



Sigrid Brandt / Thomas Wozonig (Hg.)

Wie sich Salzburg inszeniert

Vom Werden einer Musiktheaterstadt



mozarteum
university ●

HOLLITZER



PARIS
LODRON
UNIVERSITÄT
SALZBURG

Sigrid Brandt / Thomas Wozonig (Hg.)

Wie sich Salzburg inszeniert
Vom Werden einer Musiktheaterstadt

Veröffentlichungen des
Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte
Band 11

**Wie sich Salzburg inszeniert
Vom Werden einer Musiktheaterstadt**

Herausgegeben von
Sigrid Brandt und Thomas Wozonig

HOLLITZER





Gedruckt aus Budgetmitteln des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg mit finanzieller Unterstützung des Fördervereins zur wissenschaftlichen Forschung an der Paris Lodron Universität Salzburg.

mozarteum
university ●



PARIS
LODRON
UNIVERSITÄT
SALZBURG

Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen bzw. Autoren verantwortlich.
Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung ersucht.

Auf dem Umschlag:

Modell einer Marionettenbühne für *Bastien und Bastienne* von Anton Aicher, 1913;

© Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-47



CC BY-NC-ND 4.0 Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0

(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>)

Jene Stellen, die als Zitate gekennzeichnet sind sowie die verwendeten Bilder unterliegen weiterhin dem Urheberrecht.
Die Open Access-Veröffentlichung wurde gefördert von der Universität Mozarteum Salzburg.

Layout, Satz und Covergestaltung: Nikola Stevanović

Hergestellt in der EU

ISBN 978-3-99094-100-3

ISSN 2617-3328

Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2023

www.hollitzer.at

Inhalt

Vorwort der Herausgeberin und des Herausgebers 7

Das barocke Ordensdrama

Christoph Brandhuber 15

Spectaculum Deo – „Schauspiel für Gott!“.
Einführung zum Salzburger Universitätstheater

Adriana De Feo 31

*Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi
exhibitio* (1678) und das barocke Theaterleben in Salzburg

Ulrike Baumann 65

Autor, Regisseur, Dramaturg, Pädagoge und Komponist.
Der *Pater comicus* im barocken Salzburger Benediktinerdrama

Irmgard Scheitler 80

Deutschsprachiges Theater unter den Fürsterzbischöfen Maximilian
Gandolph Graf von Kuenburg und Johann Ernst Graf von Thun

Schauplätze – Raumkonzepte

Irene Brandenburg 99

Barockes Spektakel im Steintheater von Hellbrunn

Christopher Kreutchen 121

Des Fürstbischofs neue Räume. Raumkonzepte begehbarer
Dramaturgie und inszenierter Affekte

Christoph Großpietsch 141

Otto Kunz (1880–1949) und die Sammlung der
Bühnenbildmodelle in der Internationalen Stiftung Mozarteum

Anita Mellmer 188

Die Kollegienkirche als Schauplatz des Zeitgenössischen und Populären

Tamara Yasmin Quick	199
Inszenatorische Auseinandersetzung mit Musik(theater)- geschichte – inszenierte Historizität? Über die (Un-)möglichkeit der „Synchronisierung des Asynchronen“ anhand exemplarisch ausgewählter Produktionen des Salzburger Landestheaters	
Die Salzburger Festspiele	
Norbert Mayr	221
Vom Rampenlicht in den Mönchsberg-Schatten. Festspielhausprojekte in Salzburgs Stadtlandschaft und Festspielbezirk	
Volker M. Welter	242
Salzburg in Los Angeles. Max Reinhardt and Paul László's Vision of a <i>Festspielstadt</i> in the Hollywood Hills	
Christine Fischer	257
Der ‚steinerne‘ Gluck der Salzburger Festspiele. Annäherungen an die Füllung einer Repertoirelücke	
Matthew Werley	277
„... eine Synthese aus sakralem-dekorativmonumentalem Musikdrama“. Karajan, Glucks <i>Orpheus und Eurydike</i> und die Umwidmung der Felsenreitschule zur Opernbühne der Salzburger Festspiele 1948	
Sigrid Brandt	296
Teo Otto – seine Spuren im Salzburg der Nachkriegszeit	
Thomas Wozonig	315
„... eines der vielen Mißverständnisse der damaligen Zeit“. Der Karl-Böhm-Saal im Spiegel von Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungskultur	
Abstracts	340
Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum	349
Namensregister	353

Vorwort der Herausgeberin und des Herausgebers

Salzburg ist eine Musikstadt, das muss heute weder besonders betont noch publik gemacht werden. Die 1920 gegründeten Salzburger Festspiele erfreuen sich erstaunlicher Kontinuität, und selbst die COVID-19-Pandemie, die just das 100-jährige Jubiläum der Festspiele empfindlich störte, konnte den Enthusiasmus der Beteiligten nicht völlig bremsen.

Die Stadt kann auf eine Tradition des Musikfestes bereits im 19. Jahrhundert verweisen, als der 1841 gegründete ‚Dom-Musikverein und Mozarteum‘ – Vorgänger sowohl der heutigen Universität Mozarteum als auch der Stiftung Mozarteum – ab 1842 Mozart-Feste initiierte, um gegen den kulturellen und politischen Verlust und die Vorherrschaft von Wien, das ein etabliertes Musikleben verzeichnete, anzukämpfen. Die Initiative sollte nicht folgenlos bleiben: Zwischen 1877 und 1910 fanden in den Sommermonaten insgesamt acht mehrtägige Mozart-Feste in Salzburg statt, getragen vor allem von der 1870 gegründeten Internationalen Stiftung Mozarteum.¹

Begibt man sich auf die Suche nach Vorformen der insbesondere im 20. Jahrhundert wie Pilze aus dem Boden sprießenden Musikfeste, kommt man an den Three Choirs Festivals nicht vorbei. Seit 1719 finden diese Festivals der klassischen Chormusik jährlich alternierend in den südwestenglischen Städten Worcester, Hereford und Gloucester statt. Von 1784 bis 1787 lassen sich Händel-Feste in Westminster Abbey nachweisen, wo sich unter anderem das Grabdenkmal von Georg Friedrich Händel befindet, noch davor seit 1768 fast regelmäßig alle drei Jahre die Musikfeste in Birmingham, um nur diese wenigen Beispiele zu nennen. Ihren ersten großen Aufschwung erlebt die Form des öffentlichen, bürgerlichen Musiklebens freilich im 19. Jahrhundert. Das Niederrheinische Musikfest brachte es zwischen 1818 und 1958 auf die stattliche Zahl von 112 jeweils dreitägigen Veranstaltungen.

Musikfeste, die einzelnen Komponisten gewidmet sind, stellen eine Sonderform der öffentlichen Musikfeste dar. Ein erstes Beethoven-Fest wurde 1845

¹ Vgl. Günther Jäger, *Musikfeste und die Idee eines Festspielhauses in Salzburg*, in: *Das Große Festspielhaus. Clemens Holzmeisters Gesamtkunstwerk*, hg. v. Andrea Gott dang und Ingonda Hanneschläger, Salzburg: Artbook 2018, S. 19f.

in Bonn ausgetragen, nur kurze Zeit nach den ersten Salzburger Mozart-Festen; 1909 folgte die Haydn-Zentenarfeier in Wien, nach dem Ende des Ersten Weltkriegs kamen auch erste Schubertfeiern auf, beispielhaft etwa jene des Männergesangsvereins Landeck sowie die der Städtischen Bühnen Essen jeweils im November 1928 zum hundertsten Todestag des Komponisten.² Im Laufe der 1920er- und vor allem 1930er Jahre gerieten solche Veranstaltungen zunehmend unter politischen Einfluss; paradigmatisch sind hier die Feiern zu Mozarts 150. Geburtstag 1941, etwa jene der Ausbildungsstätte Mozarteum, die mit der Erhebung zur Reichshochschule zusammenfiel³, oder die „Mozartwoche des Deutschen Reiches“ in Wien vom 28. November bis 5. Dezember 1941 zu erwähnen.⁴

Die Festwochen in Wien wiederum bündelten zwischen 1927 und 1937 verschiedene Veranstaltungen, bevor sie 1951 neu gegründet wurden.⁵ Aus einem Salzburger Blickwinkel müssen in diesem Zusammenhang neben den 1920 gegründeten Festspielen ebenfalls die seit 1956 stattfindenden Mozart-Wochen genannt werden, die um den Geburtstag Mozarts am 27. Januar kreisen und aus der Musikstadt Salzburg nicht wegzudenken sind. Hier rief Herbert von Karajan 1967 auch die Osterfestspiele ins Leben; seit 1998 bestehen die der Barockmusik gewidmeten Pfingstfestspiele. Salzburg kann mit diesen musikalischen Festen und etlichen weiteren musikalischen Ereignissen eine Vielfalt und Kontinuität als Musikstadt aufweisen, die in Österreich einzigartig ist.⁶

2 Zur Geschichte der Feste siehe *Die Beethovenfeste in Bonn: 1845–2003*, 2 Bände, hg. v. Manfred van Rey, Ernst Hertrich und Thomas Daniel Schlee, Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2003, <https://www.schlesierland.de/grafschaft-glatz/landeck/schubertfeier-1928-11-27.html> und <https://www.moma.org/collection/works/5125> (10.06.2023).

3 Vgl. Johannes Hofinger, „Verstaatlichung“ – „Verreichlichung“ – „Verbundlichung“. *Das Mozarteum und die Politik*, in: *Vom Konservatorium zur Akademie. Das Mozarteum 1922–1953*, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer 2022 (*Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte 9: Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg 2 / Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg 11*), S. 175: 161–167.

4 Vgl. Laurenz Lütteken, *Auf dem Weg zum ‚modernen Realismus‘. Karl Böhm und Mozarts Opern*, in: *Karl Böhm. Biografie, Wirken, Rezeption*, hg. v. Thomas Wozonig, München: text + kritik 2024, in Vorb.

5 Zur Geschichte der Wiener Festwochen siehe Alexander Rausch, Artikel *Wiener Festwochen*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. v. Rudolf Flotzinger, hg. v. Barbara Boisits, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e6c2> (10.06.2023). Mit der jüngeren Geschichte der Festwochen ab 1951 hat sich Christoph Trimmel beschäftigt: *Zwischen Tradition und Spiegelung wirtschaftlicher und politischer Tendenzen. Die Wiener Festwochen*, Dipl.-Arbeit Universität Wien 2009; <https://theses.univie.ac.at/detail/3605#> (10.06.2023).

6 In anderen österreichischen Bundesländern sind seit Mitte der 1950er Jahre Festivals etabliert worden, die das musikkulturelle Leben deutlich diversifiziert haben und zu einem breitgefächerten Angebot beitragen. Vgl. dazu Gabriele Eder, Artikel *Musikfeste*, in:

Der vorliegende Band vereint Beiträge einer in Kooperation der Universität Mozarteum und der Paris-Lodron-Universität Salzburg initiierten Tagung vom Juni 2021, die nicht zuletzt dem zehnjährigen Bestehen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte am Mozarteum galt, und lenkt die Aufmerksamkeit auf Aspekte der Musikstadt Salzburg, die weit über ihre Bedeutung als Festspiel- und Mozartstadt hinausgehen.⁷ Das Thema eignet sich besonders, um nach weiteren historischen Strukturen der Produktion und Rezeption von visuellen Gestaltungen szenischer Räume in Wechselwirkung mit Musik zu fragen. Ziel der Tagung war insbesondere, sich Wirkungen und künstlerisch-ästhetische Konsequenzen von Dekorationen, Bildierungen oder auch Rauminstallationen bewusst zu machen. Eine wesentliche Rolle in den Beiträgen spielen dabei die Orte und Räume, an und in denen Musiktheater stattfand und in vielen Fällen noch heute stattfindet. All diese Stätten und die mit ihnen verbundenen Phänomene flächendeckend, gewissermaßen ‚vollständig‘ darzustellen, ist freilich nicht zu leisten; es handelt sich daher um ausgewählte, wenngleich für bestimmte Zusammenhänge repräsentative Beispiele aus der komplexen Musiktheatergeschichte Salzburgs – einer Geschichte, die überdies in beständigem Wandel begriffen ist.

Die Vergegenwärtigung historischer Spielstätten führt in eine frühere Hochzeit der Stadt als Musikstadt zurück, in die Zeit ab dem beginnenden 17. Jahrhundert, als die Kleine und Große Aula der Benediktiner-Universität und das Hellbrunner Steintheater den Rahmen für die Aufführung von Pastoralen, Schauspielen mit Musik bis hin zu Komödien boten. Theater des Barockzeitalters steht so im Zentrum des ersten Teils dieses Bandes und ist erwartungsgemäß eng mit der Salzburger Benediktiner-Universität verbunden, deren Bühnen das Theaterleben der Stadt gut 160 Jahre maßgeblich prägten. Die Große Aula der Universität etwa, nach einem Umbau 1661 neu eröffnet, sah fest im Unterrichtsplan verankerte und in lateinischer Sprache gehaltene Vorstellungen zu Festanlässen vor. Am Ausgang des 17. Jahrhunderts wird auch deutschsprachiges Theater wieder gegeben. Einige Aufführungsorte lassen sich, dank erhaltener, handkolorierter Blätter, überdies örtlich und räumlich veranschaulichen.

Österreichisches Musiklexikon online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musikfeste.xml (16.06.2021).

7 Für den abweichend von der Tagung für diesen Band verwendeten Titel sei dankend auf den Beitrag von Clemens Panagl verwiesen: *Wie Salzburg sich in Szene setzt*, in: *Salzburger Nachrichten* vom 15. Juni 2021, S. 8, auch online: <https://www.sn.at/kultur/musik/die-stadt-als-ewige-buehne-wie-salzburg-sich-in-szene-setzt-105246037> (10.06.2023). Mit freundlicher Genehmigung des Autors und der Redaktion der *Salzburger Nachrichten*.

Der zweite Teil dieses Bandes führt an Orte abseits der Benediktiner-Universität, die teils bereits parallel, teils erst in späterer Zeit künstlerisches Tun beherbergten. Das Steintheater von Hellbrunn, seit längerem als Aufführungsort von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* entzaubert, hat dabei nichts von seiner Faszination verloren. Hier lässt sich die Repräsentationskultur des 17. Jahrhunderts, eine Welt der Zerstreung, der Feste und Spiele am ‚Lustort‘ Hellbrunn unter Fürsterzbischof Marcus Sittikus (reg. 1612–1619) nachvollziehen; auch die begehbare Dramaturgie des Schlosses Hellbrunn und seiner Wasserspiele, Grotten und Skulpturen zeigt Salzburg als Drehscheibe und Ort innovativer musikdramatischer Konzepte. Nicht weniger bedeutsam als Aufführungsort ist die Kollegienkirche, die heute für Projekte unterschiedlichster ästhetischer und medialer Zuschnitte genützt wird und unter denen die Produktion von Luigi Nonos *Prometeo* im Rahmen der Festspiele 2011 zweifellos besondere Erwähnung verdient. Einer herausragenden Sammlung von Bühnenbild-Modellen, die von der Internationalen Stiftung Mozarteum verwahrt wird, verdankt die Tagung nicht nur den Blick auf einen besonderen Forschungsgegenstand zur Inszenierungsgeschichte der Stadt, sondern auch das Titelbild des vorliegenden Bandes, für dessen Bereitstellung wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken.

Der dritte Teil schließlich ist dem musiktheatralischen Geschehen des 20. Jahrhunderts gewidmet. Der Blick wird auf die Salzburger Festspiele gelenkt, unter anderem mit Fragen nach dem hier gespielten Repertoire, nach realisierten und heute bespielten Architekturen ebenso wie nach unausgeführten Projekten für weitere Aufführungsorte sowohl innerhalb als auch außerhalb Salzburgs. Sie rühren nicht zuletzt an aktuelle Fragen nach den Grenzen der Aufnahmefähigkeit der Welterbe-Stadt Salzburg für die vielen jährlich stattfindenden Events.⁸

Die Beschäftigung mit Inszenierungsgeschichte, wie sie dieser Band leisten möchte, kommt um museologische und archivalische Themen naturgemäß nicht herum, ist doch ein erheblicher Bestandteil der Aufführung von Oper und Musiktheater von äußerst flüchtigem Charakter. Neben der ‚bildlichen Inszenierungsgeschichte‘ der Bühnenmodellsammlung der Stiftung Mozarteum tragen heute zunehmend verfügbare und zu archivierende Video-Mitschnitte zur Identität der Musikstadt bei. Welche Herausforderungen hier

8 Der Wettbewerb um die Sanierung und Erweiterung des Großen Festspielhauses ist mittlerweile abgeschlossen. Das Büro Jabornegg und Pálffy/Wien ging daraus als Sieger hervor. Siehe dazu *Festspielhaus-Sanierung: Siegerprojekt aus Wien*, 23. Juni 2022; <https://salzburg.orf.at/stories/3162029/> (18.5.2023).

für Zeitgeschichte und Geschichte, für Theater- und Musikwissenschaft zu erwarten sind, scheint in den publizierten Beiträgen schlaglichtartig auf.

Salzburg ist seit Beginn der Festspiele immer wieder auch Schauplatz politischer Kontroversen und Verstrickungen. Die 1930er Jahre und der Neubeginn nach 1945 stehen im Blick auf personelle Kontinuitäten und Brüche exemplarisch für das kurze 20. Jahrhundert, in dem sich alle Akteur*innen mit den Herausforderungen wechselnder gesellschaftlicher Systeme konfrontiert sahen. Die Beiträge in diesem Band geben Einblicke in ein ungeliebtes Erbe und sollen auch zur weiteren Beschäftigung mit dieser höchst ambivalenten Geschichte Salzburgs anregen.

Ohne die Bereitschaft der Autor*innen, über die Beiträge anlässlich der Tagung hinausgehend, diese auch in schriftlicher und bildlicher Fassung zur Verfügung zu stellen, wäre der Band nicht möglich geworden. Ihnen sei herzlich gedankt. Dem Wiener Hollitzer-Verlag, insbesondere Michael Hüttler als Leiter des Verlags und Sigrun Müller als Lektorin, gilt für die reibungslose Betreuung der Publikation ebenfalls der Dank der Herausgeberin und des Herausgebers, des Weiteren Thomas Hochradner, der die Reihe *Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte* betreut und jederzeit unterstützend zur Seite stand, ebenso wie Sarah Haslinger, Leonie Fronthaler und Larissa Weigend vom Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte für ihr gewissenhaftes Korrektorat.

Tagung und Publikation wurden dankenswerterweise ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung des Rektorats der Universität Mozarteum Salzburg und des Fördervereins zur wissenschaftlichen Forschung an der Paris Lodron Universität Salzburg (vormals Stiftungs- und Förderungsgesellschaft) unter Vorsitz von Irene Schulte.

Herausgeberin und Herausgeber waren um die Sicherstellung einer geschlechtergerechten Schreibung in allen Beiträgen bemüht; die Entscheidung, ob und in welcher Form dies im Einzelfall umgesetzt wurde, oblag den jeweiligen Autor*innen.

Sigrid Brandt und Thomas Wozonig

Das barocke Ordensdrama

Spectaculum Deo – „Schauspiel für Gott!“ . Einführung zum Salzburger Universitätstheater

Rund 160 Jahre beherrschte die Salzburger Universitätsbühne das Theaterleben der Stadt. Die Patres comici aus dem Benediktinerorden schufen barocke Gesamtkunstwerke, die über die Landesgrenzen hinaus rezipiert wurden.

Der vorliegende Beitrag gibt einen einführenden Überblick zum Forschungsstand über das Salzburger Universitätstheater. Ausgangspunkt jeder Beschäftigung ist die theaterwissenschaftliche Dissertation von Heiner Boberski, der sämtliche Aufführungsdaten recherchierte und den Spielplan publizierte.¹ Werner Rainer konnte diese Rekonstruktion des Theaterbetriebs um viele historische und musikwissenschaftliche Details bereichern.² Mit philologischen Fragestellungen beschäftigte sich das vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Projekt „Musae Benedictinae Salisburgenses“ unter der Leitung von Gerhard Petersmann und Franz Witek, das zahlreiche Texteditionen und Übersetzungen herausbrachte.³

-
- 1 Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978.
 - 2 Hervorzuheben sind: Werner Rainer, *Anton Cajetan Adlgasser. Ein biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Salzburgs um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 105 (1965), S. 205–237; ders., *Die Salzburger Szenare der studentischen Pantomimen und Ballette zur Mozartzeit*, in: *Homo ludens* 10 (2000), S. 187–246; ders., *Princeps uersus in Vniuersitatem. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und das Universitätstheater*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 143 (2003), S. 81–126; ders., Artikel *Studententheater*, in: *Salzburger Mozart Lexikon*, red. v. Gerhard Ammerer und Rudolph Angermüller, Bad Honnef: K. H. Bock 2005, S. 473–476; ders., *Der Traum. Eine Pantomime in zwei Aufzügen von P. Florian Reichssiegel OSB (1735–1793)*, Salzburg: Selke 1996 (*Johann Michael Haydn Ausgewählte Werke* IV).
 - 3 Einen Überblick mit weiterführenden Literaturangaben bieten: Gerhard Petersmann, *Musae Benedictinae Salisburgenses – Die Antikenrezeption im lateinischen Salzburger Universitätstheater*, in: *IANUS* 21 (2000), S. 13–17; ders., *Das Theater an der Alma Mater Benedictina zu Salzburg*, in: *Geschichte der Buchkultur*, Bd. 7: *Barock*, hg. v. Christian Gastgeber und Elisabeth Klecker, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2015, S. 188–199; Franz Witek, *Gestalten der antiken Historie im lateinischen Drama der Salzburger Benediktineruniversität*, Salzburg / Horn: F. Berger & Söhne 2009 (*Grazer Beiträge*, Supplementband XII).

Nach mehreren gescheiterten Versuchen, in Salzburg eine Universität zu gründen, verhandelte Erzbischof Marcus Sitticus Graf von Hohenems mit Abt Joachim Buechauer von St. Peter.⁴ Der Abt unternahm daraufhin eine Werbereise durch den süddeutschen Raum und konnte tatsächlich eine Reihe von Stiften für das Projekt gewinnen und in einer Konföderation einen. Mit benediktinischer Unterstützung gelang es Marcus Sitticus, 1617 ein Gymnasium in Salzburg einzurichten, das von seinem Nachfolger Paris Grafen von Lodron 1622 zur Universität ausgebaut wurde.⁵

Bereits am Gymnasium begann man mit dem Theaterspiel. Eines der frühesten überlieferten Stücke, *Triumphus laboris*, wurde am 25. Oktober 1618 im Hof des Stifts St. Peter unter freiem Himmel aufgeführt.⁶ Marcus Sitticus gab den Auftrag zu einer ersten Aula, die auch als Theatersaal Verwendung fand, bisher jedoch nicht lokalisiert werden konnte.⁷ Auf dieser Bühne gelangte das Theaterstück anlässlich der Domweihe 1628 zur Aufführung:⁸

*Nach Mittag haben die Herren Professores eine schöne Commoedi auf dem Academischen Saal gehalten, dessen Bün oder Theatrum sich mehrmalen zierlich und behend verändert: Als erstlich Meer und Morgenröhte, hernach in ein Stad, ein Höll, ein Gebürg und Wildnuß, ein Lustgarten, und endlich in die neue Thumb-Kirchen.*⁹

-
- 4 Zur Gründung der Salzburger Benediktineruniversität vgl. Karl Friedrich Hermann, *Die Gründung der alten Salzburger Universität (1617–ca. 1635)*, Habilitationsschrift Universität Salzburg 1949.
 - 5 Korbinian Birnbacher, *Erzbischof Marcus Sitticus und St. Peter*, in: *Erzbischof Marcus Sitticus von Hohenems 1612–1619. 2. Kirche, Kunst und Hof in Salzburg zur Zeit der Gegenreformation: Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung in Salzburg, 15.–16. Juni 2012*, hg. v. Gerhard Ammerer, Ingonda Hanneschläger und Peter Keller, Salzburg: Dommuseum Salzburg 2012, S. 40–46.
 - 6 Werner Rainer, *Marcus Sitticus. Die Regierung des Fürsterzbischofs nach der Chronik von Johannes Stainhauser*, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2019 (*Ergänzungsband der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 29), S. 296.
 - 7 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 1), S. 61: „Denique & aulam, quam antea negare videbatur Marcus Sitticus, nuperrima Comoedia apprime recreatus, ab architecto designare jussit, ne quid deesset juventuti per theatrales actiones statis temporibus formandae.“
 - 8 Christoph Brandhuber / Franz Witek, *Der erste Salzburger Jedermann*, in: *Grazer Beiträge* 27 (2010), S. 91–129: 115f.
 - 9 Franz Dückher von Hasslau zu Winckl, *Salzburgsche Chronica*, Salzburg: Johann Baptist Mayr 1666, S. 321.

Der erste Rektor der Benediktineruniversität, P. Albert Keuslin aus dem Stift Ottobeuren, finanzierte nach seiner Ernennung zum Abt von St. Peter den Bau der Großen Aula (1631/32)¹⁰, die einerseits über einen Altar und andererseits über eine mobile Bühne verfügte. Anlässlich der Weihe von Erzbischof Guidobald 1654 notierte Kardinal Ernst Adalbert von Harrach über die Finaleskomödie *Concordia anima mundi*: „hatt 4 stundt gewehret, und gueten gusto gegeben, weill gar schöne variationes der scenen, annembliche figuren in den lufft, etliche guete musicalische stimmen, und recitanten zusehen und zu hören [waren]“.¹¹

Im Zuge der Bautätigkeit von Rektor Alphons Stadlmayr wurde der Südtrakt des Studiengebäudes errichtet.¹² Hier entstand im ersten Obergeschoss das *Theatrum minus* („kleineres Theater“), dessen Zuschauerraum sich in der heutigen Bibliotheksaula befand. Es kostete 211 fl. und verfügte über elf seitlich einschiebbare Kulissenpaare.¹³ Für kleinere Aufführungen nutzte man in der Folge dieses zweite Theater. Es war allerdings „bloß ein Knabentheater, auf dem erwachsene Leute sehr lächerlich über die Häuser, Bäume etc. weit herausragten“.¹⁴ Einen Eindruck von diesem *Theatrum minus* vermitteln zwölf handkolorierte Blätter, die 1764 zur Pantomime *Der Schwätzer und der Leichtgläubige* entstanden.¹⁵

Auf dieses kleinere Theater konnte man während des etwa dreijährigen Umbaus des Theaters in der Großen Aula ausweichen¹⁶, das dann 1661 mit dem von P. Otto Guzinger verfassten und vom Lambacher Stiftsorganisten Benjamin Ludwig Ramhauffsky vertonten Theaterstück *Ira et clementia Dianae* eröffnet wurde.¹⁷ Der Umbau kostete enorme 6334 fl. 49 kr., zusätzlich noch 667 fl.

10 Adolf Hahnl, *Die Aula Academica der Alma Mater Paridiana zu Salzburg*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 83 (1972), S. 717–754. Christoph Brandhuber / Maximilian Fussl / Edith Tutsch-Bauer, *Tödlicher Kaviar. Sterben, Sektion und Epitaph des Abtes Albert III. Keuslin (1591–1657) von St. Peter*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 129 (2018), S. 311–337: 313.

11 Katrin Keller / Alessandro Catalano, *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*, Bd. 5: *Tagzettel 1644–1654*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2010, S. 762.

12 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 1), S. 62.

13 Ebenda, S. 70.

14 Rainer, *Studententheater* (wie Anm. 2), S. 474.

15 Christoph Brandhuber, *PLUSpunkte. 400 Jahre Universität Salzburg*, Salzburg: Anton Pustet 2022, S. 190.

16 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 1), S. 64.

17 Christoph Brandhuber, Artikel *Guzinger Otto*, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, Bd. 3, hg. v. Stefanie Arend u.a., Berlin / Boston:

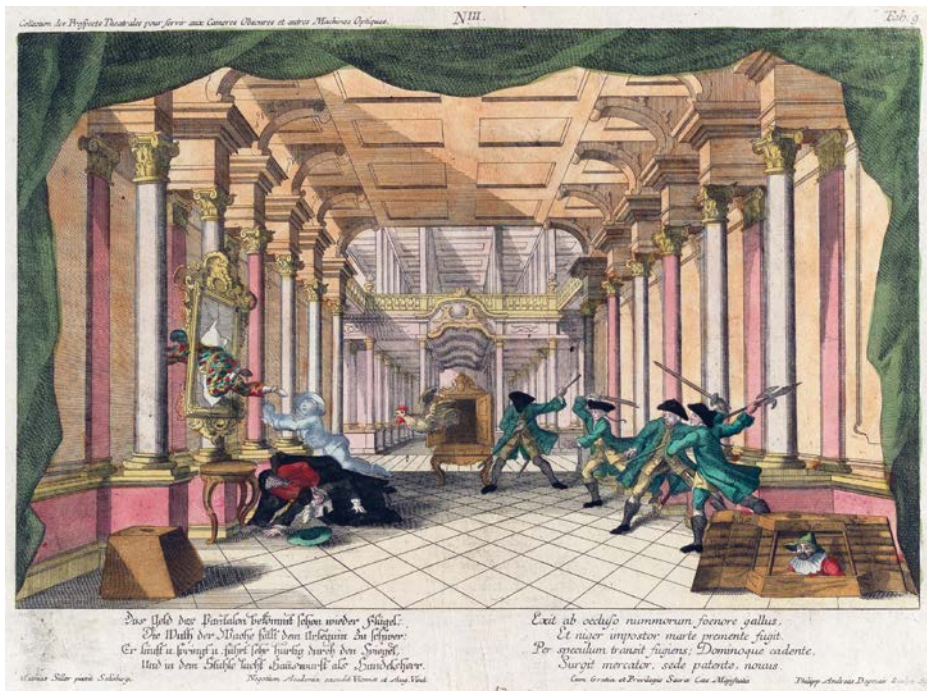


Abb. 1: Mathias Siller (Vorlage), Philipp Andreas Degmair (Stecher), Szenenbild 9 aus Florian Reichssiegels *Der Schwätzer und der Leichtgläubige*, Wien und Augsburg 1764; Salzburg Museum, GP 1216-49

für die Verpflegung der Arbeiter.¹⁸ Zuschauerbänke und Logen waren wie „in einem Amphitheater“ angeordnet und konnten auf- und abgebaut werden.¹⁹

Auf das neue Theater war die Benediktineruniversität so stolz, dass man es hohen Besuchern in den ersten Jahren sogar ohne Aufführung zeigte. Zunehmend wurde das universitäre Theaterspiel ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges. So berichtete der französische Benediktinergelehrte Jean Mabillon über eine Aufführung 1683, zu der ihn Erzbischof Max Gandolph eingeladen hatte:

Alles war sehr festlich, das Theater elegant, das Bühnenbild wurde häufig gewechselt. Es gab Bläser und Streicher und eine zahlreiche Besucherschar. Am Schluss wurden an die Studierenden die Preise verteilt. Dem Schauspiel wohnte der hochgeborene Fürst mit großem Gefolge von Damen und Herren bei. Darunter zeigten

De Gruyter 2021, Sp. 715–720. Klaus Petermayr / Peter Deinhammer, *Benjamin Ludwig Ramhauffski – zur Biographie eines kaum bekannten Musikers aus Oberösterreich*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter* 60 (2006), Heft 1/2, S. 22–29.

¹⁸ Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 1), S. 64.

¹⁹ Rainer, *Studententheater* (wie Anm. 2), S. 473f.

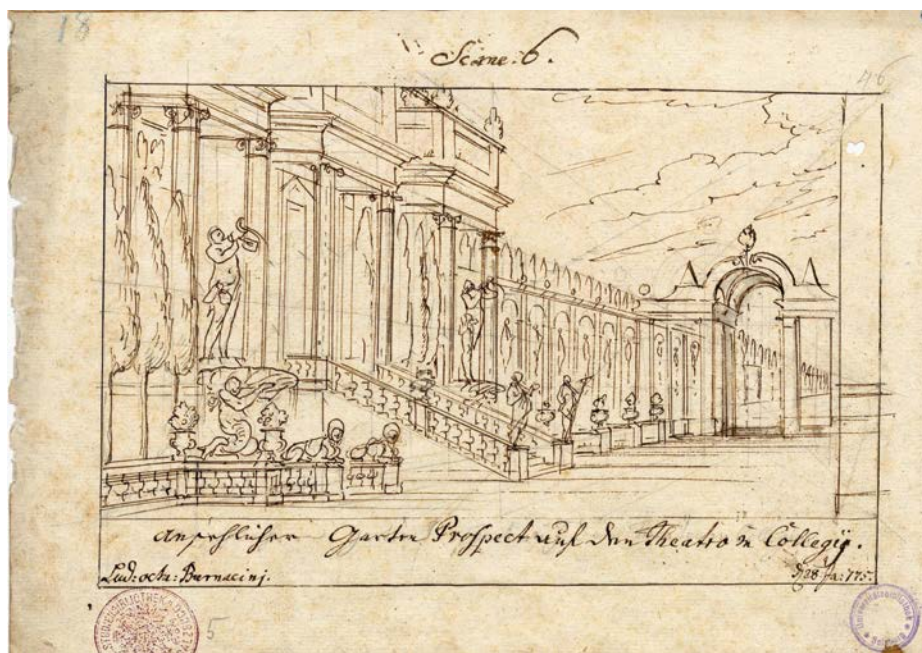


Abb. 2: Anon., *Ansehnlicher Garten Prospect auf den Theatro in Collegii*, dat. 28.01.1775, Vorlage von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707); Universitätsbibliothek Salzburg, H 24, 9v

*sich auch viele Vornehme aus Wien und ganz Österreich beiderlei Geschlechts, fast alle nach französischer Mode gekleidet.*²⁰

Noch im 18. Jahrhundert schrieb ein Student in sein Tagebuch: „Das ist das nembliche Theatrum, dergleichen in der Kunst nach in Teutschland keines zu sehen, den was vor Schnier und Reder seyn ist nicht zu beschreiben.“²¹

Im Universitätstheater gab es eine Ober- und eine Unterbühne, dazu technisches Equipment wie Versenkungen, Flugvorrichtungen, Blitz- und Donnermaschinen.²² Für die Bühne wurden zwölf Szenenbilder gestaltet²³, die

20 Franz Witek, *Der Prophet Daniel bei den „Musae Benedictinae“*, in: *Aufeigenem Terrain. Beiträge zur Salzburger Musikgeschichte. Festschrift Gerhard Walterskirchen zum 65. Geburtstag*, hg. v. Andrea Lindmayr-Brandl und Thomas Hochradner, Salzburg: Selke 2004, S. 307–337: 316.

21 Franz Martin, *Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 78 (1938), S. 89–136: 107.

22 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 1), S. 69.

23 Rainer, *Studententheater* (wie Anm. 2), S. 474: „Vorhof (atrium), Saal (aula), Zimmer (conclave), Stadt (urbs), Kirche (templum), Garten (hortus), Wald (silva), Lager (castra), Meer (mare), Weinkeller (cella vinaria), Himmel (caelum), Hölle (infernum)“.

im Lauf der Zeit erweitert wurden. In einem Skizzenbuch der Universitätsbibliothek haben sich Zeichnungen zur Bühnendekoration erhalten. Die zwei Handzeichnungen *Ansehnlicher Garten Prospect auf den Theatro in Collegii* und *Templ im Collegii* weisen gar den kaiserlichen Theateringenieur Lodovico Ottavio Burnacini als Urheber der Vorlagen aus.²⁴ Durch rußende Unschlittkerzen dunkelten die Kulissen nach und nützten sich generell rasch ab. Um ihre farb-echte Nacharbeitung zu ermöglichen, fertigte man deshalb in der Mitte des 18. Jahrhunderts Entwürfe an, die sich heute im Salzburg Museum und in den Kunstsammlungen der Erzabtei St. Peter befinden. Aufgrund der Unterbringung von Flugmaschine und Hebezügen samt Kulissen unter dem Dach „war die Aula über der ‚Schaubühne‘ nach oben offen und somit nicht heizbar“. Daher wurde im Winter im Theatrum minus gespielt.²⁵

Lehr- und Spielplan

Das Theaterspiel war aus pädagogischen Überlegungen fest im Lehrplan verankert.²⁶ Während in der höfischen Oper die italienische Sprache vorherrschte, war die Sprache des Universitätstheaters – mit Ausnahme von komischen Zwischenspielen – Latein.²⁷ Auf der Bühne wurden die Fähigkeit vor Publikum zu sprechen sowie die korrekte Artikulation und Betonung der Verse perfektioniert. Rezitierte Damentexte waren zumeist im jambischen Trimeter, gesungene Partien in lyrischen Versmaßen gedichtet. Dazu kam das Üben sicheren Memorierens größerer Textmengen und eines selbstbewussten Auftretens mit entsprechender Gestik und Mimik.²⁸

Gespielt wurde zu Weihnachten, im Fasching und zu Ostern. An den Aufführungen anlässlich der Prämienverteilung am Ende des Studienjahres im Herbst („Finalkomödien“) war nahezu die gesamte Universität beteiligt.²⁹ Weitere Anlässe boten die Visitationen der Universität („Controlling“) oder Fürstenbesuche. Zu Übungszwecken bestanden aber auch sogenannte „exercitia scholastica“, die nur eine Aufeinanderfolge von zehn bis zwölf Szenen umfassten.³⁰

24 UBS, H 24.9v, 10r. Vgl. Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 1), S. 71 und Brandhuber, *PLUSpunkte* (wie Anm. 15), S. 189.

25 Rainer, *Studententheater* (wie Anm. 2), S. 474.

26 Witek, *Gestalten der antiken Historie* (wie Anm. 3), S. 2.

27 Rainer, *Studententheater* (wie Anm. 2), S. 473.

28 Petersmann, *Das Theater an der Alma Mater Benedictina* (wie Anm. 3), S. 190.

29 Christoph Brandhuber / Maximilian Fussl, *Jedermanns Chronik. Streiflichter aus der Geschichte der Salzburger Benediktineruniversität (1631–1663)*, in: *Gesta Sanctoottensis. Couleurwesen und Theologie*, hg. v. Alkuin Schachenmayr und Johannes Lackner, Münster: Aschendorff 2021, S. 34–53: 41.

30 Witek, *Gestalten der antiken Historie* (wie Anm. 3), S. 3f.

Verfasser der universitären Theaterstücke war der Pater comicus, der entweder am Gymnasium meist Poetik oder Rhetorik lehrte oder an der philosophischen Fakultät den Lehrstuhl für Ethik innehatte. Zu den bedeutendsten Dramaturgen des 17. Jahrhunderts zählte der Benediktinerpater Otto Aicher aus dem Stift St. Veit an der Rott.³¹ Er wirkte fast ein halbes Jahrhundert an der Universität, zuerst in den Gymnasialklassen, dann als Professor für Ethik, Geschichte und Mathematik. Zusätzlich fungierte er als Universitäts- und nach seiner erfolgreichen Bühnenlaufbahn sogar als Hofbibliothekar. Spektakulär inszenierte man seine Bestattung: Die letzte Ruhestätte fand er in der Sitzgruft des Sacellum, das ein Gymnasium mortis, eine „Schule des Todes“, darstellen sollte, weil „der Tod und die Todte[n] beste Lehrmeister seyn“.³²

Aicher war einer der fruchtbarsten Theaterdichter der Salzburger Universitätsbühne, doch aufgrund eines Brandes fanden sich bisher nur Periochen zu seinen Theaterstücken. Von ihm sind, im Gegensatz zu anderen Dramaturgen, auch theoretische Überlegungen zum Verfassen von Theaterstücken erhalten. Von Aichers Unterricht in der Poetik- und Rhetorikkunde zeugen die beiden Bände *Iter poeticum* und *Iter oratorium*, welche die vollständige Kenntnis der Poetik bzw. der Rhetorik innerhalb einer Woche in Aussicht stellen. Dementsprechend ist der Stoff in Tage und Stunden eingeteilt. Im *Iter poeticum*, das 1674 bei Melchior Haan in Salzburg erschien, entwarf Aicher am sechsten Tag von der dritten bis zur sechsten Stunde seine Dramentheorie auf 24 Seiten.³³ Den Begriff „Drama“ leitet er vom griechischen „δράω“ her, das er mit „machen“ und „handeln“ wiedergibt. Er betont die Bedeutung des Dialogs sowie Stimme und Gestik als wichtige Ausdrucksformen des Genres.

Nach einer allgemeinen Einführung liegt der Fokus auf Tragödie, Komödie und Bukolik. Gemäß der antiken Dramentheorie teilt er die Tragödie in „Protasis“ (Einleitung), „Epitasis“ (Anspannung, Verwicklung), „Catastasis“ (Verkomplizierung) und „Catastrophe“ (Glücksumschwung, Lösung). Darauf folgen verschiedene Gliederungsmöglichkeiten wie Prolog, Akt, Szene und Chor sowie Inhalt, Schmuck und Metren. An das Ende des Kapitels stellt er die Frage, wann innerhalb eines Akts eine neue Szene beginnt, nämlich sooft

31 Christoph Brandhuber, *Gymnasium mortis. Das Sacellum der Universität Salzburg und seine Sitzgruft*, Salzburg / Wien / Berlin: Müry Salzmann 2014; ders., Artikel *Aicher Otto*, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, Bd. 1, hg. v. Stefanie Arend u.a., Berlin / Boston: De Gruyter 2019, Sp. 75–82.

32 Brandhuber, *Gymnasium mortis* (wie Anm. 31), S. 146.

33 Otto Aicher, *Iter poeticum*, Salzburg: Melchior Haan 1674, S. 316–340.

eine neue Person auf- oder abtritt. Nach antikem Vorbild darf eine Szene „niemals leer“ sein, „außer nach dem Ende des Akts“, worauf Musik die Zuschauer „erfrischen“ soll.³⁴ Neben dem stoischen Philosophen L. Annaeus Seneca sind für Aicher der Löwener Universitätsprofessor Nicolaus Vernulaeus und der am Kaiserhof gefeierte Jesuit Nicolaus von Avancini nachahmenswerte Tragödiendichter.³⁵ Wichtige theoretische Grundlagen liefern der Humanist Julius Caesar Scaliger³⁶ sowie die Jesuiten Jacob Masen³⁷ und Martin du Cygne³⁸. Dieselben Gewährsmänner führt Aicher für die Theorie zur Komödie an, wobei als antike Vorbilder Plautus und Terenz hervorgehoben werden. Neben der Erklärung der Komödie und ihrer Abgrenzung zur Tragödie geht Aicher näher auf den Mimus – eine Gattung der Komödie in volksnaher Sprache – und den Begriff „tragikomisch“ ein. Auch dieses Kapitel wird mit einer Fragestellung abgerundet, wobei „*facetus risus*“, ‚feiner Spott‘, als Beispiel für Urbanität näher erläutert wird.³⁹ Abgeschlossen werden die Ausführungen zum Drama mit dem Kapitel zur Bukolik – „Hirtendichtung“, die nach Vergils Vorbild als Dialog von zumeist zwei Hirten dramatischen Charakter aufweist.

Trotz des Vorbildcharakters des Jesuitendramas bei den theoretischen Grundlagen bestanden inhaltliche Unterschiede zum Salzburger Benediktinertheater. Während das Theaterspiel der Jesuiten klar im Dienst der katholischen Reform stand, war die Zielsetzung im Benediktinertheater breiter gefasst. Die *Patres comici* der Benediktineruniversität betonten – wohl aufgrund ihrer Lehrtätigkeit im Fach Ethik – moralische Grundfragen⁴⁰, zudem räumten sie der Repräsentation mit Musik, Singspiel, Tanz und Pantomime höheren Stellenwert ein. Gemeinsam ist Jesuiten- und Benediktinerdrama die pädagogische Zielsetzung.⁴¹

34 Ebenda, S. 329: „*Imò apud veteres scena nunquam vacua, nisi post actum finitum; tum enim Musicâ reficiebantur spectatores*“. Vgl. Sibylle Dahms, *Barockes Theatrum Mundi*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg / München: Anton Pustet 2005, S. 165–206: 172.

35 Zu Vernulaeus vgl. Johannes Bolte, Artikel *Vernuläus Nicolaus*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 39 (1895), S. 628–632, zu Avancini Angelika Kemper, Artikel *Avancini Nicolaus von*, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon* (wie Anm. 31), Sp. 374–392.

36 Iulius Caesar Scaliger, *Poetics libri septem*, Genf: Ioannes Crispinus 1561.

37 Jacob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae*, Köln: Busaeus 1657.

38 Martin du Cygne, *De arte poetica libri duo*, Leiden: Bronckart 1664.

39 Aicher, *Iter poeticum* (wie Anm. 33), S. 335: „*Jocos, qui Comœdiæ sunt proprij, consequitur risus, è salibus scilicet & sermonis urbanitate, citra scurilitatem tamen proveniens: & hic festivus, & facetus.*“

40 Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 34), S. 176.

41 Witek, *Gestalten der antiken Historie* (wie Anm. 3), S. 6f.

Aus den erhaltenen Periochen lässt sich ableiten, dass Aicher selbst seine Dramen als wohldurchdachte Spektakel, als barocke Gesamtkunstwerke aus Wort, Musik, Tanz, Gebärde und Kostüm inszenierte. Die Vertonungen stammten von Andreas Hofer, Heinrich Ignaz Franz Biber und Georg Muffat. Aicher schrieb sogar Liedtexte wie etwa in der Finalkomödie des Jahres 1677: „Vomorin wird zu der Richtstatt geführt: von deme sich seine Zunfftgenossen mit einem neuen Leich-Gesänglein beurlauben“, lautet hier ein entsprechender Hinweis in der Perioche.⁴² Ebenso erkannte er die Wirkung effektvollen Schweigens, das er zum Beispiel in Form einer Pantomime am Schluss seiner 1675 aufgeführten *Rosimunda* einsetzte:⁴³ „Bey dem Grab der Rosimunda lassen sich vier tanzende Geister sehen [...], die mit traurigen Geberden ohne Red ihre Laster und Verbrechen vorstellen und zu erkennen geben.“⁴⁴

Seneca

Die zehn unter Senecas Namen überlieferten Dramen wurden um 1300 von dem Humanisten Lovato Lovati im berühmten *Codex Etruscus* in Pomposa wiederentdeckt und gaben den unmittelbaren Anstoß zur Wiederbelebung des antiken Theaters. Somit stand am Anfang des modernen europäischen Theaters in der Neuzeit die Nachahmung der Tragödien Senecas und nicht der großen griechischen Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides.⁴⁵

Auch an der Salzburger Benediktineruniversität wurde in der Rhetorikklassse des Gymnasiums jedes Jahr ein Drama von Seneca zur Vorbereitung auf das Theaterspiel gelesen.⁴⁶ Bedeutung und Vorbildwirkung dieser Dramen sind für das Salzburger Universitätstheater daher nicht hoch genug einzuschätzen.

Die Dramen Senecas zeigen die Welt als Bühne und das Leben als Spiel. In diesem „theatrum mundi“, dem „Welttheater“, muss sich der Mensch bewähren und ein „spectaculum deo“, ein „Schauspiel für Gott“, liefern.⁴⁷ Die unermess-

42 Otto Aicher, *Pendularia, seu Vaumorinus Parisiensis, inter malos malus, inter bonos pessimus, nec malis nec bonis emendatus*, Salzburg: Johann Baptist Mayr 1677.

43 Zur Pantomime im 18. Jahrhundert siehe Rainer, *Die Salzburger Szenare* (wie Anm. 2), S. 187–246.

44 Otto Aicher, *Rosimunda regum filia felix, coniux infida, crudelis interitus: divinae vindictae luculentum exemplum*, Salzburg: Johann Baptist Mayr 1675.

45 Martin Korenjak, *Geschichte der neulateinischen Literatur. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*, München: C. H. Beck 2016, S. 38.

46 UAS, bA 154: Catalogus librorum.

47 Seneca in Bezug auf den jüngeren Cato (Sen. dial. 1,2,9): „Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum, vir fortis cum mala fortuna compositus, utique si et provocavit.“ (Siehe, ein Schauspiel, würdig dass der gesammelt

liche Fülle des Leids, welche über die Helden dieser Tragödien hereinbricht, kann mit der rechten Lebensanschauung, der stoischen Philosophie, bewältigt werden. Mit ihrer Hilfe wird der Mensch ein „magnum exemplum“, ein „großes Beispiel“, dem „calamitas virtutis occasio“, „Unglück nur eine Gelegenheit für die Bewährung der eigenen Vortrefflichkeit“ ist.⁴⁸

Inhaltlich ist Seneca, der von seinem ehemaligen Schützling Kaiser Nero zum Selbstmord gezwungen wurde, am Spiel der Könige und Fürsten interessiert, die alles und jeden beherrschen.⁴⁹ Sie können ihre Leidenschaften voll und ganz ausspielen und sind die großen Beispiele für deren verheerende Folgen. Jede böse Tat gewinnt dabei eine eigene Dynamik und gebiert immer neue Schrecken, die detailreich illustriert werden. Seneca bedient sich dabei einer ungemein schwülstigen und sentenzenhaften Sprache, deshalb die Bezeichnung „Neronisches Barock“.

Offenkundig den Geschmack des Publikums trafen im Salzburger Universitätstheater ähnlich grausame Abscheulichkeiten: Rosimunda wird gezwungen, aus einem Pokal zu trinken, der aus der Hirnschale ihres Vaters gefertigt wurde⁵⁰; Herodes und Constantin VI. lassen ihre schuldlosen Gattinnen ermorden⁵¹; der besiegte Kaiser Valerian muss als Fußschemel seines Gegners dienen und wird schließlich bei lebendigem Leib gehäutet⁵². Die pädagogischen Ziele seiner Dramen fasste Otto Aicher in den *Observationes politicae* zusammen, die der Praxis des damaligen Geschichtsunterrichts folgten und ethische Maximen aus der Historie ableiteten.⁵³

seinem Werk hingeebene Gott darauf achte, siehe, ein Paar von Kämpfern, würdig des Gottes: ein tapferer Mann, einem schlimmen Geschick gegenübergestellt, zumal wenn er es gar herausgefordert hat.) Minucius Felix dagegen über die Standhaftigkeit des christlichen Märtyrers (Min. Fel. 37,1): „Quam pulchrum spectaculum deo, cum christianus cum dolore congregitur“ – ‚Welch schönes Schauspiel für Gott, wenn der Christ mit dem Schmerz ringt.‘ Vgl. dazu Michael Baumgarten, *Lucius Annaeus Seneca und das Christentum in der tief gesunkenen antiken Weltzeit*, Rostock: Wilhelm Werther 1895, S. 126.

48 Sen. dial. 1,4,6: *De providentia*.

49 Manfred Fuhrmann, *Geschichte der römischen Literatur*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 397–403.

50 Aicher, *Rosimunda* (wie Anm. 44).

51 Otto Aicher, *Marina Armena Constantini VI. imp. coniux, felix, infelix, variantis fortunae spectaculum*, Salzburg: Johann Baptist Mayr 1679; ders., *Innocentia calumnijs oppressa: sive Mariamne regina, Machabaeorum stirpe incluta, Herodis pessimi coniux optima, iubente marito innocenter occisa*, Salzburg: Johann Baptist Mayr 1680.

52 Otto Aicher, *Valerianus Romanorum imperator, barbarorum ludibrium, regiae infelicitatis exemplum*, Salzburg: Johann Baptist Mayr 1684.

53 Brandhuber, *Gymnasium mortis* (wie Anm. 31), S. 191.

Waren Sprache und äußere Form oft den Dramen Senecas nachempfunden, stammte der Inhalt also nicht immer aus der Antike. Zwar bildete die griechisch-römische Antike eine bedeutende Referenzkultur für die Stoffwahl⁵⁴, dazu kamen aber Episoden aus Bibel, Heiligenviten, mittelalterlicher und neuzeitlicher Geschichte.⁵⁵ Nicht selten bestand eine Verbindung zum vorgetragenen Lehrstoff, der von den Erzbischöfen beeinflusst sein konnte⁵⁶, oder zu aktuellen Ereignissen. Freilich wählten die Patres comici mitunter weitgehend unbekannte Stoffe, um ihre Belesenheit zu zeigen.⁵⁷ In seinem Drama *Abul* behandelte beispielsweise der Benediktinerpater Paris Gille aus dem Stift Michaelbeuern – ein Patenkind Paris Lodrons – eine Anekdote aus der Zeit der Maurenherrschaft in Granada.⁵⁸ Im Mittelpunkt steht eine Partie Schach, eine Mode der Zeit, der sogar Katharina de' Medici und Philipp II. frönten. Gille inszeniert das Spiel allerdings als besonderen Nervenkitzel um Leben und Tod: Nach einem missglückten Aufstand wird Prinz Abul von seinem Bruder König Mahumet ins Gefängnis geworfen. Auf dem Sterbebett gibt der König den Befehl, Abul zu töten, um seinem Sohn die Herrschaft zu sichern. Abul, der gerade Schach spielt, bittet um Aufschub und erhält diesen bis zum Ende der Partie. Als der König noch vor dem Schachmatt stirbt, wird Abul vom Volk zum Nachfolger proklamiert. Die spannungsgeladene Anekdote entstammt dem Werk *Detti memorabili di personaggi illustri* („Denkwürdige Sprüche von berühmten Persönlichkeiten“) von Giovanni Botero, dem Sekretär des heiligen Kardinals Carlo Borromeo. Dessen Cousine war die Mutter des Salzburger Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau, dem Botero ein Hauptwerk *Della Ragion di stato* widmete. Da auch Erzbischof Marcus Sitticus ein Neffe des Heiligen war, wurde das von ihm gegründete Gymnasium dem Schutz des hl. Carlo Borromeo unterstellt, der wenige Jahre später zum Universitätspatron avancierte. An dessen Gedenktag, dem 4. November, begann in Salzburg das Studienjahr.⁵⁹

54 Petersmann, *Das Theater an der Alma Mater Benedictina* (wie Anm. 3), S. 194.

55 Rainer, *Studententheater* (wie Anm. 2), S. 473.

56 Christoph Brandhuber, *Alma Mater Benedictina. Max Gandolph und die Salzburger Benediktineruniversität*, in: *Fürsterzbischof Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg. Regisseur auf vielen Bühnen 1668–1687*, hg. v. Christoph Brandhuber und Reinhard Gratz, Salzburg: Dommuseum Salzburg 2018, S. 100–103: 102.

57 Josef Rosenstatter, *Dramenstoffe aus Karibik und Fernost im lateinischen Barocktheater der Alma Mater Benedictina zu Salzburg*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2010.

58 Paris Gille, *Abul in tempore felix prospero lusu damnatum caput, et regnum Granatense lucratus*, Salzburg: Johann Baptist Mayr 1655.

59 Christoph Brandhuber / Maximilian Fussl, *Iudicium Paradis. P. Paris Gille (1623–1701) aus dem Stift Michaelbeuern. Leben und Werk*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 131 (2020), S. 247–346: 291–294.

Die Theaterproduktionen beeinträchtigten den Unterricht erheblich, Prüfungstermine mussten nicht selten verschoben werden. Durch Diktat in den Klassen wurde das Rollenbuch etwa drei Wochen vor der Premiere vervielfältigt.⁶⁰ Zunächst begann eine intensive Probenphase der gesprochenen Teile des Theaterstücks. Später folgten die musikalischen Abschnitte⁶¹, wesentlich unterstützt von Hofsängern, Domchoralisten und Kapellknaben.⁶² Zeitgleich probten die hochfürstlichen Edelknaben ihre Fecht- und Tanzeinlagen.⁶³ Die Kostüme durften vom Fundus des Hoftheaters ausgeliehen werden, den Erzbischof Harrach wesentlich erweitert hatte:⁶⁴

*Die Akteure konnten nun als Türken, Asiaten, Mohren, Römer, in spanischer oder altdeutscher, in schwäbischer, niederländischer oder holländischer Kleidung auftreten, als Schäfer, Jäger oder Bauern sich verkleiden oder sich als Figuren aus der Commedia dell'Arte ausgeben.*⁶⁵

Nahezu die gesamte Universität beteiligte sich an den großen Finalkomödien im Herbst. Für manchen Studenten – Männer schlüpften in die Frauenrollen – bedeutete der Auftritt im Universitätstheater ein wichtiges Karrieresprungbrett. Franz Michael Casimir Höggmayr übernahm in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sogar vier Mal die Titelrolle seines Theaterstücks und wirkte gleichzeitig als Nachhilfelehrer im Haus der Freiherren von Kuen und Lerchenfeld. Seine Vielseitigkeit bewies er noch im späteren Berufsleben als Steuerinspektor, Forstdirektor und Leiter des Bergwesens im Fürsterzbistum.⁶⁶ Ebenfalls mit seinem Schauspieltalent hatte sich Wolfgang Braumiller empfohlen. Ihn machte man zum Pedell der Universität, um auch künftig nicht auf seine Kunst verzichten zu müssen. Über ein halbes Jahrhundert lang spielte er

60 Witek, *Gestalten der antiken Historie* (wie Anm. 3), S. 5.

61 Rainer, *Princeps* (wie Anm. 2), S. 95.

62 Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 34), S. 177 und Christoph Brandhuber / Werner Rainer, *Musica Aulica. Max Gandolph und die Hofmusik*, in: *Fürsterzbischof Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg* (wie Anm. 56), S. 126–129: 127.

63 Michael Malkiewicz, *Die hochfürstlichen Tanzmeister zu Salzburg*, in: *Aufeigenem Terrain* (wie Anm. 20), S. 239–262; Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 34), S. 181.

64 Gerhard Walterskirchen, *Ein neues Hoftheater*, in: *Überall Musik! Der Salzburger Fürstenhof – ein Zentrum europäischer Musikkultur 1587–1807*, Salzburg: o. V. 2020, S. 54–61: 54.

65 Werner Rainer, *Caldara und Salzburg*, in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag*, hg. v. Lars E. Laubhold und Gerhard Walterskirchen, München: Strube 2010, S. 52–79: 64 und 74–78.

66 Christoph Brandhuber / Maximilian Fussl, *In Stein gemeißelt. Salzburger Barockinschriften erzählen. Mit kunsthistorischen Beschreibungen von Roswitha Juffinger*, Salzburg / Wien: Mury Salzmann 2017, S. 170f.

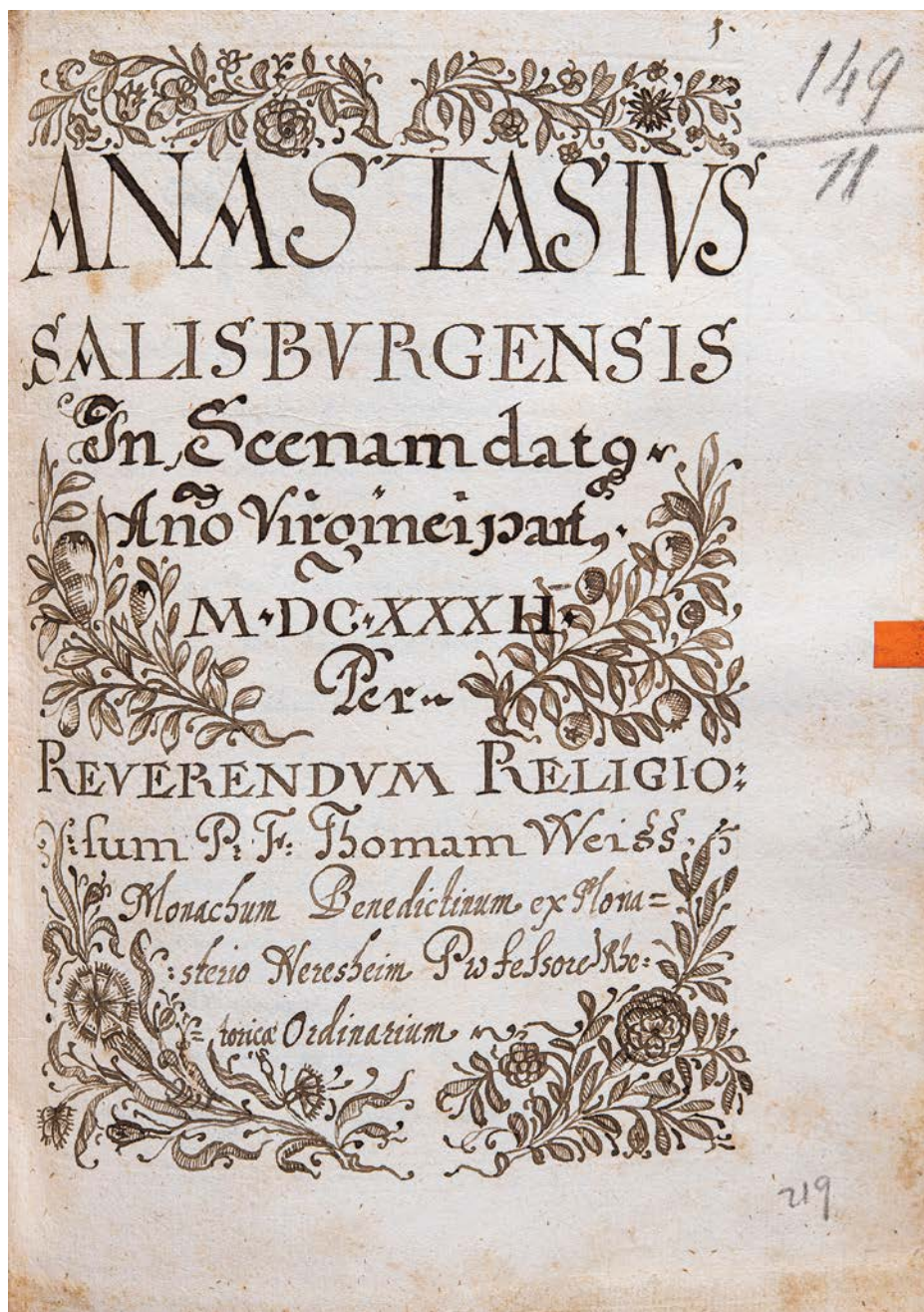


Abb. 3: P. Thomas Weiss (†1651), Handschrift zum Theaterstück *Anastasius fortunae pila, terrae piaculum, orci monstrum* („Anastasius, Spielball des Glücks, Opfer der Welt, Schaubild der Hölle“) von 1632, dem der Jedermann-Stoff zugrunde liegt; Universitätsbibliothek Salzburg, M I 205

in jedem Theaterstück der Universität. Seine bedeutendste Rolle übernahm er 1632 in dem von P. Thomas Weiss verfassten Drama *Anastasius fortunae pila, terrae piaculum, orci monstrum* („Anastasius, Spielball des Glücks, Opfer der Welt, Schaubild der Hölle“), dem der Jedermann-Stoff zugrunde liegt. Der zunächst sorglos in den Tag lebende Anastasius, alias Jedermann, wird hier von der Jungfrau Maria gerettet, da man damals das Gnadenbild von Altötting auf der Flucht vor den Schweden nach Salzburg gebracht hatte.⁶⁷

Ausstrahlung

Aufgrund der besonderen Verfassung der Universität, die von einer Konföderation von Benediktinerstiften getragen wurde, fand das Salzburger Universitätstheater weite Verbreitung und genoss Vorbildwirkung für andere Stiftstheater.⁶⁸ Darüber hinaus beförderte das weite Einzugsgebiet der Studenten nicht unerheblich die Bekanntheit.

Wichtigstes Medium des Universitätstheaters waren die Periochen: Diese ‚Programmhefte‘ enthielten Titel, Widmung, Anlass, Aufführungsdatum, Drucker, Zusammenfassung mit Quellenangabe („Argumentum“), Einteilung in Akte und Szenen sowie das Verzeichnis der Mitwirkenden. Während Komponisten und Schauspieler regelmäßig genannt sind, fehlen die Namen der Dramaturgen. Ihre Namen kennt man nur, weil sie meist im Exemplar der Universitätsbibliothek handschriftlich überliefert sind. In der Bibliothek des Franziskanerklosters ist ein weiterer bedeutender Fundus an Salzburger Periochen erhalten.⁶⁹ Dass sie außerdem in zahlreichen weiteren (Kloster-)Bibliotheken außerhalb Salzburgs zu finden sind, erweist ihre weite Verbreitung.⁷⁰ Zwar brachten die hochrangigen Gäste der Fürsterzbischöfe viel Renommee, doch nicht immer die erhoffte Belohnung. Nach der Aufführung des Theaterstücks 1648 hieß es:

Am 12. Oktober wurde eine Komödie aufgeführt zu Ehren des Kurfürsten Maximilian, die von allen so gelobt wurde, dass sie gestanden, niemals etwas Ähnliches gesehen zu haben. Aber die Universität hatte (nur) den Beifall mit vielen Kosten und ohne Ersatz.⁷¹

67 Brandhuber / Witek, *Der erste Salzburger Jedermann* (wie Anm. 8), S. 91–129.

68 Rainer, *Princeps* (wie Anm. 2), S. 82 und Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 34), S. 175.

69 Oliver Ruggenthaler OFM, *Der Musikalienbestand des Franziskanerklosters Salzburg: Relikte aus dem 18. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 14 (2007), S. 367–384.

70 Petersmann, *Das Theater an der Alma Mater Benedictina* (wie Anm. 3), S. 191–193.

71 Brandhuber / Fussl, *Jedermanns Chronik* (wie Anm. 29), S. 52.

Die Theatertradition der Benediktineruniversität hielt sich rund 160 Jahre ohne Veränderungen. Mit der Aufklärung keimte Kritik am Ordentheater auf, das im Widerspruch zum bürgerlichen Bildungsanspruch stand. Der „Klostergeschmack dieser Schauspiele“, hieß es, widerstrebe dem „gesunden Menschenverstand“. Bereits 1747 äußerte ein Besucher über das aus der Mode gekommene Theater: „Ihr Schulgebäude ist sehr zweckmäßig, so auch ihr Theater für die Schulkomödien, das übrigens nicht so gerühmt zu werden verdient, wie sie es tun.“⁷² Dennoch erlebte das Universitätstheater knapp vor seinem Ende noch eine kulturelle Hochblüte mit Vertonungen von Anton Cajetan Adlgasser, Michael Haydn und Leopold Mozart. Dessen Sohn Wolfgang Amadé tanzte im Alter von fünf Jahren auf der Universitätsbühne und komponierte elfjährig das Intermedium *Apollo et Hyacinthus* für die Universität, wie in der zugehörigen Perioche ausgewiesen wird.⁷³ Namhafte Dramaturgen dieser Zeit waren die verfeindeten Patres Placidus Scharl und Florian Reichssiegel⁷⁴, deren Auseinandersetzung in dem von Michael Haydn vertonten Singspiel *Die Wahrheit der Natur* gipfelte: Reichssiegel führte hier seinen Kontrahenten als „Bockstolz, Wurmstich und Vollstreich“ vor.⁷⁵

Die letzte Aufführung auf dem Universitätstheater fand unter Erzbischof Hieronymus Joseph Graf von Colloredo am 3. September 1778 statt. Selbst der Wechsel von der lateinischen zur deutschen Sprache konnte die Fortsetzung des Theaterspiels nicht retten.⁷⁶ Bald darauf wurde 1780/81 die Große Aula im modischen Zopfstil umgestaltet.⁷⁷

72 Franz Martin, *Ein venezianischer Kavalier über Salzburg von 1747*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 90 (1950), S. 160–165: 164.

73 „Nobilis Dominus Wolfgangus Mozart, vndecennis Filius Nobilis ac Strenui Domini Leopoldi Mozart Capellae Magistri.“ (‚Der edle Herr Wolfgang Mozart, elfjähriger Sohn des edlen und gestrengen Herrn Leopold Mozarts Kapellmeisters.‘). Rufin[us] Widl, *Clementia Croesi*, Salzburg: Johann Baptist Mayr 1767; Universitätsbibliothek Salzburg, R 5.607. Vgl. auch Brandhuber, *PLUSpunkte* (wie Anm. 15), S. 192.

74 Rainer, *Die Salzburger Szenare* (wie Anm. 2), S. 191–193.

75 Graziano Mandozzi / Werner Rainer, *Johann Michael Haydn: Die Wahrheit der Natur in den drei irdischen Grazien, nämlich in der Dichtkunst, Musiuk und Malerei. Ein Singspiel*, München: Strube 2016.

76 Rainer, *Studententheater* (wie Anm. 2), S. 473; Gerald Hirtner / Christoph Brandhuber, *Zwischen Bastille und Benediktineruniversität. Rektor P. Corbinian Gärtner OSB von St. Peter in Salzburg (1751–1824)*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 122 (2011), S. 369–479: 418–421.

77 Rainer, *Princeps* (wie Anm. 2), S. 102f.

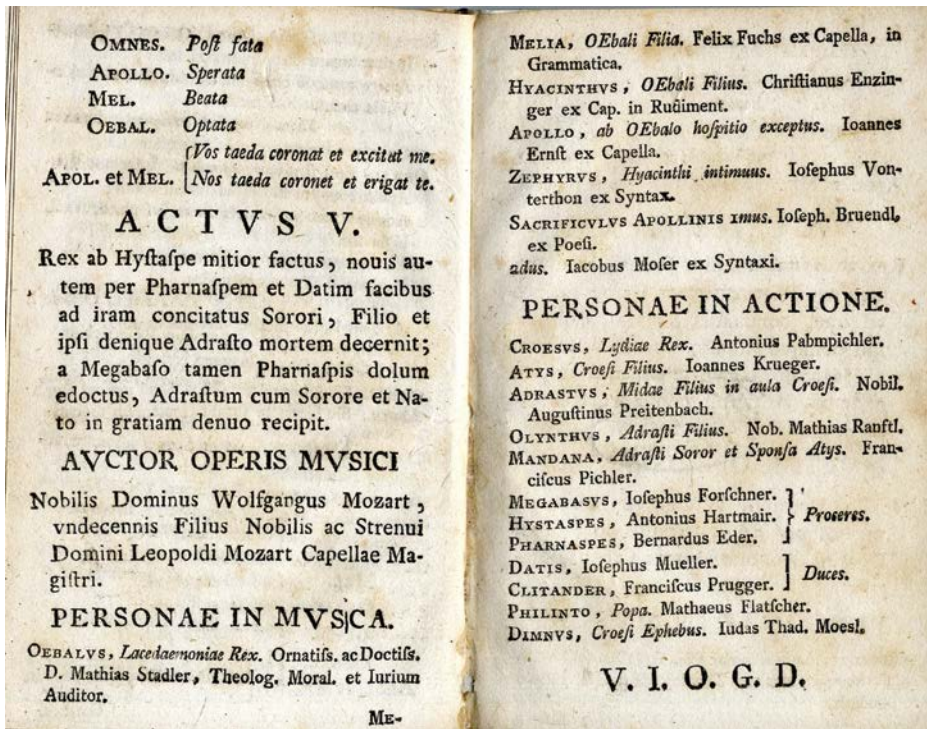


Abb. 4: Rufin[us] Widl, *Clementia Croesi* (wie Anm. 73)

Als 1787 dem Erzbischof durch den Einsturz der Stadtbrücke der Zugang zum Theater am Hannibalplatz (heute: Makartplatz) verwehrt blieb und deshalb eine Revitalisierung des Universitätstheaters erwogen wurde, sprachen sich die Professoren vehement dagegen aus.⁷⁸ Daraufhin ließ man das Theater ungenützt weiterbestehen. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die ‚Szenarien‘ an das Hoftheater abgegeben. Noch über die Aufhebung der Universität (1810) hinaus befand sich in deren Bibliothek ein Arbeitsmodell des Aulatheaters, bis die neue bayerische Verwaltung 1813 dessen Verkauf anordnete.⁷⁹

⁷⁸ Ebenda, S. 107–109.

⁷⁹ Rainer, *Studententheater* (wie Anm. 2), S. 474.

Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio (1678) und das barocke Theaterleben in Salzburg

Am 22. März 1678 wurde im Theater der Universität Salzburg zum Anlass des Besuchs von Herzog Karl von Lothringen und seiner Gemahlin Eleonore, der Tochter Kaiser Ferdinands III., ein einzigartiges Stück aufgeführt. So lautet das Titelblatt:

EXTEMPORANEA THEATRI / IN UNIVERSITATE BENEDICTINO- / SALISBURGENSI / EXHIBITIO FACTA / SERENISSIMIS, / AC / POTENTISSIMIS / CONIUGIBUS / ELEONORÆ / MARIÆ JOSEPHÆ / REGINÆ POLONIÆ, LITHUA- / NIÆ, PRUSSIÆ &c. NATÆ REGIÆ PRIN- / CIPI UNGARIÆ ET BOHEMIÆ, ARCHI- / DUCISSÆ AUSTRIÆ &c. &c. / ET / CAROLO / DUCI LOTHARINGIÆ, / BARRI, CALABRIÆ / ET GELDRIÆ &c. &c. / Animantibus Scenas Archiepiscopalis Aulæ Musicis. / Anno M. DC. LXXVIII. Die 22 Martij. / SALISBURGI, Typis JOANNIS BAPTISTÆ MAYR, Typographi Aulico-Academici.¹

Das Libretto, das weder den Librettisten noch den Komponisten nennt, zeigt einen dreisprachigen Text: ein italienisches Opernlibretto und ein derber deutscher Abschnitt sind in ein lateinisches Drama mit lobpreisendem Charakter eingebettet.

Um diese hochinteressante Mischung, die mehrere Gattungen in sich vereint, besser verstehen zu können, ist es sinnvoll, sie im Kontext der Tradition des barocken Theaterlebens in Salzburg zu betrachten, insbesondere im Hinblick auf enkomastische und allegorische Dichtung, weil das Universitätstheater zu dieser Zeit durchaus (auch) die Funktion der höfischen Repräsentation erfüllte.

¹ Referenzexemplar in der Universitätsbibliothek Salzburg, Rara 3988, online unter www.ubs.sbg.ac.at/sosa/rara/R3988I.pdf (02.05.2023). Das komplette Libretto ist zudem im Anhang dieses Beitrags abgedruckt.

Der theoretische Kontext: Selbstdarstellung als Verbindung von irdischer und göttlicher Macht

Selbstdarstellung und höfische Repräsentation sind wesentliche Bestandteile der Machtdemonstration eines fürstlichen oder königlichen Herrschers. Der historische, soziale und kulturelle Hintergrund spielt dabei eine bedeutende Rolle. Verschiedene Anlässe, wie Hochzeiten, Namenstage und Geburtstage, aber auch Stadtbesuche mit prunkvollen und pompösen Feiern zu zelebrieren, gehörte schon an den italienischen Höfen der Renaissance zur gängigen Praxis. Dabei zeigen die Arten der Selbstdarstellung und Repräsentation eine komplexe Vielfalt.²

Im Mittelpunkt dieser ‚Feste‘ standen das allegorische Moment und der mythologische Charakter; von Bedeutung war dabei auch die „poetica della meraviglia“ (‚Poetik des Wunderbaren‘) mit prachtvollen Inszenierungen. Man sollte nicht vergessen, dass die Allegorie als Ausdruck der ‚irdischen‘ Macht des Herrschers gedacht war: Konsens und Propaganda spielten dabei eine wesentliche Rolle. Die prächtige szenische Gestaltung besitzt politische Bedeutung.

Das höfische Fest der Renaissance und des Frühbarocks zeichnet sich durch szenische Prachtentfaltung, den allegorischen Charakter und eine gewisse ‚Handlungsarmut‘, d.h. das Fehlen eines dramatischen und psychologischen

2 Siehe dazu: Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Uno studio sullo spettacolo italiano del Seicento*, Rom: Bulzoni 1968; Andrea Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1994 (*dramma per musica: Beiträge zur Geschichte, Theorie und Kritik des Musiktheaters* 4); Marina Vaccarini-Gallarani, *La festa teatrale tra Vienna e Milano*, in: *Intorno all'Ascanio in Alba di Mozart: una festa teatrale a Milano*, hg. v. Guido Salvetti, Mailand: Libreria Musicale Italiana 1995, S. 101–149; *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria, 16–17 maggio 2003*, hg. v. Nicolò Maccavino, Reggio Calabria: Laruffa 2007; *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggia di Venaria, 13–14 novembre 2009*, hg. v. Annarita Colturato und Andrea Merlotti, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2011; Adriana De Feo, *Mozarts Serenate im Spiegel der Gattungsentwicklung*, Diss. Universität Mozarteum Salzburg 2012; dies., *Venedig und Salzburg als Traditionsstätten der Serenata. Selbstdarstellung als Verbindung von irdischer und göttlicher Macht*, in: *Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers*, hg. v. Thomas Hochradner, Ingonda Hanneschläger und Gerhard Ammerer, Wien: Hollitzer 2015 (*Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte* 3), S. 201–222; dies., *Die dramatische Serenata im 18. Jahrhundert in Venedig und nördlich der Alpen*, in: *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Sabine Meine, Nicole K. Strohmann und Tobias C. Weißmann, Regensburg: Schnell & Steiner 2016, S. 303–319; dies., *Selbstdarstellung und höfische Repräsentation: Dramatische Sujets zur Glorifizierung der Habsburgerdynastie in der barocken Librettistik*, in: *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur, 1618–1918*, hg. v. Werner Telesko, Wien: Böhlau 2017, S. 115–134.

Konfliktes, aus. Diese Merkmale prägten später die Struktur der *Serenata*³, vor allem in Bezug auf die szenische Pracht und den lobpreisenden Charakter. Diese Charakteristika waren, mit einer breiten Palette an dramaturgisch-szenischen Anlagen und Aufführungsmöglichkeiten, in weltlichen sowie geistlichen Werken zu finden und flossen auch in das Benediktinerdrama ein.

Huldigungswerke waren im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet: an den Höfen Frankreichs und Deutschlands (wie in München, Mannheim, Frankfurt, Dresden) sowie an italienischen Höfen wie Florenz, Parma, Mailand, Rom, Neapel, Turin und Venedig. Bedeutende Werke dieser Gattung waren am kaiserlichen Hof in Wien durch Librettisten wie Nicolò Minato (um 1627–1698), Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714), später Pietro Pariati (1665–1733) und Pietro Metastasio (1698–1782) bekannt.⁴ Der Habsburger Hof war unter der Herrschaft von Leopold I. und Karl VI. reich an verschiedenen theatralischen Aktivitäten, darunter Aufführungen von italienischen Opern und Serenate, „Trionfi“ und dem Jesuitentheater.⁵

Jedoch auch Salzburg, vor allem an der Schwelle von der Renaissance zum Barock, spielte in der Kunst- und Musikgeschichte eine bedeutende Rolle, insbesondere im Hinblick auf den Transfer der italienischen „Opera in musica“ in den deutschsprachigen Raum. Theatralische Aufführungen wie Opern, Pastorale und religiöses Theater (wie die „Rappresentazione sacra“⁶) sind in

-
- 3 Der Terminus ‚Serenata‘ wird als Sammelbezeichnung für die dramatischen Gattungen, die einen Huldigungscharakter und eine axiomatische Verbindung zum Hofleben haben, gebraucht. Vgl. Michael Talbot, Artikel *Serenata*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 4, London: Macmillan 1992, S. 317–320.
 - 4 Siehe Michael Ritter, „Man sieht der Sternen König glantzen“. *Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung*, Wien: Praesens 1999; Alfred Noe, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, Bd. I: *Von den Anfängen bis 1797*, Wien: Böhlau 2011, insb. Kapitel V („Die literarische Selbstdarstellung des Kaiserhofes im Barock“) und VI („Die italienische Aufklärung in Österreich“).
 - 5 Zur Geschichte der italienischen Oper im Wien in der Barockzeit gibt es reichhaltige Literatur. Siehe z.B. Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing: H. Schneider 1985 (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 25); ders., *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in: *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, hg. v. Maria Teresa Muraro, Florenz: Olschki 1990 (*Studi di musica veneta* 16), S. 1–15; Andrea Sommer-Mathis, *Theater in Wien vom 16. zum 18. Jahrhundert*, in: *Wien. Geschichte einer Stadt*, Bd. II: *Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, hg. v. Peter Csendes und Ferdinand Opll, Wien: Böhlau 2003, S. 507–524. Für einen Überblick zum Thema siehe die *Geschichte der Oper in Wien*, Bd. I: *Von den Anfängen bis 1869*, hg. v. Otto Biba und Herbert Seifert, Wien: Molden 2019.
 - 6 Dieses Genre war am kaiserlichen Hof in Wien sehr verbreitet. Siehe dazu Maria Girardi, *Al Sepolcro di Cristo: una poetica consuetudinaria. Religione, prassi, devozione e rappresentazione*

Salzburg seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts belegt. Alle diese Formen lassen sich als enkomiastisch bzw. heroisierend charakterisieren.⁷

Die Anfänge der Theatertradition am Salzburger Hof werden mit dem theaterbegeisterten Fürsterzbischof Markus Sittikus⁸ (reg. 1612–1619) und dem ‚italienischen Weg‘ am Salzburger Hof in Verbindung gebracht. Die Einflüsse aus Italien sind in dieser Zeit deutlich zu erkennen; besonders aus Mantua, wo die ‚Festa rinascimentale‘ und die ‚Pastorale in musica‘ zu einer festen Tradition gehörten.

Für die Geschichte der Oper in Salzburg war die enge Beziehung Markus Sittikus‘ zum Hof der Gonzaga in Mantua (ab 1609) von großer Bedeutung, vor allem sein Verhältnis zu Herzog Vincenzo und Kardinal Ferdinando Gonzaga: einer glücklichen Fügung ist es zu verdanken, dass der zukünftige Erzbischof die erste Blütezeit der Oper in Italien (die Zeit des Wirkens Claudio Monteverdis und Marco da Gaglianos am Mantuaner Hof) persönlich erleben durfte.⁹ Aber auch zu einem späteren Zeitpunkt wurde der Salzburger Hof weitgehend von italienischer Manier beeinflusst.

nei riti oratoriali del Venerdì Santo a Vienna e a Venezia, in: „*Il tranquillo seren del secol d’oro*“. *Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*, Mailand: Ricordi 1984, S. 127–196; *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto- Forschung*, hg. v. Albert Gier, Heidelberg: Carl Winter 1986, S. 25–31.

- 7 Als Beispiele: 10. Februar 1614 *Orfeo*, Oper (Reprisen: 3. und 8. Februar 1616, 27. Januar 1617, 17. Februar 1618 und 16. Juli 1619); 4. März 1615 *Santa Christina*, Rappresentazione sacra (Reprisen: 27. August 1615, 29. April und 5. Dezember 1616, 27. August 1617, 23. Februar 1618); 1. Dezember 1616 *Andromeda*, Oper (Reprisen: 5. Februar, 29. August und 8. Oktober 1617, 15. und 16. Februar 1618); 15. November 1618 *Il Perseo* (= *Andromeda?*), Oper. Aufführungsorte waren zu dieser Zeit in Salzburg das Theater der erzbischöflichen Residenz (wahrscheinlich im Carabinierisaal) und ab 1615 das Steintheater im Hellbrunner Park. Vgl. Sibylle Dahms, *Barockes Theatrum Mundi. Geistliches und weltliches Musiktheater im 17. Jahrhundert*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Anton Pustet 2005, S. 165–206: 171; Herbert Seifert, *Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens*, in: *Musicologica Austriaca* 8 (1988), S. 7–26, wiederabgedruckt: *Markus Sitticus von Hohenems und Mantua. Die ersten Opern außerhalb Italiens in neuem Licht*, in: ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014, S. 43–65: 62–65.
- 8 Markus Sittikus IV. (1574–1619), Graf von Hohenems, Sohn von Jakob Hannibal I. und Ortensia Borromeo, war Neffe des Kardinals Carlo Borromeo und des Kardinals Markus Sittikus II. von Hohenems (Marco Sittico d’Altemps). Schon seit seiner Jugend hielt er sich in Italien auf: 1591–1594 studierte er in Bologna und wirkte danach als Agent seines Cousins (des damaligen Salzburger Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau) in Rom. Am 24. März 1612 wurde Markus Sittikus nach dem Tod Raitenaus zu dessen Nachfolger als Erzbischof von Salzburg berufen, ein Amt, das er bis zu seinem Tod im Jahr 1619 innehatte.
- 9 Die enge Beziehung Markus Sittikus‘ zum Hof der Gonzaga steht dann auch mit der Präsenz von Musikerpersönlichkeiten am Salzburger Hof – wie z.B. von dem Sänger,

Am 20. September 1616 gründete Erzbischof Markus Sittikus ein nach Carlo Borromeo benanntes Gymnasium in St. Peter, welches die Anfänge des Ordens theaters der Benediktiner darstellte – eine Theatertradition, die ab der Gründung der Universität (1622) durch seinen Nachfolger Paris Graf Lodron (reg. 1619–1653) zu einem wichtigen Träger des Salzburger kulturellen Lebens avancierte.

Ein neuer Weg zur Frömmigkeit und Selbstdarstellung: das Benediktinerdrama

Das Salzburger Ordensdrama prägte schon seit seinem Erscheinen das Salzburger Theaterleben und die geistliche Theaterkultur im süddeutsch-österreichischen Raum, und die Stadt wurde zu einem der wichtigsten Zentren des Ordens theaters in der Barockzeit. Neben dem pädagogischen Zweck als ein Instrumentarium der Gegenreformation ist es aber wichtig zu betonen, dass die spektakulären Inszenierungen und die allegorischen Anspielungen des Universitätstheaters zu dieser Zeit durchaus die Funktion der höfischen Repräsentation erfüllten. Das Salzburger Benediktinertheater lässt sich somit unter dem Aspekt der Selbstdarstellung und der Propaganda analysieren.

Diese Salzburger Ordens theaterform entwickelte sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer komplexen dramaturgischen Struktur, die ein lateinisches Drama mit Musik und Tanz vereint und oft als prächtige Inszenierung dargestellt ist.¹⁰ Immer stärker setzten sich während der Entwicklung dieser Gattung bereits im 17. Jahrhundert musikalische Einschübe durch, die nach und nach größere Selbständigkeit gewannen. Im 18. Jahrhundert wurden schließlich ganze musikalische Szenenbestandteile zu eigenständigen Episoden, die parallel zur lateinischen Haupthandlung liefen. In dieser Vielschich-

Dichter und Komponisten Francesco Rasi und dem Sänger Francesco Campagnolo – in direkter Verbindung. Siehe dazu Herbert Seifert, *Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 31 (1980), S. 7–33; ders., *Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens* (wie Anm. 7); ders., *Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck*, in: *„in Deutschland noch ganz unbekannt“*. *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, hg. v. Markus Engelhardt, Frankfurt: Peter Lang 1996, S. 29–44; Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 7), S. 169.

- 10 Bereits im Jahr 1631 wurde eine ‚Aula maior‘ errichtet, die bühnentechnisch gut ausgestattet gewesen sein muss. Nach dem Umbau zwischen 1658 und 1661 stand als prächtiger Ausführungsort das ‚Große Theater‘, welches – laut Sibylle Dahms – „mit den damals modernsten technischen Einrichtungen wie Maschinerien für raschen Kulissenwechsel, Flugvorrichtungen, Versenkung, Blitz-Donner- und Windmaschine u.a. versehen [war], um den wachsenden szenischen Anforderungen des barocken Bühnenzaubers im Salzburger Benediktinerdrama gerecht zu werden“. Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 7), S. 176.

tigkeit spielen auch die komödienartigen Abschnitte eine wichtige Rolle; sie stehen in manchen Fällen einem komischen Intermedium nahe, das in die Haupthandlung integriert ist – oder auch nicht, wie der Fall von *Extemporanea theatri [...] exhibitio* zeigen wird.

Im Gegensatz zum Jesuitendrama, wie es in Wien und in München bekannt war, hatte das Benediktinerdrama eine relativ große Freiheit in der Wahl des Stoffes. Neben biblischen und kirchlichen Handlungen wurden auch weltliche und historische Themen dargestellt. Antike Mythologie, Gottheiten und Allegorien boten den Dichtern die Freiheit, Bezüge zu aktuellen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen herzustellen.¹¹ Von besonderer Bedeutung sind die huldigenden Anspielungen auf den Erzbischof, die sich im Epilog, gelegentlich auch am Ende des Aktes befinden und, in mancher Hinsicht, der ‚Licenza‘ der italienischen Oper entsprechen (dramma mit Licenza). In allen repräsentativen Salzburger Benediktinerdramen sind darüber hinaus direkte Anspielungen auf den Widmungsträger und den Anlass der Aufführung vor allem im Prolog (wie im ‚Prologo allegorico‘ des italienischen *dramma per musica*) zu beobachten: ein markantes Beispiel dafür ist der Prolog zu Heinrich Ignaz Franz von Bibers *Ulysse*¹², welches am 30. Juni 1687 in Salzburg zur Feier der Wahl von Johann Ernst von Thun und Hohenstein zum Fürsterzbischof aufgeführt wurde. Hier preisen die üblichen allegorischen Entitäten (Fama, Concordia, Pietas und Fortitudo) zusammen mit den ‚lokalen‘ Allegorien (Genius Salisburgensis, Ecclesia Salisburgensis und Provincia Salisburgensis) die Wahl des neuen Erzbischofs und dessen Geschlecht.

11 Vgl. Sibylle Dahms / Maria Michaela Cuvay / Ernst Hintermaier: *Die Musikpflege an der Salzburger Universität im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Universität Salzburg 1622, 1962, 1972. Festschrift*, Salzburg: Anton Pustet 1972, S. 193–203; Sibylle Dahms, *Das Musiktheater des Salzburger Hochbarocks (1668–1709)*, Teil I: *Das Benediktinerdrama*, Diss. Universität Salzburg 1974; Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978 (*Theatergeschichte Österreichs* 6/1); *Barocker Geist und Raum. Die Salzburger Benediktineruniversität. Beiträge des Internationalen Symposions in Salzburg, 3. bis 5. Oktober 2001*, hg. v. Christian Rohr, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2003; *Hanswurst und Zauberspiel. Das barocke Universitätstheater in Salzburg*, hg. v. Salzburger Museum Carolino Augusteum 2004 (*Salzburger Museumshefte* 6).

12 FAMA glorifiziert die Wahl des neuen Erzbischofs mit einem Freudengesang; der GENIUS SALISBURGENSIS und einige Helden aus dem Geschlecht der Thun stimmen in den Gesang ein. CONCORDIA, PIETAS und FORTITUDO erscheinen in den Wolken, um singend dem neuen Fürsten zu huldigen. ECCLESIA SALISBURGENSIS und PROVINCIA SALISBURGENSIS, gefolgt von den Akademischen Museen, stimmen eine Festmusik an. *Virtutis triumphus, sive Ulysses, virtute duce, sapientia comite, victor discriminum: domino domino Joanni Ernesto, ex comitibus de Thun, archiepiscopo Salisburgensi [...] die XXX. Junij M.DC.LXXXVII. [...] dedicatus [...] ab academicâ juventuti applaudente in theatro publico exhibitus [...]*, Salzburgi: Johann Baptist Mayr [1687]; Universitätsbibliothek Salzburg, Rara 4000. Text von Otto Aicher; nur Text erhalten.

Die Quellen zum Benediktinerdrama sind leider sehr spärlich: nur wenige Dramentexte sind überliefert und die wenigen musikalischen Quellen stammen ausschließlich aus dem 18. Jahrhundert. Während der 160-jährigen Geschichte dieser Gattung in Salzburg wurden nachweislich 592 Dramen aufgeführt.¹³ Circa die Hälfte dieser Dramen ist durch sogenannte „Periochen“ dokumentiert: eine Art Programmheft ‚ante litteram‘, das wichtige Informationen zum Datum, Anlass und Widmungsträger enthält und worin die Mitwirkenden „Musici“ (Gesangssolisten), „Salii“ (Tänzer) und „Intermedii Personae“ (komische Rollen) aufgelistet werden. Sehr wichtig für die Beschreibung einer so vielfältigen Gattung ist auch das „Argumentum“ (das dem „Argomento“ des *dramma per musica* entspricht), wo nicht nur der Inhalt des Dramas beschrieben ist, sondern auch Hinweise auf die historischen und literarischen Quellen des Textes, Musik und Bühnendekorationen zu finden sind.

Die zweite Blütezeit des Musiktheaters in Salzburg im ausgehenden 17. Jahrhundert

Der Zeitabschnitt, in dem das einzigartige Theaterstück *Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio* aufgeführt wurde, war ein besonders fruchtbarer in der Geschichte der Salzburger Musikkultur, mit Kantaten, festlichen Gelegenheitskompositionen und Opern, die das kulturelle Leben des ausgehenden 17. Jahrhunderts prägten. Unter der Amtszeit von Max Gandolf Graf Kuenburg (reg. 1668–1687) und von Johann Ernst Graf Thun (reg. 1687–1709) wirkten am Salzburger Hof zwei der damaligen ‚großen‘ Komponisten, nämlich Heinrich Ignaz Franz Biber und Georg Muffat, was erneut zu einer Blütezeit des Musiktheaters in Salzburg führte.

Heinrich Biber¹⁴ (1644–1704) trat ab 1670 in den Dienst Fürsterzbischofs Max Gandolf in Salzburg, acht Jahre später erhielt er dort die Stelle des Vizekapellmeisters und, nach dem Tode seines Vorgängers Andreas Hofer, um 1684 die des Kapellmeisters. Nach seiner Ankunft in Salzburg, wo er sich am erzbischöflichen Hof großer Beliebtheit erfreute, blieb er dort für den Rest seines Lebens.

13 Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 7), S. 176. Die Geschichte des Benediktinerdramas der Salzburger Universität beginnt im Herbst 1617 mit der Gründung des akademischen Gymnasiums und endet mit der Eröffnung des Salzburger Hoftheaters im Jahr 1775 und darüber hinaus mit der Erlassung der Schulordnung durch Hieronymus Graf Colloredo im November 1776.

14 Siehe Constantin Schneider, *Franz Heinrich von Biber als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 8 (1927), Heft 3, S. 281–347; *Heinrich Franz Biber 1644–1704: Musik und Kultur im hochbarocken Salzburg: Studien und Quellen*, hg. v. Petrus Eder und Ernst Hintermaier, Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg: Selke 1994.

1715 wurde sein Sohn Carl Heinrich Biber (1681–1749) zum Kapellmeister in Salzburg ernannt. Obwohl Biber der Nachwelt eher als Instrumentalkomponist und Violinvirtuose bekannt ist, schrieb er bedeutende Werke für das Musiktheater. Zu Bibers Kompositionen gehören mehrere Benediktinerdramen¹⁵, Festkantaten mit einem markanten allegorischen Zuschnitt, wie *Applausi festivi di Giove* und *Li trofei della Fede Catholica*. Die Musik ist leider nicht erhalten, aber die Festkantaten und dramatischen Serenate Bibers sind durch Librettodrucke belegt. *Applausi Festivi di Giove* (Textdichter unbekannt) wurde am 30. Juli 1686 zur Feier des 18. Jahrestages der Wahl von Erzbischof Max Gandolf Graf Kuenburg aufgeführt; *Li trofei della Fede catholica* erklang im folgenden Jahr anlässlich der Wahl von Max Gandolfs Nachfolger, Johann Ernst Graf Thun. Der Text zu letzterer wurde vom italienischen Librettisten Francesco Maria Raffaelini¹⁶ geschrieben, der auch die Libretti zu den Opern *Alesandro in Pietra*¹⁷ (1687; 1689) und *Chi la dura la vince*¹⁸ (1690/1692?) verfasste. Diese drammi per musica stehen aufgrund ihres historischen Sujets und des Intrigenschemas (mit einigen dramatischen Topoi) in der Tradition der venezianischen Oper.

-
- 15 *Valerianus* (1684, Otto Aicher); *Daniel* (1686, Otto Aicher); *Ulysses* (1687, Otto Aicher); *Corvinius* (1688, Vitus Kaltenkrauter); *Hermenegildus* (1689, Vitus Kaltenkrauter); *Juditha* (1691, Vitus Kaltenkrauter); *Wenceslaus* (1692, Vitus Kaltenkrauter); *Pertharitus* (1694, Vitus Kaltenkrauter); *Alphonsus* (1696, Augustin Kendlinger); *Julius Caesar* (1697, Wolfgang Rinswenger); *Thomas* (1698, Wolfgang Rinswenger).
- 16 Francesco Maria Raffaelini wirkte während der Amtszeit von Erzbischof Max Gandolf Graf Kuenburg und Johann Ernst Graf Thun. Über sein Leben und Wirken ist bislang wenig bekannt. Einige Informationen dazu sind in der Diplomarbeit von Piera Rettenbacher-Ferraro (*Francesco Maria Raffaelini. Ein Librettist am Salzburger Hof zur Zeit des Hochbarock*, Diplomarbeit Universität Salzburg 2003) zu finden.
- 17 ALESANDRO / IN PIETRA / DRAMMA PER MUSICA / CONSACRATO / All'All.^{za} Em.^{ma} e Rev.^{ma} / Dell Sig. / CARDINALE / MASSIMILIANO / GANDOLFO / Conte di CHIENBURGHO, / Arcivescovo, e Prencipe di Salisburgho [...] / Esibito nel Carnevale dell Anno MDC LXXXVII. / E posto in Musica dal Sig. HENRICO GIO. / FRAN. BIBER, Maestro di Cappella / di detta / Altezza Em.^{ma} / Con l'Arie per li Balli del Medemo Sig. / GIO. FRAN. BIBER, / IN SALISBURGHO, / Appresso GIOVAN. BAPT. MAYR, Stampatore di Corte; Bayerische Staatsbibliothek, P.o.it. 859, sowie ALESANDRO / IN PIETRA / DRAMMA PER MUSICA / CONSACRATO / ALL'AL.^{za} REV.^{ma} / DI MONSIG.^c / GIOVANNI / ERNESTO / Arcivescovo, e Prencipe / di Salisburgho [...] POSTO IN MUSICA / Dal Sig.^c / HENRICO GIO. FRAN. / BIBER, / Maestro di Cappella di d.^a Al.^{za} Rev.^{ma} / In Salisburgo, Appresso GIO. BATTISTA MAYR, / Stampatore di Corte; Österreichische Nationalbibliothek, 407399-A.Ad.9. – Anhand der Regie- und Szenenanweisungen (darunter auch eine Fechtsszene) vermutet Dahms, dass *Alesandro in Pietra* die szenisch spektakulärste und technisch anspruchsvollste der drei Salzburger Opern gewesen sein muss und daher in der „Aula Maior“ zur Aufführung gelangt ist. Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 7), S. 188.
- 18 Die Musik zu Bibers *Chi la dura la vince* ist erhalten und 2004 in einer Faksimile-Ausgabe publiziert worden: Heinrich Franz Biber, *Chi la dura la vince. Dramma musicale in drei Akten*, Text von Francesco Maria Raffaelini (?), Faksimile der Partitur Hs 560 aus dem Besitz des Salzburger Museums Carolino Augusteum, hg. v. Sibylle Dahms, Salzburg 2004 (*Denkmäler der Musik in Salzburg: Faksimile-Ausgaben* 10).

Alesandro in Pietra wurde 1687 für die Karnevalszeit komponiert, also gegen Ende der Amtszeit von Erzbischof Max Gandolf. Diese in drei Akte und einen Prolog gegliederte Oper umfasst auch zwei Tanz-Intermezzi, deren Musik von Biber geschrieben wurde. In der ersten Fassung sind elf Bühnengestalten sowie ein Chor vorgesehen. Die zweite Fassung des *Alesandro in Pietra* (1689?) erklang bereits zu Beginn der Wirkungszeit Johann Ernst Thuns und enthält Änderungen in der Widmung, die nun natürlich dem neuen Erzbischof huldigen. Diese zweite Fassung zeigt auch einige wichtige Veränderungen in der dramaturgischen Anlage wie zum Beispiel die Hinzufügung von zwei weiteren Gesangspartien, die zu einer Ausweitung komischer Elemente führen. Mit einer weiteren, prächtigen Huldigungskomposition schloss Biber sein Schaffen für das Musiktheater ab: die Serenata *Tratenimento musicale del'ossequio di Salisburgo* (Textdichter unbekannt) für die Feierlichkeiten zum Besuch der Braut des römischen Königs (und späteren Kaisers Joseph I.) im Februar 1699.¹⁹ Anhand des Librettos zum *Tratenimento musicale*, das in der Festschrift *Zwey-Einiger Hymeneus oder Oesterreich-Lüneburgischer Frid und Freunden-voller Vermählungs Gott* abgedruckt wurde, bekommen wir eine Vorstellung davon, wie großartig und majestätisch dieser Auftritt gewesen sein muss.

Eine andere wichtige Figur, die das barocke Musikleben am Salzburger Hof prägte, war der musikalische Kosmopolit und ehemalige Schüler Lullys Georg Muffat (1653–1704).²⁰ 1678 – das Aufführungsjahr von *Extemporanea theatri [...] exhibitio* und des Amtsbeginns Bibers als Vizekapellmeister – trat er als Hoforganist in die Dienste von Erzbischof Max Gandolf ein. Ein Jahr später schuf Muffat sein erstes Benediktinerdrama *Marina Armena* (1679), gefolgt von *Mariamne* (1680); die Texte beider Dramen stammen von Otto Aicher.

19 Die Braut, Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg, wurde in Modena standesamtlich mit dem Monarchen vermählt und reiste mit großem Gefolge über Rovereto, Tirol und Salzburg nach Wien, wobei sie auf allen Stationen ihrer Reise festlich empfangen wurde. Für die Feier dieser wichtigen Hochzeit wurde am Abend des 28. Februar 1699 auf dem Burgplatz am kaiserlichen Hof in Wien die Serenata *Imeneo trionfante* (Musik von Carlo Agostino Badia) aufgeführt. Die politischen Anspielungen sind in diesem Werk deutlich zu erkennen und die Macht der Habsburger-Dynastie wird ausgiebig demonstriert. Vgl. Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1988 (*dramma per musica: Beiträge zur Geschichte, Theorie und Kritik des Musiktheaters* 2), S. 64f.; Adriana De Feo, *Die dramatische Serenata im 18. Jahrhundert in Venedig und nördlich der Alpen* (wie Anm. 2), S. 305f.

20 Siehe Markus Eberhardt, *Georg Muffat und seine Zeit*, in: *Georg Muffat. Ein reichsfürstlicher Kapellmeister zwischen den Zeiten*, hg. v. Heinz-Walter Schmitz, Passau: Stutz 2006, S. 7–69.

Eine besondere Bedeutung für das musikalische Leben am Salzburger Hof hat auch sein *dramma per musica* *Le fatali felicità di Plutone*²¹, wiederum auf einem Libretto Francesco Maria Raffaelinis basierend, das am 29. Dezember 1687 anlässlich der Feierlichkeiten zur Palliumsübergabe an Johann Ernst Thun aufgeführt wurde. Der Text steht – im Gegensatz zu Bibers *drammi per musica* – mit seinem mythologischen Sujet eher der *Festa teatrale* nahe. Wichtig zu betonen ist allerdings, dass zu dieser Zeit die Grenzen zwischen den Gattungen des religiösen Dramas (Ordensdrama), der *Serenata* (enkomiastische Kompositionen, die oft zu festlichen Anlässen, wie Jubiläen oder bei Fürstenbesuchen, aufgeführt wurden) und der Oper oft fließend und die Terminologie unpräzise und wandelhaft waren: Begriffe wurden oft synonym verwendet. Vor allem bei den Gelegenheitskompositionen kann man verschiedene dramatische Formen erkennen, die jeweils unterschiedliche Bezeichnungen tragen. Nur durch eine Analyse der einzelnen Libretti und verwendeten Texte lassen sich die spezifischen Merkmale dieser Huldigungskompositionen sowie die Unterschiede zwischen den verschiedenen Formen einer so polyedrischen Gattung ausloten.

Am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts, eine für die Entwicklung der ‚*Opera in musica*‘ sehr relevante Zeit nach dem ersten Höhepunkt der Oper unter der Herrschaft von Markus Sittikus, gewann das Musiktheater in Salzburg wieder an Popularität, vor allem durch diese beiden Komponisten, aber nicht nur. Annalen und gedruckte Libretti aus den späten 1670er Jahren dokumentieren eine Reihe von musiktheatralischen Werken unbekannter Autorschaft, wie im Fall von *Extemporanea theatri [...] exhibitio*, dessen Libretto weder den Komponisten noch den Librettisten (wahrscheinlich mehrere, da es sich um einen dreisprachigen Text handelt) nennt.

Das Libretto zu *Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio*

Aus dieser kurzen Einleitung kann man einen Überblick gewinnen, wie vielfältig und facettenreich das barocke Drama in Salzburg gewesen ist. In seiner Komplexität und Einzigartigkeit ist ein Stück wie *Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio* ein perfektes Beispiel dafür, wie sich das lateinische Universitätstheater als barockes ‚Gesamtkunstwerk‘ aus Sprache, Musik und Tanz entfalten konnte.

21 LE FATALIFE-/LICITÀ DI PLUTONE, / *DRAMMA PER MUSICA* / CONSACRATO / *All’Al.^{za} Reverendiss.^{ma} / Di Monsig. / GIOVANNI / ERNESTO / Arcivescovo, e Principe / di Salisburgho [...] Posto in Musica dal Sig. / GIORGIO MUFFAT Organista, & / Aiutante di Cammera / Di detta Altezza Reverendiss. / IN SALISBURGHO, / Appresso MELCHIOR HAAN [1687]; Österreichische Nationalbibliothek, 407399-A.Ad1.8.*

Im Vorwort (eine Art „Hinweis an den Leser“, im italienischen *dramma per musica* „*Avviso al lettore*“) wird der improvisierte Charakter des Werkes – ein „*Opus hoc extemporaneum*“ – hervorgehoben; dort heißt es, dass das Stück eher zur Darbietung, die Musik und Dichtung verbindet, als zum Lesen gedacht ist.²²

LECTORI.

Opus hoc extemporaneum, quisquis in typis aspicias, non legentium sed spectantium auribus atque oculis datum, et, ut singulae theatri facies spectarentur, aptatum crede; nam quia totum musicale, plus Musicae quam Musae acceptum aequi bonique consule. CLEMENTISSIMO JUSSU in typo spectatur, quem nunquam expectavit res tumultuaria.

Die „extemporalitas“ war die Fähigkeit, aus dem Stegreif zu reden oder zu dichten und ist vielleicht eine Erklärung dafür, wieso sich das Libretto als ein Hybrid präsentiert: strophische und nichtstrophische Abschnitte in italienischer Sprache und ein derber deutscher Einschub sind in ein lateinisches Drama mit lobpreisendem Charakter eingebettet. Die Beschreibung „*nam quia totum musicale*“ lässt an ein Theaterstück denken, das ‚durchkomponiert‘ war; wobei vor allem die Prosa-Abschnitte (S. [21]–[23], siehe Anhang) auch auf eine Mischung von Sprechtheater und Oper hinweisen könnten.²³

Beim Durchblättern des Librettos der *Extemporanea theatri [...] exhibitio* fällt sofort auf, dass es sich hier nicht um ein reines lateinisches Drama enkomiaistischen Charakters handelt. Die folgende Tabelle zeigt die Struktur des Librettos, in zwölf Szenen gegliedert, mit einer großen Anzahl an Szenenwechseln (jede Szene spielt an einem anderen Schauplatz)²⁴ und Rollen (insgesamt spielen mehr als fünfzig Bühnengestalten), was auch in Verbindung mit der Opulenz der Aufführung, die zur Ehrung von wichtigen Gästen diente, stehen könnte. Aber noch interessanter sind die verschiedenen Sprachregister: Neben einem

22 Diplomatische Übertragung des Textes, auch in den folgenden Exzerpten. Hervorhebungen von der Verfasserin.

23 Über den Musikanteil des Salzburger Benediktinerdramas bemerkt Dahms: „Eine eingehende Untersuchung der Periochen hinsichtlich der musikalischen Struktur des Benediktinerdramas [...] ergab für das letzte Drittel der 17. Jahrhunderts [...] eine deutliche Differenzierung von Dramentypen: 1. Sprechstücke, in denen nur selten musikalische Einschübe zu finden sind; 2. Dramen, in denen der Anteil musikalischer Szenen 20 bis 45 Prozent des Szeneganzes ausmacht; 3. Dramen, in denen mehr als die Hälfte der Szenen ganz oder zum Teil mit Musik verbunden sind bzw. in denen die Musik aktiv in den Gang der Handlung eingreift.“ Dahms, *Barockes Theatrum Mundi* (wie Anm. 7), S. 178.

24 Mit den diversen Szenenwechseln sollten die zwölf Typendekorationen in der Aula vorgeführt werden. Siehe dazu den Beitrag von Christoph Brandhuber in diesem Band.

lateinischen Drama mit lobpreisendem Charakter stehen amüsante italienische Arien, gefolgt von einem Einschub in deutscher Sprache, der in einem Weinkeller spielt, und einem enkomiastischen Text üblicherweise fremd ist. Die Mischung von Buffo- und Serio-Elementen gehörte im 17. Jahrhundert zur gängigen Praxis, war aber eher nicht in Texten allegorischer Art zu finden, die zu feierlichen und höchst repräsentativen Anlässen gespielt wurden.

Szene	Bühnengestalten	Bühnenbild	Incipit	Seiten
SCENA I [Widmung] EXCEPTIO Serenissimorum Hospitum.	JUNO Præses Nuptiarum, curru vecta triumphali. AMOR CONJUGALIS in florida machina, aßidentibus Spe et Concordia. GERMANA LIBERTAS itidem sublimis altero curru thriumpali, cum Victoria. DUCES GERMANIÆ ANTIQUÆ. SEPTEM PLANETÆ. QUATUOR ANNI TEMPORA.	<i>Facies Theatri Atrium</i>	„Regina Juno Syderum“	[3]–[5]
SCENA II	HYMEN. DUO GENII AUSTRIACUS et LOTHARINGIUS aureum portant jugum. LUCINA MATER, quam Obstetricum loco comitantur FORTITUDO et FÆLICITAS, Serenißimis Conjugibus cunas offerunt, fausto omine. In comitatu sequuntur Sacri Flamines.	<i>Templum</i>	„O ter beata vincula!“	[5]–[6]
SCENA III	APOLLO cum MUSIS <i>Saltus Ephebulorum Comitum.</i>	<i>Hortus</i>	„Favete Floræ pignora“	[6]–[7]
SCENA IV	MEDIASTINUS. <i>Saltus 6. Epheborum.</i>	<i>Aula</i>	„O quante facende, o quant’ho da far?“	[7]
SCENA V	ORPHEUS, cum SATYRIS. <i>Musica Instrumentalis.</i>	<i>Sylva</i>	„Sotto l’ombre verdeggianti“	[8]
SCENA VI	GIGANTES. Typhon; Mimas; Enceladus; Pluto.	<i>Infernus</i>	„Rumpe vincla, rumpe furor“	[9]–[10]
SCENA VII	NETTUNO; THETIDE; ISTRO; RHENO; 2 NINFE.	<i>Mare</i>	„Sù, vaghi cristalli“	[10]–[12]

SCENA VIII	DER WIRTH; BÜRSTENBINDER; VAßBINDER; VAßZIEHER; KOCH; FUHRMANN; JUNG; MAGD; DIENER.	<i>Cella Vinaria</i>	„Wolan frisch auff Ihr Herren Säft“	[13]–[18]
SCENA IX	TRES INCOLÆ LOTHARINGIÆ absentiam Principis Hæreditarij lugentes, ejusdémque regimen exoptantes.	<i>Urbs</i>	„O triste fatum Patriæ“	[19]–[20]
SCENA X	THEODORUS; ULYSSES; PALLAS; PROVIDENTIA.	<i>Castra</i>	„Arma, quæ non respicit Cœlum, sunt irrita“	[20]–[21]
SCENA XI Consilium de Pace et Bello.	MERCURIUS ; 4 CONCILIARJ, quorum duo belli Duces, duo Togati.	<i>Conclave</i>	(Prosa)	[21]–[23]
SCENA XII Cœlites pleno choro apprecantur omnes felicitem conjugibus Principibus.	JUPITER, OMNES.	<i>Cœlum</i>	„Adeste magni Cœlites“	[23]–[24]

Das Libretto beginnt mit einer Art Prolog, und zwar mit einer Widmung an die Gäste „Serenissimorum Hospitum“; die Widmungsträger (Herzog Karl von Lothringen²⁵ und seine Frau Eleonore von Österreich²⁶) werden begrüßt; Amor conjugalis (eheliche Liebe) ist eine der Rollen und wird als Allegorie dargestellt. Juno erscheint auf einem Triumphwagen und stimmt einen Freuden- gesang an.

25 Karl V. Leopold von Lothringen (1643–1690) war zweiter Sohn von Herzog Nikolaus Franz und Claudia von Lothringen; ab 1675 wurde er zum Titularherzog von Lothringen und Bar (nur nominell, weil das Herzogtum von Ludwig XIV. besetzt war) ernannt. Ab 1663 stand er in kaiserlichen Diensten und nahm an der Schlacht bei Mogersdorf gegen die Osmanen (1. August 1664) teil. Zwischen 1676 und 1677 kämpfte er an der Spitze der kaiserlichen Armee als Nachfolger des berühmten italienischen kaiserlichen Feldherrn Raimondo Montecuccoli gegen Frankreich. Er befehligte die kaiserliche Armee während der Belagerung Wiens und gewann zusammen mit dem polnischen König Johann III. Sobieski die große Schlacht vom 12. September 1683.

26 Eleonore Maria Josefa von Österreich (1653–1697) war Königin von Polen und Großfürstin von Litauen, und (nach der zweiten Hochzeit) Herzogin von Lothringen. Sie wurde als Tochter von Kaiser Ferdinand III. und dessen dritter Gemahlin Eleonora Gonzaga-Nevers in Regensburg geboren. 1670 heiratete Eleonore in Lemberg den polnischen König Michael Korybut Wiśniowiecki (1640–1673). Nach dem Tod ihres Ehegatten im November 1673 blieb sie noch bis zur Wahl seines Nachfolgers, König Johann III. Sobieski, in Polen und kehrte dann nach Österreich zurück. Mit der Erlaubnis ihres Halbbruders, Kaiser Leopold I., heiratete Eleonore 1678 Herzog Karl V. von Lothringen.

EXCEPTIO Serenissimorum Hospitum.

Juno Præses Nuptiarum, curru vecta triumphali. Amor Conjugalis in florida machina, aßidentibus Spe et Concordia. Germana Libertas itidem sublimis altero curru triumphali, cum Victoria. Duces Germaniæ antiquæ. Septem Planetæ. Quatuor anni Tempora.

Juno.

Regina Juno Syderum,²⁷
 Et Nuptiarum Dea,
 Quæ nuper arcta vincula
 Præcordijs paravi:
Saluto Divos Hospites,
 Mecum Juvavus una;
 Qui montibus, qui Vallibus
 Nunc imperat triumphum.

- [4] Amor, Amor cito veni,
 Junge mecum gaudia,
Amor, Amor conjugalis
Collige tripudia.
 Veni Cupido Cœlice,
 Magno Jovis de sinu:
Neapolis sic Austriæ.
Curvo rogat te genu.
 [...]
 Omnnes simul Planetæ.
Serena vos fæcunditas,
Fæcunda vos fœlicitas,
O Conjuges, coronet:

- [5] Stellæ faventes ætheris,
 Nihil maligni Syderis
 Ferant suis influxibus:
 Cœlestis orbis machina
 Mittat quieta tempora.

Das Incipit kommt einer Serenata Epitalamica nahe. Das Paar, das im vorherigen Monat (am 6. Februar 1678) in Wiener Neustadt heiratete, wird gefeiert und gehuldigt und alle Planeten wünschen Glück und Furchtbarkeit.

In der zweiten Szene wird die Anspielung direkter und auf eine politische Ebene gehoben:

27 In metrischer Hinsicht kann man eine Unterscheidung zwischen Rezitativ und Arie beobachten, da in den Arien ein Distichon mit zwei heterogenen Versen verwendet wird.

[5] SCENA II. *Templum*

Hymen. Duo Genii Austriacus et Lotharingius aureum portant jugum.

*Lucina Mater, quam Obstetricum loco comitantur Fortitudo et Fœlicitas, Serenissimis
Conjugibus cunas offerunt, fausto omine. In comitatu sequuntur Sacri Flamines.*

Lucina.

[6] Lotharingia quando volucris

Campo nidificat in Austriaco.

Has Conjugibus Lucina Suis

Cunas offert, et opem spondet.

Die Hochzeit war von großer politischer Bedeutung: Karl V., der es schaffte, 1675 Titularherzog von Lothringen zu werden (zu einer Zeit, als Lothringen von Frankreich besetzt war), wurde nach der Hochzeit mit Eleonore von Österreich zum Statthalter von Tirol und Vorderösterreich ernannt und dem Paar wurde die Hofburg in Innsbruck zugewiesen.

Das Bündnis mit den Habsburgern (seit 1663 stand Karl in kaiserlich-habsburgischen Diensten, wo er eine sehr beachtliche militärische Karriere machte) wurde durch die Heirat mit Eleonore, Tochter von Ferdinand III. von Habsburg und Eleonore Gonzaga-Nevers, gefestigt. Sie war bereits die Witwe von Michał Korybut Wiśniowiecki, dem König von Polen, und vererbte den Nachkommen darüber hinaus die Rechte auf die Nachfolge der Familie Gonzaga, die sie wiederum von ihrer Mutter erhalten hatte.

Nach diesem besonders lobpreisenden Teil folgt – ‚ex abrupto‘ – ein amüsanter und buffonesker Monolog auf Italienisch. Die erste Episode des Medastinus „O quante facende, o quant’ho da far?“ ist, dramaturgisch gesehen, eine Art Lamento des Dieners, der über seinen unglücklichen Zustand klagt (der arme Knecht wirkt hier fast wie ein Leporello ‚ante litteram‘).²⁸ In metrischer Hinsicht ist die Arie sehr unregelmäßig; eine Besonderheit, die für zeitgenössische italienische Libretti nicht typisch ist und aus der Zeit um 1630–1640 stammt. Hierdurch könnte man auf einen unerfahrenen und/oder nicht muttersprachlichen Dichter (oder mehrere Dichter, denn insgesamt gibt es drei Einschübe in italienischer Sprache) schließen. Das Reimschema ist untypisch (AAA BBAA AA, die Einteilung in Strophen kann jedoch auch anders interpretiert werden) und wechselt zwischen Sechs- und Siebensilbern mit einem übermäßigen Gebrauch an ‚versi tronchi‘ (‚verstümmelten Versen‘).

28 Vgl. Leporellos Arie (I, 1) aus Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni* (1787): „Notte e giorno faticar / per chi nulla sa gradir; / [...] Voglio far il gentiluomo, / e non voglio più servir. // Oh che caro galantuomo! / Voi star dentro con la bella, / ed io far la sentinella!“

[7] SCENA IV. *Aula**Mediastinus. Saltus 6. Epheborum.**Mediastinus.*

O quante facende, o quant'ho da far?	Ach, wieviel Hausarbeit, wieviel zu tun? ²⁹
E quei da ballar, e voi da sonar, ³⁰	Und sie tanzen, und ihr spielt,
E mi da spazzar?	und ich soll fegen?
O quanti son matti	Ach, wie verrückt sind
Li poveri squatatti? ³¹	die armen Hausknechte?
Non voglio più spazzar,	Ich will nicht mehr fegen
Ma signoreggiar.	sondern ein Herr sein.
Chi non sa ben danzar,	Wer nicht gut zu tanzen weiß,
Assai può comandar.	der kann viel befehlen.

Saltus 6 Epheborum.

