



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Das Schauspiel bei den Salzburger Festspielen seit 1945
unter besonderer Berücksichtigung der Koproduktionen
mit dem Wiener Burgtheater**

Verfasser

Stefan Pichler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ. Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Danksagung

Zuallererst möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken. Bei meiner Mutter, der es gelungen ist, mich mit ihrer Begeisterung für Theater im Allgemeinen und die Salzburger Festspiele im Besonderen anzustecken. Schon während meiner Schulzeit organisierte sie für mich die günstigen Jugendabos und so konnte ich sensationelle Inszenierung auf den besten Plätzen genießen.

Meinem Vater danke ich für seine finanzielle Unterstützung und seine Geduld. Tut mir leid, aber es hat doch ein wenig länger gedauert als geplant.

Großes Verdienst erworben hat sich auch mein lieber Bruder Chrisi, der zu meinem Glück Germanistik studiert hat. Durch sein äußerst pingeliges Korrekturlesen hat er zwar manchmal genervt, doch konnten wir uns immer wieder einigen und im Endeffekt habe ich von seinem Wissen viel profitiert.

Weiters gilt mein herzlicher Dank Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler, die mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand.

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	1
1.1	Problemstellung	1
1.2	Aufbau der Arbeit	3
1.3	Quellenlage	5
1.4	Stand der Forschung	6
2.	Kulturpolitik in Österreich	9
2.1	Einleitung.....	9
2.2	Geschichtliche und politische Rahmenbedingungen.....	10
2.3	Rechtlicher Rahmen.....	13
2.3.1	Salzburger Festspiele.....	14
2.3.1.1	Direktorium	14
2.3.1.2	Kuratorium	14
2.3.1.3	Delegiertenversammlung.....	15
2.3.2	Österreichische Bundestheater	15
2.4	Der Staat als Kunst- und Kulturförderer.....	17
2.5	Öffentliche Kulturausgaben.....	18
2.5.1	Salzburger Festspiele.....	20
2.5.2	Österreichische Bundestheater	22
2.6	Soll der Staat Kultur fördern.....	24
2.7	Die ökonomischen Effekte von Kunst- und Kultureinrichtungen	26
2.7.1	Salzburger Festspiele.....	27
2.7.2	Österreichische Bundestheater	30
2.8	Fazit.....	32
3.	Kooperationen im Theater-, Opern- und Festspielbetrieb	34
3.1	Der Begriff „Kooperation“	34
3.2	Motive und Ziele von Kooperationen in der Wirtschaft.....	35
3.3	Kooperationsmerkmale	35
3.3.1	Bindung der Partner	35

3.3.2	Anzahl der Partner.....	36
3.3.3	Richtung der Kooperation	37
3.3.4	Zeitdimension.....	38
3.3.5	Geografische Ausrichtung.....	38
3.4	Kooperationsformen im Theater-, Opern- und Festspielbetrieb.....	38
3.4.1	Netzwerke.....	38
3.4.2	Gastspiele	39
3.4.3	Koproduktionen.....	43
3.5	Koproduktionen im Theater-, Opern- und Festspielbetrieb. Ein Erfolgsmodell?	44
3.5.1	Motive und Ziele vom Koproduktionen.....	44
3.5.1.1	Die Erweiterung des Netzwerkes um weitere Partner.....	44
3.5.1.2	Als international arbeitend wahrgenommen werden.....	45
3.5.1.3	Die Einsparung von Produktionskosten	45
3.5.1.4	Die Stimmung der Subventionsgeber positiv zu beeinflussen	46
3.5.1.5	Die Möglichkeit, die Ressourcen des Partners zu nutzen	47
3.5.1.6	Weitere Motive für eine Koproduktion	47
3.5.2	Erfolgsfaktoren.....	47
3.5.2.1	Wechselseitiges Vertrauen	48
3.5.2.2	Ein detaillierter Zeitplan.....	49
3.5.2.3	Termingenaues Arbeiten	49
3.5.2.4	Verständnis der Partner füreinander.....	49
3.5.2.5	Kontinuierliche Kommunikation zwischen den Partnern	50
3.5.2.6	Fachkompetenz des Partners	50
3.5.2.7	Fixierung der Vereinbarungen durch einen schriftlichen Vertrag.....	50
3.5.2.8	Die Ziele der Koproduktion klar und messbar definieren.....	50
3.5.2.9	Eine Zusammenarbeit auf finanzieller Ebene	51
3.5.2.10	Weitere Faktoren	51
3.6	Fazit.....	51
4.	Das Schauspiel bei den Salzburger Festspielen seit 1945.....	54
4.1	Die ersten Jahre nach dem Krieg (1945-1947) Schauspielchef Ernst Lothar (1948-1959).....	54

4.2	Die Ära Herbert von Karajan (1960-1989).....	58
4.3	Intendant Gérard Mortier (1991-2001).....	65
4.4	Intendant Peter Ruzicka (2002-2006).....	71
4.5	Intendant Jürgen Flimm (seit 2007).....	75
4.6	Das „Young Directors Project“.....	81
4.7	Ausblick auf den Festspielsommer 2010.....	84
4.8	Fazit.....	86
5.	Die Koproduktionen der Salzburger Festspiele	
	mit dem Wiener Burgtheater	89
5.1	Einleitung.....	89
5.2	Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss Inszenierung: Claus Peymann (1986).....	90
5.3	Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige Inszenierung: Jürgen Flimm (1991).....	92
5.4	Neil LaBute: Das Maß der Dinge Inszenierung: Igor Bauersima (2002)	95
5.5	Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende Inszenierung: Martin Kušej (2005).....	97
5.5.1	Entstehungsgeschichte	97
5.5.2	Handlung	98
5.5.3	Wichtige Inszenierungen seit 1945	99
5.6	Johann Nepomuk Nestroy: Höllenangst Inszenierung: Martin Kušej (2006).....	101
5.7	Albert Ostermaier: Ersatzbank. Inszenierung: Martin Kušej, Henning Bock (2006)	104
5.8	Peter Handke: Die Unvernünftigen sterben aus Inszenierung: Friederike Heller (2006)	105
5.9	Die Koproduktionsverträge der Salzburger Festspiele	107

5.10	Martin Kušej, Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele in den Jahren 2005 und 2006, zu Koproduktionen	109
5.11	Thomas Oberender, seit 2007 Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele, zu Koproduktionen	111
5.12	Die Koproduktionen aus der Sicht der Technik	112
5.13	Fazit	115
6.	Die Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater im Spiegel der in- und ausländischen Presse	118
6.1	Der Begriff „Theaterkritik“	118
6.2	Die Anfänge der Theaterkritik	119
6.3	Die wichtigsten Funktionen der Theaterkritik	120
6.4	Die Presse und ihr Publikum	123
6.5	Die Pressekritiken. Ein Vergleich	125
6.5.1	Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss (1986)	125
6.5.1.1	Die Kritiken zur Premiere in Salzburg	125
6.5.1.2	Die Kritiken zur Premiere in Wien	127
6.5.1.3	Fazit	129
6.5.2	Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige (1991)	129
6.5.2.1	Die Kritiken zur Premiere in Salzburg	129
6.5.2.2	Die Kritiken zur Premiere in Wien	131
6.5.2.3	Fazit	132
6.5.3	Neil LaBute: Das Maß der Dinge (2002)	133
6.5.3.1	Die Kritiken zur Premiere in Salzburg	133
6.5.3.2	Die Kritiken zur Premiere in Wien	134
6.5.3.3	Fazit	135
6.5.4	Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende (2005)	136
6.5.4.1	Die Kritiken zur Premiere in Salzburg	136
6.5.4.2	Die Kritiken zur Premiere in Wien	138
6.5.4.3	Fazit	139
6.5.5	Johann Nepomuk Nestroy: Höllenangst (2006)	140

6.5.5.1	Die Kritiken zur Premiere in Salzburg.....	140
6.5.5.2	Die Kritiken zur Premiere in Wien.....	142
6.5.5.3	Fazit.....	143
6.5.6	Albert Ostermaier: Ersatzbank (2006)	143
6.5.6.1	Die Kritiken zur Premiere in Salzburg.....	143
6.5.6.2	Die Kritiken zur Premiere in Wien.....	144
6.5.6.3	Fazit.....	145
6.5.7	Peter Handke: Die Unvernünftigen sterben aus (2006)	145
6.5.7.1	Die Kritiken zur Premiere in Salzburg.....	145
6.5.7.2	Die Kritiken zur Premiere in Wien.....	147
6.5.7.3	Fazit.....	148
6.5.8	Resümee	149
7.	Blick in die Zukunft	150
8.	Gesamtbetrachtung.....	154
9.	Quellen.....	158
9.1	Literatur.....	158
9.2	Zeitungs- und Zeitschriftenartikel	161
9.3	Internet	162
9.4	Kritiken zu den Koproduktionen	173
9.5	Interviews.....	176
9.6	E-Mails.....	177
9.7	Sonstige Quellen	177

Anhänge:

Anhang A: Dokumentarischer Anhang Salzburger Festspiele

Anhang B: Dokumentarischer Anhang Burgtheater Wien

Anhang C: Das Schauspiel von 1945 - 2009
Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen),
Koproduktionen, Gastspiele
1. Das Schauspiel in den Jahren nach dem Krieg (1945-1947)
und unter Schauspielchef Ernst Lothar (1948-1959)
2. Das Schauspiel unter Herbert von Karajan (1960-1989)
3. Das Schauspiel in der Interimszeit (1990–1991) und unter Gérard
Mortier (1992-2001)

4. Das Schauspiel unter Peter Ruzicka (2002-2006) - ohne „Young Directors Project“
5. Das Schauspiel unter Jürgen Flimm (2007-2009) - ohne „Young Directors Project“
6. Das Schauspiel von 1945-2009 - ohne „Young Directors Project“

Anhang D: Dokumentarischer Anhang zu „Ritter, Dene, Voss“ von Thomas Bernhard

Anhang E: Dokumentarischer Anhang zu „Der Schwierige“ von Hugo von Hofmannsthal

Anhang F: Dokumentarischer Anhang zu „Das Maß der Dinge“ von Neil LaBute

Anhang G: Dokumentarischer Anhang zu „König Ottokars Glück und Ende“ von Franz Grillparzer

Anhang H: Dokumentarischer Anhang zu „Höllenangst“ von Johann Nepomuk Nestroy

Anhang I: Dokumentarischer Anhang zu „Ersatzbank“ von Albert Ostermaier

Anhang J: Dokumentarischer Anhang zu „Die Unvernünftigen sterben aus“ von Peter Handke

Anhang K: „Beispielvertrag“ für Koproduktionen der Salzburger Festspiele

Anhang L: Ausschreibungstext für den künstlerischen Leiter der Salzburger Festspiele lt. Salzburger Landeskorespondenz vom 13.1.2009

Abstract

Curriculum Vitae

1. Einleitung

1.1 Problemstellung

Kultur kostet Geld, auch viel öffentliches Geld, und so stellt die Politik immer öfter die Frage nach Kosten und Nutzen von Kultureinrichtungen. Angesichts der angespannten Haushaltssituation von Bund, Länder und Gemeinden wird überlegt, wie das kulturelle Angebot weiterhin finanziert werden kann.

In der Bundesrepublik Deutschland wurden aufgrund des wirtschaftlichen und politischen Drucks in den letzten zwei Jahrzehnten eine Reihe von Theatern und Landesbühnen geschlossen. Einige Theater konnten nur durch Fusionen überleben oder sich durch Haustarifverträge retten, in denen die Mitarbeiter temporär auf Teile ihres Einkommens verzichteten. Mehrspartentheater waren aus Kostengründen gezwungen, einzelne Sparten zu schließen. Besonders betroffen von den Sparmaßnahmen war die Sparte Tanz. In einigen Theatern wurden frei werdende Arbeitsplätze nicht mehr nachbesetzt und Stellen ganz abgebaut. Mehrere Bühnen müssen in Hinkunft Werkstätten gemeinsam nutzen. Es ist zu erwarten, dass es zu weiteren Sparmaßnahmen kommen wird.¹

In der schwer verschuldeten Stadt Wuppertal wird derzeit über die Schließung des Schauspielhauses diskutiert, „weil Zuschüsse stufenweise bis rund 20 Prozent gekürzt werden“.² Auch Theaterfestivals sind in ihrer Existenz bedroht. So hat der Wormser Stadtrat Ende Oktober 2009 beschlossen, „im Jahr 2010 auf die Hauptinszenierung der Nibelungen-Festspiele zu verzichten und stattdessen ein kleineres Programm zu präsentieren“. Begründet wurde diese Maßnahme mit der durch die Wirtschafts- und Finanzkrise noch schwieriger gewordene Finanzierung der Festspiele.³

In der Schweiz ist eine ähnliche Entwicklung zu beobachten. Der Gemeinderat der Stadt Bern beschloss, die Entscheidung der Regionalen Kulturkonferenz von Anfang September 2009 zu unterstützen, „das Stadttheater Bern und das Berner Symphonieorchester zusammenzulegen“. Ob die Sparte Tanz des Theaters wie in einem Bericht eines externen Beraters vorgeschlagen, den Sparbemühungen zum Opfer fallen wird, bleibt vorläufig noch offen.⁴

¹ Vgl. Deutscher Bühnenverein. Bundesverband der Theater und Orchester. „Theatersituation äußerst angespannt.“ http://www.buehnenverein.de/presse/presse_details.php?art=brief&id=93&qry=&start=0 (Zugriff am 30.11.2009).

² Vgl. Ruhrnachrichten.de Nachrichten vom 18.11.2009: „Wuppertaler Schauspielhaus von Schließung bedroht.“ <http://www.ruhrnachrichten.de/nachrichten/exklusiv/kudo/art1541,735768> (Zugriff am 30.11.2009).

³ Vgl. Homepage der Stadt Worms. Meldung vom 29.10.2009: „Zukunft der Nibelungen-Festspiele.“ http://www.worms.de/deutsch/rathaus/stadtnachrichten/nachrichten/archiv_2009/3817_Zukunft_Nibelungenfestspiele.php (Zugriff am 31.10.2009).

⁴ Vgl. Homepage der Stadt Bern. Meldung vom 14.10.2009: „Stadttheater Bern/Berner Symphonieorchester: Der Gemeinderat stimmt gemeinsamer Organisation zu.“ http://www.bern.ch/mediencenter/aktuell_ptk_sta/2009/10/thetaersym (Zugriff am 31.10.2009).

In Österreich ist zwar von Schließungen und Fusionen noch nicht die Rede, doch wird von Seiten der Politik der Ruf immer lauter, durch Kostensenkungen im Kulturbetrieb oder durch Hereinnahme von Sponsoren, die öffentlichen Haushalte zu entlasten. Gabi Burgstaller, Landeshauptfrau von Salzburg, kündigte Ende August 2009 in einem Interview an, dass die Gebietskörperschaften nicht bereit seien, *„jedes Jahr mehr Geld draufzulegen. In Zeiten wie diesen müssen wir Menschen, die ihre Arbeit verlieren, und Unternehmen, die unschuldig Opfer dieser Wirtschaftskrise geworden sind, unterstützen. In guten Zeiten können wir den Festspielen mehr geben. Wir haben heuer einen vierprozentigen Sprung nach oben gemacht (ab 2001 wurde die Subvention drei Mal um je zwei Prozent reduziert und seit 2004 eingefroren, Anm.). In den nächsten zwei Jahren wird es sicher nicht mehr geben als jetzt. Der Steuerzahler trägt ohnedies einen schönen Anteil bei. Zusätzliches Geld muss von woanders kommen, von Sponsoren oder Kartenkäufern.“*⁵

Die Festspielleitung sieht sich aufgrund der Haltung ihrer Subventionsgeber zunehmend gezwungen, wenn sie nicht beim Programm selbst sparen will, entweder einen weiteren Hauptsponsor zu suchen oder Überlegungen anzustellen, wie weitere Einnahmen erzielt oder Kosten eingespart werden können. Obwohl eine große Zahl von wohlhabenden Festspielgästen aus dem In- und Ausland zwar nach wie vor bereit ist, Eintrittspreise von bis zu 370 Euro pro Sitzplatz für eine Opernaufführung zu bezahlen, gibt es doch eine Reihe von Festspielbesuchern, die nicht mehr willens sind, für eine Vorstellung mehr auszulegen, als ein Jahresabonnement für acht bis zehn Vorstellungen in einem Stadttheater kostet. In Zeiten, in denen Sparen angesagt ist, zeigt sich, dass für einige die Schmerzgrenze bei den Eintrittspreisen bereits erreicht ist und sie weitere Erhöhungen nicht mehr akzeptieren wollen. Präsidentin Helga Rabl-Stadler in der Pressekonferenz der Salzburger Festspiele vom 25.8.2009 zu den Worten von Landeshauptfrau Gabi Burgstaller: *„Unser Budget beträgt 50 Millionen Euro, 13 Millionen davon kommen von der öffentlichen Hand, der Rest von privaten Förderern. Seit 2000 sind die Subventionen von einem Drittel des Budgets auf ein Viertel gesunken. Ich höre, wir sollen die Auslastung weiter steigern. Die ist mit 93 Prozent utopisch hoch. Aber nur mehr todsichere Produktionen anzusetzen ist der sicherste Weg in die künstlerische Bedeutungslosigkeit.“*⁶

⁵ Salzburger Nachrichten. Beitrag vom 25.8.2009. „Lieber Geld für Kunst als für die dritte Yacht“. Interview von Hedwig Kainberger mit Landeshauptfrau Gabi Burgstaller.
<http://search.salzburg.com/articles/5696060?highlight=Lieber+Geld+f%C3%BCr+Kunst+als+f%C3%BCr+die+dritte+Yacht+> (Zugriff am 31.10.2009).

⁶ Vgl. Der Standard. Printausgabe vom 26.8.2009. „Kühles Klima. Subventionen sollen eingefroren werden.“
<http://derstandard.at/1250691231445/Festspiel-Finzen-Kuehles-Klima> (Zugriff am 31.10.2009).

Den Verantwortlichen der Salzburger Festspiele ist angesichts der fehlenden Bereitschaft der öffentlichen Hand, die Subventionen zumindest im Ausmaß des Lebenskostenindex zu erhöhen, bewusst, dass neue Wege der Kostenreduzierung beschritten werden müssen. Eine Möglichkeit ist, in der Sparte Schauspiel weitgehend auf Eigenproduktionen zu verzichten und stattdessen Koproduktionen und Gastspiele zu forcieren. Diese Formen der Zusammenarbeit mit anderen Theaterbetrieben stehen in keinem Widerspruch zu den seinerzeitigen Repertoireplänen Max Reinhardts, der Folgendes sagte: *„Ich kann mir sogar vorstellen, daß das ungarische, das tschechische und andere Nationaltheater hier gastieren werden, aber der Kern der Festspiele muß unbedingt eine heimische, bodenständige Kunst sein.“*⁷

Von 1945 bis zum Ende der Ära Karajan (1989) wurden nahezu alle Schauspiele als Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen) hergestellt. Koproduktionen und Gastspiele gab es nur vereinzelt. Während der Intendanz Gérard Mortier (1991-2001) vollzog sich in dieser Hinsicht ein grundlegender Wandel. Während Schauspielchef Peter Stein (1991-1997) noch über ein entsprechend dotiertes Schauspielbudget verfügte - eine Bedingung für seine Tätigkeit in Salzburg - und das Schauspielprogramm noch überwiegend mit aufwändigen Eigenproduktionen gestalten konnte, mussten seine Nachfolger Ivan Nagel (1998) und Frank Baumbauer (1999-2001) mit erheblich weniger öffentlichen Fördermitteln auskommen und, um in der Anzahl der Produktionen und damit Vorstellungen nicht zurückzufallen, vermehrt auf Koproduktionen und Gastspiele ausweichen. Diese Entwicklung, weg von kostenintensiven Eigenproduktionen hin zu kostengünstigeren Koproduktionen und Gastspielen, verstärkte sich noch unter den Intendanten Peter Ruzicka und Jürgen Flimm.

Bemerkenswert ist, dass in dieser neuen Phase, in der im Schauspiel zunehmend Koproduktionen und Gastspiele in der Programmgestaltung Berücksichtigung fanden, das Wiener Burgtheater - obwohl eigentlich der ideale Partner für die Salzburger Festspiele, schließlich handelt sich um einen Theaterbetrieb auf höchstem Niveau - sehr selten als Koproduktionspartner aufscheint.

1.2 Aufbau der Arbeit

Anknüpfend an die in Kapitel 1.1 - Problemstellung - angesprochene angespannte finanzielle Situation der Salzburger Festspiele und die restriktive Haltung der Subventionsgeber, wird in Kapitel 2 die Kulturpolitik in Österreich dargestellt. Insbesondere wird der Frage

⁷ Zitiert in: Steinberg, Michael P.: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938. S. 57.

nachgegangen, welche Rolle die öffentliche Hand in der Kunst- und Kulturförderung spielt und aufgrund welcher gesetzlichen Grundlage und in welchem Umfang die Salzburger Festspiele und die Österreichischen Bundestheater Subventionen erhalten. In diesem Zusammenhang wird auch aufgezeigt, welchen Stellenwert kulturelle Veranstaltungen in der Bevölkerung haben, und die Frage gestellt, ob die Kulturförderung mit öffentlichen Mitteln gerechtfertigt ist. Schließlich wird erörtert, welche ökonomischen Effekte Kultureinrichtungen wie die Salzburger Festspiele und die Österreichischen Bundestheater auslösen.

In Kapitel 3 werden die verschiedenen Kooperationsformen im Theater-, Konzert- und Festivalbetrieb vorgestellt und untersucht, ob die Zusammenarbeit zwischen Theaterbetrieben in Form einer Koproduktion ein Erfolgsmodell ist. Zur Erläuterung werden die wichtigsten Motive und Ziele sowie alle bekannten Faktoren, die zum Erfolg einer Koproduktion führen, ausführlich dargestellt.

In Kapitel 4 wird die Entwicklung des Schauspiels bei den Salzburger Festspielen von 1945 bis heute in kurzen Zügen vorgestellt. Ergänzend dazu wird in periodisch nach Intendanzen gegliederten Tabellen die Zahl der jährlichen Schauspielproduktionen, geordnet nach Eigenproduktionen, Wiederaufnahmen, Koproduktionen und Gastspielen dargestellt. Gesondert wird auf die Theaterstücke, die in Koproduktion mit dem Wiener Burgtheater entstanden sind, eingegangen.

Der Schauspielchef der Salzburger Festspiele, Thomas Oberender, und die Kuratorin Martine Dennewald nehmen in Interviews zu ihrer Arbeit im Rahmen des „Young Directors Project“ Stellung.

In Kapitel 5 werden die Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater vorgestellt, wobei neben einer kurzen Inhaltsangabe auf die Entstehung der Stücke, auf frühere Inszenierungen, die Daten der Premieren, die Zahl der Aufführungen in Salzburg und Wien, die weitere Verwertung (Gastspiele und CD-Editionen) und die Auszeichnungen, die einige Inszenierungen und Künstler erhielten, eingegangen wird. Diese und weitere Daten, wie die Mitglieder des „Leading Team“ und die Besetzungslisten, werden in so genannten „Dokumentarischen Anhängen“ zusammengefasst und der Arbeit beigegeben. Zwei weitere „Dokumentarische Anhänge“, in denen die beiden Kulturinstitutionen Salzburger Festspiele und Wiener Burgtheater eingehend dargestellt werden, sind ebenfalls der Arbeit beigegeben. Anschließend wird auf der Grundlage eines von den Salzburger Festspielen zur Verfügung gestellten „Beispielsvertrags“ auf die rechtliche Grundlage einer Koproduktion, den Koproduktionsvertrag, näher eingegangen. In zwei

Punkten werden die von Martin Kušej (Schauspielchef der Salzburger Festspiele in den Jahren 2005 und 2006) und Thomas Oberender (Schauspielchef seit 2007) eingeholten Stellungnahmen zu Koproduktionen präsentiert. Im letzten Punkt dieses Kapitels werden die Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater und die dabei auftretenden Probleme aus der Sicht der technischen Leiter dieser beiden Betriebe geschildert. In Kapitel 6 werden ausgewählte Kritiken der in- und ausländischen Presse über die Premieren in Salzburg und Wien vorgestellt, miteinander verglichen und eventuelle Unterschiede herausgearbeitet.

In Kapitel 7 wird auf Presseinterviews des neu bestellten Intendanten Alexander Pereira und seines Schauspielchefs Sven-Eric Bechtolf in Hinblick auf ihre Pläne in Salzburg sowie ihre Absichten zur Zusammenarbeit der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater eingegangen.

In Kapitel 8 werden die Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst.

1.3 Quellenlage

Zu Beginn meiner Nachforschungen war ich sehr optimistisch, neben den allgemein zugänglichen Quellen auch einen Blick hinter die Kulissen der Salzburger Festspiele und des Wiener Burgtheaters werfen zu können, und erwartete mir umfangreiches und interessantes Material in den Archiven dieser beiden Kulturinstitutionen. Vor allem war ich überzeugt, dass mir Einsicht in alle schriftlichen Unterlagen, die bei den Koproduktionen zwischen den beiden Kulturbetrieben angefallen waren, gewährt werden. Dies sollte sich jedoch bald als Irrtum herausstellen. Die zuständigen Archivare wiesen darauf hin, dass die Offenlegung der von mir gewünschten Unterlagen nicht möglich sei, da dies gegen den Datenschutz verstoßen und zudem die Privatsphäre der Künstler verletzen würde. Zudem unterlägen einige der von mir gewünschten Details dem Geschäftsgeheimnis.

Aufgrund dieser Haltung der Archivleitungen musste ich meine Recherchen auf die einschlägige Literatur sowie allgemein zugängliche Quellen wie Geschäftsberichte des Wiener Burgtheaters, Almanache, Programmhefte, Protokolle von Pressekonferenzen, Presseaussendungen, Pressekommentare, Zeitungskritiken und die Homepages der Salzburger Festspiele sowie des Wiener Burgtheaters beschränken.

Als sehr aufschlussreich erwiesen sich die persönlichen Interviews und E-Mail-Dialoge mit den Kulturmanagern und leitenden Mitarbeitern der Salzburger Festspiele und des Wiener Burgtheaters, die sich alle auf Anfrage sofort bereit erklärten, entweder persönlich oder per E-Mail zu meinen Fragen Stellung zu nehmen. Obwohl den persönlichen Interviewpartnern bewusst war, dass ihre Antworten in Form von Zitaten in meine Diplomarbeit einfließen

werden, nahmen sie zu allen Fragen spontan, offen und kritisch Stellung und versicherten, für weitere Gespräche jederzeit zur Verfügung zu stehen.

Persönliche Interviews gaben:

Dr. Thomas Oberender, derzeitiger Schauspielchef der Salzburger Festspiele,

Martine Dennewald, Mitarbeiterin von Dr. Thomas Oberender und Kustodin des „Young Directors Project“ bei den Salzburger Festspielen,

Ing. Klaus Kretschmer, Technischer Direktor der Salzburger Festspiele bis Jänner 2010,

Heinz Filar, Technischer Direktor des Wiener Burgtheater bis Juni 2009.

Auskünfte per E-Mail gaben:

Prof. Jürgen Flimm, Intendant der Salzburger Festspiele (durch seine Referentin Frau Mag. Claudia Mayr-Rankl),

Martin Kušej, Schauspielchef der Salzburger Festspiele in den Jahren 2005 und 2006,

DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger), und

Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung.

1.4 Stand der Forschung

Während das Thema Kooperationen in der Wirtschaft in der Literatur der Betriebswirtschaftslehre umfassend aus vielen Perspektiven beleuchtet worden ist, fehlte es bis vor kurzem an einer speziellen Untersuchung der Kooperationsformen im Theater- und Festspielbetrieb. Nur in einschlägigen Handbüchern wurden diverse Aufsätze und Beiträge veröffentlicht, die sich mit dieser Problematik beschäftigten.⁸ So setzte sich Peter Leimgruber in seinem 2001 im Handbuch „Kultur-Management“⁹ erschienenen Beitrag „Networking - Wie Musikfestivals europaweit vernetzt kooperieren“ mit den Ursachen für zunehmende Kooperationstendenzen, Formen von Festival-Kooperationen und -Netzwerken, Kooperationsmotiven und Verbesserungspotenzialen und möglichen Risiken von Kooperationen auseinander. Zwei Jahre später veröffentlichte Saskia Hellmund, ebenfalls im Handbuch „Kultur-Management“ den Aufsatz „Grenzüberschreitendes Kulturmanagement: Beispiel Theater Ein praxisorientierter Leitfaden“¹⁰, der die Chancen und Herausforderungen des

⁸ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 11-12.

⁹ Leimgruber, Peter: Networking - Wie Musikfestivals europaweit vernetzt kooperieren. In: Handbuch Kultur-Management 2001.

¹⁰ Hellmund, Saskia: Grenzüberschreitendes Kulturmanagement: Beispiel Theater. Ein praxisorientierter Leitfaden. In: Handbuch Kultur-Management 2003.

grenzüberschreitenden Kulturmanagements sowie die gemeinsame Nutzung der verfügbaren Infrastruktur (z.B. Werbung, Pressearbeit) behandelt.¹¹

Die einzige Publikation, die sich ausschließlich mit dem Thema Koproduktionen in den Bereichen Schauspiel, Musiktheater und Ballett/Tanz befasst, ist der 2006 im Handbuch „Kultur-Management“ publizierte Aufsatz „Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren“ von Frey/Deppermann.¹² Dieser Beitrag war bereits ein Jahr vorher unter dem Titel „Koproduktionsmanagement zur Erschließung weiterer Ressourcen. Gemeinsam erfolgreich produzieren“ im Handbuch „Erfolgreich Kultur finanzieren. Lösungsstrategien in der Praxis“ des Dr. Raabe-Verlages erschienen.¹³ Mit den Themen „Kooperationen im Kulturbetrieb“ und „Management von Kooperationen“ setzte sich Patrick S. Föhl in seinen Beiträgen „Erfolgreiches Management von Kooperationen. Motive, Formen, Phasen und Durchführung“ (2005)¹⁴ und „Zusammenschlüsse im Kulturbereich. Trends, Motive, Formen und Besonderheiten von ‚Kulturfusionen‘“ (2006)¹⁵, ebenfalls veröffentlicht im Handbuch „Erfolgreich Kultur finanzieren. Lösungsstrategien in der Praxis“, ausführlich auseinander.¹⁶ Ein weiteres Werk von Patrick S. Föhl mit dem Titel „Kooperation im Kulturbetrieb: Eine Einführung“, das sich ebenfalls mit dieser Thematik befasst, erscheint voraussichtlich im Jänner 2011.¹⁷

Zum besseren Verständnis der verschiedenen Kooperationsformen im Bereich der Kulturarbeit ist daher die bestehende Literatur der Betriebswirtschaftslehre heranzuziehen.¹⁸ In erster Linie sind hierbei das Sammelwerk „Kooperationen, Allianzen und Netzwerke“ von Zentes/Swoboda/Morschett (2005)¹⁹ und das Werk „Mergers & Acquisitions“ von Stephan A. Jansen (2008)²⁰ hervorzuheben, die als Grundlage für die Beschreibung der Merkmale von Kooperationen dienen. Während in Ersterem neben dem Stand der Forschung Grundlagen, Ansätze und Perspektiven der verschiedenen Kooperationsformen dargestellt sind, werden im

¹¹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 12.

¹² Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine: Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. In: Handbuch Kultur-Management 2006.

¹³ Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine: Koproduktionsmanagement zur Erschließung weiterer Ressourcen. Gemeinsam erfolgreich produzieren. In: Heinze, Dirk/Schütz, Dirk (Hrsg.): Erfolgreich Kultur finanzieren. Lösungsstrategien in der Praxis. (2005). Zitiert nach: Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 11.

¹⁴ Föhl, Patrick, S.: Erfolgreiches Management von Kooperationen. Motive, Formen, Phasen und Durchführung. In: Heinze, Dirk/Schütz, Dirk (Hrsg.): Erfolgreich Kultur finanzieren. Lösungsstrategien in der Praxis. Zitiert nach: Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 12.

¹⁵ Föhl, Patrick, S.: Zusammenschlüsse im Kulturbereich. Trends, Motive, Formen und Besonderheiten von „Kulturfusionen“. In: Heinze, Dirk/Schütz, Dirk (Hrsg.): Erfolgreich Kultur finanzieren. Lösungsstrategien in der Praxis. Zitiert nach: Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 12.

¹⁶ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 12.

¹⁷ Föhl, Patrick, S.: Kooperation im Kulturbetrieb. Ein Lehrbuch.

¹⁸ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 12.

¹⁹ Siehe Quellen.

²⁰ Siehe Quellen.

zweiten Werk im Kapitel „Unternehmenskooperationen“ die diversen Kooperationsbegriffe sowie die Kooperationsform „Strategische Allianz“ erläutert, die viele Ähnlichkeiten mit einer Koproduktion im Theater- und Festspielbetrieb aufweist.²¹

Seit dem Jahr 2008 liegt nun die Publikation „Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. Eine empirische Betrachtung am Beispiel der Bregenzer Festspiele“ von Maximilian von Aulock vor.²² Bei diesem Werk - einer Diplomarbeit - handelt es sich um eine umfassende theoretische Untersuchung von Koproduktionen und anderen Möglichkeiten der Kooperation (Netzwerkarbeit, Gastspiele) im Festivalbetrieb, wobei unter Rückgriff auf die Fachliteratur und die Ergebnisse einer eigens durchgeführten empirischen Erhebung die Motive und Effekte von Koproduktionen erläutert und die Faktoren, die zu deren Erfolg führen, vorgestellt werden.

Während von Aulock die verschiedenen Formen der Zusammenarbeit im Festspiel- und Theaterbetrieb darstellt und die Motive und Ziele sowie die Faktoren für den Erfolg einer Koproduktion auf der Grundlage einer empirischen Erhebung bei den Bregenzer Festspielen untersucht, wird in der gegenständlichen Arbeit am Beispiel der von den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater gemeinsam produzierten Theaterstücke die Zusammenarbeit dieser beiden Kulturinstitutionen in den letzten drei Jahrzehnten beschrieben.

²¹ Vgl. Jansen, Stephan A.: Mergers & Acquisitions. S. 173-244; und vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 12.

²² Siehe Quellen.

2. Kulturpolitik in Österreich

2.1 Einleitung

„Das Problem der österreichischen Kulturpolitik hat sich, wenn man einen längeren Zeitraum überblickt, eigentlich ziemlich verschärft. Früher haben die politischen Eliten keine Ahnung gehabt, was der Begriff Kultur bedeutet, und heute wissen die politischen Eliten nicht mehr, was Politik bedeutet. Das ist natürlich verheerend, wenn sie dann auf einmal Kulturpolitik machen sollen.“²³

Da Kultur stets öffentlich und daher eine Angelegenheit der politischen Gemeinschaft ist, hängen Kultur und Politik seit jeher eng zusammen. So wie Politik immer auch kulturelle Elemente enthält, ist die Kultur einem ständigen politischen Einfluss ausgesetzt. Obwohl Kulturpolitik als „Querschnittsmaterie“ angesehen werden kann, „können die kulturpolitischen Agenden nicht alle Felder des Sozialen (Wirtschaft, Familie, Arbeit etc.) umfassen“. Es ist daher notwendig, den kulturwissenschaftlich geschaffenen Kulturbegriff einzuengen. Folglich konzentriert sich die Kulturpolitik „auf einen engeren Bereich, der die Produktion, Distribution, Vermittlung, Vermarktung und Konservierung von kulturellen Gütern und Leistungen“ umfasst.²⁴

Im Zentrum der österreichischen Kulturpolitik stehen

- die Pflege, Entwicklung und Verbreitung der Kunst (inkl. der angewandten Kunst),
- der gesamte Bereich der Kunstausbildung,
- der Denkmalschutz und der Erhalt des kulturellen Erbes (inkl. des Bibliothekswesens).

Die Adressaten der Kulturpolitik sind die „Kulturschaffenden, die Rezipienten bzw. die kulturinteressierte Öffentlichkeit und die Kulturorganisationen bzw., wenn man hier allgemein den Wirtschaftssektor meint, die Kulturindustrie“.²⁵

Der Kultursektor in Österreich besteht aus „staatlich-kommunalen, privatwirtschaftlich gewinnorientierten und privaten gemeinnützigen Akteuren bzw. Organisationen“, die miteinander einerseits „kooperieren“, andererseits „konkurrieren“. Zur Durchsetzung ihrer Ziele „schließen sich diese Akteure meist in Gruppen zusammen, um so ihre Interessen zu bündeln, zu koordinieren und zu vertreten“. „Kulturpolitisches Handeln“ ist demnach „das Ergebnis komplexer Wechselwirkungen zwischen staatlichen, marktwirtschaftlichen und zivilgesellschaftlichen Kräften“.²⁶

²³ Kleine Zeitung. Aus einem Interview von Reinhold Reiterer mit Robert Menasse vom 25.11.2009. „Robert Menasse: Die Realität schön lügen.“ <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2214863/robert-menasse-realitaet-schoen-luegen.story> (Zugriff am 23.12.2009).

²⁴ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 145.

²⁵ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 146.

²⁶ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 156.

2.2 Geschichtliche und politische Rahmenbedingungen

„Eine initiative Kunstpolitik muß sowohl die Förderung des zeitgenössischen Kunstschaffens als auch die Wahrung des großen kulturellen Erbes Österreichs umfassen. Die Verantwortung dem Staatsbürger gegenüber verlangt, dass alle Maßnahmen auf eine Milderung des geographisch und sozio-ökonomisch bedingten Kulturgefälles abzielen. Dabei muß der Freiheitsraum des künstlerischen Schaffens gewahrt bleiben.“²⁷

In Österreich hat Kultur seit Beginn der Ersten Republik (1918-1934) ungebrochen einen hohen Stellenwert in der Politik. Nach dem Untergang der Habsburgermonarchie war es notwendig, den neuen Staat kulturpolitisch neu zu positionieren. Die Christlichsozialen propagierten das Konzept von „*Österreich als Kulturnation*“, um so von den bestehenden politischen, sozialen und wirtschaftlichen Problemen abzulenken. Den kulturellen Flaggschiffen, wie den ehemaligen Hoftheatern, die in Staatstheater umgewandelt wurden, den Wiener Philharmonikern sowie den Salzburger Festspielen kam sehr früh eine repräsentative Bedeutung zu. Mit dem Image einer „Kulturnation“ versuchte man, ab den späten 1920er Jahren mit zunehmendem Erfolg den Kulturtourismus zu fördern.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs galt in Anlehnung an die Moskauer Deklaration von 1943 die so genannte „Opferthese“, wonach Österreich das erste Opfer Hitlerdeutschlands war. Damit konnte sich die Politik der Zweiten Republik relativ einfach vom Nationalsozialismus abgrenzen. Obwohl sich das Land in den ersten Jahren nach dem Krieg meist noch „mit *primären Versorgungsaufgaben*“ befassen musste, fand die Politik doch genügend Akzeptanz und Unterstützung, um eine baldige Wiedereröffnung der Staatsoper und des Burgtheaters zu betreiben und auch die Festspielkultur in Salzburg wieder zu beleben.²⁸

1950 wurde das Salzburger Festspielfondsgesetz durch den Nationalrat verabschiedet und stellte so die Finanzierung des Festivals auf eine gesetzliche Grundlage. Durch dieses bis heute unverändert in Kraft stehende Gesetz wird die „*damalige kulturpolitische Haltung*“ zum Ausdruck gebracht. Der junge Staat versuchte, sich auf internationaler Ebene eine Identität als eigenständige Kulturnation mit Hilfe hoch angesehener künstlerischer Einrichtungen zu verschaffen.²⁹

Der Begriff „Kulturnation“ stellte „*als Symbol für eine nationale Identität [...] eine spezifische Form von kultureller Hegemonie [...] im Sinne einer verinnerlichten Akzeptanz der staatsrepräsentativen Hochkultur*“ dar. Bis Anfang der 1970er Jahre wurde die

²⁷ Gottschlich, Maximilian/Panagl, Oswald/Welan, Manfred: Was die Kanzler sagten. Stenographisches Protokoll der 2. Sitzung des Nationalrates Österreich am 27.4.1970. S. 182-200. Zitat aus der Regierungserklärung von Bundeskanzler Bruno Kreisky.

²⁸ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 146-147.

²⁹ Vgl. Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstbericht 2006. S. 41. Festspiele, Großveranstaltungen. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15397/kunstbericht_2006.pdf (Zugriff am 12.8.2009).

Kulturpolitik von der etablierten Hochkultur und der Volkskultur (lokale Trachtenvereinen, Volksmusikgruppen, Dorfkapellen) dominiert.

Die Kluft zwischen den vom Staat propagierten kulturpolitischen Programmen und den realen kulturellen Praktiken der Bevölkerung wuchsen jedoch ständig. Vor allem die US-Populärkultur (Hollywood-Filme, Jazz, Rock 'n' Roll und Rock Musik) stieß zunehmend auf Akzeptanz und nahm im Alltag vieler Menschen einen breiten Platz ein. Diese Entwicklung führte dazu, dass das österreichische Kulturkonzept zunehmend in Frage gestellt wurde. Die allgemeine Öffentlichkeit und Teile der politischen Führung wandten sich verstärkt der Gegenwartskunst, der Jugendkultur, der bereits vorhandenen Szene der Subkultur sowie der experimentellen, sozialkritischen Kultur zu. Bundeskanzler Kreisky leitete 1970 eine Öffnung der Kulturpolitik ein, indem er in seiner Regierungserklärung mehr Freiheit in der Kunst und die Förderung des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens forderte. Weiters trat er für eine *„Milderung des geographischen und sozio-ökonomisch bedingten Kulturgefälles“* ein und verlangte eine verstärkte Informationspflicht über Österreichs Kunstleben. Durch diese Neupositionierung wurde in den kulturpolitischen Programmen neben der Förderung der repräsentativen Kultur nun auch Wert auf zeitgenössische, innovative Elemente in der Kultur gelegt.³⁰

Seit Ende der 1960er Jahre kam es permanent zu Diskussionen, in denen die *„subventionierte Hochkultur“* immer mehr in Frage gestellt wurde. Die Salzburger Festspiele standen für dieses angefeindete Establishment. Mit Mitteln der Stadt Salzburg, des Landes Salzburg und des Bundes wurde für die lokale alternative Szene daher eine neue Plattform (u.a. die „Szene Salzburg“) geschaffen.³¹

Mit zunehmender Liberalisierung des Staates in den 1970er Jahren, nahm auch in der Kulturpolitik die Transparenz zu. Seit 1971 gibt der Bund jährlich einen Kunstbericht heraus und auch die Bundesländer und einige größere Städte begannen bald darauf mit der Veröffentlichung ähnlicher Berichte. Die Dokumentationsqualität dieser Berichte hat inzwischen ein hohes Niveau erreicht. Die Formalisierung der Förderungsverfahren, die Einrichtung von Fachbeiräten (ab 1973) und die partielle Einbindung von Künstlern in kulturpolitische Entscheidungsprozesse führten zu einer erhöhten Akzeptanz der staatlichen Kulturpolitik.³²

³⁰ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 147.

³¹ Vgl. Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstbericht 2007. S 34. Festspiele, Großveranstaltungen. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17373/kunstbericht_2007.pdf (Zugriff am 12.8.2009).

³² Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 148-149.

Bis in die 1990er Jahre wurden die Finanzierungsmittel für Kultur zwar laufend erhöht, doch die einzementierten Strukturen sowie die Verquickung von Kulturförderung und Klüngelwirtschaft führten allmählich „in eine Legitimationskrise“. Eine Studie, die im Auftrag des Europarates über die österreichische Kulturpolitik Anfang der 1990er Jahre verfasst wurde, traf folgende ernüchternde Feststellung: *„Zwischen den großen nationalen Einrichtungen und den zahlreichen kleineren scheint eine spürbare Kluft zu bestehen, und zwar sowohl bezüglich deren Ausstattung wie auch deren Betrieb. [...] Die Kulturpolitik in Österreich bietet sich [...] trotz der festzustellenden Fülle von Aktivitäten und einem beachtlichen Mitteleinsatz der öffentlichen Hand auf allen Ebenen eher konzeptlos und unsystematisch dar. Zusammenhänge und Abstimmungen sind kaum zu erkennen.“*³³ An dieser Situation hat sich bis heute kaum etwas geändert. Die vergangenen Jahre sind durch Stagnation bzw. Rückgang der Kulturausgaben geprägt. Die Spielräume für neue Gestaltungsmöglichkeiten werden immer geringer, da große Teile des Förderungsbudgets fix zugeteilt und daher kaum verhandelbar sind.³⁴

In den 1990er Jahren kam es zu einer stärkeren Ökonomisierung der Kulturpolitik, die bis dahin oft versteckte Sozialpolitik war und häufig mit Stichworten wie „Kultur von unten“, „Kultur für alle“ und „Gießkannen-Prinzip“ verknüpft wurde. Der private Sektor (Sponsoring) wurde wichtiger, die großen Kulturinstitutionen wurden entstaatlicht und erhielten ihre Selbständigkeit (Ausgliederung der Museen und Bundestheater). Dieser Prozess hält bis heute an, schuf allerdings auch eine Vielzahl neuer Probleme.³⁵

Der österreichische Kultursektor ist stark von der öffentlichen Hand geprägt. Es sind dies nicht nur die vielen Museen, Theaterbetriebe und Bibliotheken, die im Eigentum der Gebietskörperschaften stehen, sondern auch die hohe Zahl an privatwirtschaftlichen Kulturorganisationen, die zum Großteil von öffentlichen Förderungen abhängig ist. Dieser große Einfluss des Staates ist historisch begründet. Während von der Ersten Republik 1918 die höfisch gewachsenen Strukturen übernommen wurden, führte seit Beginn der 1970er Jahre die dominierende Stellung der Sozialdemokratie auf Bundesebene zu einer Breitenförderung, dem so genannten „Gießkannen-Prinzip“. Die diversen Kunst- und Kulturberichte und Kulturstatistiken zeigen, dass die österreichische Kulturwirtschaft zwar relativ hohe Umsätze aufweist, der heimische Kultursektor jedoch überwiegend aus

³³ Dörig, Hans Rudolf (Hrsg.): Kulturpolitik in Österreich. Bericht der europäischen Expertengruppe (Studie im Auftrag des Rates für kulturelle Zusammenarbeit des Europarates). S. 29 und 33. Zitiert nach Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 148-149.

³⁴ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 149.

³⁵ Vgl. OE1.ORF.at. Kultur. Kulturpolitik. „Kunst- und Kulturförderung in Österreich“ Artikel vom 28.3.2007. <http://oe1.orf.at/inforadio/74656.html?filter=5> (Zugriff am 5.8.2009).

Kleinbetrieben besteht. Die meisten Kulturbetriebe verfügen zudem über zu geringe finanzielle und infrastrukturelle Ressourcen. Der Staat sieht daher seine Aufgabe zunehmend darin, nicht nur den Non-Profit-Bereich zu fördern, sondern auch entsprechende Wirtschaftsförderungsmaßnahmen in die Wege zu leiten.³⁶

2.3 Rechtlicher Rahmen

In der österreichischen Bundesverfassung ist keine Kulturklausel festgehalten, sie schreibt der öffentlichen Hand auch keine direkte Pflege oder Förderung von Kunst und Kultur vor. Kultur wird auf verfassungsgesetzlicher Ebene im Rahmen der Kompetenzaufteilung zwischen Bund und Ländern in Art. 10 bis 15 des Bundes-Verfassungsgesetzes erwähnt. In Artikel 10 werden die Kompetenzen des Bundes aufgezählt. Daraus ergibt sich, dass der Bund nur subsidiär bzw. in explizit angeführten Bereichen (z. B. Bundestheater) tätig werden kann. Aufgrund der Kompetenzverteilung der Bundesverfassung sind primär die Länder für Kunst und Kultur zuständig. Daneben gibt es noch den Bereich der Privatwirtschaftsverwaltung, in dem die Gebietskörperschaften unabhängig von der Kompetenzverteilung der Bundesverfassung tätig werden können. In ihr ist rechtlich die Bundeskunsthilfe angesiedelt, die im Bundes-Kunsthilfengesetz (BGBl. Nr. 146/1988) geregelt wird.³⁷ Der Staat (Bund, Länder und Gemeinden) kann demnach bei der Vergabe von Kultursubventionen wie ein Privater auftreten und sich der Rechtsinstrumentarien des Privatrechts bedienen.³⁸

Einen wesentlichen Teil des Kulturrechts stellen einschlägige kulturelle Grundrechte wie die Kunstfreiheitsgarantie, die Presse- und Meinungsfreiheit, und die Vereins- und Versammlungsfreiheit dar. Auf der einfachgesetzlichen Ebene sind mehrere Rechtsnormen bedeutsam, wovon einige kulturspezifisch sind (z.B. Bundestheaterorganisationsgesetz, Denkmalschutzgesetz, Filmförderungsgesetz, Bundesmuseengesetz, Kunstförderungsgesetz, Restitutionsgesetz, Kulturförderungsbeitragsgesetz), andere betreffen dagegen nur unmittelbar kulturelle Tätigkeitsfelder (z.B. ABGB, Steuerrecht, Arbeitsrecht).³⁹

³⁶ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 147-148.

³⁷ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 151; und vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstbericht 2008. Glossar: Begriff Bundes-Kunsthilfengesetz. S. 166. <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18174/kunstbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009) und Begriff Subsidiaritätsprinzip. S. 185-186. <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18174/kunstbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

³⁸ Vgl. Damjanovic, Dragana und Blauensteiner, Björn: Regulierung der Kulturförderung in Österreich Stärken und Schwächen im System. S. 48-49.

³⁹ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 151-152.

2.3.1 Salzburger Festspiele⁴⁰

Rechtsträger der Salzburger Festspiele ist der „Salzburger Festspielfonds“, der seinen Sitz in Salzburg hat und dessen gesetzliche Grundlage das „Bundesgesetz vom 12. Juli 1950 über die Errichtung eines ‚Salzburger Festspielfonds‘“⁴¹ ist. *„Zweck des Fonds ist die Vorbereitung und Durchführung der Salzburger Festspiele sowie die Durchführung von Veranstaltungen anderer Art, soweit diese den Zielen und der Würde der Festspiele entsprechen.“* (§ 2 (1). *„Die Vollziehung dieses Bundesgesetzes obliegt dem Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur.“* *„Die Gebarung des Fonds unterliegt der Prüfung durch den Rechnungshof.“* Die Organe des Fonds sind das Direktorium, das Kuratorium und die Delegiertenversammlung.

2.3.1.1 Direktorium

„Das Direktorium besteht aus dem Vorsitzenden und höchstens vier weiteren Mitgliedern.“ *„Dem Vorsitzenden des Direktoriums“,* der den Titel Präsident trägt, *„obliegt im Einvernehmen mit den übrigen Mitgliedern des Direktoriums die Führung der laufenden Geschäfte in künstlerischer und organisatorischer Hinsicht“.* Zum Wirkungsbereich des Direktoriums gehören insbesondere die Vorbereitung und Durchführung der Salzburger Festspiele sowie aller anderen künstlerischen Veranstaltungen des Fonds, der Abschluss von Verträgen sowie die Aufstellung des Jahresvoranschlags.⁴²

Die derzeitigen Mitglieder des Direktoriums sind Dr. Helga Rabl-Stadler als Präsidentin, Prof. Jürgen Flimm als Intendant und DDr. Gerbert Schwaighofer als kaufmännischer Direktor. (Stand: März 2010). Das Konzert- bzw. Schauspielprogramm der Salzburger Festspiele verantworten derzeit Markus Hinterhäuser, Leitung Konzert, und Dr. Thomas Oberender, Leitung Schauspiel.⁴³

2.3.1.2 Kuratorium

„Das Kuratorium besteht aus fünf Mitgliedern, von denen der Bund zwei, das Land Salzburg, die Landeshauptstadt Salzburg und der Fremdenverkehrsförderungsfonds des Landes Salzburg je ein Mitglied entsenden.“ Vom Land Salzburg wird jeweils der Landeshauptmann oder die Landeshauptfrau - derzeit Mag. Gabi Burgstaller -, von der Stadt Salzburg der Bürgermeister - derzeit Dr. Heinz Schaden - delegiert. Dem Kuratorium gehören ferner der Geschäftsführer der österreichischen Bundestheaterverwaltung (Bundestheater-Holding GmbH) - derzeit Dr. Georg Springer - sowie der (die) Vorsitzende des Direktoriums - derzeit

⁴⁰ Siehe Anhang A: Dokumentarischer Anhang Salzburger Festspiele.

⁴¹ BGBl. Nr. 147/1950.

⁴² BGBl. Nr. 147/1950.

⁴³ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Organisation. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/> (Zugriff am 30.8.2009).

Präsidentin Helga Rabl-Stadler - mit beratender Stimme an. Überdies hat das Kuratorium auf Vorschlag des Fremdenverkehrsförderungsfonds des Landes Salzburg und im Einvernehmen mit der Internationalen Stiftung Mozarteum ein weiteres Mitglied, das *„den Salzburger Wirtschafts- und Kunstkreisen nahe stehen soll“*, - derzeit der ehemalige Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum, Friedrich Gehmacher - *„mit beratender Stimme zu kooptieren“*.⁴⁴

Den Kuratoriumsvorsitz übernahm ab 1. Jänner 2010 turnusmäßig für ein Jahr Landeshauptfrau Gabi Burgstaller (SPÖ).

Neben der Überprüfung und Überwachung der laufenden Gebarung sowie der Bestellung und Abberufung des Vorsitzenden und der Mitglieder des Direktoriums werden von ihm das vom Direktorium ausgearbeitete Programm, das Budget sowie der Rechenschaftsbericht genehmigt.⁴⁵

2.3.1.3 Delegiertenversammlung

Die im Gesetz ebenfalls verankerte Delegiertenversammlung tritt jedes Jahr im Herbst zusammen, um den bereits genehmigten Jahresbericht und den Programmvorschlag *„zur Kenntnis“* beziehungsweise *„entgegenzunehmen“*. Dieses dritte Organ des Festspielfonds, das sich aus sechs Mitgliedern vom Bund und je drei von Land und Stadt Salzburg sowie dem Fremdenverkehrsförderungsfonds zusammensetzt, überschneidet sich personell in weiten Teilen mit dem Kuratorium und verfügt über keine Vetorechte.⁴⁶

2.3.2 Österreichische Bundestheater⁴⁷

„Zur Absicherung der führenden Rolle der Bundestheater (Burgtheater, Wiener Staatsoper und Volksoper Wien) im österreichischen Kulturleben und zur Verstärkung der Bedeutung im internationalen Kulturgesehen sowie zur Beibehaltung größtmöglicher künstlerischer Qualität der Sprech- und Musiktheater, des Balletts und der Tanztheater“ wurden die Bundestheater im Jahr 1998 durch das Bundestheaterorganisationsgesetz neu organisiert und der kulturpolitische Auftrag an die genannten Bühnen in § 2. (1) wie folgt definiert:⁴⁸

- *Pflege der klassischen deutschsprachigen und internationalen Theaterkunst und Kultur.*

⁴⁴ BGBl. Nr. 147/1950.

⁴⁵ BGBl. Nr. 147/1950.

⁴⁶ Vgl. BGBl. Nr. 147/1950 Bundesgesetz vom 12. Juli 1950 über die Errichtung eines „Salzburger Festspielfonds“.

⁴⁷ Siehe Anhang B: Dokumentarischer Anhang Wiener Burgtheater.

⁴⁸ BGBl. I Nr.108/1998. Bundesgesetz über die Neuorganisation der Bundestheater (Bundestheaterorganisationsgesetz – BthOG) und Bundesgesetz mit dem das Bundesfinanzgesetz 1998 geändert wird. §§ 1 und 2.

- *Förderung des Zeitgenössischen und innovativer Entwicklungen unter besonderer Berücksichtigung österreichischen Kunstschaffens und dessen Stärkung im internationalen Vergleich.*
- *Gestaltung der Spielpläne in die Richtung, daß diese ein innovatives und pluralistisches Angebot in Form und Inhalt sowie auch künstlerisch risikoreiche Produktionen beinhalten und den Aspekt der Kunstvermittlung besonders bei Kindern und Jugendlichen berücksichtigen.*
- *Schaffung von Zugangs- und Nutzungsmöglichkeiten für das gesamtösterreichische Publikum auch durch den Einsatz von elektronischen und anderen Massenmedien unter Berücksichtigung neuer medialer Entwicklungen.*
- *Internationale Repräsentation österreichischer Bühnenkunst.*

Die Österreichischen Bundestheater wurden mit Wirksamkeit vom 1. September 1999 aus der Bundesverwaltung ausgegliedert und sind seither als ein aus fünf eigenständigen Gesellschaften mit beschränkter Haftung bestehendes Unternehmen organisiert.

Die drei Bühnengesellschaften (Burgtheater GmbH, Wiener Staatsoper GmbH, Volksoper Wien GmbH) wurden „als wirtschaftlich eigenverantwortliche und künstlerisch autonome Gesellschaften mit beschränkter Haftung errichtet“. Die Kostüm- und Dekorationswerkstätten, der Kartenvertrieb, die Gebäudeverwaltung sowie die EDV wurden in einer vierten Gesellschaft, der Theaterservice GmbH, zusammengefasst.“ Die fünfte Gesellschaft, die Bundestheater-Holding GmbH, steht zu 100% im Eigentum der Republik Österreich. Sie ist Alleineigentümerin der drei Bühnengesellschaften „sowie Mehrheitseigentümerin (51,1 %) der Theaterservice GmbH. Die übrigen 48,9 % sind zu gleichen Teilen (jeweils 16,3%) auf die drei Bühnengesellschaften verteilt.“

Als „Konzernmutter“ ist die Bundestheater-Holding GmbH für „die strategische Führung der Tochtergesellschaften, das Controlling, die finanzielle Absicherung der Bühnengesellschaften als Voraussetzung für die Erfüllung ihres kulturpolitischen Auftrages, die einheitliche Regelung von Grundsatzfragen des Konzerns und deren Durchsetzung, die Verhandlung und der Abschluss von Kollektivverträgen für die Konzernbetriebe und die bauliche Instandhaltung der historischen Theatergebäude“ verantwortlich.

Der Bund leistet aufgrund des Bundestheaterorganisationsgesetzes „für die Aufwendungen, die den Bühnengesellschaften im Zusammenhang mit der Erfüllung des kulturpolitischen Auftrages und der Bundestheater-Holding GmbH im Zusammenhang mit der Wahrnehmung

ihrer Aufgaben entstehen“, eine jährliche Subvention.⁴⁹ Diese so genannte Basisabgeltung die 2008 noch 138,645 Mio. Euro betrug, wurde für die Jahre 2009 und 2010 auf jeweils 142,145 Mio. Euro (+ 3,5 %) erhöht.⁵⁰

2.4 Der Staat als Kunst- und Kulturförderer

„Ökonomische Kennzahlen drücken keine inhaltliche Qualität bei Fragen der Kultur aus. Eine Budgetzahl sagt zum Beispiel wirklich nichts darüber aus, ob produzierende oder reproduzierende Kunst gefördert wird; auch nicht darüber, ob in der Hoffnung auf Umwegrentabilität - und damit in Wahrheit die Wirtschaft - subventioniert wird. Oder über die Herstellung von Rahmenbedingungen, die die Produktion zeitgenössischer Kunst ermöglicht und somit das kulturelle Leben der Menschen fördert. Aber das wären die Entscheidungen, die die Kulturpolitiker treffen und die sie dann auch vertreten müssten.“⁵¹

Eine systematische, liberal-demokratisch orientierte staatliche Kunst- und Kulturförderung gibt es in Westeuropa erst seit dem 2. Weltkrieg. Diese Förderung blieb stets eine kontroverse und viel diskutierte Angelegenheit. Die Kritik bemängelte „die Ineffektivität des Gießkannenprinzips“, da es nur wenig für die künstlerische Weiterentwicklung leiste und fast ausschließlich nach sozialen Gesichtspunkten betrieben werde. Es wurde versucht, die staatlichen Kunst- und Kulturförderungssysteme, die oft auf vielgestaltigen persönlichen Abhängigkeitsverhältnissen beruhten, zu reformieren und transparenter zu gestalten. Der zunehmende Einsatz von Beiräten und Jurys führte jedoch vermehrt „zur Gremialisierung von Förderentscheidungen“. Mit dem Bundes-Kunstförderungsgesetz von 1988⁵² wurde die bis dahin praktizierte und in den „Rahmenrichtlinien für Förderungen aus Mitteln des Bundes“ geregelte Kunstförderungspraxis bundesgesetzlich verankert.⁵³

Im ersten Abschnitt dieses Gesetzes - Aufgaben der Förderung - verpflichtet sich die Republik, im jeweiligen Budget die nötigen Mittel für die öffentliche Kunstförderung vorzusehen. § 1 Abs. 1 beinhaltet die „Förderung des künstlerischen Schaffens“ in Österreich „und seiner Vermittlung“, die „Verbesserung der Rahmenbedingungen“ für die finanzielle und organisatorische Förderung des künstlerischen Schaffens durch Private (Sponsoring) sowie der sozialen Lage für Künstler. In weiteren Gesetzesabschnitten wird auf den

⁴⁹ Vgl. Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Kulturbericht 2008. S. 99-104. Österreichische Bundestheater. <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18173/kulturbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

⁵⁰ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Pressemitteilung vom 21.4.2009. „Mehr Geld für Kunst und Kultur. Kulturministerin Schmied erreicht für 2009/10 ein erfreuliches Plus.“ <http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/pm/20090421a.xml> (Zugriff am 12.8.2009).

⁵¹ Kleine Zeitung. Aus einem Interview von Reinhold Reiterer mit Robert Menasse vom 25.11.2009. „Robert Menasse: Die Realität schön lügen.“ <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2214863/robert-menasse-realitaet-schoen-luegen.story> (Zugriff am 23.12.2009).

⁵² Kunstförderungsgesetz vom 25. Februar 1988 BGBl. I. Nr.146/1988. (Text). <http://www.bmukk.gv.at/kunst/recht/kfg.xml> (Zugriff am 12.8.2009).

⁵³ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Glossar: Kulturpolitik http://www.bmukk.gv.at/kunst/glossar_k_l.xml (Zugriff am 12.8.2009).

Gegenstand und die Arten der Förderung, die allgemeinen Voraussetzungen, Bedingungen und Förderungsrichtlinien eingegangen. Weitere Paragraphen betreffen „*die Beiräte und Jurys sowie die Erstellung des jährlichen Kunstberichts*“.⁵⁴

Seit dem Berichtszeitraum 1970/71 erscheint jährlich ein Kunstbericht, der mit der Zeit immer umfangreicher und detaillierter wurde. Im Jahr 1988 wurde in § 10 des Bundes-Kunstförderungsgesetzes festgelegt, dass der Bundesminister für Unterricht, Kunst und Kultur „*dem Nationalrat im Wege der Bundesregierung einen jährlichen Bericht über die Tätigkeit des Bundes auf dem Gebiet der Kunstförderung vorzulegen*“ hat. Der Kunstbericht beinhaltet „*eine Zusammenfassung aller Förderungsmaßnahmen und -ausgaben der Kunstsektion im jeweiligen Berichtszeitraum*“.⁵⁵

Neben dem Kunstbericht veröffentlicht das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur jährlich auch einen Kulturbericht, der „*einen Überblick über die aktuellen Entwicklungen in den Bereichen Bundesmuseen, Bundestheater, Denkmalschutz und in anderen bedeutenden kulturellen Institutionen in Österreich*“ gibt und nunmehr für das Jahr 2008 zum 14. Mal vorliegt.⁵⁶

Sowohl der Kultur- als auch der Kunstbericht, die auf der Homepage des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur abfragbar sind, spielen eine wichtige Rolle bei der Darstellung der vielfältigen kulturpolitischen Aufgabenstellungen des Staates. Auch die Bundesländer und einige größere Städte veröffentlichen seit einigen Jahren ähnliche Berichte. Neben dem Bundes-Kunstförderungsgesetz 1988 gibt es inzwischen auch einschlägige Kunst- und Kulturförderungsgesetze auf Landesebene (mit Ausnahme Wiens). Sie bedeuten einen ausdrücklichen Gesetzesauftrag an die zuständigen staatlichen Organe, Kunst und Kultur zu fördern.⁵⁷

2.5 Öffentliche Kulturausgaben

Der österreichische Staat ist als „*kulturfördernde Instanz*“ von großer Bedeutung für das kulturelle Leben. Der genaue Umfang der öffentlichen Leistungen ist jedoch sehr schwierig zu erfassen, da in den verschiedenen Berichten des Bundes und der Länder nur die Bruttoausgaben angegeben werden. Da die Gebietskörperschaften jedoch auch unmittelbare

⁵⁴ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Glossar: Bundes-Kunstförderungsgesetz. http://www.bmukk.gv.at/kunst/glossar_a_b.xml (Zugriff am 12.8.2009)

⁵⁵ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstberichte. <http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/kunstberichte.xml> (Zugriff am 12.8.2009).

⁵⁶ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst- und Kultur. Kultur. Kulturbericht 2008. http://www.bmukk.gv.at/kultur/bm/kulturbericht_2008.xml (Zugriff am 12.8.2009).

⁵⁷ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 149 und S. 152-153.

Einnahmen erwirtschaften, sind Nettorechnungen ebenso wichtig. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus der internen Zuordnung der jeweiligen Ausgabenposten.⁵⁸

1993 fasste die Konferenz der Landeskulturreferenten den Beschluss, zur „*Vergleichbarkeit der Kulturstatistiken aller neun Bundesländer*“ eine von diesen Gebietskörperschaften abgestimmte Berichtsstruktur zu entwickeln. Mit der Durchführung des Projekts „**LänderInitiativeKulturStatistik**“ (LIKUS), welches auf dem Programm des Europarates zur Darstellung und Analyse der Kulturpolitik in den Mitgliedsstaaten aufbaute, wurde das Institut für Kulturmanagement der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien beauftragt. Die Order lautete, die „*kulturstatistischen Systeme der Bundesländer*“ so weit miteinander zu harmonisieren, „*dass die einzelnen Budgetdaten österreichweit miteinander vergleichbar gemacht und die Förderungsrichtlinien nach einheitlichem Muster gestaltet werden können*“. Seit 1997 besteht „*ein umfassendes LIKUS-Schema mit 17 Hauptkategorien kultureller Förderungsbereiche*“, das inzwischen auch von der Statistik Austria angewendet wird.⁵⁹

Die meisten Bundesländer haben bis Ende der 90er Jahre das LIKUS-Schema in ihre Kulturberichte übernommen. Auch das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur weist in den jährlichen Kunstberichten seine Förderungsaktivitäten nach LIKUS-Kategorien aus. Die nach diesem Schema „*ermittelten öffentlichen Kulturausgaben der Gebietskörperschaften beliefen sich im Jahr 2007 auf insgesamt rund 2,17 Mrd. Euro bzw. 0,80 % des Bruttoinlandprodukts (BIP). Die Ausgaben des Bundes betrugen 743 Mio. Euro, die der Länder (einschließlich Wien) 878 Mio. Euro und die der Gemeinden (ohne Wien) 672 Mio. Euro.*“ Dies bedeutet, dass je Einwohner Kulturausgaben in Höhe von 260 Euro ausgegeben wurden. Verglichen mit dem Jahr 2006 stiegen die Kulturausgaben im Durchschnitt um 3,5 %, wobei die des Bundes und der Länder um 4,7 % bzw. 4,9 % zunahmen, während die Gemeinden nur eine geringfügige Erhöhung der Ausgaben um 0,4 % verzeichneten. Laut Konsumerhebung 2004/2005 werden von einem österreichischen Haushalt im Durchschnitt monatlich 34 Euro für Kulturveranstaltungen ausgegeben.⁶⁰

Eine Frage, die immer wieder in der Öffentlichkeit aufgeworfen wird, betrifft die mittelfristige Entwicklung der Kulturausgaben. Nach einem Bericht in den Salzburger Nachrichten vom 22. April 2009 war im Jahr 2009 für Kunst und Kultur - wie im gesamten

⁵⁸ Vgl. Zembilas, Tasos: Kulturpolitik in Österreich. S. 154.

⁵⁹ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Glossar K-L. Begriff „Likus“. http://www.bmukk.gv.at/kunst/glossar_k_l.xml (Zugriff am 12.8.2009)

⁶⁰ Vgl. Statistik Austria. Kulturstatistik 2007. Tabellenwerk. (Erscheinungsdatum: 6/2009). S. 25-26. Kulturfinanzierung und S. 27. Definitionen. Erläuterungen. http://www.statistik.at/dynamic/wcmsprod/idcplg?IdcService=GET_NATIVE_FILE&dID=52266&dDocName=036872 (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesbudget - noch ein Ausgabenwachstum von 414,4 Mio. Euro (2008) um 32,7 Mio. Euro auf 447,1 Mio. Euro vorgesehen. Nach diesem „kleinen Zwischenhoch im Jahr 2009 wird für das Kulturbudget [...] wieder die Eiszeit anbrechen. Das Gesamtbudget für Kunst und Kultur wird ab dann Jahr für Jahr um je gut zwei Millionen Euro oder je ein halbes Prozent gedrosselt: von 447,1 Mill. Euro im Jahr 2009 auf 425,7 Mill. Euro 2013. Diese Mittelfristplanung für den Staatshaushalt gab Josef Pröll (ÖVP) am Dienstag im Zuge seiner Budgetrede im Parlament bekannt. Während die Subventionen für Bundestheater und Bundesmuseen, auf die zusammen gut die Hälfte des Kunst- und Kulturbudget des Bundes entfallen, jedenfalls von 2009 auf 2010 und voraussichtlich in den Folgejahren unverändert bleiben, werden sich also die Kürzungen auf alle anderen Bereiche überproportional auswirken. Auch für die Salzburger Festspiele, die seit Jahren wenigstens eine Inflationsabgeltung der staatlichen Zuwendung fordern, dürften nach 2009 die Bundessubventionen wieder eingefroren werden. Zusätzlich zu diesen nominellen Gleichständen oder Reduktionen wird ab dem Jahr 2010 auch noch die Inflationsrate am Kunst- und Kulturbudget nagen. Und weil das Gesamtbudget des Bundes sukzessive wächst, wird der Anteil von Kunst und Kultur weiter schrumpfen.“⁶¹

2.5.1 Salzburger Festspiele

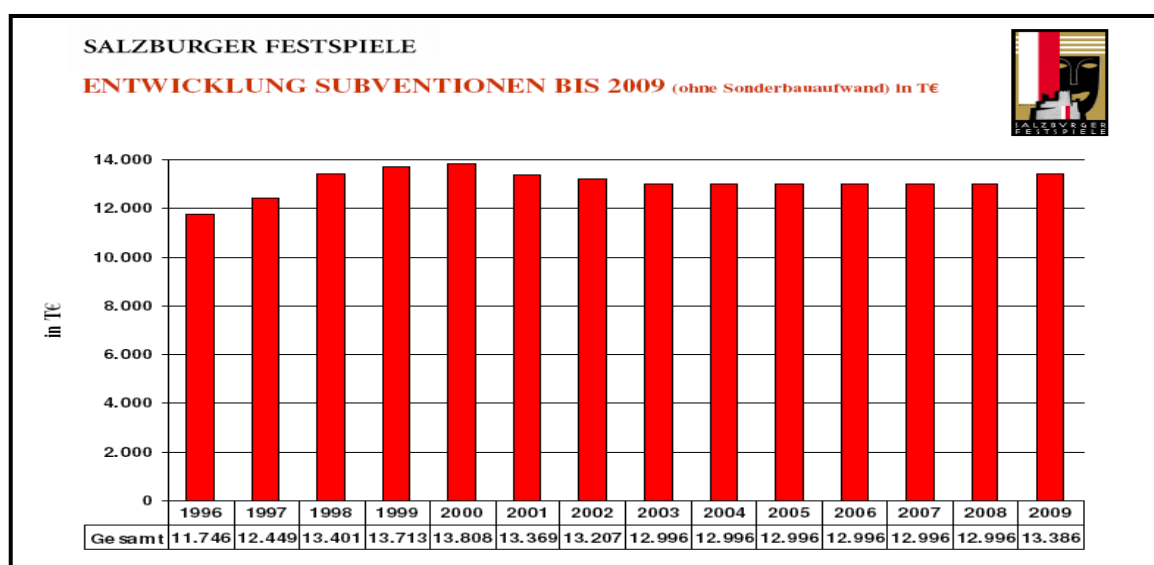
Gemäß § 3 des Festspielfondsgesetzes werden die finanziellen Mittel der Salzburger Festspiele durch Einnahmen aus Veranstaltungen, Stiftungen, Spenden und Einkünfte anderer Art sowie durch Zuwendungen seitens des Bundes, des Landes Salzburg, der Landeshauptstadt Salzburg und des Fremdenverkehrsförderungsfonds des Landes Salzburg aufgebracht. Die vier genannten Rechtsträger sind gemäß § 3 des Gesetzes „zur Deckung allfälliger Betriebsabgänge des Fonds mit der Maßgabe verpflichtet, dass jeweils 40 % der Abgänge der Bund und je 20 % das Land Salzburg, die Landeshauptstadt Salzburg und der Fremdenverkehrsförderungsfonds des Landes Salzburg zu tragen haben“. Aus dieser ursprünglichen Verpflichtung zur Deckung des Abgangs ist inzwischen eine laufende Förderung der öffentlichen Hand geworden, die fester Bestandteil der jährlichen Budgetplanung ist.

Während in den 1990er Jahren die Subventionen noch jährlich um durchschnittlich 5,7 % gestiegen waren, wurden diese von 2001 bis 2003 jeweils um 2 % gekürzt. „Seither sind die Zuwendungen bei 13 Mio. Euro eingefroren.“ Der Anteil der Subventionen am Gesamtbudget

⁶¹ Vgl. Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 22. April 2009. Artikel von Kainberger, Hedwig: „Neue Eiszeit für die Kultur ab 2010.“ [http://search.salzburg.com/articles/3955789?highlight=Neue+Eiszeit+f%C3%BCr+die+Kultur+ab+2010+\(Zugriff+am+12.8.2009\).](http://search.salzburg.com/articles/3955789?highlight=Neue+Eiszeit+f%C3%BCr+die+Kultur+ab+2010+(Zugriff+am+12.8.2009).)

ist aus diesem Grund seit dem Jahr 2000 kontinuierlich von 31,4 auf nun 26,7 % geschrumpft oder anders ausgedrückt: „Der Eigenfinanzierungsgrad stieg auf respektable 73,3 %. [...] Durch diese Reduktion und die nicht vorgenommene Valorisierung hätte sich die öffentliche Hand 16,8 Mio. erspart“, so Präsidentin Rabl-Stadler. Nun sei aber das Sparpotential ausgereizt: Sollten die Zuschüsse nicht angehoben werden, wären „massive Einschnitte“ notwendig, um ein ausgeglichenes Budget erstellen zu können. „Dies könnte zum Beispiel die Schließung von Spielstätten, die Reduktion der Aufführungen auf nur noch Mainstream-Produktionen, eine vermehrte Anzahl von Wiederaufnahmen und eine kürzere Festspielsdauer bedeuten“, beklagte sie sich in einem Brief an Kulturministerin Claudia Schmied.⁶²

Diese Drohungen blieben offensichtlich nicht unerhört, denn erstmals seit dem Jahr 2000 wurden die öffentlichen Subventionen wieder angehoben. Durch eine Valorisierung um 3 % (390.000 Euro) betrugen nun die Gesamtzuswendungen für das Geschäftsjahr 2008/09 13,386.000 Euro und lagen damit wieder annähernd auf dem Niveau von 1998.⁶³



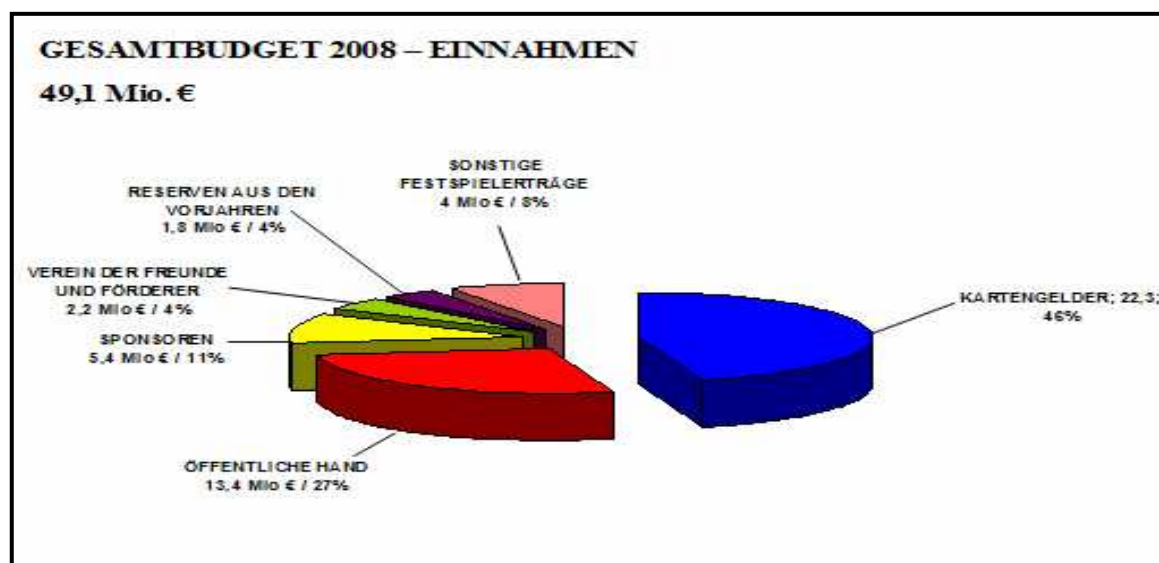
Quelle: Salzburger Festspiele. Die Institution. Daten und Fakten. Subventionsentwicklung.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/portals/0/media/pdf/subventionsentwicklung.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

Rund 73 % des Gesamtbudgets der Salzburger Festspiele in Höhe von 49,1 Mill. Euro wurden im Geschäftsjahr 2008 aus eigenen Einnahmen bestritten. Die Erlöse aus dem Kartenverkauf brachten 46 %, die sonstigen Erträge wie Rundfunk- und Fernsehrechte, Werbeeinnahmen, Koproduktionen und Programmverkäufe machten 8 % aus. Die Zahlungen der Sponsoren betrugen 11 % des Gesamtetats, die Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele steuerten

⁶² Vgl. Der Standard: „Jubelgesänge mit Katzenmusik. Der Kartenverkauf läuft blendend. Und doch beklagt man in Salzburg, wie in Bregenz, fehlende Subventionen.“ Artikel von Thomas Trenkler. Print-Ausgabe vom 25.7.2008. <http://derstandard.at/1216917776862> (Zugriff am 12.8.2009).

⁶³ Salzburger Festspiele. Ergebnisse der Kuratoriumssitzung vom 9. Dezember 2008. „Dank an die Subventionsgeber.“ <http://www.salzburgerfestspiele.at/language/de-at/dasprogramm/dienste/presse/pressemitteilungdetails/bericht/113/> (Zugriff am 12.8.2009).

4 % bei und aus den Reserven der Vorjahre flossen 4 % ein. Die Subventionen durch die öffentliche Hand sind in den letzten Jahren deutlich gesunken und liegen derzeit bei 27 %. Die Eigenwirtschaftlichkeit von 73 % gilt als Spitzenwert im europäischen Vergleich.⁶⁴



Quelle: Salzburger Festspiele. Die Institution. Daten und Fakten. Wirtschaftliche Eckdaten 2008. Gesamtbudget 2008 - Einnahmen. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/datenundfakten/> (Zugriff am 12.8.2009).

2.5.2 Österreichische Bundestheater

Im Zuge der im Jahr 1998 durch den Nationalrat beschlossenen Neuorganisation der Bundestheater wurde gesetzlich festgelegt, dass der Bund „für die Aufwendungen, die den Bühnengesellschaften im Zusammenhang mit der Erfüllung des kulturpolitischen Auftrages und der Bundestheater-Holding GmbH im Zusammenhang mit der Wahrnehmung ihrer Aufgaben entstehen, eine Basisabgeltung in der Höhe von [...] jährlich zu leisten“ hat.⁶⁵

Die Basisabgeltung betrug seit der Ausgliederung der Bundestheater aus der öffentlichen Verwaltung mit 1. September 1999 jeweils unverändert jährlich 133,6 Mio. Euro. Im Bundes-Finanzjahr 2008 wurde diese Subvention erstmalig mit Wirksamkeit für das Geschäftsjahr 2007/2008 um 5 Mio. Euro auf insgesamt 138,645 Mio. Euro erhöht.⁶⁶

Im Rahmen des Doppelbudgets 2009/2010 erhielten die Bundestheater 3,5 Mio. Euro mehr pro Jahr, die erhöhte Basisabgeltung für Staatsoper, Burgtheater und Volksoper beträgt somit 2009 und 2010 jeweils 142,145 Millionen Euro. „Mit den erreichten Subventionserhöhungen

⁶⁴ Salzburger Festspiele. Die Institution. Daten und Fakten. Editorial.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/datenundfakten/> (Zugriff am 12.8.2009).

⁶⁵ Bundestheaterorganisationsgesetz. BGBl. I. Nr.146/1988. § 7 (2) - Bundeshaftung und Abgeltung des kulturpolitischen Auftrags.

