

Franz Willnauer

Festspiele und Musikfestivals in Deutschland

» Einleitung

„Festspiele“ ist nicht nur ein deutsches Wort, Festspiele sind eine deutsche Erfindung. Ihr Inbegriff sind die Bayreuther Festspiele, die Richard Wagner 1876 „erfunden“ hat, um seine Musikdramen in künstlerisch exemplarischer Form zur Aufführung zu bringen, nachdem er sich mit dem Bayreuther Festspielhaus das geeignete Instrument dafür geschaffen hatte. Das Deutschland des 19. Jahrhunderts war, ebenso fortschrittsgläubig wie restaurativ gesonnen, ein idealer Boden für die Entstehung von Festspielen. Etwa zeitgleich mit Wagners Festspielidee entwickelte Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen als sein eigener Theaterdirektor das Prinzip von „Modell-Aufführungen“ klassischer Schauspiele, vornehmlich der Dramen Shakespeares, die er durch Gastspiele in ganz Europa bekannt machte. Schon 1845 hatte Franz Liszt anlässlich der Enthüllung des Beethoven-Denkmal auf dem Bonner Münsterplatz die Bonner Beethovenfeste ins Leben gerufen, die allerdings erst Jahrzehnte später ihre feste Struktur und ihren Jahresrhythmus bekamen, als sie mit den 1931 von Elly Ney gegründeten „Volkstümlichen Beethoven-Festen“ fusionierten. Doch schon 1890 hatte der Verein Bonner Beethoven-Haus, auf Drängen seiner Stifter, mit dem Erwerb des

Geburtshauses ein alle zwei Jahre stattfindendes Kammermusik-Fest eingerichtet, das fast zwei Jahrzehnte lang von dem berühmten Geiger Joseph Joachim geprägt wurde. Zwei Jahre nach Franz Liszt in Bonn richtete der Däne Niels Wilhelm Gade in Zwickau das erste Musikfest für Robert Schumann aus, das dann ab 1860, dem 50. Geburtstag des Komponisten, zu einer festen Einrichtung wurde. Und als älteste Festspiele auf dem Gebiet der symphonischen Musik müssen die Niederrheinischen Musikfeste angesehen werden, die ab 1817 alljährlich zu Pfingsten in mehreren rheinischen Städten abgehalten wurden.

Diesem historisch gewachsenen Typus der mit hohem Kunstanspruch auftretenden und darum heute eher als elitär empfundenen Festspiele steht seit etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts ein neuer, junger, von Traditionen unbelasteter Veranstaltungstypus gegenüber, der sich, anders als früher, mehr an ein breites Publikum als an kulturelle Eliten wendet, der seine Inhalte nicht zuletzt auch an Marketingstrategien ausrichtet und den „Event“ als einen wesentlichen Erfolgsgaranten ansieht: das „Festival“. Der Begriff ist erst nach

» Mehr aus dem Infoangebot des MIZ:



Musikfestivals und Festspiele in Deutschland (Programmschwerpunkte, Leitungsstrukturen, Kontaktdaten):

- > Musikfestivals und Festspiele in bestimmten Regionen und an wechselnden Orten
- > Musikfestivals und Festspiele an feststehenden Orten



MIZ-Festivalguide mit umfangreichen Suchfunktionen nach Terminen, geographischer Lage oder inhaltlichen Schwerpunkten der Veranstaltungen, von geistlicher Musik und Kammermusik bis hin zu Techno und Punk.



Statistiken zum Interesse am Besuch von Musikfestivals sowie zu Gründungsjahren und Umsätzen

1945, im Zuge der Amerikanisierung des „alten Europa“, aufgekommen; er stammt, wie das Wort selbst, aus dem Angelsächsischen, und in England sind denn auch nach dem Zweiten Weltkrieg die ersten Festivals entstanden: schon 1945 das Cheltenham Music Festival, 1947 das Edinburgh und das London Music Festival, 1948 das von Benjamin Britten und Peter Pears gegründete Aldeburgh Festival. Vom Holland Festival 1947 bis zum Montreux Jazz Festival 1967 zieht sich eine Welle von Neugründungen, die sich vom Eliten-Festival alten Schlags durch ihre Konzepte, ihre Zielgruppen, ihre Marketingstrategien und nicht zuletzt ihre Programme abheben wollen. Dass die Populärmusik in all ihren Facetten – vom Jazz über Rock, Pop, Beat bis hin zu Heavy Metal und Electronic Folk – in der Veranstaltungsform des Festivals ihre ideale Präsentationsform gefunden hat, ist erwiesen.

Dabei ist in Vergessenheit geraten, dass der Begriff „Festival“ ursprünglich nur zur Unterscheidung des neuen, offenen, „demokratischen“ Veranstaltungstypus von dem Festspiel-Typus alten Zuschnitts gebraucht wurde. Denn auch die bewährten Festspiele älteren Datums sind längst dazu übergegangen, sich „Festivals“ zu nennen – angesichts der Globalisierung auch des Kunstbetriebs ist das nahezu selbstverständlich. Im Zeitalter der Event-Kultur heißt inzwischen alles „Festival“, was zeitlich begrenzt, öffentlich veranstaltet und im konkurrierenden Markt- und Mediengeschehen präsent ist. Darum tut eine Klärung der Begriffe not.

» **Begriffsbestimmung**

Eine verbindliche Definition der Begriffe Festspiel und Festival gibt es nicht. „Feiern und Feste sind kein Gegenstand der neutralen Wissenssoziologie“ (Harald Kaufmann) (1), sondern unterliegen ganz subjektiven Einschätzungen, je nach historischem Standpunkt, persönlichem Interesse und ideologischer Ausrichtung des Betrachters. Demgemäß können die konstitutiven Merkmale dieser beiden Phänomene unseres Kulturlebens nur empirisch, durch Beschreibung (ihrer Eigenschaften) und Vergleich (mit konkurrierenden Erscheinungsformen), gewonnen werden.

„Festspiele, Musikfeste“, heißt es in der neuesten Ausgabe des Riemann Musiklexikons, sind „Veranstaltungen, die Aufführungen besonderer Qualität oder solche mit im Repertoirebetrieb nicht erreichbaren Besetzungen ermöglichen. Auch durch den Ort (Tradition, Bauten, ferienhafte Atmosphäre) und die Erteilung von Auftragskompositionen werden F. aus dem Rahmen des Alltäglichen herausgehoben.“ (2) Ausführlich beschreibt der einschlägige Artikel im Metzler Musiklexikon von 2005 die Materie; einleitend heißt es: „Festspiele, Musikfeste (engl. u. frz.: festivals), über mehrere Tage oder Wochen sich erstreckende Musikveranstaltungen, die meist in regelmäßigem Turnus und in der Regel am gleichen Ort stattfinden. Durch spezifische Programmgestaltung und durch die Verpflichtung namhafter Künstler sollen konzertante Musik und/oder Werke des Musiktheaters in besonders vorbildlichen Interpretationen zur Aufführung kommen. Für die Wahl des Ortes sind oft dessen Musiktradition, aber auch seine durch Architektur und Landschaft besonders ausgezeichnete Atmosphäre bestimmend.“ (3) Kürzer fällt die aktuelle Definition von „Festival“ in „Wikipedia, the free encyclopedia“ im Internet aus: „A Festival is an event, usually and ordinarily staged by a local community, which centers on and celebrates some unique aspect of that community and the Festival.“ (4)

Festspiele haben sich zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert aus höfischen Festen und historisierenden Jubiläumsfeiern (Händel 1785, Mozart 1856) entwickelt und wurden von der gleichzeitig entstehenden bürgerlichen Gesellschaft als Instrumente der Emanzipation genutzt. Zu einem bestimmenden Faktor unseres Musiklebens sind Festspiele als Veranstaltungstypus erst nach dem Zweiten Weltkrieg geworden. Mit dem

Eindringen und immer stärkeren Vordringen des neuen Typus Festival wurde zugleich die Entwicklung von einer traditionell als kulturelle Höchstleistung verstandenen Kunstform zu einer vom Perfektionsideal unserer Industriegesellschaft bestimmten Organisationsform vollzogen. Festivals sind damit auch Ausdruck des jeweiligen Zeitgeistes: Ihr Event-Charakter, ihre Vermarktungsstrategien „sensationeller“ Künstler oder Kunstleistungen, nicht zuletzt ihr medialer Stellenwert machten sie zu einer zukunftssträchtigen Kunstbetriebsform.

