



Sven-Eric Bechtolf

Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele

„Das Programm der Salzburger Festspiele 2012 – Eine Einführung durch die Intendanz mit Blick hinter die Kulissen“

Sven-Eric Bechtolf – Schauspieler und Regisseur – wurde 1957 in Darmstadt geboren. Ausbildung am Salzburger Mozarteum. Engagements als Schauspieler am Zürcher Schauspielhaus, Schauspielhaus Bochum, Hamburger Thalia Theater, Wiener Burgtheater und Almeida Theatre in London. 2001 erhielt er den „Nestroy-Theaterpreis“ für *Drei Mal Leben* (Regie: Luc Bondy) am Burgtheater und 2002 für seine Salzburger Darstellung des Hofreiter in *Das weite Land* (Regie: Andrea Breth). 2010 erhielt er den Albin-Skoda-Ring. Seit 1994 inszenierte Sven-Eric Bechtolf u.a. am Thalia Theater Hamburg, in Barcelona, am Wiener Burgtheater und bei der Ruhrtriennale. Als Opernregisseur trat er erstmals mit Bergs *Lulu* am Opernhaus Zürich hervor. U.a. inszenierte er 2006 an der Wiener Staatsoper Wagners Ring. Seit 2012 ist er Leiter des Schauspiels bei den Salzburger Festspielen.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, es ist mir eine besondere Ehre und ein besonderes Vergnügen, Ihnen gemeinsam mit unserem Intendanten Alexander Pereira in meiner alten Heimstadt Hamburg die Pläne für die Festspiele meiner neuen Heimatstadt Salzburg vortragen und erläutern zu dürfen. Noch dazu auf Einladung Ihres traditionsreichen Übersee-Clubs, der beinahe so alt ist wie die Salzburger Festspiele selbst. Am 22. August 1920 ging in Salzburg der erste Jedermann über die Bühne, am 27. Juni 1922 wurde der Übersee-Club gegründet.

Bei aller Unvergleichbarkeit dieser inzwischen altehrwürdigen Institutionen – beider Existenz verdankt sich womöglich ähnlichen Gründen: in schwierigen Zeitaläufen sich der Welt wieder zu öffnen, in der Hoffnung, einen Beitrag zu leisten, die Zukunft gemeinsam und friedlich gestalten zu können.

Als „Friedenswerk“ wollten die Gründungsväter der Festspiele mindestens ihr Engagement nach dem Ersten Weltkrieg verstanden wissen. Ich glaube, dass ähnliche Gedanken einstmals die weisen Hamburger Kaufleute geleitet haben, die den Übersee-Club ins Leben riefen.

Bei allem Fortschritt, den die Welt – und besonders Europa – gegenüber der immer noch nicht restlos verwundenen Barbarei des vergangenen Jahrhunderts gemacht haben mag: Weiterhin ist der Grundgedanke einer fortdauernden Bemühung um Verständnis und Verbindung zwischen uns und unseren nahen und fernen Nachbarn, auf wirtschaftlicher und politischer, aber, wie sich immer deutlicher weist, auch auf kultureller Ebene, ungebrochen aktuell. Weiterhin muss es Orte und Institutionen geben, an denen wir selbst uns an die großen geistigen und künstlerischen Hervorbringungen und Errungenschaften unserer Kultur erinnern und uns ihnen verpflichten. Gleichzeitig müssen diese Institutionen nicht nur Zeugnis über das zu Bewahrende ablegen, sondern sich gestaltend dem Gegenwärtigen und Kommenden öffnen. Salzburg war und will auch in Zukunft solch ein Ort sein.

So wird es Sie nicht verwundern, dass wir uns bei der Vorbereitung auf die kommenden Festspiele ihrer langen Tradition nicht verschließen möchten und ich mich, als Verantwortlicher für die Abteilung Schauspiel, mit einem ihrer Gründer besonders intensiv beschäftigt habe, mit Max Reinhardt – natürlich!

