



Almanach

SALZBURGER FESTSPIELE
20. JULI – 2. SEPTEMBER 2012



Im Großen Festspielhaus. Präsidentin Rabl-Stadler, Künstlerischer Leiter Bechtolf.

Festspiele entwerfen Gegenwelten

Helga Rabl-Stadler und Sven-Eric Bechtolf über Produktionen, Politik und Planungen.

Interview: Claudia Lagler

6 Kulturmagazin

Präsidentin Helga Rabl-Stadler und der Künstlerische Leiter, Sven-Eric Bechtolf, haben heuer ihren ersten gemeinsamen Sommer als Zweierdirektorium der Salzburger Festspiele. Die Salzburgerin und der gebürtige Darmstädter wollen mit ihrem Programm aufrütteln und die richtigen Fragen zu aktuellen Themen stellen. Und sie halten ein Plädoyer für leistbare Hochkultur für jedermann.

Sie stehen vor Ihrem 21. Sommer als Festspiel-Präsidentin. Auf welche Produktion freuen Sie sich heuer besonders?

Rabl-Stadler: Das ist immer eine Fangfrage. Als Präsidentin muss und will ich mich auf alles freuen. Aber heuer wage ich zu sagen, auf den „Figaro“. Der ist meine Lieblingsoper und Sven-Eric Bechtolf, der neben mir sitzt, der Regisseur.

Die „Eroberung von Mexiko“ von Wolfgang Rihm ist ein wenig bekanntes Stück zur Eröffnung: ein schwieriger Brocken für den Einstieg?

Bechtolf: Dem muss ich widersprechen, diese Oper ist auch etwas für Menschen, die mit neuer Musik nicht so vertraut sind. Ihr suggestiver Gestus packt den Hörer unmittelbar. Es ist ein überwältigendes Hörerlebnis, weil Rihm einen Raumklang erzeugt. Der Chor kommt über Band, es gibt beeindruckend viel Percussion, Musiker spielen im Zuschauerraum.

Außerdem ist die Geschichte zwischen dem Eroberer Cortez und dem Aztekenherrscher Montezuma sehr komplex. Sie wird ja nicht nur aus einer historischen Perspektive betrachtet. Die Oper behandelt das Fremde beziehungsweise unsere Furcht vor ihm. Projizieren wir Dinge, die wir in uns ablehnen, auf das „andere“? Es ist auch die Fremdheit zwischen Mann und Frau, obwohl das Werk nicht dezidiert den Geschlechterkampf behandelt. Rihm macht die Dynamik von Abstoßung und Faszination genial hör- und denkbar.

Rabl-Stadler: Wolfgang Rihm ist ein bisschen Salzburger: Er wird seit 1982 bei den Festspielen gespielt, war zweimal Composer in Residence, 1991 sogar Eröffnungsredner, und es ist bereits die zweite große Oper von ihm, die wir aufführen. Wir wollten etwas zum Aufrütteln an den Anfang stellen, gerade auch, weil die Politik zum Beginn der Festspiele stark vertreten ist.

Sie betonen immer wieder die Gründungsidee der Festspiele als Friedensprojekt. Was heißt diese Idee heute, da tausende Menschen an der Festung Europa zerschellen und es viele blutige Konflikte gibt?

Bechtolf: Es gibt die unheilvolle Tendenz zu glauben, dass das Theater eine Art Marktplatz für sämtliche aktuellen Probleme sein muss. Es wäre geradezu zynisch zu glauben, das Theater könne in irgendeiner Weise befriedigende Antworten auf katastrophale Missstände geben. Die Festspiel-Gründer Max Reinhardt, Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal haben ja auch nicht ununterbrochen gesagt, die Gewehre müssen schweigen. Sie haben sich der Mühe unterzogen, Gegenwelten zu entwerfen. Sie haben die wertvollen Hervorbringungen der menschlichen Spezies gezeigt. Daraus ließ sich nach dem Krieg Zuversicht, Trost und Neugestaltungswillen schöpfen. Auch heute geht es um diese Gegenwelten - nicht zu verwechseln mit Eskapismus.

Braucht es mehr aktuelle Werke?

Bechtolf: Wir bemühen uns selbstverständlich um Uraufführungen. Aber Werke wie der „Figaro“, der „Fidelio“ oder „Clavigo“ sind aktuell, weil sie immer noch gültig sind. Sie behandeln zutiefst menschliche Themen, die unveränderbar bestehen. Damit setzt sich unser Programm auseinander, ohne dass man zwanghaft unentwegt aktuelle Probleme ansprechen muss. Unlängst war in den Nachrichten eine aufgebrachte Moderatorin zu sehen, die einen Politiker mit genieferisch-bebender Entrüstung fragte, wann er denn endlich gedenke, das Flüchtlingselend auf dem Mittelmeer zu beenden. Dass es sich hier um ein hochkomplexes und möglicherweise kaum zu lösendes Problem handelt, wollte sie nicht hinnehmen. Wir leben heute in einer Gesellschaft, die so etwas wie Flagellantentum betreibt: Wenn man laut über die Existenz des Elends klagt, dann hat man keine Mitschuld mehr daran. Das ist ein ritueller Bewältigungsmechanismus, und danach landet das Thema im Vergessen. Deshalb hat der Aktualisierungsfetisch auch immer eine gewisse Scheinheiligkeit. Die Kunst gibt ja sogar gelegentlich Antworten. Aber sie gibt sie nicht so platt, nicht so naheliegend, nicht so schnell, wie es sich die trendigen Positivisten wünschen.

