

Salzburger Inszenierungen. Vom Werden einer Musikstadt

Abstracts zur Tagung des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte am 17. und 18. Juni 2021 im Kleinen Studio der Universität Mozarteum

Programmkonzeption: Sigrid Brandt und Thomas Hochradner

Ulrike Baumann

Autor, Regisseur, Dramaturg, Pädagoge und Komponist – der Pater Comicus im barocken Salzburger Benediktinerdrama

Das Salzburger Benediktinertheater spielte seit seiner Entstehung mit der Gründung des Akademischen Gymnasiums 1617 und der Universität 1622 bis zu seiner quasi Auflösung unter Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle im Kulturleben des barocken Salzburg. Durch die konföderative Struktur der *Alma Mater Benedictinae Salisburgenses* begünstigt, reichte der Wirkungskreis weit über Salzburg in den gesamten süddeutschen Raum und darüber hinaus, da rund 100 Benediktinerklöster ihre Patres für einige Jahre zum Studium und/ oder zur Lehrtätigkeit nach Salzburg schickten. Danach kehrten sie in der Regel in die Heimatklöster zurück, wohin sie nicht nur ihre Theatererfahrung, sondern natürlich auch die, oft selbst abgeschriebenen Werke, mitnahmen und diese zur Aufführung brachten.

Autor der zur Aufführung gelangten Dramen in lateinischer Sprache war der *pater comicus*. Dieser für das Universitätstheater verantwortliche Professor war meist zugleich Lehrer für Rhetorik. Er selbst studierte mit den Schülern und Studenten, die als Schauspieler fungierten, das von ihm verfasste Stück ein, in dem er nach der damals üblichen Lehrmethode das Stück diktierte und die Rollen verteilte. Manch *pater comicus* spielte selbst mit oder hatte bereits in der Schulzeit als Schauspieler mitgewirkt. In der Auswahl des Dramenstoffes war er sehr frei, meist wurden christliche Themen gewählt, aber auch historische und mythologische Stoffe behandelt.

Die Periochen, „Programmhefte“, wurden ebenfalls vom Autor selbst verfasst. Als Professor für Rhetorik wusste er freilich bestens Bescheid über die dramaturgische Struktur; da er zudem als Seelsorger predigte, brachte er praktische Erfahrung mit ein. Nicht nur der Haupttext des Werkes, sondern auch die Texte, also „Libretti“ für die Zwischenspiele und Einlagen wurden vom *pater comicus* geschrieben. Die *patres comici* arbeiteten eng mit den bekannten Komponisten ihrer Zeit zusammen, nachweislich ist belegt, dass manche sogar selbst als Komponisten wirkten. Rechnungen zeigen, dass auch für den Abbau der Bühnenelemente und ähnliches schlussendlich der *pater comicus* verantwortlich war.

Bereits dieser kurze Abriss zeigt, dass es sich lohnt, die Geschichte des Salzburger Benediktinertheaters als Beginn der Salzburger Inszenierungen von der zentralen Figur des *pater comicus* ausgehend zu beleuchten. Vergleicht man die vielen Aufgaben, die dieser in Personalunion innehatte, mit der Struktur des heutigen Theaterbetriebs, so war er Autor, Regisseur, Dramaturg, Inspizient, Librettist, ja sogar manchmal Komponist und Schauspieler. Zu den genannten Rollen kommt noch die des Pädagogen als nicht zu vernachlässigendes Element dazu.

Irene Brandenburg

Barockes Spektakel im Steintheater von Hellbrunn

Als „vielschichtig, rätselhaft, zu wenig erforscht“ und „einzigartig in seiner Fremdheit“¹ beschrieb 1961 der Salzburger Theaterhistoriker Friedrich Johann Fischer das Hellbrunner Steintheater, mit dem sich bis heute ein besonderes Faszinosum verbindet. Erbaut von Fürsterzbischof Marcus Sitticus von Hohenems als Teil des von manieristischer Italianità inspirierten „Lustorts“ Hellbrunn, war das „Steinerne Theatrum“ seit Beginn seines Spielbetriebs 1617 Schauplatz für theatrale Inszenierungen unterschiedlichen Zuschnitts. Ihnen gemeinsam, so die These, ist die Nutzung der besonderen, aus der Bearbeitung der natürlichen Fels- und Höhlenlandschaft zu einer frühbarocken Theaterbühne entstandenen architektonischen Gegebenheiten für die Erprobung spezifischer inszenatorischer Konzepte. Schon in der frühesten

¹ Friedrich Johann Fischer, „Das Steintheater“, in: *Salzburg – Natur – Kultur – Geschichte* 2/1 (April 1961), S. 30–36: 30.

Beschreibung des Theaters verweist der Chronist Johann Stainhauser auf das reizvolle Potenzial der Naturbühne im Hinblick auf die Erzeugung spektakulärer theatraler Effekte wie die Auftritte der Darsteller, die „überall aus den Fölsen artlich herfür kommen, darob sich die Auditores und ZuerHörer nit wenig verwundern“.² Nachdem es im 17. Jahrhundert als spektakuläre Kulisse für musiktheatrale Darbietungen weltlicher wie geistlicher Sujets gedient hatte, die Marcus Sitticus insbesondere bei Besuchen illustrier Gäste auch zur außenwirksamen Präsentation seiner Salzburger Hofhaltung nutzte, fanden hier noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts Aufführungen statt, bevor das Steintheater im 19. Jahrhundert vorübergehend in Vergessenheit geriet und erst im 20. Jahrhundert als Bühne für Produktionen des Sprech- und Musiktheaters wiederentdeckt wurde.