Würde ich sehr verkürzt beschreiben müssen, worin seine Faszination auf mich, insbesondere im Zusammenhang mit der Programmgestaltung, besteht, würde ich sagen: Er war ein feiertäglicher Mann. Er suchte nach – und nicht nur seine Theaterprojekte beweisen es – dem Außerordentlichen, Nichtalltäglichen. „Zauberer“ hat man ihn genannt, und verzaubern wollte er auch. Immer „eine Handbreit über dem Boden“ sollte sein Theater sein. Seine Gegner unterstellten ihm daher

Eskapismus, sahen in ihm einen Weltflüchtigen, der sich ins Theater hingekriegt hatte und nun die Welt aussperrte, um, ungeachtet aller Realitäten, ungestört weiterzuspielen. Es mag daran etwas Wahres sein, aber meiner Ansicht nach wollte Reinhardt, sogar um den Preis der sogenannten Zeitgenossenschaft, das Rätsel „Leben“ und seinen Protagonisten – den ewig irrenden und blinden Menschen – „feiern“. Oder wie sein Dramaturg und Mitstreiter Egon Friedell es ausdrückte: „Alle Kunst ist Verherrlichung!“

Peter Stein spricht in diesem Zusammenhang von der „paradoxalen Wirkungskraft des Theaters“. Und meint damit, dass es einer wesentlichen Aufführung gelingen kann, in der Darstellung der vollkommenen Hoffnungslosigkeit unserer Existenz dennoch im Publikum die freudvolle und stolze Bereitschaft zu erwecken, genau diese Existenz auf sich zu nehmen. Wer in Salzburg arbeitet, kann und soll sich meiner Ansicht nach dieser Reinhardt'schen Emphase und „Feiertäglichkeit“ nicht verschließen. Im idealen Fall bestünde ja ein Salzburger Festspielsommer aus 31 Sonntagen.

Wie aber organisiert man solche Wunder? Man kann es eben nicht, man kann sie allenfalls umzingeln. Dafür muss man bis zu einem gewissen Grade undogmatisch denken – wie Reinhardt selbst. Inmitten einer gut subventionierten Theaterlandschaft konkurriert Salzburg nicht nur mit sehr vielen Festivals in ganz Europa, sondern eben auch mit den Staats- und Stadttheatern, die es, Gott sei Dank, in Hülle und Fülle noch gibt.

Hier liegt die Herausforderung für Salzburg: den – verzeihen Sie das despektierliche Wort – „alltäglichen“ Spielplänen und Produktionen das „Besondere“ entgegenzusetzen. Selbstverständlich können wir nicht das Theater des ausgehenden Kaiserreichs reanimieren – und wollen es auch nicht. Die Entwicklung des Theaters in den letzten Jahrzehnten hat den Künstlern und dem Publikum viele Türen geöffnet. Ich rede also keineswegs einer restaurativen Sehnsucht das Wort. Was aber die Frage nach der Sinnhaftigkeit unserer Arbeit angeht, wird sie uns zwingen innezuhalten und den Märkten und Moden, dort, wo wir nicht aus freien Stücken einer Repräsentationspflicht genügen wollen, zu widerstehen.

Das ist aber gar nicht so einfach, denn natürlich sind wir mit jenen den Reinhardt'schen Idealen oft widersprechenden deutschsprachigen Stadt- und Staatstheatern – schon durch die Künstler, die bei uns arbeiten – innig verquickt. Natürlich sollte man nie und über keinen Gegenstand und vor allem nicht über das Theater generalisierend urteilen, trotzdem sehe ich eine gewisse Entwicklung oder Tendenz am deutschen Theater, die zu einer Schmälerung seiner fast unendlichen Möglichkeiten auf inhaltliche und ästhetische Art geführt hat:

Das Diktat der Konventionen eines bürgerlich-konservativen Publikums, vor dem sich unsere älteren Brüder noch zu Recht zu hüten hatten, ist längst einer neuen, nicht minder durchsetzungsmächtigen Konvention gewichen: der Konvention des gesellschaftlich Relevanten. So finden sich oft genug Theatermacher und ihr Publikum in der Gewissheit ihrer guten Absichten zusammen und verbrüdern sich im Geiste eines allgemeinen Unbehagens.

