



# Eine Zeit „ohne Ordnungsbegriffe“?

## Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die „Konservative Revolution“

von Karl Müller

### I.

Der Zusammenbruch der Habsburger-Monarchie im November 1918, die Existenz der Ersten Republik Deutschösterreich bzw. Österreich bis zum Bürgerkrieg im Februar 1934, die Errichtung des ständestaatlichen Österreichischen Bundesstaates durch die Maiverfassung 1934 und die Annexion Österreichs durch das nazistische Deutsche Reich im März 1938 sind die äußeren Wegmarken und Marksteine eines atemberaubenden politischen und kulturellen Prozesses, mit dessen Folgen wir bis zur unmittelbaren Gegenwart konfrontiert sind. Naturgemäß reagierten die Künste, die Literatur auf diese Bedingungen, Brüche und Neuanfänge – Ausdrucksformen des sich beschleunigenden und doppelgesichtigen Zivilisationsprozesses – auf widersprüchliche Weise und waren zugleich wirksame Prägefaktoren in diesen politisch-kulturellen Prozessen, sei es – in welcher ästhetisch vermittelter Form auch immer – im Sinne der Wertvorstellungen der Aufklärung, der internationalen Verständigung und der künstlerischen Freiheit, sei es im „kritisch“-restaurativen Dienste gegenreformatorisch ausgerichtet bis autoritärer und faschistischer Bewegungen und Ideen, sei es im Rückzug auf die Kunst selbst.

Ausgangs- und Fluchtpunkt aller neueren literar- und kulturhistorischen Forschungen zu den Folgen jener „Veränderung im Grundgeflechte“<sup>2</sup> Österreichs seit dem „Einrieb von 1918“<sup>3</sup>, wie dies später Heimito von Doderer genannt hat, ist folgende Situation, die der österreichische Kulturhistoriker Friedrich Heer, Zeitzeuge der Jahre zwischen 1918 und 1938, im Rahmen einer Ringvorlesung zum Thema „Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit“ (1980) so darstellt:

*Die Erste Republik Österreich [...] war ein zwanzigjähriger Bürgerkrieg, der als kalter Krieg, mit den Waffen mörderischer Feindpropaganda, als ein heißer Krieg, mit den Waffen des Ersten Weltkrieges, welche die Soldaten aufbewahrt hatten, geführt wurde. [...] Also sieht uns dieses Wien der Ersten Republik Österreich an: ein gespaltenes Antlitz, eine Stadt mit Gesichtern, die sich voneinander abgewandt haben, die sich nicht sehen, nicht sehen können, nicht ansehen, nicht ansprechen wollen. Wien, Hauptstadt der Feindgenossenschaft von Ghetto-Kulturen, die mit ihrer Exklusivität, ihrer Kraft der Ausschließung und Einschließung, der Exkommunikation eine Basis für den Selbstverrat, die Selbsterstörung Österreichs bilden.<sup>4</sup>*

Eine der scharfsinnigsten Zeitdiagnosen, der geistig-seelischen und politisch-ideologischen Befindlichkeit der Nachkriegszeit, aus dem Jahr 1922 lautete:

*Unsre Zeit beherbergt nebeneinander und völlig unausgeglichen die Gegensätze von Individualismus und Gemeinschaft, von Aristokratismus und Sozialismus, von Pazifismus und Martialismus, von Kulturschwärmerei und Zivilisationsbetrieb, von Nationalismus und Internationalismus, von Religion und Naturwissenschaft, von Intuition und Rationalismus und ungezählt viele mehr. Man verzeihe das Gleichnis, aber der Zeitmagen ist verdorben und stößt in tausend Mischungen immer wieder Brocken der gleichen Speise auf, ohne sie zu verdauen.<sup>5</sup>*

Die bewegliche Balance der ironisierenden Sprache des Gleichnisses verrät den Autor: Robert Musil hielt dies in seinem Essay „Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste“ (1922) fest. Freilich, den „verdorbenen Zeitmagen“ zu heilen oder schlichtweg das aktuelle „Bedürfnis nach einem Halt“<sup>6</sup> zu stillen, war gemäß seiner Identität nicht das vordringliche Anliegen des poetischen und ironisierenden Analytikers Musil. Er bot kein (restauratives) Heilungskonzept an, wie dies etwa Hugo von Hofmannsthal mit dem aus dem Weltkrieg hervorgegangenen Salzburger Festspielprojekt anpeilte. Ähnlich wie Hofmannsthal sieht auch Musil, dass das zeitgenössische Leben „ohne Ordnungsbegriffe“ sei. Er konstatiert die auf keinen Nenner zu bringenden Auseinandersetzungen zwischen dem „ungegründeten Vernunft- und Fortschrittsglauben“ und den „bekannten Fetische[n] der Epoche, der Nation, der Rasse, des Katholizismus, des Intuitionsmenschen, welchen allen negativ gemeinsam ist eine sentimentale Nörgelei am Verstand und positiv das Bedürfnis nach einem Halt“.<sup>7</sup> Denn das „Projekt Aufklärung“ sei „auf einer viel zu schmalen Denkensgrundlage unternommen“ worden, weswegen es auch zusammengebrochen und ein „platter Schutthaufen“<sup>8</sup> hinterlassen worden sei. Seine Antwort, die er allen metaphysisch verbrämten Heilungskonzepten unter Betonung der aufklärerischen Vernunftkategorie entgegenhält, lautet:

*Dies ist nach meinem Glauben die Erkenntnis, welche sich unsere Zeit einbrennen mußte! Die Lösung liegt weder im Warten auf eine neue Ideologie, noch im Kampf der einander heute bestreitenden, sondern in der Schaffung gesellschaftlicher Bedingungen, unter denen ideologische Bemühungen*



überhaupt Stabilität und Tiefgang haben. [...] es ist gerade in geistigen Kreisen [...] kein Vorurteil so hartnäckig wie dieses, daß an aller Mißentwicklung der Zivilisation und vor allem an der seelischen Zersetzung der Verstand schuld sei, dem sie fröne. [...] Er [der Verstand] selbst ist in seinem Wesen nach ebenso bindend wie zerlegend, ja er ist wohl die stärkste bindende Kraft in den menschlichen Beziehungen, was merkwürdig oft von schönggeistigen Anklägern übersehen wird.<sup>9</sup>

## II.

Rettung, Sinn und aufbauende geistige Orientierung waren hier freilich nicht unmittelbar zu gewinnen. Den „verdorbenen Zeitmagen“ zu „heilen“ oder schlichtweg das aktuelle „Bedürfnis nach einem Halt“ (Robert Musil) zu stillen, dies hatten andere, gegenmoderne, restaurative Konzepte im Sinn, nicht zuletzt Hugo von Hofmannsthal und mit ihm die Salzburger Festspielidee.