Der Vortrag möchte sich mit ausgewählten Inszenierungen barocker Bühnenwerke im Hellbrunner Steintheater auseinandersetzen und dabei einen besonderen Fokus auf die Verflechtungen zwischen Landschaft, Theaterarchitektur und Aufführung setzen. Dabei soll eine Brücke geschlagen werden zwischen den Darbietungen frühbarocker „Pastoralen“ im 17. Jahrhundert und der Renaissance des Steintheaters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als es (insbesondere im Rahmen des „Fests in Hellbrunn“) unter anderem auch als Bühne für Inszenierungen von (Bühnen-)Werken des 17. Jahrhunderts diente. Besonderes Augenmerk gilt dabei dem Tanz, der als obligatorisches Element in der frühen italienischen Oper ebenso präsent war wie in den Hellbrunner Inszenierungen im 20. Jahrhundert, etwa 1968 in der szenisch-choreographischen Neuinterpretation von Monteverdis *Tancredi e Clorinda* – ein ambitionierter Versuch, den Kreis zur Hellbrunner Aufführung von 1617 zu schließen und das Steintheater gut 350 Jahre später erneut zum Schauplatz eines barocken Theaterspektakels zu machen.

Christoph Brandhuber

Spectaculum Deo – Schauspiel für Gott! Die Bühne der Salzburger Benediktineruniversität (Keynote 1)

² Beschreibung des hochfürstlichen, überaus fürtrefflichen Lustorts Hellebrunn genannt [...]. Beschrieben im Jahr des Herrn 1619, SMCA, Hs. 2206.

Weit über Salzburgs Landesgrenzen hinaus strahlte das lateinische Universitätstheater, das sich zum barocken Gesamtkunstwerk aus Sprache, Musik und Tanz entfaltete. Sicheres Auftreten, deutliche Artikulation sowie effektvolle Gestik und Mimik wurden hier zur Perfektion gebracht. Die moralisierende Haupthandlung, meist Antike und Christentum entlehnt, wurde von Gesang, Ballett und Pantomime unterbrochen. Dank ausgeklügelter Bühnentechnik wechselten häufig die Kulissen, schwebten Engel vom Himmel, sprangen Teufel aus der Hölle, loderten Flammen empor. Verfasst von Professoren, wurde die Hauptrolle oft mit einem bürgerlichen Hochbegabten besetzt, der in kurzer Zeit große Textmengen in schwierigen Versformen erlernen konnte. Für ihn wurde das Theaterspiel zum Karrieresprungbrett: die ideale Gelegenheit, sich und sein Können dem anwesenden Landesfürsten zu präsentieren.

Sigrid Brandt

Teo Otto – seine Spuren im Salzburg der Nachkriegszeit

Teo Otto, in der Zwischenkriegszeit zum Bühnenbildner geworden und im Nachkriegseuropa einer der gefragtesten seines Faches, lehnte Moden, Systeme, Programme oder Marken im künstlerischen Schaffen ab und setzte demgegenüber auf Bühnenbilder und Ausstattungen, die entsprechend der inszenierten Stücke Geschichten erzählen, auf dass sich jeder Beobachter, Besucher, Zuhörer und Zuseher seinen eigenen Reim darauf machen könne. Dieses zutiefst romantische Verständnis, wonach jeder Leser und in diesen Fällen jeder Theaterbesucher sein eigener Autor sei, verdichtet sich bei Teo Otto zu einem äußerst vielgestaltigen Œuvre, das anhand seiner Salzburger Arbeiten schlaglichtartig aufgezeigt werden soll. Die Frage nach dem Stellenwert der Moderne in seinem Schaffen ist dabei eine zentrale – Otto hat unter anderem mit de Chirico, Moholy-Nagy, Schlemmer, Strawinsky und Brecht zusammengearbeitet – und so auch ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte avantgardistischer Strömungen und ihrer Visionen über das Ende des Zweiten Weltkriegs hinaus.

Adriana De Feo

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

Das Barockdrama in Salzburg stellt sich vielfältig und reichhaltig dar. Opern, Pastorale und geistliches Theater (wie die „rappresentazione sacra“) sind in Salzburg seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts belegt und oft weisen alle diese Formen einen enkomiastischen oder heroisierenden Charakter auf.

Auch das Salzburger Benedikinerdrama, das sich besonders in der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelte, enthält allegorische Anspielungen und zeigt eine komplexe dramaturgische Struktur. Diese ist oft als spektakulöse Inszenierung dargestellt, da das Universitätstheater zu dieser Zeit durchaus (auch) die Funktion der höfischen Repräsentation erfüllte.

In diesem Kontext entstand *Extemporanea theatri in universitate Benedictino-Salisburgensi exhibitio*: dieses Werk, eine hochinteressante Mischung aus Sprechtheater und Oper, wurde am 22. März 1678 im Theater der Universität Salzburg zum Anlass des Besuchs von Herzog Karl von Lothringen und seiner Gemahlin Eleonora (Tochter Kaiser Ferdinands III.) aufgeführt. Das Libretto, das weder den Librettisten noch den Komponisten nennt, zeigt einen dreisprachigen Text: ein italienisches Opernlibretto (mit Rezitativen und Arien) und ein recht derbes deutsches Intermezzo (wahrscheinlich durchgesprochen) sind in ein lateinisches Drama mit lobpreisendem Charakter eingebettet.

In meinem Vortrag werde ich dieses einzigartige Libretto, das in der Universitätsbibliothek Salzburg erhalten ist, analysieren und das Stück im Kontext der Tradition des barocken Theaterlebens in Salzburg betrachten.

