

**Peter Ruzicka**

**Fünf Jahre Salzburg!  
Ein Rückblick ohne Zorn?**

**24. August 2006**

**Festspiel-Dialoge 2006**

© Copyright Peter Ruzicka

**Peter Ruzicka**

**Fünf Jahre Salzburg! Ein Rückblick ohne Zorn?**

**Festspiel-Dialoge 2006 – 24. August 2006**

Mit Mozart fing alles an. Vor bald einem halben Jahrhundert, im Jahr 1959, habe ich in Hamburg meine erste Oper gesehen und gehört: „Die Entführung aus dem Serail“. Als ich 1988 Intendant der Hamburgischen Staatsoper wurde, stand diese Inszenierung noch immer auf dem Spielplan – ein erstaunliches Zeugnis künstlerischer Kontinuität, jedenfalls zur damaligen Zeit. Ich bin mir keineswegs sicher, ob im Jahr 2030 „Die Entführung aus dem Serail“ bei den Salzburger Festspielen nach wie vor in der einstmals umstrittenen Inszenierung von Stefan Herheim gespielt wird. Aber bevor Sie eine solche Erwägung vorschnell als Kuriosität abtun, darf ich Ihnen in Erinnerung rufen, dass bis vor einiger Zeit, ja bis vor kurzem auch die Festspiele in ihrer Programmplanung und Spielplangestaltung einen langen Atem bewiesen haben und manche Produktion über Jahre hinweg im Repertoire hielten. Um Ihnen nur ein einziges, aber eindrucksvolles Beispiel zu nennen: Jean-Pierre Ponnelles Inszenierung der „Nozze di Figaro“ erlebte 1972 ihre Premiere, blieb aber bis 1988 – sechzehn Jahre lang! – im Programm der Festspiele. Rechnen Sie diese Zeitspanne einmal auf unseren neuen „Figaro“ um, mit dem wir im Juli das „Haus für Mozart“ eröffnet haben, so geraten Sie unversehens in das Jahr 2022: eine Perspektive, die durchaus gemischte Gefühle hervorrufen dürfte. Denn heute – heutzutage – erblickt der Intendant schon lange Gesichter und eine beständig das Neue, das noch niemals Dagewesene einfordernde Presse, wenn eine Produktion auch nur im zweiten oder dritten Jahr zur Wiederaufnahme ansteht. Die Subventionen sinken, die Kartenpreise sollten tunlichst nicht steigen, die Gagen sowieso nicht, Koproduktionen mit anderen Festivals oder Opernhäusern treffen auf Missbilligung, da sie angeblich die Identität der Festspiele untergraben, gleichzeitig aber werden in jedem Sommer, Jahr für Jahr, wenigstens fünf neue Operninszenierungen zum Gewohnheitsrecht erklärt. Der Intendant der Salzburger Festspiele sieht sich widerstreitenden Erwartungen ausgesetzt, die auf den ersten Blick kaum vereinbar scheinen. Und auf den zweiten Blick erst recht nicht.

Doch handelt es sich bei dieser fundamentalen Zerreißprobe mitnichten um ein hausgemachtes Salzburger Problem. Kein Theater von Rang, kein Orchester von Ruf vermag sich heute noch dem unwiderstehlichen Sog der als Allheilmittel gepriesenen oder als Untergang des Abendlandes verdamnten „Eventkultur“ zu entziehen. Candlelight Dinner mit romantischer Klaviermusik, ein Souper mit der Primadonna in der intimen Gesellschaft von tausend geladenen Gästen, orientalische Nächte unter verregnetem Himmel, festliche Barockklnge in zugigen Kirchen – dergleichen „Darbietungen“ nehmen in Zeiten knapper Kassen und vergngungsfreudiger Sponsoren in unserer Gesellschaft allmählich überhand: Musik nur mehr als Rahmenprogramm und stimmungsvolle Klangkulisse. Man will seinen Geschäftskunden ja schließlich etwas bieten für das steuerlich absetzbare Geld. Die Salzburger Festspiele immerhin zeigen sich bislang gegen die Versuchungen solch modischer „Eventkultur“ zuverlässig gefeit; sie werden allenfalls am Rande, in der Grauzone zwischen Party und Premiere, von den Zumutungen des Zeitgeistes eingeholt. Ohnehin scheint mir der Begriff der „Eventkultur“ das bel nicht beim Namen zu nennen. Denn hinter einem „Event“ kann sich unter günstigen Umständen ein respektables künstlerisches Ereignis verbergen. Nehmen wir das Ereignis dieses Festspielsommers, den umspannenden Zyklus „Mozart 22“. Vor allem aber bezeichnet das Schlagwort von der „Eventkultur“ weniger die Veranstaltung, wie seriös oder unseriös auch immer, sondern in erster Linie eine bestimmte, extrovertierte Haltung der Rezeption: die Katalogisierung der anwesenden Prominenz, die Musterung der zur Schau gestellten Abendgarderobe, die Taxierung der mobilen Reichtümer. Vor kurzem überraschte mich eine Pressemeldung über unsere Gala-Matinee, der Bericht über eine zu enormer Berühmtheit gelangte Sängerin, dessen Autor allerdings nicht mitteilte, wie die Künstlerin sang, sondern was sie trug, welcher Schneider ihr Galakleid gefertigt hatte. Das nennt man wohl den Blick für das Wesentliche. Und deshalb hieß die Veranstaltung ja wohl auch Gala-Matinee.