Auffällig ist, wie rasch die damals „neuen“ Festivals (Berlin, Wien, Athen, Baden-Baden) gelernt haben, die Errungenschaften des zusammenwachsenden Europa zu nutzen: Hoher Informationsvernetzung, unbeschränktem Austausch von Künstlern und Produktionen, rasanter medialer Verwertung und „political correctness“ auf der einen Seite entsprachen jedoch, quasi zwangsläufig, modische Aktualität, gelegentlich allzu sorglose Anbiederung an den „Zeitgeist“ und oft voreilige Unterwerfung unter den Kassenerfolg auf der anderen. Selbstverständlich gibt es Ausnahmen: Festivals, die sich den Widerspruch zu den vorherrschenden Meinungen und Strömungen auf die Fahne geschrieben haben, auch einige, die abseits gängiger Wege ihre Nischen für Unbeachtetes oder Unbequemes, z. B. für die ganz alte oder die ganz neue Musik, gefunden haben, oder solche, die sich wenigstens partiell und zeitweise dem globalen kulturellen Vermarktungskarussell verweigern. Insgesamt aber verdrängt der neue Typus Festival zunehmend die bestehenden Einrichtungen der bürgerlichen Kulturtradition aus dem öffentlichen Bewusstsein. „Festivals“, schreibt Karin Peschel im Abschlussbericht ihres Gutachtens über die ökonomischen Effekte des Schleswig-Holstein Musik Festivals, „werden zu einem Standbein des musikkulturellen Angebots, das die traditionelle Opern- und Konzertsaison ergänzt“ – und, wie man die 1998 vorgelegte Studie (5) inzwischen ergänzen muss, immer öfter ersetzt.

» Kriterien

Vier Kriterien sind es, aus denen sich die Wertbeständigkeit und inzwischen wohl auch die Existenzberechtigung von Festspielen wie Festivals ableiten lässt:

- > die Herausgehobenheit des Angebots
- > die Musterhaftigkeit des Gebotenen
- > die spezifische Eigenart der Darbietung
- > die eigenständige Prägung durch Idee und/oder Aura.

Die Musterhaftigkeit des Gebotenen und die spezifische Eigenart der Darbietung sind in einem Kulturbetrieb, der immer stärker von globaler Vermarktung von Top-Stars, ubiquitärer Verbreitung von Künstlern und Programmen als „Markenartikel“ und totaler Verfügbarkeit von Informationen geprägt ist, fraglos zu unverzichtbaren Elementen jeglicher ernsthafter Festival-Strategie geworden.

Die Herausgehobenheit des Angebots, die sich in Besonderheiten der Organisation wie des Betriebs, der künstlerischen Produktion wie der gesellschaftlichen Rezeption manifestiert, meint nicht nur die Präsentation des Programms, sondern zielt vor allem auf die künstlerischen Inhalte und deren Umsetzung in konkrete Veranstaltungen. Ein Festival ist in dreifacher Hinsicht „herausgehoben“ gegenüber den ganzjährig betriebenen Opernhäusern und Konzertbetrieben: organisatorisch, künstlerisch und gesellschaftlich.

Die organisatorischen Besonderheiten sind u. a.: ein bestimmter und regelmäßig wiederkehrender Zeitraum; ein besonderer Ort; der Verzicht auf feste Strukturen (bestehendes Ensemble, vorgegebene

Abonnements, übliche Vertriebsformen usw.) zugunsten projekt- oder produktionsbezogener Teams und Organisationsformen; kurzfristige Beschäftigungsverhältnisse für künstlerisches, technisches und eventuell administratives Personal unter besonderen Arbeitsbedingungen und mit entsprechend höheren Vergütungen; nicht zuletzt dadurch höhere Eintrittspreise gegenüber den ganzjährig arbeitenden Einrichtungen.

In der künstlerischen Herausgehobenheit fallen „Glanz und Elend“ von Festspielen zusammen. Dass eine Kunstgattung, ein Thema oder ein Komponist im Mittelpunkt steht (wie beim Klavier-Festival Ruhr, bei den Tagen Alter Musik in Herne oder bei den Weidener Max-Reger-Tagen), dass eine Spielstätte das Kriterium für die Einzigartigkeit abgibt (die große Treppe vor St. Michaelis in Schwäbisch-Hall, ein stillgelegtes Kraftwerk beim Festival „Spannungen“ in der Eifel), wird längst unter dem Begriff „Alleinstellungsmerkmal“ vermarktet. Anders die Tatsache, dass das künstlerische Geschehen eines Festivals mit einem einzigen Künstler identifiziert wird (Herbert von Karajan in Salzburg, Gidon Kremer in Lockenhaus, Hans Werner Henze in Montepulciano): Das ist dem einen Anlass zur Begeisterung und Grund für eine Pilgerfahrt, dem anderen Anlass zu Kritik und Abstinenz. Schon die genannten Beispiele zeigen, dass dieser Personalisierungseffekt eigentlich der Vergangenheit angehört.

Die gesellschaftliche Exponiertheit äußert sich im „Ereignis-Charakter“ von Festspielen. Sie ziehen ein anderes Publikum an und sind für einen bestimmten Personenkreis – z. B. Medienvertreter, Politiker, Sponsoren, die „Schickeria“ – attraktiver als die Veranstaltungen eines ganzjährig angebotenen Musiklebens. Den einen Festspielen wird darum der Vorwurf des „Elitären“, den anderen der des „Populären“ gemacht. Freilich kann gerade diese gesellschaftliche Exponiertheit Anlass für Sponsoren sein, sich bei einem bestimmten Festival zu engagieren.

» Festspielgeschichte im Zeitraffer

Die Frühzeit 1900 bis 1938

Insgesamt kennt die europäische Festspielgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs nur relativ wenige Festspielgründungen. Auch wenn München (1901), Straßburg (1905), das finnische Savonlinna (1912) und die Arena von Verona (1913) einen zeitlichen Vorsprung haben, so sind doch die Salzburger Festspiele, von Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss 1920 ins Leben gerufen, die wichtigste, bis heute als Modell geltende Festspielgründung am Beginn des letzten Jahrhunderts geworden. Bemerkenswert sind die politischen Implikationen, die bei den Festspielgründungen der Frühzeit häufig eine wesentliche Rolle gespielt haben. So war das Straßburger Musikfest, 1905 gegründet, Ergebnis einer klaren Bekundung des Willens der kaiserlichen Verwaltung im fernen Berlin, die Hauptstadt des 1871 errichteten „Reichslandes Elsaß-Lothringen“ auch auf musikalischem Gebiet zu einem Schaufenster deutscher Kultur in Richtung Frankreich zu machen. Einer ähnlich politischen, ja nationalen Zielsetzung ist die Gründung der Breslauer Festspiele 1921 geschuldet. Hier ist der Ausgang der Volksabstimmung vom März 1921 und die daraufhin vom Völkerbund endgültig verordnete Teilung Oberschlesiens als historischer Hintergrund zu sehen. Die Salzburger Festspiele wiederum wurden ganz bewusst in kulturpolitisch-„kompensatorischer“ Absicht ins Leben gerufen: um Österreich wenigstens zum kulturellen Bedeutungsträger mit europaweiter Ausstrahlung zu machen und so einen „Ersatz“ für die im Ersten Weltkrieg verlorengegangene politische Großmacht der k. u. k. Monarchie zu schaffen. Lediglich der „Denkmalpflege“ dagegen sind die 1920 und 1922 in Göttingen und Halle/Saale entstandenen Händel-Festspiele gewidmet.

Ab 1930 sind die politischen Zielsetzungen bei Gründung und „Umwidmung“ von Festspielen noch offensichtlicher. So wurden die 1926 mit Shakespeare eröffneten Heidelberger Schlossfestspiele 1934 zu „Reichsfestspielen“ umfunktioniert und fortan ideologisch ausgeschlachtet. Auch die 1924 zur Bewahrung des deutschen Volkslieds gegründeten Kasseler Musiktage wurden für die nationalsozialistische Ideologie dienstbar gemacht, nachdem der veranstaltende Finkensteiner Bund 1933 „gleichgeschaltet“ und als „Arbeitskreis für Hausmusik“ weitergeführt wurde. Auch in Italien vereinnahmte der aufkommende Faschismus die Festspielidee. So wird der 1932 mit Vorbedacht in der Renaissancestadt Florenz gegründete Maggio Musicale Fiorentino zum kulturpolitischen Vorzeigeobjekt des 1922 an die Macht gekommenen Diktators Mussolini. Die Reaktion einer demokratischen Künstlerschaft lässt nicht auf sich warten. Die Entstehung der Festspiele von Glyndebourne (1934) und Luzern (1938) ist eindeutig als Reaktion auf Hitlers Machtergreifung in Deutschland 1933 und auf die Vertreibung jüdischer Künstler aus dem 1938 annektierten Österreich zu verstehen.

Aufbruch nach 1945

Noch waren die Wunden, die der Zweite Weltkrieg in den Metropolen und Großstädten Deutschlands, Frankreichs und Großbritanniens geschlagen hatte, nicht vernarbt geschweige denn verheilt, noch waren die Flüchtlingsströme, die er ausgelöst hatte, nicht versiegt, Wohnhäuser, Industrieanlagen, Verkehrswege nicht wieder hergestellt und die Kriegsgefangenen nicht in ihre Heimat entlassen, als sich – wenn zunächst auch nur zaghaft – die Stimme der Kultur wieder regte. In Kinosälen wurde wieder Theater und Oper gespielt, in Kirchenräumen Konzerte veranstaltet, und mit dem Mut zur Improvisation wurden auch die ersten Festspiele wieder abgehalten. Schon am 12. August 1945 wurden die Salzburger Festspiele „wiedereröffnet“, am 5. August 1946 fand auf zwei am Ufer festgebundenen Kieskähnen das erste „Spiel auf dem See“ der Bregenzer Festspiele statt, schon am 1. Mai 1946 hatten sich Hamburger Künstler bei den Kumpels der Zeche König Ludwig 4/5 mit Aufführungen von Tschechows „Heiratsantrag“ und Mozarts „Figaro“ für die Kohlelieferung des vorherigen Winters bedankt und so die Ruhrfestspiele Recklinghausen ins Leben gerufen. Am 29. Juli 1951 schließlich wurden die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele, durch Wieland und Wolfgang Wagner von ihrer Verstrickung in „braune“ Ideologie befreit, als „Neubayreuth“ glanzvoll wiedereröffnet.

