



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Auer, Marina:

Die Salzburger Festspiele im Schatten der Politik
(1933-1945)

Magisterarbeit, 2003

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.509>

INHALTSVERZEICHNIS

THEMENSTELLUNG UND ZIELE DER ARBEIT.....	1
I. IDEE UND URSPRUNG DER FESTSPIELE	4
II. ENTWICKLUNG DER FESTSPIELE UND EINSTELLUNG ZU DEN FESTSPIELEN.....	8
1. ENTWICKLUNG IN ABHÄNGIGKEIT DER POLITIK.....	8
2. ANTISEMITISMUS.....	15
III. DIE POLITISCHE SITUATION IN ÖSTERREICH 1933-1938 – DER AUSTROFASCHISMUS.....	18
IV. BEDROHUNG DURCH DEN NATIONALSOZIALISMUS – DIE SALZBURGER FESTSPIELE VON 1933 BIS 1938.....	22
1. NATIONALSOZIALISTEN IN ÖSTERREICH.....	22
2. 1000-RM-SPERRE	23
3. NATIONALSOZIALISTISCHE ATTACKEN AUF DIE FESTSPIELE.....	27
4. KÜNSTLERABSAGEN.....	30
5. BESUCHERREKORD BEI DEN FESTSPIELEN AB 1935	34
V. FESTSPIELE IM NATIONALSOZIALISMUS.....	39
1. DIE MACHTÜBERNAHME DER NATIONALSOZIALISTEN.....	39
2. UMBAU ZU NATIONALSOZIALISTISCHEN FESTSPIELEN	44
2.1 ORGANISATORISCHE VERÄNDERUNGEN.....	44
2.2 IDEOLOGISCHE PROBLEME UND DEREN LÖSUNG	46
2.3 DAS NEUE DESIGN DER FESTSPIELE.....	52
2.4 DAS NEUE FESTSPIELPUBLIKUM	53
VI. DER SPIELPLAN DER SALZBURGER FESTSPIELE VON 1933-1945.....	56
1. ENTWICKLUNG UND SPIELPLAN 1933-1938.....	56
2. HOFMANNSTHALS „JEDERMANN“	61

3. MOZART-OPERN.....	63
4. NATIONALSOZIALISTISCHE PROGRAMMVORSTELLUNGEN	64
4.1 SPRECHTHEATER	64
4.2 MUSIKTHEATER.....	67
4.3 DIE FESTSPIELE UND DAS PROGRAMM 1938-1945.....	69
5. SALZBURG IM ZWEITEN WELTKRIEG	75
VII. DIE KÜNSTLER DER SALZBURGER FESTSPIELE 1933-1938	76
1. ALLGEMEINE SITUATION.....	76
2. VON DEN NAZIS VERBANNT	77
2.1 ARTURO TOSCANINI	77
2.2 MAX REINHARDT	85
2.3 BRUNO WALTER.....	88
2.4 WEITERE VERBANNT KÜNSTLER.....	91
3. KOOPERATIONSBEREITE KÜNSTLER.....	92
3.1 CLEMENS KRAUSS	93
3.2 RICHARD STRAUSS	100
3.3 WILHELM FURTWÄNGLER	106
3.4 KARL BÖHM	111
VIII. SALZBURG 1945	114
1. WIEDERBELEBUNG DER FESTSPIELE	114
2. ENTNAZIFIZIERUNG	116
IX. DIE SALZBURGER FESTSPIELE IM SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN KUNST UND POLITIK.....	118
ANHANG.....	121
LITERATURVERZEICHNIS	121
MATERIALIEN AUS DEM ARCHIV DER SALZBURGER FESTSPIELE	124

THEMENSTELLUNG UND ZIELE DER ARBEIT

„Salzburg ist mit seinen Festspielen in Wirklichkeit der Ausdruck deutscher Weltgeltung geworden. Deutsche Musik und deutsche Kunst werden auf diesem Boden in einem Ausmaße vor der ganzen Welt und für die ganze Welt zur Geltung gebracht, wie kaum irgend im deutschen Raume. Den Machthabern des neuen Deutschlands blieb es vorbehalten, den Beginn dieser Festspiele zu einem neuerlichen schmähhlichen Angriffe zu benützen.“¹

Auf den ersten Blick erscheint es seltsam, dass die Nationalsozialisten Angriffe auf eine Kultureinrichtung wie die Salzburger Festspiele verübten, die sich so sehr dem Deutschtum und Volkstum verschrieben hat. Es stellt sich die Frage, worin diese Feindseligkeiten begründet sind. Die Ursache hierfür liegt in den politischen Verwerfungen zwischen Österreich und Deutschland in den 30er Jahren. Nachdem die Nationalsozialisten in Deutschland die Macht übernommen hatten, war es ihr großes Ziel, auch Österreich „heim ins Reich“ zu holen, doch die Regierung des kleinen Nachbarstaates wollte nicht mit den Nationalsozialisten kooperieren. Deshalb versuchten die Deutschen, das Nachbarland mit Gewalt umzustimmen, und verübten Attacken auf den für Österreich lebenswichtigen Fremdenverkehr. So gerieten auch die Salzburger Festspiele zwischen die Fronten der Politik. Sie wurden zum Symbol der Unabhängigkeit Österreichs und damit in den Dienst politischer Interessen gestellt.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Entwicklung der Salzburger Festspiele von 1933 bis 1945 und legt dabei ein besonderes Augenmerk auf die politischen Einflussnahmen.

Zur Beurteilung von Veränderungen im eigentlichen Festspielgedanken ist es nötig, sich zunächst mit der Festspielidee der Gründer auseinander zu setzen unter besonderer Berücksichtigung der Vorstellungen von Reinhardt und Hofmannsthal über das Publikum und das Programm des Festspiele sowie ihrer kulturellen Ansichten, die später für die Propaganda verwendet wurden.

Im Folgenden ist die Entwicklung der Festspiele seit ihren Gründerjahren zu betrachten. Dabei wird deutlich, dass die Verquickung von Kunst und Politik nicht erst ab 1933 entstand, sondern die Festspiele sich von Beginn an in Abhängigkeit der Landes- und Bundespolitik befanden, vor allem da die Salzburger den Festspielen ablehnend gegenüberstanden. Namentlich Landeshauptmann Dr. Franz Rehr setzte sich für den Erhalt der Festspiele gegen den Widerstand der Bevölkerung ein.

¹ „Deutschlands Luftvorstöße und Festspielbeginn“, Salzburger Chronik, 31. Juli 1933, S. 1

Anschließend wird eine Ursache für die Proteste gegen die Salzburger Festspiele näher betrachtet – der Antisemitismus. Er bot den Nationalsozialisten die Gelegenheit, mit den Festspiel-Gegnern zusammenzuarbeiten, die den jüdischen Einfluss auf die Festspiele eindämmen wollten.

Ein weiterer wichtiger Punkt im Zusammenhang mit dieser Arbeit sind die politischen Verhältnisse in Österreich von 1933 bis 1938, denn Österreich war damals kein demokratisches Land, sondern ein autoritärer Ständestaat, der bestimmte Grundrechte einschränkte. Aufgrund seiner Ausrichtung auf die christliche Soziallehre stand er jedoch in massivem Widerspruch zum Nationalsozialismus, den die österreichische Regierung deshalb vehement bekämpfte, vor allem seit die NSDAP ihre Anschlussbestrebungen öffentlich gemacht hatte.

Dies führte zu einer Verschlechterung der deutsch-österreichischen Beziehungen und in letzter Konsequenz zu nationalsozialistischen Maßnahmen gegen den Fremdenverkehr, die im nächsten Kapitel geschildert werden. Dazu gehören die „1000-Reichsmark-Sperre“, Bombenanschläge und weitere Sabotageakte, die den reibungslosen Ablauf der Festspiele behindern sollten. Unter anderem wiesen die Nationalsozialisten etliche deutsche Künstler an, den Festspielen fernzubleiben. Trotzdem konnten die Salzburger Festspiele von 1935 bis 1937 durch die Unterstützung ausländischer Besucher große Erfolge erzielen und demonstrierten die Anstrengungen Österreichs, seine Souveränität gegen Deutschland zu behaupten.

Auf Dauer konnten die Österreicher jedoch dem Druck der Nationalsozialisten nicht standhalten. Abschnitt V beschäftigt sich daher mit den Veränderungen im deutsch-österreichischen Verhältnis bis hin zum Anschluss und der Übernahme der Festspiele. Die Nationalsozialisten hatten zunächst Probleme, die Festspiele in ihre Ideologie einzupassen, und führten tiefgreifende Veränderungen bei der Organisationsstruktur, beim Festspielhaus und beim Publikum durch. Damit stellten sie die Festspiele in den Dienst ihrer Propaganda.

Punkt VI vergleicht die Spielplanstrukturen der Salzburger Festspiele zur Systemzeit und im Nationalsozialismus. Teilweise werden zum besseren Verständnis auch frühere Entwicklungen aufgezeigt. Außerdem behandelt das Kapitel in einem eigenen Unterpunkt nationalsozialistische Programmvorstellungen und den Spielplan von 1933 bis 1945. Um ein Gefühl zu vermitteln, in welcher Atmosphäre sich die Salzburger Festspiele in der Kriegszeit abgespielt haben und warum sie überhaupt noch

stattfinden konnten, wird am Ende dieses Abschnitts die Situation Salzburgs im Krieg beschrieben.

Da die Nationalsozialisten nicht nur den Spielplan veränderten, sondern auch Einfluss auf die Künstler der Salzburger Festspiele nahmen, werden im Folgenden die Neuerungen beim künstlerischen Personal dargestellt. Hierbei finden jedoch nur Persönlichkeiten Beachtung, die eine besondere Stellung bei den Festspielen einnahmen. Das Kapitel schildert das Leben und Wirken dieser Personen und bezieht sich dabei nicht allein auf die Salzburger Festspiele, sondern auch auf das Verhalten dieser Künstler im Dritten Reich, das letztlich Auswirkungen auf die Festspiele haben konnte.

Abschließend betrachtet die Arbeit die ersten Festspiele der Nachkriegsära, denn sie bildeten den Grundstein und gleichzeitig den Bogen, um an vergangene Erfolge anknüpfen zu können.

Im Verlauf dieser Arbeit sind häufig umfangreiche Zeitungszitate zu finden, die dem Zweck dienen, die Atmosphäre und Situation der damaligen Zeit zu beschreiben und verständlich zu machen. Bei der Beurteilung der Quellen ist der Aufbau der Salzburger Zeitungslandschaft zu berücksichtigen, die entsprechend der politischen Parteien in drei Lager eingeteilt war. Die „Salzburger Chronik“ diente als Sprachrohr des politischen Katholizismus, das „Salzburger Volksblatt“ vertrat deutschnationalistische Ansichten und die „Salzburger Wacht“ sprach für die Sozialdemokraten.² Des Weiteren werden in dieser Arbeit alle Zitate, die in alter Rechtschreibung abgefasst wurden, unverändert wiedergegeben.

² vgl. Kerschbaumer, Gert: „Frei und deutsch sei die Stadt Mozarts“, In: Willaschek, Wolfgang: Salzburger Festspiele 1937 und 1938. Kulturelles Leben in Salzburg vor und nach 1938. Sonderheft der Salzburger Festspiele 1988. Salzburg 1988, S. 52-78, S. 53/54

I. IDEE UND URSPRUNG DER FESTSPIELE

In einem Brief an Max Reinhardt aus dem Jahr 1908 kommt Hermann Bahr auf den Gedanken zurück, Festspiele in Salzburg zu gründen, und schlägt dafür Werke von Shakespeare, Lessing und Gorki vor.³ Der Salzburger Jurist und Direktor der Arbeiterunfall-Versicherungsanstalt⁴ Friedrich Gehmacher (1866-1942), der sich sehr für den Ausbau des Mozarteums engagierte, und der Wiener Musikkritiker Heinrich Damisch (1872-1961) waren hingegen der Auffassung, dass die angestrebten Festspiele Mozart in den Mittelpunkt stellen und damit einen Gegenpol zu Bayreuth bilden beziehungsweise Salzburg zu einem zweiten Bayreuth machen sollten.⁵

Am 1. August 1917 gründeten Gehmacher und Damisch die Festspielhausgemeinde mit Sitz in Wien. Dabei handelte es sich um „eine Vereinigung von Kunstfreunden aus aller Welt, welche die Errichtung und den Betrieb des Festspielhauses durch Beiträge und durch Entsendung von Leitungsmitgliedern in die Direktion ermöglichen.“⁶ Das Unternehmen war zunächst nicht auf Gewinn ausgelegt, sondern von den Spenden seiner Gönner abhängig.⁷ Gehmachers Anliegen war es, Reinhardt nicht allein den Bau des Festspielhauses und die Leitung der Festspiele zu überlassen. Die Gründe dafür sind vielfältig. Zum einen bestanden zwischen Gehmacher und Reinhardt Differenzen hinsichtlich des Programms der Festspiele. Gehmacher setzte mehr auf Mozart, Reinhardt war in dieser Hinsicht offener bei der Spielplangestaltung. Ein weiterer möglicher Grund mag eine generelle Antipathie des konservativen Gehmachers gegenüber einem Theatererneuerer gewesen sein. Nicht auszuschließen ist auch, dass diese Meinung von einem latenten Antisemitismus herrührte.⁸

Ab 1918 gab die Festspielhaus-Gemeinde regelmäßig die „Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde“ heraus, die Fragen zur Festspielidee diskutierte. Die Redaktion leitete Friedrich Gehmacher.⁹ In der ersten Ausgabe der Mitteilungen setz-

³ vgl. Steinberg, Michael: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938. Aus dem Amerikanischen von Marion Karger. Salzburg/München 2000, S. 52

⁴ vgl. Fuhrich, Edda/Prossnitz, Gisela: Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Band I: 1920-1945. Salzburg/Wien 1990, S. 8 und Gallup, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Mag. Christina Besel. Wien 1989, S. 18

Steinberg betitelt Gehmacher als Kaufmann (S. 53), ich schließe mich jedoch der Aussage der Leiterin des Salzburger Festspiel-Archivs an.

⁵ vgl. Steinberg, S. 53

⁶ Hofmannsthal, Hugo von: Der erste Aufruf zum Salzburger Festspielplan (1919). In: Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg. Wien 1952, S. 29-34, S. 32/33

⁷ vgl. ebd., S. 33

⁸ vgl. Steinberg, S. 54/55

⁹ vgl. ebd., S. 65

te sich Konrad Lindenthaler dafür ein, nicht nur Mozart bei den Festspielen zu zeigen, sondern auch andere Komponisten zu berücksichtigen. Eine Ausnahme bildet Wagner, der als technisch zu anspruchsvoll galt.¹⁰ Im Oktober 1918 erschien in den Mitteilungen ein Artikel des Schriftstellers Josef August Lux, der die Ähnlichkeit zwischen den Festspielen und der Olympiade hervorhob. Diese sei vor allem aus der Totalität der Festspiele begründet, die im Gegensatz zu Bayreuth, das sich nur in den Wänden des Festspielhauses abspielte, die Landschaft, Kunst, Architektur und das Gesellschaftsbild festlich gestimmter Menschen einbeziehe.¹¹ Auf der Grundlage von Wagners ästhetischen Schriften stellt der Journalist Theodor Antropp fest, dass Salzburg noch mehr als Bayreuth diesen Vorstellungen entsprechen könne.¹²

Viel entscheidender als die bereits genannten Personen wirkten jedoch zwei berühmte Mitglieder des Kunstrates auf die Salzburger Festspielidee – Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal. Zwischen diesen beiden gab es weitgehende Übereinstimmungen in ihren Vorstellungen.¹³

„Reinhardts Festspielidee, zu deren überzeugendsten Resultaten zweifellos die Aufführung von ‚Das Salzburger Große Welttheater‘ in der Kollegienkirche gehört und natürlich auch das Spiel auf dem Domplatz, entspringt der Überzeugung von der Möglichkeit und Notwendigkeit der gegenseitigen Durchdringung weltlicher und religiöser Rituale, wie sie das Theater seit der Antike vielfach praktiziert hat. Daß dabei die kirchliche Tradition von besonderer Bedeutung ist, liegt auf der Hand: sie ist noch lebendig!“¹⁴

Das Erinnern an kirchliche Riten rührt bei Max Reinhardt daher, dass er, obwohl er Jude war, durch die katholische Geschichte besonders inspiriert wurde. Seine Frau bezeichnet ihn in ihrer Biographie als „Wahlkatholiken“.¹⁵

Max Reinhardt hatte eine besondere Vorstellung von den Festspielen. Sie sollten kein Startheater für die reiche Klientel werden, sondern der Landbevölkerung zugängliche Aufführungen mit bekannten österreichischen Schauspielern sein. Reinhardts Idee war an den griechischen und mittelalterlichen Theatertraditionen orien-

¹⁰ vgl. Steinberg, S. 66/67

¹¹ vgl. ebd., S. 67

¹² vgl. ebd., S. 67/68

¹³ vgl. Fischer, Hans-Conrad: Die Idee der Salzburger Festspiele und ihre Verwirklichung. Dissertation. München 1954, S. 101

¹⁴ Fiedler, Leonhard M.: Max Reinhardt und Salzburg. Die Geburt des Festspiels aus dem Geist des Rituals. In: Csobádi, Peter/Gruber, Gernot/Kühnel, Jürgen u.a. (Hrsg.): „Und Jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995. Anif/Salzburg 1996, S. 65-77, S. 67

¹⁵ vgl. Thimig-Reinhardt, Helene: Wie Max Reinhardt lebte. Percha 1973, S. 100/101

tiert, bei denen idealiter verschiedene Bevölkerungsschichten gemeinsam und ohne Schranken ein Theaterereignis gleichsam als religiöse Erfahrung erleben konnten.¹⁶

„Ich glaube, daß Salzburg wegen seiner wundervollen zentralen Lage, seiner landschaftlichen und architektonischen Pracht, seiner historischen Merkwürdigkeiten und Erinnerungen und nicht zuletzt seiner unberührten Jungfräulichkeit wegen dazu berufen ist, Wallfahrtsort zu werden für die zahllosen Menschen, die sich aus dem blutigen Greuel dieser Zeit nach den Erlösungen der Kunst sehnen. Gerade dieser Krieg hat bewiesen, daß das Theater nicht entbehrlicher Luxus für die oberen Zehntausend, vielmehr ein unentbehrliches Lebensmittel für die Allgemeinheit ist,“ schrieb Reinhardt in einem Brief an Ferdinand Künzelmann 1918.¹⁷

Reinhardt stellte sich ein Repertoire vor, das die Geschichte Salzburgs erzählen und durch klassische Werke, Mysterienspiele, Krippenspiele und Moralitäten ergänzt werden sollte. Auch hier steht die seit Jahrhunderten fortwährende dichterische Tradition im Vordergrund.¹⁸ Auf Reinhardts Ideenliste standen Schiller, Goethe, Shakespeare, Calderon als Autoren und Mozart, Weber, Gluck und Beethoven als Komponisten.¹⁹ Der Spielplan der Salzburger Festspiele sollte sich auf keinen Fall allein aus ausländischen Gastspielen zusammensetzen,²⁰ denn diese Art von „Hotel- und Gastspieltheater“²¹ könnte dazu führen, dass das Niveau sinke und das Publikum ausbleibe. Salzburg sollte in Reinhardts Augen etwas Besonderes bleiben. Gastspiele könnten allenfalls als Bereicherung dienen.²² Deutlich sollten die Festspiele die „heimische, bodenständige Kunst“²³ hervorheben. Reinhardt hegte diesen Gedanken, ohne die politischen Umstände miteinzubeziehen, für Hofmannsthal hingegen waren die politischen Entwicklungen entscheidend für seine Vorstellungen.²⁴ Hofmannsthal war als Dichter und geistiger Mentor von herausragender Bedeutung für die Festspiele.²⁵ Sein Festspielgedanke ist auf „deutsche Festspiele in Salzburg“ ausgerichtet.

¹⁶ vgl. Gallup, S. 23

¹⁷ zitiert nach Fetting, Hugo: Max Reinhardt. Ein Leben für das Theater. Briefe, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin 1989, S. 222

¹⁸ vgl. Gallup, S. 22

¹⁹ vgl. ebd., S. 27

²⁰ vgl. Steinberg, S. 57

²¹ ebd., S. 57

²² vgl. Fischer, S. 84/86

²³ Steinberg, S. 57

²⁴ vgl. ebd., S. 57

²⁵ vgl. Fischer, S. 93

Der „Urtrieb des bayrisch-österreichischen Stammes“²⁶, der die Aufrechterhaltung von Traditionen in Volks- und Passionsspielen bezeichnet, sollte herausgestellt werden.²⁷

„Der Festspielgedanke ist der eigentliche Kunstgedanke des bayrisch-österreichischen Stammes. Gründung eines Festspielhauses auf der Grenzscheide zwischen Bayern und Österreich ist symbolischer Ausdruck tiefster Tendenzen, die ein halbes Jahrtausend alt sind, zugleich Kundgebungen lebendigen, unverkümmerten Kulturzusammenhanges.“²⁸

Dabei ging es auch um das Wiederaufleben des Theaters und der Oper, wie es sie im Frühbarock gegeben hatte, mit einer festen Werteordnung und anerkannten Idealen.²⁹

Des Weiteren war Hofmannsthal entschieden gegen eine Trennung von Oper und Schauspiel. Beides sollte bei den Salzburger Festspielen vereint sein.³⁰ Das Programm stellte er sich nach Vorbild der Schaubühne des 18./19. Jahrhunderts „deutsch-national“ vor, wobei er eine „deutsche Leitkultur“ betonte.³¹

Im Zentrum sollte Mozart stehen. Dessen „Idomeneo“ führt zu Gluck, der sich mit der Antike auseinandersetzt und so wiederum die Verbindung zum antiken Drama herstellt. Mozarts „Don Giovanni“ gibt die Möglichkeit, Molière sowie den weltlichen und geistlichen Calderon einzubinden. „Die Zauberflöte“ letztlich ebnet den Weg zu Weber, Raimunds Märchenwelt und über den Papageno als Hanswurst interpretiert zu Gozzi, Goldoni und dem Singspiel „Die Fledermaus“.³² Hinzu kommen Werke von Goethe (besonders „Faust“), Schiller, Grillparzer, Shakespeare („Sturm“ und „Sommernachtstraum“) und Calderon³³ sowie Mysterienspiele für den sakralen Anspruch.³⁴ Gerade in Goethes „Faust“ ist nach Ansicht Hofmannsthals eine besondere Verbindung zwischen Weimar und Salzburg gegeben, da das Stück alle theatralischen Formen vereinige, „die dem süddeutschen Boden entsprossen sind: vom Mysterium und der Moralität über das Puppenspiel und das jesuitische Schulddrama zur höfischen Oper mit Chören, Maschinen und Aufzügen.“³⁵

Die Festspiele in Salzburg sollen aus einem religiösen Wertgefühl geschaffen werden, denn daraus ist auch das Theater entstanden, das heißt: das Theater hat einen

²⁶ Müry, Andres (Hrsg.): Kleine Salzburger Festspielgeschichte. Salzburg 2002, S. 18

²⁷ vgl. ebd., S. 18

²⁸ Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg (1919). In: Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg. Wien 1952, S. 7-14, S. 12

²⁹ vgl. Fischer, S. 74

³⁰ vgl. Hofmannsthal, Der erste Aufruf zum Salzburger Festspielplan (1919), S. 29

³¹ vgl. Fischer, S. 75

³² vgl. Kerber, Erwin (Hrsg.): Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele. München 1935, S. 40

³³ vgl. Müry, 2002, S. 18/19

³⁴ vgl. Fischer, S. 75

³⁵ Hofmannsthal, Festspiele in Salzburg (1919), S. 12

metaphysischen Kern. Diese Einstellung führt zur Abwendung vom rationalistischen Theater, das im Nihilismus endet. Dagegen wird ein Gemeinschaftserlebnis gesetzt.³⁶ In Salzburg soll der Geist Attikas, das Ineinanderwirken aller darstellerischen Kräfte spürbar werden.³⁷ Zusammenfassend bedeutet dies, Salzburg sei ein „Projekt der Antimoderne“, das sich gegen die sozialkritischen und psychologisierenden Strömungen auf der Bühne wendet.³⁸ Stattdessen sollte die Harmonie des barocken Welttheaters spürbar werden³⁹ in einer Zeit, in der eine materielle Weltordnung vorherrschend war und aufgrund der Schrecken des Ersten Weltkriegs viele Werte und Ideale verloren gegangen waren.⁴⁰ Hofmannsthal und Reinhardt wünschten sich daher ein Massenpublikum. Sie wollten Festspiele für das Volk, für gebildete und einfache Leute, veranstalten. Es sollte keine Trennung zwischen den Bildungsschichten geben. Das Theater sollte als künstlerische und gesellschaftliche Einheit wirken.⁴¹ Vorbild für Salzburg waren Bayreuth und Oberammergau. Im Unterschied zu den Festspielen auf dem Grünen Hügel, die nur einen einzigen großen Künstler ehren, sollten die Festspiele in Salzburg die ganze Nation einbeziehen. Salzburg knüpfte an die alte Tradition von Oberammergau an, allerdings auf einer anderen Basis, die auf Mozarts Werk gegründet ist.⁴² Hofmannsthal zieht Parallelen; auf dem Domplatz bot sich eine Atmosphäre wie in Oberammergau, während die übrigen Konzerte und Opern vor allem für Deutsche und Franzosen ein zweites Bayreuth darstellten. Die Salzburger Festspiele verbanden somit ein heterogenes Publikum zu einer Einheit und dies auch unabhängig von ihrer Herkunft aus Stadt oder Land.⁴³

II. ENTWICKLUNG DER FESTSPIELE UND EINSTELLUNG ZU DEN FESTSPIELEN

1. ENTWICKLUNG IN ABHÄNGIGKEIT DER POLITIK

Die Bevölkerung war anfangs nicht besonders begeistert von der Idee, Festspiele in Salzburg zu gründen. In Salzburg formierte sich aus verschiedenen Gründen Widerstand. Antisemitismus, Gleichgültigkeit und „Provinzgehabe“ waren einige davon.

³⁶ vgl. Fischer, S. 77/78

³⁷ vgl. ebd., S. 76

³⁸ vgl. Müry, 2002, S. 6

³⁹ vgl. ebd.

⁴⁰ vgl. Fischer, S. 73

⁴¹ vgl. ebd., S. 78

⁴² vgl. ebd., S. 76

⁴³ vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Das Publikum der Salzburger Festspiele (1928), In: Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg. Wien ³1952, S. 24-28, S. 25/26

Schließlich wurde behauptet, dass durch die Festspiele Preissteigerungen entstehen würden, was zu Demonstrationen gegen die Gründung der Festspiele führte. Den Protesten konnte mit der Berufung Dr. Erwin Kerbers zum Sekretär der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 1919 diplomatisch entgegengewirkt werden. Mit dieser Maßnahme wurde Kerbers Vater, einem der schärfsten Gegner der Festspiele, der Wind aus den Segeln genommen.⁴⁴ Ebenso wichtig, aber wesentlich dauerhafter in der Ablehnung der Festspiele, war die Deutsch-Nationale Partei, die aufgrund innerer Streitigkeiten auf Landesebene zwar kaum eine Rolle spielte, in der Stadtverwaltung aber wichtige Posten bekleidete.⁴⁵

Als die Festspiele 1920 mit dem „Jedermann“ eröffnet werden sollten, weigerte sich der Stadtmagistrat wegen der schwierigen Ernährungslage, den Fremdenverkehr wieder zuzulassen, und verbot den Initiatoren der Festspiele, im Ausland Werbung für die Festspiele zu betreiben. Sonderzüge nach Linz und anderen Städten sollten sicherstellen, dass die Festspielbesucher frühzeitig wieder abreisten. Außerdem wurden an die Bevölkerung zusätzliche Lebensmittel ausgeteilt, um deren Wohlergehen zu bewahren.⁴⁶ Ein weiterer Grund für diese Maßnahme war die sehr schlechte Wirtschaftslage in Salzburg. Etwa 80% der Kinder waren unterernährt. Es herrschten Hunger und Inflation. Um eine Genehmigung für die Aufführung auf dem Domplatz zu erhalten, war es daher Bedingung, die Einnahmen an Kriegswitwen und –waisen, Heimkehrer, Invaliden zu spenden.⁴⁷ Alle Beteiligten taten dies. Auch Hofmannsthal verzichtete auf seine Tantiemen und war sehr verärgert, dass die Salzburger ihm dafür nicht dankten, sondern noch weitere Forderungen stellten.⁴⁸

Die Festspiel-Gründer befanden sich in einer schwierigen Lage. Zum einen war die Grundhaltung der Bevölkerung gegenüber den Festspielen negativ, zum anderen wurde den Festspielen auch von Seiten der Politik Hindernisse bereitet. Außerdem waren die Festspiele finanziell abhängig vom Wohlwollen der Regierung. Eine klare Trennung zwischen Politik und Kunst gab es bei den Salzburger Festspielen von Anfang an nicht. Die Politik mischte sich zwar kaum in die künstlerischen Belange der Festspiele, musste aber dafür Sorge tragen, dass den Festspielen genügend Geld zur

⁴⁴ vgl. Fischer, S. 59

⁴⁵ vgl. Gallup, S. 38/39

⁴⁶ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 20/21

⁴⁷ vgl. Müry, 2002, S. 21/22

⁴⁸ vgl. Gallup, S. 46

Verfügung stand. Somit waren die Festspiele dauerhaft vom Wohlwollen der Landes- und Bundespolitik abhängig.⁴⁹

Zu dieser Zeit war ein zentrales politisches Thema in Österreich vorherrschend: Die Anschlussfrage. In den 20er Jahren befürworteten 70-90 Prozent der Bevölkerung einen Anschluss Österreichs an Deutschland.⁵⁰ Volksabstimmungen zeigen, dass in den 20er Jahren nur noch 2% der Salzburger und 7% der Tiroler die Unabhängigkeit Österreich beibehalten wollen.⁵¹ Besonders die Sozialdemokraten sprachen sich aufgrund der kulturellen Einheit mit Deutschland für einen Anschluss aus.⁵² Auch die Salzburger Parteiführung der Christlich-Sozialen war dem zugeneigt.⁵³ Die Wiener Christlich-Soziale Regierung (1922-1938) sprach sich indessen vehement gegen einen Anschluss aus,⁵⁴ weil die Christlich-Sozialen auf Bundesebene die Idee verfolgten, in Österreich die Monarchie wieder einzusetzen.⁵⁵ Weitere Anschlussgegner befürchteten, dass sich in Österreich sozialistische Tendenzen ausbreiten könnten, falls sich die Österreicher an die von sozialdemokratischen Parteien regierte Weimarer Republik anschließen würden.⁵⁶ Gleichermäßen lehnten auch die Gründer der Festspiele einen Anschluss ab. Ihre Absicht war es für Österreich eine eigenständige kulturelle Identität zu schaffen, zwar in Anlehnung an deutsches Kulturgut, aber mit besonderer Betonung des österreichischen Charakters. Dies lässt sich auch am konservativen Programm der Salzburger Festspiele ablesen.⁵⁷

Um dieses Ziel umsetzen zu können benötigten die Festspiele immer wieder hohe Subventionen. Trotzdem waren die Kartenpreise sehr teuer und nur für Reiche erschwinglich. Das nährte den Unmut der Salzburger.⁵⁸ Außerdem traf ein, was die Festspiel-Gegner befürchtet hatten: die Preise stiegen zur Festspielzeit an. Wegen der Verstimmung der Salzburger Bürger über die erhöhten Preise erließ die Regierung einen entsprechenden Aufruf an die Touristen, dass sie spätestens bis zum dritten September abreisen möchten. So sollte die Phase der Preiserhöhungen verkürzt werden.⁵⁹ Die Situation der Festspiele verbesserte sich erst ab 1922. Seit diesem Jahr konnten sich die Initiatoren der Unterstützung von Erzbischof Ignaz Rieder und Landes-

⁴⁹ vgl. Gallup, S. 36

⁵⁰ vgl. Steinberg, S. 117/118

⁵¹ vgl. ebd., S. 123

⁵² vgl. ebd., S. 122

⁵³ vgl. ebd., S. 123

⁵⁴ vgl. ebd., S. 117/118

⁵⁵ vgl. Rehak, Günter: Austrofaschismus. Graz 1993, S. 35

⁵⁶ vgl. Schausberger, Norbert: Der Griff nach Österreich. Der Anschluss. Wien/München 1988, S. 37

⁵⁷ vgl. Steinberg, S. 117-119

⁵⁸ vgl. Gallup, S. 35

⁵⁹ vgl. ebd., S. 44

hauptmann Franz Rehrl sicher sein. Für den Politiker waren wirtschaftliche Gründe ausschlaggebend. Rehrl war von 1922-1938 Landeshauptmann in Salzburg. Er gehörte der christlich-sozialen Partei an und war seit 1918 Befürworter des Anschlusses von Deutsch-Österreich an Deutschland.⁶⁰ Außerdem arbeitete er politisch und wirtschaftlich eng mit Bayern zusammen. 1925 konnte er die Salzburger Festspiele mit Hilfe der Bayernbank vor dem wirtschaftlichen Ruin retten. Somit wurden die Festspiele auch ein Stück weit von Bayern geprägt, was sich zugleich an der Zusammensetzung des Publikums zeigte, das zu einem Großteil aus Bayern kam.⁶¹

1925 sorgte Rehrl für die Neugründung der Festspielhaus-Gemeinde, nachdem Strauss die Präsidentschaft niedergelegt hatte und durch Auseinandersetzungen zwischen der Wiener und Salzburger Sektion eine Auflösung drohte. Die neue Administration übernahm Erwin Kerber, der mit Rehrl befreundet war.⁶² Präsident wurde Heinrich Freiherr von Puthon. Puthon kümmerte sich weniger um die künstlerische Planung der Festspiel, vielmehr setzte er sein diplomatisches Geschick in „Verhandlungen mit Künstlern, Komponisten, Politikern und sonstigen einflussreichen Persönlichkeiten“ ein.⁶³ Neben diesen Neuordnungen konnte der Kunstrat zum Bleiben bewegt werden.⁶⁴ Rehrl sanierte die Festspiele grundlegend und gegen den Widerstand der Bevölkerung und politischer Kreise mit Zuschüssen aus Landesmitteln.⁶⁵ Er stellte einen Entschuldungsplan auf und schloss mit der Festspielhaus-Gemeinde einen Betriebsführungsvertrag. Das Finanzgebaren der Festspiel-Direktion wurde vom Land Salzburg und der Festspielhaus-Gemeinde kontrolliert.⁶⁶

Ab 1929 bestand die Leitung der Festspielhaus-Gemeinde aus Kunstrat, Aufsichtsrat und Direktion. Dem Kunstrat gehörten maximal 15 Personen an, darunter befanden sich unter anderem Clemens Krauss, Bruno Walter, Bernhard Paumgartner, Max Mell und Joseph Messner. Der Aufsichtsrat überwachte die Finanzen und setzte sich aus je einem Vertreter des Bundes, des Landes und der Stadtgemeinde sowie der Fremdenverkehrskommission zusammen. Hinzu kamen zwei Delegierte der Festspielhaus-Gemeinde. In der Direktion war Heinrich von Puthon als Präsident mit der Vertretung des Vereins nach außen und der allgemeinen Geschäftsführung betraut, Ludwig Sadleder fungierte als Finanzreferent und Erwin Kerber übernahm die Lei-

⁶⁰ vgl. Steinberg, S. 77

⁶¹ vgl. ebd., S. 78/80

⁶² vgl. Gallup, S. 51

⁶³ vgl. ebd., S. 59

⁶⁴ vgl. Fischer, S. 65

⁶⁵ vgl. ebd.

⁶⁶ vgl. Müry, 2002, S. 27

tung und Direktion der Salzburger Festspiele. Außerdem wählte die Generalversammlung zwei Berater für die Direktion.⁶⁷ Rehrl versuchte vor allem die wirtschaftliche Bedeutung der Festspiele herauszustellen. Er machte darauf aufmerksam, dass der Fremdenverkehr die Landeszuschüsse der Wirtschaft zurückbringe. Trotz weiterer Widerstände sorgte Rehrl für ein Festspielhaus. Clemens Holzmeister sollte es bauen. Da die finanzielle Lage aber keinen Neubau zuließ, wurde die Winterreitschule zu einem Theater umgebaut. Das Projekt wurde 1927 fertig gestellt.⁶⁸ Nun hatten die Festspiele zwar eine Unterkunft, am Geldmangel änderte dies aber nichts. 1928 war die Situation wieder unsicher, erst ab 1930 konnte sicher geplant werden.⁶⁹ Auf einen Irrweg begab sich Rehrl, als er das Wiener Burgtheater für die Festspiele gewinnen wollte, doch der Leiter der Bundestheaterverwaltung Wolfgang Schneiderhan lehnte aus Respekt zu Reinhardt eine Konkurrenz ab und setzte sich dafür ein, dass die Festspiele an Reinhardt festhielten.⁷⁰ Rehrls Engagement für die Festspiele blieb ungebrochen. Immer wieder bemühte er sich, von der Regierung in Wien Geld zu beschaffen, doch die Verfassung ließ derartige Subventionen nicht zu. Stattdessen regte die Bundesregierung ihre Konsulate und Botschaften im Ausland an, die Werbetrommel für die Festspiele zu rühren.⁷¹ Nur durch seine guten Kontakte zu Bundeskanzler Ignaz Seipel (1926-1929) und Kanzler Kurt von Schuschnigg (1934-1938) war Rehrls Einsatz für die Salzburger Festspiele so erfolgreich.⁷² Ohne seinen großen Einsatz wären die Festspiele sicher ihren finanziellen Nöten sowie dem Unmut der Bevölkerung zum Opfer gefallen. Rehrl aber schaffte es, dass die Festspiele ein Erfolg wurden.⁷³ In den ruhmreichen Jahren der Festspiele wurde daran erinnert,

„daß die Salzburger Festspiele nicht wären ohne diese providentielle Persönlichkeit, die mit wahrhaft fürstlichem Mäzenatensinn und mit fester Hand den (sic!) anfänglich unüberwindlich aufgetürmten finanziellen Schwierigkeiten gesteuert und die Festspiele auf sicheren Grund gestellt hatte. (...) Er [Rehrl] hat im Stile der großen Fürsten Salzburgs ein Vorbild dafür geliefert, daß die Mächtigen die gottgewollte Aufgabe haben, Schirmherren der schönen Künste zu sein.“⁷⁴

⁶⁷ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 97

⁶⁸ vgl. Fischer, S. 68

⁶⁹ vgl. ebd., S. 67

⁷⁰ vgl. Gallup, S. 64

⁷¹ vgl. ebd., S. 66

⁷² vgl. ebd., S. 51

⁷³ vgl. ebd.

⁷⁴ Lux, Joseph Aug.: „Epilog Salzburger Festspiele 1935 und Ausblick“, Salzburger Chronik, 3. September 1935, S. 2-3

Als die Nationalsozialisten in Österreich an die Macht kamen, unterstellten sie Rehr, er habe die Festspiele „zu einer Angelegenheit des Fremdenverkehrs“ degradiert und durch seine Verbindung mit der österreichischen Regierung dafür gesorgt, „die Salzburger Festspiele als kulturelle Gegengründung gegen das Dritte Reich aufzuziehen. Es wurden keine Anstrengungen gescheut, um große Künstler aus aller Welt in den Dienst dieser deutschfeindlichen Propaganda zu stellen. Für diesen Zweck war nichts zu teuer.“⁷⁵

Neben seinem großen Engagement für die Festspiele setzte sich Rehr sehr stark für Max Reinhardt ein, als dieser immer lauter werdenden Protesten ausgesetzt war. 1930, zum zehnjährigen Jubiläum, überreichte er ihm das „Große Ehrenabzeichen für Verdienste um die Republik“. Darüber hinaus erhielt Reinhardt eine Büste im Festspielhaus, und der Platz vor dem Gebäude wurde auf seinen Namen getauft.⁷⁶ Zuvor hatte Reinhardt, der sich zu Beginn der 30er Jahre nach Amerika zurückgezogen hatte, weil Anfeindungen, Antisemitismus und Nationalsozialismus immer stärker wurden, den Landeshauptmann um rückhaltlose Unterstützung durch die Festspiel-Direktion gebeten.⁷⁷

Proteste musste sich Reinhardt länger und aus unterschiedlichen Gründen gefallen lassen. Da er seine Idee zu den Salzburger Festspielen in einem unveröffentlichten Brief an die Festspielhaus-Gemeinde preisgab, während die Ideen anderer Beteiligter in den Mitteilungen der Festspielhaus-Gemeinde herausgegeben wurden, war es für seine Gegner leicht, ihn zu diffamieren und ihm Geldgier zu unterstellen.⁷⁸ Zu diesen Leuten zählte auch Stefan Zweig, der Reinhardt die Schuld an der Kommerzialisierung der Festspiele gab. Offenbar spielten dabei auch Animositäten gegen Hofmannsthal eine Rolle.⁷⁹ Reinhardts ausschweifende Feste für die reiche Klientel auf Schloss Leopoldskron mögen ausschlaggebend für die Anschuldigungen gewesen sein, aber es muss betont werden, dass Reinhardt mit diesen Einladungen einen wesentlichen Beitrag zum Erhalt der Festspiele geleistet hat.

Manchmal schien es, als habe er das Interesse an Salzburg verloren, doch in kritischen Situationen war er immer zur Stelle. 1923 orientierte er sich mehr nach Amerika und probte dort „Das Mirakel“ für den Broadway, sehr zum Missfallen Hof-

⁷⁵ Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938; Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7

⁷⁶ vgl. Müry, Andres: Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920-2001ff. Salzburg/München 2001, S. 34

⁷⁷ vgl. Gallup, S. 65

⁷⁸ vgl. Fischer, S. 103

⁷⁹ vgl. Thimig-Reinhardt, S. 103

mannsthals.⁸⁰ Die Festspiele standen kurz vor dem Aus. Es konnte kein Orchester verpflichtet werden, denn die Wiener Philharmoniker waren zu teuer, die Berliner hatten kein Interesse.⁸¹ Reinhardt sprang als Retter ein und gab eine Generalprobe des „Eingebildeten Kranken“ (Molière) mit Max Pallenberg auf Schloss Leopoldskron, danach wurden die Aufführungen ins Stadttheater verlegt.⁸²

1925 setzte Reinhardt „Das Mirakel“, mit dem er in New York sensationelle Erfolge feierte, auf den Spielplan der Salzburger Festspiele. Er beließ die Besetzung der Hauptrollen wie in New York mit Lady Diana Manners, englische Aristokratin und Politikergattin, und Rosamund Pinchot, Nichte des Gouverneurs von Pennsylvania. Mit Hilfe dieser beiden Damen wollte Reinhardt das britische und amerikanische Publikum nach Salzburg ziehen. Zusätzlich organisiert er luxuriöse Feste auf seinem Schloss Leopoldskron für eine ausgewählte und zahlungskräftige Gesellschaft.⁸³ Auch Hofmannsthal war zugegen und warb beim Hochadel und den Reichen fleißig für die Festspiele und die Gründung einer Festspiel-Kapitalgesellschaft, um eine sichere Finanzierung zu gewährleisten. Mit dem Auftreten dieses Publikums wurde auch die ursprünglich angedachte Volkstümlichkeit der Salzburger Festspiele zunehmend zurückgedrängt. Selbst Hofmannsthal war an dieser Idee nicht mehr interessiert. Vielmehr ging es ihm darum, die Festspiele auf eine solide Basis zu stellen, da er sie durch Reinhardts Sprunghaftigkeit und die unsichere Finanzlage gefährdet sah.⁸⁴

Später äußerte sich Reinhardt, wie er die Festspiele erlebte:

„Eines Tages werde ich die Festspiele wahrscheinlich überhaben und sie mich, - vielleicht balde, ach balde. Das was mich anzog, verliert sich, ist eigentlich nicht da. (...) Es bleibt etwas Farbiges, Buntes, Glänzendes, Drängendes, Schäumendes – aber so gut es mir noch oft schmeckt, – ich möchte es nicht immer trinken. Es ist auch zu anstrengend, um wirklich festlich zu sein.“⁸⁵

1925 gab es noch ein zusätzliches Problem. Kerber war nicht gewillt, den hohen Gehaltsforderungen der Wiener Philharmoniker nachzugeben. Er drohte, ein deutsches Orchester zu engagieren. Durch Zugeständnisse (kostenlose An- und Abreise, freie Logie, Verpflegungspauschale und Preisnachlässe in den Gastwirtschaften) ließen

⁸⁰ vgl. Müry, 2002, S. 24/25

⁸¹ vgl. Gallup, S. 47/48

⁸² vgl. Müry, 2002, S. 24/25

⁸³ vgl. Müry, 2001, S. 31/32

⁸⁴ vgl. ebd., S. 32

⁸⁵ zitiert nach: Thimig-Reinhardt, S. 289

sich die Wiener jedoch zur Teilnahme überreden.⁸⁶ Die Salzburger Festspiele waren aufgrund ihres Geldmangels zur Anfangszeit von den Wiener Philharmonikern und der Wiener Staatsoper abhängig.⁸⁷ Die Zusammenarbeit hatte einst Bruno Walter vorgeschlagen, weil so die Qualität der Aufführungen von vornherein gesichert wäre. Später spielte Bruno Walter selbst eine entscheidende Rolle bei den Festspielen.⁸⁸

Ende der 20er Jahre verbesserte sich die Entwicklung der Salzburger Festspiele. 1927 gab es den ersten Besucherrekord, und ein kleiner Gewinn konnte verbucht werden. Ebenso verlief es 1929.⁸⁹ Meist herrschten noch chaotische Zustände. Oft stand das Programm zu spät fest und die Stücke schienen auf das amerikanische Publikum ausgelegt zu sein. Später gab es kaum noch neue Stücke, sondern nur noch „Aufgewärmtes“, insbesondere im Bereich des Sprechtheaters.⁹⁰

Wegen der finanziellen Zwänge in den Anfangsjahren der Festspiele und der damit verbundenen Herausstellung ihrer wirtschaftlichen Vorteile zugunsten der Stadt Salzburg dominierten bald Geschäftsinteressen über die eigentlichen Ideen der Festspiele, so dass die Festspiele mehr und mehr zum Startheater verkamen. So konnte man reiches Publikum anlocken, das auf Wohltätigkeitsveranstaltungen für die Bedürftigen spendete.⁹¹ Die Bevölkerung sah jedoch immer noch den Rummel um und durch die Festspiele mit gemischten Gefühlen und Skepsis. Die Salzburger misstrauten dem internationalen Spektakel. Einige von ihnen vertraten dabei eine antisemitische Einstellung, was aber erst nach Saisonende wirklich zum Vorschein kam.⁹²

2. ANTISEMITISMUS

Die politischen Parteien in Österreich waren aus unterschiedlichen Gründen antisemitisch eingestellt. Bei den kommunistischen und sozialistischen Parteien war ihr Antikapitalismus ausschlaggebend. Die Volksparteien wollten dem jüdischen Einfluss auf Presse und Kultur Einhalt gebieten, ließen sich aber finanziell von Juden unterstützen. Die NSDAP bündelte alle diese Interessen und zeigte sich in ihrer Hal-

⁸⁶ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 51

⁸⁷ vgl. Müry, 2002, S. 44

⁸⁸ vgl. Steinberg, S. 64

⁸⁹ vgl. Gallup, S. 66/69/81

⁹⁰ vgl. ebd., S. 76

⁹¹ vgl. Fischer, S. 90

⁹² vgl. Waitzbauer, Harald: „San die Juden scho' furt?“ Salzburg, die Festspiele und das jüdische Publikum. In: Kriechbaumer, Robert (Hrsg.): Der Geschmack der Vergänglichkeit. Jüdische Sommerfrische in Salzburg. Salzburg 2002, S. 249-258, S.249

tung konsequent.⁹³ Vornehmlich galt ihr Kampf der hauptsächlich jüdisch bestimmten Theater-, Film- und Presselandschaft in Wien.⁹⁴ Zu diesen jüdischen Zeitungen zählte unter anderem auch „Die Stunde“, die in der vorliegenden Arbeit zitiert wird. Dieses Blatt war weitgehend neutral, ganz im Gegensatz zu den rechtsgerichteten und antisemitischen Presseerzeugnissen.⁹⁵

Wien war nach dem Krieg Hochburg der Sozialdemokraten. In den anderen österreichischen Städten hingegen wurde vorwiegend die Christlich-Soziale Partei gewählt. Das Lager der Christlich-Sozialen lässt sich als konservativ-katholisch, antisozialistisch und antisemitisch beschreiben. So wurde vor allem Salzburg zu einem Gegenpol zu Wien.⁹⁶

Eine antisemitische Grundhaltung gab es in Salzburg schon in den frühen 20er Jahren. Sie richtete sich weniger gegen die geringe Anzahl jüdischer Mitbürger in Salzburg als gegen die seit 1918 sozialdemokratische Regierung in Wien, die als „Judenregierung“ galt.⁹⁷ Außerdem waren die Antifremdenverkehrskampagnen aus diesen Jahren nicht mehr als nur leicht versteckter Antisemitismus, denn viele Touristen waren ausländische Juden. 1922 gründete sich in Seekirchen sogar ein Verein mit dem Ziel, „judenfreie Urlaubsorte“ zu schaffen, aber nur wenige Dörfer setzten diese Vorstellung um.⁹⁸

Im Gegensatz zu der Amtszeit des Wiener Bürgermeisters (1897-1910) und Gründers der Christlich-Sozialen Partei Dr. Karl Lueger, in dessen Regierungsphase der Antisemitismus weit verbreitet war, jedoch mit dem Ziel, die Assimilation der Juden zu fördern, wird in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts Assimilation als Heuchlertum empfunden, das sich ebenso schädlich auf die eigene Kultur auswirke.⁹⁹ Bei einer Volkszählung am 22.03.1934 bekannten sich 239 Bürger im Bundesland Salzburg (198 davon in der Stadt Salzburg) zum jüdischen Glauben. Das sind etwa 0,1% der Bevölkerung des Bundeslands Salzburg. In Folge dieser Zahlen beruhte der Antise-