Welche Aufgaben haben die Festspiele heute?

Rabl-Stadler: Lösungen können wir als Theater oder Oper nicht anbieten. Wir müssen die richtigen Fragen stellen. Und das tun wir mit unserem inhaltlichen roten Faden. In allen Werken heuer geht es um die großen Konflikte, um Macht, Ohnmacht, Aufbegehren, Revolution. Sowohl im Privaten, wie beim „Figaro“, als auch im Politischen, wie bei der „Eroberung von Mexiko“ oder im „Fidelio“.

Salzburg diskutiert derzeit den Umgang mit den bettelnden Menschen in der Stadt, es werden Verbotszonen für Bettler überlegt.

Wie stehen Sie zu diesen Problemen?

Bechtolf: Diese Menschen werden, wie ich glaube, auf brutalste Weise von organisierten Banden ausgebeutet - das ist neben der Armut der fast größere Skandal.

Geben Sie ihnen Geld?

Rabl-Stadler: Ich gebe sehr bewusst Menschen etwas, bei denen ich das Gefühl habe, sie sind auf sich allein gestellt. Selbstverständlich ist es eine schwierige Situation: Hier die Festspiele mit hochgestimmten Menschen und da Leute, die aus einem Land kommen, in dem sie nichts zum Leben haben.

Bechtolf: Wir sind nun einmal auf der Welt - alle miteinander: Wir, Sie, die Festspiele. Europa ist noch eine Insel des Wohlstands und des Friedens, inmitten einer Zeit, in der Verelendung, Verarmung, Religionskriege sich zuspitzen. Aber wir müssen diese Gleichzeitigkeit aushalten - mit Engagement und mit Augenmaß - das ist keine leichte Aufgabe.

Sie haben „Fidelio“ mit Jonas Kaufmann im Programm. Ein Selbstläufer?

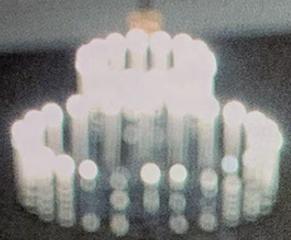
Bechtolf: Nicht nur Jonas Kaufmann wird in dieser Produktion außergewöhnlich sein. Adrienne Pieczonka, die die Leonore singt, ist eine große Künstlerin, das gesamte Ensemble ist herausragend. Regisseur Claus Guth hat ein hochinteressantes Konzept entwickelt. Das betone ich deshalb, weil ich Jonas Kaufmann und uns davor in Schutz nehmen möchte, dass das so eine selbstläuferische »

SALZBURGER
FESTSPIELE

20. JULI – 2. SEPTEMBER 2012



Die Abbildungen auf den Seiten 81 bis 89 zeigen Arbeiten des spanischen Künstlers Javier Pérez, geboren 1968 in Bilbao. Auf Einladung der Salzburger Festspiele gestaltet Pérez eine Installation zur Aufführung von Bernd Alois Zimmermanns Die Soldaten, die im Karl-Böhm-Saal zu sehen ist: Karussell der Zeit ist eine Art mechanisches Ballett, bei dem sich 17 Paare – symbolisiert durch 34 Paar Schuhe – nach einem ausgeklügelten, sich ständig wiederholenden System im Raum bewegen. Eine hoch komplexe, überaus poetische Annäherung an Zimmermanns Musik, die auch dem Inhalt der Oper mit vielfältigen Assoziationen nahe kommt.



The illustrations on pp. 81 – 89 show works by the Spanish artist Javier Pérez (b 1968 in Bilbao). At the invitation of the Salzburg Festival, Pérez is creating an installation to accompany the performance of Bernd Alois Zimmermann's Die Soldaten; it will be on view in the Karl-Böhm-Saal. Karussell der Zeit (Carousel of Time) is a kind of mechanical ballet where 17 couples – symbolised by 34 pairs of shoes – move around according to an ingenious, ever-repeating system. This highly complex, wonderfully poetic approach to Zimmermann's music evokes manifold associations with the content of the opera.

“It just gets under your skin”

Everyman from the perspective of the leading actors: the two protagonists in the new production by Christian Stückl, Peter Simonischek (2002 to 2009) and Nicholas Ofczarek (from 2010), reveal their personal views and insights on Hofmannsthal's long running mystery play – as well as some strategies for coping with the endurance test at the Domplatz.

Hofmannsthal's *Everyman* is a theatrical phenomenon, and its success at the Salzburg Festival over decades cannot be readily explained. Even the nastiest of labels could obviously not deter public interest. When did you first encounter the work?

Ofczarek: My first encounter was *Everyman* with Peter Simonischek.

Simonischek: Really?

Ofczarek: A year before I played the role myself. It was a beautiful, balmy evening and I was deeply impressed and moved by the performance. Both by the play and by Peter, as well as by the setting. You take in history here. I never understood the complaints about the play. And I still don't understand it. I fell deeply in love with the whole thing.

Simonischek: Amazing! I feel exactly the same way.

At the first encounter, did you already have some preconceived notions as to how you might perform the role?