Nach dem Tanz der sechs Knaben („Saltus 6 Epheborum“) folgt ein im Wald spielender Monolog der bukolischen und idyllischen Figur des Orpheus, der einen eindeutigen feierlichen und huldigenden Bezug zu den adeligen Gästen hat: „Sonaremo l'honori / D'un gran Prencipe e Regina. / Gionta mostraremo già / Coll'amor la Maestà.“ Wie im Fall von Mediastinus' Arie ist Orfeos Szene metrisch sehr bunt, mit abwechselnden Acht-, Sieben- und Sechssilbern, hinzukommen die ersten zwei Disticha, welche den Monolog einrahmen.

[8] SCENA V. *Sylva**Orpheus, cum Satyris.**Orfeo.*

Sotto l'ombre verdeggianti,	Unter dem grünen Schatten,
Sotto l'alberi germoglianti	unter den knospenden Bäumen,
Hor piace di cantar,	singen wir nun gern,
Hor piace di sonar.	spielen wir nun gern.
Cantaremo l'amori,	Wir werden von der Liebe singen,
Sonaremo l'honori	wir spielen zu Ehren
<u>D'un gran Prencipe e Regina.</u>	eines großen Prinzen und einer Königin.
<u>Gionta mostraremo già</u>	Wir werden zeigen, dass die Liebe
<u>Coll'amor la Maestà.</u>	mit der Majestät vereint ist.
De i boschi vaghi numi	Schöne Götter der Wälder,

29 Deutsche Übersetzung von der Verfasserin.

30 Die ersten beiden Verse müssten, der Silbenzahl nach, eigentlich Elfsilber sein, sie besitzen jedoch nicht den Rhythmus eines elfsilbigen Verses (vor allem der Akzent auf der fünften Silbe ist nicht kanonisch). Sie sollten daher grafisch geteilt werden: „O quante facende, / o quant'ho da far?“ = zwei Sechssilber; wie „E quei da ballar, / e voi da sonar.“

31 „squatatti“ = „sguattato“. In modernem Italienisch entspricht das Wort „sguattero“ (‚Hausknecht‘).

Hor portate qua i lumi:	bringet Ihr den Blick hierher:
Renderavi quel liuto,	Die süße Tugend,
La soave virtù	welche alles bewegen kann,
Che mover può il tutto,	wird euch die Laute zurückbringen.
Alle gioie sù sù.	Auf, zur Freude!
L'amore potente,	Die mächtige Liebe,
Col sono movente	mit dem berührenden Klang,
Salvaticha gente,	Ihr Waldbewohner,
Sotto l'ombre verdeggianti,	unter dem grünen Schatten,
Sotto l'alberi germoglianti	unter den knospenden Bäumen,
Hor piace di cantar,	singen wir nun gern,
Hor piace di sonar.	spielen wir nun gern.
Alle gioie sù sù.	Auf, zur Freude!

Nach der Instrumentalmusik („Musica Instrumentalis“) folgen zwei mythologische Szenen (S. [9]–[10]; [10]–[12]; siehe Anhang). Szene VI („Rumpe vincla, rumpe furor“) ist in lateinischer Sprache und spielt in „Infernus“ („Hölle“); die Rollen sind die Giganten Typhon, Mimas, Enceladus und Pluto. Im Gegensatz dazu spielt die nächste Szene VII am Meer; diese ist wiederum in italienischer Sprache gehalten und es treten die Gottheiten Nettuno und Thetide, die geographischen (allegorischen) Entitäten Istro und Rheno, gefolgt von zwei Nymphen auf.

Es sind wieder deutlich politische Anspielungen zu erkennen und der Widmungsträger, der ‚tugendhafte‘ Fürst von Lothringen („virtuoso Prencipe di Lorena“) wird direkt verehrt und als ‚glorreicher Fürst‘ („glorioso Prencipe“) und ‚großer Monarch‘ („gran monarca“) gefeiert. Diese Szene ist, im Vergleich zu den vorherigen Monologen von Mediastinus und Orfeo, länger und stärker gegliedert. In metrischer Hinsicht ist sie ebenfalls unregelmäßig und entwickelt sich ohne festes Reimschema.³²

Es ist eine Szene mit einem starken feierlichen Akzent, vor allem durch Istros³³ Arie „L'Istro vedi rallegrato“, die eine Allegorie der Braut und deren Heimat Österreich ist, und Teil einer dramatischen Serenata sein könnte.

[10] SCENA VII. *Mare*
Nettuno. Thetide. Istro. Rheno. 2 Ninfe.

<i>Nettuno.</i>	
Sù vaghi Cristalli,	Auf, vage Kristalle,
Sù fiumi uquali,	Auf, euch Flüsse,

32 Interessant zu beobachten ist, dass Rhenos Part „Rallegratevi su le mie sponde“, obwohl er nicht strophisch gegliedert ist, das erste und letzte Distichon als Refrain verwendet.

33 Mit der Bezeichnung „Istro“ haben die Griechen und Römer die Donau beschrieben.

[11] All'Eridano lucente!

E voi belli

Fiumicelli,

E che meco vi trovate,

Belle Ninfe festeggiate.

Commando la calma,

Per render la palma

Al glorioso Prencipe.

zum leuchtenden Eridanus!

Und euch schöne

Bäche,

dass ihr euch bei mir wiederfindet,

und schöne Nymphen, feiert auch!

Ich befehle Ruhe,

um die Palme zum glorreichen

Prinzen zurückzugeben.

Istro.

L'Istro vedi rallegrato

De gli fiumi gran Monarca!

Io, io ben ho maneggiato

D'un gran Prencipe la barca,

E all'Imeneo ho consegnato.

L'Istro vedi rallegrato

De gli fiumi gran Monarca.

Du siehst wie Istro jubelt,

Istro, der größte Monarch aller Flüsse!

Ich, ich habe das Boot eines

großen Prinzen gut geführt,

und übergab es Hymen.

Du siehst wie Istro jubelt,

Istro, der größte Monarch aller Flüsse!

Rheno.

Rallegratevi sù le mie sponde

Arrossite dal sangue l'onde!

Non già, no 'l Tago solo,

No 'l rinnommato Pattolo

Bagnarà d'oro l'arena.

Ma per le noie

Io darò gioie

Al virtuoso Prencipe di Lorena.

Non voglio far meno

Dell'Istro il Rheno.

Arrossite dal sangue l'onde

Rallegratevi sù le mie sponde.

Erfreut euch an meinen Ufern,

vom Blut gefärbte Wellen!

Nicht nur der Tajo allein,

nicht der berühmte Pactolus

wird den Sand in Gold tauchen.

Aber für die Mühlen

Ich werde Freude schenken dem

tugendhaften Prinzen von Lothringen.

Der Rhein möchte nicht weniger

machen als Istro.

Vom Blut gefärbte Wellen,

erfreut euch an meinen Ufern.

Hier bietet sich ein vergleichender Blick nach Wien an: zum „Applauso per musica“ *Le Pompe dell'Istro*³⁴, das zur Hochzeit der Salzburger Widmungsträ-

34 LE POMPE DELL'ISTRO. / APPLAUSO PER MUSICA / CANTATO / NELLE FELICISSIME NOZZE / DELLA SACRA MAESTA / DELLA REGINA / ELEONORA / DI POLONIA, / COL SERENISSIMO DUCA / CARLO / DI LORENA. / IN NEUSTAT L'ANNO 1678. / In Vienna, Appresso Pietro Paolo Viviani Stampatore Academico. 1678; Österreichische Nationalbibliothek, 406740-B.Ad1.12 [hier S. 5]. Die Bühnengestalten sind ISTRO, GLORIA, SATURNO, FAMA, AMORE, HIMENEO und LUCINA. Im Mittelpunkt des Wiener Hofzeremoniells stand der Kaiser als Repräsentant der weltlichen Macht Gottes auf Erden, sämtlichen anderen Souveränen vorgesetzt. Im Rezitativ der Fama wird die Kaiserliche Familie evoziert: „FAMA: Più non decanti il mio famoso grido / di sette meraviglie il prisco onore; / quivi LEOPOLDO augusto, e CARLO invitto, / Tre LEONORE, ANTONIA, e MARIANNA / son più nobile assunto / de' miei fiati sonori, / son della nostra età sette stupori.“ Die „sieben Wunder unserer Zeit“ („della nostra età sette stupori“) sind Kaiser Leopold I.; Karl V. von Lothringen, der Widmungsträger; Eleonora Gonzaga, dritte Ehefrau von Ferdinand III. und Mutter der Widmungsträgerin;

ger (Karl von Lothringen und Eleonore von Österreich) in Wiener Neustadt aufgeführt wurde. Die erste Strophe der Arie Istros „Tumidi corrano“ gibt schon eine Kostprobe eines viel erfahreneren Librettisten (der Textdichter ist unbekannt, die Musik stammt von Antonio Draghi).³⁵

In dieser Festkantate ruft der Fluss Istro anlässlich der Hochzeit alle anderen Flüsse, das heißt die ganze Welt, zu sich:

Tumidi corrano	Anschwellend sollen sie zu mir fließen,
tutti i più nobili	all die edelsten
fiumi del Mondo	Flüsse der Welt,
al mio gran merito	um mir große Ehre
per tributar;	zu erweisen;
poiché qui volano	denn hier fliegen
i numi Eterni	die ewigen Götter
a stuol giocondo	in heiterer Schar,
l'alte mie Glorie	um meinen erhabenen Ruhm
per segnalar.	zu verkünden.

Nach der direkten Glorifizierung des Widmungsträgers als tapferer Herrscher wechselt neuerlich die Atmosphäre: die Szene VIII (S. [13]–[18]; siehe Anhang) enthält einen relativ derben deutschen Text im Salzburger Dialekt, der in einem Weinkeller („Cella Vinaria“) spielt. Die Rollen sind der Wirth, der Bürstenbinder, der Vaßbinder (= Fassbinder), der Vaßzieher (= Fasszieher), der Koch, der Fuhrmann; ein Junge, eine Magd und ein Diener. Es handelt sich um eine eigenständige Episode (schon die Typographie des Librettos, die den vorangegangenen Teil mit einer Verzierung als abgeschlossen ausweist, ist ein Hinweis darauf; vgl. S. [12]), die nichts mit dem feierlichen Anlass zu tun hat und, eventuell auch als eine Art durchgängig gesprochenes Intermedium, in jedes andere Libretto eingefügt werden könnte.

Nachfolgend werden die ersten beiden Strophen transkribiert, um eine Vorstellung von dem fast grotesken Sprachregister zu vermitteln, welches weit

Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg, Frau von Leopold; Eleonore von Österreich, die Widmungsträgerin; Maria Antonia, Tochter von Leopold I., Frau von Maximilian II. Emanuel, Kurfürst von Bayern; Maria Anna von Österreich, Regentin von Spanien, Schwester von Leopold I.

35 Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (wie Anm. 5), S. 491. Zur selben Gelegenheit wurde auch *Amor vittorioso* (Text von Minato, Musik von Draghi) aufgeführt. AMOR VITTORIOSO / APPLAUSO PER MUSICA / CANTATO / NELLE FELICISSIME NOZZE / DELLA SACRA MAESTA / DELLA REGINA / ELEONORA / DI POLONIA, / COL SERENISSIMO DUCA / CARLO / DI LORENA. / IN NEUSTAT L'ANNO 1678. / In Vienna, Appresso Pietro Paolo Viviani Stampatore Academico. 1678.

vom Kanon der panegyrischen Dichtung entfernt ist, und einen starken Kontrast zum Rest des Textes bildet.

[13] SCENA VIII. *Cella Vinaria*

Der Wirth. Bürstenbinder. Vaßbinder. Vaßzieher. Koch. Fuhrmann. Jung. Magd. Diener.

Wirth.

Wolan / frisch auff Ihr Herren Gäst/ [Der Wirth begrüßt die Gäste und lädt
Seyd mir willkomb ins gsamdt? sie ein, den Wein zu kosten, den sie mögen.]

Daß ich euch geb das allerbest/

Das ist nunmehr mein Ampt.

Und wann der Wein nicht wär der best/

So seydt ihr gleichwol meine Gäst.

Wolan! Ich schenck nun ein /

Sagt was vor einen Wein.

Bürstenbinder.

Ich mach die Kandel-Bürst/

So kan ich billich leiden nicht/

Daß mich so hefftig dürst.

Mein Bürst die Kandlen sauber halt/

Das kan ich eben gleicher Gestalt:

Herr Wirth schenckt ein / mich dürst/

Nembt hin die Kandel-Bürst.

[Der Bürstenmacher macht
Rohrbürsten und leidet unter Durst.
Seine Bürste hält die Rohre sauber;
aber das kann er auch selbst;
daher möchte er die Rohrbürste
gegen Wein tauschen.]

In der darauffolgenden Szene IX („O triste fatum Patriæ“) wird der Bezug zu Karl als Oberhaupt des umstrittenen (da von den Franzosen besetzten) Herzogtums Lothringen³⁶ deutlich, wie in der ersten Strophe zu lesen ist:

[19] SCENA IX. *Urbs*

Tres Incolæ Lotharingiæ absentiam Principis Hæreditarij lugentes, ejusdemque regimen exoptantes.

Primus.

O triste fatum Patriæ,

O Lotharinga sedes!

Desideras quæ Principem

Tuæ videre Terræ.

Suam non sic Euridicen

Desideravit Orpheus:

Fumum focus de patrijs

Optavit aut Ulysses.

36 Im September 1675 nahm Karl den Titel des Herzogs von Lothringen an, nachdem sein Onkel Karl IV. im gleichen Monat gestorben war. Er wurde von allen Staaten Europas – mit Ausnahme Frankreichs, das Lothringen seit 1670 besetzt hielt – als Herzog anerkannt.

Der politische Bezug ist in der XI. Szene („Consilium de Pace et Bello“) noch deutlicher zu erkennen. Die gesamte Szene ist in Prosa gehalten, vielleicht ein Indiz dafür, dass Teile dieses Theaterstückes nicht nur gesungen, sondern auch geschauspielert wurden, was aufgrund des Verlusts der Musik leider nicht feststellbar ist. Dieser Prosa-Abschnitt endet damit, dass Merkur Karl zum Anführer krönt und ihn auffordert, für den Ruhm Lothringens und Österreichs zu kämpfen: „Tuum est, Serenissime Dux CAROLE, ferrum stringere pro Deo, et Cæsare, ac Imperio, pro Gloria, et nominis tui immortalitate.“³⁷

Die gesamte Szene bezieht sich auch auf die bedeutende militärische Karriere des Widmungsträgers sowie auf die kriegerischen Auseinandersetzungen der Zeit, an denen auch Karl beteiligt war. Im September 1675 wurde er zum ‚Generalissimus‘ der kaiserlichen Armeen ernannt und 1676 nahm er an der Belagerung von Philippsburg teil. 1678 befehligte er den Übergang der kaiserlichen Armee über den Schwarzwald. Das Stück liefert ein perfektes Beispiel dafür, wie eine Gelegenheitskomposition auf den Widmungsträger und auf die aktuelle politische Situation zugeschnitten wurde.

Das Libretto endet mit Wünschen für Glück und Langlebigkeit an das edle Paar („Vivant beati Principes, / Vivant beati Conjuges, // Fæcunditate nobiles, / Sint factis immortales“) nach der Tradition der lobpreisenden Texte. Das Finale mit der Apotheose sieht den Auftritt der Götter im himmlischen Chor vor:

[23] SCENA XII. Cælum

Coelites pleno choro apprecantur omnem felicitatem Conjugibus Principibus.

Jupiter.

Adeste magni Cœlites.

Stellantis orbis incolæ:

Adeste sacris mentibus.

Applaudite Principibus.

Omnes.

Plaudite, plaudite cælestes chori.

Applaudite Principibus.

Jupiter.

Plaude Terra, Plaude Cælum,

Plaude Thetys Cærula;

Quidquid astra gaudiorum,

Quidquid Cælites amorum,

Læta fundant sidera.

Omnes.

37 Ein Wunsch, der fast prophetisch klingt, denn Karl V. von Lothringen wurde der spätere Sieger über die Türken.

Plaudite, plaudite cælestes Chori,
 Applaudite Principibus.
 [24] *Juno.*
Vivant beati Principes.
Vivant beati Conjuges.
Fæcunditate nobiles.
Sint factis immortales.
Omnes.
 Vivant, vivant beati conjuges.
 [...]
 Venus.
Vivite pacato sidere.
Vivite beato munere.
Hæc fata sunt jam Cælitum
Hæc vota sunt mortalium.
Omnes.
Vivite beati Conjuges.

Die Ehe zwischen Karl von Lothringen und Eleonore von Österreich erwies sich tatsächlich als sehr glücklich: das Paar hatte sechs Kinder und der älteste Sohn Leopold war der Vater des späteren Kaisers des Heiligen Römischen Reiches Franz I., des Begründers der Dynastie Habsburg-Lothringen.

Fazit

Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio ist ein Produkt der mannigfaltigen Salzburger Musiktheaterkultur des 17. Jahrhunderts, wo Belehrung, Unterhaltung und Widmung zu einer wirksamen Verbindung zusammengeführt wurden, und ein Zeugnis, dass die spektakulären Produktionen des Universitätstheaters zu dieser Zeit auch zur höfischen Repräsentanz bestimmt waren.

Es fällt aber nicht einfach, ein so außergewöhnliches Libretto in einen literatur- und musikhistorischen Kontext einzuordnen: Die lateinische Dichtung ist typisch für das Benediktinertheater, die Schuldramen und die „Applausus Cantate“, die im 17. und 18. Jahrhundert an der Universität Salzburg zur Aufführung gelangten. Die Kombination von Komik und Ernst sowie die verschiedenen Sprachregister erinnern an das italienische *dramma per musica* des 17. Jahrhunderts. Man darf aber nicht vergessen, dass dieses Stück als Huldigungswerk entstanden ist und viele direkte Anspielungen auf die vornehmen Gäste, wie sie in einer *Serenata*/Festkantate zu erwarten sind, enthält. In der Gattung der enkomiastischen Dichtung und repräsentativen Formen des Musiktheaters ist *Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio* somit als einzigartiges und bemerkenswertes Werk zu betrachten: ein *Unicum*.

EXTEMPORANEA THEATRUM
IN UNIVERSITATE BENEDICTINO-
SALISBURGENSI

EXHIBITIO FACTA

SERENISSIMIS,
AC

POTENTISSIMIS

CONIUGIBUS

ELEONORÆ

MARIÆ JOSEPHÆ

REGINÆ POLONIÆ, LITHUANIÆ,
PRUSSIÆ &c. NATIÆ REGIÆ PRIN-

CIPI UNGARIÆ ET BOHEMIÆ, ARCHI-
DUCISSÆ AUSTRIÆ &c. &c.

ET

CAROLO

DUCI LOTHARINGIÆ,

BARRI, CALABRIÆ
ET GELDRIÆ &c. &c.

Animantibus Scenas Archiepiscopalis Aulae Musices.

Anno M. DC. LXXXVIII Die 22. Martij.

SALISBURGI,

Typis JOANNIS BAPTISTÆ MAYR, Typographi Aulico-Academici.

3988

LECTORI.

Optus hoc extemporaneum, quisquis in typis
aspiciat, non legentium sed spectantium auri-
bus atque oculis datum, &c. ut singulæ theatri
facies spectarentur, aptatum credè; nam quia to-
tum musicale, plura Musicæ quam Musæ accep-
tum æquè bonique consule. CLEMENTISSI-
MO Jussu in typis spectatur, quem nunquam
expectavit res tumultuaria.



SCÈ



S C E N A I.

E X C E P T I O

Serenissimorum Hospitum.

Juno Preses Nuptiarum, curru vecta triumphali.

Amor Conjugalis in florida machina, assidentibus Spe & Concordia.

Germana Libertas itidem sublimis altero curru triumphali, cum Victoria.

Duces Germaniae antiquae. Septem Planetæ. Quatuor anni Tempora.

Juno. R Egina Juno Syderum,
Et Nuptiarum Dea,

Quæ puper arcta vincula
Præcordijs paravi:

Saluto Divos Hospites,
Mecum Juvavus unâ;

Qui montibus, qui Vallibus
Nunc imperat triumphum.

A 2 Amor

FACTES
THEATRI
ATRUM.

Amor, Amor citò veni,
Junge mecum gaudia,
Amor, Amor conjugalis
Collige tripodra.

Veni Capito Cœlice,
Magno Jovis de sinu;
Neapolis sic Austræ,
Curvo rogat te genu.

Amor Conjugalis è machinâ.

Audio voces,
Audio iusta:
Fœcunda parens,
Pronuba Juno.

Juno. Vides potentes Hospites?
Cernis tuos num Principes?
Mox ocyus saluta,
Et cordicus adora.

Juno & Amor simul.

Commune nobis gaudium,
Communis ardor cordium
Contemperatis vocibus
Conjungat in compendium.

Omnes simul Planetæ.

Serena vos fœcunditas,
Fœcunda vos fœlicitas,

O Conjuges, coronet: *Stellæ*

Stellæ faventés ætheris,
Nihil maligni Syderis
Ferant suis influxibus:
Cœlestis orbis machina
Mittat quietâ tempora.

SCENA II.

Hymen. Duo Genii Austriacæ & Lotbaringus TE. M. PLUM.
aureum portant jugum.

*Lucina Mater, quam Obstetricum loco comitan-
tur Fortitudo & Felicitas, Serenissimis Con-
jugibus cunas offerunt, fœsto omnino. In co-
mitatu sequuntur Sacri Flamines.*

Hymen. O ter beata vincula!

Nexus ter auspiciatos!

Amata corda Principum

Quæis illigavit Hymen.

Salus ab istis publica,

Rerumque Summa pendet

Vis nulla, nervus hostium

Resolvat ista nullus.

Lucina.

Procul ito dolor, procul afflictæ

Nubila mentis. Redeant pleno

Gaudia cornu. Quam bona nostris

Constellatio cernitur oris?

O Concursum Siderum amabilem!

Et spem opulentæ liquidam frugis!

Lothar.

Lotharingia quando volucris
Campo nudificat in Austriaco,
Has Conjugibus Lucina Suis
Cunas offert, & opem spondet.

Felicitas. Spera avibus ergo nunc bonis.

Prostrata quæ jacet modo

Germaniæ Felicitas,

Et ista sub cinere gemit,

Surget ex istis rediviva cunis.

Gen. Lotbar. O felix augurium! Lætum

Omen! rabiem effrorem lignum

Hoc subjugabit hostis.

Omnes 4. Connubialem Jupiter,

Servæque Juno Lædam,

Hymen. Lucebit ista quamdiu,

Frustrâ dolus latebit.

Lucina. Ardebit ista quamdiu,

Fraus nulla quid valebit.

Omnes 4. Connubialem Jupiter

Servæque Juno Lædam!

SCENA III.

Moeris.

Apollo cum Musis.

Apollo. Favete Floræ pignora,

Et Chloridos vireta!

Dignos decoras neçrite

Ja vertices coronas.

La-

Labrisque Musæ melleis.

Vos Principes avete:

Plausum canoris voculis:

Ad astra promovete.

Omnes. Sint salvi magni Principes, diu terras illius
stent.

Ver. Ite rores in virores,

Lacteos rigate flores.

Tbalia. Ite flores in colores,

Et colores in odores.

Omnes. Rores, virores,

Flores, odores,

Adipinate gratiam.

Saltus Epheborum Comitum.

SCENA IV.

Medicissimus. Saltus 6. Epheborum.

Medi. O quante facende, o quanti ho da far?

E quei da ballar, e voi da sonar,

E mi da spazzar?

O quanti son matri

Li poveri squattati?

Non voglio piu spazzar,

Ma signioreggiar.

Chi non sa ben danzar,

Affai puo commandar.

Saltus 6. Epheborum.

SCZ.

SCENA V.

Orpheus, cum Satyris.

Orfeo. Sotto l'ombre verdeggianti,

Sotto l'alberi germoglianti.

Hor piace di cantar,

Hor piace di sonar.

Canteremo l'amori,

Sonaremo l'honori

D'un gran Principe e Regina.

Gionta mostreremo già

Coll'amor la Maesta.

De i boschi vaghi numii

Hor portate qua i lumi;

Renderavi quel liuro,

La soave virtu.

Che mover puo il tutto.

Alle gioie fusil.

L'amore potente,

Coll' sono movente

Salvatica gente,

Sotto l'ombre verdeggianti,

Sotto l'alberi germoglianti

Hor piace di cantar,

Hor piace di sonar.

Alle gioie fu su.

Musica Instrumentalis.

SCENA

SCENA VI.

GIGANTES. *Typhon. Mimae. Enceladus.* INFERNUS.

Pluto.

Typhon. Rumpè vincula, rumpe furor,
Ibo nunc validior.

Bella jam movebo Jovi,

Sceptra nunc excutiam.

Virtus vera, licet sera,

Nunquam caret gloriâ.

Sed quæ vis me remoratur,

Quis me tenet fortior?

Mimae. Quæ torquet mentem rabies?

Quis furor occupat artus?

Et terrâ gentus nunc terrâ sit inferior?

Bella qui movit ætheri,

Tellure sit extorris?

Retulam tela fortior,

Ultiorem vindex sentiet,

Stygi miscebo cælos.

Enceladus. Ætæna major Encelado

Virtute fiat minor.

Eructabo faces, tua Regna.

Succendam, Jupiter.

Bos alligatus firmiter

Quàm sæpè tuppit vincula? Non

Non fero compedes,
Non pondus obfians patior.
Non firm, non sim Enceladus.
Aut hostis ero Jovi.

Omnes. Rumpè fortis, rumpe furor,
Nostra rumpe vincula!

Quidquid dirum fovet Orcus,
Quidquid est rebelle Jovi,

Armet nobis brachia,

Quidat nobis fulmina.

Rumpè fortis, rumpe furor

Nostra rumpe vincula.

Virtus vera, licet sera,

Nunquam caret gloriâ.

Pluto. Umbrae moventur impetu,

Et populus silentium.

Vis gygantea commovet,

Tiranes bella movent.

Immemores at fulminis

Frater compescam Jovis.

Ingentes minas spargitis:

Sunt vanæ, sunt vanæ

Sine viribus iræ.

SCENA VII.

MARE. *Nettuno. Thetide. Istro. Rheno. 2. Ninfe.*

Nettuno. Sù vaghi Crifalli,

Sù fiumi uquali.

All

All Eridanio lucente!

E voi belli

Fiumicelli,

E che meco vi trovate,

Belle Ninfe festeggiate.

Commando la calma,

Per render la palma

Al glorioso Principe.

Istro.

L' Istro vedi rallegrato

De gli fiumi gran Monarca!

Jo, io ben ho maneggiato

D' un gran Principe la barca,

E all' Imeneo ho consegnato.

L' Istro vedi rallegrato

De gli fiumi gran Monarca.

Rheno.

Rallegratevi su le mie sponde

Arrossite dal sangue l' onde!

Non già, no' l' ago solo,

No' l' rinnommato Patrolo

Bagnarà D' oro l' arena.

Ma per le noie

Io daro gioie

All virtuoso Principe di Lorena.

Non voglio far meno

Dell' Istro il Rheno.

Arrossite dal sangue l' onde

Rallegratevi su le mie sponde.

B 2

The.

Thetide. Ove si pone il Sol si bagnante

E d' onde si vede quel Dio si levante.

Sarà giunta la Fortuna.

Principe, colla virtù.

Che si degna fa pur una.

Per Ti già d' andar in su.

Ninfa 1. Hor Ninfe gioite!

Ninfa 2. E voi belli

Fiumicelli.

Ninfa 1. A gioir connoi venite.

Ninfa 2. Hor Ninfe gioite, &c.



SCENA VIII.

Der Wirth. Wassbinder. Wasß. CELLA
zieher. Koch. Subermann. Jung. Magd. VINA.
Dienet.

Wlan / frisch auff Ihr Herren Gäst / wirth.
 Seyd mir willkorn ins gstantz?
 Das ich euch geb das allerbest/
 Das ist nunmehr mein Zimpt.
 Und wann der Wein nicht wär der best/
 So seyd ihr gleichwol meine Gäst.
 Wolan! ich schenck nun ein /
 Sagt was vor einen Wein.

Ich mach die Kandel-Dürst/
 So kan ich billich leiden nicht/
 Das mich so hefftig dürst.
 Mein Dürst die Kandel sanber halt/
 Das kan ich eben gleicher Gskalt:
 Herr Wirth sehnat ein / mich dürst/
 Nembt hür die Kandel-Dürst.
 Das Lieblein hör ich alle Tag /
 Ist mein / vnd euers Weib ihr Klag/
 Dismal gib ich noch her/
 Kombt mir so bald nicht mehr.

D 3 Wass. Wirt

Wass.
binder.

Wir Bänder wirt machen dem Wein seine
 Wonn /
 Und ob mir schon haben vnd nemen den
 Lohn /

Behalten wir vns das Recht zu dem Wasß/
 vñtiren vnd heben den Wein mit dem Glasß.
 Da ich auffgebe das Recht zu dem Wein/
 Wolt ich vor entlassen ein Bänder zu seyn.

Wass.
zieher.

Wasß mit Wein in Keller lassen /
 Vnd herauf nichts bringen gar /
 Kan fürwar

Ein Wasßzieher nicht wol fassen.
 Soll ich seyn
 Ohne Wein?

Wär ich ein so grosser Narr /
 Dasß ich oben leicht anstund /
 Da gar nit in Keller kund.

Koch.

Herr Wirth es brunn /
 Schenck ein geschwind:
 Der Dürst der ist zu groß.

wirth.

Will gleich ein Kändl schencken ein.
Koch. Wird kaum mit einem Viertel Wein
 Desß Dürsts gang werden loß. **E**s

Es ist der Herd
 Also besetzt/
 Er macht so sehr
 Das Maul mir sper/
 Das ich auch kaum in aller frue
 Wann ich nicht trind/ kan setzen zu.
 Der Schwäbische Subymann.
 Herr Wirth/ i ha wa Waga Wein/
 Brächt aus dem Oberland.
 Der ist ja/ wie er pflegt zu sehn/
 Dem Wasser nächst verwandt.
 Wan ihr drein macht kein Wässerguss/
 So ist es noch kein Überfluss/
 wir müsst durch vil Däch/
 so wird er ja wol schwäch.
 Wir müssen jett bei diser Noith
 Zämsuchä gnau dā Gwittin.
 wir häba weria kaum das Broith
 das mehrst ist alles hin.
 Já wän wir a schain hätta Geld/
 so müeßt es als uns weite Feld.
 Der

Subymann.

wirth.

Subymann.

Ist beßter es trind/ der Subymann
 als wän es äls die Krieger hän.
 Weil i nichts mer derschneitsä kan/
 bringt mir ä gueta Wein.
 I will mir gan wol lössa gahn/
 und Löffel lusti sein.
 I sich das fährä nit mer sieg/
 will wätle rasta a in Krieg/
 Und lössa sella hände nän/
 frug einem sapssträ Bideremän.
 Wer reißt die Glocken abermal/
 als ob ers wolt zerbrechen?
 Jung: Mein Herr bitt euch noch dies mal
 auff d'Nacht zu dem versprechen/
 Ihm siben Maß Zyrolerwein
 auff d'Wit zu folgen lassen.
 Er wird sich schuldig stellen ein/
 soß gar kein Zweifel fassen.
 Ja es will trinden jedermann/
 auff d'Wit häßis noch dermalen/
 sagt wie der wirth fortkommen kan/
 wän niemand will begahen.
 Der

wirth.

Jung:

wirth.

Der

wirch.

Wer ist da mehr?

27. 27. 27.

Geh bins / mein Herr!

Mein Frau vnd ihr Frau Gwätterin

Laßt bitten vmb ein süßsen.

Ein Maßl von Dinstscher Wein/

ich wurd / wann er der recht soll seyn/

noch öfter kommen müssen.

wirch.

Gebe Seperl lauff vnd sehend ihr ein/

es wurd halt ja das legt nit seyn.

Die frunden Maßlein oft so vil/

daß ich die Zahl nicht nennen will.

wirch.

Die Klocke klinget vnd spricht schon mehr/

Holla! wer ist vorhanden?

Dienet.

Mein Herr zu Haus

Der schickt mich auß/

hat bey sich ein Belanden.

Sie werden Kautzung neimten auff/

da heisset bey mir /huy! Hastl lauff/

Vnd nimmit die gresse Landten.

28. 28. 28.

Geht lieber Freund nur wider hin/

wo ihr seyd her gekommen.

Ich weiß bey ihm ein schlechten Gwin/

zusuchen / oder strommen.

wann

wann er nicht zahlst die alte Schuld /

kan ich nicht fragen mehr Gedult.

Der Tropff ist all Tag voll vnd toll/

vnd steck darbey der Schulden voll.

Ihr kind euch ja leicht bilden ein/

bey Leutschen muß getruncken seyn.

Dürs
fiere
binder.

Wir handeln /

Dafs
sieher.

Wir wandlen /

Zoch.

Hey fließendem Wein.

Dürs
fiere
binder.

Wir singen /

Dafs
sieher.

Wir springen /

Dafs
binder.

Wir schlagen daren.

wirch.

Hey Leutschen muß getruncken seyn.

Wir handeln / ic. wird von allen
widerhoffet.

SCE-

SCENA IX.

Tres Incole Lotharingie absentiam Principis
Hereditarij lugentes, eiusdemque regimen
exoptantes.

Primus. O triste fatum Patriæ,
O Lotharinga sedes!

Desideras quæ Principem
Tuæ videre Terræ.
Suam non sic Euridicem
Desideravit Orpheus;
Fumum focus de patrijs
Optavit aut Ulysses.

Secundus. Non ubi prata brumali jacent

Constricta gelu,
Sic suspiramus Zephyros,
Et amœnam Floræ sobolem.

Non expectatur animo sic avido

Reditura Prognè:
Ut nos, qui Solem Patriæ
Heu! nostro non intuemur solo.

Tertius. Ah! spectas Lotharingia
Carentem Patre prolem.

Quis inest hæc reddet Patriæ
Mille petitum votis?

Sed justus reddet æther.
Reduct æther Carolum
Triumphis gloriosum.

Quem

Quem gemit Lotharingia

Misella nunc absentem,
Spectabit mox cum feenore,
Spectabit mox cum Cōjuge
Regali triumphantem.

Chorus. Nostra promissus vota Cœlitisbus:

Afflictos a spice Jupiter incolas!
Vota ne despice, quæ iusta veniunt,
Reddite sidera, reddite Carolum,
Reddite sidera, reddite Principem.
Benigni suspirantibus vos adspirate Cœlites.

SCENA X.

CASTRÆ. Theodorus. Ulysses. Pallas. Providentia.

Theod. Arma, quæ non respicit Cœlum, sunt
irrita.

Ulyss. Arma, quæ fortuna non regit, sunt flaccida.
Me Dea fovet Fortuna.

Theod. Infirnum, fallax præsidium.

Ulyss. Hæc comes lateris mei.

Theod. Infida, inconstans.

Ulyss. Hæc regit omnia.

Theod. Dum blanditur, sevit, & perdit omnia.

Ulyss. Ergo fortuna non est Dea?

Theod. Non, non, non.

Ulyss. Quid ergo?

Theod. Famulativæ Providentiæ.

Faciant Deam amentes tantum, Pallas.

Pallas. Ut post Syriam caecum Neptunus inforsit: sic fortuna post-risum mordet, & inirentescit.

Theod. Sequeris roza vertiginem.

Pallas. Et amias precipitari.

Theodina Providentia. An caecam putas Divini oculi pupillam, ò infortunate Ulysses, qui non Deo sedi fortunæ te etredis?

Arbiter orbis,

Omnia cernit,

Omnia lustrat,

Ordinat actus

Providus timens

Nulumq; timens

Respicit omnes

Qui reverentur:

Despicit omnes

Qui contemnuunt.

Theod. Pallas, Providentia simul cantant:

Homo proponit, Deus disponit.

Pallas & Providentia: Pro nobis militat æther:

Bona causa triumphat.

SCENA XI.

Consilium de Pace & Bello.

CONCLAVE.

Mercurius. 4. *Consiliarij, quorum duo belli*

Duces, duo Togati.

1. Togatus. Dulce nomen Pacis, res dulcior.

1. Dux. Nisi sit larvata servitus.

1. Tog.

1. Tog. Ad pacem omnium suspiria tendunt.
1. Dux. Illorum, qui neciunt bonum libertatis.
1. Tog. Vastaræ Regiones, exhausta æraria, pacem anhelant.

1. Dux. Facilis jactura bonorum, at libertatis pessimissima, jugum semel sumptum æternum est.

2. Tog. Tot fluentia humani sanguinis ad quid?

1. Dux. Ad obsequium libertatis, pro aris, & focus, liberis, conjugibus.

2. Tog. Arva jacent viduata colonis, viduæ gemunt mortem maritorum, famem, & incendia fama proponit. Condire ferunt, semite si non laurum, sumite pacis olivam.

2. Dux. Nunc Martius mensis est, nunc mellis pro ense est. Qui libertatis amans, pacem scdam, & non duraturam deliderat, is iniquus est imperio Germanico.

2. Tog. Per mutua pacta sæpè tranquilliantur petora.

2. Dux. Per ambigua verba sæpè foedantur petora & foedera. Nunquid tu scis Mercuri?

Fundanda pax secuta supra capulum ferri, non supra capiones verbi. Tum pax firma figitur, si hostis configitur. Suadeo continuationem belli, ne gloria imperii pereat.

1. Tog.

1. Tog. Si gloria imperii aliter servari nequit, est
pugnandum.

1. Dux. Id statuo.

2. Dux. Idque iudico.

2. Tog. Si gloria utilitatem superat, consentio in
bellum.

Mercur. Tuum est, Serenissime Dux CAROLUS,
ferum stringere pro Deo, & Caesare,
ac Imperio, pro Gloria, & nominis tui
immortalitate.

SCENA XII.

Caelites pleno choro apprecantur omnem felicitatem - *Caelum* *ms.*
tem Conjugibus Principibus.

Jupiter. Adeste magni Coelites.

Stellantis orbis incolae.

Adeste sacris mentibus.

Applaudite Principibus.

Omnes. Plaudite, plaudite caelestes chori.

Applaudite Principibus.

Jupiter. Plaudite Terra, Plaudite Caelum.

Plaudite Thetys Caerula;

Quidquid astra gaudiorum,

Quidquid Caelites amorum,

Læta fundant sidera.

Omnes. Plaudite, plaudite caelestes Chori.

Applaudite Principibus.

Juno.

Juno. Vivant beati Principes,

Vivant beati Conjuges.

Fecunditate nobiles,

Sint factis immortales.

Omnes. Vivant, vivant beati conjuges.

Jupiter. Pandito vultus Phæbe micantes.

Melioris comâ discute rugas,

Indue frontem nube carentem,

Oréque pleno radios sparge,

Quot in cælo meant stellæ,

Quot in mari fluunt guttæ,

Tot sint illis dies vitæ.

Plaudite beati Caelites.

Omnes. Plaudite, plaudite caelestes Chori,

Applaudite Principibus.

Venus. Vivite pacato fidere.

Vivite beato munere.

Hæc fata sunt jam Cœlitum.

Hæc vota sunt mortalium.

Omnes. Vivite beati Conjuges.



Autor, Regisseur, Dramaturg, Pädagoge und Komponist.

Der Pater comicus im barocken Salzburger Benediktinerdrama

Das Salzburger Benediktinertheater spielte seit seiner Entstehung mit der Gründung des Akademischen Gymnasiums 1617 und der Universität 1622 mehr als 150 Jahre lang eine bedeutende Rolle im barocken Salzburger Kulturleben. Die gespielten Dramen, die von den Schülern und Studenten aufgeführt wurden, waren bis auf wenige Wiederaufnahmen Uraufführungen, die eigens für das Theater geschrieben wurden. Der Autor der lateinischen Werke war der Pater comicus, der wohl das bedeutendste Amt im Ordensstheater bekleidete. In den folgenden Ausführungen wird versucht, die Geschichte des Salzburger Benediktinertheaters als Beginn der Salzburger Inszenierungen von der zentralen Figur des Pater comicus ausgehend zu beleuchten.

Gibt es nun ein ‚Aufgabenprofil‘ oder eine Definition des Amtes? Sucht man ganz lapidar nach einer Begriffserklärung im Stowasser Lateinwörterbuch, findet man die Übersetzung „Lustspieldichter“¹, eine weitere sehr treffende Bezeichnung ist die praktische Übersetzung „Theaterpater“.² Eine exemplarische und sicherlich praxiserprobte Beschreibung der vielfältigen Aufgaben des Pater comicus liefert der Münchner Jesuit, Rhetorikprofessor und Dramenautor Franciscus Lang in seiner 1727 publizierte Dramentheorie *Dissertatio de actione scenica*:

Ich verlange vom Chorag folgende Begabungen. Außer dass er eine angeborene Eignung besitze, ohne die auf diesem Gebiete nichts geleistet wird, sei er vor allem Dichter und Lateiner; er verfüge über eine lebhaft Phantasie und Vorstellungskraft, sei ein vorzüglicher Moralist, ein ausgezeichnete Schauspieler und letztlich zur

1 Lemma *comicus*, m., in: Stowasser. *Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, hg. v. Fritz Lošek, München: Oldenbourg Schulbuchverlag 2016, S. 146.

2 Christoph Brandhuber, *Aus Salzburgs Hoher Schule geplaudert. Hundert Mini Traktate unter einen Hut gebracht*, Salzburg / Wien: Müry Salzmann 2012 (*uni bibliothek 2*), S. 120.

handwerklichen Tätigkeit gerüstet. Dies ist nötig, sonst ist das Spiel unvollständig und mangelhaft. Wenn er darüber hinaus in der Musik und Malerei bewandert ist (was ich wünsche, nicht fordere), wird er allgemeinen Beifall finden. Einzelheiten führe ich noch aus.

Er soll auch ein Poet sein, sodass er die Kunstfertigkeit und die Regeln der Alten beherrscht, die diese vorschrieben. Er muss hervorragend sein in seiner poetischen Begabung, damit er geistreiche Wendungen und Verstrickungen schaffen kann, die die Komödie und die Tragödie anmutig und unterhaltsam machen.³

Dieser kompakten Aufzählung folgend sollen nach einem kurzen historischen Abriss die vielfältigen Aufgaben des Theaterpaters sowohl allgemein als auch mit konkretem Salzburg-Bezug und am Beispiel einiger Salzburger Patres comici näher betrachtet werden. Der Pater comicus ist im Allgemeinen der für das Theater in der dem Kloster zugehörigen Schule gesamtverantwortlich zuständige Geistliche. Dies gilt für das gesamte katholische Schultheater im Allgemeinen genauso wie für das hoch entwickelte Ordensdrama an der Salzburger Benediktineruniversität. Parallel zum Begriff „Pater comicus“ wurden die Termini „choragus“⁴ und „compositore“⁵ vor allem in der Bedeutung des Spielleiters verwendet.

Qualitätssicherung und Wissensaustausch

Der erste Salzburger Pater comicus war Andreas Vogt aus dem Kloster Otto-beuren, er war zugleich der allererste Professor für Rhetorik am 1617 neu gegründeten Akademischen Gymnasium.⁶ Grundlage der Organisationsstruk-

3 *DE ACTIONE SCENICA.*

§ XI.

De Adjumentis ad Poesin Scenicam et Artem Dramaticam

In Chorago has ego dotes requiro. Praeter nativam habilitatem, sine qua nihil bene geritur in hoc foro, fit ille primò Poeta, & Latinus; acri polleat phantasia, sive imaginatione; sit egregius Ethicus; sit Actor insignis, ac denique manualem ad praxin expeditus. Haec necessaria sunt, sine quibus manca sit scena oportet & imperfecta. Si insuper Musicae, Pictoriaeque artis fuerit peritus (quod opto, non exigo) omne punctum tulerit. Singula persequor.

Poeta fit oportet, ut artem intelligat, & veterum leges, quas illi requirebant. Poetico ingenio praeditus esse debet, ut invenire possit ingeniosas peripetias, ac involutiones, quae Comoediam, Tragoediamque gratam faciant, & iucundam. [...]. Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, München: Riedlin 1727, S. 61; Bayerische Staatsbibliothek München, Res/L.eleg.g. 222, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00075065-2.

4 „χορηγός“, wörtlich „Chorführer“. War vor allem im Jesuitentheater gebräuchlich.

5 Werner Rainer, *Es könnt einem nicht närrischer träumen. Bemerkungen zu Michael Haydns Traum-Pantomime von 1767*, in: *Maske und Kothurn* 38 (1997), S. 155–231: 167.

6 Ägidius Kolb, *Präsidium und Professorenkollegium der Benediktiner-Universität Salzburg 1617–1743*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 102 (1962), S. 117–166: 148.

DE ACTIONE SCENICA. 61

§. XI.

De Adjumentis ad Poësin Scenicam, & Artem Dramaticam.

IN Chorago has ego dotes requiro. ^{Dotes in Chorago requiritæ.}
Præter nativam habilitatem, sine qua nihil bene geritur in hoc foro, sit ille primò Poëta, & Latinus; acri polleat phantasiâ, sive imaginatione; sit egregius Ethicus; sit Actor insignis, ac denique manualem ad praxin expeditus.

Hæc necessaria sunt, sine quibus manca sit scena oportet & imperfecta. Si insuper Musicæ, Pictoriæque artis fuerit peritus (quod opto, non exigo) omne punctum tulerit. Singula persequor.

Poëta sit oportet, ut artem intelligat, & veterum leges, quas illi requirebant. Poëtico ingenio præditus esse debet, ut invenire possit ingeniosas peripetias, ac involutiones, quæ Comœdiam, Tragediamque gratam faciant, & jucundam.

Latinus sit oportet, ne barbarus audiat in dictione, & sic profanet cultum idiomatis; ut stylum & verba noverit aptare rebus, quibus moveat, & proximè disponat animos ad affectum, quem intendit.

Vis

Abb. 1: Franciscus Lang,
Dissertatio de actione scenica
(wie Anm. 3), S. 61

tur von Gymnasium bzw. Universität war eine Konföderation von möglichst vielen Benediktinerabteien als gemeinsames Direktorium. Die Leitungsfrage war – wenn man davon absieht, dass die oberste Entscheidungsgewalt der Erzbischof innehatte – durchaus demokratisch und innovativ gelöst. Dem Direktorium stand abwechselnd jeweils ein Abt eines Klosters für drei Jahre vor, dazu kam als ständiger Assistent der Abt von St. Peter. Rasch bestand ein Zusammenschluss von 33 Abteien und Abt Reubi konnte am 8. Oktober 1618 die Konföderationsurkunde verfassen. Die Konföderation ist nicht nur

für die Gründung der Salzburger Hohen Schule von Bedeutung, sondern gilt als bedeutsames Zeichen der Geschlossenheit der Benediktiner als Orden nach außen.⁷

Evaluation und Qualitätssicherung waren der Organisationsstruktur der Alma Mater Benedictina Salisburgensis immanent. 1622 wurde die Salzburger Hohe Schule durch die erforderlichen kaiserlichen Privilegien bereits Volluniversität und Mitte des 17. Jahrhunderts gehörten der Konföderation rund 60 Abteien an.⁸ Die jeweiligen Äbte waren bemüht, ihre besten Kräfte als Lehrende nach Salzburg zu schicken. Diese lehrten dort einige Jahre als Professoren und kehrten dann in ihr Heimatkloster zurück. So wurde ein ständiger Austausch von Wissen garantiert. Damit ging einher, dass das Bildungsniveau in den Abteien generell sehr hoch war und blieb. Neue Erkenntnisse, Strömungen und neue Bücher fanden ihre Verbreitung und Wissen wurde potenziert. Dietmar Till spricht in diesem Zusammenhang von einer „für das benediktinische Schulsystem konstitutiven Mobilität der Professoren und Schüler/Studenten“.⁹

Im künstlerischen Bereich sorgte dies für die Verbreitung der aktuellen Strömungen in der Theaterkultur. Die Werke wurden den Schülern und Studenten im Unterricht diktiert, in der Regel vom Autor selbst. Die Mitschrift und die Periochen wurden natürlich bei Rückkehr ins Heimatkloster mitgenommen und auch eigene Stücke im gelernten Stil verfasst. Manch Pater comicus aus Salzburg wurde daheim wieder Theaterpater. Beispielgebend war Simon Rettenpacher, der von 1772–1774 Comicus in Salzburg war; nach seiner Rückkehr nach Kremsmünster entwickelte sich das Stiftstheater unter seiner Leitung zu einem bedeutenden Zentrum benediktinischer Theaterkultur.¹⁰ Die gesamte Theatererfahrung der ehemaligen Salzburger Lehrenden und Studenten diente zur Anregung und Verbreitung in Klöstern in Salzburg, Bayern, Schwaben und Österreich. Darüber hinaus waren ausgedehnte Reisen vor allem in den Ferien üblich.

7 Peter Putzer, *Die Alma Mater Benedictina als Barockphänomen. Zur Geschichte der Salzburger Benediktineruniversität*, in: *Barocker Geist und Raum. Die Salzburger Benediktineruniversität. Beiträge des Internationalen Symposions in Salzburg, 3. bis 5. Oktober 2001*, hg. v. Christian Rohr, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2003, S. 31–44: 34.

8 Ebenda, S. 36.

9 Dietmar Till, *Barockrhetorik in Salzburg. Zur Stellung der Benediktiner im frühneuzeitlichen Rhetorikunterricht*, in: *Barocker Geist und Raum* (wie Anm. 7), S. 45–72: 46.

10 Sibylle Dahms bewertet das Theater des Stiftsgymnasiums Kremsmünster sogar als ein gleichrangiges zweites Zentrum benediktinischer Theaterkultur und sieht beide Theater gemeinsam als Leitbilder für den gesamtsüddeutschen und österreichischen Raum. Siehe Sibylle Dahms, *Das Musiktheater des Salzburger Hochbarock. (1668–1709)*, Diss. Universität Salzburg 1974, S. 11.

Bereits zu Weihnachten 1617 wurde vermutlich eine erste „comoediola“ aufgeführt, im Mai 1618 gab es wahrscheinlich zur Grundsteinlegung des Sacellums ebenso eine Aufführung. Die erste Dramenaufführung, bei der Autor und Titel bekannt sind, ist anlässlich der wohl ebenfalls ersten Prämienverteilung im Hof von St. Peter am 25. Oktober 1618 belegt. Autor war der Pater comicus und Leiter der Rhetores Andreas Vogt.¹¹

Lebendige Umsetzung der Rhetoriklehre

Die Gründe dafür, dass das Theater von so großer Bedeutung für das Universitätsleben war, sind nicht in erster Linie im Repräsentationsbedürfnis der Alma Mater zu finden, vielmehr war das Verfassen, Präsentieren und Darstellen von lateinischen Texten grundlegender Lehrinhalt der Lateinschulen, egal ob protestantisch oder katholisch, egal ob Jesuitengymnasium oder Benediktinergymnasium. Wichtigster Unterrichtsgegenstand war die Rhetorik und das Beherrschen der lateinischen Sprache Teil des humanistischen Bildungsideals. Latein galt nicht nur als internationale Wissenschaftssprache, sondern als heilige Sprache der Kirche und war auch im Alltag in Schule und Kloster lebendig. Die Schüler wurden dazu angehalten, nicht nur im Unterricht, sondern auch außerhalb des Klassenraumes mit den Patres und den Mitschülern lateinisch zu sprechen. In den Tagebuchaufzeichnungen des Andechser Paters Placidus Scharl, der von 1759–1770 Lehrer in Salzburg war, ist zu lesen, dass dieser stets mit seinen Schülern auch außerhalb des Unterrichts lateinisch sprach und sie ermutigte, miteinander lateinisch zu sprechen um „Ihnen die Lateinscheue zu nehmen“.¹²

Das Theaterspiel war nicht wie heute eine unverbindliche Übung, sondern wesentlicher Bestandteil der Didaktik von der ersten Klasse an. Im Rhetorik-Unterricht galt von Anfang an das Prinzip von „praelectio“, der Vorlesung des Lehrers, und „recitatio“, also des Vortrages des Schülers, bei der er eine kleine freie Ansprache auf Basis des Gehörten halten musste.¹³ Die ganze Klasse wurde dann dazu aufgefordert, ein „Feedback“ zu geben. Den Schülern war damit erstmals ein kleines Publikum gegeben, mit dessen Reaktionen sie sich

11 Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978 (*Theatergeschichte Österreichs* 4: Salzburg), S. 219.

12 Magnus Sattler, *Ein Mönchsleben aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Nach dem Tagebuche des P. Placidus Scharl O.S.B. von Andechs*, Regensburg: Georg Joseph Manz 1868, S. 145.

13 Frank Pohle, „...mera ossa et cadavera“. *Studien zum Jesuitentheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601–1817)*, Diss. RWTH Aachen 2006, S. 200.

auseinandersetzen mussten. Ihnen wurde dabei nahegelegt, Intention sowie Gestik und Mimik des Lehrers nachzuahmen. Das Beherrschen der gewandten Rede und das Theaterspielen schulte die Kinder und Jugendlichen im sicheren Auftreten als Vorbereitung auf höhere Ämter. Das Schreiben von Versen wurde nach den Regeln der Rhetorik gelehrt, gelernt und geübt.

Üblicherweise wurde in den Latein- bzw. Ordensschulen der Leiter der Rhetorikklasse *Comicus*. Wo dem Theaterspiel besondere Bedeutung zugemessen wurde, so wie es in Salzburg der Fall war, begnügte man sich damit nicht allein, sondern sah besonders auf die Eignung und das Talent der Dramenschreiber. Bezeichnend ist, dass auch in Langs Definition die Bedeutung des Talents an erster Stelle kommt und in der Aufzählung der notwendigen Fähigkeiten der ‚Dichter‘ dem ‚Lateiner‘ vorangestellt wird. Wenn ein anderer Pater als der amtierende Professor für Rhetorik als geeigneter für das Amt schien, wurde dieser *Comicus*.¹⁴ Die hervorragende Qualifikation der *Patres comici*, unter denen „einige echte Dichter“¹⁵ waren, für ihr Amt, war wohl eine wesentliche Voraussetzung für die hohe Qualität des Salzburger Benediktinerdramas als barockes Gesamtkunstwerk. Dass in Salzburg dem Leiter der *Rhetores* eine besondere Bedeutung zukam, sieht man auch daran, dass er, anders als die Lehrer der unteren Klassen¹⁶, bereits zu den Universitätsprofessoren zählte und Sitz und Stimmrecht im Akademischen Senat hatte. Meist war er noch zusätzlich Rektor des Gymnasiums. Die Rhetorikklasse war die Bezeichnung für die oberste Klasse des Gymnasiums und kein Universitätsfach.

Die Lehrenden an den Ordensgymnasien und Universitäten waren enzyklopädisch gebildet und somit nicht nur Mönche und Priester, sondern gleichermaßen Pädagogen und Wissenschaftler. Ordenstheater war in erster Linie Schultheater, die Mehrzahl der Schauspieler naturgemäß Kinder und Jugendliche, und so ist es meines Erachtens unerlässlich, auch beim für das Barocktheater unbestritten wegweisenden Salzburger Benediktinerdrama Theater und

14 Z.B. war Rettenpacher nie Rhetoriklehrer, sondern Professor der Poetenklasse; Otto Aicher schrieb fast 30 Jahre lang Dramen, auch als er nicht mehr Leiter der Rhetorikklasse war. Siehe dazu Kolb, *Präsidium und Professorenkollegium* (wie Anm. 6), S. 145–153.

15 Sibylle Dahms, *Geistliches und weltliches Musiktheater im 17. Jahrhundert*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Anton Pustet 2005, S. 165–206: 178.

16 Amtsbezeichnungen der Leiter der Gymnasialklassen von ‚oben nach unten‘: Rhetor, Poeta (oder auch Humanista), Syntaxista, Grammatista, Syntaxista. Diese Struktur gilt für den gesamten, d.h. katholischen und protestantischen Gymnasialunterricht bis ins 18. Jahrhundert. Vorbild für die Studienordnungen war, auch in der Regel für die benediktinischen Gymnasien, die jesuitische *Ratio Studiorum*. Siehe dazu Till, *Barockrhetorik* (wie Anm. 9), S. 49f.

Schulwesen gemeinsam und nicht voneinander isoliert zu betrachten. Dasselbe gilt für das Thema Religion. Jeder Pater comicus war ‚hauptberuflich‘ Geistlicher, er war Mönch und Seelsorger. Sein primäres Bestreben musste es sein, die Dramen zur Ehre Gottes zu verfassen. Deren Inhalt sollte dazu dienen, die Schüler und das Publikum zu christlichem Glauben zu erziehen und ihren Glauben zu vertiefen. So wurde einerseits die religiöse Unterweisung ins Theaterspiel eingebaut und andererseits dienten rhetorische, ‚theatralische‘ Elemente der täglichen Praxis des Predigens in der Kirche dem gleichzeitig als Dramenautor tätigen Pater als Anregung und praktische Übung für das Verfassen von Dramen und für die Dramaturgie. Das barocke Theaterspiel war durch seinen multimedialen Ansatz ein außerordentlich wirkungsvolles Mittel der religiösen Schulung, gewissermaßen „Theater als Predigt“.¹⁷ Für Salzburg ist P. Florian Reichssiegel aus St. Peter, der der letzte Pater comicus im Salzburger Benediktinertheater war¹⁸ und der einen Teil seiner Predigten im Druck veröffentlichte, beispielgebend zu nennen: „Durch seine Predigt-tätigkeit konnte er rhetorische Techniken einüben und erproben.“¹⁹ Weiters ist einzubeziehen, dass im Barock im kirchlichen Jahreskreis Feste, Prozessionen und ähnliches ungleich effektvoller inszeniert wurden, als wir es heute kennen. Und dies sowohl im Kloster und jeweiligen Umfeld als auch in der Kirchengemeinde.

Inszenierung und eigentlicher Theaterbetrieb

Für die eigentliche Inszenierung der Dramen waren, wie Lang ausführt, praktische Fähigkeiten wie schauspielerisches Talent, handwerkliche Fähigkeiten und darüber hinaus Kenntnisse der Malerei und Musik gefordert. Verglichen mit dem heutigen Theaterbetrieb war der Pater comicus in Personalunion Autor, Regisseur, Intendant, Dramaturg und unter Umständen sogar Schau-

17 Fidel Rädle, *Theater als Predigt. Formen religiöser Unterweisung in lateinischen Dramen der Reformation und Gegenreformation*, in: *Beiträge zum Jesuitentheater*, hg. v. dems., Göttingen: Verlag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 2019, S. 1–24; 1, <https://doi.org/10.26015/adwdocs-1612> (23.11.2021).

18 Pater Reichssiegel aus St. Peter legte 1778 sein Amt des Pater comicus zurück, das er neun Jahre lang inne gehabt hatte. Siehe dazu Petrus Eder, *Pater Florian Reichssiegel und die Musik*, in: *Barocker Geist und Raum* (wie Anm. 7), S. 137–144; 137.

19 Florian Reichssiegel, *Predigten auf die meisten Festtage des Jahres*, 2 Bde., Augsburg: Joseph Wolff 1785. Vgl. dazu Eder, *Pater Florian Reichssiegel und die Musik* (wie Anm. 18), S. 137f. Petrus Eder weist auf Reichssiegels Bestreben hin, alle Dramen unter ein bestimmtes Thema nach dem Vorbild der zyklischen Predigt-zu stellen. Die konsequente Verwendung des Pietas Themas bei Reichssiegel umfasst im Zeitraum von 1762–1772 zwölf Dramen. Vgl. den Spielplan des Universitätstheaters in Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 11), S. 299–307.

spieler, Sänger und Komponist. Vom unglaublichen Arbeitspensum, das zu bewältigen war, einmal abgesehen, waren es ideale Bedingungen für den Theaterleiter: Er lebte in dem Haus, in dem gespielt wurde, und wusste um die Gegebenheiten und auch die dramaturgischen und technischen Möglichkeiten der praktischen Umsetzung. Das heißt, der Pater comicus konnte bereits beim Verfassen des Dramentextes die Inszenierung miteinbeziehen. Als Lehrer konnte er seine Schauspieler persönlich und hatte somit die Möglichkeit, seinen Darstellern die Rollen ‚auf den Leib zu schneiden‘. Erwähnenswert ist, dass die Klassen mit bis zu 90 Schülern ungleich größer waren als heute.

Bei größeren Aufführungen wie den Finalkomödien zu Ende des Studienjahres und Visitationsdramen, die bei den regelmäßig stattfindenden Visitationen des amtierenden Direktoriums gespielt wurden, wählte der Pater comicus seine Schauspieler aus allen Schülern und Studenten von Gymnasium und Universität aus, also aus der gesamten akademischen Jugend, die in der Perioche als „Academia Iuventutis“ oder als „Musae Benedictinae Salisburgenses“ angeführt wurden. Unterstützung holte sich der Pater comicus weiters beim fürsterzbischöflichen Hof und Kapellhaus, indem er Hofmusiker, Sänger und Kapellknaben für die Aufführungen engagierte. Ebenso war es möglich, dass Studenten, die als Schauspieler oder Sänger besonders begabt waren, noch mitspielten, wenn sie bereits exmatrikuliert waren. Ein außergewöhnliches Beispiel dafür war Wolfgang Braumiller, der bereits als Schüler und Student als besonders begabter Schauspieler galt. Damit er dem Theater noch länger zur Verfügung stehen konnte, wurde er als Pedell angestellt und stand noch mit 82 Jahren auf der Bühne.²⁰ Ein weiterer gefeierter Schauspieler mit großem komödiantischen Talent war Chorregent Joseph Hölzl, der sogar selbst als Autor eines Faschingsstückes belegt ist.²¹ Für die Tänze und Fechtszenen wurden wohl aus Gründen der Zeitersparnis vor allem adelige Schüler herangezogen, da diese bereits aufgrund ihrer Herkunft tänzerisch ausgebildet waren, für die Choreographien sicherte sich der Pater comicus die Hilfe der höfischen Tanz- und Fechtmeister.

Einige der Patres comici hatten selbst Erfahrung als Schauspieler und Sänger. P. Placidus Scharl war in seinem Heimatkloster Andechs Kapellknabe gewesen und bei Theateraufführungen oftmals sogar in der Rolle der Primadonna gefeiert worden²², sein Kollege P. Marian Wimmer, der von 1743–1763 als Autor tätig war, war als Student ebenfalls mehrmals selbst als Schauspieler

20 Brandhuber, *Aus Salzburgs Hoher Schule geplaudert* (wie Anm. 2), S. 123.

21 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 11), S. 58f.

22 Sattler, *Ein Mönchsleben* (wie Anm. 12), S. 11f.

aufgetreten und verfasste bereits als 18-Jähriger während seiner Salzburger Studienzeit das Drama *Optimae partis victoria* anlässlich des Namenstags seines Lehrers und amtierenden Pater comicus Benedikt Reicherseder.²³

Für die Stoff- und Textauswahl schöpfte der Pater comicus aus einem reichen Fundus an christlichen Motiven, Allegorien und antiken Stoffen, sowohl aus der griechisch-römischen Mythologie als auch der antiken Historik. Es gab in der Regel keine Vorgaben für den Pater comicus, weder vom Präsidium der Universität noch vom Landesfürsten, jedoch wurden die Themen häufig passend zum Anlass ausgewählt. Quellen waren die antiken Klassiker, dann natürlich geistliche Schriftsteller, aber auch zeitgenössische Autoren, von denen bereits Werke in der Bibliothek²⁴ vorhanden waren. Quellenmaterial kam sogar aus den Reihen der eigenen Professoren, so verwendete Wolfgang Rinsweger für sein Drama *Invidia gloriae umbra in C. Iulio Caesare repraesentata* die historischen Schriften des lange als Dramenautor tätigen Otto Aicher. Er führt die Quellenangabe wie üblich im Argumentum der Perioche an.²⁵

Dank des Forschungsprojekts *Musae Benedictinae Salisburgenses* an der Latinität der Universität Salzburg wurden in den letzten 20 Jahren einige der in Salzburg vollständig überlieferten Dramen unter anderem von Placidus Scharl, Marian Wimmer, Simon Rettenpacher in Forschungsarbeiten, Diplomarbeiten und Dissertationen in deutscher Übersetzung herausgegeben. Dadurch konnten wertvolle neue Erkenntnisse zum Benediktinerdrama aus sprachwissenschaftlicher Sicht gewonnen werden. Akribische und umfangreiche Similienapparate zeigen deutlich das Vorherrschen der klassischen Vorbilder wie Cäsar, Cicero, Ovid, Plutarch und Seneca in Wortschatz, Syntax und Stilistik.²⁶ Geschrieben wurde meist im jambischen Trimeter. Die Libretti und Arientexte der Gesangspartien wurden ebenfalls vom Pater comicus verfasst.

23 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 11), S. 172 und 285.

24 Lehrstoff und Lehrbücher an der Salzburger Benediktineruniversität rekonstruiert anhand des *Catalogus librorum in alma Salisburgensium universitate apud PP. Ordinis S. Benedicti explanandorum* (bA 154), www.ubs.sbg.ac.at/uniarchiv/lehrstoff.htm (31.01.2021).

25 „P.Otto Aicher, in *Historiae 4, Monarchiae*.“ Er bezieht sich auf: Otto Aicher, *Historia quartae monarchiae sacra et profana, exhibens gesta, dicta, symbola, principum Romanorum, observationibus, seu institutionibus politicis instructa*, St. Gallen: Schlegel 1691.

Invidia Gloriae Umbra In C. Iulio Caesare repraesentata: Et in debitum [...] Domino Ioanni Ernesto Ex Illustriss. S.R.I. Comitib. de Thun, Archiepiscopo Salisburg. [...] Ab Illustrissima, Nobili, Academica Inuentute Salisburgensi in Scenam producta Anno 1697. Periochen in der Stiftsbibliothek Michaelbeuern, Boberski 57; vgl. auch Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 11), S. 258, sowie in der Bayerischen Staatsbibliothek München, 4 Bavar. 2194,I,1/58, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10337990-8.

26 In Marian Wimmers *Idomeneus* konnte P. Rettenegger 1679 Similien von 73 klassischen Autoren nachweisen. Siehe dazu Peter Rettenegger, *Boni, Ecce, Natum, Rex, Tibi donant*

Unter den Stücken Simon Rettenpachers findet sich sogar ein vollständiges Opernlibretto.²⁷ Leider ist die Musik dazu nicht erhalten.

Die hochkomplexe dramatische Struktur mit Haupthandlung, korrespondierendem Interludium in deutscher Sprache, Chören, Soloarien und Tanzszenen, die sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts etablierte, hat dem Dramatiker einiges abverlangt. Inklusive Statisten tummelten sich bei größeren Aufführungen wie beispielsweise den Finalkomödien mit Prämienverteilung rund 200 Personen auf der Aulabühne, bei Reichssiegels *Hermann* sollen es insgesamt 250 Darsteller gewesen sein.²⁸

Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es nicht möglich, näher auf die Dramenstruktur einzugehen, hier sind bis heute die musik- und theaterwissenschaftlichen Forschungsarbeiten von Dahms und Boberski maßgeblich.²⁹

Das Einstudieren erfolgte nach der in der Lateinschule üblichen Lehrmethode: der Pater comicus diktierte, die Schüler schrieben auf. In den wenigen überlieferten Handschriften finden sich deshalb mitunter amüsante Schreibfehler der Schüler.³⁰ Auch Regieanweisungen sind in den Mitschriften enthalten. Pro Tag wurde ein Akt diktiert, im Anschluss daran folgte die intensive tägliche Probenarbeit, die mehrere Stunden dauern konnte. Eine Woche vor der Vorstellung begannen die Musikproben und erst in der Generalprobe wurden

Dii- P. Marian Winners Drama Idomeneus Cretenensium Rex. Einleitung, Text, Übersetzung und Analysen, Diss. Universität Salzburg 2011, S. 261.

27 In den *Selecta dramata* sind neun Werke zu finden, davon acht Dramentexte und als neuntes Werk das Opernlibretto *Iuventus, Virtutis et Apollinis muneribus instructa*, [...], *Drama musicum*. Simon Rettenpacher, *Selecta Dramata, diversis temporibus conscripta, et in Scena recitata*, Salzburg: Joan. Bapt. Mayr 1683; Universitätsbibliothek Salzburg, R 5441 I. Ein weiteres Exemplar befindet sich in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (NL 925, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11271453-5). Bemerkenswert ist, dass bei diesem Exemplar auf dem Titelblatt ein handschriftlicher Besitzvermerk des Jesuitenkollegs Augsburg zu finden ist: „Collegii Soc. Jesu Augustuu“. Siehe auch Anm. 40.

28 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 11), S. 56.

29 Ebenda und Dahms, *Das Musiktheater des Salzburger Hochbarock* (wie Anm. 10).

30 Paul Dienstbier, *Damone gaudens Pythias vivat suo – P. Placidus Scharls Visitationsdrama über die Amicitia Coronata. Einleitung, Text, Übersetzung und Analyse*, Diss. Universität Salzburg 2010, S. 55f. Dienstbiers Edition basiert auf drei Handschriften (Salzburg, Seitenstetten, München) und einer Perioche. In der Salzburger Primärhandschrift MI 166(S) finden sich zahlreiche Schreibfehler, die, wie Dienstbier annimmt, durch Hörverständnisfehler nach Scharls Diktat zustande kamen. So gibt es einige v/f Vertauschungen, die wohl durch Scharls bayerische Aussprache entstanden sein mussten. Für das Diktat sprechen weiters die flüchtige Handschrift und einige, wohl noch während des Schreibens vorgenommene Korrekturen.

Schauspiel und Musik zusammengefügt.³¹ Der Theaterpater gelangte hier wohl oftmals an die Grenzen seiner Kräfte, wie Scharls Tagebuch zu entnehmen ist:

Bei Tage mußte er die freie Zeit benützen, die Schüler in der Action und im Vortrage einzuüben; die Stunden der Nacht verwendete er zur Bearbeitung des Textes und der Composition. Niemand konnte ihm an die Hand gehen; denn der dramatische Dichter kann seine Ideen nicht so in aller Kürze zum vollen Verständnis eines anderen bringen, er ist ganz und gar auf sich selbst angewiesen.³²

Franciscus Langs Wunsch nach handwerklicher Geschicklichkeit beim Pater comicus entsprach durchaus der Praxis. Für den Theaterpater war die Arbeit mit dem Schreiben der Texte, dem Einstudieren und dem Programmheft nicht getan, er war auch der Hauptverantwortliche für die Gestaltung von Bühnenbild und Kulissen, Auf- und Abbau derselben und die Instandhaltung und Inspektion der Bühnentechnik und Bühnenmaschinerie. Kostüme wurden entweder aus dem Fundus des Hoftheaters gegen Mietgebühr oder von Adligen und reichen Bürgern ausgeliehen.³³ Den heutigen Festspielen vergleichbar waren für die großen Spiele, also Finalkomödien und Visitationsdramen, zahlreiche Handwerker der Stadt beteiligt, etwa Seiler, Tischler, Schmiede, Schneider, Buchbinder und Drucker. Hauptverantwortlich war wiederum der Pater comicus.³⁴ Er ließ es sich auch nicht nehmen, den Landesfürsten persönlich einzuladen; bei dieser Gelegenheit wurde ihm mitunter die Ehre zuteil, mit dem hohen Herrn zu speisen.³⁵

Überlieferung und Publikation der Dramen

Während im heutigen Theaterbetrieb der Dramaturg für die Programmhefte verantwortlich zeichnet, mussten im Ordensdrama die aufwendig gestalteten Periochen vom Theaterpater selbst zusammengestellt und in Druck gegeben werden.³⁶ Der Name des Autors wurde dabei nicht auf das Titelblatt gedruckt,

31 Werner Rainer, *Princeps versus in Universitatem – Erzbischof Hieronymus Colloredo und das Universitätstheater*, in: *Barocker Geist und Raum* (wie Anm. 7), S. 81–126: 95.

32 Sattler, *Ein Mönchsleben* (wie Anm. 12), S. 148.

33 Rainer, *Princeps versus in Universitatem* (wie Anm. 31), S. 97.

34 Ebenda, S. 102.

35 „P. Placidus, der schon öfter die Gelegenheit gehabt hatte, dem hochwürdigsten Landesfürsten seine Aufwartung zu machen, [...], ihn einzuladen, zu den Schauspielen der Studirenden am Schlusse des Studienjahres und zur Preisvertheilung [...]“. Sattler, *Ein Mönchsleben* (wie Anm. 12), S. 153.

36 Christoph Brandhuber / Gerhard Petersmann, *Barocke Salzburger Buchkultur. Barocke Buchproduktion in Salzburg: Drucker, Auftraggeber und Autoren*, in: *Geschichte der Buchkultur 7:*

da ohnehin bekannt war, wer gerade das Amt des Pater comicus innehatte. Meist gibt es nur handschriftliche Eintragungen mit Angabe der Herkunft des Paters. Dass die Dramen auch im Druck erschienen, kam selten vor. Von den 79 in Salzburg namentlich nachgewiesenen Patres comici³⁷ sind, abgesehen von Drucklegungen einzelner Dramen, lediglich Sammlungen dreier Autoren überliefert. Simon Rettenpachers *Selecta Dramata* erschien 1683 bei Johann Mayr, allerdings war Rettenpacher zu dieser Zeit schon wieder in seinem Heimatkloster Kremsmünster tätig. Von Wolfgang Rinswenger erschien posthum zwischen 1724 und 1730 die dreibändige Sammlung *E funere Phoenix, sive operis posthumi dramatum*.³⁸ Marian Wimmer gelang es 1764, neun Dramen unter dem Sammeltitel *Tragoediae in Theatro Iuvaviensi exhibitio* in Druck zu geben.³⁹ Dementsprechend ist auch keine spezifische Dramentheorie eines Salzburger Pater comicus überliefert. Hier ist es nur möglich, die Vorworte der genannten Sammlungen heranzuziehen. Zu nennen ist Rettenpachers Vorrede zu den *Selecta Dramata*: Er wendet sich an den „geneigten Leser“ („Amico lectori“) und führt aus, dass er die rigiden Regeln und strengen Vorgaben der „Alten“ („antiquorum“) nicht überall mit Sorgfalt und Genauigkeit befolgt habe, da häufig mehr den Augen als den Ohren zu geben sei.⁴⁰

An dieser Stelle ist Otto Aicher nochmals zu erwähnen. Unter seinen zahlreichen Publikationen in unterschiedlichen Disziplinen finden sich auch zwei Schullehrbücher, das *Iter poeticum* und das *Iter oratorium*. In beiden verspricht er bereits am Titelblatt, dass es mit diesem Buch möglich sei, im Zeitraum von nur sieben Tagen die Kunst der Poetik bzw. der Rhetorik zu beherrschen.⁴¹ Die

Barock, hg. v. Christian Gastgeber und Elisabeth Klecker, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2015, S. 161–217: 192–194.

37 Im von Boberski ermittelten Spielplan des Universitätstheaters scheinen 592 Dramen auf, davon 308 mit gesicherter Autorenschaft, Boberski geht von insgesamt 104 Autoren aus, davon konnte er 79 eindeutig belegen. Siehe dazu Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 11), S. 159.

38 Wolfgang Rinswenger, *E funere Phoenix, sive operis posthumi dramatum* [...], Pedeponti: Hanck pars 1, 1724, pars 2, 1729, pars 3, 1730.

39 Marian Wimmer, *Tragoediae in Theatro Iuvaviensi exhibitio*, Nürnberg: Wolfgang Schwarzkopf 1764.

40 „Amico lectori, [...]. Nec miraberis, quod antiquorum rigidas leges et severa praecepta scrupulosa diligentia non ubique observaverim: plura enim frequenter oculis quam auribus danda ne taedium aut nauseam fastidiosi spectatores concipiant.“ Rettenpacher, *Selecta Dramata* (wie Anm. 27).

41 Otto Aicher, *Iter poeticum quo inter septem dierum spatium tota fere ars poetica absolvitur*, Salzburg: Melchior Haan 1674. Otto Aicher, *Iter oratorium quod inter septem dies tota ars rhetorica absolvitur*, Salzburg: Joannis Mayr 1675. Zur Biographie Aichers vgl. Christoph Brandhuber, *Gymnasium mortis. Das Sacellum der Universität Salzburg und seine Sitzgruft*, Salzburg / Wien / Berlin: Müry Salzmann 2014 (*uni bibliothek* 4), S. 181–195.

P. SIMONIS RETTEN-
PACHER,

Ord. S. BENEDICTI Monachi Cre-
mifanensis in Austria Superiore,

SELECTA

DRAMATA

Diversis temporibus

Conscripta, & in Scenâ
recitata.



Cum Licentia Superiorum.

SALISBURGI,

Sumptibus & Typis JOAN. BAPT. MAYR,
Aulico - Acad. Typogr. & Bibliopola,

Anno M. DC. LXXXIII,

Abb. 2: Simon Rettenpacher, *Selecta dramata* (wie Anm. 27), Titelblatt

Lehrbücher sind konsequent danach aufgebaut, die sieben Kapitel entsprechen den sieben Tagen, die Unterkapitel sind nach Stunden geordnet. Ob dies in der Praxis so zu schaffen war, sei dahingestellt; das *Iter Poeticum* beispielsweise hat einen Umfang von 397 Seiten, allein der erste Tag umfasst 65 Seiten.

Die Musik im Salzburger Benediktinerdrama

Wie zu den übrigen Gewerken hielt der Pater comicus guten Kontakt zum Hofkapellmeister, zu Hofkapelle und Kapellhaus. Dass die Musik ein unverzichtbarer Bestandteil des barocken Salzburger Benediktinerdramas war, braucht an dieser Stelle nicht extra ausgeführt zu werden; dass leider sehr wenig Musik überliefert ist, ist hinlänglich bekannt. Zu rund 150 Stücken sind rund 20 Komponisten namentlich belegbar, darunter sind bekannte Namen wie Johann Stadlmayr (ca. 1575–1648), Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), Georg Muffat (1653–1704), Matthias Sigmund Biechteler (ca. 1668–1743), Johann Ernst Eberlin (1702–1762), Leopold Mozart (1719–1787), Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777), Michael Haydn (1737–1806) sowie Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791).⁴² Dass von den Salzburger Theaterpatern auch einige ihrer Werke oder die ihrer Kollegen selbst vertonten, ist anzunehmen, aber durch das Fehlen musikalischer Quellen schwer nachweisbar. Gesichert ist nur Placidus Scharl als komponierender Pater comicus, der zwölf Werke selbst vertonte, davon sind fünf gesichert.⁴³ Die Annahme, dass weitere Autoren als Komponisten wirkten, ist allerdings bisweilen wohl der Fehlinterpretation von „compositore“ und „choragus“ zuzuordnen, bzw. der fälschlichen Übersetzung von „componere“ als „(musikalisch) komponieren“ anstatt „zusammenstellen“ oder „verfassen“.

Bei dem Übermaß an Arbeit stellt sich freilich die Frage nach der Bezahlung. Die geistlichen Professoren erhielten die sehr geringe Summe von 18 Gulden Jahresgehalt, bei freier Kost und Logis, Kleidung und Bücher mussten ebenso nicht selbst bezahlt werden.⁴⁴ Zum Vergleich: Hofkapellmeister Giuseppe Lolli (1701–1778) bezog 1772 30 Gulden Monatsgehalt, sogar ein „gewöhnliches Mitglied“ der Hofkapelle wie der Hornist und Violinist Wenzl Sadlo 18 Gulden monatlich.⁴⁵ Für das Theater wurden die Patres comici zusätzlich

42 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 11), S. 333–335.

43 Wenn man den Chorregenten und Komponisten Joseph Hölzl, der als Autor eines Werkes belegt ist, aber nicht Pater comicus war, nicht berücksichtigt; ebenda, S. 325 und 334f.

44 Rainer, *Princeps versus in Universitatem* (wie Anm. 31), S. 92.

45 Leopold Mozart, *Gehaltsliste der Salzburger Hofmusiker*, Salzburg, April 1772; *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum, <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/> (02.02.2022).

entlohnt, und das Honorar war, wenn man es im Bezug zum Jahresgehalt setzt, vergleichsweise hoch. Aus einer Kostenaufstellung für zwei Aufführungen des Dramas *Lucas Notaras* von Benedikt Reicherseder aus dem Jahr 1753 geht hervor, dass der Autor für die „Composition und Mühe“ 24 Gulden erhielt, dieselbe Summe erhielt der Komponist, Hofkapellmeister Eberlin.⁴⁶

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass die Patres comici durch ihre hervorragende Bildung und ihr enzyklopädisches Wissen, mit Gestaltungswillen und Offenheit für neue Ideen, pädagogischem Geschick und nicht zuletzt einem großen Maß an persönlichem Engagement, gepaart mit tiefer Religiosität wesentlich zur Bedeutung des Salzburger Benediktinertheaters beigetragen haben.

46 „Specification aller Ausgaben für die Anno 1753 zu zweyen Malen, nämlich den 31. Augusti und den 3. Septembris vorgestellte Haupt-Comoedie. Dem Patri Comico für die Composition und Mühe fl 24, dem Herrn Capell-Meister für die Musique 24, [...]“ SUA Akten 22, Nr. 17, zit. nach Rainer, *Princeps versus in Universitatem* (wie Anm. 31), S. 93 und 114. Vgl. dazu Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 11), S. 293f.

Deutschsprachiges Theater unter den Fürsterzbischofen Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg und Johann Ernst Graf von Thun

Eine Betrachtung zur Deutschsprachigkeit im Theater des Salzburger 17. Jahrhunderts muss zunächst überraschen, wurde doch, wie allgemein bekannt, in dieser Periode lateinisch gespielt. Im 16. Jahrhundert war das noch anders gewesen. Man pflegte in den Schulen am Dom und bei St. Peter jährlich teils lateinisch, teil deutsch Theater zu spielen – wobei der Einsatz von Musik stets eine Selbstverständlichkeit war. Im Rahmen dieser Spieltätigkeit kam z.B. *Infanticidium* von Hieronymus Ziegler (um 1514–1562) zur Aufführung. Das lateinische Original des Ingolstädter Professors wurde 1556 vor dem Fürsterzbischof gegeben. Ein Jahr später übersetzte und erweiterte der Salzburger Assessor Wolfgang Herman (um 1500–1560) das Weihnachtsspiel: *Vom opffer der Heiligen drey Khünig: dem Herrnn Christo Jesu, Und von Herodis grimmigkait wider die unschuldigen Kindlein Matth. 2. Tragödj weyß gestellt*.¹ 1582 ist eine deutsche Aufführung durch die Domschule belegt.² Musiziert wurde zwischen den Akten sowie in Akt I mehrfach das „Gloria in excelsis deo“ als Engelsmusik.

1617 verschwand das Deutsche mit Aufhebung der genannten Schulen und Gründung des Akademischen Gymnasiums 1617 und der Universität 1622. Selbst in jenen Fällen, in denen sich nur eine deutsche Perioche erhalten hat, ist stets mit einer lateinischen Darbietung zu rechnen.³ Und doch gab es für

-
- 1 Salzburg: Hans Baumann 1557. Siehe dazu Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 1: *Materialteil*, Tutzing: Schneider 2013 (*Würzburger Beiträge zur Musikforschung* 2.1), Nr. 1245. Die Vorrede Hermans spricht vom Erfolg der lateinischen Aufführung. Zum Übersetzer vgl. neben dessen Vorrede Josef Karl Mayr, *Geschichte der Salzburger Zentralbehörden von der Mitte des 13. bis ans Ende des 16. Jahrhunderts*, III. Teil, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 66 (1926), S. 1–62: 26.
 - 2 Hermann Spies, *Geschichte der Domschule zu Salzburg*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 78 (1938), S. 1–88: 78. Vgl. auch H. F. Wagner, *Theaterwesen in Salzburg. Das Schuldrama bis zur Errichtung der Universität*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 33 (1893), S. 247–252.
 - 3 Periochen, auch Programme genannt, liegen in der Regel in beiden Sprachen vor, wobei die Übersetzung eine Verständnishilfe darstellt. Neben einem Überblick über den Inhalt

die Muttersprache gewisse Schlupflöcher, vornehmlich bei komischen Szenen und Auftritten von niedrigem Personal.⁴ Muttersprache, gegebenenfalls auch Mundart, ist zumal dann zu erwarten, wenn Unstimmigkeiten zwischen Aufriss und Personenverzeichnis im Programm auftreten. In *Triumphus Verae Virtutis [...] A Studiosa Iuventute adornatus Anno M.DC.LI*, Akt III, Szene 6 kommen Bergbewohner von ihren Almten herunter, „werden aber auff den weeg von einen spayvogel gantz possierlich außgespötlet“. Die Personen fehlen im Index, und die lustige Szene wird wohl muttersprachlich gewesen sein. Ein anderes Schlupfloch war – wieder wegen des Personals oder wegen des Gesangs – das Intermedium.⁵ Man stutzt bei Durchsicht von *Athalia* (1676), denn es sind 16 „Personae Intermedii“ angeführt, ohne dass die Perioche von einem Zwischenspiel berichtete. Bedeutet dies, dass der Text keine Übersetzung brauchte, weil er deutsch war? Diese Erklärung wird gestützt durch die Namen Laban, Matto und Musulmann und den Stand der Personen: Soldaten, Bauern, Mägde. Besonders hübsch ist *Extemporanea Theatri* (1678): Diese Festaufführung war freilich kein förmliches Drama, sondern eine bunte Bilderfolge. Es spielten Studenten, musikalisch unterstützt von der Hofkapelle.⁶ Die Aufführung war laut Vorwort „totum musicale“; dass sie ganz gesungen war, erweist sich aus der Textgestalt sowie aus der Tatsache, dass das Programm den vollständigen Wortlaut liefert.⁷ Die Sprache wechselt, die ziemlich lange Szene 7 ist deutsch. Wie die Textstruktur zeigt, konnte nicht strophisch gesungen werde. Die Vielfalt der metrischen Muster nötigt Bewunderung ab. Ein für heitere Auftritte typischer Effekt darf nicht fehlen: Der Fuhrmann schwäbelt, was man offensichtlich sehr lustig fand, weshalb der Schwabe am längsten singen darf.

So konnte im Ordenstheater des 17. Jahrhunderts die Muttersprache doch eine kleine, wenngleich periphere Rolle spielen. Die Chance für das Deutsche lag

findet sich öfters ein Personenverzeichnis. Gesungene Texte werden gegebenenfalls vollständig angeführt.

- 4 Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. II: *Darstellungsteil*, Beeskow: ortus 2015 (*ortusstudien* 19), S. 67f. und 563. Die Jesuitenspiele scheinen noch großzügiger gewesen zu sein.
- 5 Ebenda. Vgl. Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, S. 128 – ohne Beispiele.
- 6 Vgl. dazu den Beitrag von Adriana De Feo in diesem Band. Die Darbietung machte Anstrengung, nicht als regelgerechtes Theaterstück zu erscheinen, denn sie fand am Dienstag nach dem 4. Fastensonntag, also eigentlich in der geschlossenen Zeit, statt.
- 7 Vgl. Anm. 3. Daher ist Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 5), S. 158 zu widersprechen, der das Stück als „Oper“ qualifiziert und einschränkt: „[N]ur die deutschsprachige Episode im Weinkeller dürfte nicht durchkomponiert worden sein.“

außerhalb des akademischen Ordenstheaters in anderen dramatischen Formen und in anderen Aufführungszusammenhängen.

Zum einen ist das Sepolcro zu nennen⁸, etwa Bernard Bergers *Drama germanicum de peccatore* vom Karfreitag 1641⁹. Eine Perioche existiert nicht, nur die Aufführung ist bezeugt. Auf sicherem Terrain befinden wir uns hingegen bei der Salzburger Karfreitagsprozession. Sie war ein Theater in Bewegung: An der Zuschauerschaft rollten die Wagen mit dramatischen Szenen vorbei. Neben der Beschreibung von 1672¹⁰ gibt es den Druck von 1676, der im Anhang eine weitere Prozessionsbeschreibung mit allen Gesangstexten bietet.¹¹ Einzelgesänge, zum Beispiel der Ecce-homo-Gesang des Pilatus, kommen ebenso vor wie Dialoge oder Wechselgesänge. Die Figuren charakterisieren sich durch Personalstrophen und somit Personalmelodien nach Art der frühdeutschen Oper und Dramatik, das heißt jede Figur ist an ihrer spezifischen Melodie erkennbar.¹² Die Bilderfolge der Prozession schließt mit der „Schluß-Red“, dem Triumphgesang der „Göttlichen Lieb“ und einem refrainhaften Tutti. Damit ist sie wie ein Sepolcro-Schluss gestaltet. Was die emblematische Anlage anbelangt, kann man auf das gleiche Verfahren bei katholischen Schulspielen und ihren Intermedien mit Gesang und Tableau verweisen.¹³

Nun ist der Gebrauch des Deutschen für diese paradramatischen Formen nicht verwunderlich, denn was sie verhandeln, musste sich den Beschauern unmittelbar erschließen. Erstaunlicher ist, dass das deutschsprachige Theater eine Heimstätte ausgerechnet am erzbischöflichen Hof fand. Überliefert ist eine Serie von deutschsprachigen Stücken für die Jahre zwischen 1685 und 1689, die ein gewisser Martin Lintner schrieb. Diese Faschingsunterhaltungen wurden zwar durch eine „Compagni etlicher Studiosen“ aufgeführt, waren aber

8 Siehe dazu Irmgard Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn: Schöningh 2005 (*Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* 12), S. 244–267.

9 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 5), S. 226, Nr. 54.

10 *Repraesentatio Passionis Dominicae, Das ist Vorbildung Deß Allerheiligsten Leydens und Sterbens [...] Jesu Christi. Fürgestellt In der Jährlichen Charfreytag-Procession von der Löbl. Congregation und Bruderschaft unser lieben Frauen in dem [...] Collegio und Universität zu Salzburg, durch die [...] Academische Jugend, Den 15. April Anno 1672*, Salzburg: Mayr 1672.

11 *Blumen-Gärtlein [...] An der Jährlich-gewöhnlichen Char-Freytags-Procession Von unser Lieben Frauen Himmelfahrts-Congregation Der Löbl. Universität zu Salzburg Vorgestellet, Und allen deß Leydens Christi liebenden Seelen zu Trost in den Druck gesetzt*, Salzburg: Mayr 1676.

12 Das Verfahren findet sich bei Schauspielmusik ebenso wie in Georg Philipps Harsdörffers *Seelwig* oder in Johann Sebastianis *Pastorello musicale*. Siehe dazu Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. II: *Darstellungsteil* (wie Anm. 4), z.B. S. 157, 162, 207 und 280 und dies., *Der deutschsprachige Berger extravagant*, in: *Germanisch-Romanische-Monatsschrift* 67 (2017), S. 21–45: 33.

13 Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. II: *Darstellungsteil* (wie Anm. 4), unter anderem S. 65, 115, 126 und 222.

keine offiziell akademische, sondern offenbar eine Privat-Initiative Lintners, der damals Jura studierte und sich später zum Priester weihen ließ.¹⁴ Den Hinweis auf Lintners Spielserie gibt Sibylle Dahms, die dafür auf Notizen ihres Vaters Constantin Schneider zurückgreifen konnte.¹⁵ Alle Stücke sind dreiaktig. Sie haben, anders als die Schulspiele, keine Chöre. Das war auch nicht zu erwarten, denn anders als ein Gymnasium oder eine Universität konnte eine Truppe wie die Lintners keinen Chor zusammenstellen. Alle professionellen oder halbprofessionellen Truppen konzentrierten sich auf Instrumentalmusik und Bühnenlieder. Instrumentalmusik wird zwischen den Akten gespielt, sie erklingt aber auch als Hintergrundmusik zu Geisterszenen und bei Träumen, ferner – selbstverständlich – zu Tänzen. Lintners Bühnenlieder und -tänze sind nicht immer gemäß der Wahrscheinlichkeit eingesetzt; bisweilen erwecken sie den Eindruck, dass man einem Mangel an Musik abhelfen wollte. Fünf Aufführungen Lintners sind belegt:

1. *Sonn-Spiegel eines reinen Gewissens, oder Bonomirus an dem Galgen wunderbarlich beschützt und erhalten [...] Maximiliano Gandolpho Ertz-Bischoffen zu Saltzburg [...] dedicirt und zur Fastnachts-Zeit [...] von einer Compagnie etlicher Studiosen zu Saltzburg dargestellt*, [Salzburg]: Mayr 1685.¹⁶

1892 ist die Perioche noch belegt.¹⁷ Obgleich der Weg, den sie durch die Bibliotheken und Archive nahm, nachverfolgt werden kann, war sie nicht aufzufinden. Es liegt aber eine Aufführungsnotiz vor, die auf den 5. März 1685, einen Rosenmontag, lautet.¹⁸

2. *Freundtl[icher] Zweykampff Oder Optatianus Und Sindronius Zwey umb den Vorzug deß Todts streitende getreue Freunde. Dem [...] Herrn Maximiliano Gandolpho Ertzbischoffen zu Saltzburg [...] Durch M. M. L. J. U. S. Unterthänigst dedicirt, und zur Fastnachts-Zeit in Scenen repräsentirt von einer Compagni etlicher Studiosen zu Saltzburg*, Salzburg: Mayr 1686.

14 Vgl. die Titel von *Uhrwerk* und *Engelland* (Näheres dazu siehe unten). Nachweise bei Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. I: *Materialteil* (wie Anm. 1), Nr. 619–623. Lintner war 1675/76 Lambergerischer Stipendiat, vgl. J. Riedl, *Salzburg's Domherren. Von 1514–1806*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 7 (1867), S. 121–278: 158.

15 Sibylle Dahms, *Das Musiktheater des Salzburger Hochbarock (1669–1709)*, Teil I: *Das Benediktinerdrama*, Diss. Universität Salzburg 1974, S. 88–96, 142f., 209 und 218f.

16 Verschollen. Bibliographischer Nachweis in: ebenda, S. 209.

17 *Fach-Katalog der Abtheilung Deutsches Drama und Theater. (Intern. Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892)*, Wien: Selbstverl. der Ausstellungs-Commission 1892, S. 76, Nr. 5.

18 Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 5), S. 196.

Die Handlung erinnert an die von Schiller in *Die Bürgschaft* verarbeitete Geschichte. Im Salzburger Stück entsteht der Konflikt aus einer Musikszene. Die Hauptpersonen, zwei befreundete Adelige, musizieren bei Nacht und werden von Vermummten angegriffen. Einer der Adelige erschlägt einen Angreifer. Nun wird er zum Tod verurteilt, aber durch den von der Treue der beiden Freunde gerührten Fürsten begnadigt.

3. *List- und Lust-Spiel Ehlicher Treu Oder Von seiner Gemahlin Ansberta Auß Band und Feßlen unverhofft erlöster Bertulfus. Dem [...] Herrn Maximiliano Gandolpho Ertzbischoffen zu Saltzburg [...] Durch M. Martinum Lintner J.U.S. Unterthänigst dedicirt, und in Scenen repräsentirt von einer Compagnie etlicher Studiosen zu Saltzburg. Anno 1687, Saltzburg: Mayr 1687.*

Der Ansberta-Stoff gehört als Beispiel ehelicher Frauen-Treue zu den Lieblingen des Ordenstheaters.¹⁹ Bei Lintner ist die Titelheldin eine Lautenistin. Mit ihrer Kunst rührt sie den Sultan so sehr, dass ihr Gatte freikommt. Am Ende „frolocket der gantze Hoff, und lobt den vortrefflichen Musicanten [sic], beständige Treu, der aus denen Cadenzen der Mühseligkeiten so lieblichen intoniren kann“.²⁰

4. *Uhrwerck Christlicher Beständigkeit Oder Rudolff Stadler, Der beständige Uhrmacher Dem [...] Herrn Joanni Ernesto Ertzbischoffen zu Saltzburg [...] Durch M. Martinum Lintner J.U.S. Unterthänigst dedicirt, und zur Fastnachts-Zeit in Scenen repraesentirt Von Einer Compagnie etlicher Studiosen zu Saltzburg. Anno 1688, Saltzburg: Mayr 1688.*

Der Stoff beruht auf der Beschreibung einer Reise nach Persien, die 1681 erschienen war.²¹ Die Musikszenen sind, offensichtlich weil sie nicht fehlen durften, etwas unorganisch in die Handlung hineingedrückt. Am Ende steht eine gesungene Licenza.

5. *Engelland nicht allzeit Engel-Land, Oder Die in Engelland unschuldig enthauptete Schottländische Königin Maria Stuarta. Dem [...] Herrn Ioanni Ernesto Ertzbischoffen zu Saltzburg [...] Durch Martinum Lintner. Presbyterum Unterthänigst dedicirt, und zur Fastnachts-Zeit in Scenen repraesentirt*

19 Otto Guzinger, *Ansberta coniugalioris amoris exemplar*, Salzburger Finalkomödie 1650 und 1652. Zum Stoff siehe Boberski, *Das Theater der Benediktiner* (wie Anm. 5), S. 231f., Nr. 98 und 109 sowie Nicolaus Avancini, *Eheliche Treuegflissenheit oder Ansberta Ihres Gemahls Bertulfi Aus harter Gefangenschaft treue Erlöserin*, Wien: Cosmerovius 1667.

20 Martin Lintner, *List- und Lust-Spiel*, Bl. B1r.

21 Jean-Baptiste Tavernier, *Vierzig-Jährige Reise-Beschreibung*, 3 Teile, Nürnberg: Hoffmann 1681.

In diesem Maria-Stuart-Stück lässt sich fünfmal Musikeinsatz zählen, weil er bei Schlaf, Geistererscheinung und Tod nie fehlte. Überdies wird man eine Licenza annehmen dürfen.

Allerdings war Lintner nicht der Erfinder der deutschen Faschingsvorstellungen in der Residenz, sondern deren Fortführer. Bereits 1684 wurde nämlich von einer „Compagni etlicher Studiosen“ vor dem Fürsterzbischof gespielt – was bislang nicht bekannt war:

Fall Hochtrabender Gedancken Oder Gestürtzter Ludovicus Flesco, Haupt der [sic] Flescanischen Auffruhr zu Genua. Dem [...] Herrn Maximiliano Gandolpho, Ertz-Bischoffen zu Salzburg [...] Unterthönigst dedicirt und zur Faßnachts-Zeit in Scenen repraesentiert von einer Compagni etlicher Studiosen in Salzburg, Salzburg: Mayr 1684.

Die Handlung konnte einem in Nürnberg 1669 erschienenen Buch entnommen werden²² und ist die gleiche wie in Schillers *Fiesco*, also der Genueser Aufstand gegen Andrea Doria. Allerdings ist die ganze Geschichte zugunsten des Dogen und zu Ungunsten der Aufständischen gedreht. Steckte den Salzburgern noch die Magnatenverschwörung gegen Kaiser Leopold I. in den Knochen?

Diesmal ist kein Leiter der Studententruppe benannt und vor allem ist die Struktur des Stückes eine ganz andere als bei Lintner. Jeder der drei Akte enthält zwölf Szenen, davon zwei Musikszenen sowie zwei Intermedien. Damit steht dieses Stück strukturell etwa in der Mitte zwischen der Einrichtung der Lintner-Serie und derjenigen eines deutschen Stückes, das 1682, im Jahr des elfhundertsten Bistumsjubiläums, veröffentlicht wurde:

Simon Rettenpacher, Frauen-Treu, Oder Hertzog Welff Auß Beyern durch Liebe seiner Frauen von grosser Gefahr errettet, In Teutsche Reym verfasset, und der Ehren-liebenden Welt vorgestellt, Sambt einer Zugab etlicher so wol Geistlichen als Weltlichen Gedichten, Durch Mison Erythreus von Gänßbrunn, Salzburg: Mayr 1682.²³

22 Erasmus Francisci, *Der Zweyte Traur-Saal steigender und fallender Herren*, Nürnberg: Endter 1669, „Die 42. Geschichte“, S. 1094.

23 Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. I: *Materialteil* (wie Anm. 1), Nr. 814; *Kritische Ausgabe nach dem Druck von 1682*, hg. v. Benno Wintersteller OSB und Christoph Fackelmann, Teil II,2,

Der Kremsmünsterer Konventuale Simon Rettenpacher (1634–1706)²⁴ war als Pater Comicus der Salzburger Alma Mater mit den Regeln und Gewohnheiten eines Ordensdramas bestens vertraut. Wenn er also *Frauen-Treu* nicht nur (völlig regelwidrig) deutsch abfasste, sondern auch ganz anders strukturierte als seine Schulspiele, so musste er seine Gründe haben. Das Stück weist keine Chöre auf, an deren statt aber in jedem der fünf Akte zwei ganz gesungene allegorische Szenen, die die Handlung auf einer höheren Ebene spiegeln. Für sämtliche Gesangsteile – wozu auch der Prolog gehört – reichen fünf verschiedene Sänger. Das war für eine Truppe ohne schulischen oder universitären Hintergrund zu leisten.

Ein Aufführungsnachweis liegt nicht vor, aber Rettenpachers Briefe an den Verleger Mayr drängen auf die Veröffentlichung mit Verweis auf andere: „Urgent iam multi, quibus grata novitas.“²⁵ Es ist nicht abwegig anzunehmen, dass dieser Solitär in der benediktinischen Dramatik für Fürsterzbischof Max Gandolph zum Jubiläumsjahr gespielt wurde. Die Handlung reiht sich in den beliebten Preis weiblicher ehelicher Treue ein, vergleichbar der Ansberta-Thematik.

Hervorragend ist die Quellenlage in Bezug auf ein Schauspiel, das als private und adelige Hofaufführung 1688 für Fürsterzbischof Johann Ernst gegeben wurde:

*Die Großmüthige Undanckbarkeit. Ihro Hochfürstl. Gnaden Dem Hochwürdigst, Hochgebohrnen [...] Joanni Ernesto, Grafen zu Thun, Ertz-Bischoffen zu Saltzburg, [...] Zu gehorsambsten Ehren, und dero Kurtzweil vorgestellt Von Denen in dero Residentz-Statt sich befindendem Frauenzimmer und Cavalieren. Auß dem Frantzösischen in das Teutsche versetzt Durch H.G.V.K., Salzburg: Melchior Haan 1688.*²⁶

Der Text überträgt Philippe Quinaults (1635–1688) Jugendwerk *La Généreuse Ingratitude, tragi-comédie pastorale*²⁷, dessen Stoff Jorge de Montemayors Schä-

Wien: LIT 2009 (*Wiener Neudrucke* 20), S. 171–264, Einführung und editorischer Kommentar v. Christoph Fackelmann, S. 286–382.

24 Aus der Zahl der Publikationen über Pater Rettenpacher sei stellvertretend erwähnt: Benno Wintersteller, *Lateinisch-deutsche Zweisprachigkeit im katholischen Kulturraum am Beispiel Simon Rettenpachers*, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 47 (1984), S. 241–253.

25 Fackelmann, Einführung und editorischer Kommentar (wie Anm. 23), S. 298.

26 Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. I: *Materialteil* (wie Anm. 1), Nr. 1332.

27 Die Premiere fand 1654 in Paris im Théâtre du Marais statt. Druck: *La généreuse ingratitude, tragi-comédie pastorale, par le Sr Quinault*, Paris: Quinet 1656, ²1657.

ferroman *Diane* entnommen sein könnte. Übertragung und Aufführung dieses Stückes muten in mancher Hinsicht ungewöhnlich an. Französische Stücke standen eher an protestantischen Höfen in Ehren, und von Quinault wurden die Opern (mit Musik von Jean-Baptiste Lully) wesentlich stärker rezipiert als die Schauspiele. Drei Dramen lagen in Übersetzung vor, *La Généreuse Ingratitude* gehört aber nicht zu ihnen.²⁸ Quinaults frühe Komödien datieren aus der Zeit vor dem strengen Erlass, für die Sprechbühne keine professionellen Sänger mehr zuzulassen. Sie liegen sogar vor dem Opernprivileg von 1672, das dem Sprechstück mehr als zwei Singstimmen und sechs Instrumente verbot.²⁹ Mit einem Bühnenlied von Ormin = Zelinde (Akt III, Szene 2) und zwei Ständchen (Akt III, Szene 8) ist der Musikanteil gleichwohl vergleichsweise gering. Es ist bemerkenswert, dass sich wahrscheinlich die Komposition eines der Ständchen erhalten hat: „Déserts, retainte du silence“. Tonsetzer ist Michel Lambert, ein Musiker, der öfters für Quinault schrieb.³⁰ Die Handlung, die im Algier der Maurenherrschaft spielt, ist nicht eben moralisch, sondern voll von Intrigen und Betrug. Zudem hat eine Hosenrolle als Hauptpart immer etwas Pikantes wegen des allzu sichtbaren Damenbeins. Genau dieses stellt das Titelpuffer dar, das für Quinaults Werkausgabe gewählt wurde.³¹

Die Salzburger machten aus dem französischen Alexandrinerstück ein Prosadrama, dem ein neugeschaffener allegorischer Prolog für „Großmütigkeit“ und „Undanckbarkeit“ vorgeschaltet wurde. Dass dieser zu sprechen, nicht zu singen war, ist für die Zeit ungewöhnlich. Es bleiben an Musikanteilen die zwei Ständchen und ein Lied, das nun aber in Veränderung der Vorlage Fatime gegeben wurde. Es ist anzunehmen, dass die ohnedies vorhandenen Instrumentalisten im Zwischenakt spielten.

Der Druck bietet den gesamten Spieltext sowie den Index Personarum. Nicht genannt sind, wie üblich, die an den Ständchen Beteiligten, denn es waren professionelle Musiker. Die Liste der Mitwirkenden ist ein Who's who der Salzburger Nobilität und als solche höchst aufschlussreich (Abb. 1).³²

28 *Die Comoedie ohne Comoedie* (D.i. *La Comédie sans Comédie* 1657); *Die buhlhafftige Mutter* (*La mère coquette* 1665); *Der Unbesonnene Liebhaber* (*Amant indiscret* 1656), jeweils in: *Die Schau-Bühne Englischer und Französischer Comödianten*, Frankfurt: Schiele 1670.

29 John S. Powell, *Music and Theatre in France. 1600–1680*, Oxford: University Press 2000, S. 57f.

30 *Airs de différents auteurs à deux parties*, Paris 1658, Bl. 36vf. Ebenda, S. 26 und 106f.

31 Schon 1656 und in folgenden Auflagen. Benützte Ausgabe: *Le théâtre de Mr. Quinault, nouvelle édition augmentée*, Bd. II, Amsterdam: Schelte 1697, S. 1–74.

32 Die Nachweise wurden geführt mit Hilfe von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, hg. v. Constantin von Wurzbach, 60 Bände, Wien: Typograf.-literar.-artist. Anst. 1818–1893; Franz Martin, *Hundert Salzburger Familien*, Salzburg: Verl. d. Ges. f.

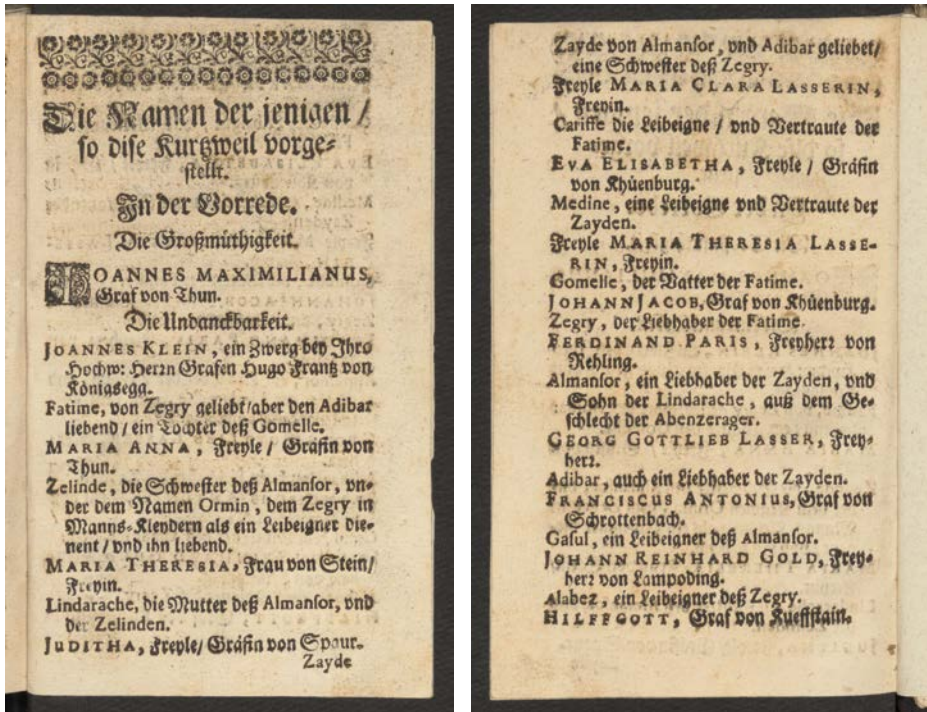


Abb. 1: *Die Großmüthige Undanckbarkeit [...]*, Salzburg: Melchior Haan 1688, Index Personarum; Österreichische Nationalbibliothek 4611-A.Alt Mag

Das einzige Bühnenlied wurde gesungen von „Maria Anna, Freyle von Thun“. Die 24-jährige Maria Anna Leopoldine Freifräulein von Thun war eine Nichte ersten Grades von Fürsterzbischof Johann Ernst (reg. 1687–1709). Zugleich war sie die Tochter des Sprechers der „Großmüthigkeit“ im Prolog, denn dieser wurde von Johannes Maximilian von Thun, dem älteren Bruder des Fürsterzbischofs, gegeben. Damit hatte Johann Ernst die Befriedigung, seine Familie prominent vertreten zu sehen.

Gomelle, der Vater der Fatime, wurde dargestellt vom Kämmerer Johann Jacob Reichsgraf von Khuenburg aus der gleichen Linie wie der verstorbene Erzbischof Max Gandolph (reg. 1668–1687). Eine weitere Khuenburg, nämlich das Fräulein Eva Elisabetha, war die Darstellerin der Leibeignen Cariffe, Ver-

Salzburger Landeskunde 1946; J. Riedl: *Salzburg's Domherren. Von 1514–1806*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 7 (1867), S. 121–278. Franz Karl Wißgrill, *Schauplatz des landsässigen Nieder-Oesterreichischen Adels vom Herren- und Ritterstande von dem XI. Jahrhundert an, bis auf jetzige Zeiten*, fortgesetzt v. Karl von Odelga, 5 Bände, Wien: Seizer u.a. 1794–1804.

traute der Fatime. Mit den Khuenburg verschwägert sind die Schrattenbach. Franciscus Antonius Graf von Schrattenbach gab den jugendlichen Liebhaber Adibar. Die Spaur sind vertreten durch die Darstellerin der Lindarache, des bereits etwas älteren Fräuleins Juditha, jüngster Tochter des Grafen Johann Anton (der in kaiserlichen Diensten stand), und Schwester des Johann Michael, späteren Bischofs von Trient. Zegry, eine der Liebhaber-Hauptrollen, übernahm Ferdinand Paris Freiherr von Rehling [Rehlingen]. Er war schon 41 Jahre alt und hatte Karriere am Hof gemacht. Gasul, ein Leibeigner des Almansor, wurde von Johann Reinhard Gold Freiherr von Lamponding gespielt. Wer er genau war, konnte ich nicht ermitteln, aber Johann Ulrich Gold von Lamponding auf Senfteneck hatte als fürstlich salzburgischer Obrist, Kommandant der Festung Hohensalzburg und fürstlicher Hofkriegsrat eine bedeutende Position inne. Am stärksten vertreten ist das Freiherrngeschlecht Lasser von Lasseregg. Die von Almansor und Adibar geliebte Zayde wurde dargestellt von Maria Clara, Tochter von Johann Georg, salzburgischem Kämmerer und Landschaftsverordneten. Ihre ältere Schwester Maria Theresia war Medine, eine Leibeigene und Vertraute der Zayde. Der Bruder Georg Gottlieb spielte Almansor, einen Liebhaber der Zayde, eine männliche Hauptrolle.

Am wenigsten angesehen war verständlicherweise der Part der „Undanckbarkeit“, Teil des eingefügten Prologs. Ihn musste Johannes Klein wahrnehmen, gemäß Personenverzeichnis „Zwerg bei Ihro Hochw. Herrn Grafen Hugo Frantz von Königsegg“. Hugo Franz Graf von Königsegg-Rothenfels (1660–1720) war seit 1678 Salzburger Domherr und sollte später Bischof von Leitmeritz werden. Zelinde würde man aus heutiger Sicht als *die* Hauptrolle ansehen. Sie wird aber in der Personenliste erst nach der Nepotin Maria Anna, also der Fatime, angeführt. Das gibt zu denken. Die Darstellerin der Zelinde, „Maria Theresia, Frau von Stein, Freyin“, war die einzige weibliche verheiratete Darstellerin und fällt damit aus dem Rahmen; trotzdem musste sie noch jung sein. Ihre Rolle hatte, wie erwähnt, etwas leicht Zweifelhaftes wegen der Verkleidung. Umso interessanter wäre die Identität der Schauspielerin, aber ausgerechnet über sie konnte ich nichts ermitteln.³³

Bleibt noch das Schlusslicht der Liste der Mitwirkenden: Alabez, ein Leibeigner des Zegry, dargestellt von „Hilffgott, Graf von Khueffstain“. Auf dem Titelblatt liest man: „Auß dem Frantzösischen in das Teutsche versetzt Durch H.G.V.K.“ Man wird nicht fehlgehen, hinter diesen Initialen den Grafen Hilffgott von Kueffstein (1643–1713) zu sehen. Er fungierte als erzbischöflicher

33 Das Geschlecht „von Stein“ ist im Einzugsgebiet nicht belegt. Es kann sich auch nicht um eine Vertreterin der Törring zu Stein und Pertenstein handeln.

Geheimer Rat, Stadtkommandant und Kriegsratsdirektor. Sein Vater Johann Ludwig, Landeshauptmann von Oberösterreich, Konvertit und Aufsteiger, war ein prominenter und im ganzen deutschsprachigen Raum beliebter Schriftsteller, der sich als Übersetzer von Jorge de Montemayors *Diana* und Diego de San Pedros *Carcell de Amor* einen Namen gemacht hatte. Ein anekdotischer Ausblick soll nicht unterdrückt werden: Hilfgott heiratete 1693 in zweiter Ehe die wesentlich jüngere Maria Clara von Lasser, die Darstellerin der Zayde.

Für eine Pastorale enthielt *La Génèreuse Ingratitude* wenig Gesang; allerdings sind die französischen Verhältnisse zu bedenken. Schauspieler, die zugleich gut singen konnten, waren eher selten. Zudem stand die Gattung Oper unter königlichem Schutz, was für Bühnengesang im Sprechstück ungünstige Bedingungen schuf. *Die Großmüthige Undanckbarkeit* hätte aber angesichts ihres Personals und ihrer Aufführungssituation wesentlich mehr Musik einbauen können als nur ein Bühnenlied und die Ständchen, die von der Hofmusik ausgeführt wurden. War von all den anwesenden Adeligen nur eine junge Dame eine Sängerin?

Im Jahr 1692 kamen während des Regensburger Immerwährenden Reichstags zwei Theaterstücke auf die Bühne. Das erste wurde zur Feier des Geburtstages von Kaiser Leopold I. (9. Juli) gegeben: *Der Um den Käyserl. Tugend-Ruhm streitende Himmel. Um Glücklichen erlebten Geburts-Tag Jhro Röm. Käyserlichen Majestät, In einem Gespräch-Spiel vorgestellt In Regensburg* (Regensburg: Hofmann 1692). Es handelte sich entweder um eine Serenata, oder der Druck von sieben Seiten gibt nur die Arien und Rezitative der ganz gesungenen Licenza wieder. Es singen sieben Figuren beiderlei Geschlechts.³⁴ Eine weitere Darbietung zum Namenstag des Kaisers (15. November) weist ebenfalls reichlich Musik auf. *Lob-Opffer Der Jahrs-Zeiten, Abgestattet Dem Tag Leopoldi, Zu Bezeugung unterthänigster Freude Vorge stellt In einem Gespräch- und Sing-Spiel, Von Der Hoch-fürstlichen Saganischen Jungen Herrschafft. In Regensburg, den 15. Novembris, 1692*, Regensburg: Hofmann 1692. Es spielten drei Mitglieder der Familie Lobkowicz – daher der Verweis auf Sagan – sowie weitere adelige Damen und Herren aus den ersten Familien des Reiches. Im gedruckten Vorspiel sangen drei Adelige; wenn dort die Besetzung für zwei wichtige Gesangsrollen nicht spezifiziert ist, so ist dies wieder als Hinweis auf professionelle Ausführung zu lesen. Weitere sangeskundige Adelige wurden für die folgenden drei Akte benötigt. Beide Stücke, obgleich Aufführungen der Nobilität wie

34 Die Frage wird nicht erwogen bei Christoph Meixner, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages*, Sinzig: Studio 2008, S. 62.

Die Großmüthige Undanckbarkeit, konnten doch wesentlich mehr Sänger und Sängerinnen unter ihre Mitwirkenden zählen als das Salzburger Drama.³⁵ Zum weiteren Vergleich drängen sich Linz mit Darbietungen von jungen oberösterreichischen Adeligen³⁶ und Wien mit seinen von Kaiser Leopold I. vertonten Hofdamen-Komödien auf³⁷. Auch in diesen finden sich deutlich mehr Gesangsrollen. Demgegenüber und auch im Vergleich mit der Studentenschaft der Alma Mater Salisburgi fällt der Adel im Hochstift weit ab. Ob es an dieser speziellen Aufführung lag oder ob die Nobilitas des Fürsterzbistums weniger musikbeflissen war, müsste untersucht werden.

Exkurs: Der Hofbuchdrucker Mayr und die Pflege der Muttersprache

Mit Ausnahme von *Die Großmüthige Undanckbarkeit* erschienen alle bislang betrachteten deutschsprachigen Texte im Verlag Mayr. Johann Baptist Mayr (1634–1704?) stammte aus Frauenchiemsee. Durch Heirat mit der Witwe des bisherigen Salzburger Hof- und Universitätsbuchdruckers Christoph Katzenperger (?–1653) gelangte er in Besitz der Offizin.³⁸ Mayr erhielt 1668 den Titel eines privilegierten Hof- und akademischen Buchdruckers, 1696 wurde er vom Kaiser als „von Mayregg“ geadelt. Das Diplom nennt ihn unter anderem „I. U. Cand., Notarius publicus“³⁹, eine Bezeichnung, die er nie selbst führte, die aber auch auf seinem Epithalamion erscheint⁴⁰. Sie gibt Rätsel auf, denn weder ist ein Studium in Mayrs bisher verzeichneten Lebensläufen erwähnt, noch steht sein Name, im Unterschied zu dem seines Vorgängers und dem seines Sohnes, in den Matrikeln von Ingolstadt oder Salzburg.⁴¹ Das häufig

35 Zu diesen beiden Stücken Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. I: *Materialteil* (wie Anm. 1), Nr. 1328f.

36 Ebenda, Nr. 1316f. Siehe auch Scheitler, *Schauspielmusik. Deutschsprachige Dramen im Oberösterreich der Frühen Neuzeit und ihr Musikeinsatz*, in: *Bruckner-Symposion. Ergebnisse und Desiderata. Anton Bruckner und Oberösterreich in der Musikforschung. Brucknerhaus Linz 2010*, hg. v. Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz: Anton Bruckner Institut 2013, S. 9–37.

37 Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. I: *Materialteil* (wie Anm. 1), Nr. 608–611.

38 Hans Glaser d. Ä., *Salzburgs Buchdrucker*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 98 (1958), S. 149–198: 154f.

39 Franz Martin, *Beiträge zur Salzburger Familiengeschichte: 61. Mayr von Mayregg*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 79 (1939), S. 69.

