

Norbert Christian Wolf

Ordnungsutopie oder Welttheaterschwindel? Hofmannsthals Salzburger Festspielkonzepte in ihrem kultur- und ideologiegeschichtlichen Kontext

Das offizielle Programmheft der Salzburger Festspiele 2010, die ganz im Zeichen des 90jährigen Geburtstags der Festspielgründung standen, stellt die Veranstaltungen des Jubiläumsjahres in eine Kontinuität von Hofmannsthals Festspielkonzept, dem eine dezidiert europäisch-kosmopolitische Ausrichtung nachgesagt wird:

Mitten im Ersten Weltkrieg reifte in den Gründervätern, Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt, Richard Strauss, Alfred Roller und Franz Schalk, der Entschluss, die gegeneinander gehetzten Völker durch Festspiele miteinander zu versöhnen, ihnen ein vereinendes Ziel zu geben.¹

Hofmannsthal habe – so das damalige Festspieldirektorium – mit seinem »so zeitlos gültigen Gründungsauftrag« den »Friede[n] und de[n] Glaube[n] an Europa« in den »Mittelpunkt« jeder zukünftigen Festspielplanung gestellt.² Doch bildet eine solche weltbürgerliche Ausrichtung tatsächlich das ideologische Fundament des von Hofmannsthal formulierten Festspielgedankens?

Die lange Vorgeschichte der Salzburger Festspielgründung im 19. und frühen 20. Jahrhundert hat der amerikanische Kulturhistoriker Michael P. Steinberg in seinem streitbaren Buch »The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology« (1990)³ ausführlich dokumentiert, von den einschlägigen zeit- und landesgeschichtlichen sowie volkskundlichen Arbeiten ganz zu schweigen.⁴ Im folgenden sollen deshalb nur die unmittelbaren ideellen Vorbereitungen und Gründungs-

¹ Helga Rabl-Stadler u. a., 90 Jahre Salzburger Festspiele. In: Salzburger Festspiele, 25. Juli – 30. August 2010 [Offizielles Programmheft]. Salzburg 2010, S. 3f., hier S. 3.

² Ebd. Ähnlich auch die Formulierung im Editorial der Jubiläumspublikation, Das Große Salzburger Welttheater. Salzburg 2010, S. 4, wo noch ergänzt wird: »Herrlicher, zeitlos gültiger, brandaktueller Gründungsauftrag.«

³ Vgl. Michael P. Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938. Salzburg/München 2000, bes. S. 21–57.

⁴ Vgl. dazu etwa die unten zitierten Arbeiten von Oliver Rathkolb, Hanns Haas und Alma Scope.

texte im Fokus des Interesses stehen; diese werden aus kultur- sowie ideologiegeschichtlicher Perspektive untersucht, wobei sich die Analyse in historischer Hinsicht neben Steinberg auf das nützliche Kompendium »Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern« (1990) von Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz stützen kann.⁵

Gegründet wurde die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde am 1. August 1917 durch den Salzburger Kaufmann Friedrich Gehmacher und den Wiener Musikkritiker Heinrich Damisch – nebenbei bemerkt: einem überzeugten Antisemiten und späteren Nationalsozialisten⁶ – in Wien. Ihren Sitz sollte sie sowohl in Salzburg als auch in Wien haben. Am 15. August 1918 wählte die Vollversammlung des Vereins Max Reinhardt, Richard Strauss und Franz Schalk in den neugegründeten Kunstrat. Hugo von Hofmannsthal stieg erst 1919 – also *nach* dem Ende der Donaumonarchie – in die konkrete Planung ein, nachdem der Kunstrat um ihn sowie Alfred Roller erweitert worden war.⁷ Sogleich entfaltete er eine rege publizistische Tätigkeit, mit der er seine Vorstellungen hinsichtlich der kulturpolitischen Intention sowie der daraus resultierenden künstlerischen Gestalt der Festspiele propagierte und einem größeren interessierten Publikum bekannt machte.

Schon ein Jahr zuvor, in den Monaten, die dem Kriegsende unmittelbar vorangingen, hatte er gemeinsam mit Max Reinhardt ein weniger gemeineuropäisch als vielmehr dezidiert *großösterreichisch* ausgerichtetes Festspielkonzept entworfen, das nicht zur Versöhnung der kriegsführenden Völker, sondern zur Rettung des multinationalen Habsburger-

⁵ Edda Fuhrich/Gisela Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Bd. 1: 1920–1945. Salzburg 1990.

⁶ Vgl. etwa den Eintrag zu Damisch im Online-Nachschlagewerk »Salzburg Wiki«: »Bis 1933 war Heinrich Damisch Kulturredakteur der Deutsch-Österreichischen Tageszeitung (DÖTZ), des gefürchteten Kampfblattes der frühen Hitlerbewegung. Er war einer der ersten, die auf österreichischem Boden das Gedankengut des Nationalsozialismus verbreiteten. Dazu zählten auch ständige antisemitische Angriffe gegen »die jüdische Korruption alles Musikalischen«. Nach dem Verbot der »DÖTZ« war Heinrich Damisch Mitarbeiter des Hetzblattes »Der Weltkampf. Monatsschrift für völkische Kultur und die Judenfrage in aller Welt.« Zur Veranschaulichung der späteren »Denkweise« Damischs wird ein Auszug aus seinem Artikel »Die Verjudung des österreichischen Musiklebens« (1938) zitiert: »Zu den stärksten Demütigungen des arischen Geistes nach dem Weltkriege gehörte die Imprägnierung der Musik mit den verschiedenen Formen des Jazz mit seinen negroiden Rhythmen und den dem Judenohr besonders angenehmen Nasalinstrumenten. In dieser Niggermusik konnte sich das artsverwandte Judentum völlig ausleben« (http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Heinrich_Damisch; dort auch weiterführende Quellen- und Literaturhinweise).

⁷ Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 58.

staats beitragen sollte und eng mit der Kultur- und Theaterpolitik seines Freundes Leopold von Andrian zu Werburg zusammenhing. Andrian, ein ausgesprochener Preußenhasser, war im Juli 1918 zum Generalintendanten der Wiener k. k. Hoftheater ernannt worden und wollte in dieser Funktion einem Konzept zum Durchbruch verhelfen, das er aus dem Rückblick wie folgt skizziert hat:

Von Jugend an von leidenschaftlicher Liebe für mein Heimatland erfüllt, hatte ich in mir schon seit langem die Absicht gebildet, daß nur Eines Oesterreich aus seinen schweren inneren und äußeren Bedrohungen retten könne, ein wirksames System großösterreichischer Kultur- und Sozialpolitik, das allein den Massen, denen die primäre Form jedes monarchischen Patriotismus und besonders des österreichischen, der Kultus für die symbolisch geheiligte Person des Monarchen immer mehr abhanden kam, suggestive Vaterlandsliebe, die der Rassen- und Nationalitätenphrase standhalten würde, entzünden konnte. Die großösterreichische Idee, die in ihrer abstrakten Schönheit und Erhabenheit von der Menge nicht gefaßt werden konnte, mußte ihr *in concreto* exemplifiziert und schmackhaft gemacht werden.⁸

Andrian verfaßte zu diesem Zweck eine »Denkschrift über die politische Aufgabe der Hofbühnen«, deren »leitende Gedanken« er später in der ersten Folge seiner Artikelserie »Meine Tätigkeit als Generalintendant der Wiener Hoftheater« resümiert; um den »politischen Einfluß« der »theatralische[n] Kunst« zu sichern, stellte er darin folgende Überlegungen an:

Die Blüte des alten Burgtheaters als der ersten deutschen Bühne war unzertrennbar mit der Hegemonie des zu Wien residierenden Hauses Oesterreich in Deutschland verbunden und hat die Schlacht von Königgrätz nicht lange überdauert. Dann kam die Zeit des Verfalles, der Experimente, der Stilmissungen, der Stillosigkeit, und sie mußte kommen, denn erste deutsche Bühne konnte das Burgtheater nicht mehr sein und niemand war da, um es zur neuen großösterreichischen Bühne umzuschaffen, welche die theatralische Mission Oesterreichs erfüllt hätte: den künstlerischen Besitz aus der

⁸ Leopold (Freiherr v.) Andrian, Meine Tätigkeit als Generalintendant der Wiener Hoftheater. In: Neue Freie Presse Nr. 23033, 28. Oktober 1928, S. 29f., hier S. 29. Zum Konzept von Andrians Burgtheaterintendanz vgl. auch dessen Brief an Hofmannsthal vom 9. Juli 1918 (der ein entsprechendes Schreiben Bahrs an Friedrich Gustav Kardinal Piffel veranlassen sollte), worin es heißt: »Daß ich *persönlich* auf katholischer Basis stehe u[nd] zw[ar] *kein* kath[olisches] Theater schaffen werde, wohl aber ein solches, wo die *kathol[ische]* Religion u[nd] Litteratur mehr Rücksicht finden werden, als bisher.« Leopold von Andrian (1875–1951), Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte. Hg. von Ursula Prutsch und Klaus Zeyringer. Wien/Köln/Weimar 2003, S. 445.

deutschen Vergangenheit zu erhalten, den anderen Volksstämmen des Reiches zu vermitteln und die Gegenwart, so wie sie sich aus der geschichtlich-geographischen Optik des österreichischen Lebens ausnahm, zu spiegeln. Die Existenzbedingungen, Aufgaben, Neigungen waren völlig anders hien und drüben, aber das Burgtheater wußte von der Differenzierung des Oesterreichertums so wenig, als wäre sein Sitz in Berlin oder Leipzig gewesen. Diese These wurde ausführlich exemplifiziert an den Gattungen, die, abgesehen von den klassischen Bühnenwerken aller Literaturen und besonders der deutschen, des neuen Burgtheaters eigentliche Sphäre bilden sollten: dem modernen Gesellschafts- und dem österreichischen Dialektstück und dem Drama der nichtdeutschen Völkerschaften der Monarchie.⁹

In engem Zusammenhang mit diesem Konzept und in direktem Bezug darauf sind nun Max Reinhardts Pläne zur Etablierung von Sommerfestspielen in Salzburg entstanden, deren Konturen etwa aus seinem Brief an Andrian vom 5. September 1918 ersichtlich werden:

Was mich begeistern könnte, wäre Eines: in Salzburg an dieser einzig richtigen Stätte eine Triumpfpforte [sic!] österreichischer Kunst zu errichten mit Mozart als Krönung, um den sich Grillparzer und Raimund aber auch Calderon wie Sophokles zwanglos strahlenförmig stellen würden, zu diesem Zweck alle schlummernden Kräfte zu sammeln, neue Kräfte zu entwickeln, die reife Frucht der oesterreichischen Gesamtkultur – denn ich denke nicht nur an das Schauspiel, sondern ebenso an die Oper und die mimische Darbietung, ebenso an das weite Gebiet der dekorativen Kunst und ich denke nicht nur an das deutsche Oesterreich, sondern ebenso an die anderen Völker der Monarchie, denen Bühne, Musik und Malerei so viele grosse Talente verdanken – einem europäischen Publikum darzubieten; das was in Bayreuth, gruppiert um ein norddeutsches Individuum, Wagner, geübt wird, hier um ein ungleich komplexeres und höheres Zentrum, die Kunst Oesterreichs, herumzubauen. [...] Zu diesem Friedenswerk, das wie kein anderes dem Prestige der Monarchie dienen könnte, müsste jetzt und heute gerüstet [!] werden.¹⁰

Dieses Projekt, dessen Begründung wie ein Zitat aus den patriotischen Planungen der Parallelaktion im »Mann ohne Eigenschaften« – insbesondere aus den salbungsvollen Reden Diotimas – anmutet, fand damals offenbar Hofmannsthals ungeteilte Zustimmung. So hält er in einem Brief an Andrian vom 8. September 1918 fest, daß die »Reinhardt'sche Festspielaera von 6–8 Wochen jedes Jahr [...] den eigentlichen Kern der

⁹ Andrian, Meine Tätigkeit als Generalintendant der Wiener Hoftheater (wie Anm. 8), S. 29.

¹⁰ Zit. nach ebd., S. 457–460, hier S. 459f.

Salzburger Sache bilden« sollte, »daneben Concerte, Gastspiele der Wiener Oper, des tschech[ischen] Nationaltheaters etc. etc.«¹¹ Dazu erläutert der Wiener Zeithistoriker Oliver Rathkolb:

Österreichisch bedeutete damals: deutsche Kultur, mit Grillparzer und Raimund im Zentrum, aber mit der Akzeptanz der Kulturleistungen anderer Völker der Monarchie. Das Scheitern der Monarchie sollte über einen gemeinsamen kulturellen Zugang verhindert werden.¹²

Dieses Vorhaben konnte angesichts der im Herbst 1918 erfolgenden politischen Umwälzungen allerdings nicht mehr verwirklicht werden. Nach Kriegsende legte Hofmannsthal solche Pläne endgültig *ad acta*, hatten diese doch gleichsam über Nacht ihre historische Bezugsgröße verloren und unternahm hinsichtlich der Salzburger Festspielplanung augenscheinlich eine ideologische und konzeptionelle Kehrtwendung, indem er nunmehr eine anders ausgerichtete und deutlich rückwärtsgewandte Ordnungsutopie verfolgte. Angesichts »einer der schwersten geistigen Krisen«, »welche Europa vielleicht seit dem sechzehnten Jahrhundert, wo nicht seit dem dreizehnten, erschüttert haben«, diagnostizierte er ein allgemeines »seelisches« Begehren »nach neuen – es muß das Wort gesagt werden – religiösen Bindungen«, wie er 1922 im Essay »Blick auf den geistigen Zustand Europas« formulierte.¹³ Die Berufung auf »religiöse Bindungen« allein reichte freilich für eine ideologische Neubegründung des Festspielgedankens im deutschsprachigen Restbestand der Donaumonarchie nicht mehr aus, wie zu zeigen sein wird.

Zu den wichtigsten Texten in diesem Zusammenhang, die auch als zentrale Quellen der folgenden Ausführungen dienen, zählen folgende

¹¹ Ebd., S. 461f., hier S. 462. Zum ideologischen und konzeptionellen Kontext vgl. die Essays »Proposition für die Errichtung eines Mozarttheaters als einer Pflegestätte der klassischen, insbesondere Mozartschen Spieloper und der klassischen Komödie« (1918), »Zum Direktionswechsel im Burgtheater« (1918) sowie »Zur Krisis des Burgtheaters« (1918) in GW RA II, S. 231–249.