Das Theater ist zwar seit Aischylos und Sophokles ein Mahner vor der Hybris und Selbstermächtigung des Menschen gegenüber den Göttern, der Pessimismus der Alten war dabei aber größer, als wir Atomkraftgegner es uns träumen lassen. Die Opposition gegen die herrschenden Verhältnisse verbindet sich nur scheinbar mit ihren substanziellem Zweifeln an menschlicher Erkenntnisfähigkeit und menschlichem Wirken.

Die aufgeklärte bürgerliche Gesellschaft und ihr Staat haben heute die Rolle des feudalen Theatermäzens übernommen. Aber so wenig Molière

und Shakespeare ihre Größe aus der Willfährigkeit gegenüber ihren Gönnerinnen bezogen, so wenig wird das Theater durch wutbürgerliche Tugenden evident. Die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz einer Theaterarbeit ist in meinen Augen unzulässig. Wir sind nicht aufgerufen, Relevanz zu „haben“, sondern zu gründen. Gesellschaftlich relevant ist nicht unbedingt das, was die Gesellschaft für relevant hält.

Der vom Theater wohl im Sinne der Zeitgenossenschaft praktizierte Jugendkult trägt nicht nur zur ästhetischen Gleichförmigkeit bei, vielmehr wird die Therapie zum Symptom der Krankheit, die sie zu behandeln glaubt. Wenn „Pop“ und „Pop-trash“ das Bild bzw. den Sound bestimmen, sitzen wir gemeinsam einem Irrtum auf: Die Insignien und Mittel einer Kultur des Aufbruchs und des Widerstandes sind längst durch den realen Markt integriert, konsumierbar gemacht und damit inhaltslos geworden. 40-Jährige inszenieren Aufführungen für 20-Jährige, die sich 50-Jährige ansehen. Ein erfolgsträchtiges Missverständnis. Oder eben der reine Zynismus im Gewand von Postmoderne und Postdramatik. Oder freundlicher gesagt: Wenn Reinhardt ein Zauberer war, sind wir die Generation der Entzauberer. Unsere Leidenschaft ist die Entlarvung. Wir feiern eine umgekehrte Eucharistie: Aus Fleisch und Blut machen wir Brot und Wein. Allzu oft allerdings hartes Brot und sauren Wein.

Der Begriff der Schönheit oder der Anmut spielt im Theater nur noch eine untergeordnete Rolle. Die ästhetischen Bemühungen, große Welt- und Bilderfindungen, sind kaum mehr irgendwo anzutreffen. Die wenigstens hypothetische Annahme dessen, was man einmal „Seele“ nannte, ist nachgerade verpönt. Die genaue Sprachbehandlung ist in Verruf geraten. Der Respekt vor den Hoheitsrechten der Autoren nicht minder.

Mitunter keimt in mir der Verdacht, dass die Hektoliter von Blut, die vorherrschende Unduldsamkeit mit Vers und Sprache nicht etwa einem tiefen Mitgefühl entspringen, sondern – im Gegenteil – eine ratlose Kaltherzigkeit kaschieren sollen.