⁶⁶ Vgl. Geschäftsbericht 2007/2008 der Bundestheater-Holding. GmbH. S. 20. „Basisabgeltung.“ http://www.bundestheater-holding.at/Content.Node2/holding/Holding_GB_0708_web.pdf (Zugriff am 12.8.2009).

sind die Kulturinstitutionen des Bundes vorerst finanziell abgesichert und deren herausragende künstlerische Qualität gewährleistet“, so Kulturministerin Claudia Schmied.⁶⁷

Basisabgeltung Bundestheater		
Institution	€ Mio.	
	2007	2008
Bundestheater Holding GmbH	4,9	4,9
Burgtheater GmbH	43,7	45,9
Wiener Staatsoper GmbH	51,5	52,2
Volkoper Wien GmbH	33,5	35,6
Gesamtsumme	133,6	138,6

Quelle: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Kulturbericht 2008. S. 13. Bundestheater. <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18173/kulturbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

Nach einem Bericht von News vom 10. April 2009 mussten jedoch „laut einer APA-Berechnung unter Verwendung des Wertsicherungsrechners der Statistik Austria [...] jene 133,6 Mio. Euro, die die Bundestheater 1999 erstmals als Basissubvention zugesprochen bekommen haben, heute einer Fördersumme von knapp 162 Mio. Euro entsprechen - erhöht wurde 2008 aber nur auf 138,6 Mio. Euro. Die Wertminderung durch die lange Jahre nicht abgeglichene Inflation beträgt also alleine für die Bundestheater derzeit pro Jahr etwas mehr als rund 23 Mio. Euro.“⁶⁸

Inzwischen hat sich die Finanzlage der Bundestheater weiter verschärft. Die im Doppelbudget 2009/2010 des Bundes zugesprochene Erhöhung der Basisabgeltung um 3,5 Mio. Euro pro Kalenderjahr musste bereits zur Gänze zur Finanzierung der laufenden Saison 2009/10 ausgegeben werden. „Anders hätten wir kein ausgeglichenes Budget mehr zustande gebracht“, merkte Holding-Geschäftsführer Georg Springer an. Auch eine externe Plausibilitätsprüfung habe „dem Eigentümer vor Augen geführt: Es geht nicht anders.“ Springer forderte eine klare kulturpolitische Entscheidung des Bundes. „Man muss sich endlich der Grundsatzfrage annähern: Was wollen wir?“ Wollte man den Betrieb herunterfahren, brauche es nur eine Änderung des im Bundestheaterorganisationsgesetz

⁶⁷ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. „Mehr Geld für Kunst und Kultur. Kulturministerin Schmied erreicht für 2009/10 ein erfreuliches Plus.“ <http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/pm/20090421a.xml> (Zugriff am 12.8.2009).

⁶⁸ Vgl. News. Kultur. „Kulturbudget verliert zunehmend an Wert: Erhöhung gleicht Inflationsverluste nicht aus.“ Artikel vom 10. April 2009. <http://www.news.at/articles/0915/120/238892/kulturbudget-wert-erhoehung-inflationserluste> (Zugriff am 12.8.2009).

definierten Auftrages. Sollte der Auftrag aber unverändert bleiben, würde deutlich mehr Geld als bisher benötigt. Einsparungspotenziale sehe er keine mehr.⁶⁹

2.6 Soll der Staat Kultur fördern?

„Oper [...] ist kostspielig, gewiss; aber wollen wir uns denn zu Lebewesen degradieren lassen, die nur essen und verdauen, leben und sterben? Die Oper trägt, wie verschiedene andere unnütze Dinge, dazu bei, das Leben weniger trostlos erscheinen zu lassen. Dabei kommt es gar nicht so darauf an, dass jeder an ihr teilnimmt, sondern dass alle die Möglichkeit dazu haben.“⁷⁰

2007 wurden im Auftrag der Europäischen Kommission im Zuge einer Eurobarometer-Erhebung mit dem Titel „European Cultural Values“ Daten über die kulturellen Aktivitäten in den europäischen Ländern (EU-27) im Zeitraum der letzten 12 Monate erhoben. Die Befragten nannten als häufigste kulturelle Tätigkeiten das Verfolgen von Kultursendungen in Radio und Fernsehen (78 % mindestens einmal) und das Lesen von Büchern (71 % mindestens einmal). Jeweils rund die Hälfte der Bevölkerung hatte mindestens einmal Historische Denkmäler (54 %) und Kinovorführungen (51 %) besucht. Der Besuch von Museen wurde mit 41 % ebenso oft genannt wie der Besuch von Sportveranstaltungen, knapp gefolgt von Konzertbesuchen (37 %) und Bibliotheksbesuchen (35 %). Ein Theaterbesuch wurde in den letzten 12 Monaten von 32 % angegeben, Ballett-, Tanz- und Opernaufführungen von 18 %. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Staaten sind deutlich ausgeprägt. Beim Lesen von Büchern (79 %), dem Besuch von Sportveranstaltungen (57 %) und dem Besuch von Konzert- (43 %) und Theaterveranstaltungen (42 %) lag Österreich klar über dem EU-Durchschnitt, das Verfolgen von Kultursendungen in Radio und Fernsehen (58 %) und Bibliotheksbesuch (24 %) wurde dagegen mit geringerer Häufigkeit angegeben. Beim Besuch von Ballett-, Tanz- oder Opernaufführungen lag es dagegen exakt im Schnitt (18 %).⁷¹ Nach dieser EU-Erhebung nimmt nur ein kleiner Teil der Bevölkerung eines Landes an Kulturveranstaltungen teil und profitiert damit von öffentlicher Kulturförderung. Diese kultur- und kunstinteressierte Minderheit besteht zum Großteil aus Angehörigen der oberen Mittelschicht. Da der Staat über die Kulturförderung Steuergelder verteilt, findet auf diese Weise ein gesellschaftlicher Umverteilungsprozess von unten nach oben statt. Dies wirft die Frage auf, ob Kulturförderung per se undemokratisch ist. Aus zahlreichen Umfragen ist

⁶⁹ Vgl. Der Standard. „Finanz-Schiefte bei Bundestheatern“. Meldung vom 4.11.2009. (APA).

<http://derstandard.at/1256744039902/Finanz-Schiefte-bei-Bundestheatern> (Zugriff am 31.12.2009).

⁷⁰ Zitat von Lorient. In: Deutsche Oper Berlin: 2000. S. 8. Zitiert in: Bielfeldt, Friedrich: Die Problematik der staatlichen Kulturförderung aus sozioökonomischer Sicht am Beispiel der Bayreuther Festspiele. S. 16.

⁷¹ Vgl. Statistik Austria. Kulturstatistik 2006. Tabellenwerk. (Erscheinungsdatum: 6/2008). S. 27. Beteiligung an kulturellen Aktivitäten in den EU-Staaten.

http://www.statistik.at/dynamic/wcmsprod/idcplg?IdcService=GET_NATIVE_FILE&dID=51320&dDocName=032260 (Zugriff am 15.8.2009).

jedoch bekannt, dass sich auch Nichtbesucher von Kulturveranstaltungen mehrheitlich für deren Finanzierung aussprechen. Sie begründen dies damit, dass ihnen das kulturelle Erbe oder der Prestigegewinn durch Kultur für das Land wichtig ist und sie die Möglichkeit schätzen, Kulturveranstaltungen zu besuchen, auch wenn sie dies in der Regel nicht tun. Die staatliche Kulturförderung hat in Europa eine lange Tradition, sodass das Engagement des Staates in diesem Bereich außer Streit steht. Zu kulturpolitischen Auseinandersetzungen kommt es meist dann, wenn es um die Verteilung der Fördermittel geht. In Anbetracht der schon seit Jahren angespannten Budgetlage in den Haushalten von Bund, Ländern und Gemeinden, die nun durch die globale Wirtschafts- und Finanzkrise noch verschärft wurde, stellt sich zunehmend die Frage, in welchem Umfang der Staat Kultureinrichtungen weiter fördern soll.⁷²

Aus staatlicher Sicht wäre es wünschenswert, wenn nicht nur ein kleiner Teil der Bevölkerung die zur Verfügung stehenden kulturellen Angebote nutzen würde. Dies ist jedoch nur mit staatlicher Unterstützung möglich, da eine Erhöhung der Eintrittspreise, die ohne staatliche Mittel notwendig wäre, die Nachfrage nach Kulturangeboten weiter verringern würde. Da der Staat ein großes Interesse hat, dass möglichst viele Menschen von den Kulturangeboten Gebrauch machen, kann es auch nicht Ziel der politischen Entscheidungsträger sein, durch Subventionskürzungen im Kultursektor einen Bereich zu schaffen, der nur von Eliten bzw. einer kulturellen Minderheit genutzt wird.⁷³

Eine vom Institut für empirische Sozialforschung GmbH (IFES) im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur erstellte und im Juli 2007 veröffentlichte Studie kommt zum Ergebnis, dass in der Bevölkerung *„ein breiter Grundkonsens“* darüber besteht, dass Kunst und Kultur mit öffentlichen Mitteln gefördert werden sollten. Sie befürchten, dass sie ohne Kulturförderung ihre Identität als Angehörige einer Kulturnation verlieren könnten. Eine Mehrheit der statistisch ausgewerteten Bevölkerungsgruppen ist der Auffassung, *„dass eine Kulturförderung mit öffentlichen Mitteln auch dann gerechtfertigt ist, wenn daraus kein erkennbarer ökonomischer Nutzen resultiert“*. Nur eine kleine Minderheit meint kategorisch, dass Künstler selbst sehen sollten, wie sie mit ihrer Tätigkeit ihren Lebensunterhalt bestreiten können und daher auch keine Förderung erhalten sollten. Es gibt aber schon einige Stimmen, die dieser Einstellung etwas abgewinnen

⁷² Vgl. Mokri, Monika: Kann und soll ein demokratischer Staat Kultur fördern? S. 81.

⁷³ Vgl. Bielfeldt, Friedrich: Die Problematik der staatlichen Kulturförderung aus sozioökonomischer Sicht am Beispiel der Bayreuther Festspiele. S. 18-19.

können. „Dies impliziert wohl die Erwartungshaltung, die Förderung von Künstlern und Künstlerinnen mit Steuergeldern in gewissen Grenzen zu halten.“⁷⁴

2.7 Die ökonomischen Effekte von Kunst- und Kultureinrichtungen

Kultur galt lange Zeit „in erster Linie als unrentabler Kostgänger der öffentlichen Hand, als Luxus, als Zusatzgeschäft“. Neuere Studien kommen zu ganz anderen Ergebnissen: Kultur rentiert sich, durch Kultur entstehen Arbeitsplätze, Kultur fördert das Image und den Standort einer Stadt oder Region. Es verwundert daher nicht, dass „Kultur als Wirtschaftsfaktor“ zunehmend zum Gegenstand empirischer und soziologischer Forschungen wird.⁷⁵

In Anbetracht der Krisensituation der öffentlichen Haushalte ist es angebracht, der wirtschaftlichen Bedeutung von Theater- aber auch Festspielbetrieben mehr Aufmerksamkeit zu schenken als bisher. Wird nach dem „*Stellenwert des Theaters in unserer heutigen Gesellschaft*“ gefragt, tritt sogleich ein grundlegender Widerspruch in den Vordergrund: Einerseits gilt das Theater, so wie die Kultur, als Wachstumsbranche, andererseits werden gerade große und traditionsreiche Kultureinrichtungen wie die Theater bei Sparplänen der öffentlichen Haushalte als Erste genannt. Eine der wesentlichen Ursachen dürfte sein, dass die Theater, so wie der gesamte Kulturbereich, als so genannte „Subventionsempfänger“ in viel größerem Ausmaß als andere Bereiche Beweiszwängen ausgesetzt sind und daher ständig um ihre Existenz kämpfen müssen. Neue wissenschaftliche Untersuchungen belegen jedoch, dass Theater- und auch Festspielbetriebe nicht nur bedeutende Kulturfaktoren darstellen, sondern darüber hinaus auch beachtliche Wirtschaftsfaktoren für ihre Stadt und die umliegende Region sind. Theater sind nicht nur Auftraggeber für die einheimischen und regionalen Wirtschaftsbetriebe, sondern erbringen durch ihre eigene wirtschaftliche Tätigkeit und über die Ausgaben ihrer Besucher in beträchtlichem Ausmaß Leistungen an die Wirtschaft bzw. lösen Leistungen bei anderen Betrieben aus. Sie bewirken Zahlungen von Steuern und Beiträgen an den Staat und die Sozialversicherungsträger. Verschiedene Studien führten zu dem Ergebnis, dass Kultur kein überflüssiger Luxus sei, auf den, wenn gespart werden müsse, als Erstes verzichtet werden könne.⁷⁶

⁷⁴ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. „Kultur-Monitoring“. Studienbericht 2007 des IFES - Institut für empirische Sozialforschung GmbH. Erstellt im Juli 2007. S. 48.
<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15575/kulturmonitoring.pdf> (Zugriff am 20.8.2009).

⁷⁵ Vgl. Willnauer, Franz: Kulturförderung. S. 102-103.

⁷⁶ Vgl. Beutling, Lutz: Theatermanagement. S. 271-272.

2.7.1 Salzburger Festspiele

In Salzburg wurde schon immer über ökonomische Aspekte von Festspielen diskutiert. Schon 1903 hat der Schriftsteller und Dramatiker Hermann Bahr den damals bereits 50 Jahre alten Festspielgedanken aufgegriffen und dazu geäußert, dass *„alle sehr viel Geld verdienen werden“*.⁷⁷

Der frühere Landeshauptmann Wilfried Haslauer (1926-1992) verwies 1981 in einem Aufsatz auf den Programmentwurf der Salzburger Festspiele, in der deren Mitbegründer Hugo von Hofmannsthal die Rolle des Staates darin sah, die Festspiele durch jährliche Zuwendungen einer bedeutenden Summe und durch alle denkbaren Maßnahmen der Verkehrspolitik zu unterstützen.⁷⁸

Die Aufführung von Hofmannsthals „Jedermann“ am 20. August 1920 in der Regie von Max Reinhardt, mit der die Geburtsstunde der Salzburger Festspiele schlug, war so erfolgreich, dass führende Mitglieder der Festspielhaus-Gemeinde annahmen, dass nun riesige Geldbeträge fließen würden. In Wirklichkeit waren aber die folgenden Jahre von beträchtlichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten geprägt. Die meist wohlhabenden Besucher kamen aus gesellschaftlichen Gründen nach Salzburg, während der einfache Bürger sich die teuren Eintrittskarten nicht leisten konnte. Als die Salzburger merkten, dass ihre Steuergelder zur Finanzierung eines Unternehmens dienten, von dem sie praktisch ausgeschlossen waren, unterstützten sie die Festspiele nur mehr halbherzig.⁷⁹

Um die Stimmung in der Bevölkerung zu verbessern, wurde im Dezember 1922 ein Aufsatz in den „Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde“ veröffentlicht, in dem von einer Studie über die Rentabilität eines Theaterneubaues in Salzburg berichtet wurde, nach der die Festspiele dem Fremdenverkehr rund 560 Mio. Kronen Umsatz und der Stadt Mehreinnahmen durch Steuern und Mieten von 70 Mio. Kronen gebracht haben sollen.⁸⁰

Ohne Landeshauptmann Dr. Franz Rehr, der von Ende 1924 bis 1938 die treibende Kraft der Festspiele war, hätte das Projekt vermutlich wegen der finanziellen Schwierigkeiten sowie des Unmuts der Salzburger Bevölkerung nicht überleben können. Er brachte die Regierung in Wien dazu, sowohl Geld- als auch Werbemittel für die Festspiele bereitzustellen, indem er darauf hinwies, dass das Festival sowohl vom kulturellen wie vom wirtschaftlichen Standpunkt aus nicht nur Salzburg sondern ganz Österreich zugute käme. Rehr war ein weit blickender Politiker, der seine ganze Kraft für die Förderung der Interessen des vom ihm

⁷⁷ Vgl. Gaubinger Bernd: Die wirtschaftliche Bedeutung der Salzburger Festspiele. 2003. S. 7.

⁷⁸ Vgl. Haslauer, Wilfried: Ein Freiheitsraum für die Kunst. S. 9.

⁷⁹ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 35.

⁸⁰ Vgl. Gaubinger Bernd: Die wirtschaftliche Bedeutung der Salzburger Festspiele. 2003. S. 8.

regierten Bundeslandes einsetzte. Er hatte sehr bald erkannt, dass der Tourismus der Schlüssel zur Rettung der Wirtschaft war.⁸¹

In den 70er und 80er Jahren wurde im Zusammenhang mit der Diskussion über die steigenden Zuschüsse durch die öffentliche Hand heftige Kritik von Teilen der Bevölkerung geäußert, die nicht einsahen, dass der Steuerzahler das Defizit von Festspielen finanzieren sollte, die hauptsächlich von einem exklusiven und wohlhabenden Publikum besucht wurden. Daraufhin beauftragte der damalige Salzburger Landeshauptmann Dr. Wilfried Haslauer im Jahr 1979 die Wirtschaftskammer Salzburg, eine Studie über die Auswirkungen der Salzburger Festspiele auf die Wirtschaft und den Arbeitsmarkt zu erstellen. Mit dieser ins Detail gehenden Arbeit wurde der große wirtschaftliche Nutzen der Festspiele dargestellt. Zudem wurde der Nachweis erbracht, dass die überwiegende Mehrheit der Besucher Salzburgs ausschließlich oder hauptsächlich wegen der Festspiele nach Salzburg kommt.⁸²

Im Jahr 1985 wurde vom Institut für Wirtschaftswissenschaften an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg eine Untersuchung über den wirtschaftlichen Nutzen von Festspielen, Fachmessen und Flughäfen am Beispiel der Region Salzburg durchgeführt. Ziel der Untersuchung über die Salzburger Festspiele war einerseits, die Ergebnisse der Untersuchung aus dem Jahr 1979 zu überprüfen, und andererseits, die „Umwegrentabilität“ dieser Einrichtung zu errechnen. Die Studie zeigte, dass in den bisherigen Berechnungen und Schätzungen der wirtschaftliche Nutzen der Salzburger Festspiele viel zu niedrig angesetzt wurde. Die neue volkswirtschaftliche Bewertung ergab, dass durch die Salzburger Festspiele, je nachdem mit welchem Multiplikator die Befragungen hochgerechnet wurden, allein in den sechs Sommerwochen ihres Spielbetriebes 3 - 6 % des jährlichen Salzburger Regionalprodukts erwirtschaftet werden und dass die in Anspruch genommenen öffentlichen Mittel wesentlich niedriger sind als die Einnahmen der öffentlichen Hand (Bund, Länder und Gemeinden), die durch die Festspiele ausgelöst werden.⁸³

Seit 1998 erstellt die Wirtschaftskammer Salzburg im Auftrag der Festspiele regelmäßig Studien zur wirtschaftlichen Bedeutung der Salzburger Festspiele. Knapp vor Eröffnung der Festspiele im Sommer 2008 stellte die Wirtschaftskammer Salzburg erneut fest, dass die ökonomischen Dimensionen des „Unternehmens Festspiele“, gemessen an Umsatz-, Beschäftigungs- und steuerlichen Effekten, durchaus mit jenen eines Großbetriebes

⁸¹ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 51-52.

⁸² Vgl. Gaubinger Bernd: Die wirtschaftliche Bedeutung der Salzburger Festspiele. 2003. S. 8; und vgl. Amt der Salzburger Landesregierung. Salzburg Dokumentation. Band Nr. 54. Schriftenreihe des Landespressebüros. Zwink, Eberhard (Hrsg.): Auswirkungen der Salzburger Festspiele auf Wirtschaft und Arbeitsmarkt.

⁸³ Vgl. Kyrer, Alfred: Der wirtschaftliche Nutzen von Festspielen, Fachmessen und Flughäfen am Beispiel der Region Salzburg. S. 7-8, S. 16, S. 108. und S. 111-112..

vergleichbar sind. Ausgehend von den für das Jahr 2007 vorliegenden Daten wurde ermittelt, dass sich durch die Festspiele gesamtwirtschaftliche Produktions- bzw. Umsatzeffekte von rund 227 Mio. Euro im Jahr ergeben, wobei etwa vier Fünftel (rund 180 Mio. Euro) der Wirtschaft des Landes Salzburg zufließen. *„Unter Einbeziehung der indirekten Wirkungen lösen die Salzburger Festspiele insgesamt einen Beschäftigungseffekt von österreichweit etwa 2.800 bis 3.000 Ganzjahresarbeitsplätzen aus, von denen rund 2.400 bis 2.600 der Salzburger Wirtschaft zuzuordnen sind. Dazu kommen noch die rund 200 Mitarbeiter der Festspiele sowie rund 3.600 saisonal beschäftigte Künstler, Statisten, technisches und administratives Personal. [...] Eine Schätzung des von den Festspielen ausgehenden Steueraufkommens zeigt, dass die aus der festspielinduzierten Wertschöpfung resultierenden steuerlichen Wirkungen (Rückflusseffekte) etwa 30 Mill. € betragen, die den Gebietskörperschaften als zusätzliche Einnahmen, v. a. in Form der Umsatzsteuer und der Lohn- bzw. Einkommensteuer, zufließen. Dazu kommt noch die Abgabenleistung der Salzburger Festspiele selbst, die sich 2007 auf rund 6,7 Mill. €, zuzüglich der Sozialversicherungsbeiträge von 4,4 Mill. €, somit auf insgesamt rund 11 Mill. € beläuft. Die Subventionen der öffentlichen Hand sind demgegenüber seit 1997 unverändert bei 13 Mill. € geblieben.“*⁸⁴

Im Juli 2008 wurden die Ergebnisse der vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur in Auftrag gegebenen Untersuchung des Instituts für Höhere Studien Wien (IHS) über die Wirtschaftlichkeit ausgewählter Kunst- und Kultureinrichtungen für das Jahr 2006 der Öffentlichkeit präsentiert.⁸⁵ Gegenstand der Prüfung waren unter anderem die Österreichische Nationalbibliothek, das Kunsthistorische Museum und die Wiener Albertina sowie die Festspiele in Bregenz und Salzburg. Spitzenreiter dieser Studie waren die Salzburger Festspiele: *„Die Opern-, Theater- und Konzertveranstaltungen warfen eine Wertschöpfung von mehr als 67 Millionen Euro ab: 28 Millionen flossen laut IHS allein als Steuereinnahmen ins Staatsbudget zurück. Dazu kamen Mehreinnahmen im Wert von rund 86 Millionen Euro durch die Ausgaben der Festivalbesucher.“*⁸⁶

⁸⁴ Vgl. Wirtschaftskammer Salzburg. Öffentlichkeitsarbeit und Marketing. Presseaussendung vom 24. Juli 2008: „Salzburger Festspiele - ein unverzichtbarer Wirtschaftsfaktor. Gesamtwirtschaftliche Effekte von rund 227 Mill. Euro.“ http://portal.wko.at/wk/format_detail.wk?AngID=1&StID=414134&DstID=1314 (Zugriff am 25.8.2009).

⁸⁵ Vgl. Institut für Höhere Studien (IHS), Wien. „Prüfung ausgewählter geförderter Kunst- und Kultureinrichtungen bezüglich ihrer ökonomischen Wirkungen in Österreich“ Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst- und Kultur vom Juli 2008. Endbericht. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16793/einrichtungen_oekw.pdf (Zugriff am 25.8.2008).

⁸⁶ Vgl. APA OTS. „Profil“: Kultursubventionen rechnen sich - Österreichs Museen und Festivals bringen dem Staat hunderte Millionen Euro Mehreinnahmen. (Meldung von 19.7.2008). http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS_20080719_OTS0009&ch=medien (Zugriff am 25.8.2009).

2.7.2 Österreichische Bundestheater

„Die Finanzierung der österreichischen Bundestheater rechnet sich. Und Hauptnutznießer ist die Stadt Wien.“ Zu diesen Ergebnissen kam die Studie „Prüfungen der Bundestheater bezüglich der ökonomischen Wirkungen in Wien und Gesamtösterreich“ des Instituts für Höhere Studien (IHS), die im Auftrag der Wirtschaftskammer über die Spielsaison 2005/2006 durchgeführt und im Jänner 2008 veröffentlicht wurde.⁸⁷

Gesamte ökonomische Wirkungen durch die Kultureinrichtungen des Burgtheater-Konzerns im Geschäftsjahr 2005/2006; Auswirkungen auf Wertschöpfung, Beschäftigung und Kaufkraft:

	Wien	sonstige Länder	Ausland	Gesamt
Wertschöpfung in Millionen €	414	19	61	494
Beschäftigte in VZÄ	6.642	465	931	8.037
Kaufkraft in Millionen €	106	5	-	111

Quelle: Institut für Höhere Studien (IHS), Wien. „Prüfung der Bundestheater bezüglich der ökonomischen Wirkungen in Wien und in Gesamtösterreich“ Studie im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien vom Jänner 2008. Endbericht. S. 69.
http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16792/bundestheater_oekw.pdf (Zugriff am 26.8.2009).

Dabei wurden die wirtschaftlichen Effekte, die durch den Betrieb der Bundestheater ausgelöst werden, unter zwei Aspekten bewertet. In einem ersten Schritt wurden die ökonomischen Wirkungen durch die Aufwendungen des gesamten Bundestheater-Konzerns untersucht. Die Summe der gesamten Investitionen des Bundestheater-Konzerns betrug im Geschäftsjahr 2005/2006 mehr als 24 Mio. Euro. Für Sachausgaben wurden fast 40 Mio. Euro ausgegeben und die Aufwendungen für Personal betrugen 149 Mio. Euro. Insgesamt beschäftigte der Bundestheater-Konzern im Prüfungszeitraum 2.496 Personen.⁸⁸ In einem zweiten Schritt wurden die durch Touristen ausgelösten wirtschaftlichen Effekte der

⁸⁷ Vgl. Der Standard. Kultur. Bühne. „Bundestheater: Wien profitiert am meisten.“ Redaktioneller Artikel vom 3. Februar 2008. <http://derstandard.at/3193175> (Zugriff am 26.8.2009).

⁸⁸ Vgl. Institut für Höhere Studien (IHS), Wien: „Prüfung der Bundestheater bezüglich der ökonomischen Wirkungen in Wien und in Gesamtösterreich“. Studie im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien vom Jänner 2008. Endbericht. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16792/bundestheater_oekw.pdf (Zugriff am 26.8.2009). S. 31-50.

Einrichtungen des Bundestheater-Konzerns, so genannte besucherseitige Direkteffekte, berechnet.⁸⁹

Insgesamt ergab sich aus dem Betrieb der Bundestheater, das heißt durch die Ausgaben der Einrichtungen des Bundestheaterkonzerns sowie der Tourismusaufgaben der Besucher der Bundestheater, eine Wertschöpfung von knapp 494 Mio. Euro, wobei der Großteil (414 Mio. Euro) in Wien erzielt wurde. Beschäftigung wurde im Ausmaß von 8.037 Vollzeitarbeitsplätzen (VZÄ = Vollzeitäquivalent) bewirkt, wobei wieder Wien mit 6.642 Beschäftigten am meisten profitierte. Der österreichweite Nettokaufkrafteffekt wurde mit 111 Mio. Euro, davon 106 Mio. Euro in Wien, ermittelt.⁹⁰

Gesamte ökonomische Wirkungen durch die Kultureinrichtungen des Burgtheater-Konzerns im Geschäftsjahr 2005/2006; Auswirkungen auf Steuern und Abgaben, vor dem Finanzausgleich:

Steuern und Abgaben in Mio €	
Sozialversicherung	80,0
Kommunalsteuer Wien	4,3
Kommunalsteuer Restösterreich	0,3
sonstige österreichweite Steuereinnahmen	129,7
Österreich gesamt	214,3

Quelle: Institut für Höhere Studien (IHS), Wien. Projektbericht. Endbericht: Prüfung der Bundestheater bezüglich der ökonomischen Wirkungen in Wien und in Gesamtösterreich. S. 70. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16792/bundestheater_oekw.pdf (Zugriff am 26.8.2009).

„Diese Subvention bringt eine sehr gute Rendite“, so IHS-Chef Felderer. Denn bereits die Rückflüsse des Bundestheater-Konzerns an die öffentliche Hand erreichen mit 130,8 Mio. Euro (57,0 Mio. Euro Abgaben an die Sozialversicherung und 73,8 Mio. Euro insgesamt an Steuern) fast die Höhe der jährlichen Basisabgeltung von derzeit 142,15 Mio. Euro. Inklusive der Abgaben der Touristen und all der von den Bundestheatern beauftragten Unternehmen beträgt der Rückflusseffekt sogar 214,3 Mio. Euro. Dass die Stadt Wien, die keinen Cent zum Budget der Bundestheater beiträgt, aber über den Finanzausgleich 11,8 Mio. Euro erhält, der

⁸⁹ Vgl. Institut für Höhere Studien (IHS), Wien: „Prüfung der Bundestheater bezüglich der ökonomischen Wirkungen in Wien und in Gesamtösterreich“. Studie im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien vom Jänner 2008. Endbericht. S. 51-63. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16792/bundestheater_oekw.pdf (Zugriff am 26.8.2009).

⁹⁰ Vgl. Institut für Höhere Studien (IHS), Wien. „Prüfung der Bundestheater bezüglich der ökonomischen Wirkungen in Wien und in Gesamtösterreich“. Studie im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien vom Jänner 2008. Endbericht. S. 69-70. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16792/bundestheater_oekw.pdf (Zugriff am 26.8.2009).

größte Nutznießer ist, verwundert Felderer, der auch die Salzburger und Bregenzer Festspiele untersucht hat,⁹¹ nicht: „*Man kann davon ausgehen, dass große kulturelle Einrichtungen auch große regionale Effekte haben.*“⁹²

„*Dass der Nutzen für die Wiener Wirtschaft so groß ist, hat uns selber überrascht*“, sagte die Wiener Kammer-Präsidentin Brigitte Jank anlässlich der Präsentation der Studie und verwies auf eine Umfrage unter Touristen, nach der 83 Prozent der Befragten Kunst und Kultur als Hauptgrund für ihren Wien-Besuch angaben. Jank weiter: „*Finanzielles Engagement im Rahmen der öffentlichen Kultursubvention macht sich bezahlt.*“⁹³

2.8 Fazit

„*Würde die Kulturnation Österreich Kultur wirklich ernst nehmen, dann würde sie sie nicht kaputtsparen.*“⁹⁴

Nach dem Zerfall der Habsburger Monarchie 1918 sollte die verlorene politische Größe in der Ersten Republik durch kulturelle Größe ersetzt werden. Die junge Republik führte mit großem finanziellem Aufwand die kaiserlichen Institutionen weiter und tröstete sich damit, dass Österreich zwar klein und arm, aber eine „Kulturnation“ sei. Dieses Bild blieb auch nach 1945 ein wesentlicher Bestandteil der Identität und des Images Österreichs und wurde für den Wiederaufbau der Staatsideologie verwendet. So verkündete der damalige Bundeskanzler Leopold Figl in seiner Regierungserklärung vom 21. Dezember 1945, dass Österreich ein „*kleiner Staat*“ sei, der seiner „*großen Tradition, die vor allem eine Kulturtradition war, treu bleiben*“ werde.⁹⁵

Der Staat war in den Nachkriegsjahren bemüht, durch die Erhaltung bzw. die Wiedereröffnung von Kulturinstitutionen, wie der Staatsoper und des Burgtheaters, zur Normalisierung des gesellschaftlichen Lebens beizutragen. Einer der ersten kulturpolitischen Schritte des Staates war die Errichtung eines „Salzburger Festspielfonds“ im Jahr 1950, in

⁹¹ Vgl. Institut für Höhere Studien (IHS), Wien: Prüfung ausgewählter geförderter Kunst- und Kultur-einrichtungen bezüglich ihrer ökonomischen Wirkungen in Österreich. Endbericht. Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Juli 2008.

http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16793/einrichtungen_oekw.pdf (Zugriff am 26.8.2009).

⁹² Vgl. Der Standard. Kultur. Bühne. „Bundestheater: Wien profitiert am meisten.“ Redaktioneller Artikel von Thomas Trenkler vom 3. Februar 2008. <http://derstandard.at/3193175> (Zugriff am 26.8.2009).

⁹³ Vgl. Die Presse. Print-Ausgabe vom 23.1.2008. „Wie Netrebko Arbeitsplätze sichert.“ Artikel von Gerhard Bitzan. <http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/357063/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 26.8.2009).

⁹⁴ Kleine Zeitung. Aus einem Interview von Reinhold Reiterer mit Robert Menasse vom 25.11.2009. „Robert Menasse: Die Realität schön lügen.“ <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2214863/robert-menasse-realitaet-schoen-luegen.story> (Zugriff am 23.12.2009).

⁹⁵ Vgl. Gottschlich, Maximilian/Panagl, Oswald/Welan, Manfred: Was die Kanzler sagten. Stenographisches Protokoll von der 2. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich am 21.12.1945. S. 93-101. Hier: S. 100.

dem sich der Bund per Gesetz zur Förderung der Salzburger Festspiele verpflichtete, und das zu einer Zeit, in der es vielen Menschen in Österreich noch am Nötigsten mangelte.⁹⁶

Ein Großteil der Kultureinrichtungen Österreichs kommt ohne Förderung seitens der öffentlichen Hand nicht aus. Nach einer von der Statistik Austria herausgegebenen Kulturstatistik beliefen sich die Kulturausgaben der österreichischen Gebietskörperschaften (Bund, Länder und Gemeinden) im Jahr 2007 auf insgesamt rund 2,17 Mrd. Euro bzw. 0,8 % des Bruttoinlandprodukts, wobei je circa ein Drittel der Ausgaben auf Bund, Länder und Gemeinden entfielen. In Summe entspricht dies Pro-Kopf-Ausgaben von 260 Euro.⁹⁷

Das Burgtheater, die Staatsoper und die Salzburger Festspiele stehen zwar für die Hochkultur Österreichs, bedeuten jedoch eine erhebliche materielle Belastung der öffentlichen Haushalte. Bereits Anfang der 1990er Jahre warnte der Europarat, dass die überproportionale Förderung der Einrichtungen der Hochkultur *„die Entfaltung einer freien Kulturszene materiell behindern oder diese gar verdrängen“* könnte.⁹⁸

Studien von Wirtschaftsinstituten, die in den letzten Jahren erstellt wurden, kommen wiederum zu dem Ergebnis, dass die Unterstützung von Kunst und Kultur durch die staatlichen Stellen auch aus ökonomischer Sicht gerechtfertigt sei.

⁹⁶ Vgl. OE1.ORF.at Highlights. Österreichische Kulturpolitik. Entwicklung seit 1945. <http://oe1.orf.at/artikel/204900> (Zugriff am 25.12.2009).

⁹⁷ Vgl. Statistik Austria. Kultur. Kulturfinanzierung. http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kulturfinanzierung/index.html (Zugriff am 25.12.2009).

⁹⁸ Vgl. OE1.ORF.at Highlights. Österreichische Kulturpolitik. Entwicklung seit 1945. <http://oe1.orf.at/highlights/52337.html> (Zugriff am 25.12.2009).

3. Kooperationen im Theater-, Opern- und Festspielbetrieb

3.1 Der Begriff „Kooperation“

In der wissenschaftlichen Literatur existieren über den Begriff „Kooperation“ uneinheitliche Definitionen, die sich letztlich nach dem konkreten Untersuchungsgegenstand richten.⁹⁹ In der deutschen Gesetzgebung kommt der Kooperationsbegriff nur im Kartellrecht zur Anwendung. Auch im alltäglichen Gebrauch wird der Begriff der Kooperation nur sehr vage umschrieben, doch wird im Allgemeinen unter einer innerbetrieblichen wie auch zwischenbetrieblichen Kooperation *„eine Zusammenarbeit im Sinne des Ko-Operierens verstanden“*.¹⁰⁰

In der Betriebswirtschaftslehre existieren dagegen schon seit längerer Zeit Definitionen des Begriffs „Kooperation“, die lediglich in der Detailtiefe variieren. Sie beschreiben stets die Kooperation als kooperatives Verhalten und als Zusammenarbeit mehrerer Unternehmen, um ein gemeinsames Ziel zu erreichen.¹⁰¹

Manfred Bruhn beschreibt „Kooperation“ zum Beispiel in seinem Aufsatz „Kooperationen im Dienstleistungssektor“ als *„freiwillige Zusammenarbeit von rechtlich selbstständigen Unternehmen, die ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit partiell zugunsten eines koordinierten Handelns aufgeben, um angestrebte Unternehmensziele im Vergleich zum individuellen Vorgehen besser erreichen zu können“*.¹⁰²

Nach Jansen müssen Kooperationen folgende Kriterien erfüllen:¹⁰³

- Abstimmung (Koordination) und gemeinsame Erfüllung von Teilaufgaben,
- rechtlich und - außerhalb des Aufgabengebietes der Kooperation - auch wirtschaftlich selbstständige Unternehmen,
- Vorliegen einer vertraglichen Vereinbarung (d.h. Ausschluss von „stillschweigenden Übereinkünften“),
- Entstehung auf freiwilliger Basis (d.h. Ausschluss von Pflichtmitgliedschaften in Verbänden),
- rechtliche Zulässigkeit (Ausschluss von Kartellen),
- Verfolgung eines gemeinsamen Zieles und
- im Vergleich zum Alleingang höhere Zielerreichung.¹⁰⁴

⁹⁹ Vgl. Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk: Kooperationen und Netzwerke - Entwicklung der Forschung und Kurzabriss. S. 5.

¹⁰⁰ Vgl. Jansen, Stephan A.: Mergers & Acquisitions. Unternehmensakquisitionen und -kooperationen. S. 175-176.

¹⁰¹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 32.

¹⁰² Vgl. Bruhn, Manfred: Kooperationen im Dienstleistungssektor. S. 1284. (Frieze M.: Kooperationen als Wettbewerbsstrategie für Dienstleistungsunternehmen. 1998. S. 64).

¹⁰³ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 32.

¹⁰⁴ Vgl. Jansen, Stephan A.: Mergers & Acquisitions. Unternehmensakquisitionen und -kooperationen. S. 177.

Es bestehen allerdings Auffassungsunterschiede, ob eine Kooperation zwingend eine vertragliche Vereinbarung erfordert. Es ist durchaus vorstellbar, dass diese auch auf Basis eines stillschweigenden Abkommens oder einer nicht-vertraglichen Vereinbarung eingegangen werden und „einen befristeten Projektcharakter aufweisen“.¹⁰⁵

3.2 Motive und Ziele von Kooperationen in der Wirtschaft

Verursacht „durch den erhöhten Kostendruck“ ist in vielen Branchen der Wirtschaft „eine zunehmende Kooperationsbereitschaft statt ausschließlicher Wettbewerbsorientierung“ feststellbar. Die im Wettbewerb stehenden Unternehmen versuchen durch Kooperationen ihre Marktstellung zu halten, um sich so dem immer stärker werdenden „Verdrängungswettbewerb zu entziehen und Wettbewerbsvorteile, z.B. durch Zusatzleistungen von Partnerunternehmen, zu schaffen“.

Zu den operativen Zielen von Kooperationen im Dienstleistungsbereich zählen neben dem primären Ziel der Erlangung von Wettbewerbsvorteilen:

- die Schaffung von Qualitätsvorteilen,
- die Erzielung von Kostenvorteilen,
- die Realisierung von Zeitvorteilen,
- der Zugang zu neuen Märkten,
- der Zugang zu Ressourcen,
- der Zugang zu Know-how und die
- Aufteilung des Risikos.¹⁰⁶

Von diesen Motiven und Zielen werden auch Leiter von Kulturinstitutionen wie Theater-, Opern- und Festspielbetrieben angetrieben, wenn sie die Zusammenarbeit mit anderen Partnern eingehen, um gemeinsam ein Stück zu produzieren (siehe Kapitel 3.5.1 - Motive und Ziele von Koproduktionen).

3.3 Kooperationsmerkmale

Die im Folgenden angeführten Unterscheidungsmerkmale wurden der Literatur zur Allgemeinen Betriebswirtschaftslehre entnommen.

3.3.1 Bindung der Partner

Dirk Morschett unterscheidet hinsichtlich der Bindung der Kooperationspartner zwischen

- nicht-vertraglichen Bindungen,

¹⁰⁵ Vgl. Bruhn, Manfred: Kooperationen im Dienstleistungssektor. S. 1284.

¹⁰⁶ Vgl. Bruhn, Manfred: Kooperationen im Dienstleistungssektor. S. 1284-1289.

- Bindungen aufgrund schuldrechtlicher Verträge („contractual joint venture“) und
- kapitalmäßigen Bindungen („equity joint venture“ und Beteiligung an Unternehmen).¹⁰⁷

Unter einer nicht-vertraglichen Bindung ist im Allgemeinen „eine lose Beziehung zwischen Partnern“ zu verstehen, wie sie beispielsweise gelegentlich zwischen einem Theater und einer Künstleragentur besteht, die sich aneinander gewöhnt haben und „sich aufgrund ihrer langjährigen guten Zusammenarbeit gegenseitig Vergünstigungen“ zukommen lassen. Diese Art der Bindung kommt gerade bei Theatern sehr häufig vor und beruht meist auf persönlichen Kontakten. Dirk Morschett hat das Vorkommen der einzelnen Bindungstypen untersucht und kam zum Ergebnis, „dass vertragliche Vereinbarungen deutlich überwiegen“ und „die Form des Joint Ventures ebenfalls oft gewählt wird“. Weiters stellt er fest, dass „die Bindungsintensität zwischen den Kooperationspartnern von den nicht-vertraglichen Bindungen zu den Kapitalbeteiligungen hin“ zunimmt.¹⁰⁸

Morphologischer Kasten zur Bestimmung von Kooperationsformen

Dimension	Ausprägungen			
Bindung der Partner (Intensität)	formlose Vereinbarung	vertragliche Vereinbarung		
		ohne Kapitalverflechtung	mit Kapitalverflechtung	
Anzahl der Partner (Bindungen)	bilaterale Bindung		trilaterale Bindung	
Richtung der Kooperation	horizontal	vertikal	lateral	
Zeitdimension: Häufigkeit	einmalig	sporadisch	regelmäßig	dauerhaft
Zeitdimension: Befristung	unbefristet		befristet	
Zeitdimension: Dauer	kurzfristig	mittelfristig		langfristig
Geografische Ausrichtung	lokal	regional	national	international

Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Zentes, Jochim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk: Kooperationen, Allianzen und Netzwerke— Entwicklung der Forschung und Kurzzabriss. S. 22; Bruhn, Manfred: Kooperationen im Dienstleistungssektor. S. 1289; und Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 36.

3.3.2 Anzahl der Partner

Eine weitere Möglichkeit zur Unterscheidung von Kooperationen ergibt sich aus der Anzahl der Kooperationspartner. Dabei wird zwischen bilateralen und trilateralen Bindungen unterschieden.

- Die **bilaterale Bindung** ist dadurch gekennzeichnet, „dass sich beide Partner direkt koordinieren und unmittelbar auf das Verhalten des anderen reagieren“.

¹⁰⁷ Vgl. Morschett, Dirk: Formen von Kooperationen, Allianzen und Netzwerken. S. 384.

¹⁰⁸ Vgl. Morschett, Dirk: Formen von Kooperationen, Allianzen und Netzwerken. S. 384; und vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 33.

Beispiel: Zwei Theater produzieren gemeinsam ein Stück und treffen gleichberechtigt alle anfallenden Entscheidungen (von der Stückauswahl über die Wahl der Besetzung bis zur Planung des Budgets).

- Mit der Erweiterung einer bilateralen Partnerschaft um ein weiteres Mitglied „verändert sich die Beziehungsqualität deutlich. Aus einer einzelnen Verbindung zwischen zwei Akteuren werden drei Verbindungen zwischen drei Akteuren (**trilaterale Bindung**), die Koalitionen und indirekte Beziehungen genauso ermöglichen wie asymmetrische Informations- und Machtbeziehungen.“

Beispiel: Drei Theater einigen sich auf die Produktion eines Stücks, die weitere Planung und Durchführung wird aber lediglich auf zwei Häuser verteilt.¹⁰⁹

3.3.3 Richtung der Kooperation

„Unternehmen können in einem arbeitsteiligen Wirtschafts- und Wertschöpfungsprozess einzelnen Stufen zugeordnet werden, auf denen die Waren oder die Leistungen bis zur Form, in der sie dem Konsumenten oder Verwender angeboten werden, mit Wertschöpfung versehen werden.“ Kooperationen können demnach entsprechend der Wirtschaftsstufen in drei Kooperationsrichtungen unterschieden werden.

- **Horizontale Kooperation:** Zwei oder mehrere Partner bieten „ein gleiches oder ähnliches Produkt“ an.
- **Vertikale Kooperation:** Die Partner erbringen „jeweils eine Teilleistung des Endproduktes“.
- **Laterale Kooperation:** „Die Produkte der Partner weisen keinen bzw. nur einen sehr geringen Bezug zueinander auf.“¹¹⁰

Beispiel für eine horizontale Kooperation: Zwei Theater produzieren zusammen ein Musiktheaterstück und besetzen „gemeinsam [...] das leading Team und die Schauspieler“.

Beispiel für eine vertikale Kooperation: Keines der beiden Theater verfügt über ein Orchester, es wird daher „eine weitere Kooperation mit einem freien Orchester“ eingegangen.

Beispiel für eine laterale Kooperation: „Das Bühnenbild ist in seiner Konstruktion so kompliziert, dass ein Fachunternehmen hinzugezogen wird, das bei dieser Gelegenheit ein neues Fertigungsverfahren erprobt und das Bühnenbild herstellt.“¹¹¹

¹⁰⁹ Vgl. Morschett, Dirk: Formen von Kooperationen, Allianzen und Netzwerken. S. 389-390; und vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 34. (Beispiele)

¹¹⁰ Vgl. Morschett, Dirk: Formen von Kooperationen, Allianzen und Netzwerken. S. 392; und vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 34.

¹¹¹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 34.

3.3.4 Zeitdimension

Kooperationen können auch hinsichtlich ihres „*zeitlichen Rahmens*“ klassifiziert werden. Die so genannte „Zeitdimension“ umfasst „*die Aspekte der Häufigkeit, der Befristung und der Dauer*“. Unternehmen können „*einmalig, sporadisch, regelmäßig oder dauerhaft*“ kooperieren, wobei es sich um ein „*befristetes oder unbefristetes* Verhältnis“ handeln kann. Befristete Kooperationen werden meist für die Dauer eines Projektes eingegangen und in der Regel nach Erreichung des Zieles beendet. Je nach der Dauer der Zusammenarbeit kann man zudem von **kurz-, mittel- und langfristigen** Kooperationen sprechen.

Die gemeinsame Produktion eines Bühnenstückes, das nach einer gewissen Anzahl von Aufführungen wieder vom Spielplan genommen wird, ist ein Beispiel für eine befristete Kooperation mit kurzer oder mittelfristiger Dauer.¹¹²

3.3.5 Geografische Ausrichtung

Betrachtet man Kooperationen hinsichtlich ihrer geografischen Ausdehnung, so finden sich **lokale, regionale, nationale und internationale** Formen der Zusammenarbeit.¹¹³

3.4 Kooperationsformen im Theater-, Opern- und Festspielbetrieb

Auf der Grundlage dieser fünf vorgestellten Kooperationsmerkmale werden nun die verschiedenen Möglichkeiten der Zusammenarbeit (Netzwerk, Gastspiel, Koproduktion) und deren Unterschiede beschrieben.

3.4.1 Netzwerke

Theater-, Opern- und Festspielbetriebe befinden sich in einem Netzwerk „*von Institutionen, mit denen enge Beziehungen bestehen. Innerhalb dieses Netzwerkes werden Informationen ausgetauscht*, Theater- und Festspielleiter berichten einander von laufenden und neuen Werken und Produktionen und „*es werden gemeinsam Projekte*“ geplant und durchgeführt. Über ein gutes Netzwerk ist es möglich, auf Ressourcen (Informationen, Darsteller, Kontakte) zuzugreifen, über die man selbst nicht verfügt. Innerhalb dieses Netzwerkes kennen sich die Partner. Im besten Fall haben sie bereits zusammengearbeitet und haben daher Vertrauen zu einander.“¹¹⁴

Die im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Kooperationskriterien sind auf **Netzwerke** jedoch nur bedingt anwendbar. Ein Netzwerk kann wie jede andere „*Art der Kooperation*

¹¹² Vgl. Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk: Kooperationen, Allianzen und Netzwerke – Entwicklung der Forschung und Kurzaufsatz. S. 22; und vgl. Morschett, Dirk: Formen von Kooperationen, Allianzen und Netzwerken. S. 395; und vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 34-35.

¹¹³ Vgl. Morschett, Dirk: Formen von Kooperationen, Allianzen und Netzwerken. S. 397; und vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 35.

¹¹⁴ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 50.

sowohl vertraglich fixiert sein als auch auf losen Absprachen“ basieren. Die Partner können horizontal, vertikal oder lateral kooperieren. Die Zusammenarbeit eines Netzwerkes kann nur ein Projekt umfassen, aber auch mehrere Jahre dauern und gleichermaßen lokal, regional, national oder international angelegt sein. Der wichtigste Unterschied zu anderen Formen der Kooperation besteht darin, dass sich ein Netzwerk in der Regel aus mehr als drei Partnern zusammensetzt.¹¹⁵

Morschett unterscheidet „an Hand der Beziehungen [...] zwischen einfachen und komplexen Netzwerken. **Einfache Netzwerke** realisieren nur einen kleinen Teil der zwischen den Akteuren möglichen Beziehungen. [...] Sie ergeben sich häufig dadurch, dass ein zentraler Akteur mehrere gleichartige Beziehungen entwickelt und das Verhalten der Kooperationspartner zentral koordiniert.“ **Komplexe Netzwerke** sind dadurch gekennzeichnet, „dass zahlreiche Beziehungen bestehen, ein großer Teil der potenziellen Beziehungen auch verwirklicht ist, gegebenenfalls „Unternetzwerke“ aus bi- oder trilateralen Beziehungen bestehen, und/oder die Varietät der Akteure groß ist“.¹¹⁶

Am Tag vor der Sitzung des Kuratoriums der Salzburger Festspiele am 20. Mai 2009, in der über die Bestellung des neuen Intendanten entschieden werden sollte - zur Auswahl standen Stéphane Lissner (Intendant der Mailänder Scala), Alexander Pereira (Intendant des Opernhauses in Zürich) und Pierre Audi (Intendant der Amsterdamer Oper) -, schrieben die Salzburger Nachrichten: „Kein Zweifel: Alle drei Kandidaten für das Amt des Intendanten der Salzburger Festspiele sind ‚vom Fach‘. Sie kennen ihr Metier und sind erfahren in der Führung von Opernbetrieben. Alle haben auf ihre Art jene Netzwerke, ohne die ein solcher Betrieb heute offenbar nicht mehr funktionieren kann.“¹¹⁷

Über ein gutes Netzwerk zu verfügen, bedeutet demnach, dass der Leiter eines Theater-, Opern- oder Festspielbetriebes ausgezeichnete Kontakte zu bedeutenden Kulturschaffenden und Künstlern (Dirigenten, Regisseuren, Orchestern, Schauspielern, Virtuosen und Sängern) unterhält. Diese Kontakte sind in der Regel von einer großen gegenseitigen Wertschätzung bestimmt.

3.4.2 Gastspiele

Bei einem Gastspiel wird ein bereits fertig gestelltes Theaterstück zu einem festgelegten Betrag eingekauft. Die Verantwortung für die Finanzierung und die Inszenierung liegt beim

¹¹⁵ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 36.

¹¹⁶ Vgl. Morschett, Dirk: Formen von Kooperationen, Allianzen und Netzwerken. S. 391.

¹¹⁷ Vgl. Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 19. Mai 2009. S. 9. Kultur. Im Blickpunkt: „Drei Kandidaten als ‚Netzwerker‘“.

produzierenden Theater, das durch das Gastspiel einen Teil der entstandenen Kosten wieder hereinbringen kann.¹¹⁸

Durch diese Kooperationsform hat der Veranstalter den Vorteil, eine bereits bekannte und inzwischen vielleicht sogar erfolgreiche Produktion zur Aufführung zu bringen. Da er nur für die Aufführungskosten aufkommen muss, ist das finanzielle Risiko niedriger als bei einer Eigenproduktion. Möchte ein Veranstalter seinem Publikum daher ein Theaterstück anbieten, ohne das Herstellungsrisiko einzugehen, ist es zweckmäßig, eine Produktion als Gastspiel zu verpflichten.¹¹⁹

Als Produzent eines Gastspiels tritt in der Regel ein Theater oder ein freies Ensemble auf. Nach Auswahl des Stückes wird das Leading Team und das künstlerische Personal verpflichtet. Die künstlerische als auch die finanzielle Verantwortung für die Produktion liegt ausschließlich beim Produzenten. Nach erfolgreichem Abschluss der Probenphase, aller szenischen und technischen Arbeiten, ist das Stück spielfertig.¹²⁰

Der Vorteil für den Produzenten liegt darin, dass er seine Inszenierung effizienter nutzen und mit den Einnahmen aus den Gastspielen einen Teil seiner Investitionskosten einspielen kann. Bei freien Ensembles sind Gastspiele oft eine wichtige Einnahmequelle. Durch die Nennung des produzierenden Theaters außerhalb seines eigentlichen Wirkungskreises wird zudem sein Bekanntheitsgrad erhöht. Dies kann sich durchaus positiv auf die Medienberichterstattung und unter Umständen auch auf die Auslastung im eigenen Haus auswirken. Für die Akzeptanz eines Gastspiels beim Publikum spielen neben der Auswahl des Stückes vor allem das künstlerische Renommee des produzierenden Theaters oder Ensembles sowie der Name des Regisseurs eine wichtige Rolle.¹²¹

Die Produktion eines Gastspieles ist jedoch nicht unproblematisch, da die Schauspieler sowie das hierfür erforderliche technische Personal dem Stammhaus für eine bestimmte Zeit nicht zur Verfügung stehen. Lange An- und Abreisen zu den Gastspielorten führen zu Überschreitungen der regulären Arbeitszeiten und müssen entweder finanziell oder durch Freizeitausgleich abgegolten werden. Auch bestehen gewisse Anforderungen an die Produktion, so muss das Bühnenbild transportfähig sein und auf jeder Gastspielbühne ohne größeren Aufwand aufgestellt werden können. Es muss abgeklärt werden, ob Licht-, Ton-, Video- und Bühnentechnik in gewünschtem Ausmaß vorhanden sind, oder ob entsprechende

¹¹⁸ Vgl. Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine: Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. S. 11; und vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 37.

¹¹⁹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 95.

¹²⁰ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 37.

¹²¹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 37.

Geräte mitgebracht werden müssen. Die technischen Einschränkungen sollten nicht so groß sein, dass sie mit den künstlerischen Ansprüchen nicht mehr vereinbar sind. Eine bereits bestehende Produktion für ein Gastspiel umzurüsten kann sehr aufwändig sein. Es ist daher vorteilhaft, bereits in der Planungsphase einer Produktion die Inszenierung auf ihre „Gastspieltauglichkeit“ zu überprüfen.¹²²

Als Veranstalter von Gastspielen können Theater, aber auch Festivals, Stadthallen oder Kulturämter auftreten. Die Buchung eines Gastspiels kann aus verschiedenen Gründen erfolgen: Der Veranstalter verfügt zwar über eine Spielstätte, jedoch nicht (oder nicht ausreichend) über eigenes künstlerisches Personal.¹²³ Eine Lücke im Spielplan soll geschlossen werden, da die finanziellen oder personellen Ressourcen erschöpft sind. Die Produktion kann in der gewünschten Form nicht selbst erstellt werden. Durch die Gastvorstellung erwartet man sich eine Bereicherung des Programmangebotes.¹²⁴

Für den Veranstalter von Vorteil ist, dass er die Kosten der Aufführung kennt und selbst nur für ein möglichst volles Haus zu sorgen hat. Er kann das Stück meist vorher besichtigen und unter Berücksichtigung der Kritiken abschätzen, ob die Inszenierung bei seinem Publikum ankommen wird. Das Risiko der Auslastung ist beim Gastauftritt eines überregional bekannten und renommierten Ensembles in der Regel nicht so groß, wie bei einer nicht so bekannten Schauspielgruppe. Andererseits ist zu beachten, dass sich der Einsatz von prominenten Künstlern auf die Kosten für das Gastspiel und damit auf die Höhe der Eintrittspreise auswirken wird. Neben dem fix vereinbarten Gastspielhonorar fallen für den Veranstalter üblicherweise die laufenden Aufwendungen der Veranstaltung vor Ort an, die aus der Saalmiete, den Kosten für Auf- und Abbau der Bühne, den Personalkosten für Garderobieren, Einlass- und Kassenpersonal sowie den Vorlaufkosten für Organisation und Öffentlichkeitsarbeit bestehen.¹²⁵

Gastspiele können nur eingeschränkt als Kooperationen angesehen werden, da es sich bei ihnen vielmehr um eine Verwertungsmaßnahme handelt, wie den Verkauf oder die Vermietung eines bereits fertigen Produktes.¹²⁶

Im Folgenden soll unter Verwendung der unter Punkt 3.3 angeführten Kooperationsmerkmale der Begriff des Gastspiels näher beschrieben werden.

¹²² Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 38.

¹²³ Es gibt in Deutschland eine große Zahl von so genannten ensemblelosen Städten und Gemeinden, die zwar über eine Spielstätte und einen Verwaltungsapparat verfügen, den Spielplan aber zur Gänze aus Gastspielen bestreiten.

¹²⁴ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 38-39.

¹²⁵ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 39.

¹²⁶ Vgl. Aulock, von Maximilian: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 31.

Bindung der Partner: Die rechtliche Grundlage der meisten Gastspiele ist ein Gastspielvertrag, der zwischen Produzent und Veranstalter abgeschlossen wird. Er ist vergleichbar mit einem Werkvertrag, „mit dem sich der eine Teil (Unternehmer) zur Herstellung eines bestimmten Werkes gegen eine vom anderen Teil (Besteller) zu erbringende Vergütung verpflichtet“.¹²⁷ In einem Gastspielvertrag werden z. B. folgende Fragen geregelt: Umfang der Leistung? Höhe des Entgeltes sowie dessen Fälligkeit? Wer stellt das technische Personal? Wer ist für das Programmheft zuständig? Wer übernimmt die Werbung für die Veranstaltung? Darf die Veranstaltung aufgezeichnet werden (Fernsehen und Rundfunk) und wie wird mit den Nutzungsrechten umgegangen? Was geschieht bei Erkrankung von Darstellern, bei Umbesetzungen, bei technischen Problemen und bei Ausfall der Veranstaltung?

Anzahl der Partner: In der Regel handelt es sich bei einem Gastspiel um eine bilaterale Bindung zwischen Produzent und Veranstalter.

Kooperationsrichtung: „Da es sich beim Gastspiel um die Leistung eines Produzenten für einen Veranstalter handelt, der diese in einem Wertschöpfungsprozess anreichert (Bewerbung, Zusatzleistungen wie Kartenverkauf, Programmheftverkauf, Gardarobenservice etc.) und einem Endverbraucher (dem Publikum) anbietet“, liegt eine Kooperation in vertikaler Richtung vor.

Zeitdimension: Im Unterschied zu großen Theater- und Opernhäusern, bei denen die Spielpläne oft bereits vier bis fünf Jahre im Voraus zusammengestellt werden müssen, um bekannte Regisseure und Mitwirkende engagieren zu können, kann die Planung von Gastspielen wesentlich kurzfristiger erfolgen, da der Produzent die fertige Inszenierung ohne Leading Team anbieten kann. Die Dauer eines Gastspiels ist aus Kostengründen meistens auf einen klar umrissenen kurzen Zeitrahmen beschränkt.

Geografische Ausrichtung: Da die Aufführung einer Theaterproduktion an mehr als einer Spielstätte in der gleichen Region schon aus wirtschaftlichen Gründen nicht sinnvoll ist, werden Gastspiele meist überregional, wenn nicht sogar international durchgeführt. Gastspiele aus anderen Ländern bieten zudem einem Veranstalter die Möglichkeit, seinem Publikum einen anderen Kulturkreis näher zu bringen. Sprechstücke sind dafür jedoch wegen der bestehenden Sprachunterschiede für den „grenzüberschreitenden Austausch“ meist weniger geeignet als Tanz- und Musiktheaterproduktionen.¹²⁸

¹²⁷ Rechtslexikon-online. Begriff „Werkvertrag“. <http://www.rechtslexikon-online.de/Werkvertrag.html> (Zugriff am 18.7.2009).

¹²⁸ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 40-41.

3.4.3 Koproduktionen

Während die Kooperation nur eine lose Verbindung in einem Netzwerk darstellt, mit dem Gastspiel eine bereits fertige Produktion eingekauft wird, so führt die Koproduktion zur Erstellung einer neuen (Musik-)Theaterproduktion gemeinsam mit einem Partner. Möchte ein Veranstalter ein Theaterstück produzieren, kann oder will dieses jedoch aus künstlerischen, finanziellen oder anderen Motiven nicht in Eigenproduktion herausbringen, so bietet sich eine Koproduktion mit einem geeigneten Partner an. Durch diese Form der projektgebundenen Zusammenarbeit können die für eine neue Produktion „*wichtigen Ressourcen*“ gebündelt und „*die Stärken der Partner*“ verbunden werden. Außerdem steht bei einer Beteiligung mehrerer Partner meist auch ein höheres Produktionsbudget zur Verfügung.¹²⁹

Der Koproduktionsvertrag enthält alle Absprachen, die „*möglichst genau und juristisch eindeutig fixiert werden*“ müssen. In der Regel stellt der Partner den Vertrag aus, „*der für die Umsetzung die größere Verantwortung trägt und daher federführend ist*“.¹³⁰

Auch hier soll im Folgenden mit Hilfe der angeführten Kooperationsmerkmale der Begriff der Koproduktion näher beschrieben werden.

Bindung der Partner: Die überwiegende Zahl der Koproduktionen wird auf der Grundlage eines schriftlichen Vertrages durchgeführt.

Anzahl der Partner: Es werden meist bilaterale oder trilaterale Partnerschaften eingegangen, wobei die Anzahl der bilateralen Beziehungen deutlich überwiegt.

Richtung der Kooperation: Bei den meisten Schauspiel-Koproduktionen handelt es sich um horizontale Kooperationen, da von allen Partnern gleiche oder ähnliche Produkte (Schauspiel oder Musiktheater) hergestellt werden.

Zeitdimension: Koproduktionen können einmalig oder sporadisch stattfinden. Generell ist das Kooperationsverhältnis auf die Dauer der Aufführungen befristet und endet spätestens mit der Absetzung des Stückes vom Spielplan. Steht das Stück über einen längeren Zeitraum am Spielplan, ist die Koproduktion mittel- bzw. langfristig angelegt.

Verantwortungssymmetrie: Dieses Kriterium verdeutlicht die „*Machtbalance zwischen den Partnern*“. Bei Koproduktionen ist die Verantwortung meistens asymmetrisch zwischen dem Produzenten und dem Koproduzenten verteilt, d. h. dass wichtige Entscheidungen vom federführenden Produzenten getroffen werden. In der Regel ist das der Partner, der die erste Premiere ausrichtet und aus diesem Grund unter dem größten Zeitdruck steht.¹³¹

¹²⁹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 95.

¹³⁰ Vgl. Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine: Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. S. 12.

¹³¹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 42-45.

3.5 Koproduktionen im Theater-, Opern- und Festspielbetrieb.

Ein Erfolgsmodell?

3.5.1 Motive und Ziele von Koproduktionen

Von welchen Motiven und Zielen werden die Entscheidungsträger von Theater-, Opern- und Festspielbetrieben geleitet, wenn sie eine Produktion nicht allein, sondern mit einem oder mehreren Partnern ins Auge fassen?

Welche Faktoren sind im Endeffekt für den Erfolg einer Koproduktion ausschlaggebend?

Diesen Fragen ging Maximilian von Aulock im Rahmen seiner im Frühjahr 2007 abgefassten Diplomarbeit „Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb“ nach.

Zu diesem Zweck stellte er dem Intendanten und den Leitern der verschiedenen Abteilungen der Bregenzer Festspiele und jeweils einem Entscheidungsträger der Partnerorganisationen (Neue Oper Wien, Thalia Theater Hamburg, Festspielhaus St. Pölten, Netzzeit aus Wien und Nico And The Navigators aus Berlin) im Zeitraum von Herbst 2006 bis Frühjahr 2007 die Frage, welche Vorteile sie sich von einer Koproduktion erhoffen. Im übermittelten Fragebogen waren 19 Antworten vorgegeben, die unter Verwendung einer vierwertigen Skala (1: Trifft voll zu, 2: Trifft zu, 3: Trifft eher nicht zu, 4: Trifft nicht zu) zu bewerten waren.¹³²

Im Folgenden werden die von den neun Befragten als besonders wichtig erachteten Motive für eine Koproduktion kurz dargestellt.

3.5.1.1 Die Erweiterung des Netzwerkes um weitere Partner

Dass dieses Motiv bei der Befragung als das bedeutendste (Mittelwert: 1,25) angesehen wurde, dürfte vor allem daran liegen, dass die Befragten im Verlauf ihrer bisherigen Tätigkeit gute Erfahrungen mit Koproduktionspartnern gemacht hatten.¹³³

Kulturbetriebe befinden sich in einem Netzwerk von Institutionen, die untereinander in engem Kontakt stehen und einen regen Informationsaustausch ermöglichen. Theaterleiter berichten einander von neuen Stücken und Produktionen und führen gemeinsam Projekte durch. Über dieses Netzwerk können die Kulturmanager auf Ressourcen (organisatorische Infrastrukturen, Regisseure, Künstler) zugreifen, über die sie selbst nicht ausreichend verfügen. Durch Koproduktionen werden neue künstlerische und geschäftliche Beziehungen mit weiteren Kulturinstitutionen und Kulturschaffenden eingegangen, ohne mit diesen in einem direkten (Vertrags-)Verhältnis zu stehen.¹³⁴

¹³² Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 47-49.

¹³³ „Sechs von neun Befragten haben dieses Motiv als voll zutreffend bezeichnet, zwei als zutreffend, eine Person hat diese Frage nicht beantwortet.“

¹³⁴ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 50.

3.5.1.2 Als international arbeitend wahrgenommen werden

Die Aussage *„Ich erhoffe mir, durch eine Koproduktion vom Publikum als international arbeitend wahrgenommen zu werden“* wurde von vier der neun Befragten mit „trifft voll zu“ und von den restlichen fünf mit „trifft zu“ bewertet und war damit das zweitwichtigste Motiv (Mittelwert: 1,56). Die Aussicht, auch in internationalen Medien erwähnt zu werden, steigt selbstverständlich mit der Hereinnahme renommierter ausländischer Kooperationspartner, wie dies z. B. bei den Bregenzer Festspielen mit dem Thalia Theater Hamburg seit vielen Jahren der Fall ist.¹³⁵

Ein gutes Beispiel, wie man in den internationalen Medien Aufsehen erregen kann, ist das von Jürgen Flimm im Jahr 2002 gegründete und von Montblanc International gesponserte „Young Directors Project“ der Salzburger Festspiele. Zu diesem jährlich stattfindenden Wettbewerb werden Theaterregisseure aus verschiedenen Ländern und ihre Ensembles eingeladen. Die Präsentationen finden teils als Gastspiele, teils als Koproduktionen mit den Salzburger Festspielen statt. Im Jahr 2008 traten im Rahmen dieses Projekts Theatergruppen aus Deutschland (Berlin), Norwegen (Bergen), Japan (Tokio) und USA (New York) auf.¹³⁶

3.5.1.3 Die Einsparung von Produktionskosten

„Die eigenen Ressourcen zu schonen, Sparpotenziale zu erschließen, Kosten zu senken und die Effizienz einer Produktion durch Mehrfachnutzung zu steigern“, werden gemeinhin *„als Ziele eines Koproduktionsmanagements“* angesehen.¹³⁷ Daher ist es bemerkenswert, dass die Befragten den Faktor Reduzierung der Kosten nur als drittwichtigstes Motiv nannten (Mittelwert: 1,78). Offensichtlich ist die Einsparung von Produktionskosten für die Entscheidungsträger der Bregenzer Festspiele nicht das maßgebliche Motiv für eine Koproduktion. Es wird zwar allgemein anerkannt, dass die Einhaltung des budgetierten Kostenrahmens bei einer Produktion eine wichtige Rolle spielt, für die Kulturverantwortlichen steht aber in erster Linie der künstlerische Erfolg im Vordergrund. Der Intendant der Bregenzer Festspiele David Pountney erklärte dazu: *„Ich glaube, wenn es nur finanziell bleibt, dann ist es nicht genug“*, und Ulrich Khuon, der Intendant des Thalia Theaters Hamburg, betonte: *„Die Balance zwischen finanzieller Notwendigkeit und inhaltlicher Begründung ist wichtig.“*¹³⁸

¹³⁵ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 52.

¹³⁶ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 2008.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/2008/> (Zugriff am 18.7.2009).

¹³⁷ Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Utta-Christine: Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. S. 3.

¹³⁸ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 53-54.

Wie hoch ist das Einsparungspotential bei Koproduktionen tatsächlich anzusetzen? Frey/Deppermann haben ermittelt, dass „im gesamten Bereich der anfallenden Ausstattungskosten für Bühnenbild und Kostüme“ das finanzielle Ersparnis bei ca. 40 - 50 % „im Vergleich zu einer eigenständigen Neuproduktion“ liegt. Mit den eingesparten Kosten von zwei Koproduktionen könnte also eine zusätzliche Neuproduktion finanziert werden.¹³⁹ Wenn „die Kosten für die Dekoration isoliert von den Gesamtkosten einer Koproduktion“ betrachtet werden, ist eine solche Ersparnis laut von Aulock durchaus möglich, allerdings nur dann, wenn alle technischen Voraussetzungen gegeben sind und „bei allen Partnern entsprechend geschultes technisches Personal zur Verfügung steht“. Dies ist aber nur selten der Fall.¹⁴⁰

Am Beispiel einer Musiktheaterproduktion mit einem federführenden Produzenten und zwei Partnern bei etwa drei Aufführungen je Spielort veranschaulicht von Aulock „die Kostenverteilung und finanziellen Auswirkungen einer Koproduktion“. Nach diesem Idealbeispiel, das voraussetzt, „dass die Besetzung an allen drei Spielorten die gleiche bleibt“ und damit „Probenzeiten eingespart“ werden, kann sich „ein Haus durch eine Koproduktion maximal 27 % der Gesamtkosten“ einer Eigenproduktion ersparen. In der Folge sinken die Kosten für das Leading Team mit jeder weiteren Vorstellung, da für die Erstellung des Bühnenbildes und der Kostüme keine Unkosten mehr anfallen. „Licht, Sound und Video“ können „durch geschultes Fachpersonal eingerichtet und bedient werden“, und auch der Regisseur muss nur mehr für wenige Wiederaufnahmeproben zur Verfügung stehen.

Andererseits fallen bei einer Koproduktion Kosten an, die es bei einer Eigenproduktion nicht geben würde. So entstehen durch den Ab- und Aufbau des Bühnenbildes, dessen Anpassung an die Bühnengröße der Partner, durch den Transport zwischen den Spielstätten sowie die zwischenzeitige Lagerung Mehrkosten. Ein weiterer Kostenfaktor sind die Vorbereitungskosten, die durch Reisen und Übernachtungen während der Verhandlungen zwischen den Kooperationspartnern entstehen.¹⁴¹

3.5.1.4 Die Stimmung der Subventionsgeber positiv zu beeinflussen

In Anbetracht der zunehmenden „Verschlechterung der finanziellen Situation durch Kürzungen der Subventionen von Seiten der öffentlichen Hand“ unterliegen Theater-, Oper- und Festspielbetriebe so wie andere Kulturinstitutionen einem ständigen Druck, Kosten zu sparen. Die befragten Kulturschaffenden sind sich dieser Situation voll bewusst und wollen,

¹³⁹ Vgl. Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine: Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. S. 17.

¹⁴⁰ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 64-65.

¹⁴¹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 65-67.

indem sie ihre Bereitschaft signalisieren, mit anderen Kulturinstitutionen zusammenzuarbeiten und Theater- und Operaufführungen in Koproduktion zu schaffen, den öffentlichen Subventionsgebern zeigen, dass sie verantwortungsvoll und effizient mit den zur Verfügung gestellten Fördergeldern umgehen wollen (Mittelwert: 1,89).¹⁴²

3.5.1.5 Die Möglichkeit, die Ressourcen des Partners zu nutzen

„In Besetzung und Technik aufwändige Produktionen“ können oft erst „in der Zusammenarbeit mit Partnern“ realisiert und bewältigt werden.¹⁴³

Unter Ressourcen sind nicht nur finanzielle Mittel zu verstehen. Ein Großteil der befragten Entscheidungsträger schätzte die Möglichkeit, die organisatorische Infrastruktur des Partners, die Werkstätten sowie dessen gute Kontakte für eigene Zwecke zu nutzen, als ein sehr wichtiges Motiv für eine Koproduktion ein (Mittelwert: 1,89).¹⁴⁴

3.5.1.6 Weitere Motive für eine Koproduktion

Die Befragten erhoffen sich überdies, durch Koproduktionen ihr „Renommee in der Fachpresse zu steigern“ (Mittelwert: 2,00), „von den Medien am Ort des Partners wahrgenommen zu werden“ (Mittelwert: 2,00), „künstlerische Motivation und Inspiration zu finden und zu geben“ (Mittelwert: 2,00), „Know How auszutauschen“ (Mittelwert: 2,00), „das Risiko durch Zusammenarbeit zu teilen“ (Mittelwert: 2,11), die „Einnahmen durch Mehrfachnutzung der Produktion zu steigern“ (Mittelwert: 2,22), „neue Zielgruppen am Ort des Partners zu erreichen“ (Mittelwert: 2,33), das „eigene Programmangebot in seinem Umfang zu erhalten“ (Mittelwert: 2,33) und „das eigene Repertoire zu erweitern“ (Mittelwert: 2,44).

Im Fragebogen wurden noch weitere Motive für das Eingehen einer Koproduktion angeführt, die jedoch von den Befragten überwiegend als „trifft eher nicht zu“ oder „trifft nicht zu“ eingestuft wurden. Dazu gehörten „eine Möglichkeit der Mitgestaltung zu finden“ (Mittelwert: 2,50), „die Besucherzahlen des Hauses zu steigern“ (Mittelwert: 2,67) und „Konkurrenz zu vermeiden“ (Mittelwert: 3,56).¹⁴⁵

3.5.2 Erfolgsfaktoren

Im allgemeinen Sprachgebrauch ist der persönliche Erfolg „das positive Resultat der Aktivitäten des Menschen hinsichtlich der Erfüllung seiner Ziele“. Im betriebswirtschaftlichen

¹⁴² Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 51.

¹⁴³ Vgl. Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine: Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. S. 17.

¹⁴⁴ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 54.

¹⁴⁵ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 49.

Zusammenhang wird „Erfolg als positive Ausprägung einer oder mehrerer Kennzahlen“ (Gewinn, Return on Investment oder Shareholder Value) bezeichnet.¹⁴⁶

Im Kulturbetrieb wird der Erfolg einer Vorstellung an seiner Wirkung auf das Publikum gemessen. Der Applaus, die Anzahl der Vorhänge, die Kritiken in den Zeitungen und das Publikumsinteresse geben Auskunft, ob eine Theater- oder Musikvorführung künstlerisch ein Erfolg war. Auch der finanzielle Aspekt spielt eine nicht unwesentliche Rolle. Für eine gelungene Koproduktion sind daher nicht nur quantitativ messbare Größen maßgebend, auch der Zugewinn „von spezifischem Fachwissen und Know How, der Zugriff auf Ressourcen wie Kontakte (z. B. Darsteller oder Regisseure)“ sowie der Image-Gewinn tragen zum Erfolg bei.¹⁴⁷

In einem weiteren Fragebogen wurden die neun verantwortlichen Kulturschaffenden der Bregenzer Festspiele und ihrer Partner zu den Faktoren für den Erfolg einer Koproduktion befragt. Die von von Aulock vorgegebenen 21 Erfolgsfaktoren waren nach einer vierwertigen Skala (1: sehr wichtig, 2: wichtig; 3: eher nicht wichtig, 4: nicht wichtig) zu bewerten. Im Folgenden werden die an vorderster Stelle gereihten Erfolgsfaktoren kurz dargestellt.¹⁴⁸

3.5.2.1 Wechselseitiges Vertrauen

In der Literatur der Betriebswirtschaft wird in der Führung kooperativer Systeme dem Aufbau des gegenseitigen Vertrauens eine hohe Bedeutung zugemessen und Vertrauen als das „effizienteste Führungssystem“ angesehen. Dieses kann „als Basis der Zusammenarbeit die Notwendigkeit ersetzen, sämtliche Einzelheiten im Rahmen der Zusammenarbeit formal festzulegen und aufwändige Kontrollinstrumente einzuführen. [...] Vertrauen entsteht durch positive Erfahrung mit dem Kooperationspartner.“¹⁴⁹

Ist das wechselseitige Vertrauen nicht in ausreichendem Maße vorhanden und gibt es Zweifel an der Integrität und an den fachlichen Kenntnissen des Partners, ist eine Koproduktion oft „nicht oder nur unter hohem Aufwand und Reibungsverlusten durchführbar. Dieser Aufwand besteht zum Beispiel in der ständigen Kontrolle des Koproduktionsprozesses oder umfangreich gestalteten vertraglichen Regelwerken.“ Im Extremfall ist die Rechtsberatung aller Partner notwendig. Die große Bedeutung, die der Faktor „wechselseitiges Vertrauen“ in der Literatur einnimmt, spiegelt sich auch in der Befragung wider. Er wird nahezu einhellig als „sehr wichtig“ (Mittelwert: 1,11) bewertet und belegt damit den ersten Platz.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Wikipedia. Begriff „Erfolg“. <http://de.wikipedia.org/wiki/Erfolg> (Zugriff am 20.7.2009).

¹⁴⁷ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 71.

¹⁴⁸ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 73.

¹⁴⁹ Vgl. Zentes, Joachim/Swoboda, Berhard/Morschett, Dirk: Perspektiven der Führung kooperativer Systeme. S. 951.

¹⁵⁰ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 74.

3.5.2.2 Ein detaillierter Zeitplan

Die Zeitplanung wurde von allen Befragten als ebenso „*sehr wichtig*“ (Mittelwert: 1,11) für den Erfolg einer Koproduktion angesehen wie das wechselseitige Vertrauen. „*Insbesondere Häuser mit einem Repertoirebetrieb*“ benötigen „*einen detaillierten Zeitplan*“, in dem „*alle produktionsrelevanten Termine*“ fixiert werden. Dazu gehören „*Vorbesichtigungen und Konzeptionsgespräche*“, „*Abgabe der Bühnen-, Kostüm- und Lichtkonzepte*“ sowie der „*dazugehörigen technischen Pläne*“, Anfertigung des Bühnenbildes und der Kostüme sowie deren Transport von und zum Depot, wiederkehrender „*Auf- und Abbau des Bühnenbildes*“ und der „*technischen Einrichtung (Ton, Video, Licht, Spezialeffekte)*“, „*An- und Abreise des künstlerischen Personals*“ sowie Festlegung der Proben- und Vorstellungstermine. Diese Aufgaben sind ohne Kollision mit anderen Vorhaben zu steuern. Im Falle einer Koproduktion stellt sich die Frage, ob für die organisatorische Betreuung der Produktion ein eigener „*Koproduktionsmanager*“ erforderlich ist, der die Arbeiten der Partner koordiniert.¹⁵¹

3.5.2.3 Termingenaues Arbeiten

Als drittwichtigster Faktor für den Erfolg einer Koproduktion wurde „*termingenaues Arbeiten*“ eingestuft (Mittelwert: 1,22). Der nachlässige Umgang mit Terminen ist nicht nur ein Ärgernis für alle Beteiligten, er kann auch den Produktionsprozess und das Arbeitsklima extrem belasten. Zum wichtigsten Termin der Produktion, der Premiere, müssen alle Arbeiten abgeschlossen sein. Vorher gibt es noch „*eine Reihe anderer Termine, wie die Fertigstellung des Bühnenbildes vor Beginn der Endproben*“, deren Einhaltung wichtig für den Erfolg einer Koproduktion ist. Verzögerungen im Produktionsprozess können vor allem durch unterschiedlich geartete Arbeitsabläufe oder Entscheidungsprozesse der Partner entstehen. Ein detaillierter Zeitplan, der bereits vor Beginn der Arbeiten erstellt wurde und der von allen Beteiligten möglichst präzise eingehalten wird, trägt auch wesentlich zu einer guten Gesprächskultur bei.¹⁵²

3.5.2.4 Verständnis der Partner füreinander

Als „*sehr wichtig*“ (Mittelwert: 1,22) wurde auch der Faktor „*Verständnis füreinander*“ empfunden. Dazu gehört ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen für die Situation des Partners und die „*Bereitschaft*“, auf dessen Bedürfnisse, Probleme und Ziele einzugehen. Eine gute Partnerschaft ist auch durch das Bemühen gekennzeichnet, auftretende Konflikte konstruktiv auszutragen und die Beziehungen möglichst harmonisch zu gestalten. Vor allem in Verhandlungen sollten sich die Partner „*kompromissbereit und sachbezogen*“ zeigen. Eigenschaften wie „*Kommunikationsfähigkeit, Kontaktfreudigkeit, Konfliktlösungsfähigkeit,*

¹⁵¹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 76.