¹² So in Hedwig Kainberger, »Triumphpforte österreichischer Kultur«. Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte zeigt den Wandel dessen, was mit »Österreich« gemeint ist. [Interview mit Oliver Rathkolb.] In: Salzburger Nachrichten, 4. August 2010, S. 11, wo es außerdem heißt: »Aus dieser Kulturpolitik resultierten übrigens auch Hofmannsthals Ideen, eine tschechische Bibliothek zu gründen oder Salzburger Festspiele mit Gastspielen des tschechischen Nationaltheaters zu veranstalten.« Zum Gesamtzusammenhang vgl. auch Oliver Rathkolb, Kultur und Nationalitätenkonflikt in Österreich 1918: davor/danach. In: Nation, Nationalitäten und Nationalismus im östlichen Europa. Festschrift für Arnold Suppan zum 65. Geburtstag. Hg. von Marija Wakounig u. a. Wien 2010, S. 129–146, hier S. 136–138.

¹³ GW RA II, S. 478–481, hier S. 478f.

Schriften Hofmannsthals: 1. »Deutsche Festspiele zu Salzburg«, veröffentlicht im zweiten Jahrgang der »Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde«, Nr. 3/4 (April 1919); 2. »Die Salzburger Festspiele«, undatierter Faltprospekt ohne Verfasserangabe, gedruckt 1919 im Verlag der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde in Wien (eine erste Fassung wurde unter dem Titel »Der erste Aufruf zum Salzburger Festspielplan« entworfen, wobei die Vermutung, daß dies »vielleicht schon 1917«¹⁴ geschehen sei, eher unwahrscheinlich anmutet, weil Hofmannsthal erst 1919 in den Kunstrat der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde aufgenommen wurde); 3. »Festspiele in Salzburg«, veröffentlicht im 3. Jahrgang der Wiener Zeitschrift »Moderne Welt« (August 1921), H. 3; 4. »Wiener Brief III«, publiziert 1923 in englischer Sprache in der von Scofield Thayer in Greenwich (Connecticut) herausgegebenen amerikanischen Literaturzeitschrift »The Dial« (März 1923) – die erste deutschsprachige Veröffentlichung erfolgte erst 1938 in einer Sammlung von Hofmannsthals Salzburger Festspielschriften, kurz vor dem »Anschluß« Österreichs, im Wiener Bermann-Fischer Verlag. Nicht ausführlich gewürdigt werden hingegen Hofmannsthals spätere Festspieltexte, die in mancher Hinsicht Modifikationen bzw. Erweiterungen jenes Konzeptes darstellen, das in der Gründungsphase entwickelt worden ist; es handelt sich dabei 5. um einen 1924/25 entworfenen Text mit dem Arbeitstitel »Repertoire«, der freilich erst 1938 aus dem Nachlaß in Bermann-Fischers Sammlung »Festspiele in Salzburg« unter dem Autornamen Hofmannsthal publiziert wurde, 6. um den am 11. Juli 1925 in der »Prager Presse« abgedruckten Essay »Das Salzburger große Welttheater«, 7. um einen zunächst ohne Titel im 1. Jahrgang (1./2. Doppelheft) der Zeitschrift »Das süddeutsche Theater« (September 1926) erschienenen Kurzesay, der unter der Überschrift »Das Salzburger Programm« ebenfalls 1938 in der Sammlung »Festspiele in Salzburg« wiederabgedruckt wurde, 8. um den 1928 verfaßten, aber erst 1935 in der von Erwin Kerber herausgegebenen Sammlung »Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele« veröffentlichten Aufsatz »Das Publikum der Salzburger Festspiele«, sowie 9. um den Zeitungsartikel »Zum Programm der Salzburger Festspiele«, der am 22. Juli 1928 in der »Neuen Freien Presse« erschien und dann auch in die Sammlung »Festspiele in Salzburg« aufgenommen wurde.

¹⁴ So der Kommentar in GW RA II, S. 524.

Diese zuletzt genannten Texte werden im folgenden nur punktuell – vor allem zu Vergleichszwecken – herangezogen.

Eine gewisse Skepsis hinsichtlich der angeblich ›kosmopolitischen‹ Ausrichtung von Hofmannsthals Gründungskonzept stellt sich bereits ein, wenn man den Titel des ersten einschlägigen Aufsatzes mustert, der ganz programmatisch lautet: »Deutsche Festspiele zu Salzburg« (1919) – und der gleich in so gar nicht weltbürgerlicher Diktion einsetzt:

Der Festspielgedanke ist der eigentliche Kunstgedanke des bayrisch-österreichischen Stammes. Gründung eines Festspielhauses auf der Grenzscheide zwischen Bayern und Österreich ist symbolischer Ausdruck, [sic!] tiefster Tendenzen, die ein halbes Jahrtausend alt sind, zugleich Kundgebungen lebendigen, unverkümmerten Kulturzusammenhanges bis Basel hin, bis Ödenburg und Eisenstadt hinüber, bis Meran hinunter. Südlichdeutsches Gesamtleben tritt hier hervor [...].¹⁵

Zurecht hat Michael P. Steinberg auf die mehr konstruktive als rekonstruktive Arbeit einer *invention of tradition* im Sinne Eric Hobsbawms hingewiesen,¹⁶ die im Essay »Deutsche Festspiele zu Salzburg« in einer Reihe keineswegs selbstverständlicher Behauptungen deutlich wird. Gleich zu Beginn des Aufsatzes wird etwa keine gemeineuropäische, sondern eine dezidiert *deutsche* stammesgeschichtliche Einbindung des Festspielgedankens manifest, die noch genauer zu diskutieren sein wird. Diese erste Behauptung besonderer historischer Tiefe richtet sich offensichtlich gegen die scheinbar traditionslose Kunst des norddeutschen Protestantismus sowie vor allem der urbanen Moderne und geht mit der zweiten Behauptung eines besonderen »Kulturzusammenhanges« einher, der gegen den später sogenannten Verlust der Mitte und die Zersplitterung bzw. Fragmentarizität moderner Kunst in Stellung gebracht wird – einer ästhetischen Moderne wohlgemerkt, die Hofmannsthal selber in seinen frühen Arbeiten (etwa im ›Chandos-Brief‹) so eindrücklich als krisenhafte Erfahrung literarisch gestaltet hatte. Eine dritte Behauptung betrifft die angeblich besondere Lebendigkeit und Natürlichkeit ›bayrisch-österreichischer‹ Volkskultur, worin sich eine lebensphilosophisch grundierte Frontstellung gegen abstrakte Künstlichkeit mancher Strömungen der

¹⁵ GW RA II, S. 255–257, hier S. 255.

¹⁶ Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 16, bezieht sich hier auf Eric Hobsbawm, Introduction. Inventing Tradition. In: The Invention of Tradition. Hg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger. Cambridge 1983, S. 1f.

Moderne verbirgt. Etwas versteckter noch sind zumindest aus heutiger Sicht die manifesten politischen Implikationen der Hofmannsthalschen Konstruktion: Durch die Erwähnung und scheinbar selbstverständliche Einbeziehung von deutschsprachigen Orten wie Ödenburg und Meran, die durch die Friedensschlüsse von 1919 für Österreich verlorengingen bzw. -gehen sollten, appelliert er an das verletzte Nationalgefühl der ›Deutschösterreicher‹ und stellt die kulturpolitische Mission der Salzburger Festspiele in einen eindeutig patriotischen Kontext. Wie man sich die noch etwas amorphe Gestalt der Traditionsbildung konkret vorzustellen hat, wird in der Folge deutlicher:

[D]er gewaltige Unterbau ist mittelalterlich, in Gluck war der Vorgipfel, in Mozart war der wahrhaftige Gipfel und das Zentrum: dramatisches Wesen und Musikwesen ist eins – hohes Schauspiel und Oper, stets nur begrifflich geschieden, im Barocktheater des siebzehnten Jahrhunderts schon vereinigt, in der Tat untrennbar. Hier tritt Weimar an Salzburg heran; was in Goethe wahrhaft theatralisches Element war [...] ist ein großartiges Übereinanderschichten aller theatralischen Formen, die dem süddeutschen Boden entsprossen sind: vom Mysterium und der Moralität über das Puppenspiel und das jesuitische Schuldrama zur höfischen Oper mit Chören, Maschinen und Aufzügen. Und was ist Schillers Schaffen, nicht des jungen Schiller, sondern des reifen von der »Jungfrau von Orleans« bis zur »Braut von Messina«, anderes als ein Ringen um die Oper ohne Musik?¹⁷

Hofmannsthals Konstruktion von Vorgipfel und Gipfel bezieht ihre Evidenz nicht zuletzt aus den biographischen Daten der solcherart bezeichneten Komponisten: Gluck war in Erasbach bei Berching in der Oberpfalz geboren worden,¹⁸ Mozart bekanntlich in Salzburg, das damals als reichsunmittelbares Erzbistum noch nicht zu Österreich gehörte, sondern erst 1816, nach dem Wiener Kongreß, in den habsburgischen Kaiserstaat einverleibt wurde. Allein schon die Geburtsorte der beiden angeführten Komponisten können für Hofmannsthal mithin programmatischen Stellenwert beanspruchen, wobei der dadurch veranschaulichte ›bayrisch-österreichische‹ Kulturzusammenhang noch durch die Tatsache komplettiert wird, daß Gluck im habsburgischen Böhmen (Reichenberg, Kreibitz und Eisenberg) aufgewachsen ist und

¹⁷ Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 255.

¹⁸ Berching gehörte damals zum Hochstift Eichstätt, das 1803 säkularisiert und zunächst dem Kurfürstentum Salzburg (1803–1805), dann 1806 endgültig dem neuproklamierten Königreich Bayern zugeschlagen wurde.

einen wichtigen Teil seines Lebens in der kaiserlichen Residenz Wien verbracht hat, wo später auch Mozart lebte. Die proklamierte Einheit des ›bayrisch-österreichischen‹ Kulturraums spiegelt sich darüber hinaus in jener der dramatischen und musikdramatischen Genres, die als Überwindung der fortschreitenden Gattungsdifferenzierung in der Moderne gefeiert wird (›eine organische Einheitlichkeit, in der, es sei noch einmal gesagt, die konventionelle Antithese von Oper und Schauspiel im hohen Festspiele aufgehoben erscheint‹).¹⁹ Hofmannsthal reklamiert eine kontinuierliche Traditionslinie vom vorreformatorischen Mittelalter über das antiprotestantisch konnotierte Barock bis in die Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts. Er muß die als einzigartigen Gipfel deutschsprachiger Dichtung verstandene Weimarer Klassik deshalb von ihrem entstehungsgeschichtlichen Kontext der protestantischen deutschen Aufklärung (Wieland, Lessing) abschneiden und einem gegenreformatorisch-aufklärungskritischen oberdeutschen Überlieferungszusammenhang einverleiben, dessen gerade in Salzburg (als einem Zentrum der oberdeutschen Aufklärung) manifeste aufklärerische Seite er als Fremdkörper mit keinem Wort erwähnt. Die stammesgeschichtliche Einbindung erscheint dabei durch eine substantialistische »Boden«-Metaphorik grundiert:

So tritt Weimar zu Salzburg: die Mainlinie wird betont und zugleich aufgehoben. Süddeutsche Stammeseigentümlichkeit tritt scharf hervor und zugleich tritt das Zusammenhaltende vor die Seele. Nicht anders kann als in solcher Polarität das im tiefsten polare deutsche Wesen sich ausdrücken; so war es zu den Zeiten des alten ehrwürdigen Reiches, so soll es wieder sein. 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.²⁰

Die zunächst eskamotierte norddeutsch-protestantische Tradition wird nun durch die Hintertür wieder als durchaus affirmative Bezugsgröße eingeführt, wodurch eine paradoxe Argumentationsstruktur entsteht: Die Salzburger Festspiele stehen demnach einerseits ganz im süddeutsch-katholischen Überlieferungszusammenhang – und damit im Gegensatz zur norddeutsch-protestantischen Reformation bzw. Aufklärung –, heben andererseits gleichsam als Synthese im eigentlichen Wortsinn von

¹⁹ Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 256.

²⁰ Ebd., S. 255f.

katholikos die Gesamtheit deutschsprachiger Kultur in sich auf bzw. umfassen sie. Ganz offensichtlich hat Hofmannsthal eine Form der *restauratio imperii* des vornapoleonischen Alten Reichs im Sinn, in der sich die als polar konzipierten zwei Traditionslinien deutscher Kultur wiederfinden. Eine implizite Voraussetzung seiner Typologie – das kann nicht oft genug betont werden – ist die Ausblendung der durchaus vorhandenen aufklärerischen Tradition auch im katholischen Süden, insbesondere die oberdeutsche Aufklärung in Salzburg und die theresianisch-josephinische Aufklärung in Wien, die den historischen Kontext nicht zuletzt für Mozarts Schaffen bilden. Hofmannsthals Leugnung der ›begrifflichen‹ Konstruiertheit seiner forcierten Traditionsbildung, ja deren konsequente Naturalisierung verfährt nach dem Muster der Freudschen Verneinung, indem sie in Abrede stellt, was sie selbst zum Ausdruck bringt.²¹ Wie jede Naturalisierung kultureller Phänomene zielt sie auf die Legitimierung des eigenen kulturpolitischen Projekts als in der Natur der Dinge gründend und deshalb als Gegenmodell jeder Form von willkürlicher Setzung, der sie als Notwendigkeit generell enthoben erscheint, was an Mozart exemplifiziert wird: »Das romantische Element in seinem Leben ist nicht Akzidenz, nicht Zeitmode, sondern ewig und notwendig und Weltbrücke.«²² Der entschiedenen Kontingenz moderner Kultur wird eine Essenz der behaupteten Tradition entgegengestellt, die direkt in die Wiege europäischer Kultur zurückverweist:

Steht die Dreiheit: »Idomeneo« – »Don Juan« – »Zauberflöte« – in der Mitte, so ist Gluck von selber mitinbegriffen, mit Gluck aber auch das antike Drama, soweit unser theatralischer Instinkt es uns heranbringen kann – denn Gluck war nur ein Ringen deutschen Geistes um die Antike, wie Racine das Ringen französischen Geistes um die Antike –, und Glucks Drama war Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik.