40 *Hochzeitliche Ehren-Reimen, So Dem Edlen, Kunstreichen und Wolgelehrten Herrn Johann Baptista Mayr, I.C. Not. Caes. P. Hochfürstl. Saltzb. Cammer-Diener, Hoff- und Academischer Buchdrucker und Handler: Als Er sich Mit der [...] Jungfrauen Maria Johan[n]a Ludwiga [...] von Someting [...] Den 7. Iunii Anno 1677. in Lintz vermählet. Glückwünschend von etlichen guten Freunden dienstwilligst aufgesetzt und überreicht*, Salzburg: Mayr 1677.

41 Mit dem gleichnamigen Juraprofessor an der Universität Wien ist er nicht zu verwechseln. Johann Baptist Joseph Mayr aus Salzburg, 1698 als Rudimentista inskribiert, dürfte der Sohn und Nachfolger sein, der auf den Drucken als Johann Joseph Mayr zeichnet. *Die*

angegebene Todesjahr 1708 kann nicht richtig sein, denn 1704 zeichnet er zum letzten Mal, 1705 aber bereits die Witwe. Mayr muss ein überdurchschnittliches Maß an Gelehrsamkeit und poetischer Bildung besessen haben und darüber hinaus literarische Verbindungen, auf die hier nur hingewiesen werden kann und die nähere Untersuchung verdienen.

Mayr verlegte in seiner mit großem Erfolg geführten Firma nicht nur lateinische Kirchenmusik, sondern auch die von deutschen Liedern durchzogenen religiösen Schriften des Prokop von Templin und die Generalbassarien und Singpossen des anonymen „Mucken-Netzes“. 1684 veranstaltete Mayr eine Sammlung deutschsprachiger Passionsspiele des Jesuiten Andreas Brunner (1589–1650), die in Innsbruck mit Musik gegeben worden waren, druckte sie nach („Cum facultate superiorum“) und versah sie mit einer Widmung an Maria Benedicta von Schrottenbach OSB, Äbtissin in Göß in der Steiermark.⁴² Die Zuschrift ist in einem gemäßigten Oberdeutsch abgefasst. Man wird mit hoher Wahrscheinlichkeit Mayr als Verfasser ansehen dürfen, denn dergleichen Verleger-Vorworte sind keine Seltenheit. Erstaunlicher als diese großen Werke sind aber kleinere deutschsprachige Gelegenheitschriften. Verschafft man sich mit Hilfe der elektronischen Kataloge RISM und VD17 ein Bild von der Gelegenheitschriftenproduktion bei den großen österreichischen Druckern Ghelen, Cosmerovius und Widmannstetter sowie den Salzburger Offizinen Mayr und Haan, so kommt man zu einem eindeutigen Ergebnis: Überall wurden lateinische Ehren- und Gelegenheitschriften für die kaiserliche Familie gedruckt. Casualia für Personen außerhalb dieses Kreises sind selten und deutschsprachige findet man kaum. Da zwei Lieder auf Personen der Kriegsgeschichte nicht unter Funeralschriften, sondern unter die historischen Lieder zählen⁴³, bleibt noch eine Ehrenschrift: eine bei Ghelen gedruckte deutsche pindarische Ode zum Namenstag des Kaisers 1699. Sie stammt von Christoph Adam Negelein.⁴⁴ Dieser Nürnberger Dichter ging im Jahr 1700 nach Wien,

Matrikel der Universität Salzburg: 1639–1810, Bd. 1: *Text der Matrikel*, hg. v. Virgil Redlich, Salzburg: Pustet 1933 (*Salzburger Abhandlungen und Texte aus Wissenschaft und Kunst* 5), Nr. 11.015.

42 Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. I: *Materialteil* (wie Anm. 1), Nr. 163–172.

43 *Ein schön neues Lied, Vom Grafen Serin, wie Er biß an sein End wider die Türcken ritterlich Streiten wolle. Item ein Gespräch dem tapffern Helden, und dem Türckischen Blut-Hund Primo Vezier. Erstlich Gedruckt zu Wien, 1664. – Klag-Lied, Über den betrübten doch Seel: Hintritt Deß Hoch und Wolgebornen Herrn, Herrn Nicolai Graffen von Zirini, Röm: Kays: Mayst: Geheimbden Rath*, Wien: Cosmerovius 1664.

44 *Pindarische Glück-Wunsch-Ode, Womit [...] Leopold Dem Grossen An [...] Seines [...] Kaysers [...] Namens-Fest, Dieses 1699sten Heil-Jahrs [...] auffwarten sollen, Der Kayserl. Gekrönte Poet Christoph Adam Negelein*, Wien: Van Ghelen 1699. – Die ebenfalls bei Cosmerovius gedruckte Trostschrift für Sigmund von Birken zum Tode seiner Frau durch den Württemberger

konvertierte zum Katholizismus und wurde kaiserlicher Hofpoet. Vergleicht man diese Zahlen mit der ungeheuerlichen Menge an Gelegenheitsschriften innerhalb des deutschen Protestantismus, so ist es mehr als gerechtfertigt, deutschsprachige Casualia und insbesondere solche für Bürgerliche und Privatpersonen als ein Spezifikum dieses Kulturkreises zu bezeichnen.

Umso mehr fällt das Haus Johann Baptist Mayr auf. Der Verlag brachte gut 50 Gelegenheitsschriften heraus. Wie nicht anders zu erwarten, ist die Mehrzahl davon lateinisch. Bemerkenswert sind Leichenpredigten, die sonst im oberdeutschen Raum kaum üblich waren. Ich zähle aber auch 16 poetische deutschsprachige Werke. Davon tragen 14 Mayrs Namen, die hochzeitliche Ehrenschrift für Mayr (1677) ist von Freunden zusammengestellt, ein Beitrag stammt von Martin Lintner (1687).

Nicht überall, wo Mayr zeichnet, kann es freilich damit seine Richtigkeit haben. Etliche Gelegenheitsschriften sind nämlich in reinstem Hochdeutsch abgefasst, das dem Chiemseer nicht zu Gebote stand. Zu diesen gehört ein zehnstrophiges, daktylisches mengzeitliches Lied mit dem Akrostichon „Edmund lebe“. Die Verse feiern die Abtsweihe in St. Peter 1673 und wirken mit ihren Schlagreimen, als stammten sie von einem Nürnberger.⁴⁵ Zu den Wahljubiläen Max Gandolphs erschienen seit 1671 Ehrengedichte, zum Beispiel ganz hochdeutsch: *Unterthänigist erbaute Ehren-Pforten, Zu dem höchst-gewünschten Freuden-Fest Dem [...] Herrn Maximiliano Gandolpho Ertz-Bischoffen zu Saltzburg [...], Bey disem zum Sibenzehenten mahl höchst-erfreulich erscheinenden Wahl-Tage Als am 30. Julii im Jahr 1685. in Truck geben, und in treu-unterthänigsten Gehorsamb überreicht Von Johann Baptista Mayr.* Das Lied spielt schon im Incipit auf Martin Opitz (1597–1639) an und lässt sich, trotz abweichender Zeilenausgänge, leicht an eine der Melodien zu dessen „Ich empfinde fast ein Grauen“ anpassen.⁴⁶ Strophe V ruft

Philipp Jakob Oswald von Ochsenstein kann vernachlässigt werden, weil sie sich an einen Nürnberger Dichter richtet.

45 *Das Geflügelte Ehren-Lob, Als Durch die Ertz-Bischöfliche Hoch-Fürstliche Hände Deß [...] Herrn Maximilian Gandolffi, Ertzbischoffs zu Saltzburg [...] Der In Gott Hochwürdige Herr, Edmund, Deß Uhralten Klosters zu St. Peter [...] Wohl-Erwehltter Abbt [...] solenniter Infulirt und geweyhet wurde. Zu schuldigster Dienst-Bezeugung erhoben Von Johann Baptist Mayr, Hoch-Fürstl. Hoff- und Academischen Buchdrucker.* Die Jahresangabe ist ein Chronogramm. Zur Verbindung Nürnberg – Salzburg vgl. etwa Sigmund von Birken, *KlagRede der Donaw über den tödlichen Hintritt Des Hochwürdigsten Fürsten [...] Herrn Guidobalds [...] Cardinaln, Erzbischoffen zu Saltzburg [...] Graffen von Thun. Anno 1668*, o. O.: o. V. 1668.

46 Irmgard Scheitler, *Opitz musikalisch. Text und Musik im 17. Jahrhundert*, Stuttgart: Hiersemann 2021 (*Hiersemanns bibliographische Handbücher* 26), S. 173–178. Zur Zeitangabe im Incipit „Dreymal ist die Erndt geschehen“ siehe Opitz’ „Viermal ist der Frühling kommen“, das oft imitiert wurde. Siehe dazu ebenda, S. 253–256.

unmissverständlich zum vierstimmigen Gesang auf. Das gleiche Hochdeutsch beobachtet man in den zwei Gratulationsdrucken für den neugewählten Landesherrn Johann Ernst aus dem Jahr 1687, die beide (im Oberdeutschen wenig geläufige) Alexandrinerverse und Strophentexte enthalten.⁴⁷ Ohne Zweifel war Mayr ein geschickter Dichter zur Hand, der – wie in der Epoche üblich – in fremdem Namen schrieb.⁴⁸ Weniger diese Tatsache ist auffallend, sondern mehr die Beflissenheit, mit der der Verleger an kirchliche Würdenträger, auch nach Tegernsee, Reichenhall und Admont, deutsche Huldigungen schickte, ja dass er das überhaupt tat.

Noch mehr fallen die im oberdeutschen Kulturraum eklatant ungewöhnlichen poetischen Gelegenheitschriften für Privatpersonen ins Auge. Hierher gehören ein Epithalamion für den Salzburger Juristen Georg Casimir May 1676, eine Sammlung zu Mayrs zweiter Hochzeit 1677 sowie *Jocus Epithalamicus. Nobilibus Sponsis Domino Josepho Kofler, Juris Utriusque Doctori, &c. et Lectissimae Virgini Mariae Cleophe Koboldin, à Tampach, &c.* (1680). Diese Schrift ist trotz des lateinischen Titels und der einleitenden Distichen über die Familienwappen hauptsächlich in gemäßigttem Oberdeutsch abgefasst. Am Anfang steht ein sechsstrophiges Hochzeitslied. Für sein innovatives trochäisches achtzeiliges Strophenmuster ist ein Tonsatz für Cantus und beziffertem Bass bereitgestellt (vgl. Abb. 2). Es folgen ein „Liebs-Gedicht“ von 20 Strophen in dem Muster des Opitzschen „Coridon der ging betrübet“ und schließlich ein „Frolockender Zuruff“ von 27 anapästischen bzw. dithyrambischen Zeilen. Der Autor dieser poetischen Beiträge kann nicht der gleiche wie derjenige der oben genannten hochdeutschen Casualia gewesen sein. Gleichwohl war er – für einen Oberdeutschen höchst ungewöhnlich – mit dem berühmten Lied des Opitz nicht nur vertraut, sondern ahmte sein charakteristisches Muster nach.⁴⁹ Notenbeigaben bei Gelegenheitsdichtungen sind selten, verdienen also unsere Aufmerksamkeit.⁵⁰ Oftmals haben sie in der praktischen Verwen-

47 *Ihro Hochfürstl. Gnaden [...] Herrn Joanni Ernesto Graffen von Thun [...] Den 30. Junii, Anno 1687. als an dem Höchsterfreulichsten Wahl-Tage in tieffester Demuth überreicht, Von [...] Johanne Baptist Mayr, Hoff- und Academ. Buchdr. - Unterthänigster Glück- und Freuden-Ruf. In sechs Sinn-Bildern vorgestellt, Und Ihro Hochfürstl. Gnaden [...] Herrn Joanni Ernesto Ertz-Bischoffen zu Saltzburg [...] In tieffest-gehorsamster Demuth überreicht, Von [...] Johann Baptist Mayr Hoff- und Academ. Buchdr.*

48 Unter den Beiträgern zu Mayrs Epithalamion war auch ein Hochdeutscher mit dem Kürzel „V.H.“.

49 Zur Opitz-Abstinenz der Oberdeutschen siehe Scheitler, *Opitz musikalisch* (wie Anm. 46), S. 54–56.

50 Irmgard Scheitler, *Königsberger Leichen carmina – ein Sonderweg*, in: *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts*, hg. v. Peter Tenhaef und Axel E. Walter, Berlin: Frank & Timme 2016, S. 153–190.

Abb. 2: „Kurze Liebs-Jagt“, Vertonung für Cantus und Generalbass aus dem *Jocus Epithalamicus*, 1680; Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 P.o.germ. 229,41, fol. 3r, 3v

dung ihren Grund. Auch in unserem Fall ist ein Vortrag im Zusammenhang mit der Überreichung der Ehrenschrift bei der Hochzeitsfeier gut denkbar. Mayrs *Jocus* ist eine charmante Freundschaftsgabe. Das Brautpaar bekommt eine Neukomposition zu einem Lied, das mit den Wappentieren scherzhaft spielt und seinen Kunstwillen in variierenden Wiederholungen ausdrückt. Die nachfolgende Kontrafaktur jongliert wieder mit den Familiensymbolen und macht ein drolliges mythologisches Szenario auf. Das Epitalamion schließlich ist emphatisch zu sprechen.

Andere Ehren- und Gelegenheitsschriften enthalten Verse, die offenbar doch von Mayr selbst stammen. Zur Vermählung des Thronfolgers Joseph 1699 druckte er die allegorisch-mythologischen „Cantaten“ von Heinrich Ignaz Franz Bibers *Tratimento musicale* und steuerte neben einem lateinischen auch zwei deutsche Werke bei. Eines davon ist von einem von Mayr unterzeichneten, gemäßigt oberdeutschen Widmungsgedicht eingeleitet; der Haupttext selbst macht den Eindruck eines mythologischen Serenata-Librettos.⁵¹

51 Römisch-Königliche Lorbeer- Und Ertz-Hertzoglich-Oesterreichische Weiß- und Rothe Ehren- oder Vermählungs-Cron, Der Schönsten zu geben. Als Ihro Röm: und Ungarischen Königl: Majestät Josephi I. Allerwürdigste Gespons Wilhelmina Amalia Gebornhe Hertzogin von Braunschweig und Lüneburg, [et]c. [et]c. [...] in die Hoch-Fürstl. Residentz-Stadt Saltzburg [...] einbegleitet wurden Den Februarii, 1699. Zu aller-unterthänigsten Ehren in Truck verfertigt, und allergehorsamist

In summa muss man dem Salzburger Drucker Mayr ein besonderes Interesse an der Muttersprache attestieren; auch war er offensichtlich ein aufmerksamer Beobachter des hochdeutschen Kulturbetriebs. Für Gelegenheitsliteratur hatte er hoch- und oberdeutsche Dichter bei der Hand und setzte bei den Kirchenfürsten Wohlgefallen an muttersprachlichen Huldigungen voraus. Er brachte teils aus eigenem Antrieb große oberdeutsche Werke heraus, und mit Ausnahme der *Großmüthigen Undanckbarkeit*, die der Konkurrent Haan verlegte, sind die deutschsprachigen Dramen von 1682 bis 1689 bei ihm erschienen. Die bemerkenswerte Sammlung der Innsbrucker Fastenspiele geht allein auf seine Initiative zurück. Anders als viele andere katholische Fürsten im Reich standen die Salzburger Fürsterzbischöfe der Vernakularsprache durchaus positiv gegenüber, wie die Privatvorstellungen in der Residenz vor Augen führen. Ihre Universität wurde auch von Studenten aus Diasporagebieten besucht; die mit ihnen verbundenen Adelsfamilien, wie etwa von Kuefstein, besaßen auch Verbindungen zum hochdeutsch-protestantischen Raum, namentlich nach Nürnberg. Insgesamt dürfen wir das Deutsche neben dem Lateinischen und Italienischen als durchaus ernstgenommene Kultursprache innerhalb der Salzburger gebildeten Gesellschaft ansehen.

Schauplätze – Raumkonzepte

Barockes Spektakel im Steintheater von Hellbrunn

Als „vielschichtig, rätselhaft, zu wenig erforscht“ und „einzigartig in seiner Fremdheit“¹ beschrieb Friedrich Johann Fischer 1961 das Hellbrunner Steintheater, mit dem sich bis heute ein besonderes Faszinosum verbindet. Der Beitrag widmet sich ausgewählten Inszenierungen barocker Bühnenwerke in diesem Theater, mit besonderem Fokus auf den Verflechtungen zwischen Theaterarchitektur und Aufführung, und setzt diese in Bezug zur Hellbrunner Fest- und Repräsentationskultur – im 17. Jahrhundert wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als die „wundersame Felsen-Bühne“ im Kontext der Bestrebungen zur Reaktivierung Hellbrunns für festliches Spiel und gesellschaftliche Begegnung eine Renaissance erlebte und, in programmatischer Anknüpfung an das theatrale Erbe, erneut für Inszenierungen von (Bühnen-) Werken des 17. Jahrhunderts genutzt wurde: ein ambitionierter Versuch, den Kreis zu schließen und das Steintheater erneut zum Schauplatz eines barocken Theaterspektakels zu machen (Abb. 1).

„Wundersame Felsen-Bühne“

schauspiel, schaustellung, aufsehen erregender vorfall, dann schimpf, schande, zuletzt lärm. im 16. jahrh. aus lat. spectaculum anblick, schaustück, schauspiel [...] entsprechend der hauptbedeutung von spectaculum zunächst schauspiel, schaustellung,

1 Friedrich Johann Fischer, *Das Steintheater*, in: *Salzburg – Natur – Kultur – Geschichte 2* (1961), Heft 1, S. 30–36: 30. Das Steintheater war (und ist) wiederholt Gegenstand von Forschungsarbeiten mit unterschiedlichem Fokus (Lokalgeschichte, Architektur, Spielbetrieb und musikalisch-theatrale Aufführungspraxis). Ansatzpunkte und Inspiration für den vorliegenden Beitrag lieferten insbesondere: Artur Kutscher, *Das Salzburger Barocktheater*, Wien / Leipzig / München: Rikola 1924; Ernst Moritz Kronfeld, *Gartentheater*, in: *Die Gartenkunst* 40 (1927), S. 105–118; Artur Kutscher, *Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen*, Düsseldorf: Pflugschar-Verlag Klein Vater und Sohn 1939; Helga Bäck, *Entwicklungsgeschichte des Salzburger Freilichttheaters*, Diss. Universität Salzburg 1964; Katharina Müller-Uri, *Das Fest in Hellbrunn. Der Versuch einer Renaissance der Festidee*, Diss. Universität Wien 1986; Werner Rainer, *Theaterspiel in Salzburgs Barockgärten: Hellbrunn und Mirabell, Leopoldskron und Frohnburg*, in: *Barockberichte* 46/47 (2007), S. 138–144; Dominik Šedivý, *Musik in Hellbrunn zur Zeit von Markus Sittikus*, in: *Schaulust – Die unerwartete Welt des Markus Sittikus*, hg. v. Sibylle Kampl und Christoph Kühberger, Salzburg: Schlossverwaltung Hellbrunn 2016, S. 148–161.



Wundersame Felsen = Bühne.

Unweit Salzburg bey dem Ets-Bischöffe
 Künsthause Hellbrunn: an welchem die
 Natur selber den Bau geführet, mit
 einem solchen Ansehen, den die Kunst
 ihm nicht züwege zübringen vermocht
 hätte, Indemne zwey unterschiedene,
 frey stehende Felsen-bögen dazu die
 Öffnung machen. Die Verfestigung
 bedarf gleichfalls keiner andern, als
 seiner natürlichen Auszierung züvor,
 Stellung der Schäußide, welche öfters
 dafelbst mit sonderbarer Wirkung
 des Wiederholte vorgestellt werden.

Cam. P. No. 1. 1725. Cop. Mag.

Abb. 1: *Wundersame Felsen=Bühne*. Radierung und Kupferstrich von Johann Adam Delsenbach nach einer Zeichnung von Johann Bernhard Fischer von Erlach, aus: Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur* [...], Leipzig: [o. V.] 1725, zweites Buch, Tafel XIV

*theatralische aufführung jeder art, circensisches spiel u. s. w. [...] vereinzelt auch anblick, scene, dem auge sich bietendes bild, oft mit dem beisinn des seltsamen, merkwürdigen, wunderbaren [...].*²

Dieser Auszug aus dem Eintrag „Spektakel“ im *Deutschen Wörterbuch* der Gebrüder Grimm verdeutlicht das breitgefächerte Bedeutungsspektrum des Begriffs „Spektakel“ im Bereich des Theaters und verweist auf durch außergewöhnliche, zumeist visuelle Eindrücke hervorgerufene Empfindungen des Publikums wie auch auf Aufführungsformate, die „durch Strategien der sinnlichen Überwältigung, des Erstaunens, der Schaulust und der affektiven Berührung gekennzeichnet sind“.³

In diesem Verständnis lässt sich der Begriff auf die Festkultur am Salzburger Hof von Marcus Sitticus und spezifisch auf die mit dem „Lustort“⁴ Hellbrunn verbundenen Intentionen und Potenziale übertragen. Dass hierzu auch ein Theater gehören sollte, erscheint schlüssig innerhalb des Gesamtkonzepts für das Hellbrunner Ensemble, das auf Zerstreuung, Fest und Spiel ebenso zielte wie auf repräsentative Außenwirkung. Die Ausführung der Theateridee in Form eines Naturtheaters auf einem rund zwei Kilometer entfernt gelegenen felsigen Areal ist freilich ungewöhnlich, neuartig, überraschend; über die Gründe lässt sich spekulieren, konkrete Vorbilder sind aber nicht fassbar, wenngleich die hochentwickelten Theaterkulturen Italiens und persönliche Eindrücke des jungen Marcus Sitticus von dortigen (Freilicht-)Aufführungen als Inspirationsquellen für das Steintheater vermutet werden können.⁵

-
- 2 Lemma „spektakel“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960)*, online unter *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, www.dwds.de/wb/dwb/spektakel (27.04.2021).
 - 3 Simon Frisch / Elisabeth Fritz / Rita Rieger, *Einführung: Perspektiven auf das Spektakel*, in: *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*, hg. v. dens., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 9–32: 11f.
 - 4 Dieser Terminus geht auf Johann Stainhausers Chronik der Regentschaft von Marcus Sitticus zurück und wurde später zur Charakterisierung Hellbrunns verwendet, unter anderem – in explizitem Rekurs auf die Anfänge von Schloss und Park – im Kontext des Fests in Hellbrunn und der damit verbundenen Renaissance des Steintheaters. Vgl. Johann Stainhauser, *Marcus Sitticus: Was sich in Regierung des hochwürdigsten Fürsten Marx Sittichen Denkwürdiges zugetragen*, hg. v. Werner Rainer, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2012 (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Ergänzungsband 29), S. 226 und 461 sowie Max Kaindl-Hönig, *Fest und Spiel am Lustort Hellbrunn*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970), Heft 7, S. 388–393 und ders., *Berufung auf den „Lustort“ Hellbrunn*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 28 (1973), Heft 7–8, S. 326–331.
 - 5 Bäck, *Entwicklungsgeschichte des Salzburger Freilichttheaters* (wie Anm. 1), S. 61f. Bäck unterstützt die Einschätzung von Artur Kutscher, nach der das Steintheater aus einer „Laune des Erzbischofs“ entstanden sei: „Ir hochfürstliche Gnaden“, Marcus Sitticus, war stets ein Liebhaber sonderbarer Belustigungen, [...] dem das aus der Verblüffung, aus dem

In jedem Fall gilt das Steintheater als ältestes ‚Naturtheater‘ im deutschsprachigen Raum, als ungewöhnliches Beispiel für eine Theaterarchitektur unter freiem Himmel, die im 17. und 18. Jahrhundert vor allem durch Garten- und Heckentheater repräsentiert ist. Typisch für solche nur temporär bespielten Theaterräume ist das Bestreben, die je spezifischen Gegebenheiten der Landschaft oder auch des künstlich angelegten Parks in die Szenerie einzubeziehen und als natürliche Kulissen für die Gestaltung des theatralen Raums nutzbar zu machen. Ähnlich wie das freilich sehr viel später entstandene Felsentheater in Sanspareil bei Bayreuth, das Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth 1744 innerhalb eines weitläufigen Komplexes mit natürlichen Felsformationen errichten ließ, nutzte man auch für das Steintheater die Landschaft eines uralten Felsen- und Höhlenareals für eine aus den spezifischen landschaftlichen Gegebenheiten erwachsene Theaterarchitektur, die im Spielbetrieb für das szenische Agieren der Darsteller*innen und mitunter auch für spektakuläre Effekte nutzbar gemacht werden konnte. Beides – das Theater selbst und die mit ihm verbundenen inszenatorischen Möglichkeiten – riefen Staunen, Bewunderung sowie „Lust“ hervor, wie Textquellen belegen. Zu ihnen zählt chronologisch an erster Stelle (1616) die Darstellung von Johann Stainhauser, Sekretär und Chronist des Marcus Sitticus. In seiner *Beschreibung des hochfürstlichen, überaus fürtrefflichen Lustorts Hellebrunn* genannt heißt es:

Theatrum des Bergs.

Aufjetzt vermelten Berg des Tiergartens ist insonderheit auch wohl zu besichtigen das in den Felsen ausgehauene, und artlich accomodierte schön und große Theatrum, welches mit sondern Fleiß und Kunst also durchbrochen, und zu Agierung der Pastoralen zugerichtet, daß die Personen überall aus den Felsen artlich herfürkommen, darob sich die Auditores und Zuhörer nit wenig verwundern, wie dann Ihr hochf. Gn. etlichmal und sonderlich in Gegenwärtigkeit fürstlicher Personen, solche Pastoral haben agiern lassen: Welche neben der Verwunderung einen herrlichen Lust empfangen, und dieses Werk sonderlich hochgelobt haben.⁶

In seiner Relation für 1616 dokumentiert Stainhauser am 2. Dezember einen Ausflug des Erzbischofs und hochgestellter Persönlichkeiten nach Hellbrunn, bei dem auch das Steintheater besichtigt wurde:

Erschrecken geborene Staunen seiner Gäste, seines Hofstaates und seiner Untertanen, Freude, vielleicht auch Genugtuung bereitet. Der ‚Theaterfürst‘ war ein nimmermüder Erfinder und Inszenator derart ungewöhnlicher Überraschungen. Die These Artur Kutschers, Hellbrunn hätte das Steintheater einer erzbischöflichen Laune zu verdanken, entbehrt aus genanntem Grunde nicht der Fundierung.“ Ebenda, S. 63.

6 Stainhauser, *Marcus Sitticus* (wie Anm. 4), S. 469. Geradegestellte Passagen im Original kursiv.

*Es hat auch hochgedachte Herrschaft und Frauenzimmer auf dem schönen, lustigem Berg, das wunderliche in den Stein gehauene Theatrum, zu Repräsentierung der Pastoral Actionen schön accomodiert und bequembt, [...] mit höchstem Lust gesehen.*⁷

Stainhausers Ausführungen verweisen auf vier zentrale, mit dem Steintheater assoziierte Aspekte: erstens auf die als ungewöhnlich und staunenerregend wahrgenommene Architektur des Theaters im raffinierten Zusammenspiel von Kunst und Natur; zweitens auf deren Nutzung für besondere, ‚spektakuläre‘ inszenatorische Effekte; drittens auf die Exklusivität des Spielbetriebs zu besonderen Anlässen bzw. für ein elitäres Publikum und viertens auf die Eignung der Bühne für ein bestimmtes musikdramatisches Repertoire, das Stainhauser hier mit dem Begriff ‚Pastoral‘ umschreibt.

In unterschiedlicher Ausführlichkeit und Akzentuierung begegnen diese Aspekte auch in den wenigen weiteren Textquellen, die sich aus dem 17. Jahrhundert erhalten haben, etwa in der Reisebeschreibung der Sängerin und Dichterin Margherita Costa, die 1628 anlässlich einer Reise Großherzog Ferdinands II. von Toskana entstand. Auch bei Costa, die im Steintheater die Aufführung der Pastorale *La Maddalena peccatrice* erlebte, rief das Theater überraschtes Erstauen hervor.⁸ Ebenfalls anlässlich einer Fürstenreise hatte 1670 auch Domenico Gisberti die Gelegenheit, Hellbrunn und das Steintheater zu besuchen und zu beschreiben.⁹ Noch mehr als Stainhauser und Costa hebt er das Singuläre des Steintheaters hervor:

Von dem Schlosse rede ich nicht, denn ist es auch ein Wunder der Architektur, so leerte doch die Feder umsonst ihre Beredsamkeit über gewöhnliche Wunderdinge aus, deren die Welt ohnehin voll ist. Nur bei dem Theater halte ich mich auf, weil es etwas Rares, vielleicht Einzigartiges ist auf der ganzen Welt. Halb ist es eine natürliche Höhle, halb kunstfertig aus dem Stein herausgemeißelt, und es läßt einen darüber im Zweifel, welchem der beiden großen Ursprünge der Dinge es seinen Ruhm verdankt. In Wahrheit schuldet es beiden sehr viel: Der Natur die Erhabenheit des Einganges, der in Bogenform so gut gebaut ist, daß er [...] die Zuschauer zu Tausenden [...] bergen kann, und der Kunst das Meisterwerk der Bühne, deren ovale Form durch die mühevoll Arbeit der Meißel so vollkommen

7 Ebenda, S. 192.

8 „[...] una cosa inaspettata, cioè vicino alla sommità del monte un’anfiteatro fatto dalla natura dentro al safo“. Margherita Costa, *Istoria del viaggio d’Alemagna Del Serenissimo Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo [...]*, Venedig: o. V. [ca. 1630], S. 281.

9 Domenico Gisberti, *Il viaggio Dell’ AA. SS. EE. di Baviera a Salzburgo in giornate diviso [...]*, München: Giovanni Jecklino 1670.

geworden ist, daß sie für jede pastorale oder sakrale Handlung geeignet ist. [...] Wer sich [...] damit zufriedengibt, seinen Teil der Welt in der Heimat zu genießen, glaube mir, daß dies das ungewöhnlichste Bauwerk ist, welches das Vergnügen vom Schicksal bekommen hat.¹⁰

Aus Gisbertis Schilderung wird deutlich, dass die Bewunderung für die Symbiose, in der Natur und Kunst in der Architektur des Steintheaters aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts aufgehen, ebenso dem Bauwerk selbst wie dessen Eignung für theatrale Repräsentation gilt: Das Faszinosum Steintheater beruht auch und besonders darauf, dass der szenische Raum (Bühne, Kulissen, Publikum) die ‚natürlichen‘ Gegebenheiten anstelle von Menschen hergestellter Räume und Objekte nutzt und damit ein inszenatorisches Potenzial eröffnet, das sich von dem eines rein ‚künstlich‘ geschaffenen Theaters unterscheidet.

Dazu trägt auch die im ursprünglichen Wortsinn ‚gewachsene‘ Szenerie bei – Gisberti verweist auf den Pflanzenbewuchs auf dem durch Felsen gebildeten Proszenium und Bäume als Begrenzung des Orchestergrabens – sowie die besonderen Lichtverhältnisse durch das von oben einfallende Tageslicht, wodurch die Bühne, „den Himmel als Himmel“ hat und „das Licht von der Sonne nimmt“.¹¹ Vor allem aber beeindruckten die in die Felsen gehauenen, nischenartigen Aussparungen, die für Auf- und Abtritte der Darsteller*innen genutzt werden konnten, aber auch das reizvolle Spiel mit theatralen Überraschungseffekten, mit Illusion und Täuschung, mit Verbergen und Enthüllen ermöglichten.

„Comedien, Pastoralen, Musiken“: Zum Spielbetrieb im 17. Jahrhundert

Von Anfang an umgab das Steintheater der Nimbus des Exklusiven und Außergewöhnlichen – auch im Hinblick auf den Spielbetrieb, über den allerdings nicht allzu viel bekannt ist. Aufgrund seiner Anlage als Freilufttheater waren Aufführungen nur während der warmen Jahreszeit möglich; als Teil des „Lustortes“ Hellbrunn war das Steintheater ein Ort für besondere Gelegenheiten und ein exklusives Publikum – und mehr ein für repräsentative Zwecke instrumentalisiertes Prestigeobjekt als regelmäßige Spielstätte, denn ein

10 Domenico Gisberti, *Die Reise der durchlauchtigsten kurfürstlichen Familie von Bayern nach Salzburg anno 1670*, übers. und komm. v. Irene Schrattenecker, Salzburg: Salzburg-Museum 2008 (*Schriftenreihe des Salzburg-Museum* 18), S. 62.

11 Ebenda, ähnlich auch bei Costa, *Istoria del viaggio d'Alemagna* (wie Anm. 8), S. 281.

Besuch des Steintheaters gehörte zwar häufig zum Unterhaltungsprogramm für auswärtige Gäste bei Ausflügen nach Hellbrunn, doch ließ der Landesfürst es eher selten auch als Theater bespielen.¹²

Wann genau zum ersten Mal im Steintheater gespielt wurde, ist nicht zweifelsfrei geklärt. Hinweise auf mögliche Vorstellungen schon 1615 liefert Stainhausers Chronik: Zum Rahmenprogramm für den Besuch Erzherzog Maximilians von Tirol in Salzburg im August 1615, bei dem „mit Comedien, Pastoralen und Musiken, alle möglichste *Passatempi* und Kurzweil“¹³ geboten wurde, gehörte auch ein Ausflug nach Hellbrunn. Obwohl das Steintheater hier nicht explizit genannt ist, lässt sich zumindest vermuten, dass eine der erwähnten „Pastoralen“ an diesem besonderen Ort über die Bühne ging. Die erste gesicherte Aufführung im Steintheater lässt sich für den 28. August 1617 belegen, als – erneut anlässlich eines Fürstenbesuchs – „in dem ausgehauenen künstlichen *Theatro* auf dem Berg ein schönes *Pastorale exhibiert*“ wurde.¹⁴

Für die sogenannten „Pastoralen“, zumeist kleindimensionierte (musik-)dramatische Werke aus der Frühzeit der Oper mit mythologischem oder sakralem Sujet¹⁵, bot das Steintheater mit seinen Felsformationen, der Vegetation, der Bühne unter freiem Himmel und den daraus resultierenden Lichtverhältnissen geradezu ideale Aufführungsbedingungen, da hier, im Unterschied zu

12 Herbert Seifert, *Marcus Sitticus von Hohenems und Mantua. Die ersten Opern außerhalb Italiens in neuem Licht*, in: ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert*, hg. v. Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Hollitzer 2014, S. 43–65: 60f. und ders., *Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen: Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck*, in: ebenda, S. 113–126: 115. Erst später deuten Hinweise auf eine intensivere Nutzung; 1668 berichtete Galeazzo Gualdo Priorato, dass das Steintheater „recht häufig“ für Aufführungen genutzt werde: *Relatione dell'Arcivescovato e Principato Di Saltzburg, Delli Vescovati, e Principati Di Bamberg, d'Eistet, e dell'Abbatia di Fvlda*, Köln: Pietro della Place 1668, S. 27f.

13 Stainhauser, *Marcus Sitticus* (wie Anm. 4), S. 131. Vgl. auch Seifert, *Marcus Sitticus* (wie Anm. 12), S. 60 und Rainer, *Theaterspiel* (wie Anm. 1), S. 39. Rainer widerlegt hier zudem die Behauptung, dass die „geistliche Repräsentation“ *Santa Cristina* 1615 auch im Steintheater aufgeführt wurde.

14 Dass es sich hierbei nicht um Monteverdis *L'Orfeo* und damit auch nicht um die „erste Operaufführung auf deutschem Boden“ handelte, wie auf einer Tafel am Steintheater und ähnlich auch in Publikationen bis in neuere Zeit zu lesen ist, konnte inzwischen schlüssig bewiesen werden. Vgl. unter anderem Rainer, *Theaterspiel* (wie Anm. 1), S. 139, ders., *Fest=Spiele vor 400 Jahren*, in: *Erzbischof Marcus Sitticus von Hohenems 1612–1619. Kirche, Kunst und Hof in Salzburg zur Zeit der Gegenreformation*, hg. v. Gerhard Ammerer, Ingonda Hanneschläger und Peter Keller, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg 2012, S. 111–119: 116 oder auch Šedivý, *Musik in Hellbrunn* (wie Anm. 1), S. 156f.

15 Wie Dominik Šedivý dargelegt hat, bleibt die Gattungsspezifik für Pastoralen zur Zeit von Marcus Sitticus unklar; siehe dazu Šedivý, *Musik in Hellbrunn* (wie Anm. 1), S. 156. Zum Gattungsspektrum im 17. Jahrhundert vgl. auch Herbert Seifert, *Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich*, in: *Texte zur Musikdramatik* (wie Anm. 12), S. 147–158.

geschlossenen Theatern, ein als ‚natürlich‘ oder ‚naturnah‘ wahrgenommener szenischer Rahmen als Kulisse für die Naturschauplätze der Handlung wie die agierenden Personen dienen und so die Grenzen zwischen dem realen Raum der Theaterarchitektur und dem fiktiven Raum auf der Bühne in der Wahrnehmung des Publikums verschwimmen konnten. Zudem ließen sich solche Stücke auch ohne größere scenographische Apparatur und Bühnentechnik, die im Steintheater nicht zur Verfügung stand, wirkungsvoll in Szene setzen.

Auch unter Marcus Sitticus' Nachfolger Paris Lodron wurde das Steintheater gelegentlich für musikdramatische Aufführungen genutzt, meist für Stücke mit geistlichem Sujet, die in ihrer szenisch-musikalischen Darbietung biblischer oder legendenartiger Stoffe auf Gattungstraditionen des geistlichen Spiels bzw. der *Rappresentazione sacra* im süddeutsch-österreichischen Raum ebenso verweisen wie auf in Italien gepflegte frühe musikdramatische Formen.¹⁶ Dazu zählt *La Maddalena peccatrice*, eine kleine Oper religiös-allegorischen Inhalts, die am 8. Juni 1628 und nochmals am 27. September im Kontext der Domweihe im Steintheater aufgeführt wurde.¹⁷ Sie behandelt ein bekanntes Sujet, die Bekehrung Maria Magdalenas, das Giovanni Battista Andreini 1610 zu einem geistlichen Drama bearbeitet hatte und das seitdem in und außerhalb Italiens in verschiedenen epischen und dramatischen bzw. musikdramatischen Versionen aufgeführt worden war. Ob ein direkter Zusammenhang zwischen Andreinis Drama und der Salzburger *Maddalena peccatrice* besteht, lässt sich bislang nicht belegen, doch gibt Margherita Costa in ihrem erwähnten Reisebericht eine ausführliche Beschreibung, die zumindest auf inhaltliche Schnittmengen deutet. Sie vermittelt darüber hinaus auch szenische Details und verdeutlicht, dass die Inszenierung auf opulente Kostümierung insbesondere der titelgebenden Protagonistin, eine große Anzahl an Darsteller*innen und publikumswirksame Bühneneffekte setzte.¹⁸

16 Seifert, *Frühes italienisches Musikdrama* (wie Anm. 12), S. 114–116.

17 In der *Relation und Beschreibung* zur Domweihe 1628 heißt es: „Es ist auch daselbst [in Hellbrunn] auff ainem bequemen SchawPlatz, so in gestallt aines alten Romanischen *Theatri* in den Stainvelsen formirt, ain liebliche *Comædi*, von bekehrung, und seeligen ableiben der heiligen *Mariæ Magdalena* in Italienischer Sprach auffs schönste gesungen und *agirt* worden.“ *Relation Unnd Beschreibung/ wie die Translation der Reliquien beeder Heyligen SS. Ruperti & Virgilii [...] inn die Newerpawte Thumb Kirchen zu Saltzburg [...] abgangen und verricht worden*, Salzburg 1628, zit. nach Wilfried Schaber, *Ein barockes Fest: Die Salzburger Domweihe 1628*, Sonderdruck aus *HOMO LUDENS – Der spielende Mensch*, Bd. 8, Salzburg: Institut für Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule „Mozarteum“ 1998, S. 407. Vgl. auch Rainer, *Theaterspiel* (wie Anm. 1), S. 140.

18 Costa, *Istoria del viaggio d'Alemagna* (wie Anm. 8), S. 282f. und Seifert, *Marcus Sitticus* (wie Anm. 12), S. 60f.

Italienisches Musikdrama weltlichen wie geistlichen Sujets bestimmte im 17. Jahrhundert den saisonalen Spielbetrieb im Steintheater, darunter 1670 eine Orpheus-Oper, in der nach der Schilderung Gisbertis „die Macht der Musik im leidvollen Leben des Orpheus dargestellt [wurde], und da keine Stimme war, die nicht zwischen den Felsen mächtiger erschollen wäre, so gab es keinen Fels, der nicht zwischen den Stimmen Harmonie geworden wäre“.¹⁹ Erneut bezog die Inszenierung ihre besondere Wirkung aus der organischen Symbiose zwischen der Architektur des Naturtheaters und der Szenerie des Stücks, die vor der Felsenkulisse, so Gisberti, „echter wirkten“.

Renaissance des Steintheaters im 20. Jahrhundert

Nachdem das Steintheater im 19. Jahrhundert weitgehend in Vergessenheit geraten war, wurden im 20. Jahrhundert verschiedene, recht unterschiedlich intendierte Versuche zu seiner Revitalisierung und dauerhaften Integration in die Salzburger Kulturlandschaft unternommen.²⁰ Die Bestrebungen, den „Lustort“ Hellbrunn als Bühne für Musik und Theater neu zu definieren und zu profilieren, sind dabei zumeist eng mit dem Festspielgedanken verknüpft. Die von Max Reinhardt propagierte Vision eines Festspielhauses in Hellbrunn in einer neuartigen architektonischen Gestalt, in der „Mozart, Rokoko, Landschaft, die Grotten und das Steintheater [...] als grottenartige Höhle, künstliche Topographie anklingen“²¹ konnten, blieb trotz der ehrgeizigen Pläne des Berliner Architekten Hans Poelzig eine Utopie²² – die Idee jedoch, Hellbrunn

19 Gisberti, *Reise der durchlachtigsten kurfürstlichen Familie* (wie Anm. 10), S. 62.

20 Schon 1905 berichtet unter anderem die *Salzburger Chronik für Stadt und Land* (am 23. August) über Planungen zu einer Aufführung von Aischylos' *Der gefesselte Prometheus* in einer Bearbeitung des Lyrikers Roman Albert Mell, die jedoch nicht zustande kam (vgl. ebenda, 4. September 1905). Zwischen 1913 und 1921 fanden im Steintheater auf Initiative Artur Kutschers vereinzelt studentische Aufführungen mit Werken von Goethe, Euripides und Grillparzer statt. 1949 war das Steintheater als Spielort für Leopold Lindtbergs Regiedebüt bei den Salzburger Festspielen mit der Neuinszenierung von Goethes *Iphigenie auf Tauris* vorgesehen, die dann jedoch im Landestheater stattfand. Anfang der 1950er Jahre bemühte sich die Salzburger Kulturvereinigung um die Wiederbelebung des Steintheaters, das 1951 unter anderem für mehrere Vorstellungen von Grillparzers *Sappho* genutzt wurde.

21 Hans Poelzigs *Festspielhausprojekt für Hellbrunn 1919–1922*, www.salzburgmuseum.at/deutsch/sonderausstellungen/aktuelle-sonderausstellungen/poelzigs-festspielhausprojekt/ (11.02.2022). Vgl. auch Siegrid Schmidt, „Der ganze Park ist Bühne“: Marcus Sitticus – das Schloß – das Fest, in: „Und jedermann erwartet sich ein Fest“: *Fest, Theater, Festspiele*, hg. v. Peter Csobádi und Gernot Gruber, Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1996, S. 99–111: 104f.

22 Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive hat sich Nicole Haitzinger mit Poelzigs Architekturprojekt beschäftigt und dabei einen besonderen Fokus auf die „Verflechtungen von Großstadt und ländlichen Kommunen wie von Natur und Technik als Theaterutopie der Moderne“ gelegt; siehe dazu Nicole Haitzinger, *Theaterutopie der Moderne in der Zwischenzone von Stadt und Land. Das Festspielhaus in Hellbrunn*, in: *Forum Modernes Theater* 28 (2013), Heft 2, S. 133–142: 133.

und damit auch das Steintheater für neue kulturelle Aufgaben zu nutzen, sollte sich als Konstante kulturpolitischer Diskurse erweisen, die in den 1960er Jahren schließlich konkrete Umsetzung fanden: zunächst in Form der „Abende im Lustschloß Hellbrunn“, ab 1970 durch das „Fest in Hellbrunn“²³. Die zentrale Intention der mit Hellbrunn assoziierten Initiativen formulierte die im Oktober 1968 gegründete Gesellschaft Hellbrunn als „die Wiederbelebung von Schloß und Park Hellbrunn als szenischem Schauplatz“²⁴, mit der die das gesamte Areal einschließende Vision vielgestaltiger musikalischer und szenischer Formate für ein aktives, sich von Ort zu Ort bewegendes Publikum verbunden war: die „umfassend verstandene Idee einer neuen, gesellschaftlich-kulturellen Begegnung mit dem ‚Lustort‘ Hellbrunn“.²⁵

Dazu gehörte auch das Steintheater, dessen Wiedergewinnung für theatrale Darbietungen innerhalb des Gesamtkonzeptes für Hellbrunn bereits Ende 1967 konkretere Formen angenommen hatte, propagiert vor allem von Bernhard Paumgartner, der öffentlich die „Bedeutung des Ortes für die europäische Musikgeschichte“ und „die Einzigartigkeit dieser Naturbühne“²⁶ herausstrich. Voraussetzung waren allerdings umfassende landschaftspflegerische Maßnahmen zur Eindämmung der Vegetation rund um das Steintheater, damit die Bühne fortan „in ihrem ursprünglichen Zustand mit dessen natürlichen Lichtverhältnissen“²⁷ wieder ihre volle Wirkung entfalten konnte.

Für die kulturpolitischen Ambitionen rund um das Steintheater kristallisierten sich bald folgende Strategien und argumentative Leitlinien heraus: erstens das Alleinstellungsmerkmal des Steintheaters als „älteste Freilichtbühne Europas“²⁸, zweitens seine musik- und theaterhistorische Bedeutung als Teil des „Lustorts“ Hellbrunn zu Zeiten von Marcus Sitticus, damit verbunden drittens der unermüdlich perpetuierte Nimbus der (vermeintlich) ersten Spielstätte für die italienische Oper nördlich der Alpen und viertens der zu erwartende kulturelle und wirtschaftliche Nutzen durch die Erschließung eines weiteren theatralen Raums für die Salzburger Kulturlandschaft – zur Erweiterung des Angebots für die einheimische Bevölkerung und (unter Marketingperspektive) als zusätzliche touristische Attraktion.

23 Vgl. hierzu unter anderem Schmidt, „*Der ganze Park ist Bühne*“ (wie Anm. 21) und Müller-Uri, *Das Fest in Hellbrunn* (wie Anm. 1).

24 Zit. nach Schmidt, „*Der ganze Park ist Bühne*“ (wie Anm. 21), S. 106.

25 Kaindl-Hönig, *Fest und Spiel am Lustort Hellbrunn* (wie Anm. 4), S. 392.

26 M. K. H. [Max Kaindl-Hönig], *Zwei Felsen und ein Stein: Positive Presseklub-Debatte über Erneuerung von Felsenreitschule und Felsentheater in Salzburg*, in: *Salzburger Nachrichten*, Nr. 287 vom 13. Dezember 1967, S. 7; Universität Salzburg, DdMDA, NLDDM-H-002.

27 Ebenda.

28 Ebenda.

An die vielfach betonte theatergeschichtliche Bedeutung als zu Unrecht in Vergessenheit geratener Teil von Salzburgs kulturellem Erbe knüpfen sich konkrete Überlegungen zur künftigen Nutzung des Steintheaters. Ausdrücklich positionierte sich Paumgartner als treibende Kraft gegen einen konservativ-musealen Ansatz und plädierte stattdessen für eine ‚lebendige‘ Bühne gemäß der ursprünglichen theatralen Bestimmung des Ortes. Eine solche Sichtweise fügt sich in das Gesamtkonzept für Hellbrunn ein, das darauf zielte, anstelle eines unspezifischen ‚Allerweltsprogramms‘ die musikalischen und theatralischen Formate auf den besonderen landschaftlichen und architektonischen Rahmen vor Ort zuzuschneiden: „[J]ede Darbietung“, so formulierte Oscar Fritz Schuh, „muß zu dem geistigen Ursprung der Hellbrunner Festlichkeiten eine Beziehung haben. Wir dürfen auch nicht nur historisierend denken, sondern müssen die Überraschungseffekte, die damals so großen Eindruck machten, in unsere Zeit transportieren“. ²⁹ Bezogen auf das Steintheater schrieb Paumgartner 1968:

Nun soll der theatergeschichtlichen Bedeutung dieses Ortes durch seine Wiederherstellung und durch das wirkliche Spiel in stilgerechten Aufführungen wieder der ihr zukommende Sinn gegeben werden, der ihm als einem wichtigen Teil der unvergleichlichen historischen Tatsache Hellbrunn vor der Welt zukommt. Denn das Steintheater will keine tote Erinnerung bleiben. Wie die schönen Bauwerke, die Architekturen, Statuen und Gemälde der Vergangenheit eben durch die Tatsache ihrer immer weiterwirkenden künstlerischen Individualität leben und nicht vergehen, so muß eine Bühne dieser ganz besonderen Art durch die lebendige Aktion, die ihr zugehört, nicht nur als lebloses, seltsames Bauwerk, weiterhin gegenwärtig bleiben. ³⁰

Mit dem hier apostrophierten „wirkliche[n] Spiel in stilgerechten Aufführungen“ ist die Frage der Spielplangestaltung angesprochen, die im Vorfeld der Wiedereröffnung auch die (durchaus experimentelle) praktische Erprobung der szenischen und akustischen Gegebenheiten vor Ort einschloss. Paumgartner hielt es für zwingend erforderlich,

29 Oscar Fritz Schuh im Programmheft zum Fest in Hellbrunn, 1975, zit. nach Schmidt, „Der ganze Park ist Bühne“ (wie Anm. 21), S. 106f. In ähnlichem Tenor hatte Schuh 1969 formuliert: „Das Steintheater in Hellbrunn ist eine museale Rarität. Lebendig wird es erst, wenn einer es theatralisch mit neuen Inhalten füllt.“ *Salzburger Dramaturgie*, Salzburg: SN-Verlag 1969, S. 47.

30 Programmkarte zu den Aufführungen im Steintheater 1968; DdMDA, NLDDM-H-002.

bei einer solchen Neubelebung ernstlich an das Repertoire zu denken, zu überlegen, was in solch ungewöhnlichen Theaterräumen gespielt werden darf und was nicht. Die Abnützung der Besonderheit des Ortes durch nicht zugehörige Stücke würde seine Eigenart und Bedeutsamkeit rasch zerstören. Es ist darum auch höchst notwendig, die auf einer solchen Bühne aufzuführenden Stücke sorgfältig auszuwählen, sei es, daß es sich um wirklich zeitgerechte Stücke handelt und solche, die eben in das Milieu dieses besonderen Theaters passen.³¹

Setzt man diese Intention in Beziehung zum Spielplan des Steintheaters in den ersten Jahren dieser „Neubelebung“ (zwischen 1968 und 1972), ergibt sich folgendes Bild:

Jahr	Stück(e)	Gattung/Uraufführung
1968	C. Monteverdi, <i>Il Combattimento di Tancredi e Clorinda</i>	Szenisches Madrigal 1624 Venedig
	Chr. W. Gluck, <i>Der bekehrte Trunkenbold</i> (<i>L'Ivrogne corrigé</i>)	Opéra-comique 1760 Wien
1969	B. Britten, <i>Der Raub der Lucrezia</i> (<i>The Rape of Lucretia</i>)	Kammeroper 1946 Glyndebourne
1970	Leopold I., <i>Il lutto dell'Universo</i>	Azione sacra 1668 Wien
1971	C. Monteverdi, <i>Il Combattimento</i>	[s.o.]
	A. Caldara, <i>Dafne</i>	Dramma pastorale per musica 1719 Salzburg
1972	G. F. Händel, <i>Acis und Galathea</i> (Bearbeitung von Mozart)	Masque bzw. Pastorale 1718 London

Die Übersicht verdeutlicht, dass der Schwerpunkt auf Stücken des 17. und frühen 18. Jahrhunderts lag, die nach Paumgartners Einschätzung wohl zu den „zeitgerechten Stücken“ zu zählen wären, und dass zwei von ihnen, Caldaras *Dafne* und Händel/Mozarts *Acis und Galathea*, durch Inhalt, Figuren und Schauplätze ein naturnahes pastorales Ambiente aufrufen, für das der „ungewöhnliche Theaterraum“ des Steintheaters eine geeignete Kulisse bieten konnte.³²

31 Gerhard Croll, *Hellbrunn 1972: In Memoriam Bernhard Paumgartner*, in: *Fest in Hellbrunn 1972. Programm*, S. 5f.: 5f.; DdMDA, NLDDM-H-002.

32 Eine andere, durch die eigenen theaterästhetischen Konzepte geprägte Position vertrat Oscar Fritz Schuh. Am Beispiel von Freilichtaufführungen von Shakespeares *Sommernachtstraum*, doch auch konkret im Hinblick auf das Steintheater warnte er davor, „den Spielplatz der Freilichtstätte mit dem im Stück vorgeschriebenen Schauplatz [zu identifizieren]. [...] Erfolge haben sich immer dann eingestellt, wenn der Schauplatz der Freilichtbühne in einem gewissen kontrapunktischen Verhältnis zum Stück stand. [...] Schrecklich wäre es

Für die erste Premiere im Steintheater im Sommer 1968 hatte man sich für Monteverdis *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* und Glucks komischen Einakter *Der bekehrte Trunkenbold* entschieden, zwei in mehrfacher Hinsicht gegensätzliche Werke: auf der einen Seite eine operennahe italienische Madrigalkomposition, szenisch uraufgeführt 1624 in Venedig; auf der anderen die deutsche Fassung der 1760 in Wien uraufgeführten und 1968 weitgehend unbekanntem französischen Opéra-comique *L'Ivrogne corrigé*. Abgesehen von pragmatischen Faktoren – beide Stücke hatten die passende Länge (bzw. Kürze) und konnten mit vergleichsweise geringem bühnentechnischen Aufwand realisiert werden – sah man diese Werke offenbar auch aus konzeptionellen bzw. künstlerischen Gründen als geeignet für die Eröffnungspremiere im Steintheater an. Lässt sich bei *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* über Monteverdi und die frühe italienische Oper ein Bogen zum frühen Spielbetrieb des Steintheaters im 17. Jahrhundert schlagen, muss man allerdings Glucks Oper, die keinerlei historische Bezüge zu Salzburg oder gar zum Steintheater aufweist, wohl für ein Produkt der „Anstrengungen anderer künstlerischer Talente neuerer Richtung“³³ bzw. für eines der Stücke halten, die nach Paumgartners Auffassung „eben in das Milieu dieses besonderen Theaters passen“.

Obwohl der Prozess, der zur Wahl dieser Stücke führte, bislang nicht en détail nachvollziehbar ist, sind zwei Personen zu nennen, die Paumgartner beratend zur Seite standen: Gerhard Croll, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg, engagierter Gluck-Forscher und in engem fachlichen Austausch mit Paumgartner, und Friderica Derra de Moroda³⁴, Tänzerin, Choreographin, Tanzforscherin und -sammlerin, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Salzburg niedergelassen und hier dem Ausbau ihrer Tanzsammlung, der tanzhistorischen Forschung und der Tanzpädagogik gewidmet hatte. Dass sie auch die aktuellen Entwicklungen in der Salzburger Kulturszene mit großem Interesse verfolgte, belegen zahlreiche Dokumente aus ihrem Nachlass in den Derra de Moroda Dance Archives (DdMDA) der Universität Salzburg (Abb. 2).

beispielsweise, ein Stück, das in einer Felsenlandschaft spielt, im Steintheater zu Hellbrunn aufzuführen.“ *Salzburger Dramaturgie* (wie Anm. 29), S. 57f.

- 33 *Das erste Programm im Steintheater Hellbrunn. Bernhard Paumgartner über die künstlerischen Aufführungen ab 21. Juni*, in: *Salzburger Nachrichten*, Nr. 134 vom 11. Juni 1968, S. 5; DdMDA, NLDDM-H-002.
- 34 Zu Derra de Moroda siehe Sibylle Dahms, *Der Tanz – ein Leben. Friderica Derra de Moroda 1897–1978*, in: *Der Tanz – ein Leben. In Memoriam Friderica Derra de Moroda*, hg. v. ders. und Stephanie Schroedter, Salzburg: Selke 1997, S. 9–166 und dies., *Friderica Derra de Moroda – Eine Forschungsreisende*, in: *Tanz&Archiv: ForschungsReisen*, Heft 2: *Biografik*, hg. v. Claudia Jeschke und Nicole Haitzinger, München: epodium 2010, S. 82–95.

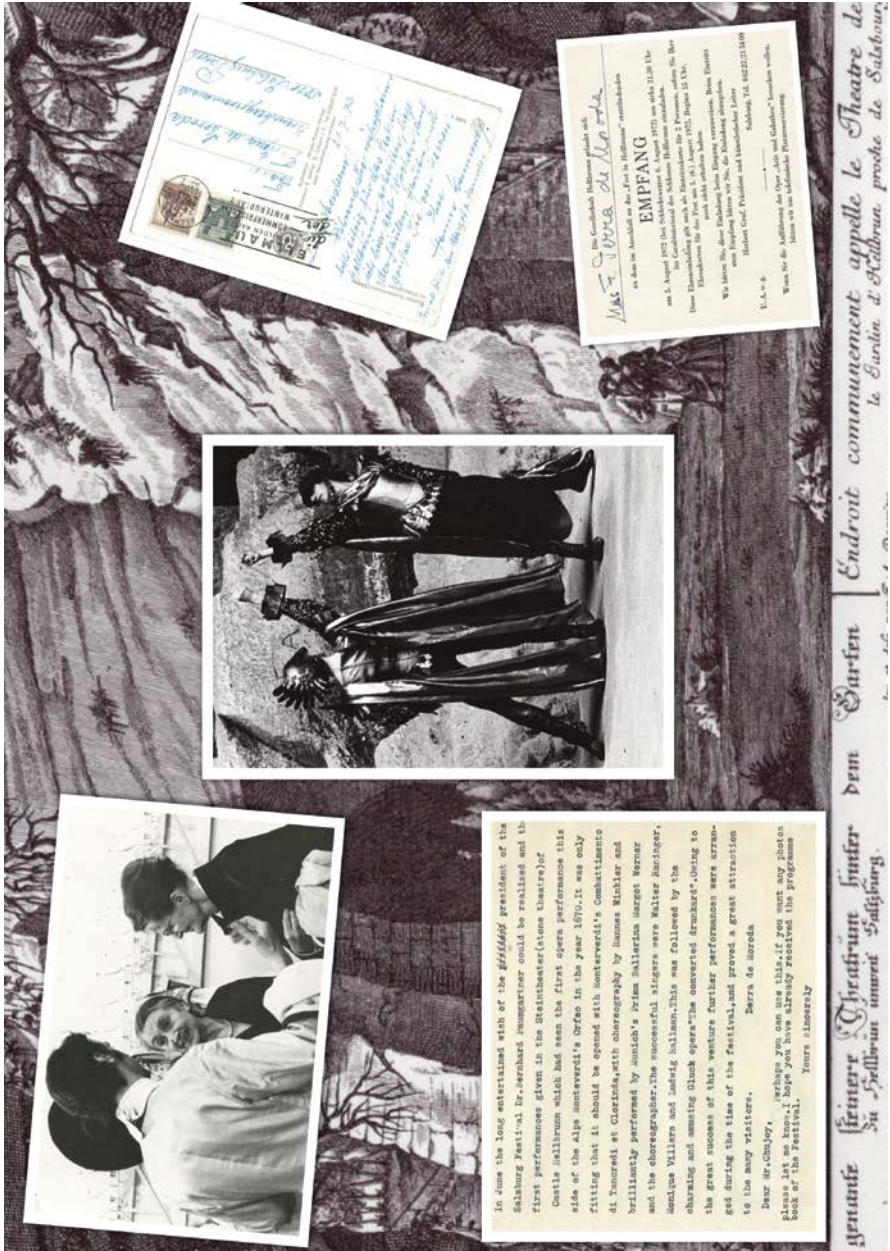


Abb. 2: Archivalien; Universität Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, NLDDM-H-002

Die Dokumente betreffen auch die Revitalisierung des Steintheaters und insbesondere die Aufführungen von Monteverdis *Combattimento*.³⁵ Für diese hatte man ein Format gewählt, in dem die dramatische Aktion um den Kreuzritter Tancredi und die als Ritter verkleidete Sarazenin Clorinda sowohl musikalisch als auch szenisch-tänzerisch dargeboten wurde – ein Verfahren, das der Spezifik der Komposition als „opuscolo in genere rappresentativo“ in seiner hybriden Mischung aus Instrumental- und Vokalmusik, Deklamation, gestisch akzentuierter Darstellung und Tanz ebenso entgegenkam wie den potenziellen szenischen Möglichkeiten im Steintheater. Am tänzerischen Part war Derra de Moroda initiativ, beratend und impulsgebend beteiligt. Auf ihren Vorschlag ging das Engagement der Tänzer*innen für die Titelpartien zurück: die aus Salzburg stammende Margot Werner, die einen Teil ihrer Ballettausbildung bei Derra de Moroda absolviert hatte, und Hannes Winkler – beide Mitglieder des Münchner Staatsballetts und früher dem Ensemble des Salzburger Landestheater angehörend. Auch auf Winklers Choreographie dürfte Derra de Moroda Einfluss genommen haben.³⁶ Ob auch die Anregung zum Stück selbst bzw. zu dessen tänzerischer Umsetzung auf sie zurückging, ist unklar, doch belegen Archivalien, dass sie sich in den 1960er Jahren mit Monteverdi-Produktionen beschäftigte, unter anderem mit einem Gastspiel des Wuppertaler Opernballetts 1960 mit *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* in einer Choreographie von Erich Walter.

Am 21. Juni 1968 fand die Premiere statt³⁷ – wetterbedingt nicht im Steintheater, sondern im Carabinierisaaal der Residenz. Die mediale Berichterstattung in der Salzburger Presse attestierte der Aufführung großen Erfolg und positive Resonanz beim Publikum, wenngleich Konsens darüber herrschte, dass die Inszenierung erst ab der zweiten Vorstellung innerhalb des theatralen Raums, für den sie eigentlich bestimmt war, im Steintheater, ihre volle Wirkung ent-

35 Ihrer Arbeitsweise bzw. ihrem Sammelkonzept entsprechend hat Derra de Moroda eine mit „Steintheater Hellbrunn“ beschriftete Mappe (DdMDA, NLDDM-H-002) angelegt, die unterschiedliche Materialien zum Fest in Hellbrunn (1968–1972) sowie zu Monteverdi-Aufführungen seit den frühen 1960er Jahren enthält: Flyer, Programmhefte, Plakate, Briefe, Typoskripte, Zeitungen bzw. Zeitungsausschnitte und Fotos.

36 Darauf deutet unter anderem eine Postkarte der langjährigen Ballettmeisterin am Landestheater, Hanna Kammer-Kutschera, an Derra de Moroda vom 16. Juli 1968 hin: „Ich war von dem Monteverdi sehr beeindruckt und erfuhr erst nachträglich, wie sehr Ihre ordnende Hand auch auf dem Choreographischen lag. Drum muß ich noch einmal respektvolle Verbeugung machen!“ Ebenda. Vgl. auch Dahms, *Der Tanz – ein Leben* (wie Anm. 34), S. 108 und dies., *Derra de Moroda – Eine Forschungsreisende* (wie Anm. 34), S. 93.

37 Ausführende waren (neben Werner und Winkler) Walter Raninger als Testo (Erzähler), Ludwig Hallman und Monique Villers (Stimmen von Tancredi und Clorinda) sowie die Camerata Academica unter Rolf Maedel. Kostüme: Magda Oberhofer.

falten konnte.³⁸ Dementsprechend wurde sie auch an der Eignung der Stücke für die spezifischen Aufführungsverhältnisse vor Ort gemessen, so in einer Besprechung im *Demokratischen Volksblatt*. Einer einleitenden Beschreibung des Theaters und des Zuschauerraums folgen hier Beobachtungen zur Verbindung zwischen den durch die Naturbühne vorgegebenen Kulissen und der Dramaturgie der Aufführungen:

Die Bühne selbst ist aus dem Felshintergrund natürlich gewachsen und gab den einstudierten Kurzwerken die geeignete Kulisse. Verlangt doch Monteverdis „Combattimento“ eine Gegend vor dem steinernen Stadttor und Glucks Oper „Der bekehrte Trunkenbold“ einen finsternen Weinkeller. Zu Beginn des Kampfes zwischen Tancredi und Clorinda lag die Bühne noch in hellem Sonnenlicht, so daß die metallisch glänzenden Kostüme der Streitenden effektiv aufflammten, dann legte sich allmählich Schatten über die Szenerie, um für die Bekehrung des Trunkenbolds im Keller den düsteren Rahmen zu geben.³⁹

Auch andere Kritiken beziehen die Spezifik des Theaters in die Beurteilung der Inszenierung ein, etwa im Hinblick auf die akustischen Verhältnisse:

Die stehende Muschelform des Bühnenhintergrundes vermittelt eine Ton- und Wortdeutlichkeit, wie man sie kaum sonstwo erleben kann. Die Klarheit der Linienführung in den Gesangsensembles wirkt phänomenal. Der Höreindruck erscheint, wie sich erproben läßt, an allen Stellen des Theaters so gut wie gleichwertig. Eine Akustik ohnegleichen und eine Szenerie, die unvergeßlich ist, weil sie geradezu wunderbar mitspielt.⁴⁰

Die Aufführung von Monteverdis *Combattimento* ist auch durch Fotos dokumentiert, die – in Zusammenschau mit den Textquellen – Rückschlüsse auf generell inszenatorische wie spezifisch choreographische Konzepte erlauben. Deutlich wird die Priorisierung visueller, gestisch-tänzerischer Darstellungsparameter in einer Inszenierung, die auf die Wirkungsmacht des Theaters an sich setzt, indem sie auf Bühnenrequisiten und Dekoration weitgehend verzichtet, dafür aber durch die Kostümierung der Protagonist*innen in schwarz-grauen, mit metallisch glänzenden Elementen versehenen stilisierten Kampfrüstungen Akzente setzt. Deutlich wird auch, dass die Choreographie

38 Siehe z.B. Max Kaindl-Hönig, *Das Denkmal wurde lebendig: Eröffnung des historischen Steintheaters zu Hellbrunn*, in: *Salzburger Nachrichten*, Nr. 144 vom 24. Juni 1968, S. 6; DdMDA, NLDDM-H-002.

39 [Gisela] Proßnitz, *Viel Applaus im Steintheater Hellbrunn*, in: *Demokratisches Volksblatt*, Nr. 145 vom 25. Juni 1968, S. 4; DdMDA, NLDDM-H-002.

40 Kaindl-Hönig, *Das Denkmal wurde lebendig* (wie Anm. 38).

im Wesentlichen von zwei Ausdrucksparametern getragen wird: den Kampf begleitende gestisch-pantomimische Bewegungen und emotional-expressive, pathetische Posen vor allem im Schlusstableau mit Tancredi und der sterbenden Clorinda (Abb. 3 und 4).

Die Fotos spiegeln Winklers choreographisches Konzept, das insbesondere den energetisch aufgeladenen pantomimischen Gestus favorisiert und auf dynamische Aktion, raumgreifende Bewegungen der Arme und Beine, kämpferische Abwehrgesten oder auch synchrone bzw. symmetrische Bewegungsmuster setzt.

In den Aufführungskritiken fällt die Beurteilung durchweg positiv aus.⁴¹ Günther Schweighofer charakterisiert Winklers Choreographie als „plastische Simultan choreographie“ und „ein emotionell starkes, stilreines Tanzbild“⁴², während Max Kaindl-Hönig die adäquate Nähe der Choreographie zur Musik würdigt sowie die gelungene, da „stilgerechte“ Umsetzung des „formgestaltende[n] Prinzip[s] von Spannung und Entspannung in die Ausdruckswerte der Steigerung und Erschöpfung“ und die tänzerisch wie darstellerisch überzeugenden Leistungen der Interpret*innen herausstreicht.

*Das Tänzerpaar fasziniert vom ersten bis zum letzten Takt vollkommen. Seine pantomimischen Kampfgebärden, ohne gegenständliche Waffen ausgeführt, sind von fließender Einheitlichkeit und bezwingen das Auge durch die Wucht hinreißender Steigerungen. Ein Schauspiel von hoher festlicher Attitüde.*⁴³

-
- 41 Die Berichterstattung blieb im Wesentlichen auf die lokale Salzburger Presse beschränkt, doch widmete Derra de Moroda der Steintheater-Premiere auch eine kurze Notiz in einem Beitrag für die New Yorker *Dance News*, in der sie das Ereignis als Erfüllung eines langgehegten Wunsches von Paumgartner beschrieb: „In June the long-time wish of the president of the Festival, Dr. Bernhard Paumgartner, could be realized and the first performances given in the Steintheater of Castle Hellbrunn, which had seen the first performance this side of the Alps of Monteverdi's Orfeo in 1670.“ Kurt Jooss & Folkwang *Ballet Add to the Excitement of The Salzburg Festival*, in: *Dance News*, Oktober 1968, S. 7 und 11: 11.
- 42 Günther Schweighofer, *Glückliches Sommerspiel im Stein. Das Steintheater in Hellbrunn wird seit 300 Jahren wieder bespielt – Eine Pioniertat europäischer Kunst*, in: *Salzburger Volkszeitung*, 28. Juni 1968, S. 9; DdMDA, NLDDM-H-002.
- 43 Max Kaindl-Hönig, *Der Wettergott fand seine Meister. Eröffnungsprogramm des Hellbrunner Steintheaters brillierte im Carabinierisaal der Residenz*, in: *Salzburger Nachrichten*, Nr. 143 vom 22. Juni 1968, S. 5. In ähnlichem Tenor beschrieb auch Hans Kutschera am gleichen Tag die Premiere im *Salzburger Volksblatt: Hellbrunn im Carabinieri-Saal. Die verregnete Steintheater-Premiere fand eine sehr freundliche Aufnahme*, in: *Salzburger Volksblatt*, Folge 143 vom 22./23. Juni 1968, S. 10; DdMDA, NLDDM-H-002.



Abb. 3 und 4: Margot Werner und Hannes Winkler in Monteverdis *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, Steintheater Hellbrunn, 1968, Pressefoto Vury Salzburg; Universität Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, NLDDM-H-002.

Ab 1970 waren die Vorstellungen im Steintheater Teil des nun institutionalisierten Fests in Hellbrunn, mit weitreichenden Konsequenzen für den Spielbetrieb der kommenden Jahre. Einerseits konnte nun ein breiteres Publikum auch für das Steintheater gewonnen werden, andererseits musste eben diesem recht gemischten Publikum gemäß der konzeptionellen Intentionen für das Fest in Hellbrunn die Möglichkeit gegeben werden, teilzuhaben an möglichst vielen der Formate, die an verschiedenen Orten innerhalb eines weitläufigen Areals geboten wurden (Theater, Oper, Lesungen, Liederzyklen, Musik, Tanz). Die Distanz des Steintheaters vom übrigen Parkgelände war dementsprechend bei der Gestaltung des Spielplans zu berücksichtigen, das heißt die hier aufgeführten Stücke durften vor allem nicht zu lange dauern – was freilich nicht immer berücksichtigt und dementsprechend auch in der Presse kritisiert wurde. Ebenso deutlich wird jedoch, dass vor allem in den ersten Jahren gerade das Steintheater als Highlight des Programms gesehen und entsprechend frequentiert wurde.

Bei den Hellbrunner Spielen 1971 stand im Steintheater eine Wiederaufnahme der Monteverdi-Produktion von 1968 auf dem Programm – aus finanziellen Gründen, doch wohl auch, weil die Produktion 1968 so erfolgreich gewesen war und das damalige Ensemble fast unverändert auch für 1971 zur Verfügung stand, mit einer gleichwohl bedeutsamen Ausnahme: Die Rolle des Tancredi tanzte nun Heinz Bosl, prominenter Solotänzer der Münchner Staatsoper. Ausgebildet in München und dort bereits mit 16 Jahren Mitglied, mit 19 Solotänzer des Bayerischen Staatsopernballetts, war Bosl in den 1970er Jahren führender Solist des Münchner Nationaltheaters und tanzte dort häufig mit Konstanze Vernon und auch Margot Werner; vor allem durch Gastspiele an der Seite Margot Fonteyns konnte er sich auch international einen Namen machen. Zu seinen Stärken zählten eine brillante Technik, insbesondere Sprungtechnik, besondere musikalische Sensibilität und ausgeprägte darstellerische Qualitäten.⁴⁴ Aufführungskritiken zur Steintheater-Produktion von 1971 würdigen unter anderem den „kämpferisch bewegten Tanz des Münchner Staatsopern-Paares Margot Werner und Heinz Bosl“, wengleich die ursprüngliche Choreographie von Hannes Winkler als „stilistisch strenger und präziser“⁴⁵ erinnert wurde.

44 Siehe dazu die Schilderung Margot Fonteyns in einem Nachruf auf den früh verstorbenen Tänzer: *Heinz Bosl*, in: *Ballett 1976. Chronik und Bilanz des Ballettjahres*, hg. v. Horst Koegler, Seelze: Friedrich 1975, S. 16.

45 G. K., *Das Steintheater bleibt die Attraktion: Hellbrunner Spiele 1971 mit Monteverdi und Caldara – Bisher nur Ansätze zu freiem Programm*, in: *Salzburger Nachrichten*, Nr. 186 vom 13. August 1971, S. 9; DdMDA, NLDDM-H-002.

An die Stelle der 1968 nur mäßig erfolgreichen Gluck-Oper trat 1971 mit Antonio Caldaras *Dramma pastorale per musica Dafne* ein Werk, das sich in mehrfacher Hinsicht mit dem Aufführungsort und seiner theatralen Spezifik in Verbindung bringen ließ. Zum einen verweisen Gattungsbezeichnung, Disposition und Inhalt auf die Tradition der Pastoralen; zum anderen ließ sich über Person und Œuvre des Komponisten ein direkter Bezug zu Salzburg herstellen, da Caldara von Wien aus regelmäßige Kontakte zum Salzburger Fürsterzbischof Franz Anton Graf von Harrach pflegte und mehrere Werke für den Salzburger Hof komponierte, darunter auch die Pastoraloper *Dafne*. Das dem Fürsterzbischof gewidmete Werk wurde am 4. Oktober 1719 zu dessen Namenstag im Residenztheater uraufgeführt.⁴⁶ 1971 allerdings folgte man den Erkenntnissen Constantin Schneiders, nach denen Caldaras *Dafne* „mit ziemlicher Sicherheit“⁴⁷ im Heckentheater im Schloss Mirabell gegeben worden war, das einen ähnlich geeigneten Rahmen für die naturnahe pastorale *Dafne*-Fabel bietet wie das Steintheater.

In einer Kritik in den *Salzburger Nachrichten* werden die Vorstellungen im Steintheater als eigentliche „Attraktion“ der Hellbrunner Spiele von 1971 besprochen, die von der „unerhörten Synthese aus Kunst und Natur“ ausgehende Faszination des Publikums für den Spielort und die mit ihm assoziierte historische Bedeutung Hellbrunns herausgestrichen und die Wahl der Stücke damit in Verbindung gebracht: „Die beiden Werke, die, gerade in der richtigen Kürze, ausgewählt waren, um den Zauber des Ortes lebendig werden zu lassen, trugen dieser historischen Perspektive Rechnung“. Ein Aspekt ist dabei die „glückliche Akustik des Steintheaters, die im Spiel der Camerata academica [...] und in der Deklamation Walter Raningers als Erzähler Lebendigkeit und Intensität verstärkt“⁴⁸, bzw. „die interessanten akustischen Gegebenheiten des Theaters“⁴⁹, die Ingrid Mayr als Febo in Caldaras *Dafne* für ihre sängerische Performance nutzte.

Auf der Ebene der Inszenierung fällt die Beurteilung kritischer aus. Caldaras Oper, so die *Salzburger Nachrichten*, sei grundsätzlich für das Steintheater geeignet, da zwar „konventionell in der musikalischen Anlage, aber wie geschaf-

46 Rainer, *Theaterspiel* (wie Anm. 1), S. 141.

47 Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Hildesheim / New York: Olms 1977, S. 97. Schon 1955 hatte Schneider in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* eine Edition der Oper Caldaras vorgelegt; für die Produktion im Steintheater fertigte er eine deutsche Übersetzung des italienischen Operntextes an.

48 G. K., *Das Steintheater bleibt die Attraktion* (wie Anm. 45), S. 9.

49 voku, *Die Musen wieder im Steintheater. Erfolgreiche Premiere der Hellbrunner Spiele*, in: *Salzburger Volksblatt*, Folge 185 vom 12. August 1971, S. [8]; DdMDA, NLDDM-H-002.

fen für den Ort und die geheimnisvolle Schönheit der felsigen Wände und Grotten“; die Inszenierung selbst (von Paul Angerer) wird jedoch als farblos und zu statisch kritisiert, wodurch ein „musealere[r] Eindruck“ entstehe, „als Werk, Ort und Darsteller es verdienten“.⁵⁰

Abschließend sei nun das Jahr 1972 in den Blick genommen, als im Steintheater erneut eine Pastorale aufgeführt wurde, für die ein prominentes Team die künstlerische Verantwortung übernommen hatte: Händels *Acis und Galathea* in der Bearbeitung Mozarts, gespielt von der Camerata Academica des Mozarteums Salzburg unter Ernst Märzendorfer in einer Inszenierung von Herbert Graf und mit Choreographie von Kurt Jooss – eine Produktion, die einmal mehr an die Tradition des Steintheaters im 17. Jahrhundert anknüpfen sollte⁵¹, und zwar sowohl generell im Hinblick auf dessen Würdigung als „Schauplatz der ersten Opernszene nördlich der Alpen“⁵² als auch auf die sujetadäquate naturnahe Szenerie des Theaters:

*Mit der Aufführung im Steintheater kehrt der Mythos vom Hirten Acis, der Nymphe Galatea und dem Zyklopen Polyphem zu seinem Ursprung zurück, in die Natureinheit von Vegetation, Fels und Wasser. Mögen ihre Götter den Aufführungen gnädig sein!*⁵³

Aus tanzhistorischer Perspektive ist vor allem auf die Beteiligung von Kurt Jooss und dessen Ballettgruppe hinzuweisen. Jooss, eine der zentralen Figuren der mitteleuropäischen Tanzszene und Schöpfer des politisch brisanten, expressionistischen Tanzstücks *Der grüne Tisch*, mit dem er weltweit bekannt wurde, pflegte seit den 1930er Jahren professionelle, bald auch freundschaftliche Kontakte zu Derra de Moroda, die wohl auch sein Engagement als Choreograph für die Festspielproduktionen von Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo* 1968–1973 in der Bearbeitung Paumgartners in die Wege geleitet hatte.⁵⁴ Hierfür hatte sich mit Herbert Graf als Regisseur sowie Veniero Colasanti und John Moore für Bühnenbild und Kostüme dasselbe Team zusammengefunden, das auch 1972 für *Acis und Galathea* im Steinthea-

50 G. K., *Das Steintheater bleibt die Attraktion* (wie Anm. 45), S. 9.

51 „Bald darauf wird im Steintheater, jener großartigen Naturbühne, die 1617 Schauplatz der ersten Opernszene nördlich der Alpen war, die Pastorale ‚Acis und Galathea‘ von G. F. Händel in der Bearbeitung von W. A. Mozart aufgeführt.“ *Flyer Fest in Hellbrunn*, 1972; DdMDA, NLDDM-H-002.

52 Ebenda.

53 *Zu Mozarts Bearbeitung von Händels „Acis und Galathea“*, in: *Fest in Hellbrunn 1972. Programm*, S. 14f.: 15; DdMDA, NLDDM-H-002.

54 Dahms, *Derra de Moroda – Eine Forschungsreise* (wie Anm. 34), S. 93.

ter verantwortlich war – ein Team renommierter, weit über Salzburg hinaus bekannter Künstler also, die ihre Produktion im nicht nur ausverkauften, sondern offenbar „restlos überfüllt[en]“⁵⁵ Steintheater präsentieren konnten.

Ausblick

„Vielschichtig, rätselhaft, zu wenig erforscht“ und „einzigartig in seiner Fremdheit“⁵⁶ – diese Charakterisierung von Friedrich Johann Fischer stand am Anfang dieser kursorischen Annäherungen an das Faszinosum Steintheater. Das Steintheater, die „wundersame Felsen-Bühne“, umgibt der Nimbus des Außergewöhnlichen als „Erbe eines wunderlichen Theaterfürsten, dem das Spiel die höchste Lust war“⁵⁷ – ein Nimbus, in dem wohl einer der Gründe für die ambitionierten Versuche des 20. Jahrhunderts zu sehen ist, diese besondere Spielstätte als ‚lebendige‘ Bühne gemäß ihrer ursprünglichen theatralen Bestimmung für neudefinierte kulturelle Aufgaben nutzbar zu machen. Wenn Fischer das Steintheater 1961 für „zu wenig erforscht“ hielt, entspricht dies dem Forschungsstand der damaligen Zeit, der sich heute anders darstellt. Dennoch bleiben viele Fragen offen, dennoch fordert das Steintheater die wissenschaftliche, idealerweise interdisziplinäre Forschung heraus, etwa zu Details des Spielbetriebs im 17. und 18. Jahrhundert, zu Fragen der Akustik, zur Verortung des Projekts Steintheater im 20. Jahrhundert in kultur- und theatertheoretischen Diskursen – zu Zukunftsperspektiven in Salzburgs Theaterlandschaft im 21. Jahrhundert.

55 Müller-Urli, *Das Fest in Hellbrunn* (wie Anm. 1), S. 151.

56 Fischer, *Das Steintheater* (wie Anm. 1), S. 30.

57 Bäck, *Entwicklungsgeschichte des Salzburger Freilichttheaters* (wie Anm. 1), S. 70.

Des Fürstbischofs neue Räume. Raumkonzepte begehrter Dramaturgie und inszenierter Affekte



Abb. 1: Detail aus Donato Arsenio Mascagni, Porträt von Erzbischof Marcus Sitticus von Hohenems, Salzburg, 1618, Öl auf Leinwand; Schloss Hellbrunn, © Schlossverwaltung Hellbrunn, Fotograf: Franz Dittelbacher

Nicht die Inszenierung vom 24. Februar 1607 in der Accademia degli Invaghiti, während der „fu sopra angusta Scena musicalmente rappresentata“¹, sondern erst die zwei Jahre spätere Drucklegung der Partitur selbst will Claudio Monteverdi – laut seines Vorworts – als Erscheinen des *Orfeo* „nel gran teatro

1 Claudio Monteverdi / Alessandro Striggio, *L'Orfeo*, Venedig: Ricciardo Amadino 1609, Nachdr. Kassel 1998.

dell'universo“² verstanden wissen. Damit widmete der Komponist nicht das einzelne Spektakel dem Herzog von Mantua Francesco IV. Gonzaga, vielmehr – so darf zugespitzt formuliert werden – stellte er die nun in der Vervielfältigung verfügbare Form seiner Neuinszenierung des Mythos als kulturellen Impuls in den Ruhm seines Gönners. Um „a far mostra di se a tutti gl'huomini“³, bedürfen Noten- und Gesangstext konkreter Inszenierungen. Mit einem derartigen ‚Reenactment‘ des Orpheus-Mythos ersann Monteverdi also keine hermetische ‚Erzählform‘, sondern triggerte über die Vervielfältigung seines Musikdramas anhaltende Neuinszenierungen des kulturellen Narratives im Spannungsverhältnis seines Librettos und seiner Partitur, von narrativen wie visuellen Erzählformen, mechanischen Neuerungen sowie interhöfischem Wetteifern; Neuinszenierungen, die im Kontext europäischer Festkultur des 17. Jahrhunderts eine Kumulierung der Künste forcierten.⁴ Ganz am Beginn dieser Entwicklung stand Fürsterzbischof Markus Sittikus (reg. 1612–1619) mit seiner von der Forschung als ersten nordalpinen verhandelten Inszenierung von Monteverdis *L'Orfeo*.⁵ Es wird zu zeigen sein, dass Sittikus während seiner kurzen Regentschaft beabsichtigte, den von Monteverdi eröffneten experimentellen Spielraum auszuloten und Salzburg als bemerkenswerten Schauplatz theatraler Inszenierung auf der entstehenden kulturellen Landkarte einzutragen. Gewissermaßen die mythische Kunstfertigkeit des Kulturheros für sich reklamierend – so die Hypothese –, entwickelte der Salzburger Fürsterzbischof auch jenseits des Musikdramas raumgewordene Erzählungen, in denen gleichsam durch Orpheus' gesungene Geschichten Natur, Tiere und Menschen ‚bewegt‘ wurden. Inbegriff dieser kulturellen Exploration war Sittikus' Lustort Hellbrunn (1613–1619) (Abb. 1). Als villa suburbana war Hellbrunn ein auf Sittikus' eigene Kurzweil wie auf die seiner Gäste ausgerichteter Ort, ein dezidiert konzipierter Gegenort zu dem durch die Etikette reglementierten Hof.⁶

2 Ebenda.

3 Ebenda.

4 Klaus Pietschmann, *Die Oper als „kleine Republic“ und ihre mediale Propagierung. Hochzeitsoper der 1660er Jahre im Vergleich: Paris, Dresden, Wien*, in: *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Dietrich Erben und Christine Tauber, Passau: Dietmar Klinger 2016 (*Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München* 39), S. 157–175: 160.

5 Der Chronist Johannes Stainhauser erfasst die Erstaufführung von *L'Orfeo* am Februar 1618; siehe Johannes Stainhauser, *Marcus Sitticus. Was sich in Regierung des hochwürdigsten Fürsten Marx Sittichen Denkwürdiges zugetragen, beschrieben durch Johannes Stainhauser*, übers. v. Franz Wittek und Dieter Messner und hg. v. Werner Rainer, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2012 (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Ergänzungsband 29), S. 191. Zum Salzburger *Orfeo* stellvertretend: Herbert Seifert, *Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens*, in: *Musicologica Austriaca* 8 (1988), S. 7–26.

6 Zu Lustgärten als inszenierten Inkognitoräumen vgl. Christopher Kreutchen, *Hellbrunn. Bewegt im Antlitz der Götter*, Emsdetten / Berlin: Edition Imorde 2021, S. 45–47.

Legitimiert durch eine an antike Gelehrten Diskurse anknüpfende kulturelle wie intellektuelle Traditionslinie sicherten Hellbrunns Mauern nicht nur das Raumkunstwerk aus geformter Natur und darin arrangierter Objekte, sondern für den darin agierenden Fürsten und seine geladenen Gäste gleichermaßen einen zeremoniellen Inkognito-Raum.⁷ Innerhalb dieses ‚Möglichkeitsraums‘ übersetzte er die theatralischen, durch mechanische, hydrotechnische und pyrotechnische Apparaturen und Kulissenwechsel erzielten Optionen seines „mit köstlichem Apparat, künstlich verkehrtem“⁸ Residenztheaters in Kausalzusammenhänge der Naturformung. Mehr noch schien Markus Sittikus über sein Raumkunstwerk mit ‚La Musica‘ aus Monteverdis *L’Orfeo* zu wetteifern: „Io la Musica son, ch’ a i dolci accenti, / Sò far tranquillo ogni turbato core, / Ed hor di nobil ira, & hor d’amore / Posso infiammar le più gelate menti.“⁹ Der kulturelle Referenzrahmen, in dem Markus Sittikus seinen dramaturgischen Anspruch behauptete und Hellbrunner Bildräume einrichtete, lässt sich besonders deutlich an der Skulpturengruppe von Orpheus und Eurydice am nördlichen Weiher der Grottenanlage aufzeigen (Abb. 2).

Lauschten – im Sinne frühneuzeitlicher Herrscherpanegyrik – Salzburger Löwe wie Hohenemser Steinbock Orpheus’ Klagelied über die vor ihm liegende entschlafende Eurydice, verorteten die Wappentiere die Szenerie in Salzburg zur Regierungszeit von Markus Sittikus. Dabei verwob Sittikus seine eigene Person unmissverständlich mit der Rolle des Orpheus, der Rolle des mythischen Sängers, der in seiner Kunstfertigkeit die Pflanzen, Tiere, Steine wie Wasser der Hellbrunner Natur und nicht zuletzt die kulturellen Narrative, Imaginationen, Affekte wie die Körper seiner Gäste zu bewegen

-
- 7 Ähnlich wie für das Musikedrama gibt es für das Erleben/Durchleben einer villa suburbana keine Beschreibungen des späten 16. oder 17. Jahrhunderts; siehe dazu etwa Pietschmann, *Die Oper als „kleine Republic“* (wie Anm. 4), S. 161. Für villae suburbanae ausgenommen sind Berichterstattungen als Beglaubigungen historischer Ereignisse oder Reiseberichte von ‚Gartentouristen‘, auf die aber Raumkonzepte frühneuzeitlicher Lustorte nicht primär abzielten; vgl. hierzu die Gartenforschung des Autors: Kreutchen, *Hellbrunn* (wie Anm. 6), S. 45f.
- 8 Stainhauser, *Marcus Sitticus* (wie Anm. 5), S. 79. Heute ist das Theater verloren und durch anhaltendes Weiterbauen an der Residenz fehlen jedwede Anhaltspunkte für eine Verortung im Gebäudekomplex; siehe dazu Karl Hermann, *Das Werk der Erzbischöfe Markus Sittikus und Paris Lodron. Die Gründung der Salzburger Schule 1617 und Privilegierung zur Universität 1622/25*, in: *Festschrift Universität Salzburg, 1622–1962–1972*, hg. v. Peter Putzer und Barbara Wicha, Salzburg: Anton Pustet 1972, S. 3–34.
- 9 Monteverdi / Striggio, *L’Orfeo* (wie Anm. 1), 1. Akt, Prolog: „Ich bin die Musik, die mit süßem Akzent, / Ich kann jedes aufgewühlte Herz beruhigen, / Und jetzt mit edlem Zorn, & jetzt mit Liebe, / Kann ich die kältesten Gemüter entflammen“ (Übersetzung durch den Autor).



Abb. 2: Unbekannt, Grotte von Orpheus und Eurydice, 1613/1619, Untersberger Marmor; Schloss Hellbrunn, © Christopher Kreutchen 2018



Abb. 3: Medaillon auf Eurydices Burst; © Christopher Kreutchen 2018

verstand.¹⁰ Sittikus' Profil im geöffneten Medaillon über Eurydices Herzen (Abb. 3) erzählte zweifelsohne von ihm als ihrem Geliebten.¹¹ Sittikus als Salzburger Orpheus.

10 Der topische Stellenwert des Orpheus in der humanistischen Herrscherpanegyrik zeigt sich in einer Vielzahl von Transformationen und Spielarten. Besonders in der Gartenkunst fielen in ihm Naturformung, Artenvielfalt der Menagerie und das Interesse an hydrophonen Automaten erzählerisch zusammen; exemplarisch: die ‚grotto dei animali‘ der Villa Medicea in Castello, die Orpheusgrotte in Saint-Germain-en-Laye (1579/99) und die Grottenentwürfe von Salomone de Caus und Joseph Furtenbach; siehe dazu unter anderem Alexander Ditsche, *Klingende Wasser*, Berlin / München: Deutscher Kunst Verlag 2017; Simone Kaiser / Matteo Valleriani, *The Organ of the Villa d'Este in Tivoli and the Standards of Pneumatic Engineering in the Renaissance*, in: *Gardens, Knowledge and the Science in the Early Modern Period*, hg. v. Hubertus Fischer, Volkert Remmert und Joachim Wolschke-Bulmann, Basel: Springer 2016, S. 77–102.

11 Maué verweist auf den Topos der schlafenden Ariadne, wie sie als antike Skulptur von Papst Julius II. 1512 für den Cortile delle Statue im Belvedere erworben wurde, oder die Antike einer schlafenden Nymphe, wie sie Kardinal Ippolito d'Este 1572 in seiner Sammlung hatte. Über die Transformation einer antiken Skulptur hinaus argumentiert Maué weiter, dass es sich hierbei um die ermattet personifizierte Musik handle. Nach Maué erweckt Sittikus in der Gestalt des Orpheus die Musik wieder zum Leben; siehe dazu Claudia Maué, *Kunst und Natur in den Grotten des Schlosses Hellbrunn*, in: *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 14/15 (1997), S. 505–518: 512.

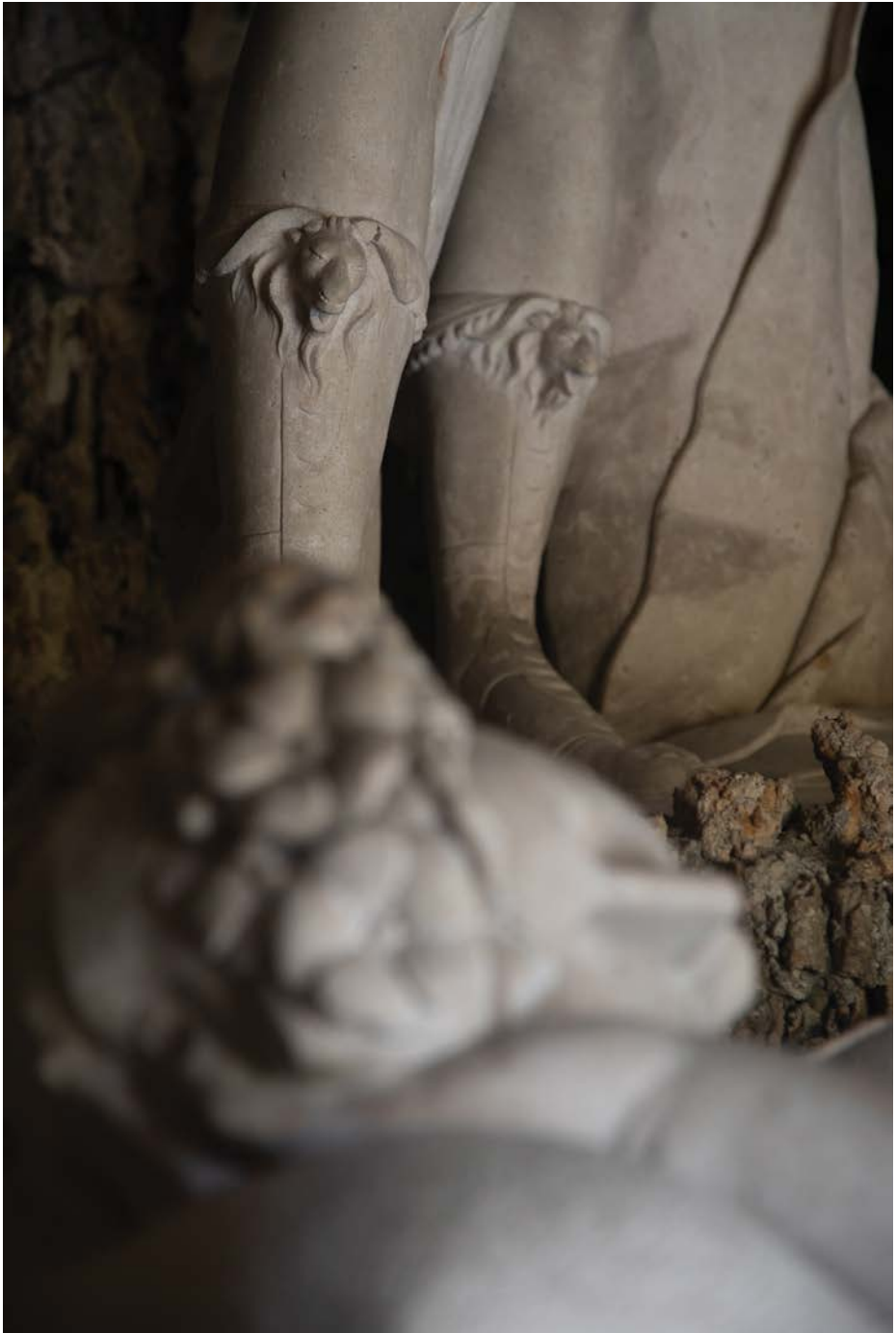


Abb. 4: Orpheus' Kothurnen; © Christopher Kreutchen 2018

Trug der Held hingegen nicht Sittikus' Züge, stellten die steinbockförmigen Zierelemente an den Kothurnen den steinernen Helden (Abb. 4) wiederum in den Dienst des Fürstbischofs: Sittikus als Herr über Orpheus.

Beide Lesarten – Sittikus als Salzburger Orpheus und Orpheus im Dienste Sittikus' – standen nicht komplementär zueinander, sondern entsprachen in ihrem Zueinander dem klassischen Topos¹², wie es beispielsweise Varro in *De re rustica* anhand einer Transformation des Orpheus-Mythos in eine Garteninszenierung thematisiert. Während eines Gartenbanketts lässt der Gastgeber einen Orpheus auftreten und das Horn blasen, auf dass die Tiere aus den Weiten des Wildgeheges an die Tafel kommen.¹³ Die repräsentative Wirkmacht dieses „spectaculum“ erstreckt sich dabei über zwei Ebenen: Die Kausalkette aus Hornklang und heraneilenden Tieren suggeriert Orpheus' Wirkmacht und erzählt die reichen Jagdbestände des Gastgebers im Gewand des Mythos. Gleichfalls hat der Gastgeber durch seine rhetorische Rahmung als ‚Dramaturg‘, der die Realität des Gartenraumes um kulturelles Wissen seiner Gäste, konzipierte Naturphänomene, Verhaltensweisen und kurzweilige Überraschungen zu erweitern vermag, es selbst nicht nötig, die Rolle des mythischen Sängers einzunehmen. Im Verständnis für diese doppelte Kodierung – so darf gefolgert werden – gab Sittikus als Hellbrunner Dramaturg der Szene, in der gemäß der Natur der Sache sein steinerner Sänger stumm war, durch den kleinen wasserspeienden Steinbock am Kopf einer Wassertreppe einen wohl inszenierten Naturklang. Im familiären Wappentier bildrhetorisch pointiert kultivierte Sittikus die Elementarkraft, um den Bildraum akustisch zu erweitern.¹⁴ Seine ‚Wassermelodie‘ – zentrales Element in der Konzeption Hellbrunns – evozierte Orpheus' mythische Kunstfertigkeit; eine Kunstfertigkeit, die die Hellbrunner „neglegcta naturae dona“¹⁵ – eine Formulierung aus Sittikus' *lex hortorum* – zu kultivieren vermochte.

Hellbrunner Skulpturen und Architekturen aus Untersberger Marmor – ein Gestein aus dem umliegenden Bergpanorama – bezeugten Sittikus' ‚epische‘ Kunstfertigkeit, die augenscheinlich sogar die umliegende Natur dazu bewegte,

12 Zur Bedeutung des Orpheus siehe stellvertretend *Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, hg. v. Susanne Pollack, Florenz: Olschki 2012 (*Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* 48).

13 Marcus Terentius Varro, *De re rustica*, III, 13, 3.

14 Einführend zu Soundscapes immer noch: Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, übers. und hg. v. Sabine Breitesameter, Mainz: Schott 2010, speziell zum Klang der Gärten und Wasser S. 399–403.

15 Markus Sittikus, *lex hortorum*, 1615: „die vernachlässigten Geschenke der Natur“ (Übersetzung durch den Autor).

aus sich heraus Grotten, Tiere und steinernes Personal hervorzubringen. Orpheus'/Sittikus' Talent, auch Menschen zu bewegen, wurde innerhalb der Grotte auf performativer Ebene aufgerufen, wenn eine Gartengesellschaft die in historischer Dunkelheit liegende Grotte erkundete. Wurden sie dabei der im Schatten der Grottenrückwand ersten Blicken entzogenen Steintiere gewahr, wie diese Orpheus zugewandt ‚lauschten‘, wurde die Rolle der Gäste als aktiver Part der Hellbrunner Erzählsequenz Gegenstand der Auseinandersetzung. Der geformten Natur und den steinernen Tieren gleich wurde eine Gartengesellschaft auch von Orpheus bewegt. Auf narrativer Ebene lag in der Ungewöhnlichkeit der gemeinsamen Darstellung von Orpheus und entschlafender Eurydice eine Ambivalenz: Zeigt die Grotte den Augenblick der Freigabe von Eurydices Seele, wobei Orpheus' tragischer Fehltritt durch seine mangelnde Selbstbeherrschung die Liebenden erst noch trennen wird, oder aber zeigt sie die finale Vereinigung beider Seelen im Tod nach Orpheus' grausamem Untergang durch die Mänaden?¹⁶ Dies abzuwägen und das Gesehene im narrativen Kontext einer Vielzahl von Erzählversionen einzubinden, oblag jeder einzelnen Gartengesellschaft. Eben in dieser relativen Unbestimmtheit lag der lustvolle Reiz für Gastgeber und Gäste, einen situationsgebundenen ‚Hellbrunner‘ Mythos auszugestalten.¹⁷

Wesentlich für die Hellbrunner Rezeption war – dies wurde von kunsthistorischer Forschung lange Zeit übersehen –, dass die Bildräume der Grotten nicht als einzelne im Flanieren zu findende Impulse installiert wurden. Vielmehr gab Sittikus seinem steinernen Personal in unmittelbarer Nachbarschaft eine im interhöfischen Vergleich bemerkenswerte räumliche Abfolge; ein Raumkonzept, das verschiedene Druckgraphiken stützen und das Sittikus als repräsentative Teilaussage seines Herrscherportraits durch Donato Arsenio Mascagni (1579–1636) ins Bild setzten ließ (Abb. 1).

Über diese Linearität schuf Sittikus im räumlichen wie performativ-zeitlichen Nacheinander Bildraumsequenzen, die als narrative Bildfolgen – heute würde man von ‚cinematischen‘ Momenten sprechen – in der gemeinsamen Bewegung zu erlaufen waren. Dabei reaktivierte der Fürstbischof – so darf angenommen werden – eine durch Lektüre, Erzählen, Blättern in Klebebänden oder auch Besteigen des Sacro Monte in Varallo¹⁸ ausgeprägte kulturelle Praktik des Fa-

16 Ovid, *Metamorphosen*, Liber XI, Verse 1–66.

17 Als ein erstes Indiz für angemessen höfische Kurzweil und wie sie um 1600 verhandelt wird: Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528), komment. v. Salvatore Battaglia und hg. v. Giulio Carnazzi, Mailand: Biblioteca Universale Rizzoli 1987.

18 Ein Kreuzweg, der neben dem Durchlaufen auch dezidiert zum Agieren in den Bildräumen der betretbaren Kapellen mit ihren lebensgroßen Figuren anhielt und so die Passionsgeschichte

bulierens im Raum. Seine ‚Storyline‘ folgte dabei der künstlich nachgezeichneten Fließrichtung der Hellbrunner Wasser¹⁹; einer Argumentation, die dem Element vor der Folie des in Reiseberichten dokumentierten zeitgenössischen Stellenwerts von Wasser als Gütekriterium für Gartenanlagen um 1600 sowie der Dominanz der Hellbrunner Wasserinszenierungen eine narrative wie performative Logik zuspricht.²⁰ Ein solcher Erzählfluss längs des Wassers lässt sich unter anderem auch auf der narrativen Ebene der Skulpturen nachzeichnen.

Im Sinne klassischer Rhetorik verband Sittikus die Mythen von Diana und Aktäon, Apoll und Marsyas sowie Orpheus und Eurydice als Sequenzen gedanklich locker verknüpfter Einzeltexte der klassischen Mythologie²¹ zu seinem ‚begehbaren‘ Narrativ. Vergleichbar dem simultanen Abbilden mehrerer Handlungssequenzen in einer Graphik installierte Sittikus jeden Mythos in drei Sequenzen an drei Positionen entlang der Anlage. Derart verflocht er die Mythen im Sinne antiker Erzählkultur miteinander zu einem neuen Erzählstrang, in dem jede Geschichte in einem erzählerischen ‚Davor‘ und ‚Danach‘ verankert war. Einmal Gesehenes bzw. gemeinsam Diskutiertes wurde in die Folgesequenzen mitgetragen. Das erlaubte dem Hellbrunner Dramaturgen, Folge-Szenarien vorzubereiten und durch eloquente Intermezzi und retardierende Momente – Kunstgriffe des Fabulierens und Inszenierens – seinen Mythos dramaturgisch zu inszenieren. Aufgrund der Dramaturgie der Anlage lässt sich die Hypothese weiter zuspitzen, dass die übrigen Grotten in Hellbrunn nach den Erzählelementen des Orpheus-und-Eurydice-Dramas einzuteilen waren. Für Markus Sittikus’ Begeisterung für den Orpheus-Mythos sprechen neben der ersten nordalpinen Aufführung von *L’Orfeo* in Salzburg zum einen die Betonung des ersten Orfeo-Sängers Francesco Rasis (1574–1621), er habe vom Fürstbischof mehr Ehren, Höflichkeiten und Geschenke erhalten als irgendwo anders²², wie auch seine Widmung des frühesten überlieferten

als ‚ganzheitliche‘ Erzählung erfahrbar machte; siehe dazu Christine Göttler, *The Temptation of the Senses at the Sacro Monte di Varsallo*, in: *Religion and the senses in early modern Europe*, hg. v. Wietse de Boer und Christine Göttler, Leiden: Brill 2013, S. 393–454; David Karmon, *The Sacro Monte at Varallo and the Choreography of an Olfactory Landscape*, in: *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism* 13 (2016), Heft 2, S. 56–74.

19 Das nahezu egale Bodenniveau wurde bis zu einem Gefälle von 1,26 Metern über die gesamte Anlage modelliert und damit die zu beeinflussende Fließrichtung in der Konzeption berücksichtigt; siehe dazu Albert Baur, *Die Wasserkünste des Schlosses Hellbrunn bei Salzburg*, in: *Die Wasserversorgung in der Renaissancezeit*, hg. v. Frontinus-Gesellschaft e.V., Mainz: von Zabern 2000, S. 285–294: 286.

20 Zur soziokulturellen Bedeutung des Wassers in frühneuzeitlichen Gärten vgl. Kreutchen, *Hellbrunn* (wie Anm. 6), S. 87–108.

21 Vgl. Niklas Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München: Fischer 2016, S. 39.

22 Warren Kirkendale, *Zur Biografie des ersten Orfeo, Francesco Rasi*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hg. v. Ludwig Finscher, Laaber: Laaber

Beispiels monodischer Musik, der Handschrift *Musice da camera e da chiesa*, an den Fürsterzbischof²³, zum anderen die Anstellung Francesco Campagnolos als Sittikus' „corteggiano“²⁴ von 1616 bis 1619. Insbesondere Campagnolos Anstellung wie Experte als Monteverdi-Schüler und Sänger in *L'Orfeo* legen seine beratende Funktion in Fragen der Musik, des Theaters wie der Figur des Orfeo bis hin zu Monteverdis Aktualisierung des Mythos auf Textebene nahe.

Innerhalb des Hellbrunner Ensembles schloss der bereits thematisierte Orpheus-Eurydice-Bildraum das Narrativ an den stillgestellten Wassern des nördlichen Weihers.²⁵ Eröffnet wurde der Mythos auf der anderen Seite der Anlage durch das „weiß marmelsteinen Frauenbild der Euridice, des Orpheus Gemahli ein Körbl mit Blumen in der Hand haltend, und an dem einen Fuß ein Schlang, davon sie tödlich gebissen worden“ (Abb. 5).²⁶

Vor der Folie von Darstellungs- und Erzählformen des Mythos stellte die von Orpheus isolierte Eurydice im Moment ihres Todes eine historische ‚Außergewöhnlichkeit‘ dar: Sowohl in narrativen wie visuellen Erzählversionen war die Figur der Eurydice untrennbar mit Orpheus und dem Fortgang der Geschichte verbunden, sodass ihr Tod, wenn er in unterschiedlichen medi-

1986, S. 197–336: 312. Dies ist besonders auffällig, wurde Rasi unmittelbar vor seinem Aufenthalt in Salzburg doch für seinen Auftritt vor Kaiser Matthias in Prag von diesem mit einer goldenen Ehrenkette ausgezeichnet. Rasis Brief an Galileo Galilei, in dem er von diesen Geschenken berichtet, kann im Rahmen seiner Selbstdarstellung als zutreffend eingeschätzt werden.

23 Ernst Hintermaier, *Salzburger Barockfürsten – Mäzene höfischer und geistlicher Musik*, in: *Barocker Geist und Raum. Die Salzburger Benediktineruniversität*, hg. v. Christian Rohr, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2003, S. 21–30.

24 Ebenda, S. 127. Sittikus' Entschuldigungsschreiben an den Herzog von Mantua, Campagnolos Patenonkel, ob dessen sich verlängernden Salzburgaufenthalts sind auf den 29. Dezember 1616, 14. Mai und 15. Juni 1617 datiert. Archivio die Stato di Mantua, Archivio Gonzaga, busta 520, zit. nach Stainhauser, *Marcus Sitticus* (wie Anm. 5), S. 260.

25 Die Rekonstruktion legte eine historische Abfolge entgegengesetzt der touristischen Erschließung des 21. Jahrhunderts nahe. Zur weiteren Begründung vgl. Kreutchen, *Hellbrunn* (wie Anm. 6), S. 160–170.

26 Stainhauser, *Marcus Sitticus* (wie Anm. 5), S. 466. – Die gegenwärtige Ausstellung folgt der Umstellung unter Erzbischof Johann Ernst Thun (Amt 1685–1709), der die sterbende Eurydice in eine größere Grotte weiter vorne am Fürstenweg und die Diana mit Jagdspieß aus der Fasanerie in Eurydices Ursprungsgrotte versetzte. Thun reagierte so rund 70 Jahre später auf Sittikus' konzipierten Originalbestand und ein für ihn noch sichtbares Raumnarrativ. Keinesfalls handelt es sich um versuchte Überschreibung von Sittikus' Narrativ, sondern ist es im Sinne Wieners als „ein fortgesetztes Nachdenken“ in einer naturbedingten Unabgeschlossenheit zu beschreiben. Jürgen Wiener, *Natur als Skulpturenrahmen, Skulptur als Naturrahmen, Rahmen als Naturskulptur. Rahmenphänomene in der Gartenplastik und das Labyrinth von Versailles*, in: *Rahmen. Zwischen Innen und Außen*, hg. v. Hans Körner und Karl Möseneder, Berlin: Reimer 2010, S. 132–168: 132, FN 7.



Abb. 5: Skulptur der Eurydice, Untersberger Marmor; Schloss Hellbrunn, © Christopher Kreutchen 2018

alen Darstellungen gezeigt wurde, unweigerlich mit ihrem Gemahl ins Bild gesetzt wurde. Eine Erklärung mag eine ‚Nicht-Abbildungswürdigkeit‘ ihres unverschuldeten Todes sein, dessen Wirkung im Nicht-Zeigen wesentlich dramatischer war. Eine zweite Erklärung mag sein, dass sie keine Akteurin, sondern Opfer ihres ‚Fatum‘ ist. Ihr Tod bewegt Orpheus zu seiner Heldentat, dem Abstieg in die Unterwelt. So lässt auch Monteverdi die Nachricht von Eurydices Ableben nur als Botschaft an Orpheus herantragen, ohne es zu zeigen, um so die Charakterentwicklung seines Helden zu fokussieren. Vor der Folie der ‚Sehgewohnheiten‘ schuf Sittikus im Nicht-Zeigen des eigentlichen Handlungsträgers Orpheus eine Leerstelle und trieb seine Erzählung in eine vermeintlich erzählerische Sackgasse. Es bedurfte eines Helden, der die wohl bekannte, viel besungene und oft dargestellte Handlung vorantrieb. In letzter Konsequenz führten alle Formen der Auseinandersetzung mit diesem Ort zu dieser inszenierten Leerstelle; zu der Frage, wem diese Helden-Rolle zufiel, wer die Initiative ergriff. Wie bereits in vorangegangenen Grotten ‚eingeübt‘²⁷, lag es an den Gästen, als Hauptakteure in Sittikus’ Raumkunstwerk die Erzählung voranzutreiben und ihren ‚Heldenmut‘ mit einem Abstieg in die Unterwelt unter Beweis zu stellen. Von einer solchen Theateraffinität sprachen sowohl Reichsgraf Caspar von Hohenems’ brüderliche Irritation darüber, dass Sittikus „wider [seiner] Reputation selbst große Zeit mit Preparation solcher Comedien unter diesem Gesindel zubringe“²⁸ als auch Sittikus’ zentrales in Stein geschlagenes Postulat, er habe die Hellbrunner Natur mit „theatris ornavit“.²⁹ Überspitzt formuliert will Sittikus seinen Gartenraum als Bühne verstanden wissen, auf der er mit seinen Gästen agierte.³⁰

Zwischen Eurydices Tod als Exposition und Orpheus’ und Eurydices Verbindung in der Unterwelt als Katastrophe/Lösung stellt sich die Frage nach dem zu erwartenden Höhepunkt der Handlung, der eigentlichen Heldentat: Orpheus’ Abstieg in die Unterwelt. Die Binnenstruktur, die räumliche Dramaturgie und die imposante architektonische wie akustische Rahmung, sowie die erzählerische Verdichtung bereits angelegter Erzählstränge lassen den Schluss

27 Zu den im Raum angelegten Rollenübernahmen vgl. Kreutchen, *Experimentelle Rekonstruktion*, in: ders., *Hellbrunn* (wie Anm. 6), S. 202–211.

28 Brief des Reichsgrafen Caspar von Hohenems an seinen Sohn Jakob Hannibal 1616, zit. nach Eva Stahl, *Marcus Sitticus. Leben und Spiele eines geistlichen Fürsten*, Wien / München: Amalthea 1988, S. 265f.

29 Vgl. Sittikus’ *lex hortorum* im Zentrum Hellbrunns, deren Leitparameter in einer an antike Gelehrtdiskurse anknüpfenden kulturellen und intellektuellen Traditionslinie stehen.

30 Dass Sittikus mit „theatris ornavit“ allein das Steintheater bezeichnete, wird nicht nur durch die Verwendung des grammatikalischen Plurals, sondern auch durch Stainhausers Bericht, dass jenes nicht allen Gästen bei jedem Besuch vorgeführt wurde, in Frage gestellt. Zum Steintheater vgl. den Beitrag von Irene Brandenburg in diesem Band.



Abb. 6: Der Held Orpheus; Schloss Hellbrunn, © Christopher Kreutchen 2018

zu, dass die bisher von der Forschung nicht identifizierte Skulptur in der Nische der zentralen Exedra-Anlage den tragischen Helden Orpheus im Theaterkostüm der Zeit – Kennzeichen hierfür der helmartige wie breitrempige Hut mit auffälligem Federbusch und der geknotete Mantel – darstellt (Abb. 6); ein Kostüm, worin Orpheus-Darstellungen den Unterwelt-Helden einerseits und andererseits den Sänger auf der Erde unterschieden wissen wollten.

Die ‚transmedialen‘ Darstellungsformen lassen in der Linken des Orpheus ein heute verlorenes Musikinstrument annehmen, wovon Monteverdis Orfeo singt: „che sopra una aurea Cetra Sol di corde soavi armo le dita“.³¹ Der Heldentopos schrieb sich in der abgebrochenen Säule fort, die ausgehend von den Säulen des Herkules in der Frühen Neuzeit zum Attribut personifizierter Tapferkeit („Fortitudo“) wurde. Als narrativer Anker überblendete der steinerne Held die Platzanlage zu seinen Füßen als die in Raum transformierte mythische Beschreibung des Zugangs zur Unterwelt (Abb. 7), wie sie Ovid, Vergil oder nicht zuletzt Monteverdi anlegen:³² Abwärtsbewegung, Fluss, Portal.

31 Monteverdi / Striggio, *L'Orfeo* (wie Anm. 1), 3. Akt.

32 Ovid, *Metamorphosen*, Liber X, Verse 11–13; vergleichbar auch Liber IV, Verse 432–442.



Abb. 7: Brunnen Altempf; Schloss Hellbrunn, © Christopher Kreutchen 2018

Sittikus wusste diese Elemente im Raumkunstwerk zu adaptieren: erstens, die Terrassierung eines ansonsten fast planen Hellbrunner Geländes durch Stufen, deren unterschiedliche Tritthöhen einen Bewegungsautomatismus durchbrachen und Gäste für den zu vollziehenden Abstieg innervierten; zweitens, die im architektonischen Resonanzraum aus Exedra und Schloss überzeichnete Kraft der über verschieden hohe Stufen und unterschiedlich breite Kanten donnernden Wasser des „Brunnen Altempo“; drittens, das große Rundbogenportal aus Konglomeratgestein im Rustikastil, an dem Monteverdis *Speranza* die Abkehr vom Helden bedauern würde, denn „*ch'amara legge il vieta, / Legge iscritta col ferro in duro sasso / De l'ima reggia in su l'orribil soglia*“.³³ Hinter diesem ‚großflächigen‘ Schwarz – ohne elektrische Ausleuchtung wird die historische Dunkelheit hinter dem Portal in ihrer Relevanz umso deutlicher – stellte Sittikus seinen Gästen einen räumlich inszenierten Abstieg in Plutos „*l'ombre il vasto impero*“³⁴, die Unterwelt, in Aussicht: einen literarischen Ort mit nicht greifbaren Schemen und Schatten. Die dramatische Spannung ob des Fortgangs wurde durch die Erwartungen an die Umsetzung von Sittikus' Tartarus erweitert. Bot die literarische Raumvorstellung für die Konzeption von realen Räumen und insbesondere von begrenzten Grottenräumen – bis auf die Dunkelheit – nicht die gleichen Potentiale wie in Wort und Imagination, so konnten die Probanden eine eloquente Aspektverschiebung des Tartarus-Motivs erwarten: das Durchleben von nicht geahntem Schrecken „*in quei campi di pianto e di dolore*“.³⁵ Erschuf die Oper diesen Ort in Bühnenbild, Spezialeffekten, gesungenem Text und musikalischen Affekten, wetteiferte Sittikus' Grottenkonzeption aus „ars“ und „natura“ nicht weniger als mit den Möglichkeiten von Literatur und Musik.

Tat es eine historische Spielgemeinschaft dem mythischen Helden Orpheus gleich und stieg durch die Hellbrunner Pforte – in der Logik von Markus Sittikus' Inszenierung – in die Dunkelheit des Tartarus hinab, trat sie jedoch augenscheinlich in die Grotte, genauer den Palast eines zweiten Hellbrunner Neptuns (Abb. 8) – dem ersten trat sie unmittelbar zu Beginn der Anlage gegenüber (Abb. 9).

Vergleichbar historischen Gartengesellschaften wird dieser scheinbare Irrtum – Neptun, dem Herrscher der Meere, anstelle seines Bruders Pluto, des Herrschers der Unterwelt, gegenüberzustehen – im Folgenden als Ausweis von Sit-

33 Monteverdi / Striggio, *L'Orfeo* (wie Anm. 1), 3. Akt, Orfeo: „Das bittere Gesetz, das es verbietet, / Ein Gesetz, mit Eisen in harten Stein des Tores gemeißelt, / das zum Reich des Schreckens führt“ (Übersetzung durch den Autor).