Diese Unfähigkeit zur wirklichen Empathie und die darauf folgende Flucht in ein substituthaftes Weh- und Anklagen erzählt vielleicht mehr über unsere Gesellschaft und unsere Zeit, als wir, die Beschreibenden, es durchschaut oder gar beabsichtigt hätten. Wir haben uns unbewusst in eine Vogelperspektive begeben, von der auf Autoren, Stücke, Figuren, das Publikum und das Medium selbst herabgeblickt wird. Vielleicht verdankt sich die notorische Aktualisierung der großen Stücke des Kanzons nur der Unfähigkeit, sich darin wiederzufinden. Vielleicht maskieren wir sie nur mit modernen Kostümen, um sie uns ähnlicher zu machen. Um sie zu uns hinab zu profanisieren, statt uns zu ihnen hinaufzubemühen. Vielleicht verlangt die Reinhardt'sche Fähigkeit zur Verzauberung eine humane Perspektive, deren Fokus auch den Betrachter einschließt. Vielleicht fehlen uns zum Verzaubern die Großzügigkeit, die Bescheidenheit und Feinheit. Vielleicht auch die Klugheit. Oder einfach nur das Herz. Ich möchte in Salzburg aber wenigstens versuchen, indem ich mich ganz bewusst auf Reinhardt beziehe, dieser Tendenz an deutschen Bühnen zu widerstehen.

Thomas Mann lässt im Dr. Faustus seinen Adrian Leverkühn als jungen Mann die Vorträge eines Musiktheoretikers namens Wendell Kretzschmar besuchen. Dieser konstatiert, dass die „kultische“ Epoche der Kunst in die „kulturelle“ übergegangen sei. Leverkühn denkt diesen Gedanken weiter und versteht, dass die Trennung der Musik, wie Thomas Mann schreibt, „vom liturgischen Ganzen, ihre Befreiung und Erhöhung ins Einsam-Persönliche und Kulturell-Selbstzweckhafte, sie mit einer bezugslosen Feierlichkeit, einem absoluten Ernst, einem Leidenspathos belastet habe“. Festspiele sind aber nur dann sinnvoll, wenn sie dieses „Ganze“ mitdenken, stiftend und wieder begründen wollen.

Das Theater zeugt – auch wo es ihn anklagt – für den Menschen. Diese „Zeugenschaft“ macht die Größe seiner Existenz aus. Ein Theater, das sich aus Voreingenommenheit nicht mehr zur Zeugenschaft eignet, ist gefährdet. Vielstimmigkeit steht daher besonders Festspielen gut zu Gesicht. Die in Verruf geratene Könnerschaft oder gar Virtuosität kann, trotz ihrer Schwerbeschreibbarkeit, im Theater erlangt werden. Das Theaterspiel ist in Vollendung eine Kunst. Diese Kunst in ihren besten Hervorbringungen um ihrer selbst willen zu feiern ist in meinen Augen die Aufgabe derer, die die Salzburger Festspiele gestalten dürfen. Die feierliche Auseinandersetzung mit der Sache an sich ist also unser Auftrag. Hierin unterscheidet sich unser Interesse von den berechtigten Anliegen anderer Veranstalter. Festspiele sind dann die Sonntage des Theaters, wenn ihr Programm exemplarisch ist.

Dies kann aber nur erreicht werden, wenn es die Polyphonie von unterschiedlichsten Künstlern/innen, Werken, Interessen und Spielarten nicht nur zulässt, sondern befördert und bewusst repräsentiert, denn wie alles Lebendige ist auch das Theater seinem Wesen nach vielgestaltig und widersprüchlich und entzieht sich – gottlob – allen Vereinheitlichungen. Es ähnelt ja vor allem denen, die es betreiben, um sich und uns in ihm zu spiegeln. Überdies steht es mit uns in der Zeit und wird, wie wir, von der Zeit nicht nur gegründet und bestimmt, sondern zugleich bestätigt oder verworfen, gewiss aber – immer neu – überwunden.

Die alten Griechen, sagte Nietzsche, waren oberflächlich – aus Tiefe. In diesem Sinne bekenne ich mich gerne zu einer Oberflächlichkeit, die sich an der Schönheit dieser Polyphonie, schon nur um ihrer selbst willen, erfreuen kann.