¹⁵² Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 74-75.

emotionale Stabilität und Lernfähigkeit“ tragen ebenso wesentlich zur Beständigkeit und Effizienz einer Partnerschaft bei wie gegenseitige „*persönliche Sympathie der Entscheidungsträger*“.¹⁵³

3.5.2.5 Kontinuierliche Kommunikation zwischen den Partnern

Weitere wesentliche Kriterien für den Erfolg einer Koproduktion sind der kontinuierliche Austausch von Informationen sowie deren schriftliche Erfassung. Sollten Absprachen nur mündlich und exklusiv getroffen werden, so führt dies bei Ausfall des Entscheidungsträgers zu großen Problemen. Dieser Faktor wurde als „*sehr wichtig*“ (Mittelwert: 1,33) anerkannt.

3.5.2.6 Fachkompetenz des Partners

Bemerkenswert ist, dass die Fachkompetenz des Partners erst an sechster Stelle genannt wurde. Die Befragten waren jedoch einhellig der Auffassung, dass das uneingeschränkte Einfließen der „*Fachkompetenzen*“ aller an der Koproduktion Beteiligten und die Zusammenarbeit mit „*einem kompetenten Partner*“ sehr wichtig seien (Mittelwert: 1,44).

3.5.2.7 Fixierung der Vereinbarungen durch einen schriftlichen Vertrag

Um Konflikte sowohl während der Produktionsphase als auch im Zuge einer eventuellen späteren Verwertung eines gemeinsamen Theaterstücks weitgehend auszuschließen, ist es angezeigt und in der Praxis üblich, alle im Vorfeld getroffenen Vereinbarungen in einem Koproduktionsvertrag festzuhalten, „*obwohl dazu gesetzlich keine Verpflichtung besteht*“. Durch den Vertrag sollten „*unter anderem die Zuständigkeiten, die Entscheidungsbefugnisse und Machtbalancen*“ geregelt werden. Um Konflikte und aufwändige Nachverhandlungen zu vermeiden, ist es selbst bei „*blindem*“ Vertrauen zweckmäßig, bereits im Koproduktionsvertrag festzulegen, wie die Einnahmen aus Gastspielen oder anderen Verwertungsmaßnahmen aufgeteilt werden. Obwohl die „*umfangreichen Verträge oft nicht vollständig gelesen oder als zusätzliche Belastung wahrgenommen*“ werden, wurden sie in der Befragung als „*sehr wichtig*“ (Mittelwert: 1,44) angesehen.¹⁵⁴

3.5.2.8 Die Ziele der Koproduktion klar und messbar definieren

Obwohl hier größere Unterschiede in den Ansichten der Befragten festzustellen waren, wurde dieser Faktor doch überwiegend als „*sehr wichtig*“ (Mittelwert: 1,44) angesehen. Neben der klaren Formulierung der gemeinsamen Ziele „*muss zwischen den Partnern Einigkeit über die Vorgehensweise zur Erreichung*“ der Teilziele und des Endziels bestehen.¹⁵⁵

¹⁵³ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 75.

¹⁵⁴ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 69 und S. 76-77.

¹⁵⁵ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 77.

3.5.2.9 Eine Zusammenarbeit auf finanzieller Ebene

Im Koproduktionsvertrag wird festgehalten, welchen Beitrag jeder Partner zu leisten hat. Dieser kann aus der Zahlung eines bestimmten Betrages an den federführenden Partner und/oder aus der Erbringung einer Sachleistung (Bau des Bühnenbildes, Fertigung der Kostüme) bestehen. Zu klären ist auch, wer für die Bezahlung des technischen und künstlerischen Personals aufkommt. Dass sich die Partner auch finanziell an den Ausgaben einer Koproduktion beteiligen ist den Befragten „wichtig“ (Mittelwert: 1,56).¹⁵⁶

3.5.2.10 Weitere Faktoren

Neben diesen neun angeführten Faktoren, die von den Entscheidungsträgern als „sehr wichtig“ oder „wichtig“ für den Erfolg einer Koproduktion angesehen wurden, standen noch eine Reihe weiterer Faktoren im Fragebogen zur Auswahl. Davon wurden unter anderen als „wichtig“ eingeschätzt: „ständige Kontrolle und Lenkung des Koproduktionsprozesses“ (Mittelwert: 1,78), „ähnliche künstlerische Handschrift“ (Mittelwert: 1,89), „Anpassung der Ablauforganisation an die des Partners“ (Mittelwert: 1,89) und „Zusammenarbeit auf der Ebene des Marketings“ (Mittelwert: 2,11). Die Faktoren „Standort des Partners“ (Mittelwert: 2,67), „Ähnlichkeit der Unternehmenskulturen der Partner“ (Mittelwert: 2,67), „ähnliche finanzielle Ausstattung der Partner“ (Mittelwert: 2,67), „Mitgliedschaft in einem Netzwerk oder Verband“ (Mittelwert: 2,89) und „Ähnlichkeit der Länderkulturen der Partner“ (Mittelwert 3,00) wurden dagegen von den Befragten als „eher nicht wichtig“ erachtet.¹⁵⁷

3.6 Fazit

Kooperationen haben sowohl in der Unternehmenspraxis als auch in der Forschung einen hohen Stellenwert und es besteht kein Zweifel, dass Geschäftsstrategien, die auf Kooperationen beruhen, weiter an Bedeutung gewinnen werden. Während kooperative Beziehungen früher noch singuläre Erscheinungen waren, sind sie heute auf Grund der veränderten wirtschaftlichen Gegebenheiten bereits zur Regel geworden.¹⁵⁸

Wie von Betrieben der Wirtschaft werden zunehmend auch von Kunst- und Kultureinrichtungen aus künstlerischen, organisatorischen, aber auch wirtschaftlichen Gründen Koproduktionen mit anderen Partnern gesucht und eingegangen.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten der Kooperation zwischen Theater- und Festspielbetrieben. Während die Zusammenarbeit in einem Kultur-Netzwerk nur eine lose

¹⁵⁶ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 77.

¹⁵⁷ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 73.

¹⁵⁸ Vgl. Zentes/Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk: Kooperationen, Allianzen und Netzwerke – Entwicklung der Forschung und Kurzabriss. S. 5.

Verbindung zwischen Kulturschaffenden und Künstlern darstellt, bietet die Koproduktion die Möglichkeit, eine projektbezogene Zusammenarbeit mit einem oder mehreren Partnern einzugehen. Ein Gastspiel kann dagegen nur eingeschränkt als Kooperation angesehen werden, da der Produzent das Stück in Eigenregie herstellt, während der Veranstalter die Inszenierung lediglich zur Aufführung bringt. Ein Gastspiel ist somit eine reine Verwertungsmaßnahme.

Möchte ein Theater- oder Festspielintendant seinem Publikum ein neues Stück anbieten, stehen ihm drei Möglichkeiten zur Auswahl. Er stellt das Stück zur Gänze selbst her (Eigenproduktion), er kauft eine fertige Inszenierung ein (Gastspiel), oder er beteiligt sich an einer Produktion bzw. sucht sich einen Partner, um mit diesem gemeinsam ein Stück zu inszenieren (Koproduktion).

Während der Veranstalter bei einer Eigenproduktion die Herstellungskosten zur Gänze selbst zu tragen hat, muss er bei einem Gastspiel nur für das fix vereinbarte Gastspielhonorar und die Veranstaltungskosten aufkommen. Der Planungsaufwand im eigenen Haus sowie das Risiko im Falle eines Misserfolgs sind wesentlich geringer als bei einer Eigenproduktion.

Scheut ein Veranstalter die Kosten einer Eigenproduktion, möchte jedoch ein bestimmtes Stück seinem Publikum anbieten, und zugleich seine Vorstellungen in eine Produktion einbringen, bietet sich eine Koproduktion mit einem geeigneten Partner an. Übernimmt er die Federführung an dem Projekt, ist er zwar für die Produktion hauptverantwortlich, kann aber durch die Beteiligung der Partner über mehr Mittel sowie deren Ressourcen und Know How verfügen. Allerdings müssen die Einnahmen aus den Aufführungen und einer eventuellen Verwertung nach dem im Koproduktionsvertrag festgelegten Schlüssel aufgeteilt werden. Bei der Abwägung sämtlicher Vor- und Nachteile dürfte dies nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Ein Kulturbetrieb, der nicht in der Lage ist, ein Stück selbst zu produzieren, kann durchaus Partner einer Koproduktion sein. Durch den Status eines Mitproduzenten kann er sein Renommee in der Fachpresse, beim Subventionsgeber und beim Publikum steigern. Er kann - gemäß den Vereinbarungen - auf die Entwicklung der Produktion Einfluss nehmen und seine künstlerischen Vorstellungen einbringen. Die Herstellungskosten sind für alle Partner niedriger als bei einer Eigenproduktion, bei einer eventuellen Weiterverwertung sind sogar noch weitere Einnahmen zu erwarten. Auch für den Fall, dass einer der Partner die Produktion in das Repertoire seines Hauses übernimmt, steigt die Wirtschaftlichkeit des Stücks.

Die wichtigsten Faktoren für den Erfolg einer Koproduktion sind das „gegenseitige Vertrauen“, „ein detaillierter Zeitplan“, „termingenaues Arbeiten“, „Verständnis der

Partner füreinander“, „eine kontinuierliche Kommunikation zwischen den Partner“ und „die Fachkompetenz der Partner“. In einem Koproduktionsvertrag sollten alle Vereinbarungen schriftlich fixiert werden. Dazu zählen, „die Art der Zusammenarbeit und damit die Entscheidungskompetenzen und Zuständigkeiten der Partner“, sowie die finanziellen und sachlichen Leistungen, mit denen jeder Partner zur Koproduktion beiträgt. Weitere wichtige Punkte sind die Klärung der „Eigentumsrechte an Ausstattung und Inszenierung“ sowie die Regelung, welcher Vertragspartner für „Aufbewahrung und Transport des Bühnenbildes, der Requisiten und der Kostüme“ zuständig ist. Auch wenn bei Beginn der Koproduktion noch nicht feststeht, ob es zu einer Weiterverwertung des Stücks kommen wird, ist es angezeigt, rechtzeitig die Verwertungsrechte festzulegen und sich darüber zu einigen, nach welchem Schlüssel „eventuelle zukünftige Einnahmen“ aufgeteilt werden sollten.¹⁵⁹

Die zentralen Ziele eines Koproduktionsmanagements sind: „die eigenen Ressourcen zu schonen, Sparpotenziale zu erschließen und die Effizienz einer Produktion durch Mehrfachnutzung zu steigern.“¹⁶⁰

Jede Art der Kooperation, insbesondere Koproduktionen und Gastspiele sind Faktoren, die im heutigen Kunstbetrieb eine wichtige Rolle spielen. Diese unerlässlichen Ressourcen werden vielerorts noch nicht genützt, sollten jedoch dringend ausgebaut werden, um Einsparungspotentiale zu erschließen. Die Form der Zusammenarbeit sollte jedoch sinnvoll und richtig geplant und eingesetzt werden, um die dadurch erzielbaren Synergien und Vorteile genau zu ermitteln. Die Möglichkeiten der Kooperation sollten zu einem festen Bestandteil des Ressourcenmanagement von Kulturbetrieben werden.¹⁶¹

¹⁵⁹ Vgl. Aulock, Maximilian von: Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. S. 95-96.

¹⁶⁰ Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine: Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. S. 3.

¹⁶¹ Vgl. Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine: Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. S. 22.

4. Das Schauspiel bei den Salzburger Festspielen seit 1945

4.1 Die ersten Jahre nach dem Krieg (1945-1947)

Schauspielchef Ernst Lothar (1948-1959)

„Die im August 1945 wiedererstandenen Festspiele mit Hofmannsthals ‚Der Tor und der Tod‘, mit Opernaufführungen und Konzerten wurden im In- und Ausland als Daseins- und Identitäts-Beweis Österreichs als Kulturland - und als souveränes Land - empfunden. Diese Funktion erfüllten die Festspiele in dem Jahrzehnt 1945-1955 bis zur Erlangung der vollen Souveränität Österreichs durch den Staatsvertrag.“¹⁶²

Die amerikanische Besatzungsmacht, deren Truppen im Mai 1945 kampflos in die Stadt Salzburg eingerückt waren, hatte klare Vorstellungen, wie die Festspiele nach dem Krieg weitergeführt werden sollten. Man hielt sie für ein Mittel, die Österreicher dazu zu bringen, sich für ihre „kulturelle Rettung“ einzusetzen und so zu beweisen, dass die Befreiung für sie mehr als bloße Stagnation bedeuten werde.¹⁶³ Am 12. August 1945 wurden unter der Schirmherrschaft des Oberkommandierenden der amerikanischen Besatzungstruppen in Österreich, General Mark W. Clark, von Landeshauptmann Adolf Schemel und von dem in das Amt des Festspielpräsidenten zurückgekehrten Heinrich Puthon die ersten Nachkriegsfestspiele eröffnet. Dass innerhalb von nur wenigen Monaten überhaupt ein Programm zustande gebracht wurde, war vor allem dem Leiter der Theater- und Musikabteilung im „Information Services Branch of the United States Forces in Austria“ (ISB), Otto von Pasetti, und dem US-Sender Radio „Rot-Weiß-Rot“ zu verdanken.¹⁶⁴ Die einzige Oper, die aufgeführt werden konnte, war „Die Entführung aus dem Serail“, weil nur für dieses Stück Bühnenbilder in Salzburg vorhanden waren.¹⁶⁵ Die Mozartoper wurde via Rundfunk in die USA übertragen und Hugo von Hofmannsthal, dessen Werke während der Nazi-Herrschaft nicht aufgeführt werden durften, kehrte mit dem Drama „Der Tor und der Tod“ auf den Spielplan zurück.¹⁶⁶ Auf dem Programm standen neben den beiden genannten Werken fünf Orchesterkonzerte, zwei Domkonzerte und einige Liederabende. Die Wiener Sängerknaben hatten in diesem Jahr ihren ersten Auftritt bei den Festspielen. Zwei Drittel der

¹⁶² Zitat von Schausberger, Franz, Landeshauptmann von Salzburg von 1996 bis 2004: Und die Festspiele finden trotzdem statt oder über die gesellschaftspolitischen Dimensionen der Salzburger Festspiele. S. 11.

¹⁶³ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 178. (Brief, J. Minifie an R. Barnes, 9. Juni 1945 1945; NA).

¹⁶⁴ Vgl. Waitzbauer, Harald: Festlicher Sommer. S. 69; und vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1945. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19451959/1945/default5/> (Zugriff am 3.9.2009).

¹⁶⁵ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 178-179.

¹⁶⁶ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1945.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/1945/> (Zugriff am 3.9.2009).

Festspielbesucher waren Angehörige der US-Streitkräfte, die restlichen Karten wurden an Österreicher verteilt.¹⁶⁷

Der erste Festspielsommer lief ohne besonderen Glanz ab, die Wiener Philharmoniker und die Wiener Staatsoperstars fehlten noch. Der Rezensent der englischen Zeitung „Observer“ bemerkte, dass die Riege der großen deutschen Dirigenten fehle und demnach Opern und Konzerte von zweitrangigen Kräften dirigiert werden mussten. Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm, Clemens Krauss und Herbert von Karajan waren wegen ihrer NS-Vergangenheit mit Auftrittsverboten belegt.¹⁶⁸

Im Jahr 1946 begann die Phase der Normalisierung. Sowohl die Wiener Philharmoniker als auch die Ensemblemitglieder der Wiener Staatsoper kamen wieder nach Salzburg.¹⁶⁹

Während die ersten Festspiele nach Kriegsende noch in improvisierter Form durchgeführt worden waren, wollte das Direktorium im Festspielsommer 1946 Reinhardts und Hofmannsthals Erbe betonen, um damit wieder an die glanzvolle Periode in den dreißiger Jahren anzuknüpfen. Das Schauspielprogramm bildeten Reinhardts Inszenierung von Carlo Goldonis „Der Diener zweier Herren“ aus dem Jahr 1931 in der Regie von Hermann Thimig in der Felsenreitschule und die Reinhardtsche (Nach)Inszenierung des „Jedermann“ aus dem Jahr 1937 durch Heinz Hilpert auf dem Domplatz. Die Wahl dieser beiden Stücke symbolisierte den bewusst restaurativen Charakter der Festspiele. Zum Gelingen des Jedermann-Comebacks trug entscheidend die Witwe Max Reinhardts, Helene Thimig, bei, die am 1. August 1946 aus der Emigration nach Salzburg zurückgekehrt war. Sie fand bald als Hüterin eines Reinhardt-Kults ihre neue Lebensaufgabe.¹⁷⁰ Zu ihrer Begrüßung am Salzburger Hauptbahnhof erklärte Ernst Lothar, der inzwischen Otto von Pasetti als Leiter Theater- und Musiksektion der ISB in Salzburg abgelöst hatte, mit ihr seien nicht nur eine geschätzte Schauspielerin, sondern *„auch die Grundsätze und Ideen Max Reinhardts“* zurückgekehrt. Es sei geradezu ein Symbol, dass sie nun wieder die Rolle des Glaubens im „Jedermann“ spielen werde, in der sie bereits zwischen 1927 und 1937 auf der Bühne stand. Da sie *„in wunderbarer Treue Max Reinhardt zur Seite gestanden ist, ist sie die Verkörperung des Glaubens im schönsten Sinn.“*¹⁷¹

¹⁶⁷ Vgl. Waitzbauer, Harald: Festlicher Sommer. S. 69-70; und vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 179-180.

¹⁶⁸ Vgl. Jungheinrich, Hans-Klaus: Das Prinzip Karajan. Musiktheater und Konzert 1957-1989. Und ein Prolog 1946-1956. S. 70-71.

¹⁶⁹ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 10.

¹⁷⁰ Vgl. Kriechbaumer, Robert: Salzburger Festspiele 1945-1960. S. 78.

¹⁷¹ Vgl. Kriechbaumer, Robert: Salzburger Festspiele 1945-1960. S. 78. (Zitiert aus dem Wiener Kurier vom 1.8.1946. S. 3).

Die Rückkehr zur Reinhardt-Tradition wurde zudem durch die Anwesenheit von Johanna Terwin, der ersten Buhlschaft am Domplatz (1920 und 1921) und Witwe von Alexander Moissi, dem ersten Jedermann in Salzburg, unterstrichen. Im Festspielsommer 1947 verkörperte Helene Thimig nicht nur die Rolle des Glaubens, sondern übernahm auch die Regie für die nächsten vier Jahre.¹⁷²

1946 hatten die Festspiele aus Sicht der Amerikaner ihre Ziele erreicht: Das Erbe Reinhardts stand im Mittelpunkt, und auch einige nichtösterreichische Künstler hatten mitgewirkt. Trotzdem war internationales Publikum nicht nach Salzburg gekommen.¹⁷³

Oscar Fritz Schuh inszenierte im Sommer 1946 den „Don Giovanni“, war aber mit der Entwicklung, die die Festspiele nahmen, nicht zufrieden. Sie seien „ohne Aussage“ gewesen, ihre einzige Botschaft nach außen hätte gelautet: „Wir sind noch da, wir leben noch.“ Der Blick sei rückwärts gerichtet und nicht in die Zukunft. Auch andere stellten gewisse Aspekte der Festspiele in Frage. Die fromme Botschaft des „Jedermann“ schien unpassend in einem Land, wo es an den notwendigsten Dingen mangelte und der Glaube der Menschen durch sieben Jahre Nazi-Regime erschüttert worden war. Viele fragten sich, ob das Stück eigentlich noch zeitgemäß sei. Andererseits war der „Jedermann“ die einzige noch verbliebene Verbindung zu Reinhardt und Hofmannsthal, den Gründern der Salzburger Festspiele. Die Zusammenarbeit der Salzburger Festspiele mit Schuh gestaltete sich während der nächsten 25 Jahre sehr eng. Er inszenierte sowohl Sprechtheater als auch Opern und entwarf in seiner „Salzburger Dramaturgie“ auf Salzburg bezogene konzeptionelle Gedanken. Auch nachdem er 1970 seine offizielle Bindung zu Salzburg beendete, war er weiterhin bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1984, als Leiter des Salzburger Straßentheaters und des Festes in Hellbrunn tätig.¹⁷⁴

Im Juni 1946 löste Ernst Lothar Otto von Passetti als zuständigen Offizier der Besatzungsmacht für das Theater und Musikgeschehen in Salzburg ab. Lothar hatte in Wien eine Ausbildung zum Rechtsanwalt gemacht, war aber als Schriftsteller und Gastregisseur am Burgtheater sowie als Leiter von Reinhardts Theater in der Josefstadt erfolgreich. 1938 war er aus Wien geflohen und hatte die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen. 1946 kehrte er als Offizier der amerikanischen Streitkräfte nach Österreich zurück. Während der beiden Jahre, in denen er als Vertreter der Besatzungsmacht für das Theater- und Musikgeschehen in Salzburg verantwortlich war, leistete Ernst Lothar den Verantwortlichen der Festspiele

¹⁷² Vgl. Kriechbaumer, Robert: Salzburger Festspiele 1945-1960. S. 78.

¹⁷³ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 190.

¹⁷⁴ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 192; und vgl. Müry Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 110.

wertvolle Unterstützung. Er hielt es für notwendig, nicht an starren, konservativen Programmen festzuhalten, die letztlich zu einer Routine führen würden, die im Gegensatz zur Idee der Festspiel stünde. Er vertrat die Auffassung, dass die Salzburger Festspiele einzigartig sein müssten. So wie Oscar Fritz Schuh hatte auch er Bedenken, ob der „Jedermann“ weiterhin gespielt werden sollte. Diverse Namen wurden genannt, darunter Carl Zuckmayer, der jedoch gleich abwinkte.¹⁷⁵ Ab 1948 leitete Ernst Lothar das Schauspiel bei den Salzburger Festspielen.¹⁷⁶

Um die Qualität des Sprechtheaters zu verbessern, wurde 1951 Gustaf Gründgens, Deutschlands populärster Bühnenregisseur, für William Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ verpflichtet. Das Stück erntete ebenso hervorragende Kritiken, wie Berthold Viertel Inszenierung von Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug“, die im September 1951 vom Wiener Burgtheater (Spielstätte: Ronacher) übernommen wurde.¹⁷⁷ Diese Produktion kann als Beginn einer engeren Zusammenarbeit der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater angesehen werden, die sich ab 1986 zu offiziellen Koproduktionen ausgestaltete.

Im Jahr 1952 inszenierte Lothar den „Jedermann“, der immer mehr an Beliebtheit verlor, neu, die bisherige Inszenierung stammte noch aus der Reinhardt-Ära. Will Quadflieg spielte nun die Titelpartie anstatt Attila Hörbiger, der diese Rolle nach seiner Entnazifizierung im Jahr 1947 übernommen und bisher gespielt hatte.¹⁷⁸

Während der gesamten fünfziger Jahre hatte Lothar fast die alleinige Verfügungsgewalt über das Sprechtheater. Sein Motto lautete: österreichische Traditionspflege. In seinem Programm, das sich auf Hofmannsthal und Reinhardt berief, spielten stets Schauspieler der Josefstadt, aber auch des Burgtheaters, dessen Oberspielleiter er ab 1953 war, die Hauptrollen.¹⁷⁹

Im Jahr 1954 fasste das Direktorium der Festspiele den Beschluss, bei Neuinszenierungen eine einjährige Pause einzulegen, um in Ruhe über die weitere Zukunft des Sprechtheaters nachdenken zu können. 1955 inszenierte Lothar Schillers „Kabale und Liebe“, ein Stück, das Reinhardt sehr gemocht hatte. Das „Théâtre National Populaire Paris“ gastierte mit Molières Komödie „Don Juan“ in französischer Sprache in der Regie von Jean Vilar im Landestheater. Es war dies das erste Gastspiel eines fremden Theaters bei den Salzburger Festspielen.¹⁸⁰

¹⁷⁵ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 188 und S. 196.

¹⁷⁶ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 105.

¹⁷⁷ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 214; und vgl. Haider-Pregler, Hilde: „Das Burgtheater ist eine Idee ...“ S. 106-107.

¹⁷⁸ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 11.

¹⁷⁹ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 223-224; und vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 108.

¹⁸⁰ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 223, und vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1955. Schauspiel.

1957 stieß Oscar Fritz Schuh mit der deutschsprachigen Erstaufführung des düsteren Familiendramas „Fast ein Poet“ des US-amerikanischen Nobelpreisträgers Eugene O’Neill die Tore zu einem modernen „Welttheater“ auf, das *„dank großer Schauspieler wie Attila Hörbiger, Hans Putz, Adrienne Gessner und Marianne Hoppe immerhin zur Kenntnis genommen“* wurde. In weiterer Folge sollte das zeitgenössische Drama eine gleichwertige Rolle neben der Fortführung des traditionellen Repertoires spielen.¹⁸¹

1958 wurde mit dem „Jedermann“ unter der Regie von Ernst Lothar erstmals eine Produktion der Salzburger Festspiele im Fernsehen übertragen. Nachdem jedoch einige Kritiker seine Inszenierung als altmodisch schmähten und auch seitens des Direktoriums kritische Stimmen laut wurden, kündigte Ernst Lothar 1959 seinen Rücktritt als Schauspielchef an.¹⁸²

Im Zeitraum von 1945 bis 1959 standen in der Sparte Schauspiel 23 Neuinszenierungen (Eigenproduktionen), zwölf Wiederaufnahmen sowie ein Gastspiel am Spielplan der Salzburger Festspiele. Die Zahl der jährlichen Produktionen bewegte sich zwischen ein und drei Theaterstücken. Koproduktionen waren in dieser Zeit offensichtlich noch gänzlich unbekannt, Gastspiele eine Ausnahme.¹⁸³

4.2 Die Ära Herbert von Karajan (1960-1989)

„Sehen Sie, zum Beispiel im Salzburger Festspielhaus. Im alten, wenn Toscanini probiert hat, standen wir um sechs Uhr früh auf und schlichen uns vor den Putzfrauen in die Orgel hinein und haben durch die Pfeifen heruntergeschaut. Wir haben drei Stunden warten müssen, bis der Maestro gekommen ist und probiert hat, und da haben wir durch die Pfeifen auf sein Gesicht gesehen und haben das unglaublich genossen. Glauben Sie, unsere professionellen jungen Leute, die kommen heute in den Probenraum? Es fällt doch keinem Menschen ein, die wissen alles schon viel besser. Ich bin noch, um Toscanini den ‚Tannhäuser‘ dirigieren zu hören, von Salzburg aus mit dem Fahrrad nach Bayreuth gefahren.“¹⁸⁴

Am 26. Juli 1960 wurde das neu errichtete Große Festspielhaus, dessen Bau im Jahr 1956 gegen so manche Widerstände begonnen worden war, seiner Bestimmung übergeben. Herbert von Karajan dirigierte den „Rosenkavalier“ von Richard Strauss. Damit begann auch eine neue Zeit bei den Salzburger Festspielen: die Ära Karajan. Nach dem Tod Wilhelm Furtwänglers am 30. November 1954 war hinter den Kulissen zwischen Böhm und Karajan

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/813/id/811/sid/51/year/1955/> (Zugriff am 3.9.2009).

¹⁸¹ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 108.; und vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1957.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19451959/1957/default5/> (Zugriff am 3.9.2009).

¹⁸² Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 11.

¹⁸³ Siehe Anhang C: 1. Das Schauspiel in den Jahren nach dem Krieg (1945-1947) und unter Schauspielchef Ernst Lothar (1948-1959).

¹⁸⁴ Der Spiegel. Nr. 48/1963 vom 27.11.1963. Artikel: „Alle sind im Grunde reisemüde.“ Zitat aus einem Spiegel-Gespräch mit dem künstlerischen Leiter der Wiener Staatsoper, Herbert von Karajan. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46172900.html> (Zugriff am 13.9.2009).

heftig um dessen Nachfolge in Salzburg gerungen worden. Im Herbst 1955 begannen schließlich formelle Verhandlungen zwischen dem Kuratorium und Karajan. Dieser wollte nicht nur als Dirigent und Regisseur Akzente setzen, sondern forderte außerdem die Position des Künstlerischen Direktors für sich, um über alle Besetzungsfragen und Programme die letzte und alleinige Entscheidungsgewalt zu haben. Das Kuratorium entsprach schließlich diesen Forderungen und berief Herbert von Karajan am 1. Oktober 1956 mit Wirkung ab 1957 zum Künstlerischen Leiter.¹⁸⁵

Nach Auslaufen seines Vertrags als Künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele im Jahr 1960 spielte Karajan weiterhin als Dirigent und später als Mitglied des Direktoriums, dem er von 1964 bis 1988 angehörte, eine wichtige Rolle im Festspielgeschehen. Unter Karajans Leitung kam es zu einer weiteren Internationalisierung der Festspiele. Während in den Jahren davor das Ensemble der Wiener Staatsoper die Besetzungslisten dominierte, so waren nun Stars der bedeutenden Bühnen der Welt in Salzburg zu sehen. Die Salzburger Festspiele entwickelten sich in dieser Zeit zu einer der wichtigsten Wirtschaftsfaktoren der Region.¹⁸⁶

1960 wurde der Karajan bedingungslos ergebene Ernst Haeusserman als Nachfolger von Ernst Lothar Verantwortlicher für das Schauspiel. So wie sein Schwiegervater Lothar hatte Haeusserman vor 1938 in Wien Theaterkarriere gemacht, war in der Emigration ein enger Vertrauter Reinhardts gewesen und als amerikanischer Kulturoffizier nach Kriegsende nach Österreich zurückgekehrt. Für österreichische Autoren holte er sich gleich zu Beginn mit Rudolf Steinböck einen anerkannten Regisseur, der 1961 das allegorische Wiener Zaubermärchen „Der Bauer als Millionär“ in der Felsenreitschule zeigte und mit Käthe Gold, Paula Wessely, Hans Moser und Josef Meinrad zu einem bejubelten Erfolg führte.¹⁸⁷

Das ehrgeizigste Projekt der sechziger Jahre, der in Salzburg erstmals komplett aufgeführte „Faust“, wurde nicht geschickt disponiert. Schon der Zeitpunkt, unmittelbar nach der triumphalen Aufführung von Gründgens „Faust“ in Hamburg, war schlecht gewählt. Dazu lastete man dem Regisseur Leopold Lindtberg für Faust I eine zweifache Hypothek auf: Die Bühne des Großen Festspielhauses war für das Stück zu groß, Attila Hörbiger als Darsteller des Fausts zu alt. Von der Gründgens-Produktion wurden der Bühnenbildner Theo Ott und der Faust-Darsteller Will Quadflieg übernommen. Letzterer spielte in Salzburg zum großen Ärger Gründgens` den Mephisto, die dessen Glanzrolle in der Hamburger Inszenierung war.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 11-13.

¹⁸⁶ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 13.

¹⁸⁷ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 111.

¹⁸⁸ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 111.

Einige der Schauspieler der Vorkriegszeit, wie Hermann Thimig, Ewald Balser, Paul Hartmann, Attila Hörbiger und Paula Wessely, waren zu dieser Zeit noch aktiv und erinnerten die Festspielbesucher an die ruhmreiche Theatervergangenheit Salzburgs unter Reinhardt.¹⁸⁹

Mit „Faust I“ auch das Sprechtheater auf der Riesenbühne des Großen Festspielhauses zu etablieren, blieb - sieht man von den „Jedermann“-Vorstellungen bei Schlechtwetter ab - ein Experiment, das nicht wiederholt wurde.¹⁹⁰

Für heftige Diskussionen sorgte 1961 die „Jedermann“-„Interpretation“ von Max Reinhardts Sohn, Gottfried. Die Bühnenmusik hatte Ernst Krenek komponiert und die einfallsreichen Kostüme hatte der Hollywood-Ausstatter Tony Duquette entworfen. Die interessante zeitbezogene Deutung des „Jedermanns“ fand in der Presse zwar große Beachtung, wurde vom Publikum jedoch abgelehnt. Gottfried Reinhardt schied nach der Wiederaufnahme 1962 im Groll, worauf die Reinhardt-Witwe Helene Thimig als Spielleiterin des „Jedermann“ zurückgeholt wurde und die nächsten sechs Jahre (1963-1968) am Domplatz Regie führte.¹⁹¹

Im Jahr 1965 wurde im Schauspiel erstmals eine antike Tragödie aufgeführt. Gustav Rudolf Sellner zeigte - als Teilübernahme des Burgtheaters, dessen Direktor Haeusserman inzwischen geworden war - in der Felsenreitschule „König Ödipus/Ödipus auf Kolonos“ von Sophokles. Der bedeutende österreichische Bildhauer Fritz Wotruba entwarf das Bühnenbild und die Kostüme. Ernst Krenek schuf die Musik dazu.¹⁹²

Bis Anfang der siebziger Jahre waren in Salzburg nur Regisseure tätig, die ihre Karriere schon vor dem Krieg oder während des Krieges begonnen hatten. Dies änderte sich ab Sommer 1972. Otto Schenk debütierte mit William Shakespeares „Was ihr wollt“, Werner Düggelin mit Dieter Fortes Adaption des Jesuitendramas „Cenodoxus“ und Claus Peymann mit der Uraufführung von „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ von Thomas Bernhard.¹⁹³

Die Inszenierung von „Der Ignorant und der Wahnsinnige“ mit Bruno Ganz und Ulrich Wildgruber in den Titelrollen schrieb Theatergeschichte, denn sie wurde nur ein einziges Mal aufgeführt: am 29. Juli 1972 im Salzburger Landestheater.¹⁹⁴ Es war abgesprochen worden, dass auf Wunsch des Autors und des Regisseurs, in der letzten Szene des Stücks die

¹⁸⁹ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 254.

¹⁹⁰ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1961.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1961/default1/> (Zugriff am 5.9.2009).

¹⁹¹ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 110; und vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1961.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1961/default1/> (Zugriff am 5.9.2009).

¹⁹² Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 111; und vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1965.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1965/default1/> (Zugriff am 5.9.2009)

¹⁹³ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 118.

¹⁹⁴ Vgl. Kaut, Josef: Die Salzburger Festspiele 1920-1981. „Das schwarze Scherzo Thomas Bernhards.“ S. 103-113.

Notbeleuchtung erlöschen und absolute Finsternis herrschen sollte. Sie wurde aber entgegen der Vereinbarung aus Sicherheitsgründen nicht abgeschaltet, worauf Thomas Bernhard nach der Premiere sein Werk zurückzog und seine Entscheidung in einem Telegramm an Festspielpräsident Kaut mit folgende Worten begründete: „*Eine Gesellschaft, die zwei Minuten Finsternis nicht verträgt, kommt ohne mein Schauspiel aus!*“¹⁹⁵

Mit diesem Stück wurde die beeindruckende Serie eröffnet, die Thomas Bernhard mit fünf Werken zum - wahrscheinlich uneinholbaren - Dramatiker mit den meisten Uraufführungen bei den Salzburger Festspielen machte. Dieter Dorn inszenierte 1974 „Die Macht der Gewohnheit“, Claus Peymann 1981 „Am Ziel“, 1985 den „Theatermacher“ und 1986 „Ritter, Dene, Voss“.¹⁹⁶

Siegfried Melchinger, der maßgebliche deutsche Kritiker der fünfziger und sechziger Jahre, schrieb in einem Pamphlet („Salzburg - ein Trauerspiel“), dass den Festspielen unter Karajan „*die Idee*“ fehlte, die sie von der „Massenattraktion“ zum „Kunstereignis“ machen konnte. Auf Karajans Initiative wurde der italienische Regisseur Giorgio Strehler ab 1973 für sechs Jahre zum „Künstlerischen Berater“ des Direktoriums berufen. Im Mittelpunkt von Strehlers Arbeit sollten ein neuer Mozart-Zyklus mit Karajan sowie diverse Schauspielprojekte stehen. Mit Strehler und Salzburg schien sich Anfang der siebziger Jahre eine ähnlich magische Kombination anzubahnen, wie die von Max Reinhardt und Salzburg.¹⁹⁷

Strehler war überall: Er hielt die Festrede mit dem Titel „Max Reinhardt und heute“, er inszenierte Mozarts „Entführung aus dem Serail“ im Kleinen Festspielhaus, in der Felsenreitschule gastierte unter seiner Regie das „Piccolo Teatro di Milano“ mit Carlo Goldonis „Arlecchino Servitore di due Padroni“ („Der Diener zweier Herrn“). In erster Linie war es Strehler zuzuschreiben, dass im Sommer 1973 etwas Außergewöhnliches in Salzburg geschah: „*Das Schauspiel dominierte.*“ Mit diesen Worten überschrieb die Wiener Kritikerin Hilde Spiel ihren Bericht in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.¹⁹⁸

So wie Reinhardt machte sich auch Strehler nie Gedanken über die Kosten seiner Produktionen, im Gegensatz zu Reinhardt verstand er es jedoch nicht, mit den verschiedenen offiziellen Körperschaften, dem Direktorium und dem Kuratorium darüber zu verhandeln. Diese wünschten zwar seine Mitarbeit, waren aber nicht gewillt, seine künstlerischen Ideen zu finanzieren, die die finanziellen Möglichkeiten der Festspiele weit überstiegen. Es wurden daher auch nur zwei seiner großen Projekte verwirklicht. „Das Spiel der Mächtigen“, eine

¹⁹⁵ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1972.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1972/default1/> (Zugriff am 6.9.2009).

¹⁹⁶ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 119.

¹⁹⁷ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 113-114.

¹⁹⁸ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 115.

Shakespeare-Collage, ein äußerst kompliziertes Werk in zwei Teilen, wurde 1973 und 1974 in der Felsenreitschule aufgeführt. Es verlangte eine riesige Besetzung und ausgedehnte Probezeiten und verursachte zudem exorbitante Produktionskosten. Durch das exzentrische Verhalten Strehlers, seine Empfindlichkeiten, seine gelegentlich hysterischen Anfälle und seine organisatorischen Schwächen, entstand im ersten Jahr im besten Fall eine halbgeprobte Aufführung. Im folgenden Jahr war die Inszenierung zwar wesentlich besser und erhielt auch gute Kritiken, trotzdem fasste das Direktorium den Beschluss, das Stück nicht weiter im Programm zu belassen, weil die Aufführungen zu gewaltige Kosten verursachten.¹⁹⁹

Bei dem zweiten großen Strehler-Projekt, das verwirklicht wurde, handelte es sich um die Neuinszenierung der „Zauberflöte“ im Sommer 1974; sie war seine erste große Zusammenarbeit mit Karajan. Diese Produktion, in der Strehler alle technischen Möglichkeiten des Neuen Festspielhauses einsetzte, litt so wie „Das Spiel der Mächtigen“ unter den ungenügenden Probezeiten und wurde ein *„ziemlich beispielloser Reinfall“*, wie Joachim Kaiser in der Süddeutschen Zeitung resümierte. Karajan gab daraufhin bekannt, dass er die Oper im nächsten Jahr nicht dirigieren werde. Zu Jahresbeginn 1975 erklärte Strehler seinen Rücktritt. Das Festspieldirektorium reagierte auf seinen Abgang einerseits mit Erleichterung, war sich jedoch andererseits bewusst, dass Salzburg mit Strehler nicht nur ein schöpferisches Genie verloren hatte, sondern auch eine Persönlichkeit, die zumindest dem Salzburger Sprechtheater wieder neues Leben hätte verleihen können.²⁰⁰

Nach dem Rücktritt Strehlers übernahm Ernst Haeusserman bis zu seinem Tod 1984 wieder die alleinige Verantwortung für das Schauspiel. Bereits 1973 hatte er die Weichen für ein neues „Jedermann“-Konzept gestellt, das nicht nur künstlerisch sondern auch finanziell erfolgreich sein sollte. Sein Patentrezept lautete: Man nehme für die Hauptrolle einen international bekannten Filmstar *„und arrangiere den Rest „mit möglichst geringem intellektuellen und szenischem Kopfzerbrechen drum herum“*. Als Erstes engagierte er den deutschen Hollywood-Star und ehemaligen Burgschauspieler Curd Jürgens, der den „Jedermann“ von 1973 bis 1977 spielte.²⁰¹ Ihm folgte 1978 Maximilian Schell nach.

Haeusserman glaubte nicht an die Wiederbelebung der Vergangenheit und hielt auch nicht viel von Experimenten am Theater. Er kam zur Einsicht, dass ein nicht deutschsprachiges Publikum kaum für Theateraufführungen in Salzburg zu begeistern war, wie das noch in

¹⁹⁹ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 265-266

²⁰⁰ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 115; vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 266; und vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1974. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1974/default1/> (Zugriff am 6.9.2009).

²⁰¹ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 118.

Reinhardts Zeiten möglich gewesen war. Er hielt es daher für klüger, deutsche oder österreichische Klassiker und auch Shakespeare aufzuführen, statt ein Spektakel zu präsentieren.²⁰² Als erstes setzte er 1976 Johann Nestroy's Posse „Der Talisman“ auf den Spielplan. Regie führte Otto Schenk.²⁰³

1977 führte Haeusserman in der Uraufführung von Rolf Hochhuths Zwei-Personen-Stück „Tod eines Jägers“ Regie. Bernhard Wicki spielte die Rolle des „Jägers“, Curd Jürgens die des „Autors“.²⁰⁴

Maximilian Schell spielte im Jahr 1979 nicht nur den „Jedermann“, sondern inszenierte auch Schnitzlers Tragikomödie „Das weite Land“.²⁰⁵

In der ersten Hälfte der achtziger Jahre wurde Salzburg zur Vorab-Premieren-Station von Peymanns Bochumer Schauspielhaus und Dieter Dorns Münchner Kammerspielen.²⁰⁶

1982 war der Schriftsteller Peter Handke erstmals mit einem Werk im Schauspielprogramm vertreten. Der Filmregisseur Wim Wenders, ein Freund Handkes, inszenierte die Uraufführung seines dramatischen Gedichtes „Über die Dörfer“ in der Felsenreitschule.²⁰⁷

1983 debütierte Klaus Maria Brandauer in der Rolle des „Jedermann“. Nach dem Ende der Festspielsaison ging das Stück auf Gastspielreise nach Rom und wurde Anfang September auf der Piazza del Campidoglio zwei Mal aufgeführt.²⁰⁸

1984 gastierte das Moskauer Akademische Maxim Gorki-Künstlertheater bei den Salzburger Festspielen. Auf dem Programm standen die Komödien „Tartuffe“ von Jean Baptiste Molière und „Die Möwe“ von Anton P. Tschechow, die beide in russischer Sprache und in Zusammenarbeit mit den Österreichischen Bundestheatern aufgeführt wurden.²⁰⁹

Im Jahr 1986 kam es zur ersten Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater. Claus Peymann, der vom Bochumer Schauspielhaus als Direktor zum Wiener Burgtheater wechselte, führte Regie bei der Uraufführung von Thomas Bernhards Stück „Ritter, Dene, Voss“.²¹⁰ Mit dieser Koproduktion und mit Thomas Bernhards Komödie „Der

²⁰² Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 254.

²⁰³ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1976.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1976/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

²⁰⁴ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1977.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1977/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

²⁰⁵ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1979.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1979/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

²⁰⁶ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 121.

²⁰⁷ Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 121-122.

²⁰⁸ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1983.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1983/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

²⁰⁹ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv. Schauspiel. 1984.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/1984/> (Zugriff am 8.9.2009).

²¹⁰ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1986. Schauspiel. Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss.

Theatermacher“, 1985 uraufgeführt bei den Salzburger Festspielen, eröffnete Claus Peymann im September 1986 seine erste Spielzeit als Direktor am Wiener Burgtheater.²¹¹

Otto Schenk, der mit seinen Nestroy-Inszenierungen beim Publikum stets großen Erfolg geerntet hatte, wurde 1986 als neuer Schauspielchef ins Direktorium berufen. Unter seiner Leitung wurde der Umfang des Schauspielprogramms auf nur noch zwei Produktionen im Landestheater reduziert. Er holte zwei deutsche Regisseure, Jürgen Flimm und Thomas Langhoff, nach Salzburg, die ausschließlich Stücke österreichischer Autoren inszenierten. Im Vergleich zum Höhenflug Anfang der siebziger Jahre spielte das Schauspiel nun nur mehr eine untergeordnete Rolle im Festspielbetrieb. Es war daher auch nicht verwunderlich, dass der Kritiker Gunter Schöble das Schauspiel als die „*arg vernachlässigte Stiefschwester der Oper*“ bezeichnete.²¹²

Am 25. August 1988 erklärte Herbert von Karajan seinen Rücktritt aus dem Direktorium der Salzburger Festspiele mit 1. September. Das Ende einer großen Ära kündigte sich an.²¹³

Im Frühjahr 1989 wurde eine Findungskommission eingesetzt, die sich mit der Nachfolge Karajans beschäftigen sollte. Doch noch bevor es zu einer Nachfolge-Regelung kam, starb Herbert von Karajan am 16. Juli 1989 im Alter von 81 Jahren. Daraufhin sprang Georg Solti als Interims-Intendant für den Festspielsommer 1989 ein. Kurz vor Abschluss der Saison wurde das neue Führungsteam präsentiert: Gérard Mortier wurde zum künstlerischen Leiter, Hans Landesmann zum kaufmännischen Direktor und Verantwortlichen für das Konzertreferat berufen. Die Verträge, die auf die Dauer von sechs Jahren abgeschlossen waren, traten mit Wirkung 1. September 1991 in Kraft. Der Bankier Heinrich Wiesmüller wurde neuer Festspielpräsident.²¹⁴

In der Ära Karajan (1960 - 1989) gab es insgesamt 104 Schauspielproduktionen, davon waren 51 Neuinszenierungen (Eigenproduktionen) und 49 Wiederaufnahmen. 1986 wurde das erste Mal ein Schauspiel („Ritter, Dene, Voss“ von Thomas Bernhard) gemeinsam mit einem anderen Theaterbetrieb (Wiener Burgtheater) produziert. Trotz des Anspruchs Karajans, nur in Salzburg inszenierte Stücke aufzuführen, standen drei Gastspiele auf dem Spielplan der Festspiele.²¹⁵

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/644/id/642/sid/19/year/1986/> (Zugriff am 8.9.2009).

²¹¹ Vgl. Beil, Hermann/Ferbers, Jutta/ Peymann Claus/Thiele, Rita (Hrsg.): Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999. Band II. Chronik. S. 1 und S. 4.

²¹² Vgl. Müry, Andres: Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 124.

²¹³ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1988.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1988/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

²¹⁴ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 15.

²¹⁵ Siehe Anhang C: 2. Das Schauspiel unter Herbert von Karajan (1960-1989).

4.3 Intendant Gérard Mortier (1991-2001)

„Steins Aufgabe war es gewesen, die Bedeutung des Schauspiels bei den Salzburger Festspielen zu betonen, und das ist ihm hundertprozentig gelungen. Die neuen ästhetischen Richtungen konnte und durfte man von ihm nicht erwarten. Ich fand daher, daß nach sechs Jahren ein Wechsel gut wäre. Allerdings wurde er keineswegs hinausgeschmissen. Die von Stein begonnene Arbeit haben dann Ivan Nagel und Frank Baumbauer weitergeführt. Mit einer kleinen Kursänderung, die einen anderen Wind für die Festspiele bringen sollte. Nagels Direktion war keineswegs nur ein Übergangsjahr. [...] Frank Baumbauers Arbeit in Basel und Hamburg beeindruckten mich schon lange. Meine Wertschätzung für ihn ist so groß, daß ich auch an ihn als meinen Nachfolger gedacht habe. Er wäre ein idealer Festspielleiter gewesen.“²¹⁶

In der Interimszeit zwischen Karajan und Mortier wurde für 1991 von den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater eine Koproduktion vereinbart: Hugo von Hofmannsthal's „Der Schwierige“ unter der Regie von Jürgen Flimm.²¹⁷

Mit 1. September 1991 übernahm das neue Führungsteam, Heinrich Wiesmüller, Gérard Mortier und Hans Landesmann, die Leitung der Salzburger Festspiele.²¹⁸

Mortier hatte als Leiter der Brüsseler Oper „La Monnaie“ (1981-1991) mit innovativen und Aufsehen erregenden Inszenierungen große Erfolge feiern können und sollte nun die Salzburger Festspiele einem jüngeren Publikum erschließen, für neue künstlerische Strömungen öffnen und auf das 21. Jahrhundert vorbereiten.

Das Schauspiel, das in den vorangegangenen Jahren eine eher marginale Rolle gespielt hatte, sollte, so wie zu Reinhardts Zeiten, wieder mehr Bedeutung erhalten. Mortier setzte sich zur Aufgabe, den künstlerischen Stillstand, der vor allem in den letzten Jahren Karajans immer spürbarer geworden war, zu überwinden. Er legte sich gleich mit mehreren Institutionen an: den Wiener Philharmonikern und ihren Privilegien, dem Starzirkus, dem Geldadel, der Plattenindustrie, und wurde dadurch zur Zielscheibe der konservativen Presse.²¹⁹

Als Gérard Mortier im März 1991 Peter Stein als Leiter des Schauspiels vorstellte, erregte dies mindestens ebenso so viel Beachtung, wie seine eigene Bestellung. Stein hatte zur Bedingung gemacht, dass das Schauspielbudget verdoppelt werde, denn nur so sei die von ihm angestrebte „Wiederaufwertung des Schauspiels“ in Salzburg zu verwirklichen. Nach den Worten Mortiers bedurfte es nur eines „kurzen Gesprächs“ mit dem damaligen Bundeskanzler Franz Vranitzky, und dieser bewilligte die hierfür erforderliche

²¹⁶ Mortier, Gérard: Vorwort. In: Mortier, Gérard/Kathrein, Karin (Hrsg.): Salzburger Festspiele 1992-2001. Oper, Schauspiel. Zitat von Gerard Mortier. S. 130.

²¹⁷ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv. 1991. Schauspiel. Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/603/id/601/sid/14/year/1991/> (Zugriff am 8.9.2009).

²¹⁸ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 18.

²¹⁹ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 17.

Zusatzsubvention. Stein strebte jedoch keinen Platz im Direktorium an, so dass das Schauspiel, von außen kaum bemerkt, weiterhin ein Schattendasein fristete. Mit der Berufung von Gérard Mortier zum Intendanten und Peter Stein zum Schauspielchef hatte man einem Belgier und einem Deutschen Aufgaben übertragen, die man offensichtlich Österreichern nicht zutraute: ein erhabenes nationales Kulturinstitut aus dem Stillstand zu führen. Stein wurde als „Preußischer Max Reinhardt“ bezeichnet. Dieser gab zu verstehen, dass ihn die Salzburger Festspiele früher nicht im Geringsten interessiert hätten und führte sich gleich mit einer bemerkenswerten Funktionsbestimmung ein: *„Schauspiel in Salzburg verstehe ich als Schaukasten von dem, was ist. Es kann nicht eine Vitrine sein von dem, was kommt.“* Mit diesen Worten verriet er, dass er nicht die Absicht hatte, mit innovativen Inszenierungen den Grundcharakter der Festspiele in Frage zu stellen. Hier wurde auch bereits die Bruchstelle zum Programm Mortiers sichtbar, die einige Jahre später zur Trennung führen sollte. Unter Stein wurde die in ihren originalen baulichen Zustand zurückversetzte Felsenreitschule wieder durch das Schauspiel genutzt. 1986 war auf dieser Spielstätte das letzte Mal ein Schauspiel (Aischylos: „Prometheus, gefesselt“) aufgeführt worden. Nun wurde sie Schauplatz seines einzigen groß gedachten und auch durchgeführten Projekts: der Trilogie der Shakespeareschen „Römerdramen“: „Julius Caesar“, „Coriolan“ und „Antonius und Cleopatra“. Stein übernahm außerdem auf der „Perner-Insel“ in Hallein ein aufgelassenes Salinengebäude, welches vom alternativen Salzburger „Szene-Festival“ entdeckt worden war, und rüstete die Halle aus seinem Budget erst zu einem richtigen Theater auf. Die „Perner-Insel“ wurde in der Folge zu einem neuen Markenzeichen der Festspiele: Sie stand - und steht noch heute - für junge Regisseure und neue Theaterformen. Obwohl Stein im Sommer 1993 selbst keine neue Inszenierung, sondern lediglich die Wiederaufnahme von „Julius Caesar“ zeigte, war die Zahl der Produktionen rekordverdächtig. Zwei Neuinszenierungen (Eigenproduktionen), drei Wiederaufnahmen und drei Koproduktionen standen auf dem Schauspielprogramm.²²⁰

Problematisch für ihn war jedoch das Spiel am Domplatz. *„Solange ich für den ‚Jedermann‘ keine Lösung gefunden habe, hab ich das Gefühl, ich hätte Salzburg nicht geschafft“*, sagte Peter Stein 1993. Bereits 1991 hatten Mortier und Stein eine Reform dieses restaurativen Gründungsrelikts als zentrales Anliegen der Erneuerung angekündigt - bei Stein war es gar Bestandteil des Vertrages. Mortier hatte zuerst an die Abschaffung, dann an die Umwandlung zum Musical (etwa mit Peter Sellars) gedacht. Beiden war bewusst, dass sie die ökonomischen Fakten nicht ignorieren konnten. Mit den Einnahmen aus zehn ausverkauften

²²⁰ Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 159-161 und S. 167.

Vorstellungen mit jeweils rund 2000 Zuschauern in Höhe von insgesamt 18 Mio. Schilling (heute rund 1,3 Mio. Euro) ließen sich weniger gut verkäufliche Schauspielproduktionen finanzieren. Peter Stein war der Ansicht, dass Hofmannsthals Bearbeitung des „Jedermann“ zeitbedingt verstaubt und literarisch nicht hochklassig sei. Man beschloss daher, dem renommierten österreichischen Autor Peter Handke eine Neuadaption vorzuschlagen. Dieser hatte bereits 1982 sein modernes, Hofmannsthal nicht fernes Mysterienspiel „Über die Dörfer“ für die Felsenreitschule erarbeitet. Handke lehnte jedoch schließlich ab, ebenso Botho Strauss und Hans Magnus Enzensberger. Auch die Suche nach hochkarätigen Regisseuren blieb ohne Erfolg. Sowohl Thomas Langhoff als auch Jürgen Flimm und Giorgio Strehler sagten ab. Daraufhin blieb alles beim Alten. Gernot Friedel blieb bis zum Ende der Ära Mortier, insgesamt 18 Jahre, länger als Max Reinhardt, für den „Jedermann“ verantwortlich. Stein selbst erklärte rückblickend, wäre er bis 2001 geblieben, hätte er den „Jedermann“ noch selbst neu inszeniert.²²¹

Im Sommer 1993 sorgte Peter Stein für eine in der Festspielgeschichte rekordverdächtige Aufführungszahl. Acht Schauspielproduktionen wurden in 79 Vorstellungen gezeigt. Dieser Spitzensommer war schließlich der Anlass, dass Stein seinen Vertrag im Frühjahr 1994 bis zum Ende der Festspielsaison 1997 verlängerte.²²²

1995 kam es erstmals zwischen Mortier und Stein zu Budgetstreitigkeiten. In der Felsenreitschule gab es keine Neuinszenierung. Als Grund wurden finanzielle Gründe angegeben. Zur Sprache kamen erstmals die beträchtlichen Einkünfte Steins aus seiner Tätigkeit bei den Festspielen. Für die Übersetzung der „Römerdramen-Trilogie“ hatte Stein kräftige Tantiemen kassiert. Zusammen mit Regiegage und Leitungsgehalt kam Stein pro Saison auf stattliche 7 Millionen Schilling (rund 500.000 Euro). Wie Stein später erzählte, hätte er am liebsten alles „hingeschmissen“, machte aber dann doch weiter.²²³

Ferdinand Raimunds Zaubermärchen „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, das Stein im Jahr 1996, mit Helmuth Lohner als Astragalus und Otto Schenk als Rappelkopf, im Landestheater inszenierte, brachte zwar zwei Sommer lang ein volles Haus, doch ließen sich die hohen, starbedingten Produktionskosten im kleinen Landestheater nicht einspielen.

Ende Sommer 1996 fiel die Entscheidung: Stein würde seinen Vertrag erfüllen, jedoch nach dem Sommer 1997 gehen. Zuvor hatte er noch gedroht: „*Mortier oder ich.*“²²⁴

²²¹ Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 169-171.

²²² Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 167 und S. 171.

²²³ Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 173.

²²⁴ Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 173-175.

Stein grollte später, er sei „von dem Belgier hinausgeschmissen worden“. Von seiner Warte aus, dürfte das gestimmt haben, doch objektiv gesehen, verhielt es sich diffiziler. Mortier fand, dass nach sechs Jahren Stein die Zeit reif sei für ein innovativeres Theater und "neue ästhetische Richtungen“. Eine solche Veränderung war jedoch vom „Klassizisten“ Stein nicht zu erwarten und so musste es zum Bruch kommen. Stein kam zwar der Verdienst zu, die Voraussetzungen für eine stärkere Bedeutung des Schauspiels in Salzburg geschaffen zu haben, Mortier wollte jedoch durch eine Kurskorrektur den Festspielen neue Impulse geben und eine Öffnung zu den neuen Entwicklungen des Schauspiels einleiten.²²⁵

Stein war nicht nur der große Aufschwung des Schauspiels während der letzten Jahre zu verdanken, seine Maßstab setzende Regiearbeiten hatten den Festspielen viele neue Besucher gebracht. Mit seiner gelungenen Inszenierung von Grillparzers „Libussa“ auf der „Perner-Insel“ verabschiedete er sich 1997 von Salzburg.²²⁶

Mortier hatte eine Zeitlang überlegt, die Schauspielsparte selbst zu übernehmen und Stein als Regisseur zu halten. Ivan Nagel riet ihm jedoch, Frank Baumbauer zum Schauspielchef zu berufen. Die Verhandlungen führten allerdings zu keinem positiven Ergebnis, worauf sich Nagel bereit erklärte, diese Funktion selbst zu übernehmen. Nach den für die geplanten drei Jahre entworfenen Richtlinien wollte er seine Ideen und Entwürfe mit fünf Regisseuren realisieren: mit Peter Zadek, Robert Wilson, Peter Sellars, Christoph Marthaler und Stefan Bachmann. Für das Jahr 2000 plante er eine Erneuerung des „Jedermann“. Eine seiner besten Ideen war die Einrichtung des Literaturprogramms „Dichter zu Gast“, das die Lesungen bei den Salzburger Festspielen ablöste. Ein Großteil seiner Pläne wurde jedoch nicht verwirklicht, da Nagel laut Eigendiagnose an „morbus salisburgensis“ erkrankte und bereits nach seiner ersten Spielzeit, Ende 1998 zurücktrat. Unter Ivan Nagel gab es keine Neuinszenierungen, sondern nur eine Wiederaufnahme, den „Jedermann“, fünf Koproduktionen und ein Gastspiel. Trotzdem bilanzierte er dieses eine Jahr für sich positiv: „*Mein Ziel, ein Theater der Offenheit und der Vielschichtigkeit zu zeigen, ist aufgegangen.*“²²⁷

„*Das Schauspielprogramm dieses Sommers findet ohne Abstriche statt*“, beteuerte Gérard Mortier nach der Kuratoriumssitzung im Frühjahr 1998, auf der die vorzeitige Trennung von Schauspielchef Ivan Nagel zum Jahresende 1998 beschlossen worden war. „*Budgetüberziehungen haben dabei keine Rolle gespielt, nur Gesundheitsprobleme*“, so

²²⁵ Vgl. Kathrein, Karin: Wer leben will, muss sich verwandeln. S. 179-180.

²²⁶ Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 175; und vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1997.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19902001/1997/default9/> (Zugriff am 9.9.2009).

²²⁷ Vgl. Kathrein, Karin: Wer leben will, muss sich verwandeln. S. 180-182; und vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1997.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19902001/1997/default9/> (Zugriff am 9.9.2009).

Mortier. Der Kern des Problems: Nach Peter Steins Abgang war der Etat des Schauspiels fast halbiert worden.²²⁸

Als Ivan Nagel zurücktrat, konnte Frank Baumbauer dann doch für drei Jahre (1999-2001) für die Gestaltung des Schauspielprogramms als „Konsulent“ gewonnen werden. Der sehr eigenständige, aber ganz von seiner Handschrift geprägte Baumbauer verpasste den Festspielen eine Verjüngungskur, brachte Neues in reichem Maß nach Salzburg, weckte Neugier und löste zugleich große Irritationen aus. Seit Thomas Bernhards Zeiten war das Schauspielprogramm nicht mehr so umstritten gewesen, wobei vor allem die Ästhetiken der Regisseure Castorf, Marthaler, Kušej, oder Perceval mehr verstörten als die Inhalte der Inszenierungen. Das Programm war aber zukunftsweisend. Im Gegensatz zu Stein, entwickelte Baumbauer kein Theater speziell für Salzburg, indem er die besten Kräfte in Salzburg vereinigte, sondern stellte Ensembles isoliert vor. Er zeigte bei den Festspielen, was derzeit im Theater aktuell war und welche neuen Entwicklungen sich abzeichneten.²²⁹

Frank Baumbauer setzte so wie sein Vorgänger Ivan Nagel vorwiegend auf Kosten sparende Koproduktionen. Wie schon in den achtziger Jahren, wurde damit Salzburg zum Ort sehenswerter Vorab-Premieren. Baumbauer koproduzierte mit dem Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, der Berliner Volksbühne, der Berliner Schaubühne, dem Berliner Ensemble, dem Schauspielhaus Zürich und schließlich den Münchner Kammerspielen, deren Leitung er mit der Spielzeit 2001/2002 übernahm.²³⁰

Im Sommer 1999 gelang Baumbauer mit dem 12-stündigen Shakespeare-Spektakel „Schlachten!“ des belgischen Regisseurs Luk Perceval ein sensationeller Erfolg. Diese Koproduktion verdeutlichte beispielhaft Baumbauers Anliegen: *„junges, lebendiges Theater, das irritieren darf und Neugierde wecken soll.“*²³¹

In den beiden folgenden Jahren waren auf der Perner-Insel zwei Shakespeare-Tragödien zu sehen. Martin Kušej inszenierte „Hamlet“ (2000) als Krise eines mittleren Unternehmens der New Economy, das seine Partys in einem Treibhaus feiert. Der Katalane Calixto Bieito ließ wiederum „Macbeth“ (2001) im Milieu von Drogendealern und Auftragskillern spielen.²³²

Die einzige Uraufführung in der Ära Baumbauer war 2001 Christoph Ransmayrs Drama „Die Unsichtbare“, ein Auftragswerk der Salzburger Festspiele und eine Koproduktion mit dem

²²⁸ Vgl. Focus Nr. 13 (1998). Magazin. Archiv. Artikel vom 23.3.1998. Periskop: „Nagel ohne Kopf.“ http://www.focus.de/magazin/archiv/periskop-nagel-ohne-kopf_aid_170396.html (Zugriff am 9.9.2009).

²²⁹ Vgl. Kathrein, Karin: Wer leben will, muss sich verwandeln. S. 183-184

²³⁰ Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 179.

²³¹ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 18.

²³² Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 185.

Berliner Ensemble in der Regie von Claus Peymann. Dieser inszenierte 2002 wiederum eine Uraufführung, Peter Turrinis Komödie „Da Ponte in Santa Fe“.²³³

Für einen letzten „Skandal“ sorgte die radikale Inszenierung der „Fledermaus“ durch Hans Neuenfels. Mit dieser Produktion verabschiedete sich Gérard Mortier 2001 aus Salzburg, um von 2002 bis 2004 den ersten Zyklus der „Ruhrtriennale“ zu gestalten.²³⁴

Karajans Tod am 16. Juli 1989 hatte eine grundlegende Zäsur innerhalb der jüngeren Festspielgeschichte ausgelöst. Es war klar, dass er als leitende Persönlichkeit der Festspiele nicht ersetzt werden konnte. Wer die Festspiele nach ihm auch übernehmen würde, ein grundlegender Wandel war unausbleiblich. Gérard Mortier und Hans Landesmann gelang dieser Paradigmenwechsel in einer Weise, dass selbst ihren größten Kritikern und auch den Nostalgikern, die während der zehn Jahre von 1992 bis 2001 immer wieder von der „guten alten Zeit“ unter Karajan schwärmten, bewusst war: Ein Zurück zu Karajans Zeiten konnte es nicht mehr geben. Das große Verdienst Mortiers war, dass er es schaffte, Verkrustungen aufzubrechen, „*die Kunst wieder zum eigentlichen Thema der Festspiele zu machen*“ und mit vielen organisatorischen und ästhetischen Innovationen auch ein jüngeres Publikum für die Salzburger Festspiele zu gewinnen. Hans Landesmann gelang es, mit dramaturgisch klug zusammengestellten und zyklisch gebündelten Konzertprogrammen neue Maßstäbe zu setzen.²³⁵

In den zwölf Jahren zwischen Karajans Tod (1989) und dem Ende der Ära Mortier (2001) standen insgesamt 62 Schauspielproduktionen auf dem Programm der Salzburger Festspiele. Davon entfielen 57 % auf Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen) und 32 % bzw. 11 % auf Koproduktionen bzw. Gastspiele. Unter Schauspielchef Peter Stein, der über ein erhöhtes Budget verfügte, nahm die Zahl der Eigenproduktionen zu. Zusätzlich erhöhte er das Angebot an Schauspielaufführungen, indem er vermehrt zu Koproduktionen und Gastspielen griff. Seine beiden Nachfolger, Ivan Nagel und Frank Baumbauer, die wieder mit einem geringerem Schauspielbudget auskommen mussten, versuchten die fehlenden Mittel bei den Eigenproduktionen einzusparen und durch ein Mehr an Kosten sparenden Koproduktionen und Gastspielen auszugleichen. Bemerkenswert ist, dass kein einziger der unter Mortier arbeitenden Schauspielchefs eine Zusammenarbeit mit dem Wiener Burgtheater suchte. Die einzige Koproduktion zwischen den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater, Hugo von Hofmannsthal's „Der Schwierige“ unter der Regie von Jürgen Flimm,

²³³ Vgl. Müry, Andres: Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 185 und S. 189.

²³⁴ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 19.

²³⁵ Vgl. Stenzl, Jürg: Mortiers große Wende. Musiktheater und Konzert 1992-2001. S. 128-129; und vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 19.

entstand in der Interimszeit zwischen Karajan und Mortier (1989-1991), also noch vor dem Amtsantritt von Peter Stein.²³⁶

4.4 Intendant Peter Ruzicka (2001-2006)

„Denn heute - heutzutage - erblickt der Intendant schon lange Gesichter und eine beständig das Neue, das noch niemals Dagewesene einfordernde Presse, wenn eine Produktion auch nur im zweiten oder dritten Jahr zur Wiederaufnahme ansteht. Die Subventionen sinken, die Kartenpreise sollen tunlichst nicht steigen, die Gagen sowieso nicht, Koproduktionen mit anderen Festivals oder Opernhäusern treffen auf Missbilligung, da sie angeblich die Identität der Festspiele untergraben, gleichzeitig aber werden in jedem Sommer, Jahr für Jahr, wenigstens fünf neue Operninszenierungen zum Gewohnheitsrecht erklärt. Der Intendant der Salzburger Festspiele sieht sich widerstreitenden Erwartungen ausgesetzt, die auf den ersten Blick kaum vereinbar scheinen. Und auf den zweiten Blick erst recht nicht.“²³⁷

Im Frühjahr 1999 setzte das Festspielkuratorium eine Findungskommission ein, die schließlich aufgrund vorgegebener Kriterien empfahl, den Komponisten und langjährigen Intendanten der Hamburgischen Staatsoper, Peter Ruzicka, zum künftigen Intendanten der Salzburger Festspiele zu berufen. Kurz vor Jahresende 1999 entsprach das Kuratorium dieser Empfehlung und beschloss, dass Peter Ruzicka ab Herbst 2001 als Künstlerischer Leiter die Geschicke der Festspiele lenken sollte. Zum Schauspielchef wurde Jürgen Flimm ernannt.²³⁸

Nach den „überfälligen Reformen und spektakulären Neuerungen“ unter Intendant Mortier steuerte Ruzicka die Festspiele wieder in ruhigere Gewässer, doch war für den neuen Intendanten - wie für seine Vorgänger - die Moderne ein selbstverständliches Anliegen. Aufgrund von Budgetkürzungen seitens der öffentlichen Hand, musste allerdings der Programmumfang eingeschränkt werden. Jürgen Flimm, für drei Jahre zum Leiter des Schauspiels bestellt, bewegte sich ganz auf der Linie Ruzickas und wurde von diesem besonders wegen seiner Eigenschaften als „Ermöglicher“ geschätzt. Dieser verpflichtete Regisseure wie Andrea Breth und Claus Peymann, die Stücke österreichischer Dramatiker im Landestheater inszenierten. Viel Beifall erhielt Andrea Breths Version von Arthur Schnitzlers „Das weite Land“, verrissen wurde hingegen die Uraufführung von Peter Turrinis „Da Ponte in Santa Fe“. Am Domplatz gelang Flimm die von Mortier angekündigte, aber nicht realisierte Neuausrichtung des „Jedermann“ mit dem Oberammergauer Christian Stückl, der mit Peter Simonischek in der Titelrolle, Veronica Ferres als Buhlschaft, Tobias Moretti als Teufel und Gutem Gesell sowie Jens Harzer als Tod eine Starbesetzung um sich versammelte. Flimm rief gleich zu Beginn seiner Amtszeit einen neuen Programmschwerpunkt ins Leben: das „Young Directors Project“. Im inzwischen zu einem modernen, funktionstüchtigen Theater

²³⁶ Siehe Anhang C: 3. Das Schauspiel in der Interimszeit (1990-1991) und unter Gérard Mortier (1992-2001).

²³⁷ Zitat aus Ruzicka, Peter: Fünf Jahre Salzburg! Ein Rückblick ohne Zorn? S. 25.

²³⁸ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 19.

umgebauten ehemaligen Stadtkino sollten drei junge Regisseure ihre Arbeiten zeigen und sich einer Jury stellen. Der von der Firma Montblanc International zur Gänze gesponserter Wettbewerb für Jungregisseure ist auch heute noch fester Bestandteil des Festspielprogramms (siehe auch Kapitel 4.6).²³⁹

Einer der drei Kandidaten, die im Jahr 2002 von Jürgen Flimm zu diesem Regie-Wettbewerb eingeladen wurden, war der Schweizer Autor und Regisseur Igor Bauersima, der „Das Maß der Dinge“ („the shape of things“) von Neil LaBute als Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater inszenierte.²⁴⁰

2004 prägten mit Falk Richter, Sebastian Nübling und Elmar Goerden drei jüngere Regisseure das Schauspielprogramm.²⁴¹

Bereits im Mai 2003 gab Schauspielchef Jürgen Flimm bekannt, dass er seinen Vertrag nach dem Sommer 2004 *„auf eigenen Wunsch“* nicht verlängern werde. Laut ORF sei die Vertragsverlängerung Flimms am Mozartjahr 2006 gescheitert. Ruzicka wollte 2006 das Landestheater für vier Jugendopern Mozarts nutzen, konnte *„über diesen Punkt“* jedoch mit Flimm *„keine Einigung“* erzielen. Am 28. Mai 2003 wurde auf Vorschlag von Intendant Peter Ruzicka vom Kuratorium der Salzburger Festspiele beschlossen, Martin Kušej mit 1. Oktober 2004 zum Schauspielchef zu berufen. Ruzicka erhoffte sich von dieser Entscheidung *„eine engere Verbindung von Oper und Schauspiel“*, da Kušej ein Theatermann sei, *„der mit der Genauigkeit des Schauspielregisseurs auch an Opern herangehe“*. Er erwarte sich zudem, dass Kušej jeden Sommer auch ein Stück selbst inszeniere. *„Kuşej habe am Burgtheater als unspielbar geltende Stücke von Grillparzer oder Schönherr inszeniert. Österreichische Dramatiker sollten daher auch in Salzburg besonders berücksichtigt werden.“*²⁴²

Seine Verpflichtung für zunächst nur zwei Spielzeiten empfand Kušej als Vorteil: *„Diese temporäre Begrenzung erfordert ein Bekenntnis zu einer pointierten und durchschlagenden Theaterkunst, zum eindeutigen, unmissverständlichen Programm und zum emotionalen und eruptiven Ereignis.“* Es gehe ihm darum, dass *„die Sparte Schauspiel eine ähnliche innovative Dimension erhält, wie es uns mit der programmatischen Eröffnungs-Inszenierung des ‚Don Giovanni‘ 2002 gelungen ist. Auf Grund seiner Kontakte und Erfahrungen an den*

²³⁹ Vgl. Müry, Andres (Hrsg.): Kleine Salzburger Festspielgeschichte. Ausblick. S. 190-192; und vgl. Salzburger Nachrichten. Kultur. „Festspiele auf sicheren Säulen.“ Artikel von Werner Thuswaldner vom 27.7.2002. <http://search.salzburg.com/articles/1620256?highlight=Ruzicka+Thuswaldner> (Zugriff am 12.9.2009).

²⁴⁰ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv. 2002. Schauspiel. Neil LaBute. Das Mass der Dinge. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/471/id/469/sid/2/year/2002/> (Zugriff am 13.9.2009).

²⁴¹ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2004. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/2004/default2/> (Zugriff am 13.9.2009)

²⁴² Vgl. Salzburger Nachrichten. Kultur. „Jürgen Flimm verlässt Salzburg nach 2004.“ Artikel vom 21.5.2003. <http://search.salzburg.com/articles/1677459?highlight=J%C3%BCrgen+Flimm+2004+> (Zugriff am 13.9.2009).

renommiertesten Bühnen“ bürge er dafür, „weitere bedeutende Regisseure und Schauspielerpersönlichkeiten für Salzburg zu verpflichten“.²⁴³

Auf wenig Zustimmung stieß die Berufung von Martin Kušej zum Schauspielchef dagegen beim Betriebsrat der Salzburger Festspiele. *„Mit Erstaunen und Entsetzen müssen der Betriebsrat und die Belegschaft der Salzburger Festspiele feststellen, dass Herr Martin Kušej die Nachfolge unseres derzeitigen Schauspielersdirektors Jürgen Flimm antreten soll“*, stand in einem Brief, den der Betriebsratsvorsitzende der Salzburger Festspiele, Kurt Hofer, an das Direktorium der Salzburger Festspiele sandte. *„Die Schwierigkeiten, die dieser Mann mit sich bringt [...], sind bekannt [...]“*, so Hofer in seinem Schreiben: *„Muss man mit Gewalt für Ärger sorgen? [...] Gerade in diesen schwierigen Zeiten, wo der Umbau des Kleinen Festspielhauses bevorsteht und die Wörter ‚Umstrukturierung‘ und ‚Sparen‘ allgegenwärtig sind, sollte man sich nicht zusätzlich eine solche Last aufbürden.“* Trotz dieser massiven Einwände seitens des Betriebsrates wurde Martin Kušej vom Festspielkuratorium einstimmig für die Jahre 2005 und 2006 zum Leiter des Schauspiels bestellt.²⁴⁴

Im November 2004 präsentierte er sein erstes Programm unter dem Motto „Wir die Barbaren - Nachrichten aus der Zivilisation“. *„Priorität hätten dabei die österreichische Literatur und vor allem höchste Qualität der Schauspieler gehabt. Nur so können wir mit dem Schauspiel gegen die Oper bestehen, die ja in Salzburg der natürlich Feind des Schauspiels ist, sagte Kušej nicht ohne den Hinweis auf bestes Einvernehmen mit Ruzicka und dem Direktorium“*.²⁴⁵

Auf der Perner-Insel inszenierte Kušej Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“, eine Koproduktion mit dem Wiener Burgtheater. Barbara Frey reüssierte in Salzburg mit Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“ und Stephan Kimmig mit Heinrich von Kleists „Penthesilea“ im Landestheater.²⁴⁶

Im Jahr 2006 grenzte sich das Schauspielprogramm bewusst von Mozart ab und widmete sich unter dem Motto „Genug! Vom Glück im Diesseits“ der Komödie. Schauspielchef Martin Kušej gelang mit seiner Inszenierung von Nestroy's „Höllenangst“ im Salzburger Landestheater, einer Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater, ein großer Erfolg. Überdies leitete er gemeinsam mit Alexander Kluge im „Magazin des Glücks“

²⁴³ Vgl. Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele: Martin Kušej neuer Schauspielleiter.“ Artikel vom 28.5.2003. <http://diepresse.com/home/kultur/news/222680/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 13.9.2009).

²⁴⁴ Vgl. Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele: Betriebsrat lehnt Kušej als Schauspielchef ab.“ Artikel vom 30.5.2003. <http://diepresse.com/home/kultur/news/222449/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 13.9.2009).

²⁴⁵ Vgl. Salzburger Nachrichten. Kultur. „Breit gefächertes Festspiel-Programm für 2005.“ Artikel von 19.11.2004. <http://search.salzburg.com/articles/1783960?highlight=Kusej+Schauspielchef+> (Zugriff am 14.9.2009).

²⁴⁶ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2005. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/2005/default2/> (Zugriff am 14.9.2009).

einen „Salon zur Erforschung der Grundlagen des Komischen“, der mit Autoren, Philosophen, Musikern, einem Haubenkoch und einem Fußballtrainer als Experten aufwartete.²⁴⁷

Im Rahmen dieser Veranstaltungsreihe inszenierte Martin Kušej zudem gemeinsam mit Henning Bock die Uraufführung von Albert Ostermaiers Stück „Ersatzbank“ in Koproduktion mit dem Wiener Burgtheater und dem Thalia Theater in Hamburg.

Eine weitere Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater wurde im Republic aufgeführt. Die Nachwuchsregisseurin Friederike Heller nahm mit Peter Handkes Stück „Die Unvernünftigen sterben aus“ am Regie-Wettbewerb „Young Directors Project“ teil.²⁴⁸

2006 ließ Peter Ruzicka zum 250. Geburtstag des Komponisten alle 22 Mozart-Opern szenisch aufführen. Seine letzte Spielzeit wurde ein Sommer der Rekorde. Die Festspiele verzeichneten in diesem Jahr die höchste Zahl an Produktionen und Aufführungen in ihrer Geschichte, nie kamen mehr Besucher, und auch die Einnahmen waren noch nie so hoch. Alle 22 Produktionen wurden auch medial weiterverwertet und erschienen noch im Herbst 2006 auf DVD.²⁴⁹

Die Jahre 2002 bis 2006 der Intendanz Ruzicka bescherten den Festspielen die höchsten Einspielergebnisse und Besucherzahlen seit Karajans Zeiten und verliefen damit nicht nur künstlerisch, sondern auch wirtschaftlich außerordentlich erfolgreich.²⁵⁰

In den fünf Jahren der Intendanz Peter Ruzicka (2002-2006) standen - ohne Berücksichtigung des „Young Directors Project“, das zur Gänze von Montblanc International gesponsert wurde - insgesamt 29 Schauspielproduktionen auf dem Programm, wobei sich der Anteil der im eigenen Haus hergestellten Produktionen (Eigenproduktionen und Wiederaufnahmen) im Vergleich zur Spielzeit Mortier von 57 % auf 27 % mehr als halbierte. In den Jahren 2004 bis 2006 gab es keine einzige Neuinszenierung (Eigenproduktion) speziell für Salzburg im Schauspiel. Um dennoch auf das seit Mortier übliche Soll von jährlich fünf bis sechs Schauspielproduktionen zu kommen, wurden mehr Koproduktionen in Auftrag gegeben und Gastspiele eingekauft. Dadurch stieg unter Peter Ruzicka der Anteil der Koproduktionen von 32 % auf 52 % und der Gastspiele von 11 % auf 21 %. Der Trend, weg von den aufwändigen

²⁴⁷ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2006.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/2006/default2/> (Zugriff am 14.9.2009).

²⁴⁸ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 2006. Schauspiel.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/835/id/831/sid/58/year/2006/> (Zugriff am 14.9.2009).

²⁴⁹ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 22.

²⁵⁰ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2002-2006. „Von Mozart bis zur Zweiten Moderne: Die Ära Ruzicka.“ <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/default7/> (Zugriff am 14.9.2009).

Eigenproduktionen, hin zu den Kosten sparenden Koproduktionen und Gastspielen, der unter Mortier begonnen hatte, verstärkte sich demnach unter Ruzicka.²⁵¹

In den Jahren 2005 und 2006 nützte Schauspielchef Martin Kušej seine guten Beziehungen zu Burgtheaterdirektor Klaus Bachler und fädelte gleich vier Koproduktionen mit dem Wiener Burgtheater ein, wobei er drei selbst inszenierte.

4.5 Intendant Jürgen Flimm (seit 2007)

„Es gibt in Salzburg eine Zeit, die ist wunderbar, sie fängt Mitte Juni an, hört Ende Juli auf: Wenn alle probieren, das ganze Haus summt, alle sind fröhlich, und alle sind sie noch Sieger. Da kriegt Salzburg eine ganz helle Atmosphäre. Die will ich nicht missen. Anderes schon. Aber diese Zeit nicht. Ich gehe auf die Proben, rede mit den Regisseuren über die Produktionen und fühle mich, um mit Brecht zu sprechen, sehr geehrt, wenn meine Vorschläge angenommen werden.“²⁵²

Schon vor Beginn der Festspielsaison 2004 kündigte Intendant Peter Ruzicka an, dass er seinen am 30. September 2006 endenden Vertrag nicht verlängern werde. Als Grund gab er an, dass er sich in Hinkunft wieder mehr seiner künstlerischen Tätigkeit als Komponist widmen wolle.²⁵³

Obwohl Jürgen Flimm wegen Differenzen mit Ruzicka nach dem Sommer 2004 seinen Vertrag als Schauspielchef nicht verlängert hatte, wurde er im August 2004 vom Festspielkuratorium mit einer Vertragsdauer von 1. Oktober 2006 bis zum 30. September 2011 zum neuen Festspiel-Intendanten berufen. Mit Jürgen Flimm *„ersetzte ein schlagfertiger, um flapsige Sprüche nicht verlegener, auch mit der Politik bestens vernetzter Künstlertyp einen kühlen Analytiker.“²⁵⁴*

Anfang Mai 2005 wurde Thomas Oberender auf Vorschlag von Flimm zum Leiter des Schauspiels bestellt. Dieser sollte die gleiche Position wie Markus Hinterhäuser innehaben, der ab 2007 für das Musikprogramm zuständig war. Beide waren Abteilungsleiter, unterstanden direkt dem Intendanten, waren jedoch nicht Mitglieder des Direktoriums.²⁵⁵

Die Festspiele 2007 standen unter dem Motto „Die Nachtseite der Vernunft“. Da das Schauspiel ausgeglichen zu bilanzieren hatte, war vor allem Thomas Oberender, der neue

²⁵¹ Siehe Anhang C: 4. Das Schauspiel unter Peter Ruzicka (2002-2006) - ohne „Young Directors Project“.