Hugo von Hofmannsthals Calderon-Adaption *Das Salzburger große Welttheater* wurde im dritten Salzburger Festspielsommer 1922 in der katholischen Kollegienkirche in Salzburg uraufgeführt. Die Inszenierung erlebte damals insgesamt 14 Aufführungen unter der Regie von Max Reinhardt. Im Jahre 1925 stand das Drama wieder auf dem Programm – anlässlich der Eröffnung des neuen Salzburger Festspielhauses zur Feier des Tages. Im Jahre 1936 dachte man an eine Neuinszenierung unter Max Reinhardt, aber da das Projekt „als das Budget zu stark belastend“ eingestuft wurde, wollte man es später verwirklichen. Ein Jahr danach bot die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde dem Regisseur an, das *Welttheater* in der Felsenreitschule zu gestalten – als Ersatz für eine *Fledermaus*-Inszenierung, für die Max Reinhardt zu teure Umbauten im Salzburger Stadttheater gefordert hatte. Das Jahr 1938 machte aber einen Strich durch diese Rechnung. Auch Österreichs erste Bühne, das Burgtheater, nahm sich in der Zwischenkriegszeit des Stückes an: Vor dem Zweiten Weltkrieg erlebte das Spiel in den Jahren 1931 und 1937 insgesamt etwa 50 Aufführungen, in der zweiten Nachkriegszeit wurde es am Burgtheater an die 20 Mal gespielt, und zwar in der Spielzeit 1950/51.<sup>10</sup>

Denkt der gelernte Salzburger an Salzburg oder, wie Hugo von Hofmannsthal formulierte, an das „Herz vom Herzen Europas“<sup>11</sup>, und an dessen vorerst nur zögerlich, aber letztlich fest an die gewinnträchtige Brust genommene Kunst-Heiligtum, muss er unweigerlich an „Andacht“, „Heilung“, „Bindung“ und „Erlösung“ denken. Dabei erinnert er sich an die Gründungsurkunden des Festspiels und vergegenwärtigt sich dessen theatrale Weihe-Praxen. Aber auch andere Aspekte liturgieähnlicher strate-

gischer Skriptanordnungen kommen ihm in den Sinn: Gründungsmythologisches z. B. in Form eines stammes-tümelnden Raunens vom bayrisch-österreichischen theatra-lischen Urtrieb, den er, Hofmannsthal selbst, habe gewähren lassen, als es darum gegangen sei, „musika-lisch theatrale Festspiele in Salzburg zu veranstalten“.<sup>12</sup> Auch an das Bestreben der Festspielgründer, neue, zu magischen Weihestätten der Kunst erkorene Räume und Orte (z. B. Salzburger Domplatz, Park von Hellbrunn als geplanter Ort des neu zu errichtenden Festspiel-Tempels) zu entdecken, und zwar in der Tradition der lebenserneuernd wirken wollenden Gesamtkunstwerk-Idee, erinnert er sich. Ebenso kommt ihm die angestrebte Verschwisterung der zur Religion erklärten Kunst in den Sinn, was ein wichtiger Beitrag zu einem politisch-gesell-schaftlichen Prozess darstelle, den Hofmannsthal als „konservative [...] Revolution von einem Umfange [ersehn-te], wie die europäische Geschichte ihn nicht“<sup>13</sup> kenne. Alle diese Momente sind Teile dieser Salzburger „sakralen Erzählung“, die freilich immer nur die eine Vorstellung von der Welt konstruieren wollte.

Das Salzburger Festspielprojekt von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt war freilich die ästhe-tisch ausgefeilteste und zugleich gedanklich komplexeste Initiative – zwar mitten aus dem Ersten Weltkrieg heraus entwickelt, aber, wie Judith Beniston zeigen konnte, „far from [...] a short-term reaction to the devastation and upheavals caused by the First World War“: „The conserva-tive modernism [...] took its place alongside a Catholic cul-tural revival which had been ongoing since the early 1890s and which had its roots in the generational revolt provo-ved by the liberal crises of the 1870s.“<sup>14</sup> Das offensichtlich nach dem Zusammenbruch von 1918 generell dringliche „Bedürfnis nach einem Halt“ wird nicht nur an dem von den renommierten Kunst-Priestern initiierten Salzburg-Projekt greifbar, jener „seltsamen Kulturenklave“ und jenem „apolitische[n] Politikum ersten Ranges“<sup>15</sup>, sondern auch an jener explizit politisierenden Fest- und Weihespielkultur, die von und in allen Partei-Lagern gepflegt wurde, in der Sozialdemokratie ebenso wie von den sogenannten Vaterländischen und Christlich-Sozialen, von den Deutsch-Völkischen wie von den Nationalsozialisten.

Schon im ersten Salzburger Festspielsommer des Jahres 1920 sollte Hugo von Hofmannsthals Calderón-Adaption *Das Salzburger Große Welttheater*, dieses geistliche Spiel, „dem Schatz von Mythen und Allegorien [entspringend], die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat“<sup>16</sup>, in der Salzburger Kollegienkirche (Universitätskirche) gegeben werden. Es war als programmatische Kunstliturgie des Festspiels



Foto Fritz Petrowsky: Friedhof in Mariazell

gedacht. Dazu aber kam es vorerst nicht. Erst als der Salzburger Erzbischof Ignatius Rieder seine Zustimmung zu einer Inszenierung in der genannten Kirche gab und feststand, dass die Einnahmen in einen Fonds zur Kirchen-Renovierung flossen, setzten Reinhardt und Hofmannsthal den kirchlichen Spielort durch, nachdem es zuvor in katholischen Kreisen unter Hinweis auf die Sakralität des Ortes heftige Kritik an der geplanten Aufführungsstätte gegeben hatte. Auch antisemitische Stimmen mischten sich darunter – „weil es dem sittlichen Empfinden der Mehrheit unseres Volkes widerspricht, wenn man Gotteshäuser in Komödienhäuser umwandelt, in denen rassenfremde und religionsfeindliche Elemente uns ihre undeutschen Künste darbieten.“<sup>17</sup>

Während der Festspielberichterstatter Felix Salten begeistert über das Stück und die Inszenierung (Regisseur: Max Reinhardt, Bühnenbild: Alfred Roller) als einem Voranschreiten für „in ihrem Innern verwirrt, in ihrer Andacht verwaiste und sehnsüchtige Menschen“<sup>18</sup> der Nachkriegszeit sprach, beschrieb Alfred Polgar seine Eindrücke und die Wirkungsabsichten der „sakralen Erzählung“ folgendermaßen:

*Den Niedersitzenden ergreift die kühle Weite, die hallende Dämrigkeit des Raums: irgendwie fühlt er sich in seiner Einzelschaft reduziert. Er wird, schon dadurch, dass er da ist, Teil einer Gemeinde. Die barocke Pracht der Chöre und Altäre*

*[...] ‚stimmen jede Nerve‘, wenn auch nicht zur Andacht, so doch zur Bereitschaft für Andächtiges. Hebt das Spiel an, so sitzt eine, wenn auch nicht sterilisierte, so doch gedämpfte Zuschauergemeinde da.<sup>19</sup>*

Es solle eben „Gottesdienst“ gespielt und „Theater“ zelebriert werden.<sup>20</sup> Indem er den wehevollen Kunst-Schein als Surrogat entlarvt, fährt er ironisierend fort: „Ein paar Kilometer von dem glühenden Salzburg ist See, Berg, Waldeinsamkeit. Ohne Aufwand wird dem Zuschauer Erbauung, Friede, Versöhnung mit dem Leben, mit dem Tod. Von jeder Bergspitze predigen die Engel. Schönheit und Weisheit sind eins, und so ‚ungeheures Licht‘ stürzt gnadenvoll hernieder, dass man eine grüne Brille aufsetzen muß.“<sup>21</sup>

