiert. Werden die “Bajuwaren” von Hofmannsthal als permanent die Theater-Kunst pflegenden Bauern und Handwerker charakterisiert, so werden von ihm sämtliche Theaterformen der Tradition aus der bayrisch-österreichischen Tradition abgeleitet und dadurch deren kulturelle Dominanz gegenüber anderen Traditionen behauptet.

In diese ungebrochenen Theatertradition, die das Gedankliche nicht in Begriffe, sondern in Gebärden, Bildern, Farben und Klängen übersetzt, werden sowohl die Oberammergauer Passionsspiele als auch die Bayreuther Festspiele eingepaßt. Wird Wagners Wahl für Bayreuth als Festspielort in Hofmannsthal's Salzburger Schriften mit dem Barocktheater, das dort “ein süddeutscher Fürst geschaffen hat”¹³, begründet, werden also auch die Bayreuther Festspiele mit dem Geist des Barock in Zusammenhang gebracht, so bilden sie jedoch bei Hofmannsthal nicht mehr, wie noch in den Initiativen des späten 19. Jahrhunderts zu Festspielen in Salzburg, das unmittelbare Vorbild: “Bayreuth bleibe wie es ist, aber es dient e i n e m großen Künstler; Salzburg will dem ganzen klassischen Besitz der Nation dienen”¹⁴, schreibt Hofmannsthal. Distanziert sich Hofmannsthal auf diese Weise von Bayreuth, so versteht er die Salzburger Festspiele jedoch keineswegs als Gegenentwurf, sondern als Erweiterung im Dienste des gesamten nationalen Repertoires. Auf die Oberammergauer Passionsspiele aber beruft sich Hofmannsthal explizit, als es darum geht, den “Geist” zu definieren, aus dem heraus in Salzburg ein Festspielhaus errichtet werden soll. Die Oberammergauer Passionsfestspiele, die bereits Nadler im dritten Band seiner Literaturgeschichte neben dem Wiener Barocktheater als die Kulmination der bayrischen Volkskunst charakterisiert hat, werden bei Hofmannsthal zum Inbegriff des “deutschen Volksschauspiels”¹⁵, das es in Salzburg, wenn auch in neuer Form, lebendig zu machen gilt. Die Salzburger Festspiele, so wie sie Hofmannsthal entwirft, sollen eine Manifestation dieser spezifisch bayrisch-österreichischen Theatertradition sein, sie sollen, wie es Hofmannsthal ausdrückt, “den Urtrieb des bairisch-österreichischen Stammes gewähren lassen”¹⁶.

Der Stadt Salzburg kommt bei dem Vorgang, dem Mythos dieser Theatertradition einen konkreten Ort zuzuweisen, an dem er sich manifestiert, eine besondere Bedeutung zu. Salzburg wird bei Hofmannsthal zum “Herz” der bayrisch-österreichischen Kultur-Landschaft stilisiert. Hatte bereits Nadler seinen Abschnitt über die Bayern mit einer ausführlichen Beschreibung Salzburgs abgeschlossen und den besonderen kulturellen Stellenwert dieses Raumes innerhalb der verschiedenen bayrischen Landschaften betont, so wird Salzburg bei Hofmannsthal zur Schnittstelle der kulturellen und geographischen Linien der verschiedenen Landschaften. Einerseits repräsentiert Salzburg in Hofmannsthal's Ausführungen das geographische Zentrum, andererseits stiftet es durch seine besondere Lage Verbindungen landschaftlicher, kultureller, stilistischer und historischer Art. So scheinen die Salzburger Festspiele in der Nachkriegszeit für Hofmannsthal das zu repräsentieren, was er kurz zuvor noch Österreich zugesprochen hatte: einen Raum der Versöhnung, einen Raum des Ausgleiches, in dem die verschiedenen Pole aufgehoben sind. Die Risse, die der Krieg geoffenbart hatte, sollten in Salzburg auf einer symbolischen Ebene neu gekittet werden. Nicht mehr ganz Österreich wurde zum “mythischen Raum” erhöht, sondern nur noch die Stadt Salzburg.

