



# Salzburgs Botschaft

Die ersten Salzburger Festspiele unter der Intendanz von Peter Ruzicka brachten im Musiktheater einen vielversprechenden Auftakt. Ruzicka knüpft an Gerard Mortiers Konzept eines Spannungsfeldes zwischen festlicher Opulenz und zeitgenössischem Engagement an und setzt in diesem Spannungsfeld neue Akzente – ebenso wie Schauspielchef Jürgen Flimm, der einen neuen „Jedermann“ herausbrachte. Außerdem im **Schwerpunkt Festspiele:** ein Besuch in Bayreuth und bei den Wiener Festwochen, ein Blick nach Avignon, ein Abstecher nach Wunsiedel und zum Rossini-Festival in Wildbad.

Detlef Brandenburg

**E**ine der Errungenschaften der Ära Mortier, an der der vormalige Intendant der Salzburger Festspiele gewiss keinerlei Anteil hatte, war die seltsame Depravation der Festrede zur Eröffnung. Man erinnert sich gut des Festredners von 1999, Dr. Thomas Klestil, Bundespräsident der Republik Österreich, der in schönster Arglosigkeit an die Gründungsintention der Festspiele erinnerte und mit sorgenvollem Blick aufs Heute diagnostizierte: Provokation statt Gleichklang, Spektakel statt Werktreue, Stückezertrümmerung statt humanistischem Bildungstheater – das passe nicht zum Genius loci. Und als er dann auch noch eine Trouvaille aus Robert Musils (Euvre zum Besten gab, wonach in Kakanien (vulgo: Österreich) immer nur ein Genie für einen Lümmel gehalten werde, aber niemals der Lümmel schon für das Genie – da wollte mancher Unzufriedene gleich in Mortier selbst den Lümmel sehen, der als Genie hier nie gelten werde.

Es lohnt, sich die alten Streitereien ins Gedächtnis zu rufen, denn sie gingen, wie kleinkariert auch immer, im Kern meist um die Frage: Wie fortschrittlich sollen die Festspiele sein? Mortier hat mit aller rhetorischen Stacheligkeit das Zeitgemäße gegen die Nostalgie verteidigt – und in der Praxis dann doch auch der Opulenz ihren Raum gelassen. Dass sein Nachfolger Peter Ruzicka kaum als Restaurator der Vor-Mortier-Zeit in Anspruch zu nehmen sein würde, sollte eigentlich aufgrund seiner Vita selbstverständlich sein: Als Intendant der Hamburgischen Staatsoper war er der Ermöglicher zentraler neuer Opern; als Komponist hat er mit „Celan“ im vorigen Jahr selbst eine solche Oper vorgelegt; als Leiter der Münchener Biennale hat er der neusten Musikdramatik ein Forum gegeben; und in der öffentlichen Diskussion hat er mit Nachdruck eine zweite Moderne postuliert, die die Beliebigkeit der Postmoderne abzulösen habe. Konservative Festspielkritiker nahmen aber vorzugsweise und mit Genugtuung seine Diagnose vom „Ende der Dekonstruktion“ zur Kenntnis (vgl. Interview in DDB 10/2001), das mit dem Ende der Ära Mortier auch in Salzburg erreicht sei. So schwebten die alten Gegensätze über Ruzickas neuer Intendanz – man durfte gespannt sein, welche Erwartungen er erfüllen würde.

Zunächst hielt auch er eine Eröffnungsrede – und gab damit ein so gescheites wie listiges Beispiel dessen, was man früher, als man noch Adorno oder Horkheimer las, dialektisches Denken nannte: Ruzicka bringt die alten Antithesen so zum Tanzen, dass sich ihr Dogmatismus in leere Pose auflöst. Auch er hat bei den Gründungsvä-

tern, hat bei Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal nachgelesen – aber genauer als weiland der Bundespräsident, und schon dadurch bringt er den normativen Gegensatz von heilem Ursprung und korrumpiertem Heute ins Wackeln. Auch Ruzicka erinnert daran, dass die Festspiele einst als Gegenmodell gegen die Unrast der modernen Großstadt ins Leben gerufen wurden, als „Arche Noah im Chaos der Kulturen“. Aber wenn er dann aufzeigt, wie die „Unrast der Metropolen“ Salzburg längst eingeholt habe, dann bezieht er das, anders als der Bundespräsident, nicht auf die modernen Inszenierungen, sondern auf den modernen Festspielbetrieb – darauf, dass „der Adel des Geldes den Adel des Geistes an die Wand drängt“; dass die Industrie die Festspiele „als Börse, Handelsmesse und Umschlagplatz“ begreife. So wird klar, was das Back-to-the-roots-Postulat wirklich hieße: Verzicht auf alles, was gerade die konservativen Festspießfreunde und die politisch Mächtigen erwarten: Repräsentation, Schickeria, Private-public Partnership, Umwegrentabilität (die gerade wieder aufs Schönste durch eine Studie beglaubigt wurde, nach der die Festspielgäste in einem einzigen Jahr 155 Millionen Euro ins Land tragen). Ruzicka: „Kein Intendant der Festspiele wird je das Rad der Geschichte zurückdrehen können: nicht in das Jahr 1920; und auch nicht in das Jahr 1991.“

Und wenn er in einem historischen Exkurs nachweist, wie „die schmetternden Fanfaren des Fortschrittsoptimismus“ und die „Jeremiaden des Kulturpessimismus“ in feindlicher Bruderschaft unlöslich verketten sind, erklärt er den ewigen Salzburg-Streit zum historischen Schatten-spiel, um jenseits solcher Schatten seine eigene Vision zu entwerfen. Die bestimmt sich aus einem Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Zukunft. Mit Vehemenz plädiert er dafür, dass die Kunst des 21. Jahrhunderts ins Zentrum der Festspiele gehöre (und wird im nächsten Jahr Henzes „L'Upupa“ aus der Taufe heben, es folgen in weiteren Jahren Uraufführungen von Chaya Czernowin, Matthias Pintscher, schließlich, im Mozart-Jahr 2006, eine neue Oper von Olga Neuwirth auf ein Libretto von Elfriede Jelinek). Aber er hat bei dem Wiener Psychiater Viktor E. Frankl auch den schönen Begriff vom „Optimismus der Vergangenheit“ gefunden und leitet daraus für Salzburg einerseits das Postulat einer „Schule des Staunens“ über den Reichtum der uns anvertrauten künstlerischen Traditionen ab; andererseits aber eine Ausrichtung auf die Zukunft. „Wir sind Boten: Sendboten des Glücks, Zwischenträger der Wahrheit, Überbringer der Hoffnung. Und wir sollten nie vergessen, dass die Botschaft größer ist als der Bote“, so schließt er. Wer dabei (oder bei der Versicherung, der neue Intendant wolle nicht „als Geschmackspapst, als Moralapostel oder als Robespierre der aufrechten Gesinnung“ in Erscheinung treten) an Mortiers öffentliche Streitlust und womöglich auch noch Böses denkt – der muss ein Schelm sein.

