

Franz Willnauer

Festspiele und Festivals

„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 der Herzog von Meiningen als sein eigener Theaterdirektor das Prinzip von „Modellaufführungen“ 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-Denkmals auf dem Bonner Münsterplatz die Bonner Beethovenfeste ins Leben gerufen. 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 eher an ein touristisches Massenpublikum als an kulturelle Eliten wendet, seine Inhalte weniger an Kunstgattungen als an Marketingstrategien ausrichtet und den „Event“ als Sinnerfüllung und Erfolgsgarant ansieht: das „Festival“. Der Begriff ist erst nach 1945, im Zuge der Amerikanisierung des „alten Europa“, aufgekommen; dass er zunächst nur zur Unterscheidung des neuen, offenen, populären Veranstaltungstypus von dem Festspiel-Typus alten Zuschnitts gebraucht wurde, ist längst vergessen. Denn auch die bewährten „Festspiele“ älteren Datums sind längst dazu übergegangen, sich „Festivals“ zu nennen.

Unter dem Stichwort „Festival“ liefert die Suchmaschine Google 259 Millionen Treffer, unter „Festival 2010“ noch immer 211 Millionen. Wäre „Festivalitis“ eine Krankheit, würde man von einer Pandemie sprechen müssen. Wie eine Seuche hat sich über den Globus verbreitet, was einmal als Exklusivereignis der Hochkultur begonnen hat. Vom Woodstock-Festival bis zum Festival der deutschen Sprache, vom Festival dei due Mondi bis zum Donaufestival, das es gleich zweimal – in Ulm und in Krems – gibt, vom Festival der Sinne bis zum Festival der Herzen: die Zahl von „Festivals“ hat sich ebenso inflationär vermehrt wie der Gebrauch des Wortes „Festival“. Im Zeitalter der Eventkultur 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 Voreingenommenheit 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.

Beim Stichwort „Festspiel“ heißt es im „Riemann Musiklexikon“: „Festspiele, Musikfeste sind Veranstaltungen, die den Zweck haben, Aufführungen von besonderer Qualität oder solche mit für den Repertoirebetrieb nicht erreichbaren Besetzungen möglich zu machen. Auch durch die Wahl eines Festspielortes, der durch Tradition, durch Bauten und Säle oder durch ferienhafte Atmosphäre ausgezeichnet ist, werden Festspiele aus dem Rahmen des Alltäglichen herausgehoben.“ Vergleichsweise anspruchsloser (und folgerichtig in Englisch) ist die Definition von „Festival“ in „Wikipedia“: „A Festival is an event, usually and ordinarily staged by a local community, which centers on some unique aspect of that community.“

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 zeitlich-räumliche Herausgehobenheit, ihre Vermarktungsstrategien „sensationeller“ Künstler oder Kunstleistungen, nicht zuletzt ihr medialer Stellenwert machen sie zur Kunstbetriebsform der Gegenwart und Zukunft. Festivals sind eine „Erfindung“ des 20. Jahrhunderts und werden ein kultureller Gebrauchsartikel des 21. Jahrhunderts sein.

Die wesentlichen Merkmale des neuen Typs Festival sind, positiv gesehen, professionelles Management, Durchlässigkeit der Gattungen (bis hin zum „cross over“) und ästhetische Toleranz; kritisch muss man diesem Befund freilich noch die Elemente starker Marktorientiertheit, ausgeprägten Starkults und restaurativer Kunstgesinnung hinzufügen, die nicht wenige der neuen Festivals prägen. Wirtschaftliche Stabilisierung und künstlerische Stagnation gehen oft Hand in Hand – wofür auch die in neuen Glanz getauchten „alten“ Festspiele (Bayreuth, Salzburg, Verona) dem kritischen Betrachter viele Beweise geliefert haben. Auffällig ist, wie rasch die „neuen“ Festivals (Berlin, Wien, Athen, Baden-Baden) gelernt haben, die Errungenschaften des zusammenwachsenden Europa zu nutzen: totaler Informationsvernetzung, unbeschränktem „Waren“austausch, rasanter medialer Verwertung und „political correctness“ auf der einen Seite entsprach jedoch, quasi zwangsläufig, modische Aktualität, die gelegentlich willfährige Anbiederung an den „Zeitgeist“ und eine oft allzu widerstandslose Unterwerfung unter den Kassenerfolg auf der anderen Seite. Selbstverständlich gibt es Ausnahmen: Festivals, die sich den Widerspruch zu den vorherrschenden Meinungen und Strömungen auf die Fahne geschrieben 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 (2) 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 eine Idee und / oder Aura.

