

Franz Willnauer

Musikfestivals und Festspiele in Deutschland

» Momentaufnahmen

Festivals sind im öffentlichen Diskurs derzeit so gut wie kein Thema. Die aktuelle Kulturdebatte, aus ebenso zwingenden wie offenkundigen Gründen seit längerem überwiegend verkürzt auf eine Spardebatte und als solche entbrannt in einer Heftigkeit wie nie zuvor, macht um den „Luxusartikel“ Festival einen großen Bogen. Selbst der Aufreger des Jahres 2012, das mit seinen Thesen provozierende Buch „Der Kulturinfarkt“ (1), erwähnt diesen – zur Polemik geradezu einladenden – Gegenstand mit keinem einzigen Wort. Die öffentliche Hand, die doch in vielfacher Weise zum erfolgreichen Funktionieren des Festspielbetriebs beiträgt (und sei es durch das im gesetzlichen Auftrag zur gemeinnützigen Mittelverwendung legitimierte Sponsoring der Sparkassen), hält sich von einer kritischen Betrachtung des Themas auffällig fern.

Auch für viele Medien sind Festivals „the same procedure as every year“. Das Fernsehen überträgt oft nur die Eröffnungskonzerte, die Presse berichtet gern über ausgewählte Premieren, das Interesse der Kritik wie des Publikums gilt jedoch überwiegend dem einzelnen Ereignis, nicht dem kulturellen Phänomen. Die sich anbahnenden Entwicklungen und drohenden Veränderungen des Festspielbetriebs werden dadurch häufig außer Acht gelassen.

Zugleich deuten sich jedoch, zumindest für den deutschsprachigen Raum, erhebliche Verschiebungen im Festivalgefüge an. In der Momentaufnahme werden etliche Symptome sichtbar, die diese Behauptung zu stützen vermögen. Besorgniserregend ist zunächst der offensichtliche Bedeutungsverlust, den die deutschen Festivals in der internationalen Vernetzung erfahren haben. Der European Festivals Association (EFA), die vor kurzem ihr 60-jähriges Bestehen gefeiert hat, gehört gerade noch Berlin als einziges von 15 Gründungsmitgliedern an und insgesamt nur acht deutsche Festivals (und nicht eben die bedeutendsten) unter den mehr als 100 derzeitigen Mitgliedern. 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.

» 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

Gravierender als ihre verblässende Außendarstellung sind allerdings die internen Erosionserscheinungen, denen sich die deutsche Festspiel-Landschaft (und nicht nur die deutsche) ausgesetzt sieht. Gleich fünf Musikfestivals, alle erst im neuen Jahrtausend gegründet, stehen oder standen vor dem Aus. So hat 2010 die erst 2008 gegründete „Audiodigitale“ in Dortmund mangels Besucherzuspruch wieder dicht gemacht. Die „Hamburger Ostertöne“, eine Konzertreihe der Hamburger Elbphilharmonie, 2006 gestartet, sind 2012 letztmalig erklingen, ebenso das seit 2004 bestehende, von der Kurverwaltung Bad Reichenhall veranstaltete Sommerfestival „AlpenKLASSIK“, das wohl den mit einem Intendantenwechsel verbundenen Schritt von der „musikalischen Kulinarik“ zur „Kammermusik in ihrer ganzen Bandbreite“ (2) nicht verkraftete. Auch die der Neuen Musik gewidmeten Festivals „Jahrhundertklang“ in Freiburg und „Alles im Fluss“ in Passau (2007 und 2008 gegründet) resignierten inzwischen. Die 1994 ins Leben gerufene Kölner Musik-Triennale wurde 2010 nach nur sechs Festivals eingestellt (2011 allerdings durch ein neues, nunmehr alljährliches kleineres Festival „Acht Brücken – Musik für Köln“ ersetzt). Der Viersener Musiksommer, gerade erst zum fünften Mal veranstaltet, musste 2012 abgesagt werden; zuvor wurde er in eine Biennale umgewandelt, die 2013, zum hundertjährigen Bestehen der Viersener Festhalle, zum ersten Mal durchgeführt werden soll. In der Umwandlung zur Biennale suchen inzwischen auch die tapferen kleinen Musikfestivals im hohen Norden, die Kieler „chiffren“ (2006 gegründet) und „Provinzlärm“ in Eckernförde (2007) das Heil des Überlebens.