Christine Fischer

Gluck bei den Salzburger Festspielen – Annäherungen an die Füllung einer Repertoirelücke

Ausgangspunkt des Vortrags ist ein zunächst erstaunlich anmutender Befund: Frühes Opernrepertoire findet an den Salzburger Festspielen nach ihrer Gründung lange nicht statt. Und dies trotz der identitätsstiftenden Qualitäten, die man «Barock» und auch «barockem» Opernrepertoire in Österreich, besonders in Wien, auch im 20. Jahrhundert wieder, zuschrieb. Im Schatten Mozarts findet erst 1971 der erste *Orfeo* von Monteverdi auf die Bühne des Festspielhauses. Und während sich das Nachbarland und später auch weite weitere Teile Europas in den 1920ern an einer Händel Opern-Renaissance abarbeiten, gibt es in Salzburg erst ab 1984 szenischen Händel, und zwar Oratorien. Auch in anderer Hinsicht ist der – in Salzburg naheliegende – geistliche Umweg Einfallstor des italienischen Repertoires: Mit Cavalieris *Rappresentazione di animo e di corpo* findet Musikdrama des 17. Jahrhunderts erst 1968–1973 auch in Salzburg statt. Dagegen ist auffallend, welcher breiter Raum dem mit Opernreformen assoziierten Gluck eingeräumt wird: Beginnend 1931 findet eine Orpheus-Serie statt und Glucks Opern behalten bis in die 1960er starke Präsenz.

Angesichts der deutschnationalen Töne, die die Gründungsjahre des Festivals prägen, überrascht die starke Gluck-Präsenz auf einen zweiten Blick nicht wirklich. Den überpräsenten Gluck'schen Orpheus jedoch mit den als barock deklarierten Eigenschaften der Theatralität und Totalität (Steinberg) als salzburgtypisch zu klassifizieren, mutet weitaus komplizierter an. Trotz einer Fülle an Festival-Literatur ist bisher selbst im Jubiläumsjahr noch kein Versuch unternommen worden, Glucks deutliche Präsenz beim Salzburger Festspiel einzuordnen in die Paradoxe, die das Repertoire prägten («Both cosmopolitan and nationalistic, of the enlightenment and against it, both baroque and, ultimately, völkisch, both Catholic and Jewish») (Steinberg, S. 224).

Vor dem Hintergrund der Veröffentlichungen zur Festspielgeschichte (Steinberg, 1990; Kriechbaumer, 2013) sowie zur Gluckrezeption im 19.–20. Jahrhundert (Pietschmann, 2018; Brandenburg, 2018; Stollberg, 2018) leistet der Vortrag einen grundlegenden Beitrag zur Annäherung an die Faktoren, die Salzburger Festspielidentitäten über Gluck'sche Musik festgeschrieben haben – indem er unter anderem danach fragt, inwiefern Gluck die Repertoirelücke «barocke Oper» für Salzburg zu füllen vermochte.

Christoph Großpietsch

Die Stiftung Mozarteum und ihre Theatersammlung – Die Eröffnung der Schau „Mozart auf dem Theater“ vor 90 Jahren

Während der Festspielzeit 1931 vor genau 90 Jahren, eröffnete die Internationale Stiftung Mozarteum im 2. Stock von Mozarts Geburtshaus eine Schau mit Dioramen historischer Mozart-Inszenierungen und von bildlichen Darstellungen zu Mozart-Opern. Dutzende beleuchteter Modelle zeigen in der Theaterabteilung des Mozart-Museums historische (Quaglio) wie moderne Bühnenbilder des 20. Jahrhunderts (Roller). Die Schau schloss sich an die international beachtete opulente Zauberflöten-Ausstellung an, die drei Jahre zuvor initiiert worden war. Noch heute finden sich Dioramen im 2. Stock des Museums. Die Darstellung der Rezeption von Mozart-Aufführungen anhand von Dioramen wurde 1931 in Salzburg als neuer Ansatz der Museumspräsentation angesehen. Ist das Konzept der bildlichen Inszenierungsgeschichte inzwischen gescheitert? Kann Salzburgs kleines Mozart-Theatermuseum noch immer neben den großen Geschwistern in Wien und München bestehen oder wird es in den heutigen Bilderwelt-Fluten untergehen? Der Vortrag beleuchtet die Hintergründe der Entstehung.

Peter M. Krakauer

Zum Mozart-Fest 1906 – Gustav Mahlers Wiener Mozart-Ensemble

Als an einem der letzten Kriegstage des Zweiten Weltkriegs die Wiener Oper am 12. März 1945 von fünf Sprengbomben sowie zahlreichen Brandbomben eines wahrscheinlich ‚nur‘ abdrehenden amerikanischen Bombers getroffen wurde und der Bühnenraum sowie der Zuschauerraum völlig zerstört wurden, schien es schier unmöglich in absehbarer Zeit in Wien wieder Oper spielen zu können. Es wurden aber Ausweichquartiere gesucht und gefunden und gerade ein Ensemble von Sängern dieser Wiener Oper bestritt bereits am 1. Mai 1945 – also noch vor der Kapitulation des deutschen Reiches am 7. Mai – in der Wiener Volksoper am Wiener Gürtel eine Aufführung von Mozarts *Hochzeit des Figaro*. Im Ausweichquartier des fast unbeschädigten Theaters an der Wien fanden schließlich bis 1955 Aufführungen durch dieses Wiener Mozart-Ensemble besonders unter seinem ‚Erfinder‘, dem Dirigenten Josef Krips statt.

Nur wenig aber wird über das eigentliche erste Wiener Mozart-Ensemble, welches unter der Direktion Gustav Mahlers (1897–1907) an der Wiener Hofoper etabliert wurde, berichtet. Sängerinnen und Sänger wie Selma Kurz und später Marie Gutheil-Schoder, Richard Mayr oder Friedrich Weidemann bildeten bereits in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts ein vielbeschäftigtes Ensemble für Aufführungen von Mozarts *Entführung*, *Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* oder der *Zauberflöte*.

Der Beitrag beschäftigt sich mit diesem Wiener Ensemble und seiner Teilnahme am Salzburger Mozartfest 1906.