²⁵² Der Standard. Printausgabe vom 26.8.2009. Aus einem Interview von Andrea Schurian mit dem Intendanten der Salzburger Festspiele, Prof. Jürgen Flimm. „Beim Schlusschor bin ich am Wasser gebaut.“ <http://derstandard.at/1250691230147/Juergen-Flimm-Beim-Schlusschor-bin-ich-am-Wasser-gebaut> (Zugriff am 13.9.2009).

²⁵³ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2004. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/2004/default2/> (Zugriff am 13.9.2009).

²⁵⁴ Vgl. Kleine Zeitung. Kultur. Festspiele. „Intendanten der Festspiel seit Karajan.“ Artikel vom 24.7.2009. <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/festspiele/2087464/intendanten-festspiele-seit-karajan.story> (Zugriff am 13.9.2009).

²⁵⁵ Vgl. Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 6.5.2005. Kultur: „Salzburgs Schauspiel-Chef.“ <http://search.salzburg.com/articles/1813900?highlight=Flimm+2005+> (Zugriff am 13.9.2009).

Schauspielchef, zu Koproduktionen gezwungen. Er versuchte in seiner Programmgestaltung an Max Reinhardt anzuschließen. Ganz zu Beginn stand „Ein Fest für Boris“ von Thomas Bernhard. Ein Anti-„Jedermann“ - mit Verkrüppelten. 1975 hatte Bernhard in einem Interview bekannt: *„Mein erstes Stück, ‚Ein Fest für Boris‘, ist für Salzburg geschrieben worden, eine Art Anti-Jedermann, eine Tafel mit Leuten, ein Fest, aber Verkrüppelte, auf meine Art“.*²⁵⁶

Die erste Uraufführung dieses Festspielsommers fand auf der Pernerinsel in Hallein statt. Der belgische Theatermacher Luk Perceval präsentierte mit „Molière. Eine Passion“ erneut ein Großprojekt als Koproduktion mit der Berliner Schaubühne. Für den Text ließ er sich von vier Komödien Molières inspirieren: „Menschenfeind“, „Don Juan“, „Tartuffe“ und „Der Geizige“. Nach vielen Jahren gab es wieder eine echte Eigenproduktion: Heiner Müllers „Quartett“ im Carabinieri-Saal der Residenz in der Regie von Barbara Frey. Im Landestheater inszenierte Christian Weise William Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“, eine Koproduktion mit dem Schauspielhaus Zürich.²⁵⁷

Am Ende der Festspielsaison resümierte der Kritiker Wilhelm Sinkovicz von der Zeitung „Die Presse“: *„Die wirtschaftlichen Ergebnisse sind gut, die künstlerischen nicht. 2008 wird es besser.“*²⁵⁸ Norbert Mayer präziserte mit Blick aufs Schauspiel: *„Ermüdender Molière, verstümelter Bernhard, harmloser Shakespeare. Thomas Oberender überzeugte als neuer Schauspiel-Chef nur bedingt. Im Vergleich mit seinem Vorgänger Martin Kušej hat Thomas Oberender, neuer Theaterchef der Salzburger Festspiele, eine nur mäßige erste Saison produziert. Das Enttäuschende lag vor allem an den zwei großen Produktionen, die mit den Glanzleistungen im Vorjahr nicht mithalten konnten.“*²⁵⁹

Für den Festspielsommer 2008 gab Jürgen Flimm das Motto „Denn stark wie die Liebe ist der Tod“ aus, das dem „Hohelied Salomos“ entnommen war.²⁶⁰

²⁵⁶ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Nachtseite der Vernunft.“ Programmheft für das Jahr 2007. S. 48. Thomas Bernhard: „Ein Fest für Boris.“

²⁵⁷ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Nachtseite der Vernunft.“ Programmheft für das Jahr 2007. Das Schauspiel. S. 47-52; und vgl. Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele präsentierten Programm.“ Artikel vom 12.5.2007. <http://diepresse.com/home/kultur/news/303678/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

²⁵⁸ Die Presse. Printausgabe vom 27.8.2007. „Salzburger Festspiele: Der Star ist tot, es lebe der Star.“ Artikel von Wilhelm Sinkovicz. <http://diepresse.com/home/kultur/kultursommer/325724/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

²⁵⁹ Vgl. Die Presse. Print-Ausgabe vom 27.8.2007. „Kuşej's Nachfolger schwächelt noch.“ Artikel von Norbert Mayer. <http://diepresse.com/home/kultur/kultursommer/325768/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

²⁶⁰ Vgl. Salzburger Nachrichten. Kultur. „Das Motto.“ Artikel vom 23.11.2007. <http://search.salzburg.com/articles/1981299?highlight=Salzburger+Festspiele+2008> (Zugriff am 16.9.2009).

Thomas Oberender präsentierte 2008 ein abwechslungsreiches Schauspielprogramm, eine Mischung aus Klassik und Exotik. Andrea Breth inszenierte Dimitré Dinevs Bühnenfassung von Dostojewskijs „Schuld und Sühne“ als Eigenproduktion der Salzburger Festspiele. Nicolas Stemmann brachte Schillers „Die Räuber“ in Koproduktion mit dem Thalia Theater Hamburg auf der Perner-Insel und Ramin Gray zeigte „Harper Regan“, die deutschsprachige Erstaufführung des britischen Erfolgsautors Simon Stephens. Im Zentrum des künstlerischen Interesses stand die Uraufführung von „Das Hirschhaus“ von Jan Lauwers und der flämischen Needcompany, die das Stück als Auftragswerk der Salzburger Festspiele als Schlussteil einer Trilogie „über das Wesen des Menschen“ auf die Bühne der Perner-Insel brachte. In „The Year of Magical Thinking“, einem Gastspiel des „Lyttelton Theatre, National Theatre, London“, stand Vanessa Redgrave allein auf der Bühne des Landestheaters.²⁶¹

Für das Festspieljahr 2009 wurde das Motto „Das Spiel der Mächtigen“ - 1973 und 1974 Titel einer Shakespeare-Collage von Giorgio Strehler bei den Salzburger Festspielen - gewählt. Thomas Oberender, bei dem es Anfang des Jahres nach einem größeren Konflikt mit Intendant Jürgen Flimm noch so ausgesehen hatte, als ob er den bevorstehenden Festspielsommer als Schauspielchef nicht erleben würde, hatte „*ein spürbar trotziges ‚Jetzt erst recht‘-Theater auf die Beine gestellt*“. Regisseur Sebastian Nübling gestaltete mit seinem „Judith“-Projekt auf der Basis von Hebbels gleichnamigem Drama und Vivaldis Festmusik „Juditha triumphans“ einen Musik-Theaterabend auf der Perner-Insel, indem er „*romantisches Theater und ein barockes Oratorium auf gnadenlos zeitgenössische Texte und Musik prallen*“ ließ. Erstmals in deutscher Sprache war Peter Handkes „Bis dass der Tag euch scheidet oder Eine Frage des Lichts“ in der Regie von Jossi Wieler zu sehen. Handke setzte sich darin mit Samuel Becketts „Das letzte Band“ auseinander. Der „Young Directors Project“-Gewinner des Jahres 2003, Alvis Hermanis, kehrte mit seinem außergewöhnlichen Schauspieler-Ensemble des Neuen Rigaer Theaters ins Festspielprogramm zurück und präsentierte „The Sound of Silence“, „*ein weltweit erfolgreiches Stück über Glück und Liebe der Machtlosen*“. Im Landestheater kam es zu einer Wiederaufnahme von Andrea Breths „Verbrechen und Strafe“ von Dostojewskij aus dem Jahr 2008.²⁶²

„Die Bakchen“ von Euripides, eine Koproduktion mit dem Berliner Ensemble, musste wegen des Todes des Regisseurs Jürgen Gosch kurzfristig abgesagt werden. Das Stück wurde nun

²⁶¹ Vgl. Salzburger Nachrichten. „Drama und Spaß bei den Festspielen“. Artikel vom 18.7.2008. <http://search.salzburg.com/articles/688768?highlight=Harper+Regan+> (Zugriff am 16.9.2009).

²⁶² Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Das Spiel der Mächtigen.“ Programmheft für das Jahr 2009. Das Schauspiel. S. 43-49; und vgl. DiePresse.com Kultur. Kultursommer. „Salzburger Festspiele mit ‚Jetzt erst recht‘-Theater.“ Artikel vom 21.7.2009. <http://diepresse.com/home/kultur/kultursommer/496698/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

von den Schauspielern am 30. Juli gelesen und anstelle der „Bakchen“ gastierte das Deutsche Theater Berlin mit Anton Tschechows „Die Möwe“ im Landestheater. Diese Regiearbeit galt als „Goschs Vermächtnis“ (Süddeutsche Zeitung). Sie war seine letzte Tschechow-Inszenierung und bis dahin außerhalb von Berlin nicht zu sehen gewesen.²⁶³

Das Resümee des ORF über das Schauspiel im Festspielsommer 2009 lautete: *„Keine Sternstunden im Theater. Im Schauspielbereich wären die ‚Bakchen‘ des Euripides vielleicht der große Wurf geworden, hätte der während der Proben verstorbene Regisseur Jürgen Gosch seine Arbeit beenden können. So blieb es bei interessanten Konzepten - etwa Sebastian Nüblings vielschichtiger ‚Judith‘ -, erbaulichen Gastspielen wie Alvis Hermanis’ ‚Sound of Silence‘ und gelungenen Wiederaufnahmen wie Andrea Breths Inszenierung von ‚Verbrechen und Strafe‘. Die große Sternstunde ist allerdings ausgeblieben, auch bei Peter Handkes neuem Text ‚Bis das der Tag euch scheidet‘, einem Echo auf Samuel Becketts ‚Das letzte Band‘“.*²⁶⁴

Anlässlich der Kuratoriumssitzung der Salzburger Festspiele Anfang Dezember 2008 gab Jürgen Flimm bekannt, *„über die Saison 2011 hinaus nicht mehr als Intendant zur Verfügung zu stehen“*. Er werde in den Jahren 2010 und 2011 *„zusätzlich noch das Theater programmieren“*, da Thomas Oberender, seit 2007 Schauspielchef, Salzburg nach Ende der Saison 2009 vorzeitig verlassen werde. Flimm: *„Das Opernprogramm 2011 steht bis auf eine Produktion bereits fest. [...] Daher sehe ich kein Problem, mich in den kommenden zwei, drei Jahren verstärkt um das Theater zu kümmern.“* Unmittelbar vor der Sitzung hatte Oberender an die Mitglieder des Kuratoriums ein Schreiben verteilen lassen, in dem er beklagte, *„von Flimm aus Salzburg hinausgemobbt worden zu sein“*.²⁶⁵

Die Mitglieder des Kuratoriums stimmten der Entscheidung Flimms zu und gaben zugleich den Startschuss für die Suche nach einem neuen Intendanten. *„Oberender hat gut gearbeitet, ich persönlich bedauere diese Entwicklung. Mir wäre es lieber gewesen, das künstlerische Leitungsteam hätte wie geplant bis 2011 durchgemacht“*, erklärte der Vorsitzende des Kuratoriums, der Salzburger Landeshauptmann-Stellvertreter Wilfried Haslauer im APA-

²⁶³ Vgl. Salzburger Nachrichten. Kultur. „Programmänderung in Salzburg nach Tod von Jürgen Gosch.“ Artikel vom 19.6.2009. <http://search.salzburg.com/articles/4849536?highlight=Bakchen+Salzburger+Festspiele> (Zugriff am 17.9.2009).

²⁶⁴ Vgl. OE1.ORF.at. Kultur. Bühne. „Künstlerische Bilanz der Salzburger Festspiele.“ Meldung vom 20.8.2009. <http://oe1.orf.at/inforadio/111667.html> (Zugriff am 17.9.2009).

²⁶⁵ Vgl. Der Standard. Printausgabe vom 10. Dezember 2008. Artikel: „Jürgen Flimm verzichtet auf Vertragsverlängerung.“ <http://derstandard.at/1227288208171> (Zugriff am 17.9.2009).

Gespräch. *„Es ist das Recht des künstlerischen Intendanten Flimm, sich sein Team zu suchen. Da er mit Oberender nicht mehr konnte, ist das leidenschaftslos zur Kenntnis zu nehmen.“*²⁶⁶

Knapp zwei Wochen später kündigte jedoch Berlins Regierender Oberbürgermeister Klaus Wowereit an, dass der Leiter der Salzburger Festspiele, Jürgen Flimm, neuer Intendant der Berliner Staatsoper Unter den Linden werde. Flimm werde sein Amt bereits zum 1. September 2010 antreten - zu einem Zeitpunkt, zu dem er noch ein Jahr Intendant der Salzburger Festspiele sein sollte - und *„der Berliner Staatsoper bereits in wenigen Tagen, nämlich ab Jänner 2009, beratend zur Verfügung stehen“*.²⁶⁷

Da für Flimm *„die Arbeit in großem Maße getan“* sei, werde er das Festspielkuratorium um eine vorzeitige Vertragsauflösung bitten. *„Wenn ich im Frühjahr 2010 das Programm für 2011 vorzulegen habe, dann habe ich nach der Saison 2010 nichts mehr zu tun. Was soll ich da noch rumsitzen?“* sagte er in einem Interview.²⁶⁸

Mitte Jänner 2009 ersuchte das Direktorium der Festspiele das Kuratorium, *„die ausgesprochene Kündigung Oberenders zurückzunehmen“*. Sowohl Kuratorium als auch Oberender akzeptierten die Zurücknahme, sodass der Chef des Schauspiels - wie ursprünglich geplant - bis 2011 in Salzburg bleiben wird. *„Zum Thema Jürgen Flimm“* vertagte das Kuratorium dagegen *„alle anstehenden Entscheidungen“* und beauftragte eine Findungskommission, bis Ende April 2009 einen neuen Intendanten für die Salzburger Festspiele vorzuschlagen *„und einen Dreier-Vorschlag“* zu präsentieren. *„Erst wenn klar ist, wann der Beste zur Verfügung steht, könne über Flimms Vertrags-Verkürzung geredet werden“*, so die Leitende des Festspielkuratoriums, Wilhelmine Goldmann.²⁶⁹

Mitte Mai 2009 wurde der von der Findungskommission präsentierte Zürcher Operndirektor Alexander Pereira durch einen Beschluss des Festspielkuratoriums zum Salzburger Festspiel-Intendanten ab 2012 ernannt. *„Bis dahin dauert sein Vertrag in Zürich. Er werde nicht vorzeitig in Zürich aussteigen“*, so Pereira.²⁷⁰

²⁶⁶ Vgl. Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Suche nach Intendanten für Salzburger Festspiele.“ Artikel vom 10.12.2008. (APA). <http://diepresse.com/home/kultur/news/436580/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

²⁶⁷ Vgl. Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Jürgen Flimm wird neuer Chef der Berliner Staatsoper.“ Artikel vom 22.12.2008. <http://diepresse.com/home/kultur/news/439662/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

²⁶⁸ Vgl. Presse.com. Kultur. Bühne. „Flimm glaubt an Einigung mit den Salzburger Festspielen.“ Artikel vom 23.12.2008. <http://diepresse.com/home/kultur/news/439921/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

²⁶⁹ Vgl. Die Presse.com Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele: Schauspiel-Chef Oberender bleibt.“ (APA). Artikel vom 13.1.2009. <http://diepresse.com/home/kultur/news/443482/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

²⁷⁰ Vgl. Die Presse. Print-Ausgabe vom 20.05.2009. „Pereira ist neuer Intendant der Salzburger Festspiele.“ Artikel von Barbara Petsch. <http://diepresse.com/home/kultur/news/480656/index.do?from=suche.intern.portal>

Ende Juli 2009 kam dann auch die von Jürgen Flimm angestrebte Einigung mit dem Festspielkuratorium zustande. *„Jürgen Flimm wird am 30. September 2010 - ein Jahr früher als vorgesehen - seine Intendanz der Salzburger Festspiele beenden“*. Aus der von Landeshauptfrau Gabi Burgstaller und Jürgen Flimm unterzeichneten *„Abänderungs- und Auflösungsvereinbarung“* gehe klar hervor, *„dass das Dienstverhältnis ,zum 30. September 2010 einvernehmlich aufgehoben wird“*, hieß es in der Pressemitteilung des Landes Salzburg. Zudem werde Flimm gestattet, *„ab 1. Oktober 2009 seine im Herbst 2010 beginnende Intendanz an der Staatsoper in Berlin vorzubereiten“*. Doch hätten laut Vereinbarung *„die Verpflichtungen gegenüber den Salzburger Festspielen“* bis zum 30. September 2010 *„absolute Priorität“*.²⁷¹

In der Kuratoriumssitzung vom 10. Dezember 2009 wurde die künftige Leitung der Salzburger Festspiele rechtlich fixiert. Alexander Pereira wird von 1. Oktober 2011 bis 30. September 2016 *„die gesamt künstlerische Verantwortung“* tragen und zudem für die Abteilungen Rechte, Technik, Dramaturgie, Presse und Marketing zuständig sein. Der Vertrag von Präsidentin Helga Rabl-Stadler wurde bis 30. September 2014 verlängert und sie wird ab 1. Jänner 2011 neben ihren bisherigen Tätigkeiten die kaufmännischen Agenden übernehmen. Der gegenwärtige kaufmännische Direktor, Gerbert Schwaighofer, wird die Salzburger Festspiele mit 31. Dezember 2010 verlassen. Sein Posten wird nicht nachbesetzt. Somit wird das Direktorium ab 2011 nur mehr aus zwei - statt bisher drei - Mitgliedern bestehen. Der derzeitige Konzertchef Markus Hinterhäuser wird von 1. Oktober 2010 bis 30. September 2011 für ein Jahr Intendant des Festivals, bevor Alexander Pereira, zurzeit noch Chef des Züricher Opernhauses, diese Aufgabe übernehmen wird.²⁷²

In den drei Jahren der Intendanz Jürgen Flimms (2007-2009) standen - ohne Berücksichtigung des „Young Directors Project“ - insgesamt 19 Schauspielproduktionen auf dem Programm. Das Verhältnis von Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen) zu Koproduktionen und Gastspielen, das unter Ruzicka bei 27 % zu 73 % lag, veränderte sich unter Flimm auf 33 % zu 67 %, wobei der Anteil der Koproduktionen zurückging und der der Gastspiele anstieg.²⁷³

Obwohl in den Jahren 2007 bis 2009, in denen Thomas Oberender für das Schauspiel verantwortlich war, acht der insgesamt neunzehn Schauspielproduktionen (ohne „Young

²⁷¹ Vgl. Salzburger Nachrichten. Kultur. „Jürgen Flimm: Abänderung und Auflösung.“ Artikel vom 25.7.2009. <http://search.salzburg.com/articles/5250840?highlight=Salzburger+Festspiele+2009+> (Zugriff am 17.9.2009).

²⁷² Vgl. Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 11.12.2009. „Drei Verträge für die Festspiele.“ Artikel von Hedwig Kainberger; und vgl. Salzburger Festspiele. Homepage. Aktuell. „Ergebnisse der Kuratoriumssitzung vom 10. Dezember 2009. Neue Aufgabenteilung.“ <http://www.salzburgerfestspiele.at/dasprogramm/homepage2010/> (Zugriff am 22.12.2009).

²⁷³ Siehe Anhang C: 5. Das Schauspiel unter Jürgen Flimm (2007-2009) - ohne „Young Directors Project“.

Directors Project“) in Form von Koproduktionen hergestellt wurden, wurde im Gegensatz zu seinem Vorgänger Martin Kušej das Wiener Burgtheater kein einziges Mal als Koproduktionspartner herangezogen. Jürgen Flimm auf die Frage, warum es seit dem Beginn seiner Intendanz (2007) zu keiner Koproduktion mit dem Wiener Burgtheater kam: „Das muss der Leiter des Schauspiels beantworten. Das hängt von den Regisseuren ab.“²⁷⁴

4.6 Das „Young Directors Project“

„Eine Regiegeneration unterschiedlicher Theatersprachen und internationaler Identitäten stellt sich im Rahmen eines Festival-Wettbewerbs vor. Junge Regisseure, deren Textauswahl den Bogen vom Gegenwartsautor zur antiken Tragödie und von Produktionsstrukturen des institutionalisierten Theaters zum freien Ensemble spannt. Die beste Regiearbeit wird erstmals bei den Salzburger Festspielen 2002 mit dem neugegründeten Theaterpreis Montblanc Young Directors Project Award ausgezeichnet.“²⁷⁵

Im Jahr 2002 initiierte der von Intendant Peter Ruzicka zum Schauspielchef ernannte Jürgen Flimm das „Young Directors Project“, einen Wettbewerb für junge, internationale Theaterregisseure und ihre Ensembles. Flimm zum Sinn des Unternehmens: „Wir wollen eine Schneise für junge, hochbegabte Regisseure schlagen, die im Schatten ihrer bereits etablierten Kollegen stehen.“ „Das elitäre Salzburg als allererste Adresse“, ergänzte Flimm, „sei gerade recht, um jungen Leuten die Chance zu geben, Sehgewohnheiten aufzubrechen, und damit auf sich aufmerksam zu machen“.²⁷⁶ Ziel dieses Projekts, das von der Firma Montblanc großzügig unterstützt wird, ist, „Regisseure vorzustellen, von denen zu erwarten ist, dass sie bald internationale Anerkennung finden“. Doch der Wettbewerb ist nur eine Seite des „Young Directors Project“: Es soll vor allem als Fundgrube für neue Theater-Ideen dienen und einem jüngeren Publikum durch interessante und innovative Produktionen den Zugang zum Schauspiel erleichtern. Montblanc stiftet den mit 10.000 Euro dotierten Preis und den exklusiven Montblanc Max-Reinhardt-Pen für die beste Regie.²⁷⁷

Nach seiner Berufung zum Schauspielchef bestellte Thomas Oberender 2007 die gebürtige Luxemburgerin Martine Dennewald, mit der er bereits in Bochum und Zürich zusammengearbeitet hatte, zur Kuratorin des „Young Directors Project“. Martine Dennewald berichtete im Interview, dass sie jährlich über 100 Stücke „anschauen“ müsse und daher „sehr viel unterwegs“ sei. Von den vier Theaterstücken sollte mindestens eines aus dem deutschsprachigen Raum kommen, um auf diesem Wege heimische Regisseure und

²⁷⁴ E-Mail von Prof. Jürgen Flimm, Intendant der Salzburger Festspiele, durch seine Referentin Mag. Claudia Mayr-Rankl an den Verfasser, vom 25.6.2009.

²⁷⁵ Salzburger Festspiele (Hrsg.): Das Programm 2002. S. 53. „Young Directors Project.“

²⁷⁶ Vgl. Welt-Online. „Montblanc fördert Regienachwuchs.“ Artikel vom 22.2.2002. http://www.welt.de/print-welt/article375653/Montblanc_foerdt_Regienachwuchs.html (Zugriff am 24.9.2009).

²⁷⁷ Vgl. Montblanc International. Kunst und Kultur. <http://www.montblanc.de/96.php> (Zugriff am 19.9.2009)

Theatergruppen zu fördern. Seit Dennewald das Projekt betreut (ab 2007), wurde jährlich auch immer eine Gruppe aus Übersee (USA, Japan) eingeladen. Die restlichen Regisseure und Theatergruppen kamen aus verschiedenen europäischen Ländern. Wichtig ist vor allem die internationale Ausrichtung. Ebenso bedeutsam ist, *„herauszufinden, wer neue Wege beschreitet und welche anderen Genres und Formen ins Theater integriert werden können“*. Meistens handelt es sich dabei nicht um *„Einzelpersonen, die in Stadttheatern hin- und hergereicht werden“*, sondern um *„Leute, die in kollektiven Arbeiten eine Gruppe bilden“*, und manchmal schon über Jahre *„in sehr prekärer finanzieller Situation zusammenarbeiten“*. Martine Dennewald wendet in der Vorbereitungsphase viel Zeit für Recherchen auf, liest eine große Zahl an Kritiken und schaut sich zugesandte DVDs an. *„Sehr entscheidend ist auch das Netzwerk“*, das zwischen Festivalmachern und Dramaturgen in den verschiedenen Ländern besteht. Nachdem Martine Dennewald die für Salzburg in Frage kommenden Stücke einer Vorprüfung unterzogen hat, wird die endgültige Auswahl gemeinsam mit Thomas Oberender getroffen.

Handelt es sich bei einem ausgewählten Stück um eine Koproduktion, wird dessen Entstehung gefördert, wobei jedoch die Premiere in Salzburg stattfinden muss. Die Schauspieler beginnen vorerst an ihren Heimatbühnen zu proben und kommen später nach Salzburg, um das Stück für die Premiere vorzubereiten. Da die Kapazitäten der Werkstätten in Salzburg meistens ausgeschöpft sind, müssen Teile der Produktion ausgelagert werden. Ilija Trojanows *„Die Welt ist groß und Rettung lauert überall“*, eine Koproduktion mit dem Thalia Theater Hamburg von 2009, wurde beispielsweise in Hamburg produziert. Dagegen wurde das Bühnenbild für das Gastspiel *„Welcome to Nowhere (bullet hole road)“* der amerikanischen Gruppe *„Temporary Distortion“* *„in Salzburg nachgebaut, weil das eine schnelle und unkomplizierte Sache war, die man schnell dazwischen schieben konnte. Das war tatsächlich günstiger als das Bühnenbild aus Amerika einfliegen zu lassen.“*

Bei der Förderung durch Montblanc handelt es sich um ein Produktionsbudget, bei dem es jedoch, so Martine Dennewald, eine *„Grauzone“* gibt, *„wenn’s um ein paar Hundert Euro geht, läuft das auch mal übers allgemeine Technikbudget“*.²⁷⁸

In den acht Jahren seit Bestehen des „Young Directors Project“ wurden insgesamt 29 Regisseure mit ihren Theatergruppen eingeladen. Bis 2006 gab es fast ausschließlich Koproduktionen, seit 2007 wurden Gastspiele bevorzugt.

Thomas Oberender zum „Young Directors Project“ in einem Interview: *„Das Sponsoring durch die Firma Montblanc für die Reihe des ‚Young Directors Project‘ erlaubt uns die*

²⁷⁸ Aus einem Interview mit Martine Dennewald, Projektverantwortliche für das Young Directors Project, am 25.8.2009.

Präsentation von Produktionen, die unter den Spielregeln des Hauptprogramms nicht stattfinden könnten und dem Gesamtprogramm zugleich eine besondere Note hinzufügen: Martine Dennewald und mir geht es um Vorzeigenswertes, das sich, wirtschaftlich betrachtet, nicht rentiert, aber dennoch eine Investition in die Zukunft des Theaters darstellt, weil es Stoffe, Formate und Erzählweisen von jungen Künstlern zum Vorschein bringt, die am Beginn ihrer Karriere stehen und bereits etwas Eigenes kreiert haben, das uns bemerkenswert und wegweisend erscheint. [...] Das Siegerstück von 2008 vom Nature Theatre of Oklahoma hätte es ohne Koproduktion mit Salzburg nicht gegeben. Bei den Produktionen aus dem Ausland versuchen wir Grenzgänger zu fördern, die ohnehin in einem Umfeld arbeiten, das unser Modell von ‚Stadttheater‘ oder die Idee des ‚Projekts‘ nicht kennt. Deshalb haben wir in Abstimmung mit dem Sponsor eingeführt, dass die Trophäe des Preis-Stiftes sehr wohl der Regisseur erhält, das Geld aber die Company, die der eigentliche ‚Autor‘ des Abends ist, denn wir wollen die Kollektive fördern, die an die Stelle der Ensembles der verschwundenen Ensembletheater getreten sind. Wo sonst könnten Sie bei den Festspielen eine Aufführung aus Japan oder den USA sehen? Nur dieses subventionierte Schaufenster erlaubt es uns, solche Ausblicke auf zeitgenössische Produktionen junger Künstler zu geben.“²⁷⁹

Das „Young Directors Project“			
Jahr	Koproduktionen	Gastspiele	Gesamt
2002	3		3
2003	3		3
2004	2	1	3
2005	4		4
2006	4		4
2007	1	3	4
2008	2	2	4
2009	1	3	4
	20	9	29
In %	69 %	31 %	100 %

Quelle: Spielplanarchiv und Programme der Salzburger Festspiele von 2002 bis 2009. (Eigene Aufstellung).

Ende Juli 2009, vor Beginn der achten Spielsaison des „Young Directors Project“ verkündete Oberender in einem Pressegespräch: „Das Kind ist jetzt acht Jahre und geht sozusagen in die Grundschule. [...] Aus einem Projekt, das sich ‚auf der Suche nach aufregenden neuen Regiesprachen‘ in Grenzbereichen des Theaters zu den anderen Künsten umgesehen hätte, sei

²⁷⁹ Salzburger Festspiele. Homepage. Pressemitteilungen. Details „Einübungen in eine andere Weltsicht.“ Thomas Oberender (im Gespräch mit Ronald Pohl) zum Schauspielprogramm 2009. S. 5-6. <http://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/docs/OberenderzumSchauspiel09.pdf> (Zugriff am 23.9.2009).

zunehmend auch eines der Autorenförderung und dank des Engagements des Sponsors Montblanc auch eines der Uraufführungen geworden.“²⁸⁰

Bereits im Sommer 2006 hatte Montblanc International seinen Vertrag als Sponsor des „Young Directors Project“ um fünf weitere Jahre bis 2011 verlängert und angekündigt, die Sponsorsumme ab 2007 zu erhöhen.²⁸¹

Preisträger des seit 2002 vergebenen „Montblanc Young Directors Award“			
Jahr	Regisseur	Stück	Land
2002	Frédéric Fisbach	„Les Paravents“ von Jean Genet	Frankreich
2003	Alvis Hermanis	„Revizor“ von Nikolai Gogol	Lettland
2004	Alex Rigola	„Santa Joana des Escorxadors“ (Die heilige Johanna der Schlachthöfe) von Bert Brecht	Spanien
2005	Sebastijan Horvat	„Alamut“ von Vladimir Bartol	Slowenien
2006	David Bösch	„Viel Lärm um Nichts“ von William Shakespeare	Deutschland
2007	Gabriela Carizzo, Franck Chartier, Samuel Lefeuvre und Simon Versnel	„Le Salon“ von Peeping Tom	Belgien
2008	Pavol Liska und Kelly Copper	„Romeo und Julia“ vom Nature Theatre of Oklahoma	USA
2009	Dries Verhoeven	„You are Here“ von Dries Verhoeven	Niederlande

Quelle: Salzburger Festspiele/ Firma Montblanc: Informationsblatt über das „Young Directors Project“ (Stand: 24.8.2009).

4.7 Ausblick auf den Festspielsommer 2010

„Wir holen das Burgtheater zurück, Stein kommt wieder. Es werden noch mehr überraschende Namen kommen, die ich noch bekannt gebe.“²⁸²

Die Salzburger Festspiele feiern 2010 ihr 90-jähriges Bestehen, wobei das zentrale Thema „Mythos“ Oper, Konzert und Schauspiel programmatisch verbinden soll. Im Schauspielprogramm thematisieren drei Produktionen das menschliche Leid:

- Peter Stein inszeniert „Ödipus auf Kolonos“ mit Klaus Maria Brandauer in der Titelrolle auf der Perner-Insel in einer eigenen Übersetzung.
- Im republic wird Jon Fosses Adaption der sophokleischen Ödipus-Trilogie unter dem Titel „Tod in Theben“ präsentiert. Die deutschsprachige Erstaufführung, die von der

²⁸⁰ Salzburger Nachrichten. Salzburger Festspiele. „Young Directors Project geht in die achte Spielsaison.“ Meldung vom 27.7.2009. <http://www.salzburg.com/online/thema/thema+festspiele/Young-Directors-Project-geht-in-die-achte-Spielsaison.html?article=eGMmOI8VfPA3F2tHoecHh12PyHpUzwd6iO6S51J&img=&text=&mode=> (Zugriff am 23.9.2009).

²⁸¹ Vgl. Salzburger Nachrichten. Kultur. „Montblanc sponsert weiter.“ Artikel vom 22.6.2006.

<http://search.salzburg.com/articles/1890211?highlight=Schauspielchef+Oberender+> (Zugriff am 16.9.2009).

²⁸² Zitat von Thomas Oberender. In: News Nr. 44 vom 29.10.2009: „Das wünscht man sich ein Leben lang.“ Artikel von Heinz Sichrovsky. S. 107.

Hamburger Regisseurin Angela Richter inszeniert wird, nimmt am Regiewettbewerb „Young Directors Project“ teil.

- Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann wird erstmals bei den Salzburger Festspielen Regie führen und im Landestheater Jean Racines „Phädra“ mit Sunnyi Melles in der Titelrolle zeigen.

Ein zweiter Schwerpunkt im Schauspiel setzt sich mit dem Thema Österreich auseinander. Im Wesentlichen sind es drei Produktionen, die sich darauf beziehen:

- Jossi Wieler inszeniert im Landestheater die Novelle „Angst“ von Stefan Zweig in der Bearbeitung von Koen Tachelet.
- Klaus Maria Brandauer wird „Widerstand der Wirklichkeit“, ein weitgehend unbekanntes Werk aus dem Nachlass Stefan Zweigs, in einer Lesung im Landestheater präsentieren.
- An vier Abenden laden die Festspiele in Erinnerung an ihren Gründer Max Reinhardt zu einem „*sinnenfrohen Picknick*“ in sein ehemaliges Schloss in Leopoldskron ein. Im angrenzenden Park wird den Besuchern Reinhardts berühmte Hollywoodverfilmung von Shakespeares Sommernachtstraum aus dem Jahre 1935 gezeigt.

Auch Claudio Magris wird sich in der Reihe „Dichter zu Gast“ in Gesprächen mit dem deutschen Historiker Karl Schlögel und dem Musiker Hubert von Goisern mit dem Thema Österreich auseinandersetzen.²⁸³

Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes wird im Jubiläumsjahr mit der im Altersdurchschnitt jüngsten Besetzung, mit Birgit Minichmayr als „Buhlschaft“ und Nicholas Ofczarek als dem jüngste „Jedermann“ in der Geschichte der Festspiele aufgeführt. Das von Christian Stückl mit überwiegend neuen Schauspielern inszenierte Traditionsstück wird nach den Worten von Schauspielchef Thomas Oberender in der Pressekonferenz „mehr als eine einfache Wiederaufnahme“, sondern eine „gründlich überarbeitete Version“ der Inszenierung von 2002 sein.

Bei „Ödipus auf Kolonos“ handelt es sich um eine Koproduktion mit dem Berliner Ensemble, bei „Angst“ um eine mit den Münchner Kammerspielen. Mit Jean Racines „Phädra“ kommt es erstmals seit dem Jahr 2006 wieder zu einer Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater.²⁸⁴

Während 2009 noch sechs Schauspielproduktionen neben dem „Young Directors Project“ auf dem Programm standen, sind es 2010 nur mehr vier. Eine so geringe Zahl hat es zuletzt 1997

²⁸³ Vgl. Salzburger Festspiele. Jahrespressekonferenz 2010 vom 11.11.2009 (Pressemappe); und vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Wo Gott und Mensch zusammenstoßen, entsteht Tragödie.“ Programmheft der Salzburger Festspiele für das 2010.

²⁸⁴ Vgl. Salzburger Festspiele. Jahrespressekonferenz 2010 vom 11.11.2009.

gegeben, dem letzten Jahr von Peter Steins Tätigkeit als Schauspielchef in Salzburg. Damals waren drei Eigenproduktionen (eine Neuinszenierung und zwei Wiederaufnahmen) und nur eine Koproduktion auf dem Programm gestanden.²⁸⁵

Das Fehlen einer in Eigenproduktion erstellten Neuinszenierung im Festspielsommer 2010 wurde damit begründet, dass das Auftragswerk an Daniel Kehlmann nicht fertig geworden ist und voraussichtlich erst 2011 herauskommen wird. „*Wir brauchen einfach noch mehr Zeit*“, rechtfertigte Schauspielchef Thomas Oberender bei der Saisonvorschau für 2010 im November 2009 die Verschiebung des angekündigten Stückes.²⁸⁶

Am „Young Directors Project“, das 2010 zum neunten Mal stattfindet, werden vier Regisseure aus Schweden, Frankreich, Deutschland und Belgien teilnehmen. Das Stück „Tod in Theben“ von Jon Fosse ist eine Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Hebbel am Ufer (HAU) Berlin und Kampnagel Hamburg. Bei den anderen drei Produktionen handelt es sich um Gastspiele.²⁸⁷

4.8 Fazit

„Wir haben in Salzburg, vom Ursprungsgedanken her, einen Kulturauftrag - es geht nicht um die Quote wie beim Privatfernsehen, sondern wir müssen, um es simpel zu formulieren, Bedeutungen produzieren. Und zwar auf eine Weise, die der spirituellen Gründungsidee der Festspiele entspricht - hier wird die Glaubensfrage jährlich neu gestellt. Reinhardt hat dafür die Formate des Theaters neu definiert, und in dieser Richtung suche ich weiter.“²⁸⁸

Nach dem Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 ordnete Goebbels an, alle Festspiele im Reich auszusetzen, um sich ganz auf den totalen Krieg konzentrieren zu können. Wenig später kam Goebbels ausdrücklicher Befehl, die Salzburger Festspiele abzusagen.²⁸⁹ Am 12. August 1945 wurden die Festspiele wieder eröffnet. Dass drei Monate nach Kriegsende überhaupt ein Programm zustande gebracht wurde, war in erster Linie den Amerikanern zu verdanken. Das Problem in den ersten Jahren nach Kriegsende war, dass viele Dirigenten, Regisseure, Musiker und Schauspieler während der NS-Herrschaft der NSDAP beigetreten waren und daher mit Berufsverboten belegt waren. Bereits im Jahr 1947, also noch vor der im Jahr 1948 im österreichischen Parlament beschlossenen „Minderbelastetenamnestie“, durfte jedoch ein Großteil dieser Künstler wieder tätig werden. So konnte Herbert von Karajan bereits im Sommer 1947 wieder in Österreich dirigieren. Neben Hugo von Hofmannsthal's „Jedermann“,

²⁸⁵ Siehe Anhang C: 6. Das Schauspiel von 1945-2009 - ohne „Young Directors Project“.

²⁸⁶ Vgl. Salzburger Festspiele. Jahrespressekonferenz 2010 vom 11.11.2009.

²⁸⁷ Vgl. Salzburger Festspiele. Jahrespressekonferenz 2010 vom 11.11.2009 (Pressemappe) und vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Wo Gott und Mensch zusammenstoßen, entsteht Tragödie.“ Programmheft der Salzburger Festspiele für das 2010.

²⁸⁸ Der Standard. Printausgabe vom 28.8.2009. Aus einem Interview mit dem Schauspielchef der Salzburger Festspiele, Dr. Thomas Oberender. „Europa ist ein großes Venedig geworden.“

²⁸⁹ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 173-174.

der ab 1946 wieder jedes Jahr am Domplatz aufgeführt wurde, dominierten vor allem Opern und Konzerte das Festspielgeschehen in Salzburg. Im Sommer 1948 kehrte Karajan mit der Gluckoper „Orpheus und Eurydike“ und der Mozartoper „Die Hochzeit des Figaro“ nach Salzburg zurück. 1956 zum Künstlerischen Leiter der Festspiele berufen, zog er bis zu seinem Tod 1989 alle Fäden und traf alle maßgeblichen Entscheidungen. Die Zeit Karajans war bestimmt durch seinen autoritären Führungsstil, musikalische Interpretation in technischer Perfektion und das Auftreten internationaler Stars. Dies führte jedoch im Laufe der Jahre zu einer gewissen Stagnation. Seinem Nachfolger Gerard Mortier gelang es, den Spielplan durch konsequente Durchsetzung innovativer Ideen zu erneuern und dem Sprechtheater wieder einen höheren Stellenwert einzuräumen. Mit pädagogischem Engagement öffnete er die Salzburger Festspiele auch für ein jugendliches Publikum.

Höhepunkte im Sprechtheater der Salzburger Festspiele in dieser Zeit waren die Jahre, in denen Giorgio Strehler (1973 und 1974) und Peter Stein (1992 bis 1997) die Verantwortung für diese Sparte trugen. Großes Aufsehen erregten immer wieder die Inszenierungen der Uraufführungen des österreichischen Schriftstellers und Dramatikers Thomas Bernhard durch den deutschen Regisseur Claus Peymann.

Seit 2002 findet im Rahmen der Salzburger Festspiele das „Young Directors Project“ statt. Dieser Wettbewerb junger europäischer Theaterregisseure und ihrer Ensembles wurde von Jürgen Flimm, der von 2002 bis 2004 die Sparte Schauspiel der Salzburger Festspiele leitete, initiiert. Mit diesem von der Firma Montblanc International gesponserten Projekt wollte Flimm dem Publikum der Salzburger Festspiele, vor allem den jüngeren Zielgruppen, ausgewählte Produktionen internationaler Regisseure vorstellen, die an der Schwelle zum Weltruhm standen. Am Ende des Wettbewerbs wird von einer Jury der Gewinner des „Montblanc Young Directors Award“ ermittelt, der für innovative und zukunftsweisende ästhetische Umsetzungen in der Theaterregie vergeben wird. Im Rahmen dieser Reihe wurden seit dem Jahr 2002 29 Theaterstücke in Salzburg gezeigt.

Von 1945 bis 2009 wurden - ohne „Young Directors Project“ - insgesamt 250 Theaterstücke in Salzburg aufgeführt. In den Jahren nach dem Krieg bis zum Ende der Ära Karajan wurden die Stücke bis auf wenige Ausnahmen selbst produziert. Dies änderte sich jedoch unter dem Intendanten Mortier, der durch neue Spielstätten, wie die Perner-Insel in Hallein, das Schauspielprogramm erweiterte. Die größere Zahl an Theaterproduktionen hatte unter Schauspielchef Peter Stein (1992-1997) noch keine unmittelbaren finanziellen Auswirkungen, da dieser über ein erhöhtes Budget für die Schauspielsparte verfügte. Nach dem Abgang Steins wurden diese Budgetmittel vom Schauspiel abgezogen und in das Gesamtbudget der

Festspiele übernommen. Um die neuen Spielstätten nicht wieder schließen und damit die Zahl der Aufführungen reduzieren zu müssen, wurde nach neuen, Kosten sparenden Lösungen gesucht. So wurden fortan jährlich nur ein bis zwei Stücke selbst produziert, die im jeweils folgenden Jahr wiederaufgeführt wurden, und Koproduktionen mit anderen renommierten Theaterbetrieben forciert, die eigens für Salzburg erarbeitet wurden und dann an den koproduzierenden Bühnen weiterliefen. Eine weitere Möglichkeit, Kosten zu sparen, war der vermehrte Einsatz von Gastspielen. Während in der Ära Mortier (1991-2001) der Anteil der Koproduktionen und Gastspiele im Schauspiel noch bei insgesamt 43 % der produzierten Stücke lag, stieg dieser unter den Intendanten Peter Ruzicka (2002-2006) und Jürgen Flimm (2007-2009) auf über zwei Drittel an.²⁹⁰

Diese Entwicklung setzt sich im Festspieljahr 2010 fort. Bei den vier Schauspielproduktionen handelt es sich um drei Koproduktionen und um eine Eigenproduktion, letztere ist eine Wiederaufnahme der „Jedermann“-Inszenierung von Christian Stückl aus dem Jahr 2002, jedoch mit überwiegend neuen Darstellern.

Im Festspieljahr 2010 gibt es mit Racines „Phädra“ erstmals seit 2006 wieder eine Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater. Bemerkenswert ist, dass Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann das Stück selbst mit Mitgliedern seines Ensembles inszenieren wird. Dies lässt darauf schließen, dass der neue Burgtheater-Chef eine engere Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen anstrebt.

Eine Sonderstellung im Schauspielbereich der Salzburger Festspiele nimmt Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ am Domplatz ein. Mit dem „Spiel vom Sterben des reichen Mannes“ in der Regie von Max Reinhardt waren am 22. August 1920 die Salzburger Festspiele eröffnet worden. Während der NS-Herrschaft vom Spielplan genommen, wurde der „Jedermann“ ab 1946 nach dem Konzept von Max Reinhardt wieder aufgeführt und seitdem jeden Sommer gespielt. Von 1946 bis 2009 gab es elf Neuinszenierungen und 53 Wiederaufnahmen, in denen die besten Schauspieler des deutschen Sprachraums - auch in Nebenrollen - mitwirkten. Gérard Mortier und Peter Stein trugen sich zwar mit der Absicht, den „Jedermann“ durch ein zeitgemäßes Stück zu ersetzen, ließen aber wieder davon ab. Sie wollten das Risiko nicht eingehen, ein Stück vom Spielplan zu nehmen, das so eng mit der Gründungsgeschichte der Festspiele verbunden war und jedes Jahr einen wirtschaftlichen Erfolg garantierte. Schauspiel-Chef Thomas Oberender bezeichnete in der Pressekonferenz der Salzburger Festspiele im November 2009 daher mit gutem Grund den „Jedermann“ als „*Säule des Schauspielprogramms*“ und als „*größten Sponsor aller anderen Produktionen*“.

²⁹⁰ Siehe Anhang C: 6. Das Schauspiel von 1945-2009 - ohne „Young Directors Project“.

5. Die Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater

5.1 Einleitung

„Im Grunde interessiert mich am Theater überhaupt der Zustand der Verunsicherung und das Gefühl, wenn die dünne Zivilisationsschicht Risse bekommt und man draufkommt, wie schnell das Darunter ganz abgründig, ganz schwarz, auch gewalttätig und aggressiv wird. Theater kann solche Ängste, solche Grundgefühle thematisieren und damit umgehen.“²⁹¹

Von 1945 bis 2009 wurden von den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater sieben Theaterstücke in Koproduktion hergestellt. Die erste gemeinsame Produktion war die Uraufführung von „Ritter, Dene, Voss“ von Thomas Bernhard in der Regie von Claus Peymann im August 1986. Es folgte „Der Schwierige“ von Hugo von Hofmannsthal in der Regie von Jürgen Flimm im Jahr 1991, der trotz hochrangiger Besetzung weder in Salzburg noch in Wien gute Kritiken erhielt. Dies dürfte einer der Gründe gewesen sein, dass die Salzburger Festspiele und das Wiener Burgtheater über einen Zeitraum von mehr als einem Jahrzehnt zu keiner gemeinsamen Produktion mehr zusammenfanden. Ein weiterer Grund könnte gewesen sein, dass zwischen Intendant Gérard Mortier bzw. seinen Schauspielchefs Peter Stein, Ivan Nagel und Frank Baumbauer keine Zusammenarbeit mit Burgtheaterchef Claus Peymann möglich war. Erst im Jahr 2002 tat sich Jürgen Flimm, inzwischen neuer Schauspielchef in Salzburg, wieder mit dem Wiener Burgtheater zusammen. Er lud vorerst seinen Schüler, den Hamburger Jung-Regisseur Falk Richter, ein, Neil LaButes neuestes Stück „Das Maß der Dinge“ („the shape of things“) im Rahmen des „Young Directors Project“, eines von ihm in Salzburg initiierten Wettbewerbs für junge Regisseure, zu inszenieren.²⁹² Dieser sagte jedoch kurzfristig ab und an seiner Stelle übernahm der Schweizer Autor und Regisseur Igor Bauersima die Regie.

Martin Kušej, nach dem Abgang von Jürgen Flimm zur Ruhr-Triennale in den Jahren 2005 und 2006 Schauspielchef in Salzburg unter Intendant Peter Ruzicka, nützte seine guten Kontakte zum Direktor des Burgtheaters, Klaus Bachler, und vereinbarte mit diesem vier Koproduktionen, drei davon inszenierte er selbst: 2005 „König Ottokars Glück und Ende“ von Franz Grillparzer, 2006 „Höllenangst“ von Johann Nepomuk Nestroy und „Ersatzbank“ von Albert Ostermaier, letztere mit einem dritten Partner, dem Thalia-Theater in Hamburg. Die

²⁹¹ Salzburger Nachrichten. Artikel: „Rohe Diamanten.“ Zitat von Martin Kušej aus einem Gespräch mit Hedwig Kainberger, vom 23.7.2005.

<http://search.salzburg.com/articles/1828187?highlight=Kainberger+Young+Directors+> (Zugriff am 26.7.2009).

²⁹² Vgl. Welt.Online. „Montblanc fördert Regienachwuchs.“ Artikel vom 22.2.2002. http://www.welt.de/print-welt/article375653/Montblanc_foerdert_Regienachwuchs.html (Zugriff am 24.9.2009).

vierte Koproduktion, Peter Handkes „Die Unvernünftigen sterben aus“, präsentierte Friederike Heller 2006 im Rahmen des „Young Directors Project“.

5.2 Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss

Inszenierung: Claus Peymann (1986)

„...ich wünschte dieses Land / verschwände eines Tages / oder noch besser / urplötzlich in der Nacht / durch ein Erdbeben / vom Erdboden / dieses scheußliche Vaterland / Dann denke ich wieder / daß wir kein besseres haben.“²⁹³

Als Thomas Bernhard, „*der mit Österreich verfreundete Virtuose des Schimpfens und Zeterns und Stänkerns, in den Achtzigern eine Untergangs-Komödie über drei sich hassliebende, dauerschwätzende Geschwister verfasste*“, schrieb er sie drei im Bochumer Ensemble von Claus Peymann und vielfach in Bernhards Uraufführungen engagierten Schauspielern auf den Leib: Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss.²⁹⁴ Mit der Benennung des Stücks mit den Namen dieser drei Schauspieler, legte er gleichzeitig die Besetzung der Uraufführung fest, die in der Inszenierung von Claus Peymann im Sommer 1986 bei den Salzburger Festspielen stattfand, indem er „*wie bei Minetti die Namen der von ihm gewünschten Uraufführungsschauspieler in den Titel*“ schrieb.²⁹⁵

Das Stück handelt von einem familiären Resozialisierungsversuch, der sich schließlich als unlösbar erweist. Zwei Schwestern warten in ihrer Döblinger Herrschaftsvilla auf ihren Bruder, der aus der Psychiatrie nach Hause kommt. Beide sind Schauspielerinnen, die über die Aktienmehrheit am Theater in der Josefstadt verfügen und aus diesem Grunde dort auftreten dürfen. Ludwig, ein wittgensteinscher Philosoph zwischen Genie und Wahnsinn, ist Patient der Heilanstalt am Steinhof, wo er zurückgezogen von der Gesellschaft lebt. Auf Wunsch von Dene, der älteren Schwester, soll der Bruder nun heimgeholt werden, um ihn in geschwisterlicher Obhut pflegen zu können. Ritter, die jüngere Schwester, ahnt, dass diese Rückkehr in einer Katastrophe enden wird. Schon bald ist es mit der vertrauten Zweisamkeit der Schwestern vorbei. Diese „*wird gleichsam in eine spannungsgeladene Dreieckskonstellation überführt*“, die für die Stücke Bernhards charakteristisch ist. Die ältere Schwester versucht nun mit äußerst fragwürdigen Methoden, den Bruder gesund und glücklich zu machen, während die jüngere Schwester dem Scheitern spöttisch zusieht. Während die eine dem Bruder mit plumper Mütterlichkeit begegnet, legt die andere ein

²⁹³ Zitat aus: Bernhard, Thomas: „Ritter, Dene Voss.“ S 85-86.

²⁹⁴ Vgl. Spiegel Online. Nachrichten . Kultur. Gesellschaft. Gipfel der Giganten. Untergangs-Komödie „Ritter, Dene, Voss“. Artikel von Tobias Becker vom 25.10.2008.
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,586075,00.html> (Zugriff am 25.9.2009).

²⁹⁵ Vgl. Webseite des Schauspielers Gert Voss. Biografie. <http://www.gert-voss.at/> (Zugriff am 25.9.2009); und vgl. Koberg, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. S. 184.

aggressives Verhalten gegen ihn an den Tag. In Gestalt des geisteskranken Ludwig bringt Thomas Bernhard offensichtlich seine eigene Abneigung gegen das Großbürgertum, Mediziner, Künstler und verrückte Philosophen zum Ausdruck.

Das Stück endet schließlich ohne Sieger. Die Protagonisten haben alle erdenklichen Rollen gespielt, müssen jedoch nun am Ende ihrer Kräfte erkennen, dass sie sich gegenseitig nichts vorzumachen brauchen. Sie sind in einem Rollenspiel gefangen, das im Laufe der Zeit Bestandteil ihres gemeinsamen Lebens geworden ist und das bei jeder neuen Begegnung offenbar wird. Ihr ständiger Versuch, in andere Rollen zu schlüpfen und dadurch dem eigentlichen Spiel zu entinnen, misslingt, denn sie fallen immer wieder in die alten Verhaltensmuster zurück. Nach all den Macht- und Kraftproben endet das Spiel im Leerlauf und kommt zum Stillstand. Desillusioniert wenden sie sich den ihnen vertrauten Lebensmustern zu: Für Ludwig ist anscheinend die Irrenanstalt am Steinhof der einzige Zufluchtsort, Dene will sich ihrer Leidenschaft dem Bügeln widmen und Ritter sehnt sich nach einem verregneten Nachmittag im Bett.²⁹⁶

„Ritter, Dene, Voss“ wird in den Quellen der Salzburger Festspiele und des Wiener Burgtheaters als Koproduktion geführt. Genau genommen handelt es sich jedoch um die Übernahme einer Produktion, die Claus Peymann mit den drei Schauspielern Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gerd Voss am Schauspielhaus Bochum für die Salzburger Festspiele einstudiert hatte und die nach der Uraufführung in Salzburg an deren neue Wirkungsstätte nach Wien mitgenommen wurde.

Das Stück wurde am 18. August 1986 im Salzburger Landestheater uraufgeführt. Zu den sechs Aufführungen in Salzburg kamen 4.212 Besucher. Nach der Premiere im Wiener Akademietheater am 4. September 1986 wurde die Uraufführungsinszenierung in Originalbesetzung ins Repertoire übernommen. Nach 116 Vorstellungen von 1986 bis 1997 in Salzburg, Wien, Berlin, Hamburg, Essen, Antwerpen, Jerusalem und Prag, die von mehr als 63.000 Zuschauern besucht worden waren, wurde „Ritter, Dene, Voss“ nach der Dernière am 5. April 1997 vom Spielplan genommen. In der Zeit vom 28. - 30. Juni 1987 wurde das Stück vom ORF aufgezeichnet. Weiters wurde im Rahmen der „Edition Burgtheater - Thomas Bernhard“ eine DVD produziert.²⁹⁷

„Jubelnder Applaus und rote Rosen für die Schauspieler sowie Standing Ovationen für Regisseur Claus Peymann gab es vom Wiener Publikum“ als „Ritter, Dene, Voss“ aus Anlass des 15. Todestages von Thomas Bernhard (12. Februar) nach sieben Jahren am 31. Jänner

²⁹⁶ Vgl. Krammer, Stefan: „redet nicht von Schweigen...“ S. 127 - S. 133; und vgl. Koberg, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. S. 276.

²⁹⁷ Vgl. Anhang D: Dokumentarischer Anhang zu Thomas Bernhards Stück „Ritter, Dene, Voss.“

2004 im Wiener Akademietheater in Originalbesetzung wieder aufgeführt wurde. Das Stück lief bis zum 2. Mai 2004 in Wien und wurde Anfang September 2004 mit den gleichen Darstellern ins Repertoire des Berliner Ensembles übernommen.²⁹⁸

5.3 Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige

Inszenierung: Jürgen Flimm (1991)

„Die Menschen im ‚Schwierigen‘ sind nicht so, wie sie waren, sondern so, wie sie gewesen sein könnten, wie sie gewesen sein möchten, wie sie sich nur zu erleben vermochten, als es feststand, daß sie so nie mehr sein würden.“²⁹⁹

„Der Schwierige“ ist die bekannteste Komödie Hofmannsthals. Sie ist von Molière beeinflusst. Der Protagonist ist ein „Mann ohne Absicht“, so der ursprünglich von Hofmannsthal vorgesehene Titel, der inmitten einer Gesellschaft zielstrebigster Personen lebt und am liebsten schweigt, um keine heillosen Konfusionen anzurichten. Das Stück, eine Charakter-, Konversations- und Gesellschaftskomödie klassisch-französischen Stils, spielt in Wiener Aristokratenkreisen am Ende des Ersten Weltkriegs. Es wurde am 8. November 1921 im Münchner Residenztheater uraufgeführt, zu einer Zeit als sich die österreichische Aristokratie, die hier noch einmal ihren Auftritt bekommt, bereits von der politischen Bühne verabschiedet hatte. Mit diesem Werk war es dem Wiener Dichter gelungen, der gesetzlich abgetretenen Adelsgesellschaft ein Denkmal zu setzen.³⁰⁰ Am 3. April 1919 waren in Österreich mit dem „Adelaufhebungsgesetz“ alle Adelstitel und Adelsprivilegien per Gesetz abgeschafft und der Gebrauch von Adelsbezeichnungen unter Strafe gestellt worden.³⁰¹

Graf Hans Karl Bühl ist seit einem traumatischen Fronterlebnis scheu geworden und gilt in den Augen der Gesellschaft als schwierig. Er vermeidet jede verbindliche Formulierung, weil er der konventionellen Sprache und Konversation nicht traut: *„Sie können mich natürlich nicht verstehen, ich versteh mich selbst viel schlechter, wenn ich red, als wenn ich still bin.“* (Zweiter Akt, 14. Szene). Diese Schwäche versucht seine Familie für ihre Zwecke auszunutzen. So stiftet ihn seine Schwester Crescence an, auf eine Soirée bei den Altenwyls zu gehen, um dort zwei Aufträge auszuführen. Hans Karl soll einerseits die Gräfin Antoinette Hechingen, mit der er einst eine kurze Liebschaft hatte und deren Ehe kurz vor der Trennung

²⁹⁸ Vgl. OE1.ORF.at. Highlights: Standing ovations für „Ritter, Dene Voss“. <http://oe1.orf.at/highlights/7420.html> (Zugriff am: 19.9.2009) und vgl. Spiegel-Online. Kultur vom 17.2.2004: „Dann kracht das Berliner Ensemble zusammen.“ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,286774,00.html> (Zugriff am: 19.9.2009).

²⁹⁹ Worte des Schriftstellers und Theaterkritikers Hans Weigel. Zitiert in: Knaurs großer Schauspielführer. Begriff: „Der Schwierige“. S. 343.

³⁰⁰ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige. Renner, Ursula (Hrsg.): S. 173.

³⁰¹ Vgl. Eigner, Peter/Helige, Andrea (Hrsg.): Österreichische Wirtschafts- und Sozialgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. S. 132.

steht, zu ihrem Mann zurückführen und andererseits für seinen Neffen Stani, der beschlossen hat, Gräfin Helene Altenwyl zu heiraten, ein gutes Wort bei ihr einlegen, um die geplante Verehelichung mit dem norddeutschen Baron Neuhoff zu verhindern. Auf der Soirée versucht sich nun Hans Karl als Ehekitter und Brautwerber. Ein Unterfangen, das bald zu zahlreichen Verwicklungen und Fehlschlüssen führt. Die Gräfin Antoinette will Hans Karl nicht aufgeben und es nur ihm zuliebe wieder mit ihrem Mann versuchen. Hans Karls Brautwerbung für Stani wird zu einem zaghaften Liebesgeständnis an Helene. Er bringt jedoch nicht den Mut auf, die Frau, die er insgeheim liebt, darauf anzusprechen, und verlässt verstört die Abendgesellschaft. Als er wieder zurückkehrt, gesteht ihm Helene ihre Liebe. Darauf bleibt Hans Karl nur noch die schwierige Aufgabe, seiner Schwester Crescence klarzumachen, dass nicht Stani, sondern er selbst sich mit Helene verloben werde.³⁰²

Der Plan Hofmannsthals, eine Charakterkomödie mit dem Titel „Der Schwierige“ zu schreiben, lässt sich bis in das Jahr 1909 zurückverfolgen, aber erst im Kriegsjahr 1917 verfasst er die ersten beiden Akte. Im März 1919 beginnt Hofmannsthal den dritten Akt, dessen Fertigstellung sich jedoch bis August 1920 hinzieht. Nach dem Vorabdruck der Komödie in der Wiener „Neuen Freien Presse“ bearbeitet er die Buchfassung noch einmal, bevor es im November 1921 zur Uraufführung am Münchner Residenztheater kommt. Der Wunsch Hofmannsthals, Max Reinhardt möge das Stück inszenieren, erfüllte sich erst 1924 am Theater in der Josefstadt und verhalf dem Werk zum ersten größeren Erfolg. Nach dem Zweiten Weltkrieg machte Rudolf Steinboeck den „Schwierigen“ zum erfolgreichsten Lustspiel von Hugo von Hofmannsthal. Unter seiner Regie wurde „Der Schwierige“ in den Jahren 1967 und 1968 mit Otto W. Fischer als Hans Karl Brühl, Susi Nicoletti als Crescence und Peter Weck als Stani bei den Salzburger Festspielen aufgeführt.³⁰³

Ein gutes Vierteljahrhundert später wagte sich Regisseur Jürgen Flimm erneut für die Festspiele an den Text. Dabei war nach den Worten des Kritikers der Wochenpresse der von ihm als Kostümbildner verpflichtete deutsche Modeschöpfer Karl Lagerfeld *„zweifelloso der große Nutznießer dieser Produktion. Seinetwegen wurde die Bühne des Salzburger Landestheaters zum Laufsteg und ‚Der Schwierige‘ zum knapp vierstündigen*

³⁰² Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige. (Textfassung); vgl. Bertelsmann Schauspielführer (Hrsg.: Völker, Klaus). Begriff: „Der Schwierige“. S. 399-400; und vgl. Siems, Marion: Reclams neuer Schauspielführer. Begriff: Hugo von Hofmannsthal. „Der Schwierige“. S. 392-394.

³⁰³ Vgl. Mayer, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. S. 91; vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1967 und 1968. Schauspiel.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/1967/> und

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/1968/> (Zugriff am 23.9.2009).

Modeschauspiel.“³⁰⁴ Lagerfeld auf die Frage, wie ein Designer an so eine Aufgabe herangeht: „Zunächst habe ich das Stück auswendig gelernt, dann habe ich mit Flimm geredet, habe mir die Dekoration angeschaut und mir dann das Ganze im Kopf ausgemalt. Daneben habe ich tausend andere Sachen gemacht, mir aber alle Ideen auf Zettel aufgezeichnet. Schließlich habe ich mich drei Tage hingesetzt, habe von morgens um sechs bis Mitternacht gearbeitet und dann waren die Kostümentwürfe fertig.“³⁰⁵

Die Initiative, im Jahr 1991 den „Schwierigen“ von Hugo von Hofmannsthal als Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater zu machen, ging laut Jürgen Flimm vom damaligen Burgtheaterchef Claus Peymann aus. „Die Bühne wurde in Wien und Salzburg gebaut“ und „für Wien [...] die Dekoration neu errichtet. Die Kostüme von Karl Lagerfeld wurden in Salzburg hergestellt. Die Proben fanden überwiegend in Salzburg statt.“³⁰⁶

Dass es sich dabei um eine klassische Koproduktion - mit Aufteilung der Herstellungsarbeiten und Produktionskosten - handelte, ist jedoch anzuzweifeln. In den Aufzeichnungen des Burgtheaters ist von einer „Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen“ die Rede,³⁰⁷ im Spielplanarchiv der Salzburger Festspiele wird das Stück als Eigenproduktion (Neuinszenierung) geführt, es findet sich weder ein Hinweis auf eine Koproduktion noch auf eine Zusammenarbeit mit dem Burgtheater.³⁰⁸ Die Zeitungsrezensenten sprechen von einer Übersiedlung, einem Transfer oder einer Übernahme durch das Burgtheater.

Die Premiere des „Schwierigen“ ging am 26. Juli 1991 im Salzburger Landestheater über die Bühne. Zu den zwölf Vorstellungen in Salzburg kamen 8.864 Besucher. Die Premiere in Wien fand am 12. September 1991 im Burgtheater statt, das Stück wurde anschließend ins Repertoire übernommen. Die 51 Vorstellungen in Wien wurden von mehr als 54.000 Zuschauern besucht. Die letzte Aufführung fand am 2. Jänner 1995 statt. Es existiert eine DVD-Live-Aufnahme von 1991.³⁰⁹

³⁰⁴ Wochenpresse. Nr. 31 vom 1. August 1991, S. 53. Kritik von Martin Schweighofer: „Warten auf die Steinzeit. ‚Der Schwierige‘ geriet in Jürgen Flimms Zurichtung zum Salzburger Modeschauspiel.“

³⁰⁵ Kurier „Über Frauen, Mode, Theater und Wetter.“ Ein Blitzbesuch in Paris bei Modeweltmeister Karl Lagerfeld. Artikel vom 21. Juni 1991. (B.R. Winkler).

³⁰⁶ Vgl. E-Mail von Prof. Jürgen Flimm, Intendant der Salzburger Festspiele, durch seine Referentin Mag. Claudia Mayr-Rankl an den Verfasser, vom 25. Juni 2009.

³⁰⁷ Vgl. Beil, Hermann/Ferbers, Jutta/Peymann, Claus/Thiele, Rita (Hrsg.): Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999. Band II. Chronik. S.193.

³⁰⁸ Vgl. Salzburger Festspiele. Spielplanarchiv 1991. Schauspiel. Hugo von Hofmannsthal. Der Schwierige. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/603/id/601/sid/14/year/1991/> (Zugriff am 18.10.2009).

³⁰⁹ Vgl. Anhang E: Dokumentarischer Anhang zu Hugo von Hofmannsthals Stück „Der Schwierige“.

5.4 Neil LaBute: Das Maß der Dinge

Inszenierung: Igor Bauersima (2002)

„Ich kümmere mich in meiner Arbeit nicht darum, die Dinge zu lösen, sondern setze sie in Gang. Es ist mein Job, das Feuer zu entzünden, den Kampfplatz auszuwählen und dann zu schauen, was passiert. Ich interessiere mich währenddessen nicht dafür, was das Publikum darüber denken könnte. Ich sehe es als meine Aufgabe an, die richtigen Fragen aufzuwerfen und meinen Figuren gegenüber ehrlich zu sein. Der Zuschauer muss die Leerstellen ausfüllen und einigen Scheiß für sich selber herausfinden.“³¹⁰

Das Stück „the shape of things“ des US-amerikanischen Autors und Filmregisseurs Neil LaBute, nach „Bash - Stücke der letzten Tage“ (1999) seine zweite international beachtete Theaterarbeit, gelangte im Mai 2001 in der Regie des Autors in London zur Uraufführung. Im Sommer 2002 wurde es bei den Salzburger Festspielen im Rahmen des Wettbewerbs für junge, internationale Theaterregisseure und ihre Ensembles, „Young Directors Project“, in deutscher Übersetzung - unter dem Titel „Das Maß der Dinge“ - als Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater unter der Regie von Igor Bauersima erstmals im deutschen Sprachraum aufgeführt. Neil LaBute zählt seit dem Welterfolg dieses inzwischen auch verfilmten Stücks zu den meistgespielten Dramatikern des Gegenwartstheaters.³¹¹

Das Stück beginnt im Stil einer Boulevardkomödie. Adam, der ewige Student arbeitet als Wärter in einem Museum. Eines Tages lernt er die Kunststudentin Evelyn kennen, die kurz vor dem Abschluss ihres Diploms steht, durch eine Aktion gegen die „verlogene Kunst“ protestiert und für die bedingungslose Wahrheit in der Kunst kämpft. Adam verliebt sich in sie, erkennt jedoch nicht, dass sie ihn nur als gestaltbares Objekt ihrer künstlerischen Ideen benutzt, denn er soll ihr Examens-„Abschlussprojekt“ und ihre Antwort auf den Ratschlag ihres Professors: „Erschaffe Kunst, aber verändere die Welt“, werden. Evelyn setzt alles daran, aus dem unscheinbaren Adam ein Kunstwerk entstehen zu lassen. Sie bringt ihn dazu, sein Äußeres und sogar seinen Charakter zu ändern. Evelyns Bemühungen bewirken in kurzer Zeit wahre Wunder, er ist kaum wieder zu erkennen. Anlässlich der Präsentation ihrer Arbeit erklärt sie, dass es ihr gelungen sei, *„durch konsequente Transformation von Körper und Willen“* eine perfekte menschliche Skulptur zu schaffen. Sie lässt schließlich einen verletzten, enttäuschten und unglücklichen Adam zurück, der erkennen muss, dass seine Liebe nur ein Trugbild, seine Geliebte nur eine empfindungslose Kunstfanatikerin war.³¹²

³¹⁰ Aus einem Gespräch mit Neil LaBute über Schuld, Liebe und „Some Girl(s)“. (Judith Gerstenberg). In: Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters. Oktober/November 2006. Nr. 36. „It's not kid's stuff“, S. 12.

³¹¹ Vgl. Salzburger Festspiele 2002. Das Programm. S. 54. Neil LaBute: The Shape of Things.

³¹² Vgl. Der Schauspielführer. Band 20. Das Schauspiel von 2000 bis 2003 (Hrsg.: Greisenegger, Wolfgang). LaBute, Neil: Das Maß der Dinge. S.135-138. (Hilde Haider-Pregler); und vgl. Marburger Forum, Beiträge zur

Als Igor Bauersima von den Salzburger Festspielen angeboten wurde, anstelle des kurzfristig verhinderten Falk Richter im Rahmen des „Young Directors Project“ das Stück „Das Maß der Dinge“ („the shape of things“) von Neil LaBute zu inszenieren, war er *„von der inhaltlichen und formalen Nähe zu seinen eigenen Stücken überrascht“*. In „Tattoo“ hatte er *„gerade ein sehr ähnliches Thema behandelt“* und freute sich daher, *„die Arbeit organisch weiterführen zu können“*. Seine Inszenierung für die Salzburger Festspiele war *„die vierte außerhalb des Off-Bereichs und die erste eines nicht von ihm selbst geschriebenen Stücks“*.³¹³

Die Premiere fand am 2. August 2002 im republic statt. Zu den fünf Vorstellungen in Salzburg kamen 2.029 Besucher.

Die Jury, bestehend aus der Präsidentin der Salzburger Festspiele Helga Rabl-Stadler, dem Galeristen Thaddäus Ropac und dem „Jedermann“-Darsteller Peter Simonischek, entschloss sich, allen drei im Rahmen des „Young Directors Project“ präsentierten Arbeiten *„Anerkennung zukommen zu lassen, aber die konzeptionell besonders herausragende Leistung“* von Frédéric Fisbach für seine Inszenierung von Jean Genets „Les Paravents“ durch die Übergabe des „Montblanc Max Reinhardt Pen“ hervorzuheben. Der „Montblanc Young Directors Award 2002“ in Höhe von Euro 10.000 ging zu gleichen Teilen an alle drei Teilnehmer. Zur Arbeit von Igor Bauersima gab die Jury folgende Erklärung ab: *„Igor Bauersima hat mit seiner Inszenierung von ‚Das Maß der Dinge‘ mit großen darstellerischen Leistungen seiner Schauspieler, einem abstrakten Bühnenbild, das mittels Video-Projektionen imaginäre und alltägliche Räume schafft, und vor allem dem großen, unmittelbaren Zuspruch des Publikums sehr überzeugt. Der Ausgang des Stücks war uns allerdings zu elegant und zu wenig widersprüchlich und hätte stärkerer Akzente seitens des Regisseurs bedurft.“*³¹⁴

Nach der Premiere im Wiener Akademietheater am 6. September 2002 wurde das Stück mit der gleichen Besetzung wie in Salzburg ins Repertoire übernommen und insgesamt 67-mal (davon vier Gastspiele in Hamburg in den Jahren 2005 und 2007) aufgeführt. Die letzte Vorstellung war am 1. April 2007 ein Gastspiel im „Theater Haus im Park“ in Hamburg-Bergedorf.³¹⁵

geistigen Situation der Gegenwart Jg. 4 (2003), Heft 6. „Zum Werk des amerikanischen Dramatikers Neil LaBute: Der ‚ground zero‘ in uns.“ „Das Maß der Dinge (2000)“. http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2003-6/Fuchs_Neil_LaBute.htm (Zugriff am 25.9.2009).

³¹³ Vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Offizielles Programm der Salzburger Festspiele 2002. Lux, Joachim: Spiel mit den Möglichkeiten. Ein E-mail-Dialog mit Igor Bauersima. S. 178-179.

³¹⁴ Vgl. APA-OTS. Salzburger Festspiele: Young Directors Project. Aussendung vom 19.8.2002. Ots.at. Salzburger Festspiele: Young Directors Project. Presseaussendung vom 19.8.2002. http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20020819_OTS0040 (Zugriff am 24.9.2009).

³¹⁵ Vgl. Anhang F: Dokumentarischer Anhang zu Neil LaButes Stück „Das Maß der Dinge“.

5.5 Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende

Inszenierung: Martin Kušej (2005)

„Ich werde mit dem Grillparzer gewiss eine harte, nichts verdrängende Geschichte erzählen. Wir wollen den Kokon von Missinterpretation, von Verklärung und idealistischer nationaler Identitätsstiftung durchstoßen. Der ‚Ottokar‘ gilt als eine Art österreichischer Gründungsmythos [...] ja, und ich möchte mit unseren Schauspielern zeigen, dass Grillparzer den Habsburgkaiser nicht einfach nur als Heilsgestalt für einen österreichisch dominierten Vielvölkerstaat entworfen hat. Grillparzer hatte sich über diese Sicht schon bei der Uraufführung 1825 aufgeregt. In Ottokar und Rudolf sind zwischen Hybris und Harmonie-Sehnsucht, zwischen neoliberaler Dynamik und konservativer Beschwichtigung viele Züge auch heutiger politischer Widersprüche eingeschrieben. Das ist der wirklich spannende Subtext des Stücks. Den wollen wir heben wie einen versunkenen Schatz. Ohne pseudoaktuelle, besserwisserische Kommentare von außen.“³¹⁶

5.5.1 Entstehungsgeschichte

Grillparzer befasste sich schon früh mit dem Stoff. Bereits als Sechzehnjähriger entwarf er einen Schulaufsatz mit dem Titel: „Rede zum Lobe Rudolfs von Habsburg.“ Nach der Lektüre von Pubitschkas „Chronologischer Geschichte Böhmens“ im November 1818 plante er den „Ottokar“ als Trauerspiel, verwarf aber den Gedanken an eine dramatische Bearbeitung zunächst wieder, um seine Arbeit am „Goldenen Vlies“ fortzusetzen. Grillparzers wichtigste Quelle war die Reimchronik Ottokars von Steiermark (auch Ottokar von Horneck), aus der er von Winter 1820/21 bis Herbst 1822 umfangreiche Exzerpte anfertigte, wörtliche Zitate übernahm und deren Kapitel er einzeln zusammenfasste. Das in nur vier Wochen - vom 12. Februar bis zum 9. März 1823 - niedergeschriebene Drama reichte er nach einer Überarbeitung Mitte Oktober 1823 beim Hofburgtheater ein. Die Veröffentlichung verzögerte sich jedoch wegen Schwierigkeiten mit der Zensur. In einem amtlichen Verzeichnis aus dem Jahre 1824 mit allen Stücken, die seit 1822 in Wien nicht zur Aufführung zugelassen wurden, heißt es zu „König Ottokar“: *„Im Einverständnis mit der k. k. Hof- und Staatskanzlei aus politischen Gründen zur Aufführung nicht zugelassen. 21. Januar 1824.“* Schließlich kam Hilfe von einer Seite, von der es Grillparzer am wenigsten erwartet hätte. Kaiserin Karoline Auguste hatte den Dichter Matthäus Collin, einem Lehrer des Herzogs von Reichstadt, den Auftrag erteilt, in der Theaterdirektion anzufragen, ob nicht ein lesenswertes Manuskript vorliege. Collin erfuhr, dass ein Stück von Grillparzer bereits zwei Jahre bei der Zensur friste. Nachdem er bei der Zensurhofstelle - unter Hinweis auf den Zweck seiner Nachfrage - intervenierte, wurde ihm dieses sofort ausgehändigt. Nach der Lektüre des Textes wunderte

³¹⁶ Der Tagesspiegel. Kultur. „Für den Störenfried bin ich zu alt“. Wir sind die Barbaren: Der Salzburger Schauspielregisseur Martin Kušej über die Brüchigkeit unserer Zivilisation. Artikel vom 8.8.2005. Aus einem Gespräch von Peter von Becker mit Martin Kušej. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1984186> (Zugriff am 15.8.2009).

sich die Kaiserin, warum man dieses patriotische Stück verbieten wollte. Sie ersuchte daraufhin den Kaiser, das Werk zur Aufführung freizugeben, die am 19. Februar 1825 im Hofburgtheater stattfand.³¹⁷

Während „König Ottokars Glück und Ende“ in tschechischen Theatern aufgrund der latenten Konflikte zwischen Deutschen und Tschechen nicht aufgeführt wurde, entwickelte sich das Stück in Wien „zumindest bis zum Ende der Habsburger Monarchie zum vaterländischen Nationalschauspiel“. Zum Schlussvers „Heil! Heil! Hoch Österreich! Habsburg für immer!“ wurde immer enthusiastisch geklatscht.³¹⁸

5.5.2 Handlung

„In Beantwortung der schätzbaren Note vom 21. Dezember d. J. gebe ich mir die Ehre, Eurer Exzellenz hiermit zu erwidern, daß ich vollkommen dero grundhaltige Ansichten teile, vermöge welchen das im Anschlusse wieder zurückfolgende neueste Trauerspiel des Hofkonzipisten Grillparzer, König Ottokars Glück und Ende, nicht wohl ohne Besorgnis eines sehr üblen Eindrucks auf irgendeiner österreichischen Bühne, am wenigsten aber auf jener eines k. k. Hoftheaters vorgestellt werden könne, ja selbst nach meinem Ermessen ohne gänzliche Umarbeitung nicht einmal zum Druck zuzulassen sein dürfte.“³¹⁹

Der kriegerrische und gewaltttätige Böhmenkönig Ottokar, der auch Österreich, Steiermark und Kärnten unterworfen hat, steht nun auf dem Höhepunkt seiner Macht. Er will Prinzessin Kundigunde, die Enkelin des Ungarnkönig Bela, heiraten, um den soeben errungenen Sieg über Ungarn abzusichern. Da ihm seine ältliche Gattin Margarete im Wege steht, lässt er sich von ihr scheiden. Mit seiner Selbstherrlichkeit verärgert er jedoch die Gesandten der deutschen Reichsversammlung, die ihm die deutsche Königskrone/Kaiserkrone anbieten wollen. Als diese erfahren, dass sich Ottokar von Margarete getrennt und mit Kunigunde verhehelicht hat, kürt das Wahlgremium an seiner Stelle den Grafen Rudolf von Habsburg, der bisher dem Heer Ottokars angehört hatte, zum deutschen Kaiser. Auch die Österreicher, die treu zu Margarete stehen, wenden sich nun von Ottokar ab und huldigen Kaiser Rudolf. Ottokars Abstieg beginnt. Er weigert sich mit Waffengewalt, der Forderung Rudolfs nach Rückgabe seiner Eroberungen nachzukommen, muss aber schließlich einlenken und wird dafür von Rudolf mit Böhmen und Mähren belehnt. Als Ottokar im Zelt Rudolfs den Lehenseid leistet, reißt Zawisch, der inzwischen das Vertrauen der jungen Königin Kunigunde errungen hat, die Zeltplane nieder, um diesen zu demütigen. Alle sehen, wie Ottokar vor Rudolf kniet. Königin Kunigunde verlässt daraufhin den in ihren Augen verächtlich gewordenen Ottokar und wechselt mit ihrem Liebhaber Zawisch ins Lager Rudolfs. Ottokar,

³¹⁷ Vgl. Pörnbacher, Karl (Hrsg.): Franz Grillparzer. König Ottokars Glück und Ende. Erläuterungen und Dokumente. S. 46-81.

³¹⁸ Vgl. Gebhard, Armin: Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk. S. 78.

³¹⁹ Schreiben der Hof- und Staatskanzlei an die Polizei-Hofstelle vom 31.12.1823. In: Pörnbacher, Karl (Hrsg.): Franz Grillparzer. König Ottokars Glück und Ende. Erläuterungen und Dokumente. S. 68-69.

von dem sich nun auch Böhmen und Mähren abwenden, ist tief in seinem Stolz verletzt, zerreißt den gerade erst abgeschlossenen Vertrag und sammelt erneut ein Heer gegen Rudolf, unterliegt jedoch in der entscheidenden Schlacht auf dem Marchfeld (Dürnkrut). Ottokar fällt im Duell gegen Seyfried Merenberg, dessen Vater er einkerkern und hinrichten hatte lassen. Rudolf erweist dem toten Ottokar königliche Ehren und belehnt noch auf dem Schlachtfeld seine beiden Söhne Albrecht und Rudolf mit den österreichischen Ländern.