Die Krise, in die gerade die Nischenfestivals der Neuen Musik geraten sind, ist kein deutsches Phänomen. Aus Salzburg verlautet, dass der dortigen „Biennale für moderne Musik“ der „finanzielle Absturz“ (3) droht. Die schweizerische Presse vermeldet, dass das seit 1999 bestehende „Uncool“-Festival of International Contemporary Music in Val Poschiavo am Ende ist. „Der Rotstift spielt oft die Hauptrolle“ (4), lautet der nüchterne Befund der Medien, dem Festivalmacher wie Festivalförderer unisono zustimmen. Umso erstaunlicher der Mut und die Risikobereitschaft einzelner Musikenthusiasten, neue Festivals ins Leben zu rufen und ihnen die nötigen Starthilfen zu gewähren (vgl. Abbildung 3). Das Bild, das sich aus den vielen Momentaufnahmen des Jahres 2012 zusammensetzt, wäre jedoch unvollständig, würde man nicht auch die großen „Flaggschiffe“ unter den Musikfestivals ins Auge fassen, die scheinbar unbeschadet durch die stürmische See des gegenwärtigen Kulturlebens segeln. Es sieht vielmehr sogar so aus, als ob sie sich in Zeiten, in denen die Kultur insgesamt in ihrer Substanz bedroht ist, noch üppiger und glanzvoller präsentieren könnten als je zuvor. Der Schein mag trügen, denn auch die Mega-Festivals müssen inzwischen um jeden Sponsor kämpfen; unbestreitbar ist aber auch, dass sich etliche etablierte Festivals neuerdings ein Wachstum zutrauen, das in gefährliche Höhen tendiert.

So haben die Salzburger Festspiele erstmals in ihrer 90-jährigen Geschichte die Veranstaltungsdauer um eine Woche verlängert (mithilfe einer vorgeschobenen, „Ouverture spirituelle“ genannten Woche mit geistlichen Konzerten), dadurch im Jahr 2012 die Rekordzahl von 256 Veranstaltungen an 16 Spielorten in 45 Tagen erreicht und mit einem „Allzeithoch“ von 240.000 Besuchern bei einem gleichzeitigen Auslastungstief von 90 Prozent (ein Minus von fünf Prozent gegenüber 2011) eine „paradoxe Festspiel-Bilanz“ (5) erzielt. Auch das Bonner Beethovenfest konnte im Herbst 2012 mit 174 Veranstaltungen an 29 Tagen, 74.000 Besuchern und einer Auslastung von 85 Prozent ein Rekordergebnis vorlegen. Das Festspielhaus Baden-Baden wiederum – mit 2.500 Plätzen Deutschlands größter Konzertsaal (der auch für Opernaufführungen dient) –, das eigenen Angaben zufolge seit dem Jahr 2000 ohne „Subvention“ auskommt, kann dank der Mitwirkung der aus Salzburg abgeworbenen Berliner Philharmoniker ab 2013 zusätzlich zu seinen vier Jahreszeiten-Festivals (Pfungst-, Sommer-, Herbst- und Winterfestspiele) auch noch „Osterfestspiele“ veranstalten und so einen quasi ganzjährigen Festspielbetrieb anbieten.

So liefern die Momentaufnahmen 2012 ein recht disparates Bild der gegenwärtigen Festspiel-Landschaft: voll gegenläufiger Tendenzen, voll beeindruckender Höhenflüge, voll bedrückender Abstürze. Die Frage, wie es weitergeht mit dem Kulturgut Festival, das zugleich ein ökonomisches Produkt ist, in einem sich rasant verändernden Markt von Freizeit-Angeboten – diese Frage ist heute noch schwieriger zu beantworten als je zuvor.