Die Musterhaftigkeit des Gebotenen und die spezifische Eigenart der Darbietung sind fraglos in einer Zeit, die im Kulturbetrieb von den Merkmalen: globale Vermarktung von Top-Stars, ubiquitäre Verbreitung von Künstlern und Programmen als „Markenartikel“ und totale Verfügbarkeit von Informationen bestimmt ist, zu einem wesentlichen Kriterium des Festspielgedankens heutiger Prägung geworden.

Angesichts der grassierenden Mode (oder auch Nötigung) selbst großer Festivals zu Kooperation, Austausch und kostenmindernder Weitergabe von Produktionen kommt der eigenständigen Prägung durch eine konzeptionelle Idee oder die spezifische Aura eines Festivals immer größere Bedeutung zu. Nicht zuletzt garantieren einem Festival ausschließlich Unverwechselbarkeit und Einzigartigkeit des künstlerischen Profils den „unique selling point“ für ein erfolgreiches Marketing.

Die Herausgehobenheit des Angebots, die sich in Besonderheiten der Organisation wie des Betriebs, in der künstlerischen Produktion wie der gesellschaftlichen Rezeption manifestiert, meint nicht nur die Präsentation des Programms im umfassenden Sinn, sondern zielt im Besonderen 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 evtl. 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 Max-Reger-Tagen in Weiden), dass eine Spielstätte das Kriterium für die Einzigartigkeit abgibt (die Treppe in Schwäbisch-Hall, ein stillgelegtes Kraftwerk in der Eifel), dass das künstlerische Geschehen eines Festivals mit einem einzigen Künstler identifiziert wird (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.

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. Manchen Festspielen wird darum der Vorwurf des „Elitären“, anderen der des „Populären“ gemacht. Freilich kann gerade diese gesellschaftliche Exponiertheit Anlass für Sponsoren sein, sich bei einem bestimmten Festival zu engagieren.

» **Vom Festspiel zum Festival: eine Erfolgsgeschichte im Zeitraffer**

Die Frühzeit 1900 bis 1945

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.

Abbildung 1

» **Festivalgründungen in Europa 1945 bis 1968***

1945	Sagra Musicale Umbra, Perugia
1945	Cheltenham Festival
1946	Bregenzer Festspiele
1946	Montreux Festival
1946	Internationale Bachfeste Schaffhausen
1946	Prager Frühling
1946	Ruhrfestspiele Recklinghausen
1946	Sommerliche Musiktage Hitzacker
1947	Holland Festival
1947	Edinburgh Festival
1947	London Music Festival
1948	Bachwoche Ansbach
1948	Festival d'Aix-en-Provence
1948	Aldeburgh Festival
1948	Festival International de Musique de Besançon
1948	Bath Music and Literature Festivals
1949	Dubrovnik Sommer Festival
1949	Venedig, La Biennale die Venezia
1950	Berliner Festwochen
1950	Wiesbadener Maifestspiele ¹
1950	Bad Hersfelder Festspiele
1950	Festival Pablo Casals de Prades
1950	Donaueschinger Musiktage ¹
1951	Bayreuther FestspieleB („Neubayreuth“)
1951	Festival junger Künstler Bayreuth
1951	Mozartfest Würzburg ¹