Christopher Kreutchen

Des Fürstbischofs neue Räume. Raumkonzepte begehbare Dramaturgie und inszenierter Affekte

Zu einer Zeit, als nördlich der Alpen fast ausschließlich im Rahmen des Kalenderjahres Mysterien- und geistliche Laienspiele abgehalten wurden und mancherorts als vogelfrei geltende „welsche Musikanten [und] Comedianten“ über den Kontinent zogen, beanspruchte Fürstbischof Markus Sittikus (1574–1619) die „Neuartigkeit“ des Dramas als angemessene höfische Kurzweil. Er überführte ein noch junges wie reges Netzwerk italienisch höfischer Theaterkultur an den Salzburger Hof. Mehr noch als der enorme finanzielle Aufwand irritierte dabei Sittikus' Bruder, „daß eine fürstliche Person wider ihre Reputation selbst große Zeit mit Preparierung solcher Comedien unter diesem Gesindel zubringe“. Der Erzbischof bot also nicht nur den Raum solche Stücke aufzuführen, sondern war selber Dramaturg; ein Dramaturg, der verschiedenste Räume für seine Inszenierungen konzipierte: das Residenztheater „mit köstlichem Apparat“, der beauftragte Theatersaal für das neugegründete Gymnasium wie auch das Steintheater in Hellbrunn. Letzteres zeugt von Sittikus' dramaturgischem Verständnis für den Mehrwert des Ortes; eines Mehrwerts, der die dargestellte Handlung unmittelbar in die Hellbrunner Natur – die Szene in den Ort – überblendete.

Das Referat stellt diesen drei Theaterräumen die Gartenräume von Hellbrunn (1613–1615) anheim und diskutiert sie als Sittikus' Raumsequenzen einer begehbaren und durchlebbar Dramaturgie. Zu zeigen wird sein, dass Sittikus zum einen die theatralischen durch mechanische,

hydrotechnische und pyrotechnische Apparaturen und Kulissenwechsel erzielten Möglichkeiten des Bühnenraumes auf die Möglichkeiten und Kausalzusammenhänge von Naturformung übertrug und zum anderen – im Sinne des antiken Dramas – die Affekte seiner Gäste zu kanalisieren und ihr Inneres zu regen versuchte. Im räumlichen Abstand zu den zeremoniell kodierten Räumen der Residenzstadt eröffnete der Lustgarten als „Inkognitoraum“ Möglichkeitsräume; Räume, in denen Sittikus nicht zuletzt durch Wasserscherze zu durchlebende „Katastrophen“ des Kontrollverlustes inszenieren konnte.

Nicht nur die nordalpine Uraufführung des *L'Orfeo* fiel in Sittikus' Regentschaft, sondern der Mythos dominierte auch Sittikus' Hellbrunner Gesamtnarrativ. Im nahezu linearen Nebeneinander der Grotten konnte eine Gartengesellschaft den Mythos vom Tod der Eurydice, über den Abstieg in den Tartarus, den Schrecken der Unterwelt bis zur Wiedervereinigung der Geliebten über Raumfolgen hinweg durchlaufen; mehr noch performativ durchleben. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive ist Hellbrunn als eine Facette von Sittikus' Dramaturgie zu betrachten, die mit den abendlichen musikdramatischen Transformationen im Residenztheater zusammenzudenken ist. Nicht mit anderen Augen, aber mit der Heftigkeit des erinnerten Kontrollverlusts und der Selbstentfremdung durch Wasserattacken, müssen seine Gäste dem *dramma per musica* gefolgt haben.

Norbert Mayr

Vom Rampenlicht in den Mönchsberg-Schatten.

Festspielhausprojekte in Salzburgs Stadtlandschaft und

Festspielbezirk (Keynote 2)

Vier der nicht realisierten Festspielhausprojekte wurden ausgewählt, sie stehen teilweise im Kontext des sich in den 1920er Jahren etablierenden Festspielbezirks.

Das Mozart-Festspielhausprojekt am Mönchsberg (1890, Atelier Fellner & Helmer) besaß den Anspruch, das Grundprinzip der „Gleichwerthigkeit der Sitze“ des Richard-Wagner-Festspielhauses in Bayreuth aufzunehmen und Nachteile zu eliminieren.

Hans Poelzigs erster Entwurf für ein großzügiges, weitläufig in den Schlosspark von Hellbrunn eingebettetes Festspielhaus-Ensemble mit Wandelgängen und Pavillons war

bemerkenswert und ging in die Architekturgeschichte des Expressionismus ein. Sein final versachlichtes Festspielhausprojekt (1922) war durch die Inflation unrealisierbar, die Perspektive eröffnete sich für den Festspielbezirk.

Architekt Otto Reitters Festspielhausprojekt als konventionelles Logentheater bildete eine Dominante der Gauanlage am massiv verbauten Kapuzinerberg (1939/44), die Dystopie der NS-Machthaber war die technisch umsetzbare „Steinwerdung“ rassistischer Ideologie und physische Besetzung der Stadt.

Das Festspielhausprojekt anstelle des Rosenhügels direkt neben dem Schloss Mirabell (1950/51) stammt von Clemens Holzmeister, nach dem Scheitern vollendete sein „Großes Haus“ den Festspielbezirk, an dem er bereits in der Zwischenkriegszeit (um)baute.

Diese architekturhistorische wird durch eine künstlerische Spurensuche erweitert; außer Hellbrunn sind alle Interventionen dazu bis zum Festspielsommer zu besichtigen (vgl. <https://www.salzburgerfestspiele.at/feentempel#berdasprojekt>).

Franziska-Maria Lettowsky

Exemplarische Aufführungen des *Don Giovanni* von Wolfgang Amadeus Mozart in der 100-jährigen Geschichte der Salzburger Festspiele und ihre Dokumentation im Archiv der Salzburger Festspiele

Von Beginn an setzten die Salzburger Festspiele mit ihrer Gründungsidee im Musiktheater den Fokus auf den Genius loci der Stadt – Wolfgang Amadeus Mozart. In seinem Manifest betont Hugo von Hofmannsthal bereits 1919 diesen Schwerpunkt. Auf die Frage „[...] was stellt ihr nun aber in die Mitte eures Vorhabens, die Oper oder das Schauspiel?“ folgt als Antwort „Beides und von beidem das Höchste. Wir stellen in die Mitte Mozarts sämtliche Opern und Goethes Faust [...]“ (Hugo von Hofmannsthal: Manifest. Kapitel I; Archiv der Salzburger Festspiele). Die Idee Hofmannsthals, das gesamte Opernwerk Mozarts auf die Bühne zu bringen, sollte sich im Jahr seines 250. Geburtstags – 2006 – tatsächlich innerhalb nur einer Saison verwirklichen lassen.