34 Ebenda, *Speranza*.

35 Ebenda.



Abb. 8: Grotte des Neptun, Untersberger Marmor; Schloss Hellbrunn, © Christopher Kreutchen 2018

tikus' ‚inventio‘, als sein ‚Capriccio‘ auf narrativer Ebene befragt werden. Im räumlichen Nacheinander der beiden Hellbrunner Neptune in annähernd gleicher Größe und gleichem Material forcierte Sittikus ein kompetitives Sehen, um in der Unterschiedlichkeit ein narratives Potenzial zu generieren. Anders als der erste auf dem Delphin reitende und dabei ruhig seinen Dreizack als Insignie seiner Macht demonstrierende Gewaltenlenker, war der zweite in einem von aufgebrachten Hippocampi gezogenen Muschelwagen stehende Neptun im Begriff, seine über den Kopf erhobene Herrscherinsignie mit aller Kraft gegen die Eintretenden zu schleudern. Letztere ‚Erzählform‘ teilten Neptun und Pluto im „mental habit“³⁶ einer Gartengesellschaft um 1600. Dergestalt wurden die Herren unterschiedlicher Tiefen auf narrativer wie bildrhetorischer Ebene identisch gedacht bzw. fabuliert.³⁷ Ein für Hellbrunn relevanter Grund mag dabei der Mythos vom Raub der Proserpina sein, wie ihn beispielsweise

36 Ulrich Pfisterer / Max Seidel, „Die Bildwissenschaft ist müheles.“ *Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte*, in: *Visuelle Topoi. Erfindungen und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. v. dens., München / Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 21–47: 30.

37 Beispiele hierfür unter anderem bei Joscelyn Godwin, *The Pagan Dream of the Renaissance*, Boston / York Beach: Weiser 2005, S. 207f.; Catherine Cousin, *Le monde des morts: Escape et paysages de l’Au-delà dans l’imaginaire grec d’Homère à la fin du Ve siècle avant*, Paris: L’Harmattan 2012. Zur visuellen Gleichsetzung von Pluto und Neptun vgl. stellvertretend Horst Bredekamp, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bormazo. Ein Fürst als Künstler*



Abb. 9: Palast des Neptun/Pluto, Untersberger Marmor; Schloss Hellbrunn, © Christopher Kreutchen 2019

Alberto Galvani als Grotte in der Villa d'Este in Tivoli 1569/70 anlegte. In frappierender Ähnlichkeit zu Hellbrunns Neptun lenkte der tivolinische Pluto mit erhobener Rechten wie der geraubten Proserpina in seiner Linken einen von sich aufbäumenden Pferden gezogenen Muschelwagen im halbrunden Becken einer mit Tuffstein verkleideten Rundbogennische. Hier wie dort erhob Neptun/Pluto sein Königszepter, um auf dem Grund einer Quelle das Tor zur Unterwelt zu öffnen.³⁸ Im historischen Wiedererkennen der allseits bekannten tivolinischen Anlage öffnete Sittikus' kulturelles Zitat im „unfolding set of related images and themes“³⁹ für sein Hellbrunner Narrativ den nötigen Zugang zu Proserpinas Raub, dem besungenen Hauptargument bei Orfeos Gesuch, mit seiner Geliebten wiedervereint zu werden:⁴⁰ „Pregoti per quel foco / Con cui già la grand'alma Amor t'accese. / Fa ch'EURIDICE torni“.⁴¹

Diesen Erzählfaden einmal aufgenommen, führte er in konsekutiven visuellen wie mentalen Suchbewegungen eine Gartengesellschaft von einem raumgewordenen Erzählmoment zum anderen. Für eine mögliche ‚Spielart‘ war das sogenannte blecherne „Gärmaul“⁴² zu Füßen des Neptun zentral, wie es in Bewegung und Geräuschen die Aufmerksamkeit der Umstehenden beanspruchte. Im Hohn des monotonen Augenrollens und Zungeherausstreckens lag – so darf angenommen werden – der von Marshall herausgearbeitete erforderliche Köder für Wasserscherze.⁴³ Neben dem Verstoß gegen die Etikette belebte Sittikus in der überzeichneten Physiognomie wie der Art der Bewegung eine weitere Metamorphose aus dem Proserpina-Mythos: Ascalaphus. Auf seinen Verrat hin und folglich die Vereitelung von Proserpinas Rückkehr

und Anarchist, Worms: Werner'sche Verlagsgesellschaft 1985 (*Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst* 7).

38 Ovid, *Metamorphosen*, Liber V, Verse 420–424.

39 Claudia Lazzaro, *Representing the Social and Cultural Experience of Italian Gardens in Prints*, in: *The Changing Garden: European and American Gardens, 1550–2000*, hg. v. Betsy Fryberger, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2003, S. 29–39: 32.

40 Ovid, *Metamorphosen*, Liber X, Verse 25–30.

41 Monteverdi / Striggio, *L'Orfeo* (wie Anm. 1), 4. Akt, Proserpina: „Bete für das Feuer, / Mit dem dich schon die große Seelenliebe entzündete, / Lass Eurydice zurückkehren“ (Übersetzung durch den Autor).

42 Die Literatur kennt unterschiedliche Herleitungen für diesen Begriff.

43 David Marshall, *Running from Water: Giochi d'acqua and the Sense of Touch*, in: *The Early Modern Villa. Senses and Perceptions versus Materiality*, hg. v. Barbara Arciszewska, Wilanów, Warschau: Palace Museum Wilanow 2017, S. 131–142: 137. Dass diese Inszenierung des Hohns als Omen des Unglücks verstanden werden konnte, zeigt Domenico Gisbertis Beschreibung von 1670: „Ein steinerner Kopf, der sich den Fluten öffnete, mitunter Possen die Zunge zeigte und voller Hohngelüste die Augen rollte, bezauberte mich dermaßen, daß er dann über mein Unglück lachte.“ Zit. nach Wilfried Schaber / Irene Schrattenecker, *Drei Briefe aus Hellbrunn – 1670 im August geschrieben von Domenico Gisberti*, in: *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 31 (2001), S. 17–52: 18.

in die Oberwelt verwandelt Proserpina ihn durch Wasser, auf dass er „wird ein hässlicher Vogel, ein Bote künftigen Wehs, der faule Uhu, ein Omen, das Schreckliches kündigt den Menschen“.⁴⁴ Als erste Kunde künftigen Wehs vermochte Sittikus, verborgenes Vexierwasser unterhalb der Maske gegen seine Gäste zu richten. Stoben die Getroffenen in reflexhaften Fluchtbewegungen zu den Ausgängen, konnte Sittikus diese durch zischende Gitterstrahlen aus Wasser versperrern, um im gleichen Zuge aus verborgenen Düsen in den Seitenwänden weitere scharf zischende Wasserangriffe gegen die Zurückschreckenden zu führen. Derart eingepfercht unterlagen die Gäste ihren vegetativen Abwehrmechanismen, quietschten und sprangen sie immer hektischer. Wenn sie glaubten, es könne nicht mehr schlimmer werden, vermochte der Hellbrunner Dramaturg seine Inszenierung noch exponentiell zu steigern und durch Neptuns Macht als Gewaltenlenker ein mythisches Unterweltsszenario nach Ovid zu entfesseln. Aus dem Dunkel neben dem Portal – ein Ort außer Reichweite der Wasserattacken – konnte er die mythische Macht des Erderschütterers und Weltenfluters Neptun heraufbeschwören: „Als mit der Hand er die weithin hängenden Wolken gepresst hat, gibt’s einen Krach; da ergießen sich Ströme von Regen vom Himmel.“⁴⁵ Wie um den Worten Ausdruck zu verleihen, öffnete ein weiterer Mechanismus die Schleusen des ‚Himmels‘ und ließ mythische Wassermassen auf eine ‚fassungslose‘ Gruppe niedergehen. In der Ausweglosigkeit und der Eigendynamik der Performanz wurden das Entsetzen und die Reflexe zu einer kaum zu überbietenden Katastrophe potenziert. Das Donnern der Wasseranlage, das scharfe Zischen der Vexierwasser, das Prasseln und Platschen des Regens vermengten sich – argumentiert über die relative Beständigkeit evolutionsbedingter Schutzreflexe auch für die Zeit des Markus Sittikus anzunehmen – mit dem unkontrollierten Schreien, Keuchen und Quietschen zu einer schieren Kakophonie des Chaos; weniger eine Untermalung der inszenierten Weltflut, als vielmehr eine Vertonung des Weltuntergangschreckens. Ließ Sittikus die Gitterstäbe in den zusätzlich perspektivisch verengten Durchgängen zu beiden Seiten des Neptun fallen, drängte eine nunmehr kopflose Spielgemeinschaft auf sie zu und durch sie hindurch in die angrenzenden Grotten. Ihre aufgebrachten Körper und dröhnenden Köpfe trugen den Ausnahmezustand noch Augenblicke weiter, bevor erneut die Ratio die unkontrollierbaren Schutzreflexe eindämmte. Als Raumdramaturg wusste Sittikus den anhaltenden Schrecken durch andere Raumkonzepte auszuspielen bzw. durch die ‚Unaufgeregtheit‘ von Vogelsang- und Muschelgrotte die spielerische Illusion nicht nur aufzulösen, sondern als solche zu erkennen zu geben.

44 Ovid, *Metamorphosen*, Liber V, Verse 548–550.

45 Ebenda, Liber I, Verse 268f.

Markus Sittikus transformierte den Unterweltschrecken als „supra-rational experience“⁴⁶, verschränkte sie in kulturellen Narrativen wie Imaginationen und ‚bewegte‘ so seine Gäste. Hierfür überlistete er die ratio, die sich über die Sphäre seiner Täuschung erhoben hätte. Andernfalls hätte der Verstand eine Gartengesellschaft am wirklichen Genuss gehindert.⁴⁷ Erst das Erleben einer solchen hemmungslosen Ekstase befreite die Seele und überschritt die natürlichen Grenzen der Intelligenz.⁴⁸ Indem eine Gartengesellschaft Sittikus’ Illusion überstanden hatte, gewann sie nicht Eurydice, aber in gewissem Sinne sich selber zurück; eine Transformation von Monteverdis *Coro de’ Spiriti*: „Orfeo vinse l’Inferno, e vinto poi/fu dagl’ affetti suoi:/degno d’eterna gloria/fia sol colui ch’avrà di sé vittoria“.⁴⁹

Kumulieren in Stainhausers Regalien Hellbrunnbesuche und abendliche Opernaufführung, muss gefragt werden, inwiefern die heftigen Körpererinnerungen an den Hellbrunner Orpheus-Mythos Wahrnehmung bzw. Miterleben des Musikdramas im Residenztheater mitbestimmen sollten/konnten; Fürsterzbischof Markus Sittikus als Salzburger Orpheus, dessen Inszenierungen nachhaltig bewegten.

46 Godwin, *The Pagan Dream* (wie Anm. 37), S. 166.

47 Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, übers. v. Christa Münstermann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 71.

48 Ebenda, S. 78.

49 Monteverdi / Striggio, *L’Orfeo* (wie Anm. 1), 4. Akt, 20: „Orpheus besiegte die Hölle und wurde dann von seinen eigenen Neigungen besiegt: / Der ewigen Herrlichkeit würdig / ist nur der, der über sich selbst siegen wird“ (Übersetzung durch den Autor).

Otto Kunz (1880–1949) und die Sammlung der Bühnenbildmodelle in der Internationalen Stiftung Mozarteum

Mozart und die Bühne – das ist für die Rezeptionsgeschichte des Komponisten ein zentrales Thema. An der Stirnseite von Mozarts Geburtshaus bezeugt die Bedeutung des Opernschaffens eine Lyra, die dort schon 1839 angebracht worden ist. Ein solches Instrument steht gemäß dem klassisch-antiken Verständnis auch für das (Musik-)Theater – soll heißen: An dieser Stelle, in der heutigen Getreidegasse 9, wuchs ein großer Musikdramatiker auf. In der Tat wurde der Komponist genialer Bühnenwerke zuallererst wahrgenommen. Heute bekannte Musikstücke Mozarts wie „Komm lieber Mai und mache“ oder auch die *Kleine Nachtmusik* spielten lange eine eher untergeordnete Rolle für die Mozart-Überlieferung. Stattdessen standen bald nach Mozarts Tod neben dem legendenumwobenen *Requiem* die sieben späten und daher die ‚großen‘ genannten Opern (vom *Idomeneo* bis zur *Zauberflöte*) im Mittelpunkt der Wahrnehmung des Komponisten. Es hat nicht lange gedauert, bis die Bühnenwerke Mozarts europaweit verbreitet waren. Dies wird auch indirekt erkennbar, denn Opernmotive zieren zahlreiche Porträt-Darstellungen des Komponisten mit dem Zweck, ihn als Meister der Oper zu charakterisieren. Hier knüpft ein Sammlungsinteresse an: Zum Beispiel wurden Papierbögen kreiert, aus denen man sich Bühnenbilder zu Mozarts Opern zusammenstellen konnte.¹

Musikalische Bühnenwerke sind ein temporäres Zusammenspiel von Musik, Bühnenbild und Bühnenkunst, bereichert um Tanz (Balletteinlagen), und dies alles in Kostümierung. Das Theater ist als eine Form ephemerer Kunst zu verstehen. Vergänglichem Kunstwerken ist eigen, dass am Ende nur wenig in dokumentierbarer Form zurückbleibt. Während die Musik zumindest über

1 Es gab vielfältige Anknüpfungspunkte zu Mozart-Opern, etwa die über Jahrzehnte gesammelten chromolithographischen Bilderserien der Firma Liebig. Zu Abbildungen der Serie zur *Zauberflöte*, vgl. *Theater um Mozart. Begleitbuch zur Ausstellung „Theater um Mozart“ in Heidelberg und Schwetzingen vom 19. September bis 19. November 2006*, im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften hg. v. Bärbel Pelker, Heidelberg: Winter 2006, S. 232 (Abb. 11).

die Notation, etwa die ausgeschriebenen Orchesterstimmen, näherungsweise wiederholbar ist, gilt das für Bühnenbilder und Kostüme einer Original-Inszenierung so nicht. Ebenso wenig ist der theatralische Kontext all der Aktionen von Sängerinnen und Sängern in ihren Rollenkostümen von Dauer; nur auf der Bühne wird dies alles verknüpft. Nach Ende der Vorstellung und endgültig nach Absetzung der Inszenierung entschwindet dieses Gesamtbild. Infolgedessen kann nur Stückwerk der Gesamtinszenierung überliefert werden, solange auf der ausgeleuchteten Bühne nicht hatte fotografiert oder gefilmt werden können. So bleiben Bühnenbilder, Figurinen und Rollenbilder wie Skelette historisch-einmaliger Inszenierungen zurück, als Relikte von hohem Dokumentationswert.

Bühnenbilder in verkleinertem Maßstab wurden in der Regel von den Bühnen selbst angefertigt, ohne dass an eine museale Weiternutzung gedacht worden wäre. Die Modelle ermöglichten und ermöglichen es noch immer, einen Blick von außen auf die Bühne zu erhalten, etwa, wenn maßstabgetreue Figuren der Protagonist*innen für Zwecke der Regie beliebig hin und her verschoben werden sollen. Auch geben sie schon im Vorfeld – ähnlich Architekturmodellen – einen Überblick über die zu erwartende (Bühnen-)Architektur. Die hier zu besprechenden, meist in Kastenform vorliegenden Modelle werden „Bühnenmodelle“ oder auch „Dioramen“ (in Anlehnung an die Präsentation in naturhistorischen Museen) genannt. Für den Verfasser erscheint der Begriff des „Bühnenbildmodells“ der angemessener zu sein. Gemeint sind entweder aufführungsspezifisch zeitnah angefertigte Arbeiten oder Modelle nach bildnerischen Vorlagen aus der Aufführungszeit, etwa historische Stiche, die in dieser Form pars pro toto dokumentierte Inszenierungen festhalten.

Ein Seitenblick auf Bühnen en miniature: Guckkastenbilder

Wegen vergleichbarer Größenverhältnisse bietet der Seitenblick vom Bühnenbildmodell auf das Guckkastenbild einen willkommenen Anknüpfungspunkt. Dem dreidimensional zu denkenden theatralischen Bühnenraum – äußerlich ähnlich einer Puppenstube, für das Mozart-Museum sind es etwa 40 x 50–70 cm (H x B) – kommt die Tradition der Unterhaltung durch Puppentheater und Guckkasten am nächsten. So haben sich sowohl Goethe als auch dessen Sohn August von Jugend an intensiv mit den ihnen jeweils zum Geschenk gemachten Puppentheatern auseinandergesetzt. Ein Guckkasten, was auch immer er zeigt, ist insofern selbst eine Art Bühne en miniature, ohne dass die in ihm anschaulichen Bilder mit Opernkontexten verbunden sein müssten. Guckkästen wurden von Schaustellern auf Jahrmärkten vorgeführt, oder sie wurden mitgetragen auf der Wanderschaft, wo man solche Kästen bis in die abgelegenen



Abb. 1: Darstellung eines Spielmanns mit Guckkasten auf dem Rücken, überschrieben „Curiositas Cuius Generis?“, Malerei für eine Türfüllung Mitte des 18. Jahrhunderts; Stadtmuseum Kaufbeuren, 4328/1

Winkel des Landes präsentiert hat. Ein Beispiel dazu markiert ein wandernder Schausteller oder Spielmann, der auf seinem Rücken einen solchen Guckkasten wie eine Kraxe mitführt. Ein solcher ist auf einem kleinen Gemälde des 18. Jahrhunderts in jenem Moment festgehalten, als der Spielmann von ferne in die bikonfessionelle Reichsstadt Kaufbeuren einzieht (vgl. Abb. 1).

Der Guckkasten bietet grob gesagt einen gelenkten illusionsartigen Einblick auf eine aus dem Abstand beleuchtete Szenerie, die vor äußeren Lichtreizen ab-

geschirmt ist. Selbst die in der Biedermeierzeit ausgeführten und im einstigen Städtischen Museum Carolino Augusteum in Salzburg verbliebenen Gemälde von Stadtansichten und Sehenswürdigkeiten, die der weit gereiste Salzburger Maler Hubert Sattler (1817–1904) vor Ort geschaffen hatte, wurden 1938 noch als „Guckkastenbilder“ verstanden, was sie natürlich nur im übertragenen Sinn sein können, denn es gab nicht mehr als eine Öffnung zur Durchsicht in eine im Ausstellungsbereich dafür eingerichteten Koje: „Es handelte sich hier um eine Reihe von Bildern, die guckkastenartig durch je zwei mit Linsen versehenen Öffnungen besehen werden konnten.“² Die Art der Präsentation gab damals also noch eine Anmutung an die heute vergessene Guckkastenbild-Tradition, von der sich heute nur noch die „Guckkastenbühne“ als ein Terminus technicus der Theaterwissenschaften erhalten hat.

Der Guckkasten ist ein rechteckiger Holzkasten mit Okular, der Platz für austauschendes Bildmaterial bietet, um es im Inneren illusionistisch aufzuwerten. Dies geschieht in der Regel über einen Spiegel durch eine Art der *Laterna magica*. Die Bildtafeln für den Guckkasten, in der Regel kolorierte Blätter auf Karton, werden eingehängt, eingelegt oder eingesteckt und malen ‚plastisch‘ einen konkreten Raum aus. In einen klassischen Guckkasten der Zeit vor 1800 blickte man ohne Störung von Sonnen- oder Seitenlicht von oben durch ein Okular und es entstand trotz des geringen Abstands eine besondere Raumwirkung; und zwar besonders wirkungsvoll, wenn man das von hinten (etwa durch eine Kerze) erleuchtete Bild über einen Spiegel zurückgeworfen im Okular betrachten konnte. Erhöht wurde dieser *Laterna-magica*-Effekt dadurch, dass einige der Guckkastenbilder an bestimmten Punkten (etwa bei den Fenstern von Häusern) durchstochen waren, womit an diesen Stellen ein punktuell stärkerer Lichteinfall hervorgerufen wurde. Eigene Lichtwirkungen wurden erzeugt durch Farbfolien hinter rechteckigen Fehlstellen von mehreren Millimetern Länge. Diese Folierungstechnik ist durch alte Druckgrafiken in der Erzabtei St. Peter belegbar.³ Die schon erwähnten Darstellungen, in den meisten Fällen handkolorierte Stiche, sind als Guckkastenbilder nicht nur

2 Anon., *Alt-Salzburg im Guckkasten. Die Sattlerischen Kosmoramen-Bilder*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 13 vom 18. Jänner 1938, S. 10. Ähnlich auch Otto Kunz: „Die Modelle befinden sich bei uns in Kojenräumen [...]. In die Wände sind Guckfenster eingeschnitten, 50 cm breit, 40 cm hoch, durch die man die dahinter gestellten Modelle sieht. Vielfach habe ich die Modelle etwas zurückgestellt, so dass zwischen Guckfenster und Proszenium noch eine Art Tunnel vorgelagert ist, der das Schaubild der Bühne wesentlich konzentriert. [...] Die Tiefe des Modells kann bis zu einem Meter betragen.“ Otto Kunz an Emil Preetorius, Salzburg, 2. März 1933; Internationale Stiftung Mozarteum, Archiv der Stiftung Mozarteum (ArSM), NS_Sch03, pag. 359.

3 Freundlicher Hinweis von Mag. Wolfgang Wanko, Kunstsammlungen der Erzabtei St. Peter, Salzburg, 16. Februar 2023.

durch kleine Lochpunkte, sondern auch dadurch gut erkennbar, dass ein das Bild beschreibender Kurztitel in Spiegelschrift notiert ist. Die Spiegelschrift erscheint charakteristischerweise über dem Bildfeld im oberen Teil, wobei es keine Regeln dafür gegeben hat. Es können sogar zwei Legenden, eine oberhalb (in Spiegelschrift) und eine unterhalb (in Normalschrift) erscheinen. Die Darstellung erscheint ohne Guckkasten in der Regel auf dem Blatt auch spiegelverkehrt.

Etwa 40 gemalte Guckkastenbilder mit Salzburg-Veduten und mit Theatermotiven haben sich in der Erzabtei St. Peter in Salzburg erhalten. Sie werden dem Salzburger Maler Karl Schneeweis (1745–1826) zugeschrieben.⁴ Eine reiche Anzahl von Guckkastenbildern mit Veduten und Sehenswürdigkeiten, wie sie die Mozarts auf ihren Reisen kennengelernt haben dürften, befindet sich in den Kunstsammlungen und Museen Augsburg und den Mozart-Museen der Stiftung Mozarteum sowie in der Sammlung „Mozart-Gedenkstätte“ der Stadt Augsburg. In den beiden letztgenannten Sammlungen sind Guckkastenblätter aus dem Besitz von Max Zenger (1888–1955) vorhanden, einem Münchner Mediziner, der für den Aufbau seiner Mozart-Sammlung auch den Reiserouten Mozarts auf der Spur gewesen ist.⁵ Guckkastenbilder aus der ehemaligen Sammlung Zenger zeigen in der Regel Stadtansichten und Landschaften; konkrete Bezüge zu Mozarts Opern spielen auch hier keine Rolle. Für ein in etwa damit vergleichbar großes Bühnenbildmodell wird entweder die Architektur visuell zur Kenntnis gebracht oder auch eine spezielle Szene verbildlicht. Letzteres geschieht vor allem durch Staffagen, die im Kasten, der das Bühnenbild zeigt, arrangiert werden. Entweder sind es kleine Pappfiguren, wie bei den Modellen zur *Zauberflöte* nach Joseph Schaffer von 1928, auf die noch einzugehen ist, oder es sind plastische Figuren, deren Kostümierung von Rollenbildern abgenommen werden kann. Insofern kann zunächst einmal ein Bühnenbild, das ja für eine ganze Reihe von Szenen sichtbar bleibt, auf den jeweiligen Akt einer Oper bezogen werden. Bühnenbilder mit Figuren können jedoch durch die Staffage teilweise einer spezifischen Szene genau zugeordnet sein. Wenn für *Die Zauberflöte* etwa ein Schlangenungeheuer erscheint (I. Akt, 1. Bild) oder Pamina und Monostatos gleichzeitig auf der Bühne gezeigt werden (II. Akt, 3. Bild), wäre allein dadurch die Szene klar bestimmbar. Wenn aber nur die drei Knaben oder Tamino und Papageno ge-

4 Rudolph Angermüller / Adolf Hahnl, *Vom Guckkasten aus St. Peter: „Das ist das nembliche Theatrum“*, in: *Salzburger Nachrichten* vom 26. Juli 1986, Festspielbeilage, S. 28.

5 Vgl. Christoph Großpietsch, *Die Mozartiana von Max Zenger (1888–1955). Eine Sammlung führt nach Augsburg*, in: *Die Zukunft der Memoria. Perspektiven der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg nach der Verstaatlichung*, hg. v. Reinhard Laube unter Mitarbeit von Uta Wolf, Augsburg: Wißner 2016 (*Forum Staats- und Stadtbibliothek Augsburg* 1), S. 181–212.

zeigt werden, ist eine eindeutige Szene nicht ablesbar. Ein Bühnenbildmodell stellt also allgemein betrachtet eine kunsthandwerklich gefertigte, räumlich verkleinerte Darstellung einer bestimmten, über mehrere Szenen oder einen ganzen Akt verwendeten Theaterdekoration dar. Einzelne Modelle fokussieren sich darüber hinaus auf eine bestimmte Szene oder einen Auftritt durch Beifügung der entsprechenden Figurinen und Staffagen.

Damit vorab keine Missverständnisse aufkommen, soll an dieser Stelle auf die Datierung der Modelle grundsätzlich hingewiesen werden. Oft, auch in Publikationen der Stiftung Mozarteum, ist die Rede davon, es seien „Bühnenmodelle vom späten 18. bis ins 20. Jahrhundert“ vorhanden. Dem ist hinzuzufügen: Es gibt in diesem Fall keine originalen Bühnenbildmodelle ‚des‘ 18. Jahrhunderts, im Sinne einer Fertigung im 18. Jahrhundert. Die Situation entspricht also nicht den ebenfalls in ihrer Modellhaftigkeit und Verkleinerung vergleichbaren Krippendarstellungen, die aus moderner wie aus historischer Zeit stammen können. Um im Bild zu bleiben: Es gibt jene in jüngerer Zeit gefertigte Krippen, die die historischen (zum Beispiel neapolitanischen) Krippen des 18. Jahrhunderts mit heutigen Mitteln rekonstruieren. Ungeachtet dessen sind originale (neapolitanische) Krippen des 18. Jahrhunderts im zeitgenössischem Ambiente und entsprechender Tracht bekannt – aber auch sie sind rar. Dagegen fehlen Bühnenbildmodelle der Zeit vor 1800 fast ausnahmslos.⁶ Spätere Nachbauten sind also die im Mozart-Geburtshaus gezeigten Bühnenbildmodelle, die vor allem aus dem 20. Jahrhundert, wenige auch aus dem 21. Jahrhundert herrühren. Sie können maßstabsgetreu gut dokumentierte Mozart-Inszenierungen reflektieren, aber auch, ähnlich den Nachbauten neapolitanischer Krippen, historische Inszenierungen auf Grund von Belegen rekonstruieren, etwa, wenn zeitgenössische Stiche von den Entwürfen oder (ab dem 20. Jahrhundert) Fotos von der Inszenierung überliefert sind.

Ansätze der Professionalisierung in Salzburg nach 1918

Es ist nur wenig bekannt, mit welchem großen Umbrüchen sich die Stiftung Mozarteum in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen hatte. Kurz vor dem Ersten Weltkrieg war der große Stolz des Vereins Internationale Stiftung Mozarteum, die hauseigene Musikschule, zum Konservatorium aufgewertet worden. Zeitgleich stand ab Sommer 1914 an der

6 Ein Beispiel für erhaltene historische Arbeiten stellen die Modelle des Lorenzo Sacchetti (1759–1834) dar, die im Theatrumuseum Wien zu finden sind, das im Übrigen über mehr als 1000 Bühnenbildmodelle verfügt. Siehe dazu www.theatrumuseum.at/de/object/556822/; siehe auch www.theatrumuseum.at/hinter-den-kulissen/sammlungen/buehnenbildmodelle/ (beides 31.01.2022).

Schwarzstraße ein zentraler Neubau, das ‚Mozarthaus‘, den Studierenden, den Vereinsfunktionären, der Internationalen Mozartgemeinde, vor allem aber dem Salzburger Konzertpublikum zur Verfügung. Die bald danach einsetzenden Kriegsjahre führten zu fundamentalen Beschränkungen. Die Eigenmittel des Vereins waren nach 1918 weitgehend verloren; das im Unterhalt aufwändige Konservatorium fiel mit der Verstaatlichung 1922⁷ als wesentliche Säule des alten Bürgervereins weg. Die neue Institution, das staatliche Konservatorium, wurde nolens volens zum ‚Mieter‘ im Neubau an der Schwarzstraße.

Der Verein Internationale Stiftung Mozarteum mit seinen ehrenamtlichen Funktionsträgern war geradezu gezwungen, nach neuen Betätigungsfeldern Ausschau zu halten. Die Tendenz einer zunehmenden Professionalisierung zeichnete sich von nun an ab, und zwar unter anderem durch neue wissenschaftliche Ansätze in allen Abteilungen. Dies lässt sich anhand von Beispielen erläutern. Man begann, den Buch- und Handschriftenbestand genauer zu untersuchen: Die wissenschaftliche Bibliothek (ohne die Handschriften) fungierte von da an unter dem Namen „Bibliotheca Mozartiana“. Die Handschriften und Frühdrucke wurden zusammengefasst im sogenannten „Mozart-Archiv“, eine Bezeichnung, die zuvor noch für den Gesamtbestand, auch des Museums, verwendet worden war.

Die Künstlerin Lilli Lehmann (1848–1929), die in Salzburg zur Jahrhundertwende als Sängerin und Regisseurin von Halbinszenierungen gefeiert worden war⁸, begann 1916 auf Privatinitiative, Meisterkurse für Gesang im Präsidiumssaal des Mozarthauses abzuhalten, vornehmlich mit dem Ziel, das Verständnis für die Gesangspraxis nicht etwa nur der Opernarien, sondern vielmehr der Rezitative zu schärfen. Parallel zu Lehmann plante ab 1928 der in Salzburg lebende Amerikaner Julian Freedman (1889–1974) mit Blick auf wohlhabende Teilnehmer*innen aus den Vereinigten Staaten Kurse mit dem Dirigierfach im Zentrum. Nach anfänglichen Interventionen Bernhard Paumgartners im Kuratorium wurden sie erst mit Verzögerung von der Stiftung Mozarteum veranstaltet. Als das ausbleibende Kursangebot der inzwischen Anfang 1929 verstorbenen Sängerin Lilli Lehmann eine Lücke hinterlassen hatte, trat, wie eigentlich schon

7 Näheres zur Verstaatlichung des Konservatoriums bei Johannes Hofinger, ‚Verstaatlichung‘ – ‚Verreichlichung‘ – ‚Verbundlichung‘. *Das Mozarteum und die Politik*, in: *Vom Konservatorium zur Akademie. Das Mozarteum 1922–1953*, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer 2022 (*Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte 9 / Geschichte der Universität Mozarteum 2*; zugleich *Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg* 16), S. 130–175: 132–137.

8 Rudolph Angermüller, *Opern Mozarts bei den Salzburger Musikfesten 1877–1910*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 22 (1974), Heft 3–4, S. 20–44.

für 1928 geplant, die Stiftung Mozarteum als Veranstalterin der Dirigierkurse auf, und Freedman wurde ihr Künstlerischer Leiter unter deren Dach. Er blieb es so lange, bis er nach drei Jahren durch eine Intrige von außen 1932 zu Fall gebracht, diskreditiert und in der Öffentlichkeit nie wieder rehabilitiert wurde. Nach 1932 wurden die international besetzten Kurse noch über fünf Jahre von der Stiftung Mozarteum veranstaltet, bis ab 1938 alle ‚Nichtarier‘ ausgeschlossen, die Kurse ab 1940 unter die Leitung eines Instituts von Georg Schünemann (1884–1945) in Potsdam gestellt und während des Nationalsozialismus noch bis 1944 fortgeführt wurden. So sind auch die sommerlichen Meisterklassen, zumindest bis 1938, ein weiterer Beleg für Professionalisierungsbestrebungen der Stiftung Mozarteum. Ihr 1929 auf Initiative von Freedman gegründetes Prestigeprojekt wird als „Internationale Sommerakademie“ seit 1946 von der (heutigen) Universität Mozarteum fortgeführt.⁹

Zwei musikwissenschaftliche Tagungen in den Räumen der Stiftung Mozarteum mobilisierten in den Jahren 1927 und 1931 die Mozart-Forscher weit über die Grenzen der jungen Ersten Republik hinaus, so dass von den Teilnehmern der Wunsch geäußert wurde, auch künftig Mozartkongresse in Salzburg unter dem Dach der Stiftung Mozarteum fortzusetzen, was zunächst aber an den finanziellen Möglichkeiten scheiterte.¹⁰ An den Tagungen nahmen auch namhafte Theaterleute aktiv teil, darunter die in der NS-Zeit verfolgten Bühnenbildner Ernst Lert (1883–1955) und Lothar Wallerstein (1882–1949). Der Salzburger Kunsthistoriker und langjährige Leiter des Mozart-Museums Otto Kunz (1880–1949) knüpfte zu ihnen beiden während der 1930er Jahre Kontakt und fragte bei Lert, dem Autor der Monographie *Mozart auf dem Theater*, an, ob ihn die Namensgleichheit mit dem geplanten Titel für die Salzburger Ausstellung störe, was Lert verneinte, wie ein Brief dokumentiert.¹¹ Kunz bemühte sich sogar aktiv darum, Inszenierungen von Lert und Wallerstein für die 1931 eröffnete Theaterausstellung zu berücksichtigen. Dies ist insofern erwähnens-

9 Näheres aus dem Blickwinkel der Universität Mozarteum Salzburg in: Julia Hinterberger, *Zwischen Prestigeprojekt und Zankapfel. Die Internationale Sommerakademie Mozarteum von ihren Anfängen bis 1953*, in: *Vom Konservatorium zur Akademie* (wie Anm. 7), S. 300–345.

10 Constantin Schneider schreibt zum fehlgeschlagenen wissenschaftlichen Ehrgeiz dieser Jahre: „[...] und den schön formulierten Resolutionen erging es so, wie es allen auf die Musikbibliographie sich beziehenden Vorschlägen und Anregungen zu ergehen pflegt: man nimmt sie zuerst mit großer Begeisterung auf und wenn es an ihre Durchführung gehen soll dann will niemand mehr etwas von ihnen wissen.“ Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg: Kiesel 1935, S. 216 und Anm. S. 263.

11 „Selbstverständlich gebe ich gerne die Einwilligung, dass Sie Ihre theatergesch. Abteilung des Museums mit dem Titel ‚Mozart auf dem Theater‘ versehen!“ So Ernst Lert an Otto Kunz, Basel, 16. Februar 1933; ArSM, NS_Sch04, pag. 325. Vgl. zur Regiearbeit von Mozarts Bühnenwerken Ernst Lert, *Mozart auf dem Theater*, Berlin: Schuster & Loeffler ^{3/4}1921.

wert, da schon während der Mozart-Tagung von 1931, also zeitgleich zur neuen Theaterausstellung (siehe unten), ein deutschnationaler Grundton mehr als deutlich vernehmbar war, ein Vorgeschmack vom radikalen Antisemitismus der Jahre ab 1938.¹² Den NS-Verfolgten Lert und Wallerstein blieb daher wenige Jahre später nur noch die Emigration. Ein beratendes Gremium von Mozart-Forschern konstituierte sich Ende 1936 als „Zentralinstitut für Mozartforschung“, also als wissenschaftliches Organ, wurde 1940 öffentlich aktiv und wirkte von da an als nationalsozialistisch geprägte und die Stiftung Mozarteum mitlenkende Einrichtung.¹³ 1951 wurde eine Institution mit identischem Namen erneut etabliert und besteht als Beratungsgremium bis heute. Seit 2003 trägt das Institut den Namen „Akademie für Mozart-Forschung“ und veranstaltet fortlaufend Mozart-Tagungen; die letzte fand im Oktober 2022 statt.

Mit dem Kauf des Mozart-Geburtshauses im Jahre 1917 hatten sich neue museologische Möglichkeiten eröffnet. Um ihm als Museum ein Profil zu geben, wurden auch hier Tendenzen der Professionalisierung vernehmbar. Das bis dahin weithin als Mietshaus genutzte Gebäude sollte nach und nach ausgebaut werden. Eine Kommission unter Mitwirkung des Denkmalbeauftragten des Landes Salzburg, Konservator Eduard Hütter (1880–1967), entschied nach 1918, dass das Gebäude von der historistischen, den Geniekult inszenierenden Gestaltung des 19. Jahrhunderts entkleidet und restauriert werden sollte. Die Arbeiten zogen sich dann über mehrere Jahre hin. Schon mit der Neueröffnung durch Bundeskanzler Rudolf Ramek¹⁴ am 13. Juni 1925 war das Mozart-Museum, das nun den gesamten 3. Stock mit Vorder- und Hinterhaus einnahm, auf eine neue Basis gestellt worden.¹⁵ Forschungen zur Baugeschichte und zur Bestandserschließung waren neu hinzugekommen.

-
- 12 Vgl. Christoph Großpietsch, *Zur Selbstinszenierung von Erich Schenk in Salzburg und Wien – Die Idee einer Zentralisierung der Mozart-Forschung*, in: *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus. Politische Einflüsse auf Organisation, Mozart-Forschung, Museum und Bibliothek*, hg. v. Alexander Pinwinkler und Oliver Rathkolb, Salzburg: Anton Pustet 2022, S. 133–163. Zu den NS-Verfolgten Ernst Lert und Lothar Wallerstein siehe ebenda, S. 145; speziell zu Lert ebenda, S. 156 (Anm. 12), 157 (Anm. 37) und 160 (Anm. 79); speziell zu Wallerstein ebenda, S. 141 und 158 (Anm. 51).
- 13 Vgl. Christoph Großpietsch, *Das Zentralinstitut für Mozartforschung und seine Mitglieder nach dem ‚Anschluß‘*, in: *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus* (wie Anm. 12), S. 164–186.
- 14 Reden von Bundeskanzler Rudolf Ramek in Salzburg, 13. und 14. Juni 1925 zur Eröffnung des Mozart-Geburtshauses und des Zauberflötenhäuschens; ArSM, NS_Sch04, Konvolut „10 Jahre Wiederaufbau“.
- 15 Am Tag darauf, dem 14. Juni 1925, konnte das seit 1877 als kleines Museum bestehende, ebenfalls renovierte ‚Zauberflötenhäuschen‘ am Kapuzinerberg wieder offiziell eröffnet werden, so dass es mit seiner Thematik, der Entstehung der *Zauberflöte*, sogar selbst bühhengeschichtliche Aspekte zum Ausdruck bringen konnte.

Die Ausstellung „Die Zauberflöte“ (1928) und der beginnende Aufbau der Sammlung

Nachdem zwei beauftragte Museumsleiter kurz nacheinander verstorben waren, blieb das Mozart-Museum zu Anfang der 1920er-Jahre zunächst ohne Leitung. Die Selbstverwaltung des Vereins bedingte, dass die meist (noch) im Beruf stehenden Salzburger Persönlichkeiten des Kuratoriums und der Präsident ehrenamtlich für einen bestimmten Bereich innerhalb der Stiftung aktiv wurden. Dies galt auch für den seit 1924 für die Stiftung Mozarteum tätigen und bald ins Kuratorium aufgenommenen Otto Kunz, der beruflich als für „Kulturpolitik und Bayern“ zuständiger Redakteur beim deutschnationalen *Salzburger Volksblatt* tätig war. Als Kuratoriumsmitglied war er verpflichtet, ehrenamtlich für die Internationale Stiftung Mozarteum zu arbeiten.¹⁶ Es war ihm als Museumsleiter von daher nicht möglich, die museale Gestaltung des Museums kontinuierlich voranzubringen; auch hatte er zu seinem Leidwesen keine freie Hand für alle das Museum betreffenden Entscheidungen. Die Bühnenwerke Mozarts im Museum zu inszenieren und das Museum dadurch neu aufzustellen, dieses Ziel zu erreichen muss Kunz trotz aller Einschränkungen ein zentrales Anliegen gewesen sein.¹⁷

Kunz hatte schon 1925 auf die Notwendigkeit hingewiesen, eine theatergeschichtliche Abteilung im Mozart-Museum einzurichten.¹⁸ Es sollte aber noch sechs Jahre dauern, bis dieser Wunsch in Erfüllung gehen konnte; doch gelang es der Stiftung Mozarteum kurz nach der Museums-Neueröffnung, eine exquisite und umfangreiche Ausstellung mit internationalen Exponaten für Salzburg zu gewinnen. Sie flankierte die erstmalige Inszenierung der *Zauberflöte* für die Salzburger Festspiele 1928, die damals unter großem Aufwand unter dem Dirigat von Franz Schalk und dem Bühnenbild von Oskar Strnad (1879–1935) über die Bühne ging (vgl. Abb. 3).

16 Zu den wenigen Angestellten gehörte der ab 1924 beschäftigte Sekretär der Internationalen Mozart-Gemeinde, Alfred Heidl, der auch für den Ankauf von Mozartiana verantwortlich war. Vgl. Christoph Großpietsch, *Rückgaben, Rückblicke und die Rolle von Alfred Heidl für den Neubeginn der Internationalen Stiftung Mozarteum nach Kriegsende*, in: *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus* (wie Anm. 12), S. 382–424.

17 Eine Bestandsgeschichte zur Theatersammlung der Stiftung Mozarteum liegt bisher nicht vor. Jüngst ist die Sammlung beschrieben worden von Sabine Greger-Amanshauser, *Die Ausstellungstätigkeit der ‚Stiftung Mozarteum‘ in der Zeit des Nationalsozialismus*, in: *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus* (wie Anm. 12), S. 343–381: 344–346 sowie von Christoph Großpietsch, *Provenienzforschung im Mozart-Museum – Ein erster Überblick für den Zeitraum 1931 bis 1991*, in: *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus* (wie Anm. 12), S. 312–342: 319–322.

18 Walter Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg und vierzigster Jahresbericht (über die Jahre 1918–1935)*, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1936, S. 48.

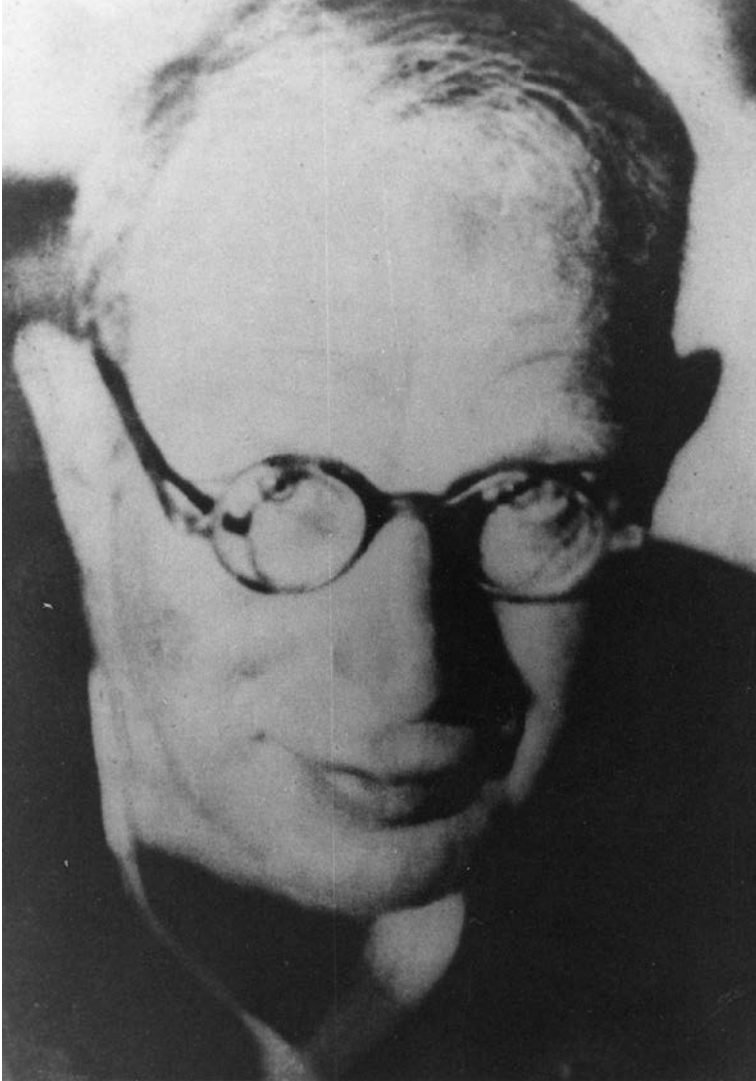


Abb. 2: Otto Kunz, Leiter des Mozart-Museums 1925–1945, Aufnahme 1931; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-9467



Abb. 3: Bühnenbildmodell für *Die Zauberflöte* nach Oskar Strnad, Salzburger Festspiele 1928; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6593

Die von der Stiftung Mozarteum im Festspielsommer 1928 durchgeführte Ausstellung erhob zudem, wie schon für andere ihrer Aktivitäten beschrieben, einen wissenschaftlichen Anspruch, wie er in den Vereinsstatuten niedergelegt und zu beachten gewesen sei, so die damalige Auffassung der Vereinsspitze. Mit Unterstützung der Generaldirektion der Preußischen Staatstheater konnte zur Ausstellung „Die Zauberflöte“ ein wissenschaftlich fundierter Ausstellungsführer herausgebracht werden, der allerdings auf vertiefende Kommentare verzichtet. Im Vorwort heißt es dazu:

*Eingedenk ihrer statutenmäßigen Bestimmung, an der Mozartforschung mitzuwirken, wünscht die ‚Internationale Stiftung Mozarteum‘ als Veranstalterin der Ausstellung, in dem Katalog der Wissenschaft ein brauchbares Nachschlagewerk zu bieten. In diesem Sinne wurde eine möglichste [sic] Vollständigkeit des Materials angestrebt.*¹⁹

Die im Wiener Saal an der Salzburger Schwarzstraße gezeigte Ausstellung ist deshalb von Bedeutung, da eine monographische Schau zur *Zauberflöte* damals eine große museologische Seltenheit darstellte. Die für ihren Umfang bis heu-

¹⁹ *Ausstellung Die Zauberflöte*, hg. v. Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1928, Vorwort.

te bemerkenswerte Schau umfasste über 1000 Exponate von 33 öffentlichen und 17 privaten Leihgebern. Den Ausstellungsmachern in Salzburg wurde bei dieser Gelegenheit die Ehre zuteil, am wohl ersten Entleihvorgang des kompletten Berliner Autographs aus 224 Blättern sowie zwei Skizzenblättern zur *Zauberflöte* beteiligt gewesen zu sein.²⁰

Nicht alle Modelle kehrten nach Ende der Salzburger Schau an ihre ‚Heimat-Bühnen‘ zurück. In einigen Fällen waren von Theatern ganze Sets an Bühnenbildmodellen mit Darstellungen zu unterschiedlichen Szenen nach Salzburg geschickt worden. Dem Wunsch von Kunz nach Überlassung von einzelnen Modellen wurde dann in der Weise entsprochen, dass ein Exemplar aus einem bestimmten Set einer Inszenierung in Salzburg verblieb, während die anderen (wie es den Anschein hat) an ihr Ursprungstheater zurückkehrten. Manche Stücke wurden auch über die vom Theater beauftragten Künstler bezogen. Das gilt etwa für Modelle des Bühnenbildners und Architekten Hans Wildermann (1884–1954)²¹ und des Bühnenbildners Panos Aravantinos (1884–1930).²² So kam es, dass Kunz im Nachgang der Ausstellung vergleichsweise einfach etliche Modelle zur *Zauberflöte* aus Städten wie Berlin und Braunschweig (vgl. Abb. 4) übernehmen konnte, um eine eigene Sammlung aufzubauen.²³

20 Die Berliner Autographen werden im Katalog von 1928 aufgeführt; siehe *Ausstellung Die Zauberflöte* (wie Anm. 19), S. 9 (zu Kat. 1–2). Siehe Genehmigungsschreiben von Generaldirektor Krüss, Berlin, 29. Mai 1928 und Empfangsbestätigung der Stiftung Mozarteum vom 30. Juni 1928; ArSM, Chronik IVa, Zauberflöten-Ausstellung 1928.

21 So zum Beispiel Otto Kunz an Hans Wildermann, 16. Oktober 1937; ArSM, NS_Sch03, pag. 807.

22 Panos Aravantinos schuf die Bühnenbilder zur Berliner *Zauberflöte* anlässlich der Eröffnung der 1927 neu gestalteten Lindenoper in Berlin. Kunz erinnert sich an Aravantinos, der schon 1930 verstarb, als einen großen Förderer: „Ich hatte auch wiederholt Gelegenheit, in Berlin vorzusprechen, wo wir insbesondere in Aravantinos einen grossen Förderer hatten. Unser Museum besitzt von der Zauberflöten-Inszenierung des Genannten eine Anzahl grösserer Modelle, die, mit Lichteffekten versehen, in unsere Sammlung der Dioramen eingeordnet sind.“ Kunz an Generalintendantz Preußische Staatstheater Berlin, Salzburg, 12. Oktober 1933; ArSM, NS_Sch03, pag. 363. Sechs Dioramen kamen 1928 in die Ausstellung; siehe *Ausstellung Die Zauberflöte* (wie Anm. 19), S. 75 (zu Kat. 956–961). Fünf Modelle von Aravantinos waren 1931 im Mozart-Museum Salzburg verzeichnet; siehe *Inventar Theatergeschichtliche Abteilung u. Werkstätte des Mozart-Museum. Sept. 1931*, Manuskript, Salzburg, September 1931, S. 1f. (Nr. 19–22, 28); ArSM. Tatsächlich sind, wie das Fotonummern-Inventar klarstellt, sogar sechs Modelle von Aravantinos in das Mozart-Museum gekommen; vgl. Fotosammlung F-6265–6269 und 6612.

23 Angaben zu den 1928–1931 aus Braunschweig zugegangenen Dioramen nach Bert Hoppmann, *Inventar Theatergeschichtliche Abteilung [...] 1931* (wie Anm. 22). Es dürfte sich um Stücke aus der Serie handeln, die 1928 gezeigt wurde; siehe *Ausstellung Die Zauberflöte* (wie Anm. 19), S. 75 (zu Kat. 962–965).

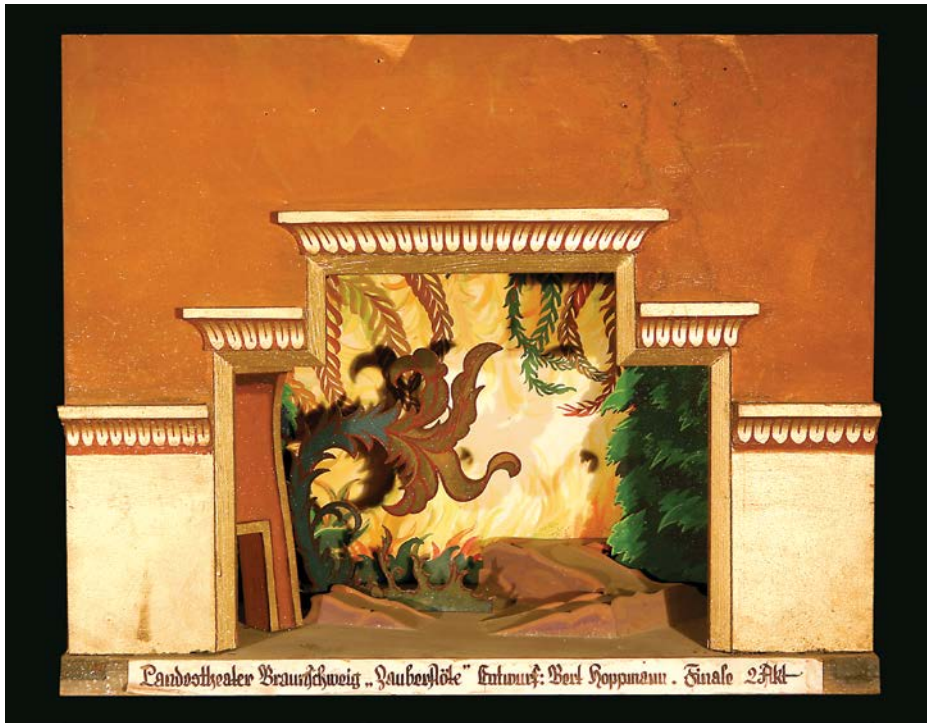


Abb. 4: Bühnenbildmodell für *Die Zauberflöte* nach Bert Hoppmann, Geschenk (1928) des Landestheaters Braunschweig, Schriftzug original; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6616

Doch verfügte die Theatersammlung von Anfang an natürlich nicht nur über die hier im Zentrum stehenden Bühnenmodelle, sondern auch über einen umfangreichen Bestand an theatergeschichtlich relevantem Material, vor allem an Grafiken zu Mozart-Opern²⁴, auch „Zeichnungen, Kostümbilder, [...] alte Partituren und Textausgaben, Bilder von Mozart-Sängern, Zeitungsberichte, Briefe usw.“²⁵

24 Beispiele für Grafiken zu Mozart-Opern: 12 Szenenbilder zu *Le nozze di Figaro* von Daniel Chodowiecki, Berlin 1786, siehe *Mozart. Bilder und Klänge. Katalog der Salzburger Landesausstellung im Schloß Kleßheim in Salzburg vom 23. März bis 3. November 1991. Veranstalter vom Land Salzburg in Zusammenarbeit mit der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburger Landesausstellung 6*, red. v. Rudolph Angermüller und Geneviève Geffray, Salzburg: Salzburger Landesausstellungen 1991, S. 296 (Nr. 268) und 297 (Abb.); 12 kolorierte Rollenbilder zur *Zauberflöte* von Salomon Richter, Leipzig, um 1793, siehe ebenda, S. 316 (Nr. 286) und 317 (Abb.).

25 Walter Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg; zugleich einundvierzigster Jahresbericht über die Jahre 1936–1950*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1951, S. 34.

Aufgrund der „reichen Ausbeute“ (Walter Hummel 1951) umfasste die für die neue Abteilung vorausschauend angelegte Sammlung schon im Jahre 1929 insgesamt 31 Bühnenbildmodelle und 400 sonstige theaterwissenschaftlich relevante Objekte.²⁶ Weitere Modelle wurden zwischen 1928 und 1931 zugesandt oder wurden nachgeschaffen. Zur Eröffnung der Dauerausstellung verfügte das Inventar über eine Anzahl von 43 Bühnenmodellen.²⁷ Schon 1932 ließ Otto Kunz wissen: „Eine Reihe solcher Modelle wurden hergestellt, weitere sind derzeit im Bau [...]“.²⁸ Bis Anfang 1936 hatte sich die Anzahl der musealen Stücke gegenüber 1929 verdoppelt (66 Dioramen und 900 sonstige Objekte).²⁹ 1937 konnten schon „siebzig beleuchtete, zum Teil plastische Bühnenmodelle, Drehbühnen etc.“ ausgestellt³⁰, drei Jahre darauf „100 plastische beleuchtete Bühnenmodelle“ nach historischen Mozart-Inszenierungen gezeigt werden, deren Finanzierung durch Subventionen in der NS-Zeit möglich geworden war.³¹

Die von der Stiftung Mozarteum veranstaltete Ausstellung zu Mozarts *Zauberflöte* war somit die willkommene Basis für den Aufbau einer neuen Salzburger Sammlung. Mozarts Zauberoper hatte sich aus mehreren Gründen besonders gut zur musealen Präsentation angeboten: Der Stoff birgt Exotisches, viel Farbigkeit sowohl im Bühnenbild als auch in den Kostümen, die zahlreichen Verwandlungen erregen architektonisches wie landschaftsarchitektonisches Interesse. Schikaneders Textbuch vermag bereits die Landschaftswelt der Frühromantik ‚auszumalen‘: Antikisierendes, Ägyptisches, Exotisches, Freimaurerisches. Die Ausstellung repräsentierte diese Vielfalt in Bühnenmodellen von Inszenierungen der *Zauberflöte* bis ins 20. Jahrhundert.

26 Hummel, *Marksteine der Geschichte [...] und vierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 18), S. 48.

27 Die Zahl ergibt sich aus der Summe von 23 Zauberflöten-Modellen und 20 Modellen zu anderen Bühnenwerken Mozarts, siehe *Inventar Theatergeschichtliche Abteilung [...] 1931* (wie Anm. 22).

28 Otto Kunz, *Bericht über das Mozart-Museum in Salzburg im Jahre 1932*, Typoskript als Vorlage zum Mozarttag 1932; ArSM, NS_Sch04, pag. 123.

29 „Derzeit (Anfang 1936) umfaßt die Abteilung ‚Mozart auf dem Theater‘ über 900 Schaustücke, darunter 66 Dioramen, größtenteils kaschiert von Ferdinand Stocker. Zur ‚Zauberflöte‘ allein sind 33 Dioramen ausgestellt, zum ‚Don Juan‘ 13, hievon 9 von ein und derselben Szene, so daß die Entwicklung des Bühnenbildes im Laufe der Jahrzehnte deutlich wird.“ Hummel, *Marksteine der Geschichte [...] und vierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 18), S. 49.

30 *Katalog des Mozart-Museums*, hg. v. Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1937, S. 12.

31 *Mozart-Museum Salzburg der Stiftung Mozarteum*, hg. v. Stiftung Mozarteum, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum 1940, S. 2. Die ab 1938 erfolgten Fördergelder für das Museum von Reichsstatthalter, Reichsgau, Denkmalamt und Propagandaministerium beliefen sich mit Stand 1942 auf mindestens 13.000 R.M. Siehe dazu z.B. die Aufstellung der „Maßnahmen seit März 1938“ vom 11. Februar 1942, ArSM, NS_A07, pag. 401–402.

Exkurs: ‚Neue‘ Bildquellen zur Erstaufführung der *Zauberflöte*?

Blickt man zurück auf die Originalinszenierung, stehen kaum bildliche Quellen zur Verfügung, genau genommen sind es lediglich zwei Grafiken, die im Librettodruck der Erstaufführung enthalten und schon oft reproduziert worden sind. Zum einen finden wir dort die Darstellung Papagenos im Federnkleid-Kostüm, gemeint ist Emanuel Schikaneder im Rollenbild der Original-Inszenierung. Der im Textbuch als Frontispiz ebenfalls wiedergegebene Stich eines imaginären Raums mit Freimaurersymbolen nach einem französischen Vorbild könnte ebenso mit der Original-Dekoration zu tun haben. Ansonsten fehlt es an Quellen, die über die Inszenierung im Freihaustheater auf der Wieden genauer Auskunft geben könnten. Das schon lange nicht mehr existente Theatergebäude im Freihaus ist sowohl in seiner Architektur wie in seiner Funktion als Spielstätte genau untersucht worden³²; auch dadurch ließen sich keine Bildquellen über die ersten Aufführungen konkret erschließen.

Mozarts *Zauberflöte* ist eine opulente Maschinenkomödie, in der „Schikaneder die Aufführungen derart mit prachtvollen Dekorationen ausgestattet hatte, daß das Auge des Zuschauers ebenso auf seine Kosten kam wie das Ohr“. ³³ Die dafür beauftragten Herren sind namentlich bekannt, laut Theaterzettel von 1791 waren es „Herr Gayl, Theatermaler und Herr Neßthaler [wohl Nesselthaler] als Dekorateur“. Von diesen beiden Künstlern sind aber keine Stiche zur *Zauberflöte* bekannt.³⁴ Ein direkter Quellenbeleg zur bildlichen Ausstattung der Erstaufführung der *Zauberflöte* konnte trotz intensiver Suche bisher nirgends erbracht werden. Wir wissen, dass die *Zauberflöte* schon 1792 in Prag, dann in Salzburg, Hamburg und Frankfurt zur Aufführung gekommen ist; für 1793 und 1794 sind weitere Aufführungen bekannt. Auch für diese und spätere Inszenierungen sind Bühnenbilder geschaffen worden. Ob diese sich an die Dekoration der Erstaufführung anlehnen, ist unbekannt; undenkbar erscheint dieser Schluss aber nicht.

32 Siehe zum Beispiel Tadeusz Krzeszowiak, *Freihaustheater in Wien 1787–1801. Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder. Sammlung der Dokumente*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2009, S. 150; vgl. auch Anke Sonnek, *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipsal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Kassel: Bärenreiter 1999, S. 94–97.

33 Ebenda, S. 97.

34 Egon Komorzynski weist darauf hin, dass als Künstler der Stiche nicht die im Textbuch der Erstaufführung genannten Dekorateure Andreas Gayl sowie ein Mitglied der Künstlerfamilie Nesselthaler in Frage kommen. Man könne außerdem nicht behaupten, dass die fraglichen Stiche die Dekorationen der Uraufführung wiederzugeben vermögen. Damit scheint Komorzynski indirekt die Macher der Ausstellung von 1928 zu kritisieren, vor allem Otto Kunz und Roland Tenschert, die das Letztere in den Raum gestellt hatten. Siehe Egon von Komorzynski, *Die Wiener Szenenbilder zur ‚Zauberflöte‘*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch 3* (1943), S. 230–238: 234 und 237.

Nun wird im Salzburger Ausstellungskatalog von 1928 in Zusammenhang mit den Exponaten Nr. 288–293 behauptet, dass ein Beleg für angeblich originale Bühnenbildentwürfe zur Erstaufführung der *Zauberflöte* zum Vorschein gekommen sei, nämlich als „Szenenbilder von der Uraufführung der *Zauberflöte* im Freihaustheater“³⁵ bezeichnete Kupferstiche. Eine Herleitung dieser von den Beauftragten der Stiftung Mozarteum aufgestellten These erfolgt nicht. Präsentiert wurde damals eine Folge von sechs als anonym ausgegebenen kolorierten Stichen aus dem Historischen Museum der Stadt Wien (Kat. Nr. 288–293), die gemeinsam mit sechs nach diesen Vorlagen gestalteten Modellen (Kat. Nr. 294–299) im Juli und August 1928 der Öffentlichkeit vorgestellt werden konnten.³⁶

Das dürfte die Kenner überrascht haben. Die Frage nach dem ursprünglichen Bühnenbild der *Zauberflöte* hatte wohl der Kunst- und Musikwissenschaftler Otto Erich Deutsch (1883–1967) als erster aufgeworfen. Deutsch hatte dem Ausstellungs-Komitee angehört, hätte aber in der für ihn typischen bedächtigen Herangehensweise eine solche These nicht unkommentiert formuliert. Deutsch könnte allerdings bereits 1928 auf den Sachverhalt gestoßen sein, dass diese Darstellungen eine Nähe zu den Beschreibungen im Textbuch der Uraufführung aufwiesen.

In Salzburg war man jedenfalls 1928, ohne dies näher auszuführen, der Spekulation gefolgt, die Stiche seien ein Nachklang der Dekoration der Uraufführung, womit ihnen eine überragende Bedeutung zuzusprechen sei. Auf Grund dessen war der Salzburger Museumsleiter Otto Kunz Ende 1927 oder Anfang 1928 auf die Idee gekommen, die Fertigung von Modellen auf Grundlage der Wiener Stiche zu beauftragen, um durch die Rekonstruktion von Dioramen die Stichfolge gewissermaßen zwei- wie dreidimensional in der Ausstellung präsentieren zu können. Der Auftrag wurde an die Wiener Modellbauwerkstatt „Prof. Emanuel Fischer“ vergeben.³⁷ Schon drei Monate vor der avi-

35 *Sechs Szenenbilder von der Uraufführung der Zauberflöte im Freihaustheater. Kolorierte Stiche*, in: *Ausstellung Die Zauberflöte* (wie Anm. 19), S. 41 (zu Kat. 288–293). – Walther Brauneis beschreibt diese Serie als „Serie A1“. Siehe Walther Brauneis, *Wolfgang Amadé Mozarts ‚Zauberflöte‘ und Innsbruck. Neue Quellen zum Erstaufführungsdatum im National-Hoftheater gegenüber der Innsbrucker Hofburg und zu den sechs Szenenbildern des Innsbrucker Zeichners und Kupferstechers Joseph Schaffer*, in: *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 2009*, Wien / Graz: Studien Verlag 2009, S. 42–61: 60f.

36 Ebenda. Die Stiche tragen im Wien Museum heute die Inventarnummern 1784, 1788, 1787, 1789, 1786 und 1785. Die Stiftung Mozarteum besitzt nur drei der Druckgrafiken nach der Stichfolge im Allgemeinen Europäischen Journal Brünn von 1795 (Inventarnummern F-273, 274, 275). Sie kamen erst später in ihren Bestand.

37 *Ausstellung Die Zauberflöte* (wie Anm. 19), S. 41 (zu Kat. 294–299).



Abb. 5: „Es lebe Sarastro!“ Szenenbild (I/18=I/25) aus *Die Zauberflöte*, altkolorierte Radierung von Joseph Schaffer, um 1794; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-275

sierten Eröffnung der *Zauberflöten*-Ausstellung waren die Modelle gefertigt worden, so dass sie schon am 14. April 1928 im Kuratorium vorgestellt werden konnten. Der beauftragte Modellbauer erhielt für jedes seiner sechs Modelle 300 öS Honorar.³⁸ In einem Text von 1933 charakterisiert Deutsch die frühen Modelle der Stiftung Mozarteum als „erste Versuche“ einer zunächst extern unterstützten Sammlungsbildung. Deutsch schrieb 1933 aus dem Rückblick, denn das Museum verfügte damals schon über etliche weitere Modelle von Mozart-Inszenierungen.³⁹ Er befasste sich auch weiterhin mit den frühen Dekorationen zur *Zauberflöte*; 1937 konnte er als Künstler der sechs Stiche (vgl. Abb. 5) die Brüder Joseph Schaffer (1757–1825) und Peter Schaffer (1761–1804) nennen, womit er sich an die Formulierung aus dem Lexikon von Wurzbach

38 Rechnung vom 22. Mai 1928; ArSM, Chronikschachtel A III 19.

39 „Die sechs ältesten Szenenbilder der ‚Zauberflöte‘, nach kolorierten Kupferstichen eines Anonymus hergestellt, waren die ersten Versuche, die noch eine Wiener Firma geliefert hat. Wahrscheinlich ist es die Uraufführung im Freihautheater an der Wien.“ Otto Erich Deutsch, *Die Salzburger Mozart-Ausstellung*, in: *Neues Wiener Abendblatt*, Nr. 238 vom 29. August 1933, S. 3.

anlehnte.⁴⁰ Deutsch scheint auch der erste gewesen zu sein, der auf die Übereinstimmung der Wiener Stichfolge mit den Illustrationen im *Allgemeinen Europäischen Journal*, erschienen in Brünn 1795, aufmerksam gemacht hat⁴¹, denn auf diese Analogie wird bei Wurzbach noch nicht hingewiesen.⁴² Die von den Motiven her übereinstimmenden Grafiken des *Brünner Journals* trafen – so Deutsch – auf die Dekorationen der Wiener Erstaufführung zu⁴³, was anhand vieler passender Szenenbeschreibungen im originalen Textbuch von 1791 ablesbar werde.⁴⁴ Ob die Folge für das *Brünner Journal* naheliegenderweise selbst als Bühnenbildentwurf-Folge diene, konnte bis heute nicht ermittelt werden.⁴⁵

40 Constant von Wurzbach, Art. *Schaffer, Joseph und Peter*, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 29: *Sax-Schimpf*, Wien: L. C. Zamarski 1875, S. 64–66.

41 *Allgemeines Europäisches Journal Brünn 1795*, Ausgaben Jänner 1795 – Juli 1795. Brauneis beschreibt dieses Exemplar als „Serie B“. Vgl. Brauneis, *Wolfgang Amadé Mozarts „Zauberflöte“* (wie Anm. 35), S. 61.

42 Walther Brauneis hält die Zuweisung Deutschs für oberflächlich: „Diese definitive Zuschreibung geht allerdings auf eine oberflächliche Zitierung von Otto Erich Deutsch zurück, der 1937 nach sorgfältigem Studium aller damals in Wien arbeitenden Zeichner und Kupferstecher und unter Beiziehung des Biographischen Lexikons von Constant von Wurzbach die beiden Brüder lediglich als mögliche Urheber dieser Brünner Serie vermutete. [...] Ein definitiver Nachweis für diese Zuschreibung wurde bis heute nicht erbracht, ebenso nicht der Nachweis, dass diese Szenenbilder mit der Aufführung von 1791 im Wiener Freihaustheater in Zusammenhang stehen.“ Ebenda, S. 51.

43 Otto Erich Deutsch, *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787–1801*, 2., verb. Aufl., Wien / Leipzig: Deutscher Verlag für Jugend und Volk 1937, S. 19 und 29.

44 Die „erkennbare“ (Frese) Nähe der Grafiken zur Uraufführung, wie sie der Katalog zur *Ausstellung Die Zauberflöte* (wie Anm. 19) und Deutsch, *Das Freihaustheater* (wie Anm. 43) postuliert hatten, wird von der Forschung heute einhellig akzeptiert, siehe dazu Annette Frese, *„Das Theater verwandelt sich...“ Bühnenbilder, Figurinen und Illustrationen zur Zauberflöte*, in: *Theater um Mozart* (wie Anm. 1), S. 145 und Brauneis, *Wolfgang Amadé Mozarts „Zauberflöte“* (wie Anm. 35), S. 55. In Negierung des Beitrags von Deutsch hatte sich Komorzynski skeptisch gezeigt, ob diese Entwürfe mit dem Freihaustheater von 1791/92 in Zusammenhang stünden, weil nicht alle Beschreibungen bildlich übernommen worden waren; siehe Komorzynski, *Die Wiener Szenenbilder* (wie Anm. 34). Deutsch hatte jedoch nur die Nähe etlicher der dargestellten Szenen zu den Beschreibungen im Textbuch der Uraufführung herausgestellt, nicht aber behauptet, die Dekorationen der Uraufführung seien damit aufgefunden worden. Von Anfang an war ihm klar gewesen, dass die Stiche erst einige Jahre später (um 1794) erschienen sind.

45 „Ob die Kupfer die Aufführungspraxis von Brünn oder die eines anderen Theaters widerspiegeln, muß offen bleiben. Es handelt sich nicht um eine Aufführungsdokumentation, Schaffer bezog sich mit ihnen aber erkennbar auf die Wiener Uraufführung, denn er folgte den Anweisungen des Librettos, schilderte den nur für Wien belegten Auftritt von Menschenaffen für die wilden Tiere, die durch Taminos Flötenspiel gezähmt werden [...]“. Frese, *„Das Theater verwandelt sich...“* (wie Anm. 44), S. 149.



Abb. 6: Bühnenbildmodell für *Die Zauberflöte* nach Joseph Schaffer, gefertigt durch die Werkstatt Fischer, Wien, 1928; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6623

Inzwischen konnte aber geklärt werden, dass nur noch Joseph Schaffer als gesicherter Künstler der Stichfolge anzusprechen ist.⁴⁶ Walther Brauneis wies 2009 anhand einer weiteren, praktisch unbekanntem und mit der vorhergehend genannten beinahe übereinstimmenden Stichfolge darauf hin, dass die Legenden auf dieser Version sowohl von den Grafiken der Brünner Zeitschrift als auch von der Serie im Wien Museum abwichen. Die angesprochene unvollständige Serie aus fünf Blättern befindet sich in der Wiener Nationalbibliothek. Einige Blätter sind unterhalb signiert und verweisen auf „Joseph Schaffer“ als Schöpfer („inve.“) und als Stecher („fecit.“).⁴⁷ Von der Zuschreibung an den

46 Beide Brüder Schaffer werden noch 1991 als gesichert beteiligte Künstler für den Katalog der Salzburger Landesausstellung angenommen; siehe *Mozart. Bilder und Klänge* (wie Anm. 24), S. 318, zu Kat. Nr. 288. Die Identifizierung von „Joseph Schaffer“ als einzigem Künstler schreibt sich Walther Brauneis zu. Allerdings wurde schon vor Erscheinen von dessen Beitrag (vgl. Anm. 35) innerhalb der Mozart-Gedenkausstellung in Heidelberg allein „Joseph Schaffer“ genannt, allerdings ohne jeglichen Herleitungsversuch des Künstlers; siehe Frese, *Das Theater verwandelt sich...* (wie Anm. 44), S. 148f. Dass ein „Joseph Schaffer“ alleiniger Künstler von Entwürfen zur *Zauberflöte* gewesen war, lässt sich übrigens auch schon im 19. Jahrhundert nachweisen; siehe anon., *Theater- und Kunstnachrichten*, in: *Neue Freie Presse (Wien)*, Nr. 6542 vom 11. November 1882, S. 7.

47 Brauneis weist auf die Besonderheit dieser unvollständigen Serie hin, die der Autor als „Serie A“ einführt: „Auffällig ist, dass bei dieser Serie die Bildlegende fehlt und jedes Blatt dafür links unten mit ‚Joseph Schaffer‘ beziehungsweise zweimal ergänzend rechts unten

Bruder Peter Schaffer ist also nicht mehr die Rede. Die von Wurzbach vermutete, tatsächlich aber nicht gegebene Beteiligung des Bruders Peter Schaffer entfällt. Brauneis, der eine Art Stemma aller bekannten Stichfolgen vorgelegt hat, geht davon aus, dass die (stets unsignierte) Beilage zur Brünner Zeitschrift von denselben – aber durch Rasur entsprechend bearbeiteten – Platten stammt wie die (signierte) Stichfolge der Nationalbibliothek⁴⁸, dass somit also die Zeitschriften-Beilage als Werk ‚von‘ und nicht ‚nach‘ Joseph Schaffer anzusprechen ist. Der Verfasser konnte zudem durch Vergleich mit dem Textbuch weitere Belege für die Nähe der Stiche zur Beschreibung der Inszenierung der Erstaufführung beibringen.⁴⁹

Weitere Sammlungen zur Theatergeschichte

Als 1931 die neue Abteilung zur Theatergeschichte im 2. Stock eröffnet war, vermerkte Kunz: „Das Mozarteum durfte sich sogar dessen rühmen, daß es noch nirgends eine so trefflich eingerichtete Theatersammlung gab wie nunmehr im Mozart-Museum.“⁵⁰ Das ist vielleicht etwas zu hoch gegriffen. Die gängigen Theatermuseen im deutschsprachigen Raum wurden zwar auch erst in dieser Zeit etabliert, sie verwalten aber einen weit umfangreicheren Bestand verglichen mit der überschaubaren Salzburger Sammlung, die allenfalls als Spezialsammlung zu Mozart heraussticht. 1910 hatte die königlich bayerische Hofschauspielerin Clara Ziegler (1844–1909) ein ihrer Sammlung gewidmetes, privat geführtes Theatermuseum in München begründet. Die dem Germanisten Günther Schöne (1904–1986) anvertraute private Sammlung kam später in städtischen Besitz. Joseph Oskar Gregor (1888–1960) hatte für die Österreichische Nationalbibliothek 1922 eine Theatersammlung angelegt, die sich später unter seiner Leitung vom Haupthaus absonderte und zur eigenständigen Institution als Theatermuseum aufstieg. Etwa zur selben Zeit wurde an der Universität zu Köln die Theaterwissenschaftliche Sammlung durch den dort als Professor für Theaterwissenschaften wirkenden Carl Niessen (1890–1969) begründet. Jede einzelne dieser drei Sammlungen verfügt über einen Umfang, der den der Salzburger Theatersammlung zu Mozart um ein

mit ‚inve.[nit] et fecit.‘ bezeichnet ist“. Brauneis, *Wolfgang Amadé Mozarts „Zauberflöte“* (wie Anm. 35), S. 60 und 54.

48 „Bei einem Vergleich dieser Szenenfolge (Serie A) mit den Vorlagen für das Brünner Journal (Serie A1) ist zweifelsfrei festzustellen, dass beide von derselben Kupferplatte abgezogen worden sind. Man hat lediglich [...] den Namen des Künstlers herausgeschliffen und gleichzeitig die entsprechenden Bildlegenden nachträglich eingraviert.“ Ebenda, S. 54.

49 Ebenda, S. 54 und 56. – Brauneis mutmaßt zudem, dass der Zweck der Anfertigung der Stiche für das Brünner Periodikum die Illustrierung eines ungedruckt gebliebenen (nicht aufgetauchten) Klavierauszugs gewesen sein könnte. Ebenda, S. 59.

50 Hummel, *Marksteine der Geschichte [...] und vierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 18), S. 48.

Vielfaches übersteigt. Der Bestand der Clara-Ziegler-Stiftung umfasst heute 250.000 grafische Blätter und 4,3 Millionen Fotografien. Im Wiener Theatermuseum, Nachfolge-Einrichtung der von Gregor gegründeten Institution, sind mehr als 2,8 Millionen Objekte vorhanden, darunter rund 1000 Bühnenbildmodelle. Wenn angesichts dieser Differenzen im Umfang von Kunz die Behauptung in den Raum gestellt wurde, dass die theatergeschichtliche Ausstellung in Salzburg „im Laufe der Zeit ein Zentralmuseum für alle Inszenierungen Mozarts“ werden könne, mochte dieses ambitionierte Ziel schon damals als nicht sehr realitätsnah erschienen sein.⁵¹

Die Eröffnung der Ausstellung „Mozart auf dem Theater“ (1931)

Schon vor der Eröffnung waren für die Einrichtung einer theaterbezogenen Dauerausstellung zusätzliche Räume im Mozart-Museum notwendig, denn die im 3. Stock und in Teilen des 1. Stocks der Getreidegasse genutzten Ausstellungsräume blieben durch die reguläre Dauerausstellung der familienbezogenen historischen Mozartiana dauerhaft blockiert. Schon 1929 war im 2. Stock des Hauses eine Wohnung freigemacht worden⁵², die ab 1930 umgestaltet und zu musealen Zwecken genutzt werden konnte. In drei Räumen auf dieser Etage wurde die Theatergeschichtliche Abteilung nach dem Entwurf des Salzburger Architekten Otto Reitter (1896–1958) eingerichtet.⁵³ Die bis in die Nachkriegszeit unter dem Namen „Mozart auf dem Theater“ laufende Ausstellung wurde am 26. Juli 1931 eröffnet. Die Schau mit 43 Modellen konnte sich bald weiter ausdehnen: Noch im selben Jahr kam im 2. Stock ein weiterer Raum hinzu.⁵⁴ 1933 wurde ein kleiner Raum (die ehemalige Werkstatt) im Rückgebäude angeschlossen. So erreichte die Ausstellung die maximale Größe von fünf Räumen und umfasste damit den gesamten 2. Stock aus Vorder- und Hinterhaus.⁵⁵

51 Otto Kunz, zit. n. ebenda, S. 49. Kunz hat diesen Gedanken mehrfach herausgestellt. Schon 1933 betont er, dass „das Mozart Museum ja berufen ist, ein Zentralmuseum der Theatergeschichte Mozarts zu sein“. Otto Kunz an die Generalintendanz der Preußischen Staatstheater Berlin, 12. Oktober 1933; ArSM, NS_Sch03, pag. 364.

52 Die Mietpartei Scio zog in eine andere Wohnung innerhalb des Hauses.

53 ArSM, NS_Sch03, pag. 359 bzw. 765. Angegeben wird hier „1932“ als Jahr der Umgestaltung.

54 „Zu Ende des Jahres 1931 gelang es auch, den an die theatergeschichtliche Abteilung hofwärts angrenzenden kleinen Raum, der bisher dem Hausbesorger zur Verfügung stand, freizubekommen, so daß nunmehr ein dritter Dioramenraum zur Verfügung stand.“ Hummel, *Marksteine der Geschichte [...] und vierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 18), S. 47.

55 1933 war ein weiterer Raum hinzugekommen; siehe ArSM, NS_Sch04, pag. 97; vgl. auch Hummel, *Marksteine der Geschichte [...] und vierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 18), S. 47. – Ein weiterer theatergeschichtlicher Akzent, der mit der Ausstellung zur „Mozart auf dem Theater“ nur indirekt zu tun hatte, war die Eröffnung des Richard Mayr-Zimmers im Rückgebäude des 3. Stocks (1936). Der zuletzt in Henndorf ansässige Bariton war schon 1934 verstorben.

*Sie besteht derzeit aus fünf Räumen, von denen die beiden ersten Pultvitrinen und Wandbilder enthalten, die drei andern aber beleuchtete und zum Teil bewegliche Dioramen. In diesen drei dunkeln Kammern sind bei fünfzig Bühnenmodelle aufgestellt [sic], jedes etwa so groß wie der Ausschnitt eines Kasperltheaters, in normaler Augenhöhe angebracht, mit einem Lichtschalter und manchmal auch mit einer Bewegungskurbel versehen.*⁵⁶

Die Jahre der Zwischenkriegszeit waren auch in Salzburg von erheblichen finanziellen Engpässen geprägt. Kunz hatte daher von Anfang an versucht, öffentliche Institutionen und Opernhäuser zur Finanzierung der zu beauftragenden Modelle anzuregen, und vor allem, die Bühnenbildner selbst dazu zu bewegen, ihre Arbeiten der Stiftung Mozarteum zu spenden, durchaus mit Erfolg, „denn eine Reihe von Bühnenbildnern“, heißt es in der Stiftungschronik von 1936, „widmete ihre Entwürfe dem Mozarteum und fast alle Theater, die [1928] Dioramen sandten, spendeten diese“.⁵⁷ Kunz vermochte bis in die 1930er Jahre bedeutende internationale Bühnen dafür zu gewinnen, ihre nicht mehr verwendeten Bühnenmodelle, Entwürfe und Figurinen nach Salzburg abzugeben, die Rede ist außer von Berlin von Hamburg und Dresden, von Mailand, Budapest und Prag, ja sogar von Kairo.⁵⁸ Ein Grund dafür, dass diese Ansuchen über die jeweiligen Bühnen erfolgreich waren, war auch der, dass einige der damaligen Theater noch kein Archivdepot angelegt hatten und sich von daher bereit zeigten, obsoletere Requisiten aus ihrem Platz fressenden Bestand abzustößen; teilweise wurde grafisches Material (Zeichnungen und Fotografien) gleich mit abgegeben, wovon Salzburg zusätzlich profitierte.⁵⁹ Eine größere Spende dieser Art kam aus Paris. Der österreichische Gesandte Friedrich Bodo schickte 1937 etliche Stiche und historische Textbücher zur Mozart-Rezeption in Frankreich.⁶⁰ Um ohne Kosten an Bühnenmodelle zu

Nach seinem Tod gingen Mayr-Gedenkstücke und die Weihnachtsskrippe aus dem Besitz des Sängers an die Stiftung Mozarteum. Mayr zu Ehren wurde 1936 eine an ihn erinnernde Mayr-Ausstellung mit diesen Stücken durch Landeshauptmann Franz Rehr eröffnet. Siehe Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum [...] zugleich einundvierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 25), S. 54. Die der Stiftung Mozarteum überlassenen Stücke scheinen in der Nachkriegszeit vom Salzburg-Museum übernommen worden zu sein.

56 Deusch, *Die Salzburger Mozart-Ausstellung* (wie Anm. 39), S. 3.

57 Hummel, *Marksteine der Geschichte [...] und vierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 18), S. 63.

58 Otto Kunz an die Direktion des Opernhauses Kairo, undatiert, ca. 1937; ArSM, NS_Sch04, pag. 355. Weitere Nachweise anhand von Korrespondenzen in den Akten NS_Sch03, NS_Sch04 und NS_Sch05.

59 „Die Theatersammlung wurde so von zahlreichen Opernhäusern durch Zusendung von Photos von Aufführungen vermehrt.“ Otto Kunz im Jahresbericht Mozart-Museum über das Jahr 1932, *Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum 1932*, Salzburg: Eigenverlag 1932; ArSM, NS_Sch04, pag. 123.

60 Otto Kunz an Hofrat Friedrich Bodo, 2. Oktober 1937; ArSM, NS_Sch03, pag. 793f.

kommen, half Kunz auch mit Bettelbriefen nach, wie im Fall der von ihm aus München gewünschten Modelle zum *Idomeneo*. Sein Ansuchen deponierte er bei dem Bühnenbildner Emil Preetorius (1883–1973), den Kunz wissen ließ: „Ich nehme an, [...] dass Sie die Absicht haben, die Modelle uns zum Geschenk zu machen. Ich reserviere Ihnen demnach, sehr geehrter Herr Professor, zwei Kojen [Ausstellungsplätze].“⁶¹

Ganz besonders wuchs die Anzahl der neuen Modelle im Mozart-Museum aber dadurch, dass künftige Exponate auch im Salzburger Museum gebaut werden konnten. Ferdinand Stocker (1887–1944) war Museumsaufseher und „Cacheur“, also der Buchbinder der Stiftung.⁶² Der langjährige Mitarbeiter, der zunächst im Rückgebäude des 3. Stocks, später im 2. Stock des Geburtshauses (also nahe der Ausstellung) über eine gut ausgestattete Werkstatt verfügte⁶³, muss handwerklich sehr versiert und geschickt gewesen sein. Denn die Anfertigung der für das Museum beauftragten Miniaturbühnen und Dioramen setzte eine intensive Kenntnis des Modellbaus voraus und erforderte beachtliches handwerkliches Geschick. Wie gut Stocker als Modellbauer war, zeigt sich daran, dass er auch andere Architekturmodelle bis ins Detail genau zu fertigen verstand. Dazu gehören beispielsweise ein Modell vom Robinighof im Stadtteil Gnigl, eines vom Löchlplatz (dem heutigen Hagenauerplatz) sowie vom Theaterplatz (dem heutigen Makartplatz).⁶⁴ Selbst das damals noch neue Festspielhaus von Clemens Holzmeister baute Stocker im verkleinerten Maßstab nach.⁶⁵ Da er in der Lage war, nach solchen Vorlagen Modelle zu gestalten, die durch ihre Proportion und ihre Farbgebung überzeugten, reichte es in vielen Fällen, wenn Kunz um Stiche oder Plattenegative leihweise bat, nach denen dann in Salzburg gearbeitet wurde. Schwierig jedoch muss der

61 Otto Kunz an Emil Preetorius, Bayerische Nationaltheater, 2. März 1933; ArSM, NS_Sch03, pag. 360.

62 Der damals schon über 50-jährige, durch Krankheiten beeinträchtigte Stocker wurde 1941 zum Kriegsdienst eingezogen und fiel 1944. Zu Stocker siehe *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus* (wie Anm. 12), S. 281, 308, 322 und 339f., zur Persönlichkeit Stockers siehe Otto Kunz an Albert Reitter, Salzburg, 23. Oktober 1940; ArSM, NS_Sch03, pag. 1719, 1721, 1723.

63 „Im Jahr 1937 konnte das bis dahin vom Buchbinder der Stiftung [Stocker] benützte Zimmer im dritten Stock, gelegen gegen den Universitätsplatz, dadurch freigemacht werden, daß ein kleiner anderer Raum im Zweiten Stock (unter der Küche der Familie Mozart) frei wurde.“ Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum [...] zugleich einundvierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 25), S. 54.

64 Plastische Modelle von Löchlplatz (Hagenauerplatz) und Ballhausplatz (Makartplatz); Auftrag an Stocker zu 350 RM Honorar. Siehe Otto Kunz an Reichsstatthalter (Major Hansel), Salzburg, 29. Jänner 1941; ArSM, NS_Sch03, pag. 1797.

65 Hans Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater. Bestandsaufnahme Herbst 1950. a.) Ausstellung*, Typoskript, Salzburg, Herbst 1950, S. 9 (Raum II, Vitrine 20); ArSM.

Umgang mit dem Cacheur gewesen sein. Otto Kunz beschreibt Stocker als detailversessen und überkritisch, zudem nach außen das Gefühl vermittelnd, dass man dessen handwerkliche Fähigkeiten nicht wirklich zu schätzen wisse.

Die Auswahl der Opernthesen war bald nicht mehr nur auf die *Zauberflöte* beschränkt. Auch daher rührt die Steigerung der Zahlen, weil nach 1928 auch Modelle anderer Mozart-Opern eintrafen oder gebaut wurden. Besonders gut vertreten, neben der *Zauberflöte*, war der meist *Don Juan* genannte *Don Giovanni*. Kunz war bestrebt, ausgewählte Szenen der Oper in unterschiedlichen Inszenierungen vergleichbar zu machen, etwa die „Friedhofszene“ (oder „Kirchhofszene“) aus dem 2. Akt des *Don Giovanni*.⁶⁶

Der Museumsleiter war aber nicht allein auf ‚traditionelle‘ Bühnenbilder kapriziert. Interessant sind Modelle von Ewald Dülberg (1888–1933) und Oskar Strnad (1879–1935), die in ihrer kubistischen Ausdrucksweise und der Nähe zum Bauhaus auf der kunstästhetischen Höhe der Zeit waren. Dass sich Kunz auch um hochaktuelle Bühnenbilder aktiv bemühte, zeigt sich unter anderem daran, dass er der Wiener *Idomeneo*-Inszenierung von 1931 durch Richard Strauss und Lothar Wallerstein als Regisseur und Oberspielleiter nachging.⁶⁷ Aus Wien kam dann die Zusage, dass das Mozart-Museum auf zwei Modelle für diese Inszenierung zurückgreifen könne.⁶⁸ Allerdings scheint man davon ausgegangen zu sein, dass dies auf Kosten der Stiftung Mozarteum geschehe; eine Förderung durch die Wiener Oper bzw. durch ihren damaligen Generalintendanten Franz Schneiderhan (1863–1938) sei nicht vorgesehen. Gegenüber Wallerstein äußerte Kunz, er würde eine Spende begrüßen, indem sich Wallerstein an den einstigen Assistenten von Alfred Roller (1864–1935), den

66 „Diese Modelle beziehen sich absichtlich auf ein und dieselbe Szene, nämlich die Kirchhofszene, um derart dem Beschauer die statistische Entwicklung des Bühnenbildes drastisch vor Augen zu führen.“ Otto Kunz, *Die Theatersammlung am Mozartmuseum. Ein Memorandum*, Typoskript, Mai 1949; ArSM, sowie Otto Kunz an Heinrich Puthon, Salzburg, 12. Oktober 1932, Beilage 2; ArSM, NS_Sch03, pag. 369. Ähnlich wird in mehreren Modellen die Inszenierung der im Textbuch als „Palmwald“ bezeichneten Umgebung der Priester für spätere Inszenierungen der *Zauberflöte* in Vergleichsbeispielen vorgestellt.

67 Früh erkannte Kunz: „Ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der Darstellung der Mozart-Opern bildet die Aufführung des ‚Idomeneo‘ in der Fassung von Richard Strauss – Lothar Wallerstein an der Wiener Staatsoper.“ Kunz an Generalintendant der Bundestheater Wien, 6. Oktober 1932; ArSM, NS_Sch03, pag. 207. Die Oper war am 16. April 1931 als „Neubearbeitung“ (laut Theaterzettel) uraufgeführt worden; siehe Stephan Kohler, *Die ‚Idomeneo‘-Bearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss*, in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo 1781–1981*, Redaktion v. Robert Münster und Rudolph Angermüller, München: Piper 1981, S. 158–179, Faksimile des Theaterzettels vom 16. April 1931, S. 169.

68 Otto Kunz an Leopold Stahl, Direktor der Bayer. Staatstheater München, 17. Oktober 1932; ArSM, NS_Sch03, pag. 255.



Abb. 7: Bühnenbildmodell mit drehbaren Pavillons für *Così fan tutte* nach Hans Schüler, Königsberg 1930. Geschenk des Stadttheaters Königsberg, in Salzburg überarbeitet; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6637B

Bühnenbildner und Modellbauer Robert Kautsky (1895–1963), mit der Bitte wenden würde,

*ob nicht Sie, verehrter Herr Professor, einen Einfluss auf Herrn Kautzky ausüben können, um ihn zur Herstellung eines Modells [nach dessen Wiener Idomeneo-Inszenierung; Dirigent Richard Strauss] auf eigene Kosten zu bewegen. Ich will[,] nachdem die Firma für uns schon allerhand Geschenke gestiftet hat, nicht direkt an ihn herantreten.*⁶⁹

69 Kunz an Oberspielleiter Wallerstein, Bundestheater Wien, 29. Oktober 1932; ArSM, NS_Sch03, pag. 287. Wallerstein hatte als Regisseur 1931 die *Idomeneo*-Adaption von Richard Strauss in Wien geleitet, das Bühnenbild für die stark abgeänderte Version stammte aus der Werkstatt von Kautsky. Diese Inszenierung kam noch einmal 1941 auf die Bühne: „In der Tat war Strauss-Wallersteins ‚Idomeneo‘ eine Zeitlang von den Spielplänen verschwunden, da Wallerstein den Rassegesetzen des Dritten Reiches nicht entsprach. Unter der Auflage, seinen Namen vom Theaterzettel zu entfernen, ließ man 1941 erneut Aufführungen zu – so auch in Wien, wo Richard Strauss ein letztes Mal ans Pult trat, um ‚Idomeneo‘ selbst zu dirigieren.“ Kohler, *Die ‚Idomeneo‘-Bearbeitung von Lothar Wallerstein und Richard Strauss* (wie Anm. 67), S. 173.

Vereinzelt gingen Spenden auch initiativ, also von den Bühnen selbst veranlasst, ein. Nach Angaben eines Museumsaufsehers besuchte der Intendant des Königsberger Stadttheaters Hans Schüler (1897–1963) im Sommer 1932 die Theatergeschichtliche Abteilung im Mozart-Museum und sei so angetan von ihr gewesen, dass Schüler dem Aufseher beiläufig zu verstehen gegeben habe, dass er dafür sorgen werde, dass ein Modell von dessen eigener Inszenierung zu *Così fan tutte* (1930) dem Mozart-Museum zukommen werde.⁷⁰ Tatsächlich ist das Modell ins Mozart-Museum gelangt (vgl. Abb. 7), wo die drehbaren Pavillons überarbeitet worden sind. Seit 1937 ist das fertige Modell im Bestand der Bühnenmodellsammlung verzeichnet.⁷¹

Wie schon 1781 waren Mitglieder der Familie Quaglio auch beteiligt an dem in München 1791 wieder aufgenommenen *Idomeneo* sowie beim *Don Giovanni* für das Nationaltheater Mannheim 1794⁷², 17 Jahre nach der Übersiedlung des kurfürstlich-pfälzischen Hofes von Mannheim nach München. Die früheste Oper Mozarts, die für die Ausstellung rekonstruiert worden ist, war 1770 in Mailand im Teatro Ducal uraufgeführt worden: *Mitridate Re di Ponto*. Unterschiedliche Bühnenbildmodelle wurden für die Sammlung gebaut (vgl. Abb. 8).

Bühnenbildmodelle früher Aufführungen der Salzburger Festspiele sind rar, ungeachtet dessen, dass Kunz von „einigen“ Modellen zu frühen Inszenierungen der Salzburger Festspiele ausgeht.⁷³ Erhalten hat sich das Modell zu einer *Figaro*-Inszenierung von 1925 von Alfred Roller⁷⁴ sowie ein weiteres von 1932 zur *Entführung aus dem Serail* in der ersten Inszenierung von Wilhelm Reinking (1859–1930); zu sehen ist ein gekachelter Brunnen im Serail (vgl. Abb. 9).⁷⁵ Aus der kleinsten Salzburger Institution stammt ein Modell von Anton Aicher (1859–1930) zu Mozarts frühestem Singspiel (vgl. Abb. 10). Der steirische Bildhauer hatte schon am 27. Februar 1913 das damals noch ziemlich unbekannte Bühnenwerk *Bastien und Bastienne* mit seinen Marionettenfiguren

70 Inhalt wird erwähnt im Schreiben von Otto Kunz an Intendant „Schiller“ [= Hans Schüler], 20. Oktober 1932; ArSM, NS_Sch03, pag. 319.

71 „Die Mozart-Gedenkstätten“, Protokoll vom Mozarttag 1937; ArSM, NS_Sch06.

72 *Don Giovanni*, Mannheim 1794, Entwurf Quaglio; siehe Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 14 (Raum IV, Nummer 1).

73 „Schliesslich kämen noch einige Modelle über die jetzigen Salzburger Festspiele in Frage.“ Otto Kunz an Heinrich Puthon, Salzburg, 13. Oktober 1932, Beilage; ArSM, NS_Sch03, pag. 369f.

74 *Le nozze di Figaro*, Salzburger Festspiele 1925, Bühnenbild: Alfred Roller; siehe *Inventar Theatergeschichtliche Abteilung [...] 1931* (wie Anm. 22), S. 3 (Nr. 19) und Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 16 (Raum V, Nummer 7).

75 *Die Entführung aus dem Serail*, Salzburger Festspiele 1932, Bühnenbild: Wilhelm Reinking, Regie: Carl Ebert, Dirigent: Fritz Busch; ebenda, S. 16 (Raum V, Nummer 11).



Abb. 8: Bühnenbildmodell nach historischen Skizzen wohl von Fabrizio Galliari (1709–1790) für *Mitridate Re di Ponto* (1770); © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6530



Abb. 9: Bühnenbildmodell für *Die Entführung aus dem Serail* nach Wilhelm Reinking, Salzburger Festspiele 1932; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6548



Abb. 10: Modell einer Marionettenbühne für *Bastien und Bastienne* von Anton Aicher, 1913; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-47

im Saal des Hotel Bristol gezeigt. Es war die erste öffentliche Aufführung des von da an privat von der Familie Aicher geführten Salzburger Marionettentheaters.⁷⁶

Unter den Beispielen mit speziellem Hintergrund sei noch die erste Mozart-Inszenierung auf einer Drehbühne herausgegriffen. Sie war bestimmt für den *Don Giovanni* in München 1896 nach der Inszenierung durch den Hoftheatermaschinisten Karl August Lautenschläger (1846–1906). Auf dessen Drehbühne konnte man drei Szenen präsentieren, wie sie auch das Modell zeigt (vgl. Abb. 11a–c).⁷⁷

76 *Bastien und Bastienne*, Erstaufführung einer Marionettenbühne im Hotel Bristol, Salzburg, 27. Februar 1913, Entwurf: Anton Aicher; vgl. Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 16 (Raum V, Nummer 8).

77 *Don Giovanni*, München, Deutsches Theater 1896, Regie: Hans Possart; Bühnenbild mit 3 Szenen (Friedhof, Garten, Dorfstraße): Karl August Lautenschläger; siehe Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 14 (Raum IV, Nummer 10).



Abb. 11a–c: Drei Bühnenbildmodelle für *Don Giovanni* nach der Drehbühne von Karl August Lautenschläger, München, Deutsches Theater 1896; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6586A-C

Besonderes Interesse verdienen die Entwürfe Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) zu dessen wegweisender Inszenierung von Mozarts *Zauberflöte* an der Berliner Hofoper Unter den Linden 1816. Sie brachten mit enormer Nachwirkung eine Bilderwelt auf die Bühne, die bis heute etliche Bühnenbildner und Regisseure inspiriert hat, ein Prozess, der seinen Anfang mit den 1818 für München entstandenen Entwürfen von Simon Quaglio (1795–1878) nahm. Schinkel, der preußische Architekt, hat bis 1829 Dekorationen zu nicht weniger als 40 Berliner Bühnenwerken hinterlassen, es aber gerade mit den opulenten, phantasiereichen Szenerien zur *Zauberflöte* auch zu ungeahnter Berühmtheit als Theaterkünstler bringen können. Ganz im Gegensatz zu Schaffer gehen Schinkels Entwürfe weit hinaus über das im Textbuch Beschriebene. Sie zeigen eine in satten Farben ausgedrückte Verbindung zwischen kunstvoller Architektur und romantisch anmutender (Fantasie-)Landschaft. Beispielhaft macht Schinkel aus dem „Palmwald“ Schikaneders (II/1), dem Versammlungsort Sarastros und der Priester, einen dichten Farn- und Palmenhain in den Tropen mit schneebedecktem Vulkan und Bergsee.⁷⁸ Die Landschaft erinnert vielmehr an die im Libretto zum vorletzten Bild (II/28) beschriebene Vulkanlandschaft. Den „angenehmen Garten“ des Sarastro (II/7), in dem Pamina zu finden ist (vgl. Abb. 12), zeigt Schinkel als ägyptische Nil-Landschaft im Mondschein mit einer realistisch erscheinenden Sphinx im Zentrum.⁷⁹

Zur Ausstellung „Die Zauberflöte“ hatten im Sommer 1928 alle Gouachen Schinkels für die Berliner Inszenierung von 1816 in Salzburg gezeigt werden können.⁸⁰ An diese farbenprächtigen Exponate erinnerte sich Kunz noch Jahre später, als er plante, Schinkels Originale durch einen Kunstmaler kopieren zu

78 Frese, *Das Theater verwandelt sich...* (wie Anm. 44), S. 175 und 171 (Abb. 53).

79 Ebenda, S. 175 und 172 (Abb. 55).

80 *Ausstellung Die Zauberflöte* (wie Anm. 19), S. 66 (zu Kat. 615–625). Von der aus ursprünglich zwölf Gouachen bestehenden Serie sind heute noch elf Arbeiten erhalten. Siehe Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (unterschiedliche Signaturen), online unter https://schinkel.smb.museum/index.php?page_id=36 (06.02.2023). Im Archiv der Stiftung Mozarteum lässt sich nachweisen, dass diese elf Gouachen tatsächlich alle im Original gezeigt werden konnten. Siehe Übernahmebestätigung der Stiftung Mozarteum für Nationalgalerie Berlin Übernahme der nachstehend aufgeführten Schinkel-Inszenierungs-Entwürfe als Leihgabe vom 10. Juli 1928 zur beigefügten Liste mit den fortlaufend von I–XII römisch gezählten Dekorationen ohne Berücksichtigung der Nummer „VI“: *Verzeichnis der Theaterdekorationen zur Zauberflöte*, undatiert, Z. 397/St.; ArSM, Chronik IV 1 a). Zu gedruckten farbigen Abbildungen der Serie siehe Frese, *Das Theater verwandelt sich...* (wie Anm. 44), S. 169–174 (Abb. 49–60). Die Nähe zu den zwei Jahre darauf für München entstandenen Aquarellen des Simon Quaglio ist deutlich erkennbar; zu den Abbildungen dieser Serie siehe ebenda, S. 177–182 (Abb. 61–71). Vier Modelle nach der Münchner *Zauberflöte* von

lassen und diese Werke als Vorlagen für neu zu fertigende Salzburger Bühnenbildmodelle zu verwenden. Für die Herstellung von farblich korrekten Duplikaten bat Kunz die Nationalgalerie in Berlin, „uns auf mehrere Wochen jeden Originalentwurf Schinkels zu überlassen, nachdem [sic] wir die obigen Arbeiten herstellen lassen können“.⁸¹ Dieser Wunsch wurde zumindest zum Teil erfüllt. Man hatte Kunz also nicht auf die farblich sehr gut mit den Originalen übereinstimmenden Aquarelle verwiesen.⁸² Es sind dafür entweder in Berlin oder in Salzburg großformatige Fotoreproduktionen gefertigt worden. Diese sind durch einen „Kunstmaler“ in Salzburg malerisch überarbeitet worden, und drei solcher Blätter in Gouache-Technik befinden sich heute im Museumsbestand.⁸³ Zu der überzeugenden Kopie des „Garten des Sarastro“ (vgl. Abb. 12) gibt es jedoch kein neues Bühnenbildmodell; ausgeführt wurde lediglich Schinkels „Palmenhain“⁸⁴, von dem wiederum keine Gouache-Kopie vorliegt. Dass Schinkels Vorlage für das Modell hier abgeändert erscheint, geht direkt auf Kunz zurück. Nachdem dieser über eine Dissertation von einer Federskizze Schinkels in vom Entwurf abweichender Gestaltung erfahren hatte, sei Kunz bewusst geworden, „dass sich Schinckel [sic] vor der erwähnten Palmen- und Farren-Dekoration eine kleine Architektur gedacht hat, die in der Mitte auf einer Erhöhung Platz für eine Bank bietet“.⁸⁵ Kunz bat die Berliner auch um diese Skizze, die am 8. August 1932 nach Salzburg geschickt wurde.⁸⁶ Tatsächlich sind im Bühnenbildmodell raumgliedernd erscheinende, symmetrisch angelegte Säulenreihen und eine Parkbank berücksichtigt, die

Quaglio (1818) sind im Mozart-Museum vorhanden; siehe Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 11 (Raum III, Nr. 6, 8, 9, 10).

81 Kunz an Direktion des Schinkel-Museums Berlin [= Nationalgalerie Berlin], 12. Februar 1933; ArSM, NS_Sch03, pag. 327.

82 Schinkels Gouachen nach den Original-Bühnenbildern von 1816 wurden durch kolorierte Aquarelle-Drucke von Carl Friedrich Thiele (1780–1836) in solch hervorragender Qualität gefertigt und verbreitet, dass diese von Schinkels Vorlagen kaum noch zu unterscheiden waren; siehe Frese, *„Das Theater verwandelt sich...“* (wie Anm. 44), S. 168. – Tatsächlich stieg Carl Friedrich Schinkel durch Thieles Radierungen als Theaterdekorateur der *Zauberflöte* zu einer geradezu legendären Größe auf; siehe *Imagine Mozart. Mozart Bilder. Mozartfest Würzburg in Kooperation mit dem Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg und dem Museum im Kulturspeicher*, hg. v. Damian Dombrowski, Andrea Gott dang und Ulrich Konrad, unter Mitarbeit von Carolin Goll und Dimitra Will, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag 2021, S. 156–158 (zu Kat. 59). Thiele veröffentlichte nicht nur Bühnenbildentwürfe („Decorationen“) nach Karl Friedrich Schinkel, sondern auch Figurinen („Kostümen“). Sie erschienen 1819–1824 bei Wittich in Berlin.

83 Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 2 (Raum I, Tafeln 3, 4, 7).

84 Ebenda, S. 11 (Raum III, Nummer 11).

85 Kunz an Direktion des Schinkel-Museums [= Nationalgalerie Berlin] in Berlin, 4. Oktober 1932; ArSM, NS_Sch03, pag. 331.

86 Schreiben des Büros der Nationalgalerie Berlin an Kunz, 23. Dezember 1932; ArSM, NS_Sch03, pag. 255.



Abb. 12: „Garten des Sarastro“, Szenenbild für *Die Zauberflöte* nach Karl Friedrich Schinkel, Berlin 1816, Gouache-Kopie über Fotoreproduktion, 1933; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-254

auf Schinkels Entwurf fehlen, auf der erwähnten Skizze aber angedeutet sind.⁸⁷ Das Modell „Palmenhain“ (vgl. Abb. 13) weicht also in voller Absicht von Schinkels Gouache des Bühnenbildentwurfs ab.

Eine ganz andere Form der Schinkel-Rezeption zeigen die Bühnenbilder des gebürtigen Wieners Ernst Lert (1883–1955). Dieser hatte, wie Kunz feststellen konnte, für seinen *Idomeneo* von 1905 eine Schinkel-Dekoration zu dessen *Zauberflöte* verwendet.⁸⁸ Diese Ausgangslage gab Stoff für Rekonstruktionen

87 Zum Modell Palmenhain siehe Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 11 (Raum III, Nummer 11).

88 Kunz an Direktion des Schinkel-Museums [= Nationalgalerie Berlin], Salzburg, 12. Februar 1933; ArSM, NS_Sch03, pag. 327. Siehe auch Otto Kunz an Ernst Lert, 20. Jänner 1933; ArSM, NS_Sch03, pag. 447. Kunz macht hier eine der selten von ihm erhaltenen Angaben über das von ihm gewünschte Format: „Der Prospekt für unser Modell muss die Grösse von 50 : 36 cm haben.“



Abb. 13: „Palmenhain“, Bühnenbildmodell für *Die Zauberflöte* nach Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel, Berlin 1816; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6614

getreu dem Motto „Neuer Wein in alte Schläuche“. Die Schinkel’schen Entwürfe wurden also, nicht nur bei Lert, ihrem ursprünglichen Zusammenhang entrissen und in einen anderen Opern-Kontext gestellt. Das Bühnenbild zu Lerts Leipziger Inszenierung von *La clemenza di Tito* war zuvor von Schinkel für die Inszenierung der *Vestalin* des Berliner Generalmusikdirektors Gaspare Spontini (1774–1851) verwendet worden, also für die damals hochberühmte Tragédie lyrique in einer neuen Fassung von 1818. Den Bühnenbildentwurf dazu wünschte sich Kunz als Vorlage für ein Modell von Lerts *La clemenza di Tito*-Inszenierung:

Ich bitte [...] um die Erlaubnis, dieses Blatt etwa vier Wochen behalten zu dürfen, da es auf Grund photographischer Grundlagen vergrößert peinlich genau kopiert werden soll. Die Kopie wird als Hintergrund für ein Modell zu ‚Titus‘ dienen. In dieser Fassung wurde diese Oper mit dem Schinkelschen Hintergrund 1917 in Leipzig in der Inszenierung von Dr. Ernst Lert aufgeführt.⁸⁹

⁸⁹ Kunz an Direktion des Schinkel-Museums [= Nationalgalerie Berlin], 17. März 1933; ArSM, NS_Sch03, pag. 323.



Abb. 14: „Vor den Stadtmauern Roms“, Bühnenbildentwurf für Gaspare Spontinis *Vestalin* nach Karl Friedrich Schinkel (1818); verwendet von Ernst Lert für *La clemenza di Tito*, Leipzig 1917; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6657

In jüngerer Zeit sind Beschriftungen zu einigen der Salzburger Theatermodelle offensichtlich abhandengekommen. Dem Verfasser gelang es anhand der bekannten Entwürfe Schinkels, das im Mozart-Museum zwischenzeitlich nicht mehr zuzuordnende Modell als für eine Inszenierung der Oper *La clemenza di Tito* von Lert zu identifizieren.⁹⁰ Während Schinkel in seinem Entwurf die Architektur in freier Landschaft präsentiert, lässt Kunz im Vordergrund noch eine Säulenhalle hinzufügen (vgl. Abb. 14), er verfährt also ähnlich ‚frei‘, wie es schon im Falle des „Palmenhains“ zu beobachten war.

90 Tatsächlich entspricht das als anonym behandelte Modell (ArSM, Fotosammlung F-6657) der Dekoration für *La clemenza di Tito*, die verzeichnet ist in Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 17 (Raum V, Nummer 16). Durch Bildvergleich erkennbar deutet diese Dekoration auf diejenige „Vor den Stadtmauern Roms“ für die *Vestalin* (Berlin 1818). Vorlage ist eine Federzeichnung von Karl Friedrich Schinkel, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett SM 22c.171, https://schinkel.smb.museum/index.php?page_id=36 (06.02.2023).

Im Umgang mit der Rezeption Schinkels zeigte sich eine beachtenswerte Fachkenntnis des Museumsleiters Otto Kunz auf dem Gebiet der Theaterwissenschaft. Kunz muss abgesehen davon einen recht widersprüchlichen Charakter gehabt haben. Er hielt sich einerseits zurück, war ein „Stiller im Lande“⁹¹ oder wollte zumindest so gesehen werden, wurde aber andererseits als eigenmächtig kritisiert und legte Wert auf angemessene Äußerlichkeiten, etwa die Verleihung des Professorentitels.⁹² Kunz hielt die internationale Ausrichtung der theatergeschichtlichen Sammlung für wesentlich, um „aus dem Studium der alten und neuen Inszenierungen Rat und Anregung [zu] holen“⁹³, und zwar für Fachleute und Laien, „ob deutsch, französisch, englisch, italienisch, spanisch, russisch, amerikanisch usw.“⁹⁴ In diesem Sinne stufte Kunz die Interessiertheit des 1937 in Salzburg noch aufgetretenen Arturo Toscanini (1867–1957), der sich vor Beginn seiner Einstudierung der *Zauberflöte* über historische Mozart-Bühnenbilder in der Ausstellung informieren ließ, als bemerkenswert ein.⁹⁵ International ausgerichtet präsentierte sich noch 1937 die Ausstellung „Mozart auf dem französischen Theater“.

Irritierend erscheint, wie sich Kunz in den Jahren des Nationalsozialismus in Österreich völlig entgegengesetzt dazu verhalten hat. Seine bis dahin weltläufige Einstellung legte der Museumsleiter 1938 abrupt ab; stattdessen feierte er gleich nach dem ‚Anschluss‘ den Nationalsozialismus und trieb es mit der Selbstmobilisierung so weit, dass er das Mozart-Museum in eine „Weihestätte für die deutsche Nation“⁹⁶ umzuformen bereit war. Unterstrichen hat Kunz sein Bekenntnis zum Nationalsozialismus nicht nur als Referent von Vorträgen⁹⁷,

91 Herbert Stifter, *Schon ein Jahr! Am 21. Dezember 1949 starb Otto Kunz*, in: *Salzburger Volksblatt* vom 21. Dezember 1950, S. 3f.

92 Gegenüber dem kurzzeitig als Präsidenten der Stiftung Mozarteum wirkenden Franz Schneiderhan äußerte der promovierte Kunsthistoriker Kunz, mit einem Professorentitel würde er einfacher mit internationalen Bühnen verhandeln können. Otto Kunz an Franz Schneiderhan, Salzburg, 19. August 1937; ArSM, NS_Sch03, pag. 759–761.

93 Kunz, *Ein Memorandum* (wie Anm. 66), S. 2.

94 Ebenda.

95 Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum [...] zugleich einundvierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 25), S. 58. Einige Passagen in dieser Stiftungschronik, auch diese, sind offensichtlich dem Memorandum von Kunz entnommen (vgl. Kunz, *Ein Memorandum* [wie Anm. 66], S. 2). – Übrigens wurde 1937 unter Toscanini in Salzburg die weltweit erste Gesamteinspielung der Oper auf Schallplatte aufgenommen.

96 Vgl. Großpietsch, *Provenienzforschung im Mozart-Museum* (wie Anm. 17), S. 320 und 338 (Anm. 38 und 39).

97 Zum Beispiel *Wege des Ausbaues des Museums zu einer Weihestätte der deutschen Nation*, Vortrag von Otto Kunz am 24. August 1940 im Mozart-Museum Salzburg, siehe anon., *Ein Huldigungsakt*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 200 vom 26. August 1940, S. 6.

sondern bemerkenswerterweise durch offenbar persönlich von ihm aufgesetzte Schreiben an die Kanzleien von Adolf Hitler und Joseph Goebbels.⁹⁸ Als mit dem „Umbruch“ eine „bessere Zeit“ eingetreten sei, so Kunz 1940, sei er „selbstverständlich auf meinem Posten“ geblieben⁹⁹, als habe es nie einen Grund geben können, um ihn seines Amtes womöglich zu entheben. Im Großen und Ganzen blieb aber das Mozart-Museum, ob beabsichtigt oder kriegsbedingt unbeabsichtigt, bis Kriegsende fern von plumper Ideologisierung und Deuschtümelei, das gilt besonders für die Theatergeschichtliche Abteilung. Hinweise darauf, dass die Erinnerung an verfolgte Bühnenbildner gelöscht worden wäre (etwa durch Entfernung bestimmter Modelle), sind dem Verfasser nicht bekannt geworden. Obwohl Kunz offenbar keine persönlichen Vorteile aus seiner explizit geäußerten Unterstützung für das NS-System zog, konnte das Mozart-Museum durchaus vom proaktiven Bekenntnis seines Leiters zur NSDAP profitieren. Der tragende Verein der Stiftung Mozarteum wurde nicht aufgelöst, das Mozart-Museum über Jahre mit beachtlichen Subventionsmitteln ausgestattet, was sicher auch die Fertigung extern vergebener Auftragsarbeiten möglich machte. So konnte die Sammlung an Bühnenbildmodellen über honorierte Auftragsarbeiten in den Jahren des Nationalsozialismus noch weiter ausgebaut werden. Es fertigten für 1938 der Grafiker Wilhelm Heinold (1911–2001) in München¹⁰⁰ sowie für 1939 Wilhelm Kaufmann (1901–1999) in Salzburg solche Modelle gegen Honorar an.

Vom letztgenannten Modell haben sich Rechnungen in den Akten aus der NS-Zeit in der Stiftung Mozarteum erhalten, die insofern aufschlussreich sind, als sie über die Vorlage und die Fertigung genauer als sonst Auskunft geben.¹⁰¹ Einige Modelle müssen sehr aufwändig zu gestalten gewesen sein: Die Mo-

98 Im Archiv der Stiftung Mozarteum sind nur Durchschläge der Schreiben vorhanden. Vgl. Großpietsch, *Provenienzforschung im Mozart-Museum* (wie Anm. 17), S. 338 (Anm. 42 und 41).

99 Otto Kunz an Gauleiter Friedrich Rainer, Salzburg, 5. Februar 1940, S. 2; ArSM, NS_Sch04, pag. 25.

100 Dies geht hervor aus Wilhelm Heinold an Otto Kunz, München, 3. März 1938; ArSM, NS_Sch03, pag. 911f. Es geht dabei um eine Szene aus *Don Giovanni*.

101 Kaufmann baute Bühnenbildmodelle nach der *La clemenza di Tito*-Inszenierung, Frankfurt 1810 („Modell nach Fuentes Frankfurt 1810 [...] im Stil d. Z. um 1810“). Dieses Modell wurde unter Verwendung eines Sticks von Raidel und Unterlagen im Stadtgeschichtlichen Museum Frankfurt am Main gefertigt (siehe ArSM, NS_Sch03, pag. 1057; NS_Sch05, pag. 469, 473). Ein zweites Modell (vgl. Abb. 15) betrifft die *Don Giovanni*-Inszenierung mit dem Bühnenbild von Edouard Despléchin (1802–1871), Paris 1866 („Herstellung des Modells [...] Mittelgrund mit Klagefrauen [...] ferner Kulissen, im Stil der Zeit um 1860“); dazu Rechnungsbeleg mit Quittungsvermerk vom 30. Juni 1939; ArSM, NS_Sch05, pag. 469, 471 (aus einer inliegenden Mappe „Rechnungen und Belege 1939/40“). Siehe auch Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65), S. 17 (Raum V, Nummer 15; als „Frankfurt am Main 1790“ bezeichnet).



Abb. 15: *Scena ultima*, Klageweiber singen abschließend aus dem „Dies irae“. Bühnenbildmodell von Wilhelm Kaufmann für *Don Giovanni* nach Edouard Despléchin, Paris, Théâtre impérial de l'Opéra, 1866; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6578

dell-Rekonstruktion der Mailänder *La clemenza di Tito*-Aufführung von 1814 schlägt bei der Stiftung Mozarteum mit 400 Reichsmark zu Buche.¹⁰²

Kunz, der dem Museum durchgehend von 1924 bis 1945 vorstand, hatte zeit-
lebens an den didaktischen Nutzen einer durch Modelle anschaulich gemach-
ten Theatergeschichte geglaubt. Er verstand die von ihm veranlasste, auf fünf
Räume ausgedehnte Abteilung als seine wichtigste Leistung für die Internatio-
nale Stiftung Mozarteum.

*Zweck der Theaterabteilung ist, die geistige Auswirkung der Opern Mozarts,
soweit sie im Bilde faßbar ist, aufzuzeigen. Die Abteilung gliedert sich in einen
geschichtlichen und einen zeitgenössischen Teil.*¹⁰³

102 ArSM, NS_Sch05, pag. 567, 573. Zur Bitte um Unterstützung an die faschistische Regie-
rung in Rom vgl. auch Großpietsch, *Rückgaben, Rückblicke* (wie Anm. 16), S. 322 und 339
(Anm. 55).