Mit seiner Darstellung der Ereignisse wurde Grillparzer allerdings weder der geschichtlichen Wahrheit noch der Person Ottokars gerecht. Die deutsche Königskrone ist Ottokar nie angeboten worden und die beiden Schlachten auf dem Marchfeld liegen nicht - wie im Stück angedeutet - zwei Jahre, sondern achtzehn Jahre auseinander (1260 gegen die Ungarn, 1278 gegen Rudolf).³²⁰

5.5.3 Wichtige Inszenierungen seit 1945

„Es ist programmatisch zu verstehen, dass ich gemeinsam mit dem Burgtheater in Hallein inszeniere. Mehr kann man für die Pernerinsel nicht tun!“³²¹

Bereits am 30. April 1945 nahm das Burgtheater in seinem Ausweichquartier im Ronacher - das traditionelle Haus am Ring war am 12. April 1945 durch eine Bombenexplosion und einen Brand schwer beschädigt worden - den Spielbetrieb mit Franz Grillparzers „Sappho“ wieder auf. Am 14. Oktober 1955 kam es unter Burgtheaterdirektor Adolf Rott zur Wiedereröffnung des restaurierten Hauses am Ring.

Während die Wiedereröffnungspremiere der Staatsoper mit dem „Fidelio“ des „Deutschen“ Ludwig van Beethoven am 5. November 1955 unumstritten war, wurde ab Herbst 1954 heftig darüber diskutiert, mit welchem Theaterstück der Einzug ins wiederhergestellte Burgtheater gefeiert werden sollte. Es ging um Goethes „Egmont“, ebenfalls das Stück eines „Deutschen“, und das Drama „König Ottokars Glück und Ende“ des „Österreichers“ Franz Grillparzer. Sogar im Nationalrat wurde darüber debattiert, ob ein Drama, das vom Freiheitskampf der Niederländer gegen den spanischen König Philipp II, einen Habsburger, handle, für die Eröffnung des österreichischen Nationaltheaters geeignet sei. Der 1954 zum Burgtheaterdirektor bestellte Adolf Rott und die Mehrheit der „Direktionsfunktionäre“ votierten für „Egmont“, womit der politische Rahmen klar war: *„Kritik an der Präsenz der Alliierten - ein Staatsvertrag war durch das Scheitern der Berliner Außenministerkonferenz in weite Ferne gerückt.“* Vizedirektor Friedrich Schreyvogel, ein Grillparzer-Experte, sprach sich dagegen für den „Ottokar“ aus. Die Medienkampagne gegen Goethes „Egmont“ ging vor

³²⁰ Vgl. Grillparzer, Franz: König Ottokars Glück und Ende; und vgl. Gebhardt, Armin: Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk. S. 68-69.

³²¹ Martin Kušej, Schauspielregisseur der Salzburger Festspiele. In: Festspiel. Magazin Hallein. Spielsaison 2005. (Hrsg.: Freunde der Kultur- und Festspielstadt Hallein).

allem von der Tageszeitung „Neues Österreich“ und deren Chefredakteur Rudolf Kalmar aus, während eine sozialdemokratische Gruppe in der „Arbeiterzeitung“ eine Gegenkampagne initiierte, die jedoch uneinheitlich agierte. Am 12. März 1955 nahm Rott in Anwesenheit des neuen Unterrichtsministers Heinrich Drimmel seine Entscheidung für „Egmont“ zurück. Inzwischen gab es auch erste Anzeichen für einen Staatsvertrag und damit den Abzug der Besatzungstruppen. Ein Befreiungsstück schien daher politisch nicht mehr opportun und konnte sich vielleicht sogar negativ auswirken. Die maßgeblichen Gründe *„waren aber sicherlich die Pressekampagne sowie die Versuche von Unterrichtsminister Drimmel, durch eine neuerliche Verstärkung des ‚Rückbruchs‘ auf das katholische ‚alte‘ Österreich parteiische Kultur-, aber auch Identitätspolitik zu machen.“*³²²

„König Ottokars Glück und Ende“ von Franz Grillparzer, inszeniert von Adolf Rott, hatte seine Eröffnungsvorstellungen am 15. Oktober und am 5. November 1955. Diese beiden Tage umrahmten den 26. Oktober, den österreichischen Nationalfeiertag, welcher die militärische Neutralität beschloss. Die Hauptrollen spielten Ewald Balser (Ottokar von Böhmen) und Attila Hörbiger (Rudolf von Habsburg).³²³ 1976 zeigte Burgtheaterdirektor Gerhard Klingenberg seine Interpretation des Stücks anlässlich von 200 Jahren Burgtheater, in der Heinz Reincke den Ottokar und Walter Reyer Rudolf von Habsburg spielte.³²⁴ Wolfgang Engel parodierte 1991 - dem Jubiläumsjahr zu Grillparzers 200. Geburtstag - mit seiner Inszenierung den österreichischen Patriotismus. Franz Morak verkörperte den Böhmenkönig, Peter Fitz den Gründer des Hauses Habsburg.³²⁵

Die Premiere von Martin Kušej's „König Ottokars Glück und Ende“ fand am 8. August 2005 auf der Pernerinsel in Hallein statt. Zu den elf Vorstellungen kamen 7.729 Besucher.

Mit dieser Inszenierung feierte das Burgtheater am 15. Oktober 2005 den 50. Jahrestag seiner Wiedereröffnung. Anschließend wurde das Stück mit gleicher Besetzung ins Repertoire übernommen und bis April 2009 insgesamt 40-mal aufgeführt. Die letzte Vorstellung war am 12. April 2009.³²⁶

Michael Maertens erhielt für seine Rolle als Rudolf von Habsburg in der Kategorie „Bester Schauspieler“ den Nestroy-Theaterpreis 2005.³²⁷

³²² Vgl. Rathkolb, Oliver: „Aktion Ottokar“ 1955. S. 23-30.

³²³ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: „König Ottokars Glück und Ende“ - Ein „Nationales Festspiel“ für Österreichs „Nationaltheater“? S. 214-216; und vgl. Dermutz, Klaus: Das Burgtheater 1955-2005. S. 210.

³²⁴ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: „König Ottokars Glück und Ende“ - Ein „Nationales Festspiel“ für Österreichs „Nationaltheater“? S. 218-221; und vgl. Dermutz, Klaus: Das Burgtheater 1955-2005. S. 212.

³²⁵ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: „König Ottokars Glück und Ende“ - Ein „Nationales Festspiel“ für Österreichs „Nationaltheater“? S. 221-222; und vgl. Dermutz, Klaus: Das Burgtheater 1955-2005. S. 212.

³²⁶ Vgl. Anhang G: Dokumentarischer Anhang zu Franz Grillparzers Stück „König Ottokars Glück und Ende“.

³²⁷ Vgl. Geschäftsbericht Burgtheater GmbH. 2004/2005. S. 80.

<http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.bu>

Tobias Moretti wurde für seine Rollengestaltung des Ottokar am 18. März 2006 mit dem Gertrud-Eysoldt-Ring ausgezeichnet.³²⁸

5.6 Johann Nepomuk Nestroy: Höllenangst

Inszenierung: Martin Kušej (2006)

„Ich merke gerade bei den Proben zu Höllenangst, daß Nestroy tatsächlich eine Art von ‚naivem‘ beziehungsweise ‚parabelhaftem‘ Kasperl- oder Märchentheater geschrieben hat. Trotzdem hat das eine große Qualität, wenn man sich dem einfach hingibt. Die Schwierigkeit liegt darin, darüber hinaus ganz ernsthaft den Gesetzen der Bühne, der darstellenden Kunst und der Unterhaltung des Zuschauers zu folgen und nicht bloß eine oberflächliche, schmierige oder langweilige Soße hinzukleckern.“³²⁹

Nestroys „Höllenangst“, eine Posse mit Gesang in drei Akten, wurde am 17. November 1849 im Carl-Theater in Wien uraufgeführt. Die Musik dazu schrieb Kapellmeister Michael Hebenstreit. Als Vorlage diente Nestroy die französische Comédie „Dominique ou le Possédé“ von d’Epagny und Dupin (1831). Nestroy versuchte in dieser sozialkritischen Komödie seine bitteren Erfahrungen während der missglückten Revolution von 1848 - unter dem Druck der wieder eingeführten Zensur - zu verarbeiten. Das Stück *„spiegelt die Vergeblichkeit der Revolte wider: Nicht nur die Mächtigen halten an der bestehenden Ordnung fest, auch die Ohnmächtigen haben sie so sehr verinnerlicht, dass jede Veränderung für sie unter dem Vorzeichen des Bösen steht.“* Mit seiner 1848 erschienenen Revolutions-Posse „Freiheit in Krähwinkel“ hatte sich Nestroy bereits mit dem Vormärz-Regime auseinandergesetzt.³³⁰

Handlung:

„Die Versuchung hat mit die Reichen, mit die Glücklichen zuviel zu thu’n, für die Armen bleibt ihr ka Zeit.“³³¹

Der arbeitslose Schustersohn Wendelin Pfrim ist durch seine finanzielle Not in eine auswegslose Lebenssituation geraten, der gesamte Weltzustand scheint ihm ungerecht zu sein.

rgtheater.at%2FContent.Node%2Fhome%2Fmagazin%2FGeschaeftsbericht_04-05.pdf&rct=j&q=Burgtheater+GesmbH+Gesch%C3%A4ftsbericht+2004%2F2005&ei=q7xRS7mMDZv9sQbetY3YCw&usg=AFQjCNH-FnnJrflxCvVvOQ2JRkCNmvFFYQ (Zugriff am 13.9.2009).

³²⁸ Vgl. Geschäftsbericht Burgtheater GmbH. 2005/2006. S. 87.

http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node%2Fhome%2Fmagazin%2FGESCHAEFTSBERICHT_05-06.pdf&rct=j&q=Gesch%C3%A4ftsbericht+Burgtheater+Wien+2005/2006&ei=1OFNS7mXF8TTjAf_i6TGDQ&usg=AFQjCNEZnUAvAm-3QgGtiaocnjJo9xKPQ (Zugriff am 13.9.2009).

³²⁹ Salzburger Festspiele (Hrsg.): Almanach 2006. Lesebuch und Offizielles Programm. S. 174-175. „...bis die Zuschauer japsend im Sessel hängen“. Schauspiel-Direktor Martin Kušej über Voraussetzungen und Mechanismen von Komödie und die vielfältige Interpretierbarkeit des Wörtchens ‚Genug!‘“

³³⁰ Vgl. Wagner, Renate: Nestroy zum Nachschlagen. S. 157-158; und vgl. Ö1 Kalender: Höllenangst - Johann Nestroy. Burgtheater Wien. <http://oe1kalender.orf.at/index.php/show,37855,filter,13.html> (Zugriff am 21.8.2009).

³³¹ Wendelin in: Nestroy, Johann: Höllenangst. I. Act, 9^{te} Scene, Zeilen 19-23.

So verfällt er auf die Idee, einen Pakt mit dem Satan zu schließen und befiehlt diesem lautstark zu erscheinen. Plötzlich ertönt ein furchtbarer Donnerschlag und im Fenster zeigt sich eine furchterregende Gestalt in schwarz-rotem Mantel. Diese gibt Wendelin 30 Dukaten und verlangt dafür einen Kleidertausch. Der abergläubische Wendelin ist fest davon überzeugt, dass der Höllenfürst vor ihm stehe und geht auf den vermeintlichen Teufelspakt ein. Es ist jedoch der übers Dach geflohene Obrichter Thurming, der heimlich Adele geheiratet hat und sich nun auf der Flucht vor deren habgierigem Onkel, Freiherr von Stromberg, befindet. Dieser beabsichtigt, seine Nichte in ein Kloster zu stecken, um so an ihr Vermögen heranzukommen. Als ein Diener Thurmings auf der Strasse Wendelin im Mantel seines Herrn erblickt, glaubt dieser an ein Verbrechen, lässt ihn festnehmen und führt ihn dem Richter vor. Während der Einvernahme erkennt Wendelin Thurming wieder und glaubt nun, der Teufel sei in den Leib des Obrichters geschlüpft. Dieser lässt Wendelin in seinem Glauben und verspricht ihm, alle seine Wünsche zu erfüllen. Wendelin verlangt daraufhin das Erscheinen seiner Geliebten Rosalie, eine scheinbar unlösbare Aufgabe. Als er daraufhin im Nebenzimmer auf Rosalie trifft, ist Wendelin überzeugt, dass teuflische Kräfte im Spiel sind und fügt sich verzweifelt in sein Schicksal. Die weitere Handlung ist voller Verwicklungen, Irrtümer und Fehleinschätzungen, die eine Fülle turbulenter, komischer Situationen nach sich ziehen, die kennzeichnend für die Stücke Nestroys sind. Am Ende werden alle Missverständnisse gelöst und es kommt zu einem glücklichen Ende.³³²

„Höllenangst“ war eines der erfolglosesten Stücke Nestroys. Weder das Publikum noch die zeitgenössische Kritik konnte sich mit dem Lustspiel anfreunden und so verschwand es nach vier Wiederholungen vom Spielplan. Die Kritiker warfen Nestroy vor, *„er beute ‚Tagesereignisse‘ aus, statt ein ‚echtes Volksstück‘ zu bieten, seine Stoffwahl sei ein Fehlgriff gewesen, ‚höheren Anforderungen‘ sei er nicht gerecht geworden.“* Einige *„äußerten gar die Befürchtung, der ‚Born der Nestroyschen Laune‘ sei versiegt.“* Möglicherweise war das Publikum in dieser Zeit durch die nahezu ungefilterte Darstellung der *„Alltagserfahrungen sozial Unterprivilegierter“* überfordert. Der soziale, politische und humane Sinngehalt *„der im Umkreis der Revolution von 1848 [...] angesiedelten politischen Komödie“* wurde erst viel später erkannt.³³³

Diese böse Posse Nestroys über Aberglauben und Obrigkeitsangst ist aufgrund ihrer verschlungenen Handlung eines der selten gespielten Nestroy-Stücke. Erst 1948 wurde es von

³³² Vgl. Hein, Jürgen (Hrsg.): Johann Nestroy. Stücke 27/II. Höllenangst; und vgl. Hein, Jürgen/Meyer, Claudia: Theaterg'schichten. Höllenangst. S. 252-257

³³³ Vgl. Internationales Nestroy Zentrum Schwechat. 31. Nestroy-Spiele. Höllenangst. Materialien. Revolutionäres im Gewand der Posse. <http://www.nestroy.at/ingang.html?nestroy-spiele/index.html> (Zugriff am 13.10.2009).

Karl Paryla zur Eröffnung des Neuen Theaters in der Scala in Wien wieder entdeckt, Hanns Eisler komponierte eine neue Musik für das Stück.³³⁴

Seit der legendären Aufführung von 1961 im Theater in der Josefstadt in der Regie des Nestroy-Spezialisten und Filmregisseurs Axel von Ambesser ist die „Höllenangst“ zu einem Erfolgsstück auf den Bühnen geworden. Der damals 81-jährige Hans Moser kehrte mit dieser Aufführung an die Josefstadt zurück und feierte mit der *„Darstellung des trinkseligen Schusters Pfrim einen fulminanten Erfolg“*. Der Film- und Fernsehschauspieler Hans Putz verkörperte dessen aufsässigen Sohn Wendelin, Elfriede Ott die Kammerjungfer Rosalie. Klaus Löwitsch, Melanie Horeschowsky, Luzi Neudecker und Peter Matic glänzten dagegen in Nebenrollen. Von dieser Aufführung existiert eine DVD-Aufzeichnung im Rahmen der „edition Josefstadt“.³³⁵ In weiterer Folge spielten Franz Morak und Fritz Muliar am Wiener Burgtheater (1983), Robert Meyer und Heinrich Schweiger in Reichenau (1994) sowie Karlheinz Hackl und Otto Schenk in der Josefstadt (1998) Sohn und Vater Pfrim.³³⁶

*„Die Stücke von Nestroy sind alle toll“, sagte Kušej zu 3sat.online. „Man muss jetzt nur langsam anfangen, sie ein bisschen zu entstauben und zu zeigen, wie heutig, wie europäisch und international das ist.“*³³⁷

Die Premiere der „Höllenangst“ fand am 23. Juli 2006 im Salzburger Landestheater statt. Zu den sieben Vorstellungen kamen 4.887 Besucher. Das Stück wurde nach der Premiere am 3. September 2006 im Wiener Burgtheater ins Repertoire übernommen und bis Juni 2009 - einschließlich vier Gastspielen in Bozen und München - insgesamt 55-mal aufgeführt. Die letzte Vorstellung war am 22. Juni 2009.³³⁸

Martin Kušejns Inszenierung von Johann Nestroys „Höllenangst“ gewann 2006 gleich drei Mal den beliebten Nestroy-Theaterpreis. Den Preis für die „beste deutschsprachige Aufführung“ nahm Burgtheater-Direktor Klaus Bachler entgegen. Bester Schauspieler wurde Nicholas Ofczarek für seine Darstellung des Wendelin. Der „Nestroy“ für die „beste Ausstattung“ ging an Martin Zehetgruber.³³⁹

³³⁴ Vgl. Bertelsmann Schauspielführer. „Höllenangst“ S. 190.

³³⁵ Vgl. Wagner, Renate: Nestroy zum Nachschlagen. Begriff: „Höllenangst“. S. 158; und vgl. Hoanzl Shop. <http://www.hoanzl.at/theater/edition-josefstadt/hollenangst-johann-nestroy.html> (Zugriff am 13.10.2009)

³³⁶ Vgl. Wagner, Renate: Nestroy zum Nachschlagen. Begriff: „Höllenangst“. S. 158.

³³⁷ Vgl. 3sat.online. Kulturzeit. „Ein teuflisches Vergnügen. Nestroys Posse ‚Höllenangst‘ bei den Salzburger Festspielen 2006. Artikel vom 24.7.2006.

<http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/kulturzeit/specials/95221/index.html> (Zugriff am 13.10.2009).

³³⁸ Vgl. Anhang I: Dokumentarischer Anhang zu Johann Nepomuk Nestroys Stück „Höllenangst“.

³³⁹ Vgl. Geschäftsbericht Burgtheater GmbH. 2005/2006. S. 86. .

http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FGESCHAEFTSBERICHT_05-06.pdf&rct=j&q=Gesch%C3%A4ftsbericht+Burgtheater+Wien+2005/2006&ei=1OFNS7mXF8TTjAf_i6TGDQ&usq=AFQjCNEZnUAvAm-3QgGtiaocqnjJo9xKPQ (Zugriff am 13.9.2009).

5.7 Albert Ostermaier: Ersatzbank

Inszenierung: Martin Kušej, Henning Bock (2006)

„In Ersatzbank lässt Albert Ostermaier die Grenzen zwischen Fußball und Leben, Spiel und Realität, Lüge und Wahrheit verschwimmen. Fußball wird zur Metapher für die Spielregeln, die für alle Bereiche einer Gesellschaft gelten, in der man jederzeit ausgewechselt werden kann und schnell ins Abseits gerät.“³⁴⁰

Mit dem Stück „Ersatzbank“ dramatisiert Albert Ostermaier das Leben eines Versagers. Uwe, ehemaliger Verteidiger einer Amateur-Fußballmannschaft, überfällt eine Bank und nimmt eine junge Angestellte als Geisel. Während draußen die Polizei in Stellung geht, erzählt er der verstörten Frau, angetrunken und aufgedreht, seine Lebensgeschichte und vom großen Trauma seines Lebens: von Kindheit, von Fußballidolen und vom entscheidenden Fußballspiel vor vielen Jahren. Noch in der letzten Minute der Nachspielzeit des Pokal-Halbfinals hatte seine Mannschaft mit 1 : 0 geführt. Den Sieg vor Augen wurde Uwe, der den gefährlichsten Stürmer der gegnerischen Mannschaft bis dahin fest im Griff gehabt hatte, ausgewechselt. Während er das Spielfeld verließ, erzielte eben dieser Spieler den Ausgleich. Auch das anschließende Elfmeterschießen ging verloren. Hätte seine Mannschaft gewonnen, wäre sie nach Berlin zum Finale gefahren und er selbst hätte eine glanzvolle Karriere als Fußballprofi, von der er schon immer geträumt hatte, vor sich gehabt. Die Niederlage besiegelte auch Uwes Niedergang. Statt Geld, Frauen und Ruhm folgte der Abstieg in Alkohol und Schulden. Nun bleiben Uwe nur noch seine quälenden Erinnerungen. Wie ein Fußball-Spiel endet auch die Aufführung nach 90 Minuten. Uwe wird von Sicherheitskräften erschossen.³⁴¹

Das Stück „Ersatzbank“ von Albert Ostermaier war Teil der Veranstaltungsreihe „Magazin des Glücks. Salon zur Erforschung der Grundlagen des Komischen“, die der deutsche Autor und Filmemacher Alexander Kluge gemeinsam mit Martin Kušej leitete. Ihre Veranstaltungen liefen als Rahmenprogramm zum Schauspiel in der Zeit vom 28. Juli bis 13. August 2006 und umfassten Gespräche, Lesungen, Inszenierungen und Filmvorführungen. Albert Ostermaier

³⁴⁰ Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage. Katalog. Albert Ostermaier. Ersatzbank. (Zitat). http://www.theatertexte.de/data/suhrkamp_verlag/1783809053/show (Zugriff am 22.8.2009).

³⁴¹ Vgl. Ostermaier, Albert: Ersatzbank; vgl. Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage. Katalog. Albert Ostermaier. Ersatzbank. http://www.theatertexte.de/data/suhrkamp_verlag/1783809053/show (Zugriff am 22.8.2009); vgl. Vorspiel. Das Magazin des Burgtheaters. Nr. 38. Jänner/Februar 2007. S. 13. Beitrag: „Ersatzbank“ von Albert Ostermaier im Kasino; und vgl. Südkurier. News. Kultur. Artikel „Kein Sommermärchen“ von Wenzel Müller vom 3.4.2007. <http://www.suedkurier.de/news/kultur/art10399,2527233> (Zugriff am 22.8.2009).

war dabei einer der elf wichtigsten Autoren der jungen Generation, die in Salzburg vorgestellt wurden, wobei er das Stück „Ersatzbank“ eigens für die Salzburger Festspiele schrieb.³⁴²

Die Uraufführung fand am 7. August 2006 in der Salzburg Kulisse im Haus für Mozart statt. Zu den drei Vorstellungen kamen 283 Besucher. Die Inszenierung wurde dann in der gleichen Besetzung vom Thalia Theater in Hamburg übernommen. Die Premiere in Hamburg war am 13. Dezember 2006. Anschließend wurde das Stück vom dritten Koproduktionspartner, dem Wiener Burgtheater, insgesamt 10-mal - von der Premiere am 29. März 2007 bis zur letzten Vorstellung am 29. Juni 2007 - aufgeführt.³⁴³

5.8 Peter Handke: Die Unvernünftigen sterben aus

Inszenierung: Friederike Heller (2006)

„Ich will sagen, daß du mit deinem rücksichtslosen Wachstum unsere Natur zerstörst. Unsere alte Selbstbesinnungslandschaft verwandelst du besinnungslos in Bauland. In unseren Altstädten stehen deine fensterlosen Kaufhäuser wie unentschärfte Bomben. Jeden Tag eine neue Filiale, von der anderen nur durch eine Steuernummer unterschieden, die du als Reklame für deine Gemeinnützigkeit auch noch als Leuchtschrift vom Dach blinken läßt!“³⁴⁴

Peter Handkes Theaterstück „Die Unvernünftigen sterben aus“ aus dem Jahr 1973 wurde am 17. April 1974 in der Regie von Horst Zankl im Zürcher „Theater am Neumarkt“ uraufgeführt. Mit dieser Politsatire entfernte sich der Autor am weitesten von seinen früheren experimentellen Theaterarbeiten wie „Publikumsbeschimpfung“ (1966) oder „Das Mündel will Vormund sein“ (1969). Von allen seinen Dramen entspricht dieses Stück am ehesten dem traditionellen Theater, zeigt es doch Elemente einer Tragikomödie und eines Konversationsstücks. Handke selbst verglich es mit den Tragödien Shakespeares, hat jedoch die theatralische Handlung auf die Wirtschaft übertragen.³⁴⁵

Der überaus erfolgreiche Unternehmer Hermann Quitt ist der Held einer „ins Verrückte umgeschlagenen Salonkomödie“, eines Wirtschaftskrimis aus der Geburtsstunde des modernen Kapitalismus. Er kommt zur Erkenntnis, dass im modernen Wirtschaftsleben das vereinzelte Vorgehen der Kapitalisten, der individuelle Kampf um Marktvorteile und Absatzmärkte nicht mehr zeitgemäß und „die freie Konkurrenz ein Wolfgesetz ist“. Quitt verlangt von seinen Geschäftspartner, die auch seine Freunde sind, gemeinsames Handeln. Er bildet mit vier Unternehmer-Freunden ein Kartell und trifft mit ihnen Preisabsprachen,

³⁴² Vgl. Festspiele.de. Fenster zur Klassik. Artikel „Magazin des Glücks. Salon zur Erforschung der Grundlagen des Komischen“ vom 7. Juli 2006. http://www.festspiele.de/startseite/news/1920_476/details_1.htm (Zugriff am 24.8.2009); und vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Almanach 2006. Lesebuch und offizielles Programm. S. 220-223.

³⁴³ Vgl. Anhang J: Dokumentarischer Anhang zu Albert Ostermaiers Stück „Ersatzbank“.

³⁴⁴ Zitat aus Peter Handke: „Die Unvernünftigen sterben aus“. S. 72.

³⁴⁵ Vgl. Knaurs großer Schauspielführer. Begriff: „Peter Handke. Die Unvernünftigen sterben aus.“ S. 304-305;

unterbietet jedoch anschließend die vereinbarten Preise und verdrängt so die konkurrierenden „Freunde“ vom Markt: *„Ich werde ihre Preise ruinieren und sie selbst dazu.“* Nachdem Quitt seine Freunde wirtschaftlich zugrunde gerichtet hat, hat er *„das Gefühl, der einzig Übriggebliebene zu sein, und dass es außer mir nichts mehr gibt, ist unappetitlich“*. Er ist von sich selbst angewidert und setzt, verzweifelt über seine nun sinnlose Existenz, seinem Leben ein Ende.³⁴⁶

Mit Handkes großer Schmährede „Untertagsblues“, die Friederike Heller im Oktober 2004 im Akademietheater in Wien inszenierte, errang diese nicht nur den Titel einer „Nachwuchsregisseurin des Jahres 2005“, sondern weckte auch das Interesse von Martin Kušej, der als Schauspieldirektor der Salzburger Festspiele in den Jahren 2005 und 2006 für das „Young Directors Project“ verantwortlich zeichnete. Sie hatte sich bei der Umsetzung dieses Werkes, wie sie selbst zugibt, *„sehr weit von Handkes Vorschlägen entfernt“*, aber die Auseinandersetzung mit dem Dichter habe sie fasziniert. *„Ich bekam große Lust, die Arbeit an gewissen Themen und Linien fortzusetzen und mehr über Handke herauszufinden“*, sagte sie. Sie freue sich darauf, wieder mit Philipp Hochmair als Hauptdarsteller, mit dem Dramaturgen Sebastian Huber, der Ausstatterin Sabine Kohlstedt und *„dem Künstlerkollektiv, das die Videoarbeit gebaut hat“* zusammenzuarbeiten. Ihre Wahl fiel dann auf das 1973 geschriebene Stück „Die Unvernünftigen sterben aus“, das, wie sie meinte, *„in seinem Wesenskern nichts an Aktualität eingebüßt hat“*. Inzwischen habe sich zwar das Unternehmensbild gewandelt, *„von den Großindustriellen und Handelskönigen hin zum globalisierten Markt, aber auch hier sei bereits das Thema, wie anstelle des Wettbewerbs die Absprache trete“*. Friederike Heller war sich zunächst keineswegs sicher, *„ob der Zugriff auf Handkes Text neuerlich so vehement ausfallen würde. Mittlerweile zeichnet sich das deutlich ab“*, sagte sie. *„Ich entwickle doch ein starkes Bedürfnis, eine Setzung zu machen und die sehr divergenten Erzählungen der einzelnen Figuren zu bündeln. Wenn man das Stück so aufblättert, denkt man, Wahnsinn, was die alle an Geschichten herauskramen und erzählen. Da zeigt sich, dass es heimlich doch ein Sprechstück ist, nicht nur ein scheinbar konventionelles Salonstück im Wohnzimmer eines Unternehmers, in dem Kartellabsprachen getroffen werden.“*³⁴⁷

³⁴⁶ Vgl. „Festspielfreunde“, Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele. Juli 2006. „Die Unvernünftigen sterben aus“. S. 43; vgl. Knaurs großer Schauspielführer. Begriff: „Peter Handke. Die Unvernünftigen sterben aus.“ S. 304-305; und vgl. Kienzle, Siegfried: Schauspielführer der Gegenwart. Begriff: „Peter Handke: Die Unvernünftigen sterben aus.“ S. 316-318.

³⁴⁷ Salzburger Nachrichten. Kultur. „Im Haifischbecken“ vom 22.7.2006. (Interview von Karin Kathrein mit Friederike Heller). <http://www.salzburg.com/sn/sonderbeilagen/artikel/2212722.html> (Zugriff am 7.9.2009).

Den Kleinaktionären, die von einer Hauptversammlung zur anderen reisen und die Vorstandsmitglieder der Kapitalgesellschaften mit unangenehmen Fragen nerven, setzte Peter Handke ein literarisches Denkmal in der Person von Franz Kilb. Dieser stellt sich den versammelten Unternehmern als *„der Schrecken der Aufsichtsräte, der Hanswurst aller Hauptversammlungen, die Zecke im Nabel der Wirtschaft mit dem Lästigkeitswert 100“* vor.³⁴⁸

Handkes Stück, obwohl vor 37 Jahren geschrieben, ist heute hochaktuell. Offenbar hat er schon in den siebziger Jahren die Entwicklung zum Raubtierkapitalismus vorausgesehen. Fast prophetisch enthält es *„Hinweise auf und Elemente von globalisierten Märkten, wie sie für uns seit Jahren zur Normalität geworden sind“*. Der Autor bringt mit seiner *„Kapitalismuskritik“* jedoch *„nicht die ausgebeuteten Arbeiter mit ihren Anliegen auf die Bühne, sondern die Unternehmer, die in ihrer Position alles andere als glücklich sind. Ihren Praktiken, von der Leistung der Arbeiter und vom blinden Konsumwahn zu profitieren, setzt der Unternehmer Quitt, mit dem Peter Handke den Prototyp des kapitalistischen Ausbeuters schuf, etwas Neues entgegen: Er redet wie ein Dichter, ja, genauso wie Handke.“*³⁴⁹

Die Premiere des Stücks fand am 10. August 2006 im Rahmen des „Young Directors Project“ im republic statt. Zu den drei Vorstellungen in Salzburg kamen 1.111 Besucher. Nach der Premiere im Wiener Akademietheater am 5. September 2006 wurde es ins Repertoire übernommen. Die insgesamt 27 Vorstellungen in Wien wurden von mehr als 11.700 Zuschauern besucht. Die letzte Aufführung fand am 25. Mai 2007 statt.³⁵⁰

5.9 Die Koproduktionsverträge der Salzburger Festspiele

*„Im Interesse einer optimalen Koordination verpflichten sich die Vertragspartner zu möglichst frühzeitigem Informationsaustausch für alle die Produktion betreffenden wesentlichen Details.“*³⁵¹

Während Opern von den Salzburger Festspielen fast ausschließlich selbst produziert werden, standen im Schauspiel ab der Ära Mortier immer mehr Koproduktionen auf dem Programm. Höhepunkt dieser Entwicklung war die Intendanz Ruzickas, in der mehr als die Hälfte der produzierten Stücke (15 von 29 Produktionen) auf Koproduktionen entfielen. Allein für das

³⁴⁸ Handke, Peter: „Die Unvernünftigen sterben aus“. (Textausgabe). S. 11; und vgl. Bertelsmann Schauspielverlag: „Die Unvernünftigen sterben aus.“ S. 472.

³⁴⁹ Vgl. Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheater. Nr. 35. Mai/Juni 2006. Artikel: „Frische Hafermastgänse aus Polen“. Jochen Kluge über Globalisierung und individuell befreienden Kapitalismus in Peter Handkes „Die Unvernünftigen sterben aus“. S. 14; und vgl. Salzburger Nachrichten. Kultur. Artikel „Peter Handke als Visionär“ vom 12.8.2006.

<http://search.salzburg.com/articles/1899652?highlight=Young+Directors+Project+> (Zugriff am 7.9.2009).

³⁵⁰ Vgl. Anhang J: Dokumentarischer Anhang zu Peter Handkes Stück „Die Unvernünftigen sterben aus“.

³⁵¹ Punkt 8 (2) des „Beispielvertrages“ für eine Koproduktion der Salzburger Festspiele.

Spieljahr 2010 werden von den vier Schauspielen, die zur Aufführung gelangen, drei in Form von Koproduktionen hergestellt.

Im „Young Directors Project“ lag der Anteil der Koproduktionen im Zeitraum 2002 bis 2009 sogar bei 69 %.

Dieser Entwicklung trug die kaufmännische Direktion Rechnung und entwickelte einen Beispielvertrag für Koproduktionen, der im Folgenden vorgestellt werden soll.

In der Präambel des Vertrages werden die beiden Koproduktionspartner angeführt. Der Punkt „Gegenstand des Vertrages“ enthält neben der Bezeichnung des Stücks die Zusammensetzung des Leading Teams, die vorgesehenen Schauspieler, Ort und Tag der Premiere sowie die Zahl der geplanten Vorstellungen.

In so genannten „Leistungskatalogen“ werden die sachlichen und finanziellen Beiträge der Koproduktionspartner im Detail festgehalten. Dazu gehört, welche Werkstätte für die Herstellung bzw. Beschaffung der Ausstattung, bestehend aus Bühnenbild (Dekoration, Requisiten, Beleuchtungs- und Akustikeinrichtungen, die eigens für die vertragsgegenständliche Produktion hergestellt werden) und Kostümen (inkl. Schuhe und gegebenenfalls Perücken) zuständig ist. Diese „koproduzierte Ausstattung“ wird in Listen erfasst, die Teil des Koproduktionsvertrages sind. Insbesondere wird darauf hingewiesen, dass bei der Herstellung des Bühnenbildes in Absprache mit den Technischen Direktionen die bühnentechnischen Gegebenheiten der Veranstaltungsorte zu berücksichtigen sind. Weiters wird festgelegt, welcher Vertragspartner das Engagement des Leading Teams und des künstlerischen Personals (Schauspieler, Assistenten für Regie, Bühne und Kostüme) sowie deren Bezahlung für sämtliche Proben und Aufführungen übernimmt und wer einen festgelegten Koproduktionsbeitrag zu entrichten hat. In weiteren Vertragspunkten werden die Abschlagszahlungen auf den Koproduktionsbeitrag und die Einzelheiten im Falle einer weiteren Verwertung vereinbart.

Im Punkt „Mediale Verwertung“ des Beispielvertrages heißt es, dass *„aus Vorstellungen, die im Rundfunk übertragen werden, [...] dem jeweils anderen Vertragspartner keine Forderungen“* zustehen. Im Falle einer TV- oder Bildtonträgerverwertung schließt jeder Vertragspartner eigene Verträge mit den beteiligten Schauspielern und dem Leading Team *„zur Klärung der erforderlichen Rechtseinräumungen und der entsprechenden Abgeltung“*. Die aus dieser Verwertung entstehenden Einnahmen verbleiben dem jeweiligen Vertragspartner. Die Koproduzenten sind über die mediale Verwertung jeweils zu informieren und mit dem Hinweis „Koproduktion der mit“ zu erwähnen. Jeder Vertragspartner kann für eigene Archivzwecke Bild- und Tonmitschnitte anfertigen lassen

sowie für Zwecke der Werbung, Information oder Dokumentation Ausschnitte von Bild- oder Tonaufnahmen des jeweils anderen Vertragspartners bis zu einer Länge von maximal drei Minuten honorarfrei verwenden. Findet eine weitere Verwertung der Produktion durch Gastspiele statt, sind die daraus entstehenden Einnahmen zwischen den Vertragspartnern im Verhältnis 50 : 50 aufzuteilen.

Abschließend verpflichten sich die Vertragspartner, den Vertrag in allen Details vollständig zu erfüllen und im Interesse einer optimalen Koordination für einen möglichst frühzeitigen Informationsaustausch über alle die Produktion betreffenden wesentlichen Details zu sorgen.³⁵²

5.10 Martin Kušej, Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele in den Jahren 2005 und 2006, zu Koproduktionen

„Interessant ist, dass diejenigen, die uns professionell beobachten, nicht bemerkt haben, dass Martin Kušej als der einzige herausragende Regisseur Österreichs in den vergangenen zehn Jahren einen Österreich-Zyklus geschaffen hat, der Grillparzers ‚Weh dem, der lügt!‘ und ‚König Ottokar‘, Nestroy’s ‚Höllenangst‘, Horváth’s ‚Glaube Liebe Hoffnung‘, sowie Schönherr’s ‚Glaube und Heimat‘ und seinen ‚Weibsteufel‘ umfasst - eine Aufführung so herausragend wie die andere.“³⁵³

Um eine ausführliche Stellungnahme zu Koproduktionen im Allgemeinen und den Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater im Besonderen gebeten, stellte Martin Kušej einleitend fest: *„ich bin selber überrascht, dass es so wenige koproduktionen mit wien gegeben hat und kann natürlich nur über meine vier produktionen konkretes sagen“.*³⁵⁴

Die starke Zunahme von Koproduktionen zwischen Theatern in den letzten Jahren hat für ihn mehrere Gründe: *„koproduktionen sind erst seit wenigen jahren überhaupt in diesem größeren maße möglich, die reisen der schauspieler sind rascher möglich / auch der transport der bühnen / außerdem sind die theater vernetzter (durch private kontakte, aber auch im sinn des respekts und der anerkennung verschiedener arbeitsstile) / und schließlich sind die ökonomischen vorteile für beide partner schon recht beträchtlich.“*³⁵⁵

Dass sich der Trend zu Koproduktionen, abgesehen von seiner Zeit als Schauspielchef bei den Festspielen, in Salzburg nicht auf die Zusammenarbeit mit dem Burgtheater Wien ausgewirkt hat, erklärte Kušej damit, *„dass es immer eine gewisse konkurrenz, wenn nicht gar ablehnung*

³⁵² Siehe Anhang K: „Beispielvertrag“ für Koproduktionen der Salzburger Festspiele.

³⁵³ Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters. Nr. 46. September/Okttober/November 2008. Aus dem Leitartikel „Klaus Bachler über zehn Jahre Burgtheater.“ S. 4-5.

³⁵⁴ Aus einem E-Mail von Martin Kušej, Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele von 2005 und 2006 an den Verfasser vom 3.8.2009. (Anm.: Original des Textes in Kleinbuchstaben).

³⁵⁵ Ebda.

*zwischen der salzburger und der wiener theaterlandschaft gegeben hat, und diese ist durch die enge zusammenarbeit zwischen klaus bachler und mir als verantwortliche direktoren aufgehoben worden“.*³⁵⁶

*„Was meine vier produktionen angeht“, so Kušej weiter, „ging die initiative hunderprozentig von mir aus / das hatte aber auch damit zu tun, „dass ich da zwei dinge miteinander verbinden konnte: einerseits meine inszenierungen in salzburg hochkarätig besetzen zu können und andererseits in wien am burgtheater präsent zu sein“.*³⁵⁷

Zur Frage nach der ersten Kontaktaufnahme für die drei von ihm inszenierten Koproduktionen mit dem Burgtheater Wien meint Kušej: *„die ersten gespräche begannen meist gut ein einhalb jahre vor probenbeginn / spätestens zur abschlusspressekonferenz ende august in salzburg musste man ein paar verbindliche eckdaten des spielplans der nächsten saison vorlegen / einige entscheidungen (z.b. für OTTOKARS GLÜCK UND ENDE) waren aus dramaturgischen überlegungen allerdings längst vorher gefallen: im konkreten fall 50 jahre staatsvertrag / 50 jahre neues burgtheater / eu-beitritt österreichs etc.“* Seine Ansprechpartner seien damals *„der dramaturg sebastian huber und klaus bachler als burgtheater direktor“* gewesen.³⁵⁸

Für eine Koproduktion sprächen *„wie schon gesagt: hauptsächlich ökonomische gründe / dazu kommt aber auch die belebung des austausches zwischen verschiedenen städten und regionen (evtl. auch sprachen) / im gegensatz zur landläufigen meinung über die finanzielle potenz der sbg. festspiele - was das schauspiel betrifft - herrscht dort eine große beschränkung, was die produktionsmittel betrifft / gleichzeitig soll der spielplan - seit der ‚aufwertung‘ des schauspiel-sektors unter mortier - sehr vielschichtig und hochklassig sein / das schafft man nur mithilfe von koproduktionen / ohne diese möglichkeit wäre außer dem jedermann nur noch je eine größere und eine kleinere schauspielproduktion finanzierbar - das mach keinen spaß dann...“.*³⁵⁹

Gegen eine Koproduktion spräche, dass *„die exklusivität, die sich vor allem salzburg lange an die fahne geheftet hatte“, darunter leide. Dies, so Kušej, „betrifft aber auch das burgtheater ... dieses riesenschiff hat es eigentlich gar nicht nötig, denn es ist finanziell unabhängig - in diesem fall zählte vor allem die künstlerische allianz!“*³⁶⁰

³⁵⁶ Aus einem E-Mail von Martin Kušej, Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele von 2005 und 2006 an den Verfasser vom 3.8.2009. (Anm.: Original des Textes in Kleinbuchstaben)..

³⁵⁷ Ebda.

³⁵⁸ Ebda.

³⁵⁹ Ebda.

³⁶⁰ Ebda.

5.11 Thomas Oberender, seit 2007 Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele, zu Koproduktionen

„Einerseits wird lautstark nach Eigenproduktionen verlangt. Aber wenn man dann eine solche exzeptionelle Festspielproduktion kreiert hat, soll sie schnell wieder verschwinden. Ja was denn nun?“³⁶¹

Für Thomas Oberender ist *„das Besondere an den Salzburger Festspielen, dass sie im Vergleich zu den Wiener Festwochen ein produzierendes Festival sind. Wir laden keine oder nur sehr punktuell Gastspiele ein. Was im Schauspiel, Oper und Konzert produziert wird, wird für Salzburg produziert, das ist sozusagen das Besondere.“* Dabei gibt es für ihn nur zwei Produktionsmöglichkeiten: Eigenproduktionen oder Koproduktionen mit geeigneten Partnern. *„Im Opernprogramm sind fast alles Eigenproduktionen, die zwar stillschweigend auch eine Nachnutzung erfahren, die aber für und in Salzburg kreiert wurden.“* Im Schauspielbereich sei es schon immer so gewesen, *„dass koproduziert oder mitbespielt wurde. Am Anfang war dies das Theater in der Josefstadt, aber auch Reinhardt hat Produktionen von deutschen Theatern geholt.“* Auf die finanzielle Lage des Schauspiels angesprochen, meint Oberender, dass die Festspiele im Schauspielbereich *„von Beginn an defizitär“* gewesen seien. Diese Situation habe sich erst unter Peter Stein geändert, der als Schauspielchef unter Intendant Mortier ein eigenes Budget bekommen hatte. *„Das waren 1,2 Mill. Euro. Mit dem konnte er hier alles in Salzburg entstehen lassen.“* Nach dem Weggang von Stein musste das Schauspiel jedoch wieder ohne diesen Betrag auskommen. *„Alle Nachfolger müssen seither auf Basis der Karteneinnahmen produzieren. Kein Cent Subvention. Inzwischen müssen wir aus diesen Einnahmen sogar Überschüsse erwirtschaften. Wir müssen also kostengünstiger produzieren, um im Bereich Schauspiel und Konzert einen Gewinn zu erwirtschaften, der dann an die Oper geht. Das ist das System und das ist eigentlich nur mehr mit Koproduktionen zu ermöglichen. Die muss man dann so entwickeln, dass sie einen Salzburger Spielplan ergeben und dann an den koproduzierenden Häusern weiterlaufen.“* Für das Kunstwerk selbst sei dies schön, da es dadurch *„ein Nachleben“* erhalte.

Zwar hatte erst ein großzügiges Budget Peter Stein kostspielige Eigenproduktionen ermöglicht, dadurch sei es aber *„ein öffentliches Problem geworden, dass man denkt, Theater*

³⁶¹ Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 27.8.2008. „Es kann ruhig auch mal wehtun.“ Zitat aus einem Gespräch von Bernhard Flieher mit Schauspielchef Thomas Oberender. <http://search.salzburg.com/articles/1350335?highlight=Es+kann+ruhig+auch+mal+wehtun+> (Zugriff am 8.10.2009).

sollte in Salzburg nur durch Eigenproduktionen stattfinden, dass es sozusagen als großes Staatstheater produziert. Das wird aber in dieser Form nie wiederkommen.“

Nach den Worten Oberenders spielten Koproduktionen schon allein aus Kostengründen eine immer größere Rolle in der Programmgestaltung der Salzburger Festspiele, da sie im Vergleich zu einer Eigenproduktion rund ein Drittel günstiger kämen. Derzeit erwirtschaftete das Schauspiel Überschüsse im Bereich zwischen 250.000 und 500.000 Euro, die zur Gänze in das Budget der Opernsparte fließen.

Dass es während seiner Zeit als Schauspielchef in Salzburg zwar eine große Zahl an Koproduktionen gegeben hatte, jedoch keine einzige mit dem Wiener Burgtheater, hatte für Oberender einen spezifischen Grund. Das „*Problem mit dem Burgtheater*“ sei gewesen, dass Direktor Klaus Bachler wegen der bevorstehenden Übernahme der Münchner Staatsoper den Spielplan des Burgtheaters bis zum letzten Tag geplant und daher auch kein Interesse mehr an einer Koproduktion mit den Salzburger Festspielen hatte.³⁶²

5.12 Die Koproduktionen aus der Sicht der Technik

„Bei Koproduktionen weiß man halt schon von Beginn an, dass das eine größere Herausforderung wird, weil die Dekoration auf zwei Bühnen passen muss und das soll möglichst ohne größere Umbauten gehen.“³⁶³

Grundlage für dieses Kapitel sind zwei Interviews von Anfang Mai 2009 mit Heinz Filar, Technischer Direktor des Wiener Burgtheaters, und Ende August 2009 mit Ing. Klaus Kretschmer, Technischer Direktor der Salzburger Festspiele bis Jänner 2010.

Heinz Filar trat mit Ende der Spielzeit 2008/2009 in den Ruhestand. Sein Nachfolger wurde Ing. Johann Bugnar. Neben den Schauspielern tragen derzeit ungefähr 300 Burgtheater-Mitarbeiter, davon allein 220 Bühnenarbeiter, zum Gelingen der Theaterabende bei. Insgesamt arbeiten etwa 600 Leute (einschließlich der Mitarbeiter von anderen Betrieben, z. B. der Kostümwerkstätten) an den verschiedenen Spielstätten.³⁶⁴

Klaus Kretschmer erlernte das Schauspielmetier von der Pike auf. Seine berufliche Karriere begann er als Schlosserlehrling in den Dekorationswerkstätten der Österreichischen Bundestheater in Wien. Nach der Meisterprüfung studierte er an einer Abend-HTL Maschinenbau und holte die Matura nach. Anschließend arbeitete Kretschmer in Salzburg jeden Sommer als Schlosser in der Unterbühne der Festspiele. 1986 übersiedelte er auf

³⁶² Interview mit Thomas Oberender, dem Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele, vom 28.8.2009

³⁶³ Aus einem Interview mit Heinz Filar, Technischer Direktor des Wiener Burgtheaters, am 6.5.2009.

³⁶⁴ Vgl. Der Standard. Printausgabe, vom 05./06.09.2009. „350 Tonnen Burgtheater“. Artikel von Margarete Affenzeller und Mia Eidhuber <http://derstandard.at/1252036627415/Inspektion-in-acht-Szenen-350-Tonnen-Burgtheater> (Zugriff am 25.11.2009); und vgl. Wikipedia. Begriff: Burgtheater. http://de.wikipedia.org/wiki/Burgtheater#Andere_Mitarbeiter (Zugriff am 25.11.2009).

Anregung des Technikchefs der Salzburger Festspiele, Franz Schmidt, komplett nach Salzburg, um nach dessen Pensionierung 1991 dessen Position zu übernehmen.³⁶⁵

Während des gesamten Jahres zählt der Technikbereich ca. 70 ständig beschäftigte Mitarbeiter. Im Sommer steigt die Zahl auf 350 bis 400 an. Für die Angestellten der Festspiele gilt ein eigener Kollektivvertrag, der die besonderen Arbeitsbedingungen, wie atypische Arbeitszeiten und die akkord-ähnliche Arbeitssituation, berücksichtigt. In den fünf Salzburger Festspiel-Wochen finden in der Regel so viele Aufführungen statt wie im üblichen Theater- und Opernbetrieb während einer gesamten Saison.³⁶⁶

Nach Klaus Kretschmer ist das primäre Ziel einer Koproduktion, schneller und über einen längeren Zeitraum Gewinne zu erwirtschaften. Es gibt hier mehrere Ebenen. *„Eine der obersten ist, dass das Stück länger am Leben bleibt.“* Die Künstler proben in der Regel drei bis vier Monate, dieser Zeitaufwand zahlt sich nur bei einer längeren Spieldauer aus. Bei einer Eigenproduktion der Salzburger Festspiele wird das Stück jedoch höchstens 10-mal gespielt. *„Tolle Schauspieler oder hochkarätige Stücke“* bekommt man leichter, wenn eine Produktion im Anschluss an die Aufführungen in Salzburg ins Repertoire eines Theaters übernommen wird. Für den Künstler hat sich dann der Aufwand ausgezahlt. *„Eine andere Ebene sind die Produktionskosten.“* Diese sind vor allem von den Ressourcen des Koproduzenten abhängig. Eine optimale Situation liegt dann vor, wenn ein Partner, wie das Wiener Burgtheater, über eigene Werkstätten und Prohebühnen verfügt.

Die Vorbereitungen für eine Koproduktion beginnen mindestens 1 ½ Jahre vor dem geplanten Aufführungstermin. Die Initiative kann sowohl von den Salzburger Festspielen als auch von einem anderen Theater ausgehen. Bei Schauspielen sind es aber in der Regel die Festspiele, da diese über kein eigenes Ensemble verfügen. Ausschlaggebend ist, dass sich die künstlerischen Leiter von zwei Theaterbetrieben einigen, ein bestimmtes Stück gemeinsam zu produzieren. In einer weiteren Phase, die bis zu einem halben Jahr dauern kann, werden alle Details, wie Regisseur, Schauspieler, Aufteilung der Kosten, etc., besprochen und ein Koproduktionsvertrag unterschrieben. Ganz wichtig für die Salzburger Festspiele ist, dass die Premiere einer Koproduktion und die ersten Aufführungen in Salzburg stattfinden. Als die Entscheidung gefallen war, den „Ottokar“ im Jahr 2005 gemeinsam mit dem Burgtheater zu machen, wurden seitens des technischen Büros in Salzburg Überlegungen angestellt, wo die

³⁶⁵ Vgl. Festspiele.de. Artikel „Meisterstück im Mozartjahr. Beim technischen Direktor Klaus Kretschmer laufen bei den Salzburger Festspielen alle Fäden zusammen.“ vom 18.7.2006. http://www.festspiele.de/salzburg/nachrichten/news/90_500/details_33.htm (Zugriff am 25.11.2009). 25.11.2009).

³⁶⁶ Vgl. OE1.ORF.at Kultur. Bühne. „Hinter den Kulissen der Salzburger Festspiele“. Kulturjournal vom 6.8.2009. <http://oe1.orf.at/inforadio/111060.html?filter=5> (Zugriff am 6.10.2009).

Bühne und die Kostüme am kostengünstigsten hergestellt werden könnten. Kretschmer: *„Was ist sinnvoller in den Werkstätten der Bundestheater zu machen oder bei Art for Art, was ist sinnvoller selber zu machen.“* Schließlich wurden die Dekorationen von „Art for Art“ in Wien gefertigt, die Kostüme jedoch nur vorbereitet und in Salzburg fertig gestellt, als die Schauspieler zur Anprobe da waren. Teile der Bühnenbasiskonstruktion wurden in Salzburg hergestellt.

Kretschmer auf die Bitte, die wichtigsten Etappen bis zum Zustandekommen einer Koproduktion zu nennen: *„Oberender sagt z. B. ich würde gerne einen Grillparzer machen, fragt bei der Burg an, seid Ihr interessiert?“* Kommt von Seiten des Burgtheaters eine positive Antwort, trifft man sich, um in mehreren Gesprächen eine Einigung über Titel, Regisseur, Besetzung und Produktionsbudget herbeizuführen. Das Ergebnis der Verhandlungen wird in einem Koproduktionsvertrag fixiert, um eine möglichst konfliktlose gemeinsame Arbeit zu gewährleisten. Der mit der Inszenierung betraute Regisseur erhält ein entsprechendes Produktionsbudget und die technische Leitung der Salzburger Festspiele sowie des Burgtheaters werden beauftragt, die Produktion vorzubereiten. Die Weiterverwertung durch das Burgtheater wird bereits im Koproduktionsvertrag festgelegt. *„Laufende Tantiemen zu zahlen ist im Theater nicht üblich. Es gibt eine Gage für die Proben und die Wiederaufnahme. Wenn die Premiere draußen ist, wird das ausgezahlt und aus. Im Programmheft steht natürlich weiterhin, dass es eine Koproduktion ist.“*

Dass zwischen 2006 und 2009 keine Koproduktion mit dem Burgtheater zustande gekommen ist, dürfte vor allem daran liegen, dass *„man keine Titel gefunden hat. Es muss halt immer ins Programm des Koproduzenten hineinpassen. Außerdem, wenn sie keinen vor ihrem Ensemble drin haben im Stück, sondern nur Gäste, wird es zu teuer für den Koproduzenten.“*

„Wenn ein Gastspiel eingeladen wird, ist das für die Festspiele maximal kostendeckend.“ Die Kosten für ein Gastspiel *„entsprechen ungefähr dem, was eingenommen wird“*. Das wird auch bei jedem Gastspiel angestrebt.

Eine Eigenproduktion ist nur dann kostendeckend, wenn sie mindestens zwei Jahre gespielt werden kann, bei nur einem Jahr ist sie *„sicher ein Defizit“*. Die Festspiele wollen jedoch bewusst Stücke produzieren, die nur in Salzburg gesehen werden können, um so ihre Einzigartigkeit zu demonstrieren.

Kretschmer ist der Auffassung, dass Koproduktionen *„auf jeden Fall eine Zukunft“* für die Salzburger Festspiele haben. Diese Art der Zusammenarbeit sei *„künstlerisch, wie auch wirtschaftlich, sehr befriedigend“*. Interessenten für eine Koproduktion gäbe es immer, da es

für ein Theater „wesentlich interessanter“ sei, mit einem Festival zu koproduzieren als „von Theater zu Theater“.

Zum Abschluss des Gesprächs sagte Kretschmer: „Derzeit laufen auch Gespräche mit dem Burgtheater über Koproduktionen für die folgenden Jahre, wie sowieso eigentlich immer, nur werden halt keine Titel gefunden“³⁶⁷

Auch der Technische Direktor des Wiener Burgtheaters, Heinz Filar, betont, dass Koproduktionen vor allem aus Kostengründen eingegangen werden.

Das Stück „König Ottokars Glück und Ende“ wollten sowohl das Burgtheater als auch die Salzburger Festspiele herausbringen. Entsprechende Gespräche in dieser Richtung gab es schon lange. Der letzte Anstoß, das Stück gemeinsam zu produzieren und erst in Salzburg, dann zum 50-Jahr-Jubiläum des Staatsvertrages an der Burg aufzuführen, kam vom designierten Schauspielchef der Salzburger Festspiele, Martin Kušej. Das Stück dann so zu planen, dass es sowohl auf die Bühne der Perner-Insel als auch die des Burgtheaters passte, bedeutete eine große Herausforderung für die Technik in Wien und Salzburg. Dazu mussten die beiden technischen Leiter laufend von Salzburg nach Wien und umgekehrt pendeln, um die Arbeiten aufeinander abzustimmen. Heinz Filar war für die technischen Arbeiten des Burgtheaters sowohl bei „König Ottokars Glück und Ende“ als auch bei der „Höllenangst“ verantwortlich. Die Proben fanden in Wien und Salzburg statt. Bei der Produktion des „Ottokars“ im Jahr 2005 gestaltete sich die Zusammenarbeit mit Salzburg noch schwierig, während 2006 bei der „Höllenangst“ schon alles bestens eingespielt war.

Die Kosten der Produktionen wurden so aufgeteilt, dass Salzburg rund ein Drittel übernahm und das Burgtheater, das alle Rechte daran hatte, die Stücke öfter spielte und damit auf Gastspiele ging, zwei Drittel.³⁶⁸

5.13 Fazit

„Im Direktorium ist von künstlerischer Seite nur die Opernsparte vertreten. Damit hatten auch Vorgänger zu kämpfen - etwa Jürgen Flimm, als ihm das Landestheater als Spielstätte im Mozartjahr weggenommen werden sollte. Aber auch wenn sich das strukturell nicht niederschlägt, der Stellenwert des Schauspiels ist hoch, und lediglich auf den Society-Seiten kommen wir weniger vor: Der Schmuck geht woanders spazieren. Vom Ausstattungsetat einer Oper produziere ich ein komplettes Schauspielprojekt. Das große Geld und die Macht zieht es seit eh und je in die Oper.“³⁶⁹

³⁶⁷ Aus einem Interview mit Ing. Klaus Kretschmer, Technischer Direktor der Salzburger Festspiele, am 26.8.2009.

³⁶⁸ Aus einem Interview mit Heinz Filar, Technischer Direktor des Wiener Burgtheaters, am 6.5.2009.

³⁶⁹ Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 27.8.2008. „Es kann ruhig auch mal wehtun.“ Zitat aus einem Gespräch von Bernhard Flieher mit Schauspielchef Thomas Oberender. <http://search.salzburg.com/articles/1350335?highlight=Es+kann+ruhig+auch+mal+wehtun+> (Zugriff am 8.10.2009).

Wenn davon ausgegangen wird, dass bei Koproduktionen Planung, Herstellung und Produktionskosten eines Theaterstückes auf zwei oder mehrere Theaterbetriebe aufgeteilt werden und die „Zusammenarbeit“ nicht nur aus einigen wenigen Kontakten auf Führungsebene und der Bereitstellung von Schauspielern besteht, so sind, bei ausführlicher Betrachtung der in diesem Kapitel näher beschriebenen Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater, nur die beiden von Martin Kušej in den Jahren 2005 und 2006 inszenierten Stücke „König Ottokars Glück und Ende“ und „Höllenangst“ klassische Koproduktionen.

„Ritter, Dene, Voss“ von Thomas Bernhard, uraufgeführt bei den Salzburger Festspielen im Jahr 1986, wird sowohl im Spielplanarchiv der Salzburger Festspiele als auch in den Quellen des Burgtheater als Koproduktion geführt, ist aber eher als Übernahme anzusehen, bei der Claus Peymann und die Bochumer Schauspieler Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss das Stück für die Salzburger Festspiele einstudiert und anschließend an die neue Wirkungsstätte - Peymann wurde Direktor des Burgtheaters, die Schauspieler ins Ensemble übernommen - mitgenommen haben.

„Der Schwierige“ von Hugo von Hofmannstahl, von Jürgen Flimm im Jahr 1991 inszeniert, wird in den Quellen des Burgtheaters teils als „Zusammenarbeit“ teils als „Koproduktion mit den Salzburger Festspielen“ bezeichnet, im Spielplanarchiv der Salzburger Festspiele fehlt jedoch ein entsprechender Hinweis. Auch das Cover der DVD, das von dieser Produktion gemacht wurde, enthält nur die Überschrift „*live von den Salzburger Festspielen 1991*“. Die Inszenierung hatte nach den Vorstellungen in Salzburg am 12. September 1991 in der fast gleichen Besetzung am Burgtheater Premiere und war dort bis Anfang 1995 im Repertoire. In den Kritiken zu den Aufführungen in Salzburg und Wien wird nur von „Übernahme“, „übersiedeln“ und „Transfer“ gesprochen, das Wort „Koproduktion“ kommt nicht vor. Die Auskunft Jürgen Flimms, dass „*die Bühne [...] in Wien und Salzburg gebaut*“, „*für Wien [...] die Dekoration neu errichtet*“ wurde und die Proben „überwiegend“ in Salzburg stattfanden, lässt allerdings den Schluss zu, dass es sich hier doch um eine Koproduktion gehandelt haben könnte. In dieser Zeit war die Zusammenarbeit zwischen zwei Bühnen noch äußerst selten, insbesondere unter dem heutigen geläufigen Titel „Koproduktion“.

Die Inszenierungen von Igor Bauersima im Jahr 2002 (Neil LaBute: *Das Maß der Dinge*) und von Friederike Heller im Jahr 2006 (Peter Handke: *Die Unvernünftigen sterben aus*), die beide im Rahmen des Regie-Wettbewerbs „Young Directors Project“ im republic in Salzburg antraten, werden im Spielplanarchiv der Salzburger Festspiele als Koproduktion bzw. Zusammenarbeit, in Wien dagegen beide Male als Koproduktionen geführt. In Anbetracht des

geringen Aufwands für die Bühnenausstattung und die Kostüme ist meines Erachtens in beiden Fällen die Bezeichnung „Koproduktion“ aber wohl zu hoch gegriffen, „Kooperation“ oder „Zusammenarbeit“ würde hier eher passen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Fußballer-Drama „Ersatzbank“ von Albert Ostermaier, das von Martin Kušej und Henning Bock im Rahmen des „Magazins des Glücks“ ohne großen Aufwand in der Salzburg Kulisse im Haus für Mozart inszeniert und anschließend am Thalia Theater Hamburg und im Kasino am Schwarzenbergplatz in Wien gespielt wurde. Im „Almanach. Lesebuch und offizielles Programm“ der Salzburger Festspiele für 2006 (Stand: 4.5.2006) wurde Albert Ostermaiers „Ersatzbank“ mit dem Vermerk „in Planung“ angekündigt. Obwohl das Stück insgesamt 3-mal in der Salzburg Kulisse im Haus für Mozart gespielt wurde, findet es im Spielplanarchiv für das Jahr 2006 keine Erwähnung.

Vermutlich wurde in einigen Fällen aus Marketinggründen aus einer einfachen Zusammenarbeit oder einer Übernahme eine „Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater“, um diese Produktionen mit einem werbewirksamen Prädikat präsentieren zu können und damit auch eine bessere Weiterverwertung zu ermöglichen.

Eine definitive Antwort, ob es sich bei all diesen Stücken tatsächlich um Koproduktionen gehandelt hat, könnten nur die entsprechenden Unterlagen in den Archiven der Salzburger Festspiele und des Wiener Burgtheaters geben.

„König Ottokars Glück und Ende“ und „Höllenangst“, bei denen es sich zweifellos um gut vorbereitete und aufwändige Koproduktionen gehandelt hat, sind gute Beispiele dafür, wie die Zusammenarbeit zwischen zwei großen Theaterbetrieben funktionieren und das Ergebnis sowohl künstlerisch als auch finanziell ein Erfolg werden kann.

Das primäre Ziel einer Koproduktion ist, schneller und über einen längeren Zeitraum Gewinne zu erwirtschaften. Das ist die einhellige Auffassung der beiden technischen Leiter der Salzburger Festspiele und des Burgtheaters. Durch die Aufteilung und damit Reduzierung der Produktionskosten wirft ein koproduziertes Stück wesentlich schneller Gewinne ab. Versehen mit dem werbewirksamen Prädikat „in Koproduktion mit den Salzburger Festspielen“ kann das Stück ins Repertoire übernommen und abhängig vom Publikumsinteresse über einen längeren Zeitraum gespielt werden. Der Aspekt der längeren Spieldauer ist auch für das „leading team“ und die Schauspieler bedeutsam, die bis zur Aufführungsreife viel Zeit in Proben investieren. Erfolgreiche Koproduktionen werden meist zu Gastspielen eingeladen, im Fernsehen ausgestrahlt und in DVD-Editionen des Burgtheaters herausgegeben.

6. Die Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater im Spiegel der in- und ausländischen Presse

6.1 Der Begriff „Theaterkritik“

„Notwendig ist die Theaterkritik erst, seitdem die Bühnen nicht mehr nur sofort einleuchtende, provinzielle Aktualitäten spielen, sondern auch ein historisches, internationales Repertoire: seitdem es notwendig geworden ist, ins Theater nicht nur Genussfähigkeit, sondern auch einige Kenntnisse mitzubringen, die in einer arbeitsteiligen, hochspezialisierten Gesellschaft nicht mehr jeder Theaterbesucher von Hause aus haben kann.“³⁷⁰

Sucht man nach verbindlichen Definitionen des Begriffs „Theaterkritik“, wird man sowohl in wissenschaftlichen Publikationen als auch in der praxisbezogenen Literatur weitgehend enttäuscht, da meistens nur vage Äußerungen zu finden sind.³⁷¹

In der jüngsten Auflage des Theaterlexikons von Rowohlt's Enzyklopädie wird dagegen der Begriff „Theaterkritik“ umfassend umschrieben:

„Teil der literarischen Kritik, jedoch umfassender, weil von einem Ereignis abgeleitet, das nahezu alle Künste in einen Zusammenhang gegenseitiger Reflexion und Kommentierung bringt; beschreibender, interpretierender, einordnender und wertender, auch glossierender Bericht über einen abgeschlossenen, nur bedingt wiederholbaren Vorgang auf der Bühne nach subjektiven Kriterien für Presse, Funk und Fernsehen (veröffentlichte Meinung), Erläuterung und Darstellung sowohl der literarischen Vorlage, der Absicht des Autors als auch der theatralischen Realisierung und deren Absicht. Journalistische Tätigkeit und deren Gesetzen unterworfen (meist vorgegebene Länge des Berichts) adressiert an Laien und Fachleute, darum bemüht um substantiiert verständlichen, möglichst ‚feuilletonistischen‘ Stil ohne wissenschaftlichen Anspruch; Niveau der Argumentation abhängig vom intellektuellen Level des auftraggebenden Organs. [...] Voraussetzung ist keine spezielle Ausbildung, aber Kenntnis der Produktionsweisen des Theaters und Information über Tendenzen und Innovationen des Theaters allgemein und in den verschiedenen Zentren.“³⁷²

In dieser Beschreibung werden „die Komplexität der Aufgabe ‚Theaterkritik‘ sowie die verschiedenen Elemente Beschreibung, Interpretation, Einordnung, Bewertung - in Bezug auf

³⁷⁰ Hensel, Georg: Anmaßungen der Theaterkritik. In: Theater heute. Nr. 11/1968. S. 2. Zitiert in: Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 42-43.

³⁷¹ Vgl. Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 49.

³⁷² Vgl. Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriff „Theaterkritik“ S. 1067-1069. Hier S. 1067 (Werner Schulze-Reimpell/Roland Dreßler); zitiert in: Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 50-51.

die literarische Vorlage und das tatsächliche Bühnengeschehen - und darüber hinaus das Bemühen um möglichst ‚feuilletonistischen‘, also quasi-literarischen Schreibstil“ deutlich veranschaulicht. Weiters werden die Arbeitsbedingungen sowie die Voraussetzungen zur Berufsausübung des Theaterkritikers angesprochen.³⁷³

6.2 Die Anfänge der Theaterkritik

„Wenn mir Leute ins Gesicht sagen, dass etwas Murks war: Das muss man aushalten. Auch Verrisse gehören zum Job. Der Regisseur bereitet sich locker zwei Jahre vor, arbeitet sich intensiv in den Stoff ein. Ich glaube nicht, dass die Leute das so gut kennen wie ein Regisseur oder Dirigent. Ist auch nicht Aufgabe des Publikums.“³⁷⁴

Je nachdem welche Kriterien man für die Definition (journalistischer) Theaterkritik heranzieht, liegen die Anfänge der Theaterkritik in der Antike oder auch erst in der „Hamburgischen Dramaturgie“ Lessings Mitte des 18. Jahrhunderts. Als eine Vorform der kritischen Auseinandersetzung mit dem Theater können die Publikumsjurs im alten Athen bezeichnet werden. Die „Theaterzettel“, die im deutschsprachigen Raum im 16. und 17. Jahrhundert verteilt wurden, enthielten Angaben über die auftretenden Personen, vielfach mit weitläufiger Charakteristik, und somit auch Bestandteile heutiger Theaterkritiken. Der Gelehrte Christian Thomasius setzte sich in den ab 1688 erschienenen „Monatsgesprächen“ vor allem in Form von Dramenkritiken und weniger von Aufführungskritiken mit dem Theater auseinander. All diese Formen hatten zwar eine gewisse Geburtshelferfunktion, können jedoch nicht ernsthaft mit der Theaterkritik im heutigen Sinn gleichgesetzt werden. Heute wird vielfach die Auffassung vertreten, dass die Theaterkritik ihre eigentlichen Anfänge im 18. Jahrhundert hat. Johann Christoph Gottsched (1700-1766) spielte eine wichtige Vorreiterrolle bei der Weiterentwicklung der Theaterkritik als Herausgeber verschiedener Zeitschriften und Verfasser der „Critischen Dichtkunst“ 1737, die insgesamt auf eine Anleitung des Publikums im Sinne seiner Reformen abzielte. Der überwiegende Teil der Wissenschaftler geht jedoch davon aus, dass erst mit Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) die eigentliche Geburtsstunde der deutschen Theaterkritik schlug.³⁷⁵

Gotthold Ephraim Lessing gilt nicht nur als Vertreter der Aufklärung und Wegbereiter der Klassik in Deutschland, sondern auch als Begründer der modernen Theaterkritik. Als er 1767 als „Dramaturg“ an die in Hamburg neu gegründete „Nationalbühne“ berufen wurde, bestand seine Aufgabe „in der Lieferung eigener Stücke nach Belieben“ sowie „in der

³⁷³ Vgl. Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 51.

³⁷⁴ Der Standard. Printausgabe vom 26.08.2009. (Andrea Schurian). Jürgen Flimm: „Beim Schlusschor bin ich am Wasser gebaut.“ Der Intendant im Standard-Interview im Gespräch über Glaube, Liebe, Hoffnung, Buhs und den ästhetischen Mehrwert roter Fahnen.

³⁷⁵ Vgl. Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 41-42.

kontinuierlichen Besprechung der aufgeführten Stücke in einem eigenen Periodikum“. Bald geriet Lessing jedoch in Konflikt mit den Mitgliedern des Ensembles, die auf seine Kritiken empfindlich reagierten. Als ihm zur Auflage gemacht wurde, sich darüber nicht mehr zu äußern, entfernte er sich immer weiter von den Tagesaktualitäten seines Theaters und widmete sich hinfort nur noch allgemeinen Ausführungen über das Drama und die Schauspielkunst. Die Rezensionen und theoretischen Konzeptionen Lessings sind in der „Hamburgischen Dramaturgie“, veröffentlicht 1767 bis 1769, in 104 Kapitel (Buchausgabe in zwei Bänden zu je 52 Kritiken), zusammengefasst.³⁷⁶

6.3 Die wichtigsten Funktionen der Theaterkritik

„Eine gute Theaterkritik unterscheidet von einer schlechten, ob sie transparent macht, warum sie dieses Urteil fällt. Das ist schwierig und nicht immer das, was man machen möchte - manchmal möchte man auch einfach sagen: ‚Meine Güte, was für ein Mist!‘ Aber eigentlich ist es eine Leistung einer Theaterkritik, offen legen zu können inklusive der Wertung, was passiert ist und warum man es gut oder schlecht findet.“³⁷⁷

Der Journalist Vasco Boenisch hat sich in seiner Dissertation „Was soll Theaterkritik? Was Kritiker denken und Leser erwarten“ (2008) eingehend mit der Aufgabe, Arbeitsweise und Rezeption deutscher Theaterkritik im 21. Jahrhundert befasst. Im Folgenden sollen die in seiner Arbeit angeführten wichtigsten Funktionen der Theaterkritik kurz aufgezeigt werden.³⁷⁸

Eine Gegenüberstellung der deutschen Theaterkritiken einst und heute ergab, dass sich im Gegensatz zu den in früheren Zeiten ermittelten Tendenzen, die gegenwärtige Kritik wesentlich stärker an den Bedürfnissen ihrer Leser orientiert. Da es jedoch die unterschiedlichsten Lesergruppen gibt, ist es eine Aufgabe des Kritikers herauszufinden, wie er die Erwartungen seiner Rezipienten am besten erfüllen kann.³⁷⁹

An oberster Stelle einer Theaterrezension steht aus Sicht der Kritiker die **„Informationsfunktion“**, also die Aufgabe über eine Aufführung zu informieren. Dazu gehört vor allem die Beantwortung der journalistischen W-Fragen - Wer hat was wann wo und wie gemacht? -, die von jeder Theaterkritik beantwortet werden müssten. Mit der Informationspflicht korrespondiert die Funktion des **„Herstellens von Öffentlichkeit“**.³⁸⁰

Zu dieser reinen Informationsfunktion kommen noch **„die Aufgaben des Analysierens, Deutens und Erklärens“**, sowohl auf Stückerbene (Hintergrundinformationen, Wissen) als

³⁷⁶ Vgl. Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriff „Hamburgische Dramaturgie“ S. 433; und vgl. Brenner, Peter J.: Gotthold Ephraim Lessing. S. 195-197.

³⁷⁷ Worte von Till Briegleb, Theaterkritiker („Süddeutschen Zeitung“). Zitiert in: Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 211.

³⁷⁸ Siehe Quellen.

³⁷⁹ Vgl. Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 232-233.

³⁸⁰ Vgl. Ebda. S. 201, S. 203-206 und S. 233.

auch auf Ebene der konkreten Aufführung (Bildungsfunktion). Diese Aufgaben werden nicht nur als zentral empfunden, sondern sind in den letzten Jahren immer wichtiger geworden. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass ein umfassendes Wissen über Theaterstücke, etwa von klassischen Stücken, bei den Lesern immer weniger vorausgesetzt werden kann, andererseits, „dass die zeitgenössischen Inszenierungen wesentlich komplexer geworden“ sind.³⁸¹

Um dem Rezipienten ein besseres Verständnis zu ermöglichen, hat der Theaterkritiker die Aufgabe, bestimmte Inszenierungsaspekte, Interpretationen sowie vergleichende Erfahrungen einzubringen. Diese Ausführungen sollten den Autor, das Stück und die Regie betreffen. Die Kritik sollte die Eigenheiten des Stückes und die Besonderheiten der Inszenierung hervorheben. Das „**Einordnen**“ einer Theaterraufführung gehört ebenso wie das Erklären zu den am häufigsten genannten und demnach wichtigsten Aufgaben eines Theaterrezensenten.³⁸²

Zur Kritik einer Aufführung gehört auch die **Bewertung**, wobei „das Urteil - unabhängig davon, wie entschieden es ausfällt - für den Leser klar ersichtlich sein“ muss. Ob nun explizit formuliert oder nur indirekt durch die Art und Weise der Beschreibungen, die Theaterkritik muss deutlich machen, zu welcher Bewertung sie kommt und warum. „Die Gründe für das Urteil transparent und dadurch nachvollziehbar zu machen, wird als notwendig angesehen; auch wenn dies aus der Sicht der Rezensenten manchmal auch unangenehm oder unbequem sei“.³⁸³

Das ist gerade dann von Bedeutung, „wenn sich die Theaterkritik als **Empfehlung** oder praktische **Entscheidungshilfe**“ zur Freizeitgestaltung des theaterinteressierten Rezipienten begreift. Viele Theaterkritiker wollen mit ihren Kritiken als (zumindest passives) Serviceangebot den Lesern die Entscheidungsfindung leichter machen, ob ihnen der Aufführungsbesuch lohnend erscheint oder nicht. Vor allem in den regionalen Tageszeitungen erfüllt die Kritik auch Stadtmagazin- oder Veranstaltungskalender-Aufgaben, indem sie mitteilt, was Neues angeboten wird und ob sich - je nach Interesse oder Geschmack - der Kauf eines Tickets lohnt.³⁸⁴

Mitentscheidend dafür, „dass sich Leser überhaupt einer Theaterkritik zu- oder zumindest nicht schnell wieder von ihr abwenden“, ist deren **Unterhaltungswert**. Wichtig ist, dass es den Lesern Spaß macht, die Theaterkritik zu lesen, und dass die Kritik dem Rezipienten neue

³⁸¹ Vgl. Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 201-202, S. 206-208 und S. 233.

³⁸² Vgl. Ebda. S. 202, S. 208-210 und S. 234.

³⁸³ Vgl. Ebda. S. 202, S. 210-213 und S. 234.

³⁸⁴ Vgl. Ebda. S. 202, S. 213-216 und S. 234-235.

Blickwinkel eröffnet. Ronald Meyr-Arlt („Hannoversche Allgemeine“) macht deutlich: *„Die Aufgaben von Theaterkritik sind Information des Lesers und Unterhaltung des Lesers – kluge Information und kluge Unterhaltung.“*³⁸⁵

Eine große Zahl an Rezensenten vertritt die Auffassung, *„die Theaterkritik habe auch für die Theaterleute Aufgaben zu erfüllen“*. Sie sollte vor allem *„ein konkretes Feedback, ein Korrektiv für die an der Aufführung beteiligten Künstler“* sein. Diese sollten sich von der Theaterkritik genauso angesprochen fühlen wie die Zeitungsleser. Dies resultiert vor allem aus dem Bewusstsein der Kritiker, *„die normalen Zuschauer gegenüber dem Theater zu vertreten - also ein Publikumsanwalt zu sein, der die Qualität der Theater kritisch begleitet“*.³⁸⁶

Eine weitere bedeutende Aufgabe der Theaterkritiker besteht darin, *„aktuelles Zeit- und Weltgeschehen in ihren Texten und Aufführungsanalysen mit zu reflektieren, [...] um einordnen zu können, wo das Theater, die Autoren etc. mit ihren Werken heute stehen“*.³⁸⁷

Theaterkritik nimmt *„auch Einfluss auf kulturpolitische Entscheidungen“* und betreibt, indem sie *„gesellschaftlich relevante Fragen“* reflektiert, *„eine gewisse Form der aktuellen Gesellschaftsanalyse“*.³⁸⁸

Die *„Dokumentationsfunktion“* der Theaterkritik ist vom geschichtlichen Standpunkt aus wichtig, denn sie hält nicht nur fest, was gewesen ist, sondern ordnet die Aufführung auch zeitlich ein. Wenn von einer erfolgreichen Inszenierung weder Video- noch Fernsehaufzeichnungen vorhanden sind, so bleibt von dieser Aufführung nur die Kritik in den Printmedien. Damit hat die Kritik in den Zeitungen eine *„Chronistenfunktion“*.³⁸⁹

Obwohl der allgemeine Anspruch an eine Kritik, zu beschreiben, zu erklären, zu bewerten, grundsätzlich gleich bleibt, gibt es doch in mancherlei Hinsicht Unterschiede *„in der Aufgabenzuweisung zwischen überregionaler und regionaler Theaterkritik“*. So meint ein Großteil der Theaterkritiker, *„dass in der regionalen Kritik die Aufführung ausführlicher besprochen, beschrieben werden müsse“*. Des Weiteren vertreten sie die Auffassung, *„dass Theaterkritiken in überregionalen Zeitungen anspruchsvoller sein könnten und sollten, während sie bei regionalen Zeitungen leichter verständlich geschrieben sein sollten. Das intellektuelle Niveau sei unterschiedlich, und das sei auch notwendig“*.³⁹⁰

³⁸⁵ Vgl. Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 202-203, S. 216-218 und S. 235.

³⁸⁶ Vgl. Ebda. S. 218-222 und S. 235-236.

³⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 237.

³⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 222-225 und S. 226-228.

³⁸⁹ Vgl. Ebda. S. 225-226 und S. 237.

³⁹⁰ Vgl. Ebda. S. 228 und S. 237.