1951	Eutiner Festspiele
1951	Wiener Festwochen
1951	Festival Internacional de Música y Danza Granada
1952	Festspillene i Bergen
1952	Europäische Wochen Passau
1952	Schwetzingen Festspiele
1952	Händel-Festspiele Halle ¹
1952	Nürnberger Orgelwoche
1952	Festival Internacional de Santander
1952	Festival Ljubljana
1953	Wiltz, Festival de Luxembourg
1953	Münchener Opernfestspiele ¹
1955	Athens Festival
1956	Menuhin Festival Gstaad
1957	Warschauer Herbst
1957	Gulbenkian Festival Lissabon
1957	Festival dei due Mondi Spoleto
1957	Flandern Festival
1958	Cuenca, Semana de Música Religiosa
1961	Jerusalem, Israel Festival
1961	Musicki Biennale Zagreb
1962	Stresa, Settimane Musicali
1963	Festival del Mediterráneo, Barcelona
1967	Montreux Jazz Festival
1968	Helsinki Festival
1968	Graz, Steirischer Herbst

* Ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

¹ Neugründung bzw. Neuausrichtung.

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

Aufbruch nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Mitteleuropa in atemberaubender Schnelligkeit und großer Dichte mit neuen Festspielen überschwemmt, die sich unabhängig und zusätzlich zu dem langsam wieder in Gang kommenden, die Folgen des Krieges allmählich überwindenden, traditionellen Theater- und Musikleben unserer Städte etabliert haben. Zu dem Wunsch, die Wunden des Krieges, mit dem Hitler ganz Europa überzogen hatte, mit dem Heilmittel der Kunst zu schließen, kam der Wille, dem in Feindbildern erstarrten nationalstaatlichen Denken die Kräfte demokratischer Erneuerung und vorurteilsloser Öffnung entgegenzusetzen, und schließlich die Hoffnung, durch internationalen Austausch von künstlerischen Spitzenleistungen das kulturelle Gefälle zwischen Sieger- und Verlierermächten auszugleichen und die Basis für ein dauerhaftes friedliches Nebeneinander zu gewinnen. Es waren also höchst unterschiedliche, 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 diese Entwicklung ihr Ende (vgl. Abbildung 1).

Stagnation und Protest der Siebzigerjahre

Zwischen 1970 und 1990 ist eine auffällige Zurückhaltung bei Neugründungen zu konstatieren; sie ist zweifellos eine Folge der Achtundsechziger-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. Parallel dazu 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 Präsentationsforen der Massenkultur geschaffen hat.

Wendezeit und Festival-Boom

Nach der großen politischen Wende zu Beginn der Neunzigerjahre des 20. Jahrhunderts erlebten wir eine neue Gründungswelle von Festivals, die inzwischen zu einer internationalen Festivallandschaft von zuvor nicht gekannter Dichte geführt hat. Den Anfang hat der Pianist und Dirigent 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, zielgruppenorientierten, sponsorbegleiteten Festivals geschaffen. Gewiss knüpfte sein Festival an Modelle und Vorbilder wie das seit 1957 bestehende Flandern-Festival oder das legendäre Festival Svatoslav Richters in der Scheune von Melay an, aber die Kombination all dieser Elemente zum richtigen Zeitpunkt ist sicherlich sein ureigenstes Verdienst.