Es wird also in den Programmen, die ich für die Salzburger Festspiele gestalten darf, keine inhaltlichen, formalen oder ästhetischen Schmafführungen geben, sondern Produktionen, die, auch aus sehr entfernten Positionen, miteinander in einem natürlichen Dialog stehen werden. Damit wir aber bei dieser hoffnungsfrohen Offenheit nicht in Beliebigkeit verfallen, haben wir uns für die nächsten Jahre einer Programmstruktur verpflichtet, die aus zehn Schwerpunkten besteht:

Der erste und wichtigste muss es natürlich sein, herausragende Künstler für die Festspiele zu gewinnen, solche, die den beschworenen Unterschied ausmachen. Ich hoffe, dass Sie mir nach dieser Präsentation zustimmen werden, dass uns dieses Vorhaben gelungen ist.

Ein zweiter, sich ebenfalls in allen Sommern fortsetzender Programmschwerpunkt werden die großen Stücke des Kanons sein. Auch Klassiker genannt. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Sie bilden das Bezugssystem unseres Theaterverständnisses, sie sind die Navigationspunkte, an denen wir unsere Positionen bestimmen können. Sie müssen uns daher weiterhin interessieren und ihre Evidenz für jede Generation neu beweisen dürfen.

Die Festspiele sollten ein Ort sein, an dem die Künstler sich dieser Stücke nicht spekulativ bemächtigen müssen, sondern besonnen ihrem Gehalt und Wert für uns Heutigen nachspüren können. Den Anfang macht 2012 Andrea Breth mit dem Prinzen Friedrich von Homburg von Heinrich von Kleist. Diese Koproduktion mit dem Burgtheater Wien wird im Landestheater stattfinden. Für das Bühnenbild wird Martin Zehetgruber verantwortlich sein, die Kostüme wird Moidele Bickel entwerfen. Die Musik wird von Bernd Wrede stammen. Die Titelrolle spielt August Diehl, außerdem werden u. a. Peter Simonischek, Andrea Clausen, Udo Samel, Elisabeth Orth und Hans-Michael Rehberg zu sehen sein.

Ein dritter Schwerpunkt unseres Programms ist die Förderung junger, möglichst österreichischer Autoren. Der Autor ist das Herz des Theaters,

ohne die Autoren würde es verkümmern und in sich perpetuierendem Repertoire ersticken. Sie öffnen dem Theater am weitesten die Türen zu seiner Zeit. Gleichzeitig wollen wir versuchen, uns auf eine nationale Auswahl zu beschränken. Nicht nur um der Beliebigkeit entgegenzuwirken, sondern auch aufgrund unserer Verantwortung als einer der repräsentativsten Kulturinstitutionen in und für Österreich. Außerdem wünsche ich mir, dass der jeweilige Autor auch „Festspielschreiber“ des jeweiligen Sommers wird, sodass wir irgendwann eine kleine Chronik der von uns verantworteten Festspielsommer vorlegen können.

Für die Saison 2012 hat der vielfach ausgezeichnete Tiroler Schriftsteller Händl Klaus im Auftrag der Festspiele das Stück *Meine Bienen*. Eine Schneise geschrieben. Regie führt Nicolas Liautard. Ein noch junger, aber sehr erfahrener Regisseur, Schauspieler und Theaterdirektor aus Paris. Seine Inszenierung *Blanche Neige* wurde 2010 für den Molière nominiert. Das Bühnenbild stammt von Giulio Lichtner, die Kostüme von Marie Odin. Es spielen André Jung, Stefan Kurt und Brigitte Hobmeier, drei Schauspieler, die nicht mehr vorgestellt werden müssen, sowie ein Wiltener Sängerknabe. Die Musik stammt von der Osttiroler Musicbanda Franui.