6.4 Die Presse und ihr Publikum

„Das Publikum - ausgenommen die Premieren-Zuschauer, welche wissen wollen, was die Zeitung zu sagen hat - muss erst einmal animiert werden, die Kritik überhaupt zu lesen. Der Kulturteil gehört nicht gerade zu den meistbeachteten Teilen einer Zeitung. Das bedeutet eigentlich, dass vieles vom ‚gesellschaftlichen Teilsystem der Sinnproduktion‘ von einem grossen Teil der Gesellschaft nicht wahrgenommen wird. Das hat nicht nur, aber auch mit der Art der Berichterstattung zu tun. So bezeichnet ein Journalismus-Handbuch das Feuilleton zu Recht als ‚grösste Verständlichkeitswüste der Zeitung‘.“³⁹¹

Den Kritiken in den Medien kommt die Aufgabe zu, die Diskussion über ein Thema aufrecht zu erhalten, sie erzeugen durch ihre Anregungen, Argumente, sachliche und persönliche Gedanken sowie Einfälle beim Publikum Interesse und Spannung. Kein Kunstbetrieb ist ohne Kritik denkbar. Es muss daher ein Anliegen der Kulturschaffenden sein, dass die Kritik funktioniert. Was wären die Salzburger Festspiele und die Bundestheater ohne Kritik, wenn diese nicht immer wieder ihre Programmgestaltung, ihre Kartenpreise, ihre künstlerische und wirtschaftliche Leitung und die Qualität ihrer Aufführungen beurteilt. Durch die Berichterstattung in den Medien wird ein Kommunikationsprozess initiiert, in welchem die Presse die Funktion der Vermittlung zwischen Kulturereignis und Publikum übernimmt. Der interessierten Öffentlichkeit werden auf diesem Wege bestimmte Informationen bzw. Berichte vermittelt, um damit deren Interesse an den Kulturveranstaltungen mit ihren vielen Einzelaspekten zu wecken. Der Kritiker übt mit seinen Berichterstattungen und Rezensionen gleichsam die Funktion des vorgeschobenen Beobachters des potentiellen Publikums aus.³⁹²

Der Theaterkritik wird ein gewisser Einfluss auf Karrieren, Besucherzahlen und Erfolg von Theaterstücken nachgesagt, der jedoch häufig überschätzt wird. Sie übt auch eine Kunstrichterfunktion aus, die in ihrer Wirkung vom Ruf des Theaterkritikers und des Printmediums, in der die Kritik veröffentlicht wird, abhängig ist.³⁹³

Theaterrezensionen sind in erster Linie ein Produkt der Presse und dort der Tagespresse. Dies ist *„vor allem auf die Aktualität der Premierenberichterstattung und den lokalen Charakter von Theateraufführungen“* zurückzuführen.³⁹⁴

Eine von Vasco Boenisch im Rahmen seiner Dissertation durchgeführte Untersuchung, an der sich insgesamt 207 „normale“ Leser von regionalen und überregionalen Tageszeitungen sowie 15 aktive Theaterschaffende in verschiedenen deutschen Städten beteiligten, ergab,

³⁹¹ Zitiert aus dem Beitrag von Staub, Mats: Zum Ethos der Theaterkritik. S. 47-49. In: Zoom K & M 11/1998, Medienordnungen Juli 1998. S. 48. http://www.medienheft.ch/zoom_km/texte/t11.09.pdf (Zugriff am 11.1.2010).

³⁹² Vgl. Skias, Margit: Festspiel und Schauspiel. Die Diskussion des Sprechtheaters als Movens der Salzburger Festspiele. S. 179-182.

³⁹³ Vgl. Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriff „Theaterkritik“ S. 1067-1069

³⁹⁴ Vgl. Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 51.

dass Leser von Theaterkritiken in deutschen Tageszeitungen „in der Mehrzahl weiblich“ sind und „deutlich in der zweiten Lebenshälfte“ stehen. Bei diesen Lesern handelt es sich „zur Hälfte“ um „rege Theaterbesucher, ein Viertel wiederum geht nur selten in Theatervorstellungen. Leser regionaler Zeitungen gehen weniger ins Theater als die Leser überregionaler Medien. Vor allem junge und alte Leser sind (im Gegensatz zu den 30- bis 49-Jährigen) fleißige Theatergänger.“³⁹⁵

Grundsätzlich sind Theaterrezensionen bei den am Theatergeschehen interessierten Lesern sehr beliebt, rund zwei Drittel lesen sie gern. Ihr „**Leseverhalten**“ ist jedoch „eher sprung- und wechselhaft, [...] kaum ein Drittel liest sie stets von Anfang bis Ende.“ Meist wird der Text erst überflogen und erst dann entschieden, ob die Kritik so interessant ist, dass man sie sich nochmals genauer durchliest. Theaterleute lesen dagegen regelmäßig und möglichst alle ihnen zugängliche Rezensionen. Für rund ein Viertel von ihnen ist es von Bedeutung, wer die Kritik verfasst hat. Die generelle Bereitschaft, die Theaterkritik zur Gänze zu lesen, ist bei ihnen auch wesentlich größer als beim „normalen“ Leser.³⁹⁶

Mit der Qualität der deutschen Theaterkritik waren 51 % der befragten Leser „weitgehend zufrieden“, 33 % „etwas zufrieden“ und 16 % „unzufrieden“, wobei der Anteil der Unzufriedenen in der Gruppe der bis 29-Jährigen mit 31 % am größten ist.³⁹⁷

Es zeigte sich allerdings, dass die Theaterkritiker einen Teil des Leserpotentials „quasi verschenken“, weil diese zwar die Theaterkritiken gerne lesen würden, mit dem Gebotenen hingegen nicht recht zufrieden sind (rund ein Viertel aller Leser).³⁹⁸

Nach den Vorstellungen der Leser sollte eine Theaterkritik in erster Linie informieren. Auch wenn „der Text noch so flüssig und witzig geschrieben, [...] die Interpretation noch so klug und das Urteil noch so fair“ ist, wenn die Theaterrezension nicht die erwarteten Informationen enthält, sind die Leser unzufrieden. Die Information ist demnach „die zentrale Funktion der Theaterkritik“ aus Sicht der Leser. Ein weiterer Kritikpunkt, ist, dass die Leserschaft oft nicht nachvollziehen kann, wie die Rezensenten zu ihren Urteilen gekommen sind. Insbesondere jüngere Leser kritisieren, dass Theaterkritiken „zu überheblich, selbstverliebt und selbstbezüglich“ seien. „Mit dem Schreibstil der Theaterkritiker im Hinblick auf Lesbarkeit, Verständlichkeit und Fairness“ sind die Leser dagegen im Allgemeinen zufrieden.³⁹⁹

³⁹⁵ Vgl. Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 309-310.

³⁹⁶ Vgl. Ebda. S. 311-312.

³⁹⁷ Vgl. Ebda. S. 337.

³⁹⁸ Vgl. Ebda. S. 341.

³⁹⁹ Vgl. Ebda. S. 342-343.

6.5 Die Pressekritiken. Ein Vergleich

„Für einige Kritiker sind Theaterabende nur Assoziationsfelder, um ihre eigene Sprachmächtigkeit zu demonstrieren, ihren selbstverliebten Witz, ihr Vorurteil. Denn meistens ist das Urteil bereits gefällt und ihre Augen registrieren nur, was dem eigenen Sprachkunstwerk in die Tasten spielt.“⁴⁰⁰

Gegenstand dieser Untersuchung sind die Rezensionen von sieben Theaterstücken, die im Zeitraum von 1986 bis 2006 von den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater in Koproduktion hergestellt und zuerst in Salzburg und anschließend in Wien aufgeführt wurden. Anhand dieser Kritiken soll analysiert werden, ob es Unterschiede in der Berichterstattung über die jeweiligen Premieren in Salzburg und Wien gibt. Diese Gegenüberstellung der Kritiken ist deshalb von Interesse, da die Inszenierungen der Aufführungen identisch sind und auch dieselben Schauspieler auftreten. Von der inländischen Presse werden zum Vergleich bevorzugt die Rezensionen der „Salzburger Nachrichten“, des „Standard“, der „Presse“, der „Wiener Zeitung“, des „Kurier“ und der „Kronenzeitung“ sowie von der ausländischen Presse die der „Süddeutschen Zeitung“, der „Frankfurter Allgemeinen“, der „Welt“, der „Zeit“ und der „Neuen Zürcher Zeitung“ herangezogen.

6.5.1 Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss (1986)

6.5.1.1 Die Kritiken zur Premiere in Salzburg

Die Uraufführung eines Thomas-Bernhard-Stückes wurde von der in- und ausländischen Presse stets mit großer Spannung erwartet, wusste man doch nicht genau, was kommen würde, eine Provokation oder gar ein Skandal. Im Vordergrund stand meist das neue Stück und nicht so sehr die Schauspieler, doch bei „Ritter, Dene, Voss“ verhielt es sich anders.

„Bereits der Titel des Stückes nennt die Namen der Akteure: (Ilse) Ritter, (Kirsten) Dene, (Gert) Voss. Es sind also drei ausgezeichnete Künstler, über die sich Thomas Bernhard irgendwann einmal aufschrieb: ‚Intelligente Schauspieler.‘ Nun hat er ihnen (wie früher schon seinem Protagonisten Bernhard Minetti) ein Denkmal gesetzt.“⁴⁰¹

Für Benjamin Henrichs im Feuilleton der „Zeit“ drängt sich ein Vergleich mit Tschechow auf, doch während sich die Figuren Bernhards aus dem Leben in die Kunst, in die Philosophie oder in den Wahnsinn retten, gibt es in Tschechows Stücken keine Rettung aus dem Leben. Die Kunst besteht darin, es auszuhalten.

⁴⁰⁰ Aus einer Rede der Regisseurin Andrea Breth. Zitiert in: Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? S. 8. (Fußnote 5: Sartorius, Joachim: Editorial. In tt festivalzeitung! 1/2006, S. 2).

⁴⁰¹ Süddeutsche Zeitung vom 20. 8.1986. S.27-28. „Ängstliche Künstlerinnen und ein kranker Despot“ (Joachim Kaiser).

„Zwei Schwestern, kein Stück von Tschechow. [...] Zwei Schwestern: nervöse Langeweile bei Ritter, neurotische Betriebsamkeit bei Dene. Zwei Schwestern warten auf den Bruder; Ritter und Dene warten auf Voss. [...] So treffen sich Bernhards drei Geschwister dort, wohin sich Tschechows ‚Drei Schwestern‘ nur träumen können: am Ort der Kindheit. Ihr ‚Moskau‘ heißt Wien und ist demgemäß nichts als ein Alptraum. [...] Daß alle Stücke nur Bruchstücke sind eines einzigen großen (und doch jedes für sich beinahe vollkommen) macht Bernhard genauso zum Nachfahren Tschechows wie seine Musikalität, seine Gerechtigkeit, seine Unbestechlichkeit durch Rührung.“⁴⁰²

Obwohl „Ritter, Dene, Voss“ im Gegensatz zu anderen Bernhard-Stücken keine monologische Struktur aufweist, urteilt die „Neue Zürcher Zeitung“ nicht gerade positiv:

„Sowohl in der Konstellation der Figuren und in deren Kunstcharakter [...] als auch in der Thematik greift der offenbar zu einer Salzburger Pflichtübung gewordene Bernhard auf frühere Werke zurück, ohne indessen deren Stringenz zu erzielen. Die Situation der in einem ‚Verkümmerungsprozess‘ der Langeweile zu entkommen suchenden geschlossenen Gesellschaft erreicht nirgends die quälende Ausweglosigkeit etwa von Sartres ‚Huis-clos‘, und was zum ironischen Endspiel hätte werden können, gerät in eine unverbindliche Eloquenz, die auch durch die Verlagerung von den einstigen Monstermonologen auf vermehrte Dialoge nicht mehr Profil erhält.“⁴⁰³

Auch Werner Thuswaldner steht in den „Salzburger Nachrichten“ dem Stück eher skeptisch gegenüber, er findet den Abend teilweise quälend und spricht von „angewandter Psychologie aus dem Volkshochschulkurs“. Im Gegensatz zu diesem Stück sei der „Theatermacher“ aus dem Vorjahr ein wahres Meisterwerk gewesen.

„Jedes Jahr eine Bernhard-Aufführung bei den Salzburger Festspielen. Die Macht der Gewohnheit. Und es ist immer ein wenig anders. Diesmal spielt wieder ein Wahnsinniger mit wie in der ersten Uraufführung vor vielen Jahren. Die Wahnsinnigen üben auf Bernhard eine große Faszination aus. Warum wohl? Vielleicht weil ihnen Bereiche zugänglich sind, zu denen andere keinen Zugang haben. Vor allem aber wohl deshalb, weil mit Wahnsinnigen theatralische Wirkung zu erzielen ist.“⁴⁰⁴

Norbert Tschulik in der „Wiener Zeitung“ beurteilt das neue Bernhard-Stück wiederum positiv:

„Am Anfang war man geneigt zu sagen: Bei Thomas Bernhard nichts Neues. Im weiteren Verlauf des Stückes zeigt sich jedoch, dass der Autor seine ins Extrem gesteigerte Misanthropie bis zu höchster Kunst weiter vervollkommnet hat.“⁴⁰⁵

Ebenso unterschiedlich wie das Stück wird die Inszenierung durch Claus Peymann beurteilt sowie die schauspielerische Leistung der drei Hauptdarsteller:

⁴⁰² Die Zeit vom 29.8.1986 „Wahn, Wahn, nur du allein“ (Benjamin Henrichs).

⁴⁰³ Neue Zürcher Zeitung vom 21.8.1986 „Des Kaisers neue Kleider“. (haj).

⁴⁰⁴ Salzburger Nachrichten vom 20.8.1986 „Zwei Ignorantinnen und ein Wahnsinniger“ (Werner Thuswaldner).

⁴⁰⁵ Wiener Zeitung vom 20.8.1986 „Ins Extrem gesteigerte Misanthropie“ (Norbert Tschulik).

„Wir erlebten also in dieser Uraufführung die Grenzen dreier guter Schauspieler und einer nicht hinreichend perfekten Regie. Es war keineswegs schlecht, ‚fad‘, inkompetent. Wahrhaftig nicht. Aber doch zu dünn, zu wenig, zu harmlos – gemessen an großer deutsch-österreichischer Komödienkunst.“⁴⁰⁶

Die „Zeit“ wiederum wertet die Inszenierung als eine von Peymanns subtilsten:

„Peymanns Inszenierung beginnt ihr Spiel mit einer sehr auffälligen Vorsicht, ja Nüchternheit. [...] Eine Aufführung, die ihre Geheimnisse lieber verschweigt als ausplaudert; die das Stück vorführt und dabei doch auch verbirgt. [...] Peymann fixiert die Figuren nicht (das hieße dann wohl ‚komödiantisch‘), er lässt sie sich verändern. [...] Der Reichtum der Aufführung ist niemals spektakulär, ihre Komik fast immer behutsam. [...] Es ist eine bewundernswerte Aufführung, eine von Peymanns subtilsten.“⁴⁰⁷

Einigkeit herrschte allein beim Bühnenbild von Karl-Ernst Hermann, welches „Reichtum und seltsame Weltlosigkeit nur klug-vornehm“ andeutet,⁴⁰⁸ eine leicht verkommene Jugendstilwohnung, die „mit außerordentlichem Geschmack eingerichtet“ wurde.⁴⁰⁹

Dem negativen Resümee der „Neuen Zürcher Zeitung“,

„Allerdings hielt sich die Heiterkeit bei der Uraufführung im Landestheater in Grenzen, hatte das ‚déjà vu‘ der Einfälle und Ausfälle die Oberhand, und wo der für einen dreieinhalbstündigen Abend zu dünne Text zu wenig tragfähig war, fiel auch die Hilfe der Regie aus. Claus Peymanns Inszenierung blieb seltsam unpointiert; statt den geschwätzigen Text zu raffern, spielte er ihn breit aus und rief durch überdehnte stumme Szenen vollends die Langeweile herbei.“⁴¹⁰

steht die positive Aufnahme in der „Presse“ gegenüber:

„Claus Peymann hat die einzelnen Stimmen dieses Terzetts, das Bernhard mit harten Brüchen zwischen groteskem Furioso und zarten traurigen Melodien komponierte, ungemein behutsam aufeinander abgestimmt. [...] Die Banalität alltäglicher Geschehnisse, menschlicher Geschwätzigkeiten und Posen setzt Peymann so komödiantisch von der traurigen Ernsthaftigkeit existentieller Verzweiflungen ab, daß die Heiterkeit der Groteske umso schmerzlicher absticht.“⁴¹¹

6.5.1.2 Die Kritiken zur Premiere in Wien

Die in- und ausländische Presse war sich einig: Die Übersiedlung von Salzburg nach Wien ins Akademietheater hat Thomas Bernhards Stück außerordentlich gut getan.

„Die Aufführung von ‚Ritter, Dene, Voss‘ gestaltet sich weit wirksamer als bei der Salzburger Uraufführung. Leerläufe, die damals noch spürbar waren, wurden

⁴⁰⁶ Süddeutsche Zeitung vom 20. 8. 1986. S.27-28. „Ängstliche Künstlerinnen und ein kranker Despot“ (Joachim Kaiser).

⁴⁰⁷ Die Zeit vom 29.8.1986 „Wahn, Wahn, nur du allein“ (Benjamin Henrichs).

⁴⁰⁸ Süddeutsche Zeitung vom 20. 8. 1986. S.27-28. „Ängstliche Künstlerinnen und ein kranker Despot“ (Joachim Kaiser).

⁴⁰⁹ Berliner Morgenpost vom 20.8.1986 „Beifall für den neuen Bernhard“ (Klaus Gruber).

⁴¹⁰ Neue Zürcher Zeitung vom 21.8.1986 „Des Kaisers neue Kleider“. (haj).

⁴¹¹ Die Presse, vom 20. 8. 1986 „Brandteigkrapfen und Sinnsuche“. (Karin Kathrein).

überwunden; auch der dritte, von der Substanz her dünnste Akt war mit viel mehr Spannung erfüllt; Kirsten Dene hielt die allzubreit ausgespielte mütterliche Betulichkeit der älteren Schwester etwas zurück; Gert Voss, der schon in Salzburg im 2. Akt mit einer genauen Studie eines schizophrenen Genies (Bernhards Modell: Paul Wittgenstein) brilliert hatte, war jetzt auch im heiklen dritten Akt präsent; und Ilse Ritter, die schon in Salzburg die interessanteste Leistung bot, war auch in Wien faszinierender Mittelpunkt der Aufführung, auch wenn sie über weite Strecken nichts zu sagen hat.“⁴¹²

„Wie eingangs gesagt: großer Beifall, wieder viel junges, neues Publikum, ein Run auf die Kassen und ein Willkomm für Peymann und sein Team von seiten des Wiener Publikums, den sich auch die größten Optimisten in diesem Ausmaß nicht erwartet hatten.“⁴¹³

„Die Übersiedlung der Uraufführungsinszenierung von Thomas Bernhards Schauspiel ‚Ritter, Dene, Voss‘ von den Salzburger Festspielen ins Wiener Akademietheater ging zwar nicht ohne die üblichen Aufregungen feuerpolizeilicher Natur vor sich, wurde aber zum Triumph für alle Beteiligten. Claus Peymanns subtile Inszenierung hat noch an Schärfe und Intensität gewonnen.“⁴¹⁴

Auch die „Salzburger Nachrichten“ hatten diesmal fast nichts auszusetzen:

„Thomas Bernhard scheint ein Burgtheaterliebling zu werden. Die Buhrufe von einst sind auf ein paar zaghafte Missfallenskundgebungen geschrumpft. Da und dort blieben ein paar Sitze nach der Pause leer. Aber sonst herrschte am Schluß eitel Wonne. Lange Beifallskundgebungen für die Schauspieler, für Regisseur Claus Peymann. Sichtlich erhöhte emotionelle Bewegung kam ins Publikum, als Thomas Bernhard mit lässig geschwungener Jacke auf der Bühne stand und die Ovationen entgegennahm. Wer hätte dies vor einigen Jahren gedacht!“⁴¹⁵

Thomas Bernhard, der sich in Salzburg noch ganz im Hintergrund gehalten hatte, erschien in Wien auf der Bühne und genoss sichtlich den Applaus.

„In den Jubel des Publikums für Peymann und seine drei grandiosen Schauspieler wurde nach minutenlangem Applaus auch der im Zuschauerraum anwesende Autor einbezogen: Gert Voss holte Thomas Bernhard auf die Bühne und ein einsamer Buhruf konnte die Jubelstimmung, aber auch Ergriffenheit nicht stören, die dieser beeindruckende Theaterabend um die Bewältigung des als ‚Verhöhnungsprozeß‘ empfundenen Lebens ausgelöst hatte.“⁴¹⁶

⁴¹² Tiroler Tageszeitung, Innsbruck vom 8.9.1986 „‚Ritter, Dene Voss‘ im Akademietheater. Produktion der Salzburger Festspiele“. (Volkmar Parschalk).

⁴¹³ Tiroler Tageszeitung, Innsbruck vom 8.9.1986 „‚Ritter, Dene Voss‘ im Akademietheater. Produktion der Salzburger Festspiele“. (Volkmar Parschalk).

⁴¹⁴ Die Presse, vom 6./7.9.1986 „Jubel um ‚Ritter, Dene, Voss‘, Peymann und Bernhard im Akademietheater“. (Karin Kathrein).

⁴¹⁵ Salzburger Nachrichten vom 6.9.1986 „Bald ein Komödien-Klassiker“ (Alfred Pfoser).

⁴¹⁶ Die Presse, Wien vom 6./7.9.1986 „Jubel um ‚Ritter, Dene, Voss‘, Peymann und Bernhard im Akademietheater“. (Karin Kathrein).

6.5.1.3 Fazit

Sowohl Publikum als auch Presse nahmen das neue Thomas-Bernhard-Stück „Ritter, Dene, Voss“ in Wien positiver auf als in Salzburg. Alfred Pfosers Überschrift in den „Salzburger Nachrichten“ prophezeit sogar: „*Bald ein Komödien-Klassiker.*“⁴¹⁷

Volkmar Parschalk, der beide Aufführungen besucht hatte, fasst in der „Tiroler Tageszeitung“ nochmals alle Verbesserungen in Wien gegenüber der Uraufführung zusammen. Stärker als in Salzburg sei deutlich geworden, dass Thomas Bernhard - ähnlich Tschechow - das Spiegelbild einer untergehenden Gesellschaft aufzeige, die sich aus den Schablonen der Vergangenheit und aus der Abhängigkeit der dominierenden Elterngeneration nicht lösen könne und wolle. Dass drei typisch österreichische Figuren mit norddeutschen Schauspielern besetzt seien, bewirke eine Stilisierung ins Allgemeingültige. Auch die größten Optimisten hätten einen derartig großen Beifall seitens des Wiener Publikums nicht erwartet.⁴¹⁸

6.5.2 Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige (1991)

6.5.2.1 Die Kritiken zur Premiere in Salzburg

Wer hatte Schuld an der missglückten Aufführung von Hofmannsthals „Der Schwierige“ in Salzburg? Lag es wirklich nur an der Inszenierung durch Jürgen Flimm, war das Bühnenbild von Erich Wonder unpassend, hatte Carl Lagerfeld übertrieben, oder war das Stück einfach nur verstaubt? In einem Punkt war sich die Presse allerdings einig: Die Ohrfeige ist als Sünde wider das Milieu unentschuldbar.

Sigrid Löffler ist im „Profil“ von der Qualität des Stückes überzeugt, das Leading-Team kommt weniger gut weg.

*„In diesem wundervollen Stück wird die sublime Konversation aufgehoben in nichts als Konversation, versteckt Hofmannsthal in nichts als eleganter, diskreter, heiterer Oberfläche ein tiefes, Kierkegaardsches Entschluß-Ethos und den Versuch, das Phänomen ‚Liebe‘ im Zeitalter von Schnitzlers Zynismus noch zu retten. [...] Wo Hofmannsthal seinen wienerischen Nobelgeschöpfen (wenn auch ironisch gebrochene) Reverenz erweist, verlegt sich Flimm auf ein satirisch zugespitztes Vorzeige-Theater von fast schon Sternheimscher Konturenschärfe. Das Imaginarium, das Flimm und Wonder für diesen ‚Schwierigen‘ optisch beschwören, verbindet expressionistische Grellheit mit der Überdeutlichkeit von Stummfilmposen, verweigert dem Stück aber strikt allen mürben Fin-de-siècle-Charme.“*⁴¹⁹

Einzig Karlheinz Hackl weiß zu gefallen, der Rest des Ensembles weniger.

⁴¹⁷ Salzburger Nachrichten vom 6.9.1986 „Bald ein Komödien-Klassiker“ (Alfred Pfoser).

⁴¹⁸ Vgl. Tiroler Tageszeitung, Innsbruck vom 8.9.1986 „Ritter, Dene, Voss“ im Akademietheater Produktion der Salzburger Festspiele“ (Volkmar Parschalk).

⁴¹⁹ Profil Nr.32 vom 5. 8.1991 „Octavian im Gespensterreich“ (Sigrid Löffler).

„Karlheinz Hackl steht da auf verlorenem Posten, je angestrengter er Karl Bühls lässige Absichtslosigkeit zu erspielen versucht. [...] Das Ensemble ist keines. Teils fügt es sich dem Willen des Regisseurs, teils hintertreibt es seine Zumutungen, teils laviert es sich so durch. Das Resultat ist ein ästhetisches Unding - manierierte Stilunsicherheit. Beim Transponieren ins Geisterhafte ist der Geist der Komödie leider auf der Strecke geblieben.“⁴²⁰

Rolf Michaelis bezeichnet in der „Zeit“ das Stück als ein „mürbe gewordenes Lustspiel“ und beginnt seinen Artikel wie folgt:

„Staub? Natürlich liegt eine dicke Staubschicht auf den drei Akten von Hofmannsthal's Lustspiel ‚Der Schwierige‘. Der Puder der Vergänglichkeit hatte sich abgelagert schon während der zehn Jahre, die Hugo von Hofmannsthal sich mit diesem Requiem auf Alt-Österreich und eine lieb vertrottelte Adels-Gesellschaft herumgequält hat.“⁴²¹

Weder Erich Wonders Bühnenbild, er baute „einen aus bunten Glasfliesen geplättelten Raum, der eher an ein Salon-Pissoir als an ein Wiener Stadtpalais denken lässt“, noch Karl Lagerfeld können ihn überzeugen:

„Im Schlußbild dreht auch Karl Lagerfeld durch: den schäbigen Eingang nutzt er schamlos als kleinen Laufsteg für immer neue, kühnere Damenmäntel. [...] Und wer steckt in solcher Pracht? Mannequins sind lebendiger als manche der tönenden Kleiderständer vom Burgtheater.“⁴²²

Die Ohrfeige, die nach einer halben Stunde fällt und den Neffen trifft, ist in jeder Kritik Thema. Für Renate Wagner von der „Wiener Zeitung“ steht fest: „Die Ohrfeige galt Hofmannsthal.“ Graf Kari Bühl ist für sie „ein impressionistischer Mensch“ aus dem Jürgen Flimm „einen expressionistischen Menschen“ gemacht hat.

„Er ist laut, oft aggressiv, neigt durchaus zu hysterischen Ausbrüchen. Eine Ohrfeige für den Neffen Stani ist auch noch drin. Spätestens dann weiß man, dass man, wenn schon nicht im falschen Stück, so doch in der falschen Inszenierung ist. Diese Ohrfeige galt Hofmannsthal.“⁴²³

Werner Thuswaldner ist in den „Salzburger Nachrichten“ voll des Lobes über die schauspielerische Leistung von Karlheinz Hackl:

„Karlheinz Hackl ist die große Ausnahme, er entwickelt eine reich differenzierte Figur, denn er läßt den zutiefst selbstbezogenen Bühl als einen sympathischen Herrn erscheinen, als einen feinen Mann mit selbstverständlich gutem Benehmen, einen Mann, der sich anderen nicht aufdrängt und der Hofmannsthal's Sätze in einem so angenehmen Fluß spricht, daß man ihm gerne zuhört. [...] Hackl beweist sehr viel Haltung, weshalb

⁴²⁰ Profil Nr.32 vom 5. 8.1991 „Octavian im Gespensterreich“ (Sigrid Löffler).

⁴²¹ Die Zeit vom 2.8.1991 „Ohrfeige, Kniefall“ (Rolf Michaelis).

⁴²² Die Zeit vom 2.8.1991 „Ohrfeige, Kniefall“ (Rolf Michaelis).

⁴²³ Wiener Zeitung vom 28.7.1991 „Die Ohrfeige galt Hofmannsthal“ (Renate Wagner)

der einzige Moment, da er die Nerven verliert, höchst befremdend wirkt. Dieser Schauspieler sichert der Aufführung Niveau und bewahrt sie vor völliger Ablehnung.“⁴²⁴

Neben all diesen Verrissen fand sich doch noch eine positive Beurteilung in einem deutschen Provinzblatt, der „Neue Presse“ in Coburg. Hier war von einer „*Prachtbesetzung*“ und von „*Jürgen Flimms herrlich ironisch gebrochener Regie*“ die Rede.

„Hugo von Hofmannsthal's filigrane Darstellung dieses Milieus und Jürgen Flimms stets ironische Hinterfragung des Geschehens mit teilweise schon ins Satirische reichendem Herausarbeiten einiger Figuren [...] machen dieses ‚Lustspiel‘ zu einem Genuß.“⁴²⁵

6.5.2.2 Die Kritiken zur Premiere in Wien

Auch nach der Übersiedlung des „Schwierigen“ ins Wiener Burgtheater stand bei der Presse die Ohrfeige des Grafen im Vordergrund, diesmal in positivem Sinn, denn sie war gestrichen worden. Man war sich jedoch einig, dass auch diese Korrektur die Inszenierung nicht mehr retten konnte. Alfred Pfoser von den „Salzburger Nachrichten“ schreibt unter dem Titel „*Bloß kosmetische Reparaturen an etwas völlig Irreparablen*“:

„Stani kriegt nun keine Ohrfeige mehr, Regisseur Jürgen Flimm hat offensichtlich gelernt, daß solch klatschende Aufdringlichkeit unpassend ist. [...] Kleine Korrekturen wurden angebracht. Der Inszenierung ist anzumerken, dass sie bereits in Übung war. [...] Aber insgesamt verändern solche Teilreparaturen wenig an der Malaise einer Regiearbeit, die von Hofmannsthal's Abgründigkeit so wenig weiß wie der norddeutsche Baron Neuhaus von den Kapricen der Wiener Seele.“⁴²⁶

Auch das Bühnenbild von Erich Wonder und die Kostüme von Karl Lagerfeld finden - wie in Salzburg - wenig Anklang. Dem „Deutschen“ Jürgen Flimm wirft Pfoser sogar Verrat an Hofmannsthal vor.

„Die Übersiedlung hat die spektakulären manieristischen Hypotheken von Salzburg nicht abgestreift. Baron Bühl kriegt nach wie vor von Ausstatter Erich Wonder ein Aquarium als Arbeitszimmer verpaßt, Karl Lagerfeld's schamlose Modenschau führt jene Pelze vor, die die Frau sich in aller Öffentlichkeit wegen der Tierschützer kaum mehr zu tragen wagt. Solche Unbekömmlichkeiten würden noch verkraftbar sein, würde Flimm die Schauspieler durch die gebündelte Oberflächlichkeitskomödie hindurchführen. Aber Hofmannsthal ist bei dieser Inszenierung verraten.“⁴²⁷

⁴²⁴ Salzburger Nachrichten vom 29.7.1991 „Wer wohl wird wen heiraten oder Das getrübtte Glück“ (Werner Thuschwaldner).

⁴²⁵ Neue Presse, Coburg, vom 31.7.1991 „Symbiose von Elegie und Dekadenz“ (Hannes S. Macher).

⁴²⁶ Salzburger Nachrichten vom 14.9.1991 „Bloß kosmetische Reparaturen an etwas völlig Irreparablen“ (Alfred Pfoser).

⁴²⁷ Salzburger Nachrichten vom 14.9.1991 „Bloß kosmetische Reparaturen an etwas völlig Irreparablen“ (Alfred Pfoser).

Auch Hans Haider in der „Wiener Presse“ gibt dem Triumvirat - Flimm - Wonder - Lagerfeld die Schuld an der misslungenen Inszenierung, ist jedoch voll des Lobes über die schauspielerische Leistung des Ensembles.

„Die zweite Begegnung lässt kälter, macht ratloser. Aus Salzburgs Festspielsommer rettete sich Jürgen Flimms wenig bedankte Inszenierung des ‚Schwierigen‘ ins Burgtheater-Repertoire. [...] Das Premierenpublikum dankte höflich den Schauspielern. Flimm und seinen Dekorateur Erich Wonder trafen Buhrufe. [...] Das Führungsdebakel muß die Darsteller am ärgsten schmerzen. Fast ohne Fehl gelingt ihnen der rechte Ton, die vornehme Bewegung, die Wahrhaftigkeit der gesellschaftlichen Selbstblockade, in der jeder Opfer ist und scheinbar keiner leidet. Doch ihre Kunst verliert sich in weiten Hallen. Das raumfüllende Ausschreiten, eine Verlegenheitslösung, stört den Konversations-Rhythmus.“⁴²⁸

Renate Wagner gibt in den „Vorarlberger Nachrichten“ neben Jürgen Flimm aber auch dem Stück eine Teilschuld. Sie ist der Meinung, man müsste dieses „Endlosgerede“ nur „lächelnd und leicht“ inszenieren, um es erträglich zu machen.

„Viel zu ernst hat Jürgen Flimm hingegen den ‚Schwierigen‘ genommen - das erwies sich, als die Salzburger Aufführung nach Wien übersiedelte und kaum besser geworden ist. Einzig Karlheinz Hackl bestätigt man gern, daß er sich mittlerweile in der Figur des Kari Bühl um einiges wohler fühlt, wenn er auch noch lange kein idealer Interpret der Rolle ist. [...] Aber im übrigen scheiterte es am Konzept: Der ‚Schwierige‘ mit seinem Endlosgerede ist einfach nur erträglich, wenn man ihn lächelnd und leicht als pointierte Plauderei darbietet und so über die Flachheit des Textes hinwegtäuscht. Nimmt man das Stück, wie Flimm es offenbar wollte, ‚kritisch‘, zerbröselt es unter dem harten Zugriff und entpuppt sich als langweiliges Nichts. Was dreieinhalb Stunden lang der vordringliche Eindruck blieb.“⁴²⁹

6.5.2.3 Fazit

Der „Schwierige“ stieß bei der Premiere in Salzburg in den Medien auf wenig Begeisterung. Die meisten Kritiker nahmen das Stück in Schutz und gaben der Regie die Hauptschuld. Sie waren der Meinung, dass Jürgen Flimm dem Stück die wunderbar irritierende Rätselhaftigkeit genommen, die ausschließlich durch Zwischentöne zum Klingen gebrachte Stückmelodie nicht richtig gehört und den diskreten Charme nicht gebührend ernst genommen habe. Im Fachblatt „Theater heute“ erschien ein Gegenartikel, in dem die Regie gegen das verstaubte Stück in Schutz genommen wird.⁴³⁰

Auch die in Wien durchgeführten kosmetischen Reparaturen, wie die gestrichene Ohrfeige, konnten diese unbedankte Aufführung nicht retten.

⁴²⁸ Die Presse, Wien vom 14./15.9.1991 „Im Äußeren das Innere versäumt“ (Hans Haider).

⁴²⁹ Vorarlberger Nachrichten vom 16.9.1991 „Zwischen den Extremen“ (Renate Wagner).

⁴³⁰ Theater heute. Nr. 9/91 „Nein, muss das sein?“ (Peter von Becker).

Karl Lagerfeld wird zwar Geschäftstüchtigkeit attestiert, aber auch Egoismus, denn das Stück verkomme so zu einem Modeschauspiel, einer schamlosen Modenschau.

Es ist eigentlich verwunderlich, dass diese so unfreundlich aufgenommene Inszenierung später auf DVD veröffentlicht wurde.

6.5.3 Neil LaBute: Das Maß der Dinge (2002)

6.5.3.1 Die Kritiken zur Premiere in Salzburg

Das in Kapitel 4.6 vorgestellte „Young Directors Project“ wurde 2002 mit der deutschsprachigen Erstaufführung von Neil LaButes „Das Maß der Dinge“ in der Inszenierung von Igor Bauersima eröffnet. Da es sich bei diesem Projekt um einen Nachwuchswettbewerb handelt, urteilt die Kritik durchwegs freundlicher als bei den großen, kostenintensiven Festspielinszenierungen.

Ulrich Weinzierl von der „Welt“ ist vom Stück, der Inszenierung mit ihren „virtuos eingesetzten filmischen Mitteln“ und den Schauspielern begeistert.

„Diese schwarze Liebeskunstkomödie, mit allen Wassern des höheren Boulevards gewaschen, ist von erfrischender Gemeinheit. Das Moralische bleibt wo es hingehört, soll es nicht auf die Nerven fallen: im Hintergrund. [...] Was kann bei derart glänzend formulierten Dialogen schon schief gehen? Da ist jede Menge Witz und Psychologie, da ist Sinn für Situationskomik, die den tiefer liegenden Ernst der Situation nie an den Klamauk verrät. Eine so überzeugende Premiere wie die deutschsprachige Erstaufführung dürfte jedoch Seltenheitswert haben. [...] Und die Darbietung des jungen schauspielerischen Quartetts verleitet zum Schwärmen: Intensität, Lockerheit und Präzision bilden einen harmonischen Dreiklang - Glückes genug.“⁴³¹

Im „Standard“ ist Stephan Hilpold zwar vom Stück überzeugt, die Umsetzung durch die Regie findet er jedoch weniger gelungen.

„The shape of things, so der englische Titel, ist eines jener Stücke, die von der Annäherung zweier Menschenkinder erzählen und dann am Ende doch viel mehr sind. Im Falle LaButes ist die Beziehungskomödie jedenfalls auch Künstlerdrama, Pygmalion-Verschnitt und moderne Genesis. Aber vor allem ist das Vierpersonenstück eines: ein Well-made-Play. [...] Bei Bauersima kommt die Beziehungsmaschinerie einfach nicht in Gang und das ist weder der Evelyn der allein gelassenen Johanna Wokalek noch dem Adam des Daniel Jesch anzulasten. Auch nicht Dorothee Hartinger (Jenny) und Raphael von Barga (Phillip), die allesamt mehr können, als sie an diesem Abend zeigen. [...] Doch Bauersima setzt auf der von ihm selbst praktikabel eingerichteten Bühne des Alten Kinos auf Videoprojektionen, wenn im Text von einer Videokamera die Rede ist. Er macht auf Lifestyle, wenn es um vier Nervenhaushalte geht. Der Regisseur und Dramatiker Bauersima kann wesentlich mehr, als er mit der braven Einrichtung dieses Textes gezeigt hat.“⁴³²

⁴³¹ Die Welt vom 6.8.2002 „Wie bastele ich mir einen Mann“ (Ulrich Weinzierl).

⁴³² Der Standard vom 5.8.2002 „Der Lifestyle der Herzen und Leiber“ (Stephan Hilpold).

Gerade die von Stephan Hilpold kritisierten Videoeinspielungen findet Ernst P. Strobl in der „Salzburger Volkszeitung“ besonders gelungen und empfiehlt den Besuch dieser Aufführung.

„Igor Bauersima - der als Autor selbst schon fabelhafte Stücke schrieb - hat die Bühne mit einer Art Baukastensystem möbliert, das blitzartige Verwandlungen und mit Licht und Videoprojektionen tolle Theaterräume ermöglicht. Überdies sah man selten so homogen und schlagkräftig eingesetzte Videoarbeiten (Georg Lendorff). Köstliche Regie-Einfälle erhöhen das Vergnügen. [...] ‚Das Maß der Dinge‘ ist ein echter Grund, auch einmal die Nebenschauplätze der diesjährigen Festspiele aufzusuchen.“⁴³³

Auch Werner Thuswaldner in den „Salzburger Nachrichten“ war mit der gebotenen Leistung zufrieden. Die Thematik des Stückes, die drastischen Auswüchse des Kunstbetriebes und die Frage: „Wie weit darf Kunst gehen?“ stehen im Zentrum seiner Kritik.

„LaBute ist sehr ehrgeizig und begnügt sich nicht damit, amerikanischen Studentenalltag abzubilden, zu zeigen, wie Beziehungen zu Stande kommen und wieder zerbrechen, vielmehr fragt er, wie weit Kunst gehen darf, ob sie Grenzen braucht. Diese Debatte ist uns sehr geläufig. Und der Versuch einer Antwort lautet: Die Grenzen der Kunst sind dort, wo jemandes persönliche Integrität angegriffen wird. [...] Das Publikum war mit dem Gebotenen sehr glücklich. Für das Akademietheater, wohin das Stück im September übersiedelt, ist nichts anderes zu erwarten. Gute Unterhaltung, versetzt mit der Möglichkeit, existenzielle Fragen zu bedenken, wenn auch in flapsiger Art und das noch sehr gut gespielt - was wünscht man sich mehr.“⁴³⁴

Von Barbara Villiger Heilig gab es in der „Neuen Zürcher Zeitung“ einen herben Verriss, sie warf dem Regisseur klägliches Versagen vor, weder das Bühnenbild noch die Personenführung konnten sie überzeugen.

„Seine Gestaltungsfähigkeit beschränkt sich auf die Kulissen. Ein paar weisse Wandstrukturen, auf-, zu- und umklappbar, funktionieren als Raumelemente und Bildschirm für ausgiebige Videoprojektionen, die zwischen den locker aneinander gereihten Episoden - dekorativ, aber eigentlich überflüssig - die Umgebung des Quartetts illustrieren. [...] Was indessen das Gestalten der Beziehungen betrifft, herrscht die schiere Ahnungslosigkeit. Alle vier Ensemblemitglieder kämpfen einzeln und auf verlorenem Posten und stereotyp ‚psychologisch‘ wie mittelmässige Schauspieler jener TV-Vorabendserien, die so echt scheinen wie schlechte Werbespots.“⁴³⁵

6.5.3.2 Die Kritiken zur Premiere in Wien

Noch vor der Premiere am 6. September 2002 im Wiener Akademietheater erschien in der „Wiener Zeitung“ unter dem Titel „Kunst ist kein Provokationsinstrument“ ein ausführlicher Artikel von Lothar Lohs. Er bezieht sich auf die vom Publikum mit einem Beifallssturm

⁴³³ SVZ vom 5.8.2002 „Doktor spielen und schnell quatschen“ (Ernst P. Strobl).

⁴³⁴ Salzburger Nachrichten vom 5.8.2002 „Das ist die sexuelle Hörigkeit“ (Werner Thuswaldner).

⁴³⁵ Neue Zürcher Zeitung vom 5.8.2002 „Der blossgestellte Mann“ (Barbara Villiger Heilig).

quitierte Premiere in Salzburg, erwähnt aber neben dem überschwänglichen Lob der „Welt“ auch den bösen Verriss in der „Neuen Zürcher Zeitung“. Im Speziellen geht er aber der Frage „Was darf Kunst?“ nach.

*„Wer verkauft wen und zu welchem Preis?, ist hier die Frage. Was ist - und was darf Kunst? Und ist Kunst am lebenden, missbrauchten Objekt noch Kunst? Evelyn als werdende Künstlerin im ‚maß der dinge‘ reklamiert für sich und die Kunst die ‚unerbittliche Suche nach Wahrheit‘. Dies um jeden Preis samt der damit verbundenen ‚traditionellen Missachtung von Gesetzen und Regeln‘. Igor Bauersima als ihr Regisseur dagegen meint: ‚Kunst ist eben kein gesellschaftliches Provokationsinstrument in einem Freiraum ohne alle moralischen Gesetze. Vor allem darf man die Kunst auch nicht zu einem Instrument der eigenen Profilierung machen.‘ [...] So viel kann man aber doch ausplaudern, dass es wie in allen Arbeiten LaButes um Verrat geht, Verrat an Menschen und den Prinzipien der Kunst. Oder wie es Igor Bauersima ausdrückt: ‚Das Stück greift frontal 100 Jahre Kunstbetrieb an‘“.*⁴³⁶

Kritiken zur Premiere im Akademietheater waren nicht in allen Wiener Zeitungen zu finden. Die Berichte zur Salzburger Aufführung waren ja erst vor einem Monat erschienen, auch auf der Homepage des Burgtheaters beziehen sich die Pressestimmen überwiegend auf die Salzburger Premiere. „Die Presse“ brachte zwar von beiden Aufführungen Berichte, doch auch hier zitiert das Burgtheater den Ausschnitt der Salzburger Kritik von Barbara Petsch vom 5. August 2002 und nicht den von Bettina Steiner vom 9. September 2002 über die Aufführung in Wien.

Hilde Haider-Pregler prophezeite in der „Wiener Zeitung“ dem Stück auch in Wien einen Publikumserfolg, da Neil LaBute sein Handwerk beherrsche:

*„Der amerikanische Dramatiker und Drehbuchautor, Jahrgang 1961, beherrscht geradezu mustergültig die Technik des ‚well made play‘, wie sie in den USA an Universitäten in ‚dramatic writing‘-Programmen gelehrt wird: dankbare Rollen, scheinbar dem Alltag abgelauschte, auf Pointen abzielende Dialoge (von Jakob Kraut in schnoddriges Deutsch übertragen), dramaturgische Überraschungseffekte: Was als amüsant harmlose Beziehungskomödie im College-Milieu einer amerikanischen Provinzstadt beginnt, nimmt mit einem Mal eine nicht vorhersehbare Wendung und mündet in einem kunstphilosophischen Diskurs.“*⁴³⁷

6.5.3.3 Fazit

Da die Kritiken in Salzburg überwiegend positiv, ja teilweise sogar euphorisch, ausgefallen waren, wollte man diese dem Wiener Publikum nicht vorenthalten und veröffentlichte kurze, prägnante Ausschnitte auf der Homepage des Burgtheaters. So wurde unter anderem die Kritik der Salzburger Volkszeitung zur Aufführung in Salzburg zitiert, die „ein

⁴³⁶ Wiener Zeitung. EXTRA. Porträt. Artikel von Lothar Lohs vom 6./7.9.2002: „Kunst ist kein Provokationsinstrument“. Der Autor, Regisseur, Musiker und Filmemacher Igor Bauersima. S. 7.

⁴³⁷ Wiener Zeitung vom 9.9.2002 „Ein Kunstexperiment im Konversationston“ (Hilde Haider-Pregler).

atemberaubendes, blitzgescheites Wort-Sperrfeuer voll Witz und Pointen, für dessen Bewältigung allein die Darsteller Lob verdienen“, sowie „eine handwerklich perfekte Aufführung, die von einem jungen Quartett in große Höhen getragen wird“, ankündigte.⁴³⁸

Die Wiener Zeitungen hätten sich schwer getan, diese positiven Pressestimmen noch zu übertreffen. Das Publikum wusste, was es erwarten durfte: ein modernes Stück voll Eloquenz und Tempo, hervorragende Schauspieler und ein überraschendes Ende, welches die Kritiker leider oft verrieten.

6.5.4 Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende (2005)

6.5.4.1 Die Kritiken zur Premiere in Salzburg

Vor der Premiere lud Martin Kušej gemeinsam mit Tobias Moretti zu einem Pressegespräch, in dem der Regisseur für seine *„nicht ganz billige Schlachtschiff-Produktion“* des Festspielsommers 2005 *„Regietheater, bei dem man sich ruhig ein bisschen fürchten kann“,* ankündigte, denn *„schließlich dürfe in der Unterhaltungsbranche ein wenig Geisterbahn sein“.*⁴³⁹

Auf die Frage, was ihn an „König Ottokars Glück und Ende“ reize, antwortete Kušej in einem ausführlichen Interview in der „Presse“:

„Es hat sich gerade bei den Proben wieder bewahrheitet: Der Ottokar ist ein sehr komplexes, 150 Jahre missverstandenes Stück. Grillparzer ist ein Dichter, der es durchaus mit Kleist und Schiller aufnehmen kann. Seine Stücke haben eine atemberaubende Aktualität, leider haben sie uns Heerscharen von Deutschlehrern vermiest. Im Grunde hatten wir alle immer Sympathien mit dem hybriden, durchgeknallten und dabei allzu menschlichen Ottokar; wir durften es nur nicht zugeben gegenüber der verordneten Doktrin vom guten, effizienten, gottergebenen Habsburger-Herrscher.“⁴⁴⁰

Die Erwartungen waren groß, doch konnten nicht alle erfüllt werden. Der patriotische Klassiker präsentiert sich als grelle und aktionsgeladene Aufführung, die zu provozieren versucht. Kušej wird zwar extreme Bildwirkung bescheinigt, doch findet Erna Lackner in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, dass da doch einiges verloren geht.

„[...] Kušejs Regie interessiert sich kaum für die psychologische Figurenzeichnung, sondern mehr für sportiv choreographierte Bewegungen, für schön reduzierte Körper-“

⁴³⁸ Homepage des Wiener Burgtheaters. Salzburger Volkszeitung vom 5.8.2002. „Doktor spielen und schnell quatschen“ von Ernst P. Strobl. (Diese Zusammenstellung der Kritiken sind seit Anfang September 2009 nicht mehr abfragbar).

⁴³⁹ Die Presse vom 22.7.2005 „Salzburger Festspiele: Barbaren, ‚positiver Arbeitsradikalismus‘ und Gegenredner“ (Claudia Lagler).

⁴⁴⁰ Die Presse vom 26.7.2005 „Martin Kušej: Lücke, die der Teufel lässt“ (Norbert Mayer).

*und Bühnenbilder, für knallige Action, für den zügigen Ablauf der Szenen. Für das Ausspielen feinsinniger und markanter Textpassagen bleibt wenig Zeit.*⁴⁴¹

Barbara Villiger Heilig von der „Neuen Zürcher Zeitung“ steht dem „*ausserhalb Österreichs kaum aufgeführten (und wenig gelesenen) Historiendrama*“ skeptisch gegenüber und spricht sogar von „*schwarz triefendem Kitsch*“ sowie einem „*Regie-Fiasko*“.⁴⁴²

Auch Willy Theobald in der „Financial Times Deutschland“ schätzt Grillparzer und sein Werk nicht sehr:

„Viele Kritiker behaupten, die einzige Tragödie, die Grillparzer jemals gelungen sei, wäre sein eigenes Leben. Und die einzig gute Geschichte, die er aufgeschrieben habe, seine Biografie: die Anamnese eines Hypochonders.“

Inszenierung und Schauspieler können ihn ebenfalls nicht begeistern.

„So schleppt sich der Abend über drei Stunden zwischen etlichen sensationell sehenswerten Bildern hin und her und zeigte neben völlig unnötigen Autos, dekorativ angehäuften blutigen Leichen oder in Badekleidung auf Strandtüchern relaxenden Menschen, ‚Fightclub‘- ähnlichen Balletteinlagen und netten Zirkuskunststücken, dass Dramaturgie immer dann vermisst wird, wenn man keine hat.

Maertens in der dankbaren Rolle des guten Rudolf blieb merkwürdig blass und kratzte das Gottesfürchtige und allzeit Gerechte des aus dem Stück als deutscher Kaiser hervorgehenden Patriarchen nie wirklich an.

*Moretti, auch im Fernsehen meist auf Führerrollen abonniert [...] ließ ebenfalls seine gewohnte Sensibilität vermissen. Er gab zwar pausenlos das personifizierte Ekelpaket, hatte aber seinen besten Auftritt beim Schlussapplaus: Auf Grund des für Salzburger Verhältnisse außergewöhnlich starken Beifalls schaute er zum ersten Mal ernsthaft irritiert.*⁴⁴³

Werner Thuswaldner von den „Salzburger Nachrichten“ meinte, dass zu erwarten war, „*dass Martin Kušej trachten würde, sein Publikum mit drastischen Bildern zu erschrecken*“. Doch er hebt die positiven Aspekte der Aufführung hervor.

*„In erfreulich hohem Maß gelingt der Umgang mit der Kunstsprache Grillparzers. In dieser Inszenierung wird nicht versucht, sie auf natürlich zu trimmen. Sie behält ihre Künstlichkeit und kann dabei ihre Eindringlichkeit und ihre rhythmischen Qualitäten beweisen.“*⁴⁴⁴

Die Wiener Zeitungen urteilen durchwegs positiv. Ronald Pohl vom „Standard“ meint, dass Kušej das Grillparzer-Stück „*als Fürstenlehrspiel mit zeitgenössischer Note, [...] als Reflexion über den Zusammenbruch von Politik*“ inszeniert und „*wieder einmal seinen*

⁴⁴¹ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.8.2005 „Opportunismusstudien“ (Erna Lackner)

⁴⁴² Neue Zürcher Zeitung vom 10.8.2005 „Ach Europa – oder: die EU als Schlachtplatte“ (Barbara Villiger Heilig).

⁴⁴³ Financial Times Deutschland vom 10.8.2005 „Ottocar mit Rallyestreifen“ (Willy Theobald).

⁴⁴⁴ Salzburger Nachrichten vom 10.8.2006 „Getöse für Ottokars Ende“ (Werner Thuswaldner).

traumwandlerisch-sicheren Instinkt für extreme Bildwirkungen belegt“ habe. Er zieht folgendes Resümee:

*„Eine unversöhnliche Produktion, die aus dem Off von einer Lars-von-Trier Stimme als Katastrophen-Countdown eingezählt wird. Wahrhaft festspielwürdiges Theater: So etwas ist heute ein Triumph.“*⁴⁴⁵

Thomas Gabler von der „Kronen Zeitung“ freut sich über den „Jubel für das Wiener Burgensemble - und das in Salzburg.“

*„Das Wagnis hat sich gelohnt! Mit Martin Kušej's Version von Franz Grillparzers Trauerspiel ‚König Ottokars Glück und Ende‘ leisten die Salzburger Festspiele im Verein mit dem Wiener Burgtheater einen starken Beitrag zum ‚Österreich-Jahr 2005‘. Bei aller Diskussion, trotz aller Für und Wider: großer Jubel bei der frostigen Premiere auf der Pernerinsel!“*⁴⁴⁶

6.5.4.2 Die Kritiken zur Premiere in Wien

Bei den Salzburger Festspielen sorgte die Inszenierung Martin Kušej's für gehörigen Wirbel, doch trotz teilweise widersprüchlicher Pressereaktionen überwog der positive Gesamteindruck. Nach der Übersiedlung ins Wiener Burgtheater wusste die Presse bereits Bescheid über Kušej's zeitgemäße Interpretation der Tragödie und würdigte das neue Regietheater.

*„Vor 50 Jahren, zur Wiedereröffnung des Burgtheaters, wäre Martin Kušej wahrscheinlich wegen Landesverrats und Pornografie aus der Hauptstadt gejagt worden. Doch bei der Premiere von ‚König Ottokars Glück und Ende‘ am Samstag brandete dem Kärntner Regisseur so viel Jubel entgegen, dass er fast erschrocken schien. Die Begeisterung war jedoch angebracht, denn man sah eine tolle Aufführung, die Grillparzer und des großen Theaters würdig ist. Schon im Sommer war diese Inszenierung bei den Salzburger Festspielen ein Ereignis. Es wurde offenbar noch an den Details gefeilt, nun kann sich die komplexe Tragödie am angebrachten Ort entfalten.“*⁴⁴⁷

Michael Maertens aalglatter Rudolf von Habsburg begeisterte bereits in Salzburg, in Wien erweist sich ihm Tobias Moretti in der Rolle des Ottokars als ebenbürtig.

„Das Spiel von Aufstieg und Untergang wird auf drei Personen konzentriert, zumindest bieten drei Schauspieler eine so außerordentliche Leistung, dass das übrige Ensemble trotz Hochform etwas verblasst. Herausragend spielt Michael Maertens den Rudolf von Habsburg. An ihm werden sich künftige Könige messen müssen. Stärker noch als in Salzburg gibt er den zynischen Manager der Macht. [...] Eine Paraderolle ist dieser Rudolf. Gegen so einen hat König Ottokar keine Chance. Aber wie bewährt sich Tobias Moretti? Er hat den viel schwierigeren Part zu spielen. Anfangs gibt er einen beinahe infantilen Kraftlackel, der alles zwingen will. [...] Dann aber verwandelt Moretti den

⁴⁴⁵ Der Standard vom 10.8.2005 „Die Weltbürgerkrieger im Lodenjanker“ (Ronald Pohl).

⁴⁴⁶ Kronen Zeitung vom 10.8.2005 „Grillparzer über die Lage in Europa“ (Thomas Gabler).

⁴⁴⁷ Die Presse vom 17.10.2005 „Burgtheater: Habsburg für Fortgeschrittene“ (Norbert Mayer).

wölfisch-aggressiven Ottokar in den gejagten, bedauernswerten, in die leidende Kreatur. Da erweist er sich Maertens als ebenbürtig.“⁴⁴⁸

Hilde Haider-Pregler von der „Wiener Zeitung“ lässt die bildgewaltige Produktion „an Traumsequenzen denken“.

„Kušejs düstere, von einer wuchtigen Tonkulisse (Musik: Bert Wrede) untermalte Inszenierung führt in eindrucksstarken Bildern die Schrecken kriegerischer Auseinandersetzungen vor Augen und weitet dabei unterschwellig den Blick auf die Situation im Europa von heute im Zeitalter der Globalisierung. Sicherlich bleiben in seiner stringenten Inszenierung so manche Handlungsstränge und Beziehungskonstellationen der Figuren auf der Strecke. Im Gesamten aber war's ein mit begeisterten Ovationen bedankter, großer Wurf.“⁴⁴⁹

Für Bert Rebhandl vom „Standard“ ist die Zubereitungsart des Schnitzels durch Rudolf eine Schlüsselszene. Er bemängelt zwar, dass diese Inszenierung alles abdeckte „und damit nichts“, doch muss auch er den Publikumserfolg zur Kenntnis nehmen.

„Es ist der Habsburger Rudolf, der bei Fleisch nicht zuerst an sich selbst und an seine männlichen Instinkte denkt, sondern an Zubereitung, an Transformation, an Fortschritt. Mit seinem Schwert klopft er das Schnitzel weich, das Kušej in der zentralen Szene auf dem Bretterboden des Burgtheaters auslegt, als wäre jeder Lappen ein Land, das nur noch goldbraun gebacken werden muss. [...] Dass aus so viel negativer Identifikation ein positiver Abend mit viel Applaus werden konnte, ist eine Kulturleistung, wie sie wohl nur auf dem Theater möglich ist.“⁴⁵⁰

6.5.4.3 Fazit

Waren die Pressereaktionen zur Premiere in Salzburg noch ziemlich unterschiedlich ausgefallen, sprach man nach der Wiener Aufführung bereits von einer „wunderbaren Premiere zum 50. Jubiläum“. Neben der fulminanten Bühnenpräsenz Michael Maertens als Rudolf sowie Tobias Moretti, der sich diesem „als ebenbürtig“ erweist, als er „den wölfisch-aggressiven Ottokar in den gejagten, bedauernswerten, in die leidende Kreatur“ verwandelt, wird als „dritter Star“ Nicholas Ofczarek als Zawisch gefeiert: „Seine Intrigen sind auf bloße Zerstörung aus. Sein höhnisches Lachen macht Angst. So kalt interpretieren Terroristen die Welt.“⁴⁵¹

Kušej, Moretti und Maertens rechnete man es als Verdienst an, „Grillparzer gelesen, verstanden und den repräsentativen Ballast der Aufführungsgeschichte abgeschüttelt zu haben“.⁴⁵²

⁴⁴⁸ Die Presse vom 17.10.2005 „Burgtheater: Habsburg für Fortgeschrittene“ (Norbert Mayer).

⁴⁴⁹ Wiener Zeitung vom 18.10.2005 „Aufstieg eines Polit-Strategen“ (Hilde Haider-Pregler).

⁴⁵⁰ Der Standard vom 17.10.2005 „Pfannengericht Europa“ (Bert Rebhandl).

⁴⁵¹ Die Presse vom 17.10.2005 „Burgtheater: Habsburg für Fortgeschrittene“ (Norbert Mayer).

⁴⁵² Bühne vom Oktober 2005 „Krönung einer Karriere“ (Elisabeth Hirschmann-Altzinger)

6.5.5 Johann Nepomuk Nestroy: Höllenangst (2006)

6.5.5.1 Die Kritiken zur Premiere in Salzburg

In der „Welt am Sonntag“ verriet Martin Kušej, warum er sich statt für das ursprünglich geplante populäre Frühwerk Nestroys „Lumpazivagabundus“, für die selten gespielte „Höllenangst“ entschieden habe.

„Doch bei genauerer Betrachtung habe er ‚diese ganzen Lieder nicht ausgehalten und überhaupt das ganze Stück‘. Fazit: ‚Ich habe es an die Wand geschmissen und ‚Höllenangst‘ gelesen‘. Obwohl es sich auch dabei um eine ‚Posse mit Gesang‘ handelt, reagierte Leser Kušej nicht mehr derart allergisch. Insbesondere der ‚wirklich heiße Titel‘ hatte es ihm angetan.“⁴⁵³

Bisher hatte sich Martin Kušej eher als Grillparzer-Experte einen Namen gemacht, konnte er doch immer wieder mit aufregenden und zeitgemäßen Inszenierungen begeistern. Diesmal hatte er sich eines lange Zeit in Vergessenheit geratenen Nestroy Stückes angenommen und die Kritiken fielen überwiegend positiv aus, denn auch diesmal war es ihm gelungen, einen österreichischen Klassiker zu entstauben.

„Und wieder gelang ihm ein fulminanter Erfolg, der vom begeisterten Premierenpublikum ausdauernd bejubelt wurde. Kušej hat das Stück auf zwei pausenlose Stunden eingestrichen [...] Er hat auch den gemütlich-singenden Nestroy-Ton entfernt, der seit Jahrzehnten in Österreich als ‚original‘ gilt. Übrig geblieben ist eine grimmig-komische, atemberaubend hoffnungslose Satire. Kušej liest diesen Nestroy wie einen Kafka.“⁴⁵⁴

Norbert Mayer von der „Presse“ spricht von einem „perfekten Auftakt fürs Theater bei den Festspielen“, für ihn ist diese Inszenierung „Nestroy pur, verfremdet durch traurigen Gesang“.

„Eine Posse von Johann Nestroy ohne Couplets - ja, darf man denn das? Unbedingt, wenn das Ergebnis so überzeugend ist wie am Sonntagabend in Salzburg. [...] Schauspieldirektor Martin Kušej hat ohne die üblichen, angeblich kritischen Gstanzln über heutige Missstände eine meisterliche Inszenierung geliefert, eine flotte Komödie, bei der man über Slapstick lachen kann, wo einem aber auch in den bitteren Passagen das Lachen im Hals stecken bleibt.“⁴⁵⁵

Werner Thuswaldner von den „Salzburger Nachrichten“ bewundert zwar die „Slapstick- und Situationskomik“, die „es am laufenden Band“ gibt, doch „wo Martin Kušej dem bitteren Beigeschmack der Nestroy’schen Lustigkeit auf der Spur ist, wird es fragwürdig“. Der Ersatz für die gestrichenen Couplets kann ihn nicht überzeugen.

⁴⁵³ Die Welt am Sonntag vom 25.7.2006 „Traurig klappert das Skelett“ (Ulrich Weinzierl).

⁴⁵⁴ Kurier vom 25.7.2006 „Lachen vor lauter Angst“ (Guido Tartarotti).

⁴⁵⁵ Die Presse vom 25.7.2006 „Es blitzt und kracht infernalisches“ (Norbert Mayer).

„Von Couplets, die von Nestroy als Mittel zur vielfältigen Kommentierung des Geschehens im und außerhalb des Stücks eingesetzt werden, hält Kušej offenbar nichts. [...] In seiner Inszenierung tritt der aus Wien stammende Sänger Louie Austen auf, der sonst in Hotelbars und Klubs vorkommt. Zur Begleitung aus unzureichenden Lautsprechern trägt er sanfte Allerweltssongs vor. Es wirkte wie eine Parallelveranstaltung. Martin Kušej findet den Einfall vermutlich cool. Louie Austen sieht ja mit seiner ausgesucht schicken Brille wirklich so aus - ein wenig lächerlich freilich auch.“⁴⁵⁶

Die ausländische Presse kann mit dem Stück wenig anfangen und die Inszenierung dieser „depressiven Posse“ findet wenig Anklang. Für Gerhard Stadelmaier von der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ sind die Darsteller im Grunde „lauter Trübsinnspezialisten [...], die nun einmal zeigen wollen, daß sie auch ein Lachen machen können - aber halt ein steckengebliebenes Lachen.“

„In Salzburg haben sie nun zur Eröffnung der Festspielzeit zwar so getan, als inszenierten sie ‚Höllenangst‘ von Nestroy, aber sich weder an die Verhältnisse noch ans Gelächter gewagt. Sondern allein an die Kehle. Die Kehle spielt in Salzburg zur Zeit eine große Rolle. In dieser Kehle nämlich soll, so Martin Kušej [...] das Gelächter stecken bleiben. Das hat er in mehreren Interviews und anderen programmatischen Texten zu Protokoll gegeben.“⁴⁵⁷

„Kuşej, der Tiefsinns- und Untergrundspediteur, der Tragödien sonst immer gern in vereisten Tiefgaragen und rattenverseuchten Kanalisationsröhren transportiert, aber mehr als eine sauerbrave Weh-und-ach-Stapelei nie hinkriegt, wird hier zum Oberflächenbluffer, der einer Komödie die Kehle stopft.“⁴⁵⁸

Einig ist sich die in- und ausländische Presse, dass die Besetzung keinerlei Schwachstellen aufweist. Neben Nicholas Ofczarek, der als Wendelin den Abend trägt, wird besonders Martin Schwab hervorgehoben, der es schaffe, diese einmalige Paraderolle Hans Mosers neu und überzeugend zu gestalten.

„Mittendrin in der filmreifen Kušej-Maschinerie: Nicholas Ofczarek als Wendelin Pfrim. [...] Er zittert und bebt, jammert und klagt - aber ohne Larmoyanz lässt er seinem Wahn (aber nicht dem Wahnsinn) freien Lauf. Und er ist es einfach, der Nestroy-Spieler modernen Typs, sprachlich gewandt und mit der gewissen Schläue. Zweiter im Bunde ist Martin Schwab als Flickschuster Pfrim: Saufen tut er, aber er hat Herz. Schwab spielt das mit seiner ihm eigenen Theaterleidenschaft, ohne Verstellung, ohne Theatralik und mit bemerkenswerter Präzision.“⁴⁵⁹

Dem Bühnenbildner Martin Zehetgruber bescheinigt man allgemein, dass es ihm mit einer einfachen Sperrholzwand gelungen sei, für Kušejs Inszenierung den absolut passenden Rahmen zu schaffen.

⁴⁵⁶ Salzburger Nachrichten vom 25.7.2006 „Ein liebenswerter Revolutionär“ (Werner Thuswaldner).

⁴⁵⁷ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.7.2006 „Kehle, wem Kehle gebührt“ (Gerhard Stadelmaier).

⁴⁵⁸ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.7.2006 „Kehle, wem Kehle gebührt“ (Gerhard Stadelmaier).

⁴⁵⁹ Kronen Zeitung vom 25.7.2006 „Schüsse knallen und Fäuste fliegen!“ (Thomas Gabler).

„Zehetgrubers Sperrholzeinbauwandschrankwände schaffen einen Raum von klaustrophobischem Charakter. [...] Die Wände bestehen aus eingelassenen Türen, was Kušej mit permanentem Klipp-Klapp immerhin bestens für die Komödienmechanik zu nutzen weiß.“⁴⁶⁰

„Martin Zehtgrubers Bühne für Höllenangst ist eine auf ihre Mechanik reduzierte Komödienbühne: Türen, Klappen, Luken in einer Sperrholzwand. Sie wirkt wie ein riesiger Adventskalender, den man ausgeräumt und dem man das Frontbild abgerissen hat.“⁴⁶¹

6.5.5.2 Die Kritiken zur Premiere in Wien

Auch bei dieser Koproduktion gab es bereits vor der Premiere im Burgtheater Vorschusslorbeeren. Es wird eine *„umjubelte Produktion der Salzburger Festspiele“* angekündigt und Kušej als *„gewiefter Entstauber österreichischer Klassiker“* gepriesen.⁴⁶²

Margarete Affenzeller vom „Standard“ bestätigt *„eine herzliche Aufnahme im Haus am Ring“*.

„Ihr Macher, gemeint ist Kušej, winkte seinem zufrieden applaudierenden Publikum kraftvoll zurück, bevor er sich ab sofort eine kleine Österreich-Auszeit gönnen wird. Die Höllenangst steht nun im Repertoire und wird, auch wenn sie die Schwere ihres eigentlichen Hintergrundes vollends ausspielt, auch einem Komödienpublikum taugen.“⁴⁶³

Auch Hilde Haider-Pregler in der „Wiener Zeitung“ bestätigt, dass *„Martin Kušej und sein exzellentes Ensemble [...] im Burgtheater, wie auch schon bei den Salzburger Festspielen, mit anhaltenden Ovationen gefeiert“* wurden.

„In seiner radikal entkitschten Nestroy-Interpretation macht Martin Kušej von Anfang an deutlich, dass Komik auch ihre beängstigend düsteren Seiten hat und dabei dennoch immer wieder Gelächter herausfordert. [...] In Kušejs straffer, ohne Pause abrollender Inszenierung gewinnt die Geschichte mit ihren Verwicklungen und Wendungen die überzeugende Logik eines Alptraums.“⁴⁶⁴

Barbara Petsch von der „Presse“ schreibt, dass Nestroys *„Höllenangst“* *„bei der Ankunft in Wien freudig begrüßt“* wurde. Sie meint jedoch, dass Martin Kušej *„ein schwaches Stück“* genommen und daraus *„ein Road-Movie mit viel Slapstick“* gemacht habe. Sie kann dieser *„schräg modernisierte“* Nestroy nicht begeistern.

„Die komischen Szenen wirken wie hineingeklebt und notdürftig verkittet mit dem französischen Original. Natürlich ist Höllenangst trotzdem kein Pfuscher. Es hat einige köstliche Figuren, Wortwitz, Hellsicht. [...] Die Couplets sind gestrichen. Bar-Sänger

⁴⁶⁰ Süddeutsche Zeitung vom 25.7.2006 „Außen lappig, innen heiß“ (Christine Dössel).

⁴⁶¹ Die Zeit vom 17.8.2006 „Großoffensive des Witzes (Peter Kümmel).

⁴⁶² FORMAT vom 1.9.2006 „Spiel um Quote“ (Michaela Knapp).

⁴⁶³ Der Standard vom 5.9.2006 „Komödie ohne Atempause“ (Margarete Affenzeller).

⁴⁶⁴ Wiener Zeitung vom 5.9.2006 „Die große Angst vor der Hölle auf Erden“ (Hilde Haider-Pregler).

Louie Austen bringt hübsche Songs zu Gehör, was effektiv, aber beliebig wirkt. [...] Es rattert und knattert gehörig, das Publikum schien belustigt. Allerdings wirkt die Aufführung teilweise sehr gepresst, mechanisch. Vielleicht wäre mehr Emotion statt Körper-Virtuosität besser gewesen.“⁴⁶⁵

Einig ist man sich auch in Wien über die großartige schauspielerische Leistung des gesamten Ensembles. Es wird die Meinung vertreten, dass Nicholas Ofczarek für die Rolle des Wendelin einen weiteren Nestroy-Preis verdient hätte, Martin Schwab habe sogar „eine eigene Melodie, fast möchte man sagen, Symphonie, für den Pfrim“ geschaffen.

„Wie er über die Bühne torkelt, fortwährend leicht im ‚Öl‘, aber wenn’s drauf ankommt, stocknüchtern, schwankend zwischen obstinatem Widerstand gegen die Mächtigen, flinkem Opportunismus und Drückebergerei, das rückt Schwab in die Nähe von großen Nestroy-Darstellern wie Otto Schenk - und hat doch etwas ganz Unverwechselbares.“⁴⁶⁶

6.5.5.3 Fazit

Sowohl in Salzburg als auch in Wien feierte man Kušej, den österreichischen Radikalregisseur, denn so hatte bisher noch niemand Nestroy inszeniert. Es sei ihm gelungen, diese abenteuerlich konstruierte Posse, diese proletarische Faust-Paraphrase, zu entkitschen und als böse zeitlose Satire zu inszenieren. Die Besetzung zeige keine Schwachstellen. Martin Zehetgrubers Bühne mit ihrer variablen Holzbox habe für diese dynamische Inszenierung den optimalen Raum geschaffen.

6.5.6 Albert Ostermaier: Ersatzbank (2006)

6.5.6.1 Die Kritiken zur Premiere in Salzburg

Das Fußball-Stück „Ersatzbank“ war die einzige Uraufführung im Schauspiel des Festspielsommers 2006. Versteckt im „Magazin des Glücks“, war es im Festspielprogramm nur schwer zu finden und fand an einem ungewöhnlichen Spielort statt: in der Salzburg-Kulisse, im obersten Stockwerk des Hauses für Mozart.

Julia Urbanek von der „Wiener Zeitung“ findet Gefallen an diesem Zwei-Personen-Stück, denn „Ostermaier serviert Komik und Kenntnis am literarischen Silbertablett“ und das „ohne platte Sprachspielereien“. ⁴⁶⁷

Die „Presse“ hingegen fragt: „Was das soll? Eine Chronik eines misslungenen Lebens, originell erzählt - nicht mehr und nicht weniger.“ Die Schauspieler hingegen konnten überzeugen.

⁴⁶⁵ Die Presse vom 5.9.2006 „Gott sei bei uns!“ (Barbara Petsch).

⁴⁶⁶ Die Presse vom 5.9.2006 „Gott sei bei uns!“ (Barbara Petsch).

⁴⁶⁷ Wiener Zeitung vom 9.8.2006 „Hohe Ballkunst über den Dächern von Salzburg“ (Julia Urbanek).

„Die großartigen Schauspieler sorgen für einen kurzweiligen Abend. Werner Wölbern gibt einen kraftstrotzenden, brüllenden Primitivling, der trotz Aggressivität bemitleidenswert bleibt. Kaum zu Wort kommt Claudia Renner, sie glänzt durch Gestik und Mimik.“⁴⁶⁸

Für Ulrich Weinzierl von der „Welt“, der den denkbar einfachen Plot des Lyrikers und Dramatikers Ostermaier bewundert, bringt die Aufführung „80 Minuten reines Zuschauer Vergnügen“:

„Sein Text ist, keineswegs bloß für Kenner der Materie, witzig und traurig zugleich. Fußball dient Ostermaier hier als Welterklärungsmodell, als Vehikel, auf dem seine Phantasie in Fahrt kommt. Buchstäblich nichts zu sagen hat die verängstigte Bianca. Claudia Renners Körpersprache wirkt mehr als beredt. Und Werner Wölbern nützt das große Solo für Uwe virtuos bis zu Schlusspfeiff.“⁴⁶⁹

Auch Bernhard Flieher von den „Salzburger Nachrichten“ bewundert den Fußballkenner Ostermaier, der über einen „Sozialfall in Zeiten der Leistungsgesellschaft geschrieben und sich dafür der Weltsprache Fußball bedient“ hat.

„Kicken funktioniert längst als Weltsprache - in verbaler Hinsicht wie in der Bekanntheit seiner Protagonisten oder Rituale. Das nutzt Ostermaier, ohne zu vergessen, dass das Stück auch ohne Ballkenntnis funktionieren muss. Das tut es auch, weil der Autor mit genauem Blick und die Schauspieler mit hoher Intensität tief in die Abgründe eines kaputten Lebens blicken.“⁴⁷⁰

6.5.6.2 Die Kritiken zur Premiere in Wien

In Wien spielt sich der Banküberfall samt Geiselnahme im Bar-Bereich des Kasinos am Schwarzenbergplatz ab. Eva Maria Klinger von der „Wiener Zeitung“ findet den Text spannend und packend, doch stellt sie auch eine durchaus interessante Frage:

„Warum eine so kleine Produktion (Monolog, kein Bühnenbild!) zwei Regisseure, nämlich Henning Bock und Martin Kušej und überdies die Kooperation gleich dreier Groß-Institutionen benötigt, gehört zu den Unwägbarkeiten heutiger Organisation. Wahrscheinlich lieben alle Albert Ostermaier, den groß gewachsenen knapp 40jährigen Münchner, der Torwart war und Rockmusiker, ehe er ein guter Autor wurde. Und wahrscheinlich ist Wölbern die unübertreffliche Idealbesetzung.“⁴⁷¹

Die Wiener Aufführung fand im Vorfeld der bereits mit Spannung erwarteten Europameisterschaft statt. Julia Danielczyk von der „Furche“ sieht in diesem Fußball-

⁴⁶⁸ Die Presse vom 16.8.2006 „Im Schwitzkasten der gescheiterten Existenz“. <http://diepresse.com/home/kultur/news/92925/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 15.3.2010).

⁴⁶⁹ Die Welt vom 15.8.2006 „In der Arbeitsfalle“ (Ulrich Weinzierl).

⁴⁷⁰ Salzburger Nachrichten vom 9.8.2006 „Kick it like Verlierer“ (Bernhard Flieher).

⁴⁷¹ Wiener Zeitung vom 31.3.2007 „Rasend auf dem Rasen“ (Eva Maria Klinger).

Monolog eine Parabel auf das Leben, das Chancengleichheit nicht vorsieht. Glück wird nicht nur im Sport benötigt, ein Vergleich mit dem Theater drängt sich auf.

„Ersatzbank zeigt aber auch die Nähe zwischen Theater und Sport, Uwe muss alles geben, der kleinste Tritt daneben stellt ihn ins Abseits. ‚Ich hab ja nichts Anständiges gelernt, ich musste immer spielen.‘ [...] Talent und höchster Einsatz reichen eben nicht aus, wenn nicht das Glück hie und da winkt, und dann noch Pech dazukommt: Wie am Theater gilt: Wenn Qualität keine Möglichkeit erhält, wird sie sich auch nicht durchsetzen.“⁴⁷²

Wenzel Müller vom „Suedkurier“ sieht eine „typisch Bernhardsche Konstellation“ in diesem Stück: *„Die eine Person redet ununterbrochen, die andere sagt kein Wort. Die eine bestimmt das Geschehen, die andere reagiert nur.“*

„Imponierend der kraftvolle Auftritt von Werner Wölbern: ganz der Prolet, der Verlierer. Claudia Renner gibt keinen einzigen Ton von sich, Angst und Schrecken drückt sie allein über Gestik und Mimik aus, und das gelingt ihr sehr überzeugend - vielleicht sogar die schwierigere Rolle.“⁴⁷³

6.5.6.3 Fazit

Die „Ersatzbank“ von Alfred Ostermaier wird sowohl in Salzburg als auch in Wien positiv aufgenommen. Der kraftvolle Monolog, der tief in die Abgründe eines kaputten Lebens blicken lässt, vorgetragen mit hoher Intensität von einem großartigen Schauspieler beschere einen kurzweiligen Abend. Fußball diene Ostermaier dabei als Welterklärungsmodell und dies funktioniere auf Grund eines packenden und spannenden Textes, der äußerst raffiniert aufgebaut sei. Die Regie wird als dezent und minimalistisch bezeichnet und in einigen Kritiken überhaupt nicht erwähnt, obwohl gleich zwei Personen dafür verantwortlich zeichneten. Ein absolut kostengünstiges Stück, das überall aufführbar ist, da keinerlei Bühnenbild notwendig ist.

6.5.7 Peter Handke: Die Unvernünftigen sterben aus (2006)

6.5.7.1 Die Kritiken zur Premiere in Salzburg

Nach Neil LaBute's „Das Maß der Dinge“ (2002) war 2006 Peter Handkes frühes, kapitalismuskritisches Stück „Die Unvernünftigen sterben aus“ die zweite Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater im Rahmen des „Young Directors Project“. Verblüffend ist die Aktualität des Stückes.

⁴⁷² Die Furche vom 15.4.2007 „Kein Glück und Pech dazu“ (Julia Danielczyk).

⁴⁷³ Suedkurier vom 3.4.2007 „Kein Sommermärchen“ (Wenzel Müller).

<http://www.suedkurier.de/news/kultur/art10399,2527233> (Zugriff am 26.10.2009).

„Kantiger war Handke selten, aber ‚Die Unvernünftigen sterben aus‘ ist auch nicht sein neuestes Werk, sondern stammt vom dreißigjährigen Peter Handke, der offenbar Ionesco ziemlich gut fand. [...] Absurd ist aber nicht nur die Handlung, absurd ist auch, wie aktuell der Stoff noch nach dreißig Jahren wirkt. Wäre da nicht die Erwähnung von nur zweimal Schlussverkauf im Jahr, man könnte glauben, wir hörten eine Kritik auf den aktuellen Heuschreckenkapitalismus.“⁴⁷⁴

„Ganz schön visionär, dieser Handke, denkt man sich. Schon in den siebziger Jahren sah er die Entwicklung zum heutigen Raubtierkapitalismus voraus.“⁴⁷⁵

„Peter Handkes nun auch schon 33 Jahre durch die Literaturlandschaft geisternder Geschäftemacher Hermann Quitt kriegt nicht genug vom Leben, zerstört guten Geschmack, Mitbewerber und sich selbst. Die Psyche treibt dieses Schaf im Wolfspelz (den er der Konkurrenz abnimmt) in Qualen, die sich in breiter literarisch-opulenter Sprachverfälschung äußern: Handkes Idee bleibt in Zeiten des Globalisierungsfiebers aktuell; allein das dichterische Wortkonvolut erscheint heute enorm bei so viel Realitätsnähe.“⁴⁷⁶

Die von Friederike Heller vorgenommenen leichten Kürzungen und moderaten Aktualisierungen werden durchwegs positiv beurteilt.

„Die Kapitalismus-Parodie aus den 70-ern ist in ihrer Lesart eine realitätsnahe Beschreibung der beliebigen Mechanismen des Wettbewerbs und der Selbstverwirklichung. [...] Manches gerät in Hellers Inszenierung zu grell und überzeichnet, doch sie trifft den Kern der egozentrischen Beliebigkeit.“⁴⁷⁷

Auch sei es ihr gelungen, aus dem etwas sperrigen Unternehmerdrama das Komödiantische hervorzuheben. Selbst ein Tortenwurf wird ihr verziehen, Martin Lhotzky von der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ war sich sicher, dass dieser nicht als Klamaukeinlage zu verstehen war.

„Das ist Friederike Hellers Trick: Sie inszeniert Handkes Sprechstück als Entertainment. Das fügt sich als Tanz über dem Abgrund gut in Martin Kušejšs Festspielzeit, die diesmal ganz der Komödie gewidmet ist.“⁴⁷⁸

„Zu lachen jedenfalls haben die Akteure nicht viel auf der Bühne, dafür nimmt Heller die Komödie zu ernst. [...] Heller baut trotzdem zwei Klassiker des Schenkelklopfens ein, beide fallen Michael Tregor zu, der seinen Aktionärsaktivisten Kilb erstens wie weiland Harpo Marx anlegt, eingehängtes Bein inbegriffen. Zum zweiten klatscht er Quitt eine Torte ins Gesicht, die der aber genüsslich auf Kopf, Körper und Kleidung verschmiert. Na, wenn das nicht für Lacher sorgt - tut es eben nicht! Aber das war wohl auch so beabsichtigt, denn einiges an Gespür für Peinlichkeit darf man Heller zutrauen.“⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.8.2006 „Schlechte Zeiten für Kleinaktionäre“ (Martin Lhotzky).