103 Otto Kunz, ca. 1931, zit. nach Hummel, *Marksteine der Geschichte [...] und vierzigster
Jahresbericht* (wie Anm. 18), S. 48.

Kunz wurde jedoch, wie heute bekannt ist, von verschiedenen Seiten auch während der NS-Zeit angegriffen, wobei die Kritik aus einer ganz anderen Richtung kam: Man hielt Kunz vor allem eine aus der Zeit gefallene Gestaltung der übrigen Museumsräume vor.¹⁰⁴

Die Entwicklung nach Kriegsende

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs erfolgte ein deutlicher Einschnitt, der die Stiftung Mozarteum als Ganzes betraf, so dass der Neuanfang eigener Aktivitäten des Vereins mit der Installierung eines neuen Kuratoriums und eines gewählten Präsidenten sich noch einige Jahre bis 1951 hinzog, während derer Generalsekretär Alfred Heidl der Institution höchst umsichtig voranstand.¹⁰⁵ Otto Kunz hat noch kurz vor seinem Tod ein Memorandum zur „Theatersammlung“ verfasst, in dem er Aufbau und Zielsetzung der von ihm betreuten Sammlung beschreibt. Er hält fest, in welchem Bereich sich seiner Meinung nach noch Desiderata im Sammlungsaufbau der Bühnenbildmodell-Sammlung fänden. Zwar sei die *Zauberflöte* „fast zur Gänze vorhanden“, weil sich die Ausstellung von 1928 „gut bewährt“ habe. Und für *Don Giovanni* stehe nur noch die Dokumentation der Theaterrezeption in Spanien aus.¹⁰⁶ Unterrepräsentiert und nur rein zufällig durch einzelne Beispiele vertreten seien aber Mozarts Wiener Bühnenwerke *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte*. Diese Zeilen des Memorandums, das ansonsten viel Bekanntes zusammenfasst, sind an die Nachfolge der Museumsleitung gerichtet, die Kunz auch an die Bedeutung des Austauschs mit Opernbühnen und Museumsfachleuten erinnert.¹⁰⁷

Trotz der Einschnitte, die die ersten Nachkriegsjahre mit sich brachten, war die bisherige Theatergeschichtliche Abteilung in ihrer Existenz, anders als Kunz wohl befürchtet hatte, nicht wirklich gefährdet gewesen – ganz im Gegenteil. Die Ausstellung der Abteilung blieb auch nach 1950 auf den ganzen 2. Stock verteilt zu sehen und wurde sogar noch erweitert. So begleiteten Sonderausstellungen der Stiftung Mozarteum zu den großen Opern Mozarts über Jahre die Salzburger Festspiele.¹⁰⁸ Die Ausstattung übertraf das heute Ge-

104 Näheres dazu bei Großpietsch, *Provenienzforschung* (wie Anm. 17).

105 Großpietsch, *Rückgaben, Rückblicke* (wie Anm. 16), S. 411–415.

106 Kunz, *Ein Memorandum* (wie Anm. 66), S. 3.

107 „Weiters müsste auch ein ständiger wissenschaftlicher Kontakt mit allen Theatersammlungen und den Opernhäusern bestehen.“ Ebenda. – Als Kunz die Memoranda im Mai 1949 aufsetzte, war die Museumsleitung noch unbesetzt.

108 *Idomeneo* und *Die Zauberflöte* (1951), *Le nozze di Figaro* und *Die Zauberflöte* (1952), *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* (1953), *Don Giovanni* und *Così fan tutte* (1954), *Die Entführung aus dem Serail* (1955) und *Die Zauberflöte* (1955).

wohnte erheblich. Die im Mozartjahr 1956 veranstaltete Sonderschau, die sich bis in den 1. Stock erstreckte, wartete mit Mozarts Autograph der *Entführung aus dem Serail* sowie von *Apoll und Hyacinth* auf¹⁰⁹; die im nachfolgenden Jahr gezeigte Ausstellung präsentierte – heute undenkbar – Autographe von sechs Mozart-Opern aus europäischen Bibliotheken.¹¹⁰ Die Schließung der Theatergeschichtlichen Abteilung wurde vielleicht auch deshalb nicht erwogen, weil die jeweils über Jahrzehnte wirkenden wissenschaftlichen Leiter der Stiftung Mozarteum in der Nachkriegszeit, nämlich Géza Rech (1910–1992) und Rudolph Angermüller (1940–2021), sich als ausgesprochen opernaffin erwiesen und Mozarts Bühnenwerke als zentrales Anliegen behandelten.

Bis Dezember 1950 waren unter Beratung von Viktor Luithlen (1901–1987) aus Wien das Mozart-Museum neu eingerichtet sowie die Modelle gereinigt¹¹¹ und nach der „Überholung der Dioramen in der Theatergeschichtlichen Abteilung“¹¹² der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht worden. Nachdem Kunz Ende 1949 verstorben war, übernahmen Eligius Scheibl (1912–1990) und Hans Niederführ (1902–1987) die Betreuung der Theatergeschichtlichen Abteilung.¹¹³ Letzterer legte 1950 auch ein aktuelles Verzeichnis des Bestands an Bühnenbildmodellen und sonstigem Material an.¹¹⁴ Die Leitung der wissenschaftlichen Abteilung (einschließlich der Theatergeschichtlichen Abteilung) lag bei Géza Rech. Die damalige Nachkriegsausstellung präsentierte 71 Bühnenbildmodelle, die in der Ausstellung auf historische¹¹⁵ und auf zeitgenössische¹¹⁶ Inszenierungen aufgeteilt wurden.

109 Vgl. anon., *Sonderschau Mozart auf dem Theater eröffnet*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 6 (1956), Heft 16, S. 6.

110 Ausgestellte autographe Beispiele zu: *Mitridate Re di Ponto*, *La finta semplice*, *Ascanio in Alba*, *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro* und *La clemenza di Tito*. Siehe anon., *Mozart auf dem Theater Salzburg*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 7 (1957), Heft 2, S. 4.

111 „Im Jahre 1950 wurde eine gründliche Reinigung und Überholung der Dioramen veranlasst.“ Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum [...] zugleich einundvierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 25), S. 58; vgl. auch S. 138.

112 Ebenda, S. 138.

113 Ebenda, S. 139.

114 Niederführ, *Sammlung Mozart auf dem Theater* (wie Anm. 65).

115 Im historischen Teil „werden die Bühnenbilder zu Opern Mozarts, wie sie sich im Laufe der Zeit gestalteten und wandelten, aufgezeigt.“ Hummel, *Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum [...] zugleich einundvierzigster Jahresbericht* (wie Anm. 25), S. 34. Es wurden außer den Dioramen auch Zeichnungen, Kostümbilder etc. gezeigt.

116 „Der zweite, zeitgenössische Teil, gibt ein Spiegelbild der gegenwärtigen Darstellung Mozart’scher Opern.“ Ebenda; siehe auch S. 58. Kunz etwa legte auch Wert auf „interessante Modelle, die völlig neue Lösungen des szenischen Problems anstreben.“ Siehe Otto Kunz, *Bericht über das Mozart-Museum 1932*, Typoskript; ArSM, NS_Sch04, pag. 123.

Die Sammlung wurde stetig erweitert, aber ein separates maschinenschriftliches Inventar der erst nach 1945 hinzugekommenen Modelle gibt es offenbar nicht. Verwunderlich ist, dass eine ganze Anzahl von Aufführungen der Salzburger Festspiele durch Modelle in der Stiftung Mozarteum dokumentiert ist, obwohl man doch glauben möchte, dass sich solche im Archiv der Salzburger Festspiele befinden müssten. Lange gab es jedoch kein eigenes Archiv für die Salzburger Festspiele.¹¹⁷ Die Festspielhausgemeinde, der Förderverein der Salzburger Festspiele, hatte daher in der Vorkriegs- wie in der Nachkriegszeit den Bau von solchen Modellen, die für das Inventar des Mozart-Museums bestimmt waren, finanziell unterstützt. Schon 1932 ist davon die Rede, dass die Festspielhausgemeinde jährlich ein Modell zugunsten des Mozart-Museums würde finanzieren können.¹¹⁸ Das erst ab 1964 zunächst von Werner Rainer betreute Festspielarchiv konnte sich auf anfängliche Versuche von Josef Hummel stützen, der für ein später einzurichtendes Festspielarchiv Dokumente gesammelt hatte (er verstarb 1961). Ungeachtet dessen befinden sich im Bestand des Mozart-Museums Modelle zu bedeutenden Festspiel-Inszenierungen der 1950er Jahre, etwa zu Clemens Holzmeisters *Don Giovanni* von 1953¹¹⁹ und zu Oskar Kokoschkas ‚Salzburger‘ *Zauberflöte* von 1955.¹²⁰ Zahlreiche Modelle von oder nach den langjährig für die Festspiele tätigen Bühnenbildnern Caspar Neher (1897–1962), Oskar Fritz Schuh (1904–1984), Teo Otto (1904–1968)¹²¹ und Jean-Pierre Ponnelle (1932–1988) fanden ebenfalls ihren Platz in der Theatergeschichtlichen Abteilung des Mozart-Museums.

Die jüngere Entwicklung

Lange Zeit war im Mozart-Museum die Begeisterung für die Bühnenwerke des Komponisten gleichbleibend groß, was ja durch den jährlichen Festspielbetrieb immer wieder neu unterstrichen werden konnte. Kurz vor dem

117 Eine Zeitungsausschnittsammlung zu den Aufführungen der Salzburger Festspiele der Nachkriegszeit war über Jahre in der Stiftung Mozarteum deponiert. Es ist inzwischen durch die langjährige Leiterin der Mozart-Museen und Archiv, Gabriele Ramsauer, dem Archiv der Salzburger Festspiele ausgehändigt worden.

118 Otto Kunz an Heinrich Puthon, Salzburg, 18. Oktober 1932; ArSM, NS_Sch03, pag. 367–369.

119 *Don Giovanni*, Salzburger Festspiele 1953; Dirigent: Wilhelm Furtwängler; Regie: Herbert Graf; Bühnenbild: Clemens Holzmeister.

120 *Die Zauberflöte*, Salzburger Festspiele 1955; Dirigent (für den 1954 verstorbenen Wilhelm Furtwängler): Georg Solti; Regie: Hans Graf; Bühnenbild: Oskar Kokoschka. – 1965 fand eine Neuinszenierung der *Zauberflöte* in Genf statt, an der wiederum Solti, Graf und Kokoschka mitwirkten.

121 Zwei Bühnenbilder zum *Don Giovanni* nach Teo Otto; siehe Walter Hummel, *Mozart in aller Welt. Die Weltfeier 1956. Die neue Mozart-Ausgabe. Chronik der Internationalen Stiftung Mozarteum 1951–1961*, Salzburg: Selbstverlag der Internationalen Stiftung Mozarteum [1961], S. 148. Vgl. zu Otto auch den Beitrag von Sigrid Brandt im vorliegenden Band.



Abb. 16: Bühnenbildmodell für *Die Zauberflöte* nach Oskar Kokoschka, Salzburger Festspiele 1955; © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-6619

Mozart-Gedenkjahr 1991 erschien in Salzburg ein Ausstellungsführer der Stiftung Mozarteum, in dem die bis dahin präsentierten Modelle im zweiten Stock noch erwähnt sind.¹²² Nach dem Festjahr aber nahm die Internationale Stiftung Mozarteum allmählich Abschied von der jahrzehntelang stark auf Mozarts Bühnenwerke konzentrierten Ausstellungskonzeption. Ab 1994 ging man zunächst daran, die Ausstellungsräume in der Getreidegasse zu restaurieren, gleichzeitig aber auch, das Museum um weitere Ausstellungsräume zu erweitern, die es von da an ebenfalls zu kuratieren galt. Es ging um die Rekonstruktion des südlichen Gebäudeteils des „Tanzmeisterhauses“, das auf dem neu erworbenen Grundstück am Makartplatz errichtet und 1996 als Museum eröffnet werden konnte.

Zu dieser Zeit hatte sich längst auch museologisch der Wind gedreht. Hinsichtlich der historischen Wahrnehmung standen neue Aspekte im Vordergrund, vor allem solche aus der Alltagsgeschichte, ein damals viel diskutiertes Gebiet, hergeleitet aus der französischen Geschichtsschreibung. Es sollte nun nicht nur das Genie und sein Bühnenschaffen vorgestellt werden, sondern es ging auch um die Inszenierung der ‚Umwelt‘ Mozarts, wie man das regionale

122 „Die zweite Etage ist dem Thema ‚Mozart auf dem Theater‘ gewidmet. In über 100 Dioramen, das sind Miniaturbühnen, wird die Rezeptionsgeschichte der Opern Mozarts illustriert.“ Johanna Senigl, *W. A. Mozart und Salzburg. Führer durch die Gedenkstätten mit Kurzbiographie*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1990, S. 24. Dass sich die Ausstellung bis in den 1. Stock erstreckte, wird hier nicht mehr erwähnt.

Umfeld und den Freundes- und Bekanntenkreis nannte. Die Alltagsgeschichte einer Augsburg-Salzburger Bürgerfamilie wurde von da an in beiden Häusern mehr als bisher betont. Eine Abteilung mit auf Bühnenbildmodellen festgehaltenen, ‚eingefrorenen‘ Momentaufnahmen bestimmter Operninszenierungen hatte sich teilweise überlebt, denn es waren neue audiovisuelle Möglichkeiten in den Fokus des Interesses gerückt, die zunächst fürs Kino, später auch für das Fernsehen entwickelt worden waren. Ingmar Bergmans (1918–2007) filmische Inszenierung der *Zauberflöte* sei beispielhaft als Opern-Musikfilm genannt. Bergmans ursprüngliche Absicht war es 1974/75 gewesen, der Original-Aufführung von 1791 mit filmischen Mitteln möglichst nahe zu kommen.¹²³ Zu nennen ist auch der Opernfilm *Don Giovanni* von Joseph Losey (1909–1984), der an Schauplätzen des 18. Jahrhunderts in Venedig 1978 gedreht wurde.¹²⁴ Auch der spektakuläre Spielfilm von Carlos Saura (1932–2023) auf der Grundlage von Georges Bizets Oper *Carmen* darf am Rande erwähnt werden¹²⁵, zeigt er doch auf, wie ein Opernsujet zum Kern eines erfolgreichen Spielfilms von 1983 werden konnte. Musikfilme fanden gerade in den 1970er- und 1980er-Jahren eine enorme Beachtung, was nicht zuletzt 1984 in den Opern-Schlüsselszenen des mit mehreren Oscars ausgezeichneten Spielfilms *Amadeus* von Miloš Forman (1932–2018) sicht- und hörbar wurde.¹²⁶

Der Opern-Musikfilm hatte sich, was Requisiten und Kulissen betrifft, nicht mehr dem Theaterbetrieb, sondern den Mitteln des Spielfilms angepasst: Eine Studioaufnahme eröffnet spielfilmadäquate Möglichkeiten wie Kamerafahrten, die Verfolgung des ‚Bühnen‘-Geschehens aus unterschiedlichen Blickwinkeln, Detailaufnahmen und die Ausnutzung der Synchronisationstechnik. Die Stimmen der Sänger*innen und der Instrumente des im Hintergrund ertönenden, nicht sichtbaren Orchesters können eingespielt und Vokalstücke jeder Art lippensynchron unterlegt werden.

123 *Die Zauberflöte* von W. A. Mozart und Emanuel Schikaneder. *Trollflöjten*. Ein Film von Ingmar Bergman; Sveriges Radios Symfoniorkester; Leitung: Eric Ericson; Regie: Ingmar Bergman; mit Josef Köstlinger und Irma Urrila, Schweden 1975.

124 *Don Giovanni* von W. A. Mozart und Lorenzo da Ponte. Ein Film von Joseph Losey in Zusammenarbeit mit Franz Salieri, konzipiert von Rolf Liebermann; Orchester und Chor der Pariser Oper; Leitung: Lorin Maazel; Musikalische Beratung und Cembalo: Janine Reiss; Regie: Joseph Losey; mit Ruggero Raimondi, John Macurdy, Edda Moser, Kiri Te Kanawa, Kenneth Riegel, José van Dam, Teresa Berganza, Malcolm King, Eric Adjani, Frankreich 1979.

125 *Carmen* von Georges Bizet. Spielfilm von Carlos Saura nach der gleichnamigen Oper mit Musik von Georges Bizet und Paco de Lucía; Regie: Carlos Saura; mit Antonio Gades und Laura del Sol, Spanien 1983.

126 *Amadeus*, Spielfilm von Miloš Forman nach dem gleichnamigen Theaterstück (1979) von Peter Shaffer; Regie: Miloš Forman; mit Tom Hulce, F. Murray Abraham und Elizabeth Berridge, USA 1984.

Auch die auf der Bühne gezeigten Opern-Inszenierungen konnten, beginnend mit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in Bild und Ton hochprofessionell gespeichert und dokumentiert werden. Von der neuen Medientechnik überzeugte Dirigenten wie Herbert von Karajan (1908–1989) knüpften an die Chancen des (Opern-)Musikfilms an, schufen eine perfekte Schnitt- und Überblendungstechnik. Dies wurde zum Standard auch bei der Aufzeichnung von Live-Konzerten und für aufgezeichnete Bühnenwerke. Der in den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern ORF, ZDF (einschließlich 3sat) und ARTE propagierte Musikfilm war zu einer audiovisuellen Gesamtkomposition geworden, die man im Fernsehen genießen konnte, die aber auch jederzeit über neue Speichermedien wie Videobänder (VHS, Beta) und Bildplatten zur Verfügung stand. Um ein Bühnenbild einer laufenden oder vergangenen Inszenierung zu verstehen, war die Zuhilfenahme der Bühnenmodelle nun nicht mehr Voraussetzung.

Dass sich auch die Stiftung Mozarteum an diesen Umbruch angepasst hatte, zeigte sie ab 1991 mit der Einrichtung – ausgerechnet – eines neuen „Museums“ im Museum. Es ist der Archivierung von Audio- und Video-Medien gewidmet: das „Mozart Ton- und Film-Museum (MTFM)“, heutige Bezeichnung: „Mozart Ton- und Filmsammlung (MTFS)“. Dieses Schall- und Bildarchiv stellt die für den Komponisten Mozart weltweit bedeutendste Einrichtung ihrer Art dar.

Dokumente wegweisender Inszenierungen wurden also nicht nur akustisch auf Tonträgern wie Schallplatten, CDs und Magnettonbändern, sondern in Gänze auch auf Videobändern und Bildplatten visuell festgehalten. Weitere Speichermedien sind hinzugekommen. Die auf diese Art individuell abrufbaren Opernfilme oder -aufzeichnungen lassen Interpretationsvergleiche in großem Stil zu. Auf die heute üblichen Speichermedien migriert halten Opern-Musikfilme jeweils auch das Bühnenbild fest, das aus unterschiedlichen Perspektiven sichtbar wird. Man kann sagen: Spätestens 1996, mit der Übersiedlung zum Makartplatz, hat eine neue Museumsabteilung auf der rechten Salzachseite einer alten auf der linken Salzachseite Konkurrenz gemacht.

Die Ausstellung im Geburtshaus wurde reduziert, als im Jahre 2007 eine neue Präsentation der Bühnenbildmodelle im 2. Stock der Getreidegasse durch den Architekten Thomas Wizany gestaltet worden ist.¹²⁷ Seit dieser Zeit ist eine Kollektion von nunmehr noch 21 Bühnenbildmodellen zu sehen, die exzellent in die geschwungene Architektur eingefügt werden konnten. Darunter sind

¹²⁷ Caroline Kleibel, *Mozarts Geburtshaus. Edle Hülle – theatralisch die kostbare Fülle*, in: *Mozart-woche Magazin* 7 (Juli 2007), S. 29f.



Abb. 17: Heutige Räume der Mozart Ton- und Filmsammlung (früher Ton- und Filmmuseum) der Stiftung Mozarteum; © Internationale Stiftung Mozarteum

aber auch erst in jüngerer Zeit gefertigte Modelle, etwa ein Modell zur Oper *La finta giardiniera* zur Mozartwoche und das Festjahr 2006 (vgl. Abb. 18).

Die „Abteilung“ für Theatergeschichte gibt es schon lange nicht mehr innerhalb der Mozart-Museen der Stiftung Mozarteum. Stattdessen ist die Präsentation der verbliebenen Modelle ein Teil des Museumsrundgangs geworden, in dem auch das Gebiet der Oper Mozarts bildlich bzw. audiovisuell vorgestellt wird. All das, was für „Mozart auf dem Theater“ an Theatergeschichtlichem gesammelt worden ist – Grafiken wie Zeichnungen, Miniaturen von Sänger*innen, Figurinen und Modezeichnungen, Szenenbilder und historische Theaterzettel –, wird innerhalb des Depots für den grafischen Bestand in den Mozart-Museen verwahrt, sofern es nicht weiterhin ausgestellt ist. Dank der Trennung von Museumsbestand und Archiv (2022) werden alle theatergeschichtlich relevanten Fotografien und Ektachromes, moderne Theaterzettel, Programmzettel und Plakate sowie die Inventare im Archiv der Stiftung Mozarteum verwahrt. Ausgestellte Textbücher und Musik-Frühdrucke von Mozart-Opern, die das Museum zur Präsentation der Theatergeschichtlichen Abteilung geschenkt erhalten oder angekauft hatte, sind dagegen Teil des Bibliotheksbestands geworden, wobei die bis vor einigen Jahren als Teil des Museumsbestands gezeigten Handschriften und Frühdrucke natürlich ebenfalls der Bibliotheca Mozartiana zuzuordnen sind. Der Bestand der ehemaligen Theatergeschichtlichen Abteilung ist somit vollständig aufgelöst worden.

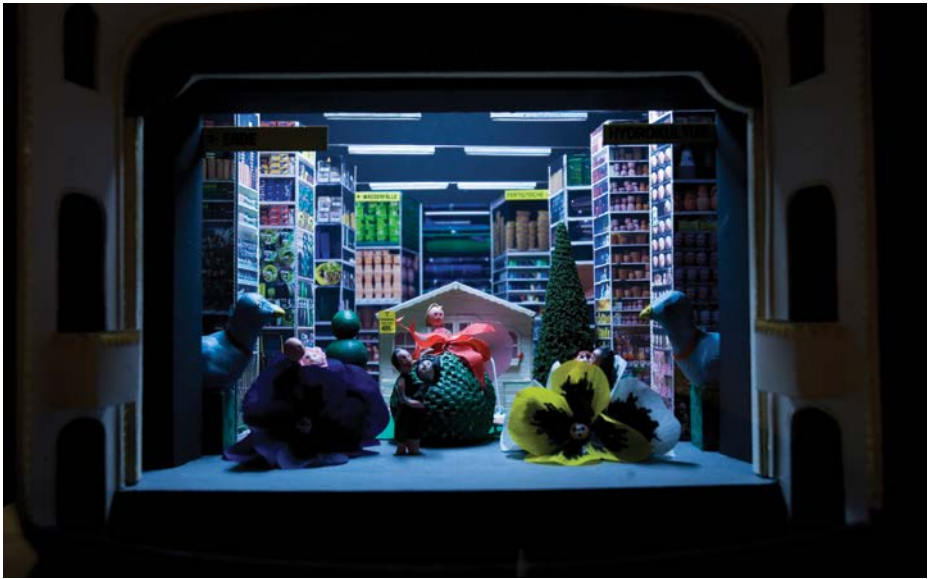


Abb. 18: Bühnenbildmodell für *La finta giardiniera* nach Bernd Lepel, Salzburg, Mozartwoche 2006 (in Koproduktion mit Salzburger Landestheater und Salzburger Festspiele); © Internationale Stiftung Mozarteum, Fotosammlung F-8146

Der didaktische Ansatz, eine Inszenierung im Modell gewissermaßen als Momentaufnahme mustergültig festzuhalten, um aus ihr und weiteren Objekten entwicklungsgeschichtlich etwas über Mozarts Opernschaffen zu erfahren, war 1925, als Kunz die Idee dazu entwarf, von aktueller Geltung. Inzwischen dürfte sich die Idee einigermaßen überlebt haben. Man muss inzwischen weder ein Opernhaus noch eine theatergeschichtliche Abteilung besucht haben, um über eine bestimmte Inszenierung im Bilde zu sein. Heutige Streaming-Optionen internetfähiger Bildformate bieten noch viel mehr an Möglichkeiten, Abspielmöglichkeiten überall und zu jeder Zeit.

Die vor über 90 Jahren als eine Sammlung von 43 Objekten vorgestellten Bühnenbildmodelle der Stiftung Mozarteum, die kontinuierlich erweitert wurde, hat neben ihrer didaktischen Funktion natürlich einen bleibenden historischen Wert, zu dem sich schon Kunz immer wieder geäußert hat. Es geht um Kunstwerke der Modellbaukunst und um den Ausdruck der Ausstellungstechnik vergangener Zeit. Zur Illustration von Inszenierungen der Vergangenheit, zu denen es keine Bildaufzeichnungen, keine oder nur wenige Fotografien gibt, sind Bühnenbildmodelle weiterhin von größerer Bedeutung. Ihr bescheidener Zauber von Drehbarkeit und elektrischer Beleuchtung war einst eine Attraktion fürs Publikum. Natürlich finden in Zeiten von *Virtual*

und *Augmented Reality* Feinheiten dieser Art keine besondere Aufmerksamkeit mehr. Der historische Wert der Dioramen und ihre Verbindung zu Bühnenbildern und Bühnenwerken Mozarts bleibt dagegen unangetastet.

Für die Zukunft sei angeraten, dass die Bedeutung dieser Bühnenbildmodelle als eine Spezi­alsammlung zur Dokumentation vergangener Inszenierungen im Blick bleibt. Sie sind als ein Zeugnis für den ambitionierten Versuch zu betrachten, Operninszenierungen in einzelnen Bildern *pars pro toto* dreidimensional en miniature festzuhalten und damit zu dokumentieren. Es ist an der Zeit, diesen Schatz der Modelle zu heben, sie genauer zu beschreiben und genauer als bisher zu dokumentieren. Sie sind es wert!

Die Kollegienkirche als Schauplatz des Zeitgenössischen und Populären

Schon während meiner Salzburger Studienzeit war die Kollegienkirche ein Bauwerk, das eine unglaubliche Faszination auf mich ausübte. Nicht nur als Sakralraum mit festlichen Gottesdiensten, sondern auch als musikalischer Aufführungsort unterschiedlichster Werke wie beispielsweise des Mozart-Requiems zu Mozarts Todesstunde (erstmals im Mozartjahr 2006), aber auch Neuer und zeitgenössischer Musik oder popularmusikalischer Projekte.

Die baulichen Besonderheiten der Kollegienkirche beeinflussen musikalische Aufführungskonzepte maßgeblich, wie Einblicke in die Produktion des *Prometeo* von Luigi Nono bei dessen Salzburger Aufführung im Rahmen der *Kontinent*-Reihe 2011 der Salzburger Festspiele zeigen. Dem wird die Konzertserie *Electric Church* gegenübergestellt, die ähnlich wie *Prometeo* den gesamten Innenraum der Kollegienkirche in eine multimediale Inszenierung einbeziehen sollte.¹

Die Kollegienkirche

Zwischen 1694 und 1709 erbaute Johann Bernhard Fischer von Erlach im Auftrag des Salzburger Fürsterzbischofs Johann Ernst Graf Thun und Hohenstein (reg. 1687–1709) nicht weniger als fünf Kirchen. Zu diesen zählen die Pinzgauer Wallfahrtskirche Maria Kirchentäl sowie die Kirche im Johannes-Spital in Mülln, die Dreifaltigkeitskirche, die Ursulinenkirche und schließlich die baulich überragende und 1707 eingeweihte Kollegienkirche in der Stadt Salzburg. Die baulichen Besonderheiten der Kollegienkirche können an dieser Stelle nur insoweit erwähnt werden, als sie für die beiden im Folgenden näher besprochenen Aufführungen von Relevanz sind.

1 Anmerkung der Herausgeberin und des Herausgebers: Die Aufführung der *Electric Church* in der Salzburger Kollegienkirche war für den 18. Juni 2021 angesetzt, zufälligerweise der zweite Tag des diesem Band zugrundeliegenden Symposiums. Dass die Aufführung letztlich aufgrund von Bestimmungen während der COVID-Pandemie abgesagt werden musste, war während der Konzeption des Vortrags noch nicht absehbar. Daher wurde dieses unrealisierte Projekt nichtsdestotrotz für die verschriftlichte Fassung berücksichtigt.

Für eine Barockkirche verfügt die Kollegienkirche, ein symmetrischer Zentralbau, über einen ungewöhnlich schmalen und hohen Innenraum. Die Tambourkuppel mit einer Höhe von 54 Metern (nur 4 Meter niedriger als diejenige im Salzburger Dom) überflutet zusammen mit den Fenstern des Querschiffes die Vierung mit natürlichem Licht, während die Langhausarme nur in der Mittelachse mit indirektem Licht akzentuiert werden. Es ergeben sich dadurch Licht- und Dämmerzonen. Den Dämmerzonen ist auch die Schmucklosigkeit des Tonnengewölbes geschuldet: Dieses empfand Fischer von Erlach als für Verzierungen unzureichend beleuchtet. Dazu werden der Eingangs- und der Chorarm des Gotteshauses von ebenfalls weitgehend schmucklosen Wänden gebildet, deren Struktur mit einem riesigen Triumphbogen verglichen werden kann.² Die akustischen Konsequenzen solch ‚glatter‘ Flächen beschreibt Gunther Hauser folgenderweise:

Glatte Flächen sind [...] reflektierende Flächen und das akustische Ergebnis einer solchen Innenraumgestaltung ist meist ein reflexionsreicher Raum, der ein hohes Maß an indirektem Schall liefert [...]. So werden z.B. gerne die Holzpodeste unter den Kirchenbänken entfernt und mit einem harten Steinboden ersetzt. Die Bänke weichen gleichzeitig einem akustisch durchlässigen Gestühl. Im Effekt erreicht man dadurch einen weit höheren Anteil an Reflexionen, die die Hallzeit verlängern [...].³

Die Kollegienkirche hat im Laufe ihrer Geschichte unterschiedlichste Arten der Nutzung erfahren. In erster Linie war sie Universitätskirche, während der napoleonischen Besatzungszeit wurde sie als militärisches Heulager verwendet, später als Garnisonskirche; seit 1922 dient sie auch als Spielort der Salzburger Festspiele. Damals wurde dort Hugo von Hofmannsthal's *Das Salzburger große Welttheater* unter der Regie von Max Reinhardt uraufgeführt. Seit 1962 ist die Kollegienkirche wieder Pfarrkirche der Universität und war ab 1993 musikalische Residenz des *Zeitfluss*-Festivals bzw. der späteren *Kontinent*-Reihe. Das *Zeitfluss*-Festival wurde von Markus Hinterhäuser und Thomas Zierhäuser-Kin ins Leben gerufen und brachte neuen Schwung ins Festspiel-Programm, das sich dadurch neuesten kompositorischen Tendenzen öffnete, aber auch einem gewissen ‚Aufholbedarf‘ an Werken nachkam, die zwischenzeitlich einen ‚Kultstatus‘ erreicht hatten. In diesem Kontext erfuhr Luigi Nono eine besondere Würdigung.⁴

-
- 2 Volker Herzner, *Johann Bernhard Fischer von Erlachs Kollegienkirche in Salzburg*, in: *Architectura* 18 (1988), S. 92–105.
 - 3 Gunter Hauser, *Kirchenraum-Akustik*, www.dhrecords.com/Kirchenbeschallung/Kirchenakustik.html (22.02.2022).
 - 4 Regina Wohlfarth, *Der Altar als Bühne – Die Kollegienkirche als Aufführungsort der Salzburger Festspiele* by Constanze Schuler (review), in: *Forum Modernes Theater* 25 (2010), Heft 2, S. 221–223.

Luigi Nonos *Prometeo* ist eines der am häufigsten gespielten musikdramatischen Werke der Gegenwartsmusik. Der von Claudio Abbado geleiteten Uraufführung in Venedig am 25. September 1984 folgten bis zur Jahrtausendwende über 30 weitere Aufführungen. Den Beginn des Werks setzt die Entstehung der Welt durch Gaia, den roten Faden bildet ein Aufruf zur Errettung der Menschheit. Nono verzichtet dabei sowohl auf handelnde Personen als auch auf szenische Effekte. Vielmehr entspinnt sich eine in neun Teile gegliederte ‚Tragödie des Hörens‘ („Tragedia dell’ascolto“), deren Abschnitte in keiner schlüssigen Abfolge zutage treten und die inhaltlich durch Textfragmente von Friedrich Hölderlin bis Walter Benjamin getragen werden, die für das Publikum kaum fassbar sind. Geschichte, wie sie Nono durch sein Werk vermittelt, hat in gegenwärtigen Zeiten der physischen Bedrohung, hitziger politischer Debatten und wachsender sozialer Kälte neue Aktualität gewonnen. Extreme, Widersprüche und Kontroversen halten ihren Platz im ‚Stammbaum‘ des Daseins und mahnen ein, in kollektivem Streben erkannt, akzeptiert und überwunden zu werden⁵; „das Ohr aufwecken, die Augen, das menschliche Denken“, wie Nono es selbst in seinem Text *L’errore come necessità* von 1983 formulierte.⁶ In vielen Religionen sind die Ohren das Tor zum Wort Gottes, in der Psychoanalyse die Tür zur Seele und für Nono *das* Sinnesorgan, das die Tragödie des Hörens wahrnehmen kann. Dieses Sinnesorgan provoziert Nono durch Kontrastierung der unterschiedlichen Oberton-Vibrationen, im versteckten Gegenüber von laut und leise, schnell und langsam, mit der intellektuellen Aufgabe, die hypnotisierenden Klänge gedanklich nachzuvollziehen.⁷ Gleichermäßen sehen sich damit Ausführende und Publikum gefordert. In der Tat zeigte sich Nono oft unzufrieden über Aufführungen seines *Prometeo*, vor allem über die Streicher, die seiner Meinung nach die geforderte und notwendige Ruhe im Spiel nicht umsetzten.

Intensiv beschäftigte sich Nono im Zuge des *Prometeo* auch mit dem Sonoskop, der digitalen Antwort auf den Sonographen. Nono beeindruckte, dass

-
- 5 Lydia Jeschke, *Anspruch (und) Bescheidenheit. Luigi Nonos „Prometeo“ im Aufbruch zu neuen Verhältnissen*, in: *Musik*, in: *Luigi Nono Prometeo, Tragedia dell’ascolto*, CD-Booklet, Wien: Col-legno 2007, S. 7–12.
- 6 Orig.: „Risvegliare l’orecchio, gli occhi, il pensiero umano“, zit. nach Regine Müller, *Salzburg: Luigi Nonos gigantischer „Prometeo“*, https://rp-online.de/kultur/salzburg-luigi-nonos-gigantischer-prometeo_aid-13354403 (22.02.2023).
- 7 Carola Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 208.

das Sonoskop die „Ergebnisse minimaler Lippenbewegungen“⁸ aufzeichnen konnte. Gemeint sind Klänge und Obertöne zwischen 11 und 15 kHz, deren Wahrnehmung mittels „modulierter Verstärkung“ möglich ist⁹; andernfalls wären sie bei der Aufführung im Konzertsaal nicht hörbar. Es faszinierte den Komponisten, anhand der Technik über das gesprochene Wort hinaus in Verinnerlichungen, Heimlichkeiten, Ursächlichkeiten einzudringen.

Für die Uraufführung der ersten Fassung des *Prometeo* 1984 wurde der Stararchitekt Renzo Piano (*1937) von Nono damit beauftragt, eine mehrstöckige, den räumlichen Gegebenheiten in der säkularisierten Kirche San Lorenzo in Venedig angepasste Innengestaltung mit Gerüsten zu entwerfen, auf denen die Künstler*innen Platz fanden.¹⁰ Piano hatte sich davor vor allem durch seine Mitwirkung an der Gestaltung des Pariser Centre Pompidou (1977) internationale Anerkennung verschafft.¹¹ Schon in einem ersten Schreiben an Piano hielt Nono seine Ideen fest:

Islands = episodes of Prometheus/ Cacciari will inform you and will give you the text/fragments come from Aeschylus from Hesiod – from Greek poetry to Nietzsche to Hölderlin to Benjamin [...] Cacciari has invented a language of his own, using fragments – Everything will be discontinuous/ torn apart/ interpolated/ fragmented/ with recapitulations/ with superimpositions of the individual episodes– islands/ [...] from the lateral walkways you will need to invent maps of navigation routes connecting all of the elements: soloists in motion – sounds reading the space/ creating a new spatial dramaturgy/ from the slightest amount of space subjected to variation/ to the whole space totally filled with live sound and sound elaborated by means of live electronics [...] mobile sounds that read, discover, empty, fill the space.¹²

Pianos Klangskulptur in Form einer Arche, die „struttura“¹³, wurde nur dieses eine Mal in einer Aufführung verwendet und wird seither in einem Lagerhaus in Mailand aufbewahrt.¹⁴

8 Ebenda.

9 Ebenda.

10 Martha Brech, *Der komponierte Raum. Luigi Nonos „Prometeo, tragedia dell’ascolto“*, Bielefeld: transcript 2020, S. 212–214.

11 Anon., *Renzo Piano*, www.famous-architects.org/renzo-piano/ (22.02.2022).

12 Luigi Nono, Brief an Renzo Piano vom 6. Dezember 1983, zit. nach Nielinger-Vakil, *Luigi Nono* (wie Anm. 7), S. 193.

13 Brech, *Der komponierte Raum* (wie Anm. 10), S. 212–214.

14 Nielinger-Vakil, *Luigi Nono* (wie Anm. 7), S. 194.

Der Uraufführung folgte eine Phase der kompositorischen Umgestaltung des Werks; die revidierte Fassung wurde schließlich am 25. September 1985 erstmals aufgeführt. Erwähnenswert ist, dass es zu drei Aufführungen im Beisein Nonos kam: 1987 an der Alten Oper Frankfurt, im selben Jahr am Théâtre National de Chaillot in Paris und 1988 in der Berliner Philharmonie, bei denen das Experimentalstudio des SWR unter der Leitung von Peter Haller und später von André Richard entscheidend in die Umsetzung involviert waren. Für weitere Produktionen wurden die Aufführung an der Alten Oper Frankfurt als richtungsweisend angesehen und in Absprache mit Nono Aufführungsrichtlinien, etwa betreffend der Aufstellung der Musiker*innen, etabliert.¹⁵

Die Aufführung des *Prometeo* im Rahmen der *Kontinent*-Reihe 2011 in der Kollegienkirche

Die Umsetzung des *Prometeo* bedarf eines großen Aufwandes, sowohl personell als auch technisch. Personell werden zwei Dirigenten*innen und vier Orchestergruppen, die nicht mit Live-Elektronik verstärkt sind, sowie ein Chor, fünf singende, flüsternde und Worte fragmentierende Gesangssolist*innen (SSAAT), ein Bläsertrio (bfl/fl/picc, cbcl/cl/Eb cl, tb/euph/trb), zwei Sprecher, ein Streicher-Trio (vla, vcl, db) und drei Perkussionisten an Glasglocken benötigt, die alle mit Live-Elektronik verstärkt sind. In Summe macht dies sechs Gruppen, die mit Live-Elektronik interagieren und, sowohl physisch als auch über Lautsprecher verstärkt, rund um das Publikum platziert sind.

Den Musiker*innen, im Besonderen den Streicher*innen und Bläser*innen, werden bei der Aufführung außergewöhnliche Spieltechniken abverlangt. Diese sind notwendig, um die von Nono geforderten besonders geräuschvollen, aber auch transparenten Klänge zu erzeugen. Die extreme Bandbreite der Klänge und Spieltechniken wie auch die ständige Interaktion mit der Live-Elektronik fordern von allen Mitwirkenden eine immense Rücksichtnahme auf die anderen Ausführenden und einen ständigen Blick auf das große klangliche Ganze.

Wie schon bei der Aufführung im Rahmen des *Zeitfluss*-Festivals 1993 in der Kollegienkirche übernahm auch 2011 das SWR Experimentalstudio die gesamte technische Umsetzung.¹⁶ Vorlage war abermals die „struttura“ von

15 Brech, *Der komponierte Raum* (wie Anm. 10), S. 26–28.

16 Karl Harb, *Die Aura eines Klangraums*, in: *Salzburger Nachrichten Kultur* vom 1. August 2011, S. 1.

Piano samt dem Prinzip, das Klanggeschehen auf unterschiedlichen Raumebenen wiederzugeben. Demgemäß gab die Frankfurter Aufführung aus dem Jahr 1987 auch hier in Bezug auf die Umsetzung die Richtlinien vor. André Richard, nicht nur früherer künstlerischer Leiter des Experimentalstudios, sondern auch enger Vertrauter von Luigi Nono, hatte dies zuvor für die Umsetzungen in der Kollegienkirche nachdrücklich eingefordert und damit einer Ausführung im Sinne des Komponisten Bahn gebrochen.

Piano hatte bei der Uraufführung in der Kirche San Lorenzo für jede Ebene eine Höhe von 2,4 Metern vorgesehen. So erreichte die Arche eine Höhe von fast 10 Metern, wobei hier der Aufsatz für den höchsten Lautsprecher nicht mit eingerechnet ist. Keine Klangquelle, weder Musiker*innen noch Lautsprecher, durften in dieser hohen und mehrstöckigen „struttura“ auf gleicher Höhe oder kongruent positioniert werden.¹⁷ Obwohl die genauen Standorte für die Musiker*innen und Lautsprecher jedes Mal neu festgelegt werden müssen, gibt es folglich deutlich weniger Freiheiten in der Anordnung, als man vielleicht vermuten würde.¹⁸ Denn das Setup muss eine räumliche Choreografie ermöglichen, die mehr oder weniger feststeht und tatsächlich ein inhärenter Teil der Komposition ist, obwohl sie nicht notiert ist und sich erst im Rahmen ihrer Aufführungspraxis etabliert hat.¹⁹

Die Grundkoordinaten des idealen Aufbaus sehen nach André Richard in der Mitte des Klangraums die Positionierung der Klangregie vor. Davor und dahinter befinden sich je zwei Lautsprecher auf unterschiedlicher Höhe. Je zwei Lautsprecher (im Folgenden L) haben Platz an den vier Seiten des Klangraumes und werden von L 11 und 12, die rechts vor der Klangregie als höchste Punkte positioniert werden, überstrahlt. Im Klangraum vor der Klangregie werden Orchester (O) 1 sowie der Chor platziert, dahinter O 2 und die Sprecher. Auf der rechten Seite des Klangraums sind O 3, die Streicher sowie die Glasinstrumente anzusiedeln, links O 4, die Solisten und die Bläser, wobei sich der „struttura“ gemäß kein Musiker und kein Lautsprecher auf derselben Ebene oder auch anderen vis-a-vis befindet. Jede Schallquelle befindet sich somit auf einer von den anderen Beteiligten unabhängigen Ebene und interagiert von dort und via Technik mit den anderen Mitwirkenden.

17 Nielinger-Vakil, *Luigi Nono* (wie Anm. 7), S. 235.

18 Nuria Schönberg Nono, *Der Disput mit Thomas Mann? Das ist wirklich eine scheußliche Geschichte*, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/musik/der-disput-mit-thomas-mann-das-ist-wirklich-eine-scheussliche-geschichte-80116> (22.07.2023).

19 Nielinger-Vakil, *Luigi Nono* (wie Anm. 7), S. 235.

Trotz der mehr oder weniger fixierten Anordnung der Musiker*innen und der Technik gibt es durchaus Unterschiede in der Umsetzung des Raumkonzeptes. Die größte Varianz bleibt der Höhe in der Verteilung der zwölf Lautsprecher vorbehalten, wohingegen deren lokaler Aufbau strikt festgelegt ist. Beginnend mit L 1 in der Nähe des Bläsertrios, bilden acht der Lautsprecher eine Schleife im Uhrzeigersinn um das Publikum. Der niedrigste L 3 befindet sich in der Nähe des Chors und ist dem Publikum zugewandt, der höchste L 8 in der Nähe der Lautsprecher hinter dem Publikum; alle anderen sind in unregelmäßigen Höhen dazwischen platziert. Vier weitere Lautsprecher sind außerhalb dieser Schleife platziert: L 9 und L 10 werden hoch über dem zentralen Bedienfeld aufgehängt, während L 11 und L 12 entweder ganz vorne oder ganz hinten platziert sind, um den Schall indirekt vom Boden oder der Decke zu übertragen.²⁰

Die Kollegienkirche weist durchaus Ähnlichkeiten mit dem Ort der Uraufführung auf, beispielsweise in den großen seitlichen Bögen, dem schmucklosen Tonnengewölbe und dem sehr schmalen hohen Kirchenraum. 2011 fand sich das Publikum in Blöcke aufgeteilt und saß sich gegenüber. Der Kirchenraum wurde zusätzlich mit transparenten Schallsegeln ausgestattet. Die Raumanordnung der Technik und Musiker*innen entsprach dem von Richard eingemahnten idealen Aufbau. Der Erste Dirigent, Ingo Metzmacher, befand sich bei der Orchestergruppe, die Zweite Dirigentin, Matilda Hofman, in der Kanzel. Zwei Dirigent*innen sind aufgrund der bereits im Prolog eingeführten unabhängigen zweiten Zeitebene, welche die gesamte musikalische und klangliche Energie erst fassbar macht, notwendig. Während des gesamten Prologs bewegt sich eine Klangebene mit dem langsamsten vorgeschriebenen Tempo ($\downarrow = 30$). Diese von Nono als „homogene“ bezeichnete Klangebene ist eng mit der Narration verbunden. Ihr entgegen steht eine wesentlich abwechslungsreichere Klangebene mit Tempi von $\downarrow = 30$ bis $\downarrow = 152$.

Eine essenzielle Rolle spielt in Nonos Komposition die physische Beschaffenheit des Raumes. Ist „spazio“ in seinen Skizzen zu lesen, meint der Komponist hierbei immer den Aufführungsraum als eine zusätzliche klangliche Konstante, die durch das Klanggeschehen einer beständig sich wandelnden inneren Bewegung unterliegt, wie dies auch für alle anderen klangerzeugenden Mittel gilt.²¹

Raum und Musikstruktur müssen hier eine sinnvolle Einheit bilden, und man hört es: Hier wurde der Raum so aufwändig wie elegant erobert, Chor, Instru-

20 Ebenda.

21 Brech, *Der komponierte Raum* (wie Anm. 10), S. 11–13.



Abb.: Blick vom Haupteingang zum Altar der Kollegienkirche während der Proben zur Aufführung des *Prometeo* in der Salzburger Kollegienkirche 2011; © Silvia Lelli

*mentalgruppen (Ensemble Modern Orchestra) und Live-Elektronik verschmelzen jederzeit zu suggestiver Einheit.*²²

Nonos überaus drastische Dynamik im *Prometeo* – sie reicht vom *ppppppp* bis *ffffff* – lässt kaum Zeit zum Atemholen. Sie setzt sich nie fest, wie Martha Brech herausgearbeitet hat:

*Die Anzahl der gleichzeitig hörbaren Klangschichten ergibt sich aus dem Vergleich der Parameter. Da der Klang im *Prometeo* ständig wechselt und maximal über die Dauer eines Fragments von wenigen Takten einigermaßen stabil bleibt, ist der Vergleichsrahmen entsprechend kurz.*²³

Anhand der Takte 36 bis 39 des Prologs charakterisiert Brech das Zusammenspiel der Klangschichten als Mobile, das sehr wohl gewissen Strukturen folgt bzw. sie freisetzt:

22 Ljubiša Tošić, *Festspiele als Konzertschule des Hörens. Zyklus „Der fünfte Kontinent“ mit Luigi Nonos komplexem Werk eröffnet*, www.derstandard.at/story/1311802365090/prometeo-festspiele-als-konzertschule-des-hoerens (22.02.2022).

23 Brech, *Der komponierte Raum* (wie Anm. 10), S. 35.

Zunächst sind die Klangschichten voneinander getrennt, ab Takt 38 kommt es zu Annäherungen zwischen ihnen: Am Ende von Takt 38 spielt die Bassflöte im Unisono-„c“ mit den Sängern, die Tuba begibt sich kurz zum „h“ und nimmt damit den Klang der Orchester 1+2 auf, die Bassklarinetten dagegen taucht weiter in den Bassbereich ab und spielt dort am Ende „F“, das sich vom „h“ gespielten und zum tief transponierten stark verhallten „C“ des Glases gesellt: „H“, „C“ und „F“ sind die Töne der Sänger in Takt 39 bzw. nur der Tritonus „H“-„f“, der am Ende des Fragments steht. Somit ist zu beobachten, wie alle drei Klangschichten auf diese Töne zulaufen, in absoluter Tonhöhe, aber auch in (mehroktaviger) Distanz.²⁴

Für Brech lässt diese klangliche Annäherung zwei Interpretationen zu:

[...] je nachdem, ob man (a) zählzeitweise oder (b) gesamt über die Takte 38f. vorgeht [:]

a) Ein Wechsel der Klänge ergibt verschiedene Zusammenhänge je nach Ton und absoluter Tonhöhe von Klangort zu Klangort. b) Es etabliert sich ein Klanggefüge im gesamten Raum der Arca, das zugleich den mittleren und unteren Frequenzbereich zusammenführt.²⁵

Die *Electric Church*

Die *Electric Church Austria*, so der vollständige Projektname, wurde 2013 von Sergio Flores und Robert Otto gegründet und gastierte mit unterschiedlichsten Programmen in verschiedenen katholischen Kirchen und Domen in Österreich. Die jeweiligen Programme werden privat organisiert, sind an keinen Verein gebunden und werden durch Sponsoren finanziert. Betrachtet wird das bis dato letzte Programm der *Electric Church* namens „Gabriel“, worin in elf Kurzgeschichten eine nachdenklich stimmende, kritische Sichtweise auf die Menschheit evoziert werden soll. Die Uraufführung fand am 28. September 2017 in der Kirche am Hof in Wien statt. Die elf Geschichten haben Sujets wie Mut, Unabhängigkeit, Zeit, Sünde, Versuchung, Freiheit, Menschlichkeit, Liebe und das menschliche Dasein als thematische Grundlage. Der Gründer und Musikproduzent Sergio Flores beschreibt die von ihm geschaffene Musik der *Electric Church* als „Electrosymphonic“.

Aufführungen der *Electric Church Austria* sind in der Regel mit großem technischen und personellen Aufwand verbunden und umfassen Gesangssolist*in-

²⁴ Ebenda, S. 45f.

²⁵ Ebenda, S. 46.

nen (Sopran, Tenor), ein Streichquartett, Solist*innen an Violine, Saxophon, Keyboard und Bass, einen Disc Jockey und Tänzer*innen, ein aufwendiges Lichtdesign und Bühnenausfits. Ein Dirigent oder eine Dirigenten ist nicht vorgesehen. Das Publikum sitzt in regulärer Bestuhlung bzw. in den Kirchenbänken. Die Künstler*innen stehen auf unterschiedlich hohen Bühnenelementen, die allerdings nicht primär klanglichen, sondern optischen Effekten dienen.

Das Hauptgeschehen, auch musikalisch, ist im vorderen Kirchenschiff und Altarbereich angesiedelt. Immer wieder durchschreiten oder durchtanzen Protagonist*innen aber auch den Mittelgang. Der Klang kommt im Wesentlichen von vorne, wird allerdings in Kombination mit dem Licht und der Videographie auch von den Seiten eingespielt und damit versetzt durch den Kirchenraum geschickt. Denn auch die *Electric Church* spielt mit der Raumakustik, verfremdet Klänge bzw. verleiht Instrumenten gelegentlich spezielle Effekte. Dazu werden alle Mitwirkenden über die Lautsprecher verstärkt. In der Aufführung treten beschreibende Charaktere und handelnde Personen auf, es gibt visuelle Effekte in einer Licht- und Videoshow, die durch speziell im Kirchenraum angebrachte Tücher verstärkt werden. Bewusst werden durch diese Licht- und Videoshow die Blickrichtungen des Publikums geleitet, um so die Aufmerksamkeit auf bestimmte Inhalte zu richten. Grundsätzlich erhebt die *Electric Church* den Anspruch, alle Sinne des Publikums anzusprechen, aber dabei keine religiöse Botschaft zu transportieren. Es soll lediglich zum Nachdenken angeregt werden. Innerhalb dieses Konzepts steht das Individuum im Vordergrund, was auch durch die musikalischen Soli und in den Tanzeinlagen nachhaltig zum Ausdruck gebracht wird. Die Programme der *Electric Church* dauern durchschnittlich 90 Minuten.²⁶

Die Kollegienkirche wurde von der *Electric Church* aufgrund ihres schmalen Langschiffes und ihres schmucklosen Gewölbes gewählt, da diese Gegebenheiten die Licht- und Videoshow wesentlich erleichtern sollten. Ein erster Aufführungstermin war für den 18. November 2017 geplant gewesen, musste jedoch kurzfristig aus finanziellen Gründen abgesagt werden. Eine Neuauflage der *Electric Church*, nun mit neuem Programm, sollte am 18. Juni 2021 stattfinden – diesmal machte die Corona-Pandemie dem Vorhaben einen Strich durch die Rechnung.

26 Electric Church Austria, www.electric-church.at/ (22.05.2023).

Besprochen wurden zwei für die Salzburger Kollegienkirche adaptierte Produktionen, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Ihre Gegenüberstellung gestaltet sich umso schwieriger, als die zweite Aufführung bisher (Stand Mai 2023) nicht zur Umsetzung gelangte. Beide Konzepte nutzen jedoch die räumlichen, akustischen und im Falle der *Electric Church* auch visuellen Möglichkeiten des Kirchenraumes und nehmen dabei Rücksicht auf die ursprüngliche geistliche Zweckbestimmung des Standortes.

Nono suchte im *Prometeo* den von ihm als „suono mobile“ beschriebenen beweglichen Klang. Dieser wandert, auch metaphorisch, zwischen dem Innen und dem Außen und möchte diese Sphären verbinden oder auch ineinander auflösen. In gewisser Weise entspricht dies den großen Fenstern, mit denen Bernhard Fischer von Erlach den Kirchenbau nach außen öffnete. Nono führt den Gedanken der Öffnung jedoch ins Flüchtige des Musikalischen weiter, bis zur Ebene der unbewussten Wahrnehmung. Oft findet sich in den Aufzeichnungen der Satz „Das muss alles noch viel leiser“.²⁷ Peter Hirsch, der 1985 als Erster Dirigent mit Nonos *Prometeo* an der Mailänder Scala debütierte, schreibt dazu: „[...] dies ist keine dynamische Forderung, sondern ein Hinweis auf das, was sich wie auf einer Folie hinter dem Klang abbildet. Alles, was klingt, ist immer nur Abglanz, ist Schattenriss des Eigentlichen.“²⁸

So unterschiedlich beide Werke sind, haben sie auch Gemeinsamkeiten: Beide sind durchkomponiert, bewegen sich mit einem fixen Ablauf und nutzen den sakralen Raum mit seinem speziellen Charakter und die Optionen, die dafür seitens der Architektur vorgegeben sind, allerdings mit gleichsam entgegengerichteten Koordinaten: Während Nono eine neue Bescheidenheit im Umgang mit Musik attestiert werden kann, lässt sich bei *Electric Church Austria* durchaus von visueller und auch musikalischer Opulenz sprechen. Doch wären beide Werke ohne Live-Elektronik nicht möglich und zeigen dem Menschen gerade im Einbezug der Technik zugleich seine Möglichkeiten wie Grenzen auf.

27 Zit. nach Peter Hirsch, *Musik als Höhlengleichnis*, in: *Luigi Nono Prometeo* (wie Anm. 4), S. 13–15: 14.

28 Ebenda.

Inszenatorische Auseinandersetzung mit Musik(theater)geschichte – inszenierte Historizität? Über die (Un-)Möglichkeit der „Synchronisierung des Asynchronen“ anhand exemplarisch ausgewählter Produktionen des Salzburger Landestheaters

In diesem Aufsatz werde ich mich der performativen „Synchronisierung des Asynchronen“ in der szenischen Musiktheaterproduktion annehmen, was zugegebenermaßen zunächst wie die sprichwörtliche Quadratur des Kreises klingt, und möchte dabei aus meiner Doppelperspektive als Dramaturgin und Musiktheaterwissenschaftlerin ein Plädoyer *für* die freie, künstlerische Kreativität, aber *gegen* eine inszenatorische ‚Beliebigkeit‘ aussprechen, und aus einer musiktheaterwissenschaftlichen und praxeologischen Perspektive Einblicke in die Möglichkeiten oder auch die Unmöglichkeit – dies gilt es zu diskutieren – der Synchronisierung der unterschiedlichen Zeitebenen und Zeitlichkeiten in der Musiktheaterinszenierung geben.

Ein Gedanke dazu vorneweg: In der Kunst, insbesondere aber in einer sich performativ vollziehenden und aus sich selbst hervorbringenden ‚Zeitkunst‘ wie der Musik, dem Theater, dem Musiktheater, ist eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen *möglich*. Das ist nichts Neues, aber dennoch ein nicht minder großes Privileg sowie eine große Verantwortung und beinhaltet ein großes schöpferisches Potenzial, das den Künstler*innen zuteilwird. Denn sie werden zu Kreator*innen – hinter der Bühne sowie auch immer wieder von neuem im Proberaum und auf der Bühne, um Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen¹ im Bewusstsein zu halten – und erhalten in ihrem ‚Kosmos‘ die Macht, über Raum und Zeit zu bestimmen. Mit dieser Ausnahmesituation, die im wahrsten Sinne eine Kunst- bzw. *künstliche* Situation darstellt, ist womöglich die genuine Faszination für Musik- und Theaterkunst verbunden – (fast) alles kann, nichts muss.

1 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

Im Fokus dieses Aufsatzes soll die inszenatorische (und dezidiert nicht nur dramaturgische) Auseinandersetzung mit Musiktheatergeschichte stehen sowie die Frage nach den Möglichkeiten einer zeitgenössisch inszenierten ‚Historizität‘. Unter dem fast ketzerisch anmutenden Begriff ‚zeitgenössisch‘, den ich in einem Atemzug mit ‚Historizität‘ verwende, möchte ich mich in diesem Kontext mit einer Bedeutung wie ‚reflektiert‘, ‚informiert‘ oder auch ‚entschieden‘ verstanden wissen. Ich werde Inszenierungen von *La Bohème*, *Orfeo*² und *Oper in der Residenz* des Gegenwartstheaters vor dem Hintergrund der Musiktheaterhistorie nach ihren Intentionen befragen. Auch auf den Umgang mit Bildgebung, Bühnendekoration, (offener) Raumgestaltung und die Einbeziehung des Publikums in die Praktiken der Aufführung und des Rezipierens werde ich eingehen.

Methodologisch nähere mich in mehrfacher Hinsicht inter-, trans- und interdisziplinär: Zum einen musiktheaterwissenschaftlich – eine Disziplin, die in der Bayreuther Ausrichtung² schon originär zwei Disziplinen vereint –, zum anderen werde ich versuchen, die Produktionsprozesse der drei genannten Inszenierungen des Salzburger Landestheaters, die ich dramaturgisch betreut habe, aus einer praxeologischen Perspektive transparent zu machen. Die Praxeologie ist mittlerweile etablierter Bestandteil einer modernen Theaterwissenschaft – insbesondere der angewandten Theaterwissenschaft im Gießener und Hildesheimer Geist.³ Die sich auf den ersten Blick aufdrängende Dichotomie zwischen einer ‚Werkhaftigkeit‘ und einer daran gebundenen, in welcher Art auch immer ausgelegten *Werktreue* auf der einen Seite und einem praxeologisch-künstlerischen Ansatz auf der anderen Seite versuche ich in eine gegenseitige Befruchtung umzudeuten.

Performative Synchronisierungsprozesse. Zeitebenen im Theater allgemein

In der Theaterarbeit im Allgemeinen, im Moment der Aufführung aber im Besonderen müssen immer unterschiedliche ‚Zeitlichkeiten‘ *synchronisiert* werden. An Carl Dahlhaus’ Konzept der Zeitstrukturen in der Oper, die er in *Vom Musikdrama zur Literaturoper* beschreibt, kommt man dabei hinsichtlich der gattungsinhärenten *Binnenstruktur* als wegweisende Referenz nicht

2 Fachgruppe MusikTheater der Universität Bayreuth, www.musiktheater.uni-bayreuth.de/de/index.html (17.12.2021).

3 Fachbereich Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation der Universität Hildesheim, www.uni-hildesheim.de/fb2 (17.12.2021); Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen, www.uni-giessen.de/studium/studienangebot/bachelor/atw (17.12.2021).

vorbei. Die sogenannte „Dissoziation der Zeit“ in der Oper, die sich zum einen daraus ergibt, dass das gesungene Wort für seine Entfaltung mehr Zeit in Anspruch nimmt als das gesprochene, und zum anderen aus dem Umstand, dass zumindest bis in die Oper des frühen 19. Jahrhunderts „zeitenthobene lyrische Emphasen“ im Rahmen von Arien den handlungsvorantreibenden Rezitativen gegenüberstehen, beschreibt Dahlhaus folgendermaßen:

Die Tempi, aus denen sich die Zeitstruktur einer Opernszene zusammensetzt: das musikalische Zeitmaß als Tempo einer Zählzeit, das Aktions- und Redetempo der handelnden Personen, das Tempo der Affekte, von denen sie bewegt werden, und schließlich das Maß an dargestellter Zeit, das den Realitätsgehalt einer Szene ausmacht – die verschiedenen Tempi also, die sich im musikalischen Drama überlagern, stehen in Relationen zueinander, die man zwischen den Extremen unauffälliger Konvergenz und krasser Divergenz – einer Divergenz, durch die sich die Zeitstruktur überhaupt erst dem Bewusstsein aufdrängt – lokalisieren kann.⁴

Denn die Unterscheidung zwischen realer und gedehnter oder imaginärer Zeit genüge nicht, um den ungezählten Abstufungen, aus denen die musikalisch-dramatische Wirklichkeit bestehe, gerecht zu werden. Dahlhaus kategorisiert die diversen musikdramaturgischen ‚Zeitlichkeiten‘ im Musiktheater und fordert, dass die benannten „Divergenzen“ als dramaturgische Mittel wahrgenommen und analysiert werden sollten, und nicht als Eigentümlichkeiten der Gattung Oper, welche „irreal“ sei. Es gebe verschiedene Relationen zwischen musikalisch-formalem und dramatisch-inhaltlichem Zeitverlauf, was zu einer Divergenz zwischen Ereignistempo und Affekttempo führe.⁵

Diese unterschiedlichen Zeitlichkeiten innerhalb der Oper konstituieren die Gattung, und doch: Weitet man den Blick zunächst auf die aufgeführte Oper und schließlich auf das Theater als Gesamt-Kunstraum, ist festzustellen, dass

[d]ie Theaterbühne [...] unweigerlich zu einem Ort der Zeitexperimente [wird]: Sie verdichtet und dehnt die Zeit, sie ist eine Zeitmaschine, die uns über Epochen-grenzen hinwegträgt, Lebenszeiten auseinanderreißt und wieder zusammensetzt [...].⁶

4 Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1983; überarb. Neuausgabe, München: Piper / Mainz: Schott 1989, S. 27–29, Langzitat S. 35.

5 Ebenda, S. 27, 34f.

6 Hartmut Rosa, *Entschleunigungssose und Erfahrungsraum – Die Zeitstrukturen des Theaters*, in: *dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft* (2007), Heft 2: *Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungssose und Produktionsmaschine*, S. 37–39: 38.

um mit den Worten des Soziologen Hartmut Rosa zu sprechen. Hans-Thies Lehmann proklamiert diesbezüglich, Theater sei auch immer ein „Ort einer utopischen Zeit, die sich öffnet“.⁷ Insbesondere in der Aufführung, also in der szenischen Realisation eines Theater- oder Opernwerks, wird dies deutlich. Lehmann weiter:

Das normale Theater ist ja an sich geraffte Zeit. Das Grundmodell beinahe jeder Dramaturgie ist die zu knappe Zeit. [...] Nur extrem modifizierte Zeit [...] erzeugt das Phänomen, dass man die Zeit als Zeit wahrnimmt. Wenn man das bio-affine Maß verlässt, dann wird Zeit spürbar, durch eine Repetition, eine Wiederholung, oder allein nur durch die Dauer. Wenn ich aus meinem Rhythmus herausgeworfen werde, dann werden neue Wahrnehmungsfenster geöffnet.⁸

Dies korrespondiert mit Dahlhaus' Analysen: Die zeitliche Dissoziation evoziert erst ein bewusstes Wahrnehmen von Zeit, ein ‚aus dem Takt Geraten‘, ein ‚aus der Zeit Fallen‘, wie das bei Repertoirewerken des Musiktheaters häufig der Fall ist. Denn es sind meist Werke aus einer *anderen* Zeit, die im Hier und Jetzt in eine Divergenz mit der aktuellen Aufführungszeit treten.

Zeitebenen

Es gibt neben den eben umrissenen binnenstrukturellen Zeitebenen im Theater und im Musiktheater auch noch diverse ‚äußere‘ Zeitebenen, die im Moment der Aufführung ineinandergreifen und sich aneinander reiben, wie unter anderem das Triptychon

- 1) Entstehungszeit des Werks,
- 2) Bühnenrealität (zu welcher Zeit ist die Inszenierung angelegt?),
- 3) Aufführungszeit der konkreten Darbietung,

zudem:

- 4) die reale Aufführungszeit im Sinne der tatsächlichen Dauer,
- 5) die imaginäre Zeit bzw. dargestellte Zeit,
- 6) die musikdramaturgischen Zeitabstufungen von formaler und inhaltlicher Zeit.

7 *Tick, Tack. Hans-Thies Lehmann im Gespräch mit Jan Linders in Stunde 90 des 400-Stunden-Festivals ‚Wunder der Prärie‘ im zeitraumexit* (Mannheim, 12.–29. September 2007), in: *dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft* (2007), Heft 2 (wie Anm. 6), S. 10–12: 11.

8 Ebenda, S. 10.

Fallen Entstehungszeit und Bühnenrealität in einer gegenwärtigen Inszenierung zusammen, wird *inszenatorisch historisiert*; meist durch Bühnendekorationen oder Kostüme. Auf die unterschiedlichen Formen und Möglichkeiten der *inszenatorischen Historisierung* möchte ich meinen Fokus legen. Die Herausforderung für eine zeitgenössische und informierte, reflektierte Regie, musikalische Leitung und Dramaturgie besteht bei Repertoirewerken des Opernkansons (und insbesondere bei der Bespielung historischer Räumlichkeiten, dazu in einem Beispiel noch genauer) darin, szenische Realisationen zu entwickeln, die zum einen eine mögliche *inszenierte Historisierung* in der Konzeption *reflektieren*, und zum anderen spielerisch einen *Raum eröffnen*, in dem sich aus einer zeitgenössischen Perspektive mit der Musiktheatergeschichte unmittelbar auf der Bühne *kreativ auseinandergesetzt* werden und ein besonderes ‚*mehrzeitliches*‘ *Aufführungserlebnis* rezipiert werden kann. Denn im Moment der Aufführung müssen unterschiedliche ‚Zeitlichkeiten‘ synchronisiert werden.

Vier Regieansätze

Als gemeine Ansätze der *heutigen* szenischen Interpretation von Werken, die im *Gestern* entstanden sind, gelten neben historisierenden bzw. ‚musealisierenden‘ Inszenierungskonzepten radikale Modernisierungen der Werke durch tagesaktuelle Bezüge, zeitgenössische Ausstattung und zu Teilen fast collageartige Zerstückelung der Werkpartitur in eine zeitgenössische Spielfassung. Auffällig bei diesem ‚Regietheater‘-Ansatz, der sich als komplementäre Gegenästhetik zu historisierenden Aufführungskonzepten etabliert hat, ist die Offenbarung einer erstaunlichen Aktualität der Musiktheaterliteratur, die auf eine überzeitliche, globale Gültigkeit schließen lässt. Diese Erkenntnis macht sich der dritte Ansatz der szenischen Interpretation zu eigen, der versucht, ‚zeitlose‘, bzw. nicht an eine bestimmte Zeit gebundene oder an diese referierende szenische Rahmen für überzeitliche Motive anthropologisch-sozialer Grundmotive und Menschheitsthemen zu finden (wobei ‚zeitlos‘ natürlich ein utopisches Ziel ist). Den vierten Regie-Ansatz, den ich hier insbesondere bedenken möchte, stellt die unmittelbare inszenatorisch-künstlerische Auseinandersetzung mit der Musiktheater-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte eines spezifischen Musiktheaterstücks dar.

Historisierung

Schon die früheste Oper ist geprägt von motivischen ‚Entrückungen‘ von Raum und Zeit – Handlungen, welche sich an arkadischen Orten außerhalb jeglicher Zeitdefinition ereignen. Zu Gunsten der ‚Wahrscheinlichkeit‘ (der *verosimiglianza*) – denn Normalsterbliche teilen sich im Alltag in der Regel nicht singend mit; das ‚singende Sprechen‘ kennzeichnete jedoch den Kern der

‚neuen‘ musiktheatralen Form *Oper* im Italien des frühen 17. Jahrhunderts – wurde die Handlung in mythische Sphären verlagert. Denn in Arkadien, wo Poesie und Kunst ihre Heimat haben, schien es nicht unwahrscheinlich, dass im täglichen Leben gesungen statt gesprochen wurde.⁹ Auch das *merveilleaux*¹⁰ (das ‚Wunderbare‘) der französischen Barockoper ließ Nymphen und Götter zu Opernheld*innen werden. Es ließen sich zudem zahlreiche Libretti ab dem späten 18. Jahrhundert und dem 19. Jahrhundert, in denen ‚menschliche‘ Figuren als Protagonist*innen agieren, aufzählen, wenn es um das Aufzeigen zeitlicher und örtlicher Verrückungen der Handlung und des Milieus gehe: Man denke beispielsweise an Giuseppe Verdis *La traviata* – eine Geschichte, deren gesellschaftlich explosive Aktualität für das Paris des 19. Jahrhunderts abgeschwächt wurde, indem Historisierungen vorgenommen worden sind.

Carl Dahlhaus bezeichnet das Historische in der Oper des 19. Jahrhunderts als etwas Ähnliches wie den Exotismus oder die Folklore – „ein Kolorit: eine Couleur locale. Die geschichtliche Ferne erfüllte eine ähnliche Funktion wie die ethnische oder die soziale Distanz“¹¹, auch in der musikalischen Gestaltung. Doch eine Historisierung muss kein Kompromiss sein, sondern kann auch ein intelligenter Kunstgriff sein, wenn diese in Erving Goffmans Sinne „geframt“¹², also gerahmt und in Bezug zu einem zeitgenössisch und wach durchdachten Regiekonzept gesetzt wird: Wenn der Dreh- und Angelpunkt, um den sich eine Inszenierung bewegt, in der Gegenwart der Aufführung fest verankert ist und als inszenatorische Auseinandersetzung mit der Entstehungs-, Auführungs- und Rezeptionsgeschichte eines spezifischen Musiktheaterstücks durchgeführt wird, kann statt einer zerstreuenen Flucht aus dem Jetzt *heraus* in die Vergangenheit eine geführte Zeitreise mit einem ‚Reiseführer‘ glücken, der nicht droht, sich mitsamt des gesamten Publikums zu ‚verirren‘ und den Weg zurück in die Gegenwart nicht zu finden. Hierdurch wird gewährleistet, dass das, was auf der Bühne verhandelt und von den Darsteller*innen erzählt wird, uns auch unmittelbar betrifft.

Als ein Beispiel für einen auf den ersten Blick ‚historisierend‘ wirkenden Inszenierungsansatz, jedoch ein bereits auf den zweiten Blick hoch durchdachtes Erzähl-Gefüge, in dem die nicht unproblematische Werkgeschichte von Richard

9 *Orfeo – Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. v. Attila Csampai und Dittmar Holland, Hamburg: Rowohlt 1988, S. 128f.

10 Siehe dazu unter anderem Aubrey S. Garlington, Jr., „*Le Merveilleux*“ and Operatic Reform in 18th-Century French Opera, in: *The Musical Quarterly* 49 (1963), Heft 4, S. 484–497.

11 Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (wie Anm. 4), S. 55.

12 Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.



Abb. 1: *Die Meistersinger von Nürnberg*, Musikalische Leitung: Philippe Jordan, Regie: Barrie Kosky, Bühne: Rebecca Ringst, Kostüme: Klaus Bruns, Bayreuther Festspiele 2017; © Bayreuther Festspiele / Enrico Nawrath, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Wagners *Meistersingern von Nürnberg* auf charmante Art und Weise reflektiert wird, ist Barrie Koskys Inszenierung von 2017 für die Bayreuther Festspiele.¹³ Viele kleine und größere Wagners mitsamt der Hundeschar bevölkern den grünen Hügel und lassen die Entstehungsgeschichte der *Meistersinger* auf verschiedenen narrativen Ebenen, die sich im Aufführungsverlauf zusehends überlagern und schließlich brechen, aufleben. Kosky nimmt das Publikum beispielsweise gleich zu Stückbeginn mit in eine Salotto-Situation in der Villa Wahnfried, in der der Komponist und seine Frau Cosima Künstler-Kollegen empfangen: Franz Liszt, der (Schwieger-)Vater, wird ebenso mit in eine kleine Richard-Wagner-Show eingebaut wie der jüdische Dirigent Hermann Levi, der bald als Beckmesser-Pate identifiziert werden muss. Denn jene Wagner-Figuren auf der Bühne, die sich sowohl im jugendlichen Heldenentor Walther von Stolzing als auch im weisen Altmeister Hans Sachs gebaren – Kosky charakterisiert dadurch nicht (nur) die Stückfiguren, sondern bebildert zudem den Schöpfer der Oper mit narzisstischen Zügen auf einer Metaebene –, drängen ihre Gäste dazu, das neue Werk als häusliches Rollenspiel in

13 Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Musikalische Leitung: Philippe Jordan, Regie: Barrie Kosky, Bühne: Rebecca Ringst, Kostüme: Klaus Bruns, Bayreuther Festspiele 2017.

illustrer Runde zu geben. Dass Cosima die Rolle der Eva geben muss und Liszt die Partie des Veit Pogner übernimmt, scheint fast schon offensichtlich.

Koskys Hypothese, dass in fast allen Figuren aus Richard Wagners Werken Wesenszüge des Komponisten sowie Sozialstrukturen seiner Umwelt eingearbeitet worden wären, wird auf diese Weise – die Dopplung der Figuren, inszeniert als historisches Vorbild und gleichzeitig Stückfigur – eindrucksvoll auf der Bühne durchdekliniert. Durch diesen Kunstgriff gibt Kosky eine Antwortmöglichkeit, warum und vor allem wie ein Musiktheaterwerk lebendig bleiben kann, indem seine Entstehung, Rezeption und zeitweise politische Instrumentalisierung aktiv künstlerisch reflektiert und aufgearbeitet wird. Nachdem die nächtliche Prügelei des zweiten Aktes wie ein Pogrom gelesen werden muss, wird der Aufarbeitungsgedanke insbesondere im dritten Akt konkretisiert: Richard Wagner wird als Antisemit (vgl. auch sein schriftliches Werk *Das Judentum in der Musik* von 1850) an den Pranger gestellt, indem der Bühnenraum zu einem Gerichtssaal wird, der Assoziationen zu einem Nürnberger Kriegsverbrecherprozess hervorruft.

‚Werk‘ gesucht – tot oder lebendig!

Nun werden Kritiker*innen fragen, wie ein szenischer Zugang, in dem der Komponist auf die Bühne neben seine Figuren gestellt wird, im Sinne einer ‚Treue‘ und Verantwortung gegenüber dem ‚Werk‘ zu rechtfertigen sei. Denn von vielen kleinen Wagners, die auf der Bühne herumhüpfen, ist natürlich nichts in der Partitur mit ihren vielen und detailgenauen Regieanweisungen des Komponisten zu finden; ebenso wenig hätte Richard Wagner wohl selbst zugegeben, dass er seine Figuren aus dem eigenen Leben speise. Um dieser Kritik zu begegnen, möchte ich an dieser Stelle auf die Betrachtung von „music as performance“¹⁴ in Nicholas Cooks und Philip Auslanders Verständnis sowie den von Christopher Small 1998 eingeführten und meines Erachtens nach sehr praktikablen Begriff des „Musicking“¹⁵ eingehen, und diese theoretischen Ansätze von ‚Musik‘ auf das ‚Musiktheater‘ übertragen.

Denn die zentrale Frage lautet stets: Was ist das Werk? Was gehört dazu? Wem gegenüber ist ‚Treue‘ zu halten? Oder progressiver gefasst: Wollen wir bei einer

14 Siehe dazu unter anderem Philip Auslander, *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*, in: *Contemporary Theatre Review* 14 (2004), S. 1–13; Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford / New York: Oxford University Press 2014; ders., *Between Process and Product: Music and / as Performance*, in: *A Journal of the Society of Music Theory* 2 (2001), <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>.

15 Christopher Small, *The Meanings of Performance and Listening*, Hanover: Wesleyan University Press / University Press of New England 1998.

lebendigen Live-Kunst wie dem Musiktheater überhaupt von einem engen, archivierbaren ‚Werkbegriff‘ sprechen, oder doch tatsächlich, wie Cook das für Musik per se vorschlägt, eher von einem Skript mit einem gewissen Maß an Freiheit in der jeweiligen Live-Interpretation?

*Seen in the context of performance culture, scores are much more like theatrical scripts than the literary texts as which musicology has traditionally understood (or misunderstood) them.*¹⁶

Nicholas Cook fragt des Weiteren bezüglich des theatralen und performativen Gehalts von Musik:

*We need to think differently about what sort of an object is music, and indeed how far it is appropriate to think of it as an object at all.*¹⁷

Die Lebendigkeit und die zeitgenössische Relevanz eines Werks offenbaren sich sowohl aus meiner dramaturgischen, als auch aus meiner musiktheaterwissenschaftlichen Sicht *maßgeblich* in seiner Darstellung, auch im Sinne Adornos, der in den 1950er Jahren die Diskussion über einen Werkbegriff in der Musik ins Rollen brachte:

*[...] kein Musikwerk [...] [liegt] als sinnlich erfahrbares Endprodukt vor [...], sondern stets nur als Anweisung zur Realisierung an einen Ausführenden. Erst im Zusammenwirken aller Instanzen entfaltet es sich zu der vom Autor vorgesehenen Realität.*¹⁸

Tatsächlich ist die Frage nach der Entität des ‚Werks‘ schon philologisch betrachtet komplex: Ist das ‚Werk‘ nun nur Notentext in Form der Partitur und des Librettos, oder zählen auch Regieanweisungen dazu? Gehören vielleicht Inszenierungstraditionen und -konventionen auch zum Werk?

Als ein Beispiel unter vielen für *Aufführungstraditionen*, die sich im Laufe der Zeit so stark an ein Musiktheaterstück anhefteten, dass sie als dem Werk inhärent rezipiert werden, kann Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* exemplarisch herangezogen werden. Auf Grund der schwierigen Quellenlage – Offenbach konnte sein Werk bekanntlich nicht mehr selbst zu Ende

16 Cook, *Beyond the Score* (wie Anm. 14), S. 1.

17 Ebenda, S. 1.

18 Rainer Cadenbach, Artikel *Werk*, in: *Das neue Lexikon der Musik*, Bd. 4, Weimar / Stuttgart: Metzler 1996, S. 724.

bringen und so versuchten sich nach Ernest Guiraud noch zahlreiche weitere Komponisten an der Fertigstellung – muss für jede Inszenierung des Stücks eine ‚Spielfassung‘ zusammengeführt werden, die sich aus einer großen Fülle an Material speist. Dabei haben sich auch Nummern als ‚Kernmusik‘ eingeschmuggelt, die nachweislich gar nicht von Offenbach stammen, wie zum Beispiel die „Spiegel-Arie“ des Dapertutto. Was ist hier also das Werk? An welchen Kriterien kann dies festgemacht werden? An der Autorschaft, der Konvention, Tradition, künstlerischen Freiheit, oder doch der Aufführung als Live-Werk selbst?

Anselm Gerhard fragt, wie Treue in einem Medium, das einen Transformationsprozess – nämlich die performative Hervorbringung – als Grundlage hat, überhaupt möglich sein kann. Auch das Publikum, der ‚Zeitgeist‘ und der Kontext hätten sich über die Jahre stark verändert.¹⁹ Eine Anpassung der Lesart eines Werks mit der Zeit, dem Erfahrungs- und Sehhorizont des Publikums sowie mit variierenden Referenzen auf sozio-politische Entwicklungen ist daher nicht nur legitim, sondern gar notwendig, um die Menschen mit einer Inszenierung zu erreichen. Der Regisseur Peter Konwitschny spricht gar von einer Übersetzung in eine andere *Sprache*, um eine theatrale Verlebendigung eines alten Werkes vornehmen zu können.²⁰ Zudem führen Gerhard²¹ und Konwitschny²² den Konflikt zwischen dem Text als Werk und der Individualität eines neuen *performativen* Werks ins Feld als eine *dialektische Werktreue*, in deren Verständnis die Inszenierung als ein eigenständiges Werk neben der Partitur besteht.

Diese Philosophie einer dialektischen Werktreue schlägt die Brücke zu den Ansätzen der *New Musicology*. Insbesondere Nicholas Cook, Philip Auslander und Christopher Small begreifen in ihren praxisnahen Theorien „music as performance“ sowie „music as process“. Die Entität von Musikstücken, und dies möchte ich hier auch für Musiktheaterstücke adaptieren, wird allumfassend begriffen als eine künstlerische *Praxis*, die alles umschließt, was zum Aufführen von Musik dazugehört. Christopher Small definiert seinen Neologismus „Musicking“ als multiperspektivische Betrachtung von Musik:

19 Anselm Gerhard, *Was ist Werktreue? Ein Phantombegriff und die Sehnsucht nach ‚Authentischem‘*, in: *Werktreue: Was ist Werk, was Treue?*, hg. v. Gerhard Brunner, München u.a.: Böhlau 2011, S. 17–36: 18–20.

20 Peter Konwitschny, *Was ist ein Werk? Was Treue? Was Werktreue?*, in: *Werktreue* (wie Anm. 19), S. 99–105: 103f.

21 Gerhard, *Was ist Werktreue?* (wie Anm. 19), S. 17.

22 Konwitschny, *Was ist ein Werk?* (wie Anm. 20), S. 99.

*To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, or providing material for performance (what is called composing), or by dancing. [...] Composing, practicing and rehearsing, performing, and listening are not separate processes but are all aspects of the one great human activity that is called musicking.*²³

Small kommt bezüglich einer Werkhaftigkeit von Musik zu dem Schluss, dass „[t]he fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in *what people do*“.²⁴

Inszenatorische Auseinandersetzung mit Musiktheatergeschichte und inszenierte Historizität – ein Blick in die künstlerische Produktionsarbeit

„What people do“ – einige Regisseur*innen wagen sich an die inszenatorische Auseinandersetzung mit Musiktheatergeschichte und inszenieren Historizität als eine Wissensvermittlung und zugleich als eine Art performatives *Reenactment*²⁵, indem ‚vergangene‘ Praktiken, historische Räume oder Bühnendekorationen im Rahmen einer inszenierten ‚Zeitreise‘ wiederbelebt werden.

Eingangs führte ich bereits den Begriff der Synchronisierungsprozesse von Zeitlichkeiten ein, die im aufgeführten Theater vorgenommen werden müssen. Kai van Eikels adaptiert die Erkenntnisse einer Forschergruppe um den Potsdamer Physiker Arkady Pikovsky für eine kulturwissenschaftliche Betrachtung von rhythmischen Interferenzen²⁶, derer ich mich hier bedienen möchte. Unter einer „Synchronisierung“ verstehe ich so für meine Untersuchung eine Angleichung von unterschiedlichen Zeiten, Zeitlichkeiten und Rhythmen. Eine Synchronisierung ergibt sich immer als Wechselwirkung zwischen Akteur*innen, wobei jede*r ein*e Oszillator*in ist und einen eigenen Rhythmus hat, den sie*er in das komplexe Gefüge mit hineingibt. Das Theater als kreativer Arbeitszusammenschluss und institutionell komplexe Organisationform ist per se ein Paradebeispiel für Menschen, die sich synchronisieren, um interaktive Prozesse durch kollektive Aktionen zu organisieren.²⁷

23 Small, *The Meanings of Performance and Listening* (wie Anm. 15), S. 9.

24 Ebenda, S. 8.

25 Siehe dazu unter anderem *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt und Ulf Otto, Bielefeld: transcript 2012 (*Theater* 45).

26 Kai van Eikels, *Synchronisierung. Zum Gebrauch von Zeitdifferenzen*, in: *dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft* (2007), Heft 2 (wie Anm. 6), S. 13–15: 14.

27 Ebenda, S. 15.

Die Synchronisierung des Asynchronen anhand von drei Beispielen

Es geht hier explizit um Synchronisierungsprozesse im Rahmen aufgeführter Inszenierungen hinsichtlich einer Einbeziehung des *Historischen*, also nicht die zeitlichen dramaturgischen Binnenstrukturen der Stücke, sondern in erster Linie um inhaltlich verhandelte, performativ hervorgebrachte potenzielle ‚Zeitdissoziationen‘ durch die Divergenz zwischen Entstehungszeit, Bühnenzeit und Aufführungszeit. Wie wird damit in der Konzeption operiert? Was bedeutet ‚inszenierte Historizität‘? Was bedeutet inszenatorische Auseinandersetzung mit Historie? Was sind die Merkmale einer zeitgenössischen Regie unter Einbezug der Historie, wie unterscheiden diese sich von historischen Inszenierungspraktiken? Was bedeutet ‚historisierend‘? Kann eine Wortneuschöpfung wie „historizitierend“ im Diskurs produktiv werden?

La Bohème

Die erste Beispielinszenierung, die hier vorgestellt werden soll, ist Giacomo Puccinis *La Bohème*²⁸, inszeniert von Andreas Gergen im Haus für Mozart in Salzburg 2017. Das Bühnenbildner- und Videodesign-Duo fettFilm, bestehend aus Momme Hinrichs und Torge Møller, entwarf ein mehrdimensionales Bühnenbild – man könnte auch von *Bühnenwelten* sprechen. Denn aus dem Innenraum einer Diskothek, der das bühnenreale Setting darstellt und dem Berliner Club Berghain nachempfunden ist, eröffnet sich, mit Andreas Gergens Worten gesprochen, „das romantischste Paris mit seinen Cafés, das man sich nur vorstellen kann“.²⁹

Dies ist ein direktes Bühnenbildzitat der Uraufführungsbühnendekoration von Adolfo Hohenstein (1854–1928). Die originalen Bühnenbildentwürfe aus dem Jahr 1896³⁰ existieren noch heute im Archivio Storico Ricordi in Mailand und zeigen so etwas wie einen ‚Inbegriff‘ einer traditionellen *Bohème*-Inszenierung (Abb. 4).

Dieses Zitat aus der Vergangenheit wird hier jedoch nicht als ein museales Element, der puren Schönheit oder Nostalgie wegen eingeführt, sondern dramaturgisch als eine Erinnerungs- bzw. Imaginationsinsel verwendet, auf die sich die Figuren als Realitätsflucht in die verklärte Vergangenheit begeben.

28 Giacomo Puccini, *La Bohème*, Musikalische Leitung: Mirga Gražinytė-Tyla, Regie: Andreas Gergen, Bühne und Video: fettFilm, Kostüme: Regina Schill, Salzburger Landestheater 2017.

29 Mündliche Konzeptionsgespräche zur Produktion *La Bohème*, Salzburger Landestheater 2017.

30 Adolfo Hohenstein, *La Bohème*, Atto II, *Al quartiere latino*; Archivio Storico Ricordi / Collezione Digitale, www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/8715 (13.12.2021).



Abb. 2: *La Bohème*, Musikalische Leitung: Mirga Gražinytė-Tyla, Regie: Andreas Gergen, Bühne und Video: fettFilm, Kostüme: Regina Schill, Salzburger Landestheater 2017, Luciano Ganci und Statisterie des Salzburger Landestheaters; © Salzburger Landestheater / Anna-Maria Löffelberger



Abb. 3: *La Bohème*, Musikalische Leitung: Mirga Gražinytė-Tyla, Regie: Andreas Gergen, Bühne und Video: fettFilm, Kostüme: Regina Schill, Salzburger Landestheater 2017, Chor und Solisten des Salzburger Landestheaters; © Salzburger Landestheater / Anna-Maria Löffelberger

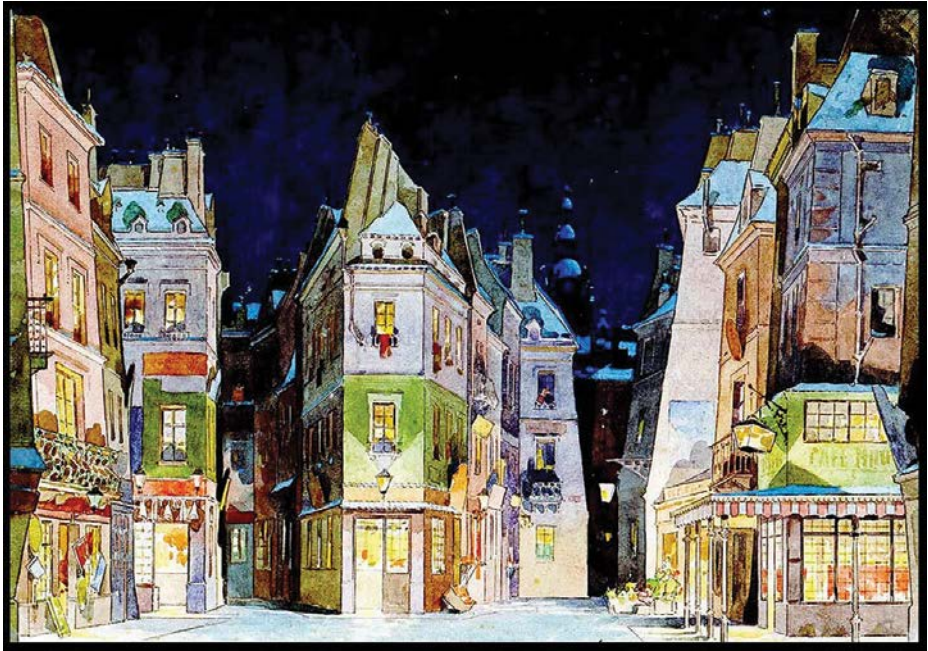


Abb. 4: Adolfo Hohenstein, *La Bohème*, Atto II, Al quartiere latino



Abb. 5: *La Bohème*, Musikalische Leitung: Mirga Gražinytė-Tyla, Regie: Andreas Gergen, Bühne und Video: fettFilm, Kostüme: Regina Schill, Salzburger Landestheater 2017, Chor des Salzburger Landestheaters; © Salzburger Landestheater / Anna-Maria Löffelberger

Zudem dient sie als weitere Projektionsfläche – im doppelten Wortsinn – für Wunschträume, und als Metapher für eine heile, ‚rosarote Welt‘, in der Blüten und Schneeflocken vom Himmel fallen. Dieses historisierende Element wird sowohl inhaltlich-dramaturgisch eingesetzt, als auch als ein *historizierendes* Moment verwendet, durch das die Aufführungstradition reflektiert wird. Zugleich werden die mutmaßlichen Erwartungen des Publikums an eine ‚traditionelle‘ *Bohème*-Inszenierung erfüllt. Es wird jedoch nicht historisiert, indem *nacherzählt* oder musealisiert wird, sondern indem ein historisches Zitat bewusst eingesetzt wird, um dramaturgisch eine weitere Narrationsebene, auf der sich die Figuren bewegen, zu eröffnen. Denn die konzeptionell in der Figurenregie angelegte Verklärung bzw. Verblendung, die Flucht in eine Parallelwelt, repräsentiert diesen zweiten, historizierenden Bühnenraum, der sich für den II. und III. Akt öffnet und zum IV. wieder verschließt und in die Gegenwart zurückführt, die den äußeren Rahmen bildet (Abb. 5).

*Orfeo*²

*Orfeo*² war ein Doppelabend³¹, bestehend aus der europäischen Erstaufführung von Matthew Aucoins dramatischer Kantate *The Orphic Moment*³² und Glucks *Orfeo ed Euridice*, das Ganze inszeniert von Douglas Fitch, der dafür bekannt ist, interdisziplinäre Projekte weit über die gängigen Ansätze hinaus zu realisieren. Er ist nicht nur Regisseur, bildender Künstler, Architekt und Bühnenbildner, sondern ließ sich während seines Studiums auch noch an der Pariser Schule *La Varenne* zum Koch ausbilden. Dies führt dazu, dass esbare Kunst-Installationen als sein Spezialgebiet angesehen werden können. Für *Orfeo*² inszeniert er ein barock anmutendes ‚Gesamtkunstwerk‘, in dem als Zwischenakt eine partizipative Performance in den Zuschauerraum hineinbricht in Form eines realen ‚Festmahls‘ (eine kleine Box mit einer sogenannten „Geschmackspyramide“) zu Ehren der Hochzeit von Orfeo und Euridice. Die Zuschauer*innen werden zu Akteur*innen der Inszenierung, zu den Hochzeitsgästen. Das Geschehen wird in den Zuschauerraum als ein gesellschaftlicher Akt verlagert. Dazu werden die Ballettmusiken aus Glucks *Orfeo* als eine Art *Divertissement* gespielt – erdacht als eine Erinnerung an die Zeiten des höfischen Theaters, als es üblich war, während einer Opern- oder Ballettvorstellung in den Theaterlogen zu essen, zu trinken und sich zu unterhalten. Hier wird also eine Aufführungs-

31 Matthew Aucoin / Christoph Willibald Gluck, *Orfeo*², Musikalische Leitung: Matthew Aucoin / Adrian Kelly, Regie und Raum: Douglas Fitch, Kostüme: Irina Kruzhilina, Choreographie: Zack Winokur, Videodesign: Pix Talarico, Salzburger Landestheater 2016.

32 Matthew Aucoin, *The Orphic Moment*, a dramatic cantata for voice, solo violin, and chamber ensemble (version for countertenor/contralto), New York: Associated Music Publishers Inc (World) 2014.

praktik aus der Vergangenheit in eine zeitgenössisch konzipierte Aufführung mit partizipativen Zügen, die sogar eine europäische Erstaufführung eines neuen Musiktheaterstücks beinhaltet, integriert. Der Raum wird zum Publikum hin für circa 20 Minuten geöffnet, die vierte Wand³³ wird eingerissen und es entsteht eine Art ‚Raumbühne‘. Das Aufgreifen der historisch-höfischen Aufführungspraktik wurde absurderweise als sehr ‚modernes‘ Element der Inszenierung wahrgenommen. Das sinnliche Empfinden einer historischen Praktik in der Gegenwart führt hier beim Publikum offensichtlich zu einer zeitlichen Dissoziation in der Wahrnehmung, wie ich aus Publikumsgesprächen im Anschluss an die Vorstellungen heraushören konnte.

Oper in der Residenz – Nachts im Museum³⁴

Das dritte Inszenierungsbeispiel, das mit dem Historischen arbeitet, trägt das Konzept direkt im Titel. Die historischen Räumlichkeiten der Salzburger Residenz im DomQuartier werden zur Bühne für einen Opernabend – werden ‚zum Leben erweckt‘. In den bedeutsamen Räumlichkeiten werden dabei fast ausschließlich Werke von Komponisten gespielt, die dort auch ihre Uraufführung erfahren haben oder die zumindest dort aufgeführt wurden. Das Wiener Instrumentalensemble *Ensemble Delirio* musiziert historisch informiert. Die Zuschauer*innen unternehmen eine Zeitreise in die Vergangenheit – in die Zeit der musikalisch affinen Fürsterzbischöfe und Hofkomponisten, und können dadurch das historische Ambiente mit allen Sinnen erleben. Dabei werden sie im wahrsten Sinne des Wortes von zwei (Zeit-)Reiseführern durch die Räume der Residenz geführt.

In zwei Gruppen geht es gegengleich im Quarée durch die Residenz, die im Schummerlicht erklingt. Damit wird in der historischen Kulisse, die eine unmittelbare Raumperformanz hervorbringt, das zeitgenössische Format eines partizipativen Wandelkonzertes bedient – auch hier treffen wieder unterschiedliche Zeitmodelle aufeinander. Zudem spielt die Zeit im doppelten Sinne eine Rolle, denn auch der zeitliche Ablauf der Aufführung muss mit den zwei gegenläufigen Gruppen exakt getimt werden, sodass sich die beiden Gruppen genau zur gleichen Zeit in der Mitte des Quarées (im Thronsaal) treffen, wo ein gemeinsamer Aufführungsbesuch der Miniaturoper *Der Bassgeiger zu Wörgl* MH 205 von Michael Haydn stattfindet.

33 Siehe dazu Johannes Friedrich Lehmann, *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg: Rombach i. B. 2000.

34 Diverse Komponisten, *Oper in der Residenz – Nachts im Museum*, Musikalische Leitung: Adrian Kelly, Konzept: Karsten Bohn, Adrian Kelly, Matthias Kreinz, Tamara Quick (Produktionsdramaturgie), Regie: Karsten Bohn, Kostüme: Alois Dollhäubl, Salzburger Landestheater in Kooperation mit dem DomQuartier Salzburg 2018.



Abb. 6: *Oper in der Residenz – Nachts im Museum*, Musikalische Leitung: Adrian Kelly, Konzept: Karsten Bohn, Adrian Kelly, Matthias Kreinz, Tamara Quick (Produktionsdramaturgie), Regie: Karsten Bohn, Kostüme: Alois Dollhäubl, Salzburger Landestheater in Kooperation mit dem DomQuartier Salzburg 2018; © Salzburger Landestheater / Anna-Maria Löffelberger

Der Inszenierungsstil kann mit modern bis ‚überzeitlich‘ beschrieben werden und unterscheidet sich so von den historischen Räumen, die zum Bühnenbild werden, deutlich. Der reale Raum und der erlebte Raum scheinen hier deckungsgleich. Wird sonst häufig davon gesprochen, dass der Aufführungsraum des Theaters das Ergebnis theatraler Vorgänge sei³⁵, so lässt sich das in diesem konkreten Fall auch umkehren: Die theatralen Vorgänge werden in der Wahrnehmung der Zuschauer*innen auch maßgeblich durch die geschichtsträchtige Atmosphäre der Residenzräume beeinflusst. Das Narrativ, dass das historische Ambiente durch die historische Musik – eine Art *Reenactment* – wieder zum Leben erweckt wird und das Publikum sich auf eine abenteuerliche und sinnliche Zeitreise durch die Musik(theater)geschichte begibt, strahlt so stark auf die tatsächlichen szenischen Vorgänge und die formale Strukturdramaturgie des Theaterabends zurück, dass diese nicht als ‚moderne‘ Versatzstücke auffallen. Denn „[d]er Aufführungsraum beeinflusst die Art und Weise, wie sich Teilnehmende einer Aufführung in ihm verhalten“³⁶, und auch, wie sie wahrnehmen.

35 Siehe dazu unter anderem Christel Weiler / Jens Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Francke Attempo 2017, S. 136.

36 Ebenda, S. 134.



Abb. 7: *Oper in der Residenz – Nachts im Museum*, Musikalische Leitung: Adrian Kelly, Konzept: Karsten Bohn, Adrian Kelly, Matthias Kreinz, Tamara Quick (Produktionsdramaturgie), Regie: Karsten Bohn, Kostüme: Alois Dollhäubl, Salzburger Landestheater in Kooperation mit dem DomQuartier Salzburg 2018, Tamara Ivaniš; © Salzburger Landestheater / Anna-Maria Löffelberger

Resümee

Bei allen drei besprochenen Inszenierungen spielen Synchronisierungsprozesse des per se Asynchronen eine herausgehobene Rolle. Neben den Spezifika der musikdramaturgischen inneren Zeitstrukturen in der Oper, wie sie unter anderem von Carl Dahlhaus beschrieben werden, spielen bei diesen Inszenierungsbeispielen vor allem die drei Zeitebenen Entstehungszeit, Bühnenzeit und Aufführungszeit eine Rolle. In allen drei Beispielen steht eine inszenatorische Auseinandersetzung insbesondere mit dem Historischen der Entstehungszeit im Fokus. Diese Auseinandersetzung wurde inhaltlich-dramaturgisch in das Regiekonzept integriert. Historizität wird bewusst mit inszeniert, jedoch nicht unkommentiert. Das Entscheidende ist, dass die inszenierte Historisierung geframt ist und einen klaren und unanfechtbaren Bezugspunkt in der Gegenwart der Aufführungszeit hat.

Es wird einmal mit Zitattechnik gearbeitet, was ich neologistisch ‚historizierend‘ nenne, im zweiten Beispiel wird eine historische Aufführungs- bzw. Rezipierpraktik als eine partizipative Performance in die Inszenierung integriert, sodass eine inszenierte Historizität in der sinnlichen Wahrnehmung erfahren

werden kann, und im dritten Beispiel stellt eine *tatsächliche* Zeitreise durch die Musik(theater)geschichte in historischen Räumlichkeiten das Grundkonzept der Inszenierung dar, sodass die inszenatorische Auseinandersetzung mit Musik(theater)geschichte zur szenischen Handlung und performativen Hervorbringung wird, ohne dass dezidiert Historizität inszeniert würde. Im Moment der Aufführung, das heißt im performativen *Prozess* derselben, müssen all diese unterschiedlichen – in ihrer singulären Natur nach ‚asynchronen‘ – Zeitlichkeiten und Zeitebenen zusammengebracht und synchronisiert werden, um zu einem in sich schlüssigen Gesamtgefüge zu werden. Dies kann durch das Offenlegen relationaler Bezüge zwischen den Zeitebenen durch ein reflektiertes Regiekonzept gelingen.

Eine Synchronisierung ist stets eine Angleichung, damit unterschiedliche Aktanten miteinander in Berührung kommen und fruchtbar interagieren können, nicht jedoch ein ‚Gleichmachen‘. In eben dieser Erkenntnis kann die Lebendigkeit und Klugheit einer Regie agieren, denn, um abschließend noch einmal Kai van Eikels zu zitieren: „Es ist also [...] gerade das Ungefähre in der Angleichung von Rhythmen, die stets verbleibende oder neu hervortretende Differenz zwischen den individuellen Rhythmen, die das Besondere von Synchronisierungseffekten ausmacht.“³⁷

Eine vollständige Deckungsgleichheit der verschiedenen asynchronen Zeitlichkeiten mag naturwissenschaftlich tatsächlich unmöglich sein, aber das Theater beweist in seinem Tun und Wirken, dass diese Unmöglichkeit dennoch *approximiert* und *bespielt* werden kann. Denn dem Theater als ein kreativer, künstlicher Raum – ein ‚Kunstraum‘ dem wahrsten Wortsinne nach – ist die Möglichkeit des Unmöglichen jenseits naturwissenschaftlich determinierter Zeitstrukturen inhärent. In der Kunst, insbesondere aber in einer sich performativ vollziehenden und aus sich selbst hervorbringenden, selbstreferenziellen ‚Zeitkunst‘, ist so auch eine *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* prinzipiell möglich.

37 van Eikels, *Synchronisierung* (wie Anm. 27), S. 15.

Die Salzburger Festspiele

Vom Rampenlicht in den Mönchsberg-Schatten. Festspielhausprojekte in Salzburgs Stadtlandschaft und Festspielbezirk

Die Geschichte der Salzburger Festspiele ist eng mit der Baugeschichte ihrer Spielstätten verwoben.¹ Die zahlreichen in der Vergangenheit angedachten Bauplätze und Planungen für Festspielhäuser standen meist im Wechselspiel mit dem sich in den 1920er Jahren etablierenden Festspielbezirk, schärfen die Debatte bzw. eröffneten neue Perspektiven. Für den vorliegenden Beitrag wurden vier letztlich nicht realisierte Projekte ausgewählt: das Mozart-Festspielhaus am Mönchsberg, das Festspielhaus im Schlosspark Hellbrunn, das Festspielhaus am Kapuzinerberg sowie das Festspielhaus im Mirabellgarten.

Das Mozart-Festspielhausprojekt am Mönchsberg

Als mit Jahresbeginn 1890 ein „Actions-Comité“ für den Bau eines Mozart-Festspielhauses in Salzburg auf dem Mönchsberg an die Öffentlichkeit trat, bestand dieses im Wesentlichen aus zwei umtriebigen Bürgern der Stadt, dem Architekten Karl Demel (1858–1915) und dem Zeichner, Fotografen und Schauspieler Eduard Bertel (1856–1923). Sie hatten 1886 eine Konzession zur Einrichtung eines Stromversorgungsunternehmens erworben, die der Privatbankier und Unternehmer Karl Leitner (1855–1911) von ihnen übernahm. Im Oktober 1887 ging mit dem „Electricitätswerk“ am Makartplatz das erste private Versorgungsunternehmen der österreichisch-ungarischen Monarchie in Betrieb.² Leitner eröffnete 1890 als Abnehmer ‚seines‘ Stroms den Elektrischen Aufzug an der Felsaußenwand des Mönchsbergs mit Gasthaus (heute Museum der Moderne Mönchsberg) sowie Aussichts- und Wasserturm (heute

1 Teilweise ausführlichere Darstellung in Norbert Mayr, *90 Jahre Festspielhausgeschichte in Salzburg – Ein Streifzug / 90 Rokov Festivalového Komplexu v Salzburgu – Exkurz do História*, in: *Architektúra & Urbanizmus* 44 (2010), S. 274–293; ders., *Architektur [Das Bauwerk der Salzburger Festspiele]*, in: *Das Große Welttheater. 90 Jahre Salzburger Festspiele*, Salzburg: Salzburger Festspielfonds 2010, S. 70–79.

2 Friedrich Leitich, *Salzburger Stadtwerke. Geschichte der städtischen Versorgungs- und Verkehrsbetriebe*, Salzburg: Salzburger Stadtwerke AG 1990, S. 52.

Amalie-Redlich-Turm). Der Aufzug sollte eine Villenkolonie mitversorgen, die Leitner auf den 1887 erworbenen Gründen auf dem Mönchsbergplateau errichten wollte. Das viel beschäftigte Wiener Architekturatelier Ferdinand Fellner d. J. (1847–1916) und Hermann Helmer (1849–1919), das von 1873 bis zum Ende der Monarchie knapp 50 Theater in Europa errichtete, wurde beauftragt, das Mozart-Festspielhaus auf dem Mönchsberg zu entwerfen. Es sollte die Vorzüge des 1876 eröffneten Richard-Wagner-Festspielhauses auf dem Grünen Hügel in Bayreuth mit dem Grundprinzip der „Gleichwerthigkeit der Sitze“ bieten und Nachteile eliminieren.³ Nach dem Vorbild Bayreuths besaß der kompakte Zuschauerraum ein amphitheatralisch ansteigendes Parkett beziehungsweise Parterre, in Salzburg allerdings kombiniert mit einem zweiten, zwölffreihigen ‚Amphitheater‘ darüber für 321 der insgesamt 1500 Plätze. Die Träger des Salzburger „Mozart-Cultus“ waren überwiegend auch deklarierte Wagner-Verehrer, zudem wurde mit dem „materielle[n] Aufschwung [...] des Richard Wagner-Theaters“ argumentiert und eine „wesentliche Hebung des Fremdenverkehrs“ für Salzburg erwartet, das Bayreuth „die Fülle seiner Naturschönheiten voraus“ hätte.⁴ Das Mozart-Festspielhaus auf der Wiese zwischen heutigem Museum der Moderne und Schlosshotel Mönchstein sollte – ausgerichtet in etwa zum Turm der Franziskanerkirche beziehungsweise zur Festung Hohensalzburg – fern vom Lärm der Stadt und dem „Getriebe des profanen Lebens“ entstehen.⁵

In der Broschüre des Actions-Comités 1890 behaupteten die Protagonisten, den Bauplatz für das Haus von knapp 70 Metern Länge bereits gekauft zu haben⁶; tatsächlich war er im Besitz von Karl Leitner, der im Hintergrund blieb. Für den Grundkauf mit Bauplatz-Regulierung und anderem mehr war in der

3 Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs, *Hoher Besuch*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 62 vom 15. März 1890, S. 10.

4 Anon., *Ein Mozart-Festspielhaus für Salzburg*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 14 vom 18. Jänner 1890, S. 1–3. Ein solcher starker Landschaftsbezug prägte auch den von Friedrich Gehmacher und Heinrich Damisch, zwei Festspiel-Mitbegründern, im Herbst 1916 angedachten Standort im Norden der Stadt Salzburg auf einer Wiese unter der Wallfahrtskirche Maria Plain. Dieses Projekt wurde letztlich ebenfalls nicht realisiert. Siehe dazu anon., *Die Gründung der Salzburger Festspiele*, in: *Wiener Figaro. Mitteilungen der Wiener akademischen Mozartgemeinde* 10 (August 1940), S. 2.

5 Anon., *Das Mozartfestspielhaus*, in: *Salzburger Zeitung*, Nr. 32 vom 8. Februar 1890, S. 4.

6 Diese Behauptung wurde immer wieder ungeprüft übernommen, siehe auch Ingrid Holzschuh, *Theater-Utopien. Salzburger Festspielhäuser von 1890 bis 1950*, in: *Bischof, Kaiser, Jedermann. Katalog zur Salzburger Landesausstellung 2016*, hg. v. Salzburg Museum, Bd. 2: *Erzähl mir Salzburg!*, Salzburg: Salzburg Museum 2016, S. 195–209. Der Text gibt einen guten Überblick über die meisten Festspielhaus-Projekte für Salzburg.



Abb. 1: Mozart-Festspielhaus am Mönchsberg, 1890, aus: *Neue Illustrierte Zeitung* vom 7. September 1890, S. 1

Broschüre knapp ein Viertel der Gesamtkosten veranschlagt.⁷ Der Versuch, durch vermeintlichen Grundbesitz und die beachtliche, auch internationale Presse-Resonanz eine Eigendynamik für die Realisierung zu starten, scheiterte. Kurz danach fiel in der Gemeinde die Entscheidung, nach Plänen von Fellner & Helmer eine moderne Spielstätte anstelle des damaligen k. k. Nationaltheaters am Makartplatz zu errichten. Das Hoftheater war 1775 durch die Adaptierung des 1625 von Fürsterzbischof Paris Lodron erbauten Ballhauses entstanden und bot – schrittweise umgebaut – schließlich Platz für 700 Personen. Der 1892/93 errichtete Neubau erhielt ein flach ansteigendes Parkett, darüber einen Logenbalkon und einen amphitheaterartig steiler ansteigenden, sechsreihigen Rang. Nach mehreren Umbauten und Sanierungen, unter anderem durch den Architekten Josef Holzinger vor dem Festspielsommer 1939⁸, verfügt das Salzburger Landestheater heute über 707 Plätze.

⁷ Actions-Comité, *Das Mozart-Festspielhaus in Salzburg*, Salzburg: o. V. 1890, S. 11.

⁸ Vgl. Norbert Mayr, *Ein Nazi-Obdach für Mozart – Umbau des Festspielhauses und des Theaters in Salzburg 1937–1939*, in: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994, hg. v. Jan Tabor, Bd. 1, Baden: Graal 1994, S. 430–441.

Im Mai 1892, als der „Musentempel [...] successive vom Erdboden zu verschwinden“ begann, gab es noch ein Aufflackern am Mönchsberg. Das Ausstellungstheater, das das Atelier Fellner & Helmer für die „Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien“ plante, sollte danach „auf dem Mönchsberge in Salzburg als Mozart-Festspielhaus wieder erstehen. [...] Der Kostenpunkt bildet bis heute ein Hindernis für die Verwirklichung dieser sinnigen Idee, welche dem Geburtsorte Mozarts einen gesteigerten Fremdenzufluß zu sichern geeignet wäre“⁹, hieß es dazu 1892 im *Volksfreund*.

Das Festspielhausprojekt im Schlosspark Hellbrunn

Wesentlich konkreter wurden hingegen die Planungen für ein Festspielhaus im Süden des Parks des Lustschlosses Hellbrunn. Knapp 30 Jahre nach den Bemühungen am Mönchsberg waren ungleich durchschlagskräftigere Protagonisten für einen Neubau aktiv: 1917 wurde die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde als Verein konstituiert. Der Festspielmitbegründer Max Reinhardt (1873–1943) schwärmte in einer *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses* im Hellbrunner Schlosspark von einem durch „natürliche und künstlerische Weihe“ ausgezeichneten Ort „abseits vom städtischen Alltagsgetriebe“¹⁰, der zudem von der Trambahn gut erschlossen war.

Der deutsche Architekt Hans Poelzig (1869–1936) hatte für Reinhardt den Umbau einer ehemaligen Markthalle zum Großen Schauspielhaus in Berlin geplant, das – 1919 eröffnet – als erster repräsentativer Bau in der jungen Weimarer Republik gilt. Ab Ende 1919 fertigte er Entwürfe für ein weitläufiges Ensemble in Hellbrunn an. Die geforderten drei Hauptfunktionen Großes Festspielhaus für 2000, Kleines Festspielhaus für 800 Personen sowie ein abgerücktes, leistungsfähiges Restaurantgebäude interpretierte er – in direkter Nachbarschaft zum Hellbrunner Berg – als künstliche Berge. Organisch den Hang erschließende Wandelgänge mit Pavillons als Knotenpunkte sollten unter anderem ein großes und ein intimes kleines Festspielhaus verbinden, die terrassiert und begehbar waren.

Der deutsche Architekt wollte mit einem „Schöpfungsbau“ die Baukunst in dem vom Ersten Weltkrieg zerrütteten Land erneuern. Inspiriert unter anderem vom Deutschen Barock gab er der Architektur des Expressionismus

9 Anon., *Theater über Theater*, in: *Volksfreund* vom 19. Mai 1892, S. 5.

10 Max Reinhardt, *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn* [1917], in: *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. v. Hugo Fettig, Berlin: Argon 1989, S. 216.



Abb. 2: Hans Poelzig, Entwurf Park Hellbrunn; Technische Universität Berlin, Architekturmuseum, 2764

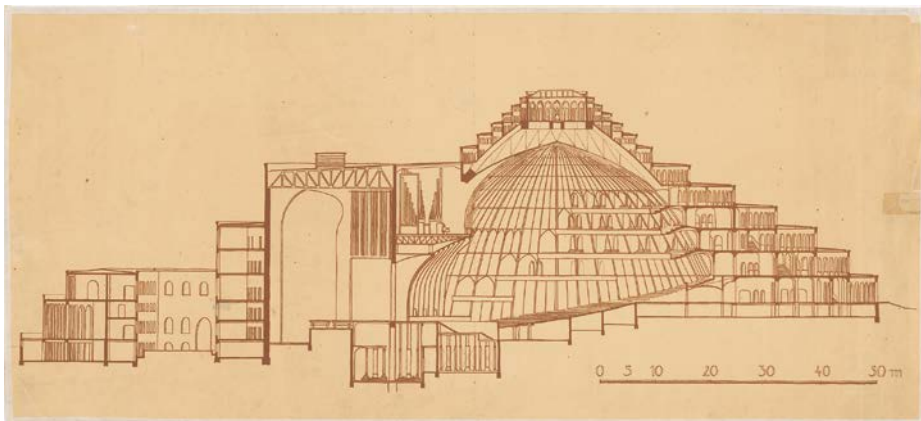


Abb. 3: Hans Poelzig, Entwurf Festspielhaus Hellbrunn; Technische Universität Berlin, Architekturmuseum, 2776

eine neue, einzigartige Facette. Poelzigs erster Entwurf schöpfte bewusst aus Salzburgs Vergangenheit und dem konkreten Ort. Mozart, Deutscher Barock beziehungsweise Rokoko, die Grotten und das einzigartige Steintheater von Hellbrunn – 300 Jahre nach den ersten Aufführungen – konnten in Poelzigs als künstliche Landschaft interpretiertem Ensemble anklängen. In der Endfassung 1922 lag Poelzigs Konzentration auf einem „Großen Haus“, das der Architekt zu einem strengen, mächtigen, von der Kegelpyramide des Zuschauerraums dominierten Baukörper versachlicht hatte. Dieses Haus für

Oper, Schauspiel und Konzert mit einer Länge von rund 160, Breite von 110 und Höhe von bis zu 50 Metern sollte auf dem „Amphitheater-Parterre“ 2000 der insgesamt 3000 Plätze aufnehmen. Gleichmäßig ansteigende Sitzreihen nach dem Vorbild antiker Amphitheater (wie in Richard Wagners 1876 eröffnetem Bayreuther Festspielhaus realisiert) waren bereits 1890 am Mönchsberg relevant und ebenso für Hellbrunn eine Vorgabe an Hans Poelzig gewesen. Dieser beherzigte zudem Reinhardts Forderung, dass Bühne und Zuschauer-raum als Raumbühne ineinandergreifen sollten. Vorbühne und Orchestra – beide höhenverstellbar – hätten sich in den Zuschauerraum geschoben. Der Entwurf des großzügig-differenzierten Gebäudeensembles von 1920 ging in die Architekturgeschichte des Expressionismus ein, die Endfassung aus dem Jahr der Grundsteinlegung 1922 blieb – ohne die erhoffte internationale Finanzierungshilfe und durch die Inflation unrealisierbar – als „800 000 Dollartraum“¹¹ und überdimensionales Kuriosum in Erinnerung.

Die ersten Entscheidungen für den heutigen Festspielbezirk

Der einflussreiche Kunstkritiker Joseph August Lux hatte 1918 noch betont, nicht „in der ‚gequetschten Enge‘ der Stadt [...], sondern im landschaftlichen Weichbild“¹² Hellbrunns sollte das Festspielhaus liegen, der anfänglich besonders leidenschaftliche Mitstreiter kritisierte Poelzigs Projekt von 1921 aber als „Vernichtung Hellbrunns“.¹³ Parallel plante die Festspielhaus-Gemeinde in der Altstadt: Bevor Reinhardt den *Jedermann* 1920 erstmalig in Salzburg vor dem Dom aufführen ließ, war dafür die Felsenreitschule vorgesehen. Für den Sommer 1921 wollte die Festspielhaus-Gemeinde den Hof mit den eindrucksvollen, 1693 von Johann Bernhard Fischer von Erlach in den Berg geschnittenen 96 Zuschauern mit einem durchgehenden, stützenfreien Dach überdecken lassen. Architekt Wunibald Deininger situierte bei seinem Projekt einer „Überdeckung der offenen Reitschule“ – im Gegensatz zur späteren und heutigen Ausrichtung – den Zuschauerbereich anschließend an die Felsarkaden und die Bühne auf die Seite der Hofstallgasse. Das hätte die „künstlerisch geadelte Naturwand mit der freien Natur, dem offenen Himmel“ zerrissen, so die nachvollziehbare Kritik Lux'.¹⁴

11 Eine zweite Schätzung 1922 betrug eine Million USD. In diesem Jahr wurde eine Zuwendung in Höhe von 4000 USD an die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde als „Millionenspende“ tituiert. Siehe dazu anon., *Eine Millionenspende für die Festspielhausgemeinde*, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 24 vom 30. Jänner 1922, S. 5.

12 Joseph August Lux, *Ideen zum Festspielhaus*, in: *Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde* 1 (Oktober 1918), Nr. 2, S. 20.

13 Joseph August Lux, *Die Festspielhaus-Architektur in Salzburg*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 229 vom 9. Oktober 1921, S. 1f.: 2.