Von »Don Juan« und den anderen Komödien Mozarts ist Anschluß gegeben [...] an das weltliche Drama Calderons, wie an das geistliche.²³

Die frühnietzscheanische Geburtsmetapher geht hier mit einer fragwürdigen Nationalisierung des »Geistes« einher. Daß Gluck lange Zeit in

²¹ Nach J[ean] Laplanche/J[ean]-B[ertrand] Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt a.M. 1999, S. 598–601, hier S. 598, bezeichnet die »Verneinung« ein »Vorgehen, wodurch das Subjekt, obwohl es bis dahin verdrängte Wünsche, Gedanken, Gefühle jetzt klar ausdrückt, diese weiterhin abwehrt, indem es verneint, daß es die seinen sind.«

²² Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 256.

²³ Ebd.

Paris gearbeitet hat, dort große Erfolge feierte und außerdem schon während seiner Wiener Zeit in einer italienisch-französischen Tradition stand, bleibt nämlich genauso ausgeklammert wie der seit Molière eindeutig rationalistische Hintergrund des »Don Juan«-Stoffs, den der ebenfalls unerwähnte italienische Librettist jüdischer Herkunft Lorenzo Da Ponte für Mozarts Vertonung kongenial zubereitet hat, oder die unübersehbare aufklärerisch-freimaurerische Tendenz der von Emanuel Schikaneder in der Wiener Volkstheatertradition getexteten »Zauberflöte«. Kein Wunder, daß die diesen konstruierten »Naturzusammenhang« latent störenden großen italienischen Buffo-Opern Mozarts »Le nozze di Figaro« und »Così fan tutte« namentlich unerwähnt bleiben.²⁴ Stattdessen wird eine Kontinuität vom geistlichen spanischen Dramatiker Pedro Calderón de la Barca suggeriert, die durch eine erneute Verneinung ihrer nachträglichen Konstruiertheit nicht plausibler wird: »[E]in Programm dieser Art rechnet mit wirklichen, nicht mit begrifflichen Anschlüssen«.²⁵ Die ausbleibende Begründung, worin eine solche Kontinuität denn bestehen sollte, dürfte tatsächlich nur schwer zu liefern sein, weshalb Hofmannsthal es bei ihrer bloßen Behauptung beläßt:

Mit dieser höchsten Auswirkung des barocken Theatergeistes ist das Mysterium und das geistliche Spiel, soweit es sich mit Anstand auf die weltliche Bühne bringen läßt, einbezogen. An das naive deutsche Wesen der »Zauberflöte«, an die Gemütswelt der Mozartschen Komödien schließen sich Webers Werke und schließt sich Ferdinand Raimunds von einer bescheidenen Musik durchwebte Märchenwelt an. Shakespeare war vom Augenblick an einbezogen, als man diese Bühne aufschlug: aber der Shakespeare des »Sturm« und des »Sommernachtstraum« vor allem.²⁶

Einmal mehr wird Mozarts »Zauberflöte« um ihren offen freimaurerischen Gehalt gebracht, der den ganz spezifischen, keineswegs orthodox-katholischen ideologischen Hintergrund ihres ostentativen Mysterienkults bildet, und auf die naive Papageno-Handlung reduziert, die nur *einen*, besonders leicht bekömmlichen Strang der komplexen drama-

²⁴ Über »Così fan tutte« heißt es dann freilich im 1921 veröffentlichten Essay »Festspiele in Salzburg« in weniger verfänglichem Zusammenhang: »[D]as Gebilde, worin dieses Buffo-Element zum herrschenden geworden ist, das Tanzhafteste, was Mozart schuf, das am verwandtesten ist dem bezauberndsten Bau-Element des Rokoko: einem schwebenden Plafond aus Stukkatur und Malerei.« (GW RA II, S. 268)

²⁵ Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 256.

²⁶ Ebd.

tischen Struktur darstellt. Die aufklärerische Dimension von Mozarts Schaffen erscheint in Hofmannsthals bemühter Konstruktion zugunsten einer rein geistlichen Traditionslinie vernachlässigt. Im Zusammenhang der ideologisch reklamierten Wiener Volkstheatertradition fällt zudem auf, daß nur der märchenspielhafte Raimund genannt wird, während der für seine beißende urbane Ironie bekannte Nestroy unerwähnt bleibt.²⁷ Auf der Ebene der Weltliteratur wiederholt sich der Eindruck einer sehr selektiven Sicht der Dinge – und damit einer sichtlich konstruktiven *invention of tradition*: So ist Shakespeare zwar zweifellos ein englischer Autor; seine Nennung könnte somit tatsächlich für einen kosmopolitischen Anspruch des Salzburger Festspielgedankens entstehen. Eine solche Argumentation wäre aber kaum überzeugend, wenn man bedenkt, daß der elisabethanische Dramatiker schon seit Herders Sammlung »Von deutscher Art und Kunst« als Prototyp dezidiert *deutscher* Nationaldichtung galt, was Hofmannsthal mit Sicherheit bekannt war. Dazu kommt, daß der Engländer hier auch nicht als Schöpfer der großen politischen Tragödien oder der Historiendramen gewürdigt wird, sondern wiederum als Verfasser eher märchenhafter Traum- und Zauberspiele.

Bestätigt wird der bisherige Befund einer dezidiert antirationalistischen und zudem latent deutschnational ausgerichteten Konzeption der Salzburger Festspiele durch Hofmannsthal in seiner abschließenden Skizze eines Spielplans, die folgendermaßen eingeleitet wird: »Das Repertoire ist ungeheuer. Überblickt man es, so ergibt sich ein Schein von Buntheit, im Wesen eine organische Einheitlichkeit«.²⁸ Diese Formel schließt an die klassizistische Maxime der »Einheit in der Mannigfaltigkeit« an. Während die »Buntheit« des Repertoires der verräterischen Formulierung zufolge aber eher scheinhaft wirkt, gründet seine reklamierte »organische Einheitlichkeit« in der Behauptung einer essentiellen »Wesenhaftigkeit«, deren antimoderne und antiaufklärerische Stoßrichtung nicht zu übersehen ist. Tatsächlich fehlen in den angeführten »Gruppen und Stufungen«

²⁷ Erst im späteren Essay »Das Salzburger Programm«, der im September 1926 erstmals erschien, wird auch Nestroy genannt, den man »gelegentlich« neben Raimund in den Salzburger Spielplan einbeziehen könne (GW RA III, S. 178f., hier S. 179). Tatsächlich standen im ersten Jahrzehnt der Festspiele weder Raimund noch Nestroy auf dem Programm; vgl. Josef Kaut, Die Salzburger Festspiele 1920–1981. Mit einem Verzeichnis der aufgeführten Werke und der Künstler des Theaters und der Musik, zusammengestellt von Hans Jaklitsch. Salzburg/Wien 1982, S. 243–257.

²⁸ Deutsche Festspiele zu Salzburg. In: GW RA II, S. 256.

der frühen Repertoireskizze von in Salzburg aufzuführenden Werken die dem ideologischen Konzept nicht kommensurablen Arbeiten von Dramatikern wie Lessing, Kleist oder Schnitzler, dem Wiener Freund und Kollegen Hofmannsthals, vom damals gerade wiederentdeckten Büchner ganz zu schweigen, wohingegen die dezidiert österreichische Ausrichtung des entworfenen Festspielprogramms durch Grillparzer gewährleistet werden soll, dessen dramatisches Märchen »Der Traum ein Leben« (1831) als heimischer »Nachhall« auf Calderons »Das Leben ein Traum« genannt wird.²⁹

Ein ähnliches, in mancher Hinsicht aber noch klareres Bild ergibt sich, wenn man Hofmannsthals »Aufruf zum Salzburger Festspielplan« (1919) heranzieht, der auch unter dem einfachen Titel »Die Salzburger Festspiele« bekannt geworden ist und sein programmatisches Anliegen in Form eines Frage-und-Antwort-Spiels nach dem Muster des großen katholischen Katechismus didaktisch vermittelt. Wiederum wird die ästhetische Einheit von Oper und Schauspiel betont, die sich nicht zuletzt in der baulichen Identität des Festspielhauses als Spielstätte beider ausdrücken soll,³⁰ und wiederum wird eine Kontinuität der »durch fünf Jahrhunderte ungebrochenen Theatertradition des bayrisch-österreichischen Stammes« behauptet, »als dessen Blüte sich die Wiener Theaterkultur den höchsten europäischen Rang neben der Pariser errungen hat«³¹ – so, als ob die Oper und das Schauspiel nicht nur der österreichischen Hauptstadt sich einzig und allein einer indigenen Volkskultur verdankten:

Der bayrisch-österreichische Stamm war von je der Träger des theatralischen Vermögens unter allen deutschen Stämmen. Alles, was auf der deutschen

²⁹ Vgl. ebd., S. 256f. Gut fünf Jahre später, nach einer gewissen Konsolidierung der Institution, erweitert Hofmannsthal dann in dem freilich erst 1938 aus dem Nachlaß publizierten Essay »Repertoire« das Salzburger Festspielprogramm um sämtliche der hier genannten Autoren – mit der bezeichnenden Ausnahme Schnitzlers: »Einiges haben die letzten Zeiten dem lebendigen Theater zugewonnen: Büchners ›Danton‹ und das von Leben strotzende Bruchstück ›Wozzek‹ [sic!] galten lange für ›Buchdramen‹ und waren nur den Literaturbeflissenen bekannt; heute sind sie dem Repertoire einverleibt, man darf sagen, so sicher wie ›Emilia Galotti‹ oder das ›Käthchen von Heilbronn‹, sicherer vielleicht als der ›Prinz von Homburg‹ und der ›Zerbrochene Krug‹; es ist ein Etwas in diesen letztgenannten Werken, so groß ihr Autor auch als Dichter, fast einzig, dasteht, das mit der Bühne keine reine und dauernde Ehe eingehen kann.« Lessing wird zuvor sogar namentlich erwähnt (GW RA III, S. 173–175, hier S. 173).

³⁰ Vgl. GW RA II, S. 258–263, hier S. 258.

³¹ Ebd., S. 262.

Bühne lebt, wurzelt hier, so das dichterische Element, so das schauspielerische.³²

Die raunende Beschwörung einer großen Vergangenheit ›bayrisch-österreichischer‹ Theatralität mündet in die hoffnungsfrohe Verheißung einer ebensolchen Zukunft, von der die deutsche Nation auf einzigartige Weise in ihrer ungeteilten Gesamtheit profitieren könne: »Bayreuth [...] dient *einem* großen Künstler; Salzburg will dem ganzen klassischen Besitz der Nation dienen.«³³ Davon, daß man eine ›von den Vätern ererbte‹ Kultur schon Goethe zufolge stets von neuem erst mühsam ›erwerben‹ muß, um sie ›besitzen‹ zu können,³⁴ ist hier (zumindest explizit) keine Rede; stattdessen scheint das kulturelle Erbe in Salzburg für jedermann und jede Frau recht unmittelbar zuhanden zu sein – eine Vorstellung, die zum Zweck erhöhter Suggestivität das eindimensionale Kulturbild späterer Fremdenverkehrswerbung vorwegnimmt. Die manifesten nationalen Implikationen des Salzburger Festspielgedankens werden nun allerdings differenziert und präzisiert, indem Hofmannsthal die Frage, ob es sich um »ein deutsches nationales Programm« handle, wie folgt beantwortet:

Deutsch und national in dem Sinn, wie sich die großen Deutschen zu Ende des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, die gültigen Lehrer der Nation, die nationale Schaubühne dachten: es war ihnen selbstverständlich, die Antike einzubeziehen, und selbstverständlich, den Shakespeare wie den Calderon und den Molière nicht außen zu lassen.³⁵

Sichtbar wird hier eine durchaus komplexe Vorstellung von Deutschtum, die nicht auf dem chauvinistischen Ausschluß fremder kultureller Hervorbringungen beruht, sondern auf deren produktiver Absorption im Sinne der von Herder inaugurierten romantischen Konzeption einer zwar indigenen Kultur, die fremdkulturelle Errungenschaften gleichwohl

³² Ebd., S. 260. »[B]egründen« möchte Hofmannsthal diese Behauptung durch den (freilich nicht erbrachten und in dieser Ausschließlichkeit wohl auch nicht erbringbaren) »Nachweis, der bis in die Werke Goethes und Schillers hineinreichte [...], die ihren eigentlich theatralischen Gehalt lauter süddeutschen Elementen verdanken, vom Mysterienspiel und Puppentheater bis zur Barockoper.« (Ebd., S. 261f.)

³³ Ebd., S. 260.

³⁴ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Hg. von Albrecht Schöne (= Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 7/1). Frankfurt a.M. 1999, S. 43 [Goethe, *Faust I*, Nacht, V. 682f.].

³⁵ Die Salzburger Festspiele. In: GW RA II, S. 259.

›organisch‹ zu integrieren vermag. Die uneingestandene Voraussetzung einer solchen kulturellen Integrationsleistung ist freilich die im Kontext des Organizitätspostulats kategorisch geleugnete Zusammengesetztheit *jeder* Form von neuzeitlicher Kultur, die Hofmannsthal im Kontext der Diskussion um Goethes »Faust« erwähnt, ohne die daraus resultierenden fatalen Konsequenzen für seine eigene Beweisführung zu reflektieren: Goethes Drama sei »das Schauspiel aller Schauspiele, zusammengesetzt aus den theatralischen Elementen vieler Jahrhunderte«. ³⁶ Nimmt man diese sicherlich zutreffende Formel indes ernst, dann entzieht man damit dem poetologischen Essentialismus der sonstigen Argumentation den Boden.

Einschlägig ist in diesem Zusammenhang auch der Rekurs auf den ebenfalls von Herder herrührenden Volks-Begriff. Hofmannsthal nämlich wischt die Frage nach dem intendierten Zielpublikum – »Wollt ihr für die Gebildeten spielen oder für die Masse?« – mit folgenden Worten vom Tisch: »Wer den Begriff des Volkes vor der Seele hat, weist diese Trennung zurück.« ³⁷ Er entwickelt dabei eine regelrechte Mythologie überzeitlicher Volkskultur: »Das Volk rechnet mit Jahrhunderten. Für den Kern des Volkes ist das Große immer neu« – weshalb der »über und unter den Zeiten« stehende Mozart problemlos das Zentrum des Salzburger Festspielrepertoires ausmachen könne. ³⁸ Indem Hofmannsthal einer so anspruchsvollen Dichtung wie Goethes »Faust« ganz im Sinne des Direktors im »Vorspiel auf dem Theater« ³⁹ die Eigenschaft zuspricht, »reich genug an Sinnfälligem, Buntem und Bewegtem« zu sein, »um das naivste Publikum ebenso zu fesseln wie den Höchstgebildeten«, ⁴⁰ stellt er sich vorderhand in die egalitäre Tradition von Herders und Bürgers Popularitätsgedanken, *de facto* aber in eine elitärere, etwa von Schillers Konzept der Kunstautonomie, wie hier nicht im einzelnen ausgeführt werden kann. ⁴¹ Bei einem solchen intendiertermäßen alle Kulturen und

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Goethe, Faust (wie Anm. 34), S. 16f. [Goethe, Faust I, Vorspiel auf dem Theater, V. 89–103].