Abbildung 1

» Festivalgründungen in Europa 1945 bis 1969*

1945	Sagra Musicale Umbra, Perugia	1952	Festival junger Künstler Bayreuth
1945	Cheltenham Music Festival	1952	Festspillene i Bergen
1946	Bregenzer Festspiele	1952	Europäische Wochen Passau
1946	Septembre Musical Montreux-Vevey	1952	Schwetzingen Festspiele
1946	Internationales Bachfest Schaffhausen	1952	Händel-Festspiele Halle ¹
1946	Prager Frühling	1952	Internationale Orgelwoche Nürnberg – MUSICA SACRA
1946	Ruhrfestspiele Recklinghausen	1952	Festival Internacional de Santander
1946	Sommerliche Musiktage Hitzacker	1952	Festival Ljubljana
1947	Holland Festival	1952	Festival de Wiltz, Luxemburg
1947	Edinburgh International Festival	1953	Münchner Opernfestspiele ¹
1947	London Music Festival	1953	Athens – Epidaurus Festival
1948	Bachwoche Ansbach	1953	Gstaad Menuhin Festival
1948	Festival d'Aix-en-Provence	1955	Warschauer Herbst
1948	Aldeburgh Festival	1955	Gulbenkian Festival, Lissabon
1948	Festival International de Musique de Besançon	1956	Festival dei due Mondi, Spoleto
1948	Bath International Music Festival (seit 2017 The Bath Festival)	1957	Flandern Festival
1949	Dubrovnik Summer Festival	1957	Festival de la canción Mediterránea, Barcelona (bis 1967)
1949	La Biennale di Venezia	1959	Semana de Música Religiosa, Cuenca
1950	Berliner Festwochen (seit 2005 Musikfest Berlin)	1960	Israel Festival, Jerusalem
1950	Wiesbadener Maifestspiele ¹	1961	Musicki Biennale Zagreb
1950	Bad Hersfelder Festspiele	1961	Settimane Musicali, Stresa
1950	Festival Pablo Casals de Prades	1962	Magdeburger Telemann-Festtage
1950	Donaueschinger Musiktage ¹	1962	Montreux Jazz Festival
1951	Bayreuther Festspiele ¹ („Neubayreuth“)	1967	Musik-Biennale Berlin (Ost)
1951	Mozartfest Würzburg ¹	1967	Helsinki Festival
1951	Eutiner Festspiele	1968	Steirischer Herbst, Graz
1951	Wiener Festwochen	1969	Wittener Tage für neue Kammermusik
1951	Festival Internacional de Música y Danza de Granada		

* Ohne Anspruch auf Vollständigkeit

¹ Neugründung bzw. Neuausrichtung

Quelle: *Zusammengestellt für das Deutsche Musikinformationszentrum von Franz Willnauer.*

Das Bedürfnis der Menschen in ganz Europa nach Kunst und Kultur ist groß, wie Pilze schießen die Neugründungen von Festwochen, Festspielen und Festivals aus dem Boden: schon 1945 Perugia (Sagra Musicale Umbra) und Cheltenham, ein Jahr später Montreux und Prager Frühling, 1947 Holland Festival und Edinburgh Festival, 1948 Aix-en-Provence, Ansbach (Bach-Woche) und Aldeburgh, 1949 und 1950 schließlich

Dubrovnik, Venedig (La Biennale di Venezia), Berliner Festwochen und, als Wiederbelebung der 1921 unter dem Patronat des Fürsten Max Egon von Fürstenberg ins Leben gerufenen „Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“, die „Donauessinger Musiktage“. Auch die nächsten eineinhalb Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs sind noch reich an „neuen“ Festivals (vgl. Abbildung 1); stellvertretend seien nur Athen (1955), der Warschauer Herbst (1957), das Festival dei Due Mondi in Spoleto (ebenfalls 1957), das Israel Festival (1961) und der Steirische Herbst in Graz (1968) genannt. Wenn auch aus höchst unterschiedlichen Interessen entstanden, so waren es doch vorwiegend der Humanität verpflichtete Antriebskräfte, die für die rasch um sich greifenden Neugründungen von Festspielen in ganz Europa sorgten. Erst rund 25 Jahre später, etwa 1970, fand dieser Aufbruch nach 1945 sein Ende.

Stagnation und Protest der 1970er-Jahre

Zwischen 1970 und 1990 ist jedenfalls eine auffällige Zurückhaltung bei Neugründungen in der damaligen Bundesrepublik zu konstatieren; sie ist zweifellos eine Folge der 68er-Bewegung, die mehr als nur die Fundamente unseres Kulturverständnisses und unseres Kunstkonsums nachhaltig verändert hat. Wahrscheinlich hat aber auch die künstlerische Stagnation, die von der internationalen Kritik in jenen Jahrzehnten gerade an den herausragenden Vertretern der Festspielbranche (Salzburg, Bayreuth, Berlin, aber auch Donaueschingen) immer wieder beklagt worden ist, letztlich in dieser Polit- und Protestbewegung ihre Ursachen. Recht bescheiden nehmen sich daher die Neugründungen dieser zwei Jahrzehnte aus; erwähnenswert lediglich das 1976 zum 400. Todestag von Hans Sachs ins Leben gerufene dreitägige Open-Air-Festival „Bardentreffen“ in Nürnberg und das die Kunstgattungen schon keck vermischende „Zelt-Musik-Festival“ in Freiburg, 1983 aus der in den 1970er-Jahren begründeten Reihe „Klassik & Jazz“ an der Universität Freiburg entstanden.

Unabhängig davon verlief die Festivalgeschichte in der ehemaligen DDR; die Indienstnahme der Musik für die Politik auf der einen Seite, die Schaffung von Freiräumen durch die Hinwendung zur Populärmusik auf der anderen werden durch die Festivalgründungen dieser zwei Jahrzehnte eindrucksvoll belegt: hier das „Festival des politischen Liedes“, eine der größten Musikveranstaltungen in der DDR, die zwischen 1970 und 1990 alljährlich in Ost-Berlin stattfand; dort die Freiburger Jazztage, das Internationale Dixieland Festival Dresden, die Leipziger Jazztage, das Festival „Mandaujazz – das Dreiländereck jazzt“ und das Bluesfestival Dresden – allesamt zwischen 1970 und 1985 gegründet. Den schmalen Grat zwischen politischer Indoktrination und künstlerischer Profilierung beschränkten, mit mehr oder weniger Glück, zwei vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR organisierte Festivals, die 1967 gegründete Musik-Biennale Berlin (die heute in Gestalt der MaerzMusik weiterlebt) und die seit 1974 dazu abwechselnd stattfindenden „DDR-Musiktage“. Ein Sonderfall waren die 1978 gegründeten, vom Ministerrat der DDR „anbefohlenen“ Dresdner Musikfestspiele, die gleichwohl eine der wenigen Plattformen für Auftritte internationaler Künstler wurden.

Parallel zur Verunsicherung und Selbstbeschränkung des „klassischen“ Segments entstand mit der Hippie-Bewegung ein neues kulturelles Phänomen, das sich in Festivals wie dem Woodstock-Festival (1969) oder dem seit 1968 bestehenden Burg-Herzberg-Festival beeindruckende Präsentations-Foren der Massenkultur geschaffen hat. Unter dem griffigen Motto „Draußen und umsonst“ hat sich nach 1970 der Typus Jazz-, Rock- und Pop-Festival geradezu zum Massenartikel entwickelt. Allein für die Rock-Festivals des Jahres 2017 führt der einschlägige Festivalticker unter www.festivalticker.de 226 Veranstaltungen auf. Dagegen sind die vom Statistischen Landesamt Hessen in einer Erhebung unter den Veranstaltern von Musikfestspielen

und -festivals für 2016 vorgelegten Zahlen (6) ebenso wenig aussagekräftig wie jene im „Kulturfinanzbericht 2016“ des Statistischen Bundesamtes (7), da sich beide Ämter die Erfassung der „kulturellen Vielfalt des Festival/Festspielsektors“ zum Ziel gesetzt haben und somit Festspiele nach traditionellem Verständnis und Massenveranstaltungen der Pop-Kultur über einen Kamm geschert werden.

Wendezeit und Festival-Boom

Nach der großen politischen Wende zu Beginn der 1990er-Jahre des 20. Jahrhunderts erlebten wir eine neue Gründungswelle von Festivals, die inzwischen zu einer internationalen Festival-Landschaft von zuvor nicht gekannter Dichte geführt hat. Den Anfang hat Justus Frantz gemacht, als er 1986 das Schleswig-Holstein Musik Festival (SHMF) gegründet hat. Er hat neue Besucherschichten für die klassische Musik gewonnen, zugleich unter dem Motto „Klassik auf dem Lande“ eine Marktlücke entdeckt und damit den neuen Typus eines flächendeckenden, bürgernahen, nicht Themen-, sondern Künstler- wie Sponsoren-orientierten Festivals geschaffen. Gewiss knüpfte sein Festival an Modelle und Vorbilder wie das seit 1957 bestehende Flandern-Festival oder das legendäre Festival Svjatoslav Richters in der Scheune von Melay an, aber die Kombination all dieser Elemente zum richtigen Zeitpunkt ist sicherlich Frantz' ureigenstes Verdienst.