Nachdem auch Karl Kraus diese Uraufführung in der katholischen Kollegienkirche miterlebt hatte, konnte man in der November-Fackel des Jahres 1922 nicht nur von seiner „Abscheu“, von „Fieberhitze und Schüttelfrost“ lesen, „wo Zeitgenossen sich in Krämpfen der Entzückung winden“, sondern auch erfahren, dass er als Folge des ethisch-ästhetischen Schocks nach zwölfjähriger Mitgliedschaft in der katholischen Kirche aus dieser wieder ausgetreten ist:

*Ich weiß ja nicht, ob eine Kirche noch geschändet werden kann, die während eines Weltkrieges, der als internationales*



*Gaunerstück sicherlich nur der Prolog im großen Welttheater war, das Walten der giftigen Gase gesegnet und nach ihm die Muttergottes mit der Kriegsmedaille dekoriert hat. Wenn aber an dieser Kirche, aus der Gott schon ausgetreten sein dürfte, bevor sie den Welttheateragenten ihre Kulissen und den Komödianten ihren Weihrauch zur Verfügung stellte, wenn an dieser Kirche noch etwas zu schänden war, so dürfte es doch jener Altar sein, der den Herren Reinhardt, Moissi und Hofmannsthal, diesen tribus parvis impostoribus als Versatzstück gedient hat, damit sie an ihm etwas verrichten, was ein blasphemischer Hohn ist auf alle Notdurft dieser Menschheit. [...] Es mag ja gewiß erstaunlich sein, daß ich, statt in die Kirche einzutreten, um mir ein Urteil über ein Stück des Herrn Hofmannsthal zu bilden, aus ihr austrete. Aber zu jenem befähigt mich allein schon mein Geruchsvermögen für alle Unechtheit, mein Spürsinn für das Talmi einer ‚goldenen Gnadenkette‘ und ein unzerstörbares Gefühl für den Takt der Zeit, die auf Leichenfeldern nicht Festspiele zu veranstalten hat, jedoch auch die Lektüre einer einzigen Szene, die ich für einen so aberwitzigen Dreck halte, daß ich selbst dieser unverlegenen aller Epochen nicht zuge-  
traut hätte, so etwas mit den höchsten Begriffen der Menschheit in Verbindung zu bringen [...]. Dies, was Herrn Hofmannsthal betrifft. [...]“<sup>22</sup>*

In die Schusslinie von Karl Kraus geriet insbesondere der „perfekte Auslagenregisseur“ Max Reinhardt, dessen Arbeit auf die einlullende Bedienung der Sinne sowie auf eine Form der „Offenbarung“ ausgerichtet sei, die aber nichts anderes darstelle als „Wirkung auf die neue Degeneration“, und zwar im „Vakuum des Zeitgefühls“.<sup>23</sup>

Viele zeitgenössische Beobachter, unabhängig davon, ob sie Agnostiker, Konvertiten, assimilierte Juden oder traditionelle Katholiken waren, erkannten also – jeder auf seine Weise – die tragenden Säulen dieser säkularen ästhetischen Liturgie und deren historische Bedingungen sowie Folgen: z. B. die alt-neue Form allegorischer Ästhetik oder die Beziehung zwischen zivilisatorischer Zerrüttungserfahrung und der spezifischen Form und Funktion einer restaurativen Rettungs- und Erlösungs-Ideologie, über die Karl Kraus hellichtig schrieb: „[...] und wenn nicht alles trügt, so wird, eben weil alles trügt, bald die Zeit anbrechen, wo man [...] eine Konzession zur Restauration der Monarchie übertragen wird.“<sup>24</sup>

Es muss auch erwähnt werden, dass manche zeitgenössischen Beobachter einige Bausteine des Festspiel-Projektes nicht ausreichend bis gar nicht wahrnahmen, so z. B. den polaren Gegensatz von „Abendland“ und „Asien“ oder jenen von „Eigenem“ und „Fremdem“. Hofmannsthal selbst skizzierte diese Polarität am Beispiel der Schauspielkunst des Alexander Moissi sehr deutlich, der

in der Uraufführung des Salzburger Großen Welttheaters die zentrale Figur des Bettlers verkörperte: „[...] so umwehte auch seinen [Moissis] Bettler etwas Russisches, und das Gespenst des Bolschewismus stand sehr deutlich hinter seinen außerordentlichen, sparsamen und unvergeßlichen Gebärden, seine Stimme aber, in der ein italienischer Timbre ist, ließ die Zeilen gelegentlich in einer wunderbaren Weise behandeln, die unvergleichlich passend war zu der marmornen Kirche, in der so viel vom italienischen katholischen Geist der vergangenen Jahrhunderte sich ausdrückte.“<sup>25</sup> Man könnte auch sagen: Das „Russische“, das „Gespenst des Bolschewismus“ sollte heilbar und gebannt werden im Ambiente eines Kirchenraumes, voll des „katholischen Geistes der vergangenen Jahrhunderte“.

Hofmannsthal lässt die Menschen in den ihnen von Gott zugeteilten Lebensrollen das Spiel des Lebens aufführen. Dem König, der Schönheit, der [Nonne] Weisheit, dem Reichen, dem Bauern und dem Bettler, der eigentlichen Hauptfigur des Stückes, kommt es in der a priori ständisch-hierarchischen, sozial undurchlässigen und transzendent verankerten „Gemeinschaft“ zu, „Recht“ zu tun. Jeder hat an seinem Platz „das Gebäude einer tausendjährigen Weltordnung“ zu schützen. Gerade der Bettler, nicht jedoch die herrschende Schicht, wird schließlich in einer Konfliktsituation gezeigt, in der nach Hofmannsthal das tausendjährige Gebäude zur Disposition steht und – überlebt: Die als Gottes Plan dargestellte Ordnung setzt sich durch. Insbesondere in der Figur des Bettlers, unterstützt vom Widersacher, also dem Teufel, werden Züge individueller und auch kollektiver Emanzipationsgelüste greifbar, die jedoch allesamt als Gefahren des anarchistischen Chaos ge- und zugleich verbannt werden. Angesichts der schrecklichen Lebenssituation des Bettlers kommt es einem Wunder gleich, dass dieser im letzten Augenblick, als er Gewalt anwenden will, in einer Trance-Szene „blitzschnell“ wie „in einem Mysterium“ gewandelt wird und damit sich selbst und die „ganze Welt“ vor dem Untergang rettet: christliche Wandlung, angereichert durch den Hinweis, dass aus diesem Akt Traumhaftes, Archaisches und deshalb Göttliches greifbar werde. Der Bettler hat durch seine Nicht-Tat eine neue, gottnahe, gemeinschaftsgemäße und ordnungserhaltende Identität gewonnen.