⁴⁰ Die Salzburger Festspiele. In: GW RA II, S. 259.

⁴¹ Vgl. dazu etwa Norbert Christian Wolf, »Der schmutzige Witz des Herrn Blumauer«. Schiller und die Marginalisierung populärer Komik aus dem josephinischen Wien. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin 1996, S. 56–87, hier S. 64–74.

Klassen umfassenden, dennoch national grundierten Festspielprojekt kann schließlich der in Hofmannsthals Kriegspublizistik⁴² angedeutete und nach Kriegsende wirkungsmächtig etablierte politische (Mittel-) Europa-Diskurs⁴³ nicht fehlen, der hier missionarische Züge trägt und generell eine ideologisch bedenkliche Schlagseite hat: Mit Blick auf die »tiefsten in Jahrhunderten ausgeformten Gewöhnungen des mittleren Europa« gehe es nicht darum, »neue Forderungen auf[zu]stellen, sondern die alten einmal wirklich [zu] erfüllen.«⁴⁴ Was Hofmannsthal damit konkret meint, wird klar, wenn er in der Folge der Hoffnung Ausdruck verleiht, »daß die Angehörigen anderer Nationen zu uns kommen werden, um das zu suchen, was sie nicht leicht anderswo in der Welt finden könnten.«⁴⁵

Noch nicht erwähnt wurde bisher ein weiterer zentraler Aspekt der Salzburger Festspielideologie, der im Verweis auf die »[i]n Wien und in Berlin und anderswo [...] in beengter Weise durch Raum und Zeit«⁴⁶ gemachten Erfahrungen nur latent anklingt, in der Folge aber offen ausgesprochen wird: Als Argument für die Entscheidung, die Festspielidee »nicht gleich in Wien, wenn schon nicht in Berlin« zu verwirklichen, führt Hofmannsthal kulturkritisch an: »Die Großstadt ist der Ort der Zerstreung, eine festliche Aufführung bedarf der Sammlung, bei denen, die mitwirken, wie bei denen, die aufnehmen.«⁴⁷ Einen ideellen Hinter-

⁴² Vgl. Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917. Frankfurt a.M. u. a. 1981; Andreas Schumann, »Macht mir aber viel Freude«. Hugo von Hofmannsthals Publizistik während des Ersten Weltkriegs. In: Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne. Hg. von Uwe Schneider und Andreas Schumann. Würzburg 2000, S. 137–151, bes. S. 148f; Eberhard Sauermann, Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg. Wien/Köln/Weimar 2000, S. 38–44, S. 60–62 und S. 218–222. Ulrich Weinzierl, Hofmannsthal. Skizzen zu seinem Bild. Wien 2005, S. 91, erläutert zu den »merkwürdige[n] Zusammenhänge[n] und personelle[n] Kontinuitäten« zwischen Hofmannsthal, seiner Entourage und dem (späteren) Nationalsozialismus: »Der Beginn des Verhängnisses ist mit Hofmannsthals Weltkriegs- und Österreich-Publizistik zu datieren.«

⁴³ Vgl. dazu Wolfram Mauser, »Die geistige Grundfarbe des Planeten«. Hugo von Hofmannsthals »Idee Europa«. In: HJb 2 (1994), S. 201–222.

⁴⁴ Die Salzburger Festspiele. In GW RA II, S. 259.

⁴⁵ Ebd., S. 260.

⁴⁶ Ebd., S. 259.

⁴⁷ Ebd., S. 260. Vgl. dazu auch GW D III: Das Salzburger große Welttheater, S. 170–173, hier S. 171f.: »In einer sehr großen Stadt, wie Wien, [...] ist so viel Neues und Fremdes zumal durch die Zeitungen ins Denken und Reden gedungen, daß sich mit dem, was im Volk an altem naiven theatralischen Sinn noch da ist, kein ›Publikum‹ ganz entscheidend mehr durchsetzen läßt – besonders seit die Schranken zwischen der ›Stadt‹ mit ihren unvolksmäßigen [!] Kunstanstalten und der ›Vorstadt‹ gefallen sind.«

grund dieser Argumentation bildet vielleicht der bekannte Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« des Berliner Soziologen Georg Simmel mit seiner Diagnose der »Blasiertheit« als Schutzreaktion gegen die großstädtische Reizüberflutung, doch kann seine Lektüre durch Hofmannsthal im Unterschied zu jener der »Philosophie des Geldes« nicht belegt werden.⁴⁸ Erneut zeigt sich aber in diesem Zusammenhang, daß die antiurbane Stoßrichtung seines Salzburger Festspielgedankens generell stark antimodern(istisch)e Implikationen hat, wobei hier auch an die kulturpolitischen Folgen des Verfassungs- und Regierungswechsels in dem plötzlich zu einem Zwergstaat geschrumpften (Deutsch-)Österreich sowie in der Hauptstadt Wien zu denken ist, die seit Mai 1919 erstmals sozial-

⁴⁸ Der Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903) gilt freilich als ein Nebenprodukt der »Philosophie des Geldes« (1900) und kondensiert mehrere von den Thesen und Beobachtungen, die dort breit ausgeführt werden. Wie eine Durchsicht der vorhandenen Brief- bzw. Briefwechsel-Ausgaben sowie der Brief-Chronik zeigt, finden sich zwar einige Briefstellen Hofmannsthals, die auf Simmel-Lektüren hindeuten – so eine erste Lektürenotiz zur »Philosophie des Geldes« am 4. Mai 1906, eine Erwähnung dieser Lektüre im Brief an Eberhard von Bodenhausen am 7. Juni 1906, Hinweise auf eine Kenntnis der Simmel-Arbeiten »Kant – 16 Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität« und »Über Goethes und Kants moralische Weltanschauung« in Briefen an Helene von Nostitz (23. November 1906), Eberhard von Bodenhausen (6. Januar 1907) und Harry Graf Kessler (28. August 1908) –, jedoch keine Erwähnung des Aufsatzes »Die Großstädte und das Geistesleben«. In der Korrespondenz mit Rudolf Pannwitz, der Vorlesungen bei Simmel besuchte und dessen Sohn bei ihm Privatstunden nahm, weisen die von Pannwitz verfaßten Briefe Erwähnungen von Simmel auf, die aber vor allem auf dessen universitäre Stellung bezogen sind. Die Monographie von Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000, verzeichnet zahlreiche Belege für eine Nähe der Kunstauffassung Hofmannsthals zu den kunsttheoretischen Schriften Simmels (z.B. »Böcklins Landschaften«, »Ästhetik des Porträts«, »Philosophie der Landschaft«, »Rodins Plastiken und die Geistesrichtung der Gegenwart«); dabei deutet Renner auch eine Nähe Hofmannsthals zum Begriff der »Steigerung des Nervenlebens« an, der in Simmels Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« ausgeführt wird (S. 506); als Beleg werden in diesem Zusammenhang aber Hofmannsthal-Stellen aus den Jahren 1892 und 1893 angeführt, die mithin nicht auf eine Lektüre des Simmel-Essays von 1903 zurückgehen können. Im Aufsatz von Lorenz Jäger, Zwischen Soziologie und Mythos. Hofmannsthals Begegnung mit Werner Sombart, Georg Simmel und Walter Benjamin. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 95–107, hier S. 101, findet sich schließlich neben einer ausführlicheren Stelle zum Zusammenhang der »Philosophie des Geldes« mit dem »Jedermann«-Stoff folgendes: »Soviel zur Philosophie des Geldes – nicht das einzige übrigens, was Hofmannsthal von Simmel kannte: die Soziologie hat er gelesen, das Kant-Buch rezensiert. Befremdlich ist dabei auf Simmels Seite ein fast völliges Schweigen, das seinerseits der Deutung bedürfte. Vielleicht war sein Bild vom Dichter so ausschließlich durch George bestimmt, daß ein Verständnis für Hofmannsthal blockiert war – in jedem Fall scheint es ein bewußtes, ostentatives Schweigen, über das vielleicht eines Tages die Edition der Schriften und Briefe Aufschluß geben wird.«

demokratisch regiert wurde.⁴⁹ Ein damit mittelbar zusammenhängender, ganz handfester Hintergrund der Polemik besteht etwa in Hofmannsthals und Reinhardts gar nicht unbegründeter Angst, aus der Theaterkultur der demokratisierten – und damit auch proletarisierten – Metropolen Wien und Berlin verdrängt zu werden bzw. dort zumindest an Einfluß zu verlieren.⁵⁰ Tatsächlich verlor der noch vom Kaiser eingesetzte und von Hofmannsthal protegierte Burgtheaterdirektor Andrian mit dem Ende der Monarchie seine Funktion,⁵¹ was Hofmannsthals Einflußmöglichkeiten auf Konzept und Programm entschieden schmälerte. Als Antwort auf solche Entwicklungen, die er als existentielle Bedrohung wahrnehmen mußte, konstruiert Hofmannsthal im mehr typologischen als ideologischen Anschluß an einen 1900 verfaßten Essay Hermann Bahrs mit dem wohl unfreiwillig komisch wirkenden Titel »Die Hauptstadt von Europa: Eine Phantasie in Salzburg«⁵² eine geradezu geschichtsphilosophische Notwendigkeit der Festspielbegründung just in Salzburg:

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

⁴⁹ Bei den Wiener Gemeinderatswahlen im Mai 1919 erhielten die Sozialdemokraten von 165 zu vergebenden Mandaten genau 100. Jakob Reumann wurde der erste sozialdemokratische Bürgermeister von Wien. Ein Verfassungsgesetz vom 29. Dezember 1921 erklärte Wien dann zum eigenen Bundesland, das seit dem Ende der Monarchie mit dem Stigma des überdimensionierten ›Wasserkopfes‹ behaftet war. Die Angst vor dieser Entwicklung ging den realen Ereignissen voraus, wie die schon in einem Tagebucheintrag vom 17. November 1918 artikulierte »Sorge« Leopold von Andrians »vor dem Socialismus u[nd] Bolschewikismus« (Andrian, Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte [wie Anm. 8], S. 470) zeigt.

⁵⁰ Vgl. Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 59 und S. 61f.

⁵¹ Vgl. den Brief Andrians an Josef von Hunyady, 11. November 1918, worin Andrian feststellt: »Da ich nun meine Stelle nur im Dienste Seiner Majestät übernommen und Allerhöchstdemselben den Treueid geschworen habe, beabsichtige ich im Falle des Eintrittes der oben erwähnten Ereignisse [d.h. »im Falle eines gewaltsamen Umsturzes oder einer Thronentsagung Seiner k. und k. Apostolischen Majestät«] mich sofort von meinem Posten zurückzuziehen und die Geschäfte dem Kanzleidirektor Hofrat von Horsetzky zu übergeben.« (Andrian, Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte [wie Anm. 8], S. 469)

⁵² Abgedruckt in Hermann Bahr, Essays. Leipzig 1912, S. 235–240. Bahr ließ in diesem Text freilich einen überzeugten Kosmopoliten zu Wort kommen, der sich – im Unterschied zum späteren Hofmannsthal – dezidiert vom eigenen ›Volk‹ und der eigenen Nation distinguert (bes. S. 236f.).

allem. Das mittlere Europa hat keinen schöneren Raum, und hier mußte Mozart geboren werden.⁵³

Zur Konstruktion eines neuen, alternativen Zentrums bedarf es passender Peripherien, zu der die angrenzenden deutsch- und fremdsprachigen Kulturräume unter der Hand degradiert werden. Ungewollt belegt die hier gezeichnete mitteleuropäische Kulturtopographie darüber hinaus einmal mehr am Beispiel Mozarts die vielfältige Zusammengesetztheit neuzeitlicher Kultur.

Erst im vierten und letzten Abschnitt des »Aufrufs zum Salzburger Festspielplan« nun nennt Hofmannsthal die Stärkung des besagten »Glauben[s] an einen Europäismus, der die Zeit von 1750 bis 1850 erfüllt und erhellt hat«, ⁵⁴ als besonderes Wirkungsziel des Festspielunternehmens. Der Appell an den europäischen Gemeingeist erfolgt reichlich spät und bezieht sich überdies auf Vorbilder, deren Kosmopolitismus meist mit einem ausgeprägten Patriotismus oder gar Nationalismus einhergegangen ist: Herder, Napoleon und die Französische Revolution stehen in der Semantik des frühen 20. Jahrhunderts kaum für ein friedliches und gleichberechtigtes Miteinander der europäischen Völker. Einzig Goethe stellt in Hofmannsthals Zusammenstellung eine gewisse Ausnahme dar, konnte man mit ihm doch eine Vorstellung von Weltliteratur und Weltkultur verbinden, die sich dem in der Romantik konstituierten deutschen Kulturchauvinismus verweigerte.⁵⁵ Hofmannsthal seinerseits bezeichnet den »Glauben« an Europa etwas pleonastisch als »das geistige Fundament unseres geistigen Daseins«, weshalb alles darauf ankomme, »daß er durch aufbauende Taten immer wieder bekannt werde.«⁵⁶ Die Gründung der Salzburger Festspiele erscheint in dieser Optik nun endlich, aber relativ unvermittelt und unvorbereitet als Dienst am europäischen Gedanken, der zwar gegen alle Formen des damals grassierenden Nachkriegsrevanchismus als geschichtsphilosophische Notwendigkeit legitimiert wird – »Die Entwicklung vollzieht sich in Spiralen«⁵⁷ –, aber

⁵³ Die Salzburger Festspiele. In: GW RA II, S. 261.

⁵⁴ Ebd., S. 262.