Das Projekt Salzburger Festspiele, so wie es Hugo von Hofmannsthal in seinen programmatischen Schriften um 1920 entwickelte, stellte also den Versuch dar, nicht nur den Schock des Krieges und all seiner politischen Konsequenzen zu bewältigen, sondern auch die

Brüche, die die "Wiener Moderne" offengelegt und ausgehalten hatte, zu kitten. Nicht nur theaterpraktische Überlegungen - das Bestreben aus der täglichen Theateroutine auszubrechen - bildeten um 1920 das Fundament der Festspielidee, sondern vor allem auch der Anspruch, einen Ort der Heilung zu stiften, der die Wunden schließen sollte. Es galt, das Theater als festliche Anstalt neu zu etablieren, die nach dem Zusammenbruch aller überkommenen Systeme und Ordnungen von sich aus dazu befähigt ist, Tradition, nationale Identität und Gemeinschaftlichkeit zu stiften - Werte, die die "Wiener Moderne" kritisch hinterfragt hatte. Die anti-moderne Konzeption der Salzburger Festspiele, in der das Bäuerliche-Provinziell als Hort vorkapitalistischer Traditionen aufschien, richtete sich dezidiert gegen eine vom Tauschwert und von der Beschleunigung bestimmten Welt. Das Bestreben, sich aus der Großstadt in eine vor-moderne Enklave zurückzuziehen, das auch für Max Reinhardt ein zentraler Impuls für seine Bemühungen um die Salzburger Festspiele war, ist aus einer konservativen Grundhaltung, die sich gegen die modernen Tendenzen der Säkularisierung und Demokratisierung, der Konsumkultur und gegen den Bruch der Moderne mit den alten Überlieferungen richtete, zu erklären. Die Salzburger Festspiele waren von ihrer Gründung her auch als anachronistische Gegenveranstaltung konzipiert, die etwas behaupten sollte, was in dieser Zeit im Großstadtgetümmel endgültig verloren zu gehen drohte: Sammlung, Verlebendigung der Tradition und Ausgleich der Klassen im Sinne einer Ordnung, in der jeder dem ihm zustehenden Platz zugewiesen erhält.

Mittels der Festspiele sollte "Ganzheit" erfahrbar werden und sich der einzelne als Teil dieser Ganzheit erfahren. Der modernen Masse, die in diesen Jahren nicht nur von der Politik, sondern auch von der Literatur als gleichermaßen faszinierendes wie abstoßendes, kraftvolles wie manipulierbares Kollektiv entdeckt wurde, setzte Hofmannsthal den Mythos einer sich im sakralisierten Kunstwerk wiederfindenden Gemeinde entgegen. In den Schriften zu den Salzburger Festspielen, die um 1920 entstanden, werden von Hofmannsthal Festspiele entworfen, die Ausdruck des "bayrisch-österreichischen Stammes" sind und zugleich, indem sie sich an ihn richten, diese Gemeinde manifest machen sollen. Die Salzburger Festspiele sind von ihrer Begründung her also nicht wirklich kosmopolitisch ausgerichtet, auch wenn ein nicht weiter spezifizierter Mitteleuropa-Gedanke anklingt, auch wenn andere "Nationen" von der Teilnahme nicht explizit ausgeschlossen werden. Die Bestimmung des Festspiele als festliche, gemeinschaftsbildende Institution traf sich dabei mit der Suche nach einer Neubestimmung dessen, was durch den Krieg verloren zu gehen drohte: nach einer Neubestimmung der österreichischen Kultur-Tradition, der österreichischen Identität.

Bezeichnend ist, daß der Begriff des "Neuen" in dieser Konzeption entwertet ist. Die Traditionslinien, die Hofmannsthal von Mozart und Goethe ausgehend für die Programmplanung der Festspiele stiftet, reichen vor allem in die Vergangenheit und ausschließlich ins 19. Jahrhundert, nicht jedoch, jedenfalls in den ersten Programmentwürfen, in die Gegenwart. Bewußt setzt sich Hofmannsthal bei diesem Programm, das er zur organischen Einheit stilisiert, von Werken ab, die für ihn aus dem Sprachlich-Begrifflichen entwickelt sind bzw. bei denen er keine volkstümliche Grundlage sieht. Das "Theater der Gebildeten", das das "volksmäßige Theater" zurückdrängte, findet in Hofmannsthals Konzept eines Repertoires für Salzburg keinen Platz, dafür aber umso mehr die alten Formen des "bayrisch-österreichischen" Volksschauspiels, die er ausführlich in Nadlers Literaturgeschichte anhand der einzelnen "bayrischen" Landschaften beschrieben vorfand, die er bei Mozart, Goethe und der Wiener Theatertradition weitergeführt sieht und an die er mit seinen eigenen Bearbeitungen alter Stücke, mit seinem "Jedermann" und mit seinem eigens für die Salzburger Festspiele geschriebenen "Salzburger großen Welttheater" anzuknüpfen versucht.