Hofmannsthals Welttheater kann als Ausdruck jener „um sich greifenden Fortschrittskepsis und Zukunftsangst“, die in der Nachkriegszeit zu einer „Aushöhlung des historischen Bewusstseins und einem Wiedererstarren mythologischer und christlicher Denkweisen geführt“ hat, verstanden werden: „Jenseits der im Verfall begriffenen, allzu vergänglichen zeitgenössischen Werte und Normen hoff-





ten die Schriftsteller, neue absolute Bindungen vorzufinden; Mythos und Religion sollten die Verzweiflung an der Geschichte und die rationalistische Zersetzung des Lebens überwinden helfen.<sup>426</sup>

Hofmannsthals *Salzburger Großes Welttheater* versteht sich an zentralen Stellen als kritische Auseinandersetzung mit den aufklärerischen Begriffen der Freiheit und Gleichheit. So thematisiert der Bettler den Begriff der Freiheit ausgerechnet im Augenblick seiner trancehaften Wandlung und Gewandeltheit, die aus seinem antirevolutionären Nicht-Handeln erfließt: Er lässt die schon erhobene Axt der Gewalt plötzlich sinken. Die Einlösung seiner Freiheits- und Gleichheitsrechte, die er vor seiner inneren Umwandlung (Metanoia) vehement eingefordert hatte, ist jetzt für ihn kein Thema mehr: Was er an sich selbst als Erringung wahrer Freiheit und als ein Zu-Sich-Selber-Kommen verherrlicht, ist die Anerkennung des Vorgegebenen, der gegebenen göttlichen Ordnung. Er fügt sich willig und redet nun als einer, der dies sogar lustvoll tut. Er ist nicht fähig, ständisch-hierarchisches Denken zu überwinden. Diese Haltung wird sakralisiert, „die politisch-soziale Revolution [dem Publikum] als Illusion“<sup>428</sup> angepriesen. Die tausendjährige Weltordnung bleibt durch den Trance-Akt des Bettlers in ihrer göttlichen Legitimiertheit unangestastet.

Im engen Konnex mit der Thematisierung von Freiheit und Gleichheit bzw. der vom Bettler vorbildlich gelebten „Bindung“ an die gegebene Ordnung steht das Verhalten des Bettlers in der Todesszene des Stückes. Bevor das Schlusstableau in Szene gesetzt wird, ist diese der Höhepunkt der Bindungsidee des *Welttheaters*. Des Bettlers Appell, den Tod zu akzeptieren, könnte die Darstellung abgeklärten Menschentums sein, stünde dieser Appell des Bettlers nicht in einem Kontext, dessen Kalkül in die Denunziation jenes Individuums als „wertlos“ (gemeint ist wohl „ohne Werte“) mündet, das es nicht schafft, seine egoistischen Freiheits- und Gleichheitsbedürfnisse zu bändigen und zu zähmen. Es scheint, als ob die Opfer-, Demuts- und Hingabementalität deswegen als besonders problemlos angepriesen werden könnte, weil des Bettlers Veränderungs-



Foto Fritz Petrowsky: im Gschnitztal

wünsche a priori den Charakter der Gewalttätigkeit zugeschrieben bekommen.

Die Herrschenden kommen in diesem Stück nie in die prekäre Lage, offene Gewalt anwenden zu müssen. Solcherart bleiben sie unbefleckt. Einerseits bekommen sie dadurch gar nicht die Möglichkeit, das ihnen vom Herrn auferlegte, weltliche „Recht-Tun“ zu beweisen, um eine Erleuchtung, eine Saulus-Paulus-Wendung wie die des Bettlers erfahren zu dürfen, andererseits scheinen sie eine solche Erleuchtung gar nicht zu benötigen: Die einzige „Strafe“, die ihnen Gott und der Dichter auferlegen, ist ihre Verzagttheit und Angst angesichts ihres Todes. Auf den himmlischen Lohn brauchen aber auch sie nicht zu verzichten – die himmlische Strafe fällt für sie erträglich aus: Während der Bettler für seine pazifizierende Tat, sein Nicht-Handeln, gemeinsam mit dem Engel und der Weisheit in den Palast des Meisters einziehen darf, dürfen die Schönheit, der König und der Bauer – genau in dieser Abstufung – „seitlich dem Eingang“ knien, und der Reiche auch, aber „tiefer unten, im Dunkel“ (Dramen III, 163).



Dem Bettler wird derart höchster Lohn deswegen zuteil, weil ihm „die Verteilung der Macht und der Glücksgüter [...] eine gleichgültige Sache“<sup>29</sup> geworden ist.

Hofmannsthals Spiel fokussiert also die aus Ohnmacht und Wut gespeisten Gewaltabsichten des Bettlers, denunziert des Bettlers aufrührerische Absicht, „Ordnung zu machen“ (Dramen III, 143), als gewalttätige „Drohung des Chaos an die geordnete Welt“ (RuA II, 287) und lässt die Behauptungen der Herrschenden, die den Bettler als Teufelsgespons, als dreckig, tierisch und schmarotzerhaft, als ein Nichts abhalfeln, nicht einmal von der ansonsten leise herrschaftskritischen Weisheit beeinspruchen. Im Gegenteil: Des Bettlers Einforderung von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit wird in gegenemanzipatorischer Diktion pariert: Im Hinnehmen liege Heldenhaftes und ein „ungeheueres Vorrecht“ (Dramen III, 121). Was für den Bettler berechtigtes Anliegen und die Formulierung berechtigter Ansprüche ist, wird von der Weisheit als Trotz tituliert, dem der „saphirene Gerichtshof“ (Dramen III, 131) einfach nicht antwortet, und folglich wird es angesichts des zu bewahrenden „Ganze[n], dieses würdigen Leib[s]“ (Dramen III, 136) als maßlos gebrandmarkt (Dramen III, 131).

Das „Russische“, das „Gespenst des Bolschewismus“, sollte im Ambiente eines Kirchenraumes heilbar sein, eines Raumes voll des „katholischen Geistes der vergangenen Jahrhunderte“. Stehen am Anfang des Wandlungsspiels Hofmannsthals Herrschafts-Analyse, die Situation einer Ausgesetztheit, einer Vereinzelnung und geplante, gewalttätige Auflehnung, so überwiegen am Ende gegenemanzipatorische Selbstbescheidung, Appelle zum Verzicht, freilich an die Adresse des Bettlers gerichtet, und die Verherrlichung des Verzeihens – das Ganze barock-theatralisch sakralisiert.

Hofmannsthals ethisch-ästhetische Reaktion auf die „Entzauberung der Welt“ (Max Weber) ist einer nach 1918 offenbar dringend benötigten restaurativen Vision einer ständisch-hierarchischen, im Transzendenten verankerten Gemeinschaft verpflichtet, einer Gemeinschaft als Abbild des göttlichen Ordnungswillens, in der zwar theoretisch auch die Herrschenden aufgefordert sind, „Recht“ zu tun, praktisch aber die gesamte Last des „Recht“-Tuns bei den a priori Benachteiligten bleibt.