Ungleich bedenklicher und bedrohlicher aber als diese Auswüchse der „Eventkultur“ erscheint mir die vorwaltende Mentalität des „Ex und hopp“, der zur Manie gesteigerte Drang nach Neuem oder, genauer gesagt, nicht nach wahrhaft Neuem, sondern nach bloßer Abwechslung, nach rasch wechselnden Oberflchenreizen. Diesem fatalen Verdrängungswettbewerb – nichts ist so alt wie die Schlagzeile vom vergangenen Tag – haben sich in den neunziger Jahren zahlreiche Festivals, und wohl auch die Salzburger

Festspiele vorsätzlich ausgeliefert und damit einen bald unentrinnbaren Anspruch auf Neuinszenierungen in steigender Zahl und in jedem Sommer etabliert – koste es, was es wolle. Eine Rückkehr in alte Zeiten, als ein „Figaro“ oder eine „Zauberflöte“ noch zehn Jahre und länger gespielt werden konnten, ohne die Anziehungskraft auf das Publikum zu verlieren, scheint längst undenkbar. Spätestens nach dem dritten Jahr, allerspätestens, werden die Inszenierungen unwiederbringlich vernichtet, falls sie nicht rechtzeitig ein Asyl in anderen Theatern gefunden haben. Auch diesen Umstand sollte man bedenken, wenn man sich voreilig über Koproduktionen beklagt.

Ich bin – ohne jetzt symbolisch werden zu wollen – wenige Tage vor der Jahrtausendwende zum Künstlerischen Leiter der Salzburger Festspiele berufen worden: 1999, vierzig Jahre nach meinem ersten Opernbesuch, der sich somit im nachhinein als überaus folgenreich erwies. Ich habe damals, 1999, natürlich gewusst, dass von den Salzburger Festspielen auch in Zukunft ein ebenso ereignis- wie abwechslungsreicher Spielplan erwartet wurde. Ich habe allerdings nicht im mindesten voraussehen können, dass dieser Anspruch bei drastisch reduzierten Subventionen einzulösen sein würde. In jedem Fall aber war mir bewusst, dass Vielfalt – der Epochen, der Werke, der Künstler – ein Maßstab des Erfolgs bleiben müsste: ein Maßstab, aber kein absoluter Wert. Um dieses Dilemma in einen programmgestalterischen Vorteil umzuwandeln, setzte ich mir von Anfang an dramaturgische Ziele und beging obendrein noch die Leichtfertigkeit, diese Ziele in aller Öffentlichkeit zu verkünden. Aber das Risiko, damit zum Gefangenen meiner eigenen künstlerischen Pläne zu werden, konnte mich nicht schrecken. Im Gegenteil – ich wollte unbedingt die kurzatmige, von Sommer zu Sommer springende Ex-und-hopp-Dramaturgie vermeiden, die rasch beschlossenen und rascher noch vergessenen Spielpläne mit beliebig wechselnden und am Ende letztlich austauschbaren Programmen.