⁵⁵ Vgl. dazu das Kapitel »Deutsche Welterleuchtung oder globaler Ideenhandel?« in Manfred Koch, Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff »Weltliteratur«. Tübingen 2002, S. 231–269.

⁵⁶ Die Salzburger Festspiele. In: GW RA II, S. 262. »Ihn mit deutlichen Worten zu verleugnen, hätte niemand den Mut«.

⁵⁷ Ebd.

kaum im Sinne eines tatsächlichen Kennenlernens und demokratischen Austausches zwischen den Völkern zu verstehen ist. Dies legt jedenfalls die abschließende Wendung des Essays nahe, deren Frage-Antwort-Folge plötzlich scharf zwischen populärer Lebenspraxis und elitärer Hochkultur unterscheidet und ganz normativ für eine ausschließliche Geltung letzterer plädiert:

Tragen Zehntausende von Kilometern Eisenbahn nicht mehr dazu bei, daß die Nationen einander kennen, als alle Theater und Bibliotheken der Welt? / Umgekehrt: die Eisenbahnen haben die Menschen einander fremd gemacht. Die Nationen sollen einander in ihrem Höchsten erkennen, nicht in ihrem Trivialsten.⁵⁸

In diesen recht pathetischen Schlußworten klingt ein kultureller Elitismus durch, der die vorausgehende Inanspruchnahme populärer Kultur in ein fragwürdiges Licht stellt. Insgesamt wird hier weniger die emanzipatorische Seite des Herderschen Volksgedankens aktiviert, sondern eher seine chauvinistischen Implikationen und jene Folgerungen, die man zu Hofmannsthals Zeit als ›völkisch‹ bezeichnet hat.

Daß die ideologische Grundlage des Hofmannsthalschen Festspielkonzeptes der Gründerjahre kaum in erster Linie kosmopolitischen Charakters ist, bestätigt schließlich ein Blick in seinen dritten programmatischen Text, der die Salzburger Festspiele im Titel trägt. Der Essay »Festspiele in Salzburg« (1921) gibt einen bislang verborgenen, aber von Beginn an maßgeblichen Stichwortlieferanten und Gewährsmann des argumentativen Engagements für die Festspielgründung preis: Es handelt sich um den aus Böhmen stammenden katholischen Literaturhistoriker Josef Nadler,⁵⁹ einen Schüler des bekannten Prager Germanisten und gebürtigen Wiener Neustädters August Sauer. Sauer, wie die meisten seiner damaligen Fachkollegen zwar eindeutig deutschnational eingestellt, hatte gleichwohl aus katholisch-österreichisch-großdeutscher Perspektive gegen die im 19. Jahrhundert vorherrschende – insbesondere von seinem eigenen akademischen Lehrer, dem ebenfalls aus der Habsburgermonarchie stammenden späteren Berliner Großgermanisten Wilhelm Scherer vertretene – germanistische Literaturgeschichtskonzeption mit preußisch-klein deutschem Telos angeschrieben und zu diesem Zweck einen

⁵⁸ Ebd., S. 263.

⁵⁹ Vgl. GW RA II, S. 264–268, hier S. 267, Anm. *.

stammesgeschichtlichen Ansatz entworfen, der jeder deutschsprachigen Kulturlandschaft ihr Eigenrecht zukommen lassen sollte.⁶⁰ Sauers Schüler Nadler nahm diesen Ansatz auf, entwickelte ihn weiter und legte ihn seiner zunächst drei-, später vierbändigen »Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften« (1. Auflage 1912–1918) zugrunde. Wenn Hofmannsthal nun das Salzburger Festspielprojekt dahingehend charakterisiert, daß damit nur dem »Urtrieb des bayrisch-österreichischen Stammes« Genüge geleistet werde, indem man diesem helfe, »zu seinem eigentlichen geistigen Element [zurückzufinden]«,⁶¹ dann stellt er sich hörbar in den geistigen Windschatten Nadlers, den er auch sonst bei allen Differenzen im Detail als ideologisch-theoretische Bezugsgröße literaturhistorischer Konstruktionen schätzte.⁶² In der Programmschrift von 1921 häufen sich denn auch die typographisch ausgewiesenen Zitate aus der berühmt-berüchtigten Nadlerschen »Literaturgeschichte«, was das Salzburger Festspielkonzept Hofmannsthals in ein ideologisch bedenkliches Fahrwasser bringt, sollte sich Nadlers völkischer Ansatz doch in den 30er Jahren als weitgehend kompatibel mit der NS-Ideologie erweisen, der sich der nunmehr in Wien lehrende Literaturhistoriker in den späteren Auflagen seines Hauptwerks auch immer mehr annäherte, um nach dem Anschluß der NSDAP beizutreten.⁶³ Gleichwohl ist in sei-

⁶⁰ Vgl. dazu Irene Ranzmaier, *Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin/New York 2008, bes. S. 75–81.

⁶¹ *Festspiele in Salzburg*. In: *GW RA II*, S. 264.

⁶² Vgl. Roger Bauer, *Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele*. In: *Referate und Diskussionen der 3. Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft 1974* (HF, Bd. 2). Freiburg i.Br. 1974, S. 131–140, hier S. 133–136; Werner Volke, *Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler*. In: *Referate und Diskussionen der 3. Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft 1974*, S. 87–99; *Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen*, mitgeteilt von Werner Volke. In: *Jb. der Deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974), S. 37–88; Ulrich Wyss, *Literaturlandschaft und Literaturgeschichte. Am Beispiel Rudolf Borchardts und Josef Nadlers*. In: *Interregionalität der deutschen Literatur im europäischen Mittelalter*. Hg. von Hartmut Kugler. Berlin/New York 1995, S. 45–63, hier S. 60–62; Christoph König, *Hugo von Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*. Göttingen 2001, S. 242–268.

⁶³ Vgl. dazu und zum Kontext Sebastian Meissl, *Zur Wiener Neugermanistik der dreißiger Jahre: ›Stamm, Volk, Rasse, Reich‹. Über Josef Nadlers literaturwissenschaftliche Position*. In: *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien*. Hg. von Klaus Amann und Albert Berger. Wien/Köln/Graz 1985, S. 130–146; Ders., *Wiener Ostmark-Germanistik*. In: *Willfähige Wissenschaft. Die Wiener Universität 1938–1945*. Hg. von Gernot Heiß u. a. Wien 1989, S. 133–154; Franz Graf-Stuhlhofer, *Opportunisten, Sympathisanten und Beamte. Unterstützung des NS-Systems in der Wiener Akademie der Wissenschaften, dargestellt am Wirken Nadlers, Srbiks und Meisters*. In: *Wiener Klinische Wochenschrift* 110 (1998), H. 4/5, S. 152–157; Ranzmaier, *Stamm und Landschaft* (wie Anm. 60), S. 424–429. Infolge der seit 1945 betriebenen ›Entnazifizierung‹

ner anhaltenden und in mancher Hinsicht durchaus stichhaltigen, weil gegen eine Geringschätzung des oberdeutschen Beitrags zur gesamten deutschsprachigen Literaturgeschichte gerichteten Argumentation ständig der katholisch-österreichische Hintergrund spürbar, der Hofmannsthals Bestreben zur Rehabilitation der hier beheimateten literarischen Traditionen entgegenkam.

Um diese kulturpolitische Mission zu bewerkstelligen, glaubt der Dichter superlativische Essentialisierungen in Anschlag bringen zu müssen: »Dem Bajuwaren wurde alles Handlung; er ist der Schöpfer des deutschen Volksspielles.«⁶⁴ Hofmannsthal entwirft mit solchen Worten glorreiche Genealogien und Analogien, die vor allem kultur*geographisch* vermittelt erscheinen:

Es ist etwas in diesem Tun und Treiben, diesem unbesiegbaren Drang zur Darstellung, in dem Bild und Klang, pathetische Gebärde und Tanzrhythmus zusammenfließen, das an Attika gemahnt; und hier wie dort scheint es an das gleiche Naturgegebene gebunden: das Bergland. Ein Bergtal ist ein natürliches Theater, und sonderbar genug, der theatralische Trieb des südlichen deutschen Stammes folgt den Bergketten.⁶⁵

Durch die essentialistische Grundierung der stammesgeschichtlichen Konstruktion in ewigen und unveränderlichen geographischen Gegebenheiten wird jeder Anschein von Geschichte, ja jede Denkmöglichkeit einer in welcher Hinsicht auch immer kontingenten Herkunft kultureller Erscheinungen gleich einem Exorzismus systematisch ausgetrieben: »Es ist nichts Zufall, alles geographische Wahrheit, tiefer Zusammenhang zwischen scheinbar nur Geistigem und scheinbar nur Physischem.«⁶⁶ Wiederum in eine unübersehbare Paradoxie begibt sich Hofmannsthal, wenn er bereits im Theater des antiken Syrakus und mehr noch in jenem des modernen Salzburg »unendlich komplizierte Elemente« am Werk sieht, »die ganz verschiedenen Ordnungen angehören« und die

hat Nadler sein zunächst noch verborgenes, aber spätestens seit 1938 an der angeschlossenen Wiener Universität allenthalben sichtbares NS-Engagement mit einem Berufsverbot bezahlt; vgl. Sebastian Meissl, Der »Fall Nadler« 1945–1950. In: Verdrängte Schuld – Verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945–1955. Hg. von ders., Klaus-Dieter Mully und Oliver Rathkolb. Wien 1986, S. 281–301; Ranzmaier, Stamm und Landschaft (wie Anm. 60), S. 480–484.

⁶⁴ Festspiele in Salzburg. In: GW RA II, S. 264–268, hier S. 264.

⁶⁵ Ebd., S. 265.

⁶⁶ Ebd., S. 266.

gleichwohl »zu einer solchen Einheit zusammen[traten], daß das Resultat als etwas rein Volkshafte, ja Naturhaftes, Unmittelbares erschien.«⁶⁷ Da in der Folge erneut die bereits hinlänglich angeführten Topoi von Hofmannsthals publizistischem Engagement für die Salzburger Festspiele aufgegriffen werden, müssen diese hier nicht noch einmal *in extenso* referiert werden. Prominent figuriert etwa die ausdrückliche Erklärung Salzburgs zum eigentlichen Zentrum des »bayrisch-österreichischen Raums«⁶⁸ sowie die weiter präzierte landschaftlich-architektonische Grundierung des Festspielkonzeptes.⁶⁹ Für die gegenwärtigen Ausführungen zielführender erscheint hingegen die Analyse der Konstruktionsarbeit, die Hofmannsthal zum Zweck einer Plausibilisierung der von ihm erschriebenen kulturellen Ordnung und Identität einsetzen muß – die Mühe also, die er zur *invention of tradition* aufbringt und die deren Künstlichkeit bedingt:

Von all dieser Theaterkunst, dieser wahren organischen Entwicklung, einer der folgerichtigsten, ungebrochensten, die je, seit der Antike, auf künstlerischem Gebiete da war, ist das Mysterienspiel in deutschen gereimten Versen der Anfang und ein Gebilde wie der »Don Juan« die Krönung. Verwandt sind sie beide durch und durch, denn beide sind sie ein wahres Theater, nicht aus der Rhetorik geboren, nicht aus dem Psychologischen, sondern aus jenem Urtrieb, »der das Übermenschliche greifbar vor sich sehen will und tiefen Abscheu hegt vor jeder formlosen Abstraktion«.⁷⁰

Die zuletzt zitierte Formulierung ist typographisch als Zitat aus Nadlers »Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften« gekennzeichnet und hat schon dort eine manifest modernekritische

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd.: »Salzburg ist in der Tat das Herz dieser bayrisch-österreichischen Landschaft. Alle diese kulturellen und geographischen Linien, die Wien mit München, Tirol mit Böhmen, Nürnberg mit Steiermark und Kärnten verbinden, laufen hier zusammen.«

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 266f.: Salzburg sei »landschaftlich und architektonisch der stärkste Ausdruck des süddeutschen Barock, denn die Landschaft spielt hier so der Architektur entgegen, die Architektur hat sich so leidenschaftlich theatralisch der Landschaft bemächtigt, daß die beiden Elemente zu trennen undenkbar wäre. Das Geistige stimmt überein. [...] Nirgends so wie dort fließen die Jahrhunderte ineinander, das Barock des Mittelalters – die nach Ausdruck und Darstellung ringende franziskanische Zeit – und das Barock des [?] Jahrhunderts. Das bäuerliche, beharrende, naturnahe Element bindet beide. Der von Palästen und Säulenbogen umschlossene Domplatz ist italienisch, fast zeitlos. Herein blicken die Berge einer deutschen Landschaft, gekrönt von einer deutschen Burg. Die Franziskanerkirche ragt daneben auf, reines Mittelalter. Die Statuen vor dem Dom sind frühes Barock.«

⁷⁰ Ebd., S. 268.

Stoßrichtung, die der in Hofmannsthals frühen Festspielschriften von 1919 diagnostizierten durchaus entspricht. Eine besondere Form von Evidenzerzeugung hinsichtlich des *genius loci* gelingt Hofmannsthal mit der hübschen Bemerkung, daß »eine Figur wie der Teufel des mittelalterlichen Mysterienspiels und der Leporello« des »Don Giovanni« durch »das gemeinsame Buffo-Element« verbunden werden; er plausibilisiert dies folgendermaßen: »Ihr Gemeinsames heißt Hans Wurst; und Hans Wurst wieder ist ein geborener Salzburger.«⁷¹ Auf stimmiger kaum denkbare Weise scheinen so alle Traditionslinien in der alten Bischofsstadt zusammenzulaufen.

Der unüberhörbar und legitimerweise *pro domo* argumentierende Dichter zeichnet freilich ein stark idealisiertes Bild von den in Salzburg während der ersten Festspielaufführungen tatsächlich herrschenden Rezeptionsverhältnissen, wenn er die gleichsam naturwüchsige Ortsangemessenheit der ersten Salzburger »Jedermann«-Aufführung auf dem Domplatz hervorhebt:

Selbstverständlich war das Ganze den *Bauern*, die hereinströmten, zuerst vom Rande der Stadt, dann von den nächsten Dörfern, dann von weiter und weiter her. Sie sagten: »Es wird wieder Theater gespielt. Das ist recht.«⁷²

Auch im zwei Jahre später verfaßten und noch genauer zu mustern den dritten »Wiener Brief« rühmt Hofmannsthal »das denkbar bunteste Publikum« der Aufführungen des »Salzburger großen Welttheaters« (1922):

[N]icht nur daß wir, zum erstenmal seit dem Krieg, wieder an einer Stelle von Mitteleuropa eine völlig internationale Zuhörerschaft vor uns hatten, sondern auch die Teile, welche zu unseren eigenen Nationen gehörten, ich meine die deutschen und die österreichischen Elemente unter den Zuhörern, waren sozial sehr bunt gemischt: neben den »neuen Reichen« saßen sehr viele einfache Menschen aus dem Volk, Bauern und Bäuerinnen, die Kleinbürger unserer kleinen ländlichen Alpenstädte, Priester und Klosterfrauen zwischen den Amerikanern, den Skandinaviern, den Franzosen und Berlinern.⁷³

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S. 267 (Hervorh. d. Verf.).