Als erste Oper im Rahmen der Salzburger Festspiele gelangte 1922 Mozarts *Don Juan* (*Don Giovanni*) unter der Leitung eines ihrer Gründungsväter – nämlich Richard Strauss – zur Aufführung. Somit gilt *Don Giovanni* als ihr Gründungsstück im Bereich des Musiktheaters und die Oper wurde bis in die Gegenwart in jedem Jahrzehnt des Festivals in unterschiedlichen Interpretationen und Ausstattungen gespielt. Damit kann ein Bogen über die 100-jährige Festspielgeschichte gespannt werden, von der ersten Aufführung bis zur Vorausschau auf die geplante Neuproduktion des *Don Giovanni* 2021 unter dem Leading Team Teodor Currentzis (Dirigat) und Romeo Castellucci (Regie und Ausstattung der Bühne).

In meinem Vortrag sollen einige exemplarische Inszenierungen unter dem Gesichtspunkt der Rezeption sowie der Dokumentation im Archiv der Salzburger Festspiele beleuchtet werden. Durch dessen Sammlung von Dokumenten zu Festspielproduktionen eröffnet sich eine Möglichkeit des Wiederauflebens und Erforschens dieser Bühnenergebnisse.

Anita Mellmer

Die Kollegienkirche – Schauplatz des Zeitgenössischen und Populären? Eine Gegenüberstellung

In ihrer Geschichte hat die Salzburger Universitätskirche unterschiedlichste Nutzungen erfahren: primär als Kirche, zu Napoleons Zeiten als militärisches Heulager und 1922 erstmals als Spielstätte der Salzburger Festspiele mit Hofmannsthal's Mysterienspiel *Das Salzburger große Welttheater*. Ab 1993 war sie durch das Festival *Zeitfluss* (von Markus Hinterhäuser und Thomas Zierhäuser-Kin) und der späteren *Kontinente*-Reihe der Salzburger Festspiele, Spielstätte zeitgenössischer Musik. Auch abseits von institutionell angebundenen Projekten finden sich aktuelle populäre Produktionen, die den sakralen Raum der Kollegienkirche nutzen bzw. nutzen wollen wie bspw. die *Austrian Electric Church*, 2013 von Robert Otto und Sergio Flores gegründet.

Im Referat werden anhand zweier exemplarischer Beispiele die musikalische Verwendung und Bespielung des Kirchenraumes der Kollegienkirche mit Live-Elektronik und Musikern, unterschiedliche Inszenierungsaspekte, die Produktion als Gesamtkunstwerk wie auch die Schwierigkeit der Umsetzung vorgestellt. In den Fokus rücken die Produktion von Luigi Nonos

Prometeo der *Kontinente*-Reihe (2011) und *Gabriel* das dritte Programm der Electric Church Austria (2017), das auch in den großen Kirchenhäusern Österreichs (Wiener Stephansdom, Linzer Mariendom, etc.) zur Aufführung gebracht wurde.

Nonos *Prometeo*, eine in neun Teilen beschriebene Tragödie des Hörens, spielt mit klanglichen Nuancen, die bis zum siebenfachen Piano reichen. Die Mitwirkenden wurden bei dieser Produktion räumlich im Haupt- und Querschiff der Kollegienkirche aufgeteilt. Zwei Sprecher, fünf Gesangssolisten und Chor singen, flüstern, fragmentieren Worte. Die Musiker befinden sich auf vier Podesten des Mittel- und Querschiffes, was die besondere Akustik des Kirchenraumes noch mehr hervortreten und den Klang entwickeln wie auch wandern lässt. Der notwendige Einsatz von Live-Elektronik verzerrt und verfremdet die Klänge. Die Kirche wird zur Bühne und das Publikum zum Teil des Klanggeschehens.

Die Produktion *Gabriel* wirft in elf Stücken einen kritischen Blick auf die Menschheit und das menschliche Sein in all seinen Facetten. Durch die Verbindung unterschiedlichster Musikgenres gelingt es, der Electric Church ihr eigenes Genre namens Electrosymphonic zu erschaffen.

Beide Produktionen gebrauchen Live-Elektronik, nutzen zur Klanggestaltung die akustischen und räumlichen Möglichkeiten des Kirchenraumes und lassen dadurch visuelles, vokales und instrumentales Geschehen verschmelzen. Besonders hervorzuheben ist der respektvolle Umgang mit dem Kirchenraum in beiden Produktionen, ohne dabei eine religiöse Botschaft transportieren zu wollen. Der Zuhörer wird ein elementarer Teil des Klanggeschehens und es stellt sich die Frage nach dem Hören als vierte Dimension. Nicht vergessen werden auch Schwierigkeiten in der Umsetzung wie bspw. notwendiges Sponsoring, das eine Produktion sogar platzen lassen kann.