» Der „kleine“ Unterschied

„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-Denkmal 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. 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“ (6), sondern unterliegen ganz subjektiven Einschätzungen, je nach historischem Standpunkt, persönlichem Interesse und ideologischer Ausrichtung des Betrachters. Dem gemäß können die konstitutiven Merkmale dieser beiden Phänomene unseres Kulturlebens nur empirisch, durch Beschreibung (ihrer Eigenschaften) und Vergleich (mit konkurrierenden Erscheinungsformen), gewonnen werden.

Unter dem Stichwort „Festspiele, Musikfeste“ heißt es in der neuen Ausgabe des Riemann Musiklexikons: „Festspiele, Musikfeste [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.“ (7) Vergleichsweise anspruchsloser ist die aktuelle Definition von “Festival” in “Wikipedia, the free encyclopedia” im Internet: „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.“

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 machen sie zur Kunstbetriebsform der Zukunft. Festivals waren eine „Erfindung“ des 20. Jahrhunderts und sind ein kultureller Gebrauchsartikel des 21. Jahrhunderts.

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, die abseits gängiger Wege ihre Nischen für Unbeachtetes oder Unbequemes, beispielsweise 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 (8) 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 fraglos in einem Kulturbetrieb, der immer stärker von den Merkmalen: globale Vermarktung von Top-Stars, ubiquitäre Verbreitung von Künstlern und Programmen als „Markenartikel“ und totale Verfügbarkeit von Informationen geprägt ist, zu unverzichtbaren Elementen jeglicher ernsthafter Festival-Strategie geworden.

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), wird längst unter dem Begriff „Alleinstellungsmerkmal“ vermarktet. Anders die Tatsache, 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. 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.

» 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 geworden. Bemerkenswert sind die politischen Implikationen, die bei vielen dieser Festspielgründungen 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 zum 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.

Ab 1930 ist die politische Zielsetzung bei Gründung von Festspielen noch offensichtlicher. Wird der 1932 mit Vorbedacht in der Renaissancestadt Florenz gegründete Maggio Musicale Fiorentino zum kulturpolitischen Vorzeigeobjekt des 1922 an die Macht gekommenen Diktators Mussolini, so ist umgekehrt die Entstehung der Festspiele von Glyndebourne (1934) und Luzern (1938) 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

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Mitteleuropa in atemberaubender Schnelligkeit und großer Dichte mit neuen Festspielen überzogen, die sich bald unabhängig von und zusätzlich zu dem langsam wieder in Gang kommenden, die Folgen des Krieges allmählich überwindenden traditionellen Theater- und Musikleben unserer Städte etablierten.

Zu dem Wunsch, die Wunden des Kriegs, 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 schaffen. 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).

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	La Biennale di Venezia
1950	Berliner Festwochen
1950	Wiesbadener Maifestspiele ¹
1950	Bad Hersfelder Festspiele
1950	Festival Pablo Casals de Prades
1950	Donaueschinger Musiktage ¹
1951	Bayreuther Festspiele ¹ („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	Festival de Luxembourg, Wiltz
1953	Münchner 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	Semana de Música Religiosa, Cuenca
1961	Israel Festival, Jerusalem
1961	Musicki Biennale Zagreb
1962	Settimane Musicali, Stresa
1963	Festival del Mediterraneo, Barcelona
1967	Montreux Jazz Festival
1968	Helsinki Festival
1968	Steirischer Herbst, Graz

* Ohne Anspruch auf Vollständigkeit

¹ Neugründung bzw. Neuausrichtung

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

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 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 Svyatoslav Richters in der Scheune von Melay an, aber die Kombination all dieser Elemente zum richtigen Zeitpunkt ist sicherlich sein 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 (vgl. Abbildung 2). 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. Die Zahlen zur Festivalkultur in den Ausgaben des „Musik-Almanachs“ des Deutschen Musikinformationszentrums (MIZ) 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 letztmalig gedruckten Ausgabe 2007/08 mehr als 360. Die ständig aktualisierte Online-Datenbank des MIZ erfasst – in einer etwas erweiterten Abgrenzung – mittlerweile sogar insgesamt rund 500 Musikfestivals.