Ich nahm mir also vor: zuallererst die Neue Musik wieder ins Zentrum der Salzburger Festspiele zu rücken, mit zahlreichen und, worauf allein es ankommt, mit wegweisenden Uraufführungen. Als Achtzehnjähriger hatte ich im Großen Festspielhaus die Weltpremiere der „Bassariden“ miterleben dürfen, Hans Werner Henzes Opera seria nach den „Bakchen“ des Euripides, ein Meilenstein für das Musiktheater des 20. Jahrhunderts – und ein Schlüsselerlebnis für meinen eigenen Weg. Danach wollte ich alles wissen, alles kennen, was es von Henze gab, und habe als

junger Komponist sogar begonnen, Musik zu schreiben, die sich an seinem Vorbild orientierte. Die Verbindung, die in diesen frühen Tagen wuchs, ist in den Jahrzehnten danach nie mehr abgerissen. Und so fügte es der Zufall – oder das Glück –, dass gerade im selben Jahr 1999, als ich zum Intendanten der Salzburger Festspiele berufen wurde, Hans Werner Henze eine neue Oper zu planen begann, als Komponist und Librettist in einer Person. Ihm schwebte ein „deutsches Lustspiel aus dem Arabischen“ vor, ein Märchenstoff, die syrische Fabel von dem Glücksvogel aus der Familie der Wiedehopfe, der Upupa. Ein Vogel, der gesucht, gefunden und schließlich wieder freigelassen wird – wie alles Schöne, das flüchtig bleibt und sich nicht festhalten läßt. „L’Upupa“, Hans Werner Henzes Oper, seine Dichtung, seine Musik, wurden im Sommer 2003 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt: in der unvergleichlich phantasievollen Inszenierung von Dieter Dorn, wunderbar poetisch und klangintensiv musiziert von den Wiener Philharmonikern. Ein Ereignis – kein Event –, ein tiefgründiges, bewegendes, eines dieser Theaterwunder - im beklemmend heißen Sommer 2003. Und im Anschluß an die Premiere saßen wir stolz und glücklich zusammen auf der Dachterrasse des Kleinen Festspielhauses, der Maestro und seine aus aller Welt angereisten Freunde und Weggefährten.

In zwei Tagen nun wird abermals eine Henze-Oper in Salzburg uraufgeführt, die Neufassung seines Musikdramas „Das verratene Meer“ in der japanischen Sprache der literarischen Vorlage „Gogo no Eiko“. Doch gerade in diesem Jahr, im Mozart-Jahr 2006, können wir auf eine in der Festspielgeschichte nie dagewesene Fülle und Summe denkwürdiger Uraufführungen zurückblicken und vorausschauen, durchweg Auftragswerke der Salzburger Festspiele, Kompositionen von Chaya Czernowin – die den Mut bewies, sich mit einem eigenen Opernprojekt, in ihrer eigenen Sprache, auf die Auseinandersetzung mit Mozarts Singspiel-Fragment „Zaide“ einzulassen –, Kompositionen von Adriana Hölszky, Olga Neuwirth, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Johannes Maria Staud, Karlheinz Stockhausen und vielen anderen. Aber ich möchte nicht ins Aufzählen geraten, viel lieber meine Dankbarkeit bekunden für die neuen, größtenteils im Auftrag der Festspiele geschriebenen Kompositionen, die uns geschenkt wurden in den vergangenen fünf Jahren, Neue Musik, die in Salzburg quer durch alle Konzertreihen gegenwärtig war und als künstlerische Herausforderung und Perspektivenwechsel auf das gesamte Programm ausstrahlte.