Womit wir zum vierten Schwerpunkt kommen. Dies sollen die so genannten „Kreationen“ werden, von uns erdachte, Sparten überschreitende oder verbindende Unternehmungen. Projekte, die eigens und so exklusiv wie möglich von und für die Festspiele konzipiert werden. Diesen Programmpunkt erfüllt *Meine Bienen*. Eine Schneise ebenfalls.

Die Musicbanda Franui nennt sich nach einer Almwiese im kleinen, 1402 Meter über dem Meer gelegenen Osttiroler Dorf Innervillgraten, in dem die zehn Musiker von Franui aufgewachsen sind. Das Wort ist rätoromanischen Ursprungs und verweist auf die Nähe Innervillgratens zum ladinischen Sprachraum in den Dolomiten. Diese Musicbanda spielt seit 1993 in nahezu unveränderter Besetzung und ist bei wichtigen Festivals und Konzertveranstaltungen regelmäßig zu Gast.

Für das Stück *Meine Bienen*. Eine Schneise verbindet sich Franuis einmalige Klangbatterie, die besondere Mischung aus Holz- und Blechbläsern, Saiteninstrumenten und Streichern, erstmals mit einem Knabensopran. Und: die musikalischen Vorgänge im Bienenstock – vom hellen Gesang der Königin bis hin zum metallischen Klang vom Schlagwerk, das der Imker beim Einfangen der Bienen zur Hand nimmt, dienen Franui für die Erfindung einer musikalischen Welt, in der Vertrautes verdunkelt erscheint und Fernes plötzlich in die Nähe rückt.

Der fünfte, ebenfalls langfristig angelegte Programmpunkt wird die Einbindung internationaler Produktionen und Künstler sein. Salzburg ist seinem Anspruch nach ein internationales Festival. Um diesen Ruf zu behaupten, ist es notwendig, in einen fruchtbaren Austausch mit anderen Theatertraditionen und Sprachen zu gelangen. Aus diesem Grund haben wir Irina Brook mit ihrer Compagnie eingeladen, Henrik Ibsens *Peer Gynt* auf die Bühne der Perner-Insel in Hallein zu bringen. Außerdem wird sie mit einem Gastspiel ihrer Compagnie: *La Tempête* zu sehen sein.

Meine erste Begegnung mit Irina Brook fand im *Bouffes du Nord*, dem legendären Theater ihres Vaters Peter Brook, statt, in dem ebendieser Sturm von William Shakespeare gezeigt wurde. Ich spreche überhaupt kein Französisch – und war hingerissen!!! So bildreich, poetisch und zugleich komisch wurde mir dieses Stück erzählt. Die Schauspieler aus Italien, Frankreich, Australien und Polen sind nämlich zugleich auch virtuose Komiker, Clowns, Musiker, Sänger und Tänzer!

Ich vergaß sofort die Verständigungsbarriere – es gibt nämlich keine. Was Irina Brooks Arbeit mit der ihres Vaters verbindet, ist die univer-

sale Theatersprache. Man könnte diese Inszenierung auch in Peking und Buenos Aires spielen – das Publikum dort wäre gleichermaßen begeistert. Der Sturm ist vermutlich das letzte Stück, das Shakespeare für die Bühne geschrieben hat. Er verabschiedet sich in der Figur des Prospero, des Zauberers und Herrschers über eine kleine Insel, endgültig von seinem Theater, seinem Genie, seinem tätigen Leben. Er zerbricht den Stab und schlägt das Zauberbuch endgültig zu. Ergreifender hat sich wohl kaum je ein Dichter von seinem Publikum verabschiedet.