Aber am Ende sind nicht die programmatischen Reden der Prüfstein der Wahrheit, sondern die künstlerischen Taten. Auftakt also mit „Don Giovanni“ im Großen Festspielhaus: wahrlich ein Werk, das zum Bekenntnis taugt (Ruzicka: „Eine Schlüsselposition“). Nach der Premiere mochten sich viele bestätigt sehen. Es gab keinen Skandal und viel Zustimmung; die Besetzung war hochkarätig, das Bühnenergebnis von festspielwürdiger Opulenz. Und doch lässt sich diese Produktion kaum als Dokument konservativen Festspieltheaters deuten. Dieser neue „Don Giovanni“ ist eine Arbeit von unverwechselbarem musikalischem Profil und von intellektueller Gedankenschärfe.

Die nicht nur un-, sondern geradezu *anti*-romantische Inszenierung des 41-jährigen Martin Kušej (der 2004 in Bayreuth den „Parsifal“ machen soll) im Bühnenbild von Martin Zehetgruber und den Kostümen von Heide Kastler wird getragen von einem schroffen Gegensatz aus Hintergrund und Vordergrund. Den Hintergrund bilden Bühne und Statisterie. Anfangs sehen wir auf dem Portalprospekt eine Fotoprojektion von fünf Models: standardisierte Schönheiten, die sich in Werbepose aalen, spärlich mit Feingewirktem bekleidet – ein Original-Motiv aus der Werbung des Dessous-Produzenten Palmers. Und wie zum Casting streben immer gleich gekleidete Frauen auf die Bühne, verschwinden hinter einer Tür. Wenn der Prospekt sich dann hebt, erscheint eine mit Türen besetzte Rotunde in blendendem Weiß, steril, monumental, schick. Und aus einer der Türen kommt, offenbar nach vollbrachter erotischer Tat, Leporello. Diese hochkompliziert in sich verschachtelte Rotunde wird sich den ganze Abend über drehen, wird in eisigschönen Lichtstimmungen erstrahlen, wird immer neue Segmente offenbaren, die gecasteten Frauen werden als persönlichkeitslose Models in weißer Unterwäsche posieren: die ganze Welt als Stundenhotel, first Class. So, in solch cleaner Verpackung, wird heute

Don Giovanni auf dem Laufsteg der Dessous-Models: Szene aus Martin Kušej's Eröffnungs-Inszenierung der Salzburger Festspiele mit Thomas Hampson in der Titelpartie.

## ÖSTERREICHISCH FÜR ANFÄNGER

**Peter Ruzicka setzt auf Verständigung – doch die Konfliktfelder bleiben**

Peter Ruzicka hat sich ein kleines Büchlein zugelegt: „Österreichisch für Anfänger“. Schon daran zeigt sich der kleine Unterschied zum Vorgänger Gerard Mortier. Der kam als Eroberer – und das war nach der zum byzantinischen Kult erstarrten Karajan-Endzeit die einzig richtige Haltung. Mortier hat Salzburg mit seiner Streitlust die Zukunft eröffnet und den Annalen der Festspiele einige der schönsten Sottisen beschert. Doch am Ende wurde die Querele – mindestens so sehr wie von Mortier allerdings von seinen Kontrahenten angefeuert – zum Selbstzweck. Nun also, bevor sich die Festspiele mit dem halben Land entzweien konnten, kommt Ruzicka, der Kommunikator. Und man hört es allenthalben: Die Stimmung für den Neuanfang sei gut, noch nicht einmal die Taxifahrer, stets die schärfsten und zweifellos kompetentesten Festspielkritiker, schimpfen. Kein Wunder: Eine Steigerung des Kartenverkaufs um 16 Prozent, 1,1 Millionen Euro Mehreinnahmen, 96 Prozent Platzauslastung – das sind starke Zahlen, da sind viele Gäste zu chauffieren.

Die Frage ist nur, wie groß der Bedarf an Harmonie auf den höheren politischen Rängen ist. Bei Helga Rabl-Stadler, der einflussreichen Festspielpräsidentin, scheint er ausgeprägt: Ja, die letzten zehn Jahre waren gute Jahre, es gebe keinen Grund, das Neue gegen das Alte auszuspielen, sagt sie staatsfräulich. Aber der Sommer 2001 mit der „Fledermaus“-Inszenierung von Hans Neuenfels (vgl. DDB 10/2001) sei schon „ein apokalyptisches Jahr“ gewesen. Nun – auf die Apokalypse folgt bekanntlich das Himmlische Jerusalem. Die Präsidentin zeigt sich überzeugt, dass Ruzicka bei seinem Start die rechte Mischung gefunden habe; und aus ihrer Hoffnung, dass zukünftig wieder „die Kunst“ und nicht „die Politik“ im Vordergrund stehen möge, macht sie keinen Hehl.

Allerdings muss sich im Himmlischen Jerusalem niemand ums Geld sorgen. Peter Ruzicka aber schon. Man hat ihm kurz nach Amtsantritt den Etat (2001 noch rund 45 Millionen Euro) um zwei Prozent gekürzt, für 2003 will die Stadt Salzburg diese Kürzung auf drei Prozent hochschrauben. Land und Bund als die anderen beiden Subventionsgeber müssten dann aufgrund des Festspiel-Gesetzes von 1950 mitziehen, Tarifsteigerungen werden auch nicht ausgeglichen. „Wenn es dabei bleibt“, sagt Ruzicka, „dann wird es riskant – dann geht es in die Entscheidungszone, ganze Produktionen zu streichen.“ Ruzicka sieht in den Kürzungen auch eine Gefährdung des erfolgreichen Sponsorings: Kein Sponsor würde es hinnehmen, wenn seine Mittel als Ausgleich für staatliche Sparmaßnahmen eingesetzt würden – das steht ausdrücklich in den Verträgen.