Die Botschaft, die von Salzburg ausstrahlen sollte, war gemäß Hofmannsthalscher Synthese-Beschwörungen gedacht, „um das naivste Publikum ebenso zu fesseln wie den Höchstgebildeten“<sup>30</sup>. Mit seiner Kunst vor dem Dom, in der Kollegienkirche und dann im Festspieltempel sollte „dieser [...] außerordentliche [...] Wirrwarr inkohärenter

Individuen und Denkmäler zu einem Publikum amalgamiert“ werden. „Das Verdienst, diesen Wirrwarr [...] zu einem vollkommen einheitlichen und wahrhaft naiven Publikum [amalgamiert zu haben], das sich in fast kindlicher Weise ‚nehmen ließ‘, liegt ganz bei der Inszenierung Reinhardts“, schreibt Hofmannsthal in einem seiner *Wiener Briefe*.<sup>31</sup> Michael Steinberg spricht in diesem Zusammenhang zu Recht von „a romantic redefinition of society as a community, an aesthetic totality.“<sup>32</sup>

Von Salzburg aus, dem „Herz[en] vom Herzen Europas“<sup>33</sup>, sollte die Botschaft des Welttheaters in die Welt ausstrahlen. Hofmannsthals *Salzburger Großes Welttheater* kann man als Versuch verstehen, nach dem Zusammenbruch und Auseinanderbrechen des Habsburgerreiches im Jahre 1918 und in der Konfrontation mit der neuen Republik, dem kleinstaatlichen Deutschösterreich, weltanschauliche und politische Orientierung zu gewinnen, Sinn zu stiften, ein geschlossenes Weltbild zu vermitteln und es als allgemeinverbindlich in orientierungsarmer Zeit anzupreisen. Als das Reich der Habsburger nicht mehr zu retten und dringend Bedarf nach Selbstverständigung gegeben war, bot Hofmannsthals Festspiel einen Beitrag für das an, was er selbst „die Sicherung des geistigen Raumes“<sup>34</sup> nannte, initiiert und getragen von einem von Hofmannsthal beschworenen „synthesuchenden Geist“. Dieser, verkörpert in ihm selbst, und in seinem Rückgriff auf das in barock-katholischer Tradition stehende Welttheater-Spiel, sollte helfen, diese jetzt als genuin österreichisch markierte Weltbetrachtung feierlich unter der deutsch-österreichischen Nation zu verbreiten, ihr alt-neue Orientierung und damit Stabilität zu verschaffen. „Its purpose was the rediscovery and reconstitution of a transcendent Austrian cultural heritage which would help to bridge the gulf that separated the empire from the small Austrian republic“, schreibt Michael P. Steinberg in seinem Buch *The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology, 1890–1938*. Kontinuität, Rettung zumindest auf der Bühne, Rettung für Geist und Seele – Restauration, oder wie Hofmannsthal formulierte: „Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könne.“<sup>35</sup>

### III.

Die kulturellen Pläne, die Hofmannsthal während des Ersten Weltkrieges entwickelte und nach dem, wie er meinte, Purgatorium des Krieges zusätzlich zu befördern trachtete, bekamen nach 1918 den Stellenwert eines revolutionären Aktes der Sinnstiftung gegen eine der „schwersten geistigen Krisen“, wie sie seiner Ansicht nach die Nachkriegszeit darstellte. Noch 1915 meinte Hofmannsthal in seiner Antwort auf eine Rundfrage der



Foto Fritz Petrowsky: Wienerwald bei Kritzendorf

Stockholmer Zeitung *Svenska Dagbladet* zum Thema „Krieg und Kultur“, man könne hinsichtlich des Krieges keineswegs davon sprechen, dass Grillparzers Befürchtung „Von der Humanität – durch Nationalität – zur Bestialität“ durch diesen Krieg Wirklichkeit geworden sei. Denn: „Wir ahnen, dass [...] die geistige Welt dadurch, dass Europa diesen Weg gegangen ist, bereichert wurde um Elemente, deren Kostbarkeit der ‚Humanus‘ des achtzehnten Säkulums weder wahrnehmen noch vermuten konnte.“<sup>36</sup> Grillparzer „hätte alles, [...] wovon wir heute den gewaltsamsten und großartigsten Ausbruch erleben, mit Bitterkeit abgelehnt [...] Wir vermögen nicht so zu urteilen.“ Den Krieg nannte Hofmannsthal eine „grandiose Dissonanz“, die die Kraft und den Sinn habe, die europäische „Mission Österreichs“ zu beglaubigen. Hoffnungsvoll sei er, denn es gehe im und durch den Krieg darum, „daß neue Autorität zu Tage tritt, dass diese Autorität sich verkörpere [...] in rein geistigen [Formen], dem Wiedererwachen des religiösen Geistes und dem in den Massen latenten Ehrfurchtssinne gemäß“, und dass der „hohe Begriff des Volkes, welchen dieser Krieg uns wieder geoffenbart hat“<sup>37</sup>, wieder zu seinem Recht komme.

Im Jahre 1922 konstatierte Hofmannsthal nun in seinem Aufsatz „Blick auf den geistigen Zustand Europas“ eine der „schwersten geistigen Krisen [...] seit dem sechzehnten Jahrhundert“, also seit der Reformation, einen „schwindelnden Weltzustand.“<sup>38</sup> Die Nachkriegszeit war

für ihn nun aus den Fugen. Das Reden von der „Verantwortung gegenüber den Völkern, die mit uns – um Europas willen und von Europas uraltem Willen her – in die Einheit dieses Reiches gebunden sind“, wie es noch 1915 geheißen hatte, gab keinen Sinn mehr. Wofür Hofmannsthal eingetreten war, nämlich dass sich „ein neues mit ungeahnter Flügelkraft begnadetes Europa [...] aus dem selbstgewollten Brande seines Nestes emporhebe“, war gescheitert. Kein „neues“ Europa gab es, sondern einen deutsch-österreichischen Kleinstaat, eine demokratische Verfassung und nicht zuletzt ein sich den Idealen der bürgerlichen Aufklärung verpflichtet fühlendes und zugleich sich klassenkämpferisch-revolutionär gerierendes rotes Wien. Dagegen verordnete Hofmannsthal „Bindung“ und „gegläubte Ganzheit“.

Viele Schriften Hofmannsthals – bereits seit etwa 1906/07, insbesondere *Die Briefe des Zurückgekehrten*, aber auch *Der Dichter und diese Zeit* und *Vom dichterischen Dasein*<sup>39</sup> – haben Anteil an dem skizzierten Denkraum des Welttheaters. Dazu gehören auch die apokalyptischen Überlegungen zur „Philosophie des Geldes“, wie er sie, angeregt von Georg Simmels gleichnamigen Thesen aus dem Jahre 1900, angestellt hat, indem er den allegorischen Mammon als fundamentale Lebens- und Wert-Zerstörung begriff: „Hat das Geld [...] nicht die Kraft, sich an die Stelle Gottes zu setzen?“, heißt es in seinen *Notizen zu einer Rede*, die Hofmannsthal im März 1917 unter dem Titel *Die Idee Europa* gehalten hat.