Hofmannsthal entwickelte sein Konzept von Festspielen in Salzburg um 1920, also zu einer Zeit, als die ersten Festspiele vorbereitet wurden. Es ging zunächst um eine geistige Begründung, nicht jedoch um eine Rechtfertigung. Diese Rechtfertigung wurde erst dann notwendig, als die Festspiele bereits einige Spielzeiten hinter sich hatten und aus diesem Grund, aber auch aufgrund veränderter Zeitverhältnisse eine erneute Reflexion über ihren Sinn, ihre Funktion und ihr Programm virulent wurde. In den Jahren 1926 und 1928 setzte sich Hofmannsthal noch einmal in verschiedenen Schriften sowohl mit dem Programm als auch mit dem Publikum der Salzburger Festspiele auseinander. Diese Beiträge versuchten noch einmal, mit den Erfahrungen der ersten Festspieljahre, eine Definition der Salzburger Festspiele. Es ist interessant festzustellen, daß in diesen Schriften zwar an der grundlegenden Idee, "den süddeutschen (bayrisch-österreichischen) Theatergeist anschaulich zu machen"¹⁷ festgehalten wird und mit dem Mythos eines bayrisch-österreichischen Theaterwesens auch das scheinbar unzusammenhängende Programm gerechtfertigt wird, daß darin zwar noch immer die große Traditionslinien des süddeutschen Theaters vom Mittelalter zum Wiener Volkstheater beschworen werden, daß aber diese Traditionen nun als Teil eines "höheren deutschen Theaterwesens"¹⁸ Erwähnung finden. Ist zwar in diesen Schriften noch immer von einem "ungroßstädtischen Publikum" die Rede, so soll nun dieses Publikum durch die besondere Salzburger Festspielatmosphäre mit einem großstädtischen Publikum zu einer neuen Einheit verschmelzen. Das Konzept von bewußt ländlich-provinziellen Festspielen, das um 1920 entworfen worden war, wird nun zum einem Konzept von kosmopolitisch ausgerichteten Festspielen modifiziert, die das deutsche Theaterwesen zur Anschauung bringen.

Die in diesem modifizierten Konzept deutlich werdende Distanzierung von dem in der unmittelbaren Nachkriegszeit entworfenen Programm, das im Kontext einer Neubestimmung des Österreichischen entstand und dieses zugleich befördern sollte, besteht in der vorsichtigen Rücknahme der bayrisch-österreichischen Ideologie sowohl was Publikum, Werkwahl als auch was die Wirkung betrifft. In den Ausführungen Hofmannsthals in den Jahren 1926 und 1928, die deutlich von den Festspiel-Erfahrungen der letzten Jahre geprägt sind, werden mitteleuropäische Festspiele beschworen, deren Folien das französische und das angloamerikanische Theater bilden und deren Publikum auch Zuschauer aus den USA umfaßt. Ihnen und allen andern aus den Klein- und Großstädten der verschiedenen Nationen und aus allen sozialen Klassen soll Salzburg nun zur "vorübergehenden Heimat"¹⁹ werden. Nicht mehr Salzburg als "Herz" der bayrisch-österreichischen Landschaften interessiert, sondern als besondere Atmosphäre: Salzburg wird nun vor allem als geistiger Raum beschrieben, der die Festspiele erst begründet, und, indem er "Heimat" suggeriert, sie rechtfertigt. In Hofmannsthals neuem Konzept ist es nun der Salzburger "Geist", der das Vergangene mit dem Gegenwärtigen verbindet, der jedoch dezidiert etwas ausschließt, nämlich "das Finstere ohne Hoffnung und Aufschwung, das innerlich Gewöhnliche, das völlig Weihelose"²⁰. So werden die Salzburger Festspiele auch acht Jahre nach ihrer Begründung von Hofmannsthal noch immer als quasi-sakrale Institution entworfen, die sich jeder Säkularisierung und jeder nüchtern-sachlichen Auseinandersetzung mit den aktuellen Verhältnissen verweigert. Die Festspiele in Salzburg waren, und das zeichnet sie seit ihrer Begründung aus, von Hofmannsthal nicht als Ort der Aufbrüche, sondern als Ort des Schutzes und der Heilung gedacht – als Ort, an dem die bedrohte (nationale) Identität wieder stabilisiert werden sollte.

Das Konzept der Salzburger Festspiele, so wie es von Hofmannsthal zunächst entwickelt wurde, war also eines, das typisch war für den Umgang mit Identitätskrisen um 1918. Es stellte den Versuch dar, das zu restaurieren, was es real nicht mehr gab. Diese Strategie funktionierte nur als Prozeß der Ausgrenzung. Das Verstörende, das Ungesicherte, das Neue wurde aus Salzburg verbannt zugunsten einer Affirmation des scheinbar Vertrauten und Tradierten. In

seinem kürzlich ins Deutsche übersetzten Buch “The Meaning of the Salzburg Festival” (1990) bescheinigt Michael P. Steinberg dieser Strategie der Ausgrenzung präfaschistische Tendenzen bzw. den “Hang zu kultureller Totalität”²¹. Erscheint dieser Befund auf den ersten Blick als überzogen – die Reaktionen der österreichischen Medien auf die deutsche Ausgabe war dann auch ein Protestgeheul –, so lassen sich bei einer eingehenderen und differenzierteren Beschäftigung unschwer gewisse totalitäre Züge im Konzept der Salzburger Festspiele erkennen, das doch wesentlich auf einem Ausschluß basierte und dazu diente, eine einheitliche Kulturtradition zu behaupten.