Im Himmlischen Jerusalem sind alle Menschen friedfertig und verkünden nichts als das Heilige Wort. Auf Erden verkünden sie oft anderes. Irgend jemand aus den Führungszirkeln der Festspiele beispielsweise machte anderthalb Wochen nach dem Start einen Brief von allen sieben Abteilungsleitern an das Kuratorium publik, in dem erstere dem Kaufmännischen Direktor Gerbert Schwaighofer mangelnde Führungs- und Sachkompetenz sowie Störung des Betriebsfriedens vorwerfen. Ein massiveres Misstrauensvotum ist kaum denkbar. Querelen um Schwaighofer schwirrten seit Monaten durch die Häuser

**Peter Ruzicka:** geboren 1948 in Düsseldorf. Promovierter Jurist. 1979 bis 1987 Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin. 1988 bis 1997 Intendant der Hamburgischen Staatsoper. Seit 1990 Professor an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Seit 1996 Leiter der Münchener Biennale für neues Musiktheater. 1999 bis 2000 Präsident der Bayerischen Theaterakademie. Legte als Komponist ein umfassendes Œuvre vor, zuletzt die Oper „Celan“, uraufgeführt 2001 in Dresden.



Foto: Winfried E. Rabanus

der Festspiele (so kritisierte er beispielsweise, die Festspiele hätten sich unter dem neuen Team durch die aufwendigen Auftaktpremieren „übernommen“). Den Brief hält Ruzicka jetzt für so alarmierend, dass man darüber „auf keinen Fall zur Tagesordnung übergehen“ könne. Entscheidungen sollen aber erst auf einer Kuratoriumssitzung am Freitag, den 13. (!) September fallen.

Und um die Erbauung des Himmlischen Jerusalems haben sich auch nie österreichische Architekten nach europäischem Vergaberecht bewerben müssen – um den Neubau des Kleinen Festspielhaus aber schon. Bei der Vergabe dieses Auftrages haben sich zwei konkurrierende Büros über verschiedene Formfehler des Verfahrens derartig in die Wolle gekriegt, dass zeitweise der ganze Zeitplan (Einweihung 2005) gefährdet schien. Inzwischen ist Ruzicka optimistisch, dass man ein Verfahren findet, das – unter Berücksichtigung aller fünf Architekten der engeren Wahl – dem europäischen Vergaberecht und dem Terminplan gleichermaßen standhält. Am 28. August trat die Bewertungskommission neu zusammen, und wie es dann endgültig ausgeht – auch das entscheidet sich an jenem Freitag dem 13. im Kuratorium.

Auch ein Kommunikator wie Ruzicka also kann hienieden nicht alle Konflikte weggemünzieren. An einigen Formulierungen seiner Eröffnungsrede (beispielsweise, dass in Salzburg der Adel des Geldes den Adel des Geistes an die Wand dränge) wurde Anstoß genommen; Nike Wagner hielt Ruzicka umgekehrt entgegen, dass er doch den Adel des Geldes mit seinem Programm bestens bediene; andere Beobachter vermissten die Berücksichtigung des Schauspiels. Und mancher belästerte den Neustart: zu brav, zu unaufgeregt, im Programm zu kompromisslerisch. Ruzicka begegnet solchen Anfechtungen mit unnachahmlicher Verbindlichkeit. Man sollte sie aber nicht mit inhaltlicher Unverbindlichkeit verwechseln. Er hat ehrgeizige Pläne: eine große Opernuraufführung pro Jahr ab 2003, eine neue Reihe mit zeitgenössischer Musik, die Entdeckung selten gespielter Opern von Strauss, von verfeimten Komponisten. „Ich wünsche mir schon, dass man an meinen fünf Salzburger Jahren am Ende eine deutliche Handschrift, dass man daran die Spur des Fortschritts ablesen kann“, sagt er. Und wer deutliche Spuren hinterlassen will, der eckt eben auch mal an – diesmal ja vielleicht ohne apokalyptisches Finale.

**Detlef Brandenburg**

Erotik verkauft. Das ist der Preis für die Verdinglichung der Liebe: Sie wird zur Ware im Supermarkt der Freizeitindustrie. Und wie alle Ware im Supermarkt ist sie nur verkäuflich, wenn sie keimfrei, genormt und immer kühl-schrankfrisch ist.

Welche Rolle aber bleibt dem großen Verführer, wenn Promiskuität die soziale Raison d'être und die Liebe hinter jeder Tür zu haben ist? Ihm bleibt – die Rolle des großen Verführers. Denn *groß*, herzbewegend, erschütternd ist nichts in diesem ganzen großen Liebeskarussell. Das begibt sich erst, als Donna Anna aus ihrem Zimmer stürzt, sich in Erregung und Verwirrung an Giovanni schmiegt, tief verletzt und doch hingerissen. Don Giovanni ist es, der gegenüber dieser kalten Mode-Bühnenwelt den Vordergrund erzeugt. Indem er alle, die ihm begegnen, verwandelt, setzt er ihr die große Antithese des wahren, verletzenden, existenzerschütternden Gefühls entgegen. Die Frauen werden blind vor Leidenschaft – deshalb ist ein schwarzes Seidentuch, mit denen er ihnen die Augen verbindet, Symbol seiner Verführungskünste. Den Komtur ersticht Don Giovanni mit hemmungsloser Lust an der Gewalt – solche männlichen Kampfrituale kennt die moderne Warengesellschaft nur noch in der unblutigen Form sportlicher Spiele. Als da beispielsweise wäre: Das Golfspiel. Und so wird Don Giovanni im zweiten Akt nicht von den Bauern gejagt, sondern von einer Golfgesellschaft, die ihre Schläger linkisch als Prügel misbraucht: *Fit for fight* statt *fit for fun*.