Ähnliches gilt für Peer Gynt von Henrik Ibsen. Der junge Peer, ein Aufschneider, maßloser Lügner und Fantast, verlässt nach dem Tod seiner Mutter das Norwegen seiner Kindheit, verlässt eine Märchenwelt, bevölkert von Trollen und unheimlichen Gestalten, vor allem aber verlässt er seine Jugendliebe Solveig. Es treibt ihn hinaus, durch die ganze Welt, rastlos ist er auf der Suche nach sich selbst. Als alter Mann kehrt er zurück, ohne sich gefunden zu haben. Das Ich, resümiert er, ist eine Zwiebel. Man schält Haut um Haut – aber kein Kern kommt zum Vorschein. Alles scheint ihm sinnlos geworden zu sein, bis er vor der Tür der Hütte Solveig wieder begegnet, die ein Leben lang still auf ihn gewartet hat. In ihrem Schoß schlafte er ein und stirbt. Sie singt ihm sein letztes Gutenachtlied:

„.... Der Junge hat mir am Herzen geblüht
Das Leben hindurch. Nun ist er so müd.
Schlaf, mein teuerster Junge, schlaf!
Ich will dich wiegen, ich will wachen!“

Auch bei Peer Gynt arbeitet Irina Brook mit einer internationalen Besetzung: der indischen Tänzerin und Schauspielerin Shantala Shivalingappa als Solveig und dem isländischen Schauspieler Ingvar E. Sigurdsson als Peer sowie weiteren Künstlern aus Norwegen, Japan, Frankreich, Australien, Ruanda und Italien. Wieder werden Akrobatik, Bilderreichtum und Musik im Vordergrund stehen und diesen „norwegischen Faust“ für jedes Publikum der Welt leicht verständlich machen. Abgesehen davon: Für alle Fälle übertiteln wir den gesprochenen Text in deutscher Sprache, sodass Sie jederzeit wissen, was gesagt wird. Ich glaube nur schon jetzt, dass Sie wenig Gebrauch davon machen werden!

Der sechste, ebenfalls auf Dauer angelegte Programmpunkt wird ein Stück für Kinder sein. Sie sind das Publikum von morgen. Wir alle werden uns vermutlich noch sehr genau an unsere ersten Theaterbesuche und ihre prägenden Eindrücke auf uns erinnern. Idealerweise werden diese Kinderstücke auch Erwachsenen jeden Alters Freude machen.

In einer Koproduktion mit der Theatergruppe Theatre-Rites und dem Barbican Theater in London zeigen wir auf der Perner-Insel die Produktion mit dem Titel Mojo. Ein Spiel ohne Worte in der Regie von Sue Buckmaster. Sue Buckmaster entstammt einer Familie, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts in Variétés, Music-Halls und Vergnügungstheatern als Akrobaten, Zauberer und Puppenspieler aufgetreten ist. In ihren Adern fließt also Theaterblut. Ihre Aufführungen sind von hinreißender Akrobatik. Licht und Musik werden virtuos eingesetzt, kurz: Mojo ist ein Stück, das auch Erwachsenen Freude bereiten wird.

Der siebte Programmpunkt soll dem Figurentheater gewidmet sein. Das Puppentheater gehört zu den ersten und ältesten Theaterformen. Der das ganze Theaterspiel konstituierende Vorgang der Illusion und Desillusion wird kaum irgendwo deutlicher als in dieser zunächst so naiv erscheinenden Verabredung.

Das Theater ist auf die Fantasie des Publikums angewiesen, in ihr bildet sich das eigentliche Ereignis ab. Alles Theater ist daher in gewissem Grade unsichtbar und eine fein gespinnene Interaktion zwischen Bühne und Parkett. Beide Partner in diesem Dialog – Künstler und Publikum –

können versagen. Theaterschaffende sind sie beide, Akteur und Zuhörer, und beide sind auf die Verfeinerung ihrer Wahrnehmung angewiesen. Die Festspiele könnten gerade mit dem Figurentheater eine Schule (eine geheime Schule freilich) dieses Dialogs sein. Für den Sommer 2012 erarbeitet die Figurentheatergruppe Thalias Kompagnons im Schauspielhaus im Nonntal den österreichischen Klassiker *Der Bauer als Millionär* von Ferdinand Raimund, außerdem zeigen wir ein Gastspiel ihrer Produktion von Kafkas *Schloss*.