Ofczarek: No, that came somewhat later. But I had the heavy burden placed on my shoulders by the then Director of Drama, Thomas Oberender, to figure out my own interpretation, with the hint that there had been some discussion concerning the new production, but that in the last instance, he had ultimately selected me. Which, to be honest, bothered me a bit. I interpreted it as a challenge to battle and so I was very taken up with *Everyman*, more than with any other role. I really studied it for two whole months, and repeatedly went over it, and thought about it anew. I found a way for myself that seemed interesting to me. I was pretty well prepared by the time rehearsals began. But up to that point nothing had been discussed with the director.



Everyman with Good Deeds
(Lina Beckmann; 2011)

And Peter Simonischek's first encounter with the work?

Simonischek: Corny as it sounds, my first encounter with *Everyman* was in a reader in grammar school. I had discovered this crazy photo of Attila Hörbiger, lifting the goblet with a wreath on his head, laughing, really beaming and laughing, while behind him Death lurked, putting his hand on his shoulder. This ambivalence was fascinating to me as a child. That was probably the key photo that influenced me into becoming interested in the theater. That page in my reader was completely worn out, I couldn't stop looking at it. You have someone who thinks everything is just fine, but behind him lurks Death. I kept on thinking about it again and again. A fantastic role.

There are those who maintain that the Devil, performed by many a significant actor, has the more rewarding role.

Ofczarek: I don't even think about something like that.

Simonischek: The part of *Everyman* has another kind of challenge. He is the only one in the entire play who is capable of having a fate. The others

are mere Allegories to whom nothing can happen anyway.

Ofczarek: I am going to contradict you, and in somewhat more detail. The path that *Everyman* has to follow has a greater height from where he must ultimately fall. I think it's a spectacular role, and you can glean a great deal from it.

Simonischek: Well, the Devil is certainly very effective, if he is well-portrayed; in fact, very much so. Just like Mammon. Those characters are so well drawn up.

Christian Stückl has reworked and rethought his new production several times. He has managed to create a new version where many of the characters have been cast in a new light.

Simonischek: And to great advantage.

Ofczarek: He goes at it with such emphasis, with such enthusiasm, far-removed from any cynicism, and with the greatest respect for everyone, to the very maid that cleans the stage. He really cannot stand it, if a stagehand or an extra is treated badly. A very respectful person and a real Pro. I was completely fascinated as to how he could even deal with such an absurd kind of wide-screen theater. You need knowhow for that.

Sehen, statt gesehen zu werden

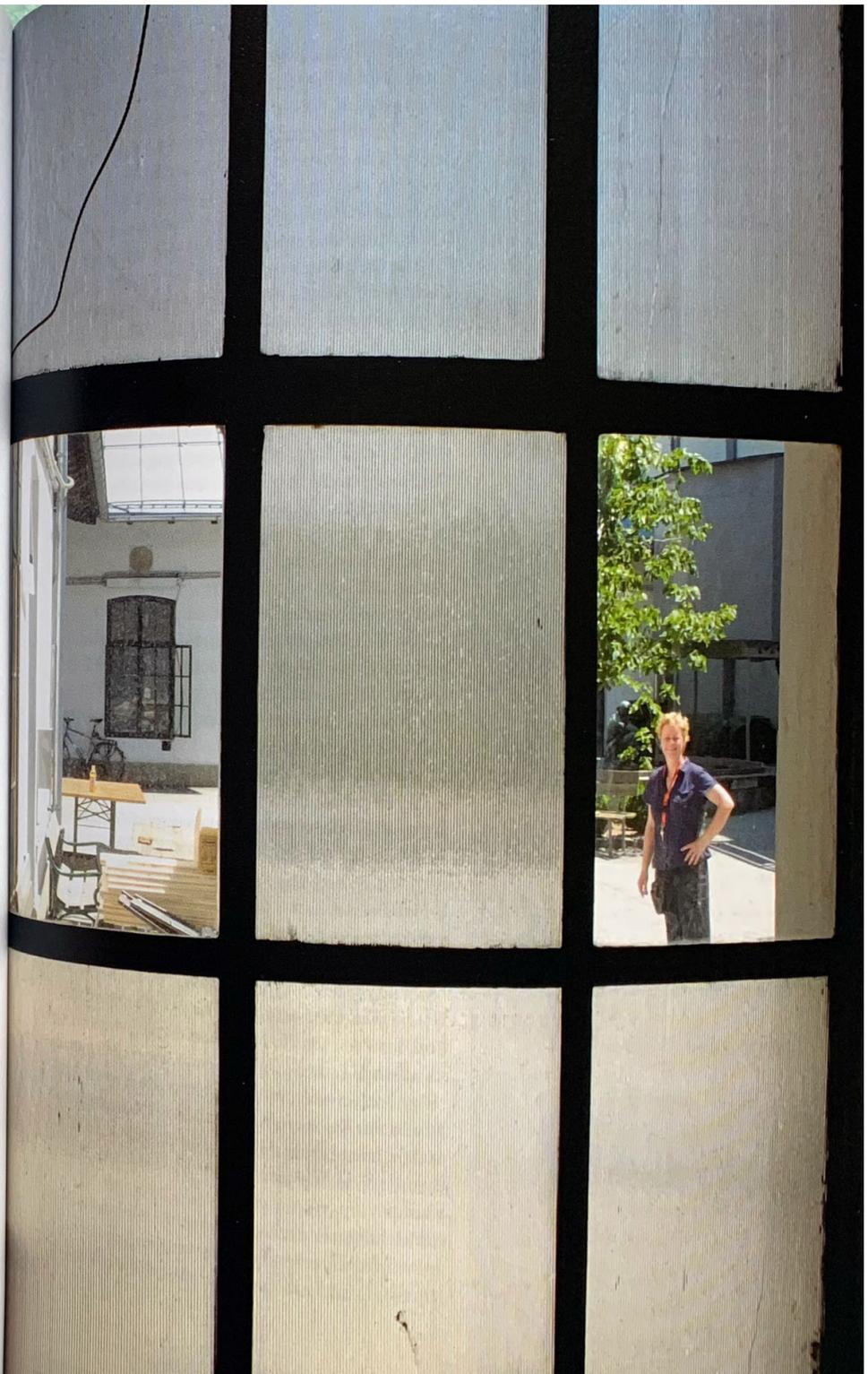
Wo Salzburg mit sich selbst in Dialog tritt: Seit zwanzig Jahren besteht das demokratische Projekt Perner-Insel.