### Die Liebe als Ware im „Don Giovanni“

Wenn Zerlina ihr „Batti batti“ singt, dann betasten sich die Dessous-Models erstaunt, kneifen sich blutig, als registrierten sie zum ersten Mal, was Schmerz bedeuten kann. Später, bei der Arie „Vedrai, carino“, werden Zerlina und Masetto erst über die empfangenen Verletzungen hinweg zueinander finden und diese Verletzungen mit in ihre Leben nehmen: Jede Berührung („Toccammi qua“) tut weh, gemeinsam humpeln sie von der Bühne. So bringt Don Giovanni das Leben in die perfekt durchgestylte Welt der Palmers-Models und der Prada-Eleganz – und mit dem Leben das Leid, die Vergänglichkeit, den Tod. Die Begegnung mit ihm und die dadurch erlittenen Verletzungen aber sind für keinen der anderen auszuhalten. Am Ende ziehen sie alle dem wahren, ambivalenten, vergänglichen Leben das Glück im Supermarkt der konservierten Gefühle vor. Deren Repräsentant ist der Komtur, der im Finale in kalter Schneelandschaft als gesellschaftlich tadelloser Frackträger auftritt; und die Models, nun in schwarzer Wäsche, erscheinen geradezu als seine Hilfsgeister (und legitimieren damit ihre Kennzeichnung im Programmheft als „Proserpinas Schwestern“).

Martin Kušej entwickelt diesen Gegensatz zwischen echter Vitalität und genormter Fun-Kultur mit Intelligenz und – dank eines schauspielerisch hochmotivierten Ensembles – in bestechend genauer Personenführung. Und dennoch hat Kušej's Inszenierung eine entscheidende Schwäche: Weil er die Handlung weniger aus ihrer immanenten dramaturgischen Konsequenz entwickelt, sondern vielmehr nach Anlässen sucht, die grundsätzliche Antithetik seiner Inszenierung in immer neuen Facetten zu entwickeln, ergeben sich Längen, Ungereimtheiten. Vieles wirkt verkopft, spekulativ, vielen Szenen fehlt die

anschauliche Suggestivität, so dass immer neue Rätselbilder unvorbereitet gelesen und gedeutet werden wollen und insbesondere der zweite Akt gefährlich an Spannung und Überzeugungskraft verliert. Dass am Ende Don Giovanni von Leporello erstochen wird, liegt zwar in der abstrakten Konsequenz der Abwendung aller von Don Giovanni, wird aber in concreto viel zu wenig vorbereitet und erscheint daher als banal verpuffender Überrumpelungseffekt. Zunehmend schlagen auch die zunächst so schlüssig im Sinn aufgeladene Bilderopulenz, der Aktionismus der Statisterie, das Übermaß flackernder Lichteffekte als Effekthascherei gegen die Inszenierung zurück. Hier wäre mehr Strenge, mehr Rezeptionslenkung statt Ablenkung nötig. Und hier liegt wohl der Grund, dass das modische Palmers- und Prada-Ambiente von einigen nicht als Kritik, sondern als *product placement* missverstanden wurde.

Für Verstörung sorgte auch Nikolaus Harnoncourt, der Salzburg-Rückkehrer nach sieben Jahren, mit seinen oft geradezu quälend langsamen, gelegentlich (Auftrittsarie der Elvira) auch sehr raschen Tempi. Wobei aber erstens festzuhalten ist, dass sein Dirigat das bei weitem profilierteste war, das ich nach etlichen musikalisch ratlosen oder vordergründigen Aufführungen gehört habe (vgl. den Aufführungsvergleich in DDB 8/2002). Und wobei zweitens festzustellen ist, dass auch das Quälende – zumal in dieser Inszenierung – zu den untergründig wirkenden Essentials der „Don Giovanni“-Musik gehört. Wenn Harnoncourt einzelne Motive markant aus der Partitur herausmeißelt und sie vor die Düsternis klaffender Pausen stellt, treibt er die Musik in eine extreme Desoltheit, er nimmt ihr alles Heile und heiter Schnurrende. Er zeigt weniger, was sie zusammenhält, aber er zeigt kompromisslos, was hier im Innersten verborgen ist. Und er musiziert deshalb auch nie romantisch raunend, sondern in tief-schwarzen und tief eingeschnittenen Konturen – allein darin und in der Gespanntheit der musikhistorischen Gesten zeigt sich noch jene „historische“ Musizierpraxis, von der er einst ausging. Die Sänger und selbst die Wiener Philharmoniker bringt er damit gelegentlich in Probleme, man meint zu spüren, wie sie beim Warten auf ihren Einsatz den Atem anhalten.

Wobei ein ausgezeichnetes Ensemble am Werk ist. Ich habe selten erlebt, dass eine lyrische Auffassung der Donna Anna mit solcher Konsequenz und Überzeugungskraft vertreten wurde wie hier beim Rollendebüt der 30-jährigen Russin Anna Netrebko. Was ihr vor allem deshalb gelingt, weil ihre schlanke, leuchtend klare Stimme punktgenauen Fokus hat und doch mühelos das große Festspielhaus füllt. Sie trägt, ohne laut zu klingen; und sie klingt oft wunderschön. Hinreißend war auch Michael Schades Ottavio, vor allem in „Dalla sua pace“, wo er Schmiegsamkeit mit Stabilität in einer Weise vereinte, wie ich das selten gehört habe. Dass die Arie der Prager Fassung, „Il



Foto: Salzburger Festspiele/Clärichen und Hermann Baus

Der gefallsüchtige König: Robert Brubaker (vorn) in der Titelpartie von Alexander Zemlinskys „König Kandaules“.

mio tesoro“, für einen völlig anderen Typ von Tenor geschrieben wurde, zeigte sich allerdings daran, dass Schade hier mit den altertümelnden Koloraturen doch ein bisschen steif umging. Auch sonst gute bis sehr gute Leistungen: Thomas Hampson zeigte gelegentlich ein etwas poröses Timbre und chargierte sich über einige Klippen der Partie etwas forciert hinweg, war aber ansonsten ein hochpräziser Giovanni mit voller, großer Stimme. Fast heldisch timbriert, jedenfalls strahlend klar und dabei doch buffoquirlich beizeiten: Ildebrando d’Arcangelo als Leporello. Melanie Diener sang die Elvira mit dunkel glühender Mittellage, war in Stimmführung und vokaler Modellierung allerdings oft nicht punktgenau präsent. Wunder schön Magdalena Koženás ausdrucksvolle, weich timbrierte Zerlina, auch wenn die Stimme bei zarteren Linien etwas zu breit wirkte. Dunkel, markig der Masetto von Luca Pisaroni, noch dunkler, noch immer machtvoll, Kurt Molls Komtur.