Abbildung 2

» Festivalgründungen in Deutschland ab 1985*

1985	Europäisches Musikfest Stuttgart	1997	Bonner Schumannfest
1985	Händel-Festspiele Karlsruhe ¹	1997	Heidelberger Frühling
1985	Schreyahner Herbst	1997	Kammermusikfestival „Oldenburger Promenade“
1986	Schleswig-Holstein Musik Festival	1997	„Eclat“ Festival Neue Musik Stuttgart
1986	Bad Kissinger Musiksommer	1998	Spannungen: Musik im Kraftwerk Heimbach/Eifel
1988	Rheingau Musik-Festival	1998	Internationale Festspiele Baden-Baden
1988	Braunschweiger Kammermusik-Podium (seit 2001 Braunschweiger Classix Festival)	1999	Beethovenfest Bonn ¹
1988	Münchener Biennale – Internationales Festival für neues Musiktheater	1999	Bachfest Leipzig**
1989	Klavier-Festival Ruhr	1999	„Pèlerinages“ - Kunstfest Weimar**
1989	Internationales Bodensee-Festival	2000	young.euro.classic – Europäischer Musiksommer Berlin
1989	Musikfest Bremen	2001	Putbus Festspiele**, ¹
1989	Richard Strauss-Festival Garmisch-Partenkirchen	2002	Ruhrtriennale
1989	Rossini in Wildbad	2002	KlangZeit Münster
1990	Sommerkonzerte zwischen Donau und Altmühl	2003	Bebersee Festival b:fes**
1990	Magdeburger Telemann-Festtage**	2004	Sommerfestival AlpenKLASSIK Bad Reichenhall
1990	Festspiele Mecklenburg-Vorpommern**	2005	Altenberger Kultursommer
1991	Internationales Festival junger Opernsänger - Kammeroper Schloss Rheinsberg**	2005	RheinVokal – Festival am Mittelrhein
1991	Brandenburgische Sommerkonzerte**	2006	Hamburger Ostertöne
1991	Musikfestspiele Potsdam Sanssouci**	2006	chiffren. kieler tage für neue musik
1991	Telemann-Tage Köthen**	2006	Thüringer Schloßfestspiele Sondershausen**
1992	Festival „Mitte Europa“ Bayern/Böhmen/Sach- sen**	2006	Viersener Musiksommer
1992	MDR Musiksommer**	2006	Kammermusikfestival Rolandseck
1992	Rossini-Festival Putbus*	2007	Musikfest Jahrhundertklang Freiburg
1992	Sandstein & Musik*	2007	Der Sommer in Stuttgart – Musik der Jahrhun- derte
1992	Festspiele „Orff in Andechs“	2007	Klangbiennale – Festival zeitgenössischer Musik Frankfurt
1993	Kurt Weill Fest Dessau**	2007	„Provinzlärm“ – Festival Neuer Musik Eckernförde
1993	Europäisches Musikfest „Europamusicale“	2008	Alles im Fluss. Festival für Neue Musik Passau
1993	Köthener Bachfesttage**	2008	Audiodigitale – Festival für elektronische Musik und Visual Arts Dortmund
1994	Musik-Triennale Köln	2008	Bach Biennale Weimar
1994	Usedomer Musikfestival**	2008	Impuls. Festival für Neue Musik Sachsen-Anhalt
1994	Dresdner Musikfestspiele**, ¹	2008	Musik der Synagoge – Biennale im Ruhrgebiet Bochum
1994	DomStufen-Festspiele in Erfurt**	2008	Festival „Musik 21“ Niedersachsen Hannover
1994	Koblenzer Mendelssohn-Tage	2009	Klangvokal Musikfestival Dortmund
1994	Lausitzer Musiksommer**	2010	Internationale Schostakowitsch Tage Gohrisch*
1995	Festival der Nationen Bad Wörishofen		

* Ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

** Festivalort in den „neuen“ Bundesländern.

¹ Neugründung.

Quelle: Zusammengestellt für das Deutsche Musikinformationszentrum von Franz Willnauer.



Inzwischen 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 oder Ludwig Güttlers Erfolgsmischung „Sandstein und Musik“ (vgl. Abbildung 2). Vor allem der Gründungsboom in den kultur- und geschichtsträchtigen Ländern Sachsen-Anhalt, Thüringen und Sachsen zeigt eine Tendenz zur Vermarktung lokaler „Größen“ oder regionaler Besonderheiten; zugleich dokumentiert er das Bestreben, mit Hilfe der neu gewonnenen Errungenschaften des Marketings auch auf dem Kultursektor marktwirtschaftliche Erfolge zu erringen. Die Zahlen zur Festivalkultur in den Ausgaben des Musik-Almanachs des Deutschen Musikinformationszentrums verdeutlichen diese Entwicklung in eindrucksvoller Weise. Wurden 1993/94 noch 136 Festspiele und Festivals in die Publikation aufgenommen, so waren es 1999/2000 schon 203, vier Jahre später über 270 Festivals und in der bislang jüngsten Ausgabe 2007/08 mehr als 360. Die ständig aktualisierte Online-Datenbank des Zentrums erfasst – in einer etwas weiteren Abgrenzung – sogar insgesamt rund 480 Musikfestivals.