Der massive Anstieg von Festivalgründungen im vereinigten Deutschland nach der Wende ist 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. Dass sich diese Tendenz, ungeachtet der verschärften finanziellen Lage der Kulturinstitutionen ganz allgemein, bis in die Gegenwart fortsetzt, ist einleitend schon vermerkt worden. Was veranlasst Kommunen, Gesellschaften, private Trägervereine und unbelehrbar optimistische „Einzeltäter“ dazu, sich in den dicht gedrängten Festspielmarkt zu begeben? Die Antwort muss wohl lauten: Anders als nach 1945 darf eine solche Entscheidung nicht mehr als Zeichen des Überlebenswillens und der Neubessinnung auf geistige Kräfte verstanden werden, sondern viel eher als 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	1992	Rossini-Festival Putbus**
1985	Händel-Festspiele Karlsruhe ¹	1992	Festspiele „Orff in Andechs“
1985	Mosel Festwochen Musikfestival	1993	Kurt Weill Fest Dessau**
1985	Schreyahner Herbst	1993	Europäisches Musikfest „Europamusicale“
1986	Schleswig-Holstein Musik Festival	1993	Köthener Bachfesttage**
1986	Kissinger Sommer	1994	Musik-Triennale Köln
1988	Rheingau Musik-Festival	1994	Usedomer Musikfestival**
1988	Braunschweiger Kammermusik-Podium (seit 2001 Braunschweiger Classix Festival)	1994	Dresdner Musikfestspiele** ¹
1988	Münchner Biennale – Internationales Festival für neues Musiktheater	1994	Domstufen Festspiele Erfurt**
1989	Klavierfestival Ruhr	1994	Koblenzer Mendelssohn-Tage
1989	Internationales Bodensee-Festival	1994	Lausitzer Musiksommer**
1989	Musikfest Bremen	1995	Festival der Nationen Bad Wörishofen
1989	Richard Strauss-Festival Garmisch-Partenkirchen	1996	Heidelberger Frühling
1990	Audi Sommerkonzerte (gegr. als Sommerkonzerte zwischen Donau und Altmühl)	1997	Kammermusikfestival „Oldenburger Promenade“
1990	Magdeburger Telemann-Tage**	1997	„Eclat“ Festival Neue Musik Stuttgart
1990	Festspiele Mecklenburg-Vorpommern**	1998	„Spannungen“ Kammermusik im Kraftwerk Heimbach/Eifel
1991	Festivalsommer (Kammeroper) Schloß Rheinsberg**	1998	Internationale Festspiele Baden-Baden
1991	Brandenburgische Sommerkonzerte**	1998	Internationales Donaufest Ulm
1991	Musikfestspiele Potsdam-Sanssouci**	1998	Bonner Schumannfest (gegr. als Endericher Herbst)
1991	Fasch-Festtage Zerbst**	1999	Beethovenfest Bonn ¹
1991	Telemann-Tage Köthen**	1999	Bachfest Leipzig**
1992	Festival „Mitte Europa“ Bayern / Böhmen / Sachsen**	1999	„Pèlerinages“ – Musikfest Weimar**
1992	MDR Musiksommer**		