Schon bald ist das SHMF selbst ein „Modell“ für Festival-Neugründungen in den alten wie (seit 1990) in den „neuen“ Bundesländern geworden, so z. B. für das Rheingau Musik Festival, Ludwig Güttlers Erfolgsmischung „Sandstein und Musik“ oder die Festspiele Mecklenburg-Vorpommern. Vor allem der Gründungsboom in den kultur- und geschichtsträchtigen Ländern Sachsen-Anhalt, Thüringen und Sachsen zeigte eine Tendenz zur Vermarktung lokaler „Größen“ oder regionaler Besonderheiten; zugleich dokumentierte er das Bestreben, mit Hilfe der neu gewonnenen Errungenschaften des Marketings auch auf dem Kultursektor marktwirtschaftliche Erfolge zu erringen.

Der massive Anstieg von Festivalgründungen – fast möchte man von einer „Festivalitis“ sprechen – im vereinigten Deutschland nach der Wende (vgl. Abbildung 2) war höchst ungewöhnlich, wenn man die angespannte Situation in den Kassen der öffentlichen Hand, im Besonderen die Sparwelle bei Ländern und Kommunen bedenkt, die allseitigen Klagen über den Rückzug der Sponsoren aus der Kulturförderung hört und die immer wiederkehrenden Diskussionen um Orchesterfusionen und Theaterschließungen verfolgt – Entwicklungen, die sich schon um die Jahrtausendwende anbahnten und, angesichts der verschärften finanziellen Lage der Kultureinrichtungen ganz allgemein, bis in die Gegenwart fortsetzen. Was hat Kommunen, Gesellschaften, private Trägervereine und unbelehrbar optimistische „Einzeltäter“ dazu veranlasst, sich in den dicht gedrängten Festspielmarkt zu begeben? Die Antwort muss wohl lauten: Anders als nach 1945 kann eine solche Entscheidung nicht mehr als Zeichen des Überlebenswillens und der Neubessinnung auf geistige Kräfte verstanden werden, sondern ist viel eher Ausdruck klarer wirtschaftlicher Interessen. Das Schlagwort von der Kultur als weichem Standortfaktor einer Region und das Kalkül vom Wirtschaftsnutzen, der sich über die so genannte Umwegrentabilität einstellt, haben sich offensichtlich des Festspielgedankens als Musterbeispiel unserer modernen Ereigniskultur zunehmend bemächtigt.

Abbildung 2

» Festivalgründungen in Deutschland 1985 bis 1999*

1985	Europäisches Musikfest Stuttgart (seit 2009 Musikfest Stuttgart)	1991	Festival „Mitte Europa“ Bayern / Böhmen / Sachsen**
1985	Händel-Festspiele Karlsruhe ¹	1992	Kulturarena Jena**
1985	Mosel Musikfestival	1992	Rossini-Festival Putbus** (seit 2001 Putbus Festspiele)
1985	Schreyahner Herbst	1992	„Orff in Andechs“ (seit 2011 Carl Orff-Festspiele Andechs, bis 2015)
1985	Summerjam am Fühlinger See	1993	Kurt Weill Fest Dessau**
1986	Schleswig-Holstein Musik Festival	1993	Europäisches Musikfest EUROPAMUSICALE, Niederbayern
1986	Kissinger Sommer	1993	Moritzburg Festival**
1987	Raritäten der Klaviermusik Husum	1993	Köthener Bachfesttage**
1987	Aschaffener Bachtage	1994	Musik-Triennale Köln (bis 2010)
1988	Rheingau Musik-Festival	1994	Usedomer Musikfestival**
1988	Romanischer Sommer, Köln	1994	Dresdner Musikfestspiele** ¹
1988	Braunschweiger Kammermusik-Podium (seit 2001 Braunschweiger Classix Festival, bis 2011)	1994	Domstufen Festspiele, Erfurt**
1988	Münchner Biennale – Internationales Festival für neues Musiktheater	1994	Koblenzer Mendelssohn-Tage
1989	Klavierfestival Ruhr	1994	Lausitzer Musiksommer**
1989	Internationales Bodensee-Festival	1995	Festival der Nationen, Bad Wörishofen
1989	Musikfest Bremen	1996	Heidelberger Frühling
1989	Rossini in Wildbad	1996	Juicy Beats Westfalenpark
1989	Richard Strauss-Festival, Garmisch-Partenkirchen	1997	Internationales Musikfestival „Oldenburger Promenade“ (bis 2016)
1990	Kunstfest Weimar**	1997	Eclat – Festival Neue Musik Stuttgart
1990	Sommerkonzerte zwischen Donau und Altmühl (seit 2004 Audi Sommerkonzerte)	1997	Fusion Festival Lärz, Mecklenburgische Seenplatte**
1990	Festspiele Mecklenburg-Vorpommern**	1997	Mendelssohn-Festtage Leipzig**
1990	oh ton Festival, Oldenburg	1998	Spannungen – Kammermusik im Kraftwerk Heimbach (Eifel)
1990	Internationale Fasch-Festtage Zerbst** (davor ab 1983 Johann-Friedrich-Fasch-Tage)	1998	Internationale Festspiele Baden-Baden
1991	Kammeroper Schloss Rheinsberg**	1998	Internationales Donaufest, Ulm
1991	Brandenburgische Sommerkonzerte**	1999	Beethovenfest Bonn ¹
1991	Musikfestspiele Potsdam-Sanssouci**	1999	Bachfest Leipzig**
1991	MDR Musiksommer**		

* Ohne Anspruch auf Vollständigkeit

** Festivalort in den neuen Bundesländern

¹ Neugründung bzw. Neuausrichtung

Quelle: *Zusammengestellt für das Deutsche Musikinformationszentrum von Franz Willnauer.*

Abbildung 3

» Festivalgründungen des 21. Jahrhunderts*

2000	young.euro.classic, Berlin	2008	Impuls. Festival für Neue Musik Sachsen-Anhalt**
2000	„Wege durch das Land“ – Literatur- & Musikfest in Ostwestfalen-Lippe	2008	Musik der Synagoge – Biennale im Ruhrgebiet, Bochum (bis 2014)
2000	Bayreuther Barock	2008	Festival „Musik 21“ Niedersachsen, Hannover
2000	Darmstädter Residenzfestspiele	2009	Klangvokal Musikfestival Dortmund
2001	Sommerwerft – Theaterfestival am Fluss, Frankfurt am Main	2009	Tonlagen – Dresdner Festival für zeitgenössische Musik**
2002	Ruhrtriennale	2010	Internationale Schostakowitsch Tage Gohrisch**
2002	KlangZeit Münster	2011	Acht Brücken – Musik für Köln
2002	zeitfenster – Biennale Alter Musik, Berlin (bis 2014)	2011	Seefestspiele Berlin (Wannsee)
2003	Bebersee Festival b.fes**	2011	New Fall Festival, Düsseldorf
2004	Sommerfestival AlpenKLASSIK, Bad Reichenhall (bis 2012)	2011	„cresc...“ Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main (davor ab 2007 Klangbiennale – Festival zeitgenössischer Musik)
2005	Altenberger Kultursommer	2012	Romantik Festival Bad Driburg
2005	„orgel-mixturen“. Internationales Festival für zeitgenössische Orgelmusik Köln	2012	Festspielfrühling Rügen**
2005	Bach-Festival-Arnstadt**	2012	now! Festival für Neue Musik, Essen
2005	RheinVokal – Festival am Mittelrhein	2012	„sportstücke“ Festival der Berliner Gesellschaft für Neue Musik
2005	Rolandseck-Festival	2012	land.schafft.kultur – Biennale für Ostwestfalen-Lippe
2006	Hamburger Ostertöne (bis 2012)	2012	Gezeitenkonzerte in Ostfriesland
2006	Winter in Schwetzingen	2013	Osterfestspiele Baden-Baden
2006	chiffren. kieler tage für neue musik	2013	Lux Aeterna, Hamburg
2006	Thüringer Schlossfestspiele Sondershausen**	2013	Das Skandalø Festival, Neukirchen (Nordfriesland)
2006	Viersener Musiksommer (bis 2017)	2013	Festwoche Alpenklassik, Bad Reichenhall
2007	Der Sommer in Stuttgart – Musik der Jahrhunderte	2014	Internationales Musikfest Hamburg
2007	„Provinzlärm“ – Festival Neuer Musik, Eckernförde	2015	A Summer's Tale, Lüneburger Heide
2008	Alles im Fluss. Festival für Neue Musik, Passau	2016	PULS Open-Air-Festival, Schloss Kaltenberg
2008	Audiodigitale – Festival für elektronische Musik und Visual Arts, Dortmund	2016	Musikmesse Festival, Frankfurt am Main
2008	Sinus-Ton – Magedeburger Tage der elektroakustischen Musik**	2017	Stars & Rising Stars, München
2008	Bach Biennale Weimar**		