Der massive Anstieg von Festivalgründungen im vereinigten Deutschland nach der Wende ist höchst ungewöhnlich, wenn man die lange Ebbe 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. Was veranlasst Kommunen, Gesellschaften, private Trägervereine und unbelehrbar optimistische „Einzeltäter“ dazu, sich in den dicht gedrängten Festspielmarkt zu begeben? Anders als nach 1945 muss eine solche Entscheidung weniger als Zeichen des Überlebenswillens und Ausdruck der Neubesinnung auf geistige Kräfte verstanden werden, sondern viel eher als Ausdruck klarer wirtschaftlicher Interessen. Die weitverbreitete Ökonomen-These von der Kultur als weichem Standortfaktor einer Region und das Politiker-Kalkül vom Wirtschaftsnutzen, der sich über die sogenannte Umwegrentabilität einstellt, haben sich offensichtlich des Festspielgedankens als Musterbeispiel unserer modernen Ereigniskultur bemächtigt.

» Versuch einer Typologie

Wie sich die Begriffe Festspiel und Festival einer verbindlichen Definition entziehen und ihr künstlerischer Inhalt darum einer normativen Wertung, so fällt es auch schwer, für die zahllosen „real existierenden“ Festivals der Gegenwart eine Typologie zu entwickeln, die mehr leistet als eine oberflächliche Schematik, der letztlich keinerlei signifikante Ordnungsfunktion zukommt. Mit der Schwierigkeit, Festivals typologisch einzuordnen, hängt sicherlich auch die erkennbare Zurückhaltung des gegenwärtigen Wissenschaftsbetriebs bei der theoretischen Befassung mit Festspielen und Festivals zusammen. Obwohl diese doch zu den auffälligsten Erscheinungsformen unserer heutigen Kulturlandschaft zählen, ist es mehr als 35 Jahre her, seit der deutsche Musiktheoretiker Hans G. Helms (3) eine funktionelle Festival-Typologie aus marxistischer Sicht versucht hat. Zehn Jahre später hat der Wiener Kulturwissenschaftler Manfred Wagner dem Helm'schen Konstrukt eine eigene „Typenlehre“ entgegengesetzt (4), die uns heute jedoch nur noch dank ihrer weit blickenden Prognosen überzeugen kann. Seither hat die Kulturmanagement-Lehre keine wesentlichen Beiträge zum Thema geliefert.

Anders als bei den von Wagner aufgestellten vier Typen von Festivals – Repräsentations-, Heimat-, Themen- und Zielgruppenfestival – wird in der nachstehend vorgeschlagenen Festival-Typologie zwischen einer betriebs-*immanenten* und einer „externen“, von betriebs-*fremden* Gesichtspunkten ausgehenden Betrachtungsweise unterschieden. Die auf das „Kunst-Produkt“ Festival gerichtete immanente Betrachtungsweise rückt die konzeptionellen und dramaturgischen Aspekte in den Mittelpunkt, bei der externen

Betrachtungsweise stehen äußerliche Zwecksetzungen und funktionelle Gesichtspunkte im Vordergrund. Beide Male wird sprachlich nicht zwischen traditionellen Festspielen und „neuen“ Festivals unterschieden.

Sieht man die Darbietung von Veranstaltungen von höchstem künstlerischem Anspruch als die eigentliche, ja einzige und daher „autonome“ Zielsetzung der Kulturbetriebsform Festival an, ergibt sich daraus von selbst, dass die „Herstellung von Kunst“ ihr primärer Inhalt ist. Demgemäss lassen sich Festivals nach inhaltlichen Kriterien einteilen, z. B. nach Sparten (musikhistorische Perioden, stilistische Epochen, Alte und Neue Musik usw.), nach Gattungen (symphonische Musik, Kammermusik, Oper, Ballett, Operette/ Musical, Jazz usw.) oder nach Themen (ästhetische Konzepte, politische Themen, Länderschwerpunkte, einzelne Komponisten usw.).