* Ohne Anspruch auf Vollständigkeit

¹ Neugründung bzw. Neuausrichtung

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

Abbildung 3

» Festivalgründungen in Deutschland ab 2000*

2000	young.euro.classic – Europäischer Musiksommer Berlin	2007	Klangbiennale – Festival zeitgenössischer Musik Frankfurt
2000	„Wege durch das Land“ Literatur- & Musikfest in Ostwestfalen-Lippe	2007	„Provinzlärm“ – Festival Neuer Musik Eckernförde
2001	Putbus Festspiele**	2008	Alles im Fluss. Festival für Neue Musik Passau
2002	Ruhrtriennale	2008	Audiodigitale – Festival für elektronische Musik und Visual Arts Dortmund
2002	KlangZeit Münster	2008	Bach Biennale Weimar**
2003	Bebersee Festival b:fes**	2008	Impuls. Festival für Neue Musik Sachsen-Anhalt**
2004	Sommerfestival AlpenKLASSIK Bad Reichenhall	2008	Musik der Synagoge – Biennale im Ruhrgebiet Bochum
2005	Altenberger Kultursommer	2008	Festival „Musik 21“ Niedersachsen Hannover
2005	„orgel-mixturen“. Internationales Festival für zeitgenössische Orgelmusik Köln	2009	Klangvokal Musikfestival Dortmund
2005	Bach-Festival Arnstadt** ¹	2009	Tonlagen – Dresdner Festival für zeitgenössische Musik**
2005	RheinVokal – Festival am Mittelrhein	2010	Internationale Schostakowitsch Tage Gohrisch**
2005	Rolandseck-Festival	2011	Bach:Sommer Arnstadt**
2005	Internationale Gluck-Opern-Festspiele	2011	now! Festival für Neue Musik Essen
2006	Hamburger Ostertöne	2011	Acht Brücken – Musik für Köln
2006	chiffren. kieler tage für neue musik	2011	Seefestspiele Berlin (Wannsee)
2006	Thüringer Schloßfestspiele Sondershausen**	2011	„cresc...“ Biennale für Moderne Musik Frankfurt Rhein Main
2006	Viersener Musiksommer	2012	Festspielfrühling Rügen**
2007	Kammermusikfestival Rolandseck	2012	„sportstücke“ Festival der Berliner Gesellschaft für Neue Musik
2007	Musikfest Jahrhundertklänge Freiburg	2012	land.schafft.kultur Biennale für Ostwestfalen-Lippe
2007	Der Sommer in Stuttgart – Musik der Jahrhunderte	2013	Osterfestspiele Baden-Baden

* Ohne Anspruch auf Vollständigkeit

** Festivalort in den „neuen“ Bundesländern

¹ Neugründung bzw. Neuausrichtung

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

» **Kunstereignis oder Wirtschaftsunternehmen?**

Festivals sind – 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. Diese erstrecken sich – speziell im Falle des Sponsoring, das bekanntlich ein Geschäft auf Gegenseitigkeit ist – auch auf Kommunikationsleistungen und erwarteten Image-Gewinn und können sogar künstlerische Einflussnahme nach sich ziehen.

» **Finanzierungsformen**

Die Selbstverständlichkeit, mit der heute von „Kultursponsoring“ geredet wird, ist in Wahrheit das Ergebnis einer Entwicklung, die vor rund 30 Jahren eingesetzt hat. Die Festival-Gründungen nach 1945 beruhen 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“ (9) 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 einen 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, Sponsoring, Merchandising / 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“ (Bundeszuschüsse, 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: auf

- > die Eigenerlöse aus dem Kartenverkauf und der Medienverwertung,
- > die Zuschüsse der öffentlichen Hand und
- > die 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 der öffentlichen und der privaten oder privatwirtschaftlichen Förderung – 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 – 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.

» **Neue Wege der Publikumsgewinnung: „Markenentwicklung“, „Audience Development“, „CRM“**

Entscheidend für den wirtschaftlichen Erfolg eines Festivals ist ein hoher Eigenanteil an den Einnahmen, der – neben den Einkünften aus der medialen Verwertung (Hörfunk- und Fernsehrechte), dem Anzeigengeschäft und dem Programmheftverkauf – im Wesentlichen aus dem Kartenverkauf erwächst. Was Giuseppe Verdi vor mehr als hundert Jahren dem Leiter der Mailänder Scala zugerufen hat, hat heute 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 Misslingen“. 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“ (10) 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“ (11), schreibt Lorenz Pöllmann dort unter dem Titel „Markenführung im Kulturbetrieb“ und empfiehlt ihnen, bei der Entwicklung ihrer Marketingkonzeptionen 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“ (12).

Programmanalyse und Publikumsforschung gehören daher ebenso zu den Methoden wie die so genannten „Education“-Programme, die, von den Berliner Philharmonikern glanzvoll initiiert, inzwischen auch bei

vielen Festivals Nachahmer gefunden haben. Die Gewinnung neuer, vor allem junger Publikumsschichten wird allgemein als Überlebenschance in einem von Konkurrenzangeboten 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.