Ich hatte mir bei meiner Berufung zum Künstlerischen Leiter fest vorgenommen, ein bestimmtes Kapitel der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wieder in den Mittelpunkt zu rücken: eine *für Salzburg* neue Musik, die jahrzehntelang von den Festspielen unter wechselnden Intendanten ignoriert, verdrängt oder schlichtweg vergessen worden war. Oder sollte man sagen: eine Musik, die totgeschwiegen wurde? Denn Musik, die nie erklingt, die in den Archiven verstaubt, gleicht einem ungelesenen Roman oder einem Bild, dem ich den Rücken zukehre. Mein Plan einer zyklischen Präsentation der in Salzburg noch nie inszenierten, gedankenlos vernachlässigten Opern der österreichischen Exilkomponisten zielte auf eine historisch wie moralisch längst überfällige Neubestimmung der Salzburger Dramaturgie. Als 1945 die ersten Salzburger Festspiele nach dem Ende des Krieges und der Nazi-Diktatur eröffnet wurden, folgte auf die Ansprache des Festspielpräsidenten, man höre und staune, der Csárdás aus der „Fledermaus“; danach sang die Sopranistin Esther Réthy „Liebe, du Himmel auf Erden“ von Franz Lehár; zuletzt spielte das Mozarteum Orchester den Walzer „An der schönen blauen Donau“. So begannen die Salzburger Festspiele im August 1945. Das Programm stand ganz im Zeichen der österreichischen Musik, mit einer auffallenden Vorliebe für Johann Strauß Vater und Sohn: „Glücklich ist, wer vergisst...“ Im Mozarteum fand eine eigene Reihe mit „Österreichischen Abenden“ statt, bei denen nicht nur Lieder von Haydn, Mozart und Schubert geboten wurden, sondern obendrein – österreichische Volkslieder. Obgleich also in der Nachkriegsgeschichte der Festspiele von Anfang an das Österreichische in dem höchsten Ansehen stand, gab es dennoch Komponisten – österreichische Komponisten, Landsleute! – an die man sich in Salzburg nicht mehr so recht erinnern konnte oder wollte. Spät erst, beschämend spät, erschienen Zemlinsky, Wellesz, Korngold und Schreker auf den Salzburger Spielplänen. Mehr als sieben Jahrzehnte mussten nach dem Tod Franz Schrekers vergehen, bevor zum überhaupt ersten Mal eine seiner Opern bei den Salzburger Festspielen eine szenische Premiere erlebte. Wenn wir uns fragen, ob Schreker nun endlich Gerechtigkeit widerfahren, ob er „rehabilitiert“ sei, dann sollten wir uns zugleich, mit einem Blick auf die Festspielchronik, die Frage stellen, wer sich hier eigentlich zu rehabilitieren habe.

Wie auch immer ich als Intendant, wenn ich über die letzten fünf Jahre nachdenke, die Erfolge zu beurteilen versuche, die künstlerischen, kulturpolitischen und, wer weiß, vielleicht sogar musikhistorischen Folgen dieser Jahre: Der Zyklus mit Opern einstmals

verfemter und verbannter Komponisten war und bleibt ein Vorhaben, das meine Hoffnungen vollkommen erfüllte, ja sogar bei weitem übertraf: „Der König Kandaules“, mit unvergleichlichem Gespür dirigiert von Kent Nagano, „Die Bakchantinnen“ von Egon Wellesz, Korngolds „Tote Stadt“ in der geradezu hypnotisch suggestiven Inszenierung von Willy Decker und im letzten Sommer das düstere, monumentale, bestürzende Drama der „Gezeichneten“ in der von einem überlebensgroßen Torso bedeckten Arena der Felsenreitschule – ich wollte keine Stunde, keinen Augenblick dieser großartigen Opernabende missen und wünschte mir nur, es möge fortan allen so ergehen: allen, die Musik lieben und die Verantwortung tragen für das Theater und seine Zukunft. Damit diese Werke niemals, nie mehr wieder aus dem Musikleben verdrängt werden können!

Einer der Gründerväter der Festspiele, eine Galionsfigur oder, sagen wir es respektvoller, einer der Fixsterne der Festspielgeschichte, Richard Strauss, schien auf den ersten Blick mit seinem umfangreichen Schaffen kaum unterrepräsentiert zu sein – auf den ersten Blick! Denn die Auswahl der Werke unterschied sich auch in Salzburg nicht von dem ewiggleichen Repertoire der Opernhäuser und Symphonieorchester landauf, landab. Richard Strauss zählt zu den eigentümlichen Fällen eines zugleich populären und unbekannteren Komponisten, eines jedenfalls höchst einseitig renommierten Protagonisten der Musikgeschichte. Im Sommer 2002 nahmen wir, zusammen mit dem traditionsreichsten aller Strauss-Orchester, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, einen Zyklus in Angriff, der die selten, ja so gut wie nie aufgeführten Opern dieses Komponisten ins rechte Rampenlicht rücken sollte: „Die Liebe der Danae“, deren Geschichte untrennbar mit den Salzburger Festspielen verbunden ist, „Die ägyptische Helena“ und in diesem Jahr, als echte Rarität, eine Bearbeitung und deutsche Textfassung des „Idomeneo“, in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft dargeboten zu den Aufführungen des originalen Mozartschen „Idomeneo“.