* Ohne Anspruch auf Vollständigkeit

** Festivalort in den neuen Bundesländern

¹ Neugründung bzw. Neuausrichtung

Quelle: *Zusammengestellt für das Deutsche Musikinformationszentrum von Franz Willnauer.*



Seit der Jahrtausendwende deuten sich jedoch, zumindest für den deutschsprachigen Raum, erhebliche Verschiebungen im Festivalgefüge an. Von einigen Großveranstaltungen, vorwiegend in Nordrhein-Westfalen – Ruhrtriennale, Klangvokal Musikfestival Dortmund, „land.schafft.kultur – Biennale für Ostwestfalen-Lippe“ – abgesehen, waren es vorwiegend auf Alte oder Neue und Neueste Musik spezialisierte, oft privater Initiative entspringende Kurzveranstaltungs-Serien, die sich als Nischenfestivals etablierten (s. Abbildung 3). Dabei findet, zumindest wiederum in Nordrhein-Westfalen, auch die öffentliche Hand ein reiches Betätigungsfeld für ihre Fördertätigkeit; so heißt es im „Kulturbericht des Landes Nordrhein-Westfalen - Kulturförderung 2014“: „Im Bereich der Neuen Musik wird das Profil des Landes behutsam weiterentwickelt. Mit den Festivals „Acht Brücken“ in Köln, dem Festival „now!“ in Essen, dem „Hörfest Neue Musik“ in Detmold, dem „Klangzeit“-Festival in Münster, den „Tagen für neue Kammermusik“ in Witten oder dem Festival „Schönes Wochenende“ in Düsseldorf wurden Veranstaltungen unterstützt, die die zeitgenössische Musik an den unterschiedlichsten Orten präsentieren und verankern.“ (8)

Oft nur kurzlebig und von lokaler Bedeutung, sorgten diese Neugründungen dennoch rein numerisch für eine weitere Zunahme der Festivalveranstaltungen insgesamt auf einen neuen Höchststand. In den 24 Monaten seit Juli 2015 sind in der Online-Datenbank des Deutschen Musikinformationszentrums (MIZ) noch einmal rund 50 Datensätze dazugekommen; der aktuelle „Festivalguide“ des MIZ nennt die Zahl 621 (9).

» Das Ende der fetten Jahre

Doch die Zeichen stehen auf Veränderung, und der Daumen weist nach unten. „Die fetten Festspieljahre sind vorbei“, hat die „Stuttgarter Zeitung“ (10) schon 2013 getitelt und am Beispiel der Ludwigsburger Schlossfestspiele beschrieben, was mit einer traditionsreichen Einrichtung geschieht, wenn die öffentliche Hand ihre Zuschüsse kürzt, wenn – mangels Attraktivität des dadurch notgedrungen ausgedünnten Programms – der Sponsor aussteigt und schließlich die Besucher wegbleiben: Die Einrichtung gerät in die Krise.

Gleich fünf deutsche Musikfestivals, alle erst im neuen Jahrhundert gegründet, haben inzwischen wieder aufgegeben. Schon 2010 hat die Kölner Musik-Triennale nach drei Ausgaben ihr Leben ausgehaucht – sie wurde allerdings 2011 durch ein neues, nunmehr alljährliches, kleineres Festival „Acht Brücken – Musik für Köln“ ersetzt, das inzwischen auch selbst wieder durch die angedrohte Streichung des städtischen Zuschusses in seinem Fortbestand bedroht war, inzwischen als „Kölner Kulturereignis des Jahres 2016“ sogar den Kölner Kulturpreis erhalten hat. Ebenfalls 2010 hat die erst 2008 gegründete „Audiodigitale“ in Dortmund mangels Besucherzuspruch die Segel gestrichen. Und auch das 2002 geöffnete „zeitfenster“, Biennale Alter Musik in Berlin, hat nach zwölf Jahren wieder dicht gemacht. Selbst Klassik-gesättigte Festivals wie die „Hamburger Ostertöne“, die 2006 erstmals erklingen waren, oder das seit 2004 bestehende Sommerfestival „AlpenKLASSIK“ in Bad Reichenhall gibt es nicht mehr; ihm ist eine bescheidenere Festwoche „Alpenklassik“ gefolgt. Die Krise geht um, nicht nur in Deutschland. Die hochachtbare Salzburger „Biennale für moderne Musik“ ist, wie man lesen konnte, gerade noch einmal dem „finanziellen Absturz“ (11) entronnen, das „Tomorrow“-Festival auf dem Gelände des nie in Betrieb genommenen österreichischen Atomkraftwerks Zwentendorf musste Insolvenz anmelden. Und die schweizerische Presse vermeldet, dass auch das 1999 gegründete „Uncool“-Festival“ in Val Poschiavo, ebenfalls der zeitgenössischen Musik gewidmet, am Ende ist.

Auch so mancher künstlerische Leiter oder Intendant resigniert ob des nicht zu gewinnenden Kampfes gegen die auferlegten Sparmaßnahmen. Allein in Bayern haben im Jahr 2016 zwei Festivals, die „Europäischen Wochen Passau“ und die Wunsiedler Luisenburg-Festspiele, ihre Führungsfiguren verloren. In Moers hat im

selben Jahr Reiner Michalke „nach monatelangen Querelen um die Finanzen“ die Leitung des renommierten Jazzfestivals niedergelegt. Im burgenländischen Eisenstadt hat man zeitgleich den Haydn-Festspielen ihren wichtigsten Veranstaltungsort, das fürstliche Schloss, entzogen und dem künstlerischen Leiter der Haydn-Philharmonie die Chefposition gleich mit. Neben den internen Erosionserscheinungen, denen sich die deutsche Festspiellandschaft (und nicht nur diese) ausgesetzt sieht, ist auch ihre verblassende Außendarstellung nicht mehr zu übersehen. Für viele Medien sind Festivals „the same procedure as every year“. Das Fernsehen überträgt, wenn überhaupt, nur die Eröffnungskonzerte der großen „Flaggschiffe“, die Presse berichtet höchstens über ausgewählte Premieren, das Interesse der Kritik wie des Publikums gilt jedoch überwiegend dem einzelnen Ereignis, nicht dem kulturellen Phänomen.

Besorgniserregend ist auch der offensichtliche Bedeutungsverlust, den die deutschen Festivals in der internationalen Vernetzung erfahren haben. Der European Festivals Association EFA, die 2017 auf ihr 65-jähriges Bestehen zurückblicken kann, gehört gerade noch Berlin als einziges von 15 Gründungsmitgliedern an und insgesamt nur fünf deutsche Festivals unter den rund 100 derzeitigen Mitgliedern (12). Die wahrhaft europäische Aufgabe, Reichtum und Vielfalt des kulturellen Erbes zur Schau zu stellen, scheint von den Festspielen und Festivals in wenigen Jahrzehnten auf die von der EU initiierten und geförderten „Kulturhauptstädte“ übergegangen zu sein.

» **Trendwende in Sicht?**

Die Frage, wie es in dem sich rasant verändernden Markt von Freizeitangeboten weitergeht mit dem Kulturgut Festival, das zugleich ein ökonomisches Produkt ist – diese Frage ist heute noch schwieriger zu beantworten als je zuvor. Das digitale Zeitalter hat auch den „Lauf der Welt“ verändert: Was gestern noch klar erkennbare Tendenz war, in der subjektiven Wahrnehmung ebenso wie im statistischen Beweismaterial, kann heute schon überholt, verändert, ja in sein Gegenteil verkehrt sein. So nimmt es auch nicht wunder, dass in den neuesten Zustandsberichten unseres Kulturlebens optimistische Töne angeschlagen werden: Sie nehmen einen Hoffnungsschimmer am Horizont wahr und haben sogar eine „Trendwende in der Klassik entdeckt“ („Kölner Stadt-Anzeiger“) (13). Grundlage des vorsichtigen Optimismus ist eine statistische Erhebung der Deutschen Orchestervereinigung DOV (14), derzufolge die Zahl von Veranstaltungen öffentlich geförderter Ensembles von 2013/14 bis 2015/16 um zehn Prozent gestiegen ist, obwohl gleichzeitig die Zahl der öffentlich geförderten Orchester seit 1992 um 20 Prozent gesunken ist.

Ein sichtbares Zeichen für die unverbesserliche Zukunftsgewissheit unserer Kulturverantwortlichen ist jedenfalls die Zahl von Konzertsaal-Neubauten, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht mehr so hoch war wie heute. Allein zwischen Oktober 2016 und April 2017 wurden nicht weniger als vier neue Säle von Publikum und Künstlern in Besitz genommen, als spektakulärster die Hamburger Elbphilharmonie, als spannendster der Pierre Boulez Saal in Berlin, doch für die Stadtgesellschaft nicht minder bedeutsam das neue Musikzentrum Bochum und der neue Konzertsaal im Kulturpalast Dresden. Dass aus diesen attraktiven Neubauten nicht nur das „normale“ Musikleben neue Impulse beziehen wird, sondern dass sich auch neue Festivals dort andocken werden, steht außer Frage.