⁹³ vgl. Pauley, Bruce F.: Eine Geschichte des österreichischen Antisemitismus. Von der Ausgrenzung zur Auslöschung. Wien 1993, S. 239/240

⁹⁴ vgl. ebd., S. 247

⁹⁵ vgl. ebd., S. 270

⁹⁶ vgl. Steinberg, S. 162

⁹⁷ vgl. Müry, 2001, S. 25/26

⁹⁸ vgl. Gallup, S. 93

⁹⁹ vgl. Steinberg, S. 165

mitismus in Salzburg hauptsächlich auf Gerüchten, da die übrigen Einwohner kaum Kontakt zu Juden hatten.¹⁰⁰

Als die Festspiele 1920 gegründet wurden, waren in Salzburg die Auswirkungen des Krieges, wie bereits erwähnt, noch deutlich zu spüren. Kein Wunder also, dass die Salzburger den Festspielen ablehnend gegenüber standen. In ihren Augen mussten die Touristen, die zwar Geld in die Stadt brachten, vom Krieg profitiert haben. Sie wurden deshalb als Kriegsgewinnler oder Spekulanten angesehen und hauptsächlich ins Judentum eingeordnet.¹⁰¹ Der Antisemitismus wurde durch Heinrich Damisch auch in der Festspielhaus-Gemeinde evident. Als sich 1922 die Festspiele in der Krise befanden und einen neuen Präsidenten suchten, der wie ein Publikumsmagnet wirken sollte, wurde nicht etwa Reinhardt verpflichtet, sondern Richard Strauss.¹⁰²

Des Weiteren spielten sich in Salzburg Festspielgegner und Antisemitismus in die Hand. Mit antijüdischer Propaganda wurde Polemik gegen Reinhardt, Hofmannsthal und Moissi betrieben. 1921 riet das Salzburger Volksblatt mit fleißiger Propaganda, Arier herbeizulocken, die dann allmählich die Juden verdrängen sollten.¹⁰³ Direkte Angriffe in der Presse gegen bestimmte Personen gab es kaum, vielmehr richteten sich die Attacken gegen die jüdische Allgemeinheit. Allerdings wurden Reinhardt und Moissi, der in Wirklichkeit kein Jude, sondern Katholik mit albanisch-italienischer Abstammung war, mit Hetzkampagnen terrorisiert.¹⁰⁴ Auf Reinhardt und sein Schloss Leopoldskron wurden sogar Anschläge verübt:

„Zur Festung war indes auch Leopoldskron geworden. Ein Trupp von Soldaten umlagerte das Tor. (...) Denn Sprengstoffe – dem Schloßbesitzer und seinen Gästen zugedacht – hatten kürzlich Löcher und Lücken in das Portal und die Steinfliesen der Halle gerissen.“¹⁰⁵

Reinhardts Frau Helene Thimig bekam Drohbriefe, deshalb erhielten die beiden Polizeischutz. Landeshauptmann Rehrl versicherte seinem Freund Reinhardt, er müsse keine Befürchtungen haben, dass die Nationalsozialisten in Österreich die Macht übernehmen.¹⁰⁶

¹⁰⁰ vgl. Fellner, Günter: Zur Geschichte der Juden in Salzburg von 1911 bis zum Zweiten Weltkrieg. In: Altmann, Adolf: Geschichte der Juden in Stadt und Land Salzburg von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Neuauflage, Salzburg 1990, S. 371-381, S. 371

¹⁰¹ vgl. Waitzbauer, 2002, S. 250/251

¹⁰² vgl. Müry, 2001, S. 26

¹⁰³ vgl. Steinberg, S. 163

¹⁰⁴ vgl. Waitzbauer, 2002, S. 253

¹⁰⁵ Kolb, Annette: Festspieltage in Salzburg und Abschied von Österreich. ²Amsterdam 1950, S. 11

¹⁰⁶ vgl. Thimig-Reinhardt, S. 292/293

Das änderte aber nichts daran, dass das Theaterschaffen Reinhardts manchen Nationalsozialisten wie Dr. Adolf Gentsch oder Dr. Johann von Leers als jüdisch verhasst war. Die völkischen Elemente fehlten, Reinhardt sei nur an der künstlerischen Freiheit interessiert und biete eine „minderwertige und seelenlose Kunst“, äußerten sie sich über ihn.¹⁰⁷ Der „Völkische Beobachter“ sah es als seine Pflicht an, über Reinhardts Verhalten aufzuklären, was nichts anderes bedeutete, als ihn zu diffamieren. Das Blatt behauptete,

„daß Reinhardt-Goldmann mit Unterstützung des volksfremden Systems versuchte, eine eigentlich deutsche Kunst in Salzburg tödlich zu treffen. Die Festspiele waren dank seinem Einfluß vollkommen verjudet, das viel gerühmte ‚internationale‘ Publikum bestand zum größten Teil aus Ostjuden, die jedem anständigen Menschen den Aufenthalt in der Festspielstadt verleideten. Das ist das wahre Gesicht des ‚großen Künstlers‘ Reinhardts, der als ganz gewöhnlicher Gauner nicht nur den Staat um Riesensummen betrog, sondern auch die kleinen Leute regelmäßig dadurch schädigte, daß er nach Schluß jeder Festspielzeit unter Hinterlassung eines Rattenschwanzes von Schulden ins Ausland verschwand.“¹⁰⁸

Außerdem diskreditierte der „Völkische Beobachter“ Max Reinhardt und andere Emigranten in einem weiteren Zeitungsartikel, den wiederum das „Salzburger Volksblatt“, das auch für antisemitische Äußerungen bekannt war, zum Anlass nahm, Reinhardt zu verteidigen:

„Gerade die Stadt Salzburg hat alle Ursache, sich soviel Objektivität des Urteils zu bewahren, um Klarheit darüber zu haben, daß wir Reinhardt sowohl in wirtschaftlicher wie in künstlerischer Beziehung so manches zu danken haben. Max Reinhardt hat sich übrigens weder als Hetzjournalist noch als Literat betätigt, er hat sich politisch nie bemerkbar gemacht.“¹⁰⁹

III. DIE POLITISCHE SITUATION IN ÖSTERREICH 1933-1938 – DER AUSTROFASCHISMUS

Zu den Kennzeichen des Faschismus gehört das uneingeschränkte Gewaltmonopol des Staates, das sich in begrenzter Meinungsfreiheit, Zensur und teilweise martialischen Strafen bis hin zur Todesstrafe äußert. Des Weiteren gibt es im Faschismus einen expansionsorientierten Militarismus. Die Gesellschaft ist hierarchisch geglie-

¹⁰⁷ vgl. Willaschek, Wolfgang: Salzburger Festspiele 1937 und 1938. Kulturelles Leben in Salzburg vor und nach 1938. Sonderheft der Salzburger Festspiele 1988. Salzburg 1988, S. 21

¹⁰⁸ zitiert nach: Willaschek, S. 22

¹⁰⁹ „Max Reinhardt und die flüchtenden Ostjuden“, Salzburger Volksblatt, 25. März 1933, S. 10

dert und die Gemeinschaft zählt mehr als das einzelne Individuum. Die Legitimierung dieser Herrschaftsform erfolgt meist durch pseudowissenschaftliche Erklärungen ohne eine demokratische Kontrollmöglichkeit. Außerdem stützt sich der Faschismus auf eine breite Massenbasis. Diese Merkmale werden dem klassischen Faschismus, wie er in Deutschland und Italien vertreten war, zugeordnet.¹¹⁰

Es gibt jedoch auch verwandte Formen, die durch Initiative der etablierten Staatsführung einberufen wurden und sich auf eine konservative traditionelle Ideologie gründen. Diese Arten sind weniger gewaltbetont und werden als „autoritär“ bezeichnet,¹¹¹ wie das Regierungssystem in Österreich vom 7. März 1933 bis 12. März 1938, das als christlicher Ständestaat mit einer berufsständischen Gliederung aufgebaut war, auf der christlichen Soziallehre basierte und eng mit der katholischen Kirche zusammenarbeitete.¹¹² Die wichtigste geistige Grundlage in Bezug auf den Katholizismus lieferte die Enzyklika „Quadragesimo anno“, die Papst Pius XI. am 15.05.1931 veröffentlichte.¹¹³ Dieses Programm sollte gegen Marxismus, Kapitalismus, Nationalsozialismus und Parteienherrschaft gerichtet sein.¹¹⁴ Das Regierungssystem in Österreich war durchaus kein Einzelfall, denn viele Staaten in Mittel- und Osteuropa setzten in der damaligen Zeit auf ähnliche Systeme.¹¹⁵

In Österreich formierten sich außerdem Milizen, die einer bestimmten politischen Richtung zugeordnet werden konnten. Immer wieder kam es zu Zusammenstößen zwischen der eher rechts orientierten „Heimwehr“ und dem linken „Schutzbund“. Die Heimwehr trat für einen faschistischen Staat nach Vorbild Italiens ein und war somit auch Unterstützer der autoritären österreichischen Regierung. Heimwehrführer Fürst Ernst Rüdiger Starhemberg unterhielt persönliche Kontakte zu Mussolini und marschierte an der Seite Hitlers beim Putsch 1923 in München.¹¹⁶ Später stellte er für die Regierung die Verbindung zu Mussolini her.¹¹⁷

Erbauer des Austrofaschismus war Engelbert Dollfuß, der am 20. Mai 1932 Kanzler wurde. Er gehörte dem „Landbund“ an und war in früheren Jahren Landwirtschafts-

¹¹⁰ vgl. Rehak, S. 18/19

¹¹¹ vgl. ebd. S. 20/21

¹¹² vgl. ebd., S. 25/26

¹¹³ vgl. Meysels, Lucian O.: Der Austrofaschismus. Das Ende der ersten Republik und ihr letzter Kanzler. Wien/München 1992, S. 33

¹¹⁴ vgl. ebd., S. 56

¹¹⁵ vgl. ebd., S. 75

¹¹⁶ vgl. ebd., S. 30

¹¹⁷ vgl. ebd., S. 43

minister. Seine Regierung stützte sich auf eine Koalition aus „Landbund“, „Christlich-Sozialen“ und dem „Heimatblock“ mit nur einer Stimme Mehrheit.¹¹⁸

Im Herbst 1932 ergriff er Maßnahmen, die in letzter Konsequenz zur Errichtung des autoritären Regimes führten. Das „Kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz“ von 1917¹¹⁹ spielte dabei eine besondere Rolle. Zum ersten Mal wurde davon am 1. Oktober 1932 Gebrauch gemacht, als die Verantwortlichen des Zusammenbruchs der Credit-Anstalt haftbar gemacht werden sollten. Das Verfahren mit dem „Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetz“ war schon aus den 20er Jahren bekannt, allerdings wurden die Beschlüsse später durch das Parlament ratifiziert. Als Dollfuß beim Streik der Eisenbahner am 1. März 1933 ebenfalls auf ein Gesetz aus der Kaiserzeit zurückgriff, stimmte das Parlament ihm nicht zu.¹²⁰ Es gab eine Pattsituation, weil angeblich eine Stimme zweimal abgegeben wurde.¹²¹ Dollfuß forderte eine Wahlwiederholung und es ereignete sich ein politisches Missgeschick mit verheerenden Folgen für die österreichische Demokratie. Die drei Präsidenten des Nationalrats wollten bei der zweiten Wahl mit ihren Fraktionen abstimmen und traten deshalb zurück. Damit hatte der Nationalrat keine Vorsitzenden mehr. Dollfuß nutzte am 7. März 1933 diese Gelegenheit und verkündete, inspiriert durch Hitlers Erfolg am 5. März 1933, dass er künftig ohne Nationalrat regieren wolle. Er bot dem Bundespräsidenten Wilhelm Miklas zwar den Rücktritt seiner Regierung an, aber der Präsident forderte ihn nicht ein und leistete damit seinen Anteil zur Errichtung des autoritären Regierungssystems in Österreich.¹²²

Neben dem Entschluss, den Nationalrat nicht mehr in die Legislative einzubinden, erließ Dollfuß auf Grundlage des „Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetzes“ noch am gleichen Tag ein Aufmarsch- und Versammlungsverbot, verordnete Vorzensur von Zeitungen und schränkte die Pressefreiheit ein.¹²³ Diese Maßnahmen erachtete er für nötig, nachdem die NSDAP nach Ausschaltung des Parlaments heftige Proteste und Anschläge organisierte.¹²⁴

Dies sorgte für eine Verschlechterung der Beziehungen zum Deutschen Reich, von dessen Seite erste Drohungen ausgingen, den „Schutz der Volksgenossen“ in Österreich selbst zu übernehmen. Außerdem betrieben die deutschen Nationalsozialisten

¹¹⁸ vgl. Meysels, S. 40

¹¹⁹ vgl. ebd., S. 42

¹²⁰ vgl. Rehak, S. 42/43

¹²¹ vgl. Meysels, S. 47

¹²² vgl. Rehak, S. 42/43

¹²³ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 135

¹²⁴ vgl. Schausberger, S. 235

die Propaganda, dass die Existenz Österreichs ohne die Zusammenarbeit mit Deutschland massiv gefährdet sei.¹²⁵

Trotz dieser außenpolitischen Schwierigkeiten vollzog Dollfuß weitere Schritte zur Errichtung des autoritären Ständestaates. Zuerst schaffte er den Verfassungsgerichtshof ab, als dieser den Versuch unternahm, Dollfuß' Regierung für verfassungswidrig zu erklären. Nachdem die NSDAP auf Kommunalebene einige Wahlerfolge erzielt hatte, verbot Dollfuß am 11. März 1933 Landtags- und Gemeindewahlen.¹²⁶ Danach mussten noch die Parteien ausgeschaltet werden. Mussolini, der Österreichs Unabhängigkeit und den Aufbau des Austrofaschismus unterstützte, drängte vehement darauf. Nach und nach verbot Dollfuß alle Parteien bis auf die Sozialdemokraten, gegen Mussolinis Wunsch, und die Christlich-Sozialen.¹²⁷ Am 20. Mai 1933 führte Dollfuß die „Vaterländische Front“ als Einheitspartei ein. Am 5. Juni 1933 schloss er nach Vorbild Mussolinis ein Konkordat mit dem Papst. Zur Abwehr seiner politischen Gegner ließ Dollfuß Anhaltelager, eine entschärfte Form der deutschen Konzentrationslager, bauen. Ferner setzte er die Todesstrafe wieder ein.¹²⁸

Die Sozialdemokratische Partei wurde erst am 13. Februar 1934 verboten. Es war eine Reaktion auf den Februaraufstand der sozialdemokratischen Arbeiter, der blutig niedergeschlagen wurde. Auf das Ansehen Österreichs wirkte sich dieses Vorgehen nicht gerade positiv aus.¹²⁹ Danach wollte Dollfuß alle Macht und ließ sich vom wiedereingesetzten Nationalrat aus Christlich-Sozialen und Heimwehrem alle Vollmachten erteilen. Damit war der letzte Schritt zum autoritären Regierungssystem vollzogen. Am 14. Mai 1934 mussten auch die Christlich-Sozialen der „Vaterländischen Front“ beitreten, womit alle Parteien abgeschafft waren.¹³⁰

Am 25. Juli 1934 versuchten die Nationalsozialisten in Österreich zu putschen. Obwohl ihre Pläne bekannt waren, wurde der Putsch nicht verhindert,¹³¹ bei dem Kanzler Dollfuß ermordet wurde. Kurt von Schuschnigg, zeitweise Justiz- und Unterrichtsminister, wurde sein Nachfolger. Emil Fey, Führer der Wiener Heimwehr und

¹²⁵ vgl. Schausberger, S. 240/241

¹²⁶ vgl. ebd., S. 243

¹²⁷ vgl. Rehak, S. 44

¹²⁸ vgl. ebd., S. 45

¹²⁹ vgl. Waitzbauer, Harald: Festlicher Sommer. Das gesellschaftliche Ambiente der Salzburger Festspiele von 1920 bis zur Gegenwart. In: Floimair, Roland (Hrsg.): Festlicher Sommer. Das gesellschaftliche Ambiente der Salzburger Festspiele von 1920 bis zur Gegenwart, Festreden seit 1964. Schriftenreihe des Landespressebüros. Sonderpublikationen Nr. 136. Salzburg/Hallwang o. J., S. 15-122, S. 47

¹³⁰ vgl. Rehak, S. 47/48

¹³¹ vgl. Meysels, S. 87

Staatssekretär für das Sicherheitswesen,¹³² war hauptverantwortlich dafür, dass gegen den Umsturz nichts unternommen wurde und erst spät Gegenmaßnahmen eingeleitet wurden.¹³³ Schließlich betätigte er sich als Vermittler der Putschisten und bemühte sich um freies Geleit für sie bis zur deutschen Grenze.¹³⁴ Die Täter des NS-Putsches in Österreich wurden nur halbherzig bestraft.¹³⁵ Außerdem versuchte der neue Kanzler ein Nebeneinander mit Nazi-Deutschland und legte Wert darauf, keine Angriffspunkte zu bieten.¹³⁶ Überdies waren die Beziehungen zu Italien nicht mehr so vertraulich, denn Mussolini hegte keine besondere Sympathie für Schuschnigg, sondern bevorzugte Zusammenkünfte mit Starhemberg.¹³⁷

Mit der Gesandtschaft Franz von Papen standen Österreich neue Schwierigkeiten bevor. Papen kam als „Botschafter und bevollmächtigter Minister zur Sonderverfügung des Führers und Reichskanzlers“, doch Schuschnigg erlaubte sich eine kleine Speerspitze gegen den großen Nachbarn und empfing Papen nur als einfachen Gesandten. Papen indes gab sich weiterhin als Sonderbotschafter.¹³⁸

IV. BEDROHUNG DURCH DEN NATIONALSOZIALISMUS – DIE SALZBURGER FESTSPIELE VON 1933 BIS 1938

1. NATIONALSOZIALISTEN IN ÖSTERREICH

Sehr früh waren die Nationalsozialisten in Salzburg zugegen. In der Wahl 1919 konnten sie 14 Prozent der Stimmen erlangen. Zwei Wochen vor der „Jedermann“-Premiere 1920 beschlossen die deutsche DAP und ihr österreichisches Pendant den Zusammenschluss zur NSDAP.¹³⁹ Später spielten die Nationalsozialisten kaum eine Rolle in der Tagespolitik, doch profitierten sie von der Krise der großen Parteien.

Aufgrund der Wirtschaftskrise Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre hatten die Salzburger Sozialdemokraten zunehmend Probleme, ihre Mitglieder zu halten, vor allem weil sich die Wiener Sozialdemokraten zu sehr einmischten. Die Christlich-

¹³² vgl. Meysels, S. 43

¹³³ vgl. ebd., S. 89

¹³⁴ vgl. ebd., S. 93

¹³⁵ vgl. ebd., S. 108/109

¹³⁶ vgl. ebd., S. 107

¹³⁷ vgl. ebd., S. 105

¹³⁸ vgl. ebd., S. 110-112

¹³⁹ vgl. Müry, 2001, S. 26

Sozialen wurden immer mächtiger, und nach ihrer Auflösung 1934 traten viele ihrer Angehörigen in die Vaterländische Front ein, die Franz Rehr leitete.¹⁴⁰

Durch die schwierige Wirtschaftslage am Anfang der 30er Jahre regenerierten sich die fast zur Bedeutungslosigkeit verkommenen Nationalsozialisten wieder und bekamen regen Zulauf.¹⁴¹ Besonders die Verluste der Sozialdemokraten bescherten der NSDAP einen großen Aufschwung.¹⁴² Gleichmaßen führten die zunehmenden Wahlerfolge der NSDAP in Deutschland dazu, dass auch die österreichische NSDAP auf Kommunalebene Gewinne erzielen konnte.¹⁴³

Wegen der Anschlussbestrebungen der deutschen und österreichischen Nationalsozialisten verbot Dollfuß am 19. Juni 1933 die österreichische NSDAP¹⁴⁴ und erklärte ihre politischen Mandate für „ruhend“.¹⁴⁵ Viele Mitglieder und besonders SA-Angehörige flohen nach Deutschland und wurden dort in militärischen Lagern nahe der Grenze zur „österreichischen Legion“ ausgebildet.¹⁴⁶

Die NSDAP in Österreich wurde von der Landesleitung aus München in allen Belangen gelenkt. Nach dem Putsch 1934 wurde sie aufgelöst, denn offiziell wollte Hitler den Eindruck erwecken, dass die Deutschen nicht mit den österreichischen Vorgängen in Österreich in Verbindung stünden. Die illegale österreichische NSDAP war nun sich selbst überlassen. Sonderbotschafter Franz von Papen setzte sich jedoch im Hintergrund massiv dafür ein, das System von innen heraus auszuhebeln.¹⁴⁷

2. 1000-RM-SPERRE

Noch bevor die NSDAP offiziell verboten worden war, reagierte Hitler auf die ablehnende Haltung der österreichischen Regierung gegenüber dem neu aufkeimenden Nationalsozialismus mit der sogenannten „1000-RM-Sperre“, die am 1. Juni 1933¹⁴⁸ in Kraft trat. Jeder, der von Deutschland aus die österreichische Grenze passieren

¹⁴⁰ vgl. Gallup, S. 91

¹⁴¹ vgl. ebd., S. 92

¹⁴² vgl. Ardelt, Rudolf G./Hautmann, Hans: Arbeiterschaft und Nationalsozialismus in Österreich. Wien/Zürich 1990, S. 52

¹⁴³ vgl. Pauley, S. 245

¹⁴⁴ vgl. Schausberger, S. 247 und S. 601 Anm. Nr. 73

¹⁴⁵ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 45

¹⁴⁶ vgl. Carsten, F.L.: Faschismus in Österreich. Von Schönerer zu Hitler. München 1977, S. 230

¹⁴⁷ vgl. ebd., S. 267

¹⁴⁸ Dieses Datum steht in den unten angegebenen Mitteilungen des Wiener Wolffbüros. Des Weiteren findet sich diese Angabe bei Schausberger (S. 247), der sich auf das Reichsgesetzblatt (Teil I, Nr. 57 vom 29. Mai 1933) beruft (vgl. Schausberger, S. 601 Anm. Nr. 72). Die gleichen Angaben machen auch Fuhrich/Prossnitz (S. 136). In einem Artikel zur Aufhebung der 1000 RM-Sperre schreibt die Salzburger Chronik am 27. August 1936, dass die 1000 RM-Sperre erst am 28. Juli 1933 in Kraft getreten sei. Aufgrund der Quellenlage schließe ich mich Schausberger und Fuhrich/Prossnitz an.

wollte, musste eine Gebühr von 1000 Reichsmark entrichten.¹⁴⁹ Propagandistisch wurde die Maßnahme wie folgt erklärt:

„Die gegen die nationalsozialistische Bewegung in Österreich auf dem Notverordnungswege erlassenen Maßnahmen der österreichischen Regierung, die in dem absoluten Verbot aller Uniformen, Fahnen, Abzeichen und sonstigen Embleme der nationalsozialistischen Bewegung gipfeln, haben die Gefahr heraufbeschworen, daß die als Gäste in Österreich weilenden reichsdeutschen Nationalsozialisten in Unkenntnis über Bestimmungen in Konflikt mit den österreichischen Behörden geraten, was zwangsläufig zu einer Störung der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Österreich und dem Reich führen müßte.“¹⁵⁰

Der Geschäftsverkehr und der kleine Grenzverkehr waren von der Regelung ausgenommen. Somit waren hauptsächlich Ausflügler und Touristen betroffen – in ihrem eigenen Interesse, wie die Nationalsozialisten behaupteten, denn sie wollten die Deutschen davor schützen, in Österreich als „lästige Ausländer“ zu gelten. Außerdem wollten sie zum Wohle der freundschaftlichen deutsch-österreichischen Beziehungen dafür Sorge tragen, den Österreichern nicht ihre Ideologie durch die Anwesenheit deutscher Reisender zu „oktroyieren“.¹⁵¹

In Wirklichkeit zielte die Sperre darauf ab, den Fremdenverkehr in Österreich massiv zu schädigen. Dies hatte schwerwiegende Konsequenzen für die Salzburger Festspiele, denn die Deutschen machten bisher 40-50 Prozent der Festspielbesucher aus.¹⁵²

Der Salzburger Gemeinderat sah die Gefahr. Er forderte von der Festspielleitung, mit dem Bund darüber zu verhandeln, dass das zu erwartende Defizit vom Bundeshaushalt getragen werde. Außerdem verlangte er von der Bundesregierung die Aufnahme von Verhandlungen mit der Reichsregierung über die Abschaffung der Sperre, selbstredend unter der Vorgabe, die Unabhängigkeit Österreichs in jedem Fall zu wahren.¹⁵³

Durch verstärkte Werbemaßnahmen und Appelle an das Ausland, Österreich zu unterstützen, versuchten die Verantwortlichen in Salzburg, ein neues Publikum zu gewinnen.¹⁵⁴ 35.047 Personen (1932: 45.012) kamen zu den Festspielen 1933. Die Deutschen waren mit 874 Besuchern vertreten, 1932 waren es noch 15.681, also fast

¹⁴⁹ vgl. Müry, 2001, S. 35

¹⁵⁰ Mitteilung des Wiener Wolffbüros, aus: „Einseitige Grenzsperr gegen Österreich“, Salzburger Chronik, 29. Mai 1933, S. 1

¹⁵¹ vgl. „Einseitige Grenzsperr gegen Österreich“, Salzburger Chronik, 29. Mai 1933, S. 1

¹⁵² vgl. Waitzbauer, o. J., S. 45

¹⁵³ vgl. „Die Tausend-Mark-Verfügung im deutschen Reiseverkehr“, Salzburger Volksblatt, 30. Mai 1933, S. 5-6

¹⁵⁴ vgl. „Die Salzburger Festspiele finden in vollem Umfange statt“, Salzburger Chronik, 30. Mai 1933, S. 7

15.000 Gäste mehr. „Wenn der Gesamtausfall trotzdem nur 9.965 betrug, ist dies auf die erhöhte Zureise aus anderen Auslandsstaaten zurückzuführen. Insbesondere der erhöhte Zuzug aus der Tschechoslowakei, aus Italien, Belgien, England, Frankreich, Holland und aus der Schweiz trug dazu bei, den reichsdeutschen Ausfall einigermaßen auszugleichen.“¹⁵⁵

Die Auswirkungen zeigten sich dennoch beim Erlös am Ende der Festspiele. Die Festspiele standen vor dem Ruin und benötigten dringend finanzielle Unterstützung von der Wiener Regierung.¹⁵⁶ Dieser Wunsch wurde auch gewährt, denn „die österreichische Regierung hatte nun erkannt, daß Salzburg nicht nur eine Devisenquelle und ein Symbol für Österreichs kulturelle Leistungen war, sondern auch ein augenfälliger Beweis der Unabhängigkeit Österreichs, die es mit allen Mitteln zu erhalten galt.“¹⁵⁷

Die 1000-RM-Sperre wurde jedoch nicht strikt eingehalten. Es gab einen Ermessensspielraum, nach dem die Sperre auch aufgehoben werden konnte. Dieser wurde auch entsprechend oft für Reisen nach Österreich in Anspruch genommen, allerdings profitierten davon zumeist andere österreichische Städte und nicht unmittelbar Salzburg. Auf deutscher Seite waren von der Sperre hauptsächlich einfache deutsche Touristen betroffen, Künstler hatten nämlich immer die Gelegenheit auszureisen, sofern dies im Interesse der Regierung lag.¹⁵⁸

1936 kam ein Abkommen zwischen Österreich und Deutschland zustande und brachte zumindest eine leichte Entspannung in den Beziehungen zwischen den beiden Ländern sowie die Abschaffung der 1000-RM-Sperre.¹⁵⁹ In Österreich war man zufrieden. „Die Neuregelung des Reiseverkehrs mit Deutschland ist sicher ein Erfolg der konsequenten Friedenspolitik der österreichischen Regierung und des verständnisvollen Willens im Deutschen Reiche.“¹⁶⁰ In Wahrheit aber mussten die Österreicher dafür einen hohen Preis bezahlen, wie später noch ausgeführt wird.¹⁶¹

Den Salzburger Festspielen nutzte dies in besagtem Jahr nichts mehr, denn die Aufhebung der Sperre erfolgte erst am 28. August, also kurz vor Ende der Festspiel-

¹⁵⁵ „Fremdenverkehr im Festspiel-Monat“, Salzburger Volksblatt, 1. September 1933, S. 8

¹⁵⁶ vgl. Gallup, S. 110

¹⁵⁷ ebd., S. 111

¹⁵⁸ vgl. ebd., S. 102

¹⁵⁹ vgl. ebd., S. 135

¹⁶⁰ „Ende der 1000-Marksperr“, Salzburger Chronik, 27. August 1936, S. 1

¹⁶¹ vgl. Meysels, S. 161/162

Saison.¹⁶² Dafür rechneten die Salzburger für den Herbst mit einer guten Nachsaison.¹⁶³

Schon bald tauchten neue Probleme auf. Deutsche Reisende durften aufgrund der deutschen Devisenbestimmungen nicht mehr als zehn Reichsmark ins Ausland mitnehmen. Der Gast musste sich also entscheiden, ob er essen oder übernachten wollte. Einige Reiseunternehmer hatten daher versucht, mit Nachtfahrten und Verpflegung aus Konserven die Touristen möglichst weit in der so genannten „10-Mark-Freigrenze“ heranzufahren. Da ein solches Verhalten jedoch dem Ansehen der deutschen Bevölkerung hätte schaden können, wurden Übernachtungen im Ausland kurzerhand verboten.¹⁶⁴

Im Übrigen hatte eine Schweizer Tageszeitung schon im April 1933 die Vermutung geäußert, dass die deutschen Nationalsozialisten den Salzburger Festspielen schaden wollten, indem sie eine Grenzsperr für den kommenden Sommer planten. Salzburger Nationalsozialisten dementierten diese Nachricht freilich auf Nachfragen des ihnen freundlich gesinnten Salzburger Volksblatts.¹⁶⁵

„Die Nationalsozialisten Salzburgs sind sich der überragenden Bedeutung der Salzburger Festspiele für das gesamte Wirtschaftsleben und hiemit (sic!) für alle schaffende Stände der Bevölkerung voll bewußt und erkennen deren unbedingte Notwendigkeit. Es besteht in führenden nationalsozialistischen Kreisen nicht die Absicht, die für Salzburg lebenswichtigen Veranstaltungen wie die Festspiele zu behindern.“¹⁶⁶

Falls jemals diese edle Gesinnung überhaupt bestand, lang hielt sie nicht an. Die Sperre kam. In Deutschland wurde die Propaganda angekurbelt, was die Salzburger Chronik ironisch aufnahm: Ein Hotelier habe einen Besucher aus Berlin abweisen müssen, weil sein Haus vollbesetzt war. „Worauf der würdige Gast aus Hitleranien in höchstem Erstaunen antwortete: ‚Na, hörnse mal, ich hab draußen in Berlin immer gehört, Salzburg sei heuer ein Friedhof ...!‘ Das ist Greuelpropaganda gegen uns. Sie tut uns zwar nichts, weil die Brüder ohnehin nicht herüber dürfen.“¹⁶⁷

Offenbar erwiesen sich Propaganda und 1000-RM-Sperre nicht als wirksame Instrumente, den Festspielen und dem Tourismus empfindlich zu schaden. Man verlegte sich auf extremere Mittel, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

¹⁶² vgl. Waitzbauer, o. J., S. 61

¹⁶³ vgl. „Ende der 1000-Marksperr“, Salzburger Chronik, 27. August 1936, S. 1

¹⁶⁴ vgl. DRB.: „Weitere Drosselung des deutschen Reiseverkehrs“, Salzburger Chronik, 3. August 1937, S. 5

¹⁶⁵ vgl. „Festspiele und Nationalsozialisten“, Salzburger Volksblatt, 28. April 1933, S. 6

¹⁶⁶ ebd.

¹⁶⁷ „Salzburg ein Friedhof“, Salzburger Chronik, 22. August 1933, S. 4

3. NATIONALSOZIALISTISCHE ATTACKEN AUF DIE FESTSPIELE

Wegen des Verbots übten die Nationalsozialisten auch Attacken auf den für Salzburg äußerst wichtigen Fremdenverkehr aus und sprengten Telefonzellen oder warfen Flugblätter ab. Die Regierung verschärfte daraufhin die Maßnahmen zur Eindämmung des Nationalsozialismus, indem sie Geld- und Gefängnisstrafen anordnete, wenn sich jemand dabei erwischen ließ, das Horst-Wessel-Lied zu singen oder den Hitler-Gruß zu gebrauchen.¹⁶⁸

Die Festspiele hatten besonders unter den Angriffen der Nationalsozialisten zu leiden; nicht nur dass das Publikum ausblieb, der Betrieb wurde durch Feuerwerkskörper, die in Berchtesgaden gezündet wurden und Hakenkreuze an den Himmel malten, Flugblatt-Abwürfe aus Flugzeugen und Lautsprecherdurchsagen, die von Freilassing aus über die Grenze herübertönten, empfindlich gestört.¹⁶⁹

„Diesmal hatte man ein ganzes Geschwader von Flugzeugen über Salzburg losgelassen, hat man das politische Kriegsgeschrei eines Parson und Scharitzer als Auftakt zu den Festspielen gewählt, hat auch den zahlreichen anwesenden Vertretern der ganzen Welt die unerhörte Brutalität des Dritten Reiches klar zum Ausdruck gebracht. In den Flugblättern wurde nichts anderes propagiert als Steuerstreik und Zertrümmerung der Sparinstitute durch Abhebung der Gelder.“¹⁷⁰

Die österreichische Polizei konnte kaum etwas dagegen unternehmen, da ihre technische Ausrüstung unzureichend war. Nur ein patriotischer Christlich-Sozialer feuerte mit seinem Revolver auf die herannahenden Flugzeuge.¹⁷¹ Viele seiner Mitbürger versammelten sich auf dem Residenzplatz, um Treue zu ihrem Land zu bekunden. In der Presse ging man davon aus, dass die Aktionen der Nationalsozialisten ihnen selbst mehr schadeten als den Österreichern.¹⁷² Großangelegte Werbekampagnen und verstärkte Sicherheitsvorkehrungen sollten die Ausrichtung der Festspiele garantieren. In der Tat kamen trotz der unsicheren Lage vermehrt Ausländer nach Salzburg, aber dennoch waren 1933 10.000 Besucher weniger zugegen als im Vorjahr, was auf die 1000-RM-Sperre zurückzuführen ist.¹⁷³

Über die Störaktionen hinaus starteten die Nationalsozialisten 1934 unerwartete Sprengstoffattentate, bei denen zwar niemand zu Schaden kam, die aber die brisante

¹⁶⁸ vgl. Gallup, S. 92

¹⁶⁹ vgl. ebd., S. 103

¹⁷⁰ „Deutschlands Luftvorstöße und Festspielbeginn“, Salzburger Chronik, 31. Juli 1933, S. 1

¹⁷¹ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 45

¹⁷² vgl. „Deutschlands Luftvorstöße und Festspielbeginn“, Salzburger Chronik, 31. Juli 1933, S. 1

¹⁷³ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 45/46

Lage noch zusätzlich verschärften.¹⁷⁴ Schloss Leopoldskron, das Hotel Bristol und die Dreifaltigkeitsgasse waren davon betroffen.¹⁷⁵ Bei einer Kundgebung des Heimatschutzes im Festspielhaus explodierten Böller auf der Bühne, so dass einige Teilnehmer schwer verletzt wurden. Der Anschlag wurde den Nationalsozialisten angelastet.¹⁷⁶ Am 17. Mai 1934 verübten die Nationalsozialisten auch ein Bombenattentat auf das Festspielhaus, bei dem ein Brunnen, das Mosaik in der Eingangshalle sowie die Türen und das Glasdach des Foyers zerstört wurden. Weder die Vorbereitungen noch die Festspiele wurden jedoch abgebrochen, sondern unter strengsten Sicherheitsmaßnahmen fortgeführt. „Eine Kompanie des Bundesheeres, 30 Sicherheitswachbeamte und 20 Kriminalbeamte“ suchten mehrmals täglich, auch in den Pausen der Vorstellungen, nach Bomben und Sprengstoff. Zudem wurden die Mitarbeiter und Besucher überprüft.¹⁷⁷

Für die Festspiele insgesamt eine schwierige Situation. Vor allem das ausländische Publikum wurde durch die Anschläge von einem Besuch der Festspiele abgehalten. Der Rechnungshof hatte schon im Vorfeld eine Absage der Festspiele gefordert, die Regierung Dollfuß war jedoch dagegen.¹⁷⁸ Trotzdem senkte sie die Bundessubvention um die Hälfte im Vergleich zum Vorjahr. Kerber war in Salzburg nun gezwungen, mit den Künstlern über eine Gagenreduktion zu verhandeln.¹⁷⁹ Das Festspieldirektorium versuchte weiterhin, sich schon im Vorfeld gegen mögliche Einbußen abzusichern. Zahlreiche Absagen waren schließlich ausschlaggebend, dass die Regierung sich bereit erklärte, 50 Prozent der Verluste zu tragen. Den Rest mussten sich Stadt und Land teilen.¹⁸⁰ Die Kartenbestellungen waren vor allem aufgrund des Februaraufstands noch zurückhaltend. Als der Schriftsteller Stefan Zweig, bei dem sich in der Festspielzeit viele bedeutende Künstler versammelten, nach einer Hausdurchsuchung im Februar auswanderte, verlor Salzburg einen weiteren attraktiven Anziehungspunkt.¹⁸¹ Um das Publikum dennoch bei Laune zu halten, organisierte Ernst Rüdiger von Starhemberg einen Gala-Abend, dessen Erlös dem Heimatschutz zugute

¹⁷⁴ vgl. Gallup, S. 103

¹⁷⁵ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 48

¹⁷⁶ vgl. „Bölleranschlag im Festspielhaus“, Salzburger Chronik, 23. April 1934, Seite 7

¹⁷⁷ vgl. Willaschek, S. 12

¹⁷⁸ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 47

¹⁷⁹ vgl. „Subventionen und Gagen bei den Festspielen“, Salzburger Chronik, 23. April 1934, Seite 6-7

¹⁸⁰ Gallup, S. 126

¹⁸¹ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 47, 49

kommen sollte. Am 1. Juli 1934 wurde außerdem das lang geplante Casino auf Schloss Kleßheim eröffnet, das eine zusätzliche Attraktion darstellte.¹⁸²

Mit dem Putschversuch der Nationalsozialisten und der Ermordung Dollfuß' am 25. Juli 1934, nur wenige Tage vor Festspielbeginn, spitzte sich die Situation dramatisch zu. Viele Karten wurden abbestellt, verkauft wurden keine mehr. Baron von Puthon musste den neuen Kanzler Kurt von Schuschnigg um Geld ersuchen. Auch zwei Wochen nach Festspielbeginn hatten sich die Finanzen nicht erholt, die Einnahmen lagen 50 Prozent unter denen von 1933.¹⁸³ Unerwartete Hilfe kam in dieser Situation aus Frankreich. Obwohl politische Unruhen auf Reisende meist abschreckend wirken, forderten französische Tageszeitungen ihre Landsleute auf, möglichst zahlreich bei den Festspielen zu erscheinen und auch andere Urlaubsangebote in Österreich zu nutzen, da dies die österreichische Wirtschaft und damit die Unabhängigkeit Österreichs stärke.¹⁸⁴ François Mauriac, ein Mitglied der Französischen Akademie, verwies im „Figaro“ auf die Schönheit des Salzburger Lands und die einzigartigen Festspiele. Er bewunderte „dieses verarmte, zerrissene und von einer Welt von Feinden umgebene Österreich, das sogar in seiner Not noch die Kraft findet, der Welt diese unvergleichlichen Festspiele zu schenken.“¹⁸⁵

Letztlich war es Arturo Toscanini zu verdanken, dass die Festspiele doch noch ein einigermaßen passables Ergebnis erzielten. Durch ihn konnten die Verkaufszahlen gesteigert werden, sodass am Ende das Defizit zumindest geringer ausfiel als 1933.¹⁸⁶ „Die Auslastung lag bei 53 Prozent, was knapp den Zahlen von 1933 entsprach.“¹⁸⁷ Offenbar hatten die bereits angereisten Besucher bei ihren Verwandten und Freunden reichlich Werbung für Salzburg gemacht, nachdem sie sich davon überzeugt hatten, dass die innere Sicherheit wiederhergestellt worden war.¹⁸⁸ „Für die Toscanini-Konzerte war seit Tagen kein Plätzchen mehr zu haben und viele Ausländer, die erst in den letzten Tagen eintrafen und gerne jeden Preis für eine Karte bezahlt hätten, mußten auf den Besuch dieser Veranstaltung verzichten.“¹⁸⁹

Abschließen ist festzustellen: Die Nationalsozialisten waren zwar grundsätzlich feindselig gegenüber den Salzburger Festspielen eingestellt, aber ebenso wie die Be-

¹⁸² vgl. Waitzbauer, o. J., S. 49

¹⁸³ vgl. Gallup, S. 126

¹⁸⁴ vgl. „Pariser Blätter für Salzburg“, Salzburger Chronik, 14. August 1934, S. 9

¹⁸⁵ „François Mauriac über Salzburg und die Festspiele“, Salzburger Chronik, 18. August 1934, S. 8

¹⁸⁶ vgl. „Fremdenverkehr und Salzburger Festspiele“, Salzburger Chronik, 25. August 1934, S. 10

¹⁸⁷ Gallup, S. 130

¹⁸⁸ vgl. „Der gegenwärtige Stand des Fremdenverkehrs“, Salzburger Volksblatt, 10. August 1934, S. 3

¹⁸⁹ „Fremdenverkehr und Salzburger Festspiele“, Salzburger Chronik, 25. August 1934, S. 10

ziehungen zwischen Deutschland und Österreich durchliefen auch die Angriffe auf die Festspiele unterschiedliche Phasen. Zwischen 1935 und 1937 verlegte sich das Propagandaministerium darauf, Rezensionen über die Festspiele in deutschen Zeitungen einzudämmen. Auf einer „Kulturellen Pressekonferenz“ im Jahr 1937 erging eine entsprechende Anweisung an die Journalisten, dass über die Festspiele nur noch in äußerst geringem Umfang zu berichten sei. Eine zusammenfassende Darstellung sollte genügen.¹⁹⁰ Direkte Provokationen gab es nur noch selten.¹⁹¹

4. KÜNSTLERABSAGEN

Provokationen und Grenzsperrmaßnahmen waren nicht die einzigen Maßnahmen, die die Nationalsozialisten gegen Österreich ergriffen. Freiwillige oder erzwungene Künstlerabsagen waren von Anfang an ein beliebtes Mittel, den reibungslosen Ablauf der Festspiele durcheinander zu bringen. Zur ersten Kategorie gehörte nach Meinung von Müry der linientreue Hans Pfitzner.¹⁹² Der Dirigent stand der nationalsozialistischen Ideologie sehr nahe, verabscheute aber die Methoden der neuen Machthaber.¹⁹³ Pfitzner verehrte Hitler, der jedoch jeden Kontakt zu dem Musiker vermied, weil er ihn für einen Halbjuden hielt.¹⁹⁴ Pfitzner glaubte, im Dritten Reich die ihm nach seiner Meinung zustehenden Würdigungen seines Schaffens zu erhalten, stellte später aber fest, dass sich das Regime ihm gegenüber „undankbar“ sei.¹⁹⁵ Sein Fernbleiben bei den Salzburger Festspielen scheint, im Gegensatz zu Mürys Auffassung, nicht ganz freiwillig gewesen zu sein, denn Pfitzner war ärgerlich über das Dirigierverbot.¹⁹⁶ Dennoch fügte sich der Dirigent und sagte am 13. Juli 1933 seine Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen aus politischen Gründen ab. Folgendes Schreiben richtete er an die Festspieldirektion:

„Das Verhalten der derzeitigen österreichischen Regierung Dollfuß gegenüber dem deutschen Volke zwingt mich zu meinem lebhaften Bedauern, als Künstler meine Teilnahme an den Salzburger Festspielen abzusagen. Die Begründung dieses meines Schrittes wollen Sie mir bitte ersparen, denn die jeden Deutschen entrüstende Art des Vorgehens der Bundesregierung gegenüber dem erwachenden Deutschtum, zu dem ich mich voll und ganz bekenne, verhindert mich, die vertraglich übernommenen

¹⁹⁰ vgl. Gallup, S. 135

¹⁹¹ vgl. ebd., S. 139

¹⁹² vgl. Müry, 2001, S. 35

¹⁹³ vgl. Kater, Michael H.: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich. Aus dem Amerikanischen von Maurus Pacher. München/Wien 1998, S. 408

¹⁹⁴ vgl. Kater, S. 417/418

¹⁹⁵ vgl. ebd., S. 414

¹⁹⁶ vgl. ebd.

Verpflichtungen Ihnen gegenüber zu erfüllen. Als ich mit Ihnen den Vertrag einging, der meine Teilnahme an den Salzburger Festspielen fixierte, war selbstverständlich Voraussetzung für die Erfüllung des Vertrages durch mich, damit einer deutschen Kunstangelegenheit zu dienen. Die offizielle Einstellung der österreichischen maßgebenden Stellen gegenüber dem gesamten deutschen, daher auch gegenüber dem deutschen künstlerischen Willen, vernichtet für mich diese Voraussetzung und damit die Möglichkeit einer Erfüllung des Vertrages. Dieses mein Verhalten soll nicht irgendwie als Änderung meines herzlichen Verhältnisses zum österreichischen Brudervolk gelten. Denn stets werde ich mich jenem österreichischen Publikum verbunden fühlen, das meinem künstlerischen Schaffen – ganz besonders in Wien – liebevolles Verständnis entgegenbrachte.“¹⁹⁷

Eine Absage mit diesem Wortlaut forderte Reaktionen heraus. Das Neue Wiener Tagblatt kommentierte: „Es ist zu bedauern, daß ein Künstler von Rang die ganze Phraseologie, die gegenwärtig bei den leitenden Männern Deutschlands gegenüber Österreich üblich ist, sich zu eigen macht.“¹⁹⁸ Die Salzburger Chronik verweist darauf, dass es für die Festspielhausgemeinde nicht sehr leicht war, Pfitzner im Spielplan unterzubringen.

„Wir verschweigen auch nicht, daß Pfitzners norddeutsche herbere Art uns Österreichern nicht ganz zusagt; aber man bemühte sich in entgegenkommender Weise, den deutschen Künstler unterzubringen. Vielleicht zieht man auch in den maßgebenden Kreisen die Lehre daraus, daß man den Festspielen eine bewußt österreichische Note zu geben nicht aus dem Auge lassen solle.“¹⁹⁹

Nun galt es, einen geeigneten Nachfolger für Pfitzner zu finden. Zeitweise überlegte die Direktion der Festspiele, ob sie Toscanini verpflichten könnte, ließ dann aber von diesem Plan ab, weil sich der Dirigent wohl gekränkt gefühlt hätte, wenn man ihn um das Einspringen gebeten hätte. Außerdem wollte sie einen Konflikt mit Bayreuth vermeiden, wo Toscanini das Dirigat aufgrund der politischen Entwicklungen niedergelegt hatte. Man entschied sich, mit Toscanini Verhandlungen für die nächste Saison aufzunehmen.²⁰⁰ An Pfitzners Stelle trat der bekannte italienische Dirigent Vittorio Gui.²⁰¹

Ebenso wie Pfitzner sagten auch Sigrid Onegin, die ursprünglich die Hauptpartie in „Orpheus und Euridike“ übernehmen sollte, und Wilhelm Rode, der den Pizarro in

¹⁹⁷ zitiert nach: „Hans Pfitzner sagt in Salzburg ab“, Zeitschrift für Musik, August 1933 (Heft 8), S. 839

¹⁹⁸ „Absage Pfitzners an Salzburg“, Neues Wiener Tagblatt, 15. Juli 1933, o. S.

¹⁹⁹ „Pfitzner sagt in Salzburg ab“, Salzburger Chronik, 15. Juli 1933, S. 10/11

²⁰⁰ vgl. „Toscanini und die Salzburger Festspiele“, Die Stunde, Wien, 18. Juli 1933, o. S.

²⁰¹ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 137

„Fidelio“ singen sollte, ab.²⁰² Auch die Schauspieler Eugen Klöpfer und Claus Clausen standen den Festspielen nicht mehr zur Verfügung. Das Salzburger Volksblatt übernahm einen Artikel der „Reichspost“, „deren Ausführungen offiziöser Charakter zuzubilligen ist“ nach Meinung des Volksblatts.²⁰³ Dass das Salzburger Volksblatt den Bericht der „Reichspost“ druckte, ist im Zuge seiner sonst eher rechts gerichteten Blattlinie etwas verwunderlich, denn die „Reichspost“ wertete die Absagen als „Bosheitsakt“ und zeigte Unverständnis für die Art und Weise der Abmeldungen:

„Die Beziehungen zwischen Österreich und dem reichsdeutschen Nationalsozialismus sind ja nicht eine Entwicklung aus den jüngsten Tagen, sondern seit Wochen und Monaten unverändert. Sigrid Onegin und Eugen Klöpfer haben sich aber ihre politischen Bedenken so lange überlegt, daß die Leitung der Salzburger Festspiele nun im letzten Augenblick gezwungen ist, einen Ersatz für tragende Rollen zu suchen. Welche Schwierigkeiten eine plötzliche Umbesetzung verursacht, besonders wenn es sich darum handelt, Glanzvorstellungen zu bieten, darüber dürften Sigrid Onegin und Klöpfer bestens Bescheid wissen. Sie zögerten dennoch mit der Absage, um Ungelegenheiten zu verursachen oder gar eine Vorstellung zu gefährden. (...) Pfitzner und Rode, Clausen, Onegin und Klöpfer haben Österreich in einer kritischen Situation brüskiert und werden daher auch in Zukunft auf das österreichische Publikum verzichten müssen.“²⁰⁴

Als ob der Skandal um die fernbleibenden Künstler nicht genug gewesen wäre, kamen in der Boulevardpresse auch noch Gerüchte auf, dass Richard Strauss ebenfalls nicht an den Festspielen teilnehmen werde, da er angeblich in Bayreuth gebraucht würde. Eine reine Sensationsmache für die „jüdischen, tschechischen und sonstigen Leser jener Blätter“, urteilte das Salzburger Volksblatt in seiner gewohnten Blattfärbung.²⁰⁵ Die jüdische Zeitung „Die Stunde“ hatte offenbar nähere Informationen und glaubte an einen ähnlichen Fall wie bei Pfitzner, konnte sich jedoch nicht vorstellen, dass sich Strauss darauf einlassen würde:

„Wiener Freunde Richard Strauß' (sic!) behaupten, daß sich der Meister erlauben könne, auch der verschärften politischen Situation souverän gegenüberzustehen und unter allen Umständen nach Salzburg kommen werde, de er die Verbundenheit seines Namens und seines Werkes mit Salzburg aufrechtzuerhalten wünscht. (...) Der Bayreuther Versuch, eine Absage Richard Strauß' an Salzburg durchzusetzen, wird am Entschluß Richard Strauß', der sich der deutschen Regierung gegenüber alle künstlerischen Entscheidungen vorbehalten hat, scheitern.“²⁰⁶

²⁰² vgl. Gallup, S. 103

²⁰³ „Die Absage der Künstler“, Salzburger Volksblatt, 2. August 1933, S. 5

²⁰⁴ ebd.