⁷³ GW RA II, S. 285–294, hier S. 290. Daß hier die »österreichische Nation« als eigenständig neben der deutschen behandelt wird, was in den anderen Schriften Hofmannsthals zu den Salzburger Festspielen kaum zu finden sein wird, verdankt sich wohl dem Adressatenbezug auf das amerikanische Publikum.

Hier ist offenbar ein Wunsch der Vater des Gedankens. Der auf diese Weise wiederholt und nun als tatsächlich realisiert behauptete Populäritätsanspruch wurde nämlich realiter Lügen gestraft, waren die Eintrittspreise doch »von Anfang an so hoch, dass niemand Zutritt hat[te], der nicht dem alten Geldadel oder der deutschen Industriellen-Elite angehört[e]«, wie Steinberg berichtet.⁷⁴ Von einer besonderen Präsenz der Landbevölkerung bei den Festspielen kann von Beginn an keine Rede sein, wenngleich manche Beobachter diesen Eindruck einfach haben wollten. Sie übersahen dabei vielleicht den Umstand, daß es schon damals vielen der teilweise von weither angereisten Festspielbesucher als besonders stilvoll galt, sich tagsüber, vor Beginn der Aufführungen, in Salzburger Landestracht zu kleiden,⁷⁵ die man etwa in der Getreidegasse – also unweit der Spielstätten – zu gehobenen Preisen erwerben konnte (und immer noch kann). Die häufig beklagte Höhe der Eintrittspreise bereits im Eröffnungsjahr der Festspiele ist nicht zuletzt auf die angesichts der angespannten öffentlichen Haushaltslage recht geringen Subventionen von staatlicher Seite zurückzuführen;⁷⁶ sie widerspricht aber dem erklärten Ziel Hofmannsthals, ein großes und sozial gemischtes Publikum anzusprechen.

In seiner Polemik mit dem so lapidaren wie suggestiven Titel »Vom großen Welttheaterschwindel« (1922), auf die noch zurückzukommen sein wird, hebt Karl Kraus deshalb hervor, daß »an der Kirchenpforte, mit der kein Bühnentürl mehr konkurrieren könnte, sich statt der Bettler die Schmöcke gedrängt haben«. ⁷⁷ Eine solche Versammlung von Schickleria in einer Kirche passe auf das genaueste zu

⁷⁴ Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 35.

⁷⁵ Alma Scope, Bühnen der Volkstümlichkeit. Die Bedeutung Salzburgs und der Festspiele für die Trachtenmode. In: Trachten nicht für jedermann? Heimatideologie und Festspieltourismus dargestellt am Kleidungsverhalten in Salzburg zwischen 1920 und 1938. Hg. von Ulrike Kammerhofer-Aggermann. Salzburg 1993, S. 241–259, hier S. 248f. Eine Zusammenfassung der weiteren Geschichte findet sich in Hanns Haas, Bilder vom Heimatland Salzburg. In: Liebe auf den zweiten Blick. Landes- und Österreichbewußtsein nach 1945. Hg. von Robert Kriechbaumer. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 149–201, hier S. 176–178.

⁷⁶ Nach Fuhrich/Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 16, konnten etwa 1919 von den auf die Dauer von 18 Jahren beantragten jährlichen Subventionen von 500 000 Kronen nur 40 000 Kronen zur Deckung der Bürospesen ausgezahlt werden.

⁷⁷ Karl Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel. Gesprochen vor einer Vorlesung des »Talisman« am 24. September. In: Die Fackel XXIV (November 1922), Nr. 601–607, S. 1–7, hier S. 3.

einer Gegenwart, in der nach dem Selbststurz der Throne die Altäre ins Chaos der Unehre gesunken sind und wo Hochamt und Großmarkt in dem Einheitsbegriff jener »Messe« verschmelzen, die die Gelegenheit für Händler und Mysterienschwindler bedeutet [...].⁷⁸

Der sich als zürnender Tempelreiniger in der Nachfolge Jesu gerierende und streckenweise wie ein religiöser Eiferer wirkende Kraus bringt das Prinzip der Salzburger Festspiele bereits im dritten Jahr ihres Bestehens auf die ironisch-griffige Formel: »Ehre sei Gott in der Höhe der Preise«.⁷⁹

Zu einem ausgewogenen Verständnis der ideologischen Bemühungen Hofmannsthals ist freilich eine noch weiter in die Niederungen des Alltagsdiskurses vordringende Historisierung erforderlich: So ist seine forciert völkische Tonlage auch als beschwichtigende Antwort auf die xenophoben und antisemitischen Anwürfe zu verstehen, denen er und seine Mitstreiter in der Salzburger Öffentlichkeit allgemein sowie seitens der Wiener, Münchner und vor allem der Salzburger Presse im besonderen ausgesetzt waren, die gegen die »Juden-Festspielgemeinde« wettete und beklagte, daß diese

durch ihre Festspiele ein fremdes Schieberpublikum von zweifelhafter Qualität herbeilocke und daß sie obendrein sich mit Haut und Haaren Reinhardt verschrieben hätte, der hier seine Zirkuskünste zu erneuern gedenke [...].⁸⁰

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 5. Vgl. auch das Gedicht »Bunte Begebenheiten« (1923), in dem Kraus diese Formel versifiziert: »Man steht ihnen bei, damit Ehre sei / Gott in der Höhe der Preise.« Karl Kraus, Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. Bd. 9: Gedichte. Frankfurt a.M. 1989, S. 483–485, hier S. 484.

⁸⁰ So die mißbilligende Zusammenfassung der maßlosen Vorhaltungen im anonymen Zeitungsartikel Die Salzburger Festspiele in Gefahr. In: Salzburger Volksblatt Nr. 60, 15. März 1921, S. 3f., hier S. 3. Weiter heißt es da: »Verschärft wurde die Stimmung durch die immer energischer einsetzende antisemitische Agitation. Bedauerlich nun muß es genannt werden, daß aus diesen [...] Tendenzen heraus gegen die Festspielhausgemeinde und ihr ganzes Wirken eine Opposition von einer Heftigkeit und Maßlosigkeit entfaltet wurde, wie sie nur aus einer völligen Verkennung der kulturellen und gemeinnützigen Bestrebungen dieser Vereinigung erklärt werden kann.« Wie weit der hier geschilderte Ungeist bereits 1921 den öffentlichen Diskurs vergiftet hat, zeigt die Betonung des unbekanntem Verfassers, daß in der Festspielhausgemeinde »kein einziger Jude, sondern lauter arische Bürger der Stadt sitzen« (S. 3). Angesichts der haltlosen Angriffe gegen Max Reinhardt, die wohl ebenfalls aus antisemitischem »Geist« erfolgt sind, habe man in »den Kreisen der Festspielhausgemeinde [...] darauf hingewiesen, daß seinerzeit schon, und zwar im Einvernehmen mit Reinhardt, eine Erklärung hinausgegangen sei, in der ganz dezidiert festgestellt wurde, daß Reinhardt nur als Gastregisseur für einzelne Veranstaltungen gewonnen worden sei und mit den Festspielen in ihrer Gesamtheit nichts zu tun hätte« (ebd.).

Wenn man berücksichtigt, »daß einzelne Mitglieder der Festspielhausgemeinde mit *Drohbriefen* überschwemmt« wurden, »in denen man sie ›Verbrecher‹ nennt und ihnen die *Demolierung ihrer Geschäfte* androht«, ⁸¹ dann läßt sich der Grad an Verrohung des öffentlichen Diskurses erahnen, der bereits kurz nach dem Ende der Habsburgermonarchie angesichts der eklatanten wirtschaftlichen und sozialen Probleme eine beklagenswerte Intensität erreicht hatte und auf die Entwicklungen der 30er Jahre vorauswies. Die Attacken waren so massiv, daß die Festspielhaus-Gemeinde, deren Werbetätigkeit im Ausland als »schamlose Bettelei« diskreditiert worden war, ⁸² am 21. März 1921 im »Salzburger Volksblatt« eine Gegen-darstellung veröffentlichte, die folgendermaßen schließt:

Der Festspielhausgemeinde liegt nichts so ferne als die Absicht, die Veranstaltung von Festspielen gegen den Willen der bodenständigen Bevölkerung erzwingen zu wollen. Die Festspielhausgemeinde ist bereit, die Absage der für den Sommer geplanten Festspiele in Erwägung zu ziehen, unter der Voraussetzung allerdings, daß nicht anderen die Veranstaltung größerer Unternehmungen gestattet werde, sodaß nichts anderes erzielt würde als eine Schädigung der Festspielhausidee. Sollte aber die Idee als solche weiteren Angriffen ausgesetzt sein, dann allerdings müßte sich die Festspielhausgemeinde entschließen, das Projekt als solches verloren zu geben und ihre Tätigkeit einzustellen. Die Welt, deren Interesse für Salzburgs Pläne nun endlich wachgeworden, dürfte allerdings etwas überrascht sein über die Nachricht, Salzburg wünsche nicht, daß man ihm im Ausland in freundlicher Gesinnung werktätig beistehe, der Pflege deutscher Kunst ein würdiges Heim zu schaffen. ⁸³

⁸¹ Ebd., S. 3f.

⁸² [Salzburger Festspielhausgemeinde,] Die Salzburger Festspiele in Gefahr. In: Salzburger Volksblatt Nr. 64, 21. März 1921, S. 3f. Im einzelnen heißt es da: »Wenn es auch gewisse Kreise nicht zugeben wollen, es ist doch eine planmäßige Hetze, die gegen die Bestrebungen der Festspielhausgemeinde betrieben wird.« In der Folge wird beklagt, daß »man die Verbindung mit Max Reinhardt verhöhnt, die Tätigkeit des Vereines im Ausland schamlose Bettelei nennt, den Mitarbeitern jede Beziehung zur Kunst abspricht, ihnen vorwirft, sie hätten Interessen im Spiele, sie als Lügner und Schwätzer brandmarkt, den Verein offenkundig für die Qualität des heute reisenden Publikums verantwortlich macht, indem man ihm den Namen ›Judenfestspielgemeinde‹ beigibt, die Vereinigung einer großzügigen Hotel-Trust-Spekulation gleichsetzt, sie für die sinnlosen Preissteigerungen der letzten Jahre verantwortlich machen möchte und die Situation so entstellt, daß jeder versucht sei, zu meinen, vor der Festspielhausgemeinde habe es in Salzburg keinen Fremdenverkehr gegeben«; vgl. auch Fuhrich/Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 27.

⁸³ [Salzburger Festspielhausgemeinde,] Die Salzburger Festspiele in Gefahr (wie Anm. 82), S. 3f.; vgl. Fuhrich/Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 27f.

In den folgenden Monaten und Jahren sollten die Anfeindungen nicht abreißen. Immer wieder wurde Hofmannsthal mit häufig anonymen xenophoben und antisemitischen Beschimpfungen konfrontiert,⁸⁴ was seine ostensible Deutschtümelei der Nachkriegszeit sowie seine rekurrenten Beschwörungen besonderer Bodenständigkeit des Festspielkonzeptes auch als adressatenbezogene Kompensationsstrategie aus der Defensive des rassistisch Geschmähten erscheinen läßt. Es darf ja nicht vergessen werden, daß es sich bei seinen frühen Salzburg-Essays weniger um elaborierte kulturphilosophische Statements als schlicht um Werbetexte handelt, mit denen Hofmannsthal der Festspielidee bei einer reichlich provinziellen und keineswegs weltbürgerlichen Bevölkerung zum Durchbruch verhelfen wollte.

Dies wird etwa dann ersichtlich, wenn man die ganz anders geartete Argumentation betrachtet, mit der er 1923 im dritten »Wiener Brief« sein Salzburger Festspielkonzept einer amerikanischen Öffentlichkeit näherzubringen versuchte: Von Stammesgeschichtlichem oder Nationalem ist hier genausowenig die Rede wie von Einheitlichkeit und Volksgeist. Stattdessen wird jetzt das »Mysterium« oder die »theatralische Allegorie« des »Welttheater[s]« nüchtern als »eine sehr alte dramatische Form« bezeichnet, »die in allen europäischen Literaturen ihre große Epoche gehabt« habe: »im England der vor-shakespearischen Zeit ebenso wie in Frankreich, bevor dieses seine Literatur ganz den Nachahmern der Antike auslieferte«; nur sei »im katholischen südlichen Deutschland und in Österreich« »diese alte Form nie ganz abgestorben«.⁸⁵ Hofmannsthals Engagement für ihre Wiederbelebung wird nun als Dienst an der gemeinsamen europäischen Sache präsentiert:

[I]ch habe ganz bewußt in dieser Arbeit und in einer früheren – in meiner dramatischen Version des uralten und allgemein-europäischen »Jedermann«-Stoffes – diese Fackel aufgenommen, die hier bei uns noch glimmend auf dem Boden lag, und ich glaube, daß mir dabei – wie es bei dem scheinbar bloß instinktiven Handeln des Künstlers immer geht – eine verborgene Pluralität die Hand geführt hat.⁸⁶

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 32, sowie Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele (wie Anm. 3), S. 163; Weinzierl, Hofmannsthal (wie Anm. 42), S. 40f.

⁸⁵ Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 286.

⁸⁶ Ebd., S. 286f.