Selbst die Skepsis, die der Autor dieses Beitrags anlässlich seiner Rede zur Eröffnung des Carinthischen Sommers 2015 mit dem Karl-Kraus-Zitat, die Lage sei „hoffnungslos aber nicht ernst“ – der verwegenen Umkehrung einer Frontmeldung des Ersten Weltkriegs – hinsichtlich der Zukunft des Festspielgedankens verbreitete, erwies sich als nicht dauerhaft haltbar. Zu konstatieren ist nämlich immer wieder der Mut einzelner Musikenthusiasten, neue Festivals ins Leben zu rufen, und die Risikobereitschaft anderer, ihnen die

nötigen Starthilfen zu gewähren. So imponiert das am 1. Mai 2017 in München gestartete Festival „Stars & Rising Stars“ sowohl mit der risikoreichen Idee, „junge Spitzenkünstler gemeinsam mit Stars auf der Bühne und viele junge Zuhörer im Publikum“ zu vereinen, als auch mit dem name dropping in Kuratorium wie Organisationskomitee.

Erstaunlich ist vor allem die Zahl der ausübenden Musiker, die unter die Festivalgründer und -manager gegangen sind: Rudolf Buchbinder mit seinem Mega-Festival im niederösterreichischen Grafenegg; Gustav Kuhn, der die Kulturlandschaft Südtirols mit seinem Alto Adige Festival belebt; Tabea Zimmermann, die das Festival-gesättigte Bonn seit 2015 mit einer Beethoven-Woche beglückt; Joshua Rifkin, der die Wirkungsstätte Johann Sebastian Bachs, das thüringische Arnstadt, zur Festspielstadt gemacht hat; das Fauré Quartett, das die Insel Rügen mit einem „Festspielfrühling“ überzieht; Christoph Poppen, der sogar eine alte maurisch-römische Festung im tiefsten portugiesischen Alentejo zum Festspielort verzaubert – sie alle stehen auch für eine neue Idee von Festspiel und Festival. Sie bringen ihre eigene Kreativität und musikalische Kompetenz ein, sie suchen bewusst die „Nische“, die abseits des „Mainstreams“ Erfolg verspricht, sie setzen auf intelligente Konzepte statt auf populäre Rezepte. Ist neuer Optimismus angesagt?

» **Der „Wirtschaftskörper“ Festival**

In den Gemeindeordnungen steht der Begriff „Selbständiger Wirtschaftskörper“ für die privat-rechtliche Rechts- und Handlungsfähigkeit, die einer Gemeinde neben ihren hoheitlichen Rechten und Verpflichtungen zukommt. Er umfasst das Recht, Vermögen zu erwerben, zu besitzen und darüber zu verfügen, ebenso wie wirtschaftliche Unternehmungen zu betreiben. Eine Gemeinde handelt in diesen Fällen wie ein privates Unternehmen; bedeutsam ist allerdings die Pflicht, einen ausgeglichenen Haushalt zu führen.

Auch Festspiele und Festivals besitzen – neben ihren immateriellen künstlerischen Werten, ihrer kulturellen Bedeutung, ihrer Tradition und ihrer Aura – konkretes, materielles „Vermögen“, sei es in Form von Veranstaltungsstätten, Ensembles oder medialen Verwertungsrechten. Damit ist von ihrer Leitung neben der künstlerischen Kompetenz auch die kaufmännische Verantwortung gefragt. Denn jegliche künstlerische Entscheidung hat ohne Frage unweigerlich auch eine wirtschaftliche Konsequenz – und umgekehrt.

» **Kunstereignis oder Wirtschaftsunternehmen?**

Die Frage ist nicht mit einem Entweder-oder zu beantworten, sondern nur mit einem Sowohl-als-auch. Denn Festivals sind, einmal abgesehen von der Rolle, die sie mit ihren künstlerischen Leistungen im lokalen, regionalen, nationalen oder internationalen Kulturleben spielen, wesentlich auch Wirtschaftsbetriebe. Wie Theater, Konzerthäuser und Museen gehören auch Festspiele, sozusagen konstitutionell, zu den sogenannten „Non-Profit-Unternehmen“, bei denen der wirtschaftliche Erfolg – anders als bei einem Unternehmen der Erwerbswirtschaft – nicht an den Parametern Umsatz und Gewinn gemessen werden kann; hier liefert ausschließlich das Verhältnis von Betriebsaufwendungen und Betriebserträgen den Maßstab für ihre Selbstfinanzierungskraft. So wird die Gewinn- und Verlustrechnung, nicht die Bilanz, Jahr für Jahr zum eigentlichen Prüfstein jeder Festspielintendanz. Damit unterliegt ihre „Geschäftstätigkeit“ nicht nur der kaufmännischen Betrachtung, sondern auch, da in der Regel zuschussbedürftig, der Kontrolle durch die öffentliche Hand und, soweit von privatwirtschaftlicher Seite unterstützt, auch den Regeln der Marktwirtschaft. Diese erstrecken sich – speziell im Falle des Sponsoring, das ein Geschäft auf Gegenseitigkeit ist – auch auf Kommunikationsleistungen und erwarteten Image-Gewinn; sie können sogar die Einflussnahme auf künstlerische Pläne und Konzepte nach sich ziehen.

» **Finanzierungsformen**

Die Selbstverständlichkeit, mit der heute von „Kultur sponsoring“ gesprochen wird, ist in Wahrheit das Ergebnis einer Entwicklung, die vor rund 30 Jahren eingesetzt hat. Die Festival-Gründungen nach 1945 beruhten allesamt auf der Trägerschaft ehrgeiziger Kommunen und Länder, die sich im Zeichen des beginnenden „Wirtschaftswunders“ ihr Festival als künstlerisches Aushängeschild „leisteten“. Erst Mitte der 1980er Jahre übernahmen auch europäische Wirtschaftsunternehmen die in den USA gängige Praxis, Kultureinrichtungen zu sponsern, und entdeckten rasch die Möglichkeit, ihr Sponsoring bevorzugt bei Festivals sowohl als Instrument der Selbstdarstellung als auch als Mittel der Steuerreduzierung einzusetzen. Inzwischen ist der Mix von öffentlicher Förderung und privatwirtschaftlichem Engagement allenthalben gängige Praxis. Die Kulturbetriebslehre verwendet dafür seit einiger Zeit den Begriff „Mehrdimensionale Kulturfinanzierung“.

In seinem Buch „Der exzellente Kulturbetrieb“ (15) hat Armin Klein die unterschiedlichen Elemente der „Mehrdimensionalen Kulturfinanzierung“ anschaulich beschrieben. Er unterscheidet zwischen

- > öffentlicher Kulturfinanzierung
- > Eigenfinanzierungsanteil 1 (Umsatzerlöse)
- > neuen Erlösfeldern (Merchandising und Licensing)
- > Eigenfinanzierungsanteil 2 (Einnahmen aus betriebsnahen Strukturen)
- > Drittmittel 1 (öffentliche Drittmittel)
- > Drittmittel 2 (private Drittmittel: Sponsoring, Stiftungen, Mäzenatentum, Spenden).

Auch wenn Klein bei seiner Darstellung vor allem die institutionalisierten, im Wesentlichen von der öffentlichen Hand unterhaltenen Kulturbetriebe (Museen, Theater) im Auge hat, gibt seine Gliederung doch ein anschauliches Bild von der Komplexität der Finanzierungsaufgaben, die auch den Festival-Leiter heute erwarten. Gerade Festivals müssen – sehr viel stärker als ganzjährig spielende Opernhäuser oder Orchester in öffentlicher Trägerschaft – eine „mehrdimensionale“ Finanzierung ihres künstlerischen „Produkts“ gewährleisten, wobei die eigenen Umsatzerlöse aus Kartenverkauf und Nebeneinkünften (Anzeigenverkauf, Medienverwertung, Sponsoring, Merchandising und Licensing) in der Regel die Zuschüsse der öffentlichen Hand (fälschlicherweise oft „Subventionen“ genannt) bei Weitem übersteigen. Auch spielen Einnahmen „aus betriebsnahen Strukturen“ (Vermietung, Verpachtung) ebenso wie „öffentliche Drittmittel“ (Bundes- oder Landeszuschüsse, Förderbeiträge der EU) in aller Regel bei Festivals nur eine untergeordnete Rolle. Überdies steht fest, dass die meisten Festivals bei dem Versuch, nennenswerte Erlöse aus dem Merchandising zu erwirtschaften, kläglich gescheitert sind.

Vereinfacht lässt sich die wirtschaftliche Geschäftstätigkeit von Festspielen und Festivals daher auf drei Finanzierungsformen zurückführen:

- > Eigenerlöse aus dem Kartenverkauf und der Medienverwertung
- > Zuschüsse der öffentlichen Hand
- > Zuwendungen von Sponsoren, Mäzenen, Fördervereinen o. ä.