²⁰⁵ vgl. „Richard Strauß (sic!) und die Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 21. Juli 1933, S. 6/7

²⁰⁶ „Richard Strauß (sic!) und die Salzburger Festspiele“, Die Stunde, Wien, 20. Juli 1933, o. S.

So sah die Situation anno 1933 aus. Im folgenden Jahr konnte sich Richard Strauss nicht mehr so frei entscheiden. Inzwischen war er Präsident der Reichsmusikkammer geworden. Möglicherweise hätte niemand an seiner Teilnahme bei den Festspielen Anstoß genommen, wenn nicht aus Österreich ablehnende Stimmen gekommen wären. Die Landesleitung der österreichischen Nationalsozialisten ersuchte im Mai 1934 das Propagandaministerium in Berlin, Furtwängler und Strauss die Mitwirkung bei den Festspielen zu untersagen, „da diese ein wesentliches Propaganda-Element für den österreichischen Fremdenverkehr darstellen.“²⁰⁷ Am 25. Mai 1934 bekamen Furtwängler und Strauß vom Staatssekretär des Propagandaministeriums Wilhelm Funk Briefe des gleichen Inhalts. Darin heißt es:

„Herr Reichsminister Dr. Goebbels hat mich beauftragt, Ihnen mitzuteilen, daß dies [die beabsichtigte Teilnahme an den Festspielen] der Politik des Führers Österreich gegenüber zuwider laufe und daß er Sie bittet, von einer Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen im politischen Interesse abzusehen.“²⁰⁸

Dieses politische Interesse richtete sich auf einen Boykott gegen Österreich und stützte sich außerdem auf Zweifel der österreichischen NSDAP, ob es vorteilhaft wäre, deutsche Künstler neben den vielen Juden in Salzburg auftreten zu lassen.²⁰⁹

Furtwängler sagte daraufhin sofort ab²¹⁰ und schob dabei sein Erholungsbedürfnis vor.²¹¹ Furtwängler war durch den Fall Hindemith, auf den in einem späteren Kapitel noch eingegangen wird, in eine Situation gekommen, in der er sich den Nationalsozialisten nicht mehr so leicht widersetzen konnte. „Wie eng vielmehr diese Grenzen gezogen waren, zeigte die Absage an die Salzburger Festspiele, die sicherlich nicht einem privaten Bedürfnis Furtwänglers, sondern einem Edikt der nationalsozialistischen Parteistelle entsprang.“²¹² In Österreich war man sich also wohl bewusst, dass nicht alle Künstler so bedingungslos wie Pfitzner auf der Seite der Nazis standen.

Strauss benötigte zu seiner Absage mehrere Anläufe. Schließlich hatten die Festspiele 1934 zu Ehren seines 70. Geburtstags einen „Richard-Strauss-Zyklus“ vorbereitet.²¹³ Strauss' Freunde bemühten sich, den Dirigenten wenigstens zu der Übernahme

²⁰⁷ NSDAP, Landesleitung Österreich, ans Propagandaministerium, München, 9. Mai 1934, zitiert nach: Prieberg, Fred K.: Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich. Wiesbaden 1986, S. 176

²⁰⁸ Bundesarchiv Koblenz, R55/1184; zitiert nach Fuhrich/Prossnitz, S. 151

²⁰⁹ vgl. Splitt, Gerhard: Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft. Pfaffenweiler 1987, S. 63

²¹⁰ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 151

²¹¹ vgl. „Die Absage Furtwänglers an Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 11. Juni 1934, S. 6-7

²¹² „Clemens Krauß (sic!) nach Berlin berufen“, Salzburger Chronik, 11. Dezember 1934, S. 1

²¹³ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 151/152

eines Konzertes zu bewegen, doch Strauss gab an, aufgrund seiner Übermüdung und der Krankheit seiner Gattin nicht teilnehmen zu können und auch seine Verpflichtungen in Bayreuth lockern zu wollen.²¹⁴ Die ganze Wahrheit war dies noch nicht. In einem vertraulichen Brief an Puthon gab er seine endgültige Entscheidung bekannt, die er jedoch nach eigenen Angaben nicht aus freiem Willen getroffen habe.²¹⁵

1937 gab es erneuten Ärger aus Deutschland. Die deutsche Presse erhielt die Anweisung, über die Salzburger Festspiele nur zurückhaltend zu berichten. Außerdem untersagte die Reichstheaterkammer den deutschen Künstlern, unter Toscanini aufzutreten, da dieser nicht zugestimmt hatte, seine Aufführungen im deutschen Rundfunk übertragen zu lassen. Der Dirigent wollte daraufhin nicht mehr bei den Festspielen mitwirken. Außerdem war er über das Engagement Furtwänglers verärgert. Nur durch das beherzte Eingreifen des Regisseurs Dr. Graf, der das Interesse Toscaninis an einer „Zauberflöte“-Inszenierung weckte, konnte der Maestro zur Rückkehr bewegt werden.²¹⁶

5. BESUCHERREKORD BEI DEN FESTSPIELEN AB 1935

Es wurde bereits erwähnt, dass sich das Publikum der Salzburger Festspiele vor allem aus den oberen Gesellschaftsschichten zusammensetzte. Die London Salzburg Society bemühte sich daher, entsprechend für die Klientel gesellschaftliche Veranstaltungen auszurichten. Das „Hotel de l' Europe“ wurde zum Treffpunkt für die Gäste aus Adel, Diplomatie und Kunst. Die Presse nahm regen Anteil an dem bunten Treiben. Viele nutzten den Besuch bei den Salzburger Festspielen auch als politische Aussage. „Eine Art innerjüdische Solidarität bewirkte, daß reiche US-Juden die Salzburger Festspiele als Protest gegen Hitler besuchten.“²¹⁷

In den von wirtschaftlichen und politischen Turbulenzen beherrschten Jahren um 1930, vor allem aber nach der Machtübernahme Hitlers und der Emigration vieler Künstler nach Österreich und insbesondere nach Salzburg, wurde „Salzburgs künstlerische Freiheit zu einem dynamischen Symbol der politischen Unabhängigkeit des ganzen Landes“.²¹⁸

²¹⁴ vgl. „Endgültige Absage von Richard Strauß (sic!) an Salzburg“, Salzburger Chronik, 7. August 1934, S. 6

²¹⁵ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 152

²¹⁶ vgl. ebd., S. 202

²¹⁷ Waitzbauer, o. J., S. 55

²¹⁸ Gallup, S. 90/91

Den großen Ruhm erlangten die Salzburger Festspiele erst in den Jahren 1935-1937, als sie auch dazu dienten, die Eigenständigkeit Österreichs zu repräsentieren und zu zeigen, dass Österreich der „bessere deutsche Staat“ sei.²¹⁹ Viele, hauptsächlich jüdische,²²⁰ Besucher und Künstler kamen zu den Festspielen, um damit ihren Protest gegen Hitler zu demonstrieren.²²¹ Allem Anschein nach bemühten sich ausländische Schriftsteller wie François Mauriac, Österreich von Deutschland abzugrenzen und dies auch der Bevölkerung zu verdeutlichen. Aufgrund der gemeinsamen Traditionen der beiden Länder war das jedoch ein schwieriges Unterfangen, da kaum eine klare Trennungslinie gezogen werden konnte.²²²

Unterdessen gingen nach 1933 viele jüdische und deutsche Künstler nach Österreich ins Exil. Salzburg wurde zum Symbol der Abgrenzung von Nazi-Deutschland und zur Manifestation einer bürgerlich-humanistischen Kultur, auch wenn diese Position durch das Juli-Abkommen 1936 aufgeweicht wurde.²²³ Dennoch konnten viele verfolgte Künstler, sofern sie dem österreichischen Regime genehm waren, trotz der hohen Künstlerarbeitslosigkeit in Österreich vorübergehend Zuflucht in Salzburg finden.²²⁴

Ab 1935 setzte bei den Salzburger Festspielen ein Besucherstrom ein und damit verbunden auch ein Geldsegen. Adel, Politiker und Wohlhabende aus aller Welt kamen, um Reinhardt, Walter und vor allem Toscanini zu sehen.²²⁵ Letzterer hatte ein neues Salzburg geschaffen,

„aber es gab keine Chance, die ursprüngliche Salzburger Idee zu erhalten, denn ein andere war an ihre Stelle getreten: Salzburg als Toscaninis antifaschistisches und antinationalsozialistisches Schaufenster. Versteckt hinter diesem lobenswerten Ziel stand aber noch ein anderes: Hollywood an der Salzach, wie es ein unzufriedener Kritiker nannte.“²²⁶

Dieser Eindruck wird auch bei Annette Kolb bestätigt.²²⁷ Dennoch hasste Toscanini den Presse- und Publikumsrummel um seine Person.²²⁸ Auch Reinhardt entzog sich dem Treiben nicht. Nach den Vorstellungen bat er Gäste auf sein Schloss und bewir-

²¹⁹ vgl. Waitzbauer, 2002, S. 249

²²⁰ vgl. ebd., S. 258

²²¹ vgl. ebd.

²²² vgl. Kolb, S. 143

²²³ vgl. Thumser, Bettina: Jüdische Künstler bei den Salzburger Festspielen. In: Kriechbaumer, Robert (Hrsg.): Der Geschmack der Vergänglichkeit. Jüdische Sommerfrische in Salzburg. Salzburg 2002, S. 335-356, S. 334

²²⁴ vgl. ebd., S. 335

²²⁵ vgl. Gallup, S. 140

²²⁶ ebd.

²²⁷ vgl. Kolb, S. 116

²²⁸ vgl. Fischer, S. 127/128

tete sie. Die Empfänge dauerten lange, und Zeit zu schlafen blieb kaum, dennoch schien Reinhard kaum müde. Auch die Repressalien der Nazis ließen er und seine Frau Helene Thimig sich nicht anmerken.²²⁹ Im „Hotel d'Europe“ bemühte man sich unterdessen, seinen Gästen mit einer Kleinkunstabühne eine leichte Abwechslung zum gehaltvollen Festspielprogramm zu verschaffen.²³⁰

Trotz all dieses Rummels darf die politische Wirkung der Salzburger Festspiele nicht außer Acht gelassen werden. In den Zeitungen wurde offen über die Funktion der Festspiele berichtet. Es ging um die Demonstration von Unabhängigkeit, die mit Unterstützung durch andere europäische Staaten erhalten bleiben konnte.²³¹ Bei den Festspielen ging es also nicht nur um Kunst. Ein Besuch bei den Salzburger Festspielen war „eine politische Demonstration der gesamten Kulturwelt für Österreich. (...) es handelt sich auch darum, daß die kultivierten Nationen der Welt es wie eine Verpflichtung fühlen, diesem so sehr heimgesuchten Land und Volk, das so große Werte zu vermitteln vermag, eine Verbeugung zu machen.“²³²

Welche Beweggründe auch immer für einen Besuch der Festspiele gesprochen haben, der Kartenverkauf war 1935 sehr erfolgreich. Schon der Vorverkauf war um Einiges besser verlaufen als im Vorjahr. Dort stieg der Umsatz durch den Zuspruch von Amerikanern, Franzosen und Engländern von 92.000 auf 220.000 Schilling.²³³ Die Zahl der Touristen wuchs im August um 14.754 Personen auf 43.987 Gäste an.²³⁴ Insbesondere die Engländer zeigten reges Interesse an den Festspielen.²³⁵ Die Zunahme der italienischen Besucher ist vor allem auf Arturo Toscanini zurückzuführen.²³⁶ Durch den guten Kartenverkauf gelang es den Festspielen, einen kleinen Gewinn von 49.688 Schillingen zu verbuchen, darin enthalten eine Subvention von 25.000 Schilling, die bei Erscheinen des Zeitungsartikels zwar zugesagt, aber noch nicht ausbezahlt war.²³⁷ Ende des Jahres beschloss der Landtag ein Gesetz, in dem der Schutz des Namens „Salzburger Festspiele“ bestimmt wurde, sowie ein Verbot anderer Theater- und Konzertveranstaltungen während der Festspielzeit.²³⁸

²²⁹ vgl. Kolb, S. 103-110

²³⁰ vgl. „Eine Kleinkunstabühne in Salzburg“, aus: „Theater, Kunst und Musik“, Salzburger Volksblatt, 18. Juli 1935, S. 6

²³¹ vgl. „Auslandsbegeisterung über Salzburg“, Salzburger Chronik, 27. August 1935, S. 4

²³² „Glückliche Auspizien für die Festspiele“, Salzburger Chronik, 26. Juli 1935, S. 1

²³³ vgl. „Glänzender Vorverkauf für die Festspiele 1935“, Salzburger Chronik, 26. Juni 1935, S. 6

²³⁴ vgl. „Salzburger Fremdenverkehr im Festspielmonat“, Salzburger Chronik, 2. September 1935, S. 4

²³⁵ vgl. „Vom Salzburger Fremdenverkehr“, Salzburger Chronik, 23. August 1935, S. 9

²³⁶ vgl. „Salzburg und seine fremden Gäste“, Salzburger Chronik, 23. November 1935, S. 4

²³⁷ vgl. „Generalversammlung der Festspielhausgemeinde“, Salzburger Chronik, 23. Dezember 1935, S. 8

²³⁸ vgl. Bayr: „Schutz der ‚Salzburger Festspiele‘“, aus: „Die gestrige Landtagssitzung“, Salzburger Chronik, 5. Dezember 1935, S. 5

Die guten Ergebnisse aus dem Jahr 1935 brachten den Festspielen Aufwind, vor allem nachdem der Rechnungshof auch 1935 angemahnt hatte, die Festspiele kleiner ausfallen zu lassen und Subventionen zu verringern. Der Landtag konnte einem solchen Vorhaben keineswegs zustimmen und betonte die Bedeutung der Salzburger Festspiele für die Wirtschaft. Außerdem machte er deutlich, dass die Festspiele nur ein Dreißigstel der Subventionen erhielten, die den Bundestheatern zustanden.²³⁹

Die gleichen Probleme ergaben sich 1936. Die Subventionen für die Festspiele, etwa 40.000 Schilling im Vergleich zu Millionen, die den Bundestheatern zukamen, mussten hart erkämpft werden. Trotz allen Verständnisses für die Unterstützung der Bundestheater konnte man sich in Salzburg „fürwahr oft des Eindruckes nicht erwehren, als ob das Interesse für kulturelle oder wirtschaftliche Angelegenheiten mit der Entfernung des Ortes oder Landes von Wien ganz rapid abnehmen würde.“²⁴⁰

Die Bürger Salzburgs spielten Zaungäste in ihrer eigenen Stadt. Sie erwarteten die Ankunft von Filmstars unter anderem von Marlene Dietrich, die schon 1933 und 1934 die Festspiele besucht hatte, sie zählten und beobachteten die ankommenden Autos. Die Neugier auf die prominenten Gäste war unvorstellbar.²⁴¹

Ebenso prächtig gedieh der Handel mit Festspielkarten auf dem Schwarzmarkt. Die ausländischen Besucher waren offenbar bereit, jeden Preis zu zahlen.²⁴² Manche benutzten die Gelegenheit zum Betrug, wie etwa Otto Stieglitz, der noch im Zusammenhang mit Clemens Krauss und der Wiener Oper eine Rolle spielen wird. Er stiftete einen Platzanweiser dazu an, ihm Stehplatzkarten von bereits eingelassenen Gästen gegen Bezahlung zu übergeben. Danach veräußerte er sie mit hohem Gewinn an ahnungslose Festspielbesucher.²⁴³ Andere Gäste, die sich Geld sparen wollten, versuchten, sich durch Empfehlungsschreiben von Redaktionen Pressekarten zu erschleichen.²⁴⁴

Besonderer Glanzpunkt der Festspiele 1935 war der Empfang in der Residenz anlässlich des 15jährigen Bestehens der Salzburger Festspiele, zu dem nur geladene Gäste Zutritt hatten. Landeshauptmann Rehrl und Bundespräsident Miklas begrüßten den elitären Kreis.²⁴⁵

²³⁹ vgl. „Die Salzburger Festspiele und der Rechnungshof“, Salzburger Volksblatt, 8. Juni 1935, S. 8

²⁴⁰ „Welterfolg unserer Festspiele“, Salzburger Chronik, 1. Dezember 1936, S. 4

²⁴¹ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 55/56

²⁴² vgl. ebd.

²⁴³ vgl. „Nach den Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 15. September 1936, S. 10

²⁴⁴ vgl. Kunz, Otto: „Zum Festspiel-Abschluß“, Salzburger Volksblatt, 31. August 1935, S. 5

²⁴⁵ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 56-58

Im folgenden Jahr (1936) konnte Kanzler Schuschnigg den italienischen Kronprinz Umberto und seine Gattin begrüßen. Ihm zu Ehren gab es ein Diner in der Residenz, bei dem der Kanzler die Beziehungen zu Italien würdigte, insbesondere den Einsatz für die Unabhängigkeit Österreichs. Die Festspiele boten also einen idealen Rahmen für Diplomatie. 1936 stieg auch der Schlosspark von Kleßheim zu einem gesellschaftlichen Treffpunkt auf. Dort wurden ein Auto-Corso und eine Modenschau veranstaltet.²⁴⁶ Die Besucherzahlen brachten in diesem Jahr wieder einen neuen Rekord. Dafür sorgten wieder einmal die Gäste aus England, Frankreich, den USA und Italien. Das Reichsdeutsche Publikum war mit fast doppelt so vielen Besuchern (1184) vertreten wie im Vorjahr (622). Allerdings waren sie damit immer noch weit entfernt von den Zahlen vor der Grenzsperrung.²⁴⁷

1937 fanden die letzten Festspiele im freien Österreich statt. Trotz andauernder Widerstände gegen die Festspiele, vor allem durch illegale österreichische Nationalsozialisten, hatte sich die Einstellung zu diesem kulturellen Ereignis entscheidend gewandelt. Man erkannte die Bedeutung der Festspiele für den Tourismus und den wirtschaftlichen Aufschwung in Salzburg.²⁴⁸ Besonders die Jahre 1935 bis 1937 brachten gute Einnahmen und die Besucherzahlen übertrafen sich jährlich. Auch 1937 hatte bereits der Vorverkauf den Rekord von 1936 eingestellt.²⁴⁹

Wie ein Blick in die Fremdenverkehrsstatistik zeigt, konnte Salzburg den Ausfall der reichsdeutschen Touristen gut kompensieren und sogar noch einen Vorteil aus der Situation ziehen. „Salzburg hat sich eben, sehr zum Leidwesen gewisser Wirtschaftssaboteure, von der Stadt der Rucksacktouristen zum mondänen Fremdenverkehrszentrum mit Weltgeltung entwickelt.“²⁵⁰ Das große ausländische Interesse zeigt sich ferner an der Anzahl der Journalisten, die bei den Festspielen zugegen waren und ihre Berichte in aller Welt veröffentlichten. Insgesamt 280 Pressevertreter besuchten 1937 die Festspiele.²⁵¹

In Anbetracht dieses Erfolges war es notwendig, das Festspielhaus den neuen Gegebenheiten anzupassen, wie schon 1936 feststand. Die Gemeinde und das Land Salzburg stellten Geldmittel zur Verfügung. Rehrl bemühte sich außerdem um Zuschüsse von der Bundesregierung, die durch das Eintreten von Kanzler Schuschnigg und Un-

²⁴⁶ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 59-61

²⁴⁷ vgl. „Rekordbesuch im Festspielmonat“, Salzburger Chronik, 1. September 1936, S. 9

²⁴⁸ vgl. „die (sic!) Salzburger Festspiele“, Salzburger Chronik, 3. Mai 1937, S. 3

²⁴⁹ vgl. „Das Festspielhaus wird gebaut“, Salzburger Chronik, 10. März 1937, S. 9

²⁵⁰ „Salzburg als internationale Fremdenstadt“, Salzburger Chronik, 7. August 1937, S. 6

²⁵¹ vgl. „Die ausländische Presse und die Festspiele“, Salzburger Chronik, 1. Oktober 1937, S. 5

terrichtsminister Pernter gewährt wurden. Zudem sollten Spenden von Firmen zur Finanzierung beitragen.²⁵² Auch Toscanini wollte sich beteiligen und den Erlös aus zwei Konzerten in Amerika für den Umbau bereitstellen.²⁵³ Die Pläne für den Umbau gingen auf einen Vorschlag von Rehrl zurück,²⁵⁴ der ebenso die Zustimmung Toscaninis fand.²⁵⁵ Clemens Holzmeister bekam den Auftrag, die Baumaßnahmen durchzuführen.²⁵⁶

Gesellschaftlicher Höhepunkt war in diesem Jahr erneut der Empfang für Künstler, Adelige, Diplomaten, Politiker und Geistliche in der Residenz. Es schien, als zeigten sich schon die Vorboten des Untergangs, denn es kam zu einem Zwischenfall: Bruno Walters Frau wollte nicht neben dem Nazi-Botschafter von Papen sitzen, schließlich war sie mit ihrem Mann aus Deutschland emigriert. Deshalb wurde der Gesandte in die Nähe von Toscanini gesetzt, der daraufhin mit Entsetzen die Gala verließ.²⁵⁷

V. FESTSPIELE IM NATIONALSOZIALISMUS

1. DIE MACHTÜBERNAHME DER NATIONALSOZIALISTEN

Ab 1936 trat Deutschland immer wieder mit Freundschaftsverträgen an Österreich heran.²⁵⁸ Papen, der von den Feindseligkeiten verschiedener Personen in der Wiener Regierung wusste, versuchte Zwietracht zu schüren, um eine Annahme des Vertrages zu erhalten. Seine Bemühungen waren zweigleisig: Einerseits engagierte er sich auf politischer Ebene, andererseits unterstützte er den Terror der in Österreich verbotenen NSDAP.²⁵⁹

Vor allem Vizekanzler Starhemberg und Außenminister Berger-Waldenegg waren gegen eine vertragliche Annäherung an Deutschland und widersprachen damit Schuschnigg und Mussolini.²⁶⁰ Beim Putschversuch der Nationalsozialisten im Juli 1934 bekam Österreich noch Hilfe aus Italien, das für die Unabhängigkeit des Nachbarlandes eintrat. Dies änderte sich, als Italien den Abessinienkrieg nicht allein bewältigen konnte und daher Unterstützung von Deutschland benötigte. In der Folge

²⁵² vgl. „Finanzierung des Festspielhausumbaus gesichert“, Salzburger Chronik, 15. März 1937, S. 1

²⁵³ vgl. „Der Festspielhaus-Umbau hat begonnen“, Salzburger Chronik, 21. April 1937, S. 5

²⁵⁴ vgl. „Das Festspielhaus wird gebaut“, Salzburger Chronik, 10. März 1937, S. 9

²⁵⁵ vgl. „Toscanini und der Umbau des Festspielhauses“, Salzburger Chronik, 2. März 1937, S. 7

²⁵⁶ vgl. „Das Festspielhaus wird gebaut“, Salzburger Chronik, 10. März 1937, S. 9

²⁵⁷ vgl. Waitzbauer, o.J., S. 63-67

²⁵⁸ vgl. Meysels, S. 149

²⁵⁹ vgl. ebd., S. 150, 152

²⁶⁰ vgl. ebd., S. 154

musste die österreichische Regierung ab 1936 vermehrt die deutschen Interessen berücksichtigen.²⁶¹

Am 11. Juli 1936 kam es zu einem Abkommen zwischen Deutschland und Österreich, das die gegenseitige Anerkennung als unabhängige Staaten und die Akzeptanz des herrschenden Regimes beinhaltete. Das Ausland war sehr empört über diese Vereinbarungen.²⁶² Niemand wusste aber, dass die eigentlich wichtigen Punkte in einem geheimen „Gentlemen’s Agreement“ geregelt wurden. Darin wurde vereinbart, dass Österreich in Zukunft auch Mitglieder oppositioneller Gruppen in die Regierung aufnehmen sollte. Außerdem sollte es sich außenpolitisch neutral gegenüber Deutschland zeigen. Dafür hob Hitler die „1000-RM-Sperre“ auf.²⁶³ In der Folge musste Schuschnigg einige seiner treuen Gefolgsleute entlassen, da sie sich zu sehr gegen die Nazis engagierten.²⁶⁴ Andere Regierungsmitglieder hingegen unterstützten die österreichischen Nazis bei ihren illegalen und terroristischen Aktivitäten. Dies zeigte sich, als im Mai 1937 eine illegale Parteizentrale ausgehoben und umfangreiches Material sichergestellt wurde.²⁶⁵ Daraufhin kam es zu erneuten Gesprächen im Rahmen des Freundschaftspakts zwischen Berlin und Wien, wobei Schuschnigg weitere Zugeständnisse an Hitler machte.²⁶⁶ Das neue deutsch-österreichische Abkommen von 1937 brachte den Nationalsozialisten in Berlin einige Vorteile ein. „’Mein Kampf’ wird erlaubt, ebenso Parteiabzeichen für Reichsdeutsche, umfangreicher Pressefrieden, Einfluß auf Salzburger Festspiele.“²⁶⁷

Im Januar 1938 wurde der sogenannte „Tavs-Plan“ aufgedeckt, den der illegale Wiener Gauleiter der NSDAP Leopold Tavs ausgearbeitet hatte. Daraus ging hervor, dass die österreichischen Nazis so große Unruhe stiften sollten, dass die innere Sicherheit gefährdet werde und Hitler zur Unterstützung Österreichs einmarschieren könnte.²⁶⁸

Schuschnigg war alarmiert und plante Gegenmaßnahmen, die jedoch an Berlin verraten wurden. Sogar bei der Amtskirche, die Schuschnigg um Hilfe ersuchte, hatten die Nazis ihre Spione eingeschleust.²⁶⁹ Am 12. Februar 1938 zwang Hitler Schuschnigg auf dem Obersalzberg zur Annahme der folgenden Offerte: Die österreichischen Na-

²⁶¹ vgl. Meysels, S. 49

²⁶² vgl. ebd., S. 160-162

²⁶³ vgl. ebd., S. 161/162

²⁶⁴ vgl. ebd., S. 167

²⁶⁵ vgl. ebd., S. 181/182

²⁶⁶ vgl. ebd., S. 183/184

²⁶⁷ Goebbels’ Tagebücher, 13. Juli 1937; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941. Bd. 4, März-November 1937. München 1998, S. 217

²⁶⁸ vgl. Meysels, S. 201

²⁶⁹ vgl. ebd., S. 204/205

tionalsozialisten sollten legalisiert werden und an der Regierung teilhaben. Außerdem sollte Österreich seine Außenpolitik mit Deutschland abstimmen. Im Gegenzug würde sich Hitler nicht in die innenpolitischen Angelegenheiten des Landes einmischen.²⁷⁰

Schuschnigg hielt sich an diese „Vereinbarungen“ und ließ auch die Teilnehmer des Juli-Putschs frei.²⁷¹ Dies geschah im Rahmen einer Amnestie, die für alle politischen Verbrechen, die vor dem 15. Februar 1938 begangen wurden, galt, sofern sich die Beteiligten noch in Österreich aufhielten und bis zum 31. Dezember 1941 keine weiteren Straftaten zu Schulden kommen ließen.²⁷² Außerdem ernannte der Kanzler den rechtsgerichteten Dr. Arthur Seyß-Inquart zum Bundesminister für Inneres und Sicherheitswesen,²⁷³ um den Nationalsozialisten einen Posten in der Regierung zu geben, wie es Hitler gefordert hatte. Hitler machte jedoch in seiner Rede vom 20. Februar 1938 alle österreichischen Hoffnungen auf die deutsche Einhaltung des Vertrags zunichte, indem er zu verstehen gab, dass die Bevölkerung Österreichs gegen ihren Willen vom Anschluss ans Reich abgehalten werde.²⁷⁴ Diese Rede nahmen die Nationalsozialisten in Österreich zum Anlass, offen aufzumarschieren. Dabei konnten sie sich auf den Schutz des neuen Sicherheitsministers Seyß-Inquart verlassen. Zuvor hatten sie ihre Aktivitäten auf Anschläge gegen jüdische Geschäfte und Hakenkreuzschmierereien beschränkt.²⁷⁵

Schuschnigg suchte nun eine Aussöhnung mit den Linken, um mit ihnen gemeinsam gegen die Nazis vorzugehen. Zudem plante er ein Referendum, bei dem die Österreicher für ihre Unabhängigkeit stimmen sollten. Doch seine Absichten wurden abermals an die Nazis in Berlin verraten, und diese marschierten ein.²⁷⁶ Österreich hatte keine Verbündeten mehr, denn das westliche Ausland wusste von Schuschniggs Vorhaben nichts und konnte deshalb nicht eingreifen. Italien ließ seine Nachbarn im Stich, obwohl es eingeweiht war. Mussolini hatte Schuschnigg von der Durchführung seines Planes abgeraten und setzte darüber hinaus Hitler von Schuschniggs Absichten in Kenntnis.²⁷⁷

²⁷⁰ vgl. Meysels, S. 209/210

²⁷¹ vgl. ebd., S. 216/217

²⁷² vgl. „Allgemeine Amnestie“, Salzburger Chronik, 16. Februar 1938, S. 2

²⁷³ vgl. „Umbildung der österreichischen Bundesregierung“, Salzburger Chronik, 16. Februar 1938, S. 1

²⁷⁴ vgl. Meysels, S. 216/217

²⁷⁵ vgl. ebd., S. 219

²⁷⁶ vgl. ebd., S. 227-229

²⁷⁷ vgl. ebd., S. 233

Beim deutschen Einmarsch am 11. März 1938 leisteten die Österreicher keinen militärischen Widerstand, weil ihnen die Lage aussichtslos erschien - ein Verhalten, das im Nachhinein sehr umstritten ist.²⁷⁸ Schuschnigg reichte seinen Rücktritt ein, und noch vor seiner offiziellen Ernennung arbeitete Seyß-Inquart schon an der Zusammensetzung seines Kabinetts, das nur zwei Tage im Amt war.²⁷⁹

In Salzburg wurde noch während des Einmarschs der deutschen Truppen Franz Rehrl durch Anton Wintersteiger abgesetzt.²⁸⁰ Die offizielle Amtsübergabe erfolgte am 13. März 1938. Danach wurde Rehrl verhaftet, denn er hatte sich, obwohl er stark antisemitisch veranlagt war, nach 1933 beständig als Gegner der Nationalsozialisten positioniert.²⁸¹ Nach einiger Zeit in Verwahrung wurde er zwar wieder freigelassen, aber aufgrund von Kontakten zu den Verschwörern des 20. Juli, insbesondere zu Graf Molke, am 25. Juli 1944 im Berliner Gefängnis Moabit inhaftiert.²⁸²

Gleich nach dem Anschluss besetzten die Nationalsozialisten alle wichtigen Stellen in der Verwaltung und anderen Bereichen. Am 16. März 1938 erfolgte die Vereidigung der Beamten auf Hitler. Auch die Presse wurde sofort gleichgeschaltet. Während das Salzburger Volksblatt seine Gesinnung nun offen ausdrückte, musste auf die Salzburger Chronik von außen eingewirkt werden.²⁸³ Sie gehörte fortan den Nationalsozialisten und erschien unter dem Namen „Salzburger Zeitung“.²⁸⁴ Die „Salzburger Zeitung“ konnte als einzige Tageszeitung den Krieg überdauern.²⁸⁵

In Wintersteigers Amtszeit fiel auch die Volksabstimmung für den Anschluss am 10. April 1938. Mit Versprechungen und Drohungen wurden die Wahlberechtigten auf Linie gebracht. Viel entscheidender dürfte jedoch die schlechte wirtschaftliche Lage Salzburgs gewesen sein, die das für die Nationalsozialisten phänomenale Ergebnis zustande brachte.²⁸⁶ Von den 158.085 gültigen Stimmen waren 157.595 Ja-Stimmen, nur 463 Nein-Stimmen. Prozentual ergibt das 99,71 Prozent zu 0,29 Prozent.²⁸⁷

²⁷⁸ vgl. Meysels, S. 239+242

²⁷⁹ vgl. ebd., S. 243

²⁸⁰ vgl. Hanisch, Ernst: Gau der guten Nerven. Die nationalsozialistische Herrschaft in Salzburg 1938-1945. Salzburg/München 1997, S. 27

²⁸¹ vgl. Steinberg, S. 77

²⁸² vgl. Hanisch, S. 172

²⁸³ vgl. ebd., S. 31

²⁸⁴ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 229

²⁸⁵ vgl. Heinisch, Reinhard Rudolf: Von der Euphorie zum Inferno. Leben und Leid in der „Gauhauptstadt“ Salzburg. In: Marx, Erich (Hrsg.): Bomben auf Salzburg. Die „Gauhauptstadt“ im „Totalen Krieg“. Salzburg 1995, S. 29-64, S. 54

²⁸⁶ vgl. Hanisch, S. 35/36

²⁸⁷ vgl. ebd., S. 45; Hanisch entnahm diese Daten aus den Statistischen Nachrichten, 16 (1938), Heft 5 und er nimmt an, dass die Daten gar nicht oder nur in geringem Ausmaß verfälscht wurden.

Die Nationalsozialisten begannen sofort mit Maßnahmen zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit, denn daran war ihr Erfolg gebunden. Im Gegensatz zu Ostösterreich konnte in Salzburg die Arbeitslosigkeit im Laufe des Jahres 1938 durch Bau- und Rüstungsprojekte nahezu vollständig beseitigt werden.²⁸⁸

Wintersteiger selbst konnte sich jedoch nicht lange im Amt halten. Ihm fehlte die Ellbogenmentalität der neuen Machthaber. Als das Land Salzburg in einen Reichsgau umgewandelt wurde, der zugleich als staatlicher Verwaltungsbezirk, Selbstverwaltung und NSDAP-Gau diente, setzte sich Friedrich Reiner auf diese Art als Gauleiter und Reichsstatthalter durch.²⁸⁹ Zum Landesstatthalter wurde Albert Reitter berufen. Ihm standen als Landesräte Erich Gebert, Paul Krennwallner, Anton Resch und Karl Springenschmid zur Seite. Letzterer tat sich vor allem durch seine antiklerikale Haltung und durch die einzige Bücherverbrennung in Österreich, nämlich in Salzburg, hervor. In der Gauleitung war er für Erziehung und Schulung zuständig.²⁹⁰ Im zivilen Bereich waren Oberbürgermeister Anton Giger und Bürgermeister Franz Lorenz bestimmend.²⁹¹

Der Aufbau des Wehrkreises XVIII vermehrte in Salzburg die Wohnungsnot und beeinträchtigte den wichtigen Fremdenverkehr. 1941 musste daher ein Aufruf ergehen, Privatzimmer zu vermieten. Um Preissteigerungen im Versorgungsbereich zu verhindern, appellierte Reiner an die Geschäftsleute und setzte die Preisüberwachung durch.²⁹² Er vertrat in allen Bereichen einen sehr harten Kurs. Sein Kampf galt vor allem dem starken Einfluss der katholischen Kirche. In der Tat stiegen die Kirchenaustritte in Salzburg,²⁹³ doch den Verleumdungen und Angriffen durch die Nationalsozialisten zum Trotz schaffte es die katholische Kirche, ihre Geltung weiterhin zu behaupten.²⁹⁴ Am 18.11.1941 trat Reiners Nachfolger sein Amt an – der ehemalige Reichsstudentenführer Gustav Adolf Scheel, der sich vor allem den Kirchen gegenüber wesentlich toleranter zeigte.²⁹⁵

Die NSDAP musste nach dem Anschluss einen Bedeutungs- und Funktionswandel vollziehen, denn als die Posten verteilt waren, neigte sie dazu, das öffentliche Leben mit Bürokratie zu überhäufen. Sie brauchte neue Aufgaben. Diese fand sie in der

²⁸⁸ vgl. Hanisch, S. 58/59

²⁸⁹ vgl. Heinisch, Von der Euphorie zum Inferno, S. 36

²⁹⁰ vgl. ebd., S. 37

²⁹¹ vgl. ebd., S. 40

²⁹² vgl. Hanisch, S. 86-88

²⁹³ vgl. ebd., S. 68/69

²⁹⁴ vgl. ebd., S. 72

²⁹⁵ vgl. Heinisch, Von der Euphorie zum Inferno, S. 39

Überwachung der Bevölkerung durch Parteigenossen, denen gewisse Machtbefugnisse zugeteilt wurden, wie zum Beispiel dem Blockwart. Aufkeimenden Verstimmungen bei den Einwohnern wollte die Partei mit sporadischen Bürgerversammlungen entgegenwirken.²⁹⁶

2. UMBAU ZU NATIONALSOZIALISTISCHEN FESTSPIELEN

2.1 ORGANISATORISCHE VERÄNDERUNGEN

Die Festspiele waren schon 1938 fest in der Hand der Nationalsozialisten. „Die Salzburger Festspiele wurden zur Reichssache erklärt. Joseph Goebbels selbst kümmerte sich um die Gestaltung.“²⁹⁷ Als Leiter des Reichministeriums für Volksaufklärung und Propaganda war er seit dem Führererlass vom 30. Juni 1933 „für alle Aufgaben der geistigen Einwirkung [!] auf die Nation, der Werbung [!] für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unterrichtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen“ zuständig.²⁹⁸ Salzburg sollte nach den Plänen Goebbels und der Zustimmung Hitlers wieder in großem Stil stattfinden.²⁹⁹ Auch wenn sich Probleme ergaben, setzte sich Goebbels für die Durchführung der Festspiele ein.³⁰⁰ Die Einflussnahme von Wien auf die Salzburger Festspiele wollte er aber beseitigt wissen. Schließlich sollten es seine Festspiele werden.³⁰¹ Ein wichtiger Ansprechpartner für die Nationalsozialisten war Kajetan Mühlmann, denn er stellte die Verbindungen zwischen dem Propagandaministerium in Berlin und den Salzburger und Wiener Behörden her. Mühlmann war Staatssekretär für Kultur bei Seyß-Inquart und außerdem aktiver Nationalsozialist.³⁰² Die Leitung der Festspiele vor Ort übernahm die Gauleitung in Person Friedrich Reiners.³⁰³ Die Festspielhaus-Gemeinde blieb bestehen, um den Schein zu wahren. Die Statuten wurden jedoch derart geändert, dass de facto die Nationalsozialisten in Berlin die Fäden zogen.³⁰⁴ Gauleiter Reiner nahm das Amt des Leiters der Festspielhaus-Gemeinde an und vertrat den Verein nach außen. Zusätzlich wurde er mit weitrei-

²⁹⁶ vgl. Hanisch, S. 93

²⁹⁷ ebd., S. 143

²⁹⁸ Hartung, Günter: *Deutschfaschistische Literatur und Ästhetik. Gesammelte Studien.* Leipzig 2001, S. 281/282

²⁹⁹ vgl. Goebbels' Tagebücher, 20. März 1938; Fröhlich, Elke: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941. Bd. 5, Dezember 1937-Juli 1938.* München 1998, S. 222

³⁰⁰ vgl. Goebbels' Tagebücher, 15. Juli 1938; Fröhlich, Teil I, Bd. 5, S. 381

³⁰¹ vgl. Hanisch, S. 144

³⁰² vgl. Gallup, S. 157/158

³⁰³ vgl. ebd., S. 157

³⁰⁴ vgl. Fischer, 244/245

chender Machtfülle ausgestattet. Der Gauleiter konnte die Geschäftsordnung des Vereines, die jährlichen Beiträge, Satzungsänderungen und die Auflösung des Vereines sowie den Ausschluss von Mitgliedern bestimmen. Aufgabe der Generalversammlung war es nur noch Leistungsberichte über das vergangene Jahr abzugeben. Außerdem hatte Reiner die Möglichkeit, Mitarbeiter und Beauftragte zu ernennen. Für die Organisation der Festspiele setzte er Albert Reitter ein.³⁰⁵ Erwin Kerber und Heinrich von Puthon durften mit eingeschränkten Befugnissen weiterarbeiten, meist waren ihre Tätigkeiten auf beratende und repräsentative Aufgaben beschränkt.³⁰⁶ Gauleiter Reiner entschied ebenso über die Zusammensetzung des Kunstrates, der aus verdienten Persönlichkeiten aus dem künstlerischen Leben bestehen sollte, die die Organisatoren in künstlerischen und kulturellen Belangen fachlich beraten sollten. Die Finanzen der Festspiele wurden weiterhin vom Aufsichtsrat überwacht, dessen Mitglieder nun aber vom Gauleiter berufen wurden.³⁰⁷

Ab 1941 war Goebbels nicht wirklich zufrieden mit der Arbeit der Salzburger.

„Ich weiß nicht, ob man den Salzburgern Stellen in Zukunft eine so große eigene Machtvollkommenheit gestatten darf. Die Instanzen dort sind am Ende doch nicht in der Lage, einer so schwierigen Materie Herr zu werden, und sie bedürfen von Seiten des Reiches dann nicht nur der materiellen, sondern auch der ideellen und der führungsmäßigen Unterstützung.“³⁰⁸

1942 wurde die „Festspielhaus-Gemeinde“ durch den Salzburger Gauleiter Reiner aufgelöst. Baron Puthon musste die Liquidation durchführen. Die Festspielführung wurde in München und Berlin zentralisiert.³⁰⁹ Erwin Kerber fungierte bis zu seinem Tod 1943 nur noch als Ansprechpartner vor Ort. Die Nationalsozialisten würdigten in ihren Trauerreden seine Verdienste um die Festspiele nur sehr wenig. Hauptsächlich gingen sie auf seine Arbeit als Intendant des Salzburger Landestheaters ein. Das Amt hatte er übernommen, nachdem er am 1. April 1942 als Direktor der Wiener Staatsoper entlassen worden war.³¹⁰

³⁰⁵ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 235

³⁰⁶ vgl. Gallup, S. 157

³⁰⁷ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 235/237

³⁰⁸ Goebbels' Tagebücher, 18. September 1941; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Bd. 1, Juli-September 1941. München 1998, S. 447

³⁰⁹ vgl. „Zur Geschichte der Salzburger Festspiele“, Wiener Figaro, August 1942, S. 19

³¹⁰ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 295

2.2 IDEOLOGISCHE PROBLEME UND DEREN LÖSUNG

Grundsätzlich waren Nationalsozialismus und Austrofaschismus in ihrer Kunstauffassung nicht sehr verschieden. Die katholische Komponente des Austrofaschismus widersprach allerdings vehement der nationalsozialistischen Ideologie.³¹¹ Außerdem behaupteten die Nationalsozialisten, die Kirche habe die Festspiele für eigene Zwecke missbraucht. Dieser Vorwurf stammt aus den Stücken Hofmannsthal's, die nach Meinung der Nationalsozialisten katholische Werte beinhalten und damit ein Propagandawerkzeug für Kirche darstellen würden.³¹²

Am 15.11.1933 gab Goebbels im Großen Saal der Berliner Philharmonie die Gründung der Reichskulturkammer bekannt. Unter dem Titel „Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben“ stellte er seine Forderungen an die Künstler vor. Der Künstler müsse sich vor allem am Volk orientieren und dürfe sich nicht von ihm entfremden. Goebbels wendet sich insbesondere gegen avantgardistische Tendenzen.³¹³ Ihm und den Nationalsozialisten „schwebt als Ideal vor eine tiefe Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst. (...) Tendenz (...) zielt (...) nach dem Volk, in dessen Boden die Wurzeln alles Schöpfertums liegen.“³¹⁴ Die Kunst musste dazu dienen, „einen germanischen Staat deutscher Nation“ zu schaffen.

Die Kulturwerte waren also nur Mittel zu Erreichung eines höherrangigen Zieles und nicht das Ziel selbst.³¹⁵ Diese radikalen Interessen mussten ab 1937 einer neuen Linie der „unauffälligen Beeinflussung“ weichen.³¹⁶

„Hier in Salzburg wird es sich um die Schaffung einer volkserzieherischen Plattform handeln, um Aufgaben, die gerade die Führung des Reiches als ihre ureigensten anzusehen gewohnt ist. Wir dürfen hoffen, daß die Mozartstadt dereinst nicht das geringste Kleinod im reichen Kronschatz Deutschlands sein, daß unsere Stadt der Musik sich würdig neben die anderen Stätten der Kunstpflege im Reiche stellen wird.“³¹⁷

Die Nationalsozialisten standen vor einem großen Problem: Einerseits wollten sie die Festspiele in ihrem Sinne verändern, andererseits wollten sie an die Salzburger

³¹¹ vgl. Hanisch, S. 62/63

³¹² vgl. Kerschbaumer, Gert: Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg. Salzburg o. J., S. 115

³¹³ vgl. Goebbels, Joseph: „Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben“. In: Heiber, Helmut (Hrsg.): Goebbels' Reden 1932-1945. Düsseldorf 1971/1972. Band I, S. 131-142, S. 135

³¹⁴ vgl. ebd., S. 137

³¹⁵ vgl. Hartung, S. 274

³¹⁶ vgl. ebd., S. 282/283

³¹⁷ A.: „Deutsche Festspiele in Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 23. Juli 1938, S. 1

Tradition anknüpfen.³¹⁸ Sie versuchten daher, den internationalen Charakter mit der „deutschen Seele“ zu kombinieren.³¹⁹ Das schloss ein, im Spielplan hauptsächlich deutsche Kunst zu berücksichtigen. Auf den internationalen Geschmack wurde keine Rücksicht genommen, da die Festspiele nicht mehr nur eine „Fremdenverkehrsangelegenheit“, sondern „eine Dokumentation deutscher Kultur in erster Linie für die gesamte deutsche Nation“ darstellen sollten.³²⁰

Die Internationalität im Programm der Festspiele war also nicht im Sinne der Nationalsozialisten, ausländische Gäste hingegen waren erwünscht, denn so erlangten „die Salzburger Festspiele nicht nur eine künstlerische Mission, sondern auch eine politische im Sinne des Völkerfriedens.“³²¹ Die ausländischen Gäste sollten sich ein Bild von der deutschen Kultur machen und das deutsche Wesen begreifen lernen, um damit der Verbesserung der internationalen Beziehungen zu dienen:

„Das Werturteil des Auslandes ist uns wertvoll. Wenn sich politisch manches geändert hat und Österreich nun ins Mutterland heimgekehrt ist, so besteht kein Grund dafür, daß das Ausland schlecht über uns urteilt. Im Gegenteil, jeder Gast der Stadt muß sehen, daß sich bei uns alles zum Guten gewendet hat, daß die Atmosphäre eine bessere geworden ist.“³²²

Dass das Ausland aber nur wenig Interesse hatte, sich mit so viel Deutschtum auseinanderzusetzen, schoben die Propagandisten auf falsche Berichte in den „jüdischen“ Medien und Stimmungsmache gegen das Deutsche Reich. Sie machten deutlich, dass die ausländischen Besucher in Salzburg von den neuen Festspielen positiv überrascht seien, und nutzten deren Aussagen für ihre Propaganda.³²³

Auch dem Startheater sollte ein Ende bereitet werden. Im Mittelpunkt sollte die Aussagekraft des Werkes stehen und nicht die Prominenz der ausführenden Künstler.³²⁴ Solche Vorstellungen muten seltsam an in einem Regime, das seine gesamte Herrschaft auf einen Personenkult ausgelegt hatte. In der Praxis konnte dies auch nicht verwirklicht werden, denn die Nationalsozialisten mussten ebenso dafür Sorge tragen, dass die Salzburger Festspiele ihr künstlerisches Niveau halten konnten. Dafür stellten sie die besten Künstler des Reiches zur Verfügung.

³¹⁸ vgl. Gallup, S. 160

³¹⁹ vgl. ebd., S. 161/162

³²⁰ Kunz, Otto: „Der neue Geist der Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 22. Juli 1938, S. 2

³²¹ Tenschert, Roland: „Die Salzburger Festspiele 1938“, Allgemeine Musikzeitung, 2. September 1938, S. 520-521

³²² „Deutsche und internationale Kunst bei den Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 27. Juli 1938, S. 6

³²³ vgl. „Hetze gegen Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 27. August 1938, S. 1/2

³²⁴ vgl. „Deutsche und internationale Kunst bei den Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 27. Juli 1938, S. 6

Des Weiteren behaupteten die Nationalsozialisten, die Juden hätten die Salzburger Festspiele in den Dienst ihrer eigenen Interessen gestellt, weil sie sowohl im Publikum als auch im Ensemble der Salzburger Festspiele vertreten waren, sodass der Eindruck entstand, es handle sich um eine jüdische Veranstaltung und die Juden zögen daraus wirtschaftliche Vorteile.³²⁵

In einem Zeitungsartikel äußert sich Rehrls Nachfolger Albert Reitter folgendermaßen über den jüdischen Einfluss auf die Salzburger Festspiele:

„Es gibt Menschen, die Kultur schaffen, und solche, die Kultur verwerten. Zu den letzteren gehören in der Regel die Juden. Sie haben den Salzburger Festspielgedanken verwertet und verfälscht.“³²⁶ Die Nationalsozialisten erheben den Vorwurf, dass durch den Zusammenhalt der jüdischen Mitwirkenden mit dem jüdischen Publikum und schließlich der jüdischen Presse bei den Festspielen „bald nichts mehr von Mozart und Goethe, sondern von dem Juden soundso und soundso als den Zeugen des deutschen Geistes sprach.“³²⁷

Des Weiteren wurde insbesondere der jüdische Fremdenverkehr negativ aufgefasst:

„Sie kamen im Juli und August in hellen Scharen als getarnte Engländer, Amerikaner, Ungarn, Tschechoslowaken, als Berliner und Wiener zu uns, fühlten sich hier außerordentlich wohl, nahmen von unserer Stadt und ihren Kunststätten Besitz, (...) und trugen schon rein äußerlich ihre enge internationale Verbundenheit als große Gemeinschaft und Rassenfamilie zur Schau.“³²⁸

Nach der Machtergreifung wurde mit besonderer Genugtuungen die Tatsache zur Kenntnis genommen, dass die Nationalsozialisten den jüdischen Einfluss auf die Festspiele abgeschafft hatten. „Salzburg hat seine Rolle als jüdisches Vergnügungszentrum endgültig ausgespielt.“ Stattdessen sollte sich nun ein arisches Publikum „zuverlässig in einer judenreinen Atmosphäre“ erholen.³²⁹

Die Haltung der Nationalsozialisten gegenüber den Salzburger Festspielen manifestiert sich in zwei Begriffen, die gegensätzlich gebraucht wurden: jüdisch und deutsch.³³⁰ „Das eine Wort ist negativ besetzt, steht für Verfall, Unterwelt und Kapital, das andere ist positiv besetzt, steht für die Wiedergeburt der deutschen Ideale, der

³²⁵ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 115

³²⁶ Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938; Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7

³²⁷ ebd.