Der achte, ebenfalls mit einer längerfristigen Perspektive angelegte Programmpunkt ist das mir sehr am Herzen liegende Young Directors Project. Würde Montblanc es nicht so großzügig unterstützen, würde ich dennoch vehement für seinen Erhalt eintreten. Nicht nur, weil das YDP ehrenwerterweise junge Künstler fördert, sondern vor allem, weil dieses Projekt große Strahlkraft und Frische in den Salzburger Festspielsommer tragen kann, indem es einen Ausblick auf das Zukünftige ermöglicht. Hier muss man den richtigen Weg zwischen Sicherheit und Risiko, zwischen Förderung und Präsentation wählen. Ich möchte daher sowohl bestehende und bereits erfolgreiche Produktionen zeigen als auch interessante und vor allem der Unterstützung werte Künstler fördern.

Wie sehr wir aber mit dem YDP helfen können, mögen Sie dem Brief einer jungen südafrikanischen Regisseurin, Zinzi Mhlongo, an uns entnehmen. Nachdem wir sie eingeladen hatten, schrieb sie uns: „You should see the tears of joy.“ Das YDP kann unter Umständen das Überleben einer interessanten Theatergruppe wenigstens erleichtern. Im Sommer 2012 werden wir im Rahmen des YDP fünf Produktionen zeigen:

Von der Performance Group Tuida aus Südkorea: *Hamlet Cantabile*. Von der französischen Regisseurin Gisèle Vienne *Eternelle Idole* auf der Eisbahn im Volksgarten und *This is how you will disappear im republic*. Von Cornelia Rainer aus Österreich Jakob Michael Reinhold Lenz, und von Princess Zinzi Mhlongo aus Südafrika *Trapped*.

Der neunte, ebenfalls auf jeden Festspielsommer ausgerichtete Programmpunkt wird eine dramaturgische Anknüpfung und Querverbindung zum Opern- und Konzertprogramm sein, um eine Vertiefung wichtiger und zentraler Positionen im Spielplan zu erreichen. In diesem Fall wird dies die Produktion Lenz im Rahmen des YDP sein. Der unglückliche deutsche Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz ist nämlich gewissermaßen der Librettist der Oper *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann, die in der Felsenreitschule in der Regie von Alvis Hermanis zu sehen sein wird.

Der zehnte, jedes Jahr wiederkehrende Programmpunkt ist der *Jedermann*. Ich möchte die relativ neue und sehr akklamierte Besetzung und damit auch die grundlegend überarbeitete Inszenierung von Christian Stückl – mit Nicholas Ofczarek in der Titelrolle – in der Saison 2012 noch beibehalten. Allerdings wünsche ich mir in absehbarer Zeit eine Neuinszenierung. Ich möchte einen Regisseur damit betrauen, der den Unbequemlichkeiten des Stückes nicht säkularisierend begegnen will, sondern einen Weg in sein zentrales Thema findet, das „momento mori“, selbstverständlich eingebunden in die religiösen Vorstellungen unserer abendländischen Gesellschaft. Oder anders ausgedrückt: Ich fürchte mich nicht vor dem Katholizismus des Stückes. Es handelt sich nun einmal um ein – wenn auch nachempfundenes – Mystery- oder Morality-Play, dies lässt sich nicht verschleiern, warum auch. Zudem glaube ich, dass der im *Jedermann* noch lebendige Atem Reinhardts identitätsstiftend für das ganze Festival ist.

Nun hoffe ich, dass ich Ihnen ein wenig Lust auf den kommenden Schauspiel-Sommer machen konnte, und übergebe an Alexander Pereira mit seinem spannenden Opern- und Konzertprogramm.

Herzlichen Dank für Ihre Aufmerksamkeit. ■