» **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. Nicht weniger wichtig, 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. Noch immer gibt es dagegen keine Untersuchungen über den „Mehr-Wert“, den der Besuch eines Festivals für Menschen bedeutet, denen Kunst und Kultur insgesamt als ideeller Wert und Lebensinhalt wichtig sind; 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.

Die jüngste dieser Erhebungen, im Jahr 2009 vom Bonner Beethovenfest vorgelegt (13), 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“ (14). 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“.

» Tendenzen statt Prognosen

Das ganze 20. Jahrhundert hindurch war die Geschichte von Festspielen und Festivals eine Erfolgsgeschichte. Inzwischen stehen wir mitten im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts – und zugleich mitten in der größten 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 Schleswig-Holstein Musik Festival kämpfen mit der Schwierigkeit, ihre Teil-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 auskommen oder werden, wie die Hamburger „Ostertöne“ oder die Bad Reichenhaller „AlpenKLASSIK“, ganz eingestellt. Es ist müßig, in dieser Situation Prognosen über den weiteren Bestand und die Weiterentwicklung der „Kulturbetriebsform“ Festival zu äußern. Stattdessen sollen einige Tendenzen aufgezeigt werden, die sich, durchaus mit Blick auf die Entwicklungen der letzten Jahre, abzuzeichnen scheinen. Sie sollen unter den Stichworten „Schwerpunkt-Verlagerung“, „Kooperationen“ und „Selbstverwirklichung“ abschließend vorgestellt werden.

Um mit dem letzten zu beginnen: Was Gidon Kremer seit 1981 mit seinem Kammermusik-Festival im burgenländischen Lockenhaus vorgemacht und Lars Vogt 1998 mit seinem Festival „Spannungen“ in Heimbach / Eifel nach Deutschland übertragen hat, wird von immer mehr Künstlern als Alternative zum „normalen“ Konzertbetrieb praktiziert: Sie schaffen sich mit einem eigenen Festival einen künstlerischen, aber auch organisatorischen Freiraum, der ihnen (durch die Wahl des Orts, durch das Beharren auf Programmschwerpunkten, durch die Einbeziehung gleichgesinnter Künstlerfreunde) ein Glück der Selbstverwirklichung beschert, das ihnen noch der stabilste Karriere-Erfolg in den Konzertsälen der Welt offensichtlich nicht bietet.

So hat sich Joshua Rifkin, Wanderer zwischen Barock- und zeitgenössischer Musik, mit dem Bach:Sommer im thüringischen Arnstadt 2011 einen Lebenstraum verwirklicht. Das gleiche gilt wohl für den Komponisten und Organisten Dominik Susteck, der an der Kunst-Station St. Peter zu Köln seit acht Jahren sein Festival für zeitgenössische Orgelmusik „mixturen“ veranstaltet. Das Fauré-Klavierquartett hat seit neuestem die Insel Rügen mit seinem „Festspielfrühling“ zur Festivallandschaft gemacht. Albert Ostermaier, renommierter Lyriker und Theaterautor, experimentiert mit dem „Romantik Festival“ im Gräflichen Park Bad Driburg mit modernen Formen von Literatur, Musik und Film unter dem Schutz des Ortsheiligen Friedrich Hölderlin. Der Choreograf Raimund Hoghe wiederum, ehemaliger Pina-Bausch-Dramaturg, tourt mit eigenen Stücken durch Nordrhein-Westfalen und nennt sein Programm „20 Jahre – 20 Tage“ ebenfalls ein „Festival“. Man scheut sich fast, Unternehmungen wie Rudolf Buchbinders seit 2007 erfolgreiches Festival im niederösterreichischen Grafenegg oder Gustav Kuhns 2010 im Mahler-Ort Toblach gestartete „Festspiele Südtirol / Alto Adige Festival“ aus einem Drang ihrer Urheber zur künstlerischen „Selbstverwirklichung“ zu erklären, erfordern diese Mega-Betriebe doch zweifellos erhebliches professionelles Management und eine so solide wie massive Finanzierung.