³²⁸ „Hetze gegen Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 27. August 1938, S. 1/2

³²⁹ ebd.

³³⁰ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 117

Urewigen.“³³¹ Die Neuordnung der gesamten Kunst in Salzburg sollte nach nationalsozialistischen Prinzipien erfolgen, was in ihrer Sprache bedeutet: „Das Gesunde und Echte von dem Kranken und Faulen, das aus Blut und Boden Erwachsene vom Unorganisch-Fremden zu befreien.“³³²

Definiert wurden die neuen Kunstideale durch die negative Konnotation unerwünschter Kunst. Jede Form künstlerischen Schaffens, die sich nicht an die völkischen Ideale hielt und diese verkündete, wurde als Zerstörung der Kultur aufgefasst und als „Nihilismus“ bezeichnet, wobei zu beachten ist, dass Nihilismus hier als faschistischer Begriff gebraucht wird und nicht als „Epochenbezeichnung“.³³³ Aus diesem Grund wurde in Salzburg auch die Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Bei den Festspielen wirkten sich die Kriterien bei der Überprüfung des Spielplans und der Neubesetzung leitender Stellen aus.³³⁴

Von zentraler Bedeutung für die kulturellen Interessen des Nationalsozialismus ist das Adjektiv „völkisch“ und die angeschlossene Ideologie.³³⁵ Hartung erläutert die Definition des Begriffes wie folgt: „Streng genommen, drückt es eine unreflektierte und verabsolutisierende Beziehung zum eigenen Volk aus, in der dieses die Stelle eines obersten Wertes einnimmt.“³³⁶ Das heißt in der Konsequenz, dass nichts so wichtig ist, wie das eigene Volk, das es um jeden Preis zu erhalten und vor schädlichen Einflüssen zu schützen gilt. Damit war es den Nationalsozialisten möglich, Rassismus und Antisemitismus einzubinden.³³⁷ Auch in Österreich gab es völkisch orientierte Parteien, die sich allerdings in der Parlamentsszene bewegten. Antisemitismus wurde eher „pragmatisch“ gehandhabt. In Deutschland waren die „Völkischen“ kaum in der Politik vertreten und es entwickelte sich ein „radikal ideologischer Antisemitismus“.³³⁸ Bei Hofmannsthal hingegen soll der Bezug zum Volk und zur Nation der Schaffung einer kulturellen Identität dienen, da nach dem Ersten Weltkrieg der Vielvölkerstaat Österreich einen Großteil seines ehemaligen Reiches verloren hatte und deshalb nach neuer Orientierung gesucht wurde.

³³¹ Kerschbaumer, o. J., S. 117

³³² Fuchs, Karl: „Salzburg der deutschen Kunst zurückerobert“, Salzburger Landeszeitung, 31. Dezember 1938, S. 3-4

³³³ vgl. Hartung, S. 273

³³⁴ vgl. Fuchs, Karl: „Salzburg der deutschen Kunst zurückerobert“, Salzburger Landeszeitung, 31. Dezember 1938, S. 3-4

³³⁵ vgl. Hartung, S. 75

³³⁶ ebd., S. 77

³³⁷ vgl. ebd., S. 75

³³⁸ vgl. ebd., S. 82/83

Die Nationalsozialisten versuchten außerdem, Salzburg kulturell von Wien loszulösen. Salzburg sollte in einer deutschen Tradition stehen. Dazu wurden Sachverhalte verschleiert oder bewusst falsche Informationen gegeben.³³⁹ „Unter diesem Aspekt sind“, nach Auffassung von Kerschbaumer, auch die „absurden Behauptungen der Machthaber, Richard Wagner habe als erster den Gedanken eines Festspielhauses gefaßt und der ‚Salzburger‘ Friedrich Gehmacher habe diesen Gedanken verwirklicht, zu sehen.“³⁴⁰ In den Kritiken sind derartige Bemühungen ebenfalls zu beobachten. Anstelle von Hofmannsthal ist nur noch vom „Librettisten des ‚Rosenkavalier‘“ die Rede, und um Salzburg entsprechend hervorzuheben, wird an alte Sänger erinnert. Außerdem verschweigen die Berichte die Mitwirkung der Wiener Philharmoniker.³⁴¹

In der Festrede zu den Salzburger Festspielen 1938 sagte Goebbels:

„Über jeder der großen deutschen Festspielstätten steht der Name eines der Genien unseres Volkes. Über Salzburg steht der Name Mozarts. Das Wiederaufleben der Deutschen Festspiele in Salzburg ist das Zeichen für die Unsterblichkeit seines Genius und die Unvergänglichkeit der Kräfte, aus denen er erwuchs. Es sind die Kräfte der deutschen Seele. Es sind die Kräfte, denen die Welt die schönsten und beglückendsten Werke der Musik und des Theaters verdankt. Unsere Verbundenheit mit diesen Kräften wie unsere Aufgeschlossenheit gegen alle großen gültigen Kunstschöpfungen anderer Art und anderen Volkstums sollen die Deutschen Festspiele Salzburgs in diesem Jahre erneut beweisen.“³⁴²

Die Nationalsozialisten mussten das Problem bewältigen, die Salzburger Festspiele in ihre Ideologie einzupassen. In den vorangegangenen Jahren hatten sie die Veranstaltung vehement bekämpft und sich teilweise auch geweigert, Künstler zur Verfügung zu stellen. Für und durch das ausländische Publikum hatte sich Salzburg zu einer Konkurrenz für Bayreuth entwickelt, insbesondere auch durch Überschneidungen im Repertoire. Eine Aufgabe der Festspiele hätte eine Niederlage der eigenen Ideologie bedeutet, zumal nun Gelegenheit bestand, zu beweisen, dass die deutsche Kultur besser und tragfähiger wäre als die „jüdisch durchsetzte“, die bisher in Salzburg vorrangig gewesen war. Hanisch führt angesichts dieses Zusammenhanges aus: „Klar war aber, daß die Priorität als wirklich ‚deutsches‘ Festspiel allein Bayreuth besaß. Salzburg, dem immer noch der Geruch des Mondänen, Internationalen, eben:

³³⁹ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 129

³⁴⁰ ebd.

³⁴¹ vgl. ebd., S. 129/130

³⁴² zitiert nach: Heinisch, Von der Euphorie zum Inferno, S. 44

des Jüdischen anhaftete, nahm bestenfalls den zweiten Platz ein.“³⁴³ Im Grunde war Salzburg nur noch von „lokaler Bedeutung“.³⁴⁴

Später befürwortete Goebbels die Konkurrenz von Salzburg zu Bayreuth: „Einem Bericht über die Salzburger Festspiele kann ich entnehmen, daß es Clemens Krauß (sic!) in der Tat gelungen ist, das dortige Niveau beachtlich zu heben.(...) Es wird ihm zweifellos gelingen aus Salzburg eine Konkurrenz zu Bayreuth zu machen. Bayreuth könnte eine solche Konkurrenz gut gebrauchen.“³⁴⁵

Von Beginn an bemühte sich Landesstatthalter Reitter in seinen Vorträgen über die kulturelle Sendung Salzburgs immer wieder, Bezugspunkte zwischen Salzburg und Bayreuth herzustellen:

„Bayreuth sei dem unvergänglichen Werke Richard Wagner geweiht. Wenn nun Salzburg neben der Kunst Mozarts auch andere Kunstwerke, soweit sie sich in die Geschichte und den Rahmen der Stadt einfügen, pflegen und in seinen Festspielen vorbildlich zeigen wolle, so erfülle sie damit eine Sendung, die Richard Wagner selbst dieser Stadt zu geben beabsichtigte: denn Richard Wagner sei es gewesen, der als erster den Gedanken fasste, in Salzburg ein dem gesamten deutschen Kunstschaffen gewidmetes Festspielhaus zu errichten.“³⁴⁶

Während Bayreuth durch den Willen Richard Wagners zur Festspielstadt wurde, ist Salzburg „Festspielstadt durch seine Lage, durch seine Landschaft, durch seine Kultur und durch seine Tradition.“³⁴⁷ Die hier von Albert Reitter gewählten Worte sind nahezu dieselben, die auch Hugo von Hofmannsthal in seinen Schriften über die Salzburger Festspiele gebraucht hatte. Die Nationalsozialisten benutzten also die Ideen der Festspielgründer, um an die Tradition Salzburgs anknüpfen zu können. Die eigentlichen Schöpfer dieser Gedanken verschwiegen sie jedoch, da weder Hofmannsthal noch Reinhardt mit ihrer Rassenideologie vereinbar waren. Daraus ergibt sich das Paradoxon, einerseits den jüdischen Einfluss auf die Festspiele zu verurteilen und andererseits sich selbst wiederum dem Gedankengut der jüdischen Festspielgründer zu bedienen. Die Nationalsozialisten waren bemüht, die Idee der Salzburger Festspiele und ihre Umsetzung als „deutsche Angelegenheit“ zu preisen. Obwohl die Festspiele hauptsächlich durch das Wirken von Hofmannsthal und Reinhardt geprägt

³⁴³ Hanisch, S. 142

³⁴⁴ Kaut, Josef: Die Salzburger Festspiele. Bilder eines Welttheaters. Salzburg 1973, S. 146

³⁴⁵ vgl. Goebbels' Tagebücher, 19. August 1942; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Band 5, Juli-September 1942. München 1998, S. 343

³⁴⁶ „Die kulturelle Sendung Salzburgs“, aus: „Theater, Kunst und Musik“, Salzburger Volksblatt, 21. Oktober 1938, S. 6

³⁴⁷ Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938; Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7

waren, stellten die neuen Machthaber Strauss, Schalk und Roller in den Mittelpunkt.³⁴⁸

2.3 DAS NEUE DESIGN DER FESTSPIELE

Diese Ansichten spiegeln sich nicht nur in Worten wider, sondern auch im äußeren Erscheinungsbild der Salzburger Festspiele.³⁴⁹ 1938 erging ein Aufruf an die Bevölkerung, ihre Häuser mit Fahnen und Grünschmuck zu versehen.³⁵⁰ Ab 1939 gab es ganz exakte Richtlinien, wie welche Straße geschmückt werden sollte. Nationalsozialistische Symbole und Hakenkreuzfahnen nahmen dabei einen besonderen Stellenwert ein.³⁵¹ Hermann Haindl, der Bühnenbildner des Stadttheaters, hatte den Plan ausgearbeitet.³⁵² Jeder Bürger hatte die Pflicht, sich an die Vorgaben zu halten. Bei Unklarheiten konnten sich die Hausbesitzer an die Kreispropagandaleitung wenden. Ziel war es, ein einheitliches Stadtbild zu formen³⁵³ und die schöne Architektur der Häuser mit dem Schmuck hervorzuheben und nicht zu überdecken, wie dies im Vorjahr geschehen war.³⁵⁴ Im Festspielhaus wurden die Büsten, die Faistauer erschaffen hatte, mit Tüchern abgedeckt und die Büste Hofmannsthals entfernt.³⁵⁵ Sie wurde durch Goebbels' Konterfei ersetzt.³⁵⁶ Außerdem fanden im Foyer eine Führer-Büste sowie zahlreiche andere Hoheitszeichen ihren Platz.³⁵⁷

Schließlich entschieden sich die Nationalsozialisten, das Festspielhaus nach ihren eigenen Wünschen umzugestalten, denn in ihren Augen war es „ein Mahnmal der Systemzeit. Ein mißglückter Bau, der das Stadtbild verdirbt.“³⁵⁸ Mit dem Umbau wurde Reichsbühnenbildner Benno von Arent beauftragt. Holzmeisters Architektur, die durch die dunklen Farben und die schweren Holzdecken sehr bedrückend wirkte,³⁵⁹ erschien den Nationalsozialisten unangemessen für die Leichtigkeit Mozarts.³⁶⁰

³⁴⁸ vgl. Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938; Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7

³⁴⁹ vgl. Kerschbaumer, o.J., S. 117

³⁵⁰ vgl. RSG.: „Dr. Göbbels (sic!) kommt zu den Salzburger Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 21. Juli 1938, S. 6

³⁵¹ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 118/119

³⁵² vgl. A.: „Salzburg im Festspielschmuck“, Salzburger Volksblatt, 29. Juli 1939, S. 8

³⁵³ vgl. „Salzburg schmückt sich für die Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 27. Juli 1939, S. 6

³⁵⁴ vgl. A.: „Salzburg im Festspielschmuck“, Salzburger Volksblatt, 29. Juli 1939, S. 8

³⁵⁵ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 118/119

³⁵⁶ vgl. Fischer, S. 240

³⁵⁷ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 118/119

³⁵⁸ Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938; Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7

³⁵⁹ vgl. „Ein Gang durchs umgebaute Festspielhaus“, Salzburger Volksblatt, 24. Juli 1939, S. 8

³⁶⁰ vgl. Hanisch, S. 142

Sie legten Wert auf barocke Architektur und wollten Reliefs von Mozarts Opernfiguren an den Wänden im Foyer anbringen lassen, was jedoch nicht ausgeführt wurde.³⁶¹ Die Faistauer-Fresken wurden abgenommen, denn sie passten nun nicht mehr zum Stil des Hauses.³⁶² Wilhelm Kaufmanns Fresko „Durch diese Landschaft tönt in Farben die österreichische Melodie“ im Foyer des Festspielhauses wurde bei der Abnahme durch Alberto Susat zerstört. Das Gleiche widerfuhr den Genien des Halleiner Bildhauers Jakob Adlhart, die das Bühnenportal zierten. Als Grund dafür nennt Kerschbaumer: „Die Marmormasken Adlharts verschwanden während des Judenprogramms im November 1938, weil sie so ‚verdammte jüdisch grinsten‘.“³⁶³ Besonders herrlich und glanzvoll wurden die Führerloge und ihr Vorraum ausgestaltet.³⁶⁴

„In der Verknüpfung von Sinnbildern der großen Vergangenheit Salzburgs (Barock, Mozartreliefs) und des Nationalsozialismus (Hoheitszeichen, Führerbüste, Führerloge) präsentieren sich ‚Heimat‘, regionale Identität und Staatsmacht, die Unterstellung der ‚Heimat‘ und ihrer Menschen unter der Nationalsozialismus.“³⁶⁵

2.4 DAS NEUE FESTSPIELPUBLIKUM

Die Nationalsozialisten nahmen auch Einfluss auf die Zusammensetzung des Publikums. In den Jahren 1938/39 blieben die Reichen und Prominenten bei den Salzburger Festspielen noch unter sich.³⁶⁶ Uniformen, Orden und Armschleifen prägten nun das Bild der Festspiele. Auch Propagandaminister Joseph Goebbels mischte sich unter die Gäste. Seine Ankunft fand große Beachtung bei der Salzburger Bevölkerung. Hitler-Jugend und BDM bildeten ein Spalier. Die Zuschauer am Straßenrand umjubelten ihn und noch am Abend ertönten Sprechchöre vor seinem Hotel.³⁶⁷

Dank Goebbels' finanzieller Hilfe konnte Gauleiter Reiner auf Schloss Kleßheim einen Empfang mit vielen Künstlern organisieren.³⁶⁸ Er knüpfte damit an die Künstlerabende in der Salzburger Residenz an. Auch einige Prominenz aus Deutschland und dem Ausland ließ sich den Besuch der Festspiele nicht nehmen, darunter der General der italienischen Miliz und die Gattin des italienischen Ministers für Volks-

³⁶¹ vgl. Kerschbaumer, 1988, S. 61

³⁶² vgl. Hanisch, S. 142

³⁶³ Kerschbaumer, 1988, S. 61

³⁶⁴ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 118/119

³⁶⁵ ebd., S. 119/121

³⁶⁶ vgl. Gallup, S. 167

³⁶⁷ vgl. „Die Festspielstadt begrüßt Dr. Goebbels“, Salzburger Volksblatt, 23. Juli 1938, S. 1

³⁶⁸ Goebbels' Tagebücher, 23. Juli 1938; Fröhlich: Teil I, Bd. 5, S. 391

kultur. Außerdem waren Vertreter der Aristokratie anwesend wie Prinz August von Preußen, die niederländische Kronprinzessin mit ihrem Mann, Admiral Sir Barry Domvile und der ungarische Außenminister Graf Csáky, die den Nationalsozialisten einen Prestigeerfolg bescherten.³⁶⁹

Der größte Teil des ausländischen Publikums allerdings stornierte seine Karten. „Das war 1934 genauso in Bayreuth. Aber wir werden das schon wieder aufholen. Die künstlerischen Vorbereitungen sind gut und würdig,“ kommentierte Goebbels die Verhältnisse.³⁷⁰ Als Ersatz trat die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (im Folgenden KdF) an die Stelle der internationalen Besucher.³⁷¹ Sie organisierte außerdem für etwa 5.000 Teilnehmer eigene geschlossene Veranstaltungen, damit der eigentliche Festspielbetrieb nicht gestört wurde.³⁷² Die Propaganda jubelte, dass die Festspiele nun endlich dem Volk zugänglich waren.³⁷³ Trotzdem war das Endergebnis eine finanzielle Katastrophe. Die Festspiele hatten nicht einmal die Hälfte der Kosten eingespielt.³⁷⁴ Obwohl die Besucherzahlen im August um ein Drittel angestiegen waren. Die Anzahl der deutschen Gäste hatte sich sogar verneunfacht. Dafür kamen weniger Ausländer nach Salzburg. Im August 1938 waren es 11.307,³⁷⁵ im Vergleich dazu kamen im Juli 1937, der noch nicht der stärkste Fremdenverkehrsmonat war, 15.845 Gäste aus Ungarn, der Tschechoslowakei, England, Frankreich, Holland, Nordamerika, Polen, Italien und Dänemark. Es ist davon auszugehen, dass sich diese Zahlen im August noch deutlich gesteigert haben.³⁷⁶ Folglich sind die gesteigerten Besucherzahlen auf das vermehrte Kommen Deutscher zurückzuführen, was beweist, dass die Festspiele an internationalem Renommee verloren haben.

1939 war Hitler zum ersten und einzigen Mal bei den Festspielen zugegen und besuchte die Aufführung von „Don Giovanni“. Die Menschenmengen an der Auffahrt jubelten ihm zu und auch das Publikum im Festspielhaus begrüßte ihn begeistert. In der Pause gab sich der Führer volksnah und zwanglos, vor allem als Demonstration für die ausländischen Gäste.³⁷⁷ Goebbels gefielen die Festspiele besser als im Vor-

³⁶⁹ vgl. Kerschbaumer, 1988, S. 64

³⁷⁰ Goebbels' Tagebücher, 7. Juli 1938; Fröhlich: Teil I, Bd. 5, S. 372

³⁷¹ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 66/67

³⁷² vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 164

³⁷³ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 67

³⁷⁴ vgl. Gallup, S. 167

³⁷⁵ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 247

³⁷⁶ vgl. „Salzburg als internationale Fremdenstadt“, Salzburger Chronik, 7. August 1937, S. 6

³⁷⁷ vgl. DNB.: „Adolf Hitler war gestern im Festspielhaus“, Salzburger Volksblatt, 10. August 1939, S. 10

jahr³⁷⁸ und er zeigte sich zufrieden über den Umbau des Festspielhauses.³⁷⁹ In Schloss Kleßheim wurde wieder ein Empfang gegeben. Goebbels notierte in sein Tagebuch: „Viele Gäste. Ballett und Tanz.“³⁸⁰ Obwohl die Nationalsozialisten die aufgeblähten gesellschaftlichen Ereignisse, an denen das Volk nicht teilnehmen konnte, kritisierten, führten sie mit diesen Festen alte Salzburger Traditionen fort. In den Kriegsjahren ab 1940 jedoch wurden zunehmend Soldaten zu den Festspielen eingeladen. In Goebbels' Tagebüchern heißt es dazu: „Mit Reiner die Fortführung der Salzburger Festspiele auch im nächsten Sommer besprochen. Wir wollen sie für Front und Arbeiter veranstalten. Damit erhalten sie während des Krieges einen stark sozialistischen Charakter.“³⁸¹ Besonders interessant waren Verwundete oder Träger verschiedener Abzeichen. Auch Frauen des Reichsarbeitsdienstes und Roten Kreuzes bekamen bevorzugt Karten für die Festspiele. Die politische Elite kam ebenfalls.³⁸² 1942 waren die Festspiele nur noch für Soldaten und Rüstungsarbeiter zugänglich. Für die Salzburger Bevölkerung wurden eigene Aufführungen organisiert; die KdF hielt die Karten bereit.³⁸³ Die Vorstellungen setzten sich aus den Generalproben zu „Iphigenie auf Tauris“ und „Figaros Hochzeit“ sowie verschiedenen Konzerten unter der Leitung von Edwin Fischer, Clemens Krauss und Willem Mengelberg zusammen.³⁸⁴

Einerseits könnte man nun den Schluss ziehen, dass sich die Festspielgründer genau diese einfachen Leute als Publikum gewünscht hatten; andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, dass die KdF-Besucher mehr aus Zwang als aus Interesse anwesend waren. Viele versäumten es, sich für den Anlass passend zu kleiden, und manche konnten sich nicht einmal angemessen benehmen.³⁸⁵

Die Soldaten und Verwundeten wurden in Sonderzügen nach Salzburg gebracht. Unter ihnen waren auch einige, die aus ländlichen Gegenden stammten und kaum Gelegenheit hatten, das Theater oder die Oper zu besuchen.³⁸⁶ Außer den deutschen

³⁷⁸ vgl. Goebbels' Tagebücher, 2. August 1939; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941. Band 7, Juli 1939-März 1940. München 1998, S. 56

³⁷⁹ vgl. Goebbels' Tagebücher, 23. Juli 1939; Fröhlich: Teil I, Bd. 7, S. 47

³⁸⁰ Goebbels' Tagebücher, 3. August 1939; Fröhlich: Teil I, Bd. 7, S. 57

³⁸¹ Goebbels' Tagebücher, 5. Dezember 1940; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941. Band 9, Dezember 1940-1941. München 1998, S. 36

³⁸² vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 164

³⁸³ vgl. ebd., S. 168

³⁸⁴ vgl. „Veranstaltungen der NSDAP während der Festspiele“, Salzburger Landeszeitung, 31. Juli 1942, S. 3

³⁸⁵ vgl. Gallup, S. 165

³⁸⁶ vgl. „15.000 Verwundete und Soldaten als Festspielgäste“, Salzburger Landeszeitung, 31. August 1942, S. 4

Wehrmichtsangehörigen wurden auch italienische Armeeingehörige zu den Festspielen eingeladen, um die Verbundenheit zu stärken.³⁸⁷ Goebbels reiste ebenfalls nach Salzburg um sich von der Wirkung der Festspiele auf die Frontkämpfer und Invaliden zu überzeugen. Außerdem kamen einige ausländische Diplomaten, Politiker und Offiziere der mit dem Deutschen Reich verbündeten Staaten.³⁸⁸

VI. DER SPIELPLAN DER SALZBURGER FESTSPIELE VON 1933-1945

1. ENTWICKLUNG UND SPIELPLAN 1933-1938

Das Programm der Salzburger Festspiele bestand im Wesentlichen aus Orchesterkonzerten, Opern und Sprechtheater. Einen besonderen Stellenwert hatte Mozart, dessen Werke zumeist von der Wiener Oper – vor allem von Franz Schalk – inszeniert wurden. Oftmals verpflichtete man auch Dirigenten aus anderen Städten, wie zum Beispiel Bruno Walter aus München.³⁸⁹ Wie bereits erwähnt, waren die Salzburger Festspiele von der Wiener Oper abhängig, da sie in den Anfangsjahren kein Geld für eigene Inszenierungen hatten. Außerdem waren sie darauf angewiesen, publikumswirksame Dirigenten und Interpreten zu engagieren. Damit erhielten die Aufführungen aber auch eine negative Komponente. Steinberg schreibt: „Die Oper verliert in Salzburg – und das gilt bis in die Ära Karajan – nie den Beigeschmack der Importware.“³⁹⁰

Hofmannsthal's Mysterienspiele „Jedermann“ und „Das Salzburger große Welttheater“ liefen deshalb gut, weil sie die Ideologie der Festspiele widerspiegeln, indem sie eine österreichisch-katholische Identität mit barocken Anklängen präsentieren wollten.³⁹¹ Aufgrund des sakralen Anspruchs des „Welttheaters“ inszenierte Reinhardt das Stück nach langen Verhandlungen mit dem Erzbischof 1922 in der Kollegienkirche. 1925 jedoch wurde der Spielort ins Festspielhaus verlegt, was besonders den konservativen Salzburger Katholiken gefiel, die nie mit den Aufführungen am Altar in der Kollegienkirche einverstanden gewesen waren. Auch Hofmannsthal präferierte die Felsenreitschule.³⁹²

³⁸⁷ vgl. „Festspiele als deutsch-italienische Musikfeste“, Salzburger Landeszeitung, 28. August 1942, S. 2

³⁸⁸ vgl. „Feierlicher Abschluß der dritten Kriegsfestspiele“, Salzburger Landeszeitung, 31. August 1942, S. 1

³⁸⁹ vgl. Steinberg, S. 189

³⁹⁰ ebd.

³⁹¹ vgl. ebd., S. 190

³⁹² vgl. ebd., S. 199/200

Durch die Zunahme des ausländischen Publikums, das vor allem Reinhardt sehen wollte, wurde das Programm der Festspiele bunter und fast schon beliebiger. Für 1926 kündigte Hofmannsthal eine Wiener Vorstadt-Reihe an,³⁹³ die letztlich aber nicht verwirklicht wurde.³⁹⁴ Hofmannsthal selbst verweist darauf, dass mancher wohl keinen Zusammenhang in diesem Programm finden könne, stellt aber zugleich fest:

„Dennoch ist ein solcher Gedanke vorhanden: den süddeutschen (bayrisch-österreichischen) Theatergeist anschaulich zu machen, indem man theatralische Werte der verschiedenen Sphären vors Publikum bringt, deren Gemeinsames in der gemeinsamen Abstammung vom älteren süddeutschen Theaterwesen liegt: gleichsam Kinder einer Familie.“³⁹⁵

Die Wiener Theatertradition mit Raimund und Nestroy und „Die Fledermaus“ gehören für Hofmannsthal ebenso in diesen Verbund wie die deutschen Klassiker.³⁹⁶

Grundsätzlich wollte Hofmannsthal keine Opern lebender Komponisten bei den Festspielen aufführen lassen, aber 1926 gestattete er „Ariadne auf Naxos“ und 1929 den „Rosenkavalier“ unter Clemens Krauss, der bis 1944 sieben Werke Richard Strauss’ auf die Bühne brachte.³⁹⁷ Durch das Wirken von Clemens Krauss, der seit 1929 die Leitung der Wiener Staatsoper innehatte, ergab sich eine Verschiebung zugunsten der Oper. Krauss bewegte auch Strauss zur erneuten Mitarbeit bei den Festspielen ab den 30er Jahren. Teils war dieses Star-Theater unvereinbar mit der Festspielidee, aber berühmte Namen lockten das Publikum.³⁹⁸

Die Festspiele von 1931 legten ein besonderes Gewicht auf die Aufführung von Mozarts Werken, denn dieses Jahr war das 140. Todesjahr des Komponisten. Zu diesem Anlass gab auch die Mailänder Scala ein Gastspiel.³⁹⁹ 1932 standen „Orfeo ed Euridice“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Fidelio“, „Oberon“ von Weber, „Die Frau ohne Schatten“ und Bachs „h-moll-Messe“ auf dem Programm. Allerdings waren die Kritiker nicht gerade wohl gestimmt. Sie warfen den Festspielen vor, sich vom Publikumsgeschmack leiten zu lassen. Außerdem erschien ihnen das Programm zu wenig ideenreich. Diese Einwände können allerdings insbesondere bei Betrachtung der

³⁹³ vgl. Müry, 2002, S. 29

³⁹⁴ vgl. Steinberg, S. 240

³⁹⁵ Hofmannsthal, Hugo von: Das Salzburger Programm (1926). In: Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg. Wien 1952, S. 15-18, S. 15

³⁹⁶ vgl. ebd., S. 16/17

³⁹⁷ vgl. Müry, 2002, S. 42/43

³⁹⁸ vgl. Fischer, S. 88

³⁹⁹ vgl. Gallup, S. 94

letzten genannten Werke nicht geltend gemacht werden, da sie nicht gerade zu den meistgespielten Opern der damaligen Zeit gehörten.⁴⁰⁰

Im darauf folgenden Jahr (1933) gaben sich die Verantwortlichen noch mehr Mühe bei der Programmgestaltung, vor allem weil sie Bayreuth Konkurrenz machen wollten. Es wurde Wagner mit „Tristan und Isolde“ aufgenommen sowie aus dem Vorjahr „Orfeo ed Euridice“ und „Oberon“. Bruno Walter dirigierte diese Werke und dazu „Die Zauberflöte“. Clemens Krauss führte den Taktstock in zwei Mozartopern und übernahm als Wiederaufnahmen „Die Frau ohne Schatten“ und den „Rosenkavalier“. Einer der großen Höhepunkte war die Premiere von Richard Strauss' Oper „Die ägyptische Helena“. Max Reinhardts' Faust-Inszenierung in der Felsenreitschule stellte jedoch alles andere in den Schatten.⁴⁰¹ Mit dieser Inszenierung verband Reinhardt einen ganz besonderen Auftrag:

„Das größte Werk des größten Dichters wird dem Volk immer fremder. Wir haben in der Unrast der Großstadt nicht die Muße, dieses Werk aufzunehmen. Hier hat Salzburg eine große Mission zu erfüllen. Es soll den ‚Faust‘ popularisieren, (...) Der faustische Mensch und sein Streben, alles zu umfassen, ist uns fremd geworden, man weiß kaum etwas von ihm. Ihn mußten wir also dem Publikum möglichst nahe bringen, ihn der Menge verständlich machen – und das konnte nur durch eine naturalistische Aufführung geschehen. (...) Indem wir den Schauplatz aller Geschehnisse gleichzeitig zeigen, dem Besucher gegenüberstellen und ohne zeitliche Pause ineinanderfließen lassen, schaffen wir jene nahe Verbindung, die notwendig ist, um den ‚Faust‘ und alles Geschehen als Wirklichkeit empfinden zu lassen. (...) Wie der ‚Jedermann‘ wird hier der ‚Faust‘ Symbol für unser aller Leben. Symbol ist unser Spiel und Salzburg der Ort, an dem man dafür erschlossen ist. Darum können wir hier Festspiele geben, darum können wir hier Festspiele empfangen.“⁴⁰²

Auch Hofmannsthal hatte bereits 1919 auf die Bedeutung des Werkes im Rahmen des Festspielprogramms hingewiesen. „Der ‚Faust‘ ist das Schauspiel aller Schauspiele, zusammengesetzt aus den theatralischen Elementen vieler Jahrhunderte, und reich genug an Sinnfälligem und Bewegtem, um das naivste Publikum ebenso zu fesseln wie den Höchstgebildeten.“⁴⁰³

Durch die politische Lage in Deutschland waren die Festspiele vermehrt auf ausländisches Publikum angewiesen und legten ihr Programm darauf aus⁴⁰⁴ Generell zeigte das Auditorium großes Interesse für „Klassiker“ und bekannte Werke. „Ariadne auf

⁴⁰⁰ vgl. Gallup, S. 100

⁴⁰¹ vgl. ebd., S. 104

⁴⁰² „Festliche Spiele“. Ein Gespräch mit Max Reinhardt. zitiert nach: Fetting, S. 243/244

⁴⁰³ Hofmannsthal, Der erste Aufruf zum Salzburger Festspielplan (1919), S. 30

⁴⁰⁴ vgl. Fischer, S. 90

Naxos“ hingegen war nie ganz ausverkauft, die Bruckner- und Mahler-Konzerte meist nur halb.⁴⁰⁵ Der Einfluss der Mentoren auf die Programmgestaltung und die Festspiele im Allgemeinen ging durch den Tod Hofmannthals (1929) und Schalks (1931), wegen des verstärkten Engagements Reinhardts in den USA und der fehlenden Teilnahme von Strauss zurück.⁴⁰⁶

Ab 1933 öffnete sich das Programm ein wenig zugunsten ausländischer Künstler, die zu Gastspielen eingeladen wurden.⁴⁰⁷ Aus politischen Kreisen wurde angeregt, das Prager Symphonieorchester einzuladen; dies hätte aber zu Verwicklungen mit den Sudetendeutschen geführt, die zwar in der Tschechoslowakei eine Minderheit, bei den tschechischen Festspielbesuchern aber fast die Mehrheit darstellten. Innerhalb der Sudetendeutschen gab es auch vereinzelt Nazi-Sympathisanten. Auf keinen Fall wollte man den Unmut einer der Gruppen auf sich ziehen. Offiziell begründete man die Ablehnung des Prager Orchesters damit, dass dann viele andere Orchester ebenfalls eine Einladung nach Salzburg erbitten würden. So viele Gastspiele könnten die Festspiele im Hinblick auf ihren einmaligen Charakter nicht vertragen. Inoffiziell sollen zudem die Wiener Philharmoniker Einspruch gegen das Gastorchester erhoben haben.⁴⁰⁸ Neben den Tschechen war auch Frankreich immer wieder bemüht, französische Sänger und Werke bei den Festspielen unterzubringen. Die Festspiel-Leitung begrüßte dieses Engagement zwar, machte von der Offerte aber nur in geringem Ausmaß Gebrauch.⁴⁰⁹ Sie musste vor allem darauf achten, nur in künstlerischer Sicht über jeden Zweifel erhabene ausländische Interpreten bei den Salzburger Festspielen auftreten zu lassen, denn das Angebot an guten österreichischen Künstlern war reichlich, und schließlich sollte keinem der Platz streitig gemacht werden.⁴¹⁰

In die Liste der ausländischen Bewerber reihte sich auch Italien ein. Mussolini bat Dollfuß bei einem Treffen, ob er nicht eine Aufführung des Stücks, an dem er gerade schreibe, bei den Salzburger Festspielen arrangieren könne. Dollfuß unterstützte diese Bitte mit der Bedingung, dass der italienische Tenor Benjamino Gigli in Salzburg auftrete. Zur Inszenierung von Mussolinis Werk kam es nie, aber Gigli sang 1936 ein Arienprogramm.⁴¹¹

⁴⁰⁵ vgl. Gallup, S. 62

⁴⁰⁶ vgl. Fischer, S. 89

⁴⁰⁷ vgl. Gallup, S. 111

⁴⁰⁸ vgl. ebd., S. 115

⁴⁰⁹ vgl. ebd., S. 117/118

⁴¹⁰ vgl. ebd., S. 115

⁴¹¹ vgl. ebd., S. 115/116

Durch den Publikumszuspruch für Toscanini bot sich Bruno Walter die Gelegenheit, etwas weniger bekannte und schwerer zugängliche Opern wie Carl Maria von Webers „Euryanthe“ und Hugo Wolfs „Corregidor“ zu spielen.⁴¹² Über das Wirken Toscaninis und die Festspiele 1935-1937 gibt es einige interessante Berichte von Annette Kolb, die sie aus ihrer eigenen Erfahrung schrieb. Ihrer Meinung nach, war Toscaninis Darbietung von Mozarts „g-moll Messe“ ein „Höhepunkt“ der Festspiele 1935. Eine noch beeindruckendere Wirkung auf das Publikum soll das „Siegfried-Idyll“ als furioses Finale des letzten Toscanini-Konzerts bei diesen Festspielen gehabt haben, bei dem außerdem Händels „Concerto Grosso Nr. 12“, die Reformationssymphonie von Mendelsohn und „Nuages et Fêtes“ auf dem Programm standen. Aufgrund des großen Zuspruchs wiederholte Toscanini das Konzert am nächsten Morgen und konnte den Erfolg vom Vortag überbieten.⁴¹³ In der Stiftskirche wurde die „c-moll-Messe“ von Mozart gegeben; allerdings wurde mit Rücksicht auf die ausländischen Besucher die dazugehörige Messe nicht gelesen.⁴¹⁴ Bruno Walter konnte mit seiner detailverliebten „Entführung“ nicht überzeugen. Dennoch war Charles Kullmanns Interpretation des Belmontes vollends gelungen, kommentiert die Zeitzeugin Kolb.⁴¹⁵

1935 hätte auch das Burgtheater, wie die Staatsoper, gerne eine fertige Inszenierung zur Verfügung gestellt, was aber wegen des bereits feststehenden Programms nicht mehr möglich war. Allerdings kamen wieder einige bedeutende Künstler aus seinen Reihen, wie Raoul Aslan, Ewald Balser und Fred Liewehr. 1936 sollten zwei Inszenierungen des Burgtheaters bei den Festspielen folgen: „Cenodoxus“ und ein Werk Grillparzers.⁴¹⁶ Der Plan wurde jedoch nicht verwirklicht. „Jedermann“ und „Faust“ blieben die einzigen Schauspiele. Stattdessen boten die Festspiele ein reichhaltiges Opernprogramm mit „Fidelio“, „Figaro“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“, „Falstaff“, „Orpheus und Eurydike“, „Meistersinger“ und „Der Corregidor“.⁴¹⁷ Die Aufführung der „Meistersinger“ war umstritten. Die Gegner argumentierten, dass eine Konkurrenz zu Bayreuth zwecklos sei, da in Salzburg weder passende Räumlichkeiten noch geeignete Sänger zur Verfügung stünden, weil die Wiener Oper unter

⁴¹² vgl. Gallup, S. 144

⁴¹³ vgl. Kolb, S. 85, S. 146, S. 153

⁴¹⁴ vgl. ebd., S. 112-114

⁴¹⁵ vgl. ebd., S. 140/141

⁴¹⁶ vgl. „Burgtheater und Salzburger Festspiele“, Salzburger Chronik, 20. Februar 1935, S. 6

⁴¹⁷ vgl. Fuhrich, Edda/Prossnitz, Gisela/Jaklitsch, Hans: Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Band III: Verzeichnis der Werke und Künstler 1920-1990. Salzburg u.a. 1991, S. 35-37

Sängermangel leide.⁴¹⁸ Die Befürworter vertraten hingegen den Standpunkt, „daß dem deutschen Nationalheiligtum von Bayreuth ein bewußt internationales Festspiel in Salzburg niemals im Wettbewerb, sondern nur ergänzend an die Seite treten könne.“⁴¹⁹ Das Repertoire in Salzburg sollte weitläufig sein und man hoffte auf die Kunst Toscaninis, durch die das Vorhaben gelingen sollte.⁴²⁰ Nach Meinung von Josef Kaut war die Salzburger Aufführung aber „mehr eine politische Demonstration als künstlerisch begründet.“⁴²¹ Am Ende zeigte sich, dass mit dieser Inszenierung die technischen Möglichkeiten in Salzburg völlig ausgereizt waren, und Toscanini gab den Anstoß, über ein neues Festspielhaus nachzudenken.⁴²²

Die letzten freien Festspiele 1937 schlossen mit einer gelungenen „Figaro“-Inszenierung mit Ezio Pinza, Mariano Stabile und Esther Rethy in den Hauptpartien. Margherita Wallmann sorgte für die Choreographie, und Lothar Wallerstein hatte die Regie inne.⁴²³ Toscanini beendete seine Ära in Salzburg mit einer weniger geglückten, dafür aber sehr teuren Inszenierung der „Zauberflöte“.⁴²⁴

2. HOFMANNSTHALS „JEDERMANN“

Der „Jedermann“ war und ist, mit kurzer Unterbrechung in den 20er Jahren und in der Nazizeit, bis heute das zentrale Stück der Salzburger Festspiele. An ihm wird die Salzburger Ideologie der Festspiele wie an keinem anderen Werk deutlich, und seine Inszenierung verkörpert Reinhardts Festspielgedanken des Gemeinschaftserlebnisses im Sinne eines weltlichen Gottesdienstes. Besonders bei der ersten Vorstellung auf dem Domplatz 1920 konnte diese Idee spürbar werden. Bernhard Paumgartner erinnert sich daran:

„Bei der ersten Aufführung saß Reinhardt neben mir an dem Fester hinter der großen Domorgel. Von dort konnte man die Spielfläche gut übersehen. Ein Wetter drohte vom westlichen Himmel. Sollte es die Schönheit dieses Anfangs in eine wilde Regenpanik verwandeln? Plötzlich aber, als Moissi-Jedermann das Vaterunser sprach, brach die Sonne mit zarter Abendmild durch die schwarzen Wolken. Die Krone der Domfassade, die Türme erstrahlten in verklärtem Licht. Zum erstenmal flog der Taubenschwarm auf. Tiefe Ergriffenheit senkte sich über uns alle. Reinhardt selbst war vor Bewegung kaum fähig zu sprechen. Der unvergessliche

⁴¹⁸ vgl. RA.: „Die ersten ‚Meistersinger‘ in Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 10. August 1936, S. 6-8

⁴¹⁹ ebd.

⁴²⁰ vgl. RA.: „Die ersten ‚Meistersinger‘ in Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 10. August 1936, S. 6-8

⁴²¹ Kaut, Josef: Die Salzburger Festspiele 1920-1982. Salzburg/Wien 1982, S. 44

⁴²² vgl. „Dr. Kerber über die Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 28. Oktober 1936, S. 9

⁴²³ vgl. Gallup, S. 149

⁴²⁴ vgl. ebd., S. 146/150

Augenblick dieser gleichsam himmlischen Zustimmung wirkte wie das Walten eines guten Geistes unzerstörbar weiter bis in die Gegenwart.⁴²⁵

Ewig konnte der gute Geist nicht wirken. Es gab erheblichen Widerstand gegen das Spiel auf dem Domplatz. Der „Jedermann“ bot sich schon den Nationalsozialisten der frühen Jahre in Salzburg als Feindbild in zweifacher Hinsicht an. Seine inhaltliche Ausrichtung entsprach nicht der Haltung der Nationalsozialisten zur Kirche, sein Autor passte nicht in die Rassenideologie.⁴²⁶ Doch es gab ebenso Einsprüche von anderen Gruppen gegen die Aufführungen von Hofmannsthals „Jedermann“. Die Kirche empörte sich über den Einsatz von Kirchenglocken und den Theaterbetrieb am Dom. Den Sozialdemokraten missfielen die hohen Eintrittspreise. Schließlich wandten sich antisemitische Vereinigungen und Zeitungen offen gegen die Juden Hofmannsthal, Reinhardt und Moissi und forderten zu Gegenmaßnahmen auf.⁴²⁷ An dieser Stelle muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass Moissi, wie er bei einer Pressekonferenz im Jahr 1931 betonte, aus einer seit Generationen katholischen Familie stammte.⁴²⁸

Obwohl sich der Salzburger Landeshauptmann Rehr für Reinhardt stark machte, kam die „Jedermann“-Inszenierung nicht aus den Schlagzeilen. 1931 sorgte ein Skandal um Moissi für Aufruhr. Der Schauspieler war inkognito, aber mit Genehmigung des Direktors des St. Johannesspitals, Hofrat Karajan, Vater des berühmten Dirigenten, bei der Geburt eines Kindes zugegen. Die Salzburger NSDAP, die heimlich über den Vorfall informiert wurde, begann mit einer Hetzkampagne gegen Moissi, die große Wellen schlug. Im Frühjahr 1932 wurde eine „Jedermann“-Aufführung Moissis mit Stinkbomben attackiert. Reinhardt wollte Moissi die Gelegenheit zum Rücktritt bieten, was Moissi jedoch ausschlug. Schließlich entschied sich Reinhardt für Paul Hartmann als neuen Jedermann-Darsteller im Sommer 1932.⁴²⁹ Hartmann blieb jedoch nicht lange der Jedermann. Nach den Festspielen 1934 wurde er vom preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring, der auch über die Preußischen Staatstheater bestimmte, zurückbeordert. Von 1935-1937 trat Attila Hörbiger, Mit-

⁴²⁵ Paumgartner, Bernhard: Erinnerungen an Max Reinhardt. In: Hadamowsky, Franz: Reinhardt und Salzburg. Ausstellungskatalog. Salzburg 1963, S. 12-19, S. 15

⁴²⁶ vgl. Müry, 2001, S. 27

⁴²⁷ vgl. ebd., S. 25

⁴²⁸ vgl. Gallup, S. 98

⁴²⁹ vgl. Müry, 2001, S. 34/35

glied der in Österreich illegalen NSDAP, als Jedermann auf.⁴³⁰ 1938 wurden die „Jedermann“-Vorstellungen abgeschafft.

3. MOZART-OPERN

Als Mozart-Stadt schmückte sich Salzburg auch bei den Festspielen gern mit Werken des großen Komponisten, der vor allem in Zeiten der wirtschaftlichen Not und Armut den Reichtum des österreichischen Kulturschaffens repräsentieren sollte.⁴³¹ Die Nazis beließen es bei dieser Ideologie. Nach dem Anschluss war Mozart ideal, um den „großdeutschen Gedanken“ zu verkörpern.⁴³² Dennoch machten die neuen Machthaber deutlich, dass die Mozart-Pflege in Deutschland in den letzten Jahren wesentlich prachtvollere Blüten getragen hatte als in Österreich.⁴³³ Sie maßen Mozart großes Gewicht bei, obwohl seine Werke in ihrer ursprünglichen Form in Italienisch abgefasst waren und der Komponist mit dem jüdischen Librettisten da Ponte zusammengearbeitet hatte. Da die vorherrschenden Bearbeitungen seiner Opern zu dieser Zeit von dem Juden Hermann Levi stammten, mussten ab 1933 Neubearbeitungen geschaffen werden.⁴³⁴ Ab 1941 forderte Goebbels, Salzburg solle einen eigenen Stil für Mozart- und Gluck-Aufführungen entwickeln. Ein finanzieller Zuschuss für diese schwierige Aufgabe sei wahrscheinlich möglich, obwohl der Zweite Weltkrieg zu diesem Zeitpunkt bereits in vollem Gange war.⁴³⁵

Von Mozarts Kompositionen nahm die „Zauberflöte“ einen besonderen Stellenwert unter den Nationalsozialisten ein. „Nach 1938, als die Festspiele in nationalsozialistischer Hand sind, wird sie zum idealen Werk, um die Einheit von Österreich und Deutschland in der vorgeblichen Harmonie zwischen barocker und völkischer Gesellschaftsideologie zu bekräftigen.“⁴³⁶ Mit der „Zauberflöte“ gelang Mozart eine Verbindung zwischen Oper und Volkstheater. Sie zeugt von der Neuordnung gesellschaftlicher Verhältnisse nach dem Chaos.⁴³⁷ Meist wurde sie als „naiv-märchenhafte

⁴³⁰ vgl. Müry, 2001, S. 37/38

⁴³¹ vgl. Steinberg, S. 205/207

⁴³² vgl. Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf 1983, S. 284

⁴³³ vgl. Kunz, Otto: „Mozart – Kernpunkt der Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 5. Januar 1939, S. 6

⁴³⁴ vgl. Drewniak, S. 283

⁴³⁵ vgl. Goebbels' Tagebücher, 10. November 1941; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Band 2, Oktober-Dezember 1941. München 1998, S. 265

⁴³⁶ Steinberg, S. 211

⁴³⁷ vgl. ebd., S. 208/209

Wiener Volksoper“ gezeigt.⁴³⁸ Damit bot sich die „Zauberflöte“, Steinberg zufolge, „als gemeinsamer Nenner zwischen dem Salzburger Mozart- und Barockkult und der völkischen Ideologie des Dritten Reiches geradezu an.“⁴³⁹

1941 wurde zum 150. Todestag Mozarts die „Zauberflöte“ auf den Spielplan der Festspiele gesetzt. Um die Inszenierung konkurrierten mehrere Dirigenten. Clemens Krauss hatte in München und Karl Böhm in Dresden eine Neuproduktion, die viel Beachtung hervorgerufen hatte, dirigiert. Schließlich gab es auch noch eine moderne Inszenierung von Gustaf Gründgens und Traugott Müller mit Herbert Karajan am Dirigentenpult, die in Wien gastierte. Böhm wandte sich mit eigenen Regisseuren, Heinz Arnold und Ludwig Sievert, gegen diese Modernisierung, Krauss hatte Gefallen an der Berliner Produktion gefunden. Man einigte sich darauf, dass Böhm 1941 und Krauss im Stil von Gründgens 1943 die „Zauberflöte“ leiten sollte.⁴⁴⁰ Zwischen den beiden Inszenierungen (1940 und 1943) unter Krauss' Dirigit gibt es deutliche Unterschiede. 1943 ist die Inszenierung von einer „Heiliger-Krieg-Ästhetik“ nach dem Geschmack der Nationalsozialisten geprägt, sodass sie der Inszenierung von Böhm 1941 sehr ähnlich wurde. Diese Änderungen sind nach Meinung von Steinberg unter Umständen auch darin begründet, dass Krauss ein erklärter Nationalsozialist war.⁴⁴¹ Der Historiker Michael Kater schreibt jedoch ausdrücklich, dass Clemens Krauss keinen Bezug zur NS-Ideologie hatte, sich aber gelegentlich den Machthabern gegenüber gefällig erwies, um daraus persönliche Vorteile zu ziehen.⁴⁴² Weitere Ausführungen zu dieser Thematik folgen in einem gesonderten Kapitel über Clemens Krauss.