Aber bei aller Zuneigung zu diesem Projekt stand der Strauss-Zyklus doch unter keinem günstigen Stern: „Strauss in Salzburg“, dieser dramaturgische Leitgedanke ruft die traurigsten Erinnerungen und die bittersten Stunden meiner Festspielzeit herauf. Die Aufführung der Strauss-Opern, namentlich der kaum bekannten, war ursprünglich ein gemeinsam mit Giuseppe Sinopoli geplantes und künstlerisch begründetes Vorhaben,

ein wahres Gemeinschaftswerk, das im Frühjahr 2001, mit der schockierenden Nachricht vom allzu frühen Tod des Dirigenten, bereits zu Ende schien, ehe es überhaupt begonnen hatte. Dieses zwiespältige Kapitel der Festspielgeschichte gehorchte offenbar einer eigenen, abgründigen Logik, denn die Vorbereitungen der Strauss-Produktionen bewegten sich fast durchweg am Rande des Scheiterns und blieben allezeit überschattet von Unstimmigkeiten, Absagen und Schicksalsschlägen. Für die Neueinstudierung des „Rosenkavalier“ bestanden die besten Aussichten, Carlos Kleiber zu einem späten Debüt bei den Festspielen zu überreden. Ich stand mit ihm in einem regen Schriftwechsel, allerdings bevorzugte dieser unzeitgemäße Musiker eine höchst zeitgemäße Kommunikationsform und schrieb mir fleißig eine SMS nach der anderen. Wir waren bereits in Details der Besetzung, der Inszenierung, der Bühnenbilder eingetreten, und doch wollte es mir nie ganz gelingen, seine tiefsitzenden Zweifel und Selbstzweifel, sein Misstrauen gegen sich und die Welt zu entkräften. Nach dem Tod seiner Frau mochte sich Carlos Kleiber ohnehin kaum noch auf musikalische Zukunftspläne einlassen. Als schließlich im August 2004 die Premiere des „Rosenkavalier“ in Salzburg über die Bühne ging, hatte er sich endgültig und unwiderruflich von allen Plänen verabschiedet: Carlos Kleiber starb am 13. Juli 2004, ein unvergessener, unerreichter Dirigent des 20., nicht mehr des 21. Jahrhunderts – unerreichbar in jeder Hinsicht des Wortes.

Wenn ich mir zutraue, im Rückblick auf die vergangenen Jahre mehr als nur eine nüchterne Bilanz zu entwerfen, denke ich unweigerlich an diese großen Dirigenten: an Giuseppe Sinopoli, an Carlos Kleiber – und an Marcello Viotti, der bei den Salzburger Festspielen Verdis „Traviata“ und in diesem Jahr Mozarts „Lucio Silla“ dirigieren sollte. Aber Marcello Viotti starb im Februar 2005, im Alter von fünfzig Jahren, nachdem einige ansonsten nicht gerade für ihre Sparsamkeit bekannten Rundfunkfunktionäre sein Münchner Orchester zerschlagen wollten und mit dieser Aktion seine Arbeit, sein Lebenswerk, ja seine Berufsehre in Frage gestellt hatten. Marcello Viotti fehlt uns mehr, als ich zu sagen vermag, ein außerordentlicher, immer noch mehr zugewinnender Musiker, unerschöpflich in seinen Ideen und Initiativen, und obendrein ein wunderbarer Mensch. Die Neueinstudierung der „Traviata“, wenige Monate nach seinem Tod, geriet dann zu einem der größten und spektakulärsten Erfolge der Salzburger Festspielgeschichte, Musik und Drama, Schauspiel und Gesang untrennbar verbunden und vereint in einem Gesamtkunstwerk, das diesen Ehrentitel

wahrlich verdiente. Ich möchte dem Regisseur der „Traviata“, Willy Decker, noch einmal meinen tief empfundenen Respekt aussprechen für seine Inszenierung, die sich auf wenige gestalterische Zeichen beschränkte und gerade in dieser Konzentration der Musik, der Phantasie, der menschlichen Tragödie allen Raum der gedanklichen Entfaltung erschloss. Aber selbst im Moment des einhelligen Erfolgs, im lauten Jubel des Premierenglücks blieb doch dieser Stachel, dieses traurige, ohnmächtige Wissen, dass er, dass Marcello Viotti unseren Triumph nicht mehr teilen durfte.