Je nach dem Grad der Strenge, mit der diese Inhalte in konkrete Programme umgesetzt werden, hat es sich eingebürgert, eine Skala von reinen „Spezialitätenfestivals“ bis zu (wenig freundlich) als „Warenkorbfestivals“ bezeichneten Mischveranstaltungen aufzustellen. Angesichts der allerorten drohenden Vermarktung des Immergleichen wird der Erfolg immer häufiger in so genannten „Nischenfestivals“ gesucht. Auch der von Manfred Wagner geprägte Begriff des „Denkmalfestivals“ („das versucht, eine spezifische, kulturell repräsentative Figur, die in irgendeinem Zusammenhang mit dem Ort gebracht wird, zum Denkmal erheben zu lassen und ihr zu Ehren Festspiele zu veranstalten (5)“) taucht in der Terminologie immer wieder auf. Insgesamt muss eingeräumt werden, dass allen Bemühungen, eine Festival-Typologie nach betriebsimmanenten Gesichtspunkten aufzustellen, nur eine oberflächliche Charakterisierung und Ordnung der gerade in ihrer Individualität „autonomen“ Festivals gelingen kann.

Betrachtet man die Kulturbetriebsform Festival dagegen nach ihrer externen Zweckbestimmung als Wirtschaftsunternehmen, so lassen sich Festivals auch nach ihren Finanzierungsformen und ihren Besucherstrukturen unterscheiden. Überflüssig zu sagen, dass sich auch bei dieser Betrachtung keine „reine“ Typologie aufstellen lässt. Vielmehr sind auch hier Mischformen, Überschneidungen und Abweichungen die gängige Praxis. In einer groben Einteilung kann man drei Finanzierungsformen unterscheiden:

- > ausschließlich aus öffentlichen Mitteln finanzierte
- > ausschließlich privat finanzierte
- > aus öffentlichen und privaten Mitteln gemischt finanzierte Festivals.

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, zum zweiten das nahezu vollständig von Sponsoren getragene Rheingau Musik Festival. Die Masse der in Europa existierenden Festivals lebt von einem höchst unterschiedlich zusammengesetzten Mix aus Eigeneinnahmen (die Verwertungserträge aus ihren „Produkten“ eingeschlossen), Zuschüssen der öffentlichen Hand und Zuwendungen von Sponsoren oder Mäzenen.

Die Frage, woher Festivals ihr Publikum rekrutieren (und welche Werbestrategien sie dementsprechend einschlagen müssen), führt zu einer Einteilung nach Besucherstrukturen in

- > Festivals mit lokalem
- > Festivals mit regionalem
- > Festivals mit überregionalem / internationalem Publikum.

Der Publikumsforschung wird in Zukunft zweifellos große Aufmerksamkeit geschenkt werden. Je stärker wirtschaftliches Denken zusätzlich zur künstlerischen Kompetenz von den Führungsinstanzen der zum Erfolg verurteilten Festivals erwartet wird, um so nachhaltiger müssen zielgerichtete Marketingstrategien zum Einsatz kommen. Damit sind auch aktuelle, kulturwissenschaftlich fundierte Erhebungen über das Publikumsverhalten und statistisch relevante Besucherbefragungen – die derzeit nur vereinzelt vorgenommen werden oder bereits älteren Datums sind – zu erwarten.

» **Kunstereignis oder Wirtschaftsunternehmen?**

Festivals sind – zunächst einmal abgesehen von der Rolle, die sie mit ihren künstlerischen Leistungen im regionalen, nationalen oder internationalen Kulturleben spielen – wesentlich auch Wirtschaftsunternehmen. Anders als bei einem Unternehmen der Erwerbswirtschaft kann der wirtschaftliche Erfolg von „Nonprofit“-Unternehmen (zu denen Festivals wie jeder andere Kunstbetrieb konstitutionell gehören) allerdings nicht an den Parametern Umsatz und Gewinn gemessen werden, sondern nur am Verhältnis von Betriebsaufwendungen und Betriebserträgen als Maßstab der Selbstfinanzierungskraft. 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, die sich – wie im Falle des Sponsoring, das bekanntlich ein Geschäft auf Gegenseitigkeit ist – auch auf Kommunikationsleistungen und erwarteten Image-Gewinn erstrecken und sogar künstlerische Einflussnahme nach sich ziehen können.