4. NATIONALSOZIALISTISCHE PROGRAMMVORSTELLUNGEN

4.1 SPRECHTHEATER

Im Bereich des Schauspiels waren die Nationalsozialisten der Meinung einen völligen Neufang wagen zu müssen.⁴⁴³ Reinhardts Inszenierungen von „Faust“ und „Jedermann“ wurden abgesetzt mit der Begründung, das Festival solle „seiner ‚jüdisch-

⁴³⁸ vgl. Fischer, S. 243

⁴³⁹ Steinberg, S. 210

⁴⁴⁰ vgl. ebd.

⁴⁴¹ vgl. ebd., S. 210-212

⁴⁴² vgl. Kater, S. 105/107/110

⁴⁴³ vgl. Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938; Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7

kosmopolitischen Fratze' entkleidet und in seinem ‚Kern deutscher Kunstgestaltung‘ sichtbar werden.“⁴⁴⁴

Anstelle der „Jedermann“-Aufführungen auf dem Domplatz planten die Nationalsozialisten Kleists „Amphitryon“.⁴⁴⁵ Das Propagandaministerium legte besonderen Wert auf die Aufführung dieses Stückes; die meist gespielten Stücke Kleists in der NS-Zeit waren jedoch „Der Prinz von Homburg“ und „Das Käthchen von Heilbronn“. In der NS-Kunstbetrachtung wurde Kleists Schaffen als Verkörperung der „Entwicklung aus dem kosmopolitisch-humanen in das politisch nationale Zeitalter“ dargestellt.⁴⁴⁶

Bei „Amphitryon“ stand im Vordergrund, dass er die „Tugend der deutschen Frau“ verherrliche.⁴⁴⁷ Das Werk diene zugleich „als Zeugnis, wie eine ursprünglich leichtfertige französische Komödie in der Hand dieses großen Deutschen ausgeweitet wird zu edler Menschlichkeit und wahrhaft olympischer Heiterkeit.“⁴⁴⁸ Auch Wolfgang Schneditz von der Salzburger Landeszeitung ist der Meinung, Kleist sei im Gegensatz zu Molière ein „wunderbares Stück“ gelungen:

„Die Kleistsche Fassung der alten griechischen Komödie erweist sich als typisch deutsch, denn ihm ist es nicht um Pikanterien wie Molière zu tun, sondern um das menschliche Erleben des übernatürlichen Ereignisses. Gerade aus diesem heraus steigert er sein Drama zu eine, geistig erhabenen Gleichnis menschlicher Schwäche und Hinfälligkeit gegenüber dem ewig Göttliche.“⁴⁴⁹

Erich Engel setzte die Inszenierung um.⁴⁵⁰ Die Absicht, mit dieser Aufführung besonders das internationale Publikum anzusprechen, hatte jedoch wenig Erfolg. Das Stück erwies sich als ungeeignet für eine große Zuschauerzahl. Wolfgang Schneditz schrieb in der Salzburger Landeszeitung: „Hier muß es ein Schauspiel geben, das auch einen wirkungsvollen optischen Eindruck vermittelt.“⁴⁵¹ Die Vorstellungen fanden im Festspielhaus statt und nicht wie ursprünglich geplant auf dem Domplatz.

Auch die Idee, das „Lamprechtshausener Weihespiel“ von Karl Springenschmid, in dem die Zeit der Illegalität vom gescheiterten Juliputsch im Jahr 1934 bis zum Anschluss gefeiert wird, dort aufzuführen, scheiterte. Damit fanden in der Zeit von

⁴⁴⁴ Müry, 2001, S. 40

⁴⁴⁵ vgl. ebd.

⁴⁴⁶ vgl. Drewniak, S. 173/174

⁴⁴⁷ vgl. Müry, 2001, S. 40

⁴⁴⁸ Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938; Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7

⁴⁴⁹ Schneditz, Wolfgang: „Salzburger Festspielbilder“, Salzburger Landeszeitung, 23. August 1938, S. 7

⁴⁵⁰ vgl. Gallup, S. 160

⁴⁵¹ Schneditz, Wolfgang: „Salzburger Festspielbilder“, Salzburger Landeszeitung, 23. August 1938, S. 7

1938-1945 keine Aufführungen auf dem Domplatz statt.⁴⁵² Das „Lamprechtshausener Weihespiel“ bekam eine eigene Spielstätte bei Lamprechtshausen unter Einbezug der Natur und der geographischen Begebenheiten. Sie ähnelte einer Thing-Stätte und das ganze Spektakel wurde, wie Hanisch schreibt, entsprechend der nationalsozialistischen Thing-Ideologie vollzogen.

„Eine offene Freilichtbühne, Flammenschalen, in denen Holz und Kräuter verbrannt wurden (ein sehr typisches NS-Ritual), Fanfaren, Lichtsignale, die Glocken der Kirche ... Alles deutete auf einen weltlichen Gottesdienst, der das Sakrament der ‚Volksgemeinschaft‘ stiften sollte. Am Ende sangen alle die ‚Lieder der Nation‘.“⁴⁵³

Für das „Lamprechtshausener Weihespiel“ kann geltend gemacht werden, was auch für Dramen aus der damaligen Zeit, die sich auf historische Stoffe bezogen, betraf. Sie waren weniger an Tatsachen interessiert als an der mythischen Erhöhung der beteiligten Personen und bestimmter Ereignisse,⁴⁵⁴ wie Günter Berghaus erläutert: „Myth was seen as the further end of history, which reaches at its opposite pole into here and now. History is rooted in myth, and myth sums up accumulated history. Through myth we are given access to the eternal aspects of Being.“⁴⁵⁵

Das „Lamprechtshausener Weihespiel“ wurde eine Woche vor Beginn der Salzburger Festspiele gegeben.⁴⁵⁶

„Der Plan bestand, es alljährlich aufzuführen und so einen charakteristischen Märtyrerkult und einen spezifischen Salzburger NS-Mythos zu schaffen. Es sollte hier ein neuer ‚Ersatzjedermann‘ kreiert werden. Gleichzeitig jedoch wurden Zuseher und Mitspieler suggestiv auf das Sterben für Adolf Hitler vorbereitet, wurde dieses Sterben psychologisch eingeübt.“⁴⁵⁷ Das Publikum hatte nur wenig Interesse.⁴⁵⁸

Ganz im Gegensatz dazu standen die Festspiel-Darbietungen, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Statt „Faust“ wurde 1938 in der Felsenreitschule „Egmont“ gespielt. Das Bühnenbild lehnte Ernst Schütte an die Faust-Stadt an. Bei der Besetzung griff man mit Werner Krauß und Angela Salloker auf bewährtes Reinhardt-Personal zurück.⁴⁵⁹

⁴⁵² vgl. Müry, 2001, S. 40/41

⁴⁵³ Hanisch, S. 63/65

⁴⁵⁴ vgl. Berghaus, Günter: The Ritual Core of Fascists Theatre: An Anthropological Perspektive. In: Berghaus, Günter (Hrsg.): Fascism and theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945. Oxford 1996, S. 39-71, S. 57

⁴⁵⁵ ebd.

⁴⁵⁶ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 136-140

⁴⁵⁷ Hanisch, S. 63

⁴⁵⁸ vgl. ebd. S. 65

⁴⁵⁹ vgl. Kaut, 1973, S. 146/147

Goethe wurde zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft nur sehr wenig gespielt, denn er war nur schwer mit der nationalsozialistischen Ideologie zu verbinden. Aus seinem Werk wurden überwiegend „Clavigo“, „Götz von Berlichingen“ und „Egmont“ aufgeführt.⁴⁶⁰ Eine vermehrte Berücksichtigung des Schaffens Goethes im Spielplan der Nationalsozialisten kam erst ab 1936 durch die Bemühungen von Alfred Rosenberg und Baldur von Schirach zustande.⁴⁶¹ Bei den Inszenierungen dominierte „eine heroische und ekstatische Spielweise und ein Inszenierungsstil bedeutungsschwerer, monumentaler Eindringlichkeit.“⁴⁶²

„Egmont“ in Salzburg interpretierten die Nationalsozialisten „als den Auftakt zur Befreiung einer Nation“⁴⁶³. Generell stand die „Auseinandersetzung der nordisch-puritanischen Welt mit der jesuitischen“ im Mittelpunkt.⁴⁶⁴ Die „Aktualisierung des Dramas“ diene Kerschbaumer zufolge dem Zweck, „einen alle vereinenden ‚Mythos‘ zu schaffen, der einen neuen Menschentypus formt, einen Typus, der zum Opfer und damit auch zur Hingabe des eigenen Lebens bereit ist.“⁴⁶⁵

Neben diesen Umgestaltungen im Bereich des Schauspiels gab es einige Veränderungen im Musiktheater.

4.2 MUSIKTHEATER

Grundsätzlich zogen die Nationalsozialisten eingängige Opern und Operetten dem Sprechtheater vor.⁴⁶⁶ Wenn die Opern auf Italienisch gesungen wurden, wie die Mozart-Opern 1938,⁴⁶⁷ so ist dies im Hinblick auf das deutsch-italienische Bündnis zu verstehen, das man so zu festigen glaubte.⁴⁶⁸ Gegen ein Operrepertoire, das Verdi, Mozart oder Gluck umfasste, hatten die Nationalsozialisten keine Einwände, aber sie drängten die zeitgenössische und geistliche österreichische Musik zurück. An ihre Stelle trat deutsche Musik in Form der Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“ von Herbert Pfitzner, der „Auferstehungsmesse“ von Josef Reiter oder des

⁴⁶⁰ vgl. Drewniak, S. 169/170

⁴⁶¹ vgl. ebd., S. 170

⁴⁶² ebd.

⁴⁶³ Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938; Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7

⁴⁶⁴ Drewniak, S. 170

⁴⁶⁵ Kerschbaumer, o. J., S. 130

⁴⁶⁶ vgl. Drewniak, S. 282

⁴⁶⁷ vgl. Tenschert, Roland: „Die Salzburger Festspiele 1938“, Allgemeine Musikzeitung, 2. September 1938, S. 520/521

⁴⁶⁸ vgl. Steinberg, S. 208

„Heldischen Hymnus“ von Karl Pilß.⁴⁶⁹ Letztere Komposition verkörperte scheinbar den Inbegriff dessen, was sich die Nationalsozialisten von der Musik wünschten.⁴⁷⁰ Kerschbaumer schreibt: „Die ‚Deutsche‘ Musik mußte repräsentieren können, mußte Kampf, Martyrium, Sieg, Befreiung und Führerhuldigung zum Ausdruck bringen.“⁴⁷¹ In den Kritiken war über Pilß' Werk eher weniger zu lesen. Vielmehr legten sie Wert auf die Vorgeschichte des Stücks, das angeblich im Auftrag des österreichischen Rundfunks zur Eröffnung der Salzburger Festspiele entstanden sein soll. Tatsächlich aber komponierte Pilß den Hymnus für einen Musikwettbewerb der Nationalsozialisten zu den Olympischen Spielen. Das Werk hatte nicht die geringste Chance. 1939 allerdings wird der drittklassige Komponist als tauglich für die Festspiele empfunden.⁴⁷²

Die Kirchenmusik wollten die Nationalsozialisten nicht ganz aus dem Spielplan verbannen, um nicht den Missmut der Kirche und des Auslands zu erregen. Sie ließen Werke von Mozart, Brahms, Schubert, Bruckner, Messner, Pergolesi und Reiter auführen. Die „Aufstehungsmesse“ von Reiter benutzten sie zu einer Umdeutung weg von der christlich-kirchlichen Symbolik hin zu neuen Grundlagen wie „Kampf, Sieg, Befreiung und Volk“.⁴⁷³

Außerdem versuchten die Nationalsozialisten den christlichen Gottesdienst durch andere Formen zu ersetzen. In diesem Kontext stehen auch die Werke Richard Wagners. Sie wurden im Dritten Reich aufgefasst als „Festspiele, feierliche Zusammenkünfte des Volkes, in denen dieses sein heiligstes und tiefstes Empfinden erlebt und miterlebt. Es ist eine Art weltlichen, genauer, vom Kirchlichen befreiten Gottesdienstes.“⁴⁷⁴ Bei den Salzburger Festspielen führten die Wagner-Aufführungen aber zu Problemen, da sie Toscanini nach Salzburg gebracht hatte, um gegen Bayreuth zu konkurrieren. Diesen negativen Beigeschmack mussten die Nationalsozialisten erst einmal loswerden. Furtwängler inszenierte 1938 die „Meistersinger“ bei den Festspielen,⁴⁷⁵ und Knappertsbusch übernahm den „Tannhäuser“.⁴⁷⁶ Damit wollten die Nationalsozialisten entgegen der Absicht der Vorgänger das Volkstum beschwören. Bereits zwei Tage nach Festspielbeginn stand für Goebbels jedoch fest: „Dahin kein

⁴⁶⁹ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 125/127

⁴⁷⁰ vgl. ebd., S. 131

⁴⁷¹ ebd.

⁴⁷² vgl. ebd., o. J., S. 131

⁴⁷³ vgl. ebd., S. 132

⁴⁷⁴ AHA.: „Salzburger Festspiele“, Salzburger Zeitung, 30. Juli 1938, S. 13

⁴⁷⁵ vgl. Steinberg, S. 208

⁴⁷⁶ vgl. AHA.: „Salzburger Festspiele“, Salzburger Zeitung, 30. Juli 1938, S. 13

Wagner mehr, sondern in der Hauptsache Mozart. Das paßt auch nach Salzburg.“ Diese Entscheidung wurde von Goebbels und Hitler in einem gemeinsamen Gespräch getroffen.⁴⁷⁷ Ab 1939 wurden Wagner-Opern folglich ausschließlich in Bayreuth gespielt.⁴⁷⁸

Neben diesen Veränderungen stellten die Nationalsozialisten Leitlinien auf, nach denen sich das Programm der Salzburger Festspiele ausrichten sollte.

4.3 DIE FESTSPIELE UND DAS PROGRAMM 1938-1945

Zunächst passten die Nationalsozialisten den Spielplan der Salzburger Festspiele ihren Grundsätzen an; alle Stücke, die mit der Ideologie unvereinbar waren, wurden abgesetzt.⁴⁷⁹ Generell versuchte man ab 1939 Mozart wieder in den Mittelpunkt zu rücken, an dem sich der gesamte Spielplan der Salzburger Festspiele orientieren sollte, und damit an eine alte Salzburger Tradition anzuknüpfen.⁴⁸⁰ Nach Ansicht der Nationalsozialisten sollte in Anlehnung an die Heiterkeit von Mozarts Werk das gesamte Festspielprogramm die Lebensfreude beleben.⁴⁸¹ Zudem sollte es andere Neuzinszenierungen geben, wobei aber nur solche Werke zur Aufführung kommen sollten, die bereits „über jede Kritik erhaben und national wie international anerkannt“⁴⁸² waren. Das schloss auch internationale Werke ein,⁴⁸³ sofern sie in die nationalsozialistische Ideologie passten.

1938 wurde im Wesentlichen das Programm des Vorjahres übernommen. „Cosi fan tutte“, „Die Zauberflöte“, „Orfeo ed Euridice“ und „Elektra“ wurden allerdings gestrichen.⁴⁸⁴ Im Jahr 1939 war nach dem Willen von Gauleiter Rainer und Propagandaminister Goebbels „Heiterkeit“ ein bestimmendes Kriterium der Programmgestaltung.⁴⁸⁵ Beim Sprechtheater entschied man sich für „Viel Lärm um nichts“ und „Der Bürger als Edelmann“. ⁴⁸⁶ Das Salzburger Volksblatt begrüßte diese Entscheidung: „Sowohl die poesievolle Dichtung Shakespeares mit ihrem philosophischen Gemütsreichtum und ihrer beglückenden Fülle an Humor, als auch Molières tief im Mensch-

⁴⁷⁷ Goebbels' Tagebücher, 25. Juli 1938; Fröhlich: Teil I, Bd. 5, S. 393

⁴⁷⁸ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 130/131

⁴⁷⁹ vgl. Tenschert, Roland: „Die Salzburger Festspiele 1938“, Allgemeine Musikzeitung, 2. September 1938, S. 520-521

⁴⁸⁰ vgl. Kunz, Otto: „Mozart – Kernpunkt der Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 5. Januar 1939, S. 6

⁴⁸¹ vgl. „Deutsche und internationale Kunst bei den Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 27. Juli 1938, S. 6

⁴⁸² „Salzburg ein Mittelpunkt des Reiches“, Salzburger Volksblatt, 16. August 1939, S. 5

⁴⁸³ vgl. „Deutsche und internationale Kunst bei den Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 27. Juli 1938, S. 6

⁴⁸⁴ vgl. Gallup, S. 168/169

⁴⁸⁵ vgl. „Salzburg ein Mittelpunkt des Reiches“, Salzburger Volksblatt, 16. August 1939, S. 5

⁴⁸⁶ vgl. Gallup, S. 168/169

lichen wurzelnde Satire und seine blitzende Dialektik erfüllen die gestellte Forderung gänzlich.“⁴⁸⁷ Außerdem sollten die beiden Stücke die Aufgeschlossenheit der Nationalsozialisten auch gegenüber internationalen Autoren beweisen. Zudem bemühte man sich, Verbindungen dieser Werke zur deutschen Kultur herzustellen. Bei Shakespeare gelang dies durch die lange Übersetzungstradition, bei Molière wurde der Aufführung die musikalische Fassung von Richard Strauss zugrunde gelegt.⁴⁸⁸ Trotzdem waren die Nationalsozialisten über Shakespeare-Inszenierungen geteilter Meinung, da Shakespeare aber eine lange Tradition in Deutschland besitzt und vielen deutschen Dichtern als Vorbild diente, konnten die Aufführungen bis 1939 fast ohne Einschränkung stattfinden.⁴⁸⁹ Französische Werke wurden im Dritten Reich wenig gespielt, weil deren Inhalte nur schwer mit der NS-Ideologie vereinbar waren. Die Abwertung der französischen Kultur in den Kriegsjahren verstärkte diese Tendenz noch weiter. Zu den wenigen Autoren, die noch aufgeführt wurden, zählte Molière. Leichtere Stücke anderer Dramatiker fanden häufig in der Filmindustrie Verwendung.⁴⁹⁰

Bei den Salzburger Festspielen 1939 leitete Heinz Hilpert die beiden Neuinszenierungen von „Viel Lärm um nichts“ und „Der Bürger als Edelmann“. Bei der Aufführung des Molière-Stücks im Stadttheater stach besonders Hans Moser als Jourdain hervor, der wegen seiner Komik sehr gefeiert wurde.⁴⁹¹

Auch im musikalischen Bereich hieß die tonangebende Note Heiterkeit, die sich laut Roland Tenschert von der „Allgemeinen Musikzeitung“ „aus der Natur, der Landschaft und der Geschichte von Stadt und Land Salzburg ergibt.“⁴⁹² Auf dem Programm standen „Fidelio“, „Der Rosenkavalier“, „Don Giovanni“, „Die Entführung aus dem Serail“ und „Der Freischütz“. Letzterer ersetzte die Aufführung von „Oberon und Euryanthe“. Benno von Arent, der auch das Festspielhaus umgestaltet hatte, sorgte für das Bühnenbild. Die musikalische Leitung übernahm Hans Knappertsbusch. Tiana Lemnitz sang die Agathe.⁴⁹³ Als Zeichen der politischen Verbundenheit mit den Italienern wurden noch „Il Barbiere di Siviglia“ und „Falstaff“ aufgeführt.⁴⁹⁴

⁴⁸⁷ Ritter, Hubert: „Das Schauspiel in den Salzburger Festspielen“, Salzburger Landeszeitung, 29. April 1939, S. 14

⁴⁸⁸ vgl. ebd.

⁴⁸⁹ vgl. Drewniak, S. 245/246

⁴⁹⁰ vgl. ebd., S. 260

⁴⁹¹ vgl. Kaut, 1973, S. 147

⁴⁹² Tenschert, Roland: „Salzburger Festspiele 1939“, Allgemeine Musikzeitung, 8. September 1939, S. 527-528

⁴⁹³ vgl. Kaut, 1973, S. 148

⁴⁹⁴ vgl. Gallup, S. 168/169

In diesem Jahr mussten die Festspiele früher beendet werden, da die Wiener Philharmoniker angeblich in Nürnberg beim Parteitag gebraucht wurden. In Wahrheit hing dies aber mit Hitlers Kriegsplänen zusammen.⁴⁹⁵

Im Kriegssommer 1940 standen die Festspiele unter dem Motto „Klingender Sommer in Salzburg“. Hauptsächlich wurden Orchesterkonzerte und Mozart-Musik gespielt.⁴⁹⁶ Die Wiener Philharmoniker führten diese Festspiele in Eigenregie durch. Karl Böhm, Hans Knappertsbusch und Franz Léhar sorgten für ausverkaufte Häuser, und auch Furtwängler erklärte sich zu einer Sondervorstellung bereit.⁴⁹⁷ Im Anschluss daran gab es die ersten Dichtertage, bei denen Salzburger Schriftsteller für Verwundete, Soldaten, NS-Funktionäre, die HJ und die Arbeiter in den Betrieben lasen.⁴⁹⁸

Ab 1941 hießen die Salzburger Festspiele „Salzburger Kriegsfestspiele“. Der Schwerpunkt lag wiederum auf der Musik. Die Wiener Philharmoniker, das Mozarteums-Orchester, das Weißgärber-Quartett und das Scheiderhan-Quartett spielten. Außerdem wurden vier Opern von Mozart und Strauss sowie Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ aufgeführt,⁴⁹⁹ obwohl Autoren aus Ländern, gegen die Deutschland Krieg führte, eigentlich verboten waren.⁵⁰⁰ Im Programmheft wurde daher besonders darauf hingewiesen, dass Deutschland die Größe des Dichters unabhängig von seiner Herkunft anerkenne. Zugleich wurde angedeutet, dass man in England mit deutschen Werken nicht so großzügig verfare.⁵⁰¹ Generell aber spielten die Theater im Krieg weniger Shakespeare und es erfolgte eine Verschiebung von den Königsdramen zu den Komödien,⁵⁰² Die Aufführung dieser Werke erforderte ab März 1941 ferner eine ausdrückliche Genehmigung der Reichsdramaturgie.⁵⁰³

Die Festspiele 1941 dauerten nur dreieinhalb Wochen. Goebbels erschien erneut, doch das war das letzte Mal, dass sich Nazi-Größen bei den Festspielen zeigten. In den Kriegswirren kühlte das Interesse der Nazis an den Festspielen merklich ab.⁵⁰⁴

⁴⁹⁵ vgl. Gallup, 168/169

⁴⁹⁶ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 161/162

⁴⁹⁷ vgl. Gallup, S. 169

⁴⁹⁸ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 161/162

⁴⁹⁹ vgl. ebd., S. 163

⁵⁰⁰ vgl. Panse, Barbara: Censorship in Nazi Germany: The Influence of the Reich's Ministry of Propaganda on German Theatre and Drama, 1933-1945. In: Berghaus, Günter (Hrsg.): Fascism and theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945. Oxford 1996, S. 140-156, S. 144/145

⁵⁰¹ vgl. Drewniak, S. 249/250

⁵⁰² vgl. ebd., S. 249

⁵⁰³ vgl. Eicher, Thomas: Spielplanstrukturen 1929-1944. In: Rischbieter, Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik Spielplanstruktur NS-Dramatik. Seelze 2000. Teil II, S. 279-486, S. 299

⁵⁰⁴ vgl. Gallup, S. 170

Erneut wurde die Berichterstattung eingeschränkt, da die Festspiele nur noch für Soldaten und andere am Kriegsgeschäft beteiligte Personen zugänglich waren. Die Zeitungen hatte die Pflicht, den Sachverhalt ausdrücklich zu betonen.⁵⁰⁵ Dieser Veränderung der Sozialstruktur im Publikum musste sich auch das Programm der Festspiele anpassen, zumal internationale Gäste ausblieben.⁵⁰⁶

Vor allem aber sollte der Wiener Einfluss zurückgedrängt werden, denn eine Übertragung von Wiener Aufführungen auf Salzburg galt als unpassend.⁵⁰⁷ In einer Besprechung mit Scheel und Krauss zu den Salzburger Festspielen bestimmte Goebbels die Loslösung von Wien. Nur noch die Philharmoniker und der Chor sollten an den Festspielen teilnehmen, die er trotz des Kriegs und der hohen Produktionskosten weiterhin aufrechterhalten wollte.⁵⁰⁸ Generell verbat er sich also jegliche Einmischung aus Wien in die Belange der Salzburger Festspiele, mit deren Vorbereitung er Clemens Krauss beauftragte und denen er finanzielle Unterstützung zusicherte.⁵⁰⁹

1942 inszenierte Lothar Müthel „Iphigenie auf Tauris“ mit Hedwig Pistorius, Ewald Balsemer und Fred Liewehr in den Hauptrollen. Seine Inszenierung wurde 1943 von Otto Falckenberg abgelöst. Die Hauptrollen spielten nun Liselotte Schreiner, Hans Jungbauer und Gert Brüderl.⁵¹⁰ Hinzu kam leichtere Kost für die Soldaten und Verwundeten im Publikum mit Nestroys „Einen Jux will er sich machen“ unter der Regie von Herbert Wanek. Als Darsteller wurden Alma Seidler, Lotte Medelsky, Hermann Thimig, Richard Eybner und Ferdinand Maierhofer eingesetzt.⁵¹¹ Das Stück blieb zwar auf dem Spielplan von 1942, Goebbels war aber der Meinung, dass eine „solche Aufführung schon ihres lokalkoloristischen Charakters wegen nicht nach Salzburg passt.“⁵¹² Als Höhepunkt im musikalischen Bereich dirigierte Clemens Krauss die „Arabella“ von Richard Strauss. Regie führte Rudolf Hartmann, Robert Kautsky und Erni Kniepert waren für Dekoration und Kostüme zuständig. Die Titelrolle wurde mit Krauss' Ehefrau Viorica Ursuleac besetzt.⁵¹³

„Wenn nun auch das Opernprogramm nicht so reichhaltig wie in früheren Jahren ist und wenn da und dort auch die Aufnahme der ‚Arabella‘ und der ‚Iphigenie‘ in das Programm geteilten Meinungen begegnet, dann möge erstens bedacht werden, daß es sich um Meisterwerke handelt, und

⁵⁰⁵ vgl. Gallup, S. 170/171

⁵⁰⁶ vgl. Hanisch, S. 145

⁵⁰⁷ vgl. Goebbels' Tagebücher; 10. November 1941, Fröhlich: Teil II, Bd. 2, S. 265

⁵⁰⁸ vgl. Goebbels' Tagebücher; 16. Dezember 1941, Fröhlich: Teil II, Bd. 2, S. 519

⁵⁰⁹ vgl. Goebbels' Tagebücher; 15. Januar 1942, Fröhlich: Teil II, Bd. 5, S. 116

⁵¹⁰ vgl. Kaut, 1973, S. 147

⁵¹¹ vgl. ebd.

⁵¹² Goebbels' Tagebücher, 30. August 1942; Fröhlich: Teil II, Bd. 5, S. 424

⁵¹³ vgl. Kaut, 1973, S. 148

zweitens, daß es eben die Kriegszeit nicht erlaubt, friedensmäßige Mittel einzusetzen und an die Programmgestaltung Friedensmaßstäbe anzulegen,“⁵¹⁴ verteidigte Staatssekretär Gutterer bei seiner Eröffnungsrede den dürftigen Spielplan der Festspiele.

Schon am 20. März 1942 hatte Goebbels beschlossen, im Sommer 1942 nur noch die Bayreuther und die Salzburger Festspiele zu erlauben. Alle anderen Kunstfeste mussten abgesetzt werden.⁵¹⁵ Die beiden großen Festspiele des Reiches blieben nur aus Propagandagründen weiterhin bestehen. Dem Ausland sollte bewiesen werden, dass sich Deutschland nicht in die Knie zwingen ließ und trotz des Krieges seinem Volk weiterhin Hochkultur bieten konnte.⁵¹⁶

Bereits ein Jahr später überlegte sich Goebbels, auch die Festspiele in Bayreuth und Salzburg ausfallen zu lassen. Diese Entscheidung sollte seiner Meinung nach aber besser Hitler treffen.⁵¹⁷ Trotzdem weigerte er sich Gauleiter Scheel gegenüber zunächst vehement, Festspiele im „Totalen Krieg“ ausrichten lassen.⁵¹⁸ In jedem Fall wollte Goebbels nicht den Vorstellungen von Scheel, die Festspiele im gleichen Pomp wie immer abzuhalten, entsprechen.⁵¹⁹ Man einigte sich auf einen „verkleinerten Maßstab“. Zuletzt war es nur dem Einsatz Scheels zu verdanken, dass die Festspiele 1943 überhaupt stattfinden konnten.⁵²⁰ Allerdings trugen sie einen neuen Namen „Salzburger Musik- und Theatersommer“.⁵²¹ Bereits im November 1942 hatten die Verantwortlichen Richard Billinger beauftragt, ein Paracelsus-Stück zu schreiben, das als Ersatz für den „Jedermann“ in der Felsenreitschule aufgeführt werden sollte. Obwohl Billinger das Werk rechtzeitig vollendete, fand es keine Verwirklichung.⁵²²

Aufführungen der „Exlbühne“ sorgten im Sommer 1943 für eine Provinzialisierung der Salzburger Festspiele.⁵²³ Sie zeigte dem Publikum, das überwiegend aus der Arbeiterschicht stammte, zwei Werke von Ludwig Anzengruber: „Der

⁵¹⁴ Th.W.: „Staatssekretär Gutterer spricht zur Eröffnung der Festspiele“, Salzburger Landeszeitung, 30. Juli 1942, S. 3

⁵¹⁵ vgl. Goebbels' Tagebücher, 20. März 1942; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Band 3, Januar-März 1942. München 1998, S. 507

⁵¹⁶ vgl. Greilach, F.: „Süddeutsches Kunstleben am Ende des dritten Kriegsjahres“, Heimatblatt Steyr, 11. September 1942, o. S.

⁵¹⁷ vgl. Goebbels' Tagebücher, 23. Februar 1943; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Band 7, Januar-März 1943. München 1998, S. 402

⁵¹⁸ vgl. Hanisch, S. 144/145

⁵¹⁹ vgl. Goebbels' Tagebücher, 25. März 1943; Fröhlich: Teil II, Bd. 7, S. 640

⁵²⁰ vgl. Hanisch, S. 144/145

⁵²¹ vgl. Gallup, S. 171

⁵²² vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 293/294

⁵²³ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 169/170

G'wissenswurm“ und „Der Meineidbauer“.⁵²⁴ Diese Stücke des österreichischen Autors eigneten sich aufgrund der Darstellung des bäuerlichen Lebens gut für die „Blut- und-Boden-Ideologie“ der Nationalsozialisten.⁵²⁵ Generell sollten populärere Festspiele abgehalten werden. Die Volkskultur wurde aufgewertet und für die nationalsozialistische Weltanschauung benutzt. Die „Eroberung des Festspielhauses für das Volk“ wurde erreicht.⁵²⁶ Die Salzburger Festspiele durften nun nicht mehr einen elitären Kunstcharakter aufweisen.⁵²⁷ In diesem Rahmen spielten Gusti Huber und Paul Hörbiger Papagena und Papageno in der „Zauberflöte“. Krauss „wollte damit den Buffo-Charakter von Papageno und Papagena betonen.“⁵²⁸

1944 fielen die Festspiele wegen des Attentats auf Hitler aus. Außerdem wurden alle Theater und Kulturbetriebe geschlossen. Für diesen Sommer war unter anderem die Uraufführung von „Die Liebe der Danae“ geplant. Krauss wollte damit seinen Freund Richard Strauss zum 80. Geburtstag ehren. Die Nazis aber hatten kein Interesse, den Geburtstag zu feiern, denn sie waren dem Komponisten nicht mehr gewogen. Krauss konnte aber trotzdem eine öffentliche Generalprobe arrangieren, die ein überragender Erfolg wurde.⁵²⁹ Dies waren die letzten Festspiele unter nationalsozialistischer Herrschaft. Im Sommer 1944 wurden alle Theater und Kulturbetriebe geschlossen, denn im „Totalen Krieg“ wurde jede Arbeitskraft benötigt. Ein Schaden für die deutsche Kunst durch den Stillstand des deutschen Kulturlebens wurde nicht befürchtet. Im Gegenteil, man versuchte die Bevölkerung auf Solidarität mit den Soldaten an der Front einzuschwören, die seit langer Zeit nicht mehr die Möglichkeit hätten, an kulturellen Ereignissen teilzunehmen.⁵³⁰

In Salzburg herrschte ohnehin lange eine Idylle, in die außer den Soldaten und Verwundeten zur Festspielzeit nur wenig vom Grauen des Krieges hereinkam. Das folgende Kapitel soll die außergewöhnliche Situation, in der sich Salzburg im Zweiten Weltkrieg befand, vor Augen führen.

⁵²⁴ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 169/170

⁵²⁵ vgl. Eicher, S. 359

⁵²⁶ Hanisch, S. 145

⁵²⁷ vgl. ebd., S. 162

⁵²⁸ Gallup, S. 173

⁵²⁹ vgl. ebd., S. 173/174

⁵³⁰ Aichinger, Gerhard: „Opfer“, Salzburger Landeszeitung, 30. August 1944, o. S.

5. SALZBURG IM ZWEITEN WELTKRIEG

Die Kriegsvorbereitungen des Reiches gingen auch an Salzburg nicht spurlos vorüber. Von 1938 bis 1942 wurden immer wieder Luftschutzveranstaltungen abgehalten, in denen die Beauftragten die Verdunkelung der Häuser als Schutzmaßnahme propagierten.⁵³¹ Außerdem begann man mit der Errichtung von Sammelschutzräumen. Nach einem Plan vom Dezember 1938 sollten sie als Luftschutzstollen in den Mönchsberg gebaut werden.⁵³² Die bestehenden Gebäude sollten nur behelfsmäßige Bunker erhalten.⁵³³ Da die Salzburger die Maßnahmen nicht ernst genug nahmen, gaben die Medien wiederholt Warnungen heraus und informierten über das Verhalten bei einem Luftangriff.⁵³⁴

Noch gab es keine ernsthafte Gefahr für Salzburg, doch mit Fortschreiten des Krieges und den wachsenden Verlusten der Deutschen verstärkten die Verantwortlichen die Schutzmaßnahmen. Ab dem 19. Juli 1943 veränderten Deckungsgräben das Stadtbild. Im gleichen Jahr kam der Auftrag, öffentliche Luftschutzbunker in den Mönchsberg und in den Kapuzinerberg hineinzubauen.⁵³⁵ Die Kulturgüter der Stadt lagerte man zum Schutz vor Angriffen aus und vergrub sie teilweise. Die Bauwerke, darunter das Festspielhaus, wurden fotografiert, um sie nach einer Zerstörung wiederaufbauen zu können.⁵³⁶

Ab dem Herbst 1944 herrschte der Krieg auch in Salzburg, und erstmals bedrohten Bombenangriffe die Stadt.⁵³⁷ Schon beim ersten Angriff wurde der Dom getroffen und die Kuppel stürzte ein.⁵³⁸ Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die Salzburger nicht erwartet, dass sie bombardiert werden könnten. Sie meinten, die Briten und Amerikaner würden ein Bombardement nicht wagen, weil sie immer gern die Festspiele besucht und die Stadt so schön gefunden hatten.⁵³⁹ Nun erst nutzten die Salzburger

⁵³¹ vgl. Waitzbauer, Harald: Sirene, Bunker, Splittergraben. Die Bevölkerung im „Totalen Krieg“. In: Marx, Erich (Hrsg.): Bomben auf Salzburg. Die „Gauhauptstadt“ im „Totalen Krieg“. Salzburg ³1995, S. 65-149, S. 72/73

⁵³² vgl. Waitzbauer, 1995, S. 78/79

⁵³³ vgl. ebd., S. 83

⁵³⁴ vgl. Waitzbauer, 1995, S. 87/88 und S. 91

⁵³⁵ vgl. ebd., S. 98/99 und S. 103

⁵³⁶ vgl. ebd., S. 144/145

⁵³⁷ vgl. Heinisch, Von der Euphorie zum Inferno, S. 50

⁵³⁸ vgl. Marx, Erich: „Dann ging es Schlag auf Schlag“. Die Bombenangriffe in der Stadt Salzburg. In: Marx, Erich (Hrsg.): Bomben auf Salzburg. Die „Gauhauptstadt“ im „Totalen Krieg“. Salzburg ³1995, S. 149-318, S. 175

⁵³⁹ vgl. ebd., S. 165

die Stollen im Mönchsberg als Zufluchtsstätte. Vorher hatte man das Angebot nicht angenommen.⁵⁴⁰

Zur Bekämpfung der Lebensmittelknappheit wurde die Bevölkerung angewiesen, wo immer möglich Gemüse anzupflanzen. Auch der Mirabellgarten musste diesem Zweck dienen.⁵⁴¹ Die zunehmenden Angriffe auf Salzburg, die Zerstörung der Stadt und eine steigende Anzahl von Toten führten zu einem Vertrauensverlust der Salzburger Einwohner in die Regierung. Die Durchhalteparolen in den Medien konnten daran nichts ändern.⁵⁴² Als sich in den letzten Tagen des Krieges die amerikanischen Truppen näherten, entschied sich die Stadt für eine kampflose Übergabe.⁵⁴³ Im Vergleich zu anderen Städten war Salzburg im Krieg relativ gut davon gekommen. Bei den 15 Luftangriffen auf die Stadt starben insgesamt 547 Menschen.⁵⁴⁴

VII. DIE KÜNSTLER DER SALZBURGER FESTSPIELE 1933-1938

1. ALLGEMEINE SITUATION

Anfang der 30er Jahre konnten die Salzburger ein Ensemble mit renommierten Sängern bieten, die sich auch international einen Namen gemacht hatten: Franz Völker, Emanuel List, Lotte Lehmann, Richard Mayr, Lotte Schöne, Koloman von Pataky, der französische Sopran Germaine Lubin sowie die rumänische Sängerin und Viorica Ursuleac.⁵⁴⁵

Problematisch wurde es für die Festspiele 1934, als sowohl Wilhelm Furtwängler wie auch Richard Strauss, der zum Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannt worden war, dem Befehl Goebbels' Folge leisteten und den Festspielen fern blieben. Klare Kriterien für die Erlaubnis, in Österreich aufzutreten, gab es nicht. Werner Krauß wurde sehr schnell gestattet, bei den Festspielen 1937 den Mephisto zu spielen. Furtwängler hingegen hatte einen langen Briefverkehr mit dem Ministerium, bis er unter der Auflage, keine von Juden inszenierten Opern zu dirigieren, die Erlaubnis bekam, mit den Wiener Philharmonikern aufzutreten. Hindemith erhielt die Genehmigung überhaupt nicht, und der Österreicher Karajan durfte nur als „Privatperson“

⁵⁴⁰ vgl. Waitzbauer, 1995, S. 117

⁵⁴¹ vgl. Heinisch, Von der Euphorie zum Inferno, S. 51

⁵⁴² vgl. ebd., S. 56

⁵⁴³ vgl. ebd., S. 58

⁵⁴⁴ vgl. Heinisch, Reinhard Rudolf: Der Luftkrieg. In: Marx, Erich (Hrsg.): Bomben auf Salzburg. Die „Gauhauptstadt“ im „Totalen Krieg“. Salzburg³1995, S. 9-28, S. 18-24

⁵⁴⁵ vgl. Gallup, S. 96

bei den Festspielen den Taktstock führen.⁵⁴⁶ Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich 1938 mussten alle Künstler, die die neuen Verhältnisse nicht akzeptieren konnten, den Festspielen fernbleiben.⁵⁴⁷ In vielen Fällen bedeutete dies auch die Emigration.

Ferner achtete man beim Personal darauf, dass es der nationalsozialistischen Rassenlehre entsprach. Sofern dadurch Lücken entstanden, wurden Künstler aus Deutschland als Ersatz verpflichtet.⁵⁴⁸

Zunächst jedoch muss die Situation im Ständestaat betrachtet werden. 1934 verpflichteten die Festspiele anstelle von Furtwängler Willem Mengelberg und Felix Weingärtner; Clemens Krauss ersetzte Strauss.⁵⁴⁹ Außerdem konnten die Salzburger auf einen anderen Publikumsmagneten hoffen – Arturo Toscanini.⁵⁵⁰

2. VON DEN NAZIS VERBANNT

2.1 ARTURO TOSCANINI

Toscanini ist nicht nur als Dirigent, sondern auch aufgrund seiner politischen Einstellung interessant. Er war erklärter Antifaschist und in keiner Weise bereit, Zugeständnisse an faschistische Organisationen zu machen. Seine Erfahrungen mit den italienischen Faschisten der 20er und 30er Jahren sind auch im Hinblick auf die Salzburger Festspiele prägende Ereignisse, denn seine in der internationalen Presse vielbeachteten Äußerungen und Handlungen in diesem Zeitraum führten letztlich auch dazu, dass die Salzburger Festspiele zu einem politischen Symbol der Unabhängigkeit Österreichs und der Gegnerschaft gegen nationalsozialistische Machenschaften wurden. Schon 1922, in seiner zweiten Saison an der Mailänder Scala nach deren Neueröffnung, geriet Toscanini in eine Auseinandersetzung mit den Faschisten: Seine „Falstaff“-Aufführung wurde durch Faschisten gestört, die forderten, Toscanini solle die Parteihymne „Giovinezza“ spielen. Dies verbat sich der Dirigent ausdrücklich. Er zerbrach seinen Taktstock und ging von der Bühne. Die Verwaltung der Oper einigte sich mit dem Publikum darauf, die Hymne nach Beendigung des Konzerts singen zu

⁵⁴⁶ vgl. Gallup, S. 136

⁵⁴⁷ vgl. Waitzbauer, o. J., S. 67

⁵⁴⁸ vgl. Tenschert, Roland: „Die Salzburger Festspiele 1938“, Allgemeine Musikzeitung, 2. September 1938, S. 520-521

⁵⁴⁹ vgl. Gallup, S. 129

⁵⁵⁰ vgl. Müry, 2001, S. 37

lassen. Toscanini schickte jedoch das Orchester und die Sänger am Ende der Vorstellung weg, so dass die Hymne nur auf dem Klavier gespielt werden konnte.⁵⁵¹

So geriet Toscanini ins Kreuzfeuer der Faschisten. Um sich an ihm zu rächen, entwarf das Unterrichtsministerium in Rom eine Kampagne und entließ 1923 seinen alten Freund Giuseppe Galignani, der seit 1897 Leiter des Mailänder Konservatoriums war, ohne Vorwarnung aus dem Amt. Der 72-Jährige war derart schockiert, dass er noch am gleichen Tag Selbstmord beging. Toscanini geriet über diese hinterhältige Intrige außerordentlich in Rage. In einem Telegramm an das Unterrichtsministerium machte er seinem Ärger Luft. Bei der Beerdigung seines Freundes konnte er die Scheinheiligkeit der Machthaber nicht ertragen. Er schleuderte den Kranz des Unterrichtsministers zur Seite und verhinderte eine Trauerrede eines Rädelsführers der Kampagne.⁵⁵²

1931 kam es zu erneuten Zusammenstößen zwischen den Faschisten und Toscanini. In Bologna sollte er einige Sonderkonzerte mit Werken seines Freundes Giuseppe Martucci geben. Da sich zwei faschistische Staatsminister ankündigten, sollte er das erste Konzert mit der „Giovinezza“ eröffnen, was Toscanini jedoch schon im Vorfeld ablehnte. Als er am Abend ans Theater kam, schlugen ihm einige faschistische Rüpel ins Gesicht. Die Konzerte wurden abgesagt und Toscanini mit seiner Familie ins Hotel zurückgebracht. Dort gab es weitere Pöbeleien und Attacken. Schließlich stellte man ihnen das Ultimatum, bis sechs Uhr morgens die Stadt zu verlassen, andernfalls könne man nicht mehr für ihre Sicherheit garantieren. In Mailand wurden der Familie Toscanini die Pässe entzogen und ihr Haus von der Polizei überwacht. Mussolini war über die Aktion sehr zufrieden, und gestattete nur wenigen Presseorganen, mit sorgsam ausgewählten Informationen über die Begebenheiten zu berichten.⁵⁵³

Toscanini wandte sich schließlich in einem Brief an Mussolini, in dem er die Ereignisse schilderte. Als eine Antwort ausblieb, wollte er sich mit seinem Erlebnisbericht an die Öffentlichkeit wenden, entschied sich jedoch im letzten Moment anders.⁵⁵⁴

Dennoch wurde die internationale Presse auf den Vorfall aufmerksam, weshalb Mussolini beschloss, Toscanini in Zukunft vom Geheimdienst überwachen zu lassen.⁵⁵⁵

Toscanini dirigierte daraufhin während der Amtszeit Mussolinis nicht mehr in Ita-

⁵⁵¹ vgl. Sachs, Harvey: Toscanini. Eine Biographie. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Hans-Horst Henschen. München 1980, S. 219

⁵⁵² vgl. Sachs, 1980, S. 229/230

⁵⁵³ vgl. ebd., S. 291-293

⁵⁵⁴ vgl. ebd., S. 294

⁵⁵⁵ vgl. ebd., S. 296/297

lien. Er hatte bereits andere Pläne, die sich auf Bayreuth richteten. Schon im Vorjahr (1930) hatte er sich seinen größten Wunsch erfüllt und in Bayreuth am Dirigentenpult gestanden. Auch 1931 kam er wieder nach Bayreuth.⁵⁵⁶ Er wollte zwar auch 1932 wieder dort dirigieren, doch in diesem Jahr konnten die Festspiele aufgrund der allgemeinen schlechten Wirtschaftslage nicht stattfinden. 1933 hatte er kaum noch Interesse daran, in Bayreuth aufzutreten. Die dortigen Festspiele hatten ihren Zauber für ihn verloren.

Die politischen Entwicklungen in Deutschland machten seinen Entschluss endgültig, und so kehrte Toscanini 1933 nicht nach Bayreuth zurück. Aus New York sandte er zusammen mit anderen Künstlerkollegen ein Telegramm an Hitler, in dem er gegen die Behandlung der jüdischen Musiker und die allgemeine Rassenpolitik der Nationalsozialisten protestierte.⁵⁵⁷ Neben ihm verließen auch Otto Klemperer, Bruno Walter und Fritz Busch das Land.⁵⁵⁸ Um die Symbolkraft seiner Weigerung, in Deutschland aufzutreten, noch zu verstärken, dirigierte Toscanini im Oktober 1933 auf Bitten des polnischen Geigers Bronislaw Huberman einige Konzerte mit den Wiener Philharmonikern. Deren Vorstand, der Fagottist Hugo Burghauser, unterbreitete Toscanini das Angebot, im Sommer das gleiche Programm bei den Salzburger Festspielen zu dirigieren. Der Dirigent nahm an und kam 1934 nach Salzburg.⁵⁵⁹ Sein Verlassen Deutschlands erzielte eine große propagandistische Wirkung, die sich positiv auf die Salzburger Festspiele auswirkte:⁵⁶⁰ „The conductor was rapidly becoming a symbol of nonpartisan resistance to Fascist tyranny and an example of committed solidarity with the victims of racism.“⁵⁶¹ Er gab sogar in Palästina mehrere Konzerte für geflüchtete deutsche Juden.⁵⁶²

Toscaninis Tätigkeit in Salzburg machte aber auch Schwierigkeiten: Vor allem Clemens Krauss war dem Stardirigenten nicht wohlgesonnen. Die Streitigkeiten fingen an, als Toscanini darauf bestand, neben dem „Fidelio“ auch Verdis „Falstaff“ bei den Festspielen 1935 zu dirigieren, andernfalls würde er nicht teilnehmen. Die Festspielleitung stand damit vor einem doppelten Problem. Zum einen passte Verdi nicht ins Programm, zum anderen arbeitete Clemens Krauss schon an einer „Falstaff“-

⁵⁵⁶ vgl. Sachs, 1980, S. 286, 289

⁵⁵⁷ vgl. ebd., S. 309

⁵⁵⁸ vgl. Gallup, S. 119-121

⁵⁵⁹ vgl. ebd., S. 122-124

⁵⁶⁰ vgl. Fischer, S. 127/128

⁵⁶¹ Sachs, Harvey: Toscanini, Hitler and Salzburg. In: Sachs, Harvey: Reflections on Toscanini. New York 1991, S. 120-132, S. 122

⁵⁶² vgl. ebd.