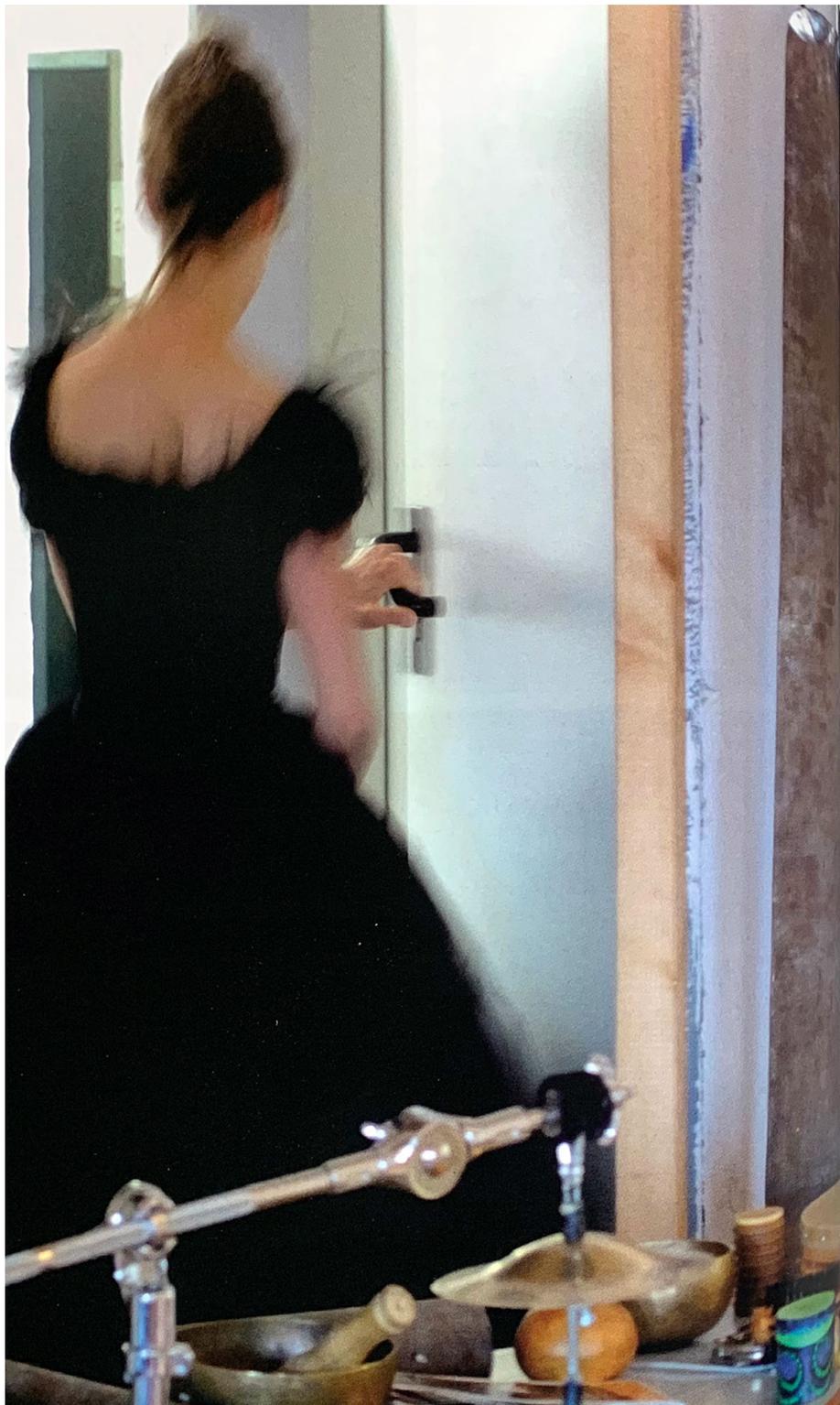
Nichts Besseres konnte den Salzburger Festspielen passieren für die Relativierung des Images, dem zufolge sie ein snobistischer Treffpunkt für eine Klientel seien, die sich lieber sehen lassen wolle, als zu sehen. Mit der Spielstätte auf der Perner-Insel fand das Festival Anschluss an die Gegenwart. Sie kam Gerard Mortiers programmatischem Anspruch einer demokratischen Öffnung des Angebots entgegen und spiegelte zugleich eine allgemeine Tendenz: die Entdeckung neuer Orte für das Theater, vorzugsweise solcher Orte, die zuvor eher der industriellen Produktion, also den arbeitenden Menschen, als der feudalen, kleinkalen oder großbürgerlichen Welt zuzuordnen waren, wie die Residenzen, Kirchen oder Theatergebäude des 19. Jahrhunderts. Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil hatte das mit der Cartoucherie vorgemacht, die Kampnagelfabrik in Hamburg, das Stuttgarter Theaterhaus oder das Bockenheimer Depot in Frankfurt am Main folgten dem Beispiel.