Christian Moritz-Bauer

„Glückliche Gegend! Gesegnete Stunde!“ – *Titus* und *Hermann* im Schwanengesang der benediktinischen Musen zu Salzburg

Das Referat ist zwei Hauptwerken aus der Spätzeit des benediktinischen Universitätstheaters in Salzburg und deren schauspielmusikalischer Umsetzung gewidmet: *Pietas christiana* / *Titus*, der

standhafte Christ (1770/74) und *Pietas in Patriam / Hermann, Ein Beyspiel der Liebe zum Vaterlande* (1771/73). Beide sind sie der Gattung der sog. Final- oder Endskomödie zuzurechnen, die sich einer langen, bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts konsolidierenden Tradition und besonderen öffentlichen Aufmerksamkeit erfreuen durfte, war sie doch vielbeachteter wie - besuchter Bestandteil der obligaten alljährlichen Feiern zum Ende des Schul- bzw. akademischen Jahres an der Salzburger Benediktineruniversität. Mit ihrer Verbindung aus fünftakter, in lateinischer, ab 1773 schließlich in deutscher Sprache abgefasster Tragödie und verschiedenartigen musikalischen bzw. musikbetonten Intermedien geben sie ein für die Theaterpraxis der Zeit ausgesprochen buntes Bild zwischen barockem Bühnenspektakel, volkskomödiantischem Schau- und sittsam-erzieherischem Schultheater wieder.

Unter den Früchten der bekannten Zusammenarbeit von Florian Reichssiegel (seit 1769 letzter Salzburger *Pater comicus*) und Hofcompositur Johann Michael Haydn ragen die Dramen um den für seinen christlichen Glauben kämpfenden japanischen Offizier Titus Ukondon sowie den sich gegen die römische Fremdherrschaft erhebenden cheruskischen Fürstenson Hermann in besonderer Weise hervor. Grund hierfür war nicht nur, dass die bereits mehrfach erprobte und erfolgsverwöhnte Kooperation zwischen dem Rhetorikprofessor aus Stift St. Peter und dem „hochfürstlichen Konzertmeister“ hier erstmals von der kleinen auf die große Universitätsaula verlegt, und, dass beide Werke unter zwei aufeinander folgenden Fürsterzbischöfen in zwei verschiedenen Sprachvarianten mit teilweise veränderter formal-inhaltlicher wie musikalischer Gestalt aufgeführt wurden. In erster Linie war es das komplexe, ineinandergreifende Verhältnis der gesprochenen und gesungenen, getanzen und musikalisch illustrierenden Anteile am monumentalen, bis zu 250 darstellende Personen beschäftigenden Bühnengeschehen. Dass der *Pater comicus* bei dieser Gelegenheit alle ihm zur Verfügung stehenden ausstattungs- wie bühnentechnischen Mittel zu nutzen wusste, erscheint gleichsam selbstverständlich wie Michael Haydn jede nur denkbare Ausprägung zeitgenössischer Schauspielmusikpraxis (allerdings ohne das für die jugendlichen Darsteller wohl zu sehr fordernde Melodram) ergreifen und auf eine künstlerisch überaus gelungene, ergreifende wie kurzweilig-unterhaltsame Weise vorschreiben sollte: dem Landesfürsten gewidmete gesungene Prologe (später ersetzt durch einleitende Sinfonien und ehrerbietige Reden), ins sprechtheatralische Geschehen integrierte (Ballett-)Pantomimen, dramatische Chöre, eine komische, die Trunksucht der Römer reflektierende Gesangszene, instrumentale, ein stummes Bühnengeschehen untermalende Zwischenmusiken und nicht zuletzt eine Reihe von exotisch instrumentierten Feldmusik-Aufzügen.

Dem Referat liegen neue Erkenntnisse zum besonderen Verhältnis zwischen Schauspieltext und -musik zugrunde, die der Vortragende im Zuge seiner in Arbeit befindlichen historisch-kritischen Erstausgabe von *Pietas in Patriam / Hermann* für die Reihe der „Denkmäler der Musik in Salzburg“ sammeln durfte.

Oswald Panagl

Die dreifache *Ariadne*: Teilnehmende Beobachtung dreier Salzburger Produktionen

Naxos wurde in meinem Opern(er)leben bereits früh ein vertrauter Ort, beinahe ein gelobtes Land. Schon als knapp Zwanzigjähriger war ich reif für die(se) Insel! Ich erinnere mich noch genau an die Vorstellung vom 7. April 1959, die ich als Student der Klassischen Philologie und gleichzeitiger Gesangseleve an der Wiener Staatsoper auf Stehplatz besuchte. Es war der kongenial anverwandelte griechische Mythos, dazu der strömende melodische Zauber, die vokale Pracht und die dramaturgische Verschmelzung zweier Genres, die mich spontan gefangen nahmen. Und die Besetzung bewirkte beim Liebhaber kostbarer Stimmen ein Übriges: Irmgard Seefried als Komponist, Lisa della Casa als Ariadne, Hilde Güden als Zerbinetta und Ernst Kozub als Bacchus, dazu Joseph Keilberth am Pult! In den folgenden 62 Jahren habe ich das Werk, rechne ich alle Spielarten der Rezeption zusammen, sicher an die 100-mal gehört (und zu einem Gutteil auch gesehen), darüber publiziert und in öffentlichen Vorträgen sowie akademischen Vorlesungen gesprochen. Für die Wiederaufnahme von Filippo Sanjusts Inszenierung des Stückes an der Wiener Staatsoper im Herbst 1992 habe ich ein neues Programmheft konzipiert und redigiert. In Salzburg bin ich dieser Oper als aktiv Beteiligter an der jeweiligen Produktion dreimal begegnet. Das war zunächst 1991 in John Cox's Inszenierung der Stuttgarter Fassung, also mit dem Schauspiel *Der Bürger als Edelmann* als Vorspann, am Landestheater. Im Jänner 2009 sodann in der vertrauten Wiener Version, deren Regie Intendant Peter Dolder dem Briten Stephen Medcalf anvertraute, im Haus für Mozart. Endlich im Sommer 2012 am gleichen Ort, diesmal als Veranstaltung der Festspiele, abermals in einer subtilen Verflechtung von Sprechstück und Oper, die dem Team um Sven-Eric Bechtolf zu danken war. Meine Eindrücke von diesen drei Inszenierungen, die ich teilweise auch in statu nascendi

kennenlernen, erleben und ‚erfahren‘ konnte, sollen Streiflichter auf das Salzburger Bühnengeschehen in einer Zeitspanne von über zwanzig Jahren setzen.