14 Joseph August Lux, *Der Streit um die offene Reitschule. Neue Vorschläge*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 34 vom 12. Februar 1921, S. 1f.: 1.

Der Vorschlag von Lux für den „grandiosen gedeckten Raum“ der „großen Winterreitschule“ (heute in etwa der Bereich des Hauses für Mozart), der „mehrere tausend Personen faßt und die herrlichsten Kunst- und Musikfeste gestatten“ würde, wurde aufgegriffen.¹⁵ Max Reinhardts Bedingungen, den Dachstuhl zu heben und den nach dem Wiener Ringtheaterbrand 1881 verpflichtenden Eisernen Vorhang zu vermeiden, wurden erfüllt. Mit Landeskonservator Eduard Hütter (1880–1967) als Planer konnte die Illusion eines einheitlichen ‚Kirchenraums‘ aus gotisierend-kathedralartiger Mysterienbühne und Zuschauerraum 1924/25 entstehen, für den Reinhardt-Experten Heinrich Huesmann die klarste Konzeption einer Raumbühne unter allen Theatern Max Reinhardts.¹⁶

Der Beginn für den Festspielbezirk war gemacht. Mit einem weiteren Umbau 1926 begann die Ära Clemens Holzmeister (1886–1983), der über seinen Bauherrn und „Cartellbruder“, Landeshauptmann Franz Rehr, schrieb: „Und nur mit Hilfe dieses kunstbegeisterten Mannes und Führers gelang in wenigen Monaten das Werk.“¹⁷ Der einflussreiche Architekt und Professor an der Akademie in Wien plante für Rehr auch den Umbau 1937/38. Holzmeister hatte nach eigener Meinung ein „Hausrecht“¹⁸ bei den Festspielen erworben, auf das er in den 1950er Jahren pochen sollte.

Unzulänglichkeiten wie das aufgrund des offengelassenen Dachstuhls ermöglichte Regenprasseln, schlechte Sichtverhältnisse wie auch gestalterische Schwächen behob Clemens Holzmeister nach dreiwöchiger Planung und Umbau von Mai bis Anfang August 1926 umfassend. Der Architekt ersetzte die Seitengalerien aus Eisenbeton durch Holzgalerien, verbesserte die Akustik durch eine Zwischendecke mit hölzernen Resonanzkassetten und schuf einen neuen Haupteingang mit dem von Anton Faistauer freskierten Foyer. Jakob Adlharts marmorne Maskengruppe ist noch heute das Symbol der Festspiele.

15 Vgl. die ausführliche Darstellung in Mayr, *Architektur* (wie Anm. 1).

16 Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, München: Prestel 1983, S. 47.

17 Clemens Holzmeister, *Bauten, Entwürfe und Handzeichnungen*, Salzburg: Pustet 1937, S. 165.

18 Clemens Holzmeister, *Das Alte Festspielhaus Salzburg, meine Beziehung zu diesem als Architekt und meine Stellung zu dem geplanten Umbau*, Typoskript, datiert mit Salzburg, 11. August 1960; Universität für Angewandte Kunst, Bibliothek 33165/Ö37. Vgl. Wilfried Posch, *Clemens Holzmeister. Architekt zwischen Kunst und Politik*, Salzburg / Wien: Mury Salzmann 2010, S. 146.



Abb. 4: Clemens Holzmeister, ‚Kleines Haus‘ im heutigen Festspielbezirk, Außenansicht, 1926/27, aus: *Österreichs Bau und Werkkunst* 3 (1926), Heft 1, S. 3

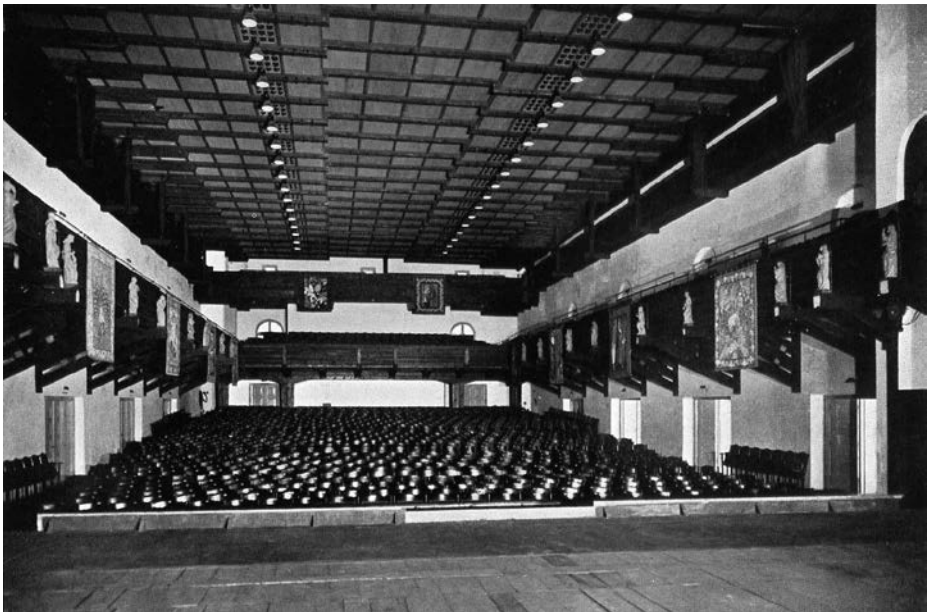


Abb. 5: Clemens Holzmeister, ‚Kleines Haus‘, Innenansicht, 1926/27; Archiv der Salzburger Festspiele, aus: *Österreichs Bau und Werkkunst* 3 (1926), Heft 1, S. 9

Hans Poelzig hatte sich in Hellbrunn bewusst vom „genius loci“ inspirieren lassen. Mit dieser gleichen Grundintention – aber weniger sprudelnder Phantastik – gestaltete sein deutscher Kollege Peter Behrens den Kolleghof St. Benedikt der Erzabtei St. Peter zwischen 1924 und 1926.¹⁹ Auch Clemens Holzmeister setzte sich mit Salzburgs besonderer Baukultur auseinander und erhielt von Franz Rehl den Rat, beim Festspielhaus-Umbau eine Attika wie am benachbarten Rupertinum zu verwenden.²⁰ Der Architekt zog die Vorschussmauer hoch, hinter der das Walmdach verschwand; markante Regenabfallrohre mit Sammeltöpfen – ihre Anordnung suggerierte die für Salzburg typischen Grabendächer – gliederten die Lochfassade. Die vier Fensterachsen wurden geprägt durch regengeschützte Saalausgänge unter dem Terrassenvorbau, die Türen der Zuschauergalerie zur Terrasse und darüber die „Romeo und Julia“-Balkone auf Höhe der Spiel- beziehungsweise Laufgalerie, die ein Spiel inmitten des Auditoriums wie auch zum Reinhardt-Platz ermöglichte. Die von Holzmeister gestaltete Fassade wurde als „mit der historischen Umgebung verwachsen“, als wäre der Bau immer gewesen, gefeiert.²¹ Dieser auch architekturhistorisch bedeutende Nukleus der Salzburger Festspiele fiel 2004 dem Neubau ‚Haus für Mozart‘ zum Opfer.

In den 1910er Jahren war in der kritischen Reaktion auf den gründerzeitlichen Historismus des 19. Jahrhunderts ein neuer, salzburgspezifischer „Historismus“²² entstanden: Als typisch salzburgisch verstandene Formen und Bauelemente wurden mehr oder weniger glücklich kombiniert und sogar an Neubauten der Neustadt appliziert. Dahinter stand eine architektonische Reformbewegung; Kolleghof und Festspielhaus bewiesen Mitte der 1920er Jahre, dass zeitgemäße Lösungen, die kreativ mit der Bautradition spielten, möglich waren, sie erleichterten die Realisierung anderer Beispiele in Salzburg wie Martin Knolls Wohnanlage „Posthof“ von 1930/32.

Arturo Toscaninis Forderung nach Verbesserung der Bühne erfüllte 1937/38 der Bühnenzubau, bei dem Holzmeister Monumentalität und Pathos steigerte. Der Architekt drehte – angeregt von Landeshauptmann Rehl – den Zuschau-

19 Vgl. Norbert Mayr, *Das Kolleg St. Benedikt 1924/26 in Salzburg. Peter Behrens und der genius loci*, Diss. Paris Lodron Universität Salzburg 2004.

20 SLA, Rehl-Nachlass 116, unnum., zit. nach Edda Fuhrich / Gisela Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, Bd. I: 1920–1945, Salzburg / Wien: Residenz 1990, S. 198.

21 Kai Mühlmann, *Das Salzburger Festspielhaus*, Salzburg: Funder & Müller o. J., S. 4.

22 Christiane Krebs, *Die Fassaden der Bürgerhäuser. Mit besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts und der Zwischenkriegszeit*, Salzburg: Landesinnung der Baugewerbe Salzburg 1994 (*Bauformen der Salzburger Altstadt 2*), S. 83.

ersaal um 180 Grad und erweiterte ihn von 1200 auf 1700 Plätze. Holzmeister interpretierte das neue monumentale Bühnenhaus als Bastion des anschließenden Massivs des Mönchsbergfelsens, um – wie er schrieb – „diesen Riesenklotz, der ganz aus dem Verhältnis der Nachbarhäuser dieser Gegend und vielleicht von ganz Salzburg steht, in das Stadtbild einzupassen“.²³ Die Fassade im Toscaninihof mit der eindrucksvollen, neuen Wegführung der Mönchsbergstiege prägen noch heute grobe, gestockte Betonoberflächen, die dem benachbarten Konglomeratfels und seinen Kiesnestern angenähert wurden.

Die Fertigstellung des Hauses 1938 fiel in die Zeit der NS-Diktatur, Holzmeister war bereits in die Türkei emigriert. Das Wahrzeichen der Festspiele, Adlharts Maskengruppe, wurde entfernt, sein Portalschmuck von sechs Genien im Toscaninihof zerstört. Die Faistauerfresken konnten vor dem abermaligen, von Adolf Hitler im Herbst beschlossenen Umbau gerettet werden. Beauftragt wurde Benno von Arent, dessen Bühnenstaffagen Hitler „eine Brücke in eine schönere Welt“²⁴ bedeuteten. Die Gestaltung, so der Berliner Reichsbühnenbildner, sollten „Architektur und Musik, diese beiden Grundwerte salzburgischen Wesens“ bestimmen.²⁵ Arent ließ 1938/39 die Räumlichkeiten mit Stuck barockisierend-schwülstig verkleiden und die zentrale Loge zur Führerloge umbauen. Gestaltungen und Programm sollten die „Systemzeit“ vergessen machen, wie Gert Kerschbaumer analysierte:

In der Verknüpfung von Sinnbildern der großen Vergangenheit Salzburgs (Barock, geplante Mozart-Reliefs) und des Nationalsozialismus (Hoheitszeichen, Führerbüste, Führerloge) präsentierten sich ‚Heimat‘, regionale Identität und Staatsmacht, die Unterstellung der ‚Heimat‘ und ihrer Menschen unter den Nationalsozialismus.²⁶

Die Wirkung als „gewöhnliches, und zwar sehr gewöhnliches ödes Provinztheater“²⁷ – so Arthur Rössler treffend – mit ungünstiger Sicht und Akustik im 48 Meter langen Zuschauerraum blieb bis zum Umbau 1962 erhalten.

23 Clemens Holzmeister an Landeshauptmann Franz Rehr, 22. Februar 1937; SLA, Rehr Festspiele 117.

24 Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier*, 3., vollständig überarb. und erw. Neuauflage, Stuttgart: Seewald 1976, S. 125.

25 Anon., *Ein Gang durchs umgebaute Festspielhaus*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 168 vom 24. Juli 1939, S. 8.

26 Gert Kerschbaumer, „Frei und deutsch sei die Stadt Mozarts!“ in: *Salzburger Festspiele 1937 und 1938. Kulturelles Leben in Salzburg vor und nach 1938*, Sonderheft der Salzburger Festspiele 1988, Salzburg: o. V. 1988, S. 52–78: 63f.

27 Arthur Rössler, *Der Maler Anton Faistauer. Beiträge zur Lebens- und Schaffensgeschichte eines österreichischen Künstlers*, Wien: Büchergilde Gutenberg 1947, S. 55.

Im November 1938 gab Adolf Hitler den Neubau eines Festspielhauses für Salzburg bekannt. Der am nahen Obersalzberg in Berchtesgaden residierende Diktator überwachte und bestimmte als „Oberster Architekt“ auch die Planungen des zur „Neugestaltungsstadt“ avancierten Salzburg.²⁸ Das Generalkommando XVIII sollte den altstadtseitigen Teil des Mönchsbergs beherrschen, ein Gauforum mit Gauhalle, Gauhaus, Festspielhaus und Stadion einen großen Teil des Kapuzinerbergs, in Varianten mit Adolf-Hitler-Schule am Berggipfel. Die Salzburger Architekten Otto Strohmayer (1900–1945) und Otto Reitter (1896–1958) arbeiteten bis 1944 an den Plänen zur Kapuzinerberg-Verbauung. Der Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Berlin, Albert Speer, hatte deren „befähigten Eindruck“ gelobt, sie zeigten „im Gegensatz zu den anderen ostmärkischen Architekten ein gutes Können“.²⁹

Strohmayer und Reitter kamen mehrfach mit dem großen Stadtmodell in Hitlers Berghof am Obersalzberg zu Besprechungen. Hitlers Intervention führte zum Standortwechsel des Festspielhauses, es wurde zum Pendant von Gauhaus/Gauhalle und ein solitärer und monumentaler Abschluss der Verbauung im Südosten. Otto Reitter richtete die Achse auf die Festung Hohensalzburg mit bergseitiger Bühne aus.³⁰ Der vom rund 120 Meter langen Festspielhaus dominierte Verbauungskomplex sollte, „als ‚Ausdruck der Kraft und Größe des Reiches Adolf Hitlers‘ konzipiert“³¹, die Festung als Symbol der fürsterzbischöflichen Macht um ein Vielfaches überflügeln.

Die Zuschauerräume der Festspielhausprojekte für Mönchsberg und Hellbrunn hätten das Bayreuther Amphitheater-Thema mit demokratisch möglichst gleicher Sicht auf die Bühne tradiert. Am Kapuzinerberg kehrte Otto Reitter hingegen zum hierarchischen, bis weit ins 19. Jahrhundert hinein üblichen Logentheater zurück. Erst in der späten Projektphase erhielt das

28 Vgl. Norbert Mayr, *Eine NS-Akropolis für Salzburg – Das Wirken der Architekten Otto Strohmayer und Otto Reitter* und *Das Vorzimmer des Deutschen Reichs – Die NS-Neugestaltungspläne für Salzburg*, beide in: *Kunst und Diktatur* (wie Anm. 8), S. 342–349 und 480–485.

29 Albert Speer an Reichsschatzminister Franz Xaver Schwarz, 19. Februar 1941; BA R 3/1733, Reichsministerium für Rüstung und Kriegsproduktion, zit. nach Jost Dülffer / Jochen Thies / Josef Henke, *Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Köln / Wien: Böhlau 1978, S. 74.

30 Flora Peyrer-Heimstätt, *Architektur-Utopie? NS-Planungen in Salzburg – Vorgeschichte und Kontext am Beispiel von Otto Reitter*, Diplomarbeit Universität Wien 2010.

31 Monika Oberhammer, *Versuch einer Dokumentation des Baugeschehens in Salzburg zwischen 1938–1945*, in: *Von österreichischer Kunst. Franz Fuhrmann gewidmet*, hg. v. Institut für Kunstgeschichte der Universität Salzburg, Klagenfurt: Ritter 1983, S. 210f.

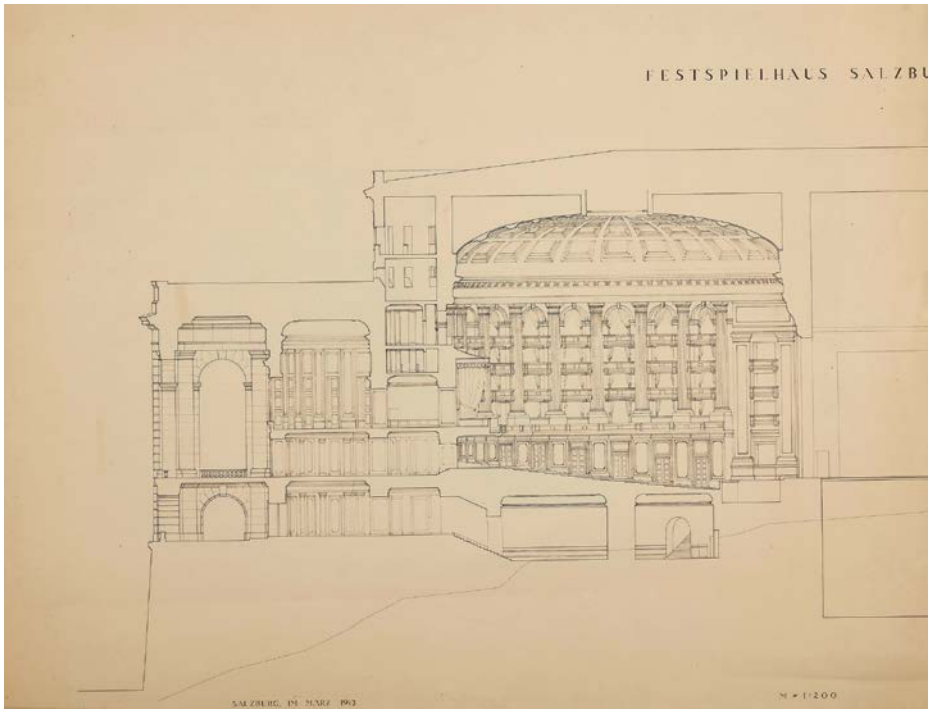


Abb. 6: Otto Reitter, Entwurf für das Festspielhaus am Imberg (Kapuzinerberg), 1943; Salzburg Museum, AR.001 ab-2015

Parterre eine deutliche Aufsteilung. Im Gegensatz zum meist hufeisenförmig bühnenorientierten Auditorium im barocken Logentheater plante Reitter eine annähernd kreisrunde Form. So trennte ein ‚Guckkastenbühnen-Rahmen‘ die Bühne vom Zuschauerraum ungleich stärker, zahlreiche vordere Logen-Plätze besaßen schlechteste Sicht auf die Bühne, gleichzeitig aber beste Sicht auf die pompös inszenierte ‚Führerloge‘: Der ‚Führer‘ beherrschte das Geschehen im Auditorium und auf der Bühne.

Die gleichermaßen gigantomanisch-maßstablose wie technisch machbare Verbauung beider Stadtberge für Wehrmacht und Partei bedeutete nicht nur einen Anschlag auf das Stadtbild, in Salzburg sollte Hitlers Terrorregime – in dieser strategisch-physischen Omnipräsenz einzigartig im ‚Dritten Reich‘ – das Stadtzentrum unentrinnbar besetzen. Den Festspielen sollte nun „reinste deutsche Kunst [...] den Stempel“ aufdrücken.³² Orte wie das Festspielhaus-Projekt können nicht, wie Albert Speer nach 1945 argumentierte, als Beispiele eines „inter-

32 *Salzburgs Leistung und Aufbau. Die Stellung des Gaues Salzburg im Großdeutschen Reich*, hg. v. Gustav Pogatschnigg, Salzburg: Zaunrith 1939, S. 1.

nationalen Neoklassizismus“ eingeordnet und damit verharmlost oder gar nobilitiert werden. Sie hätten als Teil des rassistischen Erziehungsprogramms und „der psychologischen Aufrüstung der Bevölkerung“ der Darstellung der Größe des NS-Staates gedient. Wie das Haus der Deutschen Kunst in München – im Herbst 1938 wurde im Salzburger Festspielhaus die aus München übernommene Ausstellung *Entartete Kunst* gezeigt – steht das Festspielhausprojekt als „zentrales Propaganda-Instrument rassistischer Ideologie [...] im funktionalen Zusammenhang mit einer Ideologie, die zum Holocaust führte“.³³

Das Festspielhausprojekt im Mirabellgarten

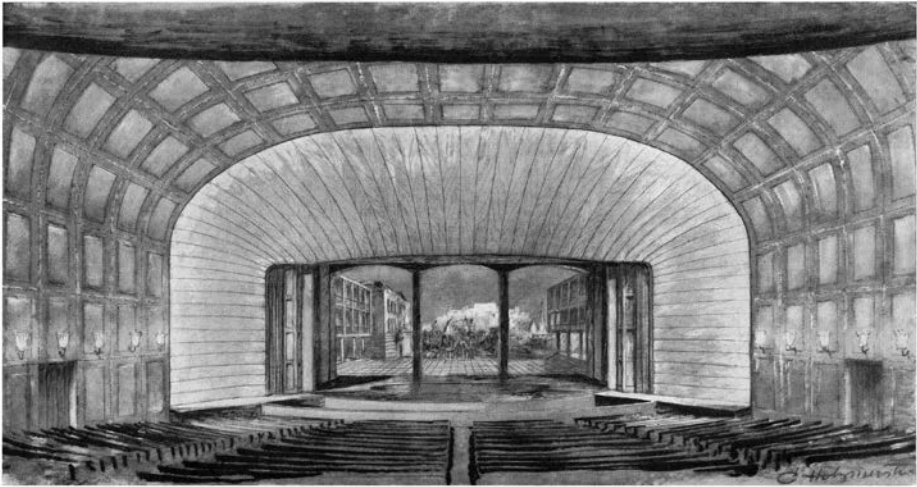
Die Stadtberge blieben auch nach Kriegsende ein potenzieller Festspielstandort: Für das geplante „Olympiahaus zu Ehren W. A. Mozarts“ 1950, welches der Schriftsteller und Dramatiker Heinz Ortner, unterstützt von Bürgermeister Anton Neumayr, für die Abhaltung einer Internationalen Musikolympiade bauen wollte, sollte nun wieder der Mönchsberg besetzt werden.³⁴ Clemens Holzmeister wählte im Wettbewerb das unbebaute Waldstück nördlich der Karolinenhöhe, direkt oberhalb des heutigen Festspielbezirks. Sein siegreiches Projekt mit einem markanten Rundbau von rund 105 Metern Durchmesser³⁵ wurde „wegen seiner künstlerischen Kühnheit, seines Größenwahns und vor allem wegen des umstrittenen Standortes [...] zum Gegenstand einer heftig geführten Diskussion“.³⁶ Holzmeister ‚übersiedelte‘ Mitte 1950 auf den neuen Standortvorschlag von Bürgermeister Neumayr, den Kurgarten mit dem bombenzerstörten Kurhaus unmittelbar neben dem Mirabellgarten und legte bei seinen noch in Ankara erstellten Planungen die Haupterschließung des 120 Meter langen Gebäudes an die Auerspergstraße. Beide Projekte verwenden Elemente des 1941 von Holzmeister zusammen mit Regisseur Carl Ebert im türkischen Exil entwickelten ‚Idealtheaters‘: Die Raumbühne mit zentraler Drehbühne konnte durch einen zweiten, drehbaren Bühnenring in ihrer Tiefe ungefähr verdoppelt werden. Der im Idealtheater amphitheatral ansteigende Zuschauerraum verweist auf Bayreuth und die Salzburger Festspielhausprojekte 1890 beziehungsweise 1922.

33 Winfried Nerdinger, *Sind Steine unschuldig? Zum Umgang mit NS-Architektur*, in: ders., *Erinnerung gegründet auf Wissen. Das NS-Dokumentationszentrum München*, Berlin: Metropol 2018, S. 208, 210 und 224.

34 Vgl. Norbert Mayr, *Das Vorzimmer des Deutschen Reichs – Die NS-Neugestaltungspläne für Salzburg*, in: *Kunst und Diktatur* (wie Anm. 8), S. 484f.

35 Julia Danielczyk, *Selbstinszenierung. Vermarktungsstrategien des österreichischen Erfolgsdramatikers Hermann Heinz Ortner*, Wien: Braumüller 2003, S. 134.

36 Gert Kerschbaumer / Karl Müller, *Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1992, S. 188.



89 Projekt eines neuen Festspielhauses für Salzburg: Zuschauerraum mit größter Bühnenrückwand
 Project for a new Festival Theatre at Salzburg: Auditorium with open Back of Stage

Tuschzeichnung
 Sketch in Indian Ink

Abb. 7: Clemens Holzmeister, Entwurf Festspielhaus für den Kurgarten, Innenansicht, 1950, aus: Joseph Gregor, *Clemens Holzmeister. Das architektonische Werk*, Bd. I: *Werke für das Theater*, Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1953, S. 33



95 Projekt eines neuen Festspielhauses für Salzburg: Rückansicht mit offener Bühne gegen den Mirabellgarten
 Project of a new Festival Theatre at Salzburg: Back view with Stage opening onto the Mirabell-Garden

Abb. 8: Clemens Holzmeister, Entwurf Festspielhaus für den Kurgarten, Außenansicht, 1950, aus: Joseph Gregor, *Clemens Holzmeister. Das architektonische Werk*, Bd. I: *Werke für das Theater*, Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1953, S. 34

Holzmeister hätte beim Projekt für den Mönchsberg über die großteils verglaste Bühnenrückwand die Festung ins Geschehen gerückt. Dieses Thema verfeinerte er im Entwurf an der Stelle des geplanten Rosenhügels: Den Besucher*innen liegt bei geöffneter Bühnenrückwand auch der barocke Mirabellgarten ‚zu Füßen‘. Den Hof zwischen Bühne und Mirabellgarten machte Holzmeister zur Freilichtbühne, die flankierenden Gebäude (Garderobentrakte) zu Zuschauergalerien. Joseph Gregor erklärte dies folgendermaßen: Wünscht man „einen fast unmessbar großen Bühnenraum, so öffnet man die drei Portale der Hinterbühne und betritt eine Theaterfläche – wie sie nur die Medici in den Boboligärten zu Florenz besessen haben!“ Dieser Ort vor dem Mirabellgarten bietet „Möglichkeiten, die geradezu unerschöpflich sind. Über dem Ganzen schwebt die Hohensalzburg“.³⁷

Entscheidung für den Festspielbezirk: das ‚Große Haus‘

Joseph Gregor (1888–1960) hoffte in seinem 1953 erschienenen Buch über Holzmeisters *Werke für das Theater* noch auf eine Realisierung des Mönchsberg-Projektes.³⁸ Holzmeister indes plante schon für den heutigen Standort Hofmarstall, eine Idee von Regisseur Herbert Graf. Am 24. August 1953 wurde das Festspielkuratorium über bereits ausgearbeitete Pläne informiert, in dieser frühen Entwurfsfassung auch noch mit der Dreh-Ringbühnenkonzeption des Idealtheaters.³⁹ Holzmeister lehnte einen Architektenwettbewerb erfolgreich ab⁴⁰, hinter ihm stand Landeshauptmann Josef Klaus als „Cartellbruder“⁴¹ und energischer Bauherr. So ist auch die Kostenexplosion von 110 auf 210 Millionen Schilling heute weitgehend vergessen.

Der Architekt ließ für den 1960 eröffneten Neubau 55.000 Kubikmeter des Mönchsbergs vor allem für das Bühnenhaus abtragen und musste die im Mirabellgarten-Projekt angelegte Konfiguration des Auditoriums – ansteigendes Parkett beziehungsweise Parterre und Logenkranz, darüber Rang – für diesen Bauplatz in die Breite ziehen. Er verband Zuschauerraum und Bühne

37 Clemens Holzmeister. *Das architektonische Werk*, ausgewählt und bespr. v. Joseph Gregor, Bd. I: *Werke für das Theater*, Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1953, S. 41.

38 Ebenda, S. 42.

39 Diese frühe Grundrisskonzeption ist abgebildet in: *Das Große Festspielhaus. Clemens Holzmeisters Gesamtkunstwerk*, hg. v. Andrea Gott dang und Ingonda Hanneschläger, Salzburg: Artbook 2018, S. 42.

40 Gedächtnisprotokoll von Landeskonservator Dr. Theodor Hoppe zur ersten Sitzung des „Beratungs- und Finanzierungskomitees für den Bau eines neuen Festspielhauses in Salzburg“ vom 10. Oktober 1953; Archiv der Salzburger Festspiele, BG Großes Festspielhaus.

41 Klaus und Holzmeister waren in der katholischen, nichtschlagenden Studentenverbindung „Cartellverband“ (CV).

durch ein variables Portal mit einer Breite von 14 Metern – ähnlich der Wiener Staatsoper – bis zur Breitbühne mit beachtlichen 30 Metern. Damit verringerte sich im großzügigen Auditorium mit 2179 Sitzplätzen der Abstand zur Bühne.

Holzmeister wollte „die klaglose Einbindung des neuen Baukomplexes in das empfindsame Stadtbild von Salzburg“⁴² erreichen. Trotz des im Berg teilweise untergebrachten Bühnenbereichs fiel dem beträchtlichen Raumprogramm mit dem klar konfigurierten Auditorium der Großteil der historischen Bausubstanz des ehemaligen Marstalls aus dem 17. Jahrhundert zum Opfer. Dieser wurde – bis auf zwei Achsen mit der Stirnseite zum Karajan-Platz, die Johann Bernhard Fischer von Erlachs Portal aufnimmt – abgerissen, selbst die denkmalgeschützte Straßenfassade verschwand wegen angeblicher Baufälligkeit. Mehr Raum auf dem engen Bauplatz sollte ein zusätzliches Attikageschoß schaffen, das allerdings die Proportionen der im Wesentlichen rekonstruierten Fassade beeinträchtigt. Holzmeisters Behauptung, eine Attika sei einer alten Ansicht nach bereits vorhanden gewesen, war haltlos, reichte aber als Argument.⁴³ Außerdem erhöhte ein Aufbau mit Grabendächern das Volumen des Zuschauerraums, der zum durch Spritzbeton dem Mönchsbergfelsen angeleglichen Bühnenaufbau vermittelte. Freiräumlich machte Holzmeister aus der (Platz-)Not eine Tugend und die Hofstallgasse zum heute mehrfach so bezeichneten „schönsten Pausenfoyer der Welt“, zwischen ‚Alltag und ‚Hochkultur‘ ein Ort besonderer Begegnungen.

Karl Löbl empfand 1960 „einen durchaus festlichen Eindruck [...] ohne falschen Prunk und bombastische Aufmachung“. Für den Musikkritiker folgte Holzmeister der „im modernen Theaterbau herrschenden Tendenz zur Sachlichkeit und Klarheit“.⁴⁴ Holzmeisters ‚Großes Haus‘ gilt als repräsentative, handwerklich gediegene, moderat zeitgemäße Gestaltung mit einem von Holz geprägten Zuschauerraum mit guten Hör- und Sichtverhältnissen. Er wollte mit dem Festspielhaus – so schrieb er rückblickend – „Altertümeleien vermeidend“ „der vielfach schon ‚zerstörten Schönheit‘ dieser Stadt an prominenter Stelle Einhalt“⁴⁵ gebieten. Im Vergleich zu seinen architekturgeschichtlich einzigartigen Würfeln – 1926 der Umbau des ‚Kleinen Hauses‘ (abgerissen 2004) und 1937 der Bühnenturm als Bastion – kombinierte hier Holzmeister

42 Clemens Holzmeister, *Das neue Festspielhaus von Salzburg, Gedanken über die bauliche Entwicklung seit 1926*, Typoskript, o. J.; Archiv der Salzburger Festspiele, BG Großes Festspielhaus.

43 Wilfried Schaber, *Bau und Baugesinnung nach dem Wiederaufbau*, in: *Die Ära Lechner. Das Land Salzburg in den sechziger und siebziger Jahren*, hg. v. Eberhard Zwick, Salzburg: Landespressebüro 1988 (*Schriftenreihe des Landespressebüros. Sonderpublikationen* 71), S. 511.

44 Karl Löbl, *Salzburgs neues Festspielhaus ist eröffnet*, in: *Express* vom 27. Juli 1960.

45 Clemens Holzmeister, *Das Bauwerk der Salzburger Festspiele. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1966*, Salzburg: Festungsverlag 1966, S. 17.

weniger inspiriert und pragmatisch traditionelle Elemente und Materialien. Nichtsdestotrotz ist das ‚Große Haus‘ für die 1950er und 1960er Jahre – von kleineren Beispielen abgesehen – der einzige „schöpferische Neubau in der Altstadt“.⁴⁶ Es spricht auch für das Große Haus, dass danach – sieht man von der Gestaltung der Felsenreitschule 2010/11 ab – im Festspielbezirk dessen Qualität bis heute nicht erreicht wurde.

Die Felsenreitschule – vom Hof zum Raum

Das 1921 für Hellbrunn projektierte Festspielensemble sah eine Freilichtbühne vor, bald fiel aber der Fokus auf die Felsenreitschule.⁴⁷ Clemens Holzmeister wusste um die Ambivalenz, den großzügigen Hof bzw. nach oben immer offenen Freiraum zu überdachen, als er ihn ab 1926 schrittweise zur wetterunabhängigen Aufführungsstätte aufrüstete. Er ließ die Mönchsbergseite mit Fischer von Erlachs Arkaden unberührt und machte sie zum Bühnenhintergrund. Mit der „Fauststadt“, dem Bühnenbild für eine Inszenierung Max Reinhardts, entstand 1933 die hölzerne Zuschauertribüne, deren Großteil ab 1934 ein Holzdach überdeckte, ergänzt um eine mobile Regenplane. 1968 bis 1970 transformierte Holzmeister mit der fixen Überdachung von zwei Dritteln der Felsenreitschule den einst offenen Hof zum Auditorium und Raum, der nur mehr über der Bühne offenbar ist. Die 1693 in den Mönchsbergfels geschlagenen Besucher-Arkadengeschoße mutierten zum Bühnenbild.

Holzmeisters bewusst provisorisch-hölzerner Charakter ist Vergangenheit. Das Salzburger Architekturbüro HALLE 1 erneuerte 2010/11 den Dachkörper der Felsenreitschule und fügte ein zusätzlich nutzbares Geschoß ein. Das leicht geneigte Pultdach aus drei mobilen Segmentflächen soll sich in die umgebende Dachlandschaft einfügen und ist szenisch einsetzbar. Auf fünf Teleskoparmen aus- und einfahrbar, deckt es die Bühne witterungs- und brandfest ab. Der gedämmte und besser klimatisierbare, über der Bühne offenbare Raum ersetzte den letzten Hauch des einstigen Hofcharakters.

Das ‚Kleine Haus‘ von der Nachkriegszeit bis heute

Angesichts von 2179 Sitzplätzen im Großen Festspielhaus wurden das Kleine Haus 1962/63 seines Stucks entledigt und die Sicht- und Hörverhältnisse verbessert. Die Salzburger Architekten Erich Engels und Hans Hofmann verkürzten den Bestand und reduzierten die Sitzplätze auf 1267 (60 Stehplätze).

46 Schaber, *Bau und Baugesinnung nach dem Wiederaufbau* (wie Anm. 43), S. 510.

47 Vgl. Norbert Mayr, *Vom Pferdetheater zur Festspielbühne*, in: *Die Felsenreitschule. Eine Festspielbühne im Wandel*, Salzburg / Wien: Mury Salzmann 2012, S. 14–21.

Das war Holzmeister zu wenig: Seine bereits 1960 präsentierte Alternativplanung zu einem „intimen Mozart-Festspielhaus“ für Oper und Kammermusik sollte mit einem dreigeschoßigen Logenblock die Raumbreite um 17 Meter und die Zahl der Plätze von 1682 auf 500 reduzieren. Dieses Konzept entwickelte er zwischen 1977 und seinem Tod 1983 weiter. Den rückwärtigen Logenturm mit Arkaden wollte er den Höfen Salzburger Bürgerhäuser der Renaissance entlehnt wissen, Altstadthaus-Fassaden sollten die Seitenlogen integrieren. Der Kritik, die Bühne zum „architektonischen Vakuum“ zu degenerieren, folgte eine weniger historisierende, abstrahierende Formensprache. In Holzmeisters Konzeption sollte die Illusion eines Platzes beziehungsweise Hofes unter tiefblauem Nachthimmel entstehen, die den Innenraum virtuell öffnet. Holzmeister bot nicht nur einen Theatersaal an, so der Theaterwissenschaftler Wolfgang Greisenegger, sondern er „theatralisierte die Architektur. Er verwirklicht ein fast unmittelbares Einbeziehen der Atmosphäre der Stadt, indem er ihr süddeutsch-italienisches Ambiente in den Saal hereinholte“.⁴⁸ „Gesehen, genau studiert und mit Begeisterung einverstanden“ zeichnete Herbert von Karajan am 27. März 1982 den Plan ab. In Holzmeisters Geist baute Aldo Rossi unter anderem zwischen 1987 und 1991 das Teatro Carlo Felice in Genua um. Der führende Exponent der Postmoderne hatte in Holzmeisters Todesjahr 1983 den Architektur-Wettbewerb gewonnen.

Eine seriöse Wettbewerbskultur kann zeitgemäßes, intelligentes Weiterbauen mit einer Modernisierung verknüpfen. Dies zeigt zum Beispiel der 2006 wiedereröffnete, revitalisierte Saal im Bregenzer Festspielhaus. Das Büro Dietrich|Untertrifaller Architekten interpretierte den Raum als Musikinstrument in warm getöntem Akazienholz. Die Salzburger Antithese bildete der Neubau Haus für Mozart ab 2001, für den in einem sogenannten „Verhandlungsverfahren“ und seiner Wiederholung mehrere Architektenteams Entwürfe erarbeiteten. Die Festspielverantwortlichen waren nicht an den besten Vorschlägen interessiert; sie gaben Wilhelm Holzbauer in umstrittenster Art und Weise den Auftrag, obwohl Architekten wie Béatrix & Consolascio vorgereicht worden waren.⁴⁹ Kein Wunder, dass sich der Juror Carl Fingerhuth „arglistig“ getäuscht fühlte.⁵⁰ Aus einem anderen Team wechselte François Valentiny, die planende

48 Zit. nach Robert Kriechbaumer, *Salzburger Festspiele 1960–1989. Die Ära Karajan*, Bd. 2: *Ihre Geschichte von 1960 bis 1989*, Salzburg / Wien: Jung und Jung 2009, S. 97.

49 Siehe das Kapitel „Vorhang auf, das Spiel ist aus“, in: Norbert Mayr, *Stadt Bühne und Talschluss. Baukultur in Stadt und Land Salzburg*, Salzburg / Wien: Müller 2006, S. 58–104; ders., *Ein Haus für Holzbauer*, in: *Die Furche* vom 22. Juni 2006, S. 13; ders., *Plattgold [Haus für Mozart]*, in: *Kunstfehler* 21 (Sommer 2006), S. 11.

50 Anon., *Plötzlich alles anders – Carl Fingerhuth über die böswillige Verführung naiver Volljähriger*, in: *Der Standard* vom 7. Dezember 2002.

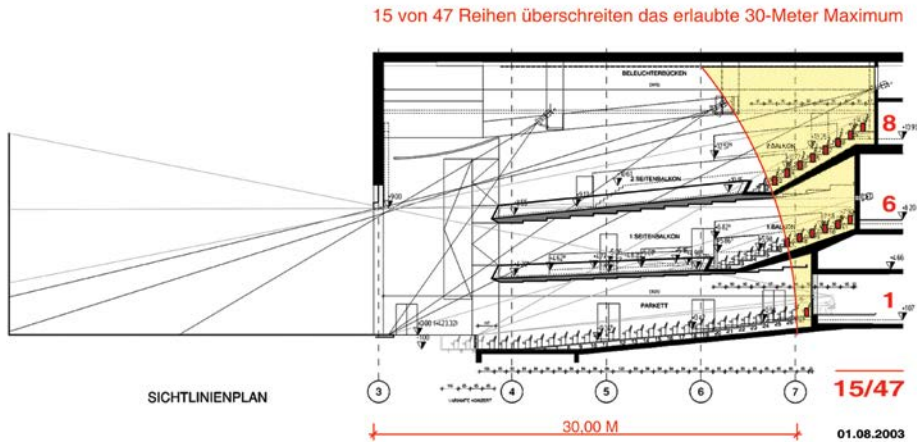


Abb. 9: Haus für Mozart, Sichtlinienplan des Entwurfs von Holzbauer, Irresberger, Hermann und Valentiny mit Kennzeichnung der das vorgegebene 30-Meter-Maximum überschreitenden Reihen durch den Autor; Archiv Norbert Mayr

Architekten-Arge nannte sich daher korrekt Holzbauer, Irresberger, Hermann und Valentiny. Bei den zahlreichen Versuchen, rechtzeitig fachliche Argumente gegen die absehbare Fehlentwicklung und für ein nachhaltiges Projekt vorzutragen, gab es in Salzburg nur wenige Persönlichkeiten, die gegen die österreichweiten Netzwerke und ihre Erfüllungsgehilfen antraten. Rund 400 Plätze überschritten die zentrale Prämisse der Wettbewerbs-Ausschreibung 2001, die Entfernung zwischen Bühne und Zuschauern „auf ein vertretbares Maß (kleiner als 30 Meter)“⁵¹ zu reduzieren (vgl. Abb. 9). Obwohl die Architekten-Arge einen Neubau gemeinsam mit dem Auditorium der Felsenreitschule projektierete, blieb die neu errichtete Seitenwand an der Stelle der abgerissenen. Eine ganzheitliche Lösung hätte das Auditorium des „Hauses für Mozart“ deutlich verbreitert, sodass mehr bühnenähere Sitzplätze entstehen hätten können.

Der Autor erinnert sich an den Vorstoß bei Bürgermeister Heinz Schaden, damals Vorsitzender des Festspielkuratoriums, am 9. April 2003 gemeinsam mit dem Bühnenbildner und früheren Ausstattungsleiter der Festspiele Imre Vincze, dem Architekt Gerhard Garstenauer und dem ehemaligen Professor der Universität Mozarteum Salzburg Gerhard Wimberger.

51 Zit. nach Mayr, *Stadtbühne und Talschluss* (wie Anm. 49), S. 77.

Wilhelm Holzbauer erklärte zuerst, die holzmeisterliche Fassade vor angeblich zerstörerischen Vorschlägen anderer Architekten im Verfahren zu schützen⁵², dann, die Fassade „weiterentwickeln“ zu wollen. Clemens Holzmeister hatte 1926 mit dem Terrassenvorbau und 1937/38 mit Garderobentrakt beziehungsweise Bühnenturmbastei das Ensemble plastisch differenziert gesteigert. Mit diesem Bühnenturm bringt Holzbauers verdoppelter Terrassenvorbau aber keinen feinsinnigen Dialog zustande. Der plumpe Erdgeschoßsockel aus gestocktem Beton sollte der spannungslosen Fassade Halt geben. Diese konventionelle Lösung wurde allerdings weder Holzmeister und schon gar nicht der internationalen Bedeutung dieser Bauaufgabe gerecht. Die Festspielverantwortlichen waren zudem an keiner Gesamtlösung für die benachbarten Spielstätten Felsenreitschule und Haus für Mozart interessiert. Holzbauer und seine Architekten-Arge gestalteten in der Felsenreitschule die Tribüne muschelförmig um und rissen die zweite Längswand aus dem 19. Jahrhundert ab, ohne den mit 19 Metern schmalen Zuschauerraum des Hauses für Mozart Richtung Felsenreitschule deutlich zu verbreitern. So blieb der hinterste Sitzplatz des Raums noch immer 39 Meter vom Eisernen Vorhang entfernt. Im Programm der Festspielgründer von 1919/20 wurde neben dem „Großen Festraum für 2000 Personen, die alle gut sitzen, hören und sehen“ können sollten, die zweite Spielstätte als ein „kleines intimes Spielhaus – das eigentliche Mozart-Spielhaus“ für etwa 800 Personen gewünscht.⁵³ Nicht die intime Spannung der Kunst Mozarts wurde in Holzbauers Raum zum Maßstab genommen, sondern wirtschaftliche Sitzplatz-Maximierung auf 1495 Sitz- und 85 Stehplätze sowie kraftloses Pathos. Reichlich applizierte Goldfarbe übertrücht nicht die gestalterischen Defizite.⁵⁴

Die Spurensuche auf Grundlage architekturhistorischer Forschungen der letzten drei Jahrzehnte mit vier ausgewählten, nicht realisierten Festspielhausprojekten erhielt 2020/21 eine künstlerische Dimension; der Autor konnte die angedachten Bauplätze bzw. Projekte genau verorten, architektur- und stadthistorisch aufbereiten und mit seinem Sohn Matthäus Mayr ein visuelles Vermittlungskonzept entwickeln. Anfang 2019 wurden die Festspiele gewonnen, das Jubiläumsprojekt „Der Traum von einem Feentempel“ umzusetzen

52 Vgl. Norbert Mayr, *Bombe gegen Holzmeister?*, in: *Salzburger Fenster*, Nr. 13 vom 24. April 2002.

53 Alfred Roller, *Festspielhaus in Salzburg. Bauprogramm*, in: *Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde* 2 (Juni 1919), S. 11; Paul Westheim, *Festspielhaus in Salzburg. Ein Vorprojekt von Hans Poelzig*, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 1920/21, S. 246. Vgl. auch Fuhrich / Prossnitz: *Die Salzburger Festspiele*, Bd. I (wie Anm. 20), S. 16f.

54 Otto Kapfinger / Roman Höllbacher / Norbert Mayr, *Baukunst in Salzburg seit 1980. Ein Führer zu 600 sehenswerten Beispielen in Stadt und Land*, Salzburg: Mury Salzmann 2010, S. 216.

und im öffentlichen Raum vier Architekturprojekte aus den vergangenen 130 Jahren durch Interventionen renommierter Künstler sichtbar und erlebbar zu machen.⁵⁵

Die ‚Interventionen‘ für Mönchsberg, Kapuzinerberg und Rosenhügel konnten bis zum Ende des Festspielsommers 2021 besichtigt werden⁵⁶, die Installation in Hellbrunn löste sich bereits 2020 im 100-Jahr-Jubiläumssommer – wie beabsichtigt – selbst auf.⁵⁷

55 Vgl. Norbert Mayr, „*Der Traum von einem Feentempel*“ – *Festspielhaus-Visionen – Eine architekturhistorische und künstlerische Spurensuche*, in: *Großes Welttheater. Katalog zur Landesausstellung 100 Jahre Salzburger Festspiele*, hg. v. Martin Hochleitner, Margarethe Lasinger und dem Salzburg Museum, Salzburg / Wien: Residenz 2020, S. 403–412.

56 *Der Traum von einem Feentempel. Künstlerische Interventionen zu nie gebauten Festspielhäusern*, www.salzburgerfestspiele.at/feentempel#berdasprojekt (15.05.2022).

57 Der gemeinsam mit Matthäus Mayr konzipierte dreiminütige Film „*Ins Rampenlicht! – Vier Festspielhausprojekte in Salzburgs Stadtlandschaft*“ ist online einzusehen unter <http://mm.at/Festspielhausprojekte> (15.05.2022).

Salzburg in Los Angeles. Max Reinhardt and Paul László's Vision of a *Festspielstadt* in the Hollywood Hills

Among the two million or so architectural drawings of the Architecture and Design Collection of the Art, Design, & Architecture Museum at the University of California at Santa Barbara, one depicts a vast *Festspielstadt* ('festival city'), a performing arts center to be located in the Hollywood Hills. A circular open-air performance platform is the center of the scheme. On its northern edge, three enclosed auditoria are docked at a domed rotunda; to its south, a small open-air amphitheater is located adjacent to educational, administrative, and subsidiary buildings. At the platform's western edge, a bell tower rises upward, its glass-enclosed top granting sweeping views across Hollywood and Los Angeles toward the Pacific Ocean. A few diminutive human figures populate the bird's-eye-view indicating the overwhelming physical size of the projected buildings (Fig. 1).

The drawing was commissioned by Austrian theater director and theatrical producer Max Reinhardt (1873–1943) and executed in ink, pencil, and color wash by the architect Paul László (1900–1993) in 1936 or 1937. In the bottom right corner, faded red lettering reads "Max Reinhardt Festspiele ['festival']". Next to the red lettering in the drawing, the year 1937 is noted twice. The earlier year 1936 is specified in a typed, page-long text that accompanied the drawing; it was probably an extended caption for an exhibition. This text also explains that the design was intended for the Hollywood Hills.

Chronologically and conceptually, the Hollywood Hills scheme is the final one of Reinhardt's many attempts to build a new performing arts venue suited to his kind of theatrical productions. This effort began before World War I and was a trans-Atlantic endeavor involving both European and American architects. Indeed, this particular project recalls the *Festspieltheater Salzburg* that the German Expressionist architect Hans Poelzig (1869–1936) had designed for Reinhardt between 1919 and 1923.¹

1 See also the article by Norbert Mayr in this book.



Fig. 1: Paul László, Max Reinhardt Festspiele, 1937 [or 1936], aerial view, not built. Ink, pencil, and color wash on paper; Architecture and Design Collection. Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara

Notwithstanding the reference to an earlier design, the scheme for the Hollywood Hills specifically responds to Los Angeles and Southern California. Reinhardt claimed that his performing arts center would at long last make tangible the premier cultural position within the U.S. that Southern California aspired to, but that had remained elusive. In addition, Reinhardt wanted to recreate in Los Angeles the Salzburg Festival, which he had co-founded in 1920. This endeavor was not nostalgic but triggered by German National Socialism. The new cultural complex would tap into Hollywood's cultural industries. It would also employ many of the increasingly numerous refugees from German National Socialism who had worked in cultural industries in Germany, Austria, and elsewhere. If László drew the design in 1936 (rather than 1937), then it was one of his earliest commissions in exile, for the Hungary-born Jewish designer had arrived in the United States only in May of the year.

This article first summarizes Reinhardt's career in the United States and offers a selective overview of the director's many architectural schemes for theater buildings. Against this background, the subsequent analysis of Reinhardt and László's

scheme focuses on ‘what’ was planned, ‘where’ in the Los Angeles area, and ‘why’ that region was, in Reinhardt’s opinion, the most suitable location for his project.

Max Reinhardt in America

Reinhardt’s almost three-decade-long presence on the theatrical scene of the United States began in 1912 when the pantomime *Sumurum* was the first Reinhardt performance an American audience could experience even though the director was not personally present in New York.² It followed negotiations with the German-American banker and patron of artistic enterprises, Otto H. Kahn, about bringing the pantomime *The Miracle* by Karl Gustav Vollmoeller (1878–1948) to New York. World War I prevented this in 1914. The pantomime was finally shown a decade later, to which end Reinhardt visited the United States in 1923 and 1924, the earliest of many regular visits to follow. *The Miracle* toured the country until 1929, including showings in San Francisco and Los Angeles; for the latter, Reinhardt was in Southern California.

In 1930, Reinhardt was asked to direct a “dramatic music festival”³ in conjunction with the 1932 Olympic Games in Los Angeles. Reinhardt envisioned a program anchored by performances of Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*, but scheduling issues prevented the festival from taking place. Yet out of the invitation arose in 1934 the California Festival Association, which was tasked to organize annual summer festivals. Already in late 1933 members of the future California Festival Association had invited Reinhardt to direct the first festival in autumn 1934.⁴ From mid-September to mid-October 1934, Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream* was successfully performed in the outdoor amphitheater of the Hollywood Bowl in Los Angeles – with approximately 20,000 paying visitors attending plus numerous more listening from the adjacent hillsides, San Francisco, and Berkeley, after which it toured the United States. A year later, Reinhardt was back in Los Angeles working on the Hollywood movie *A Midsummer Night’s Dream*.

Reinhardt returned to the United States in October 1937 to prepare his contribution to the second California Festival; when preparations for the festival began in 1936, he had not been asked to serve again as general director.⁵ From

2 Edda Fuhrich-Leisler / Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt in Amerika*, Salzburg: Otto Müller, 1976, pp. 11–22. In the following all facts about Reinhardt’s American career are drawn from this study unless noted otherwise.

3 Ibidem, p. 180.

4 Ibidem, p. 188.

5 Ibidem, p. 245.

August to September 1938, Reinhardt's version of Goethe's *Faust* (part 1) was performed at the Pilgrimage Theatre, a small outdoor venue on a hillside opposite the Hollywood Bowl. Nazi Germany's occupation of Austria in March 1938 transformed Reinhardt's extended stay in the United States into an open-ended one. With the Warner Brothers Studio contract having already ended earlier, in late 1937, Reinhardt opened the Max Reinhardt Workshop of Stage, Screen and Radio in Hollywood. This school lasted into the early 1940s, though Reinhardt withdrew from active involvement in 1941 to work again in New York.

The Quest for a Perfect Theater

Space does not allow me to delve deeply into the intertwined histories of modern architecture, theater, and stagecraft.⁶ It suffices to point out that subsequent to Richard Wagner's 'Gesamtkunstwerk' ('total work of art')⁷ the experience of space became crucial to attempts to reform theater design, stage-bound performance, and architecture alike. Directors and set designers such as the British Edward Gordon Craig and the Swiss Adolphe Appia, an architect, experimented with stage design, lighting, music, and other elements specific to theatrical and stage-based performances. Occasionally, architects, artistic directors, and choreographers co-operated. For example, the Festspielhaus in Hellerau, near Dresden, was a pre-World War I collaboration between the architect Heinrich Tessenow and Emile Jaques-Dalcroze, a choreographer of rhythmic gymnastics whose ideas about modern performance spaces were deeply influenced by Appia.⁸

The reform efforts in both fields also overlapped regarding the socio-cultural effects of modern architecture and modern theater. After World War I had torn apart Europe's historical societies, many architects dreamed of an ideal, often monumental architecture expressing a renewed sense of community. Bruno Taut's *Stadtkrone* ('city crown') is perhaps the best-known example of a public cultural complex around which citizens could gather to 'live' community. Architectural critic Walter Curt Behrend declared public buildings for festivals and large-scale community events as "the most dignified and effective means" available to a municipality, even a state, to convey a unifying sense of community to its citizens.⁹

6 See *Setting the Scene: Perspectives on Twentieth-Century Theatre Architecture*, ed. by Alistair Fair, London: Routledge 2016.

7 Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, Minneapolis: University of Minnesota 2010.

8 Mary Elizabeth Tallon, *Appia's Theatre at Hellerau*, in: *Theatre Journal* 36 (1984), no. 4, pp. 495–504.

9 Walter Curt Behrendt, *Der Kampf um den neuen Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart: DVA 1920, p. 174.

Modern theater design also aimed at a sense of community, which required overcoming the conceptual and spatial separation between actors and audience. For Reinhardt, performances with thousands of spectators were modern versions of medieval mystery plays, held in festive architectural spaces and impressive set designs that forged a sense of unity between all attending. The idea that actors and spectators were equal participants in performances also shaped Walter Gropius's unrealized *Total Theater* design (1926/27) for the director Erwin Piscator. Gropius's radical vision of a variable but unifying theater space became tangible with a revolving stage that could be variously positioned, including in the auditorium's center, as a symbolic expression of a democratic modern theater.

Throughout his career, Reinhardt collaborated on stage sets with numerous architects and artists – among them Edward Munch, Emil Orlik, Alfred Roller, and Oskar Strnad.¹⁰ In 1920, Poelzig conceived sets for Shakespeare's *Hamlet* and Goethe's *Faust*, both were not realized.¹¹ When *The Miracle* was taken up again in 1923, the American designer Norman Bel Geddes (1893–1958) transformed the interior of a theater in New York into a medieval cathedral.¹² However, Reinhardt's attempts to build entirely new theaters are of greater importance for the later Hollywood Hills performance center.

Already in 1913, Reinhardt discussed a new theater building for America with Otto Kahn. Reinhardt envisioned a “*Festspielhaus* of greatest simplicity without representative pomp and somewhat comparable to Bayreuth. Its design would adhere to the laws of functionalism and adopt the experiences and technological achievements that were characteristic of all great American enterprises.”¹³ Yet nothing came out of this conversation.

Martin Esslin, one of the last students who graduated in 1938 from the Max Reinhardt Seminar in Vienna, succinctly analyzed the idea that guided Reinhardt between 1905 and approximately 1920 in assembling an impressive portfolio of theatrical venues in Berlin. Eventually, Reinhardt owned or artistically directed theaters that allowed him to stage “intimate plays, full-

10 See Douglas A. Russell, *Visual Innovations of Max Reinhardt and his Designers*, in: *Modern Austrian Literature* 18 (1985), no. 2, pp. 21–30.

11 Julius Posener, *Hans Poelzig: Reflections in his Life and Work*, ed. by Kristin Feireiss, transl. by Christine Charlesworth, New York: Architectural History Foundation / Cambridge: MIT 1992, p. 275.

12 Claude Bragdon, *A Theatre transformed*, in: *The Architectural Record* 55 (1924), no. 4, pp. 388–397: 388.

13 Fuhrich-Leisler / Prossnitz, *Reinhardt in Amerika* (as note 2), p. 26 (my translation).

scale colorful productions of the classics in a proscenium-arch setting, and [included] a vast open arena".¹⁴ Architecturally, these venues suited distinct types of performances. They comprised a small cabaret theater, the classical theater space of the 'Deutsches Theater' that Reinhardt supplemented with an intimate chamber theater and a theater school, and the 'Großes Schauspielhaus', a former inner-city market hall turned into a circus venue that Poelzig remodeled in 1919.¹⁵ Poelzig suspended a vast dome above a horse-shoe-shaped auditorium that, in turn, partially surrounded a forward-thrusting stage. Stalactites were hanging from the dome and created "a magical environment" for the 3500 spectators, an impressive crowd but still short of the "theatre of the five thousand" that Reinhardt had in mind.¹⁶ When Reinhardt used Salzburg's Cathedral Square in 1920 as a performance space, he added an outdoor location to his portfolio of theatrical venues. It also signified that Reinhardt considered an entire city as a theatrical stage.¹⁷

In the summer of 1919, Poelzig had already begun designing a permanent venue for the annual festival. In the context of László's Hollywood Hills scheme, three aspects of the Festspielhaus Salzburg project are relevant. Poelzig's Salzburg project combined in a single complex the different types of theater spaces that Reinhardt operated in Berlin, where they were, however, dispersed across the city. Poelzig's scheme included a great festival theater (2000 seats), a smaller one (800 seats), a rehearsal stage, workshops, and subsidiary buildings.¹⁸ Second, as Poelzig's initial design evolved, a large amphitheater was added to the south of the larger theater building, with a broad west to east walkway separating the two venues (Fig. 2). Finally, by planning the new complex for the southern end of the park of Schloss Hellbrunn, outside of Salzburg proper, Reinhardt and Poelzig fused in their pursuit of a "total environmental theatre"¹⁹ the theatrical space with a natural, though gardenized one.

A comparable merger also underpinned one of the earliest designs for a theater that an American designer conceived for the Austrian director. Norman Bel

14 Martin Esslin, *Max Reinhardt: 'High Priest of Theatricality'*, in: *The Drama Review: TDR* 21 (1977), no. 2, pp. 3–24: 13.

15 Posener, *Hans Poelzig* (as note 11), pp. 119–134.

16 Esslin, *Max Reinhardt* (as note 14), pp. 13 and 12.

17 *Ibidem*, pp. 13f.

18 Paul Westheim, *Festspielhaus in Salzburg. Ein Vorprojekt von Hans Poelzig*, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 5 (1920/21), pp. 245–259; Posener, *Hans Poelzig* (as note 11), pp. 135–156; Heike Hambrock, *Kollektive Festlichkeit: Theater und Festbau der Zukunft*, in: *Hans Poelzig, 1869 bis 1936 Architekt Lehrer Künstler*, ed. by Wolfgang Pehnt and Matthias Schirren, Munich: DVA 2007, pp. 126–143.

19 Esslin, *Max Reinhardt* (as note 14), p. 14.

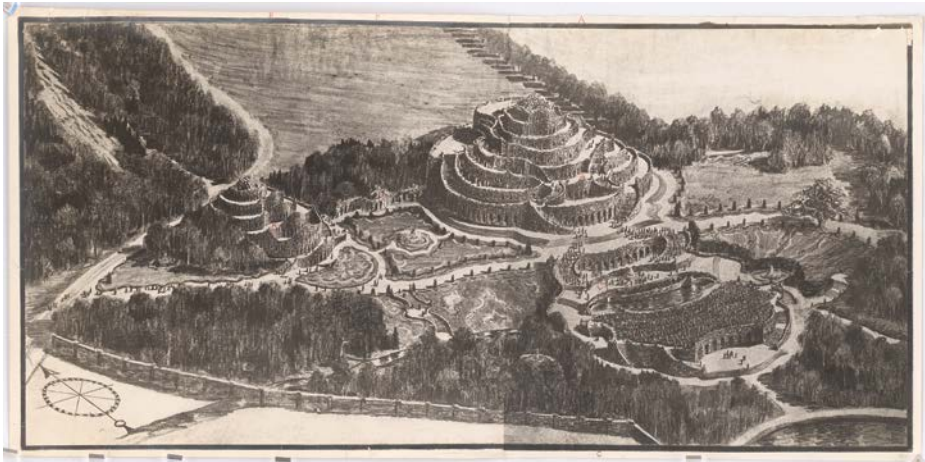


Fig. 2: Hans Poelzig, Festspielhaus Salzburg, 1920 (not built), aerial view of the first version but with an open-air amphitheater added. Ink on sepia print on paper; Architekturmuseum TU Berlin, HP 009,001

Geddes visited Reinhardt in Salzburg while working on *The Miracle* from 1923 to 1924. During the visit, Reinhardt occasionally referred to a small island in a lake in the grounds of Schloss Leopoldskron, his home in the city, as suitable for a theater. Geddes sketched a stage on the island with seating for 250 attendees located on the shoreline across the water, proposing the small outdoor venue as a complement to the vast outdoor amphitheater planned in Hellbrunn Park.²⁰

In the United States, Reinhardt's visions for new theater buildings were shaped by the huge size of the audiences that his performances attracted. Already before World War I, Reinhardt emphasized the need for a 'large' new building "for the essence of this [new] theater is its dedication not to the few but to everybody".²¹ In 1927, Reinhardt commissioned a theater in New York from the Austrian American architect and set designer Josef Urban (1872–1933), who had lived in the U.S. since 1913. Urban integrated the venue into the perimeter of a tightly packed urban block.²² Inside, a shallow, tall auditorium that rose to five tiers of boxes was placed intimately close to the stage to allow

20 Norman Bel Geddes, *Miracle in the Evening: an Autobiography*, ed. by William Kelley, Garden City, N.Y.: Doubleday 1960, p. 285.

21 Fuhrich-Leisler / Prossnitz, *Reinhardt in Amerika* (as note 2), p. 26 (my translation).

22 Shephard Vogelgesang, *The Reinhardt Theatre, New York. Josef Urban, Architect*, in: *The Architectural Record* 64 (1928), no. 6, pp. 461–465; Joseph Urban, *Theatres*, New York: Theatre Arts 1929, pp. [9f.], plates 24–28; Randolph Carter / Robert Reed Cole, *Joseph Urban: Architecture, Theatre, Opera, Film*, New York: Abbeville, 1992, pp. 214–221.

visual contact between actors and audience.²³ Outside, a façade clad in black glass was the background for gilded emergency escape balconies on either side of a gilded filigree tower encasing the emergency staircase. Whether the “flaming golden pinnacle” would have made the low façade of the theater building stand out from “the crowding and the confusion of metropolitan building”²⁴ remains arguable. Similar concerns about a potential invisibility certainly did not afflict Reinhardt’s plans for a new festival theater in the Los Angeles area.

A *Festspielstadt* in the Hollywood Hills

In addition to László’s bird’s eye-view and the brief explanatory text, a reproduction of a site plan is the only other image that is currently known to exist (Fig. 3).²⁵ The scheme also lives on in a small number of contemporary newspaper articles on Reinhardt’s fundraising efforts in Los Angeles. The following discussion focuses on what Reinhardt and László planned in which area of metropolitan Los Angeles and why Reinhardt, in particular, envisioned this scheme to be erected in Los Angeles.

The heart of the vast project is the circular outdoor performance platform and the three enclosed indoor performance venues placed adjacent to each other. The site plan shows a second, larger open-air amphitheater on the far side of the rotunda. A freeway-type road approaches the complex from the east; its four lanes traverse the site below ground to prevent automobile traffic noise and exhaust fumes from affecting outdoor performances. Visitors to the various venues on-site emerge either from parking garages located right beneath or from nearby off-road bus stops.

From above, the plaza and rotunda inscribe the figure 8 on the ground, which recalls the basic configuration of Poelzig’s Salzburg scheme. Poelzig’s design was widely published in the 1920s²⁶, though not the drawing seen in Figure 2, which suggests that Reinhardt contributed this aspect to the new project. In both designs the enclosed performance venues are oriented to the north and the open-air spaces to the south.

23 Urban, *Theatres* (as note 22), [p. 9].

24 Ibidem, [p. 10].

25 *Design for ‘Festspielstadt’ Paul László*, in: *Pencil Points* 19 (1938), no. 12, p. 775.

26 See note 18 and Gustav Adolf Platz, *Poelzigs Entwürfe zum Salzburger Festspielhaus*, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 8 (1925), pp. 27–32.

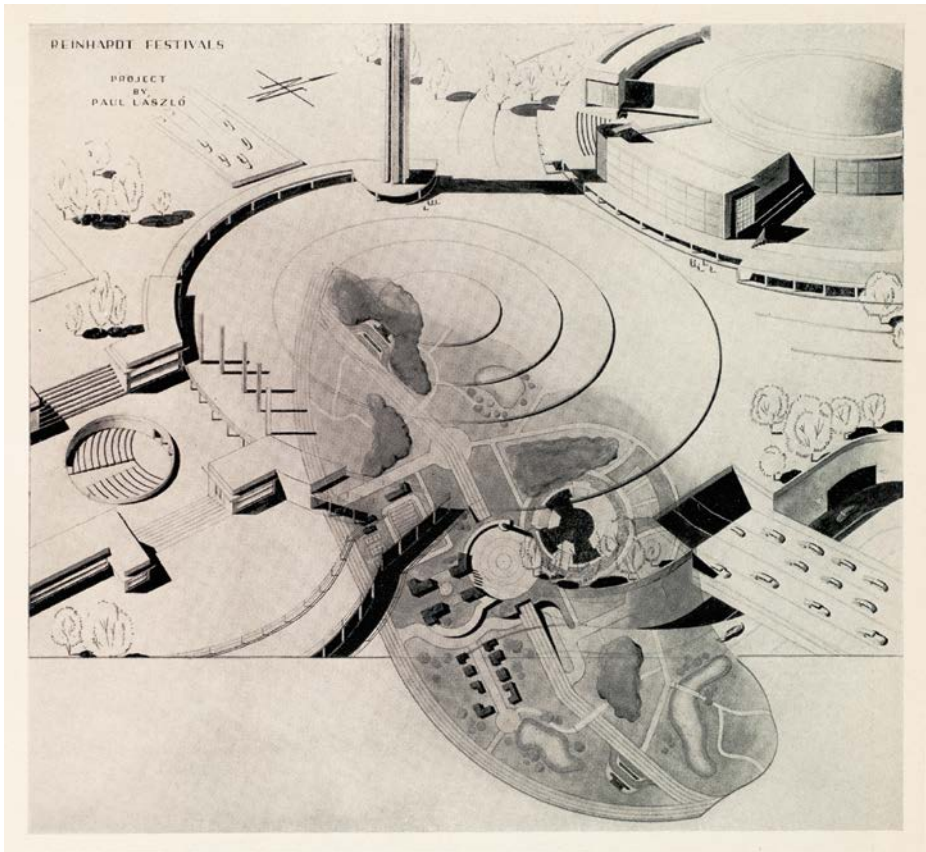


Fig. 3: Paul László, Reinhardt Festival, aerial view overlaid with a site plan, not built; *Pencil Points* 19 (1938), no. 12, p. 775

Architecturally, the two designs differ. In Salzburg, the great theater rises like a stepped pyramid at the bottom of the slope of the park. Its monumental impression is heightened by both the open amphitheater placed in a depression of the ground in front of the tall building and Poelzig's Expressionist architectural language; architecture indeed appears as frozen music as the Romantic saying goes.²⁷ By contrast, the architecture of László's scheme is sober and plain, illustrating Reinhardt's 1913 remarks that strictly functionalist considerations should determine the appearance of any theater building that he envisioned for America.

27 On the unclear (historical) origin of the saying see Khaled Saleh Pascha, 'Gefrorene Musik'. *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, diss. Fakultät VII–Architektur Technische Universität Berlin 2004.

The buildings of the Hollywood Hills are modern with simple geometric shapes, window walls alternate with windowless surfaces, and flat roofs protect buildings and covered walkways alike. Vestiges of symmetry – for example, in the placement of the edifices south of the central plaza and the positioning of the three auditoriums in relation to the same space – combine with abstract lines such as the S-curve of an arcade that frames the western section of the circular plaza before it switches over to the eastern edge of a garden space to the plaza’s south. Organic forms like the bell tower’s base co-exist with monumental ones such as the oversized, deeply fluted column that forms the tower’s shaft and the five pylons rising at the plaza’s southern edge.

Comparable again to Poelzig’s Salzburg vision, the Hollywood Hills scheme combines a variety of venues while placing greater emphasis on the central performance platform that was intended for “outdoor plays, and [...] as [a] community center”.²⁸ The plaza is raised off the ground; at its center, three more levels step upward, each of a smaller diameter, with the uppermost one forming a circular stage. The three auditoriums are venues for symphony, drama, and opera; the rotunda is a shared service space.²⁹ As to the size of the auditoriums, Reinhardt stated that “needed is a transformable theater with a seating capacity which can expand by means of movable partitions from 1500 to 5000”.³⁰ Reinhardt referred as an example to the Westchester County Center in White Plains, New York, a community and commercial events venue, variously configurable to offer between 1500 and 5000 seats, that had opened in 1930 to a design by the architects A. Stewart Walker and Leon Gillette.³¹ Westchester County Center was also one of the first large performance complexes directly connected to a major road, the Bronx River Parkway, the first automobile parkway in the United States, completed in 1925.³² On this point, Reinhardt and László upped the ante by placing their scheme right on top of a comparable road, illustrating their familiarity with the contemporary debate about parkways and freeways as a much-needed solution to Los Angeles’s growing car and bus traffic.³³

28 Paul László, *Hollywood Festivals*, typescript, one page, not dated [after 1943]; Architecture and Design Collection. Art, Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara, Paul László papers, flat file 45.

29 Ibidem.

30 *Art Center Proposed for City: Max Reinhardt Tells Friday Morning Club of Cultural Needs*, in: *Los Angeles Times* of 15 May 1937, p. A6. It remains unclear whether the three auditoria would have offered 5000 or 15.000 seats in total.

31 Edith Crouch, *Walker & Gillette: American Architects*, Atglen, PA: Schiffer 2013, pp. 259–261.

32 Ibidem, p. 259.

33 See Cahuenga Pass Property Owners Association (CPPOA), *The Grand Experiment: The Cahuenga Pass Parkway*, s. a., www.cppoa.org/images/The_Grand_History_of_the_

Reinhardt and László's design was intended for the Hollywood Hills on land donated by Charles E. Toberman (1880–1981)³⁴, a real estate developer, who was co-founder of and significant land donor to the Hollywood Bowl, then Los Angeles's premier open-air performance venue located on the southern side of the Hollywood Hills. In László's aerial view, the cultural complex overlooks Hollywood and Los Angeles, confirming a likely site on the same side of the hills as the Hollywood Bowl.

Toberman owned substantial parcels of land around the Hollywood Bowl, including the Outpost Estate alongside the Cahuenga Pass and just north of the music venue. The Hollywood Bowl was accessed at the pass's southern end. Additionally, the Cahuenga Pass linked Hollywood and Los Angeles proper to the south of the Hollywood Hills with the San Fernando Valley to the north. A site close to both the Hollywood Bowl and the Cahuenga Pass made thus sense for logistical reasons.

Two documents preserved in Norman Bel Geddes's papers shed additional light on the intended location.³⁵ A memorandum from July 8, 1937, refers to a topographical map of a stretch of land adjacent to Los Angeles that included the Hollywood Bowl.³⁶ And an undated, printed brochure entitled "Max Reinhardt Festivals" explains that a site has been identified of approximately 40 to 50 acres that is surrounded by nature and gardens, offering a superb location.³⁷ Elsewhere the brochure references a large swath of land close to the Hollywood Bowl that would cost \$ 50,000 (estimated as \$ 948,000 in 2021).³⁸ The text describes the property as comprising a bowl that could easily

Cahuenga_Pass_Parkway.pdf (30.06.2021); Engineering Department, Automobile Club of Southern California, *Traffic Survey*, s. l.: Automobile Club of Southern California 1937; Transportation Engineering Board, City of Los Angeles, *A Transit Program of the Los Angeles Metropolitan Area*, Los Angeles: City of Los Angeles 1939.

34 Laszlo, *Hollywood Festivals* (as note 28).

35 Further information may be found in a folder "Los Angeles Art and Music Center, 1937–38" in the Lynden Ellsworth Behymer papers, 1881–1948, Huntington Library, San Marino, California. Unfortunately, this collection is inaccessible. The theater impresario Behymer supported Reinhardt's scheme (*Notables shapes Plans for Art Center here*, in: *Los Angeles Times* of 28 May 1937, p. 19).

36 Memorandum M. Parker to Mr. [Norman Bel] Geddes and Mr. Paxton, 8 July 1937; Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, Norman Bel Geddes Theater and Industrial Design Papers, theater box 158, folder j 1–2.

37 *Max Reinhardt Festival*, s. l., s. a. [ca. 1937], no pagination (Part 3, I. Max Reinhardt Festivals, INC, B. Location, Point 2); Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, Norman Bel Geddes Theater and Industrial Design Papers, theater box 158, folder m 1.

38 *CPI Inflation Calculator*, www.officialdata.org/us/inflation/1937?amount=50000 (16.08.2021).

accommodate an amphitheater and ample land for parking and additional buildings.³⁹ The educational facilities illustrated in László's site plan (Fig. 3) indicate some of these other edifices. Indeed, Reinhardt and László's scheme coincidentally responded to the long-standing desire of some founders of the Hollywood Bowl to supplement their open-air venue with "a permanent, year-round performing arts venue"⁴⁰ and educational facilities.⁴¹

In early 1937, Reinhardt began publicizing the project by focusing on two arguments. First, he argued for the scheme within municipal and regional contexts and based on a universal and global culture, two distinct but closely intertwined viewpoints. Second, he made an argument about the relationship between the arts, nature, and Los Angeles. On a local and regional level, Reinhardt offered to create near Los Angeles an "art center", a "proper theater to care for the cultural needs of the Southland".⁴² There was no lack of performance venues in Los Angeles; in 1937, sixteen stage theaters, 186 moving picture theaters, the Hollywood Bowl, and the Los Angeles Memorial Coliseum existed.⁴³ Yet many non-movie theaters were dispersed across the city and catered to various performing arts, underlining that "not a single representative theater, no opera house, no concert hall [for classical music]"⁴⁴ existed.

Similar to his Salzburg endeavor, Reinhardt's Hollywood Hills scheme concentrated in one location venues for different performing arts and teaching institutions. In addition, it would form an urban "focal point for social activities of all kinds".⁴⁵ By selecting Hollywood, Reinhardt joined those who argued that a cultural center for Los Angeles should be close to the creative industries, most notably the movie and radio industries in and near Hollywood, rather

39 *Max Reinhardt Festival* (as note 37), Part 3, III. Initial Investment Costs, A. The Land; Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, Norman Bel Geddes Theater and Industrial Design Papers, theater box 158, folder m 1.

40 Andrea Thabet, *Culture as Urban Renewal: Postwar Los Angeles and the Remaking of Public Space*, diss. University of California, Santa Barbara 2013, p. 145. See also Andrea Thabet, 'From Sagebrush to Symphony': *Negotiating the Hollywood Bowl and the Future of Los Angeles, 1918–1926*, in: *Pacific Historical Review* 89 (2020), no. 4, pp. 557–599.

41 Thomas Perry Stricker, *The Hollywood Bowl*, Los Angeles: The Pepper Tree 1939, pp. 16f.

42 *Art Center Proposed for City*, in: *Los Angeles Times* of 15 May 1937, p. A6.

43 *Los Angeles City Directory 1937*, Los Angeles: Los Angeles Directory Company 1937, p. 12 "Los Angeles Statistical Review". On Los Angeles's rich and diver music history see, for example, Kenneth H. Marcus, *Musical Metropolis: Los Angeles and the Creation of a Music Culture, 1880–1940*, New York: Palgrave Macmillan 2004.

44 Reinhardt quoted in Fuhrich-Leisler / Prossnitz, *Reinhardt in Amerika* (as note 2), p. 248 (my translation).

45 *Culture Hub Seen here due to European Crisis*, in: *Los Angeles Times* of 24 March 1938, pp. A1, 12: 12.

than in downtown Los Angeles. The motion picture industry had put Los Angeles on a global map. In a reverse move, the new performing arts center would “turn the eyes of the world on the Southland”⁴⁶, once Los Angeles and Hollywood had become “the cultural center of the globe”.⁴⁷

Already when he was involved with the California Festivals, Reinhardt had pondered the future importance of Hollywood where “artist [and] promising, young talents”⁴⁸ whom the movie industry had attracted were joined by an increasing number of refugees and émigrés fleeing German National Socialism. Thus, a remarkable number of “celebrities from the arts and sciences, writers, composers, violinists, conductors, [...] a plethora of the best actors, singers, architects, painters and teachers” characterized Hollywood. Accidentally clustered in the Hollywood Hills, these talents would constitute a coherent “intellectual center of unprecedented power” only when “truly unified” by “a central focal point that enabled them to meet and to exchange ideas”.⁴⁹ In post-World War I Germany, architects and theater people had envisioned new cultural centers as incubators of a renewed sense of community. Now Reinhardt imagined establishing a “cultural hub” that would instigate a mutually beneficial relationship between a city and a (global) community once his and László’s design would transform Hollywood into “the center of theatrical art not only in California but in America and the entire world”.⁵⁰

Two more local advantages existed that were unique to the Los Angeles area: the audience and the city’s physical setting. Reinhardt pointed out that “The Los Angeles audience is gifted.” He continued calling it “naïve, not so sophisticated that it cannot respond naturally and fully to drama. This is not true in the eastern part of the United States or in Europe. Snobbishness in an audience is fatal to good theater.”⁵¹ To depict Los Angeles spectators as somehow descendants of noble savages or children who were living in a Rousseauian manner at the bosom of mother nature unimpeded from civilization was one half of Reinhardt’s second argument; the other was the physical setting and urban character of the city.

46 Reinhardt *Fete Mapped*, in: *Los Angeles Times* of 11 May 1938, pp. A1, 3: 3.

47 *Culture Hub Seen here due to European Crisis*, in: *Los Angeles Times* of 24 March 1938, p. A1, 12: A1.

48 Reinhardt quoted in Fuhrich-Leisler / Prossnitz, *Reinhardt in Amerika* (as note 2), p. 246 (my translation).

49 Reinhardt quoted in *ibidem*, p. 247 (my translation).

50 *Culture Hub Seen here due to European Crisis*, in: *Los Angeles Times* of 24 March 1938, pp. A1, 12: 12.

51 Timothy G. Turner, *Max Reinhardt Plans Rebirth of Drama Here*, in: *Los Angeles Times* of 30 May 1938, p. 12.

Reinhardt celebrated his first American successes in New York, a city characterized by a “vertical grandiosity” that may have been impressive but would have denied Urban’s envisioned theater building the visibly prominent place within the urban fabric that the director clearly expected. By comparison, the “rapidly expanding city” of Los Angeles and its surrounding towns “promised to grow into the grandest and most beautiful horizontal city on Earth”.⁵² Moreover, this expanded city was embedded in “a magnificent landscape in which nature guides man back to himself and thereby makes him susceptible for art”.⁵³ In short, city and region offered a perfect merger between the natural and urban environments over which Reinhardt’s performing arts center would have presided from its location in the Hollywood Hills, reminding humankind of the arts as a universal force that transcends totalitarian ideologies.

Conclusion

According to the *Los Angeles Times*, Reinhardt did find financial backers, but the scheme never came close to realization.⁵⁴ Instead, its end came with the United States officially entering World War II in December 1941. After that date, fundraising for a cosmopolitan arts venue pursued by a ‘German’ director – then and now Californians are not always good at distinguishing between the different European nations speaking the German language – most likely faced insurmountable difficulties.

Before that caesura, the occupation of Austria by Nazi Germany had already fundamentally changed Reinhardt’s life in California and the United States. Up to that junction, Reinhardt and his wife could consider themselves as ‘Weltbürger’ (‘cosmopolitan citizens’) working and living wherever projects might take them, even after Nazi Germany was out of reach because of anti-Semitism and the increasing persecution of Jews. Helene Thimig-Reinhardt, the director’s wife, summarized the changes in her memoirs: “In the fall of 1937 we had left Vienna for our ‘annual U.S. trip.’ Now, in the spring of 1938, we became émigrés overnight – without ever emigrating.”⁵⁵ Thimig-Reinhardt felt the changes left her at the mercy of time and location; for Reinhardt, the consequences of the new conditions were more tangible. Rather than being a sought-after international theatrical director, his position more and more

52 Reinhardt quoted in Fuhrich-Leisler / Prossnitz, *Reinhardt in Amerika* (as note 2), pp. 247f. (my translation).

53 Ibidem, p. 250 (my translation).

54 *Notables shapes Plans for Art Center here*, in: *Los Angeles Times* of 28 May 1937, p. 19.

55 Helene Thimig-Reinhardt, *Wie Max Reinhardt lebte*, Percha am Starnberger See: R. S. Schulz 1973, p. 307.

resembled that of other émigrés who had to make do with whatever was possible, and that on a day-to-day basis.⁵⁶ The idea and plans for performing arts center did not survive for long with these fundamental changes in Reinhardt's life. All that remains today of a design that was to crown Max Reinhardt's lifelong pursuit of the perfect theater venue is the stunning drawing by Paul László.

56 Fuhrich-Leisler / Prossnitz, *Reinhardt in Amerika* (as note 2), p. 7.

Der ‚steinerne‘ Gluck der Salzburger Festspiele. Annäherungen an die Füllung einer Repertoirelücke

Ein Spielplan-Befund

‚Geboren‘ wurde das Thema des vorliegenden Aufsatzes aus einer Konstellation – emphatisch im Sinne eines Aufspürens der assemblageartigen Abhängigkeiten von Materialien, Narrativen, Sozialisierungen und Geographien –, die im Opernspielplan der Salzburger Festspiele¹ gesamthaft betrachtet zu konstatieren ist: Frühes Opernrepertoire findet bei den Salzburger Festspielen nach ihrer Gründung lange nicht statt. Im Schatten Wolfgang Amadé Mozarts kann man erst 1971 *L’Orfeo* von Claudio Monteverdi auf dem Salzburger Festivalprogramm erleben. Und während sich Deutschland und später auch weitere Teile Europas ab den 1920er Jahren an einer Händel-Opern-Renaissance abarbeiten², gibt es in Salzburg erst ab 1984 szenischen Händel, und zwar Oratorien. Auch in anderer Hinsicht ist der geistliche ‚Umweg‘ Einfallstor des italienischen Repertoires. Mit Emilio de’ Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo* steht Musikdrama des 17. Jahrhunderts erstmals 1968 bis 1973 auch auf dem Salzburger Spielplan. Dagegen ist auffallend, welch breiten Raum die Opern von Christoph Willibald Gluck bei den Festspielen einnehmen. Beginnend 1931 wird bis einschließlich 1937 eine *Orpheus*-Serie produziert, und Glucks Opern behalten bis in die 1960er Jahre eine vergleichsweise starke Präsenz (vgl. Abb. 1).

-
- 1 Quellen meiner Spielplan-Statistik waren das Online-Archiv der Salzburger Festspiele (<https://archiv.salzburgerfestspiele.at/archiv> (25.03.2022)) sowie Josef Kaut, *Festspiele in Salzburg*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1970.
 - 2 Oskar Hagen, *Die Bearbeitung der Händelschen Rodelinde und ihre Uraufführung*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 725–732; Rudolf Steglich, *Händels Oper Rodelinde und ihre neue Göttinger Bühnenvfassung*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1920/21), S. 518–534; Manfred Rätzer, *Szenische Aufführungen von Werken Georg Friedrich Händels vom 18. bis 20. Jahrhundert. Eine Dokumentation*, Halle: Händel-Haus 2000; Isabelle Müntzenberger, ‚Händel-Renaissance(n)‘. *Aspekte der Händel-Rezeption der 1920er Jahre und der Zeit des Nationalsozialismus*, in: *Händel unter Deutschen*, hg. v. Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2006 (*Musik-Konzepte*), S. 67–86.

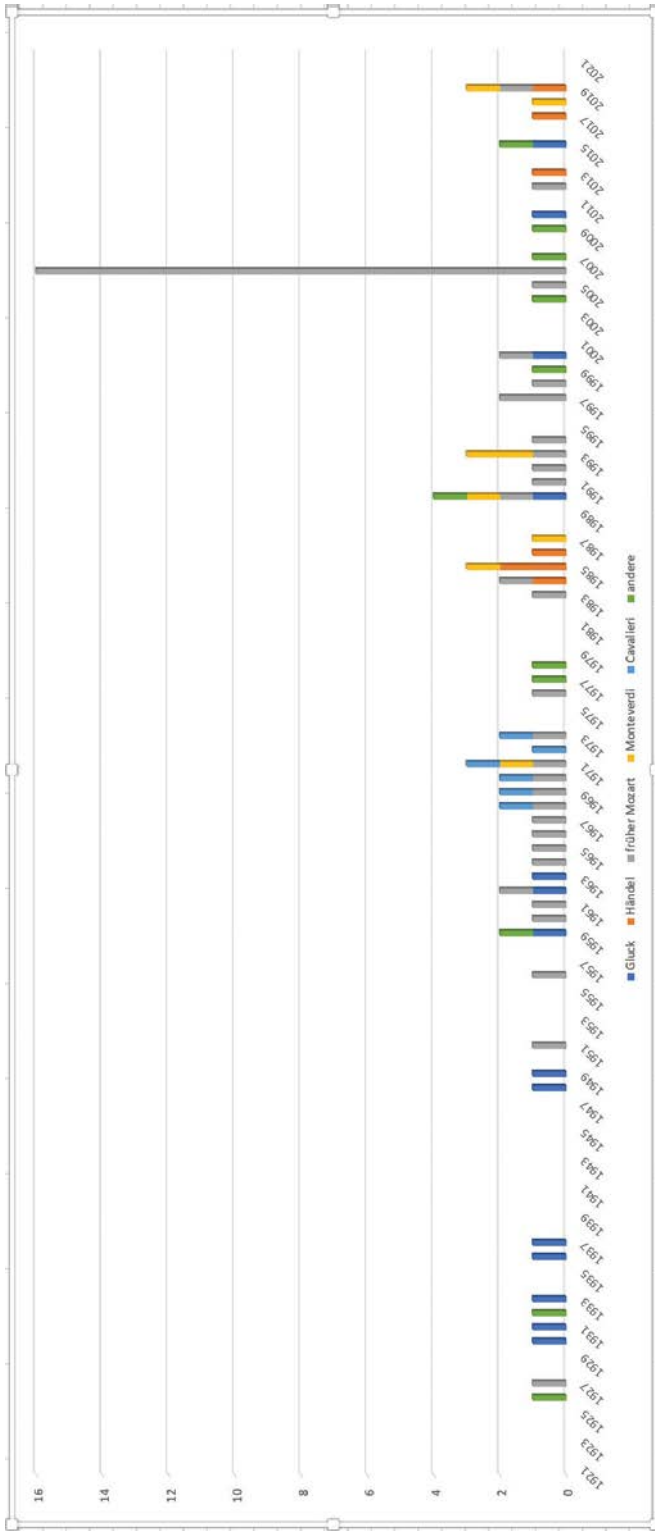


Abb. 1: Anzahl der Produktionen von Oper bis und mit frühem Mozart auf dem Salzburger Spielplan, nach <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv> (25.03.2022) sowie Kaut, *Festspiele in Salzburg* (wie Anm. 1)

Zum Spielplan-Befund 1: Gluck in Salzburg

Dabei sind es ausschließlich drei Gluck-Opern, die in Salzburg auf die Bühne kommen. 1930 bringt Bruno Walter *Iphigenie in Aulis*, stark geprägt von der Wiener Aufführung 1907 unter Gustav Mahler³ und in der Bearbeitung Richard Wagners an die Salzach; es ist also eine 1774 in Paris uraufgeführte, stark reformerisch konnotierte ‚tragédie‘, mit der Gluck einem Salzburger Publikum erstmals nahegebracht wird. 1962/63 kehrt die Oper unter Karl Böhm nach Salzburg zurück. Von dieser Aufführungsserie mit Christa Ludwig als Iphigénie ist eine Aufnahme erhalten geblieben.⁴

Dann greift man ab 1931 auf *Orpheus und Eurydike* zurück, wieder auf Veranlassung Bruno Walters, in einer Inszenierung, die die restliche Gluck-Serie der 1930er Jahre prägen sollte. Diesmal ist die Genealogie der Inszenierung jedoch weniger Wienerisch als Berlinerisch. Die bearbeitete Fassung mit Partien aus *Echo und Narziss* im Finale war bereits 1929 von Bruno Walter an der Berliner Nationaloper uraufgeführt worden.⁵

Hatte zu Beginn der 1930er Jahre Karl Heinz Martin Regie geführt, übernahm Margarethe Wallmann, die Choreographin der Tanzeinlagen, die inzwischen an der Wiener Staatsoper wirkte, in der Neueinstudierung von 1936/37 die Regiearbeit gänzlich.⁶ In dieser Neueinstudierung 1936/37 kam es auch zu einer Umgestaltung der Bühne, wobei die beherrschende zentrale Treppe, auf der sowohl die Unterwelt als auch die elysischen Felder effektiv in Szene gesetzt wurden, beibehalten wurde.

Auch die Serie der Jahre 1948, 1949 (Wiederaufnahme geleitet von Josef Krips) und 1959 unter Herbert von Karajan ist *Orpheus und Eurydike* gewidmet

3 Max Kaindl-Hönig, *Resonanz. 50 Jahre Kritik der Salzburger Festspiele*, Salzburg: SN-Verlag 1971, S. 64; Edda Fuhrich / Gisela Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, Bd. 1: 1920–1945, Salzburg / Wien: Residenz 1990, S. 105–109; Egon Wellesz, *Bruno Walter (1876–1962)*, in: *Music and Letters* 43 (1962), Heft 3, S. 201–205.

4 Livemitschnitt, Festspieldokumente 2019, Orfeo 4011790428222.

5 Erik Ryding / Rebecca Pechefsky, *Bruno Walter. A World Elsewhere*, New Haven, London: Yale University Press, S. 187.

6 Margarethe Wallmann, eine gebürtige Berlinerin jüdischer Herkunft, die sich international in expressionistischem Tanz ausbilden ließ, trug im weiteren Verlauf der Salzburger Festspiele, inzwischen zur Choreographin an der Wiener Staatsoper geworden, zu zahlreichen Produktionen bei. 1938 emigrierte sie in die USA, siehe Andrea Amort, Artikel *Margarethe Wallmann*, in: *Pipers Enzyklopädie für Musiktheater*, hg. v. Sieghart Döhring, Bd. 6, München / Zürich: Piper 1997, S. 225. Der Vorname Wallmanns taucht in verschiedenen Formen und Schreibweisen auf (auch Margarete, Margarita und Margherita).

und findet in der Felsenreitschule statt.⁷ 1990 kehrt *Orpheus* wieder, diesmal erstmals italienisch und konzertant unter John Eliot Gardiner. Einen späten Einstand, nämlich im Jahr 2000, hatte die andere glucksche *Iphigenie*, nämlich *Iphigénie en Tauride*, die ebenfalls in Paris uraufgeführte, spätere *Iphigenien*-Oper Glucks. Sie kehrt 2015 unter Diego Fasolis wieder auf den Salzburger Spielplan zurück.

Zum Spielplan-Befund 2: Frühe Oper in Salzburg

Mit diesen drei Gluck-Opern, die in den 1920er und 1930er Jahren kaum hinterfragt als reformerisch rezipiert wurden, liegt kein frühes Musiktheater vor. Ein Blick auf die Zahlen der Opern, die zwischen 1600 und 1750 entstanden sind, also grob gesprochen vor der Geburt Mozarts, verzeichnet eher magere Resultate. Tatsächlich ist Giovanni Battista Pergolesis *La serva padrona*, die 1926 nach Salzburg kam, die erste musikdramatische Darbietung einer Oper aus der Zeit vor der Geburt Mozarts. Die Lücke zwischen der Gluck-Serie 1963/64 und der Aufführung 1990 findet man gefüllt von frühem Mozart, der Aufführungsserie von Cavalieris *Rappresentazione* (erstmal Monodie), einem recht späten ersten Monteverdi im Jahre 1971 (*L'Orfeo*) sowie ebenfalls recht spät nach Salzburg gebrachten Händel-Oratorien zur Mitte der 1980er Jahre. Sie sind im Zusammenhang des 300-jährigen Händel-Geburtstages des Jahres 1985 zu sehen. Eine stärkere Diversifizierung des Spielplans früherer Oper setzt erst nach dem Mozart-Jubiläum von 2006 ein.

Natürlich verkürzt diese numerische Zusammenstellung den beschriebenen Themenkomplex deutlich: In ihr tauchen politische, personelle und institutionelle Kontexte nicht explizit auf, mit denen man die Zahlen ins Verhältnis zu setzen hätte – beispielsweise der Tod Hugo von Hofmannsthals 1929⁸, die erste Auflage eines deutschen Opernspielplans, der 1935⁹ auf Veranlassung des Reichspropaganda-Ministeriums unter der Führung Joseph Goebbels erarbeitet worden war, oder die Integration von Opern in den Spielplan der seit 1973 veranstalteten Salzburger Pfingstkonzerte mit einem Schwerpunkt auf sogenannte ‚Alte Musik‘ seit dem Jahr 1998, unter dem neuen Titel ‚Pfingstfestspiele‘.¹⁰

7 Vgl. hierzu den Text von Matthew Werley im vorliegenden Band.

8 Zu den Auswirkungen des Todes Hugo von Hofmannsthals auf die Festspielplanungen siehe Norbert Christian Wolf, *Eine Triumphpforte Österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele*, Salzburg / Wien: Jung und Jung 2014.

9 Dörte Schmidt, „Ein Schloss in der Nähe von Paris, zur Zeit, als Gluck dort sein Reformwerk der Oper begann“. *Richard Strauss' Capriccio und das Gluck-Bild im Nationalsozialismus*, in: *Christoph Willibald Gluck. Bilder Mythen Diskurse*, hg. v. Michele Calella, Thomas Betzwieser und Klaus Pietschmann, Wien: Hollitzer 2018, S. 163–178.

10 Margarethe Lasinger, *Das grosse Welttheater: 90 Jahre Salzburger Festspiele*, Salzburg: Salzburger Festspiele, 2020, S. 159.

Wie vielsagend eine solche Gluck-Perspektive auf die Salzburger Festspiele sein kann (eine Stadt, die der Komponist übrigens nie besucht hat), konnte ich in meiner Beschäftigung, vor allem mit Salzburger Rezeptionsdokumenten der frühen Gluck-Aufführungen, herausarbeiten – dies geschah hinsichtlich der Fragestellung, inwiefern man Gluck im Salzburger Spielplan als ein ‚Substitut‘ für die nicht vertretene frühe Oper während der 1930er Jahre betrachten kann. Dass sich der Ansatz als ergiebig erwiesen hat, ist nicht allein auf den Sitz der Gluck-Forschungsstelle vor Ort seit der Berufung Gerhard Crolls an die Universität Salzburg im Jahre 1966 zurückzuführen. Gluck wurde, wie wenige andere Komponisten, bereits zu seinen Lebzeiten zur multiplen Projektionsfläche für nationale Aneignungen von Musiktheater. In Frankreich und Deutschland ebenso wie in England wurde für nationale Gedächtniskonstruktionen und ‚invented traditions‘ auf Glucks Musiktheater zurückgegriffen.¹¹ Die Zwischenstellung des Komponisten zwischen metastasianischem Musiktheater und mozartscher Oper, die ihm in diesen Konstruktionen wiederholt zugeschrieben wurde, sowie die prominenten reformerischen Qualitäten seines Œuvres mögen die Aufnahme seiner Opern in Spielpläne im Umfeld von politischen und institutionellen Aufbrüchen als besonders attraktiv haben erscheinen lassen. Doch auch hier treffen wir durchaus auf Ambivalenzen zwischen „Ethos und Pathos“, wie sie, und darauf wird noch zu sprechen zu kommen sein, Carl Dahlhaus beschrieben hat.¹² Ganz ähnlich erweitert sich in der Gluck-Perspektive das Beziehungsgeflecht zu anderen Festspielunternehmungen in Wien und Bayreuth, möglicherweise auch in Göttingen.¹³ Und zudem mag der Gluck-geleitete Blick auf die Salzburger Festspiele auch die ein oder andere Facette dessen konturieren, wie man Gluck, vor allem *Orpheus und Eurydike*, mit einer ‚barocken‘ Festspielkonzeption in Deckung zu bringen trachtete.

11 Daniel Brandenburg / Vera Grund, *Gluck und das Musiktheater im Wandel*, Salzburg: Gluck-Forschungsstelle, e podium 2015; Arne Stollberg, *Von der Selbstherrlichkeit des Dilettanten – oder: „Durch Wagner zu Gluck“*. Institutionelle Fehden und historiographische Modelle der Gluck-Forschung im frühen 20. Jahrhundert, in: Christoph Willibald Gluck (wie Anm. 9), S. 193–214.

12 Carl Dahlhaus, *Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“*, in: Christoph Willibald Gluck und die Opernreform, hg. v. Klaus Hortschansky, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 255–272.

13 *Die Salzburger Festspiele. 1842–1960. Ihre Vorgeschichte und Entwicklung*, hg. v. Franz Hadamowsky, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1960; Carl Philip von Maldeghem, *Die Salzburger Festspiele in ihrer europäischen Funktion zwischen kollektivem und kommunikativem Gedächtnis*, in: *Die Festspiele. Wirklichkeit Deutung Zukunft*, hg. v. Michael Fischer, St. Pölten / Salzburg / Wien: Residenz 2012; Michael Burri, *Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg*, in: *Austrian History Yearbook* 47 (2016), S. 147–166.

Fokus auf die 1930er Jahre

Gerade weil sich Gluck eindeutig epochalen, nationalen und geographischen oder topographischen Zuschreibungen immer wieder entzieht, erwies sich auch die Frage nach seiner Programmierung bei den Festspielen in den 1930er Jahren in Salzburg als ungeheuer vielschichtig, liegen uns doch bereits deutlich unterschiedliche wissenschaftliche Einschätzungen dieser Festspielepoche vor der nationalsozialistischen Annexion 1938 vor: Robert Kriechbaumer beschreibt diese Jahre als Zeit des Widerstandes gegen nationalsozialistische Versuche der Einflussnahme auf die Festspiele – eine Argumentation, die darauf fußt, dass Salzburg Wirkungsstätte für Arturo Toscanini und Bruno Walter wurde.¹⁴ Dazu inhaltlich in Opposition steht Michael Steinbergs Interpretation des kulturellen Programms „Salzburger Festspiele“, das im Ansinnen, einen geistigen Raum von Nation zu definieren, einen Totalitätsanspruch formuliert habe.¹⁵ „Barock“, wie auch immer es in den verschiedenen Festspielprogrammen¹⁶ gefasst wurde, sei dabei vom Epochenbegriff zu einer Repräsentation dieses Totalitätsanspruches mutiert, in dem Weltbürgertum als deutsche Tugend und Österreich als deutsche Aufgabe in Europa gesehen wurde. Das Inkongruente, Ambivalente in den zugrunde liegenden Argumentationen macht Steinberg als besonderes Charakteristikum dieses Prozesses aus.¹⁷ Gluck und der hier behandelte Abschnitt des Opernspielplans tauchen in Steinbergs Schrift jedoch nicht auf, wenngleich sich die hier verfolgte Fragestellung auf das Beste an Steinbergs Argumentationslinien entlang weiterverfolgen lässt.

Deutscher Spielplan

Bisher nicht mit den Salzburger Gluck-Aufführungen in Verbindung gebracht wurden die Opernspielplanrichtlinien, die der von Joseph Goebbels kurz nach der nationalsozialistischen Machtübernahme 1933 eingesetzte deutsche sogenannte Reichsdramaturg Rainer Schlösser erarbeitet und 1935 an die Leiter*innen der deutschen Bühnen versandt hatte.¹⁸ Richard Strauss war als Präsident der Reichsmusikkammer in diesen Jahren zusätzlich zu den Salz-

14 Robert Kriechbaumer, *Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933–1944*, Wien: böhlau 2013.

15 Michael P. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890–1938*, Ithaca: Cornell University 1990.

16 Burri, *Austrian Festival Missions* (wie Anm. 13); Wolf, *Eine Triumphforte* (wie Anm. 8).

17 Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival* (wie Anm. 15), S. Xf.

18 Schmidt, „Ein Schloss in der Nähe von Paris“ (wie Anm. 9), S. 219; Boris von Haken, *Der Einsatzstab Rosenberg und die Erfassung Musikalischer Kulturgüter in Westeuropa während des Zweiten Weltkrieges*, in: *Acta Musicologica* 91 (2019), Heft 2, S. 101–125; Evelyn Deutsch-Schreiner, *Theaterdramaturgie von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2016, Kapitel „Reichsdramaturg‘ Rainer Schlösser und Dramaturgie im Dritten Reich“, S. 151–172.

burger Programmplanungen und seiner wichtigen Rolle in internationalen Komponistennetzwerken auch mit Spielplanfragen in Bezug auf deutsche Bühnen beschäftigt.¹⁹ Dass Gluck, so formuliert es Dörte Schmidt, dabei den „historischen wie ästhetischen Ausgangspunkt dieser Spielpläne“ bilden sollte (auch des von Schlösser und Strauss autorisierten von 1935)²⁰, blieb trotz der Unterschiedlichkeit der Standpunkte der an ihrer Ausarbeitung Beteiligten unumstritten. Vera Grund hat darauf verwiesen, dass bis dahin auf deutschen Opernbühnen erst recht wenig praktische Erfahrung mit Gluck gesammelt worden war²¹ – trotz der Genealogien in Wien und Berlin, die die Walter-Produktionen in Salzburg hatten. Auch bei den für die Jahre ab 1940 von Boris von Haken beschriebenen systematischen Katalogisierungen der für die kulturelle Deutungshoheit in Deutschland maßgeblichen musikalischen Quellen in den sogenannten besetzten Gebieten durch die Nationalsozialisten war das Interesse an Glucks Handschriften und Drucken groß. Gluck-Quellen, vor allem in den Pariser Bibliotheken, spielten eine zentrale Rolle in diesen Arbeiten des Stabes von Alfred Rosenberg, die auf den systematischen Kulturgüterraub durch die nationalsozialistischen Besatzungsmächte ab Herbst 1940 hinführten.²²

Spätestens mit dem Versand der deutschen Spielpläne im Jahr 1935 war die Bedeutung von Gluck für die Gedächtniskonstruktionen des Nationalsozialismus deutlich wahrnehmbar. Glucks Musiktheater gehörte in die zweite des in drei Kategorien („Im Repertoire“ / „Aufführungswert“ / „Zu beachten“) unterteilten Spielplans, also zu den Opern, denen der Weg in die Spielpläne geebnet werden sollte. Mit *Orpheus* und *Iphigenie in Aulis* in der Bearbeitung Richard Wagners wurden genau jene Werke zur Aufführung empfohlen, oder besser befohlen²³, die auch in Salzburg vor der Veröffentlichung des deutschen Spielplans inszeniert worden waren.²⁴ Und für Salzburg ist nach dem Versand des Opernspielplans an die deutschen Bühnen eine überarbeitete Wiederaufnahme der Walter-Produktion im Jahr 1936 zu konstatieren.

19 Fuhrich / Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele* (wie Anm. 3), S. 134–153; Schmidt, „*Ein Schloss in der Nähe von Paris*“ (wie Anm. 9), S. 219.

20 Schmidt, „*Ein Schloss in der Nähe von Paris*“ (wie Anm. 9), S. 219.

21 Brandenburg / Grund, *Gluck und das Musiktheater im Wandel* (wie Anm. 11), S. 211.

22 von Haken, *Der Einsatzstab Rosenberg* (wie Anm. 18).

23 Auch wenn in der Sprache des Spielplans selbst von „Empfehlungen“ die Rede ist, war er dadurch, dass Spielpläne und von ihnen abhängige Budgets aller deutschen Bühnen von Schlösser genehmigt werden mussten, eindeutig eine Zwangsmaßnahme. Siehe dazu *Wie man wird was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*, hg. v. Jürgen Schläder u.a. in Zusammenarbeit mit der Dramaturgie der Bayerischen Staatsoper, Rainer Karlitschek und Benedikt Stampfli, Leipzig: Henschel 2017, S. 137.

24 Wolf, *Eine Triumphforte* (wie Anm. 8), S. 76–80, 186, 228–230.

Salzburger Geschichtskonstruktionen: Gluck „barock“?

Gluck taucht auch in Hugo von Hofmannsthals Salzburger programmatischen Schriften mehrfach auf, wenngleich seine Opernkompositionen zu Lebzeiten des Mitbegründers der Festspiele nie vor Ort aufgeführt worden waren. In Hofmannsthals Beschreibung der „Triumphpforte österreichischer Kunst“ ist Gluck als der „Vorgipfel“, Mozart als der „wahrhaftige Gipfel und das Zentrum der Salzburger Opernkultur“ beschrieben, als Stufen, in denen dramatisches Wesen und Musikwesen eins geworden sind.²⁵ In ihm findet Hofmannsthal das Ringen des deutschen Geistes um die Antike, die Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik, in deutlicher Ausklammerung der französischen und italienischen Traditionslinien. Dabei geht es ihm weniger darum, die reformerischen Tendenzen des gluckschen Theaters in den Mittelpunkt zu stellen, sondern vielmehr um Glucks Eingliederung in Traditionslinien des süddeutschen Barock. Denn Barockoper generell zählt, laut Hofmannsthal, neben Mysterienspiel und Puppentheater zu den süddeutschen Elementen, denen wir „eigentlichen theatralischen Gehalt zu verdanken haben“.²⁶ Dieser Gehalt wird auch an Glucks „unbesiegbarem Drang zur Darstellung“ festgemacht, „in dem Bild und Klang, pathetische Gebärde und Tanzrhythmus zusammen fließen“ in einer Art, die an Attika gemahnt²⁷ – das angesichts seiner Bergigkeit mit dem Salzkammergut verglichen wird. Bereits Norbert Christian Wolf hat darauf verwiesen, dass solche Passagen sich im Nachhinein als NSDAP-kompatibel erwiesen.²⁸ Auch dann, wenn bei Hofmannsthal von einem „bayerischen Stamm“ die Rede ist – einer bewussten Absetzung des katholischen deutschen Südens gegen den protestantischen Norden –, tauchen in der Rassentheorie verwurzelte Argumentationslinien auf.²⁹ So betrachtet treffen wir also, auch in Bezug auf Gluck, noch bevor er in Salzburg aufgeführt wurde, auf die von Steinberg beschriebene ideologische Instrumentalisierung des Komponisten als „barock“ im Sinne eines ideologischen Totalitätsanspruches.

Verflechtungen der Salzburger Gluck-Aufführungen:

Wien und Bayreuth

Warum dauerte es angesichts dieser Salzburger Traditionsstrukturen, die Gluck einbeziehen, dann bis 1930 mit der ersten Salzburger Gluck-Aufführung? Möglicherweise spielten in den frühen Jahren Guido Adlers Wiener Pläne eine Rolle in der Salzburger Programmplanung. Er hatte, wie bereits von Michael Burri aufgearbeitet, 1919 vorgeschlagen, im Zusammenhang eines

25 Ebenda, S. 76.

26 Ebenda, S. 83.

27 Ebenda, S. 84.

28 Ebenda, S. 85.

29 Ebenda, S. 47, 74–76.

Wiener Musikfestivals auch Gluck aufzuführen³⁰; die Barockopertradition war natürlich zu einem bedeutenden Maße Wienerisch geprägt und wohl zuallererst mit Musikveranstaltungen dort in Verbindung zu bringen – zumal man in Salzburg zu Beginn der schauspielzentrierten Festspiele mit der Etablierung von Oper generell eine große Aufgabe zu bewältigen hatte und selbstredend in diesem Genre zuallererst auf Mozart zurückgriff. Angesichts der Wichtigkeit von Gluck in deutschen Wagner-Bildern, die auf eine Aneignung des Komponisten als Vorgänger durch Wagner selbst zurückgehen³¹, könnten andererseits die von Bruno Walter dirigierten Salzburger Aufführungen der 1930er Jahre gerade auch als kompetitive Provokation Bayreuths, als spezifische Salzburger Aneignung des Komponisten gedeutet werden.

Rezensionen im *Salzburger Volksblatt* und in der *Salzburger Chronik*

Um die bisher vorgebrachten Hypothesen zur Salzburger Gluck-Rezeption zu werten, habe ich die Rezensionen zu den Aufführungen der 1930er Jahre in zwei Salzburger Zeitungen herangezogen. Mit dem 1871 gegründeten *Salzburger Volksblatt* liegt ein Organ vor, das deutschnational ausgerichtet war und dem in den 1930er Jahren eine Nähe zur österreichischen NSDAP attestiert wurde.³² Die *Salzburger Chronik*, auf die ich ebenfalls zurückgegriffen habe, wurde seit 1865 an der Salzach veröffentlicht und war zur hier fraglichen Zeit ein an eine katholische Leserschaft gerichtetes Wochenblatt.³³ Da die folgende Auswertung lediglich den im Rahmen der vorliegenden Untersuchung zeitlich möglichen Anspruch auf unterschiedliche Perspektiven auf die Gluck-Aufführungen abdeckt, erhebt sie keinen Anspruch auf Repräsentativität. Zu einer stabilen Abstützung der hier skizzierten Thesen müssten weitere Studien auf eine breitere Datenbasis zurückgreifen. Ich habe die Texte nach häufig wiederkehrenden Themengebieten codiert und einander gegenübergestellt: „Nation“ und „Historische Aufführungspraxis“ (darunter „Gender“), hinzu kommen „Barock“-Begriffsdefinitionen im Hinblick auf Oper und Festspiele.

Nationale Aneignungen

Der Rezensent der *Iphigenie* verweist 1930 im *Volksblatt* auf Glucks deutsche Synthese italienischer und französischer Stilelemente:

30 Burri, *Austrian Festival Missions after 1918* (wie Anm. 13), Kapitel „The Festival Program as Theory of History“.

31 Stollberg, *Von der Selbstherrlichkeit des Dilettanten* (wie Anm. 11), S. 193–197.

32 Helmut W. Lang, *Bibliographie der österreichischen Zeitungen 1621–1945. N–Z*, München: K. G. Saur 2003 (*Österreichische retrospektive Bibliographie [ORBI]*), Reihe 2: *Österreichische Zeitungen 1492–1945* 3), S. 234f.

33 Ebenda, S. 227.

Glucks ‚Iphigenie in Aulis‘, vielleicht die bedeutendste seiner reformatorischen Opern, mit denen er aus der genialen Erkenntnis einer ‚prästabilisierten Harmonie von Wort und Ton, von Text und Musik‘ einen Höhepunkt der Oper des 18. Jahrhunderts erreichte, indem er – der Deutsche – die verzweigten Fäden der Stilentwicklung bewußt zu einer Stileinheit zusammenfasste, hat sich an den deutschen Bühnen, auch in der Bearbeitung Richard Wagners, nicht allzuleicht Eingang verschafft.³⁴

Dagegen macht der Rezensent der *Chronik* Gluck zum Franzosen, was das Zustandekommen einer vollständigen Gefühlseinheit zwischen dem Salzburger Publikum und seinem Schaffen verunmögliche:

[S]o haben wir bei Gluck jenes Gefühl der gläsernen Mauer, die trotz aller Sorgfalt und Zärtlichkeit, die wir seinen Werken entgegentragen, das Zustandekommen einer vollständigen Gefühlseinheit zwischen uns und seinem Werke unmöglich macht.³⁵

Die *Chronik* verweist 1931 darauf, dass mit Glucks Vermeidung des Secco-Rezitativs der Schritt in Richtung „Vollmusik“ vollzogen und dass die Tonarten-Anlage des *Orpheus* in ihrer Funktionsweise der wagnerschen Leitmotivtechnik vergleichbar sei; hier wird eine deutlich deutsche Traditionslinie, die auf Wagners eigene Schriften und Gluck-Bearbeitungen zurückgeht, nachgezeichnet:

Glucks reformatorische Tat im Orpheus nun, die nie an Bedeutung verlieren kann, ist die vollständige Ersetzung des Secco durch das Orchester begleitete Recitativ. Mag dieses auch hier und dort noch Reste des älteren Improvisationsstiles mit-schleppen, so ist doch durch diese Neuerung erst die Kluft zwischen Halb- und Vollmusik in der Oper ausgefüllt worden. [...] Die Tonarten im Orpheus, welche eine ganz ähnliche Funktion ausüben, wie das Leitmotiv im späteren Wagner'schen Musikdrama[,] sind bedeutungsvoll für die harmonische Logik dieses Werkes.³⁶

1933 wurde im *Volksblatt* gar darauf hingewiesen, dass Glucks *Orpheus* „als Gabe für die englischen Gäste vor zwei Jahren dem Festspiel Repertoire einverleibt wurde“³⁷ – wohl ein Verweis auf Bruno Walters Beliebtheit in England.³⁸

34 Anon., *Salzburger Festspiele. Chr. W. Gluck: Iphigenie in Aulis*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 191 vom 21. August 1930, S. 6f.

35 Dr. H., *Theater, Kunst, Kultur. Salzburger Festspiele*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 191 vom 21. August 1930, S. 5.

36 Aha., *Salzburger Festspiele*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 187 vom 18. August 1931, S. 4f.

37 O. K._z. [Otto Kunz], „*Orpheus und Eurydike*“. Ein trotz Schwierigkeiten glanzvoller Opernabend der Festspiele, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 175 vom 1. August 1933, S. 6.

38 Wellesz, *Bruno Walter* (wie Anm. 3), S. 201–205.

Angesichts der Wiederaufnahme der Inszenierung 1936, also nach dem deutschen Opernspielplan, wird darauf verwiesen, es sei Glucks Ziel gewesen, „eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken verschwinden zu lassen“.³⁹ Eine breite Palette inkongruenter Nationentraditionen demnach, der in den Kritiken nachgespürt werden kann und die sich zentral mit der Frage auseinandersetzt, inwieweit uns mit Glucks Opern ein in deutsche Traditionszusammenhänge, vor allem nach Wagner, einordenbares Schaffen vorliegt. Die Antworten auf diese Fragestellung sind vielfältig und bleiben es auch nach der offiziellen Klassifizierung der Gluck-Opern als Wagner-Vorläufer und damit als deutschnationales Kulturgut im Jahre 1935. Dennoch fallen Übereinstimmungen mit Grundzügen nationalsozialistischer Opernpolitik auf: Ausgehend von Hitlers Wagner-Begeisterung war sie darauf ausgerichtet, die Wagners Musikdrama zugeschriebenen reformerischen Qualitäten zentral zum allgemeinen Ziel der Kulturpolitik zu instrumentalisieren, nämlich über die „Darstellung der Verbundenheit von Politik, Künstlern und Volk, sinnbildlich die gelebte Volksgemeinschaft“ zu befestigen.⁴⁰ Da Vorzeigewerke in diesem Sinne 1935 noch rar waren, diente Wagner als zentraler Bezugspunkt, und Genealogien, die auf ihn hinführten, wurden zur wichtigen Argumentationsstrategie, neben der vor allem Ausschlusskriterien Bestand hatten: Jüdische Autor*innen und Komponist*innen außerhalb des ‚Deutschen Reiches‘ wurden ebenso wie die musikalische Avantgarde jenseits der Dur-Moll-Tonalität ausgeschlossen. Besonders ein Absetzen von Frankreich, dessen Opernkultur Äußerlichkeit und Effekthascherei zugeschrieben wurde, diente hier als propagandistisches Mittel, um deutsche Vergeistigung und Innerlichkeit zu profilieren. Wenn auch in anderen Zusammenhängen stehend, sind diese beiden Traditionslinien, die Kritik an französischer Grand Opéra und Antisemitismus, in Wagners Schriften angelegt. Und einige dieser für eine nationalsozialistische Opernpolitik wichtigen Leitlinien tauchen auch explizit in den Salzburger Gluck-Rezensionen auf – beispielsweise die Befragung seiner Musik auf „wagnersche Qualitäten“ und die Ablehnung der als „französisch“ beschriebenen Eigenheiten seiner Musik.

Historische Aufführungspraxis

Deutliche Änderungen zeichnen sich im Salzburger Rezeptionsverhalten zu Gluck nach 1935 in den untersuchten Texten hinsichtlich aufführungspraktischer Fragestellungen ab, die nicht zuletzt Genderaspekte hinsichtlich einer ebenfalls an einem Wagner-Ideal orientierten Heroenbild bergen. Während

39 Otto Kunz, *Salzburger Festspiele 1936*. „*Orpheus und Eurydike*“ neuinszeniert, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 176 vom 3. August 1936, S. 5f.

40 *Wie man wird was man ist* (wie Anm. 23), S. 133f.

bis anhin, trotz Erklärungen zu Glucks Neuerungen im Opernwesen, die Besetzung des Orpheus mit einer Altistin keine weitere Erwähnung fand, wird 1936 im *Volksblatt* auf die im historischen Rezeptionsverlauf der Gluck-Opern wechselnden Stimmlagen der Besetzung des *Orpheus* hingewiesen:

Gluck schrieb sie [die Partie des Orpheus, Anm. d. Verf.] ursprünglich – eine Konzession für das damalige italienische Theater – für Kastraten. Aber schon für Paris, 1774, zwölf Jahre nach der Wiener Uraufführung, erfolgte durch den Komponisten eine Umarbeitung dieser Rolle in eine Tenorpartie, und dabei blieb es, bis Berlioz 1859 die skurrile Idee hatte, den Orpheus für die berühmte Altistin Viardot-Garcia zu bearbeiten, und bei dieser Unterordnung der Oper unter eine Altstimme blieb es merkwürdigerweise. Es wäre – um so mehr als Kastratatenstimme [sic] und weiblicher Alt stimmklanglich nicht dasselbe ist, – ein Verdienst der Salzburger Festspiele, wenn sie, gerade von der Basis ihres internationalen Ansehens aus, die Orpheus-Rolle wieder in die alten Ehren des Tenor-Klanges einsetzen würden.⁴¹

Wenn auch nicht ihre Stimmlage, so wird doch Kerstin Thorbergs „männliche Gestalt“ als Orpheus – die Altistin war schlank und hochgewachsen – lobend hervorgehoben (vgl. Abb. 2). Es mag bei dieser Formulierung implizit mit-schwingen, dass der ‚weiblichen‘ Stimmlage des Titelhelden somit zumindest visuell entgegengewirkt wurde. Das führt der Rezensent der *Salzburger Chronik* auch in den Interpretationsansatz Thorbergs hinein weiter: „Frau Thorbergs Orpheus meidet geflissentlich jede den männlichen Eindruck störende *Überschwenglichkeit* des Empfindens.“⁴²

Anlässlich des *Orpheus* von 1931 wurde im *Salzburger Volksblatt* bereits ein weiterer Aspekt angesprochen, der die Kluft zwischen 18. Jahrhundert und Neuaufführung thematisierte – und damit nähern wir uns der Frage, was Gluck zu Salzburger Barock machte. Der Rezensent hob auf den Tanz ab, indem er an Margarethe Wallmanns⁴³ Choreographie zwar herausstrich, dass sie dem Gedanken des Werkes ausgezeichnet angepasst gewesen sei, auch wenn sie nicht dem Stil Glucks entspreche, „aber die solches behaupten, vergessen, daß eine Wiederbelebung der zur Zeit Glucks üblichen Ballettform heute höchstens historischem Interesse begegnen könnte“.⁴⁴

41 Ebenda.

42 aha., *Salzburger Festspiele*, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 176 vom 3. August 1936, S. 5.