Noch nie war in den vorausgehenden Essays Hofmannsthals zu den Salzburger Festspielen so viel von den »europäischen Literaturen«, von »allgemein-europäischen« Stoffen und von der »Pluralität« als Darstellungsgrundlage und -ziel die Rede gewesen. Plötzlich wird »eine gewisse Analogie« zwischen seinem »Salzburger großen Welttheater« und Eugene O’Neills Drama »The Hairy Ape« konzediert, wird auch die partielle Ähnlichkeit der »Fragestellung« zwischen dem eigenen Schauspiel und dem »Inhalt des Expressionismus in allen Ländern« eingestanden.⁸⁷ Die gewandelte Erscheinung der dramatischen Figur des Bettlers gegen Ende des eigenen Stücks soll nunmehr »dem Gesicht von Walt Whitman auf seinen letzten Photographien« gleichen.⁸⁸ Das sind neue, bisher unvorstellbare Bezugspunkte der Hofmannsthalschen Festspielästhetik, ja er gelangt im weiteren Verlauf seiner Selbstdarstellung für ein amerikanisches Publikum zu einer regelrechten Apotheose moderner Gegenwartigkeit von Geschichte und verschiedenster Kulturen:

Es ist das das wahrhaft Großartige an der Gegenwart, daß so viele Vergangenheiten in ihr als lebendige magische Existenzen drinliegen, und das scheint mir das eigentliche Schicksal des Künstlers: sich selber als den Ausdruck einer in weite Vergangenheit zurückführenden Pluralität zu fühlen – neben jener Pluralität in die Breite, jener planetarischen Kontemporaneität, deren Ausdruck bei Whitman so genial ist – und sich dann das Instrument seiner Kunst selbst zu schaffen, indem er von den Eindrücken und Halluzinationen ausgeht, die zum Geheimnis des Individuums gehören, und damit *das* vom Überlieferten verbindet, was er erfassen kann.⁸⁹

Wenn sich jeder Künstler nach Bedarf und Belieben selber seine Tradition zusammensammeln darf, dann verliert die fatale Vorstellung einer unumgänglichen Macht des Bodens und der Überlieferung, die gar noch stammesgeschichtlich begründet ist, ihre zuvor stets als essentiell behauptete Grundlage.⁹⁰ Im letzten Abschnitt dieser überraschend le-

⁸⁷ Ebd., S. 287.

⁸⁸ Ebd., S. 289.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ In seinen nachgelassenen Notizen »Zu Josef Nadlers ›Literaturgeschichte‹« aus den Jahren 1924–1928 konstatiert Hofmannsthal selber hinsichtlich der »Theorie oder These Nadlers« dessen »[b]edenklich[en] Determinismus – alles Höhere des Menschen aus seinem Niedersten [zu] entwickeln – eine Art Freudianismus – dem Bedenklichen der Zeit verwandt –«, und führt dazu aus: »Das Theorem, These, Ausgangspunkt ist fruchtbar, solange es sich um allgemeine Gesichtspunkte handelt – die anschaulich [sind]. / Sobald es sich des Individuums ›bemächtigen will‹, muß die Theorie falsch und entstellend werden: das höhere Recht des

bendigen Darstellung, in der sich Hofmannsthal endlich von manchen redundanten und ermüdenden Topoi seiner bisherigen Salzburg-Schriften befreit, schwingt er sich auf zu atemberaubenden Einsichten über die Rolle des Rhythmus und des Raumes »als ein neuartiges Ausdrucksmaterial« im modernen Theater,⁹¹ über dessen »geheimnisvolle[] Affinität zu den Tendenzen der modernen Malerei«⁹² sowie über die künstlerischen Implikationen der zeitgenössischen ethnologischen Thesen Lucien Lévy-Bruhls über »das Phantasieleben der Naturvölker«.⁹³ Hier befindet sich der Dichter endlich einmal auf der Höhe seiner selbst sowie des internationalen ästhetischen Diskurses seiner Zeit, die man in den anderen einschlägigen Festspielschriften so schmerzlich entbehrt. Offenbar konnte er sich nur in einer amerikanischen Zeitschrift und vor amerikanischem Publikum von der diskursiven Bürde lösen, die im deutschsprachigen und insbesondere im Salzburger Kontext auf ihm lastete – ein persönlicher Befreiungsschlag, der leider wenig an den damals hierorts geltenden Diskursspielregeln änderte.

Inwiefern die skizzierte ideologisch-ästhetische Konzeption nun in die konkrete künstlerische Produktion Hofmannsthals für die Festspiele einfließt, kann im gegenwärtigen Zusammenhang leider nicht mehr ausführlich erörtert werden. Da der für diesen Zweck bisweilen herangezogene »Jedermann« schon in den Jahren 1905–11 geschrieben und in der Endfassung von 1911 im Berliner Zirkus Schumann uraufgeführt wurde, ist er als Quelle dafür jedenfalls ungeeignet. Tatsächlich war ja auch seine Aufführung am Domplatz zunächst nur eine »Notlösung«, weil sich der geplante Bau eines Festspielhauses in Hellbrunn nicht so schnell realisieren ließ.⁹⁴ Demgegenüber hat Hofmannsthal sein »geistliches Schauspiel« »Das Salzburger große Welttheater« eigens für den *genius loci* verfaßt; es wurde hier 1922 in der Kollegienkirche auch erstmals gespielt. Als programmatisches Stück der Festspiele ist deshalb nicht der »Jedermann«, sondern »Das Salzburger große Welttheater« zu betrachten, das zu diesem Zweck

Individuums besteht in der Überwindung der Gebundenheiten. Es wäre Literaturgeschichte gegen die Stimme des aus höherem göttlichem Gesichtspunkt Gerechtfertigten.« Hofmannsthal zeigt sich hier bewußt, daß Nadler »nicht eigentlich die künstlerische Qualität zum Maßstab nimmt, sondern die Stärke, mit der eine tiefste vitale Tendenz zum Durchbruch kommt« (GW RA III, S. 147–151, hier S. 150).

⁹¹ Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 290.

⁹² Ebd., S. 291.

⁹³ Vgl. ebd., S. 292.

⁹⁴ Fuhrich/Prossnitz, Die Salzburger Festspiele. Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 20.

auf seine ideologischen Implikationen hin zu untersuchen wäre, was hier aus Platzgründen unterbleiben muß und an anderer Stelle nachgetragen werden soll. Wer genaueres wissen will, kann auf die bereits vorliegenden, aufschlußreichen Analysen und Interpretationen von Walter Weiss, Friedrich Achberger und Karl Müller zurückgreifen.⁹⁵

Im gegenwärtigen Zusammenhang sei nur auf ein weniger bekanntes, aber lokalgeschichtlich um so interessanteres Detail hingewiesen: Allein schon die Spielstätte Kollegienkirche ist von alters her ein ideologisch heiß umstrittenes Pflaster: So hatte etwa der in Salzburg wirkende bayrische Aufklärer Lorenz Hübner in seiner »Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg« (1792) die enormen Kosten des Baus beklagt, »der über 200000 fl. [Gulden] gekostet haben soll«, und dem im Geist des gemeinaufklärerischen Utilitarismus hinzugefügt: »Um wie viel nützlicher hätte diese schöne Summe als Capital zum anständigeren Unterhalte gelehrter und tüchtiger Lehrer angelegt werden können!«⁹⁶ Die aufklärerische Polemik gegen die kostspielige Erbauung und Erhaltung einer Universitäts*kirche* und für eine sinnvollere Investition des Geldes in die Anstellung guter Universitäts*professoren*, denen ein angemessenes Gehalt zu bezahlen sei, stellt die spätere Entscheidung Hofmannsthals, just an diesem Ort sein eigens für die Salzburger Festspiele verfaßtes Stück uraufführen zu lassen, in ein ideologiegeschichtlich bezeichnendes Licht. Nicht allein die zentralen ideologischen und künstlerischen Bezugspunkte seiner frühen programmatischen Essays zu den Salzburger Festspielen, sondern auch die Wahl des Aufführungsortes Kollegienkirche erscheint vor diesem Hintergrund antiaufklärerisch konnotiert.

⁹⁵ Vgl. Walter Weiss, Salzburger Mythos? Hofmannsthals und Reinhardts Welttheater. In: Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur. Hg. von Friedbert Aspetsberger. Wien 1977, S. 5–19 [auch in: Zeitgeschichte 2 (Februar 1975), S. 109–119]; Friedrich Achberger, Das Salzburger Große Welttheater. Hofmannsthals religiöses Theater im Dienste der Politik. In: Ders., Fluchtpunkt 1938. Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938. Hg. von Gerhard Scheit. Wien 1994, S. 132–142 und S. 196f. (Anm.); Karl Müller, Eine Zeit »ohne Ordnungsbegriffe«? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die »Konservative Revolution«. In: Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Hg. von Primus-Heinz Kucher. Bielefeld 2007, S. 21–46.

⁹⁶ L[orenz] Hübner, Beschreibung der hochfürstlich-erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden verbunden mit ihrer ältesten Geschichte. Bd. 1: Topographie. Nebst 2 Kupfertafeln. Salzburg 1792, S. 95f., Anm.

Abschließend seien zwei zeitgenössische Rezeptionszeugnisse zu »Das Salzburger große Welttheater« etwas genauer betrachtet, die jeweils einen schlaglichtartigen Eindruck von der damaligen Aufnahme der Uraufführung bzw. des Dramentextes vermitteln und das Spektrum zeitgenössischer Kritik veranschaulichen.⁹⁷ Alfred Polgar bestätigt in seiner Besprechung der Premiere des »Salzburger großen Welttheaters« in der Kollegienkirche die ideologisch durchaus angestrebte und später auch von Hofmannsthal hervorgehobene⁹⁸ kollektivierende Wirkung des ästhetischen Arrangements auf das Publikum: »Den Niedersitzenden greift die kühle Weite, die hallende Dämmerigkeit des Raums: er fühlt sich seiner Einzelschaft entledigt. Er wird, schon dadurch, daß er da ist, Teil einer Gemeinde.«⁹⁹ Tatsächlich habe die Inszenierung die »Bereitschaft für Andächtiges« unter den Zuschauern befördert,¹⁰⁰ womit jene Reinhardtsche Ästhetik der Überwältigung bezeichnet wird, die in der Tradition des Jesuitentheaters steht und der sich wenig später die von Brecht entwickelte »epische« Dramaturgie mit ihrem Appell an die selbständige Reflexion der Zuschauer diametral entgegensetzen sollte. Hofmannsthal selbst hat es ja als ausdrückliche Wirkungsabsicht betont, »die Gemüter dieser Menschen zu überwältigen«, so daß das Publikum sich ohne »irgendwelche Mühe« vom »religiösen oder allegorischen Spiel gefangennehmen« lasse, und er konnte seiner Freude über den Erfolg dieser Strategie Ausdruck verleihen: »Alles ging, ohne daß man daran zu denken brauchte wie es sich vollzog.«¹⁰¹ Daß eine solche entindividualisierende Dramaturgie dem widersprach, was sich etwa zur selben Zeit als avantgardistisches Theater in Berlin und anderswo entwickelte, braucht nicht eigens betont zu werden. Wie schon Polgar bemerkte, verfuhr Reinhardt an eine Überwältigung der Sinne appellierende Bühnengestaltung ganz im Sinn »eines mechanischen Spielwerks«:

⁹⁷ Daneben existiert offenbar ein weiterer Bericht von Felix Salten, aus dem Kraus, *Vom großen Welttheaterschwindel* (wie Anm. 77), S. 11, zitiert, sowie Hofmannsthals eigene (vorteilhafte) Darstellung im oben zitierten Kurzesay »Das Salzburger große Welttheater« (1925).

⁹⁸ Vgl. Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 290: »Das Verdienst, diesen außerordentlichen Wirrwarr inkohärenter Individuen und Denkart zu einem Publikum amalgamiert zu haben, ja zu einem vollkommen einheitlichen und wahrhaft naiven Publikum, das sich in fast kindlicher Weise »nehmen ließ«, liegt ganz bei der Inszenierung Reinhardtts.«

⁹⁹ Alfred Polgar, *Salzburger grosses Welttheater* (1922). In: Ders., *Ja und Nein. Darstellungen von Darstellungen*. Hg. von Wolfgang Drews. Hamburg 1956, S. 120–123, hier S. 120.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 289f.

Die Figuren [...] stehen steif in halbkreisförmig aufgestellten Nischen (geformt und bemalt nach dem Geschmack bäuerischen Zierrats); wenn sie sich bewegen, tun sie's mit dem sakkardierten Schritt aufgezogenen Automaten. Alle Gebärden sind auf eine einfachste Formel gebracht. Dieses Stilgesetz wird durchbrochen, wenn die Schauspieler in dramatische Hitze kommen, es ist dann, als ob das Uhrwerk, das ihren Schritt und ihre Geste regelt, ins Laufen geriete.¹⁰²

Des weiteren bestätigt Polgar die ästhetische Suggestivität, die der ideologisch ziemlich durchschaubare Dramentext durch Reinhardts effektvolle Inszenierung erhalten habe:

Des Spielleiters Theater-Atem hat die Schemen-Dichtung gewaltig aufgeblasen. Es ist schon bewundernswert, wie Reinhardt Gottesdienst spielt und Theater zelebriert, daß die Grenzen beider ineinanderfließen!¹⁰³

Im Verlauf der Vorstellung habe sich allerdings ein gewisser, ideologisch nicht unbedingt zielführender Verfremdungseffekt eingestellt:

Sehr sonderbar muten, geschauspielert in der Kirche, die liturgischen Worte an, der ortszuständige Text. Wie ein Gesicht, das sich selbst als Larve trägt. Wie wenn die Unkomödie Komödie spielte.¹⁰⁴

Auf diese Weise gerät nun doch, wenngleich ungewollt, ein episierendes Moment in die Vorstellung, was man auf jene überindividuellen Tendenzen der Dramaturgiegeschichte zurückführen kann, die Peter Szondi in seiner bekannten »Theorie des modernen Dramas« diagnostiziert hat.¹⁰⁵ Auch die ideologisch heikle, provokant antipsychologische Motivationslosigkeit der christlichen Bekehrung der zentralen Bettlerfigur, die im Dramentext als Rekurs auf die antirationale Dramaturgie des vormodernen Mysterienspiels fungiert, wird am Beispiel des Schauspielers Alexander Moissi kritisiert: »Nach der Wandlung interessiert ihn die Rolle, mit Recht [!], nicht mehr. Die Einkehr in sich vollzieht er – Befehl ist Befehl – gehorsamst, ohne, gleich uns, zu wissen warum.«¹⁰⁶ Im ganzen münden die Beobachtungen Polgars in ein eher durchwachsenes Fazit:

¹⁰² Polgar, Salzburger grosses Welttheater (wie Anm. 99), S. 121.

¹⁰³ Ebd., S. 122.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M. 1959.