Dass dieser intellektuell spröden, aber das Nachdenken lange herausfordernden Inszenierung dann in der Felsenreitschule Achim Freyers märchenhaft naive, auf gänzlich

Soviel also im ersten Ruzicka-Jahr zu Mozart: Eine Absage an die Wiederkehr des Opernmuseums und ein Versprechen für 2006, das Mozart-Jahr, wenn Ruzicka sein Panorama aller Mozart-Opern beisammen haben will. Eine andere Programmsäule bildet die Rehabilitierung der durch die Nazis vertriebenen oder diffamierten Komponisten – in diesem Jahr vertreten durch Alexander Zemlinsky und seinen 1935 begonnenen, unvollendeten „König Kandaules“ in der 1996 an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführten Rekonstruktion von Antony Beaumont, inszeniert jetzt von Christine Mielitz im Bühnenbild von Alfred Hrdlicka und den Kostümen von Christian Floreen. Mit der Konstellation Mielitz/Hrdlicka setzte Ruzicka auf das Winning Team des Meininger „Rings“ (vgl. DDB 6/2001), der eine Spannung aus dem Gegensatz von Mielitz’ aktionistischer Regie und Hrdlickas blockhaft-wuchtigen Skulpturen bezogen hatte. Diesmal allerdings vermochte der schwerkranke Künstler keinen solchen Kontrapunkt zu setzen – seine Ausstattung erschöpft sich in ein paar Prospekt mit Zeichnungen und einem wuchtigen Hintergrund-Relief ohne spezifischen Bezug zu Werk und Mielitz’ Arbeit.



„Turandot“-Aspekte: Rechts die Totale des Bühnenbildes von Johan Engels; oben Gabriele Schnaut als Turandot und Johan Botha als Calaf in David Pountneys sehr konventioneller Personenführung.



Fotos (2): Salzburger Festspiele/Winfried E. Rabanus

andere Weise doch wieder tiefsinnige Zirkuswelt-„Zauberflöte“ von 1997 gegenübertrat, war eine bereichernde und für viele, die sich über Kušej den Kopf zerbrochen hatten, sicher beglückende Konstellation. Zumindest szenisch. Herzbewegend heiter, in einer Menagerie der bunten Clowns und schwarzen Ungeheuer, der Artisten und der Traumtänzer, erzählt Freyer, wie Tamino, der weiße Pierrot mit Ranzen und Notizbuch, seinen Bildungsweg zwischen Natur und Vernunft, Nacht und Tag, Weiblich und Männlich geht. Musikalisch blieb die Produktion arg durchschnittlich: die Wiener Philharmoniker von Bertrand de Billy (dem Chefdirigenten des Gran Teatre del Liceu in Barcelona) wenig profiliert geführt; von den teils überforderten Sängern erwähnenswert neben den drei sensationell guten Tölzer Knaben nur Barbara Bonney als natürlich singende Pamina, Diana Damrau als leidenschaftsdurchglühte Königin der Nacht und Simon Keenlyside als dunkel timbrierter Leporello. Eine verpasste Chance: Freyers Inszenierung wurde ein schlechter Dienst erwiesen; und der musikalische Kontrapunkt zu Hamoncourt fiel aus wegen Insuffizienz.

Die Inszenierung von Christine Mielitz (die als Intendantin von Meinigen nach Dortmund wechselt) ist intelligent, vielschichtig – und beginnt beklemmend bieder. Auftritt Kandaules und Gefolge mitten im Parkett, ein Haufen outriert kostümierter Selbstdarsteller, um sie herum wuseln Hostessen in der Livree der Festspiele. Wie meistens bei solchem Parkett-Aktionismus aus dem Geist des realistischen Musiktheaters, der hier fast einen ganzen Akt lang dauert, bekommt man vor lauter Halsverdrehen von Musik und Aktionen nur die Hälfte mit. Dabei ist die Grundintention schlüssig. Kandaules fühlt sich nur reich, wenn die anderen seinen Reichtum bewundern. Er glaubt an die Liebe zu seiner Frau Nyssia nur, wenn andere deren Schönheit bewundern. Weshalb er sie zwingt, sich vor seinen Gästen zu entschleiern. Kandaules ist eine ästhetische Existenz, eine „Königliche Hoheit“ im Sinne Thomas Manns, er bezieht sein Selbstbild aus femder Wahrnehmung. Um seine Nyssia als liebenswert zu erachten, muss er erleben, wie ein anderer sie liebt. Dazu erwähnt er den Fischer Gyges, der, unsichtbar gemacht durch einen Zauberring, mit Nyssia schläft – und sie dabei so beglückt, dass

sich beide echt und ohne den Umweg der Projektion ineinander verlieben. Am Ende mordet Gyges den Kandaules – weil er so wenig wie Nyssia in der Liebe eine Leidenschaft aus zweiter Hand sehen kann.

Durch das Spiel im Parkett projiziert Christine Mielitz dieses Paradigma der ästhetischen Existenz auf die Festspielgesellschaft: Die auf fremde Bewunderung angewiesenen Selbstdarsteller des Lebens – das sind wir, die wir im Kleinen Festspielhaus sitzen und schauen. Und sie trifft damit einen Nerv von Zemlinskys Oper wie auch der Salzburger ebenso kunst- wie selbstverliebten High Society. Wirklich Profil bekommt die Inszenierung aber erst, wenn sich der lange geschlossene Eisener Vorhang endlich hebt und sich das Geschehen dorthin verlagert, wo es hingehört: auf die Bühne. Erst da kommt die genaue Personenführung zum Tragen, erst da wird anschaulich, wie klug die Regisseurin Gänge und Gesten auf Franz Bleis Libretto (nach André Gides Schauspiel) und Zemlinskys irisierende Musik abgestimmt hat. Zunächst spielt das Geschehen in wasserschimmernder Nacht. Weil aber Zemlinsky hinter dem Schleier der Nyssia auch die rätselhafte Schönheit der Kunst verborgen sah, sitzt das Orchester im letzten Akt, nachdem Nyssia Schleier und eheliche Unschuld verlor, auf der taghellen Bühne.