Ausschließlich aus öffentlichen Mitteln finanzierte Festivals sind ebenso selten anzutreffen wie rein privat unterhaltene oder gar ausschließlich aus den selbst erwirtschafteten Einnahmen finanzierte. Zum ersten Typus gehören die Münchner Opernfestspiele und das von der Stadt Dortmund ausgerichtete Festival

„Klangvokal“, zum zweiten das nahezu vollständig von Sponsoren getragene Rheingau Musik Festival. In der Praxis stellt die in unterschiedlichster Weise gehandhabte Kombination von öffentlicher und privater oder privatwirtschaftlicher Förderung die häufigste Finanzierungsform dar, die erstgenannte in Form von festgelegten Zuschüssen oder, wie bei den Salzburger Festspielen, garantierter Deckung der Mehrausgaben, die zweite in Form von Sponsoring oder, seltener, Spende. Dies wird auch von der oben erwähnten Festival-Erhebung des Statistischen Landesamtes Hessen bestätigt: „Unter den ‚gemeinsamen Modellen‘ war die Kombination aus privater und öffentlicher Trägerschaft an häufigsten zu finden.“ (16) Zunehmend wird für Festivals auch die Trägerschaft einer Stiftung gewählt; in diesem Fall kommt der jährliche Zinsertrag aus dem Stiftungsvermögen als Finanzierungselement hinzu.

» **Quantitative und qualitative Wirtschaftseffekte**

Die bei der Betrachtung eines Festivals als Wirtschaftskörper ins Auge springenden ökonomischen Effekte setzen sich aus quantitativ messbaren und qualitativen Effekten zusammen. Bedenkt man, dass die Studie „Musikwirtschaft in Deutschland“ (17) den Umsatz (dort „Ausstrahlungseffekte“ genannt) der deutschen „Musikunternehmen“ insgesamt mit 20 Milliarden Euro beziffert, so erhält der von der Gesellschaft für Konsumforschung ermittelte Wert der ökonomischen Effekte von Festspielen und Festivals in Höhe von 350 Millionen Euro erst seinen beeindruckenden Stellenwert (18). Zu dieser Betrachtung gehört allerdings auch, dass – dank der Leere in den Kassen der öffentlichen Hand – der Finanzierungsanteil durch Sponsoren erheblich gewachsen ist: allein in den sechs Jahren von 2007 bis 2013 von 7,6 auf 16,5 Prozent. Im gleichen Zeitraum sanken die Zuschüsse von Bund, Ländern und Gemeinden von mehr als 51 Prozent auf nur noch 37 Prozent (19). Fazit: Wo der öffentliche Partner schwächelt, ist die private Förderung umso mehr gefragt.

Zumindest erwähnt werden muss, dass man bei eingehenderer Betrachtung die quantitativen Wirtschaftseffekte, je nach ihren Wirkungsinhalten, nach Wertschöpfungs-, Einkommens-, Beschäftigungs- und fiskalische Effekten unterscheidet. Nicht weniger wichtig, wenn auch weniger streng messbar als die quantifizierbaren Effekte sind die qualitativen Wirkungen, die man – auch hier müssen Stichworte genügen – als Verbesserung der Standortqualität, erhöhte positive Imagewirkung, verstärkten Identifizierungseffekt oder Steigerung der touristischen Attraktivität ermittelt und auch nachgewiesen hat. Welch stimulierende Wirkung auf das urbane Leben und das Selbstverständnis einer Stadtgesellschaft von einem festlichen Ereignis ausgehen kann, lässt sich an der Eröffnung der Hamburger Elbphilharmonie, die als „Investition in die Zukunft der Stadt“ gefeiert wurde, gut ablesen.

» **Umwegrentabilität**

Der Wirtschaftskörper Festival erlaubt auch eine andere Betrachtungsweise als die nach dem Inhalt der ökonomischen Effekte, nämlich die nach dem Grad ihrer Einflussnahme auf den wirtschaftlichen Erfolg. Dazu gehört auch der Nutzen, den touristische Einrichtungen und Fremdenverkehrsbetriebe aus dem bloßen Stattfinden solcher Veranstaltungen ziehen. Er wird mit dem Wort „Umwegrentabilität“ bezeichnet. Übereinstimmend haben zahlreiche Untersuchungen nachgewiesen, dass Hotellerie, Gastronomie und Handel dank der Festspielgäste signifikant höhere Umsätze und Gewinne erwirtschaften.

Eine der jüngsten Erhebungen zu diesem Thema, im Jahr 2009 vom Bonner Beethovenfest vorgelegt (20), kommt zu dem Ergebnis, dass sich die quantifizierbaren direkten Rückflüsse zusammen mit den indirekten Gegenwerten für die Stadt Bonn auf mehr als 2,5 Millionen Euro summieren und damit den städtischen Zuschuss von rund 1,2 Millionen Euro in doppelter Höhe „zurückerstatten“. Im Resümee der Studie heißt es

weiter: „Gemessen am städtischen Zuschuss ergibt sich für die Zuflüsse in der Region Bonn / Rhein-Sieg ein Multiplikator von 4,15; d.h. für 1 Euro an städtischem Zufluss fließen 4,15 Euro an die Unternehmen der Region.“ Darüber hinaus hätten sich durch zahlreiche Kooperationen des Festivals mit privatwirtschaftlichen Unternehmen und kulturellen Einrichtungen im Raum Bonn „wertvolle Netzwerkeffekte“ entwickelt, die „das Profil der Stadt Bonn als Kulturstandort nachhaltig schärfen und weitere Imageeffekte bewirken“. (21)

Auch die ein Jahr früher, 2008, erstellte Studie zu den ökonomischen Effekten des Schleswig-Holstein Musik Festivals, Nachfolgerin der oben erwähnten Untersuchung von 1998 (vgl. Anm. 5), kommt zu dem gleichen Ergebnis: „Die direkten wirtschaftlichen Effekte des Schleswig-Holstein Musik Festivals betragen 2008 demnach 6,67 Mio Euro. Nicht berücksichtigt sind indirekte wirtschaftliche Effekte, insbesondere die Auswirkungen in den vorgelagerten Wirtschaftsbereichen wie z. B. der Gastronomie und dem Hotelwesen. Bei einem Zuschuss des Landes Schleswig-Holstein in Höhe von 1,7 Mio Euro ergibt sich daraus eine wirtschaftliche Strahlkraft des SHMF für das Land Schleswig-Holstein mit dem Faktor 3,9. Mit anderen Worten: Jeder Euro staatlicher Förderung fließt fast vier Mal zurück in die Wirtschaft des Landes Schleswig-Holstein.“ (22) Dagegen kommt eine 2014 erstellte Untersuchung der „Regionalwirtschaftlichen Effekte des Festspielhauses Baden-Baden“ (23) nur auf eine regionale Wertschöpfung von 13 Prozent.

» **Neue Wege der Publikumsgewinnung**

Entscheidend für den wirtschaftlichen Erfolg eines Festivals ist ein hoher Eigenanteil an den Einnahmen, der – neben den Einkünften aus dem Anzeigengeschäft und dem Programmheft-Verkauf sowie der medialen Verwertung (Hörfunk- und Fernsehrechte, lokale Live-Übertragungen, eigene CD- und DVD-Produktionen), – im Wesentlichen aus dem Kartenverkauf erwächst. Was Giuseppe Verdi vor mehr als 100 Jahren dem Leiter der Mailänder Scala zugerufen hat, gilt heute mit mehr Dringlichkeit als je zuvor: „Lesen Sie mit allergrößter Aufmerksamkeit die Rapporte der Billettkasse. Diese sind nun einmal, ob Sie es mögen oder nicht, die einzig wahren Gradmesser von Erfolg oder Mislingen.“ Aus den „Rapporten der Billettkasse“ hat das moderne Kulturmanagement Instrumente entwickelt, die – oft in die Hand von Experten gegeben – strategisch, effizient und erfolgsorientiert für Kundengewinnung und Kundensicherung eingesetzt werden. Denn neben der Attraktivität des künstlerischen Programms entscheidet sich längst auch auf diesen Feldern, ob Festivals ihre Zukunftsfähigkeit sichern können. Themen wie Markenentwicklung und Publikumsbindung werden deshalb nicht nur von Kultureinrichtungen aller Art beachtet, sie beherrschen inzwischen auch die aktuelle Kulturmanagement-Literatur.

So widmen sich in dem laufend aktualisierten Grundwerk „Kulturmanagement & Kulturpolitik“ (24) zwei ausführliche Beiträge den Themen „Kulturmarketing“ und „Mehrdimensionale Kulturfinanzierung“. „Kommerzielle Kulturbetriebe entwickeln seit Jahrzehnten ausgeklügelte Markenstrategien, weil sie ansonsten auf dem (Kultur-)Markt kaum eine Chance hätten. Öffentliche Kultureinrichtungen in Deutschland tun sich damit noch schwer“ (25), schreibt Lorenz Pöllmann dort unter dem Titel „Markenführung im Kulturbetrieb“ und empfiehlt ihnen, bei der Entwicklung ihrer Marketingkonzepte nicht nur ziel- sondern auch zielgruppenorientiert vorzugehen. Birgit Mandel wiederum erklärt den inzwischen schon zum Schlagwort gewordenen Begriff „Audience Development“ als „interdisziplinäre Strategie der nachhaltigen Kulturnutzerbindung“; diese Strategie müsste „Konzepte der Kultur-PR, des Kulturmarketing, der Kunstvermittlung und der kulturellen Bildung nutzen, um Menschen nachhaltig für Kunst und Kultur zu gewinnen“. (26)

Programmanalyse und Publikumsforschung gehören daher ebenso zu den Methoden der Kunstvermittlung wie die so genannten „Education“-Programme der Konzerthäuser und Orchester, die, etwa durch die

Berliner Philharmoniker, einen großen Bekanntheitsgrad gewonnen und inzwischen auch bei vielen Festivals Nachahmer gefunden haben. Die Gewinnung neuer, vor allem junger Publikumsschichten wird allgemein als Überlebenschance in einem von Konkurrenz-Angeboten überbordenden Entertainment-Markt angesehen. Diese Überlegung führt zur immer konsequenteren Ausrichtung der Kultureinrichtungen auf ihre „Kunden“ und zur immer systematischeren Gestaltung der Kundenbeziehungsprozesse. Die Fachliteratur hat dafür den Begriff „Customer-Relationship-Management“ („CRM“) gefunden.