Inszenierung in Wien. Kerber befürchtete, mit einer Entscheidung für Toscanini große Probleme heraufzubeschwören, besonders da sich Clemens Krauss zunehmend feindselig zeigte. Der Aufsichtsrat der Festspiele war nicht seiner Ansicht. Schließlich entschied sich Kanzler Schuschnigg für Toscanini. Von nun an behinderte Krauss Toscanini bei jeder möglichen Gelegenheit.⁵⁶³

Auch Wilhelm Furtwängler hatte große Differenzen mit dem Dirigenten, weil der Ältere die Konkurrenz des Jüngeren fürchtete.⁵⁶⁴ Andererseits fand Toscanini Furtwänglers Wagner-Interpretation ebenso schlüssig wie seine,⁵⁶⁵ auch wenn die Deutungen weit auseinander gingen.⁵⁶⁶ Toscanini äußerte nie ein böses Wort über Furtwängler, sondern zeigte Bewunderung für den Musiker.⁵⁶⁷ Noch im Juni 1923 war das Verhältnis der beiden noch sehr herzlich gewesen.⁵⁶⁸ Das gute Verhältnis änderte sich erst, als Furtwängler seine Vorteile aus dem nationalsozialistischen Regime zog. Der Bruch vollzog sich 1937, als Furtwängler die Neunte Symphonie von Beethoven in Salzburg dirigierte und für das kommende Jahr um die Erlaubnis bat, den „Freischütz“ aufzuführen. Toscanini war aber der Meinung, dass Furtwängler endlich einen klaren Standpunkt beziehen müsse und sich nicht gleichzeitig in Bayreuth und in Salzburg engagieren könne, da Bayreuth ein kulturelles Symbol für die nationalsozialistischen Herrscher in Deutschland darstelle, ebenso wie Salzburg die Unabhängigkeit Österreichs repräsentierte. Aus diesem Grund müsse sich ein Künstler für eine Seite entscheiden.⁵⁶⁹

1936/37 inszenierte Toscanini die „Meistersinger“ bei den Festspielen, um Bayreuth Konkurrenz zu machen. Er versuchte mit allen Mitteln und aller Macht, die fast schon diktatorische Züge annahm, Salzburg zu einem Gegen-Bayreuth auszubauen.⁵⁷⁰ Der temperamentvolle und starrsinnige Dirigent tyrannisierte die Festspielleitung nicht selten mit Sonderwünschen, die teilweise sehr kostspielig waren, wie auch die meisten seiner Inszenierungen.⁵⁷¹ Bei besagter Falstaff-Inszenierung entsetzte sich Toscanini über das Bühnenbild, das in einer Szene nicht werkgetreu war. Daraufhin wollte er seine Arbeit niederlegen. Nur dank der großen Anstrengungen der Festspielleitung und der Beschaffung einer neuen Szenenausstattung gelang es, Tos-

⁵⁶³ vgl. Gallup, S. 130/131

⁵⁶⁴ vgl. ebd., S. 146

⁵⁶⁵ vgl. Sachs, 1980, S. 276

⁵⁶⁶ vgl. ebd., S. 301

⁵⁶⁷ vgl. ebd.

⁵⁶⁸ vgl. ebd., S. 228

⁵⁶⁹ vgl. ebd., S. 359/360

⁵⁷⁰ vgl. Müry, 2001, S. 37

⁵⁷¹ vgl. Gallup, S. 141/142

canini zum Bleiben zu bewegen. Der Dirigent profitierte davon, dass der Kunstrat in seiner alten Form nicht mehr existierte, denn so konnte er seine Forderungen bei der Festspieldirektion durchsetzen, die seither abhängig von den Wünschen des prominenten Stars war, was zu Lasten der Salzburger Idee ging.⁵⁷²

Die Festspiele aber zogen auch einen Nutzen daraus, da Toscanini viele seiner ehemaligen Scala-Sänger verpflichtete.⁵⁷³ Außerdem setzte er sich, wie bereits erwähnt wurde, für den Neubau des Festspielhauses ein und stellte dafür Geldmittel zur Verfügung. Schließlich sorgte der Name Toscanini dafür, dass eine starke Nachfrage nach Karten bestand und am Ende ein großer Gewinn erzielt wurde. Diese Vorteile sah auch Erwin Kerber, der unbedingt eine weitere Zusammenarbeit wünschte, obwohl er sich gleichzeitig des negativen Effekts bewusst war: „Doch hat der außerordentliche Gewinn, den die zwei Dirigentenjahre Toscaninis gebracht haben, den Festspielen insofern auch Nachteile gegeben, als ihre ruhige tätige Aufwärtsbewegung unterbrochen worden ist durch eine snobistisch aufgefaßte Sensation.“⁵⁷⁴

Trotzdem besaß Toscanini das uneingeschränkte Vertrauen der Festspiel-Direktion und der Salzburger Bürger, weil er den Festspielen einen so großen Aufschwung beschert hatte. „Es ist nicht zuletzt die wunderbare Hand des großen Meisters, die immer wieder neue Scharen von begeisterten Besuchern in unsere Stadt führt. Dies zu wissen und auch öffentlich anzuerkennen, ist unsere Pflicht“⁵⁷⁵, hieß es in der Salzburger Chronik. Die Ehrung Toscaninis folgte an seinem 70. Geburtstag. Die Stadt hatte beschlossen, den Erweiterungsbau des Festspielhauses „Toscanini-Hof“ zu nennen,⁵⁷⁶ und aus Wien gratulierte Unterrichtsminister Pernter mit einer Radioansprache.⁵⁷⁷ Durch die Übermacht Toscaninis wurde Bruno Walter etwas zurückdrängt, aber die Leistungen des Deutschen bekamen in den Kritiken die entsprechende Anerkennung.⁵⁷⁸

1938 verließ Toscanini Salzburg. Grund war das Treffen von Schuschnigg und Hitler auf dem Obersalzberg am 12. Februar. Toscanini weilte zu dieser Zeit in New York und ließ am 16. Februar per Telegramm an die Festspielleitung wissen: „Die heutigen politischen Ereignis in Österreich zwingen mich, auf meine Beteiligung bei den

⁵⁷² vgl. Fischer, S. 127/128

⁵⁷³ vgl. Sachs, 1980, S. 330/331

⁵⁷⁴ „Dr. Kerber über die Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 28. Oktober 1936, S. 9

⁵⁷⁵ „Arturo Toscanini“, Salzburger Chronik, 25. März 1937, S. 1

⁵⁷⁶ vgl. „Landeshauptmann Dr. Rehrl bei Arturo Toscanini“, Salzburger Chronik, 26. März 1937, S. 1

⁵⁷⁷ vgl. „Unterrichtsminister Dr. Pernter über Arturo Toscanini“, Salzburger Chronik, 26. März 1937, S. 6

⁵⁷⁸ vgl. Gallup, S. 144

Salzburger Festspielen zu verzichten. Grüße Toscanini“.⁵⁷⁹ Auf Nachfragen sandte er am 3. März eine weitere Meldung, die seine Verwunderung darüber zum Ausdruck brachte, dass man seinen Entschluss nicht als endgültig verstanden hatte.⁵⁸⁰

Auch andere Künstler wie Lotte Lehmann und Bruno Walter zogen bereits zu diesem Zeitpunkt in Erwägung, Österreich zu verlassen. Sie wollten aber abwarten, bis die politische Lage in Österreich eindeutig geklärt war, und versuchten ebenfalls Toscanini dazu zu bewegen⁵⁸¹

Die Presse war unterdessen bemüht, die Gemüter zu beruhigen, denn noch wollte niemand glauben, dass Toscaninis Entschluss feststand. Man ging zunächst davon aus, dass Toscanini durch die ausländische Presse in New York von den Ereignissen nicht richtig informiert war. Daher

„muss man erwägen, daß ein Teil der ausländischen Presse in ihrem bekannten Haß gegen Deutschland die Unterredung am Obersalzberg zum Anlaß genommen hat, um daraus einen ‚Sieg Hitlers‘, eine ‚Gleichschaltung Österreichs mit dem Deutschen Reich‘ und einen ‚halb vollzogenen Anschluß‘ zu konstruieren. Diese verantwortungslose Art der Verfälschung der Wahrheit nur aus dem Bestreben heraus, das deutsche Volk mit seinem Haß zu verfolgen, ist auf das tiefste zu bedauern.“⁵⁸²

Allein aus diesem Artikel des rechtsgerichteten Volksblatt wird deutlich, wie sehr sich die Zeiten politisch bereits geändert hatten. Es war nun sogar möglich, offen Partei für die Nationalsozialisten zu ergreifen, die man 1933 noch scharf verurteilt hatte. Die Geschichte bewies, dass die so genannten Übertreibungen der ausländischen Presse, sich alle bewahrheitet hatten.

Offenbar hatte dies auch Toscanini bereits geahnt. Die weitere Entwicklung der Geschehnisse um Toscanini wurde mit Interesse verfolgt und mancher nutzte die Gelegenheit, öffentlich gegen den Maestro Stellung zu beziehen:

„Es ist gewiß beklagenswert, wenn einzelne Menschen damit nicht einverstanden sind, daß sich Österreicher in welch’ immer einer Angelegenheit dem Bruderstaat nähert. Wenn es, was kein Zweifel ist, im Laufe der Zeit doch gelingt, berühmte andere Dirigenten nach Salzburger zu ziehen, so wird sich der Schade auf die Dauer nicht so arg auswirken. Vielleicht wird es hierbei auch möglich sein, durch Herabsetzung der Honorare die Preise derart zu ermäßigen, daß der Großteil der Bevölkerung Salzburgs, der derzeit vom Besuch der Festspiele ausgeschlossen ist, daran teilhat.“⁵⁸³

⁵⁷⁹ Arturo Toscanini an die Festspielleitung, 16. Februar 1938; zitiert nach: Willaschek, S. 28

⁵⁸⁰ vgl. Willaschek, S. 29

⁵⁸¹ vgl. ebd., S. 28

⁵⁸² „Toscanini und die Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 18. Februar 1938, S. 5

⁵⁸³ „Toscanini und die Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 25. Februar 1938, S. 10

In Salzburg versuchten die Verantwortlichen trotzdem Mittel und Wege zu finden, den Dirigenten zur erneuten Mitarbeit zu bewegen. Landeshauptmann Rehr ließ den Italiener durch das österreichische Generalkonsulat in New York über die Vorgänge in der Heimat unterrichten.⁵⁸⁴ Auch der Bundeskanzler, Bruno Walter, Hugo Burghauser und weitere Freunde Toscaninis baten ihn, seine Entscheidung zu überdenken. Doch der Dirigent ließ sich nicht erweichen. Am 3. März gab die Festspiel-Direktion seine endgültige Absage bekannt.⁵⁸⁵ Max Reinhardt, Bruno Walter und Lotte Lehmann hatten auf dieses Zeichen des Maestro gewartet und schlossen sich seiner Haltung an.⁵⁸⁶ Toscanini gab noch einige Konzerte in Palästina und ein Sonderkonzert in Luzern, danach kehrte er nach Italien zurück, wo ihm der Pass entzogen wurde. Er hatte bemerkt, wie gefährlich die Situation für ihn inzwischen geworden war und emigrierte, nachdem er seine Papiere zurückerhalten hatte,⁵⁸⁷ nach New York, wo er seit 1929 die künstlerische Leitung der Philharmoniker innehatte.⁵⁸⁸

Für die Festspiele war die Absage Toscaninis ein harter Schlag. Der Kartenvorverkauf hatte bereits Rekordzahlen erreicht, doch die Karten wurden nun zurückgegeben. Landeshauptmann Rehr wandte sich deshalb sofort an die Regierung, die versprach, den daraus entstehenden Schaden zu tragen. Außerdem schrieb er an Innenminister Seyss-Inquart mit der Bitte, wieder Ruhe in Österreich herzustellen, damit die Festspiele nicht gefährdet wurden. Doch der Minister sah sich mehr dem Führer verpflichtet.⁵⁸⁹ Die politische Stimmung in Österreich war umgeschlagen.

Nach der definitiven Absage Toscaninis war auch der Maestro nicht mehr unantastbar, und aufgetauter Missmut trat zutage. Seine künstlerische Leistung blieb zwar weiterhin unumstritten, aber seine politischen Stellungnahmen wurden nun, da sie zum Nachteil der Festspiele gereichten nicht mehr positiv aufgefasst.⁵⁹⁰

„Mit Toscaninis Erscheinung war die Vorstellung eines gewissen Programmes des Philosemitismus verbunden. Das war für eine so neutrale Sache, wie es die Salzburger Festspiele sind, immer etwas ungemütlich. Toscanini war in die Politik hineingeschlittert, er hatte sich einen Anhang großgezogen, der die Verehrung zu seiner Kunst mit seiner politischen Meinung verband. Ein Teil dieser Menschen wird die Salzburger Fest-

⁵⁸⁴ vgl. „Verfrühte Mutmaßungen“, Salzburger Volksblatt, 19. Februar 1938, S. 17

⁵⁸⁵ vgl. „Toscanini kommt nicht“, Salzburger Volksblatt, 3. März 1938, S. 9

⁵⁸⁶ vgl. Sachs, 1991, S. 125/126

⁵⁸⁷ vgl. Sachs, 1980, S. 367, 371

⁵⁸⁸ vgl. ebd., S. 265

⁵⁸⁹ vgl. Gallup, S. 153/154

⁵⁹⁰ vgl. Kunz, Otto: „Toscanini-Bilanz“, Salzburger Volksblatt, 4. März 1938, S. 5-6

spiele ohne Toscanini nicht mehr als bedeutend genug ansehen, um sie zu besuchen.“⁵⁹¹

Hier klingt an, was oben bereits angesprochen wurde. Die Salzburger Festspiele waren in eine Abhängigkeit von berühmten Persönlichkeiten geraten. Die Besucher kamen nicht um der Festspiele selbst willen, sondern um weltbekannte Künstler zu sehen. Dies widersprach zum einen der Salzburger Idee, die es vermeiden wollte, einen Starkult zu veranstalten, zum anderen stand die Festspielleitung nun vor dem Problem, einen adäquaten Ersatz für Toscanini zu finden, um die Einbußen möglichst gering zu halten. Toscanini geriet daher noch schärfer in die Kritik des Volksblatts:

„Dann aber ist in dem Entschluß, die Salzburger Festspiele zu boykottieren, eine ausgesprochene politische Demonstration zu sehen, die des Freimaurers und Judenfreundes Toscanini, der Furtwängler als Repräsentant Deutschlands nicht neben sich dulden wollte, der gegen Salzburg bewußt einen wirtschaftlichen Schlag ausführen will und dem man daher das Recht überhaupt solch eine Stellungnahme zu beziehen, einfach und klar abstreiten muß. Toscanini war in Salzburg ein Apostel der Musik und ist als solcher nach gewürdigt worden. Toscanini möge uns aber als politischer Apostel vom Halse bleiben, wenn er sich schon als solcher fühlen muß. Gegenüber seiner brutalen Einmischung aber in Dinge, die ihn nicht das Geringste angehen, gibt es für Salzburg nur eines: den Verzicht auf einen Mann, der in der entscheidenden Stunde enttäuscht hat.“⁵⁹²

Diese heftigen Anfeindungen waren noch nicht alles. Auch mit Toscaninis Verhalten gegenüber der Festspieldirektion und Furtwängler wird abgerechnet: „Es ist ein Witz des Schicksals, daß Toscanini, der sich als vorbildlicher Demokrat fühlt, selbst ein rücksichtsloser Diktator ist.“⁵⁹³ Noch im Januar aber hatte dieselbe Zeitung kommentarlos über Toscaninis Entscheidung berichtet, „sich bei den diesjährigen Salzburger Festspielen von der Mitwirkung reichsdeutscher Künstler möglichst loszusagen, da es ihm nicht sicher genug erscheint, ob ihre Mitwirkung seitens der deutschen Behörden gestattet wird.“⁵⁹⁴

Diese Textstellen bestätigen die veränderte öffentliche Meinung in Österreich. Hitlers Politik gegenüber dem kleinen Nachbarn hatte offenbar Erfolge gezeigt. Nationalistische Einstellungen waren wieder salonfähig. Toscanini jedoch hatte die Zeichen der Zeit erkannt und rechtzeitig das Land verlassen. Seine Nachfolger wurden – bei den dann bereits nationalsozialistischen Festspielen – Wilhelm Furtwängler für

⁵⁹¹ Kunz, Otto: „Toscanini-Bilanz“, Salzburger Volksblatt, 4. März 1938, S. 5-6

⁵⁹² Ahne, Richard: „Ein Vorschlag“, Salzburger Volksblatt, 4. März 1938, S. 5-6

⁵⁹³ vgl. Kunz, Otto: „Toscanini-Bilanz“, Salzburger Volksblatt, 4. März 1938, S. 5-6

⁵⁹⁴ vgl. „Wilhelm Furtwängler und Österreich“, Salzburger Volksblatt, 17. Januar 1938, S. 6

die „Meistersinger“ (1938), Vittorio Gui und Tullio Serafin für den „Falstaff“ (1938/1939) sowie Hans Knappertsbusch für den „Fidelio“ (1938). Anstelle von Bruno Walter dirigierten Karl Böhm (1938) und Clemens Krauss (1939) den „Don Giovanni“. Böhm übernahm außerdem die Dirigentschaft im „Rosenkavalier“ (1938/1939) anstelle von Knappertsbusch. Die beiden Herren sowie Tullio Serafin standen zudem bei den neu aufgenommenen Opern „Tannhäuser“, den Toscanini noch vorbereitet hatte, „Freischütz“, „Entführung aus dem Serail“ und „Il Barbiere di Siviglia“ am Dirigentenpult. Vor allem Furtwängler, Böhm, Krauss, Knappertsbusch und Gui waren für die Nationalsozialisten wichtig, um den künstlerischen Anspruch der Festspiele weiterhin zu gewährleisten.⁵⁹⁵

2.2 MAX REINHARDT

Wegen der zunehmenden antisemitischen Hetzen verließen 1933 auch Bruno Walter und Max Reinhardt Deutschland. Während Walter ohne weiteres emigrieren konnte, wollten die Nationalsozialisten den Regisseur jedoch nicht ziehen lassen. Auf Befehl Hitlers bot ihm Werner Krauß, der Vizepräsident der „Reichstheaterkammer“, die „Ehren-Arierschaft“⁵⁹⁶ an. Reinhardt verstand dies als Provokation und lehnte ab.⁵⁹⁷ Sein Deutsches Theater in Berlin vermachte er dem deutschen Volk und sah damit seine Schulden beglichen,⁵⁹⁸ doch die Nationalsozialisten verfolgten ihn weiter und verlangten für längst beglichene Erbschaftssteuern hohe Beträge, die Reinhardt nicht zahlen konnte.⁵⁹⁹

Bis zum Anschluss Österreichs fand er weitere Betätigungsfelder im deutschen Sprachraum, der allein ihm eine dauerhafte Beschäftigung garantieren konnte. Gastspielangebote waren Reinhardt zwar willkommen, aber sie konnten ihm keinen Ersatz für das deutsche Publikum bieten. Eine bange Zeit brach daher für ihn an, als nach dem Juli-Putsch in Österreich die italienisch-österreichische Grenze gesperrt wurde und er einen „Zwangsurlaub“ in Venedig einlegen musste.⁶⁰⁰

Reinhardt war auf Einkommensquellen dringend angewiesen, da er nach seinem Weggang aus Deutschland einen großen Teil seines Vermögens verloren hatte. Er blieb dennoch optimistisch, die nationalsozialistische Herrschaft in Österreich über-

⁵⁹⁵ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 125

⁵⁹⁶ vgl. Thimig-Reinhardt, S. 252/253

⁵⁹⁷ vgl. Müry, 2001, S. 35/36

⁵⁹⁸ vgl. Thimig-Reinhardt, S. 253/259

⁵⁹⁹ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 117

⁶⁰⁰ vgl. Thimig-Reinhardt, S. 266/267

dauern zu können.⁶⁰¹ Zwischenzeitlich suchte Reinhardt auch neue Wirkungsmöglichkeiten, zum Beispiel bei der Filmindustrie in Amerika, wohin er 1938 endgültig emigrierte.⁶⁰²

Schon 1933 gab es Anzeichen, dass Reinhardt nicht mehr lange in Österreich bleiben würde. Durch die Presse geisterte das Gerücht, er trage sich mit dem Gedanken, sein Schloss zu verkaufen. Der Londoner Daily Express glaubte, durch einen intimen Freund Reinhardts einen Grund dafür gefunden zu haben: „Seit seiner Rückkehr nach Salzburg hat Reinhardt unzweifelhafte Sympathien des Volkes für Hitler und die Nazi (sic!) beobachtet und er fürchtet, daß es ihm hier genau so gehen werde, wie in Deutschland.“⁶⁰³ Das Salzburger Volksblatt drückt sogar sein Bedauern aus: „Ein Verkauf des Schlosses wäre, insbesondere bei der Anziehungskraft, die Max Reinhardt auf das ausländische Publikum ausübt, für Salzburg sehr bedauerlich.“⁶⁰⁴

1933 inszenierte Reinhardt in Salzburg sein „Abschiedsstück“ – den berühmten Faust in der Felsenreitschule. Der Architekt Clemens Holzmeister baute dafür eine „Faust-Stadt“ in die Felsenreitschule.⁶⁰⁵ Obwohl die Aufführung ein großer Erfolg wurde, war sie nicht frei von Störungen. Der Mephisto-Darsteller Max Pallenberg musste antisemitische Pöbeleien über sich ergehen lassen, aber er wehrte sich dagegen, seine Rolle aufzugeben, was ihm große Sympathien einbrachte.⁶⁰⁶ In den darauf folgenden Jahren bis einschließlich 1937 erarbeitete Reinhardt keine Neuinszenierungen mehr, sondern bestückte den Spielplan mit Wiederaufnahmen aus den vorangegangenen Jahren.⁶⁰⁷ Entscheidend war indes, dass er den Festspielen treu blieb und immer wieder Überraschungen im Gepäck hatte, wenn er aus Amerika zurückkehrte, wie zum Beispiel die Aussicht, dass viel Prominenz aus den Vereinigten Staaten die Festspielen besuchen würde.⁶⁰⁸

Max Reinhardt war ein wichtiger Bezugspunkt. Auf seinem Schloss Leopoldskron hielt er oft Regiebesprechungen ab und feierte Feste nach den abendlichen Theateraufführungen bei den Festspielen. Diese Veranstaltungen und auch die langen Proben, vor allem zu „Faust“, waren eine Besonderheit der Festspiele. Glanzvolle Diners und angestrengte Arbeit gehörten dazu. Durch seine langjährige Tätigkeit bei den

⁶⁰¹ vgl. Thimig-Reinhardt, S. 265

⁶⁰² vgl. Müry, 2001, S. 35/36

⁶⁰³ zitiert nach: „Reinhardt will Leopoldskron verkaufen?“, Salzburger Chronik, 4. August 1933, S. 6

⁶⁰⁴ „Verkauf des Schlosses Leopoldskron?“, Salzburger Volksblatt, 4. August 1933, S. 7

⁶⁰⁵ vgl. Müry, 2001, S. 36

⁶⁰⁶ vgl. Gallup, S. 108

⁶⁰⁷ vgl. Müry, 2001, S. 36

⁶⁰⁸ vgl. „Neues über Max Reinhardt“, Salzburger Volksblatt, 22. Mai 1935, S. 6/7

Festspielen seit ihren Anfängen schuf Max Reinhardt einen gewissen Stil, der auch nach seinem Weggang noch spürbar blieb.⁶⁰⁹ Die Feste auf Schloss Leopoldskron waren ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis bei den Festspielen, wenn nicht sogar der Höhepunkt in diesem Bereich. Die Einladungen Reinhardts waren heiß begehrt und jeder, der etwas auf sich hielt, versuchte, eine zu bekommen.⁶¹⁰

Doch die Tage auf dem Schloss waren gezählt. Max Reinhardt hatte große Schulden. Etwa 280.000 Schilling Steuernachforderung verlangten die reichsdeutschen Finanzbehörden von ihm, aber auch Privatleute zählten zu seinen Gläubigern. Reinhardts finanzielle Schieflage ist anscheinend auf Zahlungsschwierigkeiten des Deutschen Theaters und fehlende Einnahmen aus anderen Theatern in Berlin zurückzuführen. Um diese Schulden zu decken, wurde Schloss Leopoldskron angeblich für eine Million Schilling zum Verkauf angeboten.⁶¹¹ In der Tat war das Schloss mit einer Hypothek von 980.000 Schilling belastet.⁶¹² Reinhardt selbst gab zu, Steuerschulden zu haben, dementierte jedoch, Schloss Leopoldskron oder einzelne Teile des Mobiliars verkaufen zu wollen.⁶¹³ Die Klärung der Angelegenheiten übergab er inzwischen seinen Anwälten. Bezüglich der österreichischen Steuerrückstände konnte immerhin eine Einigung erzielt werden.⁶¹⁴

1936 sollte Leopoldskron wieder gepfändet werden. Diesmal hatte eine Frau auf der Leopoldskroner Allee einen Unfall erlitten. Ihre Anwälte stellten Forderungen in Höhe von 75.000 Schilling, die sie durch Beschlagnahmung von Möbeln und Silberbesteck sicherstellen wollten. Garantieerklärungen dritter Personen verhinderten jedoch, dass Reinhardts Besitz angetastet wurde.⁶¹⁵ Als die Nationalsozialisten in Salzburg die Macht übernahmen, enteigneten sie auch Max Reinhardts Besitz.⁶¹⁶ Allerdings erhielt Reinhardt seine mobilen Wertgegenstände auf Anweisung Hitlers zurück.⁶¹⁷

Nachdem Max Reinhardt nach dem Anschluss nicht mehr für die Festspiele zur Verfügung stand, folgte ihm sein Schüler Heinz Hilpert sowohl in Berlin, als auch am Theater in der Josefstadt in Wien sowie bei den Salzburger Festspielen nach. Hilpert war nach Meinung von Andres Müry kein überzeugter Nazi, aber ein Mitläufer. Er

⁶⁰⁹ vgl. Paumgartner, S. 18/19

⁶¹⁰ vgl. „Schloß Leopoldskron und die Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 26. April 1935, S. 6

⁶¹¹ vgl. „Schloß Leopoldskron von Exekution bedroht“, Salzburger Volksblatt, 24. April 1935, S. 1

⁶¹² vgl. „Die Gläubiger Reinhardts“, Salzburger Volksblatt, 25. April 1935, S. 1

⁶¹³ vgl. „Neues über Max Reinhardt“, Salzburger Volksblatt, 22. Mai 1935, S. 6/7

⁶¹⁴ vgl. „Die Zukunft von Schloß Leopoldskron“, Salzburger Volksblatt, 19. Juli 1935, S. 5/6

⁶¹⁵ vgl. „Neuerliche Pfändung auf Leopoldskron“, Salzburger Volksblatt, 1. September 1936, S. 1

⁶¹⁶ vgl. „Schloß Leopoldskron ist enteignet“, Salzburger Zeitung, 6. Mai 1938, S. 9

⁶¹⁷ vgl. Fuhrich/Prossnitz, 227

sorgte für eine gewisse ästhetische Kontinuität. 1938 gab Hilpert sein Debüt bei den Festspielen mit einer Inszenierung von Goethes „Egmont“, für die er die Szenerie der „Faust“-Stadt umbauen ließ.⁶¹⁸

2.3 BRUNO WALTER

Bruno Walter war ebenfalls eine wichtige Stütze der Festspiele. 1925 dirigierte er zum ersten Mal in Salzburg, in den 30er Jahren intensivierte er seine Mitarbeit. Er leitete vor allem Werke von Mozart, Bruckner und Mahler. Nach dem Tod Hofmannsthals und dem Weggang von Clemens Krauss nach Berlin und von Richard Strauss und Alfred Roller nach Bayreuth war er der Mittelpunkt der Festspiele. Seine herausragende Stellung musste er 1934 allerdings an Toscanini abtreten.⁶¹⁹

Bruno Walter war politisch nicht so weitsichtig wie Toscanini. Trotz des Reichstagsbrandes kehrte er mit seiner Frau Elsa nach Deutschland zurück,⁶²⁰ um im Gewandhaus in Leipzig seine anstehenden Konzerte zu dirigieren. Der sächsische Innenminister hatte seinen Auftritt jedoch verboten. Auf eine ähnliche Situation traf Walter auch in Berlin. Dort teilte ihm Walter Funk mit, dass für seine Sicherheit nicht garantiert werden könne. Seine Bitte um Polizeischutz wurde abgelehnt. Nun war der Zeitpunkt gekommen, an dem die Familie Walter ihre Abreise vorbereitete. Erich Sachs gab die Absage des Konzerts bekannt, und Funk dachte, nach Aussagen Walters, an Strauss als Ersatz.⁶²¹ Edith Stargardt-Wolff meint hingegen, Walter habe den Vorschlag, Strauss zu verpflichten, selbst gemacht. Der Komponist habe das Angebot nicht angenommen, woraufhin sich ihre Mutter Louise Wolff an die nationalsozialistischen Journalisten Rasch und Kopsch gewandt habe, die Strauss zu einer Teilnahme bewegten. Schließlich einigten sich Stargardt-Wolff und Walter auf die Version, habe Louise Wolff den Eindruck gehabt, Walter wolle Strauss als Ersatz.⁶²² Bei Boyden heißt es, die Nationalsozialisten hätten Louise Wolff um Hilfe gebeten, nachdem Furtwängler sich geweigert hatte zu dirigieren.⁶²³

Walter und seine Familie gingen nach Wien, wo der Dirigent als gefeierter Held aufgenommen wurde.⁶²⁴ Später überließ Clemens Krauss, der Walter als Mensch und

⁶¹⁸ vgl. Müry, 2001, S. 41

⁶¹⁹ vgl. Fischer, S. 125/126

⁶²⁰ vgl. Pechefsky, Rebecca/Ryding, Erik: Bruno Walter. A world elsewhere. London/New Haven 2001, S. 218

⁶²¹ vgl. ebd., S. 220/221

⁶²² vgl. ebd., S. 221/222

⁶²³ vgl. Boyden, Matthew: Richard Strauss. Boston 1999, S. 290/291

⁶²⁴ vgl. Pechefsky/Riding, S. 231

Musiker sehr schätzte, dem Vertriebenen zwei Neuproduktionen der Wiener Staatsoper, damit er in Wien wieder Fuß fassen konnte.⁶²⁵ Einigen österreichischen Nationalsozialisten passte dies gar nicht, und sie attackierten seine Konzerte in der ersten Jahreshälfte 1936 mit Stinkbomben, was seinem Erfolg keinen Abbruch tun konnte, denn Walter war nicht nur in Wien, sondern auch international sehr beliebt, und verlor dieses Publikum nicht aus den Augen. Er dirigierte verschiedene Konzerte in Amsterdam, London, Paris und New York.⁶²⁶

Im Sommer engagierte sich Walter wie schon in den Jahren zuvor bei den Salzburger Festspielen, für die er von besonderer Bedeutung war, da er nun nicht mehr als Gastdirigent aus Deutschland kam, sondern einer der ihren wurde. Zusammen mit Reinhardt wurde er zu einer herausragenden Persönlichkeit der Festspiele. Der Weggang aus Deutschland brachte beiden große Bewunderung ein.⁶²⁷ Nach seinen glanzvollen Konzerten bei den Festspielen 1936 bot Erwin Kerber Walter die künstlerische Leitung der Wiener Staatsoper an, wo Kerber in der Verwaltung tätig war. Walter konnte sich so als Wiener Dirigent etablieren.⁶²⁸

1937 ging Walter erneut nach Salzburg. Sein Programm umfasste viel Mozart, aber auch Werke Webers. Dies war auch das Jahr, in dem Furtwängler sein Debüt gab. Walter hatte offensichtlich Probleme mit dem neuen Dirigenten und fand die Zustände unerträglich. Gegenüber Toscanini äußerte er sich später in einem Brief, dass Furtwängler weder als Person noch als Künstler toleriert werden könne, nur an sich selbst interessiert sei und außerdem gegen ihn (Walter) intrigiere.⁶²⁹

„Furtwängler’s atmosphere is – at least for me – politically, personally and artistically – intolerable; and particularly at Salzburg. (...) Furtwängler has one sole idea: himself, his glory, his success; he is a man of talent, of personal weight but bad-hearted, which expresses itself even in his music-making. I have now in Vienna had new proofs of how bad he is because of his ‘intrigues’ against me.”⁶³⁰

Dieser Brief drückt auch Walters Hoffnung aus, dass Toscanini, selbst wenn Furtwängler nicht mehr in Bayreuth dirigieren würde, weiterhin eine Teilnahme des Deutschen bei den Salzburger Festspielen ablehne.⁶³¹ Gegen Furtwänglers Auftritte mit den Philharmonikern oder an der Oper in Wien hatte er nichts einzuwenden, aber

⁶²⁵ vgl. Pechefsky/Riding, S. 236

⁶²⁶ vgl. ebd., S. 237/241/242

⁶²⁷ vgl. ebd., S. 232

⁶²⁸ vgl. ebd., S. 248/249

⁶²⁹ vgl. ebd., S. 257

⁶³⁰ Sachs, 1991, S. 123/124

⁶³¹ vgl. ebd., S. 123

falls der Dirigent auch nur für ein Konzert nach Salzburg kommen sollte, so werde Walter seine Teilnahme bei den Festspielen absagen.⁶³²

Nach den Festspielen kehrte Walter nach Wien zurück.⁶³³ Es schien, als habe er in Österreich eine neue Heimat gefunden. Deshalb nahm er auch regen Anteil an den politischen Geschehnissen in Österreich. Walter war von Schuschniggs Idealismus und seinem Glauben an Österreich sehr beeindruckt.⁶³⁴ Deshalb entsprach er auch Schuschniggs Bitte, Toscanini zurückzuholen, nachdem dieser aufgrund des Treffens von Schuschnigg und Hitler auf dem Obersalzberg seine Teilnahme bei den Festspielen abgesagt hatte. In einem Brief bat er Toscanini, Österreich nicht zu verlassen, solange es seinen unabhängigen Weg gehe und der Kanzler das Land mit aller Kraft verteidige. Doch Toscanini, der in politischen Belangen klüger dachte als Walter, ließ sich nicht erweichen.⁶³⁵

Obwohl Bronislaw Hubermann Walter bereits nach Toscaninis erstem Telegramm zur Abreise bewegen wollte, glaubte Bruno Walter weiter an die österreichische Regierung und deren Aussagen.⁶³⁶ Walter blieb in Österreich, nicht zuletzt deshalb, weil ihm Schuschnigg einen Dreijahresvertrag mit der Wiener Oper angeboten hatte.⁶³⁷ Er beobachtete aber weiterhin aufmerksam die politische Entwicklung. Scheinbar konnte Schuschnigg dem Druck Hitlers standhalten. In einer Rundfunkansprache, die auch Walter in Prag verfolgte, obwohl er längst zu seinem Konzert mit den Prager Philharmonikern hätte aufbrechen müssen, gab sich Schuschnigg jedenfalls sehr kämpferisch. Nur wenige Tage später wurde der Kanzler mit stehenden Ovationen bei Walters Dalibor-Premiere in Wien begrüßt, was dem Dirigenten das gute Gefühl gab, Österreich werde sich seine Unabhängigkeit bewahren. Deshalb ging er unbeschwert für einige Konzerte nach Amsterdam, wo er später mit großem Entsetzen die Nachricht vernahm, dass die deutschen Truppen, von der Bevölkerung umjubelt, in Österreich einmarschiert wären.⁶³⁸

Walter konnte nicht nach Österreich zurückkehren und die nationalsozialistisch kontrollierten Zeitungen berichteten über sein Fernbleiben in der üblichen schmähhlichen Weise, was Walter nicht weiter beeindruckte, da er wusste, dass die Presse beein-

⁶³² vgl. Sachs, 1991, S. 124

⁶³³ vgl. Pechefsky/Riding, S. 253

⁶³⁴ vgl. ebd., S. 238

⁶³⁵ vgl. ebd., S. 257

⁶³⁶ vgl. Willaschek, S. 32

⁶³⁷ vgl. Pechefsky/Riding, S. 257

⁶³⁸ vgl. ebd., S. 258

flusst war.⁶³⁹ Der Dirigent blieb weiterhin in Europa und musste einige familiäre Probleme bewältigen, die auch seine Arbeit beeinträchtigten. Erst mit Kriegsbeginn entschied er sich für eine endgültige Ausreise nach New York, die er am 1. November 1939 antrat.⁶⁴⁰

2.4 WEITERE VERBANNT KÜNSTLER

Neben Reinhardt, Toscanini und Bruno Walter wurden noch weitere Künstler von den Festspielen verbannt: Bernhard Paumgartner, Clemens Holzmeister, Lotte Lehmann und Helene Thimig.⁶⁴¹ Auch Regisseur Lothar Wallerstein und Choreographin Margarete Wallmann gingen ins Exil.⁶⁴²

Ewald Balsler (Reinhardts Faust-Darsteller 1937) konnte bleiben und durfte 1938 den Egmont spielen. Anstelle von Lotte Lehmann trat Hilde Konetzni in der Rolle der Leonore und der Marschallin auf.⁶⁴³ Auch die meisten Sänger von 1937, wie Ezio Pinza, Mariano Stabile, Alfred Jerger, Maria Reining, Esther Rethy und Elisabeth Rethberg bekamen wieder ihren Platz bei den Festspielen. Andere gaben 1938 ihr Debüt und machten unter den Nazis Karriere. Dazu zählten Set Svanholm, Maria Cebotari und Paul Schöffler.⁶⁴⁴

Bernhard Paumgartner traf der Hass der Nazis besonders hart: Er wurde als Direktor des Mozarteums sofort abgesetzt. Die Geheime Staatspolizei legte eine Akte über ihn an mit übelsten Behauptungen, die ihn als Opportunisten darstellten. Weder ein Brief des Chordirektors des Mozarteums noch ein Brief von Frau Paumgartner, in dem sie die enge Verbundenheit ihrer Familie mit dem nationalsozialistischen Gedankengut darlegte, noch die Tatsache, dass Paumgartners Sohn ein überzeugter Nationalsozialist war, bewirkten eine Wiedereinsetzung. Kajetan Mühlmann schaffte es aber, eine akzeptable Lösung für beide Seiten zu finden. Schließlich wurde Paumgartner mit einer kleinen Pension zu musikalischen Studien nach Florenz geschickt, wo er es zu großem Ansehen brachte.⁶⁴⁵

Joseph Messner, der dem Publikum die liturgischen Werke Mozarts nahe brachte, durfte unter den Nationalsozialisten ebenfalls nicht auftreten. Als deren Herrschaft zu

⁶³⁹ vgl. Pechesky/Riding, S. 259

⁶⁴⁰ vgl. ebd. S. 259-269

⁶⁴¹ vgl. Gallup, S. 164

⁶⁴² vgl. Thumser, S. 350/352

⁶⁴³ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 125

⁶⁴⁴ vgl. Gallup, S. 164

⁶⁴⁵ vgl. ebd., S. 158/159

Ende war, engagierte er sich sofort wieder bei den Festspielen. Insgesamt blieb er ihnen vierzig Jahre lang verbunden.⁶⁴⁶

Manche der Verfolgten hatten gute Ausweichmöglichkeiten. Ab 1938 gab es erste Versuche, in den USA Festspiele nach Salzburger Vorbild zu gründen. Gegen Ende des Krieges gründeten einige Emigranten, darunter Lotte Lehmann, Arturo Toscanini und Bruno Walter, ein eigenes Salzburger Festspielkomitee in New York.⁶⁴⁷ Ebenfalls 1938 begab sich die 1934 von Paul Csonka ins Leben gerufene International (Salzburg) Opera Guild auf Tournee, bei der sich viele jüdische Künstler entschieden, nicht nach Österreich zurückzukehren, und so dem Nazi-Terror entgingen.⁶⁴⁸ Dem Dirigent Walter Taussig gelang es, bei der Metropolitan Opera in New York Fuß zu fassen; diente nach dem Krieg den in Österreich gebliebenen Künstlern als Verbindungsmann.⁶⁴⁹

3. KOOPERATIONSBEREITE KÜNSTLER

Einige Künstler wie Josef Reiter, Karl Böhm, Ewald Balsler, Attila Hörbiger und Hilde Konetzni hatten Sympathie- und Willfährigkeitserklärungen für die Nationalsozialisten abgegeben, was ihnen ökonomische und zum Teil prestigeträchtige Vorteile einbrachte. Der Schauspieler Attila Hörbiger allerdings, der schon vor der Annexion Mitglied der illegalen österreichischen NSDAP war, konnte keinen Vorteil daraus ziehen, denn nach Ansicht der Nationalsozialisten konnte er aufgrund seiner „Jedermann“-Rolle zu leicht mit den Juden in Verbindung gebracht werden.⁶⁵⁰

Reiter hingegen eignete sich für die Nationalsozialisten hervorragend als Märtyrer. Der Komponist und ehemalige Direktor des Mozarteums trat vehement für die Tonalität in der Musik ein und warnte vor der Atonalität und dem „Judentum in der Musik“.⁶⁵¹ Landesstatthalter Dr. Reitter sagte über ihn in einer Huldigungsrede 1938, „daß erst ein ganzes System habe beseitigt werden müssen, damit dieser große Mann (...) dort stehen könne, wo er hingehöre.“⁶⁵²

Richard Strauß nutzte die ihm gebotene Gelegenheit und dirigierte in Berlin anstelle von Bruno Walter. Zudem übernahm er den vakanten Platz bei den Bayreuther Fest-

⁶⁴⁶ vgl. Gallup, S. 89

⁶⁴⁷ vgl. Thumser, S. 337/338

⁶⁴⁸ vgl. ebd., S. 338

⁶⁴⁹ vgl. ebd., S. 339/340

⁶⁵⁰ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 127

⁶⁵¹ vgl. ebd., S. 127

⁶⁵² ebd., S. 128

spielen. Auch Clemens Krauss, Karl Böhm und Herbert von Karajan profitierten von der Emigration der älteren Generation und stellten sich so in gewisser Weise dem Regime zur Verfügung.⁶⁵³

Vor allem Strauss und Furtwängler wähten ihre Entscheidungen unpolitisch und rein in künstlerischem Interesse getroffen zu haben. Goebbels machte jedoch in einem Brief an Furtwängler, der in der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 12. April 1933 abgedruckt war, unmissverständlich klar, dass sich ein Künstler zwar unpolitisch fühlen, aber keinesfalls unpolitisch sein könne.⁶⁵⁴ Es ist bezeichnend für ein totalitäres Regime, den Künstler in der Ausübung seines Berufs sowie auch als Privatperson zu kontrollieren. Er kann sich dem nicht entziehen, und deshalb kann sein ganzes Verhalten politisch gedeutet werden: Sei es als Stellungnahme für oder gegen das Regime.⁶⁵⁵ Strauß und Furtwängler waren aber so prominent und einflussreich, dass die Nationalsozialisten nicht auf sie verzichten konnten. Zum einen, weil sie sonst unglaublich geworden wären, wenn sie auch gegen „arische“ Künstler vorgegangen wären, zum anderen, weil sich die Berühmtheit des Komponisten und des Dirigenten ausgezeichnet für eigene Zwecke nutzen ließ.⁶⁵⁶

3.1 CLEMENS KRAUSS

Clemens Krauss war für die Salzburger Festspiele von besonderer Bedeutung im Zusammenhang mit seiner Funktion als Leiter der Wiener Staatsoper (1929-1934), die er durch Neuorganisation zu glanzvollen Erfolgen führte, womit er auch eine herausragende Stellung bei den Festspielen einnahm. Krauss dirigierte in seiner Amtszeit mehr Aufführungen als alle anderen Dirigenten, die mit ihm bei den Festspielen waren.⁶⁵⁷ Wegen seines Erfolges versuchte er schon 1931, Bruno Walter bei den Festspielen zu verdrängen und die künstlerische Leitung zu übernehmen.⁶⁵⁸

In Krauss' Repertoire standen vor allem Werke von Richard Strauss, die er meisterhaft dirigierte. Clemens Krauss und Richard Strauss verband eine Freundschaft, die sich günstig auf die Darbietungen von Strauss' Opern auswirkte. Strauss und Krauss hatten ihre erste Begegnung 1910, als Krauss Konservatist bei den Wiener Philhar-

⁶⁵³ vgl. Gallup, S. 120/121

⁶⁵⁴ vgl. Splitt, S. 1

⁶⁵⁵ vgl. ebd., S. 2

⁶⁵⁶ vgl. Levi, Erik: Towards an Aesthetic to Fascist Opera. In: Berghaus, Günter (Hrsg.): Fascism and theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945. Oxford 1996, S. 260-276, S. 265

⁶⁵⁷ vgl. Fischer, S. 131

⁶⁵⁸ vgl. Gallup, S. 94

monikern war. Ihre erste dramaturgische Zusammenarbeit fand 1931 bei „Die Frau ohne Schatten“ mit Lothar Wallerstein als Regisseur statt. Strauss, der sonst sehr eigen in der Umarbeitung seiner Werke durch Dirigenten war, akzeptierte 1933 Krauss' Änderungsvorschläge für „Die Ägyptische Helena“. Die Generalprobe zur „Die Liebe der Danae“ bei den Salzburger Festspielen 1944 würdigte der ergriffene Strauss mit den Worten „Vielleicht sehen wir uns in einer besseren Welt wieder“.⁶⁵⁹ Ein Jahr nach seiner Berufung an die Wiener Staatsoper übernahm Krauss auch die Leitung der Wiener Philharmoniker. Doch Krauss war in Wien umstritten, vor allem weil er sich nicht an das autoritäre Dollfuß-Regime anpasste und Werke von Alban Berg, Hindemith, Strawinsky, Krenek und Weill aufführte.⁶⁶⁰ Otto Stieglitz gab eine Schrift mit dem Titel „Das Forum“ heraus, in der er polemische Kritik an der Wiener Oper unter Clemens Krauss übte. Des Weiteren tat sich Stieglitz mit rassistischen und antisemitischen Äußerungen hervor. Es wurde Anklage gegen ihn erhoben, doch offenbar gab es Hintermänner, die nicht zu Tage traten. Die Heimwehr schien ihn sich zu Nutze gemacht zu haben. Hugo Burghauser, der Orchestervorstand der Philharmoniker, Heimwehrer und Freund von Vizekanzler Fey, stand Krauss ablehnend gegenüber und intrigierte gegen ihn.⁶⁶¹ Immerhin gelang es ihm, dass sein Freund Fey das Disziplinarverfahren gegen ihn abwies und in Krauss' Vertragsverlängerung eine dubiose Kündigungsklausel einbaute.⁶⁶²

Obwohl Krauss der Vertrag nicht genehm war, unterschrieb er ihn für ein weiteres Jahr und schlug das Angebot, die Direktion der Münchner Oper zu übernehmen, aus. Der bisherige Leiter Hans Knappertsbusch, der in seiner Amtsführung sehr nachlässig war, hatte sich den neuen Machhabern gegenüber feindselig gezeigt und sollte ausgetauscht werden. Hauptgrund war jedoch, dass Hitler Knappertsbusch als Operndirigent für untauglich hielt und ihm allenfalls Konzerte anvertrauen wollte.⁶⁶³

Unterdessen bemühte sich Krauss in Wien immer wieder um einen Wegfall der Kündigungsklausel. Als er damit keinen Erfolg hatte, entschied sich Krauss dafür, nach Berlin zu gehen.⁶⁶⁴ Wilhelm Furtwängler war zuvor von dieser Aufgabe zurückgetre-

⁶⁵⁹ vgl. Kende, Götz Klaus: Richard Strauss und Clemens Krauss. Eine Künstlerfreundschaft und ihre Zusammenarbeit an „Capriccio“ (op. 85) Konversationsstück für Musik. München 1960, o. S.

⁶⁶⁰ vgl. Kater, S. 96

⁶⁶¹ vgl. Kende, Götz Klaus/Scanzoni, Signe: Der Prinzipal. Clemens Krauss; Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse, Tutzing 1988, S. 152/153

⁶⁶² vgl. ebd., S. 171/172

⁶⁶³ vgl. Kater, S. 90

⁶⁶⁴ vgl. ebd., S. 179

ten. Krauss nahm auch einige seiner besten Sänger mit nach Berlin.⁶⁶⁵ In Österreich traf er mit seinem Beschluss auf wenig Zustimmung: Während einer „Falstaff“-Aufführung gab es massive Proteste gegen den Dirigenten.⁶⁶⁶

Die Presse war unterschiedlicher Auffassung. Während das Salzburger Volksblatt die Reize Berlins auf einen Künstler wie Krauss als Motiv für den Weggang in den Vordergrund stellt und politische Gründe ausschloss („politisch ist Krauß (sic!) niemals hervorgetreten“),⁶⁶⁷ so empfand die Salzburger Chronik die Demission von Krauss als eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber dem Vaterland.⁶⁶⁸ Krauss' Kontakte zu Berlin führten schließlich dazu, dass er und seine Frau Viorica Ursuleac in Wien beschattet wurden und die Polizei ihre Wohnung durchsuchte, weil man vermutete, dass die Sängerin, die nun in Berlin Karriere machte und ihr Mann mit den Nazis paktierten.⁶⁶⁹ Außerdem unterhielt Krauss ein Bündnis mit einigen österreichischen Nationalsozialisten, um sich so wirksam dem Dollfuß-Regime zu widersetzen, wie dies vor dem Anschluss allgemein als geeignete Maßnahme betrachtet wurde.⁶⁷⁰

Schon bald nach seinem Abschied erinnerte sich die Presse wieder wohlwollend an Krauss' Dirigentenzeit.

„Krauß' (sic!) Wiedergabe der Werke von Richard Strauß (sic!) war eine Aktivpost der Wiener Oper, ein Glanzpunkt der Salzburger Festspiele. Unter seinem Stab blühte die Musik, die Oper wurde das geistvollste Lustspiel unserer Zeit und ihr österreichischer Beigeschmack war die höchste Delikatesse dabei.“⁶⁷¹

Wie die blumige Sprache andeutet, wird in diesem Zeitungsartikel vor allem auf den „Rosenkavalier“ Bezug genommen, der 1935 unter der Leitung von Josef Krips aufgeführt wurde. Der neue Dirigent konnte nicht so leicht an die Erfolge von Krauss anknüpfen. „Herr Krips gibt solide, einfachere Kost“⁶⁷², urteilt das Salzburger Volksblatt. Nun gab es auch Verständnis für Krauss' Weggang. Man erkannte sein Bedürfnis nach neuen Entfaltungsmöglichkeiten an, doch die politische Lage warf einen dunklen Schatten.