In der *Rede auf Beethoven* anlässlich der Wiederkehr des 150. Geburtstages des Komponisten aus dem Jahr 1920, beklagt der Autor dass „die Nation [...] im Geistigen nicht einerlei Sprache“<sup>40</sup> spreche, so dass sie gar keine habe. Beklagt wird die innere Zerklüftung der Nationen und Völker. Er plädiert für die geistig-seelische „Einheit“ – „wie ein einziger metallener Stab [...] einen vollen Ton gebend unterm Hammerschlag des Schicksals.“<sup>41</sup> Und 1927, in seiner Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*,<sup>42</sup> gesprochen an der Münchener Universität, formuliert Hofmannsthal die inzwischen klassisch gewordenen, aber schon in seiner Beethoven-Rede von 1920 in nuce vorhandenen Heilungssätze gegen eine „zerklüftete“ Nation, gegen „Vereinzelung“ und Atomisierung:

*Alle Zweiteilungen, in die der Geist das Leben polarisiert hatte, sind im Geiste zu überwinden und in geistige Einheit überzuführen; alles im äußeren Zerklüftete muß hineingerissen werden ins eigene Innere und dort in eines gedichtet werden, damit außen Einheit werde, denn nur dem in sich Ganzen wird die Welt zur Einheit. Hier bricht dieses einsame, auf sich gestellte Ich des titanisch Suchenden durch zur höchsten Gemeinschaft, indem es in sich einigt, was mit tausend Klüften ein seit Jahrhunderten nicht mehr zur Kultur gebundenes Volkstum spaltet. Hier werden diese Einzelnen zu Verbundenen, diese verstreuten wertlosen Individuen zum Kern der Nation.*

Und Hofmannsthal fährt fort, dies sei eine „innere Gegenbewegung gegen jene Geistesumwälzung des sechzehnten Jahrhunderts, die wir in ihren zwei Aspekten Renaissance und Reformation zu nennen pflegen.“ Also: Gegenemanzipatorisches und Gegenreformatorisches ist angesagt. Von nichts anderem sei die Rede als von einer „konservativen Revolution von einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn nicht kennt. Ihr Ziel ist Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könne.“<sup>43</sup>

Hofmannsthal verwendete einen Ausdruck an prominenter Stelle, der damals in zeitgeistigem Gebrauch war, den Begriff der „Konservativen Revolution“.<sup>44</sup> Die Forschung zu dieser geistig und institutionell heterogenen Bewegung ist sich in der Skizzierung des geistig-seelischen und politisch-ideologischen Raumes, in dem sich die Konservativen Revolutionäre damals bewegten, einig. Zumindest von „zwei Bedeutungskreisen“<sup>45</sup> ist dort die Rede. Als erstes von dem „engeren, politisch-weltanschaulichen“ Aspekt, in dem die Orientierungen Antiliberalismus, Antiparlamentarismus und -demokratismus, Anti-Kapitalismus und Anti-Rationalismus heißen. Eng damit verknüpft wird ein zweiter Bedeutungs-

kreis hervorgehoben, nämlich der Aspekt einer „ethisch-ästhetischen Rebellion“, eine „Gegenbewegung gegen den Prozess der individuellen und gesellschaftlichen Emanzipation“.

Das „Kranke“ zu heilen, die „verworrenen Gedanken“ zu klären, den „glühenden Gedanken, nach allen Seiten ausladend“ zu verbreiten, „im Geistigen die einerlei Sprache“ befördern – dazu dienten u. a. die Salzburg-Aktivitäten gemäß dem Motto Hofmannsthals, das sich in seinen *Aufzeichnungen aus dem Nachlass* [1928] fand: „Es handelt sich nicht darum: wie kommt Geist in diese Politik – sondern wie politisiert man diesen Geist.“<sup>46</sup> Oder anders formuliert: „darum wollen wir Festspiele schaffen, damit das Richtige und der Nation Gemäße hier in zulänglicher Weise getan werde.“<sup>47</sup>

Das Welttheater im Schoße der Festspiele zu Salzburg sollte ein Ausgangspunkt dieses geistig-seelischen Heilungsprozesses der zerklüfteten Nation sein, indem das Richtige, der Nation Gemäße, das Sichere und Feste vermittelt werde. Hofmannsthal selbst wollte seinen besonderen Beitrag leisten: Dabei stilisiert er sich selbst – Ideen und Terminologie des Literaturhistorikers und Stammesideologen Josef Nadler aufgreifend – zu einem jener großen Einzelnen, aus denen eine „süddeutsche Stammeseigentümlichkeit“<sup>48</sup> durchbreche und zu altneuen dichterischen Ergebnissen führe – „ich habe diese Fackel [u. a. im *Welttheater* K. M.] aufgenommen, die hier bei uns noch glimmend auf dem Boden lag“.<sup>49</sup> Er habe „den Urtrieb des bayrisch-österreichischen Stammes gewähren lassen.“<sup>50</sup>

Zwischen 1920 und 1927 also: Das Salzburger Welttheater-Projekt und die theatralische Praxis nach dem Motto: „Denn nicht Freiheit ist es, was sie [die Zeitgenossen] zu suchen aus sind, sondern Bindung“. So lautet die verdichtete Formel in seiner Rede von 1927 – das Salzburger Festspiel also einer der „seltsamen Kulturenklave[n]“, „ein apolitisches Politikum ersten Ranges“,<sup>51</sup> wie es von Friedrich Heer treffend genannt wurde.

#### IV.

Walter Weiss<sup>52</sup> hat sowohl auf die gedanklichen und diskursiven Bezüge des Welttheater-Projektes zu Othmar Spann *Vorlesungen über Abbruch und Neubau der Gesellschaft* mit dem Titel *Der wahre Staat*<sup>53</sup> aufmerksam gemacht, die bis in die dreißiger Jahre in mehreren Auflagen erschienen sind, als auch auf die Analogien zur „politischen Doktrin des österreichischen Ständestaates“, wie sie aus der Mai-Verfassung des Jahres 1934 ersichtlich wird. Bei Othmar Spann hieß es: „Es wäre ein Fehler,





wusste als auch nationalsozialistische Ideologen über Hofmannsthal hermachten. Paul Kluckhohn und Heinz Kindermann belegen dies jeweils auf ihre spezifische Weise und illustrieren, „was in kritischen Zeiten Sehnsuchts- und Erlösungsformeln vermögen, wenn sich ihrer machtpolitische Vollstrecker bemächtigen [...] und sollte als Lehrstück dafür dienen, wozu Denkmuster [...] durch angewandte Macht benutzt werden können.“<sup>55</sup> Während Kluckhohn Ende 1932 in einer Vortragsreihe mit dem Titel *Die Wendung in der Dichtung der Gegenwart* Hofmannsthals Heilungs- und Bindungs-Ideologie als Vorbild für die angeblich moderne „Wendung zu den Kräften des Ursprungs“ (Volk, seiner Wesenheit gemäßen Ideen, Volkstum, Stamm, Landschaft, Familie, göttliche Weltordnung, Gemeinschaften ursprünglicher Blutsverbundenheit usw.) entdeckt und dafür die von den Völkischen und Nationalsozialisten geschätzten Autoren ins Treffen führt, ordnet Heinz Kindermann Hofmannsthals Ansatz sogar „in die Tradition der Vorläufer zu

wenn wir uns vorstellten, die Zeiten der Renaissance, der Aufklärung, des Kapitalismus seien solche, in der die Geschichte endgültige, absolute Schritte nach vorwärts getan hätte. [...] Darum gilt es, von der hereingebrochenen Atomisierung wieder zur Gliederung, von der Vereinzelung zur ständischen Vergemeinsamung und von der Mechanisierung zum Leben zu gelangen.“<sup>54</sup> Der erste Satz der Präambel der autoritären Verfassung Österreichs von 1934 lautete schließlich: „Im Namen Gottes, des Allmächtigen, von dem alles Recht ausgeht, erhält das österreichische Volk für seinen christlichen, deutschen Bundesstaat auf ständischer Grundlage diese Verfassung.“