Doch das Pläneschmieden bleibt ohnehin eine riskante Leidenschaft, ein Wagnis mit prinzipiell ungewissem Ausgang. Wenn ich diese unumstößliche Wahrheit bedenke, erscheint es mir heute, eine Woche vor dem großen Festspiel-Finale, beinahe wie ein Wunder, dass es uns tatsächlich geglückt ist, sämtliche 22 Bühnenwerke Wolfgang Amadeus Mozarts in einem einzigen Festspielsommer zur Aufführung zu bringen. Auch diese waghalsige Unternehmung stand schon 1999 am Beginn meiner Planungen, am Anfang einer neuen Salzburger Dramaturgie und Festspiel-Idee, die über den Tag und die nächste Premiere hinausreichen sollte. Zunächst jedoch fühlte ich mich mit dieser Ankündigung wie ein Rufer in der Wüste. Seit Generationen wurden kaum je andere Opern von Mozart präsentiert als die heiligen Sieben des Kanons von „Idomeneo“ bis „Titus“, und wer an dieser ehernen Regel je zu rütteln wagte, traf allenthalben auf Unverständnis, Spott und sogar Desinteresse. Nikolaus Harnoncourt war einer der wenigen „Eingeweihten“, möchte ich fast sagen, oder nüchterner gesprochen, einer der wenigen Informierten und jedenfalls Gleichgesinnten, die meine Begeisterung für eine solche Gesamtauführung teilten. Harnoncourt, der sich tiefgründig auch mit dem frühen Mozart auseinandergesetzt hatte, stimmte mit mir vollkommen überein, dass es in Mozarts Schaffen keine wirklich schwachen oder gar entbehrlichen Werke gibt, dass sich Mozarts Partituren, von der „Schuldigkeit des Ersten Gebots“ bis zu „La clemenza di Tito“, zu einem großen Mosaik künstlerischer Genialität, zum unteilbaren Gesamtbild einer kulturhistorisch einzigartigen Begabung fügen. Es ging bei diesem Projekt einer Gesamtdarstellung aller Mozart-Opern deshalb auch niemals um die enzyklopädische Ambition, sondern um eine musikalische und literarische Schatzsuche, um die Freude an der Entdeckung, die uns Mozarts Werk in unvorstellbar reichem Maße beschert.

Gleichwohl – sich für eine Idee zu begeistern ist das eine, sie in die Tat umzusetzen etwas grundsätzlich anderes. Ich wusste es von Anfang an und begreife es heute mehr denn je, dass an keinem anderen Ort der Welt, an keinem Opernhaus, bei keinem Festival, dieses in der Theatergeschichte beispiellose Projekt hätte gelingen können. Nur in Salzburg, nur bei den Salzburger Festspielen war eine solche Unternehmung überhaupt denkbar. Und wenn auch der Intendant als unverbesserlicher Optimist unter lauter Skeptikern den Erfolg dieser Mozart-Totale voraussagte: Am Ende ist es der jahrelangen, hingebungsvollen Arbeit meiner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zu verdanken, dass wir Mozarts Bühnenschaffen in diesem Sommer ganz und gar erleben dürfen: sein Bühnenschaffen und seine Symphonien, Serenaden, Konzerte, Streichquartette und Klaviersonaten. Über 500 Künstler, 250 Statisten, sechs Chöre, 24 Orchester wirken an diesem Mozart-Marathon mit – und natürlich die Mitarbeiter hinter den Kulissen, die niemals im Rampenlicht der Öffentlichkeit stehen, ohne deren Meisterschaft und schier übermenschliche Kondition jedoch keine einzige Aufführung zustande käme. 2150 verschiedene Kostüme mussten individuell angefertigt werden, mit Schuhen, Hüten, Perücken und den ausgefallensten Accessoires; 50.000 Meter Stoff und 320.000 Meter Zwirn wurden mit Kreativität und Geschick verarbeitet; 400 Quadratmeter Massivholz und 14.000 Schichtplatten wurden von unserer Tischlerei in Bühnendekorationen und Möbel verwandelt; für den „Lucio Silla“ war ein Landschaftsprospekt in den Maßen von 55 x 15 Metern herzustellen – ohne sichtbare Nähte; und die Mozart-Trilogie der „Irrfahrten“ mußte sogar mit einem Swimmingpool samt Sprungbrett ausgestattet werden. In der seit dem Winter bereits in den Ausnahmezustand versetzten Dramaturgie wurden für unsere Publikationen rund 6000 Seiten geschrieben, redigiert, gestaltet und bebildert, Hunderte von Künstlerbiographien verfasst, zahllose Vorträge und Einführungsveranstaltungen vorbereitet und überdies noch ein Buch zum Mozart-Jahr herausgegeben, an dem sich sogar Papst Benedikt XVI. beteiligte, ein bekennender Mozartianer. Und vergessen wir nicht, dass gleichzeitig auch noch ein neues Festspielhaus termingerecht zu eröffnen war – mit Konzerten, einem Tag der offenen Tür, Führungen und Fernsehübertragungen ohne Ende. Die Mitarbeiter der Salzburger Festspiele haben sich in diesem Sommer selbst übertroffen. Wir haben gemeinsam einen Traum geträumt, der andernorts für Phantasterei gehalten wurde. An Querschüssen und Bedenken, an politischen und publizistischen Einsprüchen herrschte wahrlich kein Mangel. Aber wir haben uns diesen Traum nicht zerstören lassen: den Traum, dass sich die besten Sängerpersönlichkeiten, Dirigenten, Regisseure