## Kandaules im Fegefeuer der Eitelkeit

Was auch insofern positive Folgen hat, als man erst jetzt die polyphone Differenzierung und binnenstrukturelle Gespanntheit von Kent Naganos Dirigat wirklich bewundern lernt. Dieser akustische Zugewinn beim Wechsel vom Graben auf die Bühne ist ein schlagender Beleg für die akustischen Tücken des Kleinen Festspielhauses und damit ein Plädoyer für den Neubau (siehe Kasten S. 28). Anfangs betont Nagano vor allem die impressionistische Raffinesse dieses Spätwerkes. Erst bei den großen Kulminationspunkten des dritten Aktes zeigt er mit seinem ausgezeichneten Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, wie sich Zemlinskys motivische Polyphonie zu erschütternder Ausdruckskraft aufzutürmen vermag. Und hier haben auch die Sänger der Hauptpartien ihre stärksten Momente. Vor allem Wolfgang Schöne als Gyges, ein dramatischer Bariton von markiger Kraft, der um der psychischen Charakterisierung willen die Forcierung jenseits des Wohlklangs nicht scheut. Robert Brubaker legt den Kandaules expressiv geschärft, kraftvoll, gelegentlich im Timbre grell an. Nina Stemme beeindruckt tief – auch sie nicht durch reinen Schöngesang, sondern indem sie die Wandlung der Nyssia vom passiven Objekt zur liebenden, rächenden Frau packend beglaubigt.

Puccini hatte unter Mortier in Salzburg Hausverbot, Ruzicka holt ihn zurück. Dafür sprechen gute Gründe. Das Verdikt gegen Puccinis angeblich restaurative Ästhetik erscheint heute seinerseits als gestrig – nicht zuletzt angesichts der Anerkennung, die Puccini von zeitgenössischen Komponisten wie Luciano Berio oder jungen Regisseuren wie Sebastian Baumgarten erfahren hat. Nun war allerdings ausgerechnet die mit Spannung erwartete „Turandot“-Produktion geeignet, alle Vorurteile zu bestätigen, die man gegen Puccini nur haben kann. Valery Gergiev verleitete die Wiener Philharmoniker und den Wiener Staatsopernchor zu einer brachialen Wucht, die alle Vielschichtigkeit mit dicker Farbe übertünchte und Puccinis

# Spielplan 2002/2003

VOM : Heinrich von Kleist  
REGIE :: Jürgen Gosch  
Premiere am 27. September 2002

VOM : Friedrich Dürrenmatt  
REGIE :: Alexander Kubelka  
Premiere am 10. Oktober 2002

URAUFFÜHRUNG:

Ein Abend mit Musik von Franz Wittenbrink  
REGIE UND MUSIKALISCHE LEITUNG ::  
Franz Wittenbrink  
Premiere am 31. Oktober 2002

VOM : Arthur Miller  
REGIE :: Burkhard C. Kosminski  
Premiere am 19. Dezember 2002

von Ödön von Horváth  
REGIE :: Philip Tiedemann  
Premiere am 10. Januar 2003

VOM : Henrik Ibsen  
REGIE :: Patrick Schläpfer  
Premiere am 15. März 2003

URAUFFÜHRUNG:

NACH : Paul Auster  
REGIE UND BOHNE : Michael Simon  
Premiere am 5. April 2003

VOM : Sándor Márai  
REGIE :: Ingho Brux  
Premiere am 16. Oktober 2002

VOM : Roland Schimmelpfennig  
REGIE :: Peter Wittenberg  
Premiere am 30. November 2002

URAUFFÜHRUNG:

Eine Eheberatung mit Texten  
von Eilfriede Jelinek  
REGIE :: Martin Oelbermann  
Premiere am 12. Dezember 2002

URAUFFÜHRUNG:

VOM : Einar Schjelf  
REGIE :: Thomas Bischoff  
Premiere am 18. Januar 2003

NACH : Luis Buñuel  
REGIE :: Anna Badora  
Premiere am 22. März 2003

VOM : Anton Tschekow  
REGIE :: Burkhard C. Kosminski  
Premiere am 31. Mai 2003

VOM : Jean Racine  
REGIE UND BOHNE : Igor Bauersima  
Premiere am 21. Juni 2003

karten 0211 36 99 11  
www.duesseldorfer-schauspielhaus.de



facettenreiche Collagen-Musik in ein grelles Breitwand-Fresko verkehrte. Damit aber erwies Gergiev auch dem in Salzburg gespielten neuen Schluss, den Luciano Berio für den unvollendeten dritten Akt geschrieben hat, einen Bärendienst. Berio „vollendet“ nicht in dem Sinne, dass er den Anschein einer bruchlosen Werk Ganzheit zu erwecken sucht. Sondern er reflektiert Puccinis Material (zum Teil aus den vorhandenen Skizzen) im Prisma heutiger, natürlich auch persönlicher Musikerfahrung – und macht so kenntlich, wieviel moderne Gebrochenheit hinter Puccinis opulenten Klangfassaden steckt. Insofern ist dieser Schluss vielleicht das Klügste, was über Puccini heute „gesagt“ werden kann. Dass ein Dirigent vom Range Gergievs diese Botschaft ignoriert, ist ein künstlerisches Armutszeugnis.

Im Übrigen bringt er mit seiner Lautstärke die Sänger in Verlegenheit, soweit die das nicht ohnehin selbst besorgen. Gabriele Schnauts Turandot ist eine Enttäuschung.

Sie gibt der Partie zwar alle nötige Kraft, aber leider nicht die hier ebenso nötige Differenzierung. Dagegen hätte Johan Botha wohl das Zeug, den Calaf aus der Ecke der Hitparaden-Schmetterorgie herauszuholen – wenn er Unterstützung erföhre. Botha zeigt passagenweise eine schön auf dem Atem liegende Stimme, die im Timbre dunkel glänzt. Viel zu oft aber ist er zu Kraftakten genötigt, wobei sein Forte das glänzende Timbre sozusagen durchschlägt, bis die Stimme angegriffen wirkt. So wurde bei der Premiere Cristina Gallardo-Domâs als Primadonna bejubelt – dabei ist ihre Liù eigentlich ein schönes Misverständnis: Sie legt die Partie zu dramatisch an, forciert sehr, tremoliert heftig. Das ist ausdrucksstark – aber das Lyrisch-Entsagende, Mädchenhaft-Scheue der liebenden Liù kommt zu kurz.