» **Finanzierungsformen**

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

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

In der Praxis stellt die in unterschiedlichster Weise gehandhabte Kombination der öffentlichen Subventionierung und der privaten oder privatwirtschaftlichen Förderung – Spende bzw. Sponsoring – wohl die häufigste Finanzierungsform dar. Zunehmend wird für Festivals auch die Trägerschaft einer Stiftung gewählt; in diesem Fall kommt der jährliche Zinsertrag aus dem Stiftungsvermögen als Finanzierungselement hinzu.

Entscheidend für den wirtschaftlichen Erfolg eines Festivals ist in allen Fällen ein hoher Eigenanteil an den Einnahmen, der – neben den Einnahmen aus der medialen Verwertung (Rundfunk- und Fernsehrechte), dem Anzeigengeschäft und dem Programmheftverkauf – im Wesentlichen aus dem Kartenverkauf erwächst. 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 in der Regel auf das Folgejahr vorgetragen werden kann, sofern die öffentliche Hand von ihrem (in den Zuwendungsrichtlinien festgeschriebenen) Recht, „nicht verbrauchte“ Mittel zurückzufordern und so ihren Zuschuss um den entsprechenden Betrag zu kürzen, keinen Gebrauch macht.

» **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. Wichtiger, wenn auch weniger streng messbar als die quantifizierbaren Effekte – je nach ihren Wirkungsinhalten unterscheidet man Wertschöpfungs-, Einkommens-, Beschäftigungs- und fiskalische Effekte – sind die qualitativen Wirkungen, die man als Verbesserung der Standortqualität, Steigerung der touristischen Attraktivität, erhöhte positive Imagewirkung und verstärkten Identifizierungseffekt ermittelt und auch nachgewiesen hat. Keine Untersuchungen dagegen gibt es bisher über den „Mehr-Wert“, den der Besuch eines Festivals für Menschen, denen Kunst und Kultur insgesamt als ideelle Werte und Lebensinhalte wichtig sind, bedeutet; diese geistig-seelische Bereicherung darf als „Verbesserung der Lebensqualität“ verbucht werden.

» **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 letzte Bemerkung soll den Rahmenbedingungen der wirtschaftlichen Geschäftstätigkeit von Festivals gelten. Die zwei wesentlichen verstehen sich von selbst: professionelles Management und künstlerische Attraktivität. Ein Festival, das unprofessionell arbeitet oder dilettantisch geführt wird, dessen einzige Stärken Enthusiasmus und guter Wille sind, wird sich ebenso wenig erfolgreich in einem von starker Konkurrenz bestimmten Markt behaupten können wie eines, das künstlerisch nichts Außergewöhnliches zu bieten hat. Ohne künstlerische Attraktivität bleibt auch der Wirtschaftskörper Festival unattraktiv. Freilich gilt auch das Gegenteil: Ohne wirtschaftliche Solidität kann sich kein künstlerisches Potenzial entfalten. Für günstige Rahmenbedingungen können Festivals allerdings nicht ausschließlich aus eigenen Kräften sorgen; wesentlich für ihren wirtschaftlichen Erfolg ist ebenso eine verlässliche und langfristige Grundfinanzierung, in der Regel durch die öffentliche Hand.

Festivals sind ihrem Wesen nach Luxus-Artikel. Wenn aber in unserer Gesellschaft Einvernehmen darüber besteht, dass die Kultur insgesamt kein Luxus ist, sondern ein Lebensmittel, das die geistig-seelische Grundversorgung des Menschen garantiert, dann braucht auch Kunst, wie der menschliche Körper, einzelne „Nahrungsmittel“ wie das tägliche Brot zum Überleben, andere zum Genuss und als Stimulans der Lebensfreude. So gesehen, gehören Festivals, sparsam genossen und sorgsam gehütet, zu dem Luxus, der lebensnotwendig ist. Und die im Grundgesetz nicht festgeschriebene, als Selbstverpflichtung des Staates aber unabweisliche Kulturförderung darf nicht nur der so genannten „Grundversorgung“ der Bürger mit kulturellen Einrichtungen – Bibliotheken, Museen, Orchestern, Theatern – dienen, sondern muss auch den Luxus-Artikel Festival einschließen.