Bereits Ende der zwanziger Jahre waren andere, jüngere Dichter da, die die angeblich notwendige ethisch-ästhetische Umerziehung leisten sollten. Ich erinnere nur an den Fest- und Weihespiel-Dichter Rudolf Henz. Die Verwertbarkeit der Ideen von einer „konservativen Revolution“ ging so weit, dass sich sowohl deutsche

Hitlers ‚Deutscher Erhebung‘<sup>56</sup> ein. Im Jahre 1933 schrieb Kindermann in seiner Aufsatzsammlung *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*:

*Die Besinnung der Deutschen auf ihre volkhaftige Eigenheit [...] vollzieht sich notwendig unter den äußeren Zeichen eines politischen Wandels. Die politische Haltung eines Volkes ist [...] als Ergebnis einer vorangegangenen seelischen Umkehr der Nation möglich. An diesem Wandlungsvorgang [...] haben vorbereitend neben der Politik auch alle anderen aufbauenden Kräfte des Volkslebens teil: die Religion ebenso wie die Kunst, die Wirtschaft ebenso wie die Wissenschaft. [...] Sie alle hatten infolgedessen durch volks- und gemeinschaftsbewusste Leistungen seit langem schon – bewusst oder unbewusst – teil an der allmählich immer stärker werdenden Bereitschaft für das, was Moeller van den Bruck vorzeitig als erlösendes ‚Drittes Reich‘ beschwor, was Stefan George früh schon als ‚Neues Reich‘ herbeisehnte, was Hofmannsthal schon 1927 als ‚konservative Revolution‘ kommen sah, was Schauwecker ‚Aufbruch der Nation‘ nannte, und was Adolf Hitler nach*



zähem, vierzehnjährigem Ringen als ‚Deutsche Erhebung‘ [...] durchsetzte.<sup>57</sup>

Im Rückblick gesehen wird man festhalten können, dass dies in der Tat ein Meisterstück eklektizistischen, politisierenden Missbrauchs der pazifistischen und restaurativen Anliegen Hofmannsthals gewesen war.

## V.

Bindung, Ordnung, das Ganze, Synthese, Einfügen, begnadendes Hinnehmen, Unterordnen, Heilen, Einigen, Bewahren, Amalgamieren, Wiederherstellen versus Zerklüftung, Trennung, Zerstörung, Chaos, Anarchie, Krankheit, Bolschewismus, Aufbegehren – so lauten die Elemente eines polaren Diskurses, in dem in der Nachkriegszeit Salzburg ein Ort sein sollte, von dem aus das christlich-katholische Abendland und die deutsch-österreichische Nation bewahrt oder wiederhergestellt werden sollten. Das dürften auch, als am 19. August 1922, mitten in der Uraufführungsserie des *Welttheaters*, die feierliche Grundsteinlegung für das dann nie errichtete Festspielhaus in Hellbrunn stattfand, die damaligen Repräsentanten von Staat und Kirche, der damalige Bundespräsident und der Salzburger Erzbischof, akzeptiert haben, als sie als Vertreter sozusagen von Thron und Altar in Eintracht „die drei symbolischen Hammerschläge auf den Grundstein“ taten.<sup>58</sup>

- 1 Dieser Vortrag ist die überarbeitete Fassung eines Aufsatzes, der unter einem anderen Titel im Sammelband *Paradigma Zentraleuropa: Pluralitäten, Religionen und kulturelle Codes*, herausgegeben von Moritz Csáky und Klaus Zeyringer 2001 (Innsbruck: StudienVerlag) erschienen ist.
- 2 Heimito von Doderer: *Der Anschluss ist vollzogen* (1954). In: H. v. D.: *Kontinente 1953/54* (auch in: H. v. D.: *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze – Traktate – Reden*. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. München: Biederstein Verlag 1970, S. 239–245. Ich zitiere nach: *Zwischenbilanz. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Walter Weiss und Sigrid Schmid. Salzburg: Residenz Verlag 1976, S. 236.
- 3 Ebenda, S. 236.
- 4 Friedrich Heer: *Kultur und Politik in der Ersten Republik*. In: *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*. Ring-Vorlesung 1980. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1980, S. 301 und 308 (= Quellen und Studien zur österreichischen Geistesgeschichte. Bd. 1). Zu Friedrich Heer: Evelyn Adunka: *Friedrich Heer (1916–1983). Eine intellektuelle Biographie*. Innsbruck, Wien: Tyrolia Verlag 1995 – Karl-Markus Gauß: *Friedrich Heer zum 80. Geburtstag*. In: *Elisabethbühnen-Magazin* Sept./Okt. 1996, S. 45.
- 5 Robert Musil: *Das hilflose Europa. Reise vom Hundertsten ins Tausendste*. In: R. M.: *Gesammelte Werke 8. Essays und Reden*. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1087 f.
- 6 Ebenda.
- 7 Ebenda.
- 8 Zu Robert Musil vgl. auch Helmuth Kiesel: *Aufklärung und neuer Irrationalismus in der Weimarer Republik*. In: *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. J. Schmidt. Darmstadt 1989, S. 497–521, hier S. 503.
- 9 Musil, *Das hilflose Europa. Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, S. 1092.
- 10 Vgl. Edda Fuhrich, Gisela Prossnitz: *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*. Band 1, 1920–1945. Salzburg 1990.
- 11 Hugo von Hofmannsthal: *Die Salzburger Festspiele* (1919). In: H.v.H.:

*Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II* (1914–1924). Hrsg. v. B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuchverlag 1979, S. 261. Erstdruck: Verlag der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde in Wien. Anonym als Faltprospekt. Klaus Zeyringer nennt dies mit Mircea Eliade (*Le sacré et le profane*, Paris 1965) „axis mundi“: „Der heilige Ort als ‚axis mundi‘ – die ‚wahre Welt‘ befinde sich immer im Zentrum.“