⁴⁷⁵ Salzburger Nachrichten vom 12.8.2006 „Peter Handke als Visionär“ (Werner Thuswaldner).

⁴⁷⁶ Krone vom 12.8.2006 „Hermann Quitt ist nicht zu fassen“ (Thomas Gabler).

⁴⁷⁷ Kurier vom 12.8.2006 „Keine Ich-AG ohne Ich“ (Judith Schmitzberger).

⁴⁷⁸ Süddeutsche Zeitung vom 12.8.2006 „Über dem Reden singen“ (Thomas Thieringer).

⁴⁷⁹ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.8.2006 „Schlechte Zeiten für Kleinaktionäre“ (Martin Lhotzky).

Für Werner Thuswaldner von den „Salzburger Nachrichten“ war neben Friederike Heller auch die Ausstattung von Sabine Kohlstedt ausschlaggebend für diese beeindruckende Inszenierung.

„Mit Szenen im herkömmlichen Sinn hat man es nicht zu tun, denn die Schauspieler haben deklamatorische Aufgaben. Sie müssen teils riesige Textmengen zur Sprache bringen. Dass dennoch über weite Strecken Theater zu Stande kommt, dafür steht Friederike Heller ein. Ihr Formwille bringt es so weit, dass aus Textaufsagern Figuren werden, und wo sich ein Ansatz für Szenisches vermuten lässt, packt sie zu. Sabine Kohlstedts Ausstattung hilft. Keilförmig zulaufende Spiegelwände brechen optisch vielfach das Geschehen, zumal die Spiegelwände einen umlaufenden Flur bilden. Das ergibt Abwechslung, ebenso wie die Tatsache, dass die Darstellerinnen alle Augenblicke wie in einer Revue die hübschen Kostüme wechseln. Showelemente in der Inszenierung sorgen für Kurzweil.“⁴⁸⁰

Das homogene Ensemble, bestehend aus Schauspielern des Burgtheaters sowie Gästen, allen voran Philipp Hochmair als Unternehmer Quitt, wird äußerst freundlich beurteilt.

„Professionelle Umsetzung sichert dem Abend ansprechendes Niveau. Da passt wohl auch Philipp Hochmair als Unternehmer Quitt ins Konzept. Der knallharte Ausbeuter ist das nicht. Aber wenn es darum geht, einen in sich selbst verliebten, pubertierenden, von der eigenen, scheinbaren Genialität besoffenen Jungstar zu mimen, da ist Hochmair der rechte Mann.“⁴⁸¹

„Philipp Hochmair, der Popstar im jungen Burg-Ensemble, spielt den Quitt, glänzend, ein kalter Heißsporn, der nicht nur über Glasscherben, sondern auch über Leichen geht, aus überschüssiger Energie, Lust am Hasardieren, alles ausprobieren, nur weiter, vorwärts zum nächsten Abenteuer.“⁴⁸²

„Philipp Hochmair als Quitt ist dabei sehr Philipp Hochmair. Ohne Sarkasmus, mit viel Wahn des neuzeitlichen Schauspielergeistes macht er sich und seinen Schmerzen Luft - und Platz fürs Geschäft. Kindlich starr lauscht er Adalbert Stifters ‚Hagestolz‘ und zieht doch nur bekannte Bühnenlehre daraus: Böse-Sein ist schön und schafft Effekt.“⁴⁸³

Das ursprüngliche Ende wurde abgeändert, der Quitt des Jahres 2006 begeht nicht mehr Selbstmord, indem er gegen einen Felsen läuft.

„Anders als Handke schließt sie nicht mit dem Selbstmord Quitts. Es bleibt beim Versuch und bei Selbst-Ekel. Rülpsend mit Victory-Zeichen geht er ab.“⁴⁸⁴

6.5.7.2 Die Kritiken zur Premiere in Wien

Noch vor der Premiere am 6.9.2006 im Akademietheater erschienen in diversen Wiener Zeitungen umfangreiche Berichte über das Peter-Handke-Stück, die erfolgreiche Salzburger

⁴⁸⁰ Salzburger Nachrichten vom 12.8.2006 „Peter Handke als Visionär“ (Werner Thuswaldner).

⁴⁸¹ Salzburger Nachrichten vom 12.8.2006 „Peter Handke als Visionär“ (Werner Thuswaldner).

⁴⁸² Die Presse vom 12.8.2006 „Der Konsum knackt den Charakter“ (Barbara Petsch).

⁴⁸³ Krone vom 12.8.2006 „Hermann Quitt ist nicht zu fassen“ (Thomas Gabler).

⁴⁸⁴ Kurier vom 12.8.2006 „Keine Ich-AG ohne Ich“ (Judith Schmitzberger).

Festspielinszenierung sowie ein ausführliches Interview mit der Regisseurin Friederike Heller, in dem sie ihre Assoziationen zum viel diskutierten Torten-Wurf in Salzburg aufzeigt und ihre Änderungspläne für die Aufführung in Wien vorstellt.

„Ich dachte nicht an Torten-Schlacht, sondern an Attacken auf Prominente: Kohl hatte die Eier im Gesicht, Joschka Fischer den Farbsack, Bill Gates die Torte. Die Assoziation war: Globalisierungsgegner. Die Idee war auch, Komödie zu machen. Es ist ja schon sehr viel Text, der einem da ins Ohr geheftet wird. Bei den Proben sind wir lange einen ernsten Weg gegangen. Jetzt in Wien möchte ich, dass noch zwei bis acht Prisen mehr Humor hineinkommen. Ich glaube, dass Handke viel mehr Lachen verträgt. Er hat einen feinen, lustigen Humor.“⁴⁸⁵

Peter Jarolin vom „Kurier“ lobt die stringente Regie von Friederike Heller, da es ihr gelingt, das Phänomen der Ich-AG, die Mechanismen des Heuschrecken-Kapitalismus, aber auch die humane Liebes- und Beziehungsunfähigkeit, ganz ohne jedes Pathos abzuhandeln.

„Und im Vergleich zu Salzburg hat Hellers Regie in der kühlen, gelungenen Ausstattung von Sabine Kohlstedt an Dynamik, an Präzision, aber auch an Witz gewonnen. Heller zeigt auch die Einsamkeit, die Absurdität der einzelnen Figuren und wahrt gekonnt die Balance zwischen herrlicher Groteske und Komödie.“⁴⁸⁶

Auch Ronald Pohl vom „Standard“ bewundert Friederike Heller, der es gelingt, diesen „metaphysischen Kommentar - über die Dressur des Individuums, über die Verkümmern kapitalistischer Unternehmersubjekte in Zeiten gesellschaftlich gebotener Vereinsamung“ in die Gegenwart zu transponieren.

„Hellers Arbeit hat zweierlei Verschubtätigkeiten prächtig überstanden: den Transfer aus Festspiel-Salzburg nach Wien. Und noch viel besser jenen ideellen, der aus Figuren einer Übergangszeit (70er-Jahre) handhabbare Flexibilitätspuppen macht, die im ‚Glastpalast der Weltökonomie‘ den Budenzauber einer unstillbaren Lebenslust entfachen.“⁴⁸⁷

6.5.7.3 Fazit

Die Kritiker waren sich einig, dass Friederike Heller es mit ihrer Inszenierung geschafft hat, aus einer Kapitalismus-Parodie der 70er Jahre eine realitätsnahe Beschreibung der Mechanismen des Wettbewerbs und der Selbstverwirklichung zu machen. Durch geschickte Kürzungen und moderate Aktualisierung gelang ihr eine Satire auf den Kapitalismus, wobei sie auf billige Gags verzichtete und die Komödie ernst nahm. Sprachbewusst arbeitete sie mit dem poetischen, versponnenen und sprachmächtigen Text Peter Handkes. Sowohl in Salzburg

⁴⁸⁵ Die Presse vom 4.9.2006 „Mehr Räumigkeit für Peter Handke“ (Barbara Petsch).

⁴⁸⁶ Kurier vom 7.9.2006 „Ein gelungener Tribut an einen großen Autor“ (Peter Jarolin).

⁴⁸⁷ Der Standard vom 7.9.2006 „Die Aufgestoßenen: Handke-Stück in Wien“ (Ronald Pohl).

als auch in Wien wurde diese geschickte und elegante Inszenierung von Publikum und Medien positiv aufgenommen.

6.5.8 Resümee

Die sieben Premieren in Salzburg im Rahmen der Salzburger Festspiele wurden von der nationalen wie auch internationalen Presse stets mit Spannung erwartet, das Medienecho war dementsprechend groß.

Meist wurde im Vorfeld der Wiener Premieren bereits intensiv über die Salzburger Inszenierungen berichtet, es gab Interviews und Zusammenfassungen der bereits vorhandenen Kritiken. War das Urteil durchwegs positiv gewesen, wie bei „König Ottokars Glück und Ende“ und der „Höllenangst“, so wurde das Wiener Publikum werbewirksam auf die bevorstehende Premiere vorbereitet, ein Erfolg war sicher. Die internationale Presse zeigte an der zweiten Aufführungstranche kein so großes Interesse mehr.

In Wien wurden die Stücke meist positiver beurteilt als in Salzburg, die Schauspieler hatten ihre Rollen bereits verinnerlicht, etwaige Regiefehler waren ausgemerzt worden. Die Koproduktionen mit Salzburg waren somit für das Wiener Publikum stets von großem Interesse.

7. Blick in die Zukunft

„Grundsätzlich sollte ein Festival immer die Grundidee haben, ‚festtätlich‘ zu sein. Das bedeutet, etwas anderes zu präsentieren als das, was man im ‚Theater-Alltag‘ sehen kann. Eine absolute Exklusivität wird es vielleicht aus finanziellen Gründen nicht geben können, da sicher immer wieder koproduziert werden muss. Man kann ein Projekt erfinden oder besonders interessante Künstler oder eine fantastische Besetzung zusammenbringen oder Stücke ausgraben, oder eines in Auftrag geben, oder was weiß ich tun. Es muss aber etwas geboten werden, was nur dort möglich ist. Ob da zwei Leute spielen oder zweiunddreißig oder ob das ein Schauspiel ist oder eine Pantomime, ist völlig egal. Es muss mich dazu bringen, hinzugehen und die teure Karte zu kaufen. Sonst kann ich doch gleich zu Hause im Stadttheater bleiben.“⁴⁸⁸

Ab 1. Oktober 2011 werden Alexander Pereira als Intendant und Sven-Eric Bechtolf als Schauspielchef für die Belange der Salzburger Festspiele zuständig sein.

Es ist daher von Interesse, wie die neue Führungsmannschaft in Salzburg sowie der neue Direktor des Burgtheaters, Matthias Hartmann, sich zur gemeinsamen Zusammenarbeit im Rahmen der Salzburger Festspiele in den letzten Monaten geäußert haben.

Mit den Worten *„Sven-Eric Bechtolf ist hungrig auf den Job des Schauspielchefs der Salzburger Festspiele. Und dieser Hunger, besser diese Sehnsucht, hier ein Programm zu gestalten, ist ein guter Motivationsfaktor“* präsentierte der künftige Intendant, Alexander Pereira, am 14. Juli 2009 seinen Schauspielchef.⁴⁸⁹

Pereira, der sich einen *„starken Schauspieldirektor“* gewünscht hatte, äußerte große Erwartungen an die Zusammenarbeit mit Bechtolf: *„Schon zu Reinhardts Zeiten versuchte man eine Verbindung von Musiktheater und Schauspiel in einer besonderen Form, wie es nur bei den Festspielen möglich ist. Ich freue mich sehr darauf, mit Sven-Eric Bechtolf unter diesem Aspekt spannende Projekte zu realisieren, die dem Theater die Atemluft geben, Neues zu kreieren.“⁴⁹⁰*

Einige Tage nach seiner Designierung zum Intendanten der Salzburger Festspiele wurde Alexander Pereira in einem Interview gefragt, wie er es bei seiner künftigen Tätigkeit in Salzburg *„mit Koproduktionen halten“* werde. *„Möglichst viele oder möglichst wenige?“* Pereira darauf: *„Das ist überhaupt kein Wert. Der Wert ist, ob man originär für Salzburg wichtige Dinge kreiert. Ob die dann jemand in Hamburg oder Honolulu weiterspielt, ist*

⁴⁸⁸ News Nr. 27/09 vom 2.7.2009. Sven-Eric Bechtolf im Gespräch mit News. „Wunschkandidat von Pereira für Salzburg: Bechtolf wird wohl neuer Schauspielchef.“ Meldung im Internet vom 1.7.2009. <http://www.news.at/articles/0927/120/245448/wunschkandidat-pereira-salzburg-bechtolf-schauspielchef> (Zugriff am 31.10.2009).

⁴⁸⁹ Salzburger Nachrichten. „Pereira präsentiert Bechtolf als ‚hungrigen‘ Schauspielchef.“ Artikel vom 14.7.2009. <http://search.salzburg.com/articles/5200621?highlight=Young+directors+Project+> (Zugriff am 20.9.2009).

⁴⁹⁰ Focus. Festspiele. „Bechtolf komplettiert Führungsteam in Salzburg.“ Meldung vom 12.7.2009. http://www.focus.de/kultur/diverses/festspiele-bechtolf-komplettiert-fuehrungsteam-in-salzburg_aid_416182.html (Zugriff am 23.12.2009).

zunächst irrelevant. Entscheidend ist, dass die Produktionen in und für Salzburg geschaffen werden, dass in Salzburg die Gedanken entstehen. Ich fände es schön, wenn die lange Tradition der Zusammenarbeit der Salzburger Festspiele mit der Wiener Staatsoper und dem Burgtheater wieder aufleben könnte, dass also Produktionen aus Salzburg ein, zwei Jahre später in der Wiener Staatsoper gespielt würden.“ Auf die Frage, ob dies wieder zu einer „Achse Wien - Salzburg“ führen könnte, antwortete Pereira „Das ist keine neue Idee, das ist alte Tradition.“⁴⁹¹

Diese Aussage Pereiras lässt hoffen, dass es unter seiner Intendanz wieder zu ähnlich erfolgreichen Koproduktionen zwischen den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater kommen wird, wie zuletzt in den Jahren 2005 und 2006 unter Schauspielchef Martin Kušej.

Anlässlich seiner Präsentation als Schauspielchef Mitte Juli 2009 im Haus für Mozart betonte Bechtolf, „dass Salzburg nicht eine Werkschau des deutschen Regietheaters zu sein brauche, vielmehr müsse man sich international umschauen mit dem Ziel, zum einen Weltliteratur und zum anderen die zeitgenössische Literatur auf höchstem Niveau zu präsentieren. ‚Ich habe einen ganz einfachen Geschmack. Ich finde das Gute gut. Egal aus welcher Zeit, in welchem Stil.‘“ Der 51-jährige Schauspieler und Regisseur betonte, „dass die großen österreichischen Klassiker wie Raimund und Nestroy in seinem Programm eine zentrale Rolle spielen sollen“. Bechtolf und Pereira distanzieren sich dagegen von den Motto-Festspielen Jürgen Flimms: „Wir suchen Querverbindungen zwischen Oper und Theater, dafür sind die Achsen zum Burgtheater und zur Staatsoper nicht nur denkbar, sondern wünschenswert“, so Bechtolf, „für den Koproduktionen dann ‚statthaft und legitim‘ seien, wenn die Stücke erst in Salzburg gespielt werden. ‚Schließlich muss ein Festival nicht den Alltag bedienen, sondern den Charakter eines wirklichen Festes haben. Daher muss das Programm konsequent eigens für Salzburg erfunden werden.‘“ Bechtolfs Vertrag als Schauspielchef erlaubt ihm selbst, außerhalb Salzburgs an einer Produktion pro Jahr als Schauspieler und/oder Regisseur mitzuwirken, alles andere muss von Pereira genehmigt werden. „Salzburg muss ein Schwerpunkt sein“, so Bechtolf. Zu seiner künftigen Rolle als Regisseur und Schauspieler bei den Salzburger Festspielen meinte Bechtolf: „Es kann schon passieren, dass ich hier als Schauspieler auf der Bühne stehen sowie Theater und Opern selbst inszenieren werde.“ Deutlich wurde Bechtolf hingegen in Sachen Spielstätten: „Es gibt genug davon in Salzburg,

⁴⁹¹ Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 22.5.2009. Kultur. S. 9. „Eine kleine Krönung meiner Laufbahn“. Aus einem Interview von Hedwig Kainberger mit dem designierten Intendanten der Salzburger Festspiele Alexander Pereira.
<http://search.salzburg.com/articles/4338827?highlight=Eine+kleine+Kr%C3%B6nung+meiner+Laufbahn+>
 (Zugriff am 23.12.2009).

*ich bin schon froh, wenn es gelingt, die bestehenden Theaterorte wie Landestheater, Pernerinsel, Felsenreitschule, vielleicht einmal das kleine Festspielhaus und das Republic mit gutem Theater zu füllen.“*⁴⁹²

In puncto Koproduktionen glaubt er „noch nicht, dass das ohne geht, ich traue dem Alexander alles zu, was die Geldbeschaffung angeht. Das ist ja auch gar nichts Ehrenrühriges, aber man darf nicht zu viel koproduzieren, sondern wenn man einen guten Partner findet, wie z.B. das Burgtheater und den Matthias Hartmann, der glaube ich ein super Partner dafür ist, dann können wir froh sein, ja.“⁴⁹³

Neben einem „Stück Weltliteratur“ sollen jedes Jahr „Uraufführungen von Auftragswerken“ geboten werden, sowie „Projekte, in denen Schauspiel und Oper ineinandergreifen. Die Reihe ‚Dichter zu Gast‘ will Bechtolf durch einen ‚Festspielschreiber‘ ersetzen. Dieser soll ähnlich einem Stadtschreiber eine Saison lang das Festival intensiv beobachten und im Jahr darauf ein Buch darüber vorstellen.“⁴⁹⁴

Die Berufung von Sven-Eric Bechtolf zum Leiter des Schauspiels bei den Salzburger Festspielen fand nicht überall volle Zustimmung. Vor allem die Vertreter des derzeit dominierenden Regietheaters merkten kritisch an, dass bekannt sei, dass Bechtolf dem Regietheater nicht viel abgewinnen könne. Er sei weder Dramaturg, wie der jetzige Schauspielchef Thomas Oberender, noch Regisseur, wie dessen Vorgänger Martin Kušej. Bechtolf hätte zwar mehrmals Regie geführt und auch ein Stück geschrieben, aber vor allem sei er Schauspieler.⁴⁹⁵

Ende Oktober 2009 wurde bekannt, dass die Salzburger Festspiele und das Wiener Burgtheater „nach längerer Auszeit [...] ab Sommer 2010“ wieder zusammen arbeiten werden. Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann wird die klassische französische Liebestragödie „Phädra“ von Jean Racine als Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater mit Sunnyi Melles in der Hauptrolle in Salzburg inszenieren. Die Produktion wird ab Herbst dann auch am Burgtheater zu sehen sein. „Wir holen die Burg zurück nach Salzburg“, so Schauspielchef Thomas Oberender. „In der Ära Klaus Bachler war eine Zusammenarbeit nicht möglich. Bachler hat sein Programm auf Jahre im Vorhinein

⁴⁹² Salzburger Nachrichten. „Pereira präsentiert Bechtolf als ‚hungrigen‘ Schauspielchef.“ Artikel vom 14.7.2009. <http://search.salzburg.com/articles/5200621?highlight=Young+directors+Project+> (Zugriff am 20.9.2009).

⁴⁹³ Aus einem Gespräch von Eva Halus, ORF-Landesstudie Salzburg, mit Sven-Eric Bechtolf, gesendet im Kulturjournal von OE1 am 14.7.2009.

⁴⁹⁴ Die Presse. Printausgabe vom 15.7.2009. „Wie Bechtolf Salzburgs Theater erneuern soll.“ Artikel von Claudia Lagler. Die Presse.com Kultur. Bühne. <http://diepresse.com/home/kultur/news/495044/index.do> (Zugriff am 13.1.2010).

⁴⁹⁵ Vgl. suite101.de Das Netzwerk der Autoren. „Sven-Eric Bechtolf spielt Richard II.“. Artikel von Dr. Ulrich Fischer vom 16.11.2009. http://theater.suite101.de/article.cfm/sveneric_bechtolf_spielt_richard_ii (Zugriff am 11.1.2009).

fixiert und schien doch bereits nach München abgesprungen zu sein. Aber diese Zeit ist jetzt zum Glück vorbei.“ Nach den Worten Oberenders gab es in den letzten Jahren nur eine inoffizielle Kooperation: „Ich habe die Achse Salzburg-Wien in den vergangenen Jahren nur so gestärkt, dass Andrea Breth mit einem frei zusammengestellten Schauspieler-Ensemble aus Wien in Salzburg gearbeitet hat. Mit Matthias Hartmann wird es wieder offiziell gemeinsam produziertes Theater geben.“⁴⁹⁶

Als „Beginn einer Achse Wien-Salzburg“ will Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann dennoch diese Inszenierung nicht verstanden wissen: „Ich mache das ja mit Thomas Oberender, der hört aber dort auf. Ob das ein Beginn ist, der mit Alexander Pereira fortgesetzt wird, weiß ich nicht. Aber jedenfalls bin ich guten Mutes, dass Burgtheater und Salzburger Festspiele gut kooperieren werden.“⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ salzburg.ORF.at. Kultur. „Salzburg und Festspiele kooperieren 2010“. Meldung vom 28.10.2009. <http://salzburg.orf.at/stories/399263/> (Zugriff am 31.10.2009).

⁴⁹⁷ Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 12.12.2009. Interview mit Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann. S. 10. „Burgtheater in eine neue Zeit überführen.“

8. Gesamtbetrachtung

„Ich habe in meinem ganzen Leben nichts anderes getan, als meine Träume zu verwirklichen. Wenn Träume so stark und lebendig sind, dass sie andere Menschen in ihren Bann ziehen und zum Mitträumen verführen können, so entsteht jene zauberhafte Wirklichkeit, die für mich Theater heißt.“⁴⁹⁸

Kultur kommt ohne Förderung nicht aus. Dies gilt ganz ausgeprägt für Österreich und die meisten anderen europäischen Länder. Nach der von der Statistik Austria verfassten Kulturstatistik beliefen sich die Kulturausgaben der österreichischen Gebietskörperschaften (Bund, Bundesländer und Gemeinden) im Jahr 2007 auf insgesamt rund 2,17 Mrd. Euro bzw. 0,80 % des Bruttoinlandprodukts.

Studien von Wirtschaftsinstituten, die in den letzten Jahren erstellt wurden, kommen zum Ergebnis, dass die Unterstützung von Kunst und Kultur durch die staatlichen Stellen auch aus ökonomischer Sicht gerechtfertigt ist. Trotz beeindruckender Zahlen in diesen Studien, die eine hohe Umwegrentabilität von Investitionen in Kunst und Kultur belegen, wird es jedoch für die Politiker des Bundes, der Länder und der Gemeinden angesichts rückgängiger Steuereinnahmen und steigender Verschuldungen der öffentlichen Haushalte zunehmend schwieriger, Subventionen für Kunst und Kultur zu rechtfertigen. Durch die Wirtschafts- und Finanzkrise hat sich die Situation noch verschärft. Es ist daher zu befürchten, dass bei der Bewältigung der Krise und der unverzichtbaren Sanierung der Staatsfinanzen vor allem bei den Ausgaben für die Kultur gespart wird.

Die öffentlichen Kulturausgaben sind zwar in den letzten Jahren leicht gestiegen; real - d. h. unter Berücksichtigung von Preissteigerungen - bedeutete dies freilich bestenfalls Stagnation. So *„sind die Zuwendungen von Bund, Stadt und Land Salzburg sowie Tourismusfonds“* an die Salzburger Festspiele im Jahr 2009 *„mit knapp 13,4 Millionen Euro geringer“* gewesen *„als im Jahr 2000 mit 13,8 Millionen Euro“*. Damals *„wurden die staatlichen Zuwendungen drei Jahre lang um je zwei Prozent reduziert und von 2003 bis 2008 auf 13 Millionen Euro eingefroren. Seit dem Jahr 2000 hat aber die Inflation etwa achtzehn Prozent des Geldwertes aufgeessen. Der reale Wert der Zuwendungen ist also derzeit etwa um ein Fünftel geringer als vor zehn Jahren.“⁴⁹⁹*

„Sollten die Zuschüsse nicht angehoben werden, wären, um ein ausgeglichenes Budget erstellen zu können, ‚massive Einschnitte‘ notwendig. ‚Dies könnte zum Beispiel die

⁴⁹⁸ Zitat von Max Reinhardt, 1929. In: Salzburger Landestheater (Hrsg.): Programmheft über das Stück „Reinhardt“ von Michael Frayn. S. 3. Premiere am 14.11.2009.

⁴⁹⁹ Salzburger Nachrichten. „Protest gegen Sparkurs für Salzburger Festspiele.“. Artikel vom 26.8.2009. <http://search.salzburg.com/articles/5821136?highlight=Salzburger+Festspiele+Subventionen+> (Zugriff am 1.11.2009).

Schließung von Spielstätten, die Reduktion der Aufführungen auf nur noch Mainstream-Produktionen, eine vermehrte Anzahl von Wiederaufnahmen und eine kürzere Festspielsdauer bedeuten“, drohte Präsidentin Helga Rabl-Stadler in einem Brief an Kulturministerin Claudia Schmied Ende Juli 2008.⁵⁰⁰

Eine weitere Möglichkeit, die die Qualität der Festspiele nicht wesentlich beeinträchtigen, jedoch Kosten reduzieren würde, wäre, in der Sparte Schauspiel vermehrt Theaterstücke gemeinsam mit renommierten Theatern, wie dem Wiener Burgtheater, zu produzieren. Um die Exklusivität der in Salzburg gezeigten Stücke zu bewahren, müssten diese für Salzburg produziert und hier erstaufgeführt und erst nach Ende der Festspielsaison vom koproduzierenden Theater übernommen werden. Dadurch wäre gewährleistet, dass künstlerisch hervorragende und mit großem finanziellem Aufwand produzierte Theaterstücke nicht nach ein oder zwei Festspielsaisons in der Versenkung verschwinden, sondern über mehrere Jahre dem Repertoire eines Theaters angehören. Bei entsprechendem Publikumserfolg würde eine Weiterverwertung in Gastspielen, Fernsehausstrahlungen sowie DVD-Editionen die Kostensituation noch verbessern.

Von der Wiedereröffnung der Salzburger Festspiele 1945 bis zum Ende der Ära Karajan 1989 gab es, wie die Festspielstatistik zeigt, nur vereinzelt Kooperationen mit anderen Theatern in Form von Koproduktionen oder Gastspielen. Ein Grund dafür war, dass die noch relativ geringe Anzahl der Schauspielproduktionen aufgrund der damals noch befriedigenden Budgetlage bis auf wenige Ausnahmen selbst bewältigt werden konnte. In der Ära Gérard Mortier (1991-2001) nahm die Zahl der Spielstätten und Produktionen zu. Während seinem Schauspielchef Peter Stein aufgrund des eigens für ihn erhöhten Schauspielbudgets noch genügend Mittel für aufwändige Eigenproduktionen zur Verfügung standen, sahen sich seine Nachfolger Ivan Nagel und Frank Baumbauer aufgrund der wiederum gekürzten Budgetmittel gezwungen, vermehrt kostengünstige Koproduktionen und Gastspiele in der Programmgestaltung zu berücksichtigen, um die neuen Spielstätten nicht wieder schließen und damit die Zahl der Aufführungen reduzieren zu müssen. Dieser Trend verstärkte sich noch unter den Intendanten Peter Ruzicka (2002-2006) und Jürgen Flimm (2007-2010).

Laut Spielplanarchiv wurde die erste Koproduktion mit dem Wiener Burgtheater seit Wiedereröffnung der Salzburger Festspiele nach Kriegsende erst im Jahr 1986 realisiert. Der damalige Leiter des Schauspielhauses Bochum, Claus Peymann, inszenierte im Festspielsommer 1986 die Uraufführung von Thomas Bernhards „Ritter, Dene, Voss“ und

⁵⁰⁰ Der Standard. Printausgabe vom 25.7.2008. „Jubelgesänge mit Katzenmusik“. Artikel von Thomas Trenkler. <http://derstandard.at/1216917776862> (Zugriff am 1.11.2009).

nahm dieses Stück ans Wiener Burgtheater, seine neue Wirkungsstätte ab September 1986, mit.

Die nächste Koproduktion, den „Schwierigen“ von Hugo von Hofmannsthal, inszenierte Jürgen Flimm 1991. Danach fanden sich die Salzburger Festspiele und das Wiener Burgtheater erst 2002 wieder zu einer gemeinsamen Produktion zusammen. Im Rahmen des in diesem Jahr von Jürgen Flimm initiierten „Young Directors Project“ produzierte Igor Bauersima „Das Maß der Dinge“ von Neil LaBute.

Der Höhepunkt der Zusammenarbeit zwischen den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater waren die Jahre 2005 und 2006. Martin Kušej, in diesen Jahren Schauspielchef in Salzburg, inszenierte 2005 „König Ottokars Glück und Ende“ von Franz Grillparzer und im darauf folgenden Jahr „Höllenangst“ von Johann Nepomuk Nestroy sowie das Zweipersonenstück „Ersatzbank“ von Albert Ostermaier gemeinsam mit dem Wiener Burgtheater. Das 2006 im Rahmen des „Young Directors Project“ von Friederike Heller im Republic inszenierte Stück „Die Unvernünftigen sterben aus“ von Peter Handke war ebenfalls eine Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater.

In den folgenden Jahren wurden zwar angeblich immer wieder Gespräche über mögliche Koproduktionen geführt, doch kam es zu keiner Realisierung. Nach den Worten von Thomas Oberender, Schauspielchef der Salzburger Festspiele der Spielsaisons 2007 bis 2011, hatte der damalige Burgtheaterchef Klaus Bachler sein Programm auf Jahre im Vorhinein fixiert und daher kein Interesse an einer engeren Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen gezeigt. Eine inoffizielle Kooperation mit dem Wiener Burgtheater ergab sich dagegen in den Jahren 2008 und 2009 durch die Burgtheater-Regisseurin Andrea Breth, die mit einem frei zusammengestellten Schauspieler-Ensemble aus Wien „Verbrechen und Strafe (Schuld und Sühne)“ von Fjodor M. Dostojewskij im Salzburger Landestheater auf die Bühne brachte.

Im Festspielsommer 2010 soll es nach vierjähriger Pause wieder zu einer Koproduktion mit dem Burgtheater kommen. Der neue Burgtheaterchef Matthias Hartmann wird Jean Racines „Phädra“ mit Mitgliedern seines Ensembles und mit Sunnyi Melles in der Titelrolle in Salzburg inszenieren.

Thomas Oberender, der mit Matthias Hartmann von 2000 bis 2005 am Schauspielhaus Bochum und in der Spielzeit 2005/2006 am Schauspielhaus Zürich zusammengearbeitet hat, wird im Herbst 2011 seine Tätigkeit als Schauspielchef in Salzburg beenden. Trotzdem zeigte sich der Burgtheaterdirektor in einem Gespräch mit den Salzburger Nachrichten im Dezember 2009 „*guten Mutes*“, dass das Wiener Burgtheater und die Salzburger Festspiele auch unter dem künftigen Intendanten Alexander Pereira „*gut kooperieren*“ werden. Die

Zusammenarbeit zwischen Matthias Hartmann und Alexander Pereira, dem Intendanten des Opernhauses Zürich, ist derzeit schon sehr intensiv, denn Ende Mai 2010 werden die von Matthias Hartmann inszenierten Opernproduktionen „Carmen“ von Georges Bizet und „Rusalka“ von Antonin Dvorak am Opernhaus Zürich auf die Bühne kommen.⁵⁰¹

Die Untersuchung ergab, dass für das Zustandekommen einer Koproduktion zwischen den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater das Verhältnis zwischen dem jeweiligen Intendanten bzw. Schauspielchef und dem Direktor des Burgtheaters eine entscheidende Rolle spielte.

Die derzeitigen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse weisen darauf hin, dass die Bedeutung von Kooperationen im Kulturbereich in den kommenden Jahren zunehmen wird. Kulturmanager werden verstärkt die verschiedenen Möglichkeiten der Zusammenarbeit in Anspruch nehmen müssen. Wissenschaftler und auch Praktiker sagen inzwischen voraus, dass das 21. Jahrhundert das „*age of alliances*“ werden wird. *„Sie sind davon überzeugt, dass der Grad der Kooperationsfähigkeit einer öffentlichen oder privaten Non-Profit-Einrichtung künftig über deren Existenz entscheiden wird.“*⁵⁰²

⁵⁰¹ Vgl. Opernhaus Zürich. Spielplan. Produktionen.

<http://www.opernhaus.ch/d/spielplan/produktionen/index.php> (Zugriff am 15.1.2010).

⁵⁰² Vgl. Transcript-Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis. Bielefeld. Aus dem Verlagstext über den 2009 im Transcript-Verlag erschienenen Sammelband „Regionale Kooperationen im Kulturbereich“ (Hrsg.: Föhl, Patrick S., Neisener, Iken). <http://www.transcript-verlag.de/ts1050/ts1050.php> (Zugriff am 12.1.2010).

9. Quellen

9.1 Literatur

Aulock, Maximilian von (2008): Heimspiel auswärts? Koproduktionen im Festivalbetrieb. Eine empirische Betrachtung am Beispiel der Bregenzer Festspiele. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.

Bernhard, Thomas (1987): Ritter, Dene, Voss S. 9-94. In: *Spectaculum* 44. Fünf moderne Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Beutling, Lutz (1994): Theatermanagement. S. 271-282. In: Rauhe, Hermann und Demmer, Christine in Verbindung mit Norbert Aust (Hrsg.): *Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst*. Berlin. New York: Walter de Gruyter Verlag.

Bielfeldt, Friedrich. (2005): Die Problematik der staatlichen Kulturförderung aus sozioökonomischer Sicht am Beispiel der Bayreuther Festspiele. Diplomarbeit an der Universität Lüneburg. Grin Verlag

Boenisch, Vasco (2008): Was soll Theaterkritik? Was Kritiker denken und Leser erwarten. Aufgabe, Arbeitsweise und Rezeption deutscher Theaterkritik im 21. Jahrhundert. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Ludwig-Maximilian-Universität München.

Brenner, Peter J. (2000): Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart: Reclam-Verlag.

Bruhn, Manfred (2005): Kooperationen im Dienstleistungssektor. S. 1277-1301. In: Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk (Hrsg.): *Kooperationen, Allianzen und Netzwerke. Grundlagen - Ansätze - Perspektiven*. 2. Auflage. Wiesbaden: Betriebswirtschaftlicher Verlag Dr. Th. Gabler.

Damjanovic, Dragana und Blauensteiner, Björn (2005): Regulierung der Kulturförderung in Österreich - Stärken und Schwächen im System. S. 43-65. In: Zembylas, Tasos/Tschmuck (Hrsg.): *Der Staat als kulturfördernde Instanz*. Innsbruck: Studienverlag.

Dermutz, Klaus (2005): Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt der Bühnen im Wandel der Zeiten. Edition Burgtheater. (Hrsg.: Klaus Bachler und Klaus Dermutz). Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag.

Diez, Georg (2002): Gegen Heimat. Das Theater des Martin Kušej. (Bachler, Klaus und Dermutz, Klaus (Hrsg.). Edition Burgtheater. Band 4. St. Pölten/Salzburg: Residenz Verlag.

Dörig, Hans Rudolf (Hrsg.) (1993): Kulturpolitik in Österreich. Bericht der europäischen Expertengruppe (Studie im Auftrag des Rates für kulturelle Zusammenarbeit des Europarates). Straßburg.

Föhl, Patrick, S. (2003ff.): Erfolgreiches Management von Kooperationen. Motive, Formen, Phasen und Durchführung. In: Heinze, Dirk/Schütz, Dirk (Hrsg.): *Erfolgreich Kultur finanzieren. Lösungsstrategien in der Praxis*. Stuttgart: Dr. Raabe-Verlag. Kap. D 3.2-2 (2005).

Föhl, Patrick, S. (2003ff.): Zusammenschlüsse im Kulturbereich. Trends, Motive, Formen und Besonderheiten von „Kulturfusionen“. In: Heinze, Dirk/Schütz, Dirk (Hrsg.): *Erfolgreich Kultur finanzieren. Lösungsstrategien in der Praxis*. Stuttgart: Dr. Raabe-Verlag. Kap. D 3.1-2 (2006).

Föhl, Patrick S.: Kooperation im Kulturbetrieb: Eine Einführung. Wiesbaden: (Erscheint in der Reihe „Kunst- und Kulturmanagement“ im VS Verlag voraussichtlich im Jänner 2011).

Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine (2003ff): Koproduktionsmanagement zur Erschließung weiterer Ressourcen. Gemeinsam erfolgreich produzieren. In: Heinze, Dirk/Schütz, Dirk (Hrsg.): Erfolgreich Kultur finanzieren. Lösungsstrategien in der Praxis. Stuttgart: Dr. Raabe-Verlag. Kap. D 2.2-1.

Frey, Hans-Joachim/Deppermann, Uta-Christine (2006): Step by Step zur Koproduktion. Wie Sie gemeinsam erfolgreich produzieren. In: Handbuch Kultur-Management. Die Kunst, Kultur zu ermöglichen. Stuttgart: Raabe-Verlag. (F 2.12).

Gallup, Stephen (1989): Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Wien: Orac Buch- und Zeitschriftenverlag.

Gebhardt, Armin (2002): Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk. Marburg: Tectum Verlag.

Gottschlich, Maximilian/Panagl, Oswald/Welan, Manfred (1989): Was die Kanzler sagten. Regierungserklärungen der Zweiten Republik 1945 - 1987. Wien, Köln: Böhlau Verlag.

Grillparzer, Franz (1963): König Ottokars Glück und Ende. S. 293 - 405. In: Klassische Deutsche Dichtung. Band 14. Geschichtsdramen II. Freiburg, Basel, Wien: Herderverlag.

Haider-Pregler, Hilde (1998): „Das Burgtheater ist eine Idee ...“ Die Jahre 1945 bis 1955 - eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters? S. 84-122. In: Haider-Pregler, Hilde/Roessler, Peter (Hrsg.): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus-Verlag.

Haider-Pregler, Hilde (1994): „König Ottokars Glück und Ende“ - Ein „Nationales Festspiel“ für Österreichs „Nationaltheater“? S. 195-222. In: Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.): Stichwort Grillparzer. Wien, (u.a.): Böhlau Verlag. (Grillparzer-Forum; 1).

Handke, Peter (1973): Die Unvernünftigen sterben aus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuchverlag. (Textausgabe).

Hein, Jürgen (Hrsg.) (1996): Johann Nestroy. Stücke 27/II. Höllenangst. Wien: Deuticke-Verlag.

Hein, Jürgen/Meyer, Claudia (2001): Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Wien: Verlagsbüro Lehner.

Hellmund, Saskia (2003): Grenzüberschreitendes Kulturmanagement: Beispiel Theater. Ein praxisorientierter Leitfaden. In: Handbuch Kultur-Management. Die Kunst, Kultur zu ermöglichen. Stuttgart: Dr. Raabe-Verlag. (D 1.17).

Hensel, Georg: Anmaßungen der Theaterkritik. In: Theater heute. 11/1968. S. 2. Zitiert in: Boenisch, Vasco (2008): Was soll Theaterkritik? Was Kritiker denken und Leser erwarten. Aufgabe, Arbeitsweise und Rezeption deutscher Theaterkritik im 21. Jahrhundert. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Ludwig-Maximilian-Universität München. S. 42-43.

Hofmannsthal, Hugo von (2000): Der Schwierige. Hrsg.: Renner, Ursula. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag. (Textfassung).

Jansen, Stephan A. (2008): Mergers & Acquisitions. Unternehmensakquisitionen und -kooperationen. Eine strategische, organisatorische und kapitalmarkttheoretische Einführung. 5. Auflage. Wiesbaden: Gabler Fachverlag.

Jungheinrich, Hans-Klaus (2002): Das Prinzip Karajan. Musiktheater und Konzert 1957-1989. Und ein Prolog 1945-1956. S. 68-102. In: Müry, Andres (Hrsg.): Kleine Salzburger Festspielgeschichte. Salzburg: Verlag Pustet.

- Kathrein, Karin (2001): Wer leben will, muss sich verwandeln. S. 174-185. In: Mortier, Gérard/Kathrein, Karin (Hrsg.): Salzburger Festspiele 1992-2001. Oper, Schauspiel. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Kaut, Josef (1982): Die Salzburger Festspiele 1920-1981. Salzburg und Wien: Residenz Verlag.
- Koberg, Roland (1999): Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biografie. Mitarbeit: Thomsen Henrike. Berlin. Henschel Verlag.
- Krammer, Stefan (2003): „redet nicht von Schweigen...“ Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 436. Würzburg. Verlag Königshausen & Neumann.
- Kriechbaumer, Robert (2007): Salzburger Festspiele 1945-1960. Ihre Geschichte von 1945 bis 1960. Salzburg, Wien: Jung und Jung Verlag.
- Leimgruber, Peter (2001): Networking - Wie Musikfestivals europaweit vernetzt kooperieren. In: Handbuch Kultur-Management. Die Kunst, Kultur zu ermöglichen. Stuttgart: Dr. Raabe-Verlag. (B 2.8).
- Mokri, Monika (2005): Kann und soll ein demokratischer Staat Kultur fördern? S. 81-100. In: Zembylas, Tasos/Tschmuck (Hrsg.): Der Staat als kulturfördernde Instanz. Innsbruck: Studienverlag.
- Morschett, Dirk (2005): Formen von Kooperationen, Allianzen und Netzwerken. S. 377-403. In: Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk (Hrsg.): Kooperationen, Allianzen und Netzwerke. Grundlagen - Ansätze - Perspektiven. 2. Auflage. Wiesbaden: Betriebswirtschaftlicher Verlag Dr. Th. Gabler.
- Mortier, Gérard/Kathrein, Karin (Hrsg.) (2001): Salzburger Festspiele 1992-2001. Oper, Schauspiel. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Mortier, Gérard (2001): Vorwort. In: Mortier, Gérard/Kathrein, Karin (Hrsg.): Salzburger Festspiele 1992-2001. Oper, Schauspiel. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Müry, Andres (Hrsg.) (2002): Kleine Salzburger Festspielgeschichte. Salzburg: Verlag Pustet.
- Müry, Andres (2002): Jedermann oder Der verpasste Aufbruch. Schauspiel 1946-1991. S. 103-124. In: Müry, Andres (Hrsg.): Kleine Salzburger Festspielgeschichte. Salzburg: Verlag Pustet.
- Müry, Andres (2002): Zurück zu Reinhardt, vorwärts zur Postdramatik. Schauspiel 1992-2001. S. 159-189. In: Müry, Andres (Hrsg.): Kleine Salzburger Festspielgeschichte. Salzburg: Verlag Pustet.
- Ostermaier, Albert (2006): Ersatzbank. S. 59-114. In: Ostermaier, Albert: Der Torwart ist immer dort, wo es weh tut. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Pörnbacher, Karl (Hrsg.) (1969): Franz Grillparzer. König Ottokars Glück und Ende. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Rathkolb, Oliver (2005): „Aktion Ottokar“ 1955. S. 23-30. In: Salzburger Festspiele (Hrsg.): Programmheft für König Ottokars Glück und Ende.
- Ruzicka, Peter (2007): Fünf Jahre Salzburg! Ein Rückblick ohne Zorn? S. 25-35. In: Fischer, Michael (Hrsg.): Die Festspiele. Visionen Wünsche Wirklichkeit, Salzburg, Residenz Verlag.
- Salzburger Festspiele (Hrsg.) (2009): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. Salzburg.

Schausberger, Franz (Landeshauptmann von Salzburg von 1996 bis 2004) (1997): Und die Festspiele finden trotzdem statt oder über die gesellschaftspolitischen Dimensionen der Salzburger Festspiele. S. 7-14. In: Floimair, Roland (Hrsg.): Festlicher Sommer. Das gesellschaftliche Ambiente der Festspiele von 1920 bis heute, Festreden seit 1964. Schriftenreihe des Landespressebüros. Serie „Salzburg Diskussionen“, Nr. 136. Salzburg: Land Salzburg, Landespressebüro.

Skias, Margit (1999): Festspiel und Schauspiel. Die Diskussion des Sprechtheaters als Movens der Salzburger Festspiele. Das Medienecho zu den Thomas Bernhard-Uraufführungen im Spannungsfeld zwischen sachlicher Auseinandersetzung und Polemik. Dissertation an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg.

Steinberg, Michael P. (2000): Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938. Aus dem Amerikanischen von Marion Kagerer. (Hrsg.: Müry, Andres). Salzburg, München: Verlag Pustet.

Stenzl, Jürg (2002): Mortiers große Wende. Musiktheater und Konzert 1992-2001. S. 128-158. In: Müry, Andres (Hrsg.): Kleine Salzburger Festspielgeschichte. Salzburg: Verlag Pustet.

Wagner, Renate (2001): Nestroy zum Nachschlagen. Sein Leben - Sein Werk - Seine Zeit. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria.

Waitzbauer, Harald (1997): Festlicher Sommer. Das gesellschaftliche Ambiente der Salzburger Festspiele von 1920 bis zur Gegenwart. S. 15-122. In: Floimair, Roland (Hrsg.): Festlicher Sommer. Das gesellschaftliche Ambiente der Festspiele von 1920 bis heute, Festreden seit 1964. Schriftenreihe des Landespressebüros. Serie „Salzburg Diskussionen“, Nr. 136. Salzburg: Land Salzburg, Landespressebüro.

Willnauer, Franz (1994): Kulturförderung. S. 101-117. In: Rauhe, Hermann und Demmer, Christine in Verbindung mit Norbert Aust (Hrsg.): Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst. Berlin. New York. Walter de Gruyter Verlag.

Zembilas, Tasos (2008): Kulturpolitik in Österreich. S. 145-162. In: Klein Armin (Hrsg.): Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis. 2. Auflage. München: Verlag Franz Vahlen.

Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk (Hrsg.) (2005): Kooperationen, Allianzen und Netzwerke. Grundlagen - Ansätze - Perspektiven. 2. Auflage. Wiesbaden: Betriebs-wirtschaftlicher Verlag.

Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk (2005): Kooperationen, Allianzen und Netzwerke - Entwicklung der Forschung und Kurzaufsatz. S. 3-32. In: Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk (Hrsg.): Kooperationen, Allianzen und Netzwerke. Grundlagen - Ansätze - Perspektiven. 2. Auflage. Wiesbaden: Betriebswirtschaftlicher Verlag Dr. Th. Gabler.

Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk (2005): Perspektiven der Führung kooperativer Systeme. S. 965-962. In: Zentes, Joachim/Swoboda, Bernhard/Morschett, Dirk (Hrsg.): Kooperationen, Allianzen und Netzwerke. Grundlagen - Ansätze - Perspektiven. 2. Auflage. Wiesbaden: Betriebswirtschaftlicher Verlag Dr. Th. Gabler.

9.2 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

Freunde der Kultur- und Festspielstadt Hallein (Hrsg.): Festspiel. Magazin Hallein. Spielsaison 2005.

Kurier „Über Frauen, Mode, Theater und Wetter“. Ein Blitzbesuch in Paris bei Modeweltmeister Karl Lagerfeld. Artikel vom 21. Juni 1991. (B.R. Winkler).

News. Österreichisches Nachrichtenmagazin. Nr. 44 vom 29.10.2009. „Das wünscht man sich ein Leben lang“. Artikel von Heinz Sichrovsky.

Salzburger Nachrichten, Printausgabe vom 19. Mai 2009. S. 9. Kultur. Im Blickpunkt: „Drei Kandidaten als ‚Netzwerker‘“.

Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 11.12.2009. „Drei Verträge für die Festspiele“. Artikel von Hedwig Kainberger.

Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 12.12.2009. Interview von Hedwig Kainberger mit Burgtheaterdirektor Matthias Hartmann. S. 10. „Burgtheater in eine neue Zeit überführen.“

Der Standard. Printausgabe vom 28.8.2009. Interview mit dem Schauspielchef der Salzburger Festspiele, Dr. Thomas Oberender. „Europa ist ein großes Venedig geworden.“

Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters. Nr. 35. Mai/Juni 2006. Beitrag: „Frische Hafermastgänse aus Polen“. Jochen Kluve über Globalisierung und individuell befreienden Kapitalismus in Peter Handkes „Die Unvernünftigen sterben aus“.

Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters. Nr. 36. Oktober/November 2006. Beitrag: „It's not kid's stuff“.

Vorspiel. Das Magazin des Burgtheaters. Nr. 38. Jänner/Februar 2007. Beitrag: „Ersatzbank“ von Albert Ostermaier im Kasino

Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters. Nr. 46. September/Oktober/November 2008. Leitartikel: „Klaus Bachler über zehn Jahre Burgtheater.“ S. 4-5.

Wochenpresse. Nr. 31 vom 1. August 1991, S. 53. Kritik von Martin Schweighofer: „Warten auf die Stein-Zeit. ‚Der Schwierige‘ geriet in Jürgen Flimms Zurichtung zum Salzburger Modeschauspiel.“

9.3 Internet

3sat.online. Kulturzeit. „Ein teuflisches Vergnügen. Nestroys Posse ‚Höllenangst‘ bei den Salzburger Festspielen 2006.“ Artikel vom 24.7.2006.

<http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/kulturzeit/specials/95221/index.html> (Zugriff am 13.10.2009).

APA-OTS. Salzburger Festspiele: Young Directors Project. Aussendung vom 19.8.2002. http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20020819_OTS0040 (Zugriff am 24.9.2009).

APA-OTS. „Profil“: Kultursubventionen rechnen sich - Österreichs Museen und Festivals bringen dem Staat hunderte Millionen Euro Mehreinnahmen. (Meldung von 19.7.2008).

http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS_20080719_OTS0009&ch=medien (Zugriff am 25.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Kulturbericht 2008.

<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18173/kulturbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Kulturbericht 2008. S. 13. Bundestheater. <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18173/kulturbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Kulturbericht 2008. S. 99-104. Österreichische Bundestheater.

<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18173/kulturbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstberichte.

<http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/kunstberichte.xml> (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstbericht 2006. S. 41. Festspiele, Großveranstaltungen.

http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15397/kunstbericht_2006.pdf (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstbericht 2007. S. 34. Festspiele, Großveranstaltungen.

http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17373/kunstbericht_2007.pdf (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstbericht 2008. Glossar: Begriff Bundes-Kunstförderungsgesetz. S. 166.

<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18174/kunstbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Kunstbericht 2008. Glossar: Subsidiaritätsprinzip. S. 185-186.

<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18174/kunstbericht2008.pdf> (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Glossar: Bundes-Kunstförderungsgesetz.

http://www.bmukk.gv.at/kunst/glossar_a_b.xml (Zugriff am 12.8.2009)

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Glossar: Kulturpolitik.

http://www.bmukk.gv.at/kunst/glossar_k_l.xml <http://www.bmukk.gv.at/kunst/recht/kfg.xml> (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Glossar K-L. Begriff „Likus“.

http://www.bmukk.gv.at/kunst/glossar_k_l.xml (Zugriff am 12.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. „Kultur-Monitoring“. Studienbericht 2007 des IFES - Institut für empirische Sozialforschung GmbH. Erstellt im Juli 2007.

<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15575/kulturmonitoring.pdf> (Zugriff am 20.8.2009).

Bundesministerium für Unterricht Kunst und Kultur. Pressemitteilung vom 21.4.2009. „Mehr Geld für Kunst und Kultur. Kulturministerin Schmied erreicht für 2009/10 ein erfreuliches Plus.“

<http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/pm/20090421a.xml> (Zugriff am 12.8.2009).

Bundestheater-Holding GmbH. Geschäftsbericht 2007/2008. S. 20. „Basisabgeltung.“

http://www.bundestheater-holding.at/Content.Node2/holding/Holding_GB_0708_web.pdf (Zugriff am 12.8.2009).

Bundestheater-Holding GmbH. Geschäftsbericht 2007/2008. S. 23. „Zahl der MitarbeiterInnen je Gesellschaft.“

http://www.bundestheater-holding.at/Content.Node2/holding/Holding_GB_0708_web.pdf (Zugriff am 18.10.2009).

Bundestheaterorganisationsgesetz - BthOG. BGBl. I Nr.108/1998. Bundesgesetz über die Neuorganisation der Bundestheater. Stand 2009. http://www.bundestheater-holding.at/Content.Node2/holding/BThOG_stand_2009.pdf (Zugriff am 4.1.2010).

Burgtheater Wien. Homepage. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/index.php> (Zugriff am 4.1.2010).

Burgtheater Wien. Homepage. Über uns. Spielstätten.

<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/spielstaetten/Burgtheater-Geschichte-1.at.php> (Zugriff am 4.1.2010).

Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht 2004/2005.

http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FGeschaeftsbericht_04-05.pdf&rct=j&q=Burgtheater+GesmbH+Gesch%C3%A4ftsbericht+2004%2F2005&ei=q7xRS7mMDZv9sQbetY3YCw&usg=AFQjCNH-FnnJrflxCvVvOQ2JRkCNmvFFYQ (Zugriff am 13.9.2009).

Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht 2005/2006.

http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAYQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FGEESCHAEFTSBERICHT_05-06.pdf&rct=j&q=Gesch%C3%A4ftsbericht+Burgtheater+2005%2F2006&ei=qg2dS92zNqjJ_gauqqj7CQ&usg=AFQjCNEZnUAvAm-3QgGtiaocnjJo9xKPQ (Zugriff am 13.1.2010).

Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht 2006/2007.

http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FBurg_080211.pdf&rct=j&q=Gesch%C3%A4ftsbericht+Burgtheater+Wien+2006%2F2007&ei=WuNNS9i-GpGy4Qafj7jxDw&usg=AFQjCNEf_dYcpoAykzILhhv9RQJKpJcizQ (Zugriff am 13.1.2010).

Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht 2007/2008. Werkstatistik. Besucherstatistik. Verkaufsstatistik. Gewinn- und Verlustrechnung für das Geschäftsjahr 2007/2008. S. 85-99.

http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FBurg_GB0708_FINAL_web.pdf&ei=me_RSqGnGM7__Ab_s9XZAg&rct=j&q=Gesch%C3%A4ftsbericht+Burgtheater+2007%2F2008&usg=AFQjCNF7Y1TMYdwO8s_NMdoNCqTQig0IOA (Zugriff am 13.1.2010).

Deutscher Bühnenverein. Bundesverband der Theater und Orchester. „Theatersituation äußerst angespannt.“

http://www.buehnenverein.de/presse/presse_details.php?art=brief&id=93&qry=&start=0 (Zugriff am 30.11.2009).

Festspiele.de. Fenster zur Klassik. Artikel „Magazin des Glücks. Salon zur Erforschung der Grundlagen des Komischen“ vom 7. Juli 2006.

http://www.festspiele.de/startseite/news/1920_476/details_1.htm (Zugriff am 24.8.2009).

Festspiele.de. Fenster zur Klassik. Artikel „Meisterstück im Mozartjahr. Beim technischen Direktor Klaus Kretschmer laufen bei den Salzburger Festspielen alle Fäden zusammen.“ vom 18. Juli 2006.

http://www.festspiele.de/salzburg/nachrichten/news/90_500/details_33.htm (Zugriff am 25.11.2009).

Focus. Nr. 13 (1998). Magazin. Archiv. Artikel vom 23.3.1998. „Nagel ohne Kopf“.

http://www.focus.de/magazin/archiv/periskop-nagel-ohne-kopf_aid_170396.html (Zugriff am 9.9.2009).

Focus. Festspiele. „Bechtolf komplettiert Führungsteam in Salzburg.“ Meldung vom 12.7.2009.

http://www.focus.de/kultur/diverses/festspiele-bechtolf-komplettiert-fuehrungsteam-in-salzburg_aid_416182.html (Zugriff am 23.12.2009).

Hoanzl Shop. <http://www.hoanzl.at/theater/edition-josefstadt/hollenangst-johann-nestroy.html> (Zugriff am 13.10.2009)

Institut für Höhere Studien (IHS). Wien. „Prüfung ausgewählter geförderter Kunst- und Kultureinrichtungen bezüglich ihrer ökonomischen Wirkungen in Österreich.“ Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst- und Kultur vom Juli 2008. Endbericht. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16793/einrichtungen_oekw.pdf (Zugriff am 25.8.2009).

Institut für Höhere Studien (IHS). „Prüfung der Bundestheater bezüglich der ökonomischen Wirkungen in Wien und in Gesamtösterreich“ durch das Institut für Höhere Studien (IHS). Studie im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien vom Jänner 2008. Endbericht. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/16792/bundestheater_oekw.pdf (Zugriff am 26.8.2009).

Internationales Nestroy Zentrum Schwechat. 31. Nestroy-Spiele. Höllenangst. Materialien. Revolutionäres im Gewand der Posse. <http://www.nestroy.at/ingang.html?nestroy-spiele/index.html> (Zugriff am 13.10.2009).

Kleine Zeitung. Kultur. Festspiele. „Intendanten der Festspiele seit Karajan.“ Artikel vom 24.7.2009. <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/festspiele/2087464/intendanten-festspiele-seit-karajan.story> (Zugriff am 13.9.2009).

Kleine Zeitung. Interview von Reinhold Reiterer mit Robert Menasse vom 25.11.2009. „Robert Menasse: Die Realität schön lügen.“ <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2214863/robert-menasse-realitaet-schoen-luegen.story> (Zugriff am 23.12.2009).

Kunstförderungsgesetz 1988. „Bundesgesetz vom 25. Februar 1988 über die Förderung der Kunst aus Bundesmitteln“. BGBl. I. Nr.146/1988. (Text). <http://www.bmukk.gv.at/kunst/recht/kfg.xml> (Zugriff am 12.8.2009).

Land Salzburg. Salzburger Landeskorespondenz. Meldung vom 13.1.2009. „Festspiele suchen neuen Intendanten.“ <http://www.salzburg.gv.at/lkorr-meldung?nachrid=42142> (Zugriff am 19.12.2009).

Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart Jg. 4 (2003), Heft 6. „Zum Werk des amerikanischen Dramatikers Neil LaBute: Der ‚ground zero‘ in uns.“ http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2003-6/Fuchs_Neil_LaBute.htm (Zugriff am 25.9.2009).

Montblanc International. Kunst und Kultur. <http://www.montblanc.de/96.php> (Zugriff am 19.9.2009).

News. Kultur. „Kulturbudget verliert zunehmend an Wert. Erhöhung gleicht Inflationsverluste nicht aus.“ Artikel vom 10. April 2009. (apa/red) <http://www.news.at/articles/0915/120/238892/kulturbudget-wert-erhoehung-inflationserluste> (Zugriff am 9.8.2009).

News. Das österreichische Nachrichtenmagazin. Nr. 27/09 vom 2.7.2009. Sven-Eric Bechtolf im Gespräch mit dem Nachrichtenorgan News. „Wunschkandidat von Pereira für Salzburg: Bechtolf wird wohl neuer Schauspielchef.“ Internetmeldung vom 1.7.2009. <http://www.news.at/articles/0927/120/245448/wunschkandidat-pereira-salzburg-bechtolf-schauspielchef> (Zugriff am 31.10.2009).

Ö1 Kalender: Höllenangst - Johann Nestroy im Burgtheater Wien. <http://oe1kalender.orf.at/index.php/show,37855,filter,13.html> (Zugriff am 21.8.2009).

OE1.ORF.at Highlights. Standing ovations für „Ritter, Dene, Voss“. <http://oe1.orf.at/highlights/7420.html> (Zugriff am: 19.9.2009).

OE1.ORF.at Highlights. Österreichische Kulturpolitik. Entwicklung seit 1945.
<http://oe1.orf.at/artikel/204900> (Zugriff am 25.12.2009).

OE1.ORF.at. Kultur. Bühne. „Ostermaier-Uraufführung in Salzburg.“ Bericht vom 7.8.2006.
<http://oe1.orf.at/inforadio/66898.html?filter=5> (Zugriff am 22.8.2009).

OE1.ORF.at. Kultur. Kulturpolitik. „Kunst- und Kulturförderung in Österreich“. Artikel vom 28.3.2007. <http://oe1.orf.at/inforadio/74656.html?filter=5> (Zugriff am 5.8.2009).

OE1.ORF.at Kultur. Bühne. „Hinter den Kulissen der Salzburger Festspiele“ Kulturjournal vom 6.8.2009. <http://oe1.orf.at/inforadio/111060.html?filter=5> (Zugriff am 6.10.2009).

OE1.ORF.at. Kultur. Bühne. „Künstlerische Bilanz der Salzburger Festspiele“. Meldung vom 20.8.2009. <http://oe1.orf.at/inforadio/111667.html> (Zugriff am 17.9.2009).

Opernhaus Zürich. Spielplan. Produktionen.
<http://www.opernhaus.ch/d/spielplan/produktionen/index.php> (Zugriff am 15.1.2010).

Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele: Martin Kušej neuer Schauspielleiter“. Artikel vom 28.5.2003.
<http://diepresse.com/home/kultur/news/222680/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 12.9.2009).

Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele: Betriebsrat lehnt Kušej als Schauspielchef ab.“ Artikel vom 30.5.2003.
<http://diepresse.com/home/kultur/news/222449/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 13.9.2009).

Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele präsentierten Programm.“ Artikel vom 12.5.2007.
<http://diepresse.com/home/kultur/news/303678/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

Die Presse. Printausgabe vom 27.8.2007. „Salzburger Festspiele: Der Star ist tot, es lebe der Star“. Artikel von Wilhelm Sinkovicz.
<http://diepresse.com/home/kultur/kultursommer/325724/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

Die Presse. Print-Ausgabe vom 27.8.2007. „Kuşej's Nachfolger schwächelt noch“. Artikel von Norbert Mayer.
<http://diepresse.com/home/kultur/kultursommer/325768/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

Die Presse. Print-Ausgabe vom 23.1.2008. „Wie Netrebko Arbeitsplätze sichert. Die mit 133 Millionen Euro subventionierten Bundestheater bringen auch Geld - knapp 494 Millionen. Am meisten profitiert Wien.“ Artikel von Bitzan, Gerhard. Online-Meldung vom 22.1.2008.
<http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/357063/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 26.8.2009).

Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Suche nach Intendanten für Salzburger Festspiele“. Artikel vom 10.12.2008. (APA).
<http://diepresse.com/home/kultur/news/436580/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Jürgen Flimm wird neuer Chef der Berliner Staatsoper“. Artikel vom 22.12.2008.
<http://diepresse.com/home/kultur/news/439662/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Flimm glaubt an Einigung mit den Salzburger Festspielen.“ Artikel vom 23.12.2008.

<http://diepresse.com/home/kultur/news/439921/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele: Schauspiel-Chef Oberender bleibt.“ (APA). Artikel vom 13.1.2009.

<http://diepresse.com/home/kultur/news/443482/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

Die Presse.com. Kultur. Bühne. „Salzburger Festspiele präsentierten Programm.“ Artikel vom 12.5.2007.

<http://diepresse.com/home/kultur/news/303678/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

Die Presse. Print-Ausgabe vom 20.05.2009. „Pereira ist neuer Intendant der Salzburger Festspiele“. Artikel von Barbara Petsch.

<http://diepresse.com/home/kultur/news/480656/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 19.9.2009).

Die Presse. Printausgabe vom 15.7.2009. „Wie Bechtolf Salzburgs Theater erneuern soll.“ Artikel von Claudia Lagler. Sowie in: Die Presse.com Kultur. Bühne.

<http://diepresse.com/home/kultur/news/495044/index.do> (Zugriff am 13.1.2010).

Die Presse.com. Kultur. Kultursommer. „Salzburger Festspiele mit ‚Jetzt erst recht‘-Theater. Artikel vom 21.7.2009.

<http://diepresse.com/home/kultur/kultursommer/496698/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 17.9.2009).

Rechtslexikon-online. Begriff „Werkvertrag“.

<http://www.rechtslexikon-online.de/Werkvertrag.html> (Zugriff am 18.7.2009).

Ruhrnachrichten.de Nachrichten vom 18.11.2009: „Wuppertaler Schauspielhaus von Schließung bedroht.“

<http://www.ruhrnachrichten.de/nachrichten/exklusiv/kudo/art1541,735768> (Zugriff am 30.11.2009).

salzburg.ORF.at. Kultur. „Salzburg und Festspiele kooperieren 2010.“

Meldung vom 28.10.2009. <http://salzburg.orf.at/stories/399263/> (Zugriff am 31.10.2009).

Salzburger Festspiele. Homepage. Ergebnisse der Kuratoriumssitzung vom 9. Dezember 2008. „Dank an die Subventionsgeber.“ <http://www.salzburgerfestspiele.at/language/de-at/dasprogramm/dienste/presse/pressemitteilungdetails/bericht/113/> (Zugriff am 12.8.2009).

Salzburger Festspiele. Homepage. Aktuell. „Ergebnisse der Kuratoriumssitzung vom 10. Dezember 2009. Neue Aufgabenteilung.“ <http://www.salzburgerfestspiele.at/> (Zugriff am 22.12.2009).

Salzburger Festspiele. Homepage. Pressemitteilungen. Details „Einübungen in eine andere Weltsicht.“ Thomas Oberender (im Gespräch mit Ronald Pohl) zum Schauspielprogramm 2009.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/docs/OberenderzumSchauspiel09.pdf> (Zugriff am 23.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Daten und Fakten. Editorial.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/datenundfakten/> (Zugriff am 12.8.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Daten und Fakten. Subventionsentwicklung.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/datenundfakten/> (Zugriff am 12.8.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Daten und Fakten. Wirtschaftliche Eckdaten 2008.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/datenundfakten/> (Zugriff am 12.8.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Daten und Fakten. Wirtschaftliche Eckdaten 2008.
 Gesamtbudget 2008 - Einnahmen.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/datenundfakten/> (Zugriff am 12.8.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1945.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19451959/1945/default5/> (Zugriff am 3.9.2009)

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1957.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19451959/1957/default5/> (Zugriff am 3.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1961.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1961/default1/> (Zugriff am 5.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1965.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1965/default1/> (Zugriff am 5.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1972.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1972/default1/> (Zugriff am 6.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1974.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1974/default1/> (Zugriff am 6.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1976.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1976/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1977.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1977/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1979.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1979/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1983.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1983/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1988.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19601989/1988/default1/> (Zugriff am 8.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 1997.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/19902001/1997/default9/> (Zugriff am 9.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2002-2006. „Von Mozart bis zur Zweiten Moderne: Die Ära Ruzicka.“
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/default7/> (Zugriff am 14.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2004.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/2004/default2/> (Zugriff am 13.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2005.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/2005/default2/> (Zugriff am 14.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Geschichte. 2006.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/geschichte/20022006/2006/default2/> (Zugriff am 14.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Organisation.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/> (Zugriff am 30.8.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Programmatik. Programmatik und Philosophie.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/programmatik/> (Zugriff am 2.1.2010).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1945.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/1945/> (Zugriff am 3.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1955. Schauspiel.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/813/id/811/sid/51/year/1955/> (Zugriff am 3.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1967 und 1968. Das Schauspiel.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/1967/> und <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/1968/> (Zugriff am 23.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv. 1984. Schauspiel.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/1984/> (Zugriff am 8.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1986. Schauspiel. Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/644/id/642/sid/19/year/1986/> (Zugriff am 8.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1991. Schauspiel. Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/603/id/601/sid/14/year/1991/> (Zugriff am 8.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv. 2002. Schauspiel. Neil LaBute: Das Maß der Dinge.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/471/id/469/sid/2/year/2002/> (Zugriff am 13.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv. 2005. Schauspiel. Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/765/id/763/sid/41/> (Zugriff am 9.8.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 2006. Schauspiel. Johann Nepomuk Nestroy: Höllenangst.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/830/id/826/sid/58/> (Zugriff am 15.8.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 2006. Schauspiel. Peter Handke: Die Unvernünftigen sterben aus.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/835/id/831/sid/58/year/2006/> (Zugriff am 14.9.2009).

Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 2008. Schauspiel.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/j/2008/> (Zugriff am 18.7.2009).

Salzburger Festspielfonds-Gesetz. Bundesgesetz vom 12. Juli 1950 über die Errichtung eines „Salzburger Festspielfonds“. BGBl. Nr. 147/1950.

§ 1 und 2 (1). http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15029/sbg_festspielefondsgesetz.pdf (Zugriff am 1.1.2010).

Salzburger Nachrichten. Kultur. „Festspiele auf sicheren Säulen.“ Artikel von Werner Thuswaldner vom 27.7.2002.

<http://search.salzburg.com/articles/1620256?highlight=Ruzicka+Thuswaldner> (Zugriff am 12.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. „Jürgen Flimm verlässt Salzburg nach 2004.“. Artikel vom 21.5.2003.

<http://search.salzburg.com/articles/1677459?highlight=J%C3%BCrgen+Flimm+2004+> (Zugriff am 12.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. „Breit gefächertes Festspiel-Programm für 2005.“ Artikel von 19.11.2004.

<http://search.salzburg.com/articles/1783960?highlight=Kusej+Schauspielchef+> (Zugriff am 14.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. Printausgabe vom 6.5.2005. „Salzburgs Schauspiel-Chef.“ <http://search.salzburg.com/articles/1813900?highlight=Flimm+2005+> (Zugriff am 13.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Artikel: „Rohe Diamanten.“ Martin Kušej in einem Gespräch mit Hedwig Kainberger, vom 23.7.2005.

<http://search.salzburg.com/articles/1828187?highlight=Kainberger+Young+Directors+> (Zugriff am 26.7.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. „Montblanc sponsert weiter“. Artikel vom 22.6.2006. <http://search.salzburg.com/articles/1890211?highlight=Schauspielchef+Oberender+> (Zugriff am 16.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. „Im Haifischbecken“ vom 22.7.2006. (Interview von Karin Kathrein mit Friederike Heller)

<http://www.salzburg.com/sn/sonderbeilagen/artikel/2212722.html> (Zugriff am 7.8.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. Artikel „Peter Handke als Visionär“ vom 12.8.2006. <http://search.salzburg.com/articles/1899652?highlight=Young+Directors+Project+> (Zugriff am 7.8.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. „Das Motto“. Artikel vom 23.11.2007. <http://search.salzburg.com/articles/1981299?highlight=Salzburger+Festspiele+2008> (Zugriff am 16.9.2009).

Salzburger Nachrichten. „Drama und Spaß bei den Festspielen“. Artikel vom 18.7.2008. <http://search.salzburg.com/articles/688768?highlight=Harper+Regan+> (Zugriff am 16.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 27.8.2008 „Es kann ruhig auch mal wehtun“. Thomas Oberender im Gespräch mit Bernhard Flieher.

<http://search.salzburg.com/articles/1350335?highlight=Es+kann+ruhig+auch+mal+wehtun+> (Zugriff am 8.10.2009).

Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 22. April 2009. Artikel von Kainberger, Hedwig: „Neue Eiszeit für die Kultur ab 2010.“

<http://search.salzburg.com/articles/3955789?highlight=Neue+Eiszeit+f%C3%BCr+die+Kultur+ab+2010+> (Zugriff am 12.8.2009).

Salzburger Nachrichten. Printausgabe vom 22.5.2009. Kultur. S. 9. Interview von Hedwig Kainberger mit dem designierten Intendanten der Salzburger Festspiele Alexander Pereira. Artikel: „Eine kleine Krönung meiner Laufbahn“. Salzburger Festspiele. Der künftige Intendant Alexander Pereira will ab sofort jede verfügbare Zeit und Energie Salzburg widmen.

<http://search.salzburg.com/articles/4338827?highlight=Eine+kleine+Kr%C3%B6nung+meiner+Laufbahn+> (Zugriff am 23.12.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. „Programmänderung in Salzburg nach Tod von Jürgen Gosch“. Artikel vom 19.6.2009.

<http://search.salzburg.com/articles/4849536?highlight=Bakchen+Salzburger+Festspiele> (Zugriff am 17.9.2009).

Salzburger Nachrichten. „Pereira präsentiert Bechtolf als ‚hungrigen‘ Schauspielchef.“ Artikel vom 14.7.2009.

<http://search.salzburg.com/articles/5200621?highlight=Young+directors+Project+> (Zugriff am 20.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Kultur. „Jürgen Flimm: Abänderung und Auflösung.“ Artikel vom 25.7.2009.

<http://search.salzburg.com/articles/5250840?highlight=Salzburger+Festspiele+2009+> (Zugriff am 17.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Salzburger Festspiele. „Young Directors Project geht in die achte Spielsaison“. Meldung vom 27.7.2009.

<http://www.salzburg.com/online/thema/thema+festspiele/Young-Directors-Project-geht-in-die-achte-Spielsaison.html?article=eGMmOI8VfPA3F2tHoecHh12PyHpUzwd6iO6S51J&img=&text=&mode=> (Zugriff am 23.9.2009).

Salzburger Nachrichten. Beitrag vom 25.8.2009. „Lieber Geld für Kunst als für die dritte Yacht“. Interview von Hedwig Kainberger mit Landeshauptfrau Gabi Burgstaller.

<http://search.salzburg.com/articles/5696060?highlight=Lieber+Geld+f%C3%BCr+Kunst+als+f%C3%BCr+die+dritte+Yacht+> (Zugriff am 31.10.2009).

Salzburger Nachrichten. „Protest gegen Sparkurs für Salzburger Festspiele“. Artikel vom 26.8.2009.

<http://search.salzburg.com/articles/5821136?highlight=Salzburger+Festspiele+Subventionen+> (Zugriff am 1.11.2009).

Der Spiegel. Nr. 48/1963 vom 27.11.1963. Artikel: „Alle sind im Grunde reisemüde.“ Spiegel-Gespräch mit dem künstlerischen Leiter der Wiener Staatsoper, Herbert von Karajan.

<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=46172900&top=SPIEGEL> (Zugriff am 13.9.2009).

Spiegel-Online. Nachrichten. Kultur. Gesellschaft. Meldung vom 17.2.2004: „Dann kracht das Berliner Ensemble zusammen“.

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,286774,00.html> (Zugriff am: 19.9.2009).

Spiegel Online. Nachrichten. Kultur. Gesellschaft. Gipfel der Giganten. Untergangs-Komödie „Ritter, Dene, Voss“. Artikel von Tobias Becker vom 25.10.2008.

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,586075,00.html> (Zugriff am 25.9.2009).

Stadt Bern. Homepage. Meldung vom 14.10.2009: „Stadttheater Bern/Berner Symphonieorchester: Der Gemeinderat stimmt gemeinsamer Organisation zu.“

http://www.bern.ch/mediencenter/aktuell_ptk_sta/2009/10/thetaersym (Zugriff am 31.10.2009).

Stadt Worms. Homepage. Meldung vom 29.10.2009: „Zukunft der Nibelungen-Festspiele.“

http://www.worms.de/deutsch/rathaus/stadtnachrichten/nachrichten/archiv_2009/3817_Zukunft_Nibelungenfestspiele.php (Zugriff am 31.10.2009).

Der Standard. Kultur. Bühne. „Bundestheater: Wien profitiert am meisten.“ Redaktioneller Artikel vom 3. Februar 2008. <http://derstandard.at/3193175> (Zugriff am 26.8.2009).

Der Standard. Print-Ausgabe vom 25.7.2008. „Jubelgesänge mit Katzenmusik. Der Kartenverkauf läuft blendend. Und doch beklagt man in Salzburg, wie in Bregenz, fehlende Subventionen.“ Artikel von Thomas Trenkler. <http://derstandard.at/1216917776862> (Zugriff am 12.8.2009 bzw. 1.11.2009).

Der Standard. Printausgabe vom 10. Dezember 2008. Artikel: „Jürgen Flimm verzichtet auf Vertragsverlängerung.“ <http://derstandard.at/1227288208171> (Zugriff am 17.9.2009).

Der Standard. Printausgabe vom 26.8.2009. Interview von Andrea Schurian mit dem Intendanten der Salzburger Festspiele, Prof. Jürgen Flimm. „Beim Schlusschor bin ich am Wasser gebaut.“ Der Intendant im Standard-Interview über Glaube, Liebe, Hoffnung, Buhs und den ästhetischen Mehrwert roter Fahnen. <http://derstandard.at/1250691230147/Juergen-Flimm-Beim-Schlusschor-bin-ich-am-Wasser-gebaut> (Zugriff am 13.9.2009).

Der Standard. Printausgabe vom 26.8.2009. „Kühles Klima. Subventionen sollen eingefroren werden.“ <http://derstandard.at/1250691231445/Festspiel-Finzen-Kuehles-Klima> (Zugriff am 31.10.2009).

Der Standard. Printausgabe vom 05./06.09.2009. „350 Tonnen Burgtheater“, Artikel von Margarete Affenzeller und Mia Eidhuber. <http://derstandard.at/1252036627415/Inspektion-in-acht-Szenen-350-Tonnen-Burgtheater> (Zugriff am 25.11.2009)

Der Standard. „Finanz-Schiefte bei Bundestheatern“. Meldung vom 4.11.2009. (APA). <http://derstandard.at/1256744039902/Finanz-Schiefte-bei-Bundestheatern> (Zugriff am 31.12.2009).

Statistik Austria. Kulturstatistik 2006. Tabellenwerk. (Erscheinungsdatum: 6/2008). S. 27. Beteiligung an kulturellen Aktivitäten in den EU-Staaten.

http://www.statistik.at/dynamic/wcmsprod/idcplg?IdcService=GET_NATIVE_FILE&dID=51320&dDocName=032260 (Zugriff am 15.8.2009).

Statistik Austria. Kulturstatistik 2007. Tabellenwerk. (Erscheinungsdatum: 6/2009).

S. 25-26. Kulturfinanzierung und S. 27. Definitionen. Erläuterungen.

http://www.statistik.at/dynamic/wcmsprod/idcplg?IdcService=GET_NATIVE_FILE&dID=52266&dDocName=036872 (Zugriff am 15.8.2009).

Staub, Mats: Zum Ethos der Theaterkritik. S. 47-49. In: Zoom K & M 11/1998 vom Juli 1998. (Vorgängerpublikation des Medienhefts, Publikation der Katholischen Kirche in der Deutschschweiz, Zürich). S. 48.

http://www.medienheft.ch/zoom_km/texte/t11.09.pdf (Zugriff am 11.1.2010).

Südkurier. News. Kultur. Artikel „Kein Sommermärchen“ von Wenzel Müller vom 3.4.2007.

<http://www.suedkurier.de/news/kultur/art10399,2527233> (Zugriff am 22.8.2009).

suite101.de Das Netzwerk der Autoren. „Sven-Eric Bechtolf spielt Richard II.“. Artikel von Dr. Ulrich Fischer vom 16.11.2009.

http://theater.suite101.de/article.cfm/sveneric_bechtolf_spielt_richard_ii (Zugriff am 11.1.2009).

Der Tagesspiegel. Kultur. „Für den Störenfried bin ich zu alt“. Wir sind die Barbaren: Der Salzburger Schauspieldirektor Martin Kušej über die Brüchigkeit unserer Zivilisation. Artikel vom 8.8.2005. Aus einem Gespräch von Peter von Becker mit Martin Kušej. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1984186> (Zugriff am 15.8.2009).

Transcript-Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis. Bielefeld. Aus dem Verlagstext über den 2008 im Transcript-Verlag erschienenem Sammelband „Regionale Kooperationen im Kulturbereich“ (Hrsg.: Föhl, Patrick S., Neisener, Iken). <http://www.transcript-verlag.de/ts1050/ts1050.php> (Zugriff am 12.1.2010).

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage. Katalog. Albert Ostermaier. Ersatzbank. Zitat. http://www.theatertexte.de/data/suhrkamp_verlag/1783809053/show (Zugriff am 22.8.2009).

Voss, Gert. Webseite des Schauspielers. Biografie. <http://www.gert-voss.at/> (Zugriff am 25.9.2009).

Welt-Online. „Montblanc fördert Regienachwuchs.“ Artikel vom 22.2.2002. http://www.welt.de/print-welt/article375653/Montblanc_foerdert_Regienachwuchs.html (Zugriff am 24.9.2009).

Wikipedia. Begriff: „Burgtheater“.

http://de.wikipedia.org/wiki/Burgtheater#Andere_Mitarbeiter (Zugriff am 25.11.2009).

Wikipedia. Begriff „Erfolg“. <http://de.wikipedia.org/wiki/Erfolg> (Zugriff am 20.7.2009).

Wirtschaftskammer Salzburg. Öffentlichkeitsarbeit und Marketing. Presseaussendung vom 24. Juli 2008: „Salzburger Festspiele - ein unverzichtbarer Wirtschaftsfaktor. Gesamtwirtschaftliche Effekte von rund 227 Mill. Euro.“

http://portal.wko.at/wk/format_detail.wk?AngID=1&StID=414134&DstID=1314 (Zugriff am 25.8.2009).

9.4 Kritiken zu den Koproduktionen

9.4.1 Zu Thomas Bernhards „Ritter, Dene, Voss“

9.4.1.1 Kritiken zur Premiere am 18. August im Salzburger Landestheater

Berliner Morgenpost vom 20.8.1986 „Beifall für den neuen Bernhard“ (Klaus Gruber).