David Pountney (der zukünftige Leiter der Bregenzer Festspiele) inszeniert im Bühnenbild von Johan Engels und den Kostümen von Marie-Jeanne Lecca mit viel Auf-

wand, über den viele Worte nicht lohnen. Zu Beginn wird die Bühne von einer gewaltigen Maschinerie aus Zahnrädern und Galerien beherrscht, darauf bewegen sich in der Choreographie von Beate Volland roboterhafte Figuren mit mechanischen Gliedmaßen. Später erscheint Turandot als menschliche Säule in meterlang fallender Robe, nachdem sich eine gewaltige goldene Totenmaske geöffnet hat. So bringt die Inszenierung in ausufernder Opulenz und üppig glühenden Farben (Licht: Jean Kalman) immer wieder ikonographische Verweise aus den Bereichen einer technoiden Moderne (Chaplins „Moderne Zeiten“, Langs „Metropolis“, die Androiden heutiger SF-Filme) und der Totenkulte aller Zeiten (die Terrakotta-Armee aus dem Grabmal des Kaisers Qin Shihuangdi; Leichen werden gefleddert wie beim Dr. Frankenstein). Das ist plakativ, vordergründig – aber immerhin: nicht falsch. Dass das Staatswesen unter Turandot zur unmenschlichen Nekropole erstarrt ist, wird in Partitur und Libretto vielfach beklagt. Aber mehr als das Vordergründige erzählt Pountney nicht. Seine Personenführung kommt aus dem finsternen Winkel des Opernmuseums, insbesondere Bothas Calaf ist eine schauspielerische Nullnummer; über die Motive der Figuren erfahren wir so gut wie nichts. Was denn doch ein magerer Ertrag der Opulenz ist.

## Nächtliches Nachspiel im Regen

Mitternacht. Gang durch die Innenstadt nach der „Turandot“. Nessun dorma. Am Tag war Salzburg wegen Überflutung zum Katastrophengebiet erklärt worden, nun hüllt der Regen die nachtschwarz schimmernden Barockfassaden in einen schlierigen Schnürlvorhang. Schirme tauchen aus dem Dunkel, hasten unbekannt Zielen entgegen – doch dann, auf dem Residenzplatz, ein Innehalten: Mozartklänge wie aus einer anderen Welt, der Salzburger „Don Giovanni“ von 1987 unter Karajan. Hier überträgt der Festspiele-Sponsor Siemens historische Festspielaufführungen in Großprojektion, und was da in dieser unwirklichen Katastrophennacht geschieht, ist ein kleines Wunder: Immer mehr Heimkehrer lassen sich einfangen, zwei, drei Dutzend Menschen harren aus im Regen, sitzen unter Capes und Schirmen auf klitschnassen Plastikstühlen und lauschen. Und hier, zur nasskalten Mitternacht, dämmert einem, was den Festspielen in den letzten Jahren verloren gegangen ist: Sänger von charismatischer vokaler Ausstrahlung; Aufführungen, deren Tempi nicht durch kluge philologische Argumente beglaubigt werden (wie Nikolaus Harnoncourt sie bei der Pressekonferenz der Wiener Philharmoniker ins Feld führte), sondern durch unmittelbare musikalische Wirkung.

Tempi passati. Aber vielleicht eines jener Ziele, die die Tradition den Festspielen für die Zukunft *auch* aufgibt – durchaus im Sinne des von Ruzicka geltend gemachten „Optimismus“ der Vergangenheit“. Bei der erwähnten Pressekonferenz vermerkte Philharmoniker-Vorstand Clemens Hellsberg, dass mit Ruzickas Amtsantritt die Musik „einen anderen Stellenwert“ bekommen habe. Solange sich das nicht gegen eine interpretatorisch zeitgemäße und ambitionierte Auseinandersetzung mit den „Klassikern“ richtet (und Hellsberg forderte in der Tat nicht *prima la musica*, sondern plädierte für „das Gesamtkunstwerk“), wäre gegen einen „anderen Stellenwert“ der Musik in der Tat nichts einzuwenden.



## DEVELOPMENT

### Die Salzburger Festspiele haben einen neuen Hauptsponsor und ein neues Department

Pressekonferenzen zum Thema Sponsoring sind meist Stunden der schönen Worte: Wie sehr sich der Sponsor freue, sich für ein derart hochherziges Anliegen zu engagieren; und wie glücklich der Gesponserte sei, einen solchen Partner gefunden zu haben. Und so weiter. Dabei geht es hier, anders als beim Mäzenatentum, um nichts anderes als hartes Marketing. Aber Sponsoren geben sich gern generös – denn das ist der erste Schritt zum positiven Imagetransfer.

Gemessen an dieser Gepflogenheit war die Pressekonferenz zur Vorstellung der *Austrian Airlines Group* (AuA) als neuen Hauptsponsor der Salzburger Festspiele – bestritten von Präsidentin Helga Rabl-Stadler, Intendant Peter Ruzicka und AuA-Marketing-Vorstand Josef E. Burger – eine halbe Stunde der klaren Worte. Geradezu exemplarisch erfuhr man, wie Sponsoring heute funktioniert. Als Reaktion auf die Einbrüche im Flugtourismus nach dem 11. September hat die AuA ihr Marketing und damit auch ihre Sponsoring-Aktivitäten neu strukturiert. Sie sponsert jetzt verstärkt Projekte mit österreichischer Identität im Bereich Kultur und Gastlichkeit, verbunden mit Werten wie Verve, Dynamik, Innovationskraft und Modernität. In diesem Profil sieht Burger eine „gemeinsame Tonalität“ mit den Festspielen, diese wiederum ermöglicht den gewünschten Imagetransfer. Er soll vor allem für das Marketing bei Kunden aus den USA, aus Japan, China und Europa eingesetzt werden – hier will die AuA entsprechend gestaltete Paketangebote für potentielle Festspielgäste herausbringen mit Flugreise, Hotelbuchung und einem speziellen Kartenkontingent.