⁶⁶⁵ vgl. Gallup, S. 133

⁶⁶⁶ vgl. Kende/Scanzoni, S. 179/180

⁶⁶⁷ vgl. KB.: „Clemens Krauß (sic!) nach Berlin berufen“, Salzburger Volksblatt, 11. Dezember 1934, S. 6

⁶⁶⁸ vgl. „Clemens Krauß (sic!) nach Berlin berufen“, Salzburger Chronik, 11. Dezember 1934, S. 1

⁶⁶⁹ vgl. Kende/Scanzoni, S. 183

⁶⁷⁰ vgl. Kater, S. 106

⁶⁷¹ Kunz, Otto: „Der ‚Rosenkavalier‘ unter neuer Leitung“, Salzburger Volksblatt, 31. Juli 1935, S. 5/6

⁶⁷² vgl. ebd., S. 5/6

„Es ist ja eigentlich ein Kompliment für Österreich, daß auf diesen prominentesten musikalischen Posten Deutschlands ein Österreicher berufen wurde – Österreich die Fundgrube von Talenten, die Quelle von künstlerischen Begabungen, die seit jeher aus Deutschland speist. Wären die politischen Verhältnisse zwischen den beiden Ländern ungetrübt wie früher, so würde man mit einem Schmunzeln und Stolz davon Kenntnis nehmen. Wie Clemens Krauß über die politisch heikle Situation persönlich hinweggekommen ist, wissen wir nicht. In Wien hat man ihm den Sprung nach Berlin nicht ganz unbegreiflicherweise sehr nachgetragen. Krauß hat das in Kauf genommen, weil er offenbar diese Gelegenheit, die wohl ein zweitesmal nicht wiederkehrt, nicht auslassen wollte.“⁶⁷³

In Berlin blieb Krauss nur zwei Jahre, denn Tietjen wollte seine Entlassung,⁶⁷⁴ so dass Krauss 1937 nach München zog.⁶⁷⁵ Dies war im Interesse Hitlers, der Clemens Krauss dazu auserkoren hatte, das Kulturleben in München aufzuwerten und dafür dem Dirigent besondere Anreize und finanzielle Mittel anbot.⁶⁷⁶

Später musste sich Krauss Vorwürfe gefallen lassen, er habe während dieser Zeit die Salzburger Festspiele schädigen wollen. In der Tat wurden jedoch keine Künstleranforderungen aus Salzburg an ihn gestellt. In München vermied er es, Gegenveranstaltungen zu den Festspielen zu planen. Außerdem stellte er 1937 seinen Münchner „Sachs“-Darsteller Nissen den Salzburgern zur Verfügung, nachdem deren Hauptdarsteller erkrankt war.⁶⁷⁷

Krauss selbst kehrte erst durch personelle Veränderungen 1939 nach Salzburg zurück. Friedrich Rainer sollte die Leitung der Festspiele übernehmen. Die Entscheidungsgewalt über alle Belange der Festspiele lag jedoch bei Schlösser und Goebbels in Berlin. Außerdem war Rainer an Kerber in Wien gebunden. Beide entschlossen sich, Clemens Krauss zurück nach Salzburg zu holen.⁶⁷⁸ Kerber bat ihn, „Don Giovanni“ zu dirigieren. „Die Vorstellung war schlecht, da nur geringe Probenmöglichkeiten waren und die Besetzung trotz guter Sänger nicht einheitliches Niveau, geschweige denn Festspielniveau hatte.“ So äußerte sich Krauss später über diese Ausführung und entschied sich, in den nächsten Jahren bei den Festspielen nur noch

⁶⁷³ Kunz, Otto: „Clemens Krauß (sic!), Weingartner und die Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 5. Januar 1935, S. 7

⁶⁷⁴ vgl. Kende/Scanzoni, S. 208

⁶⁷⁵ vgl. ebd., S. 217

⁶⁷⁶ vgl. Kater, S. 100-103

⁶⁷⁷ vgl. Kende/Scanzoni, S. 253/254

⁶⁷⁸ vgl. Gallup, S. 168

Konzerte zu übernehmen.⁶⁷⁹ 1939 wurde Krauss auch als Direktor des Mozarteums berufen.⁶⁸⁰

Am 13. September 1941 erhielt Krauss die Ernennung zum künstlerischen Leiter und Intendanten der Salzburger Festspiele. Er trat sein Amt 1942 auf Bitten der Festspiele an.⁶⁸¹ Krauss erhielt einen Vertrag über zehn Jahre und war unmittelbar dem Gauleiter unterstellt. Seine Vorschläge für den Spielplan musste er bei Goebbels und dem Salzburger Gauleiter, zu dieser Zeit Adolf Scheel, Genehmigung einreichen. Innerhalb dieses Rahmens wurde Krauss künstlerische Freiheit zu gebilligt. Mit der Berufung Krauss' sollte sichergestellt werden, dass die Festspiele im Hinblick auf die erhofften Friedenszeiten herausragende Inszenierungen zu leisten im Stande sein würden, um damit in der ganzen Welt einen besonderen Maßstab zu setzen.⁶⁸² Krauss stellte einen 10-Jahres-Plan auf, mit dem er die Festspiele auf neue künstlerische Höhen bringen wollte.⁶⁸³ Das Propagandaministerium stattete ihn trotz Krieg mit reichlichen Mitteln für sein Vorhaben aus.⁶⁸⁴ Um für eine bessere Qualität der Aufführungen zu sorgen, forderte Krauss, nicht mehr als zwei bis drei Opern bei den Festspielen anzusetzen.⁶⁸⁵ Darüber hinaus machte Krauss es sich zur Aufgabe,

„den Salzburger Festspielgedanken wirklich in die Bahn lenken zu können, die von allen Kunstfreunden und von allen Künstlern gewünscht wurde und gewünscht wird. In Zukunft soll es Salzburg nur noch Vorstellungen geben, die allein für Salzburg sind und die nur in Salzburg gehört werden können. Es wird also nur mehr eigene Vorstellungen geben, keine Wiederholungen von Aufführungen der Wiener oder Münchner Oper.“⁶⁸⁶

Goebbels hoffte, dass Krauss Mozart und Gluck vermehrt aufführen würde. Krauss spielte aber auch sehr viele Werke seines Freundes Richard Strauss. Von 1942-1944 beherrschte er die Festspiel-Szene und engagierte die besten Künstler, die er bekommen konnte. Walter Felsenstein und Stefan Hlawa kamen, um „Figaro“ neuinszenieren. Die Sängerrollen besetzte Krauss mit Hans Hotter, Erich Kunz und Gustav

⁶⁷⁹ vgl. Kende/Scanzoni, S. 254

⁶⁸⁰ vgl. ebd., S. 297

⁶⁸¹ vgl. ebd., S. 250

⁶⁸² „Salzburger Festspiele im Zeichen neuer Ideen“, aus: „Theater und Kunst“, Kleine Volkszeitung, Wien, 30. August 1942, o. S.

⁶⁸³ vgl. Posch, Franz: „Die Salzburger Festspiele“, Neuigkeits Weltblatt Wien, 30. August 1942, o. S.

⁶⁸⁴ vgl. „Festspiele mit Weltgeltung“, Salzburger Landeszeitung, 7. August 1942, S. 1/2

⁶⁸⁵ vgl. „Die Salzburger Festspiele 1942“, aus: „Aus deutschem Kulturschaffen“, Das kleine Volksblatt Wien, 30. August 1942, o. S.

⁶⁸⁶ „Festspiele mit Weltgeltung“, Salzburger Landeszeitung, 7. August 1942, S. 1/2

Neidlinger. Außerdem holte er Rudolph Hartmann für „Arabella“. Die Orchesterkonzerte dirigierte Richard Strauss, Willem Mengelberg und Ernest Ansermet.⁶⁸⁷

Ferner bemühte sich Krauss, den österreichischen Charakter der Festspiele zu erhalten. 1942 gab es bereits erste Versuche, dem Ensemble aus Berlin ein Engagement bei den Festspielen zu verschaffen. Krauss aber holte seine Münchner Sänger nach Salzburg, nachdem er die Festspiele dort aufgegeben hatte. Das Münchner Ensemble gehörte zu den besten der damaligen Zeit. Zudem war Krauss bemüht, möglichst viele einheimische Künstler zu verpflichten.⁶⁸⁸ Auch die Probleme von Krauss mit der Wiener Oper und den Philharmonikern konnten bereinigt werden. Krauss setzte sich zusammen mit dem Orchestervorstand für ihre Teilnahme an den Festspielen ein obwohl die Oper zu diesem Zeitpunkt Wehrmachtskonzerte zu geben hatte. Die Philharmoniker machten deutlich, dass sie gerne mit Krauss zusammenarbeiteten.⁶⁸⁹ Goebbels interessierte sich nicht für die Schwierigkeiten, die Clemens Krauss mit den Wiener Philharmonikern und dem Chor der Staatsoper hatte.⁶⁹⁰ Er war voll des Lobes über Clemens Krauss und sehr zufrieden, ihn zum künstlerischen Leiter der Salzburger Festspiele gemacht zu haben, die durch ihn sie eine „noch nicht dagewesene Höhe“⁶⁹¹ erreichten. Trotz dieser Wertschätzungen übergab ihn Clemens Krauss jedoch bei Entscheidungen, und wandte sich direkt an Hitler, um bei ihm seine eigenen Interessen durchzusetzen.⁶⁹² In Kriegszeiten verwies der Führer ihn aber wieder an seinen Propagandaminister.⁶⁹³

Immer wieder gab es Ärger mit Clemens Krauss, der sich zunehmend den Unbill der Machthaber zuzog: „Dieser ist ein Dirigentenfürst geworden und hat sich Allüren angeeignet, die absolut gegen ihn sprechen.“⁶⁹⁴ Auch Scheel war mit Krauss unzufrieden und teilte dies dem Propagandaminister mit, der beschloss, dem Dirigenten gelegentlich einen „Dämpfer (zu) setzen.“⁶⁹⁵ Dessen Vorschläge für den Spielplan der Festspiele 1943 fanden bei Goebbels nur geringen Anklang. Nach seiner Ansicht

⁶⁸⁷ vgl. Gallup, S. 172

⁶⁸⁸ vgl. Kende/Scanzoni, S. 254/255

⁶⁸⁹ vgl. ebd., S. 259/260

⁶⁹⁰ vgl. Goebbels' Tagebücher, 10. April 1942; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Band 4, April-Juni 1942. München 1998, S. 77

⁶⁹¹ vgl. Goebbels' Tagebücher, 29. August 1942; Fröhlich: Teil II, Bd. 5, S. 420/421

⁶⁹² vgl. Kater, S. 109

⁶⁹³ vgl. Hanisch, S. 144

⁶⁹⁴ Goebbels' Tagebücher, 27. März 1943; Fröhlich: Teil II, Bd. 7, S. 652

⁶⁹⁵ ebd.

passten sie nicht zu den herrschenden Verhältnissen. Krauss nehme keine Rücksicht auf die Kriegssituation und schon gar nicht auf den „Totalen Krieg“.⁶⁹⁶

1943 missfielen Goebbels die Festspiele. „Sie sind unter der etwas eigenwilligen Führung von Clemens Krauß (sic!) sehr daneben geraten. Krauß verliert sich etwas in literarische und musikalische Experimente, was der Sache keineswegs zum Vorteil gereicht. Ich werde mich in die Vorarbeiten für Salzburg demnächst etwas stärker einschalten.“⁶⁹⁷

Krauss war bei den Nationalsozialisten nur wegen seines Könnens geachtet. Ansonsten standen sie ihm skeptisch gegenüber, da er nie ein Bekenntnis zum Nationalsozialismus abgelegt hatte und mit deren Ideologie offenbar nichts anfangen konnte.⁶⁹⁸

Deshalb lehnte er auch das goldene Parteiabzeichen ab, das ihm an seinem 50. Geburtstag als Ehrung für die Neugestaltung der Münchner Oper verliehen werden sollte.⁶⁹⁹ Es ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, dass Krauss um seines persönlichen Vorteils willen Äußerungen nach dem Geschmack der Nationalsozialisten abgab und sich bei verschiedenen einflussreichen Männern und bei NS-Veranstaltungen für Konzerte zur Verfügung stellte.⁷⁰⁰

Obwohl Clemens Krauss sich sehr für die Festspiele eingesetzt hatte, musste er sich auch in dieser Hinsicht nach Kriegsende rechtfertigen. Als Leiter der Festspiele hatte er eine Dienstwohnung mit vier Zimmern auf Schloss Leopoldskron bekommen.⁷⁰¹

Diese Wohnung nutzte er nach eigenen Angaben nur im Sommer, und über die Erbschaftsverhältnisse des Schlosses wusste er nicht Bescheid. Außerdem habe ihm Baron Puthon zur Annahme der Zimmer geraten. Einen Dienstwagen habe er nie besessen, sondern sein Privatauto benutzt, für das er sich Benzin erbettelt habe. Eine erhöhte Zuweisung von Lebensmitteln sei nur zur Bewirtung von Gästen erfolgt.⁷⁰²

Des Weiteren musste Krauss klar stellen, dass er nicht auf eine Auflösung der Festspielhausgemeinde hingewirkt hatte, sondern dass sie durch die Schaffung einer selbstständigen Intendanz für die Festspiele überflüssig wurde.⁷⁰³

⁶⁹⁶ vgl. Goebbels' Tagebücher, 6. Mai 1943; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Band 8, April-Juni 1943. München 1998, S. 310

⁶⁹⁷ Goebbels' Tagebücher, 12. August 1943; Fröhlich, Elke: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Diktate 1941-1945. Band 9, Juni-Oktober 1943. München 1998, S. 278

⁶⁹⁸ vgl. Kende/Scanzoni, S. 192 und Kater, S. 105

⁶⁹⁹ vgl. Kende/Scanzoni, S. 261

⁷⁰⁰ vgl. Kater, S. 107/110

⁷⁰¹ vgl. Kende/Scanzoni, S. 250

⁷⁰² vgl. ebd., S. 255/256

⁷⁰³ vgl. ebd., S. 255

3.2 RICHARD STRAUSS

Nachdem Max Reinhardt Deutschland verlassen hatte und Hugo von Hofmannsthal, Franz Schalk und Alfred Roller bereits gestorben waren, blieb als herausragende Persönlichkeit der Salzburger Festspiel-Gründer nur noch Richard Strauss übrig, der die weitere Entwicklung der Festspiele im Nationalsozialismus verfolgen konnte. Unter diesem Gesichtspunkt verdient das Verhalten des Gründungsmitglieds Strauss besondere Beachtung. Strauss engagierte sich erst seit 1932 mit „Fidelio“ und einigen Orchesterkonzerten wieder für die Salzburger Festspiele, nachdem er 1924 sein Amt als Präsident niedergelegt hatte.⁷⁰⁴

Seit 1917 war er Mitglied bei der Festspielhaus-Gemeinde,⁷⁰⁵ und ab 1918 saß er durch Franz Schalk, mit dem er im Herbst 1918 die Direktion der Wiener Staatsoper übernahm, auch im Kunstrat.⁷⁰⁶ Als Dirigent und Komponist stellte er sich für Veranstaltungen der Festspielhaus-Gemeinde zur Verfügung.⁷⁰⁷ Er stellte Verbindungen zu Kunstförderern in Europa und Amerika her.⁷⁰⁸ Auf seinen Tournéeen propagierte er den Festspielgedanken und sammelte Gelder für die Festspielhaus-Gemeinde. Vor allem in den USA fand er Sponsoren, unter anderem einen, der gegen ein Bergbaumonopol in Österreich die Gelder für den Bau beschaffen wollte.⁷⁰⁹

1921 kam es zu einem Konflikt zwischen der Wiener und der Salzburger Sektion der Festspielhaus-Gemeinde, da die Salzburger eigenmächtig ein Programm für die Festspiele aufgestellt hatten. Dies missfiel vor allem Richard Strauss, der dagegen Protest einlegte. Insbesondere die Verschmelzung von Aktivitäten des Mozarteums und der Festspiele verärgerten ihn und Schalk.⁷¹⁰ Ab 1922 war Strauss Präsident der Festspielhaus-Gemeinde, nachdem ihm Hofmannsthal zur Annahme des Amtes geraten hatte.⁷¹¹ 1923 ließ er für seine Südamerika-Tournee Werbeschriften über die Festspiele in Spanisch und Portugiesisch verfassen. Die Werbung gestaltete sich jedoch aufgrund der mangelnden Aufmerksamkeit sehr schwierig.⁷¹²

Sein Interesse an den Festspielen trübte sich, als Bernhard Paumgartner, der Direktor des Mozarteums, eine größere Rolle bei den Festspielen einzunehmen schien. Strauss

⁷⁰⁴ vgl. Kaut, S. 265, S. 269

⁷⁰⁵ vgl. Gallup, S. 27

⁷⁰⁶ vgl. ebd., S. 27

⁷⁰⁷ vgl. Fischer, S. 112

⁷⁰⁸ vgl. ebd., S. 113

⁷⁰⁹ vgl. Gallup, S. 39

⁷¹⁰ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 29/30

⁷¹¹ vgl. Gallup, S. 46

⁷¹² vgl. Fischer, S. 113

schätzte ihn nicht als Künstler und wollte sich deshalb aus dem Geschäft zurückziehen.⁷¹³ 1924 legte er die Präsidentschaft nieder, was nach Fischer einen großen Verlust darstellte, da Strauss ein anerkannter Künstler war und Organisationstalent sowie Repräsentationsfähigkeit besaß.⁷¹⁴ Gallup ist der Meinung, Strauss sei der bürokratischen Konflikte überdrüssig und habe nur noch Programmvorschläge gemacht, er sei zum Strohmann anderer Interessensvertreter verkommen und habe daher die Lust verloren.⁷¹⁵ Nach 1924 wirkte Strauss bei den Festspielen als Dirigent nicht mehr mit, da er sich Anfang 1925 auch von der Staatsoper zurückzog. Eine Weiterarbeit bei den Festspielen wäre bei diesem Rückzug schädlich gewesen, Strauss blieb aber im Kunstrat.⁷¹⁶ Im August 1932 erregte er Aufsehen, weil er in einem Interview mit den Zürcher Neuesten Nachrichten den Schweizern die Idee unterbreitet hatte, dass sie selbst Festspiele in ihrem Land veranstalten sollten.⁷¹⁷

Strauss war nicht nur als Gründungsmitglied, sondern auch als Komponist für die Festspiele besonders wichtig. Die Aufführung seiner Werke ist eng verbunden mit Clemens Krauss, der durch die Umgestaltung der Staatsoper große Erfolge erzielte und die Opern in Salzburg zu größerer Bedeutung brachte. Krauss galt als der beste Strauss-Dirigent der damaligen Zeit. 1926 kam er zum ersten Mal mit „Ariadne auf Naxos“ nach Salzburg, der ersten Strauss-Aufführung bei den Festspielen. Durch ihn wurde Strauss zum meist gespielten Komponisten nach Mozart.⁷¹⁸ Ab 1929 war der „Rosenkavalier“ das Kernstück der Festspiele. Er erreichte das Volk und lenkte den Blick auf das Barocktheater mit dessen überzeitlichen Werten. Außerdem würde an ihm der österreichische Theatergeist deutlich. Die barocke Ausstattung tat ihr übriges. Für dieses Stück sei Krauss als Dirigent unersetzlich gewesen.⁷¹⁹ 1932 und 1933 kam „Die Frau ohne Schatten“ als Übernahme aus Wien zu den Festspielen.⁷²⁰

Während seine Werke auch weiterhin in Salzburg gespielt wurden, geriet Strauss in die Fänge der Nationalsozialisten. 1933 rief er internationale Empörung hervor, weil er die Konzerte von Bruno Walter in Berlin übernahm. Die näheren Umstände wurde bereits behandelt. Es muss jedoch nochmals erwähnt werden, dass Strauss auf Drängen seiner dem Nationalsozialismus verbundenen Freunde Hugo Rasch und Julius

⁷¹³ vgl. Gallup, S. 41

⁷¹⁴ vgl. Fischer, S. 114

⁷¹⁵ vgl. Gallup, S. 47/49/50

⁷¹⁶ vgl. Fischer, S. 114

⁷¹⁷ vgl. Fuhrich/Prossnitz, S. 128

⁷¹⁸ vgl. Fischer, S. 225

⁷¹⁹ vgl. ebd., S. 227

⁷²⁰ vgl. ebd., S. 231

Kopsch handelte, die er beide aus der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“ kannte.⁷²¹ Strauss wollte mit der Annahme des Dirigates hauptsächlich dem Orchester einen Dienst erweisen und verzichtete auch auf seine Gage. Trotzdem rettete er die Nationalsozialisten damit vor einer großen Blamage. Viele hatten nämlich bereits ihre Karten zurückgegeben, als sie hörten, dass Walter nicht dirigieren würde. Strauss konnte diesen Verlust wieder wettmachen.⁷²² Auf internationaler Ebene erntete er dafür mehr Schmach, als er von den Deutschen Anerkennung bekommen konnte. Nicht zuletzt könnten auch persönliche Animositäten eine Rolle gespielt haben. Strauss verkannte aber im Nachhinein nicht, dass seine Entscheidung eine politische Tragweite hatte, die ihm selbst eher zum Schaden gereichte, da er nun in der jüdischen Presse als Antisemit verrufen war. In seinem Memorandum vom 10. Juli 1935 bekannte er deshalb ganz deutlich, dass er mit der nationalsozialistischen Judenpolitik nicht einverstanden war.⁷²³ Diese Haltung sollte ihm später auch Probleme mit dem Regime einbringen, doch zunächst war er bei den Nationalsozialisten noch hochgeschätzt, und sie machten ihn am 15. November 1933 zum Präsidenten der Reichsmusikkammer. Strauss gab später vor, nichts davon gewusst und auch nichts dafür getan zu haben. Es gibt jedoch Dokumente,⁷²⁴ die beweisen, dass Strauss von seiner bevorstehenden Ernennung in Kenntnis gesetzt wurde, wie z. B. ein Telegramm aus dem Reichspropagandaministerium vom 10. November 1933 beweist: „REICHSMINISTER GOEBBELS BEABSICHTIGT SIE ZUM PRÄSIDENTEN DER REICHSMUSIKKAMMER ZU BERUFEN ERBITTE DRAHTANTWORT OB SIE DIE BERUFUNG ANNEHMEN (...)“⁷²⁵

Mit der Übernahme dieses Amtes glaubte Strauss wohl, einige seiner kulturpolitischen Interessen durchsetzen zu können, die in einigen Bereich, z. B. bei der Ablehnung des Jazz, durchaus mit nationalsozialistischen Ideen übereinstimmten.⁷²⁶ Mit seiner Aversion gegen italienische Opern und das Genre Operette stand er hingegen ziemlich allein,⁷²⁷ denn die Machthaber legten Wert auf Volksverbundenheit und wollten außerdem die guten Beziehungen zu Italien nicht gefährden.⁷²⁸ Wahrscheinlich führte sein Engagement als Präsident der Reichsmusikkammer letztlich dazu, dass er seine Teilnahme bei den Salzburger Festspielen absagen musste. Da die Ös-

⁷²¹ vgl. Splitt, S. 42/43

⁷²² vgl. Boyden, S. 291 und Kater, S. 396

⁷²³ vgl. Splitt, S. 46

⁷²⁴ vgl. ebd., S. 80-84

⁷²⁵ zitiert nach Splitt, S. 81

⁷²⁶ vgl. Splitt, S. 117

⁷²⁷ vgl. ebd., S. 131/132

⁷²⁸ vgl. ebd., S. 135

reicher mit Salzburg so offensichtlich gegen den Nationalsozialismus demonstrierten, wäre es ideologisch nicht vertretbar gewesen, hochrangige Kulturträger wie Strauss an das Nachbarland auszuleihen. Die Bitte, nicht in Salzburg aktiv zu werden, kam, wie auch aus dem bereits erwähnten Brief von Strauss an Puthon hervorgeht, einem Befehl gleich, dem Strauss in diesem Fall Folge leistete. Er ließ es sich aber dennoch nicht nehmen, als Privatperson nach Salzburg zu reisen und an den Feierlichkeiten zu Ehren seines 70. Geburtstags wenigstens im Publikum teilzunehmen. Allgemeine Verwirrung stiftete er, als Krauss ihn nach der Aufführung von „Elektra“ auf die Bühne holte, weil man nicht mit seiner Anwesenheit gerechnet hatte.⁷²⁹

Auch in Deutschland wurde sein Geburtstag pompös zelebriert. Strauss war gebildet von der Bewunderung und dem Respekt, den man ihm zollte,⁷³⁰ und weigerte sich, Stefan Zweig als Librettisten aufzugeben. Strauss wollte unbedingt, dass Zweig seine Arbeit an „Die schweigsame Frau“ fortsetze. Er traf sich deshalb wiederholt mit Goebbels, um ihn von der Wichtigkeit dieser Zusammenarbeit zu überzeugen, zu dem er damals noch eine gute Beziehung hatte. Außerdem glaubte Strauss, in der Reichsmusikkammer herrsche ein gutes und herzliches Verhältnis, was nicht den Tatsachen entsprach. Zweig versuchte ihm deshalb deutlich zu machen, welche historische Bedeutung seine Stellung habe und dass seine Handlungen deshalb von besonderem Interesse seien.⁷³¹

In der Tat waren ihm einige Kreise nicht sehr freundlich gesinnt. Vor allem Alfred Rosenberg attackierte ihn heftig und wandte sich dazu an Goebbels, der ihm im Hinblick auf die nationalsozialistische Ideologie kaum Gegenargumente zur Verteidigung von Strauss entgegenbringen konnte.⁷³² Erschwerend kam hinzu, dass Strauss geldgierig vorgeworfen wurde – er für hatte die Übernahme eines Konzertes der Berliner Philharmoniker 2000 Reichsmark mehr verlangt –⁷³³ und seine Schwiegertochter Vierteljüdin war. Ausschlaggebend für seinen erzwungenen Rücktritt war jedoch die Anschuldigung von Albert Backhaus, die besagte, Strauss vernachlässige seine Pflichten als Reichsmusikkammerpräsident. Das Hauptgeschäft werde vom Geschäftsführer der Reichsmusikkammer Heinz Ihler getragen.⁷³⁴ Goebbels wartete nur

⁷²⁹ vgl. Boyden, S. 305

⁷³⁰ vgl. ebd., S. 303/304

⁷³¹ vgl. ebd., S. 309

⁷³² vgl. Splitt, S. 204-206

⁷³³ vgl. Boyden, S. 309

⁷³⁴ vgl. Splitt, S. 209-211

eine günstige Gelegenheit ab, um Strauss zu entlassen. Diese bot sich, als die Gestapo einen an Zweig gerichteten Brief in die Hände bekam, in dem Strauss bekannte, er sei nicht mit der nationalsozialistischen Rassenpolitik einverstanden. In der Folge wurde Strauss am 06. Juli 1935 seines Amtes enthoben.⁷³⁵

Strauss war von den Umständen seiner Entlassung sehr getroffen. Er hatte nicht damit gerechnet, dass er als Würdenträger von der Gestapo überwacht würde,⁷³⁶ vor allem weil die Nationalsozialisten Zuschüsse zur Fertigstellung für „Die schweigsame Frau“ gewährt und die Aufführung genehmigt hatten, was letzten Endes auch als taktische Maßnahme gewertet werden kann.⁷³⁷ Erst nach diesen Vorfällen erkannte Strauss, der die politischen Ereignisse bisher herunter gespielt hatte, welcher Gefahr er und seine Familie ausgesetzt waren.⁷³⁸ Das Zerwürfnis mit den Machthabern führte zu Belästigungen und Attacken auf die Familie Strauss durch die Nationalsozialisten.⁷³⁹ Dennoch führten diese Bedrohungen bei Strauss nicht zu einem wirklichen Umdenken im Sinne einer ablehnenden Haltung gegenüber dem Regime, sondern eher zu negativen Äußerungen aus gekränkter Ehre.⁷⁴⁰ Die Situation spitzte sich für den Dirigenten immer weiter zu. Besonders unnachgiebig zeigten sich die Nationalsozialisten, bei der Behandlung der jüdischen Angehörigen von Strauss' Schwiegertochter, die zu einem großen Teil in Konzentrationslager gebracht wurden und dort umkamen. Die Nationalsozialisten wollten damit verhindern, dass Strauss sich noch ein weiteres Mal auflehne.⁷⁴¹

Nach der Niederlegung seiner Ämter konnte sich Strauss wieder in Salzburg engagieren. Im November 1935 dirigierte er einige Konzerte. Zu den Festspielen 1936 wurde er aber aus Rücksicht auf Toscanini und Walter nicht als Aktiver eingeladen.⁷⁴² 1940 kehrte Strauss mit seiner Familie nach Wien zurück, um dort unter dem Schutz seines Freundes, des Gauleiters Baldur von Schirach, ein angenehmeres Leben zu führen.⁷⁴³ Im Sommer 1942 und 1943 dirigierte Strauss wieder bei den Festspielen,⁷⁴⁴ die ihm – angeregt von Clemens Krauss – zu seinem 80. Geburtstag 1944 die Ehre erweisen wollten, seine Oper „Die Liebe der Danae“ uraufzuführen. Wegen des At-

⁷³⁵ vgl. Splitt, S. 218/220 und Kater, S. 43/44

⁷³⁶ vgl. ebd., S. 222/223

⁷³⁷ vgl. ebd., S. 218

⁷³⁸ vgl. ebd., S. 224

⁷³⁹ vgl. Kater, S. 399/400

⁷⁴⁰ vgl. Splitt, S. 224

⁷⁴¹ vgl. Kater, S. 401/402

⁷⁴² vgl. Boyden, S. 326/327

⁷⁴³ vgl. ebd., S. 343, 329

⁷⁴⁴ vgl. Fuhrich/Prossnitz/Jaklitsch, S. 52, 54

tentats auf Hitler wurden dann alle Kunstfeste abgesagt. Krauss konnte jedoch erreichen, dass eine Generalprobe gestattet wurde.⁷⁴⁵

Es bleibt noch eine Frage zu klären: Warum hatte sich Strauss mit den Nationalsozialisten eingelassen und warum war er für sie so bedeutend?

Richard Strauss war als berühmtester lebender deutscher Komponist für die Nationalsozialisten besonders wichtig. Das Wiederaufleben der romantischen Tradition im Kampf gegen die Moderne, begünstigte in besonderer Weise das Werk Richard Strauss' im Dritten Reich.⁷⁴⁶ Seine Musik war zwar zeitgenössisch, richtete sich aber nach klassischen Kompositionsschemata, das heißt, er experimentierte nicht mit Atonalität oder Zwölftonkompositionen.⁷⁴⁷ Mit der erfolgreichen Fortsetzung seiner Arbeit im Nationalsozialismus diente er dem Regime als Beweis für die Richtigkeit ihrer kulturellen Ideologie und brachte den Machthabern zudem sehr viel Prestige ein.⁷⁴⁸

Es ist daher kaum verwunderlich, dass seine Haltung bei Emigranten wie Thomas Mann und Bronislaw Huberman auf wenig Verständnis stößt.⁷⁴⁹ Strauss hingegen fand schon längere Zeit Gefallen an einer Diktatur und äußerte solche Gedanken auch 1928 gegenüber Hofmannsthal.⁷⁵⁰ Er glaubte sicher, einige seiner kulturpolitischen Vorstellungen verwirklichen zu können, wenn er sich mit den Nationalsozialisten arrangiere. Er musste jedoch bald feststellen, dass es zwar gewisse Gemeinsamkeiten gab, die Nationalsozialisten aber nicht seiner elitären Kunst- und Staatsauffassung entsprachen, sondern zu sehr an der Masse orientiert waren, was Strauss abstieß.⁷⁵¹ Dennoch wollte Strauss nicht auswandern, wofür er einige Gründe hatte: Erstens hatte er ein hohes Alter erreicht, zweitens fürchtete er um die Sicherheit seiner Schwiegertochter, wenn diese mit ihrem Mann in Deutschland blieb, drittens glaubte er, mehr Einfluss nehmen zu können, wenn er in Deutschland ausharrte und schließlich sprachen er und seine Familie nur wenig Englisch.⁷⁵² Die Machthaber konnten es sich nicht leisten, Strauss zu verlieren, da er für sie ein wichtiger Botschafter war. Vor allem bei großen Feierlichkeiten, die internationales Interesse auf sich zogen, wie den Reichsmusiktagen, war ein Erscheinen Richard Strauss' für die

⁷⁴⁵ vgl. Boyden, S. 344-350

⁷⁴⁶ vgl. Drewniak, S. 289

⁷⁴⁷ vgl. Splitt, S. 11

⁷⁴⁸ vgl. ebd., S. 17

⁷⁴⁹ vgl. ebd., S. 22/23

⁷⁵⁰ vgl. ebd., S. 37

⁷⁵¹ vgl. ebd., S. 214-216 und Kater, S. 40/41

⁷⁵² vgl. Boyden, S. 315, 319

Nationalsozialisten von besonderer Bedeutung. Deswegen veranstalteten sie zu Strauss' 75. Geburtstag wieder große Feiern,⁷⁵³ obwohl seine politische Einstellung zu Problemen führte.⁷⁵⁴ Aufgrund seiner Prominenz war es für die Nationalsozialisten aber schwierig, Einfluss auf seine Persönlichkeit zu nehmen. Aus Propagandagründen musste sie den berühmten Komponisten feiern, um nicht unglaubwürdig zu werden. Deshalb hatte Strauss weiterhin mit seinen Werken Erfolg, auch wenn er kulturpolitisch versagt hatte.⁷⁵⁵

3.3 WILHELM FURTWÄNGLER

Furtwängler ist im Zusammenhang mit dieser Arbeit vor allem wegen seiner Beziehung zu Toscanini sowie seines Verhalten gegenüber den Nazis interessant. Angesichts seiner internationalen Beliebtheit und seines Repertoires, das sich gut in ihre Kunstideologie einfügte, war er für die Nationalsozialisten von Bedeutung.⁷⁵⁶ Schon bald jedoch stellten sich erste Schwierigkeiten mit dem Künstler ein, denn Furtwängler erkannte den Ernst der Lage nicht. Er war der festen Überzeugung, durch passende Argumente eine Einmischung in seine Arbeit verhindern zu können.⁷⁵⁷ Er glaubte, die Repressionen des Regimes gegenüber den Juden könnten nicht von Dauer sein, und da ihm immer noch Respekt erwiesen wurde, obwohl er sich geweigert hatte, sein Orchester – die Berliner Philharmoniker – gleichzuschalten, stellte sich bei ihm ein trügerisches Gefühl der Sicherheit ein, das so stark war, dass er sich in einem Brief an Goebbels gegen die Verfolgung „wirklicher Künstler“ aussprach.⁷⁵⁸

Noch immer gab es keine Repressionen gegen den Dirigenten. Furtwängler avancierte zum Direktor der Staatsoper unter den Linden und wurde preußischer Staatsrat. Außerdem leitete er die Berliner Philharmoniker und wandte sich gegen rassistische Eingriffe in die Zusammensetzung des Orchesters, wenngleich er sich auch bereit erklärte, deutsche Musiker bei gleicher Eignung zu bevorzugen.⁷⁵⁹ Aber offenbar bezog sich Furtwänglers „Judentreue“ nur auf musikalische Belange, denn die „jüdische“ Meinungsmache in der Presse verurteilte er scharf.⁷⁶⁰ Dennoch setzte er sich immer wieder für verfolgte Künstler und deren Verwandte ein, wenn sie ihn um Hil-

⁷⁵³ vgl. Boyden, S. 315, 329, 334

⁷⁵⁴ vgl. ebd., S. 316

⁷⁵⁵ vgl. Splitt, S. 202, 213, 225

⁷⁵⁶ vgl. Haffner, Herbert: Furtwängler. Berlin 2003, S. 151

⁷⁵⁷ vgl. ebd., S. 147

⁷⁵⁸ vgl. ebd., S. 152/153

⁷⁵⁹ vgl. ebd., S. 160-162

⁷⁶⁰ vgl. ebd., S. 171

fe baten.⁷⁶¹ Furtwängler glaubte, für die Menschen mehr erreichen zu können, wenn er in Deutschland bliebe, und gab die Hoffnung nicht auf, das Regime könne sich noch zum Besseren entwickeln, wenn man darauf mit produktiver Kritik hinwirke.⁷⁶² Deshalb versuchte er, Musiker auf Grundlage des Konzerterlasses vom Juni 1933, der „jedem wirklichen Künstler“ ein Auftreten in Deutschland erlaubte,⁷⁶³ für einige Konzerte aus dem Exil zurückzuholen. Seine Bemühungen blieben ohne Erfolg.⁷⁶⁴ Mit seinem Verhalten befand sich Furtwängler im In- und Ausland, wo sich erste Proteste gegen seine Konzerte formierten, auf Gratwanderung.⁷⁶⁵ Vor allem schätzte der Dirigent seine eigene Situation völlig falsch ein, was er nach dem „Fall Hindemith“ deutlich zu spüren bekommen sollte.⁷⁶⁶ Im März 1934 hatte Furtwängler ohne die Erlaubnis von Hitler Paul Hindemiths „Mathis Sinfonie“ aufgeführt. Auf die Missbilligung der Nationalsozialisten hin ließ Furtwängler einen Aufsatz in der Deutschen Allgemeinen Zeitung veröffentlichen, der im Wesentlichen besagte, der Staat solle sich nicht in die Kunst einmischen. Dies hatte seinen erzwungenen Rücktritt als Vize der Reichsmusikkammer, den Entzug seines Passes und die Überwachung durch die Gestapo zur Folge. Die Presse wurde angewiesen, nicht mehr über Furtwängler zu schreiben.⁷⁶⁷

Furtwängler lehnte es danach ab, je wieder ein festes Engagement in Deutschland anzunehmen. Mit dem Einzug seines Passes war er aber auch von jeder künstlerischen Tätigkeit im Ausland abgeschnitten, und Furtwänglers Reise nach Wien 1935 schien zu platzen, obwohl er dort gerne dirigieren wollte. Deshalb traf er sich mit Rosenberg und Hitler, um die Probleme aus dem Weg zu schaffen. Hitler war schon seit längerer Zeit auf der Suche nach einem Publikumsmagneten für Bayreuth und hatte Furtwängler im Auge. Er wollte den Dirigenten jedoch noch einige Zeit im Unklaren lassen. Für die Genehmigung seiner Reise nach Wien nötigte ihm Hitler ein Engagement in Bayreuth und ein Konzert für das Winterhilfswerk ab.⁷⁶⁸

In Bayreuth stand Furtwängler erst 1937 wieder am Dirigentenpult. Da er aber bei Winifred Wagner und Hermann Tietjen sehr unbeliebt war, bekam dort ab 1939 kein weiteres Dirigat mehr. Dies hatte Hitler gegen den Willen Goebbels auf Betreiben

⁷⁶¹ vgl. Haffner, S. 176

⁷⁶² vgl. ebd., S. 172

⁷⁶³ vgl. ebd., S. 159

⁷⁶⁴ vgl. ebd., S. 179

⁷⁶⁵ vgl. ebd., S. 182

⁷⁶⁶ vgl. ebd., S. 187

⁷⁶⁷ vgl. ebd., S. 188-192, S. 202-204

⁷⁶⁸ vgl. ebd., S. 208

von Winifred Wagner veranlasst.⁷⁶⁹ Unterdessen hatte Furtwängler wieder Kontakte zu den Wiener Philharmonikern geknüpft, bei denen er in der Saison 1938/1939 vier Abonnement-Konzerte übernehmen sollte.⁷⁷⁰ Es war die Wiederaufnahme alter Beziehungen, denn Furtwängler hatte schon einmal, von 1927-1930, zusammen mit Schalk die Leitung der Philharmoniker inne gehabt. Die wirkliche Zusammenarbeit hatte aber nur ein Jahr gedauert. Die Wiener hatten seit längerem Interesse an Furtwängler, vor allem seit Clemens Krauss nach Berlin gewechselt war. Im Zusammenhang mit seinem Fernbleiben bei den Salzburger Festspielen sah man diese Verbindung allerdings nicht so gern, obwohl man den Nazis die Schuld für die Absage gab:

„Die Angelegenheit Furtwängler-Strauß (sic!) beginnt überhaupt eigenartige Beziehungen anzunehmen, bei denen das Künstlerische nicht mehr an absolut erster Stelle steht. Furtwängler, der durch seine plötzliche Absage die Leitung der Salzburger Festspiele im Vorjahre⁷⁷¹ in peinliche Verlegenheit gebracht hat, zerwirft sich nun mit den braunen Machthabern in Berlin, und schon strecken sich in Wien alle Hände nach ihm aus. Gewiß, Furtwängler hat schon vor anderthalb Jahren in einem Brief an Goebbels vor Übergriffen gewarnt und hat seine Stellung zur Umgestaltung der deutschen Musikleben dargelegt; er war also einer der wenigen, denen es eine bevorzugte Stellung noch erlaubte, wenn auch in bescheidenen Grenzen, so doch eine eigene Meinung zu äußern.“⁷⁷²

Mit den Verhandlungen in Wien war auch der Bogen zu den Salzburger Festspielen gespannt, denn das Orchester bat Furtwängler 1937, ein Konzert zu übernehmen, und die Reichsregierung erlaubte Furtwängler und Werner Krauß als einzigen deutschen Künstlern bei den Festspielen teilzunehmen.⁷⁷³ So kam es zu dem berühmten Zusammentreffen zwischen Toscanini und Furtwängler, bei dem Toscanini versuchte, dem jüngeren Kollegen deutlich zu machen, dass man nicht „in einem geknechteten und einem freiem Lande zugleich“ dirigieren könne. Für Furtwängler aber stellte sich dieses Problem nicht, denn er glaubte, „die Menschen sind überall frei, wo Wagner und Beethoven gespielt werden, und wenn sie es nicht sind, so werden sie es beim Anhören dieser Werke.“⁷⁷⁴

Da die Presse offenbar großes Aufheben von dem Gespräch machte, sah sich Furtwängler dazu gezwungen, öffentlich Stellung zu beziehen. Dabei betonte er, dass die Unterhaltung freundschaftlich verlaufen sei. Außerdem stellte er den internationalen

⁷⁶⁹ vgl. Haffner, S. 239/240

⁷⁷⁰ vgl. ebd., S. 236

⁷⁷¹ Da es in der Literatur keine Hinweise darauf gibt, dass Furtwängler bei den Festspielen 1933 abgesagt hat, kann an dieser Stelle davon ausgegangen werden, dass 1934 gemeint ist.

⁷⁷² „Clemens Krauß (sic!) nach Berlin berufen“, Salzburger Chronik, 11. Dezember 1934, S. 1

⁷⁷³ vgl. Haffner, S. 242

⁷⁷⁴ ebd., S. 243

Charakter von Musik vor, der nicht eingeschränkt werden dürfe, und wies den Vorwurf zurück, „Kunst zu politisieren“. „Den Künstlern muß die Welt frei bleiben, und heute vielleicht mehr denn je kann der freie Austausch kultureller Interessen dazu helfen, die von allen Nationen ersehnte Verständigung zu erleichtern,“ schließt Furtwängler seine Ausführungen.⁷⁷⁵

Dennoch könnten nicht nur politische, sondern auch persönliche Gründe für Toscanini gegen Furtwängler gesprochen haben,⁷⁷⁶ schließlich wurde ihm 1931 der Deutsche auf Betreiben Tietjens als musikalischer Leiter der Festspiele vorgesetzt.⁷⁷⁷ Die politische Kontroverse dürfte jedoch überwogen haben.

Die Salzburger Festspiele hatten großes Interesse daran die Streitigkeiten zwischen Toscanini und Furtwängler zu schlichten, da sie als internationales Festival auch Publikumsliebling wie Furtwängler gerne verpflichten wollten, vor allem da die Wiener Staatsoper Furtwängler als Gastdirigent engagiert hatte.⁷⁷⁸

Als Goebbels von dem Vorfall in Salzburg erfuhr, tobte er.

„Eine bodenlose Frechheit! Toscanini regiere [!] nur in freien Ländern. Dafür sucht er sich ausgerechnet Österreich aus. Wenn die Wiener seinem Druck nachgeben und Furtwängler aus Salzburg fortgraulen, verbiete sich allen deutschen Künstlern ein weiteres Auftreten in Österreich. Ich lasse mir die Anmaßung dieses Emigranten nicht gefallen.“⁷⁷⁹

Der Anschluss 1938 machte ein solches Eingreifen jedoch überflüssig.⁷⁸⁰

Auch in diesem Jahr, noch vor den umwälzenden Ereignissen, bemühte sich Furtwängler, bei den Salzburger Festspielen als Dirigent zugelassen zu werden, da er in diesem Jahr nicht in Bayreuth tätig sei, doch ein Minister hatte bereits Toscanini versprochen, dass Furtwängler nicht dirigieren werde.⁷⁸¹

Inzwischen hatte sich Furtwängler wieder einmal mit den Mächtigen angelegt und sich gleichzeitig mit Tietjen, Göring und Hitler überworfen, was dazu führte, dass er 1938 nicht für die Salzburger Festspiele zugelassen wurde.⁷⁸²

Dennoch stellten die Nationalsozialisten Überlegungen an, wie im Weiteren mit den Festspielen, insbesondere in Bezug auf Furtwängler, zu verfahren sei, denn Toscanini hatte im Februar 1938 seine Teilnahme bei den Festspielen absagt.

⁷⁷⁵ „Furtwängler-Toscanini“, Salzburger Volksblatt, 8. September 1937, S. 6

⁷⁷⁶ vgl. Haffner, S. 244

⁷⁷⁷ vgl. ebd., S. 139

⁷⁷⁸ vgl. „Wilhelm Furtwängler und Österreich“, Salzburger Volksblatt, 17. Januar 1938, S. 6

⁷⁷⁹ Goebbels' Tagebücher, 12. Oktober 1937, Fröhlich: Teil I, Bd. 4, S. 356

⁷⁸⁰ vgl. Haffner, S. 244

⁷⁸¹ vgl. Brief von Bruno Walter an Toscanini vom 4. Februar 1938; zitiert nach: Willaschek, S. 28

⁷⁸² vgl. Haffner, S. 249

„Der einzige Dirigent, der den künstlerischen Standard der Salzburger Festspiele auf demselben, wenn nicht auf einem höheren, Niveau erhalten kann, wie es durch Toscanini der Fall wäre, ist Furtwängler, der trotz der Hetze, die gegen ihn von gewissen internationalen Kreisen betrieben wird, im Ausland den größten Ruf genießt. Es erhebt sich die Frage, ob es angebracht ist, daß österreichischerseits an den Dirigenten Furtwängler herangetreten wird, um ihn aufzufordern, die musikalische Leitung der Salzburger Festspiele in die Hand zu nehmen. Wäre es möglich, daß Hauptmann Wiedemann nach Rücksprache mit dem Führer der in Frage kommenden österreichischen Stelle einen Wink in diese Richtung geben könnte?“⁷⁸³

Hitler aber hielt an seinem Standpunkt fest, obwohl Toscanini Salzburg bereits verlassen hatte und Furtwängler die vakante Stelle besetzen wollte.⁷⁸⁴ Doch auch diese Entscheidung musste nach dem Anschluss zurückgenommen werden⁷⁸⁵ und Furtwängler wurde die musikalische Gesamtleitung der Festspiele übertragen.⁷⁸⁶

Durch sein Engagement bei den Salzburger Festspielen sah Furtwängler eine Möglichkeit, sich an Bayreuth zu rächen, indem er in Salzburg Wagner-Opern aufführen wollte. Dazu wandte er sich an Goebbels, doch dieser konnte eine so offene Konkurrenz nicht zulassen.⁷⁸⁷ Die Salzburger Festspiele boten für Furtwängler aber auch die Gelegenheit, sich für die Wiener Philharmoniker einzusetzen. Auf deren Bitten hatte er sich bereits gegen die Verstaatlichung des Orchesters ausgesprochen.⁷⁸⁸ Außerdem arbeitete er, als die Festspiele 1940 in einen „Kultursommer“ umgewandelt wurden, einen Konzertzyklus aus, der es den Wienern ermöglichte, in Salzburg tätig zu werden.⁷⁸⁹ Da mit Fortschreiten des Krieges auch zunehmend Künstler eingezogen wurden, veranstaltete Furtwängler Konzerte in Fabriken, um seine Musiker vom Kriegsdienst freizustellen.⁷⁹⁰ Auch seine jüdischen Freunde im Exil vergaß er nicht; 1939 vermachte er ihnen sein gesamtes Vermögen.⁷⁹¹ Er selbst emigrierte Anfang 1945 in die Schweiz.⁷⁹²

⁷⁸³ Notiz der Dienststelle des Außerordentlichen und Bevollmächtigten Botschafters des Deutschen Reiches an Hauptmann Wiedemann, 28. Februar 1938, zitiert nach: Prieberg, S. 295

⁷⁸⁴ vgl. Sachs, 1991, S. 126

⁷⁸⁵ vgl. Haffner, S. 254

⁷⁸⁶ vgl. RSG.: „Dr. Göbbels (sic!) kommt zu den Salzburger Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 21. Juli 1938, S. 6

⁷⁸⁷ vgl. Haffner, S. 255/256

⁷⁸⁸ vgl. ebd., S. 252

⁷⁸⁹ vgl. ebd., S. 282/283

⁷⁹⁰ vgl. ebd., S. 290/291

⁷⁹¹ vgl. ebd., S. 269

⁷⁹² vgl. Kater, S. 387

Furtwänglers Verhalten im Nationalsozialismus ist zwiespältig. Einerseits setzte er sich zwar für Juden ein, wenn er dabei kein allzu großes Risiko einging,⁷⁹³ andererseits aber versuchte er stetig seine eigene Machtposition auszubauen.⁷⁹⁴ Aufgrund seiner elitären, konservativen Einstellung empfand er einige Aspekte des Nationalsozialismus durchaus als vorteilhaft⁷⁹⁵ und er stellte sich in den Dienst der Propaganda durch Konzerte in besetzten Ländern und Dirigaten bei offiziellen Anlässen.⁷⁹⁶ Besonders während des Krieges zeigte er sich mit der Politik der Nationalsozialisten einverstanden und das Regime begrüßte seine Haltung.⁷⁹⁷ Furtwängler akzeptierte die Autoritäten und Regeln. Er glaubte aber auch, auf die Machthaber positiven Einfluss ausüben zu können, weshalb er in Deutschland blieb, obwohl er mehrere Gelegenheiten hatte, zu emigrieren.⁷⁹⁸ Seine Verblendung und seine Eitelkeit waren ausschlaggebend, dass er sich von den Nationalsozialisten vereinnahmen ließ.