Nicht Museum, sondern Experiment, nicht Repräsentation, sondern lebendige Kunst, nicht die Umrahmung von Pausengesprächen als eigentlichem Zweck, sondern einen Anlass, der die Pausengespräche erst inspiriert, verhiess das

sachliche Ambiente mit den (manchmal allzu) unbequemen Holzbänken und den Innenhöfen mit ihren improvisiert wirkenden Würstchenbüffets. Ein wesentlicher Unterschied zum Landestheater, wo das Festspiel-Sprechtheater traditionell stattfand, sticht sofort ins Auge: Die billigen Plätze sind zwar auf der Perner-Insel von der Bühne weit entfernt, aber nichts verstellt die Sicht. Im Landestheater sieht man von den Seitensitzen des Balkons kaum die halbe Bühne. Als sei es auch hier wichtiger, gesehen zu werden, als zu sehen.

Wer in der Stadt Salzburg „residiert“, muss zur Perner-Insel anreisen. Was auf den ersten Blick als Erschwernis erscheinen mag, erweist sich als zusätzlicher Reiz. Die Anreise verleiht dem Theaterabend den Charakter des Besonderen. Ähnlich wie bei der Anfahrt zur Cartoucherie im Pariser Bois de Vincennes, erfasst den Besucher schon bei der Annäherung an das Areal eine freudige Erregung. Die ehemalige Saline, von außen nicht eben im konventionellen Sinne schön, zudem zwischen einem Supermarkt und einem meist überfüllten Parkplatz gelegen, befindet sich nur ein paar Schritte von der Halleiner Innenstadt entfernt, umgeben von hohen Bergen





Peter Arp

„Playdays“ für Peer

Impressionen von der Probenarbeit der Irina Brook.

Sie heißen Ingvar, Diego, Froydis, Jerry, Augustin, Mireille und Shantala. Genauso bunt wie ihre Vornamen ist ihre Herkunft: Island, Spanien, Norwegen, Amerika, Ruanda, Frankreich und Indien. Ihre gemeinsame Sprache ist Englisch, und das Stück, dessen Geschichte sie – zusammen mit einigen mehr – erzählen, stammt aus Norwegen. Ihre Regisseurin wiederum ist gebürtige Engländerin und die Tochter eines sehr berühmten Vaters.

Das Besondere an der „Compagnie Irina Brook“ ist die Mühelosigkeit, mit der sie sprachliche, kulturelle und soziale Grenzen überwindet und in den Dienst einer gemeinsamen Ausdrucksform stellt – des Theaters. Die Besetzung des *Peer Gynt*, den diese Truppe für die Festspiele erarbeitet, ist durch und durch kosmopolitisch. Peer etwa ist ein isländischer Theater- und Filmschauspieler, Solveig eine in Indien geborene und in Paris aufgewachsene Tänzerin, die bruchlos zwischen klassischem indischen Tanz und westlichem Tanztheater zu wechseln versteht. Ihre gemeinsame künstlerische Sprache finden beide mit frappierender Selbstverständlichkeit in einer Probenatmosphäre, wie sie nur Irina Brook zu erzeugen versteht.

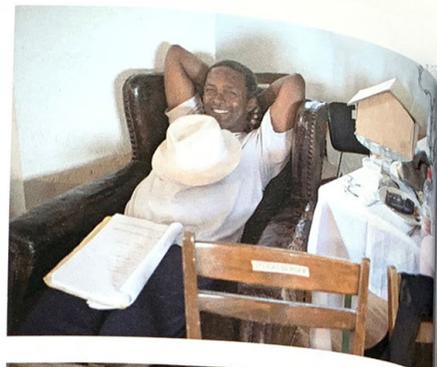
Verrières-le-Buisson bei Paris, Februar 2012. Im geräumigen Wohnzimmer ihrer Villa versammelt die Regisseurin ihre Truppe, um in insgesamt drei Workshops die Grundlagen für ihre *Peer Gynt*-Interpretation zu legen. „Playdays“ nennt sie diese Erkundungen, aus gutem Grund. Denn sie präsentiert ihren Spielern kein Konzept, sagt ihnen nicht, wo’s langgeht; eigentlich ahnt sie selbst das erst, nachdem sie ihnen beim Improvisieren zugehört hat. Der Stücktext spielt dabei zunächst keine besonders große Rolle. Er wird, nach einem ausführlichen Bewegungs- und Gesangs-Warm-up, in großer Runde gelesen, in den unterschiedlichsten Akzenten und Dialekten. Um dann beiseite gelegt und in freiem Spiel erforscht zu werden. Irina Brook entwirft mit knappen Worten eine Situation („Ihr seid alle reiche Trolle. Sehr reich, sehr dekadent, in einem sehr dekadenten Nacht-

club. Okay?“) und lässt dann machen. Ohne zu bewerten, was sich daraus entwickelt, ohne es in gemeinsamen Diskussionsrunden zu analysieren. Sie lässt, was sie mit größter Aufmerksamkeit zwei intensive Arbeitstage lang betrachtet, zunächst einfach auf sich wirken.