Tamara Yasmin Quick

Inszenatorische Auseinandersetzung mit Musik(theater)geschichte – inszenierte Historizität?

Über die (Un)möglichkeit der „Synchronisierung des Asynchronen“ anhand exemplarisch ausgewählter Produktionen des Salzburger Landestheaters

Bei heutigen (Musik)theateraufführungen steht die Frage nach der szenischen Interpretation – zum einen dramaturgisch, thematisch und ästhetisch, zum anderen hinsichtlich einer performativen *Synchronisierung* der verschiedenen Zeitebenen, -strukturen und „Zeitlichkeiten“ – fast immer am Anfang eines Produktionsprozesses. Die inszenatorische, dramaturgische und musikalische Auseinandersetzung mit diesen Fragen ist insbesondere unumgänglich für Inszenierungen von Musiktheaterstücken des sogenannten Kernrepertoires.³

Als gängige Ansätze der „heutigen“ szenischen Interpretation „gestriger“ Werke gelten neben historisierenden Inszenierungskonzepten, die versuchen, die Entstehungszeit der Werke unabhängig von der dramatischen Zeit der Stückhandlung und der Aufführungszeit bzw. des *Aufführungsrahmens* als „museale Ausstellungsstücke“ auf die Bühne zu bringen, die radikale Modernisierung der Werke durch tagesaktuelle Bezüge, zeitgenössische Ausstattung und zu Teilen fast collageartige Zerstückelung der „Werkpartitur“ in eine zeitgenössische „Spielfassung“. Auffällig bei diesem „Regietheater“-Ansatz, der sich als komplementäre Gegenästhetik zu historisierenden Aufführungskonzepten etabliert hat, ist die Offenbarung einer

³ In Teilaspekten ist die Analyse der inszenatorischen „Synchronisierung des Asynchronen“ jedoch auch für die szenische Erstinterpretation von Werken des Neuen Musiktheaters und für Uraufführungen zu diskutieren, insbesondere hinsichtlich der unterschiedlichen performativen Zeitebenen, die in jeder Aufführung unmittelbar ineinandergreifen. Eine vergleichende theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Werken des sogenannten Musiktheaterkanons auf der einen Seite und Werken außerhalb des Kernrepertoires sowie Uraufführungen würde den Rahmen des geplanten Referats jedoch sprengen, weshalb an dieser Stelle nicht ausführlich darauf eingegangen werden kann.

erstaunlichen Aktualität der „alten“ Musiktheaterliteratur, die auf eine überzeitliche, globale Gültigkeit schließen lässt. Diese Erkenntnis macht sich der dritte Ansatz der szenischen Interpretation zu eigen, der versucht, „zeitlose“ szenische Rahmen für überzeitliche Motive anthropologisch-sozialer Grundmotive und Menschheitsthemen zu finden.

Als ein vierter Ansatz ist die unmittelbare inszenatorische Auseinandersetzung mit der Musiktheater-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte eines spezifischen Musiktheaterstücks zu nennen. Darauf soll im geplanten Referat mein Hauptaugenmerk liegen.

Zudem stellt sich stets die Frage nach dem Werk und einer „Werktreue“ oder auch „Werkuntreue“. Es bleibt zu diskutieren, ob diese Begriffe überhaupt eine Daseinsberechtigung haben, die eng mit der Definition, was denn nun überhaupt alles zum „Werk“ gezählt wird, verzahnt ist: die Partitur als „reiner“ Notentext, auch darin enthaltene Regieanweisungen, oder kann / muss möglicherweise sogar die Inszenierungsgeschichte, eine Inszenierungstradition oder Aufführungskonvention, die sich im Laufe der Spieljahre seit der Uraufführung angereichert hat, mit hinzugerechnet werden? Letztere Überlegung wird v.a. hinsichtlich der Inszenierungsstrategie des obig genannten vierten Ansatzes relevant. Als prominente Beispiele aus dem Musiktheaterrepertoire wären hier u.a. *Hoffmanns Erzählungen* oder *Carmen* zu nennen, deren Bearbeitungsgeschichten sich umfangreicher und v.a. auch präsenter gestalten als viele andere Niederschriften von Musiktheaterliteratur.

Fest steht, dass im Moment der Aufführung immer unterschiedliche „Zeitlichkeiten“ *synchronisiert* werden müssen. Die Herausforderung für Regie, musikalische Leitung und Dramaturgie besteht (insbesondere bei der Bespielung historischer Räumlichkeiten) häufig darin, szenische Realisationen zu entwickeln, die zum einen eine mögliche inszenierte Historisierung in der Konzeption reflektieren und zum anderen spielerisch einen Raum eröffnen, in dem sich aus einer zeitgenössischen Perspektive mit der Musiktheatergeschichte unmittelbar auf der Bühne auseinandergesetzt werden kann und ein besonderes „mehrzeitliches“ Aufführungserlebnis rezipiert werden kann.

Zur Veranschaulichung dieser dramaturgisch-szenischen Beobachtungen und Hypothesen werde ich drei von mir dramaturgisch betreute Produktionen des Salzburger Landestheaters vorstellen (*Orfeo*², 2016; *La Bohème*, 2017; *Oper in der Residenz*, 2018), die sich auf ihre je eigene Art und Weise mit Historizität und Musiktheatergeschichte hinsichtlich ihrer szenischen Konzeption sowie Aufführungspraxis auseinandersetzen, und Einblicke in die künstlerischen Praktiken geben, die beim Entstehen einer Inszenierung zusammenwirken.

Inwieweit eine inszenatorische Auseinandersetzung mit Musik(theater)geschichte mit einer inszenierten Historizität zusammenfallen muss, steht zur Diskussion.