43 Zur Biographie Margarethe Wallmanns vgl. Anm. 6.

44 F. K., *Die Festspiele auf dem Höhepunkt. ‚Orpheus und Eurydike‘*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 186 vom 17. August 1931, S. 7: „Man könnte vielleicht einwenden, daß dieser Tanz dem Stil einer Oper des 18. Jahrhunderts nicht entspreche, daß man hier unvereinbare



Abb. 2: Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*, 1937, Kerstin Thorborg (Orfeo), Jarmila Novotna (Euridice); © Archiv der Salzburger Festspiele / Foto Ellinger

1933 wird dann – diesen Gedanken ins Extrem denkend – die Frage gestellt, ob die Choreographien der Musik nicht „Gewalt antun“ würden⁴⁵, 1936 darauf verwiesen, der *Orpheus* der Salzburger Festspiele sei, historisch betrachtet, bereits eine Art Weiterentwicklung von Barockoper. Aufgrund der vereinfachten Gesangslinienführung beanspruche er sowohl Auge als auch Ohr der Rezipient*innen.⁴⁶ Ähnliche Fragen werden auch in der weit ausstrahlenden Göttinger Händel-Renaissance, ausgehend von Oskar Hagen, mit ihren transponierten männlichen Heldenstimmen und modernistischen Bühnenbildern, die auf architektonische Elemente und klare Formen abhoben, verhandelt.⁴⁷ Möglicherweise liegt in der Relevanz sowie Art und Weise der Beantwortung dieser Fragen also ein Händel-Echo in den Salzburger Rezensionen vor.

Barock

Der barocke Charakter von Glucks Musik wird in den Rezensionen der 1930er Jahre nahezu durchgehend am Verhältnis der Musik zur Szene festgemacht: Es handle sich bei Gluck nicht mehr um eine untermalende Beschreibungsmusik, denn sie verlange nach mimenden und tanzenden Menschenmassen und gebe dem auf das Barock-Empfinden eingestellten Schaubild Gelegenheit zu pracht- und prunkvoller Entfaltung.⁴⁸ 1936 wird darauf verwiesen, dass *Orpheus* eine Barockoper sei, die zum Barock-Salzburg passe und daher einen optimalen Festspiel-Beitrag darstelle:

Das Werk gehört auch zu den Festspielen nach seiner feierlichen Getragenheit, seinem musikalischen Edelgehalt und seinen üppigen choreographischen Schaubildern – eine Barockoper, die zum Barock-Salzburg paßt. [... So] daß beinahe anzunehmen ist, daß Gluck das Werk für die Salzburger Festspiele geschrieben hat.⁴⁹

Elemente zu mischen versucht habe, aber die solches behaupten, vergessen, daß eine Wiederbelebung der zur Zeit Glucks üblichen Ballettform heute höchstens historischem Interesse begegnen könnte“.

45 O. K_z., „*Orpheus und Eurydike*“ (wie Anm. 37), S. 6.

46 Kunz, *Salzburger Festspiele 1936* (wie Anm. 39), S. 5: „Der ‚Orpheus‘ als erste Abkehr von der italienischen Sing-Oper wird als erste deutsche seelische Ausdrucks-Oper angesehen. Erfüllung eines antiken Stoffes mit lebendigem Empfinden. Anstelle der virtuoson Bravour-Arien tritt der seelisch gesteigerte Gesang, die innere Leidenschaftlichkeit. Das Orchester ist an der Charakterisierung der Gefühle beteiligt, die Bühne wird Schauplatz eines modernisierten Barocks, das sich ebenso ans Ohr wie an das Auge wendet“.

47 Müntzenberger, ‚*Händel-Renaissance(n)*‘ (wie Anm. 2), S. 70–75.

48 O. K_z. [Otto Kunz], „*Orpheus und Eurydike*“ (wie Anm. 37), S. 6: „Die Musik hat die von nordgermanischen Völkern besonders geschätzte einfache, große, edle Linie, die Gefühle reden eine monumentale, wuchtige Sprache und geben dem auf das Barock-Empfinden eingestellten Schaubild Gelegenheit zu pracht- und prunkvoller Entfaltung.“

49 Kunz, *Salzburger Festspiele 1936* (wie Anm. 39), S. 5f.

*Zur festlichen Barockstadt Salzburg gehört eine Festspiel-Barockoper mit ihrer einfachen, aus der Renaissance entspringenden Größe, mit den Linien des Ariengesanges, mit dem Schaugepräge des Chores und Balletts, mit der Erhabenheit der Gefühle und mit der Großartigkeit der Aufmachung.*⁵⁰

Während die Rezensenten bis dahin Glucks Musik aus dieser „Barockisierung“ noch weitgehend ausblendeten und ihr dramatisierende, im Sinne eines später von Dahlhaus beschriebenen Ethos auch verinnerlichende Qualitäten zuschreiben, wird diese Grenze der „Barockisierung“ ins Äußerliche, Visuelle 1937 überschritten. In der *Chronik* beschreibt der Rezensent:

*[W]as einst den Zeitgenossen am Orpheus als unerhörte Neuerung erschienen sein mag, das naturhaft Schrofte, das Dramatische der Musik, wird ein Zeitalter nach Richard Wagner weniger um seines dramatischen, als um seines rein musikalischen Wertes willen interessant vorkommen. Die Plastik der Melodien im ‚Orpheus‘, die ergreifend einfache Gesangslinie, die Stärke der Akzente, die monumentalen Steigerungen, das alles, gemeißelt wie aus Stein, blinkend wie geschliffener Marmor, weist zur Festoper.*⁵¹

Diese Herausstellung der visuellen, formalen Komponenten der Musik, die in besonderem Ausmaß Möglichkeiten für Tanzchoreographien böten, baut der Rezensent in der Beschreibung von Bruno Walters Musizierweise noch aus:

*Bruno Walter dirigiert. Er musiziert auf Glanz und Monumentalität. Politierte [sic] Marmorquadern werden aufgetürmt, die Melodiebogen sind Architektur, in großen, edlen Formen entsteht ein Tempel – Klassizität eines hohen, reinen Geistes, eines Baumeisters, der das Feuer der Berufung in sich fühlt.*⁵²

Mit dieser Visualisierung gluckscher Opernmusik als steinerne Architektur scheint nicht nur die Serie der 1940er Jahre in der Felsenreitschule vorweggenommen – mit all den ideologisch problematischen Komponenten, die die Kritiken beschrieben haben. Sie öffnen uns auch einen neuen Blick auf zeitgenössische Rezeptionsmuster der Inszenierung und damit auf die bis heute erhaltenen visuellen und klanglichen Dokumentationen der Aufführungen.

50 O. K. z. [Otto Kunz], *Salzburger Festspiele*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 174 vom 2. August 1937, S. 6.

51 Ebenda.

52 Ebenda.

Visuelle Dokumente der Gluck-Aufführungen der 1930er Jahre

Diese Rezensionen in ihrer bereichernden Vielfalt sollten die Grundlage für eine erneute Annäherung an die erhaltenen Aufnahmen und visuellen Quellen der Salzburger *Orpheus*-Aufführungen der 1930er Jahre bilden, denen wir in den einschlägigen Veröffentlichungen immer wieder unkommentiert begegnen.

Zum ersten gluckschen *Orfeo* im Festspielhaus 1931 ist ein Probenfoto aus dem Salzburger Stadtsaal erhalten (vgl. Abb. 3). Es zeigt Bruno Walter und die Choreographin Margarethe Wallmann vor der das Bühnenbild der drei Akte dominierenden zentralen Treppe.

Aus dem gleichen Jahr 1931 ist eine Aufnahme aus dem Schlussbild erhalten (vgl. Abb. 4), die nun mit den Festspielhaus-Kulissen versehen ist – Sigrid Onégin⁵³ sang den Orfeo, Maria Müller⁵⁴ die Eurydike.

Verschiedentlich wurde beschrieben, dass zu dieser Aufführungsserie von 1931 auch Filmaufnahmen erhalten seien; soweit ich das ermitteln konnte, handelt es sich um Mitschnitte einer der Aufführungen von 1933, die in der *Wochenschau Österreich* ausgestrahlt wurden.⁵⁵ Die *Orpheus*-Aufführungsserie des Jahres 1933 ist in einem besonderen Licht zu betrachten. Sigrid Onégin, die Interpretin des Orfeo des Vorjahres, hatte vier Tage vor der Premiere der Wiederaufnahme aus „politischen Gründen“ – vor dem Hintergrund der Machtübernahme Adolf Hitlers – abgesagt; Rosette Anday⁵⁶ sprang kurzfristig ein.⁵⁷ Dass diese Gluck-Aufführungen somit ein Stück weit zur Salzburgerischen Selbstbehauptung wurden, zumal mit einem Bruno Walter,

53 Thomas Blubacher, Artikel *Sigrid Onégin*, in: *Theaterlexikon der Schweiz*, hg. v. Andreas Kotte, Bd. 2, Zürich: Chronos 2005, S. 1344f.

54 Theodor Kellenter, Artikel *Müller, Maria*, in: ders., *Die Gottbegnadeten. Hitlers Liste unersetzbarer Künstler*, Kiel: Arndt 2020, S. 254.

55 *Wochenschau Österreich in Bild und Ton. Von den Festspielen 1933*, Dirigent: Bruno Walter, Orpheus: Rosette Anday, ausgestrahlt 1933, Länge ca. 2:40 min; Filmarchiv Austria, OE_13_b_33 5 Salzburg. Eine von mir bisher nicht überprüfte Quelle weist darauf hin, dass mit diesem *Orfeo*-Mitschnitt die früheste Filmaufnahme der Wiener Philharmoniker erhalten ist, siehe *To Vibrate or not to Vibrate, that is the Question: The Evidence of Early Orchestral Performance on Film*, www.fugue.us/Vibrato_History_E.html (25.03.2022). Ausschnitte der Aufzeichnung sind auch im Festspielfilm von Tony Palmer aus dem Jahre 2006 zu sehen, siehe Tony Palmer (Regie), *The Salzburg Festival*, Kultur International Films. Color cover, Bd. 21, Nr. 5, 2006.

56 Kellenter, Artikel *Müller, Maria* (wie Anm. 54), S. 254.

57 O. K_z., *Orpheus und Eurydike* (wie Anm. 37), S. 6: „An Stelle von Frau Onegin, die kurz vor der Aufführung abgesagt hatte, war Frau Anday – man darf hier das Wort heldenhaft gebrauchen – eingesprungen. Die Künstlerin kam direkt aus einem Sanatorium, wo sie

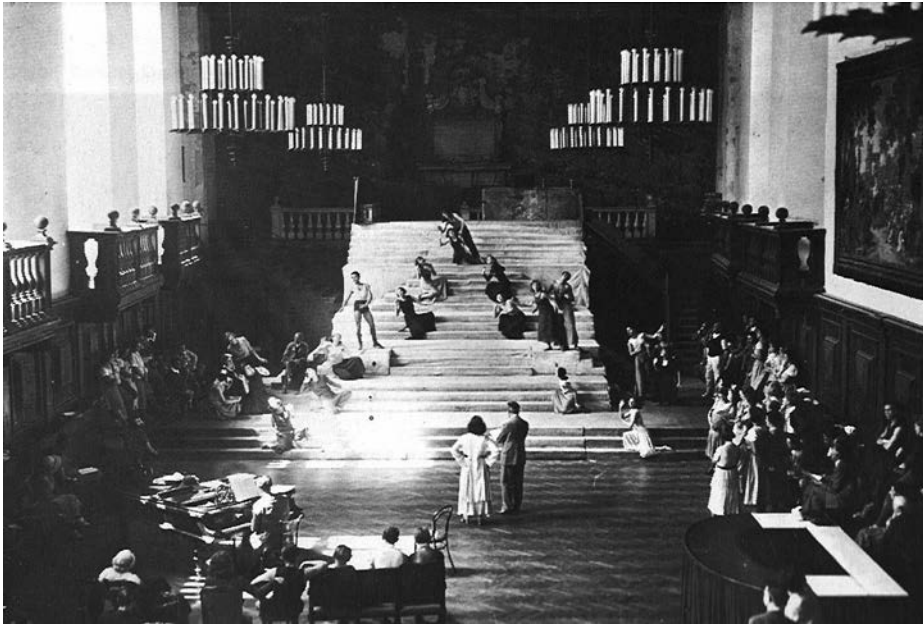


Abb. 3: Christoph Willibald Gluck, *Orpheus und Eurydike*, Salzburger Festspiele 1931, Festspielhaus, Probe im Stadsaal, aus: Edda Fuhrich-Leisler / Gisela Prossnitz, *Salzburg, die Stadt als Szene. Eine Ausstellung der Max Reinhardt-Forschungsstätte in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen und dem Salzburger Museum Carolino Agusteum*, Salzburg: Schloß Arenenberg 1980, S. 97

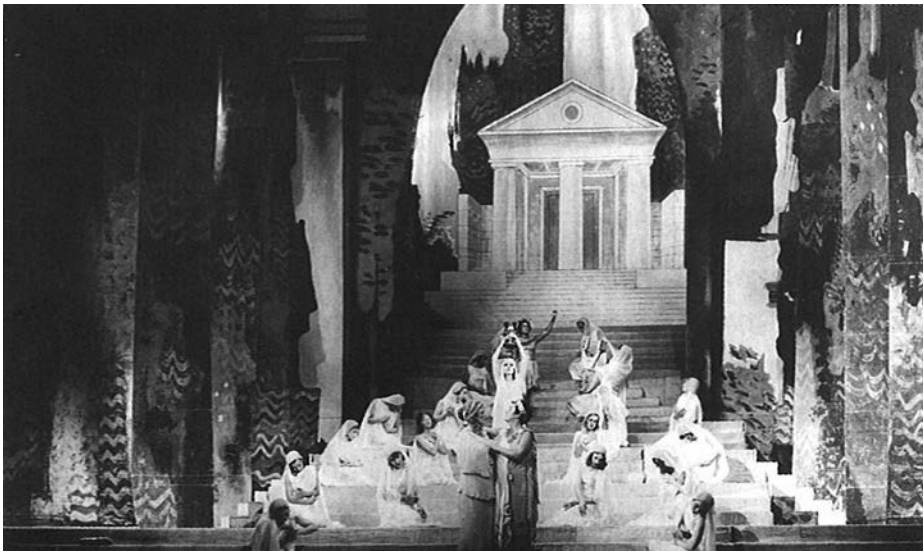


Abb. 4: Christoph Willibald Gluck, *Orpheus und Eurydike*, Salzburger Festspiele 1931, Festspielhaus, musikalische Leitung: Bruno Walter, Regie: Karl Heinz Martin, Bühnenbild: César Klein, Eurydike: Maria Müller, Orpheus: Sigrid Onégin, aus: Andreas Müry, *Kleine Salzburger Festspielgeschichte*, Salzburg: Anton Pustet 2002, S. 57

der inzwischen an seiner Berliner Wirkungsstätte nicht mehr auftreten durfte, mag zu ihrer Bedeutung beigetragen haben.

Die Aufnahme⁵⁸ unterstreicht die zentrale Stellung des oben beschriebenen Zusammenhangs von Gluckscher Musik und ideologisch aufgeladenem Barock über die Visualität.⁵⁹ Die Treppe ist das zentrale Element der Inszenierung und bot damit eine in Ansätzen vergleichbare wirkungsvolle Metapher des „barocken Salzburg“, wie es für den Tisch in den *Jedermann*-Inszenierungen bereits beschrieben ist.⁶⁰ Sie wird jedoch nicht zur Staatsmetapher, sondern vielmehr zum Ausdruck einer gleichstufigen Rhythmisierung, die die Musik – in Dialog mit dem Ausdruckstanz – nachzeichnet.

Dabei ist die Treppe bereits in Wallmanns aufsehenerregender Produktion ihres Tänzer-Kollektivs *Orpheus Dionysos* („Tanzdramatische Darstellung in vier Bildern“ von Felix Emmel), choreographiert auf Musik Glucks und uraufgeführt in München 1930, das zentrale szenische Gestaltungselement (Abb. 5). Ursprünglich hatte sie demnach keinen Salzburg-Bezug. Mit der Integration dieser Vorgänger-Choreographie in die Salzburger Festspiel-Aufführungen mag beim Publikum jedoch ein weiterer assoziativer Barock-Aspekt gegeben gewesen sein: Die Treppe als zentrales Element der fürsterzbischöflichen Residenz ist bereits von Anja Karlsen als theatral inszenierte Architektur beschrieben worden.⁶¹

Wenn die Rezensionen den Bezug zwischen Treppe und Glucks Musik auch nicht direkt herstellen, zeichnen sie den für diesen Aufsatz zentralen Zusammenhang zwischen architektonischer Visualisierung von Glucks Musik und

vor abgezählten 21 Tagen eine Blinddarmoperation mit nachfolgender Rippenfellreizung mitgemacht hatte. Sie stand also unter ärztlichem Protest auf der Bühne“.

58 Zu den austro-faschistischen Wochenschauen siehe Michael Achenbach, Karin Moser, *Österreich in Bild und Ton – Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates*, Wien: Eigenverlag Filmarchiv Austria, 2002; einige der Wochenschauen sind im Original einsehbar unter https://filmuseum.at/sammlungen/filmsammlung_und_restaurierung/film_online/oesterreich_in_bild_und_ton_1935-1937 (29.05.2023) – leider (noch) nicht diejenige aus dem Jahr 1933.

59 F. K., *Die Festspiele auf dem Höhepunkt* (wie Anm. 44), S. 7: „Die Musik hat die von nordgermanischen Völkern besonders geschätzte einfache, große, edle Linie, die Gefühle reden eine monumentale, wuchtige Sprache und geben dem auf das Barock Empfinden eingestellten Schaubild Gelegenheit zu pracht- und prunkvoller Entfaltung“.

60 Günther Stocker, *Der gemeinsame Tisch. Zu einer Allegorie der österreichischen Identität in den Anfängen der Zweiten Republik*, in: *Journal of Austrian Studies* 48 (2015), Heft 3, S. 1–20.

61 Anja Karlsen, *Das mitteleuropäische Treppenhaus des 17. und 18. Jahrhunderts als Schaubühne repräsentativer Inszenierung. Architektur, künstlerische Ausstattung und Rezeption*, Petersberg: Imhof 2016, S. 48–59.



Abb. 5: Margarethe Wallmann, Tanz-Kollektiv, *Orpheus Dionysos*, München, 1930, Orpheus: Ted Shawn; The New York Public Library Digital Collections, ID 5094881

Salzburger Barockideologie dennoch nach – nicht durchgehend in ernsthaftem Duktus:

[D]ieser Tartarus trägt seine scharfen Krallen nunmehr in Schutzumschlag, aber an Klang der Bewegungen und Feinheit der Details ist diese Szene ein wahres Festspielstück. Sie spielt zudem – große Erschwerung der choreographischen Komposition, hervorgerufen durch die technische Einfachheit der Bühne – an einer steilen Treppe. Eine kleine Verbesserung der komfortablen Einrichtungen dieser Hölle wäre empfehlenswert, nämlich ein Staubsauger, wie er auf allen größeren Bühnen kurz vor der Aufführung noch einmal in Tätigkeit zu treten pflegt. Das Furienger trampel entwickelte Staubmassen, die als Wolken mitspielten.⁶²

Die als architektonisch empfundenen Visualisierungen des gluckschen *Orpheus* in Salzburg, mit all ihren immer wieder ambivalent einzuordnenden Ideologisierung, wurden somit möglicherweise zur Grundlage der ‚Versteinerung‘ der Neuinszenierung der Oper in den Nachkriegsjahren über die Produktion der Oper in der Felsenreitschule. Sicherlich blieben andere zeitgenössische Kontexte, beispielsweise die Interdependenz zwischen anderen Salzburger Institutionen und einer weiter als hier gefassten Festspielgeschichte, noch in

62 Kunz, *Salzburger Festspiele 1936* (wie Anm. 39), S. 5.

diese Argumentationslinie einzubauen; nicht zuletzt auch eine Recherche zu den Biographien der Rezensenten, von denen ich bisher nur Otto Kunz identifizieren konnte⁶³, würde vermutlich weitere wesentliche Aspekte zutage fördern. Die hier unternommenen Überlegungen mögen jedoch trotz ihrer Vorläufigkeit Anregungen dazu geben, das die Oper so prägende Verhältnis zwischen Klang und Bild deutlicher in die Ideologisierung der Aufführungen, zumal in national aufgeladenen Festspielkontexten, einzubeziehen – dies nicht zuletzt auch, weil das Gefüge der Künste bei Wagner einen zentralen Diskussionsgegenstand darstellt. Sie müssen demnach in der Gemengelage, die Musiktheater politisch auflädt, als prägend, wenn auch sicher in keiner Weise widerspruchsfrei, mitgedacht werden, sobald man sich Annäherungen an historische Konstellationen politischer Vereinnahmung des Repertoires vor 1850 in der Zeit des NS-Regimes, gerade im deutschsprachigen Raum, zum Ziel setzt.

63 [Walter] Hummel, Artikel *Kunz, Otto (1880–1949)*, *Journalist und Bibliothekar*, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, https://biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Kunz_Otto_1880_1949.xml (29.02.2022).

„... eine Synthese aus sakralem-dekorativ-monumentalem Musikdrama“.

Karajan, Glucks *Orpheus und Eurydike* und die Umwidmung der Felsenreitschule zur Opernbühne der Salzburger Festspiele 1948

So wie die Berliner Mauer ab 1961 zum Symbol des Kalten Krieges wurde, so wurde die Felsenreitschule dreieinhalb Jahre später mit dem Kinohit *The Sound of Music* als ikonische Bühne der Salzburger Festspiele in der Weltöffentlichkeit verankert. Die umfunktionierte Sommerreitschule mit ihrer unverwechselbaren dreistufigen Fassade aus 96 Arkaden (Abb. 1) war Schauplatz einiger der innovativsten Produktionen und wichtiger Uraufführungen Salzburgs. Von Max Reinhardts *Faust* aus dem Jahr 1933 bis zu Romeo Castelluccis umjubelter *Salome* aus dem Jahr 2018, von Uraufführungen von Carl Orff, Peter Handke und Luciano Berio bis hin zu Repertoire-Wiederaufnahmen und Wiederentdeckungen weniger bekannter Werke (etwa von Ludwig van Beethoven, Giuseppe Verdi, Olivier Messiaen oder Franz Schreker): Die Natursteinkulisse, die mit geometrischer Präzision aus der Nagelfluh des Mönchsbergs herausgearbeitet wurde, ist ebenso unverkennbar wie untrennbar mit der einzigartigen Atmosphäre verbunden, die sie den Produktionen und dem Publikum, das sich in ihrem akustisch-räumlichen Rahmen befindet, vermittelt.

Als eine der ikonischen und einzigartigen Bühnen Mitteleuropas wurden ihre ungewöhnliche Geschichte und ästhetische Funktion im Hinblick auf das barocke Stadtbild, die sich entwickelnde Agenda der Salzburger Festspiele nach dem Zweiten Weltkrieg und die Akteur*innen, die dort musikalische und theatralische Werke zum Leben erweckten, bisher nur wenig wissenschaftlich erforscht.¹ Es folgt eine Fallstudie über den Reiterhof aus dem

1 Wilhelm Holzbauer, *Die Bauten der Salzburger Festspiele von 1894 bis 2006. Eine Betrachtung*, Wien: Jung und Jung 2006; Norbert Hierl-Deronco, *Theatrum Equorum Salisburgensium. Rösser, Reiter, Bauten im Barock und der Colloredo-Zeit*, Krailling: Hierl-Deronco 2007; Norbert Mayr, Andres Müry und Liesbeth Waechter-Böhm, *Die Felsenreitschule. Eine Festspielbühne im Wandel*, Salzburg: Müry Salzmann 2012.



Abb. 1 Die Felsenreitschule der Salzburger Festspiele; © Archiv der Salzburger Festspiele, Foto Oskar Anrather

späten siebzehnten Jahrhundert und den Diskurs zu seiner Umwidmung in eine Opernbühne für die Salzburger Festspiele von 1948. In den ersten drei Jahrzehnten seit ihrer Gründung hatten die Salzburger Festspiele den Raum nur gelegentlich genutzt und begannen erst unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Produktion von Opern, nämlich in Verbindung mit Herbert von Karajans (1908–1989) offiziellem Podiumsdebüt bei den Salzburger Festspielen und seiner Rückkehr ins österreichische Musikleben nach seinem Entnazifizierungsprozess. Eine eingehende Betrachtung des spannungsgeladenen Zusammenspiels ästhetischer, institutioneller und politischer Faktoren, das die erste Operaufführung in der Felsenreitschule – Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* (UA Paris 1774) – unter der Leitung des in Salzburg geborenen Dirigenten Ende Juli 1948 begleitete, wirft ein neues Licht auf das Selbstverständnis der Festspiele, die ihr eigenes Erbe in der Ideologie des Barocktheaters als einer Art heiligem Ritual verwurzelt sehen. Sie beleuchtet auch Karajans Einstellung zu Raum (Theater) und Klang, insbesondere die Art und Weise, wie diese Elemente 1948 zusammenkamen und die Entwicklung der Salzburger Festspiele in den folgenden Jahrzehnten beeinflussten.

Die Entflechtung dieser Stränge trägt dazu bei, unser Verständnis dafür zu verfeinern, wie die Salzburger Festspiele, ihr künstlerisches Personal und ihre Kritiker die natürlichen und (problematischen) politischen Landschaften der unmittelbaren Nachkriegsjahre verhandelten.

Die Felsenreitschule

Die Felsenreitschule liegt am östlichen Abhang des Mönchsbergs und befindet sich auf einem Gelände, das ursprünglich als Steinbruch für den Bau des heutigen Salzburger Doms zwischen 1614 und 1628 genutzt wurde. Rund sechs Jahrzehnte nach der Einweihung der Kirche gab Fürsterzbischof Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein (1643–1709) den Bau einer Sommerreitschule neben der Hofstallung nach Entwürfen von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) in Auftrag.² Die Arbeiten wurden 1693 abgeschlossen, ein Jahr, bevor Fischer von Erlach den Auftrag zum Bau der angrenzenden Kollegienkirche erhielt, die 1707 fertiggestellt wurde. Mitte der 1920er Jahre wurde der Sitzbereich der Felsenreitschule mit einem Teildach versehen und 1934 der Bühnenteil mit einem Regenschutz ausgestattet, der je nach Wetterlage hinzugefügt oder entfernt werden konnte. Im Jahr 1970 nahm der Salzburger Architekt Clemens Holzmeister (1886–1983) erhebliche Verbesserungen am Orchestergraben und an den Sitzplätzen vor, und im Jahr 2011 wurde das Theater durch die Installation eines einziehbaren Daches in einen modernen (und wasserdichten) Theaterraum verwandelt.

Die erste Aufführung des Salzburger *Jedermann* (1911) im Sommer 1920 sollte ursprünglich in der Felsenreitschule und nicht auf dem Domplatz stattfinden.³ Bis zur Eröffnung des ersten provisorischen Festspielhauses im Jahr 1925 wurde der Raum als Ausweichspielort bei schlechtem Wetter in Reserve gehalten (nur im Sommer 1921 relevant). Max Reinhardt (1873–1943) wurde erstmals im August 1926 auf die Felsenreitschule als Aufführungsort für seine Inszenierung von Carlo Goldonis *Der Diener zweier Herren* (1746) aufmerksam. Mit einer provisorischen Bühne in der Mitte des Raumes wurden die vier Aufführungen auf einer ‚Bühne in der Bühne‘ präsentiert, was darauf

2 Zur Bau- und Funktionsgeschichte der angrenzenden Winterreitschule vgl. auch den Beitrag von Thomas Wozonig im vorliegenden Band.

3 Anon., *Hauptversammlung der Wiener Mozartgemeinde*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 195 vom 17. Juli 1920, S. 7 und anon., *Salzburger Festspielhausgemeinde*, in: *Tages-Post* (Linz), Nr. 164 vom 20. Juli 1920, S. 3: „Das Hauptinteresse wendet sich der im August d. J. in Salzburg stattfindenden Hauptveranstaltung aller Zweigvereine zu, anlässlich welcher ein Festkonzert und mehrere Aufführungen von *Hoffmannsthal* [sic] *Jedermann*‘ in der Sommerreitschule stattfinden wird.“



Abb. 2: Die Bühne für Carlo Goldonis *Der Diener zwei Herren* in der Felsenreitschule, August 1926; © Archiv der Salzburger Festspiele, Foto Ellinger

hindeutet, dass Reinhardt nicht aktiv versuchte, die einzigartige Kulisse und das Ambiente der Felsenreitschule in die visuelle oder akustische Sprache des Stücks zu integrieren (immerhin war ein Kammerensemble direkt zwischen Bühne und den Zuschauer*innen eingeklemt) (Abb. 2). Sieben Jahre später jedoch nutzte Reinhardt das barocke Spiel von Fassade, Schatten, Tiefe und Textur, indem er den Schauplatz in seine legendäre *Faust*-Inszenierung einbezog, die dank Holzmeisters Entwürfen ihre charakteristischen 96 Arkaden in die legendäre *Faust*-Stadt verwandelte. Reinhardts grandiose Vision für Goethes Meisterwerk ging jedoch zu weit in die entgegengesetzte Richtung, da die Bühnenbilder nahtlos in die steinerne Kulisse übergingen und große Teile der Konstruktion aus dem 17. Jahrhundert verdeckten.

Mit dem ‚Anschluss‘ Österreichs durch NS-Deutschland im März 1938 wurde *Faust* zusammen mit seinem Regisseur verbannt und alsbald durch andere klassische Dramen ersetzt: Johann Wolfgang von Goethes *Egmont* (1938), William Shakespeares *Viel Lärm um nichts* (1939/1941) und schließlich und vor allem Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1942/1943). Obwohl *Iphigenie* den *Faust* in seiner moralischen Tiefe oder im Ausmaß des Spektakels und der Inszenierung kaum übertraf, spielten Christoph Willibald Gluck und seine erste Reformoper über

dieselbe Figur eine bemerkenswerte Rolle bei den Festspielen der Zwischenkriegszeit und in der Tat auch in den Gedanken der Gründerväter. Vor diesem Hintergrund eröffnen sich zwei Perspektiven, die für das Verständnis dessen, was für die *Orpheus*-Produktion, die die Salzburger Festspiele 1948 unter Karajans Leitung eröffnete, auf dem Spiel stand, von entscheidender Bedeutung sind.

Gluck und die Salzburger Idee

Als Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) wichtigster Opernvorläufer und Deutschlands bedeutendster Opernreformer vor Richard Wagner (1813–1883) war Christoph Willibald Gluck (1714–1787) ein wichtiger Prüfstein für die ästhetischen Ziele der frühen Salzburger Festspiele. In einem unveröffentlichten Essay aus dem Jahr 1917 plädierte Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) für den Bau eines „Hauses für Mozart“ in Wien, indem er Mozart und Gluck als untrennbares Paar zusammenbrachte. Durch die Konstruktion einer Genealogie der Opern behauptete er:

*Mozarts Opern sind unser schönster, eigener Besitz [...] aus der aristokratischen und zugleich volkstümlichen Kultur des alten Österreich [...]. Glucks Werke, im heroischen Genre, stehen den Mozart'schen zunächst: beiden Palladien der Musik ist ein grosses Haus nicht förderlich. In einem grossen Haus [...] sind Mozart wie Gluck in höherem Sinne heimatlos.*⁴

Diese Denkweise prägte auch Hofmannsthals Schriften für die Salzburger Festspielhausgemeinde, die im selben Jahr gegründet wurde und deren Publikationen ihm eine Plattform boten, um seine Gedanken über Gluck, dessen Stellung in der Musikgeschichte und Bedeutung für Salzburgs kulturelle Rolle im Nachkriegsösterreich zu bündeln. Im April 1919 verfasste Hofmannsthal einen explizit ideologischen Essay (*Deutsche Festspiele zu Salzburg*), in dem er Salzburg vertraulich als die wahre „Heimat“ für die Opern Mozarts und seines ‚Vorfahren‘ Gluck bezeichnete. Insbesondere positionierte er Gluck als Quelle einer historischen Tradition, die sich über Mozart, Weber und Wagner erstreckte:

Mozart ist das Zentrum: das ist keine begriffliche Konstruktion sondern Naturwahrheit, die waltet doch auch im Geistigen, nicht nur im Geographischen und in der Wirtschaft. [...] so ist Gluck von selber mitinbegriffen, mit Gluck aber

4 Hugo von Hofmannsthal, *Proposition für die Errichtung eines Mozarthaters* [1917], in: *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke XXXIV. Reden und Aufsätze 3*, hg. v. Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011, S. 335–338: 336.

auch das antike Drama, soweit unser theatralischer Instinkt es uns heranbringen kann, – denn Gluck war nur ein Ringen deutschen Geists um die Antike, wie Racine das Ringen französischen Geistes um die Antike – und Glucks Drama war Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik.⁵

Ungeachtet der bekräftigenden, nietzscheanischen Untertöne wurden Glucks Bühnenwerke in der Praxis erst nach dem ‚Neustart‘ der Salzburger Festspiele im Jahr 1925 in deren Programm aufgenommen. Wie in den 1920er Jahren in Salzburg üblich, waren die ersten Gluck-Aufführungen im Wesentlichen Wiederverwertungen von bewährten, aus der Wiener Staatsoper importierten Haudegen-Produktionen. 1926 dirigierte Franz Schalk (1863–1931) das pantomimische Ballett *Don Juan* (1761) mit der Choreographie von Heinrich Kröllner (1880–1930) und dem Corps des Wiener Staatsopernballetts, das so illustre Namen wie Tilly Losch, Hedy Pfundmayr und Riki Raab umfasste. Vier Jahre später, im ersten Sommer der Weltwirtschaftskrise, wurde Alfred Rollers (1864–1935) fast fünfundzwanzig Jahre alte Inszenierung von *Iphigénie en Aulide* (1774; Bearb. R. Wagner, 1847) für das Salzburger Publikum herausgekartt. Obwohl Gustav Mahler (1860–1911) die Neuinszenierung von 1907 als die Krönung seiner Reformen mit Roller ansah, betrachteten lokale und internationale Kritiker die beiden Aufführungen im August 1930 als einen schweren Fehltritt der Salzburger Festspiele, denen man vorwarf, sich einem Publikum mit kurzem Gedächtnis anzubiedern.⁶

Obwohl Hofmannsthal's früher Tod im Sommer 1929 ihn daran hinderte, die erste Neuinszenierung einer Gluck-Oper in der Mozartstadt mitzuerleben (die *Iphigenie in Aulis* von 1930), hätte es ihn zweifellos sehr gefreut, dass Glucks wahrer Siegeszug bei den Salzburger Festspielen in das Mozart-Gedächtnisjahr 1931 fiel.⁷ Am 15. August dirigierte Bruno Walter (1876–1962) Glucks *Orpheus und Eurydike* in einer Neuinszenierung des Regisseurs Karl Heinz Martin (1886–1948) und des Malers und Bühnenbildners Cesar Klein (1876–1954). Die klassische antike Kulisse aus weißem Marmor, die hier präsentiert wurde, bedeutete kaum eine Abweichung von den herkömmlichen Gluck-Inszenierungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Bei näherer Betrachtung mischte diese

5 Hugo von Hofmannsthal, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, in: *Der Neue Tag*, Nr. 179 vom 21. September 1919, S. 5f.

6 Paul Bechert, *The Salzburg Festival*, in: *The Musical Times*, Nr. 1052 vom 1. Oktober 1930, S. 939f.: 939: „For the Gluck production, Gustav Mahler's Viennese performance was an example avowedly and all-too-faithfully adhered to. [...] This experiment of ‚reproducing‘ a twenty-five-year-old performance was a profound error.“

7 140. Todestag von Wolfgang Amadeus Mozart bzw. das erste Mozart-Jubiläum seit der Gründung der Salzburger Festspiele.

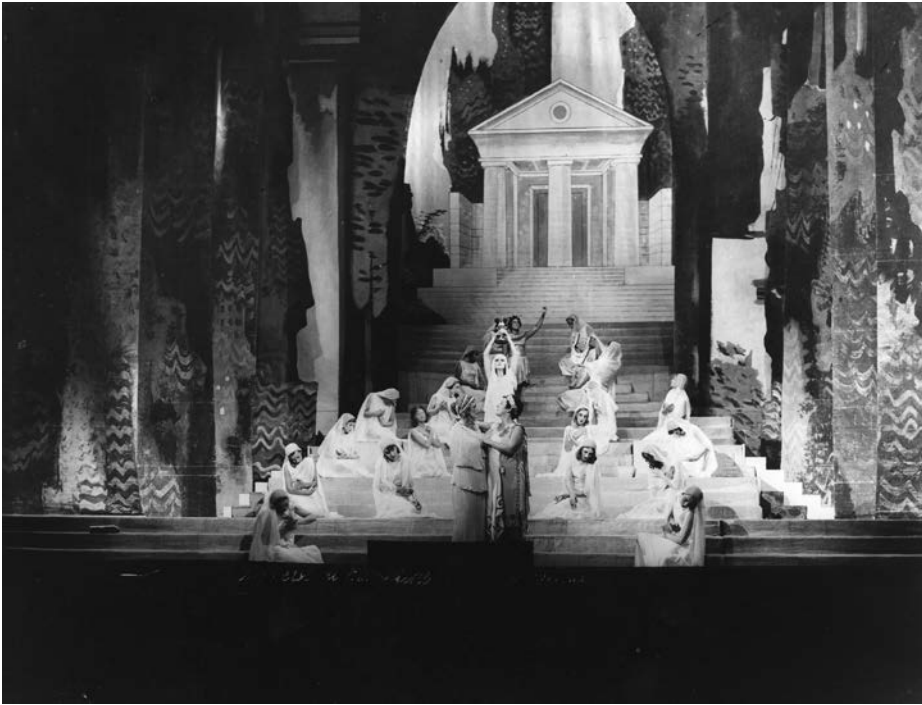


Abb. 3: *Orpheus und Eurydike* in der Salzburger Inszenierung von Karl Heinz Martin und Cesar Klein; © Archiv der Salzburger Festspiele, Foto Ellinger

Inszenierung des deutsch-expressionistischen Duos jedoch traditionelle und moderne Elemente, vor allem in der Fassung von 1936, in der die Choreografin Margarete Wallmann (1904–1992), eine Schülerin von Mary Wigman, dem Stück eine kantigere Ästhetik verlieh (Abb. 3). Zum Beispiel bringen die weißen Stufen, die den Chor in eine mehrstufige barocke Perspektive verwandeln, Wallmanns Debütproduktion bei den Festspielen in einen subtilen Dialog mit Tableaus, die in progressiveren Formen des zeitgenössischen Tanzes der Weimarer Zeit zu finden sind.⁸

8 Für eine kritische Besprechung von Margarethe Wallmann, ihrer Mitwirkung am *Orpheus* und ihrem Tanzdrama *Das jüngste Gericht* (UA 1931 bei den Salzburger Festspielen), siehe Arthur Michels Besprechung in der *Vossischen Zeitung*, Nr. 89 vom 22. Februar 1932, wiederveröffentlicht in: *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken. Mit einer biographischen Skizze über Artur Michel von Marion Kant*, hg. v. Frank-Manuel Peter, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015, S. 449f.

Orpheus und die Politik der Nachkriegszeit

Die Aufgabe, 1948 eine Gluck-Oper wiederzubeleben, erforderte die Bewältigung von zwei Problemen. Erstens war Glucks Ruf in Salzburg zum Synonym für den Namen Bruno Walter geworden, der vor dem Ersten Weltkrieg ein Mitarbeiter Mahlers in Wien gewesen war, in den späten 1920er Jahren zur künstlerischen Leitung der Salzburger Festspiele gehörte und ab Herbst 1936 Direktor der Wiener Staatsoper war. In Wien hatte er 1901 die *Orpheus*-Aufführung dirigiert, bei der die ersten romantischen Funken zwischen Alma (geb. Schindler) und Gustav Mahler flogen, und 1907 die *Iphigenie*-Neuinszenierung einstudiert, in der Grete Wiesenthal (1885–1970) ihren letzten Auftritt als Ballerina an der Hofoper hatte. 1930 verpflichtete Walter Wiesenthal als Choreografin für die Aufführung dieser Oper in Salzburg, wo er ab dem folgenden Jahr bis 1937 alle *Orpheus*-Produktionen leitete.

Der zweite Faktor war natürlich, dass Walter seit Mitte 1938 im Exil lebte; seine Wiederbegegnung mit den Wiener Philharmonikern nach dem Krieg – ganz zu schweigen von seiner künstlerischen Rückkehr in das österreichische Musikleben nach 1945 – war, wie Oliver Rathkolb sorgfältig analysiert hat, durch persönliche Spannungen und politische Hindernisse belastet, die sich über die Grenzen Österreichs hinaus bis nach London, Edinburgh und in die USA auswirkten.⁹ Ab 1949 kehrte er zu den Salzburger Festspielen zurück, aber nur, um Orchesterkonzerte zu dirigieren – keine Opern.

Aus unveröffentlichten Dokumenten, die im Archiv der Salzburger Festspiele aufbewahrt werden, geht hervor, dass Karajan und die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele sich dieser Faktoren bewusst waren. Karajan setzte sich sogar auf Kosten seines eigenen Operndebüts im Jahr 1948 für Walters Wiedereinstellung ein. In einem Brief an Präsident Heinrich Puthon (1872–1961) vom 17. November 1947 unterstrich Karajan seine Bereitschaft, die künstlerische Leitung zu demokratisieren, und zeigte sich offen für Kompromisse und Zugeständnisse, wie etwa die Aufrechterhaltung langjähriger Traditionen, darunter die Wahrung von Walters Ruf als überragender Gluck-Dirigent bei den Salzburger Festspielen:

9 Oliver Rathkolb, *Bruno Walter und die „bitteren Gefühle“ und „schlimmen Jahre“ der Wiener Philharmoniker und Karl Böhms*, in: *Erste Briefe / First Letters aus dem Exil. 1945–1950. (Un) Mögliche Gespräche. Fallbeispiele des literarischen und künstlerischen Exils*, hg. v. Primus-Heinz Kucher, Johannes F. Evelein und Helga Schreckenberger, München: edition text + kritik 2011, S. 255–267.

Sie wissen sehr gut, dass ich gegen nichts mehr bin, als gegen eine Monopolstellung auf künstlerischem Gebiet. [...] Ich bin [...] heute noch bereit, falls eine Vereinbarung mit Bruno Walter getroffen werden kann, auf die Leitung des ‚Orpheus‘ zu verzichten, um damit die Möglichkeit zu geben, dieser einzigartigen Persönlichkeit einen ihr würdigen Aufgabenkreis nebst zwei Konzerten zu übertragen.¹⁰

Obwohl Walter das Angebot noch im selben Monat ablehnte, blieb *Orpheus* auf dem Spielplan für den folgenden Sommer, der am 27. Dezember 1947 auf einer Sitzung der „General-Intendanz der Salzburger Festspiele Direktion“ diskutiert wurde.

Da Bruno Walter und sein Gluck-Erbe nicht mehr zur Debatte standen, griff Bernhard Paumgartner (1887–1971) das symbolische Potenzial von Glucks Oper in Bezug auf das barocke Erbe Salzburgs auf. Während dieses Treffens Ende Dezember arbeitete Karajans ehemaliger Dirigierlehrer mit seinem Schützling zusammen, um eine neue Vision für die Produktionsästhetik des großen Opernreformers zu formulieren:

Die Debatte wurde mit einer Aussprache zwischen Hofrat Paumgartner und Prof. Karajan eröffnet über Ziel und Auffassung der heurigen Orpheus-Aufführung. Hofrat Paumgartner gibt zu bedenken, dass es unrichtig wäre, den Orpheus bei seiner heurigen Aufführung in der Felsenreitschule im griechischen Stil zu geben. Es müsste der barocke Rahmen der Felsenreitschule und der Rahmen der Stadt Salzburg überhaupt bei Ausstattung, Kostümen und insbesondere bei der Ballettinterpretation in Betracht gezogen werden. [...] Sollte [Frederik] Ashton nicht nach Salzburg kommen, so käme nach Ansicht Prof. Karajans nur mehr der Ballettmeister Tino Mlakar aus Agram in Frage.¹¹

Warum es „unrichtig wäre [...] im griechischen Stil zu geben“, ist ein Punkt, der hier in Bezug auf die erwähnten alternativen Bühnenbildner und Choreographen diskutiert werden soll. Aus der Sicht von Paumgartner und Karajan wäre der britische Choreograph Frederick Ashton (1904–1988) ein idealer Kandidat gewesen, denn im Jahr zuvor (1946) hatte er das Ballett für die In-

10 Herbert von Karajan an Heinrich Puthon, Wien, 17. November 1947; Archiv der Salzburger Festspiele (ohne Signatur).

11 Ebenda; vgl. Telegramm von Heinrich Puthon an Bernhard Paumgartner, Salzburg, 7. Oktober 1947; Universität Salzburg, Nachlass Bernhard Paumgartner: „PROGRAMMSITZUNG MIT KARAJAN ZWOELFTEN OKTOBER ERBITTEN DRINGENDST ANWESENHEIT – GRUESSE HEINRICH PUTHON“. Nach dem Treffen sandte Puthon am 31. Oktober 1947 ein weiteres Telegramm an Paumgartner in Lugano: „BITTE TELEFONISCH ERKUNDEN OB STRAUSS SCHON ZURÜCK“; ebenda.

szenierung von Henry Purcells *The Fairy-Queen* (1692) inszeniert, mit der der Londoner Covent Garden nach Kriegsende wieder eröffnet wurde. Ashtons filigrane und fantasievolle Umsetzung der barocken Neukomposition von *Ein Sommernachtstraum* des britischen Opernkomponisten hätte den Anschein einer Kontinuität mit Reinhardt erweckt, dessen Interesse an demselben Stoff bekannt war. Auf den zweiten Blick könnte Karajans Vorschlag, Frederick Ashton und Bruno Walter für Salzburg zu gewinnen, strategisch motiviert gewesen sein, um Karajans Aufnahmekarriere zu fördern, die er unter dem Radar kultivierte, während er darauf wartete, dass die Alliierten sein Auftrittsverbot nach dem Kriegsende aufheben würden. Es sei daran erinnert, dass Bruno Walter damals auf der Liste der Kandidaten für die Leitung des Royal Opera House stand.¹² Hätte er die Leitung von Großbritanniens prestigeträchtigster Oper übernommen und wäre er nach Salzburg zurückgekehrt, um im folgenden Sommer Gluck zu dirigieren, dann hätte die Brücke zwischen Salzburg und London – wo Karajans Schallplattenproduzent Walter Legge (1906–1979) saß und wo die finanziellen Bedingungen günstiger waren als im Nachkriegsösterreich – wahrscheinlich die aufsteigende Karriere des jungen Dirigenten im Studio begünstigt.

„Neo-Hellbrunner“ Ästhetik, oder „Die Orpheus-Symbolik aus Stein“

Aber Ashton sollte es nicht sein.¹³ Stattdessen wurde er durch den deutschen Tänzer und Choreographen Bernhard Wosien (1908–1986) ersetzt, den die Salzburger Festspiele in letzter Minute kontaktierten. Die Archivadokumente zu Wosiens Engagement sind spärlich, aber seine Choreografie fügte sich nahtlos in die Regie von Oskar Fritz Schuh (1904–1984) und die Kostüme von Caspar Neher (1897–1962) ein (Abb. 4), um die antike Oper als barockes Spektakel, das in der historischen Vergangenheit, dem architektonischen Stadtbild und der natürlichen Umgebung Salzburgs verwurzelt ist, neu zu inszenieren. In der Tat erschien die Nutzung der Felsenreitschule als Opernbühne im Juli 1948 vielen als ausdrückliche Anspielung auf Salzburgs einzigartige Stellung in der Geschichte der Oper des frühen 17. Jahrhunderts. Wie Rudolf Holzer in der *Wiener Zeitung* berichtete:

Die Orpheus-Symbolik aus Stein und der Orpheus-Mythus in Hellbrunner Wasserkünsten erinnern hier auf Schritt und Tritt, wie sehr das Barock Bindung aller Künste war, vor Jahrhunderten, als man noch keinerlei Kunsttheorie daran

12 Michael Burden, ‚Gallimaufry‘ at Covent Garden: Purcell’s *The Fairy-Queen* in 1946, in: *Early Music* 23 (1995), Heft 2, S. 268–284.

13 Anon., *Frederic Ashton*, in: *Die Weltpresse*, Nr. 63 vom 15. März 1948, S. 13.



Abb. 4: *Orpheus und Eurydike* eröffnete die Salzburger Festspiele am 28. Juli 1948; © Archiv der Salzburger Festspiele, Foto Ellinger

*knüpfte, einfach aus der Menschlichkeit der Zeit heraus. Man kann von einer Eingebung sprechen: Glucks Werk in die Umwelt der Felsenreitschule gestellt zu haben; es stellte sich eine geradezu berückende Berührung, ein Sich-finden der Genien ein.*¹⁴

Das Wesen des Salzburger Festspiels und sein Schauplatz in der Barockstadt verbanden sich mit der DNA von Glucks Reformprojekt zu einem neuen hybriden Werk. Wie Holzer andeutete: „Ohne Festspielpathos ist von einem theaterhistorischen und stilbedingten Ereignis gesprochen. Der freie Raum an sich schloss schon den üblichen Opernstil aus.“¹⁵ In gewisser Weise erfanden die Bühnenmitarbeiter des Eröffnungsabends Glucks Reformoper für die Nachkriegsfestspiele als Wiedergeburt einer „Neo-Hellbrunner“-Ästhetik neu. Karajan, Schuh und Wosien, so Holzer weiter,

haben eine neue Form gestaltet, die dem hymnischen Geist, der dramatischen Form der Umwelt Ausdruck gibt. Man hat die Oper schon musikalisch und

14 Rudolf Holzer, *Salzburger Festspiele: „Orpheus und Eurydike“*, in: *Wiener Zeitung*, Nr. 178 vom 1. August 1948, S. 5f: 5.

15 Ebenda.

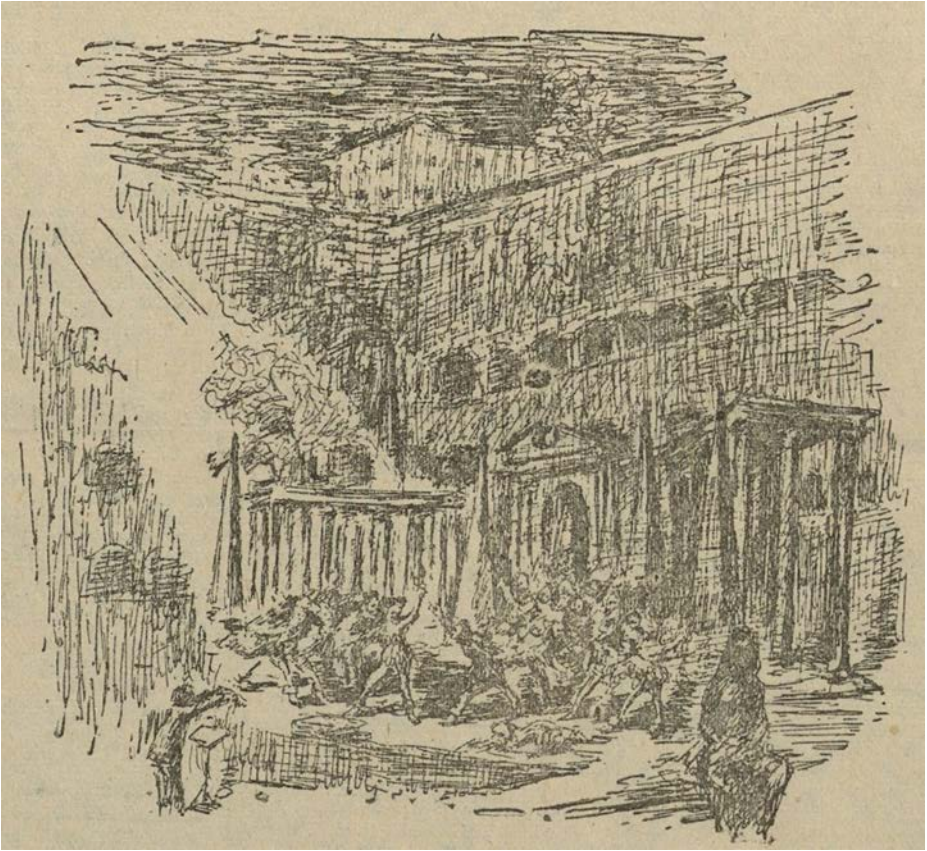


Abb. 5: Eine Skizze des Furientanzes aus *Orpheus und Eurydike* erschien in den *Salzburger Nachrichten* am 28. Juli 1948

szenisch ‚Gluck‘-erfüllter, vertiefter, beseelter – auch in Salzburg (unter Bruno Walter) – erlebt, noch nicht als auf den Wegen der barocken Monumentaloper inszeniertes höfisch-zeremonielles Musikdrama, im besonderen: als eine Nachbildung, Erweckung musikalischen Hellbrunner Stils. Dirigent, Regisseur und Bühnenbildner haben eine Synthese aus sakralem-dekorativ-monumentalem Musikdrama und sinnlich-pathetisch-zeremoniellem Spektakel geschaffen; jedenfalls sind die szenischen Möglichkeiten der Felsenlokalität mit der vierstufigen Höhe ausgenützt; [...] Mit dem strahlenden Ballett der elysischen Heerscharen wurde die Salzburger Architekturelementen nachgebildete Szene vom Geiste eines Galli Bibiena erfüllt.¹⁶

¹⁶ Ebenda.

Die Harmonie des Raumes, die rohe natürliche Materialien mit von Menschenhand geschaffenen Darstellungen verschmelzen ließ, erinnerte an den berühmten toskanischen Architekten und Bühnen-Dekorateur Galli da Bibiena (1696–1757) (Abb. 5). Für Wosien führte der Erfolg der Inszenierung dazu, dass er in der nächsten Saison an die Wiener Staatsoper berufen wurde, wo Schuchs *Orpheus* 1959 (mit leichten Änderungen) aufgenommen wurde. Die Erforschung des natürlichen Raumes ebnete wohl den Weg für andere bemerkenswerte Produktionen in der Felsenreitschule, wie Jean-Pierre Ponnelles (1932–1988) gefeierte *Zauberflöte* von 1978.

Karajan und die Freiluftszene bei den Festspielen

Es ist erwähnenswert, dass Herbert von Karajans Engagement bei den Salzburger Festspielen, bevor er 1948 sein offizielles Debüt als Operndirigent gab, in Bezug auf die ortsspezifischen Spielstätten ebenso einzigartig war wie in Bezug auf seinen Status innerhalb der Institution. Hinter Karl Hudez (1904–1995), dem in Salzburg geborenen Kapellmeister am Theater in der Josefstadt von Max Reinhardt seit 1924, war Karajans Rolle als zweiter Dirigent der Bühnenmusik zur *Faust*-Produktion von 1933 – faktisch sein offizielles Festspiel-Debüt, wenn auch ein höchst marginales: Kaum ein Durchbruch für einen aufstrebenden Opern- und Orchesterdirigenten mit seinem Talent, seinen Verbindungen und seinem beruflichen Ansehen. Nichtsdestotrotz beflügelte die Open-Air-Inszenierung in der Felsenreitschule – kreativ unterstrichen durch Bernhard Paumgartners atmosphärische, effektvolle Musik – seine Vorstellung von der Rolle der Musik als eine Art klanglicher Inszenierung. Julius Korngold erwähnte in seiner Rezension für die *Neue Freie Presse* die „Geräusch“- und Jazzeffekte, die sich synergetisch mit Reinhardts Regie und Margarete Wallmanns Choreographie verbanden, vor allem während der Walpurgisnacht.¹⁷

Karajans offizielles Debüt als Dirigent der Wiener Philharmoniker fand ebenfalls während der Festspielmonate in Salzburg statt, allerdings bei einer Veranstaltung, die (wieder) nicht zum offiziellen Programm gehörte. Am 21. August 1934 dirigierte er Orchesterwerke von Maurice Ravel und Claude

17 Julius Korngold, *Die Musik zu Reinhardts ‚Faust‘-Inszenierung*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 24764 vom 22 August 1933, S. 7: „Als moderner Musiker freilich wird Paumgartner auch des trockenen Tones satt und will den Teufel spielen, wo er ihn spielen zu können glaubt. Er fürchtet dabei nicht den Vorwurf der Stilvermischung und wird in der ‚Walpurgisnacht‘ betonter ‚Zeitmusiker‘, Geräuschkünstler mit allen Pertinenzen (auch Impertinenzen), mit Schreigesang und instrumentaler Jazzwürze. [...] Seine ‚Faust‘-Musik ist allerdings mit einer [sic] Fußsessel zur Welt gekommen. Sie ist an den Ort gebunden“.

Debussy für eine private Soiree im Mozarteum, „zum Ohrenschauspiel aller Anwesenden“.¹⁸ Als es Abend wurde, verlagerten sich die Feierlichkeiten in das Heckentheater des benachbarten Mirabellgartens, wo Karajan – begleitet von Wallmann und ihren Tänzer*innen – mehr in seinem ‚natürlichen‘ Element zu sein schien.

Zu diesem Zeitpunkt war Karajan bereits in Österreich heimlich Mitglied der NSDAP, eine Tatsache, die sich auf seine Rückkehr nach Salzburg nach 1945 auswirkte. Von den Alliierten mit einem Verbot der Teilnahme am öffentlichen Leben belegt, versuchte er über verschiedene Kanäle, seine Rückkehr nach Salzburg nach Kriegsende zu gewährleisten. 1946 stand er Dirigenten wie Josef Krips (1902–1974) bei den Proben zum *Rosenkavalier* ungeduldig zur Seite und beriet sie aktiv, aber inoffiziell. Als er im Sommer 1947 seinen ‚Persilschein‘ erhielt, holten ihn die Salzburger Festspiele schnell in den Kreis der Intendanten, etwa zur gleichen Zeit, als er im Oktober 1947 auf das Konzertpodium zurückkehrte. Während sich die österreichische Hauptstadt langsam aus den Trümmern und Ruinen erhob, wollte Karajan seine Karriere in der gut erhaltenen Naturlandschaft seiner Heimatstadt wieder in Schwung bringen – günstig gelegen in der amerikanischen Zone und zufällig genau zu dem Zeitpunkt, als der US-Marshall-Plan angekündigt wurde.¹⁹

Zurück in seiner Heimat ist es nicht verwunderlich, dass Karajan versuchte, das Nebeneinander von barocker Kultur und imposanter alpiner Umgebung zu betonen: Nirgendwo war diese Kombination deutlicher zu spüren als in der exponierten Felswand der Felsenreitschule. Diese Wahl des Veranstaltungsortes war nicht nur eine neue Lösung für die Festspiele der Nachkriegszeit, sondern auch eine Möglichkeit für Karajan, seine früheren Dirigier-Erfahrungen ausschließlich in den Salzburger Außenbereichen während der Festspielmonate zu unterstreichen. Derselbe Kritiker, der bei der Grundsteinlegung in Hellbrunn im August 1922 die Grundsatzrede gehalten hatte, bemerkte über die *Orpheus*-Produktion von 1948: „Diese Aufführung ist ‚Festspiel‘ – mag sie auch kritische Bedenken erwecken – ist’s vielleicht gerade deshalb! Es wird nicht gegen das Werk musiziert und inszeniert; es sind hier neue Wege – neu für die ‚neue‘ Freilichtszene.“²⁰

18 aha., *Salzburger Festspiele. Soiree et Concert prive*, in: *Salzburg Chronik*, Nr. 191 vom 22. August 1934, S. 5.

19 Günter Bischof / Hans Petschar, *Der Marshall Plan. Die Rettung Europas und der Wiederaufbau Österreichs*, Wien: Brandstätter 2017.

20 Holzer, *Salzburger Festspiele. „Orpheus und Eurydike“* (wie Anm. 14), S. 5f.

Die Freilichtszene prägte die Anfänge der Salzburger Festspiele ab August 1920 in einzigartiger Weise. Ebenso war Reinhardts *Faust*-Inszenierung in der Felsenreitschule ein Meilenstein für die Geschichte der Festspiele wie *Jedermann* auf dem Domplatz, wie Michael P. Steinberg argumentiert hat. Aber solche Aufführungen unter freiem Himmel waren in den nördlichen Alpen ein riskantes Unterfangen, wie jeder gebürtige Salzburger sicherlich wusste. In der Tat wurde die *Faust*-Premiere 1933 nach der Auerbach-Keller-Szene wegen Regens abgebrochen, so dass Wallmanns mit Spannung erwartete Choreographie für die Walpurgisnacht verschoben werden musste. Die Freilichtszene und die Walpurgisnacht im Kontext von 1933 zu evozieren, bedeutete auch, eine Verbindung mit der breiteren theatralisch-politischen Atmosphäre des Milieus herzustellen, die ein Dirigent, der bereits beruflich auf die ästhetische Atmosphäre und die politischen Bewegungen des nördlichen Nachbarn Österreichs eingestellt war, nur schwer hätte ignorieren können.

Eines der bemerkenswertesten neuen Theaterphänomene des Jahres 1933 war die Freilichtszene der Thingspielstätte in NS-Deutschland: Freilichttheater, die für eine Mischung aus Parteiversammlung, Oratorium, Zirkusvorstellung und Tableaux vivants gebaut wurden, bei denen die Zuschauer*innen nicht nur passiv waren, sondern als Teilnehmer*innen in ein liturgisch orientiertes, säkulares Ritual des neuen Staates einbezogen wurden.²¹ Amateurinszenierungen der Walpurgisnacht spielten in diesen Räumen in ganz NS-Deutschland eine zentrale Rolle, wie zum Beispiel im Thingspieltheater im Odenwald oberhalb von Heidelberg (Abb. 6), das 1933 vollständig von Freiwilligen erbaut und in der Mittsommernacht 1935 mit genau diesem Szenario eingeweiht wurde. In dieser Zeit entstanden in ganz NS-Deutschland viele weitere Freilichtbühnen, die den Beginn eines neuen ästhetisierten politischen Staates signalisierten, in dem die Grenzen zwischen Schauspieler*innen und Publikum verschwammen und der künstliche Rahmen zwischen aktiven Akteur*innen und passiven Subjekten aufgehoben wurde – mit mächtiger, aber gefährlicher Wirkung.

Obwohl Karajans Neukonzeption der Felsenreitschule als Opernbühne, die von konventionellen Rahmenvorrichtungen befreit ist, diese völkischen politischen Ideologien nicht widerspiegelt, laden die tiefgreifenden strukturellen Parallelen zwischen vielen Festspielen dieser Zeit, insbesondere den Freilufttheatern, zu einem nuancierteren Diskurs ein, der der Geschichte, der Politik

21 Gerwin Strobl, *The Swastika and the Stage. German Theatre and Society, 1933–1945*, Cambridge: Cambridge University Press 2007.



Abb. 6: Die Bühne der Heidelberger Thingstätte am Heiligenberg; © Foto Matthew Werley

und dem Stadtbild Salzburgs, seinen Festspielen und seiner ausdrücklichen Entscheidung, den Anschein der Kontinuität mit seinem barocken Erbe nach 1945 zu wahren, angemessen ist. Während Reinhardts theatralische Vision zweifellos einen unauslöschlichen Eindruck auf die Phantasie des jungen Karajan hinterließ, wurde die Ideologie des barocken Rituals bereits in Bernhard Paumgartners Leitartikel im Programmheft der Salzburger Festspiele von 1948 frei gehandelt:

Alle Kunst des Barocks strebt dem Theater, dem theatralischen Ausdruck, der theatralischen Bewegung zu. Ihr festlichster Ausdruck, die Oper, ist erst um 1600 entstanden. Auch die barocke Architektur wünscht kein Stillestehen des Beschauers mehr. Sie will ihn zwingen, bewegt zu genießen, Akteur auf der Szene zu werden, die sie umrahmt. Nur so vermeint sie, Gestalt und Bewegung zu gewinnen. [...] Das Volk wird Akteur und Zuschauer in einem. Zum erstenmal vielleicht erfüllte sich damals die Sehnsucht und der letzte Sinn aller Festspiele, der höhere Zweck ihrer religiös-kirchlichen Ursendung.²²

22 Bernhard Paumgartner, *Geist und Sinn der Festspiele*, in: *Salzburger Festspiele 1948*, Salzburg: R. Kiesel 1948, S. 5–16: 6f.

Da eine Performance ohne Rahmen (oder vierte Wand) das Publikum und die Darsteller*innen eng miteinander verbindet – und den Unterschied zwischen ihnen effektiv auflöst –, erzeugt sie auch eine Atmosphäre, die dem Ritual innewohnt. Keine Erfahrung von Klang könnte allumfassender sein, als wenn Zuschauer*innen/Zuhörer*innen – nicht länger als ‚Publikum‘ entfremdet – bereits als Teilnehmende in den performativen Raum selbst eingehüllt sind.

Eine zeitgleiche Analyse der Ästhetik des „höheren Zwecks seines religiös-kirchlichen Ursprungs“ oder der Kunst als Ritual im nationalsozialistischen Deutschland wurde von Walter Benjamin (1892–1940) in seinem berühmten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1936 vorgenommen:

Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: Der einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswerte hatte.²³

Der „Ausstellungs-“ oder „Festspielwert“ solcher Aufführungen, so argumentierte Benjamin, bleibe untrennbar mit den Produktionsmitteln, der Gemeinschaftsagenda und den damit einhergehenden politischen Ideologien verbunden. Und die Mittel, Agenten und Absichten der Salzburger Festspiele wurden damals immer deutlicher: 1. die Karriere eines jungen (einheimischen) Dirigenten mit einer befleckten politischen Vergangenheit wiederzubeleben; 2. eine neue theatralische Bühne zu weihen, die sowohl vor innovativen sensorischen als auch historischen Implikationen strotzte; und 3. die Ästhetik einer Oper, die, wie Hofmannsthal behauptete, die „Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik“ darstellte, radikal neu zu konzipieren (gemäß den Salzburger Traditionen). Hier verbanden sich Gluck und die Natur zu einem starken ideologischen Statement für die Eröffnung der Nachkriegsfestspiele – zum ersten Mal in ihrer Geschichte unter der Leitung eines gebürtigen Salzburgers.

Für Salzburg ging es um nichts Geringeres als um den Wiederaufbau einer Stadt und ihres kulturell-wirtschaftlichen Lebens nach den Verwüstungen eines weiteren Weltkriegs. Die Wahl von Glucks *Orpheus* – nicht nur die erste

23 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 16.

Gluck-Oper nach dem ‚Anschluss‘, sondern auch die erste, die in Salzburg nach der ‚Stunde Null‘ aufgeführt wurde – bedeutete wohl eine Rückbesinnung auf die ersten Opern, die im deutschsprachigen Raum in Hellbrunn aufgeführt wurden: Ein wahrer ‚Neustart aus Stein‘ für Dirigent, Festspiele und vielleicht sogar die Nation, deren kulturelles Leben in Trümmern lag, deren Alpenlandschaft aber im Gegensatz dazu wunderbar intakt geblieben war. Reinhardt sprach einmal über seinen Salzburger *Faust* in Begriffen, die auch Karajans *Orpheus* hätten beschreiben können – beide Werke handeln von schattenhaften Unterwelten und dem Versuch, den Verlust durch Liebe und die vergebliche Anwendung humanistischer Kultur zu überwinden:

Ihn mußten wir also dem Publikum möglichst nahe bringen, ihn der Menge verständlich machen – und das konnte nur durch eine naturalistische Aufführung geschehen. [...] Vor dem Zuschauer, einmal hier, einmal dort, an allen Stellen rolle die Ergebnisse ab, kein Vorhang trennt die Zuhörer von den Menschen, die bald hier, bald dort redend erscheinen, alles wird zur Wirklichkeit.²⁴

Die Beschreibung „alles wird zur Wirklichkeit“ verkörpert treffend die von Präsenz geprägte rituelle Erfahrung, die diese *Orpheus*-Produktion in der Felsenreitschule und Karajans Catch-as-catch-can-Ansatz in Bezug auf Klang erzeugen.

Einer der Kritiker, der die Festspiele 1948 besuchte, war der Philosoph Isaiah Berlin (1909–1997), der den Salzburger Dirigenten als „ein Kind unserer Zeit, einen bedächtigen und rücksichtslosen Planer mit einer sehr ungewöhnlichen Kraft der Konzentration, Organisation und Ausführung“ charakterisierte. „Er hat sich selbst und sein Orchester eisern unter Kontrolle [...] und bewegt sich mit der unerbittlichen Genauigkeit eines Taucher-Bombers, der es auf seine Beute abgesehen hat.“²⁵ Der Kritiker der von den Amerikanern unterstützten *Salzburger Nachrichten* beschrieb Karajan in einem sowohl historisch als auch ironisch gefärbten Wortlaut in weitaus stärkerem Maße: „Seit Reinhardt ist eigentlich nicht so viel Eigenwilliges geschaffen worden. [...] Man könnte Karajan als den Propagandaminister unter den Dirigenten bezeichnen.“²⁶ In Anbetracht der strategischen Entwicklungspläne, die Karajan in den nächsten vier Jahrzehnten bei den Festspielen umsetzen sollte, war dieser ‚Neustart‘ in Wirklichkeit nur der Beginn eines phönixartigen Aufstiegs aus einer dunklen

24 Max Reinhardt, *Festliche Spiele*, in: *Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele*, hg. v. Erwin Kerber, München: Piper 1935, S. 51–54: 53.

25 Isaiah Berlin, *Karajan: A Study*, in: *The Observer* vom 19. September 1948, S. 2.

26 Viktor Reimann, *Orpheus und Eurydike. Zur Aufführung in der Felsenreitschule*, in: *Salzburger Nachrichten* vom 30. Juli 1948, S. 4.

Unterwelt. Die faustisch-dionysische Kulisse, vor der sich die Felsenreitschule in eine Opernbühne verwandelte und die Salzburger Verschmelzung von Kultur, Geschichte und Natur zelebrierte, sollte schließlich 1960 von der apollinischen Pracht des Großen Festspielhauses abgelöst werden, das ein Erbe krönte, das mit Glucks Reformoper als „Synthese aus sakralem-dekorativ-monumentalem Musikdrama“ begonnen hatte.

Teo Otto – seine Spuren im Salzburg der Nachkriegszeit

Teo Otto, in der Zwischenkriegszeit zum Bühnenbildner geworden und im Nachkriegseuropa einer der gefragtesten seines Faches, lehnte Moden, Systeme, Programme oder Marken im künstlerischen Schaffen ab und setzte demgegenüber auf Bühnenbilder und Ausstattungen, die entsprechend der seit der Jahrhundertwende verfolgten neuen Tendenzen von einem Begriff des Bühnenraums statt eines Bühnenbildes ausgingen. Bei Teo Otto verdichtet sich dieser Zugang zu Oper, Schauspiel und Drama zu einem äußerst vielgestaltigen Œuvre, das anhand ausgewählter Salzburger Arbeiten schlaglichtartig aufgezeigt werden soll. Die Frage nach dem Stellenwert der Moderne in seinem Schaffen ist dabei eine zentrale – Teo Otto hat unter anderem mit Giorgio de Chirico, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Igor Strawinsky und Bert Brecht zusammengearbeitet. Der Beitrag ist so auch einer zur Rezeptionsgeschichte avantgardistischer Strömungen und ihrer Visionen über das Ende des Zweiten Weltkriegs hinaus. Das Theater der 1950er und 1960er Jahre geht, so wird sich zeigen, sehr früh auf Distanz zu einer Polarisierung zwischen naturalistischem und abstraktem Bühnenraum.

Die methodische Schwierigkeit für einen Beitrag zur Geschichte des Bühnenbildes resp. Bühnenraumes liegt dabei auf der Hand. Theater wird im Wortsinn für den Augenblick geschaffen. Bühnenarchitekturen, Dekorationen, Kostüme, Ausstattungen landen, wenn überhaupt, nach den Aufführungen im Fundus der Theater, um für neue Inszenierungen umgearbeitet und neu genutzt zu werden. Von den Aufführungen selbst bleiben die gezeichneten und gemalten Entwürfe der Szenen und Figurinen, Fotografien der Vorstellungen, Künstler*innenporträts, in einigen Fällen die Übersetzung des Theaters in ein anderes Medium, den Film. Paul Czinner etwa, österreichisch-ungarischer und nach 1938 britischer Filmregisseur und -produzent, dokumentierte die Aufführung des *Rosenkavalier* unter Herbert von Karajan zur Eröffnung des Großen Festspielhauses im Jahr 1960 und nutzte dabei erweiterte mediale, filmspezifische Möglichkeiten, etwa die der Nahaufnahme, nachdem er bereits 1954 in Salzburg Mozarts *Don Giovanni* unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler im Film festgehalten hatte.¹ Als weitere Quelle zu einer Ge-

1 Die Dokumentation ist in voller Länge unter <https://mozart2006.wordpress.com/2012/03/27/der-rosenkavalier-herbert-von-karajan-salzburg-1960/> abrufbar (01.03.2022). Vgl. dazu die Kritik dazu: www.filmdienst.de/film/details/52957/der-rosenkavalier-1960 (01.03.2022).

schichte des Bühnenraums müssen schriftliche Zeugnisse wie Korrespondenzen, Vertragsunterlagen, Rezensionen genannt werden; besonders zu Letzteren bietet das Salzburger Festspielarchiv umfangreiches Material, das für diesen Beitrag ausgewertet wurde.² Geschichtsschreibung bleibt vor diesen Vorzeichen wie immer: Fiktion. Der „Szenenbauer“, so nannte Bert Brecht den Bühnenbildner, ist dabei nur disziplinübergreifend denkbar. Auch Teo Otto ist Maler, Plastiker, Architekt und Kunsthandwerker in Personalunion.³ Kurt Hirschfeld, Regisseur, Dramaturg und Weggefährte von Teo Otto am Zürcher Schauspielhaus, vertritt eine pluralistische Sicht, wie sie in Architektur und Städtebau zu dieser Zeit noch weit entfernt ist, und gibt gleichzeitig eine bezeichnende biographische Skizze:

Das Kunstwerk „Bühnenbild“ ist, wenn es wirklich Kunstwerk sein will, immer nur Teil eines Ganzen. Es hat lediglich funktionelle Bedeutung im Rahmen einer Aufführung. Es steht im Dienste der Dichtung und ist Teil einer Interpretation des jeweiligen Stückes. Begriffe wie Surrealismus, Realismus, Naturalismus, Expressionismus, Abstrakt reichen bei ernsthafter Arbeit nicht mehr aus. Sie zeigen die tausendfältige Situation, in die ein Stück gestellt werden muß, nicht erschöpfend. Künstlerische Programmatik ist Angst und Mangel an Souveränität. Der Bühnenbildner spürt es im Wechsel seiner Aufgabe, daß die Schlachtrufe für künstlerische Ismen zur Farce werden. Die Welt und schon gar das Theater sind reicher, als daß sie sich über einen Leisten schlagen ließen. Der Bühnenbildner hat bei jedem Stück neu um den Stil zu ringen.

Teo Otto schafft in dieser Gesinnung. Geboren am 4. Februar 1904, gehört er zur Generation, deren künstlerische Entwicklung sich auf einem Hintergrund vollzog, den zwei Weltkriege umspannen. Ursprünglich studierte er Maschinenbau, wechselte zur Malerei über, wurde Meisterschüler an der Kunstakademie Kassel, ging als Assistent an die Bauhochschule in Weimar, lebte dann in Paris. Mit 23 Jahren wurde er Bühnenbildner an der Krolloper in Berlin, mit 27 Jahren war er Ausstattungschef der Berliner Staatstheater. Von Bedeutung für seine Entwicklung war seine Aufgeschlossenheit gegenüber den sozialen und menschlichen Problemen seiner Zeit. Sie sind der Schlüssel zu seinem Wesen, seiner innigen Beziehung zum Zürcher Schauspielhaus, zu seiner Auseinandersetzung mit dem Krieg. Diese Bejahung der menschlichen Vielfalt, die im Verstehen und Helfen sich ausdrückt, läuft parallel mit der Bejahung des farblichen, räumlichen und linearen Reichtums. Sie ist das eigentliche Phänomen seiner Bühnenbildnerischen Kunst. Sie hält Maß in der Gestaltung und ist grenzenlos in den handwerklichen und künstlerischen Mitteln.⁴

-
- 2 Mein besonderer Dank gilt der langjährigen Leiterin des Archivs der Salzburger Festspiele, Franziska-Maria Lettowsky, die mit großer Geduld alle verfügbaren Materialien zu den Aufführungen zur Einsicht bereitstellte.
 - 3 Siehe dazu Heinz Bruno Gallée, *Das Szenenbild in der Geschichte des europäischen Theaters*, in: *Oper. Regie und Bühnenbild heute*, hg. v. Rudolf Hartmann, Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1977, S. 11–24.
 - 4 Kurt Hirschfeld, *Vorwort*, in: *Teo Otto. Bühnenbilder und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, Göppinger Galerie Frankfurt am Main, 29. Mai bis 26. Juni 1960, S. 4.

Webers *Freischütz* 1954 – romantische Publikumsoper

Teo Otto hat zwischen 1948 und 1968 an österreichischen Bühnen insgesamt 74 Aufführungen mit Bühnenbildern und Kostümen versehen⁵, davon 38 am Burgtheater in Wien und 15 in Salzburg. Die erste Bühne in Salzburg entwarf Otto für *Iphigenie auf Tauris* im September 1949, Regie führte sein langjähriger Freund Leopold Lindtberg, der später über ihn schreibt: „Kein einziger aus der Gruppe [...] hatte ein wesentliches Interesse an modischen Stilspielerein der Nachkriegsjahre. [...] ‚Schock ist schick!‘ spottete Teo Otto oft, wenn man ihn mit den Manierismen der Wirtschaftswunder konfrontierte.“⁶

1954 ist es der *Freischütz*, bei dem Wilhelm Furtwängler am Pult steht und Günther Rennert Regie führt, der ihm ebenfalls ein Freund wurde: „Teo Otto [...] war politisch engagiert, ohne von seinen politischen Ideologien provokanten Gebrauch zu machen [...] der Mensch – und zwar der mehr der leidende und liebende, weniger der heldische Mensch – [stand] im Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit.“⁷

Der *Freischütz* war 1939 zum ersten Mal bei den Salzburger Festspielen aufgeführt worden; die Kritik urteilte nun vernichtend. Wilhelm Furtwängler – er stand im 68. Lebensjahr, war vor gerade zwei Jahren wieder zum Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker ernannt worden und verstarb noch im November des gleichen Jahres – hatte in Zeitlupentempo dirigiert, Günther Rennert nichts gewagt. Auch das Bühnenbild Teo Ottos, der den Wald als Hauptakteur des Stückes verstand und die Zimmer direkt in diesen hineinsetzte, akzeptierte die Fachpresse mitnichten (Abb. 1).⁸

Der Wiener Musikhistoriker und spätere Pressechef der Wiener Staatsoper Alexander Witeschnik schlägt den Bogen zu Bayreuth:

Freilich sind wir gegen alles falsche Pathos und allen faulen Kulissenzauber auf der Bühne sehr empfindlich geworden, zumal seit uns das junge Bayreuth gezeigt hat, wie man heute romantische Oper spielen muß, wie man übersinnliche Vorgänge durch Licht und Farbe ins Optische transponiert und so das Bild auf der

5 Siehe dazu die unvollständige Aufstellung von Peter Nics in: *Der Bühnenbildner Teo Otto. Inszenierungen in Österreich*, Ausstellungskatalog, Österreichisches Theatermuseum Wien, April bis August 1977, hg. v. Josef Mayerhöfer, Salzburg: Galerie Welz 1977, S. 113–116.

6 Leopold Lindtberg, *Inszenierungsarbeit ist Teamwork*, in: *Der Bühnenbildner Teo Otto* (wie Anm. 5), S. 32–34: 33.

7 Günther Rennert, *Ein Freund*, in: *Der Bühnenbildner Teo Otto* (wie Anm. 5), S. 37.

8 Siehe dazu die Presseordner Wien I und II im Archiv der Salzburger Festspiele, unter anderem *Wiener Kurier* vom 27. Juli 1954, *Neue Wiener Tageszeitung* vom 28. Juli 1954.

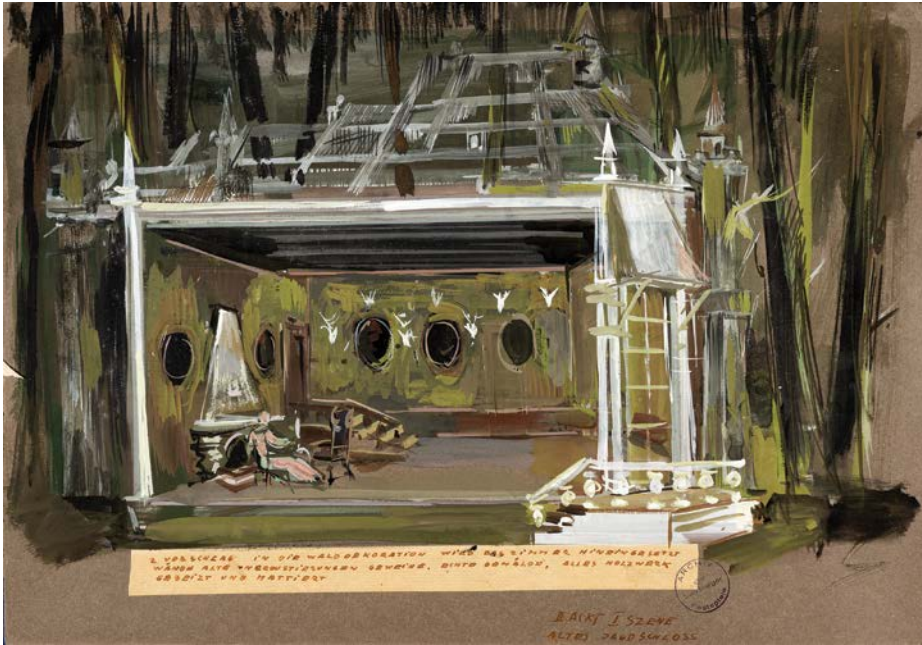


Abb. 1: Teo Otto, Entwurf zum *Freischütz*, 2. Akt, I. Szene, Altes Jagdschloss, Gouache, o. D; Archiv der Salzburger Festspiele / Foto Hubert Auer

Bühne erst zum Sinnbild erhöht [...] ältestes Kulissentheater, einen Wald, den man vor lauter (ausgefranst) Bäumen nicht sieht und der so angeräumt ist, daß er im Hintergrund wie ein Bretterverschlag wirkt, ein Försterhaus, das in einem Pradler Theatermuseum Staat machen könnte, und eine Wolfsschlucht, die an Grottenbahnzauber nichts zu wünschen läßt. Dabei ist die Bühne ständig zu hell, der Mond hängt auf der einen, das Licht kommt von der anderen Seite. Damit verbindet sich ein Darstellungsstil, an dem unsere Urgroßmütter ihre helle Freude gehabt hätten [...] Das alles ist umso weniger verständlich, als man sowohl den Regisseur (und Hamburger Operndirektor) als auch den Bühnenbildner Teo Otto als durchaus moderne Leute, ja als avantgardistische Künstler kennt. Hält man das Salzburger Festspielpublikum für so hinterwäldlerisch? [...] Fazit: ‚Freischütz‘ bei den Salzburger Festspielen? Gewiß, aber nicht diesen.⁹

Ungeachtet der Fachkritik wurde der *Freischütz* vom Publikum gut angenommen, die Aufführungen waren wochenlang ausverkauft.¹⁰

9 Alexander Witeschnik, in: *Neue Wiener Tageszeitung* vom 28. Juli 1954; Archiv der Salzburger Festspiele.

10 *Weltpresse* vom 27. Juli 1954; Archiv der Salzburger Festspiele.

1957 folgte *Emilia Galotti* von Lessing, 1958 *Juarez und Maximilian* von Franz Werfel, 1959 *Die schweigsame Frau* von Richard Strauss und 1960 erstmals der *Rosenkavalier* mit Herbert von Karajan und Rudolf Hartmann als Regisseur.

Der Rosenkavalier 1960 – Pracht und Luxus aus Tradition

Nach dem großen Erfolg der Salzburger Erstaufführung der *Schweigsamen Frau* (Richard Strauss, Dirigent: Karl Böhm, Regie: Günther Rennert) im Jahr 1959 wurde Teo Otto auch mit dem Bühnenraum zum *Rosenkavalier* zur Eröffnung des Neuen Schauspielhauses betraut (Abb. 2).¹¹ Die Aufgabe war keine leichte: Erstens trat er in die großen Fußspuren Alfred Rollers, der gemeinsam mit Richard Strauss die visuelle Ausgestaltung dieser Komödie für Musik seit ihrer Erstaufführung in Dresden 1911 verantwortet und dessen Bühne seit 1929 beinahe jedes Jahr in Salzburg Verwendung gefunden hatte. Zweitens lag alle Aufmerksamkeit der österreichischen und internationalen Öffentlichkeit auf der Architektur Clemens Holzmeisters, der mit großer Geste die früheren fürsterzbischöflichen Hofstallungen zu einem Festspielhaus umgebaut hatte.¹² Teo Otto schreibt unter großer Anspannung, da er gleichzeitig auch die Bühne des *Don Giovanni* in diesem Jahr übernommen hatte, im März 1960 an den General-Sekretär der Festspiele, Tassilo Nekola:

*Lieber verehrter Herr Dr. Nekola,
von Rom zurück, komme ich endlich dazu, Ihnen zu schreiben.
Es sind einige Fragen abzuklären.
Ich freue mich über den Rosenkavalier. Sie werden mit mir einig gehen, dass die
Neugestaltung des Rosenkavaliers, verbunden mit der Eröffnung des neuen Hau-
ses, die Kritik in jeder Hinsicht auf den Plan rufen wird.
Es macht mir nichts aus mich in den vorderen Graben der Publicity zu begeben.
Aber man muss gut ausgerüstet sein, d. h. die Arbeiten müssen auf das Beste aus-
geführt werden um der Sache willen.
[...] Reichen die vorhandenen handwerklichen Kräfte aus? Ich denke dabei an die
vielen Kachierungen namentlich im II. Bild. Arbeiten, die höchstes künstlerisches
Handwerk erfordern. [...]
mit herzlichen Grüßen Ihr Teo Otto¹³*

11 Erst ab 1963 wurde der Bau das „Große Festspielhaus“ genannt.

12 Siehe dazu *Das Große Festspielhaus. Clemens Holzmeisters Gesamtkunstwerk*, hg. v. Andrea Gottgang und Ingonda Hanneschläger mit Fotos von Hubert Auer, Salzburg: Artbook 2018.

13 Tassilo Nekola war General-Sekretär der Salzburger Festspiele von 1946 bis 1979; Archiv der Salzburger Festspiele, Festspielkorrespondenzen 1960.



Abb. 2: Alfred Roller, Entwurf zum *Rosenkavalier*, 2. Akt, Saal im Haus des Faninal, 1911, aus: *Der Rosenkavalier. Figurinen und Bühnenbild-Entwürfe* (wie Anm. 14), o. S.



Abb. 3: Alfred Roller, Bühnenbild zum *Rosenkavalier*, 2. Akt, Saal im Haus des Faninal, 1929; Archiv der Salzburger Festspiele / Foto Ellinger



Abb. 4: Entwurf zum *Rosenkavalier*, 2. Akt, Saal im Haus des Faninal, 1960; Universität Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

Der *Rosenkavalier* hatte 1911 in Dresden mit einem renommierten Künstlerquartett das Licht der Bühne erblickt. Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt und Alfred Roller arbeiteten gemeinsam an der Uraufführung; Alfred Roller, geboren wie Richard Strauss 1864, vertrat eine Auffassung des Bühnenbildes, die einerseits längst nicht mehr dem naturnahen Nachahmen der „Meininger Schule“ des späten 19. Jahrhunderts und echt wirkenden Bühnenmalereien oder Requisiten anhing, andererseits der radikalen Abstraktion eines Adolphe Appia oder Edward Gordon Craig ebenso wenig folgte.¹⁴ Sein Bühnenbild zur Uraufführung etwa des 2. Aktes, ein Saal im Palais des Herrn von Faninal, ist ein streng symmetrischer, von einem flachen Gewölbe überspannter Raum, der zusätzlich durch beidseitig stehende Kamine und hoch aufragende, monumental skulptierte Kaminaufsätze und die axial liegende Eingangstür, die sich in einen dahinter liegenden, nur angedeuteten

14 Siehe dazu Nora Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin: Henschel 1998, hier das Kapitel „Ohne Leitbild oder Die einsamen Reformatoren“, S. 35–41, sowie *Der Rosenkavalier. Figurinen und Bühnenbild-Entwürfe von Alfred Roller*, mit einer Einführung von Franzpeter Messmer, Nachdruck der Ausgabe Berlin u.a. 1910, Wien: Verlag Dr. Richard Strauss 1996.

Tiefenraum öffnet, orientiert und konzentriert wird. Der in der Mitte des Raumes platzierte Kronleuchter unterstreicht diese Raumordnung, in der mit Wanddekor und Ornamenten sparsam gearbeitet wird (Abb. 2). Das bis zur Neuinszenierung von 1960 verwendete Bühnenbild Alfred Rollers für den Salzburger *Rosenkavalier* von 1929 hält an der symmetrischen Grundstruktur fest, bindet die seitlichen Kamine jedoch in einen halbkreisförmig gefassten Raum ein, in dem die Wände von raumhohen Fenstern fast vollständig in Glas aufgelöst werden. Den zentralen Kronleuchter ersetzen zwei kleinere und geben damit den Blick auf die lediglich durch Doppelpilaster rhythmisierte, gläserne Begrenzung des Saales frei. Zur Dynamik des Bühnenbildes, das nun jegliche Assoziation mit einem realen Raum verloren hat, tragen Stufen bei, die den Raum zu einem Wegraum, einer ab- und hinunterzuschreitenden Bühne werden lassen (Abb. 3).¹⁵

Teo Otto geht in seinem Bühnenraum 1960 noch einen Schritt weiter: Seine Szenerie im Saal des Faninal verzichtet auf respektgebietende, rundbogen-überspannte Fenster zugunsten flachster Wölbungen, die rollerschen Doppelpilaster sind zu schmalen Verbindungsstücken reduziert. Nun öffnet sich die gesamte gläserne Wand in das Dahinter und wirkt in ihrer Drapierung wie ein schleierhafter, weißer, duftiger Store. Der Fußboden und das im rückwärtigen Bühnenraum liegende Fenster spielen mit dem Ur-Motiv des Barocken: dem quer- oder längsgelagerten Oval, Sinnbild der Fraulichkeit schlechthin (Abb. 4).

Presse und Rundfunk kritisierten vor allem die Dimension der neuen Bühne, die „menschliches Maß verkennt und sich an Revue- und Kinovorbildern orientiert“, das grundsätzliche Festhalten an der rollerschen Bühnenkonzeption und die ebenso wenig Neues wagende Regie Rudolf Hartmanns, die als konventionell charakterisiert wurde und bisweilen beim gestellten Bild endete.¹⁶ Teuer, prachtvoll, an nichts gespart – das war Tenor aller Berichterstattungen. Stein des moralischen Anstoßes dagegen wurde der Einfall Hartmanns, den 1. Akt im Bett zu beginnen: die Marschallin und Octavian liegen mit Liebesgeflüster zusammen, kein Skandal, aber ein Ärgernis im konservativen Salzburg.

15 Josef Gielen hatte 1953 den *Rosenkavalier* neu inszeniert, dafür aber die mehr als vierzig Jahre alten rollerschen Dekorationen benutzt. Siehe dazu Franz Hadamowsky, *Richard Strauss und Salzburg*, Salzburg: Residenz 1964, S. 120.

16 Heinz Friedrich, *Salzburg am Scheideweg. Marginalie zu den Festspielen 1960*, Manuskript für den Norddeutschen Rundfunk, o. D.; Archiv der Salzburger Festspiele.

Im gleichen Jahr 1960 steht *Don Giovanni* für Teo Otto auf dem Salzburger Arbeitsprogramm. 1961 wird er, wieder mit dem Regisseur Leopold Lindtberg, *Faust I* im Großen Festspielhaus mit seinen Bühnenbildern versehen, gefolgt von *Faust II*, ebenfalls mit Lindtberg, im Jahr 1963.¹⁷

Teo Ottos Verständnis der Bühne sei kurz angedeutet. Er schreibt in *Meine Szene*, bei Kiepenheuer und Witsch 1965 erschienen und so als sein Vermächtnis anzusehen:

*Tausende und aber Tausende von Vorstellungen spielen sich auf dem Rechteck der Bühne ab. Das Rechteck der Bühne ist ein Wunder lebendiger Geometrie. [...] Dramatisch erlebt, in Bewegungen abgeschritten, abgelaufen im Hin und Her der Dialoge, zeichnete hier die Kunst des Schauspielers eine Ornamentik besonderer Art.*¹⁸

Teo Otto, der im *Rosenkavalier* und im *Faust I* der oft kritisierten Unbespielbarkeit der breiten Festspielhaus-Bühne mit einer geschickten Ausschnitthaftigkeit begegnet, hatte darüber hinaus ein werbendes Verständnis für Schauspieler*innen, denen er sein Buch widmet. „Sie sind die verwundbarsten Kinder der Kunst und, da sie selbst Instrument und Wiedergabe sind, von höchster Empfindsamkeit. [...] Seid leise mit ihnen und von Herzen dankbar.“¹⁹

Mit Herbert von Karajan, der 1964 für *Elektra* von Richard Strauss am Pult und für die Inszenierung stand, 1966 *Carmen* in gleicher Besetzung, verband ihn eine produktive künstlerische Partnerschaft. Karajan schreibt über ihn: „[...] ein Meister, daß er mit den geringsten Mitteln die stärkste Symbolik der Bühnenwerke sichtbar zu machen verstand. Wer denkt nicht an die magische Wirkung, die von einer einzigen Säule in der Salzburger Elektra-Inszenierung ausging.“²⁰

Die Bühnenbilder von Teo Otto auch für Salzburg lassen wichtige Prämissen seines Tuns offenbar werden. Hält man sich die Zahl von etwa 800 Arbeiten vor Augen, die er bis zu seinem Tod im Jahr 1968 insgesamt anfertigte, drängt sich die Frage nach der Bewältigung eines solchen Pensums von ganz allein auf. Ein Schlüssel für diese Schaffenskraft ist der Begriff des Improvisierens.

17 Weitere Arbeiten: *Macbeth* (G. Verdi), 1964, am Pult G. Sawallisch; 1964 *Elektra* (R. Strauss), am Pult und Inszenierung Herbert von Karajan.

18 Teo Otto, *Meine Szene*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1965, S. 29.

19 Ebenda, S. 20.

20 Herbert von Karajan, *Mit geringsten Mitteln stärkste Symbolik*, in: *Der Bühnenbildner Teo Otto* (wie Anm. 5), S. 30.

Teo Otto hatte in seinen Zürcher Jahren den Umgang mit dem wenig Vorhandenen gelernt, als in Berlin bereits hochgeschätzter Künstler war er emigriert und musste sich nicht nur mit der Mangelwelt des heraufziehenden Weltkrieges, sondern auch mit der Feindseligkeit der Einheimischen gegenüber den Hinzugekommenen auseinandersetzen. Diese Zeit der Not in mehrfacher Hinsicht prägte ihn zeitlebens in gleichem Maß wie seine Herkunft. Improvisieren hieß für Teo Otto auch Wiederverwendung, wir würden heute vielleicht sagen: Materialrecycling, allerdings nicht im Sinne von Umweltschonung und Klimaneutralität allein, sondern in Auseinandersetzung mit dem benjaminschen Begriff der „Aura“. Wiederverwendung ist das Gegenteil der Bildung einer Aura. Bühnenbilder werden, so Teo Ottos Vorstellung, um sie nicht wegzuworfen, wiederverwendet, umgedeutet, neu ausgeleuchtet im Wortsinn.

Aus der Not der Zürcher Jahre rühren Prinzipien, die Otto nicht mehr aufgeben wird: 1. das Prinzip der Andeutung statt vollständiger Ausmalung, 2. das damit zusammenhängende Prinzip symbolischer Wirkung statt naturalistischer Illusion und 3. die Vorstellung fragmentierter Realismen, den Bau vielschichtiger Räume, in denen Schrägen, Behelfe und Hinweise die Besucher*innen mit der zur Präsenz gewordenen Offenheit verschiedener Deutungen konfrontieren und Theater als ein unabgeschlossenes Projekt des Erlebens vorführen.

Ottos Improvisation, seine Andeutung, das Fehlen eines ‚Stils‘ im tradierten künstlerischen Verständnis haben ihren Ursprung in diesen Jahren Ende der 1930er. Teo Otto ist Mitte dreißig, als er Berlin verlässt. Als Grundvoraussetzung für seinen Beruf schreibt er 1965: Notwendig sei die Gabe, vergessen zu können. Der Beruf eines Bühnenbildners sei heimatlos, allein aufgrund der Vergänglichkeit seiner Werke. Gefährliche Feinde dagegen seien „mißverständene Ästhetik als Selbstzweck und spekulative Originalität [...] falsche Schwere und Bedeutung [...]“.²¹

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ging Otto Diskussionen um Naturalismus, Realismus oder sonstigen -ismen aus dem Weg, er antwortete auf Manifestationen oder Proklamationen, von denen er nichts hielt, mit konkreter, entwerfender Arbeit, in der man tatsächlich keinen Stil, aber eine große Eigenart entdecken kann. Friedrich Dürrenmatt, der Teo Otto 1947 kennenlernt und mit dem ihn eine tiefe Freundschaft verbinden sollte, beschreibt ihn so:

21 Otto, *Meine Szene* (wie Anm. 18), S. 28.

Otto erzählt von Remscheid [dessen Geburtsort 1904, Sbr] wie ein Volksdichter, wenn es so was noch gibt oder je gab: voll Begeisterung, voll Mitgefühl und Humor, bisweilen auch Zorn. Schutthalden tauchen dann auf, verrostete Straßen, Mietskasernen, Messerschmiede, Handwerker und Kumpels, fromme Nonnen, ein Tingeltangel mit frecher Musik neben dem Friedhof und hinter einem Lattenzaun Huren mit ihren Klienten, eine märchenhafte, wilde Arbeiterwelt [...].²²

Der Ruhrpott mit seinen aus dem Industriezeitalter geborenen Extremen, Widersprüchen und seiner Vielfalt ist neben der späteren Emigration und beruflichen wie auch erlebten Heimatlosigkeit ein zweites wichtiges Movens seiner künstlerischen Arbeit. Otto hatte vor seinem Studium der Malerei und Bildhauerei an der Staatlichen Fachhochschule für Eisen- und Stahlindustrie in Remscheid studiert. „Es gibt nichts, was für ihn nicht von Interesse wäre. Sein Interesse hat dem Schrotthaufen ebenso zu gelten wie dem modernen Industrieprodukt, den Tiefen und Höhen des lebendigen Daseins wie den aufgehobenen Werken der Vergangenheit.“²³

In Teo Ottos Werken für Salzburg finden wir in diesem Sinne angedeutete Rokoko-Ausstattungen im *Rosenkavalier*, staketenartig-abstrakte Räume in beiden Teilen des *Faust*, aber ebenso beinahe realistisch anmutende Szenen wie in *Carmen*.

Als drittes prägendes Moment sind nicht zuletzt die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs zu nennen, die Teo Otto in einem Tagebuch mit dem Titel *Nie wieder* festhielt. Bert Brecht schrieb das Vorwort 1947 zu dessen Publikation.

Juarez und Maximilian, 1958 im Landestheater zu den Festspielen aufgeführt, von Franz Werfel 1924 verfasst und 1926 mit dem Grillparzer-Preis ausgezeichnet, thematisiert dabei einen Grundkonflikt, wie er in den 1950er Jahren nicht weniger aktuell war: Maximilian wird zur Marionette eines Mächtigen, wobei sein Gegner Benito Juarez als Person gar nicht auftaucht. Der gutwillige und gutgläubige Maximilian wird ohne direkte Konfrontation mit Juarez Opfer der Machtpolitik eines geradezu unheimlich gesichtslosen Gegenspielers.

Als Angehöriger der von dem Historiker Ulrich Herbert genannten „Kriegsjugendgeneration“ – das ist die Generation der zwischen 1900 und 1914 Geborenen, dazu gehören Architekten wie Friedrich Tamms oder Egon Eiermann, Bildhauer wie Theo Balden, Maler wie Otto Tschumy oder Felix Nussbaum

22 Friedrich Dürrenmatt, *Vorwort*, in: Otto, *Meine Szene* (wie Anm. 18), S. 13.

23 Otto, *Meine Szene* (wie Anm. 18), S. 29.

und viele andere – nutzte Teo Otto mit großem Ehrgeiz die sich eröffnenden Möglichkeiten der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, ging aber den Weg der von Ulrich Herbert beschriebenen Radikalisierung dieser Generation nicht, weder im Politischen noch im Künstlerischen. Ganz im Gegenteil, er arbeitete mit ästhetisch und konzeptionell höchst verschiedenen Regisseuren zusammen – etwa Fritz Kortner, Gustaf Gründgens, Karl-Heinz Stroux oder Giorgio Strehler, die den bereits Genannten neben zahlreichen anderen hinzugefügt werden müssen, er schuf Bühnenbildner darüber hinaus zu Werken von Bert Brecht, den er in den 1950er Jahren in Westdeutschland auf der Bühne durchsetzte, bis hin zu Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch in der Schweiz.

Teo Ottos Platz in der Geschichte des Bühnenbildes ist insbesondere mit seinem Begriff und seiner Vorstellung der „Lichtplastik“ verbunden, die ihm mit der Aufführung des *Don Giovanni* unter Herbert von Karajans Dirigat und Oscar Fritz Schuhs Regie und mit der Aufführung von Goethes Sturm-und-Drang-Werk *Götz von Berlichingen* in Düsseldorf unter der Regie von Karl-Heinz Stroux besonders am Herzen lag.²⁴ Otto schreibt dazu:

Gibt es das auf der Bühne? Oft. In der Natur gibt es das seit eh und je: Der vom Licht durchspielte Baum – sich ständig verändernd – ist eine Lichtplastik. Das Gleiten des Lichtes über eine Felswand läßt ein Relief entstehen. Die unebene polierte Fläche einer Blechplatte ruft im bewegten Licht unentwegt neue Bilder hervor. [...] Am Theater müßten diese Erlebnisse ‚Plastiken des Augenblicks‘ heißen.²⁵ Bei der Lichtplastik ist die immer neue Überraschung die Entschädigung für die Flüchtigkeit und Nichtwiederholbarkeit des Gebotenen. Sie ist stets neu wie am ersten Tag, ambitions- und präentionslos.²⁶

Wie sieht die geistige Heimat Teo Ottos aus? Das zu fragen ist aufschlussreich, da Otto hier ganz und gar nicht als heimatlos, sondern festverwurzelt erscheint.

Über seinen wichtigsten Lehrer an der Kunsthochschule Kassel, Ewald Dülberg, hatte Teo Otto die Gedankenwelt des vielleicht prägendsten Theaterpraktikers und -theoretikers für das 20. Jahrhundert kennengelernt. Der Schweizer Adolphe Appia, nicht zuletzt federführend an den Theater-Experimenten am Festspielhaus Dresden-Hellerau nach dessen Errichtung 1911, hatte die 1899 in Deutsch publizierte Abhandlung *Die Musik und die Inszenierung* verfasst und damit dem naturalistisch-illusionistischen Ausstattungstheater

24 Siehe dazu Teo Otto, *Lichtplastik*, in: ders., *Meine Szene* (wie Anm. 18), S. 91–95.

25 Ebenda, S. 91.

26 Ebenda, S. 92.

des 19. Jahrhunderts den Handschuh geworfen. Theater sollte fortan auch an seiner Reflexion über sein eigenes Medium, über das Spezifische dieses besonders flüchtigen Mediums, gemessen und danach befragt werden. Appia beschrieb „mit analytischer Klarheit das Bühnenbild zu seinem Wort-Ton-Drama, einem Begriff, der das Musiktheater als eigenständiges Medium faßte; er bezeichnete die Dekoration als ‚Aufstellung‘ [...] und teilte es in zwei Kategorien ein: ‚das Terrain‘ und den Beleuchtungsapparat“.²⁷

Aus dem auch in der Kunstgeschichte um 1900 vermehrt neu diskutierten Begriff des Rhythmus bezieht Adolphe Appia Wesentliches: Die Darsteller*innen im Musik-Ton-Drama bewegen sich nach rhythmisch-metrischen Bewegungsabläufen, die im geo-metrischen Raum der Bühne ihre Verankerung oder auch ihren Widerpart finden. Tiefe und Breite des Raums, Stufen als Mittel, diesen zu durchschreiten und in seiner Höhe auszumessen sind die Mittel des Bühnenbildners. Teo Otto spricht, wie bereits zitiert, vom „Rechteck der Bühne als ein Wunder lebendiger Geometrie“. Alles, was vom Rhythmus, vom Metrum ablenkt, gehört nach Adolphe Appia nicht auf die Bühne. Die Bühnenbilder von Teo Otto, die er für Salzburg entwirft, lassen die Ideen Appias aufscheinen, auch wenn er dem Furor der Jahrhundertwende gegen alles Ornament mit sehr viel größerer Gelassenheit begegnet.

Der 19-Jährige Teo Otto hatte Ewald Dülberg 1923 in Kassel als seinen Lehrer kennen- und schätzen gelernt – den Maler, Holzschneider, Bühnenbildner, Entwerfer von Glasgemälden und Webereien. Auch Dülberg steht für eine – wie es Joachim Geil nennt – „Ästhetik der Ökonomie“. Dülberg sollte in wesentlichen Fragen wegweisend werden für Teo Otto: Andeutung, Symbol, das Theater als Raum-Zeit-Kontinuum, wofür die Treppe schlechthin und sehr viel mehr als nur eine Bewegung zwischen zwei oder mehreren Ebenen stehen kann.

Die letzte Bühne, die Teo Otto für Salzburg entwirft, wird so schlicht wie fragil sein, so klar wie vieldeutig. Kein einziger Bühnenraum, sondern viele. Treppen und hintereinander gestaffelte Tore, darin eingewoben, schemenhaft fast, die Figurinen der Schauspieler*innen in ihren Bewegungen. Die Drehbühne unter ihnen aufgebrochen. Mit ihren maulartig geöffneten Schrägen bietet die Theaterbühne einen nur vagen, letztlich im Dunkel bleibenden Grund, in den Hinabzugleiten in jedem Moment Gefahr besteht (Abb. 5).

27 Joachim Geil, *Urmotive oder Vom Standard der Avantgarde*, in: *Teo Otto. Der Bühnenbildner, der Maler, der Lehrer*, hg. v. der Stadt Remscheid – Der Oberbürgermeister, Bottrop: Pomp 2000, S. 6–29: 9f.

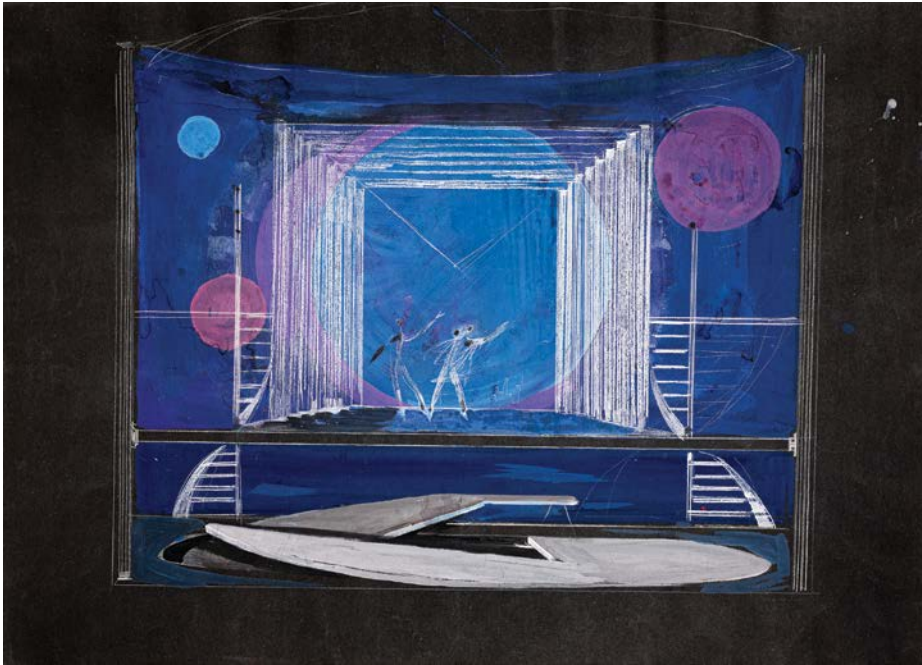


Abb. 5: Entwurf zu Shakespeares *Sturm*, 1968; Archiv der Salzburger Festspiele / Max-Reinhardt-Archiv

***Faust I* – Kontrepart zum eigenen Schaffen**

Ein großes Vorhaben zu Beginn der 1960er Jahre sollte die Inszenierung des *Faust* werden, die ähnlich wie der *Rosenkavalier* auf eine lange Inszenierungs- und Bühnenbildgeschichte antworten und diese fortschreiben sollte.²⁸ Gustaf Gründgens hatte während des Zweiten Weltkriegs am Berliner Staatlichen Schauspielhaus eine insgesamt konventionelle, zu höchster Werktreue verpflichtete, hochkonzentrierte Inszenierung beider Teile auf die Bühne gebracht, 1949 den ersten Teil in Düsseldorf. Theatergeschichte schrieb jedoch die neue Annäherung an die Passion des Geistes, wie Gründgens *Faust* verstand, von Hamburg 1957/58, zu der Teo Otto den Bühnenraum schuf. Auch hier wurden beide Teile gemeinsam inszeniert. Gründgens und Otto ersetzten komplizierte Regeln früherer Inszenierungen durch einfache und entrümpelten die Bühne, die immer leerer wurde.²⁹ „Gründgens und Otto verwarfen nämlich den Gedanken, Szene für Szene den staunenden Zuschau-

28 Zur Geschichte der *Faust*-Inszenierungen: Bernd Mahl, *Goethes Faust auf der Bühne (1806–1998). Fragment – Ideologiestück – Spieltext*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1999.

29 Ebenda, S. 141. Zu Gründgens Hamburger Inszenierung auch Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert* (wie Anm. 14), S. 124f.

ern einen neuen dekorativen Einfall zu bieten. Beide bekannten sich zu ihrer ‚Einfallslosigkeit‘ und zeigten die Bühne als nacktes Gerippe.“³⁰

Der große, internationale Erfolg dieser Inszenierung stand in Salzburg ebenso wie die von Clemens Holzmeister ausgestattete *Faust*-Stadt der Felsenreithöhle von 1933 bis 1937 vor den Augen aller Akteur*innen. Und Teo Otto geht gemeinsam mit dem Regisseur Leopold Lindtberg 1961 einen völlig anderen Weg (Abb. 6). Oskar Maurus Fontana sieht in der Inszenierung weniger die Passion des Geistes, die Gründgens interessiert hatte, als vielmehr die „Entgötterung“ und „Verteufelung“ des Menschen durch Überbewertung der Vernunft, die hier zur Sprache gebracht wurde.³¹ Die Bühne stattete Teo Otto jeweils rechts und links mit scheinbar zersägten Orgelpfeifen aus, Bruchstücke von Spitzbogen gaben einen cathedralartigen Eindruck, Podeste und Emporen betonten die Bühne auf der Bühne. Hexenküche und Walpurgisnacht „waren fahl und unwirklich flackernd, von kalter Erotik“ (Abb. 7).³²

Insbesondere die Presse aus Deutschland sparte nicht mit Kritik, *Faust*-Inszenierungen standen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im deutschsprachigen Raum erwartungsgemäß im besonderen Fokus der Öffentlichkeit. So hatte auch Caspar Neher, wie Teo Otto vielbeschäftigter Bühnenbildner in Salzburg, eine Fassung beider Teile 1949 in Zürich als szenisch reduzierte, schlanke und spielerische Version geschaffen, die temporeich eine schnell verwandelbare Bühne auf die Bühne brachte. Leopold Lindtberg dagegen sei „im neuen Salzburger Festspielhaus untergegangen“, der Abend „zerfiel in lauter unverbindliche Einzelheiten“.³³ Claus-Henning Bachmann von den *Badischen Neuesten Nachrichten*³⁴ warf Lindtberg bloße „Handwerksarbeit“ vor: er inszeniere lediglich das Stück, statt eine Ausdeutung davon zu liefern. Wolfgang Kraus übertitelte seine Kritik mit *Faust ohne Faustisches*: „Jedes Extrem wurde vermieden. Man hatte trotz der gebotenen Abstraktionen eine traditionelle Klassikerinszenierung vor sich.“³⁵ Die *Rhein-Zeitung* hob die Symbolkraft der Bühnenbilder Teo Ottos zwar hervor, bemängelte aber fehlende Atmosphäre und Farbe, der Osterspaziergang war in ihren Augen karg, kalt und düster

30 Mahl, *Goethes Faust auf der Bühne* (wie Anm. 28), S. 141.

31 *Festspiel-Almanach 1961*, Salzburg: Pallas 1961, S. 25.

32 Lothar Sträter, o. T., in: *Aachener Volkszeitung*, 17. August 1961; Archiv der Salzburger Festspiele.

33 *Die Allgemeine Sonntagszeitung*, 27. August 1961; Archiv der Salzburger Festspiele.

34 Claus-Henning Bachmann, o. T., in: *Badische Neueste Nachrichten*, 15. August 1961; Archiv der Salzburger Festspiele.

35 Wolfgang Kraus, *Faust ohne Faustisches*, in: *Bamberger Volksblatt*, Nr. ?? vom 17. August 1961.



Abb. 6: Entwurf zu Goethes *Faust*, 1. Teil, Prolog im Himmel; Akademie der Künste Berlin, Teo-Otto-Archiv / Sammlung-Gusti-Wolf



Abb. 7: Entwurf zu Goethes *Faust*, 1. Teil, Walpurgisnacht; Akademie der Künste Berlin, Teo-Otto-Archiv / Sammlung-Gusti-Wolf



Abb. 8: Entwurf zu Goethes *Faust*, 1. Teil, Osterspaziergang; Akademie der Künste Berlin, Teo-Otto-Archiv / Sammlung-Gusti-Wolf

(Abb. 8).³⁶ War der *Faust* eines Gustaf Gründgens eine viel besprochene und bestaunte Umstülpung des Werkes ins Gegenwärtige gewesen, so entstand in Salzburg unter Lindtbergs Regie und den Bühnenbildern Teo Ottos ein *Faust* aus barockem Geist.

Bernd Mahl urteilt 1999 unter dem Stichwort „Rückschritte“:

Lindtbergs Inszenierungen, zu denen ihm Teo Otto die üppigen aufdrängenden Bühnenbilder schuf, wurden schließlich als „Salzburger Barockfaust“ abqualifiziert. Lindtberg wollte Goethes Drama deutlich und breit, prächtig und ausführlich haben, so daß Teo Otto von seinem karg-kühnen Hamburger Prinzip abwich und ins extreme Gegenteil verfiel [...] Harsch geht auch Hans Meyer mit dieser Einstudierung im Oktoberheft von 1964 von „Theater heute“ ins Gericht: „Sein Faust aber ist überaus peinlich. Hier ist einfach nicht ernsthaft genug gearbeitet worden. Ein hektisches Deklamieren hebt an und hört nicht wieder auf.“³⁷

In der späteren Inszenierung des *Faust* am Wiener Burgtheater nahm Teo Otto seine üppige Ausstattung zugunsten größerer Sparsamkeit zurück.

Die zeitgenössische Kritik an den Bühnenbildern Teo Ottos übersah die große Wandlungsfähigkeit, die der Remscheider zum künstlerischen Prinzip gemacht hatte. Otto reagierte nicht nur auf jeden Regisseur neu und differenziert, auch auf die Orte und Anlässe, auf Zeitumstände ohnehin. Ottos Arbeiten, von denen für eine tiefere Darstellung in diesem Text nur Skizzenhaftes angedeutet werden konnte und Analysen der weiteren Arbeiten in Salzburg und etwa in Wien oder auch Zürich ausstehen, sind im besten Sinne des Wortes stillos. Zusammengebunden werden sie durch Teo Ottos Vorstellung von Theater, die sich wie ein roter Faden durch alle Arbeiten hindurchzieht: Er betont die Illusion der Bühne, das nicht Reale, das Surreale, die Bühne als spielerischen Raum für Assoziationen, Imaginationen und Visionen.

³⁶ Anon., o. T., in: *Rhein-Zeitung* vom 30. August 1961.

³⁷ Mahl, *Goethes Faust auf der Bühne* (wie Anm. 28), S. 253.

„... eines der vielen Mißverständnisse der damaligen Zeit“.

Der Karl-Böhm-Saal im Spiegel von Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungskultur

Kuno Brandauer, Heinrich Damisch, Herbert von Karajan, Erich Landgrebe, Hans Pfitzner, Ferdinand Porsche, Tobias „Tobi“ Reiser, Gustav Resatz, Franz Sauer, Erich Schenk, Hans Sedlmayr, Josef Thorak, Karl Heinrich Waggerl: Die Namen dieser dreizehn Persönlichkeiten sind in den vergangenen Jahren in der Salzburger zeitgeschichtlichen Forschung und Presse verstärkt präsent, ordnete sie doch der 2015 konstituierte Fachbeirat „Erläuterungen zu Straßennamen“ in seinem am 8. Juni 2021 vorgelegten Schlussbericht der höchsten und damit problematischsten Kategorie 3 seines dreiteiligen Beurteilungsschemas zu.¹ Durch diese Zuteilung beschied der Beirat, dass „[a]ufgrund der gravierenden NS-Verstrickungen [...] Diskussions- und Handlungsbedarf für die politischen Entscheidungsträger*innen [besteht]“.² Auch bei den 29 Namen der Kategorie 2 wurden NS-Verstrickungen festgestellt, und obgleich diese insgesamt leichter wogen, sollte nach Meinung des Fachbeirats auch ihr Wirken in der NS-Zeit zumindest auf Erläuterungstafeln und in Online-Auftritten der Stadt Salzburg thematisiert werden. Im Falle der 24 Personen der niedrigsten Kategorie 1 wurde das Verhalten in den 1930er und -40er Jahren hingegen als „im Verhältnis zur Gesamtbiographie nicht derart gravierend“ beurteilt, sodass Kommentare auf der Stadt- und Projektwebsite als ausreichend erachtet wurden. Wie in Kategorie 3 mit Karajan, Pfitzner, Reiser und Sauer, so findet sich auch in der zahlenmäßig größten Kategorie 2 eine ganze Reihe von Musiker*innen: Wilhelm Backhaus, Maria Cebotari, Wilhelm Furtwängler, Clemens Krauss, Peter Kreuder, Joseph Messner, Eugen Müller, Hans Schmid und Richard Strauss, zudem mit Friedrich Gehmacher und Erwin Kerber zwei hochrangige

1 *Nach NS-belasteten Personen benannte Straßen in der Stadt Salzburg. Schlussbericht des Fachbeirats „Erläuterungen von Straßennamen“, Teil A: Ergebnisse und Empfehlungen. Projektdokumentation. Mitarbeiter*innen, Salzburg 2021, www.stadt-salzburg.at/ns-projekt/ns-strassennamen/ (25.02.2023), S. 7f.*

2 *Ebenda, S. 8.*

Kulturfunktionäre, die unter anderem für die Salzburger Festspiele bedeutsam gewirkt haben.³ Dieser zweiten Kategorie wurde auch der Dirigent Karl Böhm (1894–1981) zugewiesen; die Zuteilung erfolgte mit Zweidrittelmehrheit, während die drei anderen Beiratsmitglieder für eine Einstufung in die Kategorie 3 votierten.⁴ Einer Beurteilung als gravierend Verstrickter inklusive der damit verbundenen Maßnahmen entging Böhm somit nur knapp.