Insgesamt gibt die AuA rund 1,5 Millionen Euro für Sponsoring aus, davon entfallen nun 575 000 Euro auf die Festspiele. Durch das auf dieses Sponsoring aufgebaute Marketing will sie 8 000 bis 10 000 neue Fluggäste gewinnen und dadurch eine zusätzliche Wertschöpfung von 2 bis 2,5 Millionen Euro erreichen. Der 2003 anlaufende Vertrag ist auf ein Jahr befristet, mit Option auf Verlängerung. Aber darüber werden die harten wirtschaftlichen Fakten entscheiden und nicht hochherziges Goodwill. Burger: „Wir sind vorsichtige Kaufleute, wir werden genau Bilanz ziehen!“

Damit stehen den Festspielen neben Nestlé, Audi, Siemens und der in diesem Jahr neu hinzugekommenen Versicherungsgruppe UNIQA nun fünf Hauptsponsoren zur Seite, höchstens sechs dürfen es laut Sponsorenvertrag sein. Daneben gibt es eine ganze Reihe von Projektsponsoren wie beispielsweise Montblanc, die Jürgen Flimms Young Directors Project unterstützt. Die andere Säule der Public-private-Partnership bilden die Mäzene – zum einen die Vereine der Freunde, die jährlich über 2 Millionen Euro aufbringen; zum anderen Einzelpersonen, die den Festspielen aus ihrem Privatvermögen hohe Summen zur Verfügung stellen, wie Richard Colburn, Edgar Foster-Daniels, Betty Freeman oder Alberto Vilar – letzterer der derzeit wohl berühmteste Mäzen überhaupt und jedenfalls der größte seit Bestehen der Festspiele, der in fünf Jahren über sechs Millionen Dollar herschenkte und zudem den Neubau des Kleinen Festspielhauses unterstützen will.

Vilar finanziert auch maßgeblich die neuste Abteilung der Festspiele: Das *Development Department*, das sich zukünftig – unter der Verantwortung der Festspielpräsidentin Helga Rabl-Stadler und der Leitung der Marketing-Fachfrau Isabelle Harnoncourt – um die Gewinnung neuer privater Partner kümmern und solche Partnerschaften strukturieren soll. Damit sollen die Eigeneinnahmen, die ohnehin schon bei 70,5 Prozent liegen, weiter gesteigert werden. 2001 gab die öffentliche Hand 23,5 Prozent zum 45-Millionen-Euro-Etat, 6 Prozent kamen aus dem Fremdenverkehrsförderungsfonds (von dieser Gesamtsumme gibt der Bund 40 Prozent, Land, Stadt und Fremdenverkehrsfonds je 20 Prozent). Schon jetzt ist absehbar, dass die Einnahmen durch Sponsoren und Mäzene in 2002 und 2003 deutlich höher liegen werden als in 2001. Damit hat die Rezession noch nicht, wie vielfach befürchtet, auf das Sponsoring der Festspiele durchgeschlagen. Und zu Gerüchten um Finanzprobleme Alberto Vilar nach den Börsencrashes hat Ruzicka inzwischen erklärt, Vilar stehe zu seinen Zusagen, man habe lediglich die Zahlungszeitpunkte neu festlegen müssen.

Für die neu gewonnenen Mittel hat Ruzicka übrigens eine hochinteressante und für den ermöglichenden Sponsor ehrenvolle Verwendung: Er wird nun doch Egon Wellesz' „Bachantinnen“ aufführen können – und damit einem weiteren von den Nazis verfolgten Komponisten künstlerische Genugtuung widerfahren lassen.

Detlef Brandenburg

07. September 2002, Opernhaus  
Giacomo Puccini  
MADAMA BUTTERFLY  
Musikalische Leitung: Ken-lynn Wilson  
Inszenierung: Robert Carsen

29. November 2002, Opernhaus  
Jacques Offenbach  
PARISER LEBEN  
Musikalische Leitung: Claude Schnitzler  
Inszenierung: Jérôme Savary

05. April 2003, Opernhaus  
Vincenzo Bellini  
LA SONNAMBULA  
Musikalische Leitung: Frank Beamann  
Inszenierung: John Dew

17. Mai 2003, Opernhaus  
Carl Maria von Weber  
DER FREISCHÜTZ  
Musikalische Leitung: Stefan Anton Reck  
Inszenierung: Guy Joosten

30. Mai 2003, Schauspielhaus  
Alessandro Melani  
L'EMPIRO PUNITO  
Musikalische Leitung: Christophe Rousset  
Inszenierung: Erik Vignar



12. Oktober 2002, Opernhaus  
Hector Berlioz/Uwe Scholz  
ROT UND SCHWARZ  
Choreographie: Uwe Scholz  
Musikalische Leitung: Mathis Dulack

22. Februar 2003, Opernhaus  
Igor Strawinsky/Uwe Scholz  
LE SACRE DU PRINTEMPS  
Choreographie: Uwe Scholz  
Musikalische Leitung: Mathis Dulack

07. Juni 2003, Opernhaus  
Sergej Prokofjew/Youri Vámos  
ROMEO UND JULIA  
Choreographie: Youri Vámos  
Musikalische Leitung: Claude Schnitzler

31. August 2002, Haus Drollinden  
Rainer Lewandowski/Mathias Christian Kosal  
ICH, MARLENE  
Musikalische Leitung: Ralph Rank  
Inszenierung: Heiner Bruns

19. Oktober 2002, Haus Drollinden  
Eduard Künneke  
DER VETTER AUS DINGSDA  
Musikalische Leitung: Roland Seiffarth  
Inszenierung: Karl Zugowetz

01. März 2003, Haus Drollinden  
Johann Strauß  
DIE FLEDERMAUS  
Musikalische Leitung: Roland Seiffarth  
Inszenierung: Stefan Piontek

26. April 2003, Haus Drollinden  
UNSTERBLICHER ROBERT STOLZ  
Eine Robert-Stolz-Gala  
Musikalische Leitung: Roland Seiffarth

TELEFON 0341 / 1261-261

SPIELZEIT  
2002/2003

OPERA  
LEIPZIG

www.oper-leipzig.de