Ein anderer Trend, der sich abzeichnet, sind die Kooperationen, die Festivals mit anderen Einrichtungen des Kulturbetriebs eingehen. Dass Festspiele untereinander ihre Produktionen austauschen oder durch Kooperationen deren Kosten zu minimieren suchen, ist schon seit den 1990er Jahren oft praktizierte Wirklichkeit. Neu ist, dass sich Festivals ihre Partner außerhalb ihres eigentlichen Wirkungskreises suchen. So wird die neueste, 88. Ausgabe der von der Neuen Bachgesellschaft ausgerichteten Bachfeste 2013 von der Hochschule für Musik Detmold in Kooperation mit der Stadt Detmold veranstaltet. Das Festspielhaus Hellerau vor den Toren Dresdens zeigt sein „modul-dance-Festival“ gemeinsam mit 21 anderen Tanzhäusern aus 15

Ländern Europas. „Sportstücke“, ein neu etabliertes Festival der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, nennt nicht weniger als acht Kooperationspartner von der Musikhochschule „Hanns Eisler“ bis zur „Turngemeinde in Berlin“, der „TiB 1848“.

Schließlich zeichnet sich eine Tendenz zur „Auslagerung“ von Programm-Schwerpunkten aus dem regulären Veranstaltungsbetrieb in eigene kleine Festivals ab, mit denen die Konzerthäuser landauf landab dem Publikum größere Aufmerksamkeit abgewinnen möchten. Was einst als selbstständiges „Nischenfestival“ (insbesondere für Neue Musik) begann, hat sich inzwischen zu einer Sonderform des Konzertlebens entwickelt. Neben den jubiläumsbedingten Konzertzyklen (wie zu den Schumann-Jahren 2006/2010, zu Messiaens Hundertstem 2008, zu den Mahler-Jubiläen 2010/11, zu Max Bruchs 175. Geburtstag 2013) etablieren immer mehr Veranstalter in eng umgrenzten Zeiträumen eigene Zyklen mit speziellen Zielsetzungen und ausgewählten Programmen – wiederum vornehmlich mit der heute auch im regulären Konzertleben unverzichtbar gewordenen Neuen Musik –, denen sie den Namen „Festival“ geben. In Dortmund heißt es „Zeitinsel“, in Frankfurt „Auftaktfestival“, in Essen „now!“, in Köln „Acht Brücken“.

Phantasie ist offensichtlich genauso gefragt wie Hartnäckigkeit, wenn es darum geht, ein Festival durch Krisenzeiten zu steuern. Man darf diese Tugenden allerorten konstatieren. So ist, was die Zukunft der Festivals anlangt, vielleicht doch vorsichtiger Optimismus angezeigt.

Stand: 31. Dezember 2012

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) Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel, Stephan Opitz: Der Kulturfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention, München 2012.
- (2) Christian Kröber: Warum ein Festival stirbt, in: nmz, 31.10.2012.
- (3) Presseaussendung ORF Salzburg, 20.07.2012.
- (4) Kölner Stadt-Anzeiger, 6.11.2012.
- (5) news österreich, 3.9.2012.
- (6) Harald Kaufmann: Kanon des Festlichen, in: Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung, Wien 1970, S. 107.
- (7) Riemann Musiklexikon, 13. Auflage, hrsg. v. Wolfgang Ruf, Mainz 2012, Bd. 2, S. 118 ff.
- (8) 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.
- (9) Armin Klein: Der exzellente Kulturbetrieb, Wiesbaden 2008, S. 207-247.
- (10) Kulturmanagement & Kulturpolitik, hrsg. v. Friedrich Looock u. Oliver Scheytt, Hamburg o. J.
- (11) Lorenz Pöllmann: Markenführung im Kulturbetrieb, ebda.
- (12) Birgit Mandel: Audience Development, ebda.
- (13) Lutz Engelsing, Marko Müller: Studie über die wirtschaftlichen Effekte des Beethovenfestes Bonn im Jahr 2009, Bonn o. J. [2010].
- (14) Ebda, S. 36.