3.4 KARL BÖHM

Karl Böhm spielte vor allem nach dem Krieg eine wichtige Rolle bei den Salzburger Festspielen und war beim Publikum sehr beliebt. Über 40 Jahre lang blieb der Österreicher aus Graz den Festspielen treu.⁷⁹⁹ Er war mit Bruno Walter, bei dem er in München lernte,⁸⁰⁰ und Alban Berg, seit er „Wozzeck“ dirigiert hatte, befreundet.⁸⁰¹ Außerdem unterhielt er eine Freundschaft zu Richard Strauss, die sich anfangs nur auf dessen Musik, später nach einer Begegnung mit dem Komponisten, auch auf Strauss persönlich bezog.⁸⁰²

Böhm findet in dieser Arbeit Beachtung, da sein erstes Auftreten bei den Festspielen 1938 in die Nazi-Zeit fiel und er zusammen mit Clemens Krauss den „Don Giovanni“ von seinem Freund Bruno Walter übernahm. Außerdem hatte er sich, wie viele andere, positiv über den Anschluss geäußert.⁸⁰³

Es erscheint als eine Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten, dass er nach Fritz Busch die Leitung der Dresdner Staatsoper übernahm, der seinen Posten nicht ganz

⁷⁹³ vgl. Kater, S. 387

⁷⁹⁴ vgl. ebd., S. 376

⁷⁹⁵ vgl. ebd., S. 376-378

⁷⁹⁶ vgl. ebd., S. 382/385

⁷⁹⁷ vgl. ebd., S. 385

⁷⁹⁸ vgl. ebd., S. 377/378

⁷⁹⁹ vgl. Endler, Franz: Karl Böhm. Ein Dirigentenleben. Hamburg 1981, S. 57

⁸⁰⁰ vgl. Böhm, Karl: Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie. München 1979, S. 39

⁸⁰¹ vgl. ebd., S. 51

⁸⁰² vgl. ebd., S. 84/87

⁸⁰³ vgl. Kerschbaumer, o. J., S. 125

freiwillig verließ. Für Böhm war dies ein „abgekartetes Spiel“.⁸⁰⁴ Fritz Busch wurde bei einer Probe zu „Rigoletto“ in der Dresdner Staatsoper von „Gaukunstwart“ Alexis Posse und einer SA-Sturmtruppe abgesetzt, weil er Pazifist und Demokrat war. Sie erlaubten ihm zwar noch, die Vorstellung am Abend zu dirigieren, aber dort wurde Busch ausgepiffen.⁸⁰⁵ Außerdem regten sie die Künstler an, einen Aufruf gegen Busch zu verfassen. Krauss' Frau, die zu dieser Zeit auch an der Dresdner Oper tätig war, unterschrieb den Zettel aus Loyalität zu Busch nicht. Zudem hatte sie bereits von Furtwängler eine Stelle in Berlin angeboten bekommen. Nur sechs weitere Mitglieder der Oper waren ebenfalls ihrer Meinung.⁸⁰⁶ Auch Göring mimte dem Geschädigten gegenüber Entsetzen wegen des Vorfalles.⁸⁰⁷ Seine zukünftige Frau Emmy Sonnemann, eine Freundin des Ehepaar Busch, versuchte, sich für den Dirigenten stark zu machen, und Göring versprach ihm eine Stellung in Berlin, die dann jedoch nach Willen des Führers an Furtwängler ging.⁸⁰⁸ Busch entschied sich für die Emigration nach Buenos Aires, denn die politischen Umstände gefielen ihm, obwohl er deutsch-national eingestellt war, überhaupt nicht, die Methoden der neuen Machthaber fanden nicht seine Zustimmung. Darüber hinaus war auch seine gekränkte Ehre ausschlaggebend für seinen Weggang aus Deutschland.⁸⁰⁹

In Dresden wurde Karl Böhm zum Nachfolger von Busch berufen.⁸¹⁰ Dieses Amt wurde ihm aber erst vier Monate nach dem Vorfall, am 1. Januar 1934, übertragen. Ein anderer Dirigent hatte seine Konzerte zwischenzeitlich übernommen. Dass Böhm Busch verdrängt hätte, kann also nicht bestätigt werden. Auch Fritz Busch war der Ansicht, dass sich Böhm nichts zu Schulden kommen ließ, und äußerte dies gegenüber Böhm, als sie sich in Wien trafen.⁸¹¹ Böhm hatte sich über die Folgen seiner Zustimmung keine Gedanken gemacht.⁸¹² Trotzdem war sein Handeln opportunistisch und moralisch nicht tadellos.⁸¹³ Sein Engagement in Dresden nützte ihm, wie er selbst zugibt, für seine künstlerische Entwicklung.⁸¹⁴ Böhm nutzte die Gelegenheit, sich dem Regime durch Zustimmung zur Kulturpolitik gefällig zu erweisen. Außer-

⁸⁰⁴ Böhm, S. 61

⁸⁰⁵ vgl. Haffner, S. 148

⁸⁰⁶ vgl. Kende/Scanzoni, S. 182

⁸⁰⁷ vgl. Haffner, S. 148

⁸⁰⁸ vgl. Kende/Scanzoni, S. 197

⁸⁰⁹ vgl. ebd., S. 200/201

⁸¹⁰ vgl. Haffner, S. 148

⁸¹¹ vgl. Böhm, S. 61/62 und Endler, S. 65

⁸¹² vgl. Endler, S. 65

⁸¹³ vgl. Kater, S. 128

⁸¹⁴ vgl. ebd., S. 98

dem schlug er vor, in Österreich Propagandakonzerte zu veranstalten.⁸¹⁵ Beim Anschluss Österreichs biederte er sich bei den neuen Machthabern an: „Wer dieser Tat unseres Führers nicht mit einem hundertprozentigen Ja zustimmt, verdient es nicht den Ehrennamen Deutscher zu tragen“⁸¹⁶, äußerte er öffentlich ein Bekenntnis zum Nazi-Regime. Aber dennoch passte er nicht in die Ideologie der Nationalsozialisten. Er war nie Mitglied in der NSDAP und sah es auch seit jeher als seine Pflicht, zeitgenössische Werke aufzuführen, was er auch während der nationalsozialistischen Herrschaft fortführte, obwohl er nun andere Komponisten dazu heranziehen musste. Allmählich wurde er aber dazu gezwungen sich dem gewünschten Repertoire des Regimes anzupassen.⁸¹⁷

Die Herrschenden legten ihm indes Steine in den Weg, als er zur Wiener Staatsoper wechseln wollte. Erst 1943 gaben sie ihm die Erlaubnis, zwei Jahre nachdem er den ersten Kontakt aufgenommen hatte.⁸¹⁸ Trotz dieser Repressalien kam eine Emigration für Böhm aus finanziellen und familiären Gründen nicht in Frage. 1944 bot sich für ihn während eines Aufenthalts in der Schweiz die Gelegenheit, den Nationalsozialisten den Rücken zu kehren. Als diese jedoch mit Sippenhaft drohten, entschied sich Böhm für die Heimreise.⁸¹⁹

Nach dem Krieg setzte sich Bruno Walter, der während seiner Exilzeit immer Verbindung zu Böhm hatte, finanziell für seinen Freund ein, der mit einem Dirigierverbot belegt worden war. Erst eineinhalb Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs durfte Böhm wieder den Taktstock führen.⁸²⁰ Nun konnte er zu den Festspielen zurückkehren. Dort hatte er jedoch lange Zeit Probleme, seine eigenen Interessen bei der Spielplangestaltung durchzusetzen, denn nach Furtwängler im Dritten Reich wurde nun Karajan zur alles beherrschenden Figur. Böhm sollte nur die Qualität der Mozartaufführungen sicherstellen.⁸²¹ Diesen Komponisten liebte Böhm zwar besonders, vor allem weil ihn Bruno Walter und Richard Strauss an das Werk herangeführt hatten,⁸²² aber er hatte auch andere Ambitionen, die ihm nur ungern gewährt wurden – wie etwa „Wozzeck“ oder „Die Frau ohne Schatten“.⁸²³

⁸¹⁵ vgl. Kater, S. 129

⁸¹⁶ zitiert nach Willaschek, S. 40

⁸¹⁷ vgl. Endler, S. 98 und Kater, S. 127

⁸¹⁸ vgl. Böhm, S. 72

⁸¹⁹ vgl. ebd., S. 71, S. 76

⁸²⁰ vgl. ebd., S. 125

⁸²¹ vgl. Endler, S. 129

⁸²² vgl. Böhm, S. 99

⁸²³ vgl. Endler, S. 129

VIII. SALZBURG 1945

1. WIEDERBELEBUNG DER FESTSPIELE

1945 befand sich Salzburg in einer völlig neuen Situation. Im Mai marschierten die Amerikaner in Salzburg ein und sahen sich selbst als die Befreier Österreichs. Diese Einstellung war problematisch, da der Nationalsozialismus in Österreich stark verankert war und es kaum Widerstand gegen Hitler und sein Regime gegeben hatte. Auch die antisemitischen Tendenzen waren weiterhin vorhanden.⁸²⁴

Dennoch versuchten die Amerikaner eine Lösung zu finden, die es ermöglichte, die Verantwortlichen zu bestrafen und Österreich trotzdem nicht wie ein besiegtes Land zu behandeln. Daher musste Österreich auch keine Reparationszahlungen leisten. Neben den Amerikanern besetzten auch die Franzosen, Briten und Sowjets je einen Teil Österreich. Wien wurde genau wie Berlin unter allen vier Siegermächten aufgeteilt.⁸²⁵

Die Besatzungsmächte waren sich in ihrer Kulturpolitik nicht einig. Die sowjetischen Befehlshaber eröffneten sehr schnell die Theater und Kinos wieder, vor allem um die Bevölkerung milde gegen die Besatzung zu stimmen. So konnte auch Clemens Krauss schon am 1. Mai 1945 wieder ein Konzert mit den Wiener Philharmonikern geben. Das „Oberkommando der alliierten Streitkräfte in Europa (Supreme Headquarters Allied Forces – SHAEF)“ hingegen wollte zuerst eine Bestandsaufnahme der Theater und Künstler machen, um so nationalsozialistisch gefärbte Kunst ausschließen zu können.⁸²⁶ Erst im Herbst 1945 entwickelten die Amerikaner die Eckpfeiler für ihre Kulturpolitik in Österreich. Drei Punkte standen dabei im Vordergrund: „Entnazifizierung, die Förderung des österreichischen kulturellen Lebens in der besetzten Zone auf allen Ebenen, und schließlich die Integration amerikanischer Künstler, amerikanischen Theaters und amerikanischer Musik in das österreichische Leben im allgemeinen, um damit die amerikanischen Wertvorstellungen zu vermitteln und die guten Beziehungen zu festigen.“⁸²⁷

Schon einige Wochen nach Krauss' Konzert aber kam der Leiter des „America Information Service Branch“ nach Salzburg, um die Möglichkeit zu prüfen, die Salzburger Festspiele in wenigen Monaten wieder einzurichten. Otto von Pasetti, der bereits Anfang der dreißiger Jahre nach Amerika emigrierte, wurde von den Amerika-

⁸²⁴ vgl. Thumser, S. 341

⁸²⁵ vgl. Gallup, S. 176

⁸²⁶ vgl. ebd., S. 177

⁸²⁷ ebd., S. 180

nern – gegen die Salzburger Vorschläge Baron von Puthon und Joseph Messner – ausgewählt, die Organisation der Festspiele in die Hand zu nehmen.⁸²⁸

Für Pasetti war dies eine große Herausforderung, zum einen weil die Festspiele Österreich zu neuem kulturellem Glanz verhelfen und damit den Anstoß zu einer Weiterentwicklung Österreichs geben sollten, zum anderen war die Wiedereröffnung der Festspiele für die Amerikaner auch eine Möglichkeit, mit den Sowjets, die bereits dem Wiener Kulturleben zu neuer Blüte verholfen hatten, zu konkurrieren.⁸²⁹ „Die Wiederauferstehung der Festspiele würde für die Österreicher ebenso wie für die Amerikaner große symbolische Bedeutung haben, denn es sei ja die amerikanische Liebe zu Salzburg gewesen, die die alten Festspiele zu einem so außergewöhnlichen Ereignis gemacht hätten.“⁸³⁰

Bei der Verpflichtung der Künstler für die Festspiele war Pasetti allerdings vor große Probleme gestellt. Sowohl seine Bemühungen Toscanini und Walter, als auch seine Anstrengungen Jascha Heifetz und Yehudy Menuhin zu engagieren scheiterten. Die von Baron von Puthon vorgeschlagenen Dirigenten Knappertsbusch und Böhm lehnte er ab – Knappertsbusch, weil er aus Deutschland stammte, und Böhm wegen seiner Nazi-Vergangenheit. Viele Möglichkeiten zur Auswahl hatte er nun nicht mehr. Außerdem war es kaum praktikabel, die Vergangenheit eines jeden Künstlers zu überprüfen. Zudem gab es kein „organisiertes Entnazifizierungsprogramm“. Pasetti musste sich nach der Verfügbarkeit der Künstler richten, sozusagen nehmen, wen er kriegen konnte.⁸³¹ Manche Künstler, wie der tschechische Dirigent Felix Prohaska, mussten dafür sogar über die Grenze geschmuggelt werden, weil das Reisen zwischen den Besatzungszonen nicht erlaubt war. Zumeist aber kümmerten sich die Amerikaner darum, dass die Künstler nach Salzburg kommen konnten.⁸³²

Am 12. August 1945 konnten die Festspiele eröffnet werden. Zum Programm der Festspiele zählte eine Inszenierung der „Entführung aus dem Serail“, denn nur für diese Oper standen Bühnenbilder zur Verfügung. Für die Hauptrollen wurden Maria Cebotari, Julius Patzak und Ludwig Weber, die alle auch während der Nazizeit in Salzburg gespielt hatten, verpflichtet. Des Weiteren umfasste der Spielplan eine Aufführung von Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“, einige Liederabende und Orchesterkonzerte sowie zwei Kirchenkonzerte unter der Leitung von Messner. Auch

⁸²⁸ vgl. Gallup, S. 177

⁸²⁹ vgl. ebd., S. 178

⁸³⁰ ebd.

⁸³¹ vgl. ebd.

⁸³² vgl. ebd., S. 179

die Wiener Sängerknaben hatten in diesem Jahr ihren ersten Auftritt bei den Festspielen.⁸³³

Das Publikum der Salzburger Festspiele 1945 bestand zu zwei Dritteln aus Amerikanern und einem Drittel aus Österreichern. Insbesondere das Eröffnungskonzert mit Dirigent Felix Prohaska war nahezu gänzlich von den amerikanischen Besatzern besucht, aber auch einige Angehörige der anderen Besatzungsmächte waren anwesend. Sie hörten die Eröffnungsreden von General Mark Clark und Baron von Puthon, Auszüge aus Léhars Werken – vorgetragen von Esther Rethy, die auch schon während der Naziherrschaft in Salzburg gesungen hatten – und das Mozartorchester mit einer Mozart-Serenade und Werken von Johann Strauß.⁸³⁴

Politisch waren die Eröffnung und die Festspiele insgesamt interessant, weil sich hier zum ersten Mal eine Gelegenheit bot, dass sich Österreicher und Amerikaner näher kommen konnten. Fraternisierung war nämlich bis zu diesem Zeitpunkt nicht erlaubt. Die Festspiele wirkten sich positiv auf den Umgang zwischen den Besatzern und der Bevölkerung aus.⁸³⁵

Weiterführend können die Festspiele auch als Antriebsmotor für die österreichische Bevölkerung gesehen werden, den Wiederaufbau des Landes voranzutreiben. Immerhin ist bereits eine wichtige kulturelle Institution wiederbelebt worden. Nicht außer Acht zu lassen ist auch die Tatsache, dass die Salzburger Festspiele ein bedeutender Wirtschaftsfaktor für die Stadt Salzburg und ihren Tourismus sind.

2. ENTNAZIFIZIERUNG

Die Entnazifizierung in Österreich muss in Zusammenhang mit den sowjetisch-amerikanischen Beziehungen gesehen werden. Während sich die Amerikaner zwischen 1945 und 1947 darauf konzentrierten, die Entnazifizierung voranzutreiben, legten sie ihr Hauptaugenmerk danach darauf, die ablehnende Haltung der Österreicher gegenüber den Sowjets noch weiter zu vertiefen. Die ersten Vorboten des Kalten Krieges machten sich bemerkbar.⁸³⁶

Die Entnazifizierung von Künstlern war eine heikle Angelegenheit. Hitlers Lieblingsdirigent Clemens Krauss hatte sich, obwohl er viele Juden rettete, während der Nazi-Zeit bei seinen Kollegen und den Regime-Gegnern sehr unbeliebt gemacht und

⁸³³ vgl. Gallup, S. 179

⁸³⁴ vgl. ebd.

⁸³⁵ vgl. ebd., S. 180

⁸³⁶ vgl. ebd.

bekam dies nach dem Krieg sehr deutlich zu spüren.⁸³⁷ Paula Wessely konnte nach ihrer Entdeckung durch Max Reinhardt auch unter dem Nazi-Regime ihre Karriere fortsetzen. Sie ging 1938 auf Stimmenfang für den Anschluss Österreichs an Nazi-Deutschland und wirkte bei einem in Italien produzierten Propaganda-Film mit. „Sie war aber auch die beliebteste und geschätzteste Schauspielerin Wiens.“⁸³⁸ Ebenso so schwierig war der Fall Herbert von Karajan, der Mitglied der NSDAP war, sich die Gunst der Machthaber jedoch verspielte, als er eine Vierteljüdin heiratete. Er wurde von den Nazis weder bejubelt noch schwerwiegend bedroht.⁸³⁹ Dennoch gab es ein langes Für und Wider, bevor Karajan ab 1947 wieder dirigieren durfte.⁸⁴⁰

Noch problematischer war der Umgang mit Wilhelm Furtwängler. Er setzte sich für seine jüdische Sekretärin und die jüdischen Mitglieder der Berliner Philharmoniker ein. Einschränkungen in der künstlerischen Freiheit der Berliner Philharmoniker nahm er nicht hin, sondern er statuierte ein Exempel, indem er von seinem Posten zurücktrat. Ebenso schätzten ihn die Wiener Philharmoniker als „Beschützer während des Krieges“.⁸⁴¹ Um Politik hat sich Furtwängler nicht besonders gekümmert. Seiner Meinung nach stand der Künstler über der Politik. Vielleicht ist so auch zu erklären, warum Furtwängler sich von den Nazis benutzen ließ und in Kriegszeiten in Deutschland und den besetzten Gebieten aufzutreten. Für die Österreicher war er aber immer noch eine Art Held.⁸⁴² Wesentlich eindeutiger hingegen erscheint das Verhalten von Karl Böhm, der „kompromittierende schriftliche Äußerungen“ abgab, und Werner Krauß, der Nazi-Sympathisant war und in „Jud Süß“ mitspielte. Beide wurden mit Auftrittsverbot belegt. Böhm begegnete seinem Dirigierverbot mit Unverständnis.⁸⁴³ Mit einiger Verzögerung konnten aber auch Böhm und Krauß wie alle anderen zuvor genannten wieder auftreten.⁸⁴⁴ Dies ist in letzter Konsequenz darauf zurückzuführen, dass die Amerikaner keine einheitliche Linie bei ihren Entnazifizierungsmaßnahmen vertraten, und schließlich übergaben die Alliierten die Entnazifizierung ab Herbst 1945 an die österreichischen Behörden. Unterrichtsminister Felix Hurdes wurde Leiter der neuen Kommission, die kein Interesse daran hatte, beliebte

⁸³⁷ vgl. Gallup, S. 181

⁸³⁸ vgl. ebd.

⁸³⁹ vgl. ebd.

⁸⁴⁰ vgl. ebd., S. 185/186

⁸⁴¹ vgl. ebd., S. 181

⁸⁴² vgl. ebd., S. 181

⁸⁴³ vgl. ebd., S. 182

⁸⁴⁴ vgl. ebd., S. 186

Künstler zu bestrafen, sondern vielmehr Österreichs kulturelles Leben wiederzubeleben gedachte.⁸⁴⁵

Die jüdischen Künstler, die in die Emigration gegangen waren, kehrten mit einiger Verzögerung nach Salzburg zurück. Lothar Wallerstein hatte sich mit einem Workshop am Hunter College eine Existenz in New York aufgebaut und kam 1947 und 1949, kurz bevor er starb, für zwei Inszenierungen nach Salzburg.⁸⁴⁶ Bruno Walter, der sich im Exil als kultureller Botschafter Österreichs verstand, kehrte 1949 zu den Festspielen zurück, dirigierte aber keine Opern mehr, sondern bis 1956 nur noch Konzerte.⁸⁴⁷ Margarete Wallmann, die ihr Exil in Buenos Aires verbracht hatte und dort ein Ballett gründete, stand den Festspielen erst ab 1954 wieder zur Verfügung, obwohl sie bereits 1949 nach Italien zurückgekehrt war.⁸⁴⁸

IX. DIE SALZBURGER FESTSPIELE IM SPANNUNGSVERHÄLTNIS ZWISCHEN KUNST UND POLITIK

Wie dargestellt wurde, befanden sich die Salzburger Festspiele seit ihrem Beginn in finanzieller Abhängigkeit von der Politik. Trotzdem waren sie ein bedeutender Wirtschaftsfaktor und brachten durch das ausländische Publikum begehrte Devisen nach Österreich. Landeshauptmann Franz Rehrl war sich dessen bewusst und nutzte außerdem die Festspiele, um die Geltung der Stadt Salzburg zu verbessern. Die Subventionen, die der Bund den Festspielen zur Verfügung stellte, führten dazu, dass Bundespolitiker versuchten, bestimmte Künstler bei den Festspielen unterzubringen; sie hatten damit jedoch keinen Erfolg. Manchmal war ein Eingreifen aus Wien aber auch nötig, um zwischen verschiedenen Stars zu vermitteln, wie zum Beispiel im Fall Toscaninis.

Mit der Machtzunahme der Nationalsozialisten veränderte sich das Bild der Salzburger Festspiele. Die österreichische NSDAP strebte einen Anschluss an Hitler-Deutschland an, dies lief jedoch der Politik Dollfuß' zuwider. Dollfuß hatte sich 1933 durch die Einführung des autoritären Ständestaats eine Machtfülle geschaffen, die er nicht so schnell wieder verlieren wollte. Trotz Ähnlichkeiten in den beiden Regierungsformen in Deutschland und Österreich, wie zum Beispiel der Einschränk-

⁸⁴⁵ vgl. Gallup, S. 182-187

⁸⁴⁶ vgl. Thumser, S. 350

⁸⁴⁷ vgl. ebd., S. 351

⁸⁴⁸ vgl. ebd., S. 352

kung der Pressefreiheit und Schaffung einer Einheitspartei, war der Austrofaschismus aufgrund seiner Verankerung in der katholischen Soziallehre nicht mit der Ideologie des Nationalsozialismus vereinbar, deshalb lehnte Dollfuß auch aus diesem Grund einen Anschluss ab. Als die Nationalsozialisten darauf mit Attacken gegen den österreichischen Fremdenverkehr reagierten, wirkte sich dies sehr negativ auf das internationale Ansehen der deutschen Regierung aus. Die Salzburger Festspiele, die zwar durch die Angriffe stark geschädigt wurden, konnten ab 1935 trotz der kritischen politischen Lage davon profitieren, denn viele ausländische und häufig auch jüdische Gäste wollten durch ihren Besuch der Salzburger Festspiele ihrem Protest gegen Hitler und den Nationalsozialismus Ausdruck verleihen. Der künstlerische Hochgenuss der Festspiele war damit „nur“ Mittel politischer Ambitionen und schließlich Symbol der Unabhängigkeit Österreichs.

Zu diesem politischen Charakter der Festspiele trug nicht nur das Publikum, sondern auch die Künstler bei. Vor allem Arturo Toscanini machte sein Dirigat zu einer Stellungnahme gegen den Nationalsozialismus. Er setzte damit ein Zeichen, welche politische Aussagekraft ein Künstler besitzen kann. Die Haltung von Krauss, Strauss, Furtwängler und Böhm zur NS-Zeit wird damit fragwürdig. Ihre Anpassungsgründe sind zum Teil zwar nachvollziehbar, aber sie hätten, wie Fritz Busch, dem Beispiel Toscaninis folgen können, insbesondere vor dem Hintergrund, dass diejenigen, die nicht in die Rassenideologie der Nationalsozialisten passten, keine Wahlmöglichkeit blieb. Sie mussten wie Bruno Walter oder Max Reinhardt das Land verlassen, um zu überleben. Die anderen hätten es ihnen freiwillig gleich tun können. Da sie es aber nicht taten, stellten sie sich in den Dienst der neuen Machthaber. Furtwängler, Böhm, Krauss und Strauss sicherten aufgrund ihres musikalischen Könnens den künstlerischen Standard der Festspiele und diese Erfolge konnten die Nationalsozialisten für ihre Propaganda verwerten.

Für die Nationalsozialisten brachte die Übernahme der Festspiele einige ideologische Probleme, denn erst bekämpften sie die Festspiele und nun hatten sie selbst die Leitung inne. Zunächst gingen sie daran den jüdischen Einfluss auf die Festspiele zu beseitigen und griffen damit eine Forderung auf, die Gegner der Festspiele bereits in den 20er Jahren aufgestellt hatten. Außerdem versuchten sie den internationalen Charakter der Festspiele zu verändern und den großen Rummel um die Stars abzuschaffen. Aus Prestigegründen waren sie jedoch genauso auf ausländisches Publikum an-

gewiesen, und die Festspiele wurden wiederum sehr prachtvoll ausgestaltet. Damit führten sie ihre eigene Theorie ad absurdum.

Beim Repertoire verhielt es sich ebenso. Shakespeare, Molière und Nestroy waren keineswegs Neuerungen, sondern Hofmannsthal empfahl sie schon 1919 in seinen Programmvorschlägen als geeignete Autoren. Die nationalsozialistischen Ideen für den Domplatz wurden nicht verwirklicht. Weder „Amphitryon“ noch das „Lamprechtshausener Weihepiel“ wurden dort aufgeführt, sondern an anderen Spielorten. Außerdem waren beide Inszenierungen zum Scheitern verurteilt, aber das Sprechtheater spielte bereits in der 30er Jahren und besonders nach dem Anschluss eine untergeordnete Rolle gegenüber der Oper. In diesem Bereich änderte sich die Spielplangestaltung nur wenig, allein die geistliche und zeitgenössische Musik wurde herausgenommen.

Durch gute Künstler konnte das Niveau einigermaßen gehalten werden, doch die Festspiele hatten viel von ihrem alten Glanz eingebüßt. Vor allem in den Kriegsjahren musste der Gehalt der Aufführungen an das Publikum angepasst werden, als viele Soldaten und Rüstungsarbeiter nach Salzburg zum Besuch der Festspiele geschickt wurden, weil die Stadt einer der wenigen Orte war, die noch nicht vom Krieg heimgesucht wurde.

Mit der Besetzung Salzburgs durch die Alliierten Truppen begann für die Festspiele eine neue Ära. Die Fortführung dieses wichtigen kulturellen Ereignisses schuf zum einen Sympathie für die Besatzer, zum anderen waren die Festspiele Antriebsmotor für den Wiederaufbau und Wirtschaftsfaktor für Salzburg. Außerdem boten die Festspiele 1945 die Möglichkeit, ohne einen Neuanfang bei Null das gehaltene Niveau aus der NS-Zeit zu verbessern, und legten damit den Grundstein für die Erfolgsgeschichte der Festspiele bis heute.

ANHANG

LITERATURVERZEICHNIS

- **Ardelt, Rudolf G./Hautmann, Hans:** Arbeiterschaft und Nationalsozialismus in Österreich. Wien/Zürich 1990
- **Berghaus, Günter:** The Ritual Core of Fascists Theatre: An Anthropological Perspektive. In: Berghaus, Günter (Hrsg.): Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945. Oxford 1996, S. 39-71
- **Böhm, Karl:** Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie. München 1979
- **Boyden, Matthew:** Richard Strauss. Boston 1999
- **Carsten, F.L.:** Faschismus in Österreich. Von Schönerer zu Hitler. München 1977
- **Drewniak, Boguslaw:** Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf 1983
- **Eicher, Thomas:** Spielplanstrukturen 1929-1944. In: Rischbieter, Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze 2000. Teil II, S. 279-486
- **Endler, Franz:** Karl Böhm. Ein Dirigentenleben. Hamburg 1981
- **Fellner, Günter:** Zur Geschichte der Juden in Salzburg von 1911 bis zum Zweiten Weltkrieg. In: Altmann, Adolf: Geschichte der Juden in Stadt und Land Salzburg von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Neuauflage, Salzburg 1990, S. 371-381
- **Fetting, Hugo:** Max Reinhardt. Ein Leben für das Theater. Briefe, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin 1989
- **Fiedler, Leonhard M.:** Max Reinhardt und Salzburg. Die Geburt des Festspiels aus dem Geist des Rituals. In: Csobádi, Peter/Gruber, Gernot/Kühnel, Jürgen u. a. (Hrsg.): „Und Jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995. Anif/Salzburg 1996, S. 65-77
- **Fischer, Hans-Conrad:** Die Idee der Salzburger Festspiele und ihre Verwirklichung. Dissertation. München 1954
- **Fröhlich, Elke:** Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I Aufzeichnung 1923-1941. Band 4: März-November 1937. München 1998
- **Fröhlich, Elke:** Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I Aufzeichnung 1923-1941. Band 5: Dezember 1937-Juli 1938. München 1998
- **Fröhlich, Elke:** Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I Aufzeichnung 1923-1941. Band 7: Juli 1939-März 1940. München 1998
- **Fröhlich, Elke:** Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I Aufzeichnung 1923-1941. Band 9: Dezember 1940-1941. München 1998
- **Fröhlich, Elke:** Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II Diktate 1941-1945. Band 1 – Band 5: Juli 1941-September 1942. München 1998
- **Fröhlich, Elke:** Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II Diktate 1941-1945. Band 7 – Band 9: Januar 1943-Oktober 1943. München 1998
- **Fuhrich, Edda/Prossnitz, Gisela:** Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Band I: 1920-1945. Salzburg/Wien 1990
- **Fuhrich, Edda/Prossnitz, Gisela/Jaklitsch, Hans:** Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Band III: Verzeichnis der Werke und Künstler 1920-1990. Salzburg u. a. 1991

- **Gallup, Stephen:** Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Mag. Christiana Besel. Wien 1989
- **Goebbels, Joseph:** „Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben“. In: Heiber, Helmut (Hrsg.): Goebbels' Reden 1932-1945. Düsseldorf 1971/1972. Band I, S. 131-142
- **Haffner, Herbert:** Furtwängler. Berlin 2003
- **Hanisch, Ernst:** Gau der guten Nerven. Die nationalsozialistische Herrschaft in Salzburg 1938-1945. Salzburg/München 1997
- **Hartung, Günter:** Deutschfaschistische Literatur und Ästhetik. Gesammelte Studien. Leipzig 2001
- **Heinisch, Reinhard Rudolf:** Der Luftkrieg. In: Marx, Erich (Hrsg.): Bomben auf Salzburg. Die „Gauhauptstadt“ im „Totalen Krieg“. Salzburg ³1995, S. 9-28
- **Heinisch, Reinhard Rudolf:** Von der Euphorie zum Inferno. Leben und Leid in der „Gauhauptstadt“ Salzburg. In: Marx, Erich (Hrsg.): Bomben auf Salzburg. Die „Gauhauptstadt“ im „Totalen Krieg“. Salzburg ³1995, S. 29-64
- **Hofmannsthal, Hugo von:** Festspiele in Salzburg (1919). In: Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg. Wien ³1952, S. 7-14
- **Hofmannsthal, Hugo von:** Das Salzburger Programm (1926). In: Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg. Wien ³1952, S. 15-18
- **Hofmannsthal, Hugo von:** Das Publikum der Salzburger Festspiele (1928). In: Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg. Wien ³1952, S. 24-28
- **Hofmannsthal, Hugo von:** Der erste Aufruf zum Salzburger Festspielplan (1919). In: Hofmannsthal, Hugo von: Festspiele in Salzburg. Wien ³1952, S. 29-34
- **Kater, Michael H.:** Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich. Aus dem Amerikanischen von Maurus Pacher. München/Wien 1998
- **Kaut, Josef:** Die Salzburger Festspiele. Bilder eines Welttheaters. Salzburg 1973
- **Kaut, Josef:** Die Salzburger Festspiele 1920-1982. Salzburg/Wien 1982
- **Kende, Götz Klaus:** Richard Strauss und Clemens Krauss. Eine Künstlerfreundschaft und ihre Zusammenarbeit an „Capriccio“ (op. 85) Konversationsstück für Musik. München 1960
- **Kende, Götz Klaus/Scanzoni, Signe:** Der Prinzipal. Clemens Krauss; Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse, Tutzing 1988
- **Kerber, Erwin (Hrsg.):** Ewiges Theater. Salzburg und seine Festspiele. München 1935
- **Kerschbaumer, Gert:** Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg. Salzburg o. J.
- **Kerschbaumer, Gert:** „Frei und deutsch sei die Stadt Mozarts“, In: Willaschek, Wolfgang: Salzburger Festspiele 1937 und 1938. Kulturelles Leben in Salzburg vor und nach 1938. Sonderheft der Salzburger Festspiele 1988. Salzburg 1988, S. 52-78
- **Kolb, Annette:** Festspieltage in Salzburg und Abschied von Österreich. Amsterdam ²1950
- **Levi, Erik:** Towards an Aesthetic to Fascist Opera. In: Berghaus, Günter (Hrsg.): Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945. Oxford 1996, S. 260-276
- **Marx, Erich:** „Dann ging es Schlag auf Schlag“. Die Bombenangriffe in der Stadt Salzburg. In: Marx, Erich (Hrsg.): Bomben auf Salzburg. Die „Gauhauptstadt“ im „Totalen Krieg“. Salzburg ³1995, S. 149-318

- **Meysels, Lucian O.:** Der Austrofaschismus. Das Ende der ersten Republik und ihr letzter Kanzler. Wien/München 1992
- **Müry, Andres:** Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920-2001ff. Salzburg/München 2001
- **Müry, Andres (Hrsg.):** Kleine Salzburger Festspielgeschichte. Salzburg 2002
- **Panse, Barbara:** Censorship in Nazi Germany: The Influence of the Reich's Ministry of Propaganda on German Theatre and Drama, 1933-1945. In: Berghaus, Günter (Hrsg.): Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945. Oxford 1996, S. 140-156
- **Pauley, Bruce F.:** Eine Geschichte des österreichischen Antisemitismus. Von der Ausgrenzung zur Auslöschung. Wien 1993
- **Paumgartner, Bernhard:** Erinnerungen an Max Reinhardt. In: Hadamowsky, Franz: Reinhardt und Salzburg. Ausstellungskatalog. Salzburg 1963, S. 12-19
- **Pechefsky, Rebecca/Ryding, Erik:** Bruno Walter. A world elsewhere. London/New Haven 2001
- **Prieberg, Fred K.:** Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich. Wiesbaden 1986
- **Rehak, Günter:** Austrofaschismus. Graz 1993
- **Sachs, Harvey:** Toscanini. Eine Biographie. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Hans-Horst Henschen. München 1980
- **Sachs, Harvey:** Toscanini, Hitler and Salzburg. In: Sachs, Harvey: Reflections on Toscanini. New York 1991, S. 120-132
- **Schausberger, Norbert:** Der Griff nach Österreich. Der Anschluss. Wien/München 1988
- **Splitt, Gerhard:** Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft. Pfaffenweiler 1987
- **Steinberg, Michael:** Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938. Aus dem Amerikanischen von Marion Karger. Salzburg/München 2000
- **Thimig-Reinhardt, Helene:** Wie Max Reinhardt lebte. Percha 1973, S. 100/101
- **Thumser, Bettina:** Jüdische Künstler bei den Salzburger Festspielen. In: Kriechbaumer, Robert (Hrsg.): Der Geschmack der Vergänglichkeit. Jüdische Sommerfrische in Salzburg. Salzburg 2002, S. 335-356
- **Waitzbauer, Harald:** Festlicher Sommer. Das gesellschaftliche Ambiente der Salzburger Festspiele von 1920 bis zur Gegenwart. In: Floimair, Roland (Hrsg.): Festlicher Sommer. Das gesellschaftliche Ambiente der Salzburger Festspiele von 1920 bis zur Gegenwart, Festreden seit 1964. Schriftenreihe des Landespressebüros. Sonderpublikationen Nr. 136. Salzburg/Hallwang o. J., S. 15-122
- **Waitzbauer, Harald:** Sirene, Bunker, Splittergraben. Die Bevölkerung im „Totalen Krieg“. In: Marx, Erich (Hrsg.): Bomben auf Salzburg. Die „Gauhauptstadt“ im „Totalen Krieg“. Salzburg 1995, S. 65-149
- **Waitzbauer, Harald:** „San die Juden scho' furt?“ Salzburg, die Festspiele und das jüdische Publikum. In: Kriechbaumer, Robert (Hrsg.): Der Geschmack der Vergänglichkeit. Jüdische Sommerfrische in Salzburg. Salzburg 2002, S. 249-258
- **Willaschek, Wolfgang:** Salzburger Festspiele 1937 und 1938. Kulturelles Leben in Salzburg vor und nach 1938. Sonderheft der Salzburger Festspiele 1988. Salzburg 1988

MATERIALIEN AUS DEM ARCHIV DER SALZBURGER FESTSPIELE

(chronologisch geordnet, die Angaben stimmen mit den Daten des Archivs überein)

An dieser Stelle ergeht ein herzlicher Dank an Dr. Gisela Prossnitz und ihre Mitarbeiterin, die bereitwillig das Material zur Verfügung stellten.

1933

- „Max Reinhardt und die flüchtenden Ostjuden“, Salzburger Volksblatt, 25. März 1933, S. 10
- „Festspiele und Nationalsozialisten“, Salzburger Volksblatt, 28. April 1933, S. 6
- „Einseitige Grenzsperrung gegen Österreich“, Salzburger Chronik, 29. Mai 1933, S. 1
- „Die Salzburger Festspiele finden in vollem Umfange statt“, Salzburger Chronik, 30. Mai 1933, S. 7
- „Die Tausend-Mark-Verfügung im deutschen Reiseverkehr“, Salzburger Volksblatt, 30. Mai 1933, S. 5-6
- „Absage Pfitzners an Salzburg“, Neues Wiener Tagblatt, 15. Juli 1933, o. S.
- MC.: „Pfitzner sagt in Salzburg ab“, Salzburger Chronik, 15. Juli 1933, S. 10/11
- „Toscanini und die Salzburger Festspiele“, Die Stunde, Wien, 18. Juli 1933, o. S.
- „Richard Strauß (sic!) und die Salzburger Festspiele“, Die Stunde, Wien, 20. Juli 1933, o. S.
- „Richard Strauß (sic!) und die Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 21. Juli 1933, S. 6/7
- „Deutschlands Luftvorstöße und Festspielbeginn“, Salzburger Chronik, 31. Juli 1933, S. 1
- „Hans Pfitzner sagt in Salzburg ab“, Zeitschrift für Musik, August 1933, Heft 8, S. 839
- „Die Absage der Künstler“, Salzburger Volksblatt, 2. August 1933, S. 5
- „Reinhardt will Leopoldskron verkaufen?“, Salzburger Chronik, 4. August 1933, S. 6
- „Verkauf des Schlosses Leopoldskron“, Salzburger Volksblatt, 4. August 1933, S. 7
- „Salzburg ein Friedhof“, Salzburger Chronik, 22. August 1933, S. 4
- „Fremdenverkehr im Festspiel-Monat“, Salzburger Volksblatt, 1. September 1933, S. 8

1934

- „Subventionen und Gagen bei den Festspielen“, Salzburger Chronik, 23. April 1934, S. 6-7
- „Böllerschlag im Festspielhaus“, Salzburger Chronik, 23. April 1934, S. 7
- „Die Absage Furtwänglers an Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 11. Juni 1934, S. 6-7
- „Endgültige Absage von Richard Strauß (sic!) an Salzburg“, Salzburger Chronik, 7. August 1934, S. 6
- „Der gegenwärtige Stand des Fremdenverkehrs“, Salzburger Volksblatt, 10. August 1934, S. 3
- „Pariser Blätter für Salzburg“, Salzburger Chronik, 14. August 1934, S. 9
- „Francois Mauriac über Salzburg und die Festspiele“, Salzburger Chronik, 18. August 1934, S. 8
- „Fremdenverkehr und Salzburger Festspiele“, Salzburger Chronik, 25. August 1934, S. 10
- „Clemens Krauß (sic!) nach Berlin berufen“, Salzburger Chronik, 11. Dezember 1934, S. 1

- KB.: „Clemens Krauß (sic!) nach Berlin berufen“, Salzburger Volksblatt, 11. Dezember 1934, S. 6

1935

- Kunz, Otto: „Clemens Krauß (sic!), Weingärtner und die Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 5. Januar 1935, S. 7
- „Burgtheater und Salzburger Festspiele“, Salzburger Chronik, 20. Februar 1935, S. 6
- „Schloß Leopoldskron von Exekution bedroht“, Salzburger Volksblatt, 24. April 1935, S. 1
- „Die Gläubiger Reinhardts“, Salzburger Volksblatt, 25. April 1935, S. 1
- „Schloß Leopoldskron und die Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 26. April 1935, S. 6
- „Neues über Max Reinhardt“, Salzburger Volksblatt, 22. Mai 1935, S. 6/7
- „Die Salzburger Festspiele und der Rechnungshof“, Salzburger Volksblatt, 8. Juni 1935, S. 8
- „Glänzender Vorverkauf“, Salzburger Chronik, 26. Juni 1935, S. 6
- „Eine Kleinkunsthöhne in Salzburg“, aus: „Theater, Kunst und Musik“, Salzburger Volksblatt, 18. Juli 1935, S. 6
- „Die Zukunft von Schloß Leopoldskron“, Salzburger Volksblatt, 19. Juli 1935, S. 5/6
- „Glückliche Auspizien für die Festspiele“, Salzburger Chronik, 26. Juli 1935, S. 1
- Kunz, Otto: „Der ‚Rosenkavalier‘ unter neuer Leitung“, Salzburger Volksblatt, 31. Juli 1935, S. 5/6
- „Vom Salzburger Fremdenverkehr“, Salzburger Chronik, 23. August 1935, S. 9
- „Auslandsbegeisterung über Salzburg“, Salzburger Chronik, 27. August 1935, S. 4
- Kunz, Otto: „Zum Festspiel-Abschluß“, Salzburger Volksblatt, 31. August 1935, S. 5
- „Salzburger Fremdenverkehr im Festspielmonat“, Salzburger Chronik, 2. September 1935, S. 4
- Lux, Joseph Aug.: „Epilog Salzburger Festspiele 1935 und Ausblick“, Salzburger Chronik, 3. September 1935, S. 2-3
- „Salzburg und seine fremden Gäste“, Salzburger Chronik, 23. November 1935, S. 4
- Bayr: „Schutz der ‚Salzburger Festspiele‘“, aus: „Die gestrige Landtagssitzung“, Salzburger Chronik, 5. Dezember 1935, S. 5
- „Generalversammlung der Festspielhausgemeinde“, Salzburger Chronik, 23. Dezember 1935, S. 8

1936

- RA.: „Die ersten ‚Meistersinger‘ in Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 10. August 1936, S. 6-8
- „Ende der 1000-Marksperr“, Salzburger Chronik, 27. August 1936, S. 1
- „Rekordbesuch im Festspielmonat“, Salzburger Chronik, 1. September 1936, S. 1
- „Neuerliche Pfändung auf Leopoldskron“, Salzburger Volksblatt, 1. September 1936, S. 6
- „Nach den Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 15. September 1936, S. 10
- „Dr. Kerber über die Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 28. Oktober 1936, S. 9
- „Welterfolg unserer Festspiele“, Salzburger Chronik, 1. Dezember 1936, S. 4

1937

- „Toscanini und der Umbau des Festspielhauses“, Salzburger Chronik, 2. März 1937, S. 7
- „Das Festspielhaus wird gebaut“, Salzburger Chronik, 10. März 1937, S. 9
- „Finanzierung des Festspielhausumbaus gesichert“, Salzburger Chronik, 15. März 1937, S. 1
- „Arturo Toscanini“, Salzburger Chronik, 25. März 1937, S. 1
- „Landeshauptmann Dr. Rehr bei Arturo Toscanini“, Salzburger Chronik, 26. März 1937, S. 1
- „Unterrichtsminister Dr. Pernter über Arturo Toscanini“, Salzburger Chronik, 26. März 1937, S. 6
- „Der Festspielhaus-Umbau hat begonnen“, Salzburger Chronik, 21. April 1937, S. 5
- „die (sic!) Salzburger Festspiele“, Salzburger Chronik, 3. Mai 1937, S. 3
- DRB.: „Weitere Drosselung des deutschen Reiseverkehrs“, Salzburger Chronik, 3. August 1937, S. 5
- „Salzburg als internationale Fremdenstadt“, Salzburger Chronik, 7. August 1937, S. 6
- „Furtwängler-Toscanini“, Salzburger Volksblatt, 8. September 1937, S. 6
- „Die ausländische Presse und die Festspiele“, Salzburger Chronik, 1. Oktober 1937, S. 5

1938

- „Wilhelm Furtwängler und Österreich“, Salzburger Volksblatt, 17. Januar 1938, S. 6
- „Die Umbildung der österreichischen Bundesregierung“, Salzburger Chronik, 16. Februar 1938, S. 1
- „Allgemeine Amnestie“, Salzburger Chronik, 16. Februar 1938, S. 2
- „Toscanini und die Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 18. Februar 1938, S. 5
- „Verfrühte Mutmaßungen“, Salzburger Volksblatt, 19. Februar 1938, S. 17
- „Toscanini und die Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 25. Februar 1938, S. 10
- „Toscanini kommt nicht“, Salzburger Volksblatt, 3. März 1938, S. 9
- Ahne, Richard: „Ein Vorschlag“, Salzburger Volksblatt, 4. März 1938, S. 5-6
- Kunz, Otto: „Toscanini-Bilanz“, Salzburger Volksblatt, 4. März 1938, S. 5-6
- „Schloß Leopoldskron ist enteignet“, Salzburger Zeitung, 6. Mai 1938, S. 9
- Reitter, Albert: „Die Salzburger Festspiele 1938, Tradition und Verpflichtung“, Salzburger Volksblatt, 11. Juli 1938, S. 6-7
- RSG.: „Dr. Göbbels (sic!) kommt zu den Salzburger Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 21. Juli 1938, S. 6
- Kunz, Otto: „Der neue Geist der Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 22. Juli 1938, S. 2
- „Die Festspielstadt begrüßt Dr. Goebbels“, Salzburger Volksblatt, 23. Juli 1938, S. 1
- A.: „Deutsche Festspiele in Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 23. Juli 1938, S. 1
- „Deutsche und internationale Kunst bei den Festspielen“, Salzburger Volksblatt, 27. Juli 1938, S. 6
- AHA.: „Salzburger Festspiele“, Salzburger Zeitung, 30. Juli 1938, S. 13
- Schneditz, Wolfgang: „Salzburger Festspielbilder“, Salzburger Landeszeitung, 23. August 1938, S. 7
- „Hetze gegen Salzburg“, Salzburger Volksblatt, 27. August 1938, S. 1-2
- Tenschert, Roland: Die Salzburger Festspiele 1938, Allgemeine Musikzeitung, 2. September 1938, S. 520-521
- „Die kulturelle Sendung Salzburgs“, aus: „Theater, Kunst und Musik“, Salzburger Volksblatt, 21. Oktober 1938, S. 6

- Fuchs, Karl: „Salzburg der deutschen Kunst zurückerobert“, Salzburger Landeszeitung, 31. Dezember 1938, S. 3-4

1939

- Kunz, Otto: „Mozart – Kernpunkt der Salzburger Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 5. Januar 1939, S. 6
- Ritter, Hubert: „Das Schauspiel in den Salzburger Festspielen“, Salzburger Landeszeitung, 29. April 1939, S. 14
- „Ein Gang durchs umgebaute Festspielhaus“, Salzburger Volksblatt, 24. Juli 1939, S. 8
- „Salzburg schmückt sich für die Festspiele“, Salzburger Volksblatt, 27. Juli 1939, S. 6
- A.: „Salzburg im Festspielschmuck“, Salzburger Volksblatt, 29. Juli 1939, S. 8
- DNB.: „Adolf Hitler war gestern im Festspielhaus“, Salzburger Volksblatt, 10. August 1939, S. 1
- „Salzburg ein Mittelpunkt des Reiches“, Salzburger Volksblatt, 16. August 1939, S. 5
- Tenschert, Roland: „Salzburger Festspiele 1939“, Allgemeine Musikzeitung, 8. September 1939, S. 527-528

1942

- Th.W.: „Staatssekretär Gutterer spricht zur Eröffnung der Festspiele“, Salzburger Landeszeitung, 30. Juli 1942, S. 3
- „Zur Geschichte der Salzburger Festspiele“, Wiener Figaro, August 1942, S. 19
- „Festspiele mit Weltgeltung“, Salzburger Landeszeitung, 7. August 1942, o. S.
- „Festspiele als deutsch-italienische Musikfeste“, Salzburger Landeszeitung, 28. August 1942, S. 2
- „Die Salzburger Festspiele 1942“, aus: „Aus deutschem Kulturschaffen“, Das Kleine Volksblatt Wien, 30. August 1942, o. S.
- „Salzburger Festspiele im Zeichen neuer Ideen“, aus: „Theater und Kunst“, Kleine Volkszeitung, Wien, 30. August 1942, o. S.
- „Die Salzburger Festspiele“, Neuigkeits Weltblatt Wien, 30. August 1942, o. S.
- „Feierlicher Abschluß der dritten Kriegsfestspiele“, Salzburger Landeszeitung, 31. August 1942, S. 1
- „Veranstaltungen der NSDAP während der Festspiele“, Salzburger Landeszeitung, 31. August 1942, S. 3
- „15.000 Verwundete und Soldaten als Festspielgäste“, Salzburger Landeszeitung, 31. August 1942, S. 4
- Greilach, F.: „Süddeutsches Kunstleben am Ende des dritten Kriegsjahres“, Heimatblatt Steyr, 11. September 1942, o. S.

1944

- Aichinger, Gerhard: „Opfer“, Salzburger Zeitung, 30. August 1944, o. S.