- 12 Hugo von Hofmannsthal: *Festspiele in Salzburg* (1921). In: H.v.H.: RuA II, S. 264. Erstdruck: *Moderne Welt*, 3. Jg., Heft 3, Wien, August 1921.
- 13 Hugo von Hofmannsthal: *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*. In: *Reden und Aufsätze III* (1925–1929), S. 41. Erstdruck: *Die neue Rundschau* 38, Juli 1927, 7. Heft; Rede, gehalten im Auditorium maximum der Universität München am 10. Januar 1927.
- 14 Judith Beniston: *Welttheater: Hofmannsthal, Richard von Kralik, and the Revival of Catholic Drama in Austria 1890–1934*. London 1998, S. 252.
- 15 Friedrich Heer: *Kultur und Politik in der Ersten Republik*. In: *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*. Wien 1981, S. 301 (= Quellen und Studien zur österreichischen Geistesgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert).
- 16 Hugo von Hofmannsthal: [Vorwort] zu *Das Salzburger Große Welttheater*. In: H.v.H.: *Dramen III (1893–1927)*, S. 107.
- 17 Zitiert nach: Fuhrich/Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele*, S. 48.
- 18 Karl Kraus: *Preßburgtheater. Gesprochen am 8. Oktober* [1922]. In: *Die Fackel*, Nr. 601–607, Nov. 1922, XXIV. Jahr, S. 11.
- 19 Alfred Polgar: „Das Salzburger Große Welttheater“. In: *Prager Tagblatt*, 19. August 1922.
- 20 Ebenda.
- 21 Ebenda.
- 22 Karl Kraus: *Vom großen Welttheaterschwandel*. In: *Die Fackel*, XXIV. Jahr, Nr. 601–607, November 1922, 1–7: „Gesprochen vor einer Vorlesung des ‚Talisman‘ am 24. September (1922)“. (Auch in: *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Hrsg. v. G. Wunberg. Frankfurt a. M. 1972, S. 304, 306.
- 23 Kraus, *Preßburgtheater*, S. 8–12.
- 24 Ebenda, S. 8. Kraus münzte den zitierten Satz auf Max Reinhardt und Felix Salten.
- 25 Hugo von Hofmannsthal: *Wiener Brief III* (1923). In: RuA II, S. 285–294, hier S. 293 f. (Geschrieben für die führende amerikanische Literaturzeitschrift *The Dial*, Vol. 74, Number 3, 1923).
- 26 Anton Kaes: *Einleitung*. In: *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1983, XLVI.
- 27 Der Bettler ist eine Figur, die nach Hofmannsthals Meinung im Vergleich zur „passiven resignierten“ Fassung des Bettlers in den überlieferten, mittelalterlichen Mysterienspielen eine innovatorische Dimension erhält, und zwar insofern, als er als ein „aktiver Bettler“ auf dem Schaugerüst stehe. (Hugo von Hofmannsthal: *Wiener Brief [III]*, in: RuA II, S. 287.
- 28 Walter Weiss: *Salzburger Mythos? Hofmannsthals und Reinhardts Welttheater*. In: *Zeitgeschichte* 2 (Februar 1975), H. 5, S.112.
- 29 Hofmannsthal, *Wiener Brief [III]*, RuA II, S. 289.
- 30 Hugo von Hofmannsthal: *Die Salzburger Festspiele 1917/1919*, RuA II, S. 259.
- 31 Hofmannsthal, *Wiener Brief III*, RuA II, S. 290.
- 32 Michael P. Steinberg: *The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology, 1890–1938*. Ithaca, London 1990, S. 78.
- 33 Hofmannsthal, *Die Salzburger Festspiele 1917/1919*, RuA II, S. 261.
- 34 Hofmannsthal, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, RuA III, S. 40.
- 35 Ebenda, S. 41.
- 36 Hugo von Hofmannsthal: *Krieg und Kultur*. In: RuA II, S. 418.
- 37 Ebenda, S. 418 f.
- 38 Hofmannsthal: *Blick auf den geistigen Zustand Europas*. In: RuA II, S. 478 ff.
- 39 Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*. In: H. v. H.: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, S. 544–571 (Erstdruck: *Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur* 1907; *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 1908), *Der Dichter und diese Zeit*. Ein Vortrag. In: H. v. H.: RuA I 1891–1913, S. 54–81 (Erstdruck: *Die Neue Rundschau* 1907); *Vom dichterischen Dasein*. In: H. v. H.: RuA I, S. 82–87 (Aus dem Nachlass).



Foto Fritz Petrowsky: Atriach - Blick auf die Schobergruppe

- 40 Hugo von Hofmannsthal: *Rede auf Beethoven*. In: RuA II, S. 86.
- 41 Ebenda, S. 83.
- 42 Vgl. auch Brief an Willy Haas vom 19. Dezember 1926. In: RuA III, S. 632.
- 43 Hofmannsthal, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*. In: RuA III (1925–1929), S. 40 f.
- 44 Vgl. Rolf Peter Sieferle: *Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen (Paul Lensch, Werner Sombart, Oswald Spengler, Ernst Jünger, Hans Freyer)*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995 (Nr. 12817).
- 45 Hermann Rudolph: *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1971, S. 264 ff.
- 46 RuA III, S. 593.
- 47 Hofmannsthal, *Die Salzburger Festspiele 1917/1919*, RuA II, S. 260.
- 48 Hofmannsthal, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, 1919, RuA II, S. 255.
- 49 Hofmannsthal, *Wiener Brief III*, RuA II, S. 286 f.
- 50 Hofmannsthal, *Festspiele in Salzburg*, RuA II, S. 264.
- 51 Heer, *Kultur und Politik in der Ersten Republik*, S. 301.
- 52 Weiss, *Salzburger Mythos?*, S. 112 (Walter Weiss führt hier erste Überlegungen von Hans Mayer zum Salzburger Festspielprojekt weiter).
- 53 Othmar Spann: *Der wahre Staat. Vorlesungen über Abbruch und Neubau der Gesellschaft*. 3., neu durchgesehene Aufl., Jena 1931 (2. Aufl. 1922), [Vorwort zur zweiten Auflage].
- 54 Ebenda, S. 3 f.
- 55 Erich Kleinschmidt: *Konservative Revolution und heroischer Existentialismus. Zu Erbe und Kritik einer nationalsozialistischen Literaturauffassung*. In: *DVJS* 57 (1983), S. 469–498, hier S. 470. An einer anderen Stelle heißt es: „Was [Hofmannsthal] als Äußerung der kulturellen Selbstbehauptung dient, die den Willen zum Widerstand gegenüber anders gearteten, als anarchistisch eingeschätzten Tendenzen in der Literatur und Kunst geistig wecken soll [und in die Welttheater-Ideologie mündet K.M.], ist in seiner härteren und machtpolitisch orientierten Lesart das Gedankengut der völkischen Rechten und dann auch der Nationalsozialisten gewesen.“ (S. 473).
- 56 Kaes, *Einleitung*, S. 489.
- 57 Heinz Kindermann: *Vorwort*. In: *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*. Hrsg. v. H. Kindermann. Mit einem Geleitwort von Staatskommissar Hans Hinkel. Leipzig 1933, S. 7. Hans Hinkel, seit dem 30. Jänner 1933 der neue Staatskommissar im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, gab dieser Publikation sein „Geleit“ mit auf den Weg: „In den Stunden, da diese Zeilen geschrieben werden, dröhnt durch Deutschland der Marschtritt der Regimenter der nationalen Revolution. Das Volk ist im Aufbruch. [...] Was an Morschem gestern noch Ewigkeiten zu überdauern schien, die erwachende Nation fegt es beiseite. Die Gemeinschaft all der Kündler deutscher Art ist im Werden. [...] Nichts nützt den Feigen, Lauen und Absterbenden ihr Gegröle von ‚deutscher Barbarei‘. Vor dem lebendigen deutschen Volkstum zerstiebt das Gejammer der Ewig-Gestrigen. [...] Wieder hält die Welt vor Deutschland, das zu sich fand, den Atem an. Der Spuk der Wurzellosen ist zu Ende. Steht der Dichter im Volk, dann steht das Volk um ihn, für ihn.“ (Hans Hinkel, Berlin am Tag von Skagerrak 1933).
- 58 Franz Hadamowsky: *Richard Strauss und Salzburg*. Salzburg: Residenz Verlag 1964, S. 33.

Karl Müller, geb. 1950 in Puch bei Hallein; Studium der Germanistik und Anglistik, a.o. Univ. Prof. für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Salzburg. Gastdozenturen in Debrecen, Lemberg und Amsterdam; Publikationen zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Geschichte der Literaturwissenschaft und zur Literaturpolitik. Vorsitzender der Theodor-Kramer-Gesellschaft, Leiter des Online-Projektes *Österreichische SchriftstellerInnen des Exils seit 1933*.