¹⁰⁶ Polgar, Salzburger grosses Welttheater (wie Anm. 99), S. 122.

Gewollte Schlichtheit und literarische Tiefen-Absicht weigern sich allerdings, zu diffundieren, auf der Bühne wie im Buch. Ungerufen von ›der Welt‹, von ›Widersacher‹ und ›Vorwitz‹ nicht bemerkt, mischt sich als stumme Figur die Langeweile ins Spiel. Reinhardt dürfte sie bemerkt, aber für eine dem Dichter attachierte und also leider nicht wegzuweisende Person gehalten haben.¹⁰⁷

Die zuletzt zitierte ironische Bemerkung kann auch als Replik auf Hofmannsthals eigenen, nicht uneitlen Hinweis gelesen werden, daß durch Reinhardts kongeniale Inszenierung im Publikum »niemand eine Länge fühlte und das Ganze eigentlich atemlos angehört wurde.«¹⁰⁸ Im gegenwärtigen Zusammenhang fällt hinsichtlich der durchaus ambivalenten Besprechung Polgars jedenfalls auf, daß die an Hofmannsthals ›geistlichem Schauspiel‹ diagnostizierte Ästhetik der Überwältigung auch zur Charakterisierung seiner programmatischen Festspiel-Essayistik einschlägig ist, die in ihrer mehr suggestiven als argumentativen Machart als ›Überwältigungsprosa‹ bezeichnet werden könnte.

Erwartungsgemäß ungleich radikaler argumentiert Karl Kraus, der – anders als Karl Müller annimmt¹⁰⁹ – der Uraufführung in der Kollegienkirche allerdings nicht beigewohnt hat, wie er selber betont.¹¹⁰ Er sei vielmehr allein aufgrund der »Lektüre einer einzigen Szene«, die er »für einen so aberwitzigen Dreck halte«, zu seinem vernichtenden Urteil gelangt, ja er habe »selbst dieser unverlegensten aller Epochen nicht zugehört«, »so etwas mit den höchsten Begriffen der Menschheit in Verbindung zu bringen, selbst wenn ihr diese nur als die himmlischen Ornamente einer Zeitungswelt überkommen wären.«¹¹¹ Kraus wettet denn auch gegen den gewaltigen »Betrug des neuen Welttheaters«, dessen transhistorischen Anspruch er als allzu diesseitigen »Ausdruck eines Zeitbedürfnisses« und eines billigen Geschäftsmodells des Salzbur-

¹⁰⁷ Ebd., S. 122f.

¹⁰⁸ Wiener Brief [III]. In: GW RA II, S. 290.

¹⁰⁹ Vgl. Müller, Eine Zeit »ohne Ordnungsbegriffe«? (wie Anm. 95), S. 32.

¹¹⁰ Vgl. Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 5, zu Hofmannsthals »Salzburger großem Welttheater«: »Es mag ja gewiß erstaunlich sein, daß ich, statt in die Kirche einzutreten, um mir ein Urteil über ein Stück des Herrn Hofmannsthal zu bilden, aus ihr austrete. Aber zu jenem befähigt mich allein schon mein Geruchsvermögen für alle Unechtheit, mein Spürsinn für das Talmi einer ›goldenen Gnadenkette‹ und ein unzerstörbares Gefühl für den Takt der Zeit, die auf Leichenfeldern [des Weltkriegs] nicht Festspiele zu veranstalten hat, jedoch auch die Lektüre einer einzigen Szene«. Hinsichtlich der Salzburger Uraufführung des Stücks spricht er schon einleitend vom »Abscheu«, den auch nur »das entfernteste Miterlebnis dieses Kultursommers« ihm »vermittelt« habe (S. 1).

¹¹¹ Ebd., S. 5.

ger Fremdenverkehrs diskreditiert, wie er in Anlehnung an die damals schon etablierte Topik der Festspielgegner schreibt.¹¹² Seine dicht gefügte Polemik erweist sich als äußerst kunstvoller Text, der die Theater- und Festspielschelte virtuos mit den bekannten Topoi Krausscher Medienkritik koppelt. Die Zeitungen seien nach einer krisenbedingten Pause¹¹³ »zunächst ausschließlich zu dem Zweck« erschienen,

uns aus unserer tiefen Erniedrigung [im Gefolge des verlorenen Ersten Weltkriegs] wieder zu einem Glauben an die heilige Dreieinigkeit der Herren Reinhardt, Moissi und Hofmannsthal zu erheben, zu deren Ehren auch wieder die Kirchenglocken läuten, die so lange nur als Mörser zu uns gesprochen haben.¹¹⁴

Über die katholische Kirche als Mitveranstalterin fallen generell nur giftige Bemerkungen:

Wenn aber an dieser Kirche, aus der Gott schon ausgetreten sein dürfte, bevor sie den Welttheateragenten ihre Kulissen und den Komödianten ihren Weihrauch zur Verfügung stellte, wenn an dieser Kirche noch etwas zu schänden war, so dürfte es doch jener Altar sein, der den Herren Reinhardt, Moissi und Hofmannsthal, diesen *tribus parvis impostoribus* [Anspielung auf die ›drei Betrüger‹ Moses, Jesus und Mohammed als Religionsstifter] als Versatzstück gedient hat, damit sie an ihm etwas verrichten, was ein blasphemischer Hohn ist auf alle Notdurft dieser Menschheit. Denn von wahrer Andacht weiß man in Salzburg [...] ein Lied zu singen. Wie ist doch die alte Kultur dieser Stadt herabgekommen, wenn der Fremdenverkehr [...] gleich ein großes Welttheater braucht!¹¹⁵

Ätzende Worte findet Kraus auch gegen Hofmannsthals Salzburger Barockideologie, die er mit der Armut und Hungersnot kontrastiert, welche damals kriegs- und inflationsbedingt in dieser Stadt herrschten: »Und wir

¹¹² Ebd., S. 1. Vgl. auch das oben schon zitierte Gedicht »Bunte Begebenheiten« (1923), in dem es u. a. heißt: »Die Seele lechzt nach dem Gnadentrunke, / Miserere wird das Geseres, / die Valuta aus tiefster Erniedrigung / ringt nach Hebung des Fremdenverkehrs.« (Kraus, Gedichte [wie Anm. 79], S. 484)

¹¹³ Im September 1922, dem Höhepunkt der Hyperinflation in Österreich, haben zahlreiche Wiener Zeitungen vorübergehend ihr Erscheinen eingestellt – so etwa die Neue Freie Presse vom 5. bis einschließlich 14. September 1922.

¹¹⁴ Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 2.

¹¹⁵ Ebd. Der Salzburger Fremdenverkehr habe »ehedem nur die Kirchentür zu öffnen« gebraucht, »um sich an der Inbrunst eines knieenden Mitarbeiters der Neuen Wiener Journals emporzuheben«. Vgl. dazu »Bunte Begebenheiten« (1923): »Seit jener göttliche Regisseur / dort erschaffen sein Welttheater, / geht in die eigene Kirche nicht mehr / der gute Himmelvater.« (Kraus, Gedichte [wie Anm. 79], S. 483)

waren es [...] zufrieden, wenn in diesen dürren Zeiten unserer Bitte ›Herr, gib uns unser täglich Barock‹ einige Erfüllung ward.«¹¹⁶ Ohne hier ausführlicher auf die Kraussche Polemik gegen den Katholizismus und dessen Rolle im Krieg und in der Politik einzugehen,¹¹⁷ sei abschließend seine harsche Abrechnung mit jenen ethischen und politischen Hoffnungen zitiert, die er selbst noch wenige Jahre zuvor in die Kirche gesetzt hatte:

[D]ie katholische Kirche, die nicht [über den Weltkrieg] fluchen, nur [die Waffen] segnen konnte, hat zum Schaden den Spott gefügt, indem sie sich herbeiließ, das große Welttheater der zum Himmel stinkenden Kontraste, wo die Komödianten nicht spielen können und von den Pfarrern gelehrt werden müssen, in eigene Regie zu übernehmen und jenen Hofmannsthal aufs Repertoire zu setzen, der sich auf das Leid der Kreatur einen gottgefälligen Vers machen kann [...]. Angesichts aller dieser Umstände und weil ein Hauch von Calderon in gleicher Weise dem Salzburger Hotelgeschäft wie der Wiener Literatur zugutekommt und weil es der Fürsterzbischof gewollt hat [...], sehe ich mich genötigt, aus der katholischen Kirche auszutreten [...].¹¹⁸

Kraus argumentiert hier ganz im Gefolge Luthers selbst wie ein christlicher Reformator: Er hoffe, auch »viele« andere »Gläubige« dazu zu bringen,

gleich mir den Wunsch zu hegen, ihren Gott aus anrühigen Kulturgeschäften gerettet zu sehen und einem Verband zu entfliehen, der seine Lokalitäten neu einweiht, wenn dort die Seele eines Selbstmörders der Qual dieser Welt entfloh, aber nicht, wenn daselbst ein elender Theaterhandel mit Resteln von Gnade effektiert wurde.¹¹⁹

Soviel zur radikalen Kritik an Hofmannsthals Salzburger Festspielprogramm durch den Zeitgenossen und »ewigen« Gegner Karl Kraus.

Wie ist nun die im Titel des vorliegenden Beitrags eröffnete Alternative abschließend zu beantworten? Daß es sich bei Hofmannsthals changierenden Salzburger Festspielkonzepten nicht um jene zukunftsweisende Ordnungsutopie für Europa handelt oder gar um ein kosmopolitisch angehauchtes Projekt der Friedensfindung und Völkerverständigung,

¹¹⁶ Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 2f. Vgl. dazu »Bunte Begebenheiten« (1923): »Und täglich betet ihm nach jeder Schmock, / wenn von Kultur sie schmoken: / Herr, gib uns unser täglich Barock! / Und da läuten die Kirchenglocken.« (Kraus, Gedichte [wie Anm. 79], S. 483)

¹¹⁷ Kraus, Vom großen Welttheaterschwindel (wie Anm. 77), S. 3f.

¹¹⁸ Ebd., S. 4f.

¹¹⁹ Ebd., S. 5.

wie es die Jubiläumspublikation und das Programmheft der Festspiele des Jahres 2010 weismachen will, dürfte hinlänglich klar geworden sein: Während seine frühesten Äußerungen zum Festspielprojekt, noch aus der Zeit vor dem Kriegsende stammend, der ausgleichenden Nationalitätenpolitik aus den letzten Regierungsmonaten Kaiser Karls verpflichtet waren, propagierten seine Gründungstexte der unmittelbaren Nachkriegsjahre eine latent deutschnational-völkische Basis der Salzburger Festspiele; wiederum einige Jahre später, nach deren institutioneller Etablierung, vertrat Hofmannsthal dann – allerdings nur in fremdsprachiger, ja außereuropäischer Umgebung – eine weniger politische (folglich aus heutiger Sicht auch weniger fragwürdige) und stärker ästhetisch, an der künstlerischen Moderne ausgerichtete Legitimation. Indem er das kontinuierlich verfolgte Ziel einer Institutionalisierung von Festspielen in Salzburg mit den unterschiedlichsten, ja heterogensten Argumentationsmustern begründete, legte er offen, daß ihm letztere als mehr oder weniger austauschbares Mittel zu einem feststehenden Zweck dienen, nämlich der staatlich geförderten Einrichtung eines dauerhaften Forums qualitativ hochstehender Kunst. Er argumentierte also allem anderslautenden Anschein zum Trotz nie primär als Ideologe oder Kulturpolitiker, sondern allererst als Künstler.

Entwerfen aber wenigstens die Gründungstexte im engeren Sinn eine ernstzunehmende Ordnungsutopie konservativer Provenienz, die angesichts der Schrecknisse und Zerstörungen des Ersten Weltkriegs eine menschenwürdige Form des Zusammenlebens der Völker verheißt, oder legitimieren sie einen bloßen »Welttheaterschwindel«, wie Kraus mit unübertrefflichem Sarkasmus formuliert hat? Angesichts des oben skizzierten fragwürdigen Argumentationsgangs der einschlägigen Texte und ihrer wohl unbeabsichtigten Heterogenität insgesamt wird man kaum von einer in sich schlüssigen und noch heute überzeugenden Begründung der Salzburger Festspiele durch einen ihrer geistigen Väter sprechen können, eher von einer Strategie der rhetorischen Überwältigung. Andererseits haben die sich auf Hofmannsthals ideelle Konzeption berufenden Salzburger Festspiele trotz der manifesten gedanklichen Konstruiertheit, Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit ihrer Rechtfertigung doch eine erstaunliche Zählebigkeit und Wandlungsfähigkeit bewiesen und sind überraschend schnell und dauerhaft – wenn auch ganz anders als von ihrem Urheber

imaginiert – sogar zu einem positiv *und* negativ identitätsbildenden Faktor der Stadt Salzburg geworden. Einem bloß substanzlosen Schwindel könnte man eine solche langfristige Wirkung kaum zubilligen, oder nur dann, wenn eine große Menge von Menschen an ihn glauben würde – dann wäre es allerdings kein reiner Schwindel mehr.

Wenn ein kulturpolitisches Konzept bei allen ideologisch bedenklichen Aspekten so allgemein gefaßt ist, daß es von den verschiedensten politischen und künstlerischen Bedürfnissen jeweils neu interpretiert, adaptiert und aktualisiert werden kann, ist das sicherlich auch eine Qualität. Durch zahlreiche Häutungen hindurch haben die Salzburger Festspiele sich zu dem entwickelt, was sie heute sind, nur noch auf der Oberfläche mit dem ursprünglichen Programm verknüpft – zum Glück, könnte man sagen, angesichts der zahlreichen ideologiegeschichtlichen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts, die ihre Spuren in den Gründungstexten hinterlassen haben, wie hier gezeigt werden sollte; zum Unglück, wenn man die fortgeschrittene Kommerzialisierung betrachtet, die freilich gleich zu Beginn schon eingesetzt hat. Nur eine konsequente Historisierung der wechselnden Salzburger Festspielkonzepte erlaubt deren angemessene Einordnung in ihren kultur- und ideologiegeschichtlichen Kontext, nur eine konsequente Historisierung ihrer weiteren Entwicklung wird auch eine Antwort darauf ermöglichen, welche Funktion die unter ganz bestimmten geschichtlichen Voraussetzungen gegründeten Salzburger Festspiele in späteren Epochen hatten und haben können.