Ausgehend von diesen virulenten und dringlichen Debatten zum Umgang mit dem nationalsozialistischen Erbe Salzburgs, zu der jüngst auch die Internationale Stiftung Mozarteum⁵ wie auch die Universität Mozarteum Salzburg⁶ mit maßgeblichen Publikationen beigetragen haben, möchte ich am Beispiel mehrerer Gedenkorte für Böhm, insbesondere des Karl-Böhm-Saals im ‚Haus für Mozart‘, verschiedene Facetten von Erinnerungskultur und Vergangenheitsbewältigung beleuchten. Es soll nachgezeichnet werden, wie es zur Widmung des prestigeträchtigen Saals inmitten des Festspielbezirks gekommen ist, um anschließend zu diskutieren, welche ideellen Transformationen der Saal als Erinnerungsort im Laufe der Zeit erfahren hat.

Karl Böhm und die Salzburger Festspiele

Die Geschichte der Salzburger Festspiele nach dem Zweiten Weltkrieg ist untrennbar mit dem Wirken Karl Böhms verbunden, der in seiner langen Dirigentenkarriere, die sich von ersten Gehversuchen als Korrepetitor an der Grazer Oper bis in sein Todesjahr über sechs Dekaden erstreckte, über dreihundertmal auf den verschiedenen Festspielbühnen dirigierte.⁷ Es wirft dabei ein bezeichnendes Licht auf seine Karriere ebenso wie auf die Geschichte der Festspiele, dass sein erster Auftritt erst in die NS-Zeit datiert. Am 25. Juli 1938

3 Gehmacher, unter anderem Kuratoriumsmitglied der Internationalen Stiftung Mozarteum und von 1922–1924 deren Präsident, gründete 1917 gemeinsam mit Heinrich Damisch die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde, aus deren Impulsen die Salzburger Festspiele hervorgehen sollten. Kerber war ab 1929 Geschäftsführer der Festspielhaus-Gemeinde und fungierte später unter anderem von 1936 bis 1940 als Direktor der Wiener Staatsoper.

4 *Schlussbericht des Fachbeirats „Erläuterungen von Straßennamen“*, Teil A (wie Anm. 1), S. 17–26, der Eintrag zu Böhm S. 17.

5 *Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus. Politische Einflüsse auf Organisation, Mozart-Forschung, Museum und Bibliothek*, hg. v. Alexander Pinwinkler und Oliver Rathkolb, Salzburg: Anton Pustet 2022.

6 *Vom Konservatorium zur Akademie. Das Mozarteum 1922–1953*, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer 2022 (*Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte 9 / Geschichte der Universität Mozarteum 2*; zugleich *Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg 16*).

7 Anon., *Karl Böhm*, www.salzburgerfestspiele.at/a/karl-boehm (21.04.2023).

dirigierte er Mozarts *Don Giovanni* in italienischer Sprache, am Tag darauf leitete er die Saisonpremiere von Richard Strauss' *Rosenkavalier*, am 21. August 1938 schließlich ein Konzert mit den Wiener Philharmonikern und Friedrich Wührer als Solist in Mozarts Klavierkonzert KV 467.⁸ Dass es nicht früher zu einer Verpflichtung des damals bereits 42-jährigen, prominenten Dirigenten gekommen war, lag daran, dass ein Auftritt in Salzburg seit seiner Übersiedlung nach Deutschland von österreichischer Seite kategorisch ausgeschlossen wurde.⁹ Erst nach dem ‚Anschluss‘, als die Programmhoheit an Joseph Goebels' Propagandaministerium in Berlin übertragen und der Salzburger Gau-leiter Friedrich Rainer der Festspielgemeinde vorgesetzt worden war, wurde Böhm erstmals für Salzburg engagiert – nicht zuletzt, um mit ihm und anderen „beflissenen ‚Arisierungsprofiteuren“¹⁰ wie Clemens Krauss (1893–1954) und Wilhelm Furtwängler (1886–1954) prominente vertriebene Künstler zu ersetzen, allen voran Arturo Toscanini (1867–1957) und Bruno Walter (1876–1962), Letzterer bekanntlich Böhms Mentor aus Münchner Zeit. Die Dirigate des gebürtigen Österreichers übten in Salzburg, ähnlich wie seine ersten Auftritte in Wien nach dem ‚Anschluss‘, auf die hiesige Bevölkerung eine hohe Anziehung- und damit entsprechende propagandistische Strahlkraft aus. So urteilte der Rezensent der *Salzburger Chronik*:

Mozart hat mit diesem „Drama giocosa“ in dieser italienischen Großform restlos durch Erfüllung mit deutschem Geiste gesiegt. [...] Neue Auffassung der Regie [...] gaben dem heurigen „Don Giovanni“ neben der deutschen Orchesterleitung durch Karl Böhm und den neu geschaffenen Bühnenbildern Robert Kautskys ein erfreulich frisches, neues Antlitz. Schon die Ouvertüre erwies die Kräfte, die vom Dirigentenpult ausströmen.¹¹

Diese Besprechung wirkt noch zurückhaltend im Vergleich zur emphatischen Wortwahl seines Kollegen im *Salzburger Volksblatt*, welcher nach Böhms Konzert mit den Wiener Philharmonikern salbungsvoll ausholte:

8 Siehe das Online-Archiv der Salzburger Festspiele, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv> (25.02.2023).

9 Robert Kriechbaumer, *Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933–1944*, Wien u.a.: Böhlau 2013, S. 332f. – Böhms Frau Thea Linhard, die er 1927 in Darmstadt geheiratet hatte, wurde es hingegen gestattet, am 18. August 1932 im 3. Domkonzert in Joseph Haydns *Schöpfung* mitzuwirken. Siehe das Online-Archiv der Salzburger Festspiele (wie Anm. 8).

10 Andres Mury, *Welttheater Reinhardt. Schauspiel 1920–1937. Und ein Epilog 1938–1944*, in: *Kleine Salzburger Festpielgeschichte*, hg. v. dems., Salzburg: Pustet 2002, S. 10–39: 37.

11 A[dolf] Haslinger, *Salzburger Festspiele. Don Giovanni*, in: *Salzburger Chronik für Stadt und Land*, Nr. 170 vom 26. Juli 1938, S. 7.

Im funkelnden Großen Saale des Mozarteums, den unsere Gäste bestaunen, hat am Sonntag der Leiter der Sächsischen Staatsoper Dr. Karl Böhm die Wiener Philharmoniker dirigiert. Das Aufwärtsstrebende, Kämpferische, das Vordringen zum Licht als Merkmal unserer Zeit prägt sich auch in der heutigen Interpretation der Meisterwerke aus. Der jugendfrische, heldische Zug, der die Nation erfüllt, der heiße Pulsschlag nach Selbstbehauptung, der feste Wille, der demütig vor Gott ist, aber mit starken Händen an der Zukunft baut, spiegelt sich auch in der Deutung der Musik wider. [...] Böhm bringt den Schluß des Werkes [Beethovens Fünfter] mit Ausdrucksbestimmtheit, in vollem Glanz, streng gegliedert. Die Quadern des Baues sind scharf gekantet, die Feingliedrigkeit ist auch im Großen da, die Dirigiertechnik ist frei von allem Genialischen, sicher, nervig, voll Spannung, der Höhepunkt eine hinreißende blendende Siegeshymne.¹²

„Das Aufwärtsstrebende“, „Vordringen zum Licht“, „jugendfrisch“ und „heldisch“: Es ist dies die typische Diktion nationalsozialistischer Propaganda insbesondere der frühen Regimejahre, mit welcher der Rezensent einerseits in die Forderungen Goebbels', die Festspiele ideologisch umzuprägen, ihrer „jüdisch-kosmopolitischen Fratze“ zu entkleiden und in ihr den „Kern deutscher Kunstgestaltung“ sichtbar werden zu lassen, einstimmte¹³; andererseits fügt er sich in seinem Erneuerungsbestreben – bei gleichzeitiger Skepsis dem „Genialischen“ gegenüber – in einen „modernen, technoiden, den ‚jungen‘ Zug des Regimes“¹⁴, dem ganz besonders an der Abgrenzung von älteren, bereits vor der ‚Machtergreifung‘ bestehenden Posten und Strukturen gelegen war. Dass der über 40-jährige Böhm mit solchen Attributen bedacht wurde, mag möglicherweise weniger in Biographie und Charakter selbst begründet gelegen sein als im nationalpolitischen Hintergrund, dass nun ein (auch vom Rezensenten der *Salzburger Chronik*) als „(reichs-)deutsch“ wahrgenommener Dirigent erstmals in Salzburg, sprich: in der gerade eben erst einverlebten „Ostmark“ in Erscheinung trat.

Die propagandistische Wirkung dürfte jedenfalls nicht verfehlt worden sein: Böhm selbst hielt in seinen Tagebüchern fest, dass die von ihm geleiteten Aufführungen „die bestbesuchtesten“¹⁵ der Festspiele gewesen seien und durchwegs

12 O. k—z [Otto Kunz], *Salzburger Festspiele. Orchester-Festkonzert*, in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 192 vom 22. August 1938, S. 7. Sperrungen im Original.

13 Müry, *Welttheater Reinhardt* (wie Anm. 10), S. 37.

14 Peter Uehling, *Karajan. Eine Biographie*, Reinbek b. H.: Rowohlt 2008, S. 49.

15 Karl Böhm, Tagebücher, Nr. 1939, 3. August 1938; Bibliothek der Paris-Lodron-Universität Salzburg, Sammlung Karl Böhm. – Im Zusammenhang mit einem Sammelbandprojekt (vgl. Anm. 22) konnten die erhaltenen Tagebücher, die sich seit 2017 im Nachlass des Dirigenten in der Universitätsbibliothek Salzburg befinden, durch die Universitätsbibliothek

Erfolg beim Publikum gehabt hätten. Zudem wurden die Wiederholungen des *Don Giovanni* am 3. sowie 15. August im deutschen und im internationalen Rundfunk, sogar in den USA, übertragen.¹⁶ Böhm dirigierte von da an jährlich bei den Festspielen, die in ihrem Umfang nach Kriegsbeginn deutlich eingeschränkt und ab 1943 nur noch in einer Rumpfform als „Salzburger Theater- und Musiksommer“ geführt wurden. Die Festspielhausgemeinde war im Jahr zuvor aufgelöst und stattdessen Clemens Krauss mit der Generalintendanz betraut worden.¹⁷ Böhm stellte sich zwar weiterhin bereitwillig als Dirigent zur Verfügung, stand den Entwicklungen aber offensichtlich kritisch gegenüber, wie eine Notiz vom August 1943 verrät: „Salzburger Theater u. Musiksommer (daß i net lach!!)“.¹⁸ Aufgrund des Abbruchs des Theater- und Musiksommers 1944¹⁹ infolge der Ausrufung des ‚Totalen Krieges‘ sollte 1943 auch Böhms letzte Salzburger Festspielsaison für mehrere Jahre bleiben.

Unmittelbar nach Kriegsende wurde Böhm mit Dirigierverbot in Salzburg (amerikanische Besatzungszone) und Wien (russische Besatzungszone) belegt, durfte aber in seiner in britischer Zuständigkeit liegenden Heimatstadt Graz bis zum Frühjahr 1946 auftreten.²⁰ Nachdem sich unter anderem der US-Kulturoffizier Otto de Pasetti bereits Ende Dezember 1945 für Böhms Wiederzulassung eingesetzt hatte, wurde ihm im Herbst 1946, nicht zuletzt auf Basis neu aufgetauchter, belastender Dokumente, auch hier jegliche musikalische Aktivität untersagt. Letztlich dauerte seine Sühnephase jedoch nur ein Jahr: Bereits am 21. April 1947 durfte Böhm in Graz wieder öffentlich auftreten, und schon am 7. Juni desselben Jahres kehrte er mit *Fidelio* an die Wiener Staatsoper zurück.²¹

digitalisiert und so der Forschung zugänglich zugemacht werden. Die Einträge wurden von Böhm mit einer über die einzelnen Bände fortlaufenden Nummerierung versehen, diese wird hier zusammen mit dem ebenfalls jeweils angegebenen Datum für die Quellenangabe herangezogen. Für ihre unerlässlichen Mühen bei der Sichtung und Erschließung möchte ich Frau Dr. Agnes Brunbauer von der Universitätsbibliothek aufs Herzlichste danken.

- 16 Ebenda sowie Nr. 1943, 15. August 1938; zur Ankündigung siehe anon., o. T. [„Der Deutschlandsender...“], in: *Salzburger Volksblatt*, Nr. 176 vom 2. August 1938, S. 6.
- 17 *1940er-Jahre*, in: Geschichte der Salzburger Festspiele auf deren Website, www.salzburgerfestspiele.at/geschichte/1940er-jahre (20.02.2023).
- 18 Böhm, Tagebücher (wie Anm. 15), Nr. 2484, 11. August 1943. Unterstreichung im Original.
- 19 Lediglich die Generalprobe zur geplanten Uraufführung von Strauss' *Die Liebe der Danae* unter Clemens Krauss sowie ein Orchesterkonzert der Wiener Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler konnten stattfinden.
- 20 Böhm, Tagebücher (wie Anm. 15), Nr. 2611, 29. April 1946.
- 21 Ebenda, Nr. 2612, 21. April 1947 und Nr. 2615, 7. Juni 1947.

In den folgenden Jahren stieg Böhm rasant zu einem der meistgefragten Dirigenten des klassischen Musikbetriebs auf und entfaltete eine internationale Karriere mit bedeutenden Stationen in Deutschland (insb. Bayreuth, Berlin und Dresden), Italien (Mailand, Neapel), Argentinien (Teatro Colón, Buenos Aires) und den USA (Metropolitan Opera, New York). In Österreich verhalf ihm sein Ansehen (neben parteipolitischen Erwägungen) zu einer zweiten Amtszeit als Direktor der Wiener Staatsoper, die bekanntlich nach einer turbulenten Auseinandersetzung über Art und Umfang des Engagements für ‚sein‘ Haus schon 1956 wieder zu Ende ging.²² Seinem Ansehen in Österreich schadete der damit verbundene Skandal jedoch nicht nachhaltig: Im Laufe der kommenden Jahre wurde er, wie er in seiner Autobiographie stolz bemerkte, mit Ehrungen „nicht zu karg bedacht“.²³ Nur zwei Jahre nach seinem Rücktritt in Wien verlieh man ihm das Große Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich, später auch das Goldene; 1969, zum 75. Geburtstag, folgten das Große Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien, 1970 das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst, 1978 erhielt er auch die Wiener Ehrenbürgerschaft. Bereits am 14. April 1964 (70. Geburtstag) war er von Bundespräsident Adolf Schärff zum (letzten) „Österreichischen Generalmusikdirektor“ ernannt worden – eine Auszeichnung rein symbolischer Natur, die sich in biographischen Darstellungen dankbar zitieren lässt²⁴ und schon für sich genommen ein spannendes Licht auf kulturelle Erinnerungsnarrative wirft, während Böhm selbst die Auszeichnung in seiner Autobiographie eher beiläufig und ohne Datierung erwähnt.²⁵ In seiner

22 Alexander Pinwinkler, *Prof. Dr. Karl Böhm*, in: *Schlussbericht des Fachbeirats „Erläuterungen von Straßennamen“* (wie Anm. 1), Teil B: *Biografien*, Salzburg 2021, S. 39–56: 51f., hierzu ausführlicher auch Michael Kraus, *Karl Böhm und die Wiener Staatsoper. Die zweite Direktion (1954–1956)*, in: *Karl Böhm. Biografie, Wirken, Rezeption*, hg. v. Thomas Wozonig, München: edition text+kritik 2024, in Vorb.

23 Karl Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie*, hg. v. Hans Weigel, erweiterte Auflage, Wien u.a.: Fritz Molden 1974, S. 103.

24 Siehe dazu etwa anon., *Karl Böhm: Verzaubern soll einzig die Musik*, in: *Wiener Zeitung*, online, 10. August 2001, www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/medien/202505_Karl-Boehm-Verzaubern-soll-einzig-die-Musik.html; Helmut Jasbar, o. T., www.myfidelio.at/karl-boehm-1894-1981/assets/3008; achtlos auf der Website der Kunstuniversität Graz, <https://archiv.kug.ac.at/geschichte/die-geschichte-der-kunstuniversitaet-graz/ehrenmitglieder-der-kunstuniversitaet-graz/1964/>, ebenso und zudem mit falscher Jahresangabe im *Endbericht der ExpertInnenkommission für Straßennamen Graz*, Auszug, Graz 2017, S. 56, www.graz.at/cms/dokumente/10327035/de2c0a93/Endbericht%20der%20ExpertInnenkommission%20f%C3%BCr%20Stra%C3%9Fennamen%20Graz.pdf und in weiterer Folge auf der Homepage der Stadt Graz: www.graz.at/cms/beitrag/10034695/7772685/Prof_Dr_Karl_Boehm.html (alle 25.02.2023).

25 Wichtiger als die Auszeichnung an sich scheint ihm die mit ihr verknüpfte Auflage gewesen zu sein, „daß zu meinen Lebzeiten niemand anderer den Titel führen dürfe“. Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 23), S. 103. Vgl. hierzu auch Franz Endler, *Karl Böhm*.

Heimatstadt wurde ihm am 11. Juni 1954, kurz vor seinem 60. Geburtstag, der Grazer Ehrenring verliehen, am 17. Juli 1969 wurde er zum Ehrenbürger der Stadt Graz ernannt.²⁶ Noch zu Böhm's Lebzeiten erfolgte 1980 die Benennung der Dr.-Karl-Böhm-Allee am Grazer Schlossberg, seit 2000 trägt ein Festsaal des Musikgymnasiums Dreihackengasse, unweit des Geburtshauses von Böhm gelegen, den Namen des Dirigenten. Bereits zuvor, 1998, hatte das Land Steiermark den Karl-Böhm-Interpretationspreis gestiftet.

Auch in Salzburg konnte Böhm nahtlos und höchst erfolgreich an die Zeit vor 1945 anknüpfen. Schon am 12. August 1947 leitete er eine Neueinstudierung von Strauss' *Arabella*, für die er zum ersten Mal mit Günther Rennert zusammenarbeitete und die ihm als eines der „wichtigste[n] Erlebnisse“²⁷ in Salzburg in Erinnerung blieb. Spätestens ab den 1950er Jahren war er eine der wesentlichen künstlerischen Stützen der Festspiele, von 1952 bis 1954 übte er zusammen mit Wilhelm Furtwängler und Bernhard Paumgartner sogar die künstlerische Leitung der Festspiele aus. In die frühen 1950er Jahre fallen auch zwei besondere, bis heute immer wieder hervorgehobene Produktionen: die im Vorfeld umstrittene *Wozzeck*-Produktion von 1951 sowie die Uraufführung von Gottfried von Einems *Der Prozeß* 1953. Zwar geht es nicht an, hieraus eine nachhaltige Affinität Böhm's zur musikalischen (Nachkriegs-)Moderne abzuleiten, wie es bisweilen geschieht²⁸; innerhalb der Festspielhistorie kommt diesen Aufführungen dennoch insofern Bedeutung zu, als sie zu den wenigen modernen Akzenten einer Periode gehören, in der „schmerzlich [...] insbesondere die Wiederbesinnung auf zuvor verfernte Musik vermisst [wurde], das Fehlen der Namen Schönberg, Berg, Webern, Wellesz, Mahler im Programm“.²⁹

Wiederum aus Anlass seines 60. Geburtstags wurde Böhm am 8. Oktober 1954 zum Ehrenmitglied der Internationalen Stiftung Mozarteum ernannt, nach dem

Ein Dirigentenleben, Hamburg: Hoffmann und Campe 1981, S. 131, der diese Zurückhaltung in einen größeren Kontext einordnet.

- 26 *Endbericht der ExpertInnenkommission* für Straßennamen Graz (wie Anm. 24), S. 54f. – Hier wie im Weiteren handelt es sich lediglich um eine Auswahl der Böhm verliehenen Auszeichnungen und Ehrenmitgliedschaften; vor allem durch ausländische Institutionen erbrachte Würdigungen können nicht berücksichtigt werden. Eine längere Übersicht, die, soweit ich es bislang nachvollziehen konnte, korrekt erstellt wurde, findet sich im aktuellen Personeneintrag auf Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_B%C3%B6hm (24.02.2023).
- 27 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 23), S. 101.
- 28 Etwa bei Endler, *Karl Böhm* (wie Anm. 25), S. 98–103.
- 29 Hans-Klaus Jungheinrich, *Das Prinzip Karajan. Musiktheater und Konzert 1957–1989. Und ein Prolog 1946–1956*, in: *Kleine Salzburger Festspielgeschichte* (wie Anm. 10), S. 68–102: 70. Böhm dirigierte später zwar auch einige Male Mahlers *Kindertotenlieder* (1962, 1972, 1978) und *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1969) in Salzburg, jedoch keine seiner Symphonien.

Ende der Festspielsaison 1959 (65. Geburtstag) erhielt er das Ehrenband des Landes Salzburg und die Goldene Medaille der Mozartstadt Salzburg³⁰, am 31. August wurde er zudem Salzburger Ehrenbürger.³¹ 1970 blieb es ihm vorbehalten, die kurz zuvor nach Plänen von Clemens Holzmeister (1886–1983) umgebaute Felsenreitschule mit Ludwig van Beethovens *Fidelio* einzuweihe. Gegen Ende seines Lebens genoss Böhm, nicht nur in Salzburg, den Ruf als neben Karajan bedeutendster Dirigent der deutsch-österreichischen Tradition, und mehr noch als der vierzehn Jahre jüngere, so wesensverschiedene Kollege galt er als Repräsentant einer mit ihm zu Ende gehenden „Ära in der Musikgeschichte“.³² Den Höhepunkt der Salzburger Ehrerbietung stellten noch zu Lebzeiten die Benennung des Karl-Böhm-Saals 1979 aus Anlass des 85. Geburtstags sowie posthum des Dr.-Karl-Böhm-Wegs im Stadtteil Parsch zum 100. Geburtstag 1994 dar.³³

Der Karl-Böhm-Saal

Die Umbenennung des vormaligen Stadtsaals im damaligen Kleinen Festspielhaus – heute Haus für Mozart – in „Karl-Böhm-Saal“ erfolgte 1979 mit einstimmigem Beschluss des Salzburger Stadtsenats und wurde im Rahmen einer Geburtstagsmatinee für Böhm am 27. August 1979 durch Bürgermeister Heinrich Salfenauer offiziell verlautbart:

Der historische Stadtsaal [...], der das Kleine Festspielhaus mit der Felsenreitschule verbindet, soll künftig ‚Karl-Böhm-Saal‘ benannt sein. Dies soll unsere tiefe Verbundenheit mit Ihnen, hochverehrter Herr Generalmusikdirektor, aufs neue bekräftigen und ihr in diesem Hause, der Stätte Ihres so häufigen und so glücklichen Wirkungskreises, eine bleibende Bestätigung verleihen.³⁴

30 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 23), S. 103.

31 Peter F. Kramml, *Die Ehrenbürgerinnen und Ehrenbürger der Landeshauptstadt Salzburg. Zusammenstellung nach dem Verleihungsdatum und gegliedert nach der jeweiligen Rechtsgrundlage*, Stand 1. Feber 2019, www.stadt-salzburg.at/fileadmin/landingpages/stadtgeschichte/ehrenbuerger/die_ehrenbuergerinnen_und_ehrenbuerger_d_00471803.pdf, S. 39 (25.02.2023).

32 *Nachruf von Landeshauptmann Dr. Haslauer zum Tod von Generalmusikdirektor Dr. Karl BÖHM*, Typoskript; Archiv der Salzburger Festspiele.

33 Auf Höhe des Karl-Böhm-Wegs 7 wurde später noch ein durch den griechischen Generalkonsul Dimitri Pappas finanzierter Gedenkstein verlegt, der mittlerweile stark verwittert und heute kaum mehr lesbar ist. Die Inschrift mit ihrer Bezugnahme auf das nahegelegene ehemalige Hotel Steinlechner lautet: „In diesem Hause wohnte Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm während seines Wirkens für die Salzburger Festspiele von 1962 bis zu seinem Tode am 14. August 1981.“ Für diesen Hinweis danke ich sehr herzlich Herrn Dr. Robert Obermair von der Paris-Lodron-Universität Salzburg.

34 Zit. nach *Salzburg ehrt einen großen Freund*, in: *Amtsblatt der Landeshauptstadt Salzburg*, Nr. 17 vom 1. September 1979, S. 7f.; Archiv der Salzburger Festspiele (Autor* in hier nicht ersichtlich). – An dieser Stelle möchte ich Frau Mag. Susanne Anders und Frau Victoria



Abb. 1: Karl-Böhm-Saal, Blick auf das südliche Saalende; © Salzburger Festspiele / Andreas Kolarik, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Hiermit knüpfte man an eine bereits längere Tradition an, Örtlichkeiten im Festspielbezirk nach verdienten Persönlichkeiten zu benennen: Bereits zuvor waren die Widmungen des Max-Reinhardt-Platzes (1930), des Toscaninihofs (1937) und des Furtwängler-Parks (1954) erfolgt.³⁵ Wie auch die anderen Spielstätten im heutigen Festspielbezirk, geht die Anlage im Kern auf die 1606/07 unter Wolf Dietrich von Raitenau (reg. 1587–1612) erbauten fürsterzbischöflichen Hofstallungen zurück, welche im Laufe der Zeit mehrfach umgestaltet und erweitert wurden. Der heutige Karl-Böhm-Saal selbst wurde erst 1662 unter Fürsterzbischof Guidobald Graf von Thun und Hohenstein (1654–1668) als Kleine Winterreitschule erbaut, worauf eine Inschrifttafel über dem Portal der Südempore ebenso wie das darüber angebrachte Wappen hinweisen. Der Raum ist dabei historisch einerseits von der Großen Winterreitschule zu unterscheiden, die den Kern des heutigen Konzertsaals im Haus für Mozart

Morino vom Festspielarchiv aufs Herzlichste für ihre Hilfe bei der Recherche der hier verwendeten Dokumente und Fotos danken.

35 Die vom Toscaninihof aus auf den Mönchsberg führende „Clemens-Holzmeister-Stiege“ wurde erst 1983 nach dem Tod des Architekten im selben Jahr benannt, ebenso posthum erfolgte 1991 die Umbenennung des vormaligen Siegmundplatzes in „Herbert-von-Karajan-Platz“. Die (freilich nicht vergleichbare) Umbenennung des Kleinen Festspielhauses in „Haus für Mozart“ erfolgte 2006.

darstellt³⁶; andererseits sind die beiden Räume der auch als „gedeckte Reitschule“ bezeichneten Winterreitschule von der „offenen“ Sommerreitschule – der heutigen Felsenreitschule – abzugrenzen, die dem Komplex erst 1693 nach Plänen von Johann Bernhard Fischer von Erlach hinzugefügt wurde.³⁷

Der Raum der von Anfang an ganz wesentlich auch repräsentativen Zwecken dienenden Kleinen Winterreitschule wird von einem 760 Quadratmeter großen Deckenfresko des Salzburger Hofmalers Johann Michael Rottmayr (1654–1730) und seines Schülers Christof Lederwasch (1651–1705) überspannt, das von 1690 bis 1692 entstand und eines der größten seiner Art in Österreich darstellt (Abb. 2).³⁸ Abgebildet sind, im Einklang mit der ursprünglichen Funktion des Marstalls, militärische Reiterszenen, insbesondere die Praktik des sogenannten ‚Türkenkopfstechens‘ der damaligen Kavallerieausbildung. Am südlichen Deckenrand ist diese Szene um eine von Menschen gesäumte zweistöckige Säulenempore ergänzt: unten Angehörige des Adels, die dem Spektakel beiwohnen (unter ihnen Graf von Thun), oben eine Gruppe von Musikern (Fanfarenbläser; Abb. 3). In zentralen Elementen („Türcken-Köpffe“,

36 Aufgrund zahlreicher, teils tiefgreifender Umbauten wie der 180°-Drehung des Zuschauerraumes 1937 haben die beiden Räume jedoch architektonisch nichts mehr gemeinsam.

37 Diese mehrschichtige Nomenklatur führte und führt immer wieder zu Missverständnissen in der Zuordnung der Räume, insbesondere hinsichtlich der frühen Festspielgeschichte. So stellte schon im April 1925 ein anonymer Berichterstatter für die *Salzburger Chronik für Stadt und Land* seinen Leser*innen den gerade im Umbau befindlichen Festspielkomplex vor, verirrte sich dabei jedoch zwischen „der gedeckten Winterreitschule“ (explizit Singular), „ungedekete[n] Reitschule“, „offene[n] Sommerreitschule“ und „gedeckte[n] [!] Sommerreitschule“ (anon., *Das Werden des Festspielhauses*, in: *Salzburger Chronik für Stadt und Land*, Nr. 83 vom 11. April 1925, S. 5). Aus jüngster Zeit ist die missverständliche Einführung Günther Jägers für den repräsentativen Sammelband *Das Große Festspielhaus. Clemens Holzmeisters Gesamtkunstwerk* (hg. v. Andrea Gottdang und Ingonda Hanneschläger, Salzburg: Artbook 2018) zu erwähnen: Die Kette an Ungereimtheiten beginnt bereits damit, dass keine Differenzierung zwischen Kleiner und Großer Winterreitschule vorgenommen wird, wodurch Jäger auch alle seine Quellen auf „die“ Winterreitschule bezieht. Als Folge spricht er davon, dass der Karl-Böhm-Saal (also die Kleine Winterreitschule) 1925 „zunächst provisorisch für die Festspiele genutzt“ worden sei, was insofern irreführt, als der Raum nur als Werkstätte und Lager, nicht jedoch für Aufführungen verwendet wurde. Als Konsequenz nimmt Jäger offenbar auch die dem Festspielsommer vorausgegangene massive Umgestaltung unter Eduard Hütter für diesen Raum an; dass die Schaffung einer gotisierend-sakralen Mysterienbühne unter anderem mit raumüberspannenden Spitzbögen und mächtigem Orgelprospekt, wie sie Hütter in Wahrheit in der Großen Winterreitschule realisierte, mit der Architektur und insbesondere dem Deckengemälde der Kleinen Winterreitschule nicht zu vereinbaren gewesen wäre (jedenfalls nicht schadlos), wird nicht geschlussfolgert. Siehe dazu Günther Jäger, *Die ersten Festspielhäuser. Standortsuche und Startschwierigkeiten* sowie *Neue Probleme. Baumängel und Umbauten*, in: *Das Werden des Festspielhauses* (wie oben), S. 21f. und 23–26.

38 E. Z. – r., *Das Stadtsaal-Deckengemälde in neuem Glanz*, in: *Bastei. Blätter des Stadtvereines Salzburg für Erhaltung und Pflege von Bauten, Kultur und Gesellschaft* 2/3 (1979), S. 1–3: 1.

Bewaffung, Prächtigkeit der Ausstattung, musikalische Umrahmung) entspricht die durch Rottmayr und Lederwasch gestaltete Szene somit jener Beschreibung, die Julius Bernhard Rohr einige Jahrzehnte später von dieser Art Divertissement lieferte:

§.2. Die Verrichtungen der Renner bey den Carousels bestehen darinnen, daß sie mit den Lantzen nach den Ringen, oder aufgesetzten Köpffen rennen, mit den Javelins oder Wurff-Spiessen darnach werffen, mit den Pistohlen darnach schiessen, und mit dem Degen einen auf der Erde liegenden Kopff aufheben. [...]

§.4. Bey den Carousellen zielel man gemeinlich nach ausgestellten Türcken-Köpffen.³⁹

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass somit das Bildmotiv im nach Böhm benannten Saal und das Sujet der von ihm bei den Festspielen mehrfach, unter anderem auch im Mozart-Jahr 1956, geleiteten *Entführung aus dem Serail* von Wolfgang Amadé Mozart topisch verbunden sind. Hierauf rekurrierte auch die Produktion im Rahmen der Mozartwoche 2018 (Regie: Andrea Moses, Musikalische Leitung: René Jacobs), deren Bühnenbild von Jan Pappelbaum nicht zuletzt unter Verwendung des Freskomotivs gestaltet wurde.⁴⁰

Eine 1705 angefertigte Buchmalerei aus dem Stammbuch des Francesco Josepho (Franz Joseph) Horny⁴¹ gibt einen Eindruck von der damaligen Gestaltung und Verwendung des Raumes (Abb. 4). Die Südfassade mit den beidseitig liegenden steinernen Treppenaufgängen, die zu einer durch eine Balustrade geschmückten Plattform nach oben führen, ist ebenso wie die beiden imposanten Portale, über deren oberem das fürsterzbischöfliche Wappen prangt, im Wesentlichen bis heute erhalten.⁴²

39 Julio Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren [...]*, Berlin: Joh. Andreas Rüdiger 1729, IV. Theil: *Von denen Divertissemens der grossen Herren /so wohl überhaupt / als derselben mancherley Arten*, S. 769f., online unter www.deutschestextarchiv.de/book/view/rohr_einleitung_1729?p=1 (25.02.2023).

40 Karl Harb, *Mozartwoche: Ein Film soll aus dem Träume helfen*, in: *Salzburger Nachrichten*, online, 27. Jänner 2018, www.sn.at/kultur/mozartwoche-ein-film-soll-aus-dem-traum-helfen-23470324 und Franziska Stürz, *Klamauk mit oberflächlichem Mozart*, in: *BR-Klassik.de*, 27. Jänner 2018, www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/mozartwoche-entfuehrung-aus-dem-serail-salzburg-kritik-100.html (beides 15.03.2023).

41 Die Malerei zeigt im linken oberen Eck das Wappen der Freiherren Barbo von Waxenstein; der sie repräsentierenden Figur steht ein wappenloser Reiter gegenüber, der umseitig als „Charles Hanibal Conte“ bezeichnet wird und bei dem es sich möglicherweise um Carl Hanibal Graf von Tornau (ca. 1645–1711) handelt. Siehe zu diesem <https://kaiserhof.geschichte.lmu.de/14705> (14.03.2023).

42 Aus der Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich ferner ein Guckkastenbild des Raumes erhalten, das die wesentliche Bausubstanz ebenso dokumentiert, jedoch einige Details ausspart; dass



Abb. 2: Deckenfresko (Ausschnitt) des Karl-Böhm-Saals, Montage von Jan Pappelbaum für das Bühnenbild der *Entführung aus dem Serail* im Rahmen der Mozart-Woche 2018;
 © Archiv der Salzburger Festspiele / Jan Pappelbaum, Abdruck mit freundlicher Genehmigung



Abb. 3: Details des Deckenfreskos: Empore mit Fanfarenbläsern und adligem Publikum am südlichen Saalende, Foto: Andreas Praefcke 2013 (gemeinfrei)

Bereits früh wurde die Nutzbarmachung der Räumlichkeiten der Winterreitschule für die Salzburger Festspiele diskutiert⁴³, realisiert wurden die Pläne jedoch erst einige Jahre später, als sich zuvor entsprechende Überlegungen für Hellbrunn zerschlagen hatten. Am 13. August 1925 wurde die Festspielstätte nach einer viermonatigen Umbauphase unter Leitung des Architekten und seinerzeitigen Landeskonservators Eduard Hütter (1880–1967)⁴⁴ mit einem Staatsakt feierlich eröffnet und mit Hugo von Hofmannsthal's *Das Salzburger große Welttheater* in der Regie von Max Reinhardt künstlerisch eingeweiht.

Schon 1926 wurde der Saal unter Leitung von Clemens Holzmeister im Zuge des Umbaus des im Jahr zuvor eröffneten, provisorischen Festspielhauses erstmals umgestaltet: Die Südfassade wurde entkleidet und damit das für die

auf diesem Bild die heute noch klar erkennbaren Türnischen unterhalb der Treppenaufgänge nicht angedeutet sind, könnte darauf hinweisen, dass die beiden Durchgänge, die in der Buchmalerei von 1705 noch kenntlich sind, zur Zeit der Entstehung des Guckkastenbildes bereits vermauert waren (Guckkastenbild, Gouache auf Holz, ca. 1760; Kunstsammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg, G 945). Das Bild ist (ohne Korrektur der durch die Technik des Guckkastens bedingten Spiegelung) abgedruckt in Jäger, *Die ersten Festspielhäuser* (wie Anm. 37), S. 22.

43 Joseph Aug. Lux, *Der Streit um die offene Reitschule. Neue Vorschläge*, in: *Salzburger Chronik für Stadt und Land*, Nr. 34 vom 12. Feber 1921, S. 1.

44 Vgl. auch Anm. 37.

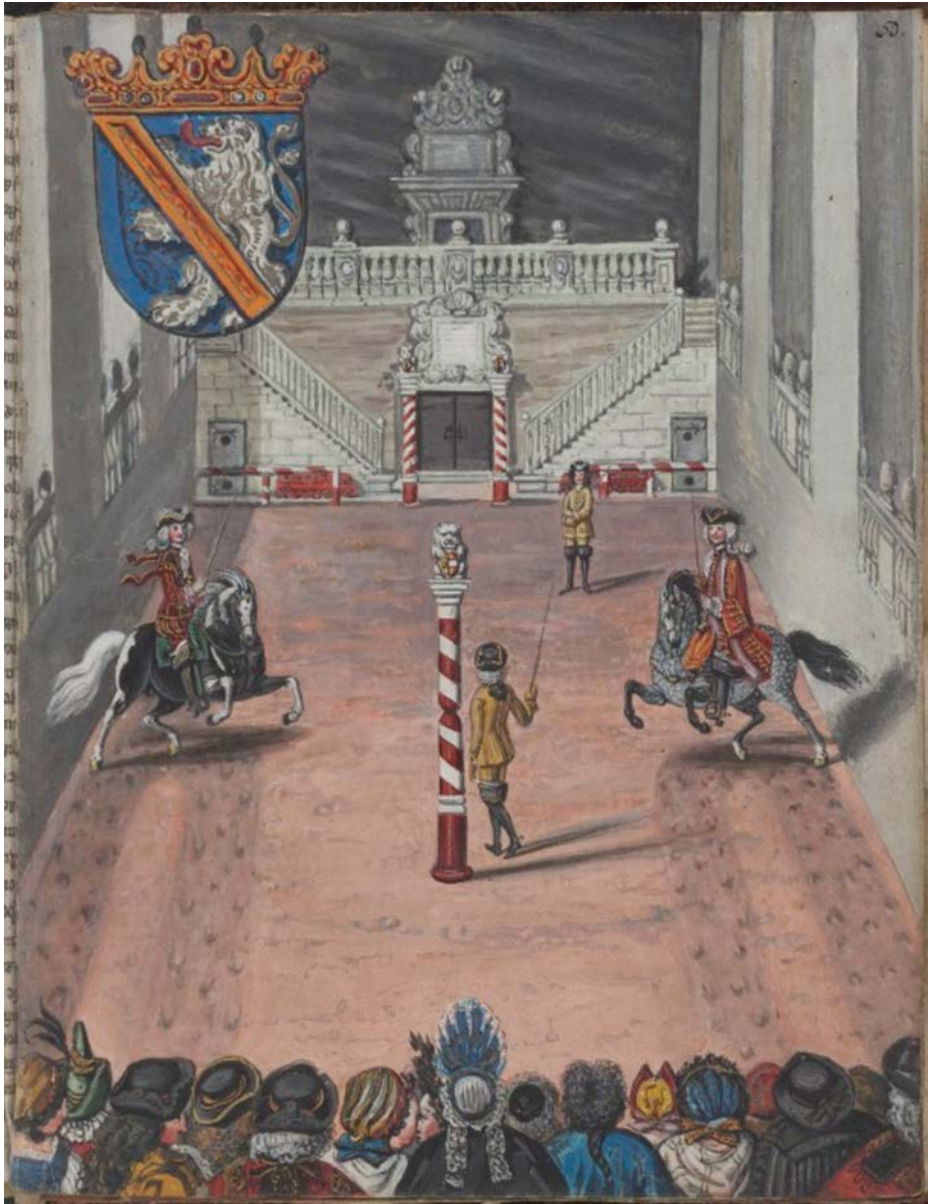


Abb. 4: Die Kleine Winterreitschule im Stammbuch des Francesco Josepho Horny, 1705; Herzogin Anna Amalia Bibliothek / Klassik Stiftung Weimar, Sammlung Stammbücher der HAAB Weimar, Stb 316, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Optik vieler Stellen des Festspielbezirks charakteristische Konglomeratgestein des Mönchsbergfelsens freigelegt, die Längswände wurden hingegen mit dunklem Holz vertäfelt und kleine Balkone vor die einzelnen Fenster gesetzt (vgl. nochmals Abb. 1 im Vergleich mit dem Zustand von 1925 in Abb. 5, die

allerdings aufs gegenüberliegende nördliche Saalende fokussiert). Der ebenerdige Kamin wurde mit einem von Holzmeister konzipierten, schmiedeeisernen Gitter verschlossen, „in dem die Geschichte und Bestimmung des Saales durch Landeswappen, Bischofshut, Lyra, Hufeisen, Violinschlüssel und Theatermasken symbolisch dargestellt werden“.⁴⁵ Einen zweiten größeren Umbau erfuhr der Raum 1969/70 ebenfalls unter Anleitung von Holzmeister, als im Zuge der Arbeiten an der Felsenreitschule im nördlichen Saalende zwei Holzstiegen-Aufgänge im Stil des restlichen Interieurs ergänzt wurden. 1976–1978 wurde der Saal aufwendig saniert, wobei nicht zuletzt auch Unzulänglichkeiten der Konstruktion aus der Entstehungszeit behoben wurden, aufgrund derer sich der Saal jahrhundertlang in einem „niemals konsequent behobene[n] desolate[n] Zustand, der schon der k. k. Zentralkommission große Sorgen bereitet hatte“, befunden hatte⁴⁶ (Schäden am Deckenfresko sind auch in Abb. 5 deutlich erkennbar). Während der Restaurierungsarbeiten kam es sowohl durch die schweren Erdbeben im Friaul 1976 als auch aufgrund von Mängeln der provisorischen Dachabdeckung durch eindringendes Regenwasser zu Schäden am Deckenfresko, die durch „ziemlich schwierig[e] und langwierig[e]“ Reparaturen letztlich behoben werden konnten⁴⁷, sodass der Saal für den Festspielsommer 1978 wieder zur Verfügung stand.

Seit 2008 ziert das Gemälde *Wie eine Symphonie* des Tiroler Malers Max Weiler (1910–2001) die Westmauer des Saales. Das 5 x 6,30 Meter große Gemälde hatte der bereits 80-jährige Weiler 1990 für den Hörraum der aus Anlass des 200. Todestags des Komponisten 1991 veranstalteten Salzburger Landesausstellung *Mozart – Bilder und Klänge* geschaffen, 2008 wurde es als Dauerleihgabe der Max-Weiler-Privatstiftung Wien in den Karl-Böhm-Saal überführt.⁴⁸ Dass Weiler 1941 der NSDAP beigetreten und während der letzten Jahre des ‚Dritten Reichs‘ in Gau-Kunstaustellungen mit seinen Werken präsent war⁴⁹, wird dabei nirgends thematisiert.

Vor dem Saaleingang, der von Büsten der Festspielmitbegründer Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) und Max Reinhardt (1873–1943) flankiert wird,

45 Anon., *Karl Böhm* (wie Anm. 7).

46 E. Z. – r., *Das Stadttaal-Deckengemälde in neuem Glanz* (wie Anm. 38), S. 2.

47 Ebenda sowie das Protokoll der 104. Kuratoriumssitzung des Salzburger Festspielfonds, 4. April 1977, S. 8; Archiv der Salzburger Festspiele.

48 Anon., *Karl Böhm* (wie Anm. 7) sowie zum Gemälde anon., *Das Spätwerk, 1980–2000*, <https://maxweiler.at/index.php/das-spaetwerk-1980-2000/> (25.02.2023).

49 Ivona Jelcic, *Ausstellung zu Kunst und Nationalsozialismus legt Versäumnisse offen*, in: *Der Standard*, online, 18. Dezember 2018, www.derstandard.at/story/2000094183569/ausstellung-zu-kunst-und-nationalsozialismus-in-tirol-legt-versaemnisse-offen (25.02.2023).



Abb. 5: Karl-Böhm-Saal mit Blick aufs nördliche Saalende im Zustand von 1925, noch vor der Verkleidung der Seitenwände (1926) und dem Bau der hölzernen Treppenaufgänge (1969/70); © Archiv der Salzburger Festspiele, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

öffnet sich das ausladende, im Zuge des Umbaus 2003 wesentlich veränderte Foyer mit der 17 Meter hohen vergoldeten Lamellenwand, in die ein Mozart-portrait aus Swarovski-Kristallen eingestellt ist. Über jenes Foyer erfolgt auch der Zugang zur Felsenreitschule sowie in das Faistauer-Foyer.⁵⁰ Somit begegnen sich hier die beiden Extreme NS-bezogener Erinnerungskultur auf engstem Raum: Auf der einen Seite Büsten und Werke dreier unter den Nationalsozialisten verfeimter (und im Falle Reinhardts auch vertriebener) Kunstschaffender, auf der anderen Seite der nach einem NS-Günstling benannte Festsaal, der durch das Werk eines weiteren Regimeprofiteurs geschmückt ist – eine Konstellation, die eine entsprechende verbindende, multiperspektivische Aufarbeitung nachgerade herausfordern würde.

Erinnerungskultur im Wandel

Namen von Verkehrsflächen sind, mit Sabine Veits-Falk gesprochen, stets als „Symbole von Herrschaft und [...] Ausdruck von politischen Haltungen und Interessen“⁵¹ zu betrachten. Dies trifft nicht nur auf eine Benennung an sich zu, sondern auch auf etwaige sie begleitende Reflexionsprozesse: Wird ein Straßename zur Diskussion gestellt, durch eine Zusatztafel kommentiert oder überhaupt ersetzt, geschieht auch dies in der Absicht, „das kollektive Gedächtnis neu in Besitz zu nehmen und umzudefinieren“.⁵² Auf Basis welcher Prämissen und mit welchen Absichten diese Besitznahme jeweils erfolgt, variiert naturgemäß nicht nur historisch, sondern auch in Abhängigkeit der jeweils angelegten politischen, moralischen und wissenschaftlichen Wertmaßstäbe. Die Widmung des Karl-Böhm-Saals fällt in eine Zeit, in der Benennungen öffentlicher Verkehrsflächen ohne jede Berücksichtigung problematischer, vor allem nationalsozialistischer Hintergründe umgesetzt wurden. Dass in den 1970ern und -80ern gleich eine ganze Reihe weiterer Straßen nach Persönlichkeiten benannt worden war, die der Fachbeirat „Erläuterungen zu Straßennamen“ 2021 der problematischsten Kategorie 3 zuordnete, unterstreicht diesen Umstand; Beispiele sind die Tobi-Reiser-Straße (Amtsbeschluss 1983),

50 Die 1926 geschaffenen Fresken des Salzburger Malers Anton Faistauer (1887–1930) wurden, obgleich nicht offiziell als ‚entartet‘ klassifiziert, aufgrund ihrer ästhetischen Ablehnung durch die nationalsozialistischen Machthaber 1939 entfernt und erst 1956 durch Alberto Susat wieder im Raum angebracht. Siehe dazu *Wandbilder im Faistauer Foyer* [4. März 2021], www.salzburgerfestspiele.at/blog/wartung-der-wandbilder-im-faistauer-foyer (15.03.2023).

51 Sabine Veits-Falk, *Der lange Schatten der NS-Vergangenheit. Salzburgs Straßennamen nach 1945*, in: *Schweigen und erinnern. Das Problem Nationalsozialismus nach 1945*, hg. v. Alexander Pinwinkler und Thomas Weidenholzer, Salzburg: Stadtarchiv und Statistik Salzburg 2016 (*Die Stadt Salzburg im Nationalsozialismus* 7; zugleich *Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg* 45), S. 498–526: 499.

52 Ebenda.

die Karl-Heinrich-Waggerl-Straße (1983), die Kuno-Brandauer-Straße (1984), der Hans-Sedlmayr-Weg (1984) sowie die Erich-Schenk-Straße (1985).⁵³

Tatsächlich stagnierte – nach einer ersten intensiven Phase unmittelbar nach Kriegsende, in der es sehr wohl spürbare Bemühungen um die Revision nationalsozialistischer (Um-)Benennungen bei gleichzeitiger Würdigung der Opfer des Regimes gegeben hatte – das allgemeine Interesse an einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen ‚braunen‘ Vergangenheit für Jahrzehnte. Veits-Falk hat die entsprechende Herangehensweise der in Salzburg politisch Verantwortlichen in dieser Zeit folgendermaßen umrissen:

*Die Vorschläge [für Straßenbenennungen] kamen von allen Fraktionen. In vielen Fällen wurden sie ohne inhaltliche Begründung ausgewählt, damit sie zur Gruppeneinteilung passten. Die Funktionen, Tätigkeiten und Handlungen der Namensgeber während der NS-Zeit wurden ausgeblendet, braune Flecken in ihrer Biographie verdrängt oder auch bewusst übersehen. Oft wurde auch anlassbezogen gehandelt, wenn es sich beispielsweise um eine Person des öffentlichen Lebens handelte, die kürzlich verstorben war, oder weil eine Lobby hinter der Benennung einer Verkehrsfläche stand. Von einem reflektierten, kritischen Umgang im Bewusstsein um die Bedeutung von Straßennamen für die Erinnerungskultur eines Gemeinwesen kann keine Rede sein.*⁵⁴

Hierin spiegelt sich, dass der Mehrheit der österreichischen Bevölkerung die Geschehnisse der NS-Zeit bald nach 1945 ebenso wie die auf sie gerichteten Entnazifizierungsvorgänge „als ein abgeschlossener, einer bestimmten Epoche zuzuordnender Teil unserer Geschichte“⁵⁵ galten, der keiner weiteren gesellschaftlichen Reflexion bedurfte. Hierzu trug bekanntermaßen wesentlich bei, dass ein Großteil der Bevölkerung die durch die Alliierten angestoßenen Sühne- und Redemokratisierungsprozesse als „Siegerjustiz“ ablehnte und diese Ablehnung durch die Großparteien ÖVP und SPÖ im Ringen um Wählerstimmen auch deutlich ventiliert, somit öffentlich für diskursfähig erklärt wurde.⁵⁶ Dies kam auch in der Entscheidung der US-amerikanischen Gremien zum Tragen, als sie Böhms Wiederzulassung zum Berufsleben mit

53 Ebenda, S. 508f. In den genannten Fällen waren die Geehrten jeweils bereits verstorben, da bei Straßennamen eine Benennung noch zu Lebzeiten nur in seltenen Ausnahmen praktiziert wurde.

54 Ebenda, S. 506.

55 Winfried R. Garscha, *Entnazifizierung, Volksgerichtsbarkeit und die ‚Kriegsverbrecherprozesse‘ der sechziger und siebziger Jahre*, in: Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband der Ausstellung im Parlament, hg. v. Stefan Karner und Lorenz Mikoletzky, Innsbruck u.a.: Studienverlag 2008, S. 127–138: 129.

56 Ebenda, S. 130 und 133f.

Ende April 1947 trotz verbleibender Vorbehalte zustimmten: Die Alliierten hatten letztlich dem Beharren jener von ihnen unterschätzten Kräfte nachzugeben, „die sich dem geplanten Austausch der gesellschaftlichen Eliten und der rigorosen Bestrafung derer, die sich an den NS-Verbrechen beteiligt hatten, entgegenstellten“.⁵⁷ Zudem verstärkte sich diese Widerständigkeit der heimischen Behörden, die bis zur Amnestierung verurteilter Massenmörder reichte, insoweit, als sich die US-amerikanischen Verantwortlichen schon Ende 1945 einzugestehen hatten, dass Böhm und viele seiner Kolleg*innen für den kulturellen Wiederaufbau im Grunde nicht ersetzbar waren. Selbst im Ausland bedauerte man die Abwesenheit der mit Auftrittsverbot belegten Größen wie Böhm, Furtwängler, Karajan und Krauss und den hierdurch bedingten künstlerischen Qualitätsverlust.⁵⁸ Böhms Rolle in der NS-Zeit wurde in der Folge zunehmend relativiert⁵⁹, in einem Fall gar aktiv auf die Presse zur Einstellung einer kritischen Medienkampagne eingewirkt⁶⁰, sodass der Druck auf den Dirigenten bald nachließ und er am 21. April 1947 mit einem Konzert im Grazer Stefaniensaal endgültig wieder ins Berufsleben einsteigen konnte.⁶¹

Böhm empfand die Geschehnisse der unmittelbaren Nachkriegsjahre ebenso wie viele seiner Landsleute als „eine Kette von Verfolgungen Verleumdungen Intrigen und negativen Resultaten“⁶², wie er seinem Tagebuch in jener Zeit anvertraute; öffentlich, in seiner Autobiographie, sprach er in Richtung insbesondere der amerikanischen Behörden zynisch von den „vielen Mißverständnisse[n] der damaligen Zeit“.⁶³ Seinem Unmut über die in seinen Augen ungerechtfertigten Vorgänge machte Böhm wiederholt Luft; seine Haltung war dabei nicht nur von Leugnung und Verharmlosung, sondern teils bewusster Täuschung bis hin zum Versuch der Konstruktion der eigenen Opferrolle respektive einer perfiden Täter-Opfer-Umkehr geprägt. Wiederholt klagte er die alliierten Besatzungstruppen nach Kriegsende dafür an, ihn von seinem künstlerischen Tun abgehalten zu haben:

Wenn ich heute einen Tiger oder Löwen hinter den Gitterstäben auf und ab gehen sehe, kann ich mich rückblickend wirklich mit diesem armen Tier identifizieren. Denn mit

57 Ebenda, S. 133.

58 Jungheinreich, *Das Prinzip Karajan* (wie Anm. 29), S. 71.

59 Pinwinkler, *Prof. Dr. Karl Böhm* (wie Anm. 22), S. 51.

60 Dazu Oliver Rathkolb, *Karl Böhm und der Nationalsozialismus*, in: *Karl Böhm* (wie Anm. 22), in Vorb.

61 Hierzu Pinwinkler, *Prof. Dr. Karl Böhm* (wie Anm. 22), S. 50. Böhm hielt zu diesem Konzert in Graz fest: „[...] das Publikum unbeschreiblich herzlich. Zum Glück nicht demonstrativ (sonst wären es wieder Nazi-Kundgebungen geworden!)“. Böhm, *Tagebücher* (wie Anm. 15), Nr. 2612, 21. April 1947.

62 Ebenda, o. Nr., vermutlich erste Septemberhälfte 1946 (direkt vor Eintrag 2602).

63 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 23), S. 79.

dem Talent wurde uns Künstlern doch die Aufgabe zuteil, uns der Menschheit mitzuteilen, und wenn dieses ständige Abreagieren im guten Sinne fehlt, dieses Gebenwollen verhindert wird, dann sind wir in unserem Lebensnerv zutiefst getroffen. [...]

So war ich nun von einem Moment auf den anderen kaltgestellt worden. Als ich später nach Graz kam, durfte ich nicht einmal Stunden geben! Und dazu kamen dann auch noch die finanziellen Sorgen...⁶⁴

Das eigene Handeln allein aus künstlerischen, demnach per se ‚apolitischen‘ Absichten heraus zu rechtfertigen, war eine bei Böhm häufig zu beobachtende Strategie. Bereits den Umstand, dass er nie der NSDAP beigetreten war, kleidete er in die pathetischen Worte: „Ich gehöre nur *einer* Partei an: der musikalischen. [...] Ich bin einzig auf meine Musik eingestellt.“⁶⁵ Auch in späten Jahren erklärte Böhm wiederholt: „Politik interessiert mich überhaupt nicht und hat mich nie interessiert.“⁶⁶ Gegenüber dem Umstand, dass sich mitunter eine als apolitisch apostrophierte künstlerische Tätigkeit als „oft noch brauchbarer als die [erweist], die sich unverhohlen in den Dienst der Barbarei stellt“⁶⁷, verschloss Böhm zeitlebens die Augen. Die von Hanns-Werner Heister betonte „Kontinuität des Alltäglichen“⁶⁸, im Falle des Dirigenten also das zumindest die 1930er Jahre hindurch wenig erschütterte Fortbestehen der ihn umgebenden Kulturinstitutionen und -praktiken nach dem ‚Anschluss‘, mag in ihm tatsächlich die Überzeugung sich formieren haben lassen, nur Akteur einer dem politischen Tagesgeschehen enthobenen Sphäre zu sein – eine Überzeugung, die zu revidieren er nach Kriegsende nie bereit war und zu der sich zweifellos auch kalkulierte Fassade gesellte. Diese Selbstschutzmechanismen trieben Böhm so weit, die Kollateralschäden, welche der Kulturbetrieb und dessen Institutionen vor allem während des Krieges erlitten hatten, als gezielte Angriffe auf die „heilige deutsche Kunst“⁶⁹ selbst zu verurteilen. Sein Misstrauen gipfelte in einer Bemerkung über die Zerstörung der Wiener Staatsoper durch alliierte Bombardierung am 12. März 1945: „Tatsächlich ging an diesem Tag ein wahres Inferno auf die Innenstadt nieder, übrigens bei prachtvollem Wetter – die spätere Ausrede, man habe nicht die Oper, sondern den Nordwestbahnhof treffen wollen, kann wohl nicht so ganz gestimmt haben.“⁷⁰

64 Ebenda, S. 79f.

65 Ebenda, S. 39.

66 *Die Wiener haben Karl Böhm jetzt zum Ehrenbürger ernannt. „Ich bin und bleibe ein Einzelgänger“.* Mit dem 84-jährigen Dirigenten sprach Felix Schmidt, in: *Die Zeit* vom 15. Dezember 1978, S. 59f.

67 Hanns-Werner Heister, *Nachwort. Funktionalisierung und Entpolitisierung*, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hg. v. dems. und Hans-Günter Klein, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1984, S. 306–316: 313.

68 Ebenda.

69 Böhm, *Tagebücher* (wie Anm. 15), Nr. 2064, 9. September 1939.

70 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau* (wie Anm. 23), S. 77. Dass er die US-amerikanischen Piloten bereits kurz nach dem Angriff in einem Brief an Richard Strauss zynisch als

Dass Böhm eine derartige Anschuldigung so offen und schadlos äußerte, ist für die Zeit durchaus bemerkenswert, denn erst gegen Ende des Jahrhunderts begann sich die Frage allmählich Bahn zu brechen, ob und inwieweit der von den Alliierten gegen Nazi-Deutschland geführte Bombenkrieg auch kritisch hinterfragt werden kann; bis dahin erschien „[g]erade den kritischen Autoren im Nachkriegsdeutschland das Projekt, das Tätervolk der Deutschen auch als Opfer des von ihm ausgelösten Weltkrieges zu beschreiben, als eine moralische und ästhetische Unmöglichkeit“.⁷¹ Einige Jahre später ging Böhm noch weiter und verstieg sich 1978 in einem Interview zu der Bemerkung, dass es den während der NS-Zeit aus Deutschland Emigrierten doch „besser“ als ihm ergangen sei, da sie „keine Bombenangriffe zu überstehen“ gehabt hätten.⁷² Gegen einen daraufhin vom Journalisten und Filmemacher Adolf Opel veröffentlichten, anklagenden Leserbrief, in welchem er Böhm unter anderem mit einigen seiner regimetreuen Handlungen während der NS-Zeit konfrontierte, prozessierte der Dirigent erfolgreich: Opel wurde wegen Ehrenbeleidigung zu einer Geldstrafe von 8000 Schilling verurteilt.⁷³

Die Aussage Böhms, die Tatsache, dass er sie in den Augen der Öffentlichkeit moralisch überstand, sowie die Verurteilung Opels muten aus heutiger Sicht grotesk an. Vor den im Laufe der 1980er Jahre losgetretenen Umdenk-, Analyse- und Bewältigungsprozessen waren der öffentliche wie wissenschaftliche Diskurs jedoch anders gelagert; erst später begann sich das politische Klima merklich zu wandeln. Insbesondere die Waldheim-Affäre und das Bedenkjahr 1988 („Anschluss“ 1938) weckten ein allgemeines Bewusstsein für die bisherige fahrlässige Gedenkpraxis und die Notwendigkeit, den Umgang mit Täter*innen und Opfern der NS-Zeit zu hinterfragen. Zu den ersten Persönlichkeiten, an denen sich auch eine medial sezierte Debatte entzündete, gehörte der oft fälschlich als „Hitlers Lieblingsbildhauer“ apostrophierte, schon 1952 verstorbene Josef Thorak, nach dem bereits 1963 die Josef-Thorak-Straße im Salzburger Stadtteil Aigen benannt worden war.⁷⁴ Die nun losgetretenen Debatten

„Menschheitsbeglückter“ bezeichnet hatte, möchte man demgegenüber, als aus dem ersten Schock heraus zu erklären, noch verstehen – nicht jedoch, dass er diese Vorwürfe auch zwei Jahrzehnte später noch aufrechterhielt. Der Brief Böhms an Richard Strauss (Wien, 17. März 1945) ist abgedruckt und transkribiert in Endler, *Karl Böhm* (wie Anm. 25), S. 112.

71 Peter Schneider, *Deutsche als Opfer? Über ein Tabu der Nachkriegsgeneration*, in: *Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg 1940–45*, hg. v. Lothar Kettenacker, Berlin: Rowohlt 2003, S. 158–165: 159.

72 *Die Wiener haben Karl Böhm jetzt zum Ehrenbürger ernannt* (wie Anm. 66).

73 Pinwinkler, *Prof. Dr. Karl Böhm* (wie Anm. 22), S. 53.

74 *NamengeberInnen von Straßen, Plätzen, Brücken und Stegen in der Landeshauptstadt Salzburg und ihr Verhalten in der NS-Zeit*, Stand 29. Mai 2021, S. 5, www.stadt-salzburg.at/fileadmin/landingpages/stadtgeschichte/ns_projekt/ns_strassennamen/aufstellung_strassennamen.pdf (25.02.2023).

mündeten nicht sofort (und bis heute nur in wenigen Fällen)⁷⁵ in konkreten Handlungen; der Salzburger Gemeinderat fasste am 25. Mai 1988 zumindest den Grundsatzbeschluss, dass bei künftigen Straßenneubenennungen Opfer des NS-Regimes und Widerstandskämpfer*innen bevorzugt werden sollten.⁷⁶ Weitere Umbenennungen belasteter Verkehrsflächen sind allerdings bis heute ausgeblieben; mit einer knappen Mehrheit von 21:19 Stimmen wurde zuletzt 2021 die Umbenennung der problematischsten Namensgebungen vom Kulturausschuss im Salzburger Gemeinderat abgelehnt – „Salzburger Nazi-Straßen behalten Nazi-Namen“, wie Thomas Neuhold im *Standard* pointiert titelte.⁷⁷ Gleichwohl hatte der Gemeinderat bereits 2018 dafür gestimmt, dass Zusatztafeln mit Hinweisen auf NS-Verstrickungen an bestehenden Straßennamensschildern angebracht werden sollten; Ende 2021 wurde schließlich nach zähem politischen Ringen entschieden, dass die dreizehn als besonders gravierend eingestuften Straßen mit Erläuterungstafeln versehen werden sollen, nachdem ÖVP-Bürgermeister Harald Preuner diese Maßnahme zwischenzeitlich nur für vier Namen durchzupeitschen beabsichtigt hatte.⁷⁸

Ab Mitte der 2010er Jahre wurden auch die diversen Benennungen nach Karl Böhm von der Debatte über belastete Platz- und Straßennamen eingeholt. Vor allem der österreichische Journalist Thomas Trenkler, profiliert als Fachmann für die Kulturpolitik im NS-Staat⁷⁹, hat die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Böhms als politische Pflicht eingemahnt: 2015 machte er im Kontext der Verleihung des Karl-Böhm-Interpretationspreises an den Dirigenten Dirk Kaftan⁸⁰ auf die problematischen biographischen Facetten des Namensgebers aufmerksam und monierte, dass diese auf der Homepage des Landes Steiermark

75 So wurde die Augustin-Ableitner-Straße in St.-Vitalis-Straße umbenannt; siehe Schlussbericht des Fachbeirats „Erläuterungen von Straßennamen“, Teil A (wie Anm. 1), S. 3. Weiters wurde 2016 eine Gedenktafel am Geburtshaus von Erich Schenk entfernt; hierzu Veits-Falk, *Der lange Schatten der NS-Vergangenheit* (wie Anm. 51), S. 509.

76 Veits-Falk, *Der lange Schatten der NS-Vergangenheit* (wie Anm. 51), S. 511.

77 Thomas Neuhold, *Salzburger Nazi-Straßen behalten Nazi-Namen*, in: *Der Standard*, online, 15. Dezember 2021, www.derstandard.at/story/2000131937162/salzburger-nazi-strassen-behalten-nazi-namen. Vgl. ergänzend anon., *NS-belastete Straßen werden nicht umbenannt*, in: *ORF Salzburg*, online, 16. Dezember 2021, <https://salzburg.orf.at/stories/3134676/> (beide 25.02.2023).

78 Anon., *NS-Straßennamen in Salzburg werden nicht umbenannt*, in: *Salzburg24*, online, 9. Dezember 2021, www.salzburg24.at/news/salzburg/stadt/ns-strassennamen-in-salzburg-keine-umbenennungen-aber-zusatztafeln-113762476 (25.02.2023).

79 Unter anderem wurde ihm 2013 der Bank-Austria-Kunstpreis für seine Recherchen und Berichterstattung über die Restitutionsproblematik verliehen. Siehe <https://kurier.at/author/ttrenkler> (25.02.2023).

80 Kaftan war damals Chefdirigent der Oper Graz und somit in gewisser Weise ein Amtsnachfolger Böhms, was die Auszeichnung auf besondere Weise akzentuierte. Siehe anon., *Karl-Böhm-Interpretationspreis für Dirk Kaftan*, <https://oper-graz.buehnen-graz.com/news-details/pkarl-bohm-interpretationspreis-fur-dirk-kaftanp> (25.02.2023).

mit keinem Wort thematisiert worden sei.⁸¹ Seit der Verleihung 2018 trägt der Preis die unverfängliche Bezeichnung „Großer Interpretationspreis des Landes Steiermark“⁸², und obgleich seitens des Landes nie öffentlich Stellung zu dieser Neubenennung bezogen wurde, ist ein Zusammenhang mit dem im November 2017 veröffentlichten *Endbericht der ExpertInnenkommission* für Straßennamen Graz naheliegend. Auch in diesem wurde Böhm ob seiner NS-Verstrickungen als „problematische“ Persönlichkeit identifiziert, wobei die hiesige Fachkommission unter Leitung des Zeithistorikers Stefan Karner ähnlich wie das entsprechende Gremium in Salzburg von einer Zuordnung zur höchsten, hier als „sehr problematisch“ deklarierten Kategorie absah – im Gegensatz etwa zu Hans Pfitzner oder Karl Muck.⁸³ Erkenntnisse dieses Berichts flossen unter anderem in die Biographie des Grazer Ehrenringträgers und Ehrenbürgers auf der Website der Stadt ein.⁸⁴ Weitere Maßnahmen sind in seiner Geburtsstadt hingegen nicht vorgesehen: Im Anfang 2021 vorgestellten *Straßennamen-Maßnahmenkatalog* wird Böhm respektive die nach ihm benannte Allee nicht (mehr) thematisiert.⁸⁵

Auch hinsichtlich des Böhm-Gedenkens in Salzburg hat sich Trenkler als einer der ersten Mahner hervorgetan, als er 2015 auf den Personeneintrag im von den *Salzburger Nachrichten* betreuten *Salzburgwiki*, den Karl-Böhm-Weg sowie den Karl-Böhm-Saal hinwies.⁸⁶ Anders als die Grazer Stadtpolitik, so betonte Trenkler nachdrücklich, stellte man sich aufseiten der Festspiele rasch und aufrichtig der Problematik: Während die Debatte über belastete Straßennamen für den Parscher Dr.-Karl-Böhm-Weg bislang keine Folgen hatte (ebenso wenig wie im Falle der anderen Namen der Kategorie 2), bezogen die Festspielverantwortlichen aus ihr die Anregung für einen reflektierten Umgang mit dem Karl-Böhm-Saal. Bereits nach wenigen Monaten wurde entschieden, den Saal aufgrund der „außergewöhnlichen künstlerischen Verdienste“ Böhms nicht umzubenennen, ihn jedoch dafür mit einer Zusatztafel zu versehen, um Karl Böhm als das darzustellen, „was er war: ein großer Künstler, aber politisch fatal Irrender“.⁸⁷ Hierdurch kam das Festspielpräsidium um Helga Rabl-Stadler durch

81 Thomas Trenkler, *In Erinnerung an einen Hitler-Günstling*, in: *Kurier*, online, 23. März 2015, <https://kurier.at/meinung/kolumnen/trenklers-tratsch/in-erinnerung-an-einen-hitler-guenstling/120.885.258> (25.02.2023).

82 Anon., *Auszeichnung für einen, der doppelt brennt*, in: *Kleine Zeitung*, online, 18. Mai 2018, www.kleinezeitung.at/kultur/klassik/5431997/Interpretationspreis_Auszeichnung-fuer-einen-der-doppelt-brennt (25.02.2023).

83 *Endbericht der ExpertInnenkommission* für Straßennamen Graz (wie Anm. 24).

84 www.graz.at/cms/beitrag/10034695/7772685/Prof_Dr_Karl_Boehm.html (25.02.2023).

85 *Straßennamen – Maßnahmenkatalog*, www.graz.at/cms/ziel/10900919/DE (23.02.2023).

86 Trenkler, *In Erinnerung an einen Hitler-Günstling* (wie Anm. 81).

87 Thomas Trenkler, *Eine Erläuterungstafel für den Karl-Böhm-Saal*, in: *Kurier*, online, 28. Dezember 2015, <https://kurier.at/meinung/kolumnen/trenklers-tratsch/salzburger-festspiele-eine-erlaeuterungstafel-fuer-den-karl-boehm-saal/171.967.891> (25.02.2023).

sein bestimmtes Handeln nicht nur dem Endbericht des Fachbeirats zuvor, sondern entschied sich im Gegensatz zu den politisch Verantwortlichen auch zu konkreten Handlungen. Trenkler würdigte dies in einem späteren Artikel: „Man muss Festspielpräsidentin Helga Rabl-Stadler Respekt zollen.“⁸⁸ Die entsprechende Kommentierung auf der linkerhands des Saaleingangs montierten Zusatztafel lautet:



Abb. 6: Erläuterungstafel am Eingang des Karl-Böhm-Saals, März 2023 (Kontrast der Lesbarkeit halber verstärkt); Foto: Thomas Wozonig

Was Trenkler 2015 völlig zurecht als wichtige Etappe der Vergangenheitsbewältigung in Salzburg gelobt hat, erscheint mittlerweile, acht Jahre später, selbst wieder in Teilen aktualisierungsbedürftig. Das betrifft nicht allein die falsche Datierung der Uraufführung der Oper von Einems (richtig: 1953) und die ‚halbe Wahrheit‘, dass Böhm von 1945 bis 1947 mit Auftrittsverbot belegt worden sei (zutreffend ist dies, wie gezeigt, lediglich für Salzburg und Wien); viel grundsätzlicher kann gefragt werden, ob die wenigen genannten Stichpunkte zur NS-Verstrickung Böhms angesichts des eindeutigen Forschungsstandes, wie ihn der Abschlussbericht der Straßennamenkommission inzwischen zur öffentlichen Kenntnis gebracht hat, noch einen angemessenen Teil der Biographie einnehmen und zudem nicht durch den letzten Absatz ungewollt eine Relativierung erfahren: Die NS-Zeit erscheint hier als eine von mehreren biographischen Episoden, welcher nach dem Zweiten Weltkrieg der ‚maßgebliche‘ Einsatz für die musikalische Moderne läuternd entgegengestellt wird (wobei die Bewertung dieses Einsatzes, wie oben erwähnt, an sich zu hinterfragen wäre). Dies scheinen auch die Urheber*innen des später verfassten Personeneintrags auf der Website der Festspiele wahrgenommen zu haben: Der Passus zu Böhms Aktivitäten zwischen 1933 und 1945 fällt nicht nur deutlich umfangreicher aus, er wird auch der Biographie nachgestellt und hierdurch als eigener, nicht nur beiläufiger Problemzusammenhang ins Bewusstsein der Lesenden gerückt.⁸⁹

Wie an diesem Beispiel der vormaligen Salzburger Kleinen Winterreitschule, des zeitweiligen Stadtsaals und heutigen Karl-Böhm-Saals gezeigt, kann die eingehende Befassung mit der Geschichte von Erinnerungsorten wesentlich zum Bewusstsein beitragen, dass Gedenkkultur selbst einem stetigen Wandel unterliegt. In dem dynamischen Spannungsfeld aus politisch-öffentlichen Debatten und wissenschaftlichen Forschungsbemühungen (etwa durch die Erschließung neuer Quellen; vgl. Anm. 15) steht somit auch reflektiertes Gedenken in der Verantwortung, die eigene Haltung und insbesondere gesetzte Maßnahmen immer wieder aufs Neue zu hinterfragen. Nur so ist heute wie künftig den „vielen Mißverständnissen der damaligen Zeit“ angemessen zu begegnen.

89 Anon., *Karl Böhm* (wie Anm. 7).

Abstracts

Ulrike Baumann, *Author, Director, Dramaturg, Teacher and Composer.* *The pater comicus in Salzburg Benedictine Baroque Drama*

The Salzburg Benedictine theatre has played an important role in Baroque Salzburg cultural life for more than 150 years since it was founded as Academic Gymnasium in 1617 and became University in 1622.

The professor responsible for the university theatre and also author of the dramas that were performed in Latin was the pater comicus.

If you compare the many tasks that he held in personal union with the structure of today's theatre, then he was author, director, dramaturge, stage manager, librettist, even composer and actor. In addition to the roles mentioned, that of the educator is an element that should not be neglected. Thanks to their excellent education and encyclopedic knowledge, creative will and openness to new ideas, pedagogical skills and, last but not least, a high degree of personal commitment paired with deep religiosity, the patres comici made a significant contribution to the importance of the Salzburg Benedictine theatre.

In the following article an attempt is made to illuminate the history of the Salzburg Benedictine theatre as the beginning of the Salzburg productions, starting from the central figure of the pater comicus.

Irene Brandenburg, *Baroque Spectacle in Hellbrunn's Natural Theatre*

Built by Prince Archbishop Marcus Sitticus of Hohenems as part of his residence at Hellbrunn, the Steintheater (natural theatre), described by F. J. Fischer in 1961 as "complex, enigmatic" and "unique in its strangeness", was an exclusive venue for theatrical productions of various characteristics, using the special conditions of the 'natural' theater built on rocky terrain to experiment with specific staging concepts.

The article deals with selected productions of baroque stage works in this theater. Starting with the 17th century, when the Steintheater was as much a spectacular setting for music-theatrical performances as a prestigious object for representative purposes, the focus is particularly on the renaissance of the Steintheater in the second half of the 20th century, significantly promoted by Bernhard Paumgartner as part of efforts to reactivate Hellbrunn for festive

plays with music, theater, dance and social encounters. In a decisive programmatic link to the theatrical heritage, the Steintheater was again used for productions of (stage) works of the 17th century within the context of the Fest in Hellbrunn. These include the inaugural premiere in 1968 with a production of Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, essentially inspired by dance and pantomime and received with great response from the press and the public: an ambitious attempt to make Hellbrunn's Steintheater once again the scene for a baroque spectacle.

**Christoph Brandhuber, *Spectaculum Deo – "Spectacle for God!"*
An Introduction to the Theater at the University of Salzburg**

The Latin university theater shone far beyond Salzburg's borders, unfolding into a baroque synthesis of the arts of language, music and dance. Confident appearance, clear articulation and effective gestures and facial expressions were brought to perfection here. The moralizing main plot, mostly borrowed from antiquity and Christianity, was interrupted by singing, ballet and pantomime. Due to sophisticated stage technology, the scenery changed frequently, angels floated from heaven, devils leapt from hell, flames blazed up. Written by professors, the leading role was often filled by a bourgeois high-flyer who could learn large amounts of text in difficult verse forms in a short time. For him, playing the theater became a career springboard: the ideal opportunity to present himself and his skills to the prince archbishop in attendance.

Sigrid Brandt, *Teo Otto – His traces in postwar Salzburg*

Teo Otto, who became a stage designer in the interwar period and was one of the most sought-after in his field in postwar Europe, rejected fashions, systems, programmes or brands in artistic creation and instead relied on stage designs and sets which, in line with the new tendencies pursued since the turn of the century, were based on a concept of stage space instead of a stage set. In Teo Otto's work, this approach to opera, theatre and drama is condensed into an extremely diverse oeuvre, which will be highlighted by means of selected works from Salzburg. The question of the significance of modernism in his work is a central one - Teo Otto worked with Giorgio de Chirico, Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Igor Stravinsky and Bert Brecht, among others. The contribution is thus also one to the reception history of avant-garde currents and their visions beyond the end of the Second World War. It is shown that the theatre of the fifties and sixties distanced itself from a polarisa-

tion between naturalistic and abstract stage space very early on. In particular, Richard Strauss's "Rosenkavalier" and Goethe's "Faust" have a long history of staging, which Teo Otto responds to and perpetuates together with the conductors and directors.

Adriana De Feo, *Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio (1678) and the Tradition of Baroque Theatrical Life in Salzburg*

The Baroque drama in Salzburg appears diverse and multifaceted. From the late 1670s, the annals and printed librettos document several musico-dramatic works of unknown authorship. On 22 March 1678, a highly interesting hybrid, entitled *Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio [...]* was performed at the theatre of Salzburg University during the visit of Duke Charles of Lorraine and his wife Eleonora, daughter of Emperor Ferdinand III. The libretto, which does neither disclose the librettist nor the composer, displays an original trilingual text: An Italian operatic libretto, as well as a quite coarse German Intermezzo is embedded in a Latin drama. The analyze of this remarkable piece, a copy of which has been preserved in the University Library Salzburg, and published here in the appendix, will be placed in the context of baroque theatre life in Salzburg.

Christine Fischer, *The Gluck "from Stone" of the Salzburg Festival – Approaches to Filling a Repertoire Gap*

The paper examines the special treatment of Baroque music theater on the Salzburg Festival stage. For a long period of the festival's history, until the 1970s, early modern music theater was absent from the playbill. The essay examines the role that Gluck productions of the early 1930s played in filling this repertoire gap. It draws on passages from programmatic texts on the festival as well as reviews of Gluck productions from the Salzburg media.

The "baroqueization" of Gluck's operas, especially *Orphée*, in Salzburg refers back, on the one hand, to Richard Wagner's claiming of the composer as a musico-dramatic predecessor and, on the other hand, to the visuality of the stage as well as the music that has been discerned in Gluck in general and in the performances directed by Bruno Walter in particular. The text thus concludes with a renewed consultation of visual sources that have come down to us on the Gluck productions of the 1930s and points emphatically to the central role that the interrelation of the arts played in the politicization of musical theater.

As early as 1925, Otto Kunz, Head of the Salzburg Mozart Museum, had suggested expanding the Mozart-Museum to include theater history. A Theatre History Department (“Mozart on Stage”) presenting stage design models in the centre, was established in 1931. This was after the Mozarteum Foundation had been able to show a *Magic Flute* exhibition rich in exhibits during the 1928 Salzburg Festival. The enlargement can be seen as part of the Stiftung’s professionalization efforts after the First World War. More precisely, this meant an intensification of Mozart research. Kunz asked international stages to hand over their models that were no longer used; he corresponded to model builders as well as with internationally renowned stage designers and theatre directors. Models of known historic productions, such as early productions of *The Magic Flute*, had to be reconstructed using engravings as templates. Kunz had precise ideas about the model architecture, as documented in his correspondence preserved in the Mozarteum Foundation. Due to the skill of a specific employee, numerous models could even be produced in the Mozart Museum’s own workshop. After 1938, arts and culture journalist Otto Kunz made no secret of his National Socialist sentiments. As a museum director, he was able to expand the theater history department until the end of the war. He could not experience the rebuilding after 1950 anymore. Then the museum’s theater history department was expanded until the 1980s, but then receded into the background in favor of the establishment of a Mozart Audio-Visual Collection. Some of the stage set models (much more than 100 in the depot in total) can still be admired today by visiting the Mozart birthplace exhibition, arranged in 2007.

Christopher Kreutchen, *The Prince-Archbishop’s New Rooms. Concepts of Space, Walkable Dramaturgy and Staged Affects*

During his brief reign, Prince-Archbishop Markus Sittikus (r. 1612–1619) intended to place Salzburg on the emerging cultural map as a notable venue for theatrical staging. To this end, the essay illuminates the interplay between the production of Monteverdi’s *L’Orfeo* in Salzburg, treated by scholars as the first northern Alpine production, and Sittikus’s conception and realization of his leisure palace, Hellbrunn (1613–1615). As a decided place of amusement, the villa suburbana offered Sittikus a counter-place to the court that was regulated by etiquette. Within this ‘possibility space’, Sittikus translated the theatrical options of his residence theater – which were achieved through mechanical,

hydro-technical and pyrotechnical apparatuses and changes of scenery – into causal relationships of natural formation. For himself and his guests, he created a performative as well as intellectual course to experience and live through the Orpheus myth. Claiming the mythical artistry of the cultural hero for himself, as it were – so the hypothesis – the prince-archbishop of Salzburg also developed narratives beyond the musical drama, in which nature, animals and people were ‘moved’, as it were, by Orpheus’s sung stories.

Norbert Mayr, *From the Spotlight into the Shadow of the Mönchsberg. Salzburg’s Festival Hall projects in the Cityscape and Festival District*

The paper will discuss four projected, yet never realized festival hall projects for the Salzburg Festival: 1.) Mönchsberg 1890: Site between Museum der Moderne and Mönchstein Hotel. Improved version of Bayreuth. Due to high costs, project abandoned in favour of modernising theatre on Makartplatz (1892/93). 2.) Hellbrunn park 1917: Max Reinhardt concept: Hans Poelzig’s expressionist design should comprise a large Bayreuth-style amphitheatre, a small hall and a restaurant as hills in an artificial landscape prove unaffordable. 3.) Kapuzinerberg 1938: Adolf Hitler plans a mammoth building complex to include an almost circular festival hall dominating the town and dwarfing the Fortress. 4.) Mirabell garden 1950: Clemens Holzmeister plans to level the “Rosenhügel” for a theatre with a glazed backstage wall and an open courtyard overlooking baroque garden. – Meanwhile, a planned Festival precinct takes shape, with Felsenreitschule roof (renewed 1970 & 2011) and Toscaninihof façade completed in 1938/39. Vicissitudes of Small Hall planning ongoing until 2001. 1953: Holzmeister plans modern Large Hall in former court stables (Hofstallgasse), opened in 1960.

Anita Mellmer, *The Kollegienkirche in Salzburg as Venue for the Contemporary and the Popular*

Built in 1707 by Bernhard Fischer von Erlach, the Kollegienkirche is one of the city’s most important sacred buildings and has a long tradition as a musical performance venue. The structural peculiarities of the interior have directly influenced performance concepts and inspired multimedia productions, especially in recent times. This paper will first discuss the history and design of the Kollegienkirche before going into more detail about two productions, namely that of Luigi Nono’s *Prometeo* as part of the *Kontinent* series at the 2011

Salzburg Festival, and the *Electric Church* concert series, which, similar to *Prometeo*, was to include the entire interior of the Kollegienkirche in a multimedia production in June 2021, but which ultimately could not be realized due to the COVID pandemic.

Tamara Quick, *The mise-en-scène of Music Theatre History – Staged Historicity? On the (Im-)Possibility of the “synchronization of the asynchronous”. An Analysis using selected productions of the Salzburg State Theatre*

The focus of this essay will lay on staged realizations of music theatre history as well as on possibilities of a contemporary staged historicity. During the conceptional process as well as in the moment of performance, different temporalities must always be synchronized. The challenge for the artistic team often consists in developing scenic interpretations that, on the one hand, make a staged historicization fruitful in the conception, and, on the other hand, playfully open up a space in which music theatre history can be dealt with directly on stage from a contemporary perspective and a special multi-temporal performance experience can be received. To illustrate this, I will present three productions of the Salzburg State Theatre that I have supervised dramaturgically, each of which deals in its own way with historicity and music theater history in terms of its scenic conception as well as its performance practice. In doing so, I will argue from my dual perspective as a dramaturg and a music theatre scholar.

Irmgard Scheitler, *German-language theatre under the Prince-Archbishops Maximilian Gandolph Count of Kuenburg and Johann Ernst Count of Thun*

Since 1617, the mother tongue played only the subordinate role on the academic stage, being reduced to an idiom for the characterization of persons in certain situations. However, in the 1680s the German language gained importance outside the scholastic-academic sphere, a phenomenon in which the court printer Johann Baptist Mayr apparently played an active role. In the jubilee year of 1682, Simon Rettenpacher OSB wrote a German drama which, as can be inferred from his correspondence with Mayr, was most probably not only intended for reading. On his own initiative, Mayr printed a collection of the German Lenten plays by Andreas Brunner S.J. that had been performed in Innsbruck. All of these dramas were associated with music. The same holds

true for series of performances at the court, attested from 1684–1689 and carried out by students. In 1688 Johann Ernst von Thun organized a private performance, *Die Großmüthige Undanckbarkeit*. The translation from French came from a high-ranking princely councillor, and the roles were played by relatives of the prince-archbishop and other nobles, both male and female.

Volker Welter, *Salzburg in Los Angeles – Max Reinhardt and Paul László's Vision of a Festival City in Hollywood Hills*

Zeit seines Lebens verfolgte Max Reinhardt (1873–1943) den Traum eines „perfekten Theaters“, das Bühne, Auditorium und räumliches Umfeld mit den Aufführenden und Zuschauenden in einem Gesamtkunstwerk verschmelzen würde. Im kalifornischen Exil beauftragte Reinhardt den ungarischen Exilarchitekten Paul László (1900–1993) mit einem Entwurf für eine „Festspielstadt“ in den Bergen über Hollywood. Lászlós Entwurf war die Kulmination Reinhardts vieler Theaterbauten und -projekte in Berlin und Salzburg; vor allem die nie gebaute Vision eines Salzburger Festspielhauses von Hans Poelzig (1869–1936) lebt in Lászlós Art Déco-Formen weiter. Der Entwurf symbolisierte auch die Hoffnungen Reinhardts, in Kalifornien ein Zentrum zu erschaffen, welches Regisseure, Architekten und andere exilierte Künstler mit amerikanischen und internationalen Kollegen im Widerstand gegen den Nationalsozialismus vereint und gleichzeitig für Los Angeles endlich den oft ersehnten, aber bis dahin nie erreichten kulturellen Mittelpunkt kreierte hätte. Throughout his life, Max Reinhardt (1873–1943) pursued the dream of a “perfect theatre”, a total work of art that would merge stage, auditorium and spatial environment with the performers and spectators. While living in exile in California, Reinhardt commissioned the Hungarian exile architect Paul László (1900–1993) to design a “festival city” in the mountains above Hollywood. László’s concept, with its Art Deco forms, was the culmination of Reinhardt’s many theatres and projects in Berlin and Salzburg, especially the unrealised Salzburg Festival Theatre by Hans Poelzig (1869–1936). The design also symbolised Reinhardt’s hopes of creating a centre in California that would unite directors, architects and other exiled artists with American and international colleagues in an act of resistance to National Socialism. At the same time, he hoped to create the cultural centre for Los Angeles that had long been dreamt of, but never before achieved until then.

Matthew Werley, "... a Synthesis of Sacred-decorative-monumental Music Drama". Karajan, Gluck's *Orfeo ed Euridice* and the Repurposing of the Felsenreitschule as an Operatic Stage for the 1948 Salzburg Festival

The Felsenreitschule (Summer Riding School), with its 96 stone arches, remains the most iconic and coveted stage of the Salzburg Festival. In 1933, Max Reinhardt and Clemens Holzmeister transformed this Baroque-era space into the legendary *Faust* city, thereby setting a milestone in twentieth-century production history. Its repurposing as an operatic venue, however, dates only to the immediate postwar period when Christoph Willibald Gluck's *Orfeo ed Euridice* opened the 1948 Salzburg Festival – simultaneously marking Herbert von Karajan's official podium debut at the institution. Why, under what terms, and with which artistic collaborators did the young Salzburg-born conductor seek to re-envision this space for opera at this point in the Festival's history? This chapter surveys Gluck's position in the ideology and praxis of the inter-war Salzburg Festival before analysing how this postwar *Orfeo* departed from traditional production conventions. New evidence from the Salzburg Festival Archives reveals that Karajan and his artistic collaborators – Oscar Fritz Schuh (production), Caspar Neher (scenery) and Bernhard Wosien (choreography) – were forced to negotiate a complex web of political, artistic and historical circumstances when mounting this Gluck production. Their solution to foreground Salzburg's unique Baroque heritage in costume and staging within the frame-less "natural" stonework of the Felsenreitschule raises a number of questions about the ritual quality of open-air performance spaces, the evolving discourse of Baroque aesthetics, and the agenda of the postwar Festival.

Thomas Wozonig, "... One of Many Misunderstandings of Those Times". The Karl Böhm Hall in the Context of Commemorative Culture and the Coming to Terms with the Past

Since the publication of the final report of the *Fachbeirat "Erläuterungen von Straßennamen"* (Advisory Council "Problematic Street Names") in 2021, the debate on how to deal with public places in Salzburg named after people with a problematic history during the Third Reich has received greater attention both in the academic as well as the politic sphere. In this process, renewed criticism has also been raised of the Karl Böhm Hall in the Salzburg Festival

Quarter, named after the Graz-born conductor Karl Böhm (1894–1981) whose conformist attitude and actions during the NS era have been known to historical research for many years. In my paper, I give an overview of the overall street names debate in Salzburg before discussing both Böhm's connections to the Salzburg Festival and his activities during the Third Reich. Finally, I wish to bring together these aspects to demonstrate how the Hall itself, dating back to 1662, developed as a *Lieu de mémoire* in the course of time.

Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum

Der seit 2014 am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg angesiedelte Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte widmet sich – in Nachfolge der 2011 gegründeten Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte – in vielfältiger Weise der Erschließung von Themen der Salzburger Musikgeschichte im Netzwerk von Quellen, Rezeption und Interpretation. Auf seiner Homepage sind Downloads und Informationen zur Salzburger Musikgeschichte, unter anderem durch Übersichten zu Archivalien und eine Linksammlung, zugänglich. Ebendort ermöglicht die Datenbank „Bibliographie zur Salzburger Musikgeschichte“ raschen Zugriff auf einschlägige Fachliteratur, während im Netzwerk „Biographisches Mosaik“ Kurzbiographien zu etlichen bedeutenden Persönlichkeiten der Salzburger Musikgeschichte des späten 19. bis 21. Jahrhunderts nachzulesen sind, deren Wirken in einschlägigen Fachlexika bisher nicht umfassend dokumentiert worden ist. Seitens des Arbeitsschwerpunktes veranstaltete Führungen vermitteln einem breiten Kreis von Interessierten Einblicke in bedeutende Schauplätze der Salzburger Musikgeschichte, das aktuelle Salzburger Musikleben sowie seine tragenden Institutionen.

Am Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte wird die in vier Bänden geplante, von Julia Hinterberger herausgegebene „Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg“ verantwortet, deren erster Band „Von der Musikschule zum Konservatorium. Das Mozarteum 1841–1922“ 2017 und deren zweiter „Vom Konservatorium zur Akademie. Das Mozarteum 1922–1953“ 2022 erschienen ist. Darüber hinaus verwirklichte der Arbeitsschwerpunkt themenspezifische Forschungsvorhaben, beispielsweise einen Workshop zu Heinrich Bibers Rosenkranzsonaten, der Referate mit der Interpretation ausgewählter Sonaten durch die Barockgeigerin Annegret Siedel verband, oder auch die inhaltliche Begleitung des Ausstellungskonzeptes der Universität Mozarteum zum Jubiläum der Gründung der Lehranstalt vor 175 Jahren, 1841, im Studienjahr 2016/17. Zudem werden gelegentlich Werkverträge für fach einschlägige Forschungen vergeben.

Vorträge und Ergebnisse der in losem Rhythmus veranstalteten Tagungen sind in der Reihe „Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte“ publiziert. Bisher wurden die Bände „Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident“ (2011), „Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts“ (2014), „Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers“ (2015), „Those were the days‘ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre“, „Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle“, „Wege zu *Stille Nacht*. Zur Vor- und Nachgeschichte ein ‚einfachen Composition‘“ und „Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart“ in Druck gebracht. Im Salzburger ‚Jubiläumsjahr‘ 2016 richtete der Arbeitsschwerpunkt im Rahmen des Projektbündels „Salzburg 20.16“ das Symposium „Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute“ aus, verbunden mit einer Präsentation durch Schulklassen des integrativen musikalischen Förderprogramms „Superar“ und einem abschließenden Konzert. Zu dieser Veranstaltung wurde – außerhalb der institutseigenen Reihe – ein Tagungsband vorgelegt, ebenso erschien das Buch „Die Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition“ von Karina Zybina. Weitere Tagungsbände folgten, „Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart“ und zuletzt „Leopold Mozart. Chronist und Wegbereiter“ (Präsentation am 18. November 2022 in der Villa Vicina der Stiftung Mozarteum).

Zuletzt veranstaltete der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte in Zusammenarbeit mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (Sektion Österreich) und der Royal Musical Association das Symposium „Wegzeichen Neue Musik“ im Projektbündel „Achtung international!“ der Universität Mozarteum Salzburg anlässlich der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Salzburg vor 100 Jahren, im August 1922.

Eine Reihe von Unternehmungen – sowohl Führungen als auch Tagungen – trägt dem immanenten Schwerpunkt „W. A. Mozart in Interpretation und Forschung“ der Universität Mozarteum Salzburg Rechnung. Viele der Führungsziele finden sich, zusammen mit weiteren Hinweisen, in der von Sarah Haslinger verfassten Broschüre „Auf den Spuren der Salzburger Musikgeschichte. Museen, Archive & Bibliotheken, Sehenswürdigkeiten, Veranstaltungsorte und Spaziergänge in Salzburg“ zu einem Kompendium zusammengefasst. Über wiederholte Kooperationen mit der Stiftung Mozarteum sowie Vorträge von Mitgliedern ihrer wissenschaftlichen Abteilungen bei Symposien des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte wurde und wird die Achse spezifischer Mozart-Kompetenz gestärkt. Auch mit der Salzburger Bachgesellschaft hat sich mehrmals eine Zusammenarbeit in künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten ergeben.

Veröffentlichungen der Forschungsplattform / des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte

- Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident. Dokumentation einer Ausstellung und eines Symposions an der Universität Mozarteum, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Verlag 2011 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 2).
- Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Verlag 2014 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 2).
- Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers, hg. v. Gerhard Ammerer, Ingonda Hanneschläger und Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Verlag 2015 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 3).
- Von der Musikschule zum Konservatorium, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer Verlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 4: Geschichte der Universität Mozarteum, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 10).
- „Those were the days“ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre, hg. v. Thomas Hochradner und Sarah Haslinger, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 5).
- Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle, hg. v. Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2019 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 6).
- Wege zu *Stille Nacht*. Zur Vor- und Nachgeschichte einer „einfachen Composition“, hg. v. Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2020 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 7).
- Der Mönch von Salzburg im Interpretationsprofil der Gegenwart, hg. v. Siegrid Schmidt und Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2021 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 8).

- Von der Musikschule zum Konservatorium, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2022 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 9: Geschichte der Universität Mozarteum, Band 2; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 16).
- Leopold Mozart. Chronist und Wegbereiter, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2022 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 10).

Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte außerhalb der institutionellen Reihe

- Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute. Dokumentation einer Tagung im Rahmen von „Salzburg 20.16“ für den Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg, hg. v. Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Julia Lienbacher, Münster u.a.: LIT Verlag 2017 (Musikwissenschaft, Band 25).
- Karina Zybina: Die Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2020.
- Sarah Haslinger: Auf den Spuren der Salzburger Musikgeschichte. Museen, Archive & Bibliotheken, Sehenswürdigkeiten, Veranstaltungsorte und Spaziergänge in Salzburg, Salzburg: Universität Mozarteum 2019, ²2020.
- Hannes F. Stiegler: Salzburg tanzt, swingt und rockt. Ausgewählte Spielstätten der Salon-, Jazz-, Tanz- und Rockmusik vom Ende des Ersten Weltkriegs bis in die späten 60er Jahre, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2023.

Namensregister

- Abbado, Claudio | 190
Adler, Guido | 264
Adlgasser, Cajetan | 15, 29, 78
Adlhart, Jakob | 227, 230
Adorno, Theodor W. | 207
Aicher, Otto | 21–24, 36, 38f., 70, 73, 76
Aischylos | 23, 107
Aucoin, Matthew | 213
Anday, Rosette | 272
Andreini, Giovanni Battista | 106
Angerer, Paul | 119
Angermüller, Rudolph | 15, 145, 180
Anselm, Gerhard | 208
Appia, Adolphe | 245, 302, 307f.
Aravantinos, Panos | 153
Arent, Benno von | 230
Ashton, Frederick | 285f.
Auslander, Philip | 206, 208
Avancini, Nicolaus von | 22, 84
Bachmann, Claus-Henning | 310
Backhaus, Wilhelm | 315
Balden, Theo | 306
Beethoven, Ludwig van | 7, 8, 277, 318, 322
Behrens, Peter | 229
Benjamin, Walter | 190f., 293, 305
Berg, Alban | 321
Berger, Bernard | 82
Bergman, Ingmar | 183
Berio, Luciano | 277
Berlin, Isaiah | 294
Bernardoni, Pietro Antonio | 33
Bertel, Eduard | 221
Biber, Heinrich Franz Ignaz | 23, 36–40, 78, 95, 349
Bibiena, Galli da | 288f.
Biechteler, Matthias Sigismund | 78
Boberski, Heiner | 15, 71, 73f., 76, 81
Böhm, Karl | 8, 259, 284, 300, 315–322, 325, 329, 332–337, 339, 348
Borromeo, Carlo | 25, 34f.
Bosl, Heinz | 117
Botero, Giovanni | 25
Brandauer, Kuno | 315, 332
Braumiller, Wolfgang | 26, 72
Brauneis, Walther | 157, 159–161
Brecht, Bert | 296f., 306f., 341
Britten, Benjamin | 110
Brunner, Andreas | 92, 345
Buechauer, Joachim | 16
Burnacini, Lodovico Ottavio | 19f.
Cäsar, Gaius Julius | 73
Caldara, Antonio | 26, 110, 117f.
Campagnolo, Francesco | 35, 130
Castellucci, Romeo | 277
Cavaliere, Emilio de' | 119, 257, 260
Cebotari, Maria | 315
Chirico, Giorgio de | 296, 341
Cicero, Marcus Tullius | 73
Colasanti, Veniero | 119
Constantin VI. | 24
Cook, Nicholas | 206–208
Costa, Margherita | 103f., 106
Craig, Edward Gordon | 245, 302
Croll, Gerhard | 111, 261
Cygne, Martin de | 22
Czinner, Paul | 296
Dahlhaus, Carl | 200–202, 204, 217, 261, 271
Damisch, Heinrich | 222, 315f.
Debussy, Claude | 290
Demel, Karl | 221
Derra de Moroda, Friderica | 111–113, 115f., 119
Deutsch, Otto Erich | 157–159
Doria, Andrea | 85
Draghi, Antonio | 49
Dülberg, Ewald | 165, 307f.
Dürrenmatt, Friedrich | 305, 307
Eberlin, Johann Ernst | 78f.
Ebert, Carl | 167, 233
Eiermann, Egon | 306
Eikels, Kai van | 209, 217
Einem, Gottfried von | 321, 339
Eleonore von Österreich | 31, 43, 45, 49, 52
Engels, Erich | 237
Erlach, Johann Bernhard Fischer von | 100, 188f., 198, 226, 236f., 279, 324, 344
Ernst Adalbert von Harrach, Kardinal | 17
Esslin, Martin | 246
Euripides | 23, 107
Faistauer, Anton | 227, 230, 331
Fasolis, Diego | 260
Fellner, Ferdinand (d. J.) | 222–224
Ferdinand II. von Toskana, Großherzog | 33, 103
Ferdinand III. | 31, 43, 45, 48, 342
Fingerhuth, Carl | 238
Fischer, Emanuel | 157, 160
Fischer, Friedrich Johann | 99, 120, 340
Fischer-Lichte, Erika | 199
Fitch, Douglas | 213
Flores, Sergio | 196
Fonteyn, Margot | 117
Franz I., Kaiser | 52
Freedman, Julian | 147f.
Frisch, Max | 307
Furtwängler, Wilhelm | 182, 296, 298, 315, 317, 319, 321, 323, 333
Gagliano, Marco | 34
Galvani, Alberto | 138
Gardiner, John Eliot | 260
Garstenauer, Gerhard | 239
Gayl, Andreas | 156
Geddes, Norman Bel | 246, 248, 252f.

- Gehmacher, Friedrich | 222, 315f.
 Geil, Joachim | 308
 Gergen, Andreas | 210–212
 Gille, Paris | 25
 Gillette, Leon | 251
 Gisberti, Domenico | 103f., 107, 138
 Gluck, Christoph Willibald Ritter von | 110f.,
 114, 118, 213f., 257, 259–275, 277, 278, 281–288,
 293–295, 342, 347
 Goebbels, Joseph | 177, 260, 262, 317f.
 Goethe, Johann Wolfgang von | 107, 142, 245f.,
 280f., 307, 309–314, 342
 Goffman, Erving | 204
 Goldoni, Carlo | 280
 Gonzaga, Ferdinando | 34
 Gonzaga, Francesco | 122, 130
 Gonzaga, Vincenzo | 34
 Gonzaga-Nevers, Eleonore | 43, 45, 48
 Graf, Herbert | 119, 182, 235
 Gregor, Joseph Oskar | 161f., 234f.
 Grimm, Gebrüder | 101
 Gründgens, Gustaf | 307, 309f., 314
 Guidobald, Erzbischof | 17, 93, 323
 Guiraud, Ernest | 208
 Guzinger, Otto | 17
 Haan, Melchior | 21, 40, 76, 86, 88, 92, 96
 Hagen, Oskar | 270
 Haller, Peter | 192
 Hallman, Ludwig | 113
 Händel, Georg Friedrich | 7, 110, 119, 257, 260, 270
 Handke, Peter | 277
 Harrach, Franz Anton Graf von, Fürsterzbischof
 | 17, 26, 118
 Hartmann, Rudolf | 300, 303
 Hauser, Gunther | 189
 Haydn, Michael | 15, 29, 37, 66, 78
 Helmer, Hermann | 222–224
 Heister, Hanns-Werner | 334
 Herbert, Ulrich | 306f.
 Herman, Wolfgang | 80
 Herodes | 24
 Hieronymus Joseph Graf von Colloredo, Erzbi-
 schof | 15, 29, 37, 75
 Hinrichs, Momme | 210
 Hinterhäuser, Markus | 189
 Hirsch, Peter | 198
 Hirschfeld, Kurt | 297
 Hitler, Adolf | 177, 230–232, 267, 272, 335, 337, 342
 Hofer, Andreas | 23, 37
 Hofman, Matilda | 194
 Hofmann, Hans | 237, 260, 264, 281f., 293, 302,
 327, 329
 Hofmannsthal, Hugo von | 189
 Höggmayr, Franz Michael Casimir | 26
 Hohenems, Caspar von | 132
 Hohenstein, Adolfo | 210, 212f.
 Hölderlin, Friedrich | 190f.
 Hölzl, Joseph | 72, 78
 Holzer, Rudolf | 286f.
 Holzinger, Josef | 223
 Holzmeister, Clemens | 7, 164, 182, 227–230,
 233–238, 240, 279f., 300, 310, 322–324, 327, 329,
 344, 347
 Hudez, Karl | 289
 Hummel, Josef | 182
 Hütter, Eduard | 149, 227, 324, 327
 Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein |
 36, 189, 279, 323
 Jooss, Kurt | 115, 119
 Joseph I., Kaiser | 39
 Kaftan, Dirk | 336
 Kahn, Otto | 244, 246
 Kaindl-Hönig, Max | 101, 115
 Karajan, Herbert von | 8, 184, 236, 238, 259,
 277–279, 281, 284–287, 289–292, 294, 296, 300,
 304, 307, 315, 318, 321–323, 333, 347
 Karl VI., Kaiser | 33
 Karl von Lothringen | 31, 43, 49, 52
 Karner, Stefan | 337
 Katzenperger, Christoph | 91
 Kautsky, Robert | 166, 317
 Kerber, Erwin | 316
 Keuslin, Albert | 17
 Khuenburg, Eva Elisabetha | 88
 Khuenburg, Johann Jacob Reichsgraf von | 88f.
 Klein, César | 273, 282f.
 Klein, Johannes | 89
 Königsegg-Rothenfels, Hugo Franz Graf von | 89
 Kokoschka, Oskar | 182
 Konwitschny, Peter | 208
 Korngold, Julius | 289
 Kortner, Fritz | 307
 Kosky, Barrie | 205f.
 Kraus, Wolfgang | 310
 Krauss, Clemens | 316f., 319, 333
 Kreuder, Peter | 316
 Krips, Joseph | 259, 290
 Kröllner, Heinrich | 282
 Kuefstein, Johann Ludwig Graf von | 90
 Kuefstein, Hilfgott Graf von | 89, 96
 Kunz, Otto | 141, 144, 148, 150f., 153, 155–157,
 161–167, 172–182, 187, 266, 276, 343
 Lambert, Michael | 87
 Lampoding, Johann Reinhard Gold Freiherr von
 | 89
 Landgrebe, Erich | 315
 Lang, Franciscus | 65–67, 70f., 75
 Lasser von Lasseregg, Georg Gottlieb | 89
 Lasser von Lasseregg, Johann Georg | 89
 Lasser von Lasseregg, Maria Clara | 89
 Lasser von Lasseregg, Maria Theresia | 89
 László, Paul | 242f., 247, 249–254, 256
 Lautenschläger, Karl August | 169, 171
 Lederwasch, Christof | 324f.
 Legge, Walter | 277
 Lehmann, Hans-Thies | 202
 Lehmann, Lilli | 147
 Leitner, Karl | 221f.
 Leopold I., Kaiser | 33, 43, 48f., 85, 90f., 110
 Lert, Ernst | 148f., 174–176
 Lindtberg, Leopold | 107, 298, 304, 310, 314
 Lintner, Martin | 82–85, 93
 Lolli, Giuseppe | 78
 Losch, Tilly | 282
 Losey, Joseph | 184
 Lovati, Lovato | 23
 Ludwig, Christa | 259
 Luithlen, Viktor | 181

- Lully, Jean-Baptiste | 87
 Lux, Joseph August | 226f.
 Mabillon, Jean | 18
 Maedel, Rolf | 113
 Mahl, Bernd | 309, 314
 Mahler, Alma | 284
 Mahler, Gustav | 259, 282, 284, 321
 Marcus Sitticus Graf von Hohenems, Erzbischof | 16, 25, 34, 101f., 105–108, 121–123, 130, 132, 340
 Martin, Karl-Heinz | 259, 273, 282f.
 Märzendorfer, Ernst | 119
 Mascagni, Donato Arseno | 121, 128
 Masen, Jacob | 22
 Maximilian Gandolf Graf von Kuenburg, Erzbischof | 25f., 93
 Maximilian von Tirol, Erzherzog | 105
 May, Georg Casimir | 94
 Mayr, Ingrid | 118
 Mayr, Johann Baptist (von Mayeregg) | 16, 23–25, 29, 31, 36, 38, 74, 76, 91–96
 Mayr, Johann | 76, 91
 Medici, Katharina de' | 25, 235
 Messiaen, Olivier | 277
 Messner, Joseph | 316
 Metastasio, Pietro | 33
 Metzmacher, Ingo | 194
 Minato, Nicolò | 33, 49
 Mlakar, Tino | 285
 Moholy-Nagy, László | 296, 341
 Møller, Torge | 210
 Montemayor, Jorge de | 86, 90
 Monteverdi, Claudio | 10, 34f., 105, 110f., 113–117, 121–123, 119f., 132f., 135, 138, 140, 157, 260, 341, 343
 Moore, John | 119
 Mozart, Leopold | 29, 78
 Mozart, Wolfgang Amadé | 78, 119, 141, 148, 155f., 159, 161f., 164, 167, 169, 172–175, 177, 179–186, 210, 223, 238, 240, 258, 264f., 281f., 317, 322f., 325, 329, 343, 350, 352
 Muck, Karl | 337
 Müller, Eugen | 316
 Müller, Maria | 272f.
 Muffat, Georg | 23, 37, 39f., 78
 Munch, Edward | 246
 Negelein, Christoph Adam | 92
 Neher, Caspar | 182, 286, 310, 347
 Nekola, Tassilo | 300
 Nero, Kaiser | 24
 Neßthaler, Dekorateur | 156
 Neuhold, Thomas | 336
 Neumayr, Anton | 233
 Niederführ, Hans | 181
 Niessen, Carl | 161
 Nietzsche, Friedrich | 191, 282
 Nono, Luigi | 10, 188–195, 198, 344
 Nussbaum, Felix | 306
 Oberhofer, Magda | 113
 Offenbach, Jacques | 207f.
 Onégin, Sigrid | 272f.
 Opel, Adolf | 315
 Opitz, Martin | 93f.
 Orff, Carl | 277
 Orlik, Emil | 246
 Ortner, Heinz | 233
 Otto, Robert | 196
 Otto, Teo | 182, 196–300, 303–314, 318f., 341f.
 Ovid | 73, 133, 119
 Pariati, Pietro | 33
 Paris Graf von Lodron, Fürsterzbischof | 16, 35
 Pasetti, Otto de | 319
 Paumgartner, Bernhard | 108–111, 115, 119, 147, 285, 289, 292, 321, 340
 Pergolesi, Giovanni Battista | 260
 Petersmann, Gerhard | 15
 Pfitzner, Hans | 315, 337
 Pfundmayr, Hedi | 282
 Philipp II. | 25
 Piano, Renzo | 191, 193
 Pikovsky, Arkady | 209
 Piscator, Erwin | 246
 Plautus | 22
 Plutarch | 73
 Poelzig, Hans | 107, 224–226, 229, 240, 242, 246–251, 344, 346
 Ponnelle, Jean-Pierre | 182, 289
 Porsche, Ferdinand | 315
 Preetorius, Emil | 144, 164
 Preuner, Harald | 336
 Puccini, Giacomo | 210
 Purcell, Henri | 286
 Puthon, Heinrich | 165, 167, 182f., 185
 Quinault, Philippe | 86f.
 Raab, Riki | 282
 Rabl-Stadler, Helga | 338
 Raffaelini, Francesco Maria | 38
 Rainer, Friedrich | 177, 317
 Rainer, Werner | 15, 105, 182
 Raitenau, Wolf Dietrich von | 25, 34, 323
 Ramek, Rudolf | 149
 Ramhauffsky, Benjamin Ludwig | 17, 18
 Raninger, Walter | 113, 118
 Rasi, Francesco | 35, 141f.
 Rathkolb, Oliver | 149, 284, 316
 Ravel, Maurice | 289
 Rech, Géza | 180f.
 Rehling, Ferdinand Paris Freiherr von | 89
 Rehl, Franz | 163, 227, 229f.
 Reicherseder, Benedikt | 73, 79
 Reichssiegel, Florian | 15, 18, 29, 71, 74
 Reinhardt, Max | 107, 189, 224, 226f., 229, 237, 242–256, 273, 277, 279f., 286, 289, 291f., 294, 302, 309, 317f., 323, 327, 329, 331, 344, 346f.
 Reinking, Wilhelm | 167f.
 Reiser, Tobias | 315, 331
 Reitter, Otto | 162, 231f.
 Rennert, Günther | 298, 300, 321
 Resatz, Gustav | 315
 Rettenpacher, Simon | 68, 70, 73f., 76f., 85f., 345
 Richard, André | 192–194
 Rinswenger, Wolfgang | 38, 73, 76
 Rohr, Julius Bernhard | 325
 Roller, Alfred | 165, 167, 240, 246, 282, 300–303
 Rosa, Hartmut | 202
 Rottmayr, Johann Michael | 324f.
 Salfenauer, Heinrich | 322
 San Pedro, Diego de | 90
 Sattler, Hubert | 144

- Sauer, Franz | 315
 Saura, Carlos | 184
 Scaliger, Julius Caesar | 22
 Schaffer, Joseph | 145, 157f.
 Schaffer, Peter | 159–161, 171
 Schalk, Franz | 150, 282
 Scharl, Placidus | 29, 69, 72–75, 78
 Scheibl, Eligius | 181
 Schenk, Erich | 149, 315, 332, 336
 Schikaneder, Emanuel | 155f. 171, 183
 Schinkel, Karl Friedrich | 171–176
 Schlemmer, Oskar | 296, 341
 Schlösser, Rainer | 262f.
 Schmidt, Hans | 316
 Schneeweis, Karl | 145
 Schneider, Constantin | 83, 118
 Schneiderhan, Franz | 154, 176
 Schönberg, Arnold | 321
 Schöne, Günther | 161
 Schratzenbach, Franciscus Antonius Graf von | 89
 Schreker, Franz | 177
 Schrottenbach, Maria Benedicta von | 92
 Schuh, Oscar Fritz | 121f., 182, 286f., 307, 347
 Schweighofer, Günther | 115
 Sedlmayr, Hans | 315, 332
 Seneca, L. Annaeus | 22–25, 73
 Shakespeare, William | 110, 244, 246, 280, 309
 Small, Christopher | 206, 208f.
 Sophokles | 23
 Spaur, Johann Anton Graf von | 89
 Spaur, Johann Michael, Bischof | 89
 Spaur, Juditha von | 89
 Speer, Albert | 231f.
 Spontini, Gaspare | 175f.
 Stadlmayr, Alphons | 17
 Stadlmayr, Johann | 78
 Stainhauser, Johannes | 16, 122, 132, 140
 Steinberg, Michael | 262, 264, 291
 Stainhauser, Johann | 101–103, 105
 Stocker, Ferdinand | 155, 164f.
 Strauss, Richard | 165f., 260, 262f., 285, 300,
 302–304, 316f., 319, 321, 335f., 342
 Strawinsky, Igor | 296
 Strehler, Giorgio | 307–
 Strnad, Oskar | 150, 152, 165, 246
 Strohmayer, Otto | 231
 Stroux, Karl-Heinz | 307
 Tamms, Friedrich | 306
 Terenz (Publius Terentius Afer) | 22
 Thimig-Reinhardt, Helene | 255
 Thorak, Josef | 315, 335
 Thun, Guidobald Graf von | 323f.
 Thun, Maria Anna Leopoldine Freifräulein | 88
 Thun, Maximilian von | 88
 Thun, Johann Ernst Graf von | 36–40, 73, 80, 86,
 94, 140, 279, 345, 346
 Toberman, Charles E. | 252
 Toscanini, Arturo | 177, 229f., 262, 317, 323f.
 Trenkler, Thomas | 336–339
 Tschumy, Otto | 306
 Untertrifaller, Dietrich | 238
 Urban, Josef | 248, 253, 255
 Valentiny, François | 238f.
 Valerian, Kaiser | 24, 38
 Varro, Marcus Terentius | 127
 Veits-Falk, Sabine | 331f.
 Verdi, Giuseppe | 204, 277, 304
 Vergil | 22, 133
 Vernulaeus, Nicolaus | 22
 Villers, Monique | 113
 Vincze, Imre | 239
 Vogt, Andreas | 66, 69
 Vollmoeller, Karl Gustav | 244
 Waggerl, Karl Heinrich | 315, 332
 Wagner, Richard | 205f., 222, 226, 245, 259, 261,
 263, 265–268, 271, 276, 281f., 342
 Waldheim, Kurt | 335
 Walker, A. Stewart | 251
 Wallerstein, Lothar | 148f., 165f.
 Wallmann, Margarete | 259, 268, 272, 274f., 283,
 289–291
 Walter, Bruno | 259, 262f., 265f., 271–273, 282,
 284–286, 288, 317, 342
 Walter, Erich | 113
 Weber, Carl Maria von | 281, 298
 Webern, Anton von | 321
 Weiler, Max | 329
 Weiss, Thomas | 27, 28
 Wellesz, Egon | 321
 Werfel, Franz | 300, 306
 Werner, Margot | 113, 116f.
 Wiesenthal, Grete | 284
 Wigman, Mary | 283
 Wildermann, Hans | 153
 Wilhelmine von Bayreuth, Margräfin | 102
 Wimberger, Gerhard | 239
 Wimmer, Marian | 72f., 76
 Winkler, Hannes | 113, 115–117
 Wiśniowiecki, Michał Korybut | 43, 45
 Witek, Franz | 15
 Witeschnik, Alexander | 298f.
 Wolf Dietrich von Raitenau, Erzbischof | 25, 34,
 323
 Wolf, Gusti | 311–313
 Wosien, Bernhard | 286f., 289, 347
 Wührer, Friedrich | 317
 Wurzbach, Constant von | 87, 158f., 161
 Zeunger, Max | 145
 Ziegler, Clara | 161f.
 Ziegler, Hieronymus | 80
 Zierhäuser-Kin, Thomas | 189

Salzburg – eine Musikstadt: das muss heute weder besonders betont noch publik gemacht werden. Die 1920 begonnenen Salzburger Festspiele, die eine erstaunliche, auch durch die Covid-Pandemie kaum gebrochene Kontinuität aufweisen, bilden lediglich die zugkräftige Spitze der reichen Salzburger Theatertradition, die Spuren in der Musikgeschichte weit über die Region hinaus hinterlassen hat. Die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes widmen sich verschiedenen (musik-)theatralischen Formen, die im Laufe der vergangenen vierhundert Jahre in Salzburg gepflegt wurden und teils immer noch werden. Sie beleuchten die verschiedenen Spielstätten ebenso wie die darin tätigen politischen und künstlerischen Protagonist*innen, untersuchen die Bedingungen ihrer Produktion – insbesondere im Hinblick auf die Wechselwirkung architektonischer, bühnentechnischer, bildnerischer, inszenatorischer und musikalischer Facetten – und rekonstruieren die oft wechselhaften Stränge ihrer Rezeption.



HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-100-3

ISSN 2617-3328