Was sie sieht, ist schon im Stadium reiner Improvisation von beeindruckender szenischer Intensität. Ihre Truppe versteht sich darauf, Vorschläge aufzugreifen und mit großer Konzentration und Spielfreude zu immer neuen Geschichten zu verweben: die irre Welt des Peer Gynt in Irina Brooks Wohnzimmer. Eine Combo formiert sich: Bass, Trompete, Schlagzeug. Treibender Rhythmus, tanzende Trolle. „Gut, und jetzt kommt noch mal rein und lasst alles viel ruhiger angehen, ganz seltsam. Wie Mitglieder einer seltsamen Sekte.“ Tempowechsel, relaxter Jazz, die Trolle in Trance. Dann taucht Peer aus der Küche auf und will den Trollkönig sprechen, denn er ist scharf auf dessen Tochter.

Später am Abend dann, im Irrenhaus zu Kairo, bevölkern seltsam gewandete Figuren dieses Wohnzimmer. Wesen, die – wie Peer – sich selbst verloren haben, erschaffen sich ihre kleinen surrealen Welten, an die Wand gekauert, unter Decken versteckt, traumtänzerisch tänzelnd oder exzessiv gestikulierend. Mittendrin Peer, entblößt bis auf die Unterhose, verloren in diesem Pandämonium. Ohne Unterlass will der Irrenhaus-Direktor von ihm wissen: „Who are you?“ Doch das hat Peer längst vergessen.

Schauspiel und Musik, Tanz und Gesang: In der „Compagnie Irina Brook“ ergibt sich daraus eine eigenwillige, komödiantisch aufgeladene „Leichtigkeit des Seins“, die den Blick in die darunter liegenden Untiefen nicht verschließt. „Das ist das Schöne“, meint die Inderin Shantala Shivalingappa, die Solveig spielt, „man erreicht permanent Wegkreuzungen, an denen Leute von irgendwoher kommen und irgendwohin gehen. Aber für kurze Zeit ist man zusammen und inspiriert sich gegenseitig.“ Und Peer, der Isländer Ingvar E. Sigurdsson, ergänzt: „Die Barrieren zwischen uns ganz unterschiedlichen Spielern fallen mühelos. Toll, das kann die Welt nur besser machen.“



„Playdays“ im Juni 2012:
Probenimpressionen von der Perner-Insel



“Playdays” for Peer

Impressions of Irina Brook’s rehearsal work.

Their names are Ingvar, Diego, Froydis, Jerry, Augustin, Mireille and Shantala – a motley collection, like their countries of origin: Iceland, Spain, Norway, America, Rwanda, France and India. Their common language is English, and the story of the play they are performing – together with others – comes from Norway. Their stage director, daughter of a famous father, is English by birth.

The special thing about the “Compagnie Irina Brook” is the effortlessness with which they overcome linguistic, cultural and social boundaries to put their skills at the service of a common form of expression – the theatre. The cast of *Peer Gynt*, which the troupe is rehearsing for the Festival, is thoroughly cosmopolitan. Peer, for instance, is an Icelandic stage and film actor, Solveig a dancer who was born in India and grew up in Paris, and who easily changes between classical Indian dance and western dance theatre. It is striking how, in the kind of rehearsal atmosphere only Irina Brook knows how to create, these two find a common artistic language as though it were the most natural thing in the world.

Verrières-le-Buisson, near Paris, February 2012. Irina Brook assembled her troupe in the spacious living-room of her villa, where three workshops are to be held to work out the basics for her interpretation of *Peer Gynt*. She calls this exploratory work “playdays” – and with good reason, for she doesn’t present her players with a ready-made concept; she doesn’t tell them what to do. In fact, it’s really only after she’s watched them improvising that she knows what she wants. The dialogue plays no great part here. After a thorough warm-up with song and movement, the whole group reads the script, in a wide variety of accents and dialects. Then it is laid aside and explored through free play. Irina Brook sketches a situation briefly (“You’re all rich trolls. Really rich, really decadent, in a really decadent nightclub. OK?”) and then lets them get on with it – without judging what evolves or analysing it in general discussion. For two entire days of intensive work, she simply observes closely, trying out the effect.



“Ideas and images little by little bubbling up...” Irina Brook, rehearsing (June 2012, Perner-Insel)

What she sees is, even at the stage of pure improvisation, impressive in its dramatic intensity. Her troupe knows how to take up suggestions and weave them with great concentration and enthusiasm into constantly new stories: the crazy world of *Peer Gynt* in Irina Brook’s living-room. A combo gets together: bass, trumpet, drums. Compelling rhythm, dancing trolls. “Good, now come in again and start everything much more calmly; make it really weird, like members of some weird sect.” Change of tempo, relaxed jazz, trolls in a trance. Then Peer appears from the kitchen and wants to speak to the troll king because he’s keen on the king’s daughter.

Later that evening, in a Cairo madhouse, the living-room is peopled by strangely-clad figures. Creatures who, like Peer, have lost themselves, cower against the wall, hide under blankets, tiptoe dreamily around or gesticulate wildly, fabricating their own little surreal worlds. In the midst

of them is Peer, stripped down to his underpants, quite lost in the pandemonium. The madhouse director keeps asking him: “Who are you?” But Peer has long forgotten who he is.