Zu fragen bleibt, inwieweit es heute noch sinnvoll sein kann, sich auf dieses Grundkonzept zu beziehen, und – falls dieser Rückbezug eingefordert wird – mit welcher kulturpolitischen Intention er verbunden ist. Die Rede des österreichischen Bundespräsidenten zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1999, in der eine Rückbesinnung auf Hofmannsthals Worte vorgeschlagen wurde und in diesem Zusammenhang Begriffe wie “Harmonie”, “Gleichklang” und “Werktreue” bemüht wurden²², hat große Wogen geschlagen und die mediale und die intellektuelle Öffentlichkeit Österreichs mobilisiert. Künstler wie Elfriede Jelinek, Gerhard Roth, Hermann Nitsch oder Christian Ludwig Attersee meldeten sich zu Wort, um gegen ein Kulturverständnis zu protestieren, das Hofmannsthals Worte nur dazu mißbrauchen würde, um die Parolen einer populistisch-reaktionären Bewegung zu transportieren. Differenziertere Analysen dieser Rede, die auch eine kritische Lektüre von Hofmannsthals Schriften miteinbezogen hätten, fehlten fast völlig. Und doch, so scheint es, wäre gerade eine genauere Untersuchung der “identitätsstiftenden Rolle” für Österreich, die der Bundespräsident den Salzburger Festspielen als eine ihrer zentralen Auflagen seit ihrer Begründung zugesprochen hat, notwendig gewesen – auch um das Prekäre des Unterfangens aufzuzeigen, in der aktuellen Situation Österreichs mit Hofmannsthals Konzept zu hantieren, vor allem dann, wenn es dazu herangezogen wird, kulturpolitische Richtlinien für die Funktion künftiger Festspiele auszugeben.

Möglicherweise wäre es, ganz im Gegenteil, gerade heute eine zentrale Aufgabe, die Geschichte und die Gründungsintentionen der Salzburger Festspiele nicht affirmativ, sondern kritisch zu reflektieren. Möglicherweise würde den Salzburger Festspielen dann auch das Recht zugesprochen, zu einem Ort des “Offenlegens” und der Befragungen werden zu können, auch was ihre kulturpolitische Funktion im heutigen Österreich betrifft, und sie dürften – ohne Einspruch – das realisieren, was bereits die “Wiener Moderne” intendiert hatte. Die Salzburger Festspiele als ein Ort der ungeschützten Kunst, als ein Ort, an dem das Fremde, das Verstörende, das Andere zur Anschauung kommt, wären dann aber nicht länger eine Raum der Harmonisierung, der Repräsentation und der (nationalen) Selbstaffirmation, sondern einer der (Auf-)Brüche, der Konfrontationen und der Bewußtmachung der Krisen. Daß solche Festspiele, trotz aller Anfechtungen, auch möglich sind, hat die Ära Mortier überzeugend vor Augen geführt.

¹ Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt 1979, 461.

² ebd., 465.

³ ebd., 472.

⁴ Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Bd. XXIII: Operndichtungen 1. Der Rosenkavalier. Frankfurt 1986, 547.

⁵ Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. III. Band: Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800. Regensburg 1918, 12.

⁶ ebd., 12.

-
- ⁷ Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa IV. Frankfurt 1955, 497.
- ⁸ ebd., 492.
- ⁹ Roger Bauer: Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele. In: Hofmannsthal-Forschungen II, 131-139, 137.
- ¹⁰ Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III. Frankfurt 1952, 448.
- ¹¹ Nadler, 99.
- ¹² Hofmannsthal: Prosa IV, 91.
- ¹³ Hofmannsthal: Prosa III, 446.
- ¹⁴ Hofmannsthal: Prosa IV, 91.
- ¹⁵ Hofmannsthal: Prosa III, 444.
- ¹⁶ ebd., 444.
- ¹⁷ Hofmannsthal: Prosa IV, 324.
- ¹⁸ ebd., 471.
- ¹⁹ ebd., 469.
- ²⁰ ebd., 470.
- ²¹ Michael P. Steinberg: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938. München 2000, 214.
- ²² Rede von Bundespräsident Thomas Klestil zur Eröffnung der Salzburger Festspiele. In: Wiener Zeitung, 26.7.1999.