und Bühnenbildner, dass sich Orchester, Pianisten und Kammermusiker in Salzburg versammeln, um Mozarts Werke zu musizieren, nahezu sämtliche Werke, die berühmten und die vergessenen, die populären und die esoterischen, die elysischen und die erschreckenden, den „ganzen Mozart“.

Und doch war das Programm der Salzburger Festspiele im Mozart-Jahr 2006 zunächst nicht mehr als ein Angebot, eine Einladung und eine Bitte um künstlerisches Vertrauen. Es ließ sich nur schwer voraussagen, auf welche Gegenliebe diese Einladung treffen würde. Die Nachfrage allerdings, die schon vorzeitig im Jahr 2005 einsetzte, um nicht zu sagen, losbrach, stellte noch die kühnsten Erwartungen in den Schatten: Die Kartenwünsche von nah und fern nahmen schier unvorstellbare Ausmaße an – übrigens auch die Wünsche der Journalisten nach Pressekarten, aber dies sei nur am Rande vermerkt. Die vorurteilsfreie Neugierde, mit der gerade auch die Aufführungen der frühen und unbekannteren Mozart-Opern gebucht und besucht wurden, hat mir noch einmal vor Augen geführt, dass kaum irgendwo sonst in der musikalischen Welt ein derart informiertes, nachdenkliches und begeisterungsfähiges Publikum anzutreffen ist wie in Salzburg. Die bloßen Kulinariker und Partylöwen bilden in Wahrheit eine verschwindende und unbedeutende Minderheit, wie jeder weiß, wenn er sein Weltbild nicht aus der Yellowpress bezieht. Die überwältigende Mehrheit der Festspielbesucher, der Freunde und Förderer, die sich auch langfristig mit diesem Festival identifizieren, beweist seit Jahr und Tag ein hohes Kunstverständnis, eine tiefe Musikliebe und eine unbeirrte Offenheit für neue Wege und unerhörte Werke.

Und dennoch – kommt jetzt die Stunde des Abschiednehmens. Ich hatte noch so manchen Plan im Sinn: Schumanns „Genoveva“, weit mehr als eine musikhistorische Ehrenrettung, über die ich mich schon ausgiebig mit Nikolaus Harnoncourt und Martin Kušej ausgetauscht hatte; oder eine „Frau ohne Schatten“ mit Mariss Jansons; oder eine „Lulu“, inszeniert von Willy Decker, mit Anna Netrebko in der Titelrolle. Doch diese schönen Theaterträume werden nun unwiderruflich Träume bleiben. Nach bald drei Jahrzehnten als Intendant in Berlin, Hamburg, München und Salzburg fordert jetzt der Künstler, der Komponist unüberhörbar sein Recht. Ab dem September werde ich mich in Klausur begeben und mich der Komposition meiner neuen, meiner zweiten Oper widmen, einer Annäherung an Friedrich Hölderlin. Am 16. November 2008 soll, um 19.30 Uhr, an der Berliner Staatsoper Unter den Linden die Uraufführung stattfinden.

So Gott will und wir leben – wie unsere frommeren Vorfahren an dieser Stelle gesagt hätten. Das Pläneschmieden bleibt ein heikles Geschäft, aber ich hoffe und wünsche mir, dass es bald und oft ein Wiedersehen gibt: in Salzburg oder Berlin oder wo auch immer sich unsere Wege kreuzen mögen. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit – und Ihre fünf Jahre währende, unendlich ermutigende Aufmerksamkeit.