Acting and music, dance and singing: in the “Compagnie Irina Brook” these combine to form an idiosyncratic, comedic “lightness of being” that does not obstruct the view into the depths beyond. “That’s what’s so good about it,” says the Indian girl who plays Solveig, “you keep arriving at crossroads with people coming from somewhere or other and going somewhere or other. But just for a while you come together and inspire one another.” Peer, the Icelander Ingvar E. Sigurdsson, adds: “The barriers between all of us different actors just dissolve. It’s fantastic – that can only make the world a better place.”

Translation: Gail Schamberger

Eine geheimnisvolle Geschichte von Bienen
und Menschen: Autor Händl Klaus (rechts)
und Regisseur Nicolas Liautard



Christian Seiler

Am Wald. Heute

Annäherung an ein erstaunliches Stück: Zur Uraufführung
des Auftragswerks *Meine Bienen. Eine Schneise* von Händl Klaus
und Franui

An einem sonnigen Sommertag, als im osttirolerischen Innervillgraten gerade ein Begräbnis stattfand, entwischte dem Imkersohn Andreas Schett ein Bienenschwarm. Die Bienen, auf die der Bub aufpassen sollte, flogen nicht wie sonst aus ihrem Heimatstock zu einem nahen Zirben- oder Fichtenbaum, sondern machten sich in Richtung Parkplatz davon, wo die angetretene Schützenkompanie gerade dem teuren Verblichenen die letzte Ehre erwies. Es war heiß. Den Schützen, die in ihre Uniformen gezwängt waren, lief der Schweiß übers Gesicht und in die Krägen.

Bienen sind friedfertige Wesen, solange sie nicht angegriffen oder gestört werden. Gestört fühlen sich die fleißigen, hypersozialen Wesen von Eindringlingen, die ihre Stöcke nach Honig durchsuchen, aber auch von Zeitgenossen, die einen einprägsamen Geruch verströmen. Der Schweiß einer Osttiroler Schützenkompanie fällt in diese Kategorie.

Der sich nähernde Bienenschwarm, dessen Summen plötzlich deutlich zu vernehmen war, sorgte also bei den Kundigen unter den angetretenen Schützen für Besorgnis, aber nicht für Panik. Ein alter Schütze, selbst Imker, rief dem Schett Andreas zu, er möge schnell nach Hause springen, zwei blecherne Topfdeckel holen und sofort zurückkommen.

Andreas sprang. Jetzt, sagte der Imker, das Summen der Bienen begann inzwischen bedrohlich zu klingen, schlägst du die beiden Deckel in einem schönen Rhythmus gegeneinander und gehst langsam nach Hause. Die Bienen werden dir folgen.

Der Schett Andreas schlug die beiden Deckel gegeneinander und ging nach Hause, und die Bienen folgten ihm, heim zu ihrem Stock. Die Schützen feuerten Salut, und in das Gedächtnis des Buben prägte sich ein Bild ein, das ihn begleiten sollte, bis es irgendwann als Idee zurückkehrte, als

Salzburg, die geistliche Stadt

Die Festspiele auf der Suche nach Spuren der Spiritualität:
Anmerkungen zu Mozart als Kirchenmusiker und zu einer
zeitgemäßen Perspektive auf eine streng katholische Tradition.

Wenn die Salzburger Festspiele heuer erstmals nicht mit einer Opernpremiere, sondern mit einer Konzertreihe beginnen, bei der geistliche Musik im Mittelpunkt steht, dann ist diese *Ouverture spirituelle* ein Bekenntnis: ein Bekenntnis zu einem Genre, ohne das nicht nur die europäische Kunstmusik, sondern Musik überhaupt nicht denkbar wäre, das aber in der öffentlichen Wahrnehmung und im Konzertleben unserer Zeit – zumindest im Klassiksegment – nur eine sehr bescheidene Rolle spielt. Zugleich ist es eine Reverenz an die Einzigartigkeit der Stadt Salzburg, an ihre besondere Architektur, die ihr Gepräge durch eine Vielzahl an prächtigen Kirchen erhält. Sie fügen sich zu einer über die Epochen gewachsenen baulichen Inszenierung, in der sich ihre Sonderstellung als „geistliche Stadt“ manifestiert. Die Fürsterzbischöfe, die hier jahrhundertlang auch als weltliche Oberhäupter regierten, haben eine markante künstlerische Handschrift hinterlassen. Schon im Mittelalter, beginnend mit der Gründung der Benediktinerabtei St. Peter durch den Heiligen Rupert im Jahr 696 – heute das älteste noch bestehende Kloster im deutschen Sprachraum – entwickelte sich ein reiches kulturelles Leben. Der nicht zuletzt durch die Salzgewinnung begründete wirtschaftliche Erfolg der Mönche, die ihren Grundbesitz bis Kärnten und Niederösterreich ausdehnten, kam stets auch der Kunst in reichem Maß zugute. Die Tradition der Kirchenmusik im Salzburger Dom reicht bis 1393 zurück.