» **Befund und Prognose**

Das ganze 20. Jahrhundert hindurch war die Geschichte von Festspielen und Festivals eine Erfolgsgeschichte. Inzwischen stehen wir am Beginn des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts – und blicken zurück auf

die größte Wirtschafts- und Finanzkrise der Neuzeit. Niemand wird leugnen, dass diese Krise auch die Kultur erfasst und ihr exponiertestes Erzeugnis, Festspiele und Festivals, in Mitleidenschaft gezogen hat. Selbst Paradestücke wie die Salzburger Festspiele oder das Bonner Beethovenfest kämpfen mit der Schwierigkeit, ihre Finanzierung durch die öffentliche Hand aufrechtzuerhalten und das bisher offene Ohr ihrer Sponsoren zu erreichen. Weniger solide abgesicherte Einrichtungen wie das Klavierfestival Ruhr müssen mit dem halben Zuschuss ihr Auskommen finden, und auch das Jazzfestival Moers ist nach 40 erfolgreichen Jahren mit ernsthaften finanziellen Problemen konfrontiert. Gleichzeitig zeichnen sich zwei konträre Tendenzen ab. So schwächt sich der Boom zur Neugründung von Festivals, die den oben genannten Kriterien entsprechen, immer mehr ab; andererseits verwendet die populäre Musikszene (vgl. den Beitrag „Populäre Musik von Peter Wicke) immer stärker den Begriff Festival als Synonym für ihre Rock- und Pop-Veranstaltungen, die gern unter dem Stichwort „draußen und umsonst“ vermarktet werden.

Eine Prognose ist schwierig. Im Bereich der klassischen, aber auch der Neuen Musik zeichnet sich ein Trend zu einmaligen Kurzzeit-Veranstaltungen ab, die einen konkreten (oft auch historischen) Anlass mit künstlerischem Spezialistentum verbinden (das Nono-Festival 2007, die Mahler-Feste 2010 in Iglau und 2011 in Leipzig oder die 2010 neu ins Leben gerufenen Internationalen Schostakowitsch Tage Gohrisch). Echte Neugründungen wie das Klangvokal Festival in Dortmund oder – bezeichnenderweise von zwei prominenten Musikern initiiert – Rudolf Buchbinders Musik-Festival im niederösterreichischen Grafenegg und Gustav Kuhns im Südtiroler Toblach geplante Mahler-Festspiele – sind selten geworden (vgl. Abbildung 2). Unübersehbar dagegen die Masse der Festival genannten Freilichtveranstaltungen der Popkultur, die jeder Wirtschaftskrise trotzen. Schon kursiert der Begriff „Festivalisierung der Kulturlandschaft“, definiert als „das zuschauer- und mediengerechte Bespielen und Inszenieren einer ganzen Region mit Events“, deren Ziel „das Ineinandergreifen der Produkte und die Einmaligkeit der Ereignisse“ ist. Ob nicht Totalität und Ubiquität von Festivals (mit und ohne Führungszeichen) zu ihrer totalen Bedeutungslosigkeit führen werden? Taucht am Ende vielleicht das gute alte Festspiel am Horizont wieder auf?

Stand: 15. Juli 2010

Franz Willnauer war von 1999 bis 2003 Intendant der Internationalen Beethovenfeste 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 Wertungsfor-schung, Wien 1970, S. 107.
- (2) 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.
- (3) Hans Günter Helms: Festivals für neue Musik, in: O. Kolleritsch (Hrsg.): Neue Musik und Festival, Graz 1973, S. 90 f.
- (4) Manfred Wagner: Kulturfestivals – eine Form gesellschaftlicher Reaktion auf die Krisen der Achtziger-jahre, in: art management. Theorie und Praxis des Kunstmanagements, Jg. 1, Heft 1983/1, Wien 1983.
- (5) Vgl. ebda., S. 7.