„Die Plätze sind da, um besetzt zu werden, nicht um leer zu bleiben“, schreibt Verdi. Heute würde er wohl schreiben: „um gekauft zu werden“, denn von besetzten aber nicht gekauften Plätzen profitiert nur die Statistik, nicht das Festival. Belegungszahlen und wirtschaftliche Auslastung sind nicht das gleiche; denn in der Zahl der „belegten“ Plätze sind natürlich auch die abgegebenen Freikarten (für Künstler, Presse, Mitarbeiter, Sponsoren usw.) enthalten. Dennoch bedeuten hohe Belegungszahlen immer auch eine vergleichbar hohe wirtschaftliche Auslastung. Im günstigsten Fall, bei einer festgeschriebenen Zuwendung der öffentlichen Hand oder bei einem garantierten Volumen von Sponsoreneinnahmen, kann sich ein Überschuss ergeben, der – beispielsweise im Rahmen einer Festbetragsfinanzierung – auf das Folgejahr vorgetragen werden kann. Ein BWL-Studium ist also für eine erfolgreiche Leitungstätigkeit im Festival-Management äußerst hilfreich.

» Ausblick

Festspiele, die guten alten, und Festivals, die besten neuen – diesen Befund sollten wir festhalten – sind unverzichtbar für den Weiterbestand unseres Zusammenlebens, sind der Kitt unserer Gesellschaft. Sie haben ihre Existenzberechtigung immer dann am eindringlichsten erwiesen, wenn die Zeitläufte Humanität und Kultur bedroht und die Kunst in den Hintergrund gerückt, sie gar ignoriert haben. Es waren die Festspiele und Festivals in Frankreich und Deutschland, Italien und England, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Basis für ein friedliches Nebeneinander der Nationen geschaffen haben. So werden es auch in diesen heillosen Zeiten wiederum die festlichen Spiele sein, die unsere bedrohte Existenz wenigstens mit dem Schein des Glücks, den Kunst erzeugen kann, erhellen werden. Wir brauchen Festspiele und Festivals nötiger denn je, und nur Kleingeisterei und Ignoranz können sich anmaßen, über die Notwendigkeit ihrer Alimentierung Zweifel zu äußern.

Auch darum ist vorsichtiger Optimismus angesagt: Das kommende Jahrzehnt hält so viele und wichtige Musikergedenktage und Festspieljubiläen bereit, dass die öffentliche Hand wie der private Fördersektor, ob Sponsoring, Stiftungen oder Spender, sich großzügiger Anstrengungen zu finanzieller Unterstützung nicht werden entziehen können. Sicherlich werden wirtschaftliche und touristische Interessen, das Mantra vom „weichen Standortfaktor“ und die Aussicht auf prompt sich einstellende Umwegrentabilität den kulturellen Impuls und die künstlerische Ambition dieses Veranstaltungsmarathons überlagern – allein: Es kommt der Kunst zugute. Anfang und zugleich Höhepunkt werden die Feierlichkeiten zu Beethovens 250. Geburtstag sein, die von der Bundesregierung im Koalitionsvertrag 2013 zur „nationalen Aufgabe“ erklärt worden sind. Die Stadt Bonn feiert ihren größten Sohn 2020 im Rahmen zahlreicher Veranstaltungen des Beethoven-Hauses und des Beethovenfests. Darüber hinaus wurde eigens für die Planung der Feierlichkeiten als Tochtergesellschaft der Stiftung Beethoven-Haus die „Beethoven Jubiläums Gesellschaft“ gegründet. Diese koordiniert und fördert die Aktivitäten rund um das Jubiläum und begleitet Projekte und Initiativen aus Bonn und der Region. Spannend zu sehen sein wird, wie die Stadt Wien auf dieses Mega-Ereignis mit ihren Festivitäten aus Anlass des 150. Geburtstages von Arnold Schönberg, dem Begründer der „Zweiten Wiener Schule“, im Jahr 2024 reagieren wird.

Wenn Deutschland 2020 seinen Bonner Beethoven feiert, feiert Österreich seine Salzburger Festspiele. Vor hundert 100 Jahren, im Nachkriegs-Elend 1920 gegründet, haben sie sich zu einer weltweit bekannten und gefragten „Marke“ entwickelt, auf deren Jubiläumspräsentation die kulturelle Welt mit Recht voll Spannung blicken darf. Noch aber gibt es keine Verlautbarungen über Konzept und Programm der Salzburger Festspiele 2020; nur dass die Präsidentin und der Intendant zu diesem Zeitpunkt noch im Amt sein werden, ist von den politischen Gremien bisher sichergestellt. Auch die Neue Musik kommt zu ihrem großen Fest: die Donaueschinger Musiktage, 1921 gegründet, werden 100 Jahre alt. Und 2026 feiert dann die Mutter aller Musikfestivals, die Bayreuther Festspiele, ihren 150. Geburtstag. Auch aus Nibelheim kommen noch keine Signale. Man darf gespannt sein.

Stand: 12. Juni 2017

Franz Willnauer war von 1999 bis 2003 Intendant des Beethovenfests Bonn und davor in vergleichbaren Positionen bei den Salzburger Festspielen (1985 bis 1991) und beim Schleswig-Holstein Musik Festival (1995 bis 1998) tätig.

- (1) Harald Kaufmann: Kanon des Festlichen, in: Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung, Wien 1970, S. 107.
- (2) Riemann Musiklexikon, 13. Auflage, hrsg. v. Wolfgang Ruf, Mainz 2012, Bd. 2, S. 118 ff.
- (3) Musik Lexikon, hrsg. v. Harald Hassler, J. B. Metzler, Stuttgart 1996, Bd. 2, S. 47.
- (4) Vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Festival> (Zugriff: 6.6.2017).
- (5) Karin Peschel, Hayo Herrmann, Michael Niese: Ökonomische Effekte des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Beiträge aus dem Institut für Regionalforschung der Universität Kiel, Nr. 25, Kiel 1998, S. 13.
- (6) Vgl. <http://www.statistik-portal.de/Statistik-Portal/Musikfestivals.pdf> (Zugriff: 4.7.2017)
- (7) Statistische Ämter des Bundes und der Länder, Kulturfinanzbericht 2016, S. 48 f.
- (8) Kulturbericht des Landes Nordrhein-Westfalen – Kulturförderung 2014, hrsg. vom Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport, Düsseldorf 2015, S. 24.
- (9) Vgl. <http://miz.org/index.php?seite=festivals> (Zugriff: 6.6.2017).
- (10) Ausgabe vom 2. Mai 2013.
- (11) Zitiert nach: Presseausendung ORF Salzburg, 20. Juli 2012.
- (12) Vgl. <https://www.efa-aeu.eu/en/members/> (Zugriff: 6.6.2017).
- (13) Ausgabe vom 1. März 2017.
- (14) Vgl. <http://dov.org/Newsreader/items/trendwende-im-klassikbetrieb-1865.html> (Zugriff: 6.6.2017).
- (15) Armin Klein: Der exzellente Kulturbetrieb, Wiesbaden 2008, S. 207-247.
- (16) Vgl. Anm. (6).
- (17) Musikwirtschaft in Deutschland, hrsg. v. Bundesverband Musikwirtschaft, Bundesverband der Veranstaltungswirtschaft, Deutscher Musikverlegerverband u. a., o. O., 2015.
- (18) Vgl. http://miz.org/downloads/statistik/157/2_Umsatz_der_Musikfestivals_nach_Musikrichtungen_2014.pdf (Zugriff: 6.6.2017).
- (19) Zitiert nach: „Handelsblatt“, Ausgaben 26., 27. u. 28. Juni 2016.
- (20) Lutz Engelsing, Marko Müller: Studie über die wirtschaftlichen Effekte des Beethovenfestes Bonn im Jahr 2009, hrsg. von DHPG, Bonn o.J. [2010].
- (21) Ebda., S. 36.
- (22) Das Schleswig-Holstein Musik Festival – Zahlen und Fakten zur wirtschaftlichen Bedeutung, hrsg. von der Stiftung Schleswig-Holstein Musik Festival, Lübeck 2009, S. 16.
- (23) Simone Strauf: Regionalwirtschaftliche Effekte des Festspielhauses Baden-Baden, hrsg. vom Institut

- für Systematisches Management und Public Governance der Universität St. Gallen, September 2014.
- (24) Kulturmanagement & Kulturpolitik, hrsg. von Friedrich Looock u. Oliver Scheytt, Hamburg, o. J.
 - (25) Lorenz Pöllmann: Markenführung im Kulturbetrieb, ebda.
 - (26) Birgit Mandel: Audience Development, ebda.

© Deutsches Musikinformationszentrum 2017