Am Beginn des 17. Jahrhunderts war das Erzbistum dann auch Schauplatz der ersten Opernaufführungen außerhalb Italiens. 1614 eröffnete Fürsterzbischof Markus Sittikus sein nach italienischem Vorbild gestaltetes Hoftheater in der Residenz; in einer Felsgrotte auf dem Areal von Schloss Hellbrunn ließ er außerdem das Steintheater bauen. Und die beson-

By the woods. Today

The creative process behind a remarkable play: the lead-up to the world première of *My Bees. A Swath*, a commissioned work by Händl Klaus und Franui.

One sunny summer's day, a funeral service in Innervillgraten in East Tyrol was interrupted when Andreas Schett, the beekeeper's son, failed to prevent a colony of bees in his charge from swarming. The bees flew out of their hive, not up onto the usual nearby yew tree or fir, but off in the direction of the car park, where a company of marksmen in traditional costume were performing the last honours for a recently departed comrade. It was hot. The marksmen, stuffed into their uniforms, had sweat running down their faces and trickling into their collars.

Bees are peaceful creatures, hard-working and hypersocial, so long as they aren't attacked or disturbed. And what counts as a disturbance? An intruder raiding their hive for honey, certainly, but also anything that exudes a strong smell. The sweat of an East Tyrolean company of marksmen falls firmly into this category.

The swarm of bees, approaching with a suddenly audible hum, gave the more knowledgeable among the marksmen cause for concern, but not for panic. An elderly man, himself a beekeeper, called out to young Andreas to run home, grab two tin pan lids, and come straight back.

Andreas ran. And now, said the beekeeper, as the buzzing of the bees took on a threatening note, bang the two lids against each other in a pleasant rhythm and walk slowly home. The bees will follow you.

Young Andreas Schett walked home, banging the lids against each other and the bees followed him back to their hive. The marksmen fired a salute and an image burned itself into the boy's mind, where it would linger half-forgotten, until one day it returned in full force, as a vision, an inspiration to the musician Andreas Schett had become, a motif for a play, a drama with music, an image wanting to be reframed.

In an office in Heiligenkreuzerhof in Vienna, formerly a violin maker's workshop, four men and a woman are sitting at a long table, talking. Two of them are musicians, one is a writer, one is a director, and the sole woman translates the essentials of the conversation into French, since the director,

Andreas Schett and Markus Kraler, "masterminds" of the Musicbanda Franui



Nicht immer geliebt, doch unverzichtbar

An der Mitwirkung von Gastorchestern bei den Salzburger Festspielen manifestiert sich der tiefgreifende Wandel im Konzertbetrieb des zwanzigsten Jahrhunderts.

Am Anfang – in den Jahren bis 1938 – waren die Wiener Philharmoniker ganz selbstverständlich *das* Orchester der Salzburger Festspiele. Selbst die Serenaden unter Bernhard Paumgartner wurden von ihnen bestritten. Und als die Mailänder Scala 1931 eine *Stagione d'opera italiana* gab, wurden zwar der Dirigent und der Chor von den Italienern gestellt, im Graben aber saßen die Philharmoniker. In den Jahren bis zum „Anschluss“ gab es nur ein Mal ein Gastspiel eines anderen Orchesters: jenes der Budapester Philharmoniker unter Ernst von Dohnányi, gleichfalls 1931. Das ungarische Orchester trat in diesem Sommer trotz der um sich greifenden internationalen Finanzkrise zwei Mal auf, einmal mit einem „gängigen“ Programm, das andere Mal mit ungarischer symphonischer Musik, und – erstaunlich für das damalige Salzburg, wo selbst Bruckner noch als Neutöner galt – mit zeitgenössischen Werken von Zoltán Kodály (*Marosszéker Tänze*), Béla Bartók (*Tanz-Suite*) und von Dohnányi selbst.

Karajan und die „Berliner“

Heute ist es selbstverständlich, dass neben den Wiener Philharmonikern in Salzburg auch andere namhafte Orchester auftreten. Das war auch nach 1945 nicht immer so. Im Grunde hielt das Mono-

pol des Wiener Eliteorchesters bis zum ersten Auftreten des Berliner Philharmonischen Orchesters im Jahr 1957. Nur ein unangefochtener Herrscher wie Herbert von Karajan vermochte diese Neuerung durchzusetzen. Der Aufruhr, den das unter den Wiener Musikern verursachte, war, wie der heutige Vorstand und Chronist der Philharmoniker, Clemens Hellsberg, konzediert, ziemlich heftig. „Was würden die Berliner Philharmoniker sagen,“ war damals einem Zeitungsbericht zufolge aus dem Kreis der Wiener Musiker zu hören, „wenn wir nach Berlin kämen um – nicht für ein einzelnes Gastspiel, sondern als dauernde Teilnehmer – unsere Scheibe vom Kuchen abzuschneiden.“

Im öffentlichen Bewusstsein freilich ist die Erinnerung daran schon lange verblasst. Affären dieser Art haben in Salzburg kurze Beine. Schnell vergessen waren auch die Jahre von 1938 bis 1945: Jüdische Musiker, die in den dreißiger Jahren die Festspiele geprägt hatten, mussten gehen, Dirigenten wie Bruno Walter wurden aus „rassischen“ Gründen verjagt, ebenso Schauspieler und Regisseure. Andere, wie Arturo Toscanini, waren politisch missliebiger. Nur die Philharmoniker – auch sie von „artfremdem“ Blut gereinigt – vermochten ihr Monopol zu behaupten und blieben die musikalischen Herren von Salzburg.