Irmgard Scheitler

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

Literarische Kultur höheren Anspruchs war in Salzburg in aller Regel lateinisch. In den 1680er Jahren aber beobachtet man eine Serie von Werken deutscher Sprache, an denen offensichtlich der Hofdrucker Johann Baptist Mayr ebenso Interesse hatte wie der fürsterzbischöfliche Hof. Im Jubiläumsjahr 1682 kam der ehemalige Pater Comicus der Universität, Simon Rettenpacher OSB, bei Mayr mit einem in jeder Beziehung außergewöhnlichen Drama heraus: *Frauen=Treu*. Da es dem Verfasser mit dem Druck eilig war („Urgent iam multi, quibus grata novitas“), wird er ein Zielpublikum vor Augen gehabt haben. Der gleiche Mayr druckte nicht nur 1684 in eigener Initiative eine Sammlung der deutschsprachigen, in Innsbruck aufgeführten Schauspiele von Andreas Brunner SJ, sondern auch eine als Drama verkleidete Sammlung von Ansprachen des ehemaligen Dompredigers Konrad von Salzburg, deren letztes Stück eine große Lobrede auf die deutsche Sprache war. Zwischen 1685 und 1689 aber verlegte er eine Serie von fünf deutschsprachigen Dramen des Jura-Studenten und späteren Priesters Martin Lintner, die sämtlich für den Fürstbischof gespielt wurden, und zwar außerhalb der Universitätsaufführungen. Widmungsempfänger waren Max Gandolph Graf von Kuenburg bzw. sein Amtsnachfolger Johann Ernst von Thun. Dieser veranstaltete 1688 eine Privatvorstellung, *Die Großmüthige Undanckbarkeit*, wobei die meisten Rollen mit Verwandten des Fürsten und anderen Adeligen besetzt waren. Den Druck besorgte freilich nicht Mayr, sondern Melchior Haan, der Verleger Abrahams a Santa Clara.

Alle Schauspiele, von Rettenpachers *Frauen=Treu* bis zur *Großmüthigen Undanckbarkeit*, sind reichlich mit (heute verlorener) Musik ausgestattet, die auch Hauptgegenstand des Vortrags sein soll.

Volker M. Welter

Transposing Salzburg to Los Angeles: Max Reinhardt, Paul László, and the Vision of a Performing Arts Center in Hollywood

The starting point for this paper is a single architectural drawing in the Architecture & Design Collection at the Art, Design, & Architecture Museum of the University of California at Santa Barbara. The drawing shows a bird's-eye view of a gigantic performing arts center in the Hollywood Hills; a vision that the Hungarian-born, émigré architect Paul László (1900–1993) had designed for the theater director and producer Max Reinhardt (1873–1943).

The drawing is dated 1937, the same year during which Reinhardt arrived in fall in exile in the U.S., shortly after he had produced his last Summer Festival in Salzburg and final theatre premiere in Vienna. The date is more than a chronological coincidence for László's drawing hints at the imaginary power architecture held for Reinhardt, especially at a moment when fleeing National Socialism had torn apart his life.

László's architectural design is both a retrospective of Reinhardt's past and a vision of his future. The former aspect is traced by comparing the László plan with performance spaces that Reinhardt had commissioned in the past from architects such as, for example, Hans Poelzig's plans for a Salzburg *Festspielhaus*. The visionary aspect of the Hollywood scheme is made visible by placing László's design in the context of contemporary architectural ideas about avant-garde performance spaces.

When Reinhardt worked in the U.S. in the later 1920s, the Austrian-American architect Joseph Urban designed a Max Reinhardt theatre for New York, then the epitome of the merger between high-art and urban life. When Reinhardt arrived in exile in the U.S. in 1937, he envisioned his future on the West coast, perhaps far away from sophisticated urban life, but a center of utopian hopes. However, the László scheme never progressed much beyond the dream of transposing Salzburg to Los Angeles, making the drawing one of many failed utopian visions of Hollywood, Los Angeles, and California.

Matthew Werley

Neustart aus Stein. Karajans Vorstellung von Klang, Glucks *Orfeo* und die Felsenreitschule als Opernbühne

The Salzburg Festival witnessed two decisive “firsts” in 1948: Herbert von Karajan made his official debut there as opera conductor, and the Felsenreitschule was first used for opera performances. The selection of artistic team, choice of location and work – Oscar Fritz Schuh’s new production of Gluck’s *Orfeo ed Euridice* – leave many questions regarding the political-sonic dimensions of the Festival’s postwar history unaddressed. Indeed, it was only the year before that Allies had cleared Karajan’s name, not to mention that previous productions of Gluck’s opera (in the Festspielhaus) had been the reserve of Bruno Walter, who never returned to the Festival after the War (Rathkolb, 2011). Why and under what terms did Karajan – whose only prior role was to conduct incidental music to Reinhardt’s legendary 1933 *Faust* production (in the Felsenreitschule) – seek to relaunch his career with this opera and in this space?

This talk seeks to explore a new way of critically “hearing” the acoustic-cultural resonances of Karajan’s ideas about *Klang* and his artistic vision for Gluck’s reform opera on the expansive stage of the Felsenreitschule. The Salzburg-born conductor had initially envisioned the production not as a Classical subject, populated by white-washed figures from Antiquity set in relief against a monotone stone amphitheatre, but as a story saturated in the atmosphere and gestures of high-Baroque drama: a cultural connection charged with meaning in Salzburg’s cultural-political history. Drawing upon previously unknown documents in the Festival Archives, this talk explores the constellation of Karajan’s artistic choices, including his wish to engage the English choreographer Frederick Ashton (1904–1988), who had produced and choreographed Purcell’s *The Fairy Queen* at the reopening of London’s Royal Opera House in 1946. It then looks at Bernhard Wosien’s realized choreography as counterpoint to Karajan’s emergent conception of sound and space in the resonant context of Salzburg’s “natural” resources.