Neue Zürcher Zeitung vom 21.8.1986 „Des Kaisers neue Kleider“ Uraufführung von „Prometheus, gefesselt“ und von „Ritter, Dene, Voss“. (haj).

Salzburger Nachrichten vom 20.8.1986 „Zwei Ignorantinnen und ein Wahnsinniger“ (Werner Thuswaldner).

Süddeutsche Zeitung vom 20. August 1986. S.27-28. „Ängstliche Künstlerinnen und ein kranker Despot“. Claus Peymanns Uraufführung von Thomas Bernhards „Ritter, Dene, Voss“. (Joachim Kaiser).

Wiener Zeitung vom 20.8.1986 „Ins Extrem gesteigerte Misanthropie“ (Norbert Tschulik).

Die Zeit vom 29. August 1986 „Wahn, Wahn, nur du allein“. Ritter, Dene, Voss spielen „Ritter, Dene, Voss“ (Benjamin Henrichs).

9.4.1.2 Kritiken zur Premiere am 4. September 1986 im Akademietheater in Wien

Die Presse, Wien vom 6./7.9.1986 „Jubel um ‚Ritter, Dene, Voss‘, Peymann und Bernhard im Akademietheater“. (Karin Kathrein).

Salzburger Nachrichten vom 6.9.1986 „Bald ein Komödien-Klassiker“ (Alfred Pfoser).

Tiroler Tageszeitung, Innsbruck, vom 8.9.1986 „Ritter Dene Voss im Akademietheater Produktion der Salzburger Festspiele (Volkmar Parschalk).

9.4.2 Zu Hugo von Hofmannsthals „Der Schwierige“

9.4.2.1 Kritiken zur Premiere am 26. Juli 1994 im Salzburger Landestheater

Neue Presse, Coburg, vom 31.7.1991 „Symbiose von Elegie und Dekadenz“ (Hannes S. Macher).

Profil Nr.32 vom 5. August 1991 „Octavian im Gespensterreich“ (Sigrid Löffler).

Salzburger Nachrichten vom 29.7.1991 „Wer wohl wird wen heiraten oder Das getrübt Glück“ (Werner Thuswaldner).

Wiener Zeitung vom 28.7.1991 „Die Ohrfeige galt Hofmannsthal“ (Renate Wagner).

Die Zeit vom 2.8.1991 „Ohrfeige, Kniefall“ (Rolf Michaelis).

9.4.2.2 Kritiken zur Premiere am 12. September 1991 im Wiener Burgtheater

Die Presse, Wien vom 14./15.9.1991 „Im Äußeren das Innere Versäumt“ (Hans Haider).

Salzburger Nachrichten vom 14.9.1991 „Bloß kosmetische Reparaturen an etwas völlig Irreparablen“ (Alfred Pfoser).

Theater heute 9/91 „Nein, muss das sein?“ (Peter von Becker).

Vorarlberger Nachrichten vom 16.9.1991 „Zwischen den Extremen“ (Dr. Renate Wagner).

9.4.3 Zu Neil LaButes „Das Maß der Dinge“

9.4.3.1 Kritiken zur Premiere am 2. August 2002 im republic in Salzburg

Neue Zürcher Zeitung vom 5.8.2002 „Der blossgestellte Mann“ (Barbara Villiger Heilig).

Salzburger Nachrichten vom 5.8.2002 „Das ist die sexuelle Hörigkeit“ (Werner Thuswaldner).

Der Standard vom 5.8.2002 „Der Lifestyle der Herzen und Leiber“ (Stephan Hilpold).

SVZ vom 5.8.2002 „Doktor spielen und schnell quatschen“ (Ernst P. Strobl).

Die Welt vom 6. 8. 2002 „Wie bastele ich mir einen Mann“ (Ulrich Weinzierl).

9.4.3.2 Kritiken zur Premiere am 6. September 2002 im Akademietheater in Wien

Wiener Zeitung. EXTRA. Porträt. Artikel von Lothar Lohs vom 6./7.9.2002: „Kunst ist kein Provokationsinstrument“. Der Autor, Regisseur, Musiker und Filmemacher Igor Bauersima.

Wiener Zeitung vom 9.9.2002 „Ein Kunstexperiment im Konversationston“ (Hilde Haider-Pregler).

9.4.4 Zu Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“

9.4.4.1 Kritiken zu Premiere am 8. August 2005 auf der Perner-Insel, Hallein

Financial Times Deutschland vom 10.8.2005 „Ottocar mit Rallyestreifen“ (Willy Theobald).

Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.8.2005 „Opportunismusstudien“ (Erna Lackner).

Kronen Zeitung vom 10.8.2005 „Grillparzer über die Lage in Europa“ (Thomas Gabler).

Neue Zürcher Zeitung vom 10.8.2005 „Ach Europa – oder: die EU als Schlachtplatte“ (Barbara Villiger Heilig).

Die Presse vom 22.7.2005 „Salzburger Festspiele: Barbaren, ‚positiver Arbeitsradikalismus‘ und Gegenredner“ (Claudia Lagler).

Die Presse vom 26.7.2005 „Martin Kušej: Lücke, die der Teufel lässt“ (Norbert Mayer).

Salzburger Nachrichten vom 10.8.2006 „Getöse für Ottokars Ende“ (Werner Thuswaldner).

Der Standard vom 10.8.2005 „Die Weltbürgerkrieger im Lodenjanker“ (Ronald Pohl).

Süddeutsche Zeitung vom 25.7.2006 „Außen lappig, innen heiß“ (Christine Dössel).

Die Zeit vom 17.8.2006 „Großoffensive des Witzes“ (Peter Kümmel).

9.4.4.2 Kritiken zur Premiere am 15. Oktober 2005 im Wiener Burgtheater

Bühne. Oktober 2005 „Krönung einer Karriere“ (Elisabeth Hirschmann-Altzinger).

Die Presse vom 17.10.2005 „Burgtheater: Habsburg für Fortgeschrittene“ (Norbert Mayer).

Der Standard vom 17.10.2005 „Pfannengericht Europa“ (Bert Rebhandl).

Wiener Zeitung vom 18.10.2005 „Aufstieg eines Polit-Strategen“ (Hilde Haider-Pregler).

9.4.5 Zu Johann Nepomuk Nestroy's „Höllenangst“

9.4.5.1 Kritiken zur Premiere am 23. Juli 2006 im Salzburger Landestheater

Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.7.2006 „Kehle, wem Kehle gebührt“ (Gerhard Stadelmaier).

Kronen Zeitung vom 25.7.2006 „Schüsse knallen und Fäuste fliegen!“ (Thomas Gabler).

Kurier vom 25.7.2006 „Lachen vor lauter Angst“ (Guido Tartarotti).

Die Presse vom 25.7.2006 „Es blitzt und kracht infernalisch“ (Norbert Mayer).

Salzburger Nachrichten vom 25.7.2006 „Ein liebenswerter Revolutionär“ (Werner Thuswaldner).

Die Welt am Sonntag vom 25.7.2006 „Traurig klappert das Skelett“ (Ulrich Weinzierl).

9.4.5.2 Kritiken zur Premiere am 3. September 2006 im Wiener Burgtheater

Die Presse vom 5.9.2006 „Gott sei bei uns!“ (Barbara Petsch).

Der Standard vom 5.9.2006 „Komödie ohne Atempause“ (Margarete Affenzeller).

Wiener Zeitung vom 5.9.2006 „Die große Angst vor der Hölle auf Erden“ (Hilde Haider-Pregler).

9.4.6 Zu Albert Ostermaiers „Ersatzbank“

9.4.6.1 Kritiken zur Premiere am 7. August 2006 in der Salzburg Kulisse im Haus für Mozart in Salzburg

Die Presse vom 16.8.2006 „Im Schwitzkasten der gescheiterten Existenz“.
<http://diepresse.com/home/kultur/news/92925/index.do?from=suche.intern.portal> (Zugriff am 15.3.2010).

Salzburger Nachrichten vom 9.8.2006 „Kick it like Verlierer“ (Bernhard Flieher).

Die Welt vom 15.8.2006 „In der Arbeitsfalle“ (Ulrich Weinzierl).

Wiener Zeitung vom 9.8.2006 „Hohe Ballkunst über den Dächern von Salzburg“ (Julia Urbanek).

9.4.6.2 Kritiken zu Premiere am 29. März 2007 im Kasino am Schwarzenbergplatz in Wien

Die Furche vom 15.4.2007 „Kein Glück und Pech dazu“ (Julia Danielczyk).

Suedkurier vom 3.4.2007 „Kein Sommermärchen“ (Wenzel Müller).
<http://www.suedkurier.de/news/kultur/art10399,2527233> (Zugriff am 26.10.2009).

Wiener Zeitung vom 31.3.2007 „Rasend auf dem Rasen“ (Eva Maria Klinger).

9.4.7 Zu Peter Handkes „Die Unvernünftigen sterben aus“

9.4.7.1 Kritiken zur Premiere am 10. August 2005 im republic in Salzburg

Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.8.2006 „Schlechte Zeiten für Kleinaktionäre“ (Martin Lhotzky).

Krone vom 12.8.2006 „Hermann Quitt ist nicht zu fassen“ (Thomas Gabler).

Kurier vom 12.8.2006 „Keine Ich-AG ohne Ich“ (Judith Schmitzberger).

Die Presse vom 12.8.2006 „Der Konsum knackt den Charakter“ (Barbara Petsch).

Salzburger Nachrichten vom 12.8.2006 „Peter Handke als Visionär“ (Werner Thuswaldner).

Süddeutsche Zeitung vom 12.8.2006 „Über dem Reden singen“ (Thomas Thieringer).

9.4.7.2 Kritiken zur Premiere am 5. September 2006 im Akademietheater in Wien

Kurier vom 7.9.2006 „Ein gelungener Tribut an einen großen Autor“ (Peter Jarolin).

Die Presse vom 4.9.2006 „Mehr Räumigkeit für Peter Handke“ (Barbara Petsch).

Der Standard vom 7.9.2006 „Die Aufgestoßenen: Handke-Stück in Wien“ (Ronald Pohl).

9.5 Interviews

Mit Martine Dennewald, Mitarbeiterin von Dr. Thomas Oberender und Projektverantwortliche für das „Young Directors Project“, am 25.8.2009.

Mit Heinz Filar, Technischer Direktor des Wiener Burgtheaters, am 6.5.2009.

Mit Ing. Klaus Kretschmer, Technischer Direktor der Salzburger Festspiele, am 26.8.2009.

Mit Dr. Thomas Oberender, Schauspielchef der Salzburger Festspiele, am 28.8.2009.

9.6 E-Mails

Von Prof. Jürgen Flimm, Intendant der Salzburger Festspiele, durch seine Referentin Mag. Claudia Mayr-Rankl, vom 25.6.2009.

Von Dr. Katharina Fundulus. Wiener Burgtheater. Sekretariat Technische Gesamtleitung, vom 13.5.2009. (Aufstellung über Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater).

Von Martin Kušej, Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele von 2005 und 2006, vom 3.8.2009.

Von DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger), vom 19.11.2009.

9.7 Sonstige Quellen

Beil, Hermann, Ferbers, Jutta, Peymann Claus, Thiele, Rita (Hrsg.) (1999): Weltkomödie Österreich 13 Jahre Burgtheater 1986-1999. Band II Chronik. Wien: Burgtheater. Österreichischer Bundestheaterverband.

Bertelsmann Schauspielführer (Hrsg.: Völker, Klaus). (1992). Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag.

Bibliothek der Meisterwerke. Schauspiel. Zug: Planet Medien AG.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hrsg.) (2007): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Brauneck, Manfred/Beck, Wolfgang (Hrsg.) (2007): Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Deutsche Oper Berlin (2000): Wagners >Ring< an 1 Abend - Eine Einführung von und mit Lorient. Berlin.

Eigner, Peter/Helige, Andrea (Hrsg.) (1999): Österreichische Wirtschafts- und Sozialgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. 175 Jahr Wiener Städtische Versicherung. Wien-München: Verlag Christian Brandstätter.

Festspielfreunde. (2006): Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele. Ausgabe Juli

Gaubinger, Bernd (Juli 2003): Die wirtschaftliche Bedeutung der Salzburger Festspiele. Eine Studie über Besucherstruktur und Umwegrentabilität. Schriftenreihe der Salzburger Wirtschaft. (Hrsg.: Wirtschaftskammer Salzburg).

Haslauer, Wilfried (1981): Ein Freiheitsraum für die Kunst. S. 9-11. In: Zwink, Eberhard (Hrsg.): Auswirkungen der Salzburger Festspiele auf Wirtschaft und Arbeitsmarkt. Salzburg: Amt der Salzburger Landesregierung, Schriftenreihe des Landespressebüros. Dokumentation. Band Nr. 54.

Kienzle, Siegfried (1999): Schauspielführer der Gegenwart. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. 6. Auflage.

Knaurs großer Schauspielführer. (1985). Mehr als 1000 Einzeldarstellungen zu Werken und ihren Autoren. Wien: Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau..

Kyrer, Alfred (1987): Der wirtschaftliche Nutzen von Festspielen, Fachmessen und Flughäfen am Beispiel der Region Salzburg. Schriftenreihe des Instituts für Wirtschaftswissenschaften an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg. Band 2. Regensburg: Transfer Verlag.

ORF-Landesstudie Salzburg. Gespräch von Eva Halus mit Sven-Eric Bechtolf, gesendet im Kulturjournal von OE1 am 14.7.2009.

Reclams neuer Schauspielführer. (Hrsg.: Siems, Marion). (2005). Begriff: „Hugo von Hofmannsthal“. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Salzburger Festspiele (Hrsg.): Das Programm 2002.

Salzburger Festspiele (Hrsg.): Offizielles Programm der Salzburger Festspiele 2002. Lux, Joachim: Spiel mit den Möglichkeiten. Ein E-mail-Dialog mit Igor Bauersima.

Salzburger Festspiele (Hrsg.): Almanach 2006. Lesebuch und Offizielles Programm. S. 174-175. „...bis die Zuschauer japsend im Sessel hängen.“ Schauspiel-Direktor Martin Kušej über Voraussetzungen und Mechanismen von Komödie und die vielfältige Interpretierbarkeit des Wörtchens ‚Genug!‘“

Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Nachtseite der Vernunft“. Programmheft für das Jahr 2007.

Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Denn stark wie die Liebe ist der Tod“. Programmheft für das Jahr 2008.

Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Das Spiel der Mächtigen“. Programmheft für das Jahr 2009.

Salzburger Festspiele (Hrsg.): „Wo Gott und Mensch zusammenstoßen, entsteht Tragödie“. Programmheft der Salzburger Festspiele für das 2010.

Salzburger Festspiele/ Firma Montblanc: Informationsblatt über das „Young Directors Project“ (Stand: 24.8.2009).

Salzburger Festspiele, Pressekonferenz vom 11.11.2009 (Pressemappe).

Salzburger Festspiele. Spielplanarchiv der Jahre 1945 - 2009.

Salzburger Landestheater (Hrsg.): Programmheft über das Stück „Reinhardt“ von Michael Frayn, S. 3. (Premiere am 14.11.2009).

Der Schauspielführer. Band 20. Das Schauspiel von 2000 bis 2003. (Hrsg.: Greisenegger, Wolfgang). Der Inhalt der wichtigsten Zeitgenössischen Theaterstücke aus aller Welt. Stuttgart: Anton Hiersemann. 2007. (LaBute, Neil: Das Maß der Dinge. Besprechung von Hilde Haider-Pregler).

Zwink, Eberhard (Hrsg.) (1981): Auswirkungen der Salzburger Festspiele auf Wirtschaft und Arbeitsmarkt. Salzburg: Amt der Salzburger Landesregierung, Schriftenreihe des Landespressebüros. Dokumentation. Band Nr. 54.

Salzburger Festspiele⁵⁰³

Gründung

Im Frühjahr 1917 schlug der Regisseur Max Reinhardt in einem Brief an die Intendanz des k.u.k. Hoftheaters in Wien vor, aus staatlichen Mitteln im Park von Schloss Hellbrunn in der Nähe von Salzburg ein Theater zu errichten. Dieses Projekt scheiterte jedoch an den hohen Kosten. Der Dichter Hugo von Hofmannsthal verfasste eine Reihe von Schriften zur Unterstützung des Festspielgedankens und publizierte 1919 eine Festspielprogrammatik. Der Komponist Richard Strauss, der Dirigent und Wiener Hofoperndirektor Franz Schalk und der Bühnenbildner Alfred Roller schlossen sich diesen beiden Künstlern an. Gemeinsam setzten sie den Festspielgedanken gegen alle Widerstände durch. Die ersten Salzburger Festspiele wurden am 22. August 1920 mit Max Reinhardts Inszenierung von Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ auf dem Domplatz eröffnet.⁵⁰⁴

Rechtsträger

„Salzburger Festspielfonds“, Hofstallgasse 1, 5020 Salzburg
Zur Veranstaltung von Festspielen in der Landeshauptstadt Salzburg wurde durch Bundesgesetz vom 12. Juli 1950 ein Fonds errichtet, der die Bezeichnung „Salzburger Festspielfonds“ führt. Dieser Fonds genießt Rechtspersönlichkeit und hat seinen Sitz in der Stadt Salzburg. Zweck des Fonds ist die Vorbereitung und Durchführung der Salzburger Festspiele sowie die Durchführung von Veranstaltungen anderer Art, soweit diese den Zielen und der Würde der Festspiele entsprechen.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Vgl. Salzburger Festspiele. Homepage. Die Institution.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/> (Zugriff am 16.7.2009).

⁵⁰⁴ Vgl. Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. S. 7-34; und vgl. Salzburger Festspiele (Hrsg.): Ein Streifzug durch die Geschichte und die Spielstätten. S. 7.

⁵⁰⁵ Salzburger Festspielfonds-Gesetz. Bundesgesetz vom 12. Juli 1950 über die Errichtung eines „Salzburger Festspielfonds“. BGBl. Nr. 147/1950. § 1 und 2 (1).
http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15029/sbg_festspielefondsgesetz.pdf (Zugriff am 1.1.2010).

Anhang A: Dokumentarischer Anhang Salzburger Festspiele

Organe des Fonds

Delegiertenversammlung 15 Mitglieder

Bund	6 Mitglieder
Land Salzburg	3 Mitglieder
Stadt Salzburg	3 Mitglieder
Fremdenverkehrsförderungsfonds des Landes Salzburg	3 Mitglieder

Kuratorium

Stand: 1.1.2010

Fünf stimmberechtigte Mitglieder:

Kuratoriumsvorsitzende ab 1.1.2010:

Landeshauptfrau Mag. Gabi Burgstaller (Vertreterin des Landes Salzburg),

Mag. Andrea Ecker und Dr. Peter Radel (Vertreter des Bundes),
Bürgermeister Dr. Heinz Schaden (Vertreter der Stadt Salzburg),
LHStv. Dr. Wilfried Haslauer (Vertreter des Salzburger
Fremdenverkehrsförderungsfonds).

Drei Mitglieder mit beratender Stimme:

Dr. Georg Springer (Geschäftsführer der Bundestheater-Holding GmbH),

Dr. Friedrich Gehmacher (Ehemaliger Präsident der
Internationalen Stiftung Mozarteum) und

Dr. Helga Rabl-Stadler, Vorsitzende des Direktoriums der
Salzburger Festspiele.

Direktorium

Stand: 1.1.2010

Dr. Helga Rabl-Stadler, seit 1995 Präsidentin,
Prof. Jürgen Flimm, seit 1. Oktober 2006 Intendant,
DDr. Gerbert Schwaighofer, seit 2001 Kfm. Direktor.

Anhang A: Dokumentarischer Anhang Salzburger Festspiele

Programmatik und

Philosophie

Künstlerisch maßstäbliche Aufführungen in den Sparten Oper, Schauspiel und Konzert anzubieten, die über einen komprimierten Zeitraum von fünf bis sechs Sommerwochen veranstaltet werden in einer Stadt, deren unversehrt erhaltene barocke Architektur selbst bereits die schönste Kulisse bildet – dies ist die Idee der Salzburger Festspiele.

Als das größte und bedeutendste Festival der Welt sind die Salzburger Festspiele oft bezeichnet worden, und tatsächlich lässt sich dieser Ruf durch zahlreiche Superlative belegen – nicht nur, was die Zahl der Veranstaltungen, der jährlichen Besucher oder der angebotenen Karten angeht. Wer immer Rang und Namen hat – Dirigenten, Regisseure, Sänger, Schauspieler und Virtuosen von Weltruf – gibt sich im Juli und August ein Stelldichein an der Salzach. Und selbst die prominentesten Opernstars erarbeiten in wochenlanger, harter Probenzeit ihre Auftritte, sie stellen sich in den Dienst der Festspielphilosophie, die Gründervater Hugo von Hofmannsthal einst entworfen hatte: kein Rampentheater, wie es die Repertoireirooutine mitunter zeitigt, sondern „dramatisches Schauspiel im stärksten Sinne“.⁵⁰⁶

Spielstätten

Großes Festspielhaus, Haus für Mozart, Felsenreitschule, Landestheater, Domplatz, Großer Saal des Mozarteums, Republic, Schüttkasten, Karl-Böhm-Saal, Faistauer Foyer, Große Universitätsaula, Kollegienkirche, Stiftskirche St. Peter, Perner-Insel Hallein.

⁵⁰⁶ Salzburger Festspiele. Die Institution. Programmatik. Programmatik und Philosophie. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/programmatik/> (Zugriff am 2.1.2010).

Anhang A: Dokumentarischer Anhang Salzburger Festspiele

Wirtschaftliche Eckdaten Sommer 2008:⁵⁰⁷

Anzahl der Spieltage	37	
Anzahl der Veranstaltungen	189	
Oper	43	
Schauspiel	68	
Konzert	78	
Gesamtbesucherzahl	253.850	
Platzauslastung	93 %	
Gesamtbudget	49,1 Mill. Euro	
Einnahmen aus dem Kartenvertrieb	22,3 Mill. Euro	46 %
Subventionen (öffentliche Mittel)	13,4 Mill. Euro	27 %
davon		
Bund	40 %	
Land Salzburg	20 %	
Stadtgemeinde Salzburg	20 %	
Fremdenverkehrsförderungsfonds	20 %	
Von Sponsoren	5,4 Mill. Euro	11 %
Vom Verein der Freunde und Förderer	2,2 Mil. Euro	4 %
Sonstige Festspielerträge	4 Mill.	8 %
Reserven aus den Vorjahren	1,8 Mill. Euro	4 %
Eigenwirtschaftlichkeit	73 %	
Zahl der Mitarbeiter		
Jahrespersonal	193	
Saisonpersonal	3145	

⁵⁰⁷ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Daten und Fakten. Wirtschaftliche Eckdaten 2008. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/datenundfakten/> (Zugriff am 16.7.2009).

Anhang B: Dokumentarischer Anhang Wiener Burgtheater

Wiener Burgtheater⁵⁰⁸

Gründung Am 14. März 1741 überließ Kaiserin Maria Theresia dem Theaterunternehmer Selliers ein neben der Hofburg leerstehendes Ballhaus, um dieses in ein Theater umzuwandeln und an Schauspielertruppen zu verpachten. Joseph II. unterstellte es 1776 per Dekret als „Teutsches Nationaltheater“ der Verwaltung des Hofes. 1794 erhielt das Theater den Namen „K.K. Hoftheater nächst der Burg“. Am 14. Oktober 1888 wurde das von Gottfried Semper und Karl Hasenauer errichtete neue Haus am Ring eröffnet.

Das Burgtheater gilt als die bedeutendste Schauspielbühne Österreichs und das größte Sprechtheater Europas.⁵⁰⁹

Gesellschaftsform Gesellschaft mbH.

Gesellschafter Alleineigentümerin: Bundestheater-Holding GesmbH.

Geschäftsführung Künstlerischer Geschäftsführer:
Seit 4. September 2009: Matthias Hartmann, bisher Intendant am Schauspielhaus Zürich
Kaufmännische Geschäftsführerin: Mag. Silvia Stantejsky

Kulturpolitischer Auftrag der Bundestheater gemäß Bundestheaterorganisationsgesetz § 2. (1) – (3)⁵¹⁰

§ 2. (1) Der kulturpolitische Auftrag umfasst folgende Aufgaben:

1. Pflege der klassischen deutschsprachigen und internationalen Theaterkunst und Kultur.

⁵⁰⁸ Vgl. Burgtheater Wien. Homepage. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/index.php> (Zugriff am 4.1.2010).

⁵⁰⁹ Vgl. Burgtheater Wien. Homepage. Über uns. Spielstätten. <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/spielstaetten/Burgtheater-Geschichte-1.at.php> (Zugriff am 4.1.2010).

⁵¹⁰ Bundestheaterorganisationsgesetz – BthOG. BGBl. I Nr.108/1998. „Bundesgesetz über die Neuorganisation der Bundestheater“ Stand 2009. http://www.bundestheater-holding.at/Content.Node2/holding/BThOG_stand_2009.pdf (Zugriff am 4.1.2010).

Anhang B: Dokumentarischer Anhang Wiener Burgtheater

2. Förderung des Zeitgenössischen und innovativer Entwicklungen unter besonderer Berücksichtigung österreichischen Kunstschaffens und dessen Stärkung im internationalen Vergleich.
 3. Gestaltung der Spielpläne in die Richtung, daß diese ein innovatives und pluralistisches Angebot in Form und Inhalt sowie auch künstlerisch risikoreiche Produktionen beinhalten und den Aspekt der Kunstvermittlung besonders bei Kindern und Jugendlichen berücksichtigen.
 4. Schaffung von Zugangs- und Nutzungsmöglichkeiten für das gesamtösterreichische Publikum auch durch den Einsatz von elektronischen und anderen Massenmedien unter Berücksichtigung neuer medialer Entwicklungen.
 5. Internationale Repräsentation österreichischer Bühnenkunst.
- (2) Die Bühnen sind nach folgenden Grundsätzen zu führen:
1. Es ist ein ganzjähriger, der jeweiligen Sparte entsprechender Spielbetrieb mit angemessenen Spielbetriebspausen, die in Summe zwei Monate nicht übersteigen dürfen, zu gewährleisten.
 2. Die Theater sind als Repertoiretheater zu führen, wobei das Repertoire durch eine entsprechende Anzahl von jährlichen Neuinszenierungen zu erweitern und durch Neueinstudierungen und Wiederaufnahmen zu pflegen ist.
 3. Die mit Monatsvertrag an den Musiktheatern engagierten Solisten sollen verpflichtet werden, sowohl an der Staatsoper als auch an der Volksoper aufzutreten.
 4. Beim künstlerischen Personal ist das Ensembleprinzip zu pflegen. Gäste können ergänzend im Sinne der Erhöhung des künstlerischen Niveaus engagiert werden.
 5. Die Vorstellungen sind grundsätzlich in den eigenen Häusern nach einem festgelegten Spielplan durchzuführen; darüber hinaus können zeitlich befristet zusätzlich Bühnen zu Spielstätten bestimmt werden, wenn dadurch ein künstlerischer und/oder wirtschaftlicher Nutzen zu erwarten

Anhang B: Dokumentarischer Anhang Wiener Burgtheater

ist.

6. Die Theaterleitung hat nach den Erfordernissen einer wirtschaftlichen, zweckmäßigen und sparsamen Gebarung unter Bedachtnahme auf die verfügbaren Mittel gemäß § 7 zu erfolgen.
7. Die Kooperation mit anderen künstlerisch führenden Veranstaltern ist anzustreben.
8. Die Durchführung von Gastspielen an anderen Bühnen, bei Festivals oder an anderen Spielstätten, insbesondere in den Bundesländern, ist anzustreben; die Aufrechterhaltung des Theaterbetriebes muss in diesen Zeiträumen sichergestellt sein.

(3) Das Burgtheater mit seinen Spielstätten ist gleichzeitig das österreichische Nationaltheater und somit die führende Schauspielbühne der Republik Österreich. Ihr internationaler Stellenwert im Vergleich zu anderen führenden europäischen Theatern ist zu erhalten und auszubauen. Der Spielplan ist so zu gestalten, dass er die Begegnung mit zeitgenössischer Literatur ebenso wie mit der klassischen Weltliteratur ermöglicht und für neueste Erscheinungsformen des Theaterlebens offen ist, wobei auch eine gezielte Förderung kultureller Produktionen österreichischen Ursprungs erfolgen soll. Gleichzeitig hat das Burgtheater dem Stellenwert als zentraler Ort künstlerischer Kommunikation und Auseinandersetzung Rechnung zu tragen.“

Spielstätten: ⁵¹¹

Burgtheater, 1010 Wien, Dr. Karl Lueger Ring 2,
Akademietheater, 1030 Wien, Lisztstraße 1,
Kasino am Schwarzenbergplatz, 1010 Wien, Am
Schwarzenbergplatz 1, und
Vestibül, 1010 Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 2.

⁵¹¹ Vgl. Burgtheater Wien. Homepage. Über uns. Spielstätten.
<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/spielstaetten/Burgtheater-Geschichte-1.at.php>
(Zugriff am 4.1.2010).

Anhang B: Dokumentarischer Anhang Wiener Burgtheater

Ensemble-Mitglieder

Stand 1.1.2010

Schauspieler:	86
davon Damen	34
davon Herren	52
Gäste:	58
davon Damen	26
davon Herren	32
Regisseure	24

Spielsaison 2007/2008:⁵¹²

Anzahl der Vorstellungen und Besucher in der Spielsaison 2007/2008						
	Vorstellungen		Gastspiele		Insgesamt	
	Anzahl	Besucher	Anzahl	Besucher	Anzahl	Besucher
Burgtheater	250	228.207	22	15.072	272	243.279
Akademietheater	284	121.559	3	1.605	287	123.164
Kasino	155	16.394	9	2.672	164	19.066
Vestibül	132	6.813	--	--	132	6.813
Gesamt	821	372.973	34	19.349	855	392.322

Vorstellungen	821
Anzahl der Besucher in Wien	372.973
Sitzplatzauslastung	84,38 %
Anzahl der Premieren	21
davon im Burgtheater	7
davon im Akademietheater	6
davon im Kasino	4
davon im Vestibül	4
Anzahl der Repertoirestücke	30
davon im Burgtheater	12
davon Akademietheater	12
davon Kasino	3

⁵¹² Vgl. Geschäftsbericht 2007/2008 der Burgtheater GmbH. S. 85-99. Werkstatistik. Besucherstatistik.

Verkaufsstatistik. Gewinn- und Verlustrechnung für das Geschäftsjahr 2007/2008.

http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node%2Fhome%2Fmagazin%2FBurg_GB0708_FINAL_web.pdf&ei=me_RSqGnGM7__Ab_s9XZAg&rct=j&q=Gesch%C3%A4ftsbericht+Burgtheater+2007%2F2008&usg=AFQjCNF7Y1TMYdwO8s_NMdoNCqTQi g0IOA (Zugriff am 13.1.2010)

Anhang B: Dokumentarischer Anhang Wiener Burgtheater

davon Vestibül	3
Gastspiele des Burgtheaters	34 Vorstellungen (19.349 Besucher)
Gastspiele im Burgtheater	2 Vorstellungen
Umsatzerlöse	8,2 Mio. Euro
davon aus Kartenvertrieb	5,6 Mio. Euro
davon aus Gastspielen	549.600 Euro
davon aus Produktionsbeiträgen	
Salzburger Festspiele und Impuls Tanz	270.000 Euro
Sonstige betriebliche Erträge	47,8 Mio. Euro
davon Zuwendungen aus öffentlichen Mitteln	45,9 Mio. Euro
davon aus Sponsor- und Förderbeiträgen	rd. 1,2 Mio. Euro
Personalaufwand	39,2 Mio. Euro
Zahl der Mitarbeiter des Burgtheaters:⁵¹³	611 (Beamte, Vertragsbedienstete, Angestellte, künstlerisches und Technisches Personal)

⁵¹³ Vgl. Geschäftsbericht 2007/2008 der Bundestheater-Holding GmbH. S. 23. „Zahl der MitarbeiterInnen je Gesellschaft.“ http://www.bundestheater-holding.at/Content.Node2/holding/Holding_GB_0708_web.pdf (Zugriff am 18.10.2009).

Anhang C: Das Schauspiel von 1945 – 2009. Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen), Koproduktionen, Gastspiele

1. Das Schauspiel in den Jahren nach dem Krieg (1945-1947) und unter Schauspielchef Ernst Lothar (1948-1959)					
Jahr	Neuinszenierungen (Eigenproduktionen)	Wiederaufnahmen (Eigenproduktionen)	Koproduktionen	Gastspiele	Gesamt
1945	1				1
1946	1	1			2
1947	2				2
1948	1	1			2
1949	2	1			3
1950	2	1			3
1951	2	1			3
1952	3				3
1953	1	1			2
1954		1			1
1955	1	1		1	3
1956	1	1			2
1957	2	1			3
1958	2	1			3
1959	2	1			3
	23	12		1	36
In %	64 %	33 %	---	3 %	100 %

Anhang C: Das Schauspiel von 1945 – 2009. Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen), Koproduktionen, Gastspiele

2. Das Schauspiel unter Herbert von Karajan (1960-1989)					
Jahr	Neuinszenierungen (Eigenproduktionen)	Wiederaufnahmen (Eigenproduktionen)	Koproduktionen	Gastspiele	Gesamt
1960	2				2
1961	3				3
1962	1	3			4
1963	2				2
1964	1	3			4
1965	2	3			5
1966	1	1			2
1967	2	2			4
1968	1	2			3
1969	2				2
1970	2	1			3
1971	1	1			2
1972	3	1			4
1973	4	1		1	6
1974	1	4			5
1975	2	1			3
Übertrag	30	23		1	54

Anhang C: Das Schauspiel von 1945 – 2009. Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen), Koproduktionen, Gastspiele

Übertrag	30	23		1	54
1976	2	2			4
1977	1	1			2
1978	1	2			3
1979	1	2			3
1980	1	3			4
1981	2	2			4
1982	3	1			4
1983	1	3			4
1984	1	2		2	5
1985	2	2			4
1986	2	1	1		4
1987	2	1			3
1988	1	2			3
1989	1	2			3
Gesamt	51	49	1	3	104
In %	49 %	47 %	1 %	3 %	100 %

Anhang C: Das Schauspiel von 1945 – 2009. Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen), Koproduktionen, Gastspiele

3. Das Schauspiel in der Interimszeit (1990–1991) und unter Gérard Mortier (1992-2001)					
Jahr	Neuinszenierungen (Eigenproduktionen)	Wiederaufnahmen (Eigenproduktionen)	Koproduktionen	Gastspiele	Gesamt
1990	2	1			3
1991		2	1		3
1992	2	1		1	4
1993	2	3	3		8
1994	2	3			5
1995	2	2			4
1996	2	2		3	7
1997	1	2	1		4
1998		1	5	1	7
1999	1	1	4		6
2000		1	4		5
2001	1	1	2	2	6
	15	20	20	7	62
%	25 %	32 %	32 %	11 %	100 %

Anhang C: Das Schauspiel von 1945 – 2009. Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen), Koproduktionen, Gastspiele

4. Das Schauspiel unter Peter Ruzicka (2002-2006) - ohne „Young Directors Project“					
Jahr	Neuinszenierungen (Eigenproduktionen)	Wiederaufnahmen (Eigenproduktionen)	Koproduktionen	Gastspiele	Gesamt
2002	2		3		5
2003	1	2	1	2	6
2004		1	4	1	6
2005		1	4	1	6
2006		1	3	2	6
	3	5	15	6	29
In %	10 %	17 %	52 %	21 %	100 %

5. Das Schauspiel unter Jürgen Flimm (2007-2009) - ohne „Young Directors Project“					
Jahr	Neuinszenierungen (Eigenproduktionen)	Wiederaufnahmen (Eigenproduktionen)	Koproduktionen	Gastspiele	Gesamt
2007	1	1	3		5
2008	1	1	3	3	8
2009		2	2	2	6
	2	4	8	5	19
In %	11 %	21 %	42 %	26 %	100 %

Anhang C: Das Schauspiel von 1945 – 2009. Eigenproduktionen (Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen), Koproduktionen, Gastspiele

6. Das Schauspiel von 1945-2009 - ohne „Young Directors Project“					
Jahre	Neuinszenierungen (Eigenproduktionen)	Wiederaufnahmen (Eigenproduktionen)	Koproduktionen	Gastspiele	Gesamt
1945-1959	23	12		1	36
1960-1989	51	49	1	3	104
1990-2001	15	20	20	7	62
2002-2006	3	5	15	6	29
2007-2009	2	4	8	5	19
Gesamt	94	90	44	22	250
In %	37 %	36 %	18 %	9 %	100 %

Quelle: Salzburger Festspiele. Spielplanarchiv der Jahre 1945 - 2009. (Eigene Aufstellung).

Salzburger Festspiele:⁵¹⁴

Ritter, Dene, Voss

Von Thomas Bernhard

Uraufführung

Spielstätte: Landestheater

Koproduktion mit dem Wiener Burgtheater

Premiere in Salzburg: 18. August 1986

6 Vorstellungen, 4.212 Besucher, Auslastung: 97 %.⁵¹⁵

LEADING TEAM:

Inszenierung:	Claus Peymann
Bühnenbild:	Karl-Ernst Hermann
Kostüme:	Karl-Ernst Hermann
Dramaturgie:	Vera Sturm

BESETZUNG:

Voss ist Ludwig	Gert Voss
Dene, seine ältere Schwester	Kirsten Dene
Ritter, seine jüngere Schwester	Ilse Ritter

⁵¹⁴ Vgl. Salzburger Festspiele. Spielplanarchiv 1986. Schauspiel. Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/644/id/642/sid/19/year/1986/> (Zugriff am 8.9.2009).

⁵¹⁵ Vgl. E-Mail DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger) an den Verfasser vom 19.11.2009.

Burgtheater Wien:⁵¹⁶

Spielstätte: Akademietheater

Premiere in Wien : 4. September 1986

Anschließend Übernahme der Uraufführungsinszenierung in Originalbesetzung ins Repertoire des Burgtheaters.

Insgesamt 121 Vorstellungen bis 2. Mai 2004

davon Gastspiele:

1987: Theatertreffen Berlin (3 Aufführungen)

1988/89: Deutsches Schauspielhaus Hamburg (9 Aufführungen)

1991: Theater der Welt Essen (3 Aufführungen)

1992: Theater de Singel Antwerpen (3 Aufführungen)

1993: Israel Festival Jerusalem (3 Aufführungen)

1996: Theaterfestival Deutscher Sprache Prag (2 Aufführungen)

Fernsehaufzeichnung durch den ORF 1987.

Im Rahmen der „edition Burgtheater II Thomas Bernhard“ wurde eine DVD (Nr. 18) der Inszenierung von Claus Peymann produziert. (Aufzeichnung aus dem Akademietheater 1986).

Bis 1997 im Repertoire (letzte Aufführung am 5. April 1997).

Wiederaufnahme der Uraufführungsinszenierung in Originalbesetzung anlässlich des 15. Todestages von Thomas Bernhard (12. Februar 2004) im Akademietheater in Wien am 31. Jänner 2004. Das Stück wurde bis 2. Mai 2004 in Wien gespielt und wurde Anfang September 2004 mit den gleichen Darstellern ins Repertoire des Berliner Ensembles übernommen.⁵¹⁷

⁵¹⁶ Vgl. Beil, Hermann/Ferbers, Jutta/ Peymann, Claus/Thiele, Rita (Hrsg.): Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999.. Band II. Chronik. Wien 1999. Spielzeit 1986/87. S. 4; und vgl. E-Mail von Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung, an den Verfasser vom 13.5.2009. (Aufstellung über die Koproduktionen des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen).

⁵¹⁷ Vgl. OE1.ORF.at. Highlights: Standing ovations für „Ritter, Dene Voss“.

<http://oe1.orf.at/highlights/7420.html> (Zugriff am: 19.9.2009) und vgl. Spiegel-Online. Kultur vom 17.2.2004: „Dann kracht das Berliner Ensemble zusammen.“

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,286774,00.html> (Zugriff am: 19.9.2009).

Salzburger Festspiele:⁵¹⁸

Der Schwierige

Lustspiel in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal

Neuinszenierung

Spielstätte: Landestheater

Koproduktion mit dem Wiener Burgtheater

Premiere in Salzburg: 26. Juli 1991

12 Vorstellungen, 8.864 Besucher, Auslastung: 108 %.⁵¹⁹

Fernsehaufzeichnung durch den ORF v. 26. bis 28. Juli 1991

LEADING TEAM:

Inszenierung:	Jürgen Flimm
Bühnenbild:	Erich Wonder
Kostüme:	Karl Lagerfeld
Licht:	Heinrich Brunke
Musik:	Peter Fischer

BESETZUNG:

Hans Karl Bühl	Karlheinz Hackl
Crescence	Gertraud Jesserer
Stani	Boris Eder
Helene Altenwyl	Julia Stemberger
Altenwyl	Wolfgang Gasser

⁵¹⁸ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 1991. Schauspiel. Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/603/id/601/sid/14/year/1991/> (Zugriff am 8.9.2009).

⁵¹⁹ Vgl. E-Mail DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger) an den Verfasser vom 19.11.2009.

Anhang E: Dokumentarischer Anhang zu „Der Schwierige“ von Hugo von Hofmannsthal

Antoinette Hechingen	Nicolin Kunz
Hechingen	Joachim Bißmeier
Neuhoff	August Zirner
Edine	Kitty Speiser
Nanni	Stephanie Liebscher
Huberta	Eva Maria Admiral
Agathe	Dunja Sowinetz
Neugebauer	Peter Wolfsberger
Lukas	Edd Stavjanik
Vinzenz	Roman Kaminski
Ein berühmter Mann	Otto Schenk
Wenzel	Karl Mittner
Diener bei Altenwyl	Johannes Krisch

Burgtheater Wien:⁵²⁰

Spielstätte: Burgtheater

Premiere in Wien : 12. September 1991

LEADING TEAM:

Inszenierung:	Jürgen Flimm
Bühnenbild:	Erich Wonder
Kostüme:	Karl Lagerfeld
Licht:	Heinrich Brunke
Musik:	Peter Fischer
Musikalische Einstudierung:	Georg Wagner

⁵²⁰ Vgl. Beil, Hermann/Ferbers, Jutta/ Peymann, Claus/Thiele, Rita (Hrsg.): Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999. Band II. Chronik. Wien 1999. Spielzeit 1991/92. S.192; und vgl. E-Mail von Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung, an den Verfasser vom 13.5.2009. (Aufstellung über die Koproduktionen des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen).

Anhang E: Dokumentarischer Anhang zu „Der Schwierige“ von Hugo von Hofmannsthal

BESETZUNG:

Hans Karl Bühl	Karlheinz Hackl
Crescence	Gertraud Jesserer
Stani	Boris Eder/Johannes Krisch
Helene Altenwyl	Julia Stemberger/Silvia Vas
Altenwyl	Wolfgang Gasser
Antoinette Hechingen	Nicolin Kunz/Ulrike Beimbold
Hechingen	Joachim Bißmeier
Neuhoff	August Zirner
Edine	Kitty Speiser/Maresa Hörbinger
Nanni	Stephanie Liebscher/Krista Birkner/Ute Springer
Huberta	Eva-Maria Admiral/Annette Gleichmann
Agathe	Dunja Sowinetz/Helma Gautier
Neugebauer	Peter Wolfsberger/Robert Meyer
Lukas	Edd Stavjanik
Vinzenz	Roman Kaminski
Ein berühmter Mann	Martin Schwab/Hermann Schmid
Wenzel	Karl Mittner/Herbert Kucera
Diener bei Altenwyl	Johannes Krisch/Ingolf Müller

Insgesamt 51 Aufführungen in Wien mit 54.654 Zuschauern

80,93 % Platzauslastung

Letzte Vorstellung: 2. Jänner 1995

Fernsehaufzeichnung durch ORF vom 26. - 28.7.1991.

DVD Life-Aufnahme von 1991.

Salzburger Festspiele:⁵²¹

Das Maß der Dinge

(the shape of things)

Komödie von Neil LaBute

Deutsch von Jakob Kraut

Spielstätte: republic

Neuinszenierung - Deutschsprachige Erstaufführung

Koproduktion mit dem Burgtheater Wien

im Rahmen des „Young Directors Project“

Premiere in Salzburg: 2. August 2002

5 Vorstellungen, 2.029 Besucher, Auslastung: 115,9 %.⁵²²

LEADING TEAM

Inszenierung, Bühne, Kostüme:	Igor Bauersima
Video:	Georg Lendorff
Musik:	Igor Bauersima und Raphael von Bargaen
Licht:	Hans Siegel
Produktionsdramaturgie:	Joachim Lux

BESETZUNG

Adam	Daniel Jesch
Evelyn	Johanna Wokalek
Jenny	Dorothee Hartinger
Phillip	Raphael von Bargaen

⁵²¹ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv. 2002. Schauspiel. Neil LaBute: Das Mass der Dinge.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/471/id/469/sid/2/year/2002/> (Zugriff am 13.9.2009).

⁵²² Vgl. E-Mail DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger) an den Verfasser vom 19.11.2009.

Burgtheater Wien:⁵²³

Spielstätte:	Akademietheater
Premiere in Wien :	6. September 2002

LEADING TEAM

Regie, Bühne, Kostüme:	Igor Bauersima
Mitarbeit Bühnenbild:	Alexandra Deutschmann
Mitarbeit Kostüme:	Johanna Lakner
Video:	Georg Lendorff
Musik:	Igor Bauersima und Raphael von Bargaen
Licht:	Hans Siegel
Produktionsdramaturgie:	Joachim Lux

BESETZUNG

Adam	Daniel Jesch
Evelyn	Johanna Wokalek
Jenny	Dorothee Hartinger
Phillip	Raphael von Bargaen

Insgesamt 67 Aufführungen (inkl. Gastspieltätigkeit),
davon 4 Gastspiele in Hamburg-Bergedorf (Theater Haus im Park) in
den Jahren 2005 und 2007.

Letzte Vorstellung: 1. April 2007 (in Hamburg-Bergedorf).

⁵²³ Vgl. E-Mail von Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung, an den Verfasser vom 13.5.2009. (Aufstellung über die Koproduktionen des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen).

Salzburger Festspiele:⁵²⁴

KÖNIG OTTOKARS GLÜCK UND ENDE

Trauerspiel in fünf Aufzügen von Franz Grillparzer

Spielstätte: Perner-Insel, Hallein

Neuinszenierung

Koproduktion mit dem Burgtheater Wien

Premiere in Salzburg: 8. August 2005

11 Vorstellungen mit 7.729 Besuchern, Auslastung: 103 %.⁵²⁵

LEADING TEAM:

Inszenierung	Martin Kušej
Bühne	Martin Zehetgruber
Kostüme	Heide Kastler
Musik	Bert Wrede
Licht	Reinhard Traub
Dramaturgie	Sebastian Huber

BESETZUNG:

Primislaus Ottokar, König von Böhmen	Tobias Moretti
Margarethe von Österreich	Elisabeth Orth
Benesch von Diedicz	Karl Merkatz
Milota von Rosenberg	Johannes Krisch

⁵²⁴ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 2005. Schauspiel. Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende.
<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/765/id/763/sid/41/>
(Zugriff am 9.8.2009).

⁵²⁵ Vgl. E-Mail DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger), an den Verfasser vom 19.11.2009.

Anhang G: Dokumentarischer Anhang zu „König Ottokars Glück und Ende“ von Franz Grillparzer

Zawisch von Rosenberg	Nicholas Ofczarek
Berta, Beneschs Tochter	Sabine Haupt
Braun von Olmütz, des Königs Kanzler	Rudolf Melichar
Kunigunde von Massovien	Bibiana Beglau
Rudolf von Habsburg	Michael Maertens
Der alte Merenberg	Paul Wolff-Plottegg
Seyfried Merenberg	Daniel Jesch
Ottokar von Hornek	Wolfgang Gasser
Burggraf von Nürnberg	Johannes Terne
Herbott von Füllenstein	Michele Cuciuffo
Heinrich von Lichtenstein	Robert Reinagl
Kärntner	Ronald K. Hein

Burgtheater Wien:⁵²⁶

Spielstätte:	Burgtheater
Premiere in Wien:	15. Oktober 2005
Insgesamt 40 Vorstellungen	
Letzte Vorstellung:	12. April 2009.

LEADING TEAM:

Inszenierung	Martin Kušej
Bühne	Martin Zehetgruber

⁵²⁶ Vgl. E-Mail von Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung, an den Verfasser vom 13.5.2009. (Aufstellung über die Koproduktionen des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen); und vgl. Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht über die Spielsaison 2005/2006. http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAYQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node%2FHome%2Fmagazin%2FGESCHAEFTSBERICHT_05-06.pdf&rct=j&q=Gesch%3A%4ftsbericht+Burgtheater+2005%2F2006&ei=qg2dS92zNqjJ_gauqqj7CQ&usg=AFQjCNEZnUAvAm-3QgGtiaocnjJo9xKPQ (Zugriff am 13.1.2010); und vgl. Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht über die Spielsaison 2006/2007. http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node%2FHome%2Fmagazin%2FBurg_080211.pdf&rct=j&q=Gesch%3A%4ftsbericht+Burgtheater+Wien+2006%2F2007&ei=neRNS-yODtjRjAfuw4jEDQ&usg=AFQjCNEf_dYcpoAykzILhhv9RQJKpJcizQ (Zugriff am 13.1.2010).

Anhang G: Dokumentarischer Anhang zu „König Ottokars Glück und Ende“ von Franz Grillparzer

Kostüme	Heide Kastler
Musik	Bert Wrede
Licht	Reinhard Traub
Dramaturgie	Sebastian Huber

BESETZUNG:

Primislaus Ottokar, König von Böhmen	Tobias Moretti
Margarethe von Österreich	Elisabeth Orth
Benesch von Diedicz	Karl Merkatz
Milota von Rosenberg	Johannes Krisch
Zawisch von Rosenberg	Nicholas Ofczarek
Berta, Beneschs Tochter	Sabine Haupt
Braun von Olmütz, des Königs Kanzler	Rudolf Melichar
Kunigunde von Massovien	Bibiana Beglau
Rudolf von Habsburg	Michael Maertens
Der alte Merenberg	Paul Wolff-Plottegg
Seyfried Merenberg	Daniel Jesch
Ottokar von Hornek	Wolfgang Gasser/Udo Samel
Burggraf von Nürnberg	Johannes Terne
Herbott von Füllenstein	Michele Cuciuffo
Heinrich von Lichtenstein	Robert Reinagl
Kärntner	Ronald K. Hein
Stimme	David Palastanga

Fernsehaufzeichnung durch den ORF am 26./27./28. März 2006.

Die Aufnahme setzt sich aus Aufzeichnungen dreier Aufführungen, kombiniert mit Nahaufnahmen einzelner Szenen, zusammen und wurde ähnlich einem Spielfilm geschnitten. Sie wurde am 26. Oktober 2006 in ORF2 ausgestrahlt und

Anhang G: Dokumentarischer Anhang zu „König Ottokars Glück und Ende“ von Franz Grillparzer

war am 11. November 2006 auf 3sat und am 6., 11., 16. und 28. Jänner 2007 auf dem ZDF-Theaterkanal zu sehen.

Publikumsgespräch im Burgtheater: 17. Dezember 2006.

Im Rahmen der „edition Burgtheater I“ wurde eine DVD (Nr. 11) der Inszenierung von Martin Kušej produziert.

Salzburger Festspiele:⁵²⁷

Höllenangst

Posse mit Gesang in drei Akten von Johann Nepomuk Nestroy

Spielstätte: Salzburger Landestheater

Neuinszenierung

Koproduktion mit dem Burgtheater Wien

Premiere in Salzburg: 23. Juli 2006

7 Vorstellungen mit 4.887 Besuchern, Auslastung: 103 %.⁵²⁸

LEADING TEAM:

Inszenierung	Martin Kušej
Bühne	Martin Zehetgruber
Kostüme	Heide Kastler
Musik	Bert Wrede
Dramaturgie	Sebastian Huber

BESETZUNG:

Baronesse Adele von Stromberg	Alexandra Henkel
Freiherr von Stromberg	Johannes Krisch
Freiherr von Reichthal	Dietmar König
von Arnstedt, Staatssekretär	Denis Petkovic
von Thurming, Oberrichter	Joachim Meyerhoff
Pfrim, ein alter Schuster	Martin Schwab
Eva, seine Frau	Barbara Petritsch

⁵²⁷ Vgl. Salzburger Festspiele. Die Institution. Spielplanarchiv 2006. Schauspiele. Johann Nepomuk Nestroy: Höllenangst.

<http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/830/id/826/sid/58/> (Zugriff am 15.8.2009).

⁵²⁸ Vgl. E-Mail DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger) an den Verfasser vom 19.11.2009.

Anhang H: Dokumentarischer Anhang zu „Höllenangst“ von Johann Nepomuk Nestroy

Wendelin, beider Sohn	Nicholas Ofczarek
Rosalie, Kammerjungfer	Caroline Peters
Johann, Gendarm/Freiheitskämpfer	Daniel Jesch
Gottfried, Gendarm/Freiheitskämpfer	Robert Reinagl
Ignaz, Kommissär/Freiheitskämpfer	Paul Wolff-Plottegg
Der Mann in der Menge	Louie Austen
Gendarmen: Thomas Bäuml, Gerhard Hänfling, Nenad Ikodinovic	

Burgtheater Wien:⁵²⁹

Spielstätte:	Burgtheater
Premiere in Wien :	3. September 2006
Insgesamt 55 Vorstellungen	
davon 4 Gastspiele	
(6./7. April 2008 in Bozen im Waltherhaus)	
(7./8. Juni 2008, in München, Residenztheater)	
Letzte Vorstellung:	22. Juni 2009.

⁵²⁹ Vgl. E-Mail von Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung, an den Verfasser vom 13.5.2009. (Aufstellung über die Koproduktionen des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen); vgl. Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht 2005/2006.
http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FGESCHAEFTSBERICHT_05-06.pdf&lrct=j&q=Burgtheater+Wien+Gesch%C3%A4ftsbericht+2005%2F2006+&ei=4JhRS7WDCNqb_Abmq6iUCg&usg=AFQjCNEZnUAvAm-3QgGtiaocnjJo9xKPQ (Zugriff am 13.1.2010);
vgl. Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht 2006/2007.
http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FBurg_080211.pdf&lrct=j&q=Burgtheater+Wien+Gesch%C3%A4ftsbericht+2006%2F2007+&ei=cJpRS9iaO4KF_Aa5ifWpCg&usg=AFQjCNEf_dYcpoAykzILhhv9RQJKpJcizQ (Zugriff am 13.1.2010);
und vgl. Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht 2007/2008.
http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FBurg_GB0708_FINAL_web.pdf&lrct=j&q=Burgtheater+Wien+Gesch%C3%A4ftsbericht+2007%2F2008+&ei=PptRS67sLI-X_Qbj_K2cCg&usg=AFQjCNF7Y1TMYdwO8s_NMdoNCqTQig0IOA (Zugriff am 13.1.2010).

**Anhang H: Dokumentarischer Anhang zu „Höllenangst“ von Johann Nepomuk
Nestroy**

LEADING TEAM:

Inszenierung	Martin Kušej
Bühne	Martin Zehetgruber
Kostüme	Heide Kastler
Musik	Bert Wrede
Licht	Reinhard Traub
Dramaturgie	Sebastian Huber

BESETZUNG:

Baronesse Adele von Stromberg	Alexandra Henkel/Pauline Knof
Freiherr von Stromberg	Johannes Krisch
Freiherr von Reichthal	Dietmar König
von Arnstedt, Staatssekretär	Denis Petkovic
von Thurming, Oberrichter	Joachim Meyerhoff
Pfrim, ein alter Schuster	Martin Schwab
Eva, seine Frau	Barbara Petritsch
Wendelin, beider Sohn	Nicholas Ofczarek
Rosalie, Kammerjungfer	Caroline Peters
Johann, Gendarm/Freiheitskämpfer	Daniel Jesch
Gottfried, Gendarm/Freiheitskämpfer	Robert Reinagl
Ignaz, Kommissär/Freiheitskämpfer	Paul Wolff-Plottegg
Louis Cypher	Louie Austen

Fernsehaufzeichnung durch den ORF vom 7. - 9. November 2006.

Ausstrahlung durch den ORF am 7. April 2007.

Gegenstand eines Publikumsgesprächs im Burgtheater: 23. Jänner 2007.

Im Rahmen der „edition Burgtheater I“ wurde eine DVD (Nr. 13) der Inszenierung von Martin Kušej produziert.

Salzburger Festspiele:⁵³⁰

Albert Ostermaier: Ersatzbank

Im Rahmen des „Magazin des Glücks“

Komödie

Koproduktion mit dem Wiener Burgtheater und dem Thalia Theater Hamburg

Uraufführung

Spielstätte: Salzburg Kulisse - Haus für Mozart

Premiere in Salzburg: 7. August 2006

3 Aufführungen mit 283 Besuchern, Auslastung: 62,9 %.⁵³¹

LEADING TEAM:

Inszenierung Martin Kušej, Henning Bock

Kostüm Dorothea Nicolai

Licht Norbert Gottwald

Dramaturgie Anika Steinhoff

BESETZUNG:

Uwe Werner Wölbern

Bianca Claudia Renner

⁵³⁰ Vgl. E-Mail von Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung, an den Verfasser vom 13.5.2009 (Aufstellung über die Koproduktionen des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen); und vgl. OE1.ORF.at. Kultur. Bühne. „Ostermaier-Uraufführung in Salzburg.“ Bericht vom 7.8.2006. <http://oe1.orf.at/inforadio/66898.html?filter=5> (Zugriff am 22.8.2009).

⁵³¹ Vgl. E-Mail DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger) vom 19.11.2009.

Burgtheater Wien:⁵³²

Spielstätte: Kasino am Schwarzenbergplatz

Premiere in Wien: 29. März 2007

Leading Team und Besetzung wie in Salzburg

Insgesamt 10 Vorstellungen

685 Besucher

Sitzplatzauslastung: 97,96 %.

Letzte Vorstellung 29. Juni 2007

Thalia Theater Hamburg:

Premiere im Thalia Theater in Hamburg: 13. Dezember 2006

Leading Team und Besetzung wie in Salzburg und Wien.

⁵³² Vgl. E-Mail von Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung, an den Verfasser vom 13.5.2009 (Aufstellung über die Koproduktionen des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen); und vgl. Burgtheaters GmbH. Geschäftsbericht 2006/2007.
http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FBurg_080211.pdf&rct=j&q=Burgtheater+Wien+Geschichte%2FA4ftsbericht+2006%2F2007+&ei=cJpRS9iaO4KF_Aa5ifWpCg&usg=AFQjCNEf_dYcpoAykzILhhv9RQJKpJcizQ (Zugriff am 13.1.2010).

Salzburger Festspiele:⁵³³

Die Unvernünftigen sterben aus

von Peter Handke

Spielstätte: Republic

Neuinszenierung

Koproduktion mit dem Burgtheater Wien

im Rahmen des „Young Directors Project“

Premiere in Salzburg: 10. August 2006

3 Vorstellungen mit 1.111 Besuchern, Auslastung: 92,6 %.⁵³⁴

LEADING TEAM:

Inszenierung: Friederike Heller

Bühnenbild und Kostüme. Sabine Kohlstedt

Dramaturgie: Sebastian Huber

BESETZUNG:

Hermann Quitt, Unternehmer Philipp Hochmair

Hans, sein Vertrauter Hermann Scheidleder

Franz Kilb, Kleinaktionär Michael Tregor

Harald von Wullnow, Unternehmer Rudolf Melichar

Berthold Koerber-Kent Unternehmer Jörg Ratjen

Karl-Heinz Lutz, Unternehmer Markus Meyer

Paula Tax, Unternehmerin Dorothee Hartinger

Quitts Frau Sachiko Hara

⁵³³ Vgl. Salzburger Festspiele. Spielplanarchiv 2006. Schauspiel. Peter Handke: Die Unvernünftigen sterben aus. <http://www.salzburgerfestspiele.at/dieinstitution/dienste/spielplanarchiv/archivedetails/pid/835/id/831/sid/58/> (Zugriff am 1.8.2009).

⁵³⁴ Vgl. E-Mail DDr. Gerbert Schwaighofer, Kaufmännischer Direktor der Salzburger Festspiele (durch seine Sekretärin Frau Ursula Kastinger), an den Verfasser vom 19.11.2009.

Burgtheater Wien:⁵³⁵

Spielstätte:	Akademietheater
Voraufführungen:	3. und 4. September 2006
Premiere in Wien:	5. September 2006

LEADING TEAM:

Regie:	Friederike Heller
Bühnebild und Kostüme:	Sabine Kohlstedt
Video:	Philipp Haupt
Licht:	Felix Dreyer
Dramaturgie:	Sebastian Huber

BESETZUNG:

Hermann Quitt, Unternehmer	Philipp Hochmair
Hans, sein Vertrauter	Hermann Scheidleder
Franz Kilb, Kleinaktionär	Michael Tregor
Harald v. Wullnow, Unternehmer	Rudolf Melichar
Berthold Koerber-Kent, Unternehmer	Jörg Ratjen
Karl-Heinz Lutz, Unternehmer	Markus Meyer
Paula Tax, Unternehmerin	Dorothee Hartinger
Sachiko Hara	Quitts Frau

In der Spielsaison 2006/07 ins Repertoire des Burgtheaters übernommen.

27 Vorstellungen, 11.702 Besucher.

Letzte Vorstellung am 25. Mai 2007.

Sitzplatzauslastung: 87,88 %.

⁵³⁵ Vgl. E-Mail von Dr. Katharina Fundulus, Wiener Burgtheater, Sekretariat Technische Gesamtleitung, an den Verfasser vom 13.5.2009. (Aufstellung über die Koproduktionen des Wiener Burgtheaters mit den Salzburger Festspielen); und vgl. Burgtheater GmbH. Geschäftsbericht 2006/2007. S. 18. („Leading Team“ und Besetzung). S. 94-95. (Aufgeführte Werke Akademietheater).
http://www.google.at/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=1&ved=0CAkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.burgtheater.at%2FContent.Node2%2Fhome%2Fmagazin%2FBurg_080211.pdf&rct=j&q=Burgtheater+Wien+Gesch%3A4ftsbericht+2006%2F2007+&ei=cJpRS9iaO4KF_Aa5ifWpCg&usg=AFQjCNEf_dYcpoAykzILhhv9RQJKpJcizQ (Zugriff am 13.1.2010).

Anhang J: Dokumentarischer Anhang zu „Die Unvernünftigen sterben aus“ von Peter Handke

Stehplatzauslastung: 77,55 %.

Am 27. Dezember 2007 Gegenstand eines Publikumsgesprächs im Burgtheater.

Anhang K: „Beispielvertrag“ für Koproduktionen der Salzburger Festspiele

VERTRAG

Zwischen dem

.....

vertreten durch

- im folgenden genannt -

und der

.....

vertreten durch

- im folgenden genannt -

wird folgender Vertrag geschlossen:

§ 1 GEGENSTAND DES VERTRAGES

- (1) Gegenstand dieses Vertrages ist die Koproduktion von
- (2) Das Leading Team setzt sich wie folgt zusammen:
- (3) Als Schauspieler sind vorgesehen.
- (4) Für den musikalischen Bereich ist vorgesehen.
- (5) Die Premiere im Rahmen des.....findet in am statt. Geplant sind insgesamt .. Vorstellungen
- (6) Die Premiere im Rahmen der findet am in..... statt. Geplant sind insgesamt Vorstellungen bis.....

Anhang K: „Beispielvertrag“ für Koproduktionen der Salzburger Festspiele

§ 2 LEISTUNGSKATALOG DER

- (1) Die stellen die Ausstattung für die in § 1 Abs 1 genannte Produktion in ihren Werkstätten her und tätigen nach Bedarf sämtliche gegebenenfalls dafür erforderliche Fremdvergaben. Unmittelbar nach Ende der Aufführungsserie in Salzburg stellen die die Ausstattung der transportfertig (in Containern verpackt) zum Abtransport bereit.

Die koproduzierte Ausstattung umfasst

- das Bühnenbild, das sind die Dekoration (Deko-Aufbau), die Requisiten und jene Beleuchtungs- und Akustikeinrichtungen (keine Effektbeleuchtung), die eigens für die vertragsgegenständliche Produktion hergestellt worden sind. Eine Auflistung der Bühnenbildteile findet sich in Beilage ./A, die einen integrierenden Vertragsbestandteil bildet.

- die Kostüme (inkl. Schuhe und gegebenenfalls Perücken). Eine Auflistung der Kostüme findet sich in Beilage ./B, die ebenfalls einen integrierenden Vertragsbestandteil bildet.

- (2) Die beachten bei der Herstellung des Bühnenbildes die bühnentechnischen Gegebenheiten des Veranstaltungsortes der entsprechend vorheriger Absprachen der Technischen Direktionen. Vorort erforderliche Adaptionen für die gehen zu Lasten der (siehe auch § 3 Abs 7).
- (3) Die engagieren und bezahlen in Abstimmung mit der das Leading Team für die Konzeption, Einstudierung des Stückes sowie erforderliche Proben in
- (4) Des weiteren engagieren und bezahlen die das gesamte künstlerische Personal (sämtliche Schauspieler, sämtliche erforderlichen Assistenten für Regie, Bühne und Kostüm sowie) für die Einstudierung des Stückes, die Proben und alle Aufführungen in Bei der Verhandlung der Verträge bemühen sich die , dass alle relevanten Akteure auch für die Aufführungsserie bei der zur Verfügung stehen können und nehmen dafür einen entsprechenden Passus in ihre Verträge auf.
- (4) Die bezahlen allfällige Notenmaterialleihgebühren und Tantiemen für Aufführungsrechte für die eigene Aufführungsserie in
- (6) Das übernehmen darüber hinaus sämtliche Kosten, die im Zusammenhang mit der eigenen Aufführungsserie stehen, wie z.B. die Kosten für die Anmietung erforderlicher Sonderinstrumente.
- (7) Das erwähnen die in sämtlichen Publikationen, die auf die vertragsgegenständliche Produktion hinweisen, wie folgt: „Eine Koproduktion der und der

Anhang K: „Beispielvertrag“ für Koproduktionen der Salzburger Festspiele

§ 3 LEISTUNGSKATALOG DER

- (1) Die zahlt den als Koproduktionsbeitrag für die in § 1 genannten Produktion und die in diesem Vertrag geregelten Leistungen einen Gesamtbetrag in Höhe von €,- (in Worten: Euro).
- (2) Die engagiert und bezahlt das Leading Team für Proben und Aufführungen des Stückes inund sorgt für erforderliche Rechtsabgeltungen.
- (3) Die engagiert und bezahlt das gesamte künstlerische Personal (sämtliche Schauspieler, sämtliche erforderlichen Assistenten für Regie, Bühne und Kostüm sowie das Klangforum Wien) für sämtliche Proben und Aufführungen in
- (4) Die koordiniert und bezahlt in Absprache mit der Technischen Direktion der den Transport der gemäß § 2 (1) fertig verpackten und bereitgestellten Ausstattung von nach unmittelbar nach der letzten Aufführung in Der Gefahrenübergang erfolgt bei der Übernahme der Ausstattung in Salzburg. Die schließt für diesen Transport eine Versicherung ab.
- (5) Jede Beschädigung, jeder Verlust, der nicht durch Transport entstanden ist und bei Ankunft in festgestellt wird, muss durch die unverzüglich den gemeldet werden. Gegen nicht offensichtliche Beschädigungen, Verluste müssen innerhalb von sieben Werktagen nach der Lieferung Vorbehalte angemeldet werden. Unterbleibt diese Meldung, so verliert diedas Recht, gegenüber den Ansprüche geltend zu machen.
- (6) Die schließt für die Ausstattung für den Zeitraum, während dessen sie sich in ihrem Gewahrsam befindet, eine Haftpflichtversicherung ab.
- (7) Die trägt allfällige Kosten für erforderliche Adaptionen der Ausstattung gemäß § 2 (1) an den Veranstaltungsort.
- (8) Die lagert die gesamte Ausstattung bis zu einer möglichen Weiterverwertung der Produktion (vergleiche § 7) nach Ende ihrer Aufführungsserie in
- (9) Dieübernimmt gegen Rechnungslegung der etwaige Kosten, die durch den Einsatz von technischem Personal derin entstehen. Nachgewiesene und erforderliche Reisekosten werden dabei auf der Basis eines Fluges (economy) verbunden mit einer Bahnfahrt (2. Klasse), entsprechende Übernachtungskosten auf der Basis eines Doppelzimmers in einem Drei-Sterne-Hotel übernommen.
- (10) Die bezahlen allfällige Notenmaterialleihgebühren und Tantiemen für Aufführungsrechte für die eigene Aufführungsserie in
- (11) Die übernimmt darüber hinaus sämtliche Kosten, die im Zusammenhang mit der eigenen Aufführungsserie stehen, wie z.B. die Kosten für die Anmietung erforderlicher Sonderinstrumente.
- (12) Die erwähnen die in sämtlichen Publikationen, die auf die vertragsgegenständliche Produktionhinweisen, wie folgt: „Eine Koproduktion der und der

§ 4 ABSCHLAGSZAHLUNGEN

- (1) Die leistet folgende Abschlagszahlungen auf den in § 3 Abs. 1 genannten Betrag:
- (2) Die Zahlungen erfolgen abzugsfrei auf das Konto der
Bankinstitut:
Kontoverbindung:
Bankleitzahl:

§ 5 EIGENTUM

- (1) Das Eigentum an der Ausstattung geht mit dem Zeitpunkt der Übergabe inan die über. Die verpflichtet sich, den die Ausstattung bei Bedarf (Wiederaufnahme) kostenlos zur Verfügung zu stellen.
- (2) Im Falle einer geplanten Vernichtung der Ausstattung werden die vorab informiert und haben das Recht, die Ausstattung kostenlos zurückzunehmen. Zu weiterer Verwertung siehe §§ 6 und 7.

§ 6 MEDIALE VERWERTUNG / PROGRAMMHEFTE

- (1) Aus Vorstellungen, die im Rundfunk übertragen werden, stehen dem jeweils anderen Vertragspartner keine Forderungen zu.
- (2) Im Falle einer TV- oder Bildtonträgerverwertung schließt jeder Vertragspartner eigene Verträge mit den beteiligten Solisten und dem Leading Team zur Klärung der erforderlichen Rechtseinräumungen und der entsprechenden Abgeltung. Die daraus entstehenden Einnahmen verbleiben dem jeweiligen Vertragspartner. Die Koproduzenten sind auf eine mediale Verwertung jeweils hinzuweisen und in folgender Weise zu erwähnen:
„Eine Koproduktion der und der“
- (3) Jeder Vertragspartner kann für eigene Archivzwecke Bild- und Tonmitschnitte anfertigen lassen.
- (4) Jeder Vertragspartner kann für Zwecke der Werbung, Information oder Dokumentation Ausschnitte von Bild- oder Tonaufnahmen des jeweils anderen Vertragspartners bis zu einer Länge von maximal 3 Minuten honorarfrei verwenden.
- (5) Jeder Vertragspartner produziert die Programmhefte für seine Aufführungsserie selbst.

§ 7 WEITERE VERWERTUNG

Im Falle einer Weiterverwertung der Produktion (Gastspiele o.ä.) werden die daraus entstehenden Einnahmen zwischen den Vertragspartnern geteilt (50:50). Die werden darüber vorab informiert.

§ 8 ERFÜLLUNGSVERSICHERUNG

- (1) Die Vertragspartner versichern, dass dieser Vertrag in allen Details vollständig erfüllt wird. Falls die Erbringung der in diesem Vertrag vereinbarten Leistungen durch Umstände unmöglich wird, die keine Vertragspartei zu vertreten hat (wie. z.B. Krieg oder höhere Gewalt), bemessen sich die Rechtsfolgen nach der Maßgabe der gesetzlichen Regelungen. Insbesondere kann in diesem Fall keine Vertragspartei von der jeweils anderen die Erbringung der Leistung verlangen. Gegenseitige Schadensersatzansprüche werden nicht erhoben.
- (2) Im Interesse einer optimalen Koordination verpflichten sich die Vertragspartner zu möglichst frühzeitigem Informationsaustausch über alle die Produktion betreffenden wesentlichen Details.

§ 9 SONSTIGES

- (1) Gerichtsstand ist:,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,; es gilt österreichisches Recht.
- (2) Abreden außerhalb dieses Vertrages wurden nicht getroffen. Änderungen oder Ergänzungen bedürfen zur Rechtsgültigkeit der Schriftform.
- (3) Falls einzelne Bestimmungen dieses Vertrages unwirksam sind oder werden, bleibt die Wirksamkeit des Vertrages im Übrigen unberührt. An Stelle der unwirksamen Bestimmung sollen die Regelungen treten, welche die Erreichung des von den Vertragspartnern angestrebten Ergebnisses sicherstellen.

....., den

....., den

Für die

Für die

Anhang L: Ausschreibungstext für den künstlerischen Leiter der Salzburger Festspiele lt. Salzburger Landeskorespondenz vom 13.1.2009

"Im Salzburger Festspielfonds gelangt ab 1. Oktober 2011 die Funktion

des künstlerischen Leiters / der künstlerischen Leiterin
(Intendant / Intendantin) der Salzburger Festspiele

zur Besetzung.

Der / die Bewerber/in soll so bald wie möglich für die Arbeit zur Vorbereitung der Saisonen 2012 oder früher und folgende zur Verfügung stehen.

Der Intendant / die Intendantin ist Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele. Dieses Kollegialorgan besteht aus dem Intendanten / der Intendantin, der Präsidentin und dem kaufmännischen Leiter.

Gemäß §14 des Bundesgesetzes über die Errichtung eines "Salzburger Festspielfonds", BGBl.Nr. 147/1950, gehören zum Wirkungsbereich des Direktoriums insbesondere:

- a) Die Vorbereitung und Durchführung der Salzburger Festspiele sowie aller anderen künstlerischen Veranstaltungen des Fonds,
- b) der Abschluss von Verträgen,
- c) die Aufstellung des Jahresvoranschlages.

Innerhalb des obigen Wirkungsbereiches obliegen dem Intendanten / der Intendantin folgende selbstständig zu führenden Geschäfte:

1. Erstellung eines künstlerischen Gesamtkonzeptes
2. Entwurf des Jahresprogramms und der Spielpläne
3. Erstellung der Teilvoranschläge für das künstlerische Personal
4. Verträge mit den künstlerisch Mitwirkenden
5. Koproduktionen
6. Mediale Verwertung der Veranstaltungen
7. Dienstaufsicht über das künstlerische Personal
8. Künstl. Betriebsbüro, Dramaturgie und Pressebüro
9. Kontakte zu anderen Kultureinrichtungen

Die Salzburger Festspiele zählen zu den bedeutendsten und traditionsreichsten Kulturbetrieben der Welt. Der Intendant / die Intendantin ist für die Erhaltung und den weiteren Ausbau dieses Kulturbetriebes auf höchstem künstlerischem Niveau unter besonderer Berücksichtigung der Schwerpunkte der Salzburger Festspiele (Mozart, Richard Strauss, zeitgenössische Kunst) verantwortlich. Er / sie soll die künstlerische Grundlinie der letzten Jahre im Sinne der Offenheit und der Aufgeschlossenheit fortsetzen. Zudem wird von ihm / ihr erwartet, dass er / sie die Rolle der Salzburger Festspiele als eigenproduzierendes Festival stärkt. Koproduktionen und Gastspiele sind dem unterzuordnen. Besonders erwünscht ist eine Zusammenarbeit mit den anderen Salzburger Kulturinstitutionen, insbesondere mit den Osterfestspielen.

In finanzieller Hinsicht sind die Geschäfte nach den Erfordernissen einer wirtschaftlichen, zweckmäßigen und sparsamen Gebarung unter Bedachtnahme auf die verfügbaren, dem Salzburger Festspielfonds zur Erfüllung seiner Aufgaben zugewiesenen Mittel zu führen, wobei die Ertragsseite, insbesondere die Einnahmen aus dem Kartenverkauf, eine wesentliche Grundlage für die Umsetzung kulturpolitischen Auftrags bildet.

Anhang L: Ausschreibungstext für den künstlerischen Leiter der Salzburger Festspiele lt. Salzburger Landeskorespondenz vom 13.1.2009

Folgende Kenntnisse und Fähigkeiten werden erwartet:

1. Fähigkeit zur Spielplangestaltung entsprechend den obigen Vorgaben auf der Grundlage des
eigenständigen künstlerischen Konzepts
2. Kenntnis der einschlägigen Sprechtheater-, Musiktheater- und Konzertliteratur
3. Kenntnis des einschlägigen Künstlermarktes, verbunden mit gesichertem künstlerischem Beurteilungsvermögen
4. Fähigkeit zur Führung eines großen Festspielbetriebes, insbesondere durch Vorgabe künstlerischer sowie wirtschaftlicher Betriebsziele und Kontrolle ihrer Umsetzung; Erfahrungen in der Führung von Betrieben vergleichbarer Ausrichtung und Größe sind besonders erwünscht
5. Aktive Mitwirkung bei der Betreuung der bestehenden und der Gewinnung neuer Sponsoren
6. Kenntnis des österreichischen und internationalen Kulturlebens und dessen organisatorischen Umfelds
7. Fähigkeit zur Führung und Motivation von Mitarbeitern
8. Verhandlungserfahrungen und Verhandlungsgeschick

Bewerbungen sind bis spätestens 28. Februar 2009 bei der Vorsitzenden des Kuratoriums der Salzburger Festspiele, Prof. Wilhelmine Goldmann, A-5020 Salzburg, Hofstallgasse 1, unter Anführung der Gründe, die den Bewerber / die Bewerberin für die Funktion als geeignet erscheinen lassen, einzubringen".⁵³⁶

⁵³⁶ Land Salzburg, Salzburger Landeskorespondenz. Meldung vom 13.1.2009. „Festspiele suchen neuen Intendanten.“ <http://www.salzburg.gv.at/lkorr-meldung?nachrid=42142> (Zugriff am 19.12.2009).

Abstract

Die gegenständliche Diplomarbeit befasst sich mit der Entwicklung der Sparte Schauspiel bei den Salzburger Festspielen seit dem Jahr 1945 unter besonderer Berücksichtigung der Koproduktionen mit dem Wiener Burgtheater.

Zunächst wird die in Österreich praktizierte Kulturpolitik im Allgemeinen und sodann im Hinblick auf die Salzburger Festspiele und die Österreichischen Bundestheater beleuchtet. Im folgenden Kapitel wird auf die verschiedenen Kooperationsformen im Theater-, Opern- und Festspielbetrieb eingegangen, wobei die wesentlichen Motive und Ziele sowie die Faktoren, die für den Erfolg einer Koproduktion wichtig sind, ausführlich beschrieben werden.

Nach der Entwicklung der Sparte Schauspiel bei den Salzburger Festspielen seit 1945 werden die sieben Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater seit dem Jahr 1986 vorgestellt. Es folgen ausgewählte Kritiken der in- und ausländischen Presse zu den Premieren dieser Koproduktionen in Salzburg und Wien.

Einen „Blick in die Zukunft“ ermöglichen abschließend Äußerungen des künftigen Intendanten der Salzburger Festspiele, Alexander Pereira, und des designierten Schauspielchefs, Sven-Eric Bechtolf, über ihre Pläne zur zukünftigen Programmgestaltung im Schauspiel in Salzburg und vorgesehenen Kooperationen mit dem Wiener Burgtheater.

In die Arbeit eingeflochten sind zudem Stellungnahmen seitens des Schauspielchefs der Salzburger Festspiele von 2005 und 2006, Martin Kušej, des seit 2007 amtierenden Schauspielchefs, Thomas Oberender, sowie der technischen Leiter der Salzburger Festspiele und des Wiener Burgtheaters zum Thema Koproduktionen. Als Grundlage dienten Interviews und E-Mail-Dialoge aus dem Sommer 2009.

Die Arbeit wird im dokumentarischen Anhang durch statistisches Datenmaterial über die Salzburger Festspiele, das Wiener Burgtheater, die Entwicklung der Schauspielproduktionen bei den Salzburger Festspielen seit 1945 sowie über die sieben Koproduktionen der Salzburger Festspiele mit dem Wiener Burgtheater ergänzt.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:	P i c h l e r Stefan geboren am 5. November 1980 Österreichischer Staatsbürger
Anschrift:	Lerchenfeldergürtel 30/11 1070 Wien
Bildungsweg:	4 Jahre Volksschule Hallwang bei Salzburg 5 Jahre Erzbischöfliches Privatgymnasium Borromäum in Salzburg 3 Jahre Kochlehre bei K + K Restaurant in Salzburg Lehrabschlussprüfung: 18.April 2000
von 1.Juni 2000 bis 31 Mai 2001:	Zivildienst beim Österreichischen Roten Kreuz in Salzburg-Stadt als Sanitäter, Fahrer und Beifahrer
von Herbst 2001 bis Juni 2003:	Vorbereitungskurse am WIFI Salzburg für die Berufsreifeprüfung Abschluss: 13 Juni 2003
2003/2004:	Studium an der TU Wien - Medieninformatik
Herbst 2004:	Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Sonstiges:	Sommer 2001: AUDI VIP-Fahrerservice, Salzburger Festspiele Sommer 2005 und 2006: Bühnenarbeiter bei den Salzburger Festspielen im Großen Festspielhaus. Sommer 2008: Privat-Chauffeur der Familie des saudischen Prinzen Khalid bin Abdullah in deren Sommer-Domizil am Mondsee Führerschein A und B seit 5.11.1998