



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Zwischen Tradition und Spiegelung wirtschaftlicher und politischer Tendenzen – die Wiener Festwochen

Verfasser:

Christoph Trimmel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A317

Diplomarbeitsgebiet lt. Studienblatt: Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

**Ich widme diese Arbeit meinen Eltern,
die nicht mehr daran geglaubt haben**

**Und danke allen, besonders Julia ohne die ich nicht mehr daran geglaubt
hätte!**

INHALTSVERZEICHNIS:

1. Einleitung.....	6
2. Die Wiener Festwochen.....	10
2.1. Die Gründung der Wiener Festwochen	10
2.2. Das Eigenbild der Wiener Festwochen	13
2.3. Kurzer Abriss der Geschichte der Wiener Festwochen.....	15
2.4. Zeittafel	19
2.5. Geschichtlicher Hintergrund	22
2.5.1. Die Entstehungsjahre der Wiener Festwochen.....	22
2.5.2. Die ersten Wiener Festwochen und die 50er Jahre	25
2.5.3. Die Weiterentwicklung der Wiener Festwochen unter Egon Hilbert (1960-1964) und Ulrich Baumgartner (1965-1977)	35
2.5.4. Helmut Zilk und Ursula Pasterk bestreiten den Weg der Wiener Festwochen in den 1980er Jahren.....	39
2.5.5. Die Programmpolitik der Festwochen in den 90iger Jahren:	43
2.5.6. Luc Bondy und die Wiener Festwochen (Intendant seit 2001 –)..	47
3. Politischer Hintergrund:.....	51
3.1. Definitionen staatlicher Kulturpolitik	51
3.1.1. Einleitung:.....	51
3.2. Kulturpolitik der Nachkriegsjahre.....	54
3.3. Die Kulturpolitik der 60er Jahre	56
3.4. Kulturpolitik als Domäne der SPÖ (1970 – 1986).....	58

3.5.	Die Kulturpolitik der großen Koalition SPÖ und ÖVP (1987-1999).....	62
3.6.	Kulturpolitik in der Koalition von FPÖ und ÖVP (2000 – 2002 - 2006)	64
3.7.	Resümee.....	67
3.8.	Koalition SPÖ und ÖVP (2007-2008).....	69
3.9.	Die Wiener StadtKulturpolitik.....	70
4.	Die Wahrnehmung der Wiener Festwochen in der Kulturnation Österreich	74
4.1.	Publikumsbefragung 1998.....	75
4.2.	Publikumsbefragung 2007.....	78
5.	Wirtschaft und Kultur.....	82
5.1.	Der Wirtschaftsfaktor.....	82
5.2.	Die Rolle von Kultur im ökonomischen Kontext.....	84
5.3.	Die Bedeutung der Kulturökonomie.....	87
5.4.	Subventionen:	88
5.4.1.	Option demand	90
5.4.2.	Future generations.....	90
5.4.3.	National prestige.....	91
5.4.4.	Spillover benefits	92
5.4.5.	Merit goods.....	93
5.5.	Creative Industries	98
5.6.	Sponsoring.....	98
5.7.	Die Wirtschaftliche Leistung der Wiener Festwochen	101
5.7.1.	Einleitung.....	101
5.7.2.	Auszüge aus der Rechnungshofprüfung.....	102

6. Resümee	108
7. Abstract.....	111
8. Bibliografie:	112
Zeitungsartikel:.....	115
Internet:.....	116
9. Curriculum Vitae	119

1. EINLEITUNG

Kunst und Kultur haben in einer Nation wie Österreich, die sich selbst als „Kulturnation“ betitelt, einen sehr hohen Stellenwert in der Gesellschaft und der Politik. Ebenso hat die Bedeutung von Kunst- und Kulturschaffen und deren Repräsentation in der Wirtschaft in den letzten zwanzig Jahren enorm zugenommen. Die Thematisierung von Kultur spielt eine wichtige Rolle in der Geschichte unseres Landes und trägt historisch sowie rezent einen Hauptbestandteil zu der österreichischen Identitätsbildung bei.

In Zeiten des „Sparpakets“ und der momentan herrschenden Wirtschaftskrise war es für mich interessant, welche Konsequenzen sich aufgrund der drastischen Budgetkürzungen besonders im Hinblick auf das Kunst- und Kulturbudget ergeben und mit welchen Mitteln versucht wird diesen entgegenzuwirken.

Wien als Landeshauptstadt spielt eine große Rolle in der Kulturlandschaft Österreich. Tagtäglich gibt es eine Vielzahl an kulturellen Angeboten wie Theater, Ausstellungen, Konzerte u.v.m. Jedoch wollte ich mich in meiner Diplomarbeit vom alltäglichen Theaterreigen distanzieren und habe mich entschieden, die Wiener Festwochen in Betracht auf Tradition, Wirtschaft und Politik zu untersuchen.

Die Wiener Festwochen sind für mich seit Jahren das absolute Theaterhighlight des Jahres. Abgesehen davon, dass meistens um diese Jahreszeit die Tage und Abende schon besonders lau werden und ein Veranstaltungsort wie das MuseumsQuartier genug Raum lässt sich im Freien aufzuhalten, bieten diese Wochen im Jahr etwas völlig anderes. Nicht nur die auf den ersten Blick eindeutigen Unterschiede zu den Repertoirebetrieben der Stadt, wie geänderte Spielzeiten, andere Aufführungsorte, internationale Ensembles und aufwendige Inszenierungen etc., verändert sich das Flair Wiens in eine internationale, liberale und Kunst- und Kultur interessierte Großstadt.

Das Museumsquartier wird speziell zu einem Zentrum der urbanen, kulturellen Austauschstätte. Vor, während und nach den Spielzeiten ist es ein Platz der Interaktion und Annäherung zwischen Kulturschaffenden und – interessierten.

Die Wiener Festwochen sind für Österreich ein außergewöhnliches Festival das, von Hochkultur über Mainstream zu avantgardistischen (Tanz-) Performances für jeden etwas bietet. Das alljährliche Programmbuch dient als Wegweiser im Dschungel an Veranstaltungen. Die Dichte an Veranstaltungen ist enorm und es scheint als ob die Wiener Festwochen sich jedes Jahr ein wenig vergrößern und neben den „Alt-bewährten“, wie manche Aufführungsorte wie Halle E+G und Jugendstiltheater usw. und manche Regiegrößen wie Christoph Marthaler und Frank Castorf u.v.m., immer wieder „Neues, Innovatives“ präsentieren.

Die Komplexität dieses Festivals kann man vielleicht als Grund nehmen, warum es wenige wissenschaftliche Arbeiten und Literatur, wenn eher Essays, über die Festwochen gibt. Während meiner Recherchen stieß ich lediglich auf zwei Diplomarbeiten die sich ausschließlich mit den Festwochen beschäftigen, eine von Regina Wagner die sich mit den Eigenproduktionen der Festwochen beschäftigte und die andere von Maria Weiß, die versuchte die Festwochen im Spannungsbogen von Tourismus zu erarbeiten. Andere rein Festwochen thematisierende Publikationen entstanden größtenteils im Pressebüro der Wiener Festwochen unter der Leitung von Maria Awecker. Eine Objektivität ist somit nicht wirklich gegeben, obwohl das Buch Wiener_Festwochen_1951_2001, das ebenfalls redaktionell vom Pressebüro betreut und herausgegeben wurde, als Leitfaden bei der Erstellung meiner Diplomarbeit sehr nützlich war.

Am Beginn meiner Arbeit steht ein relativ genauer Überblick über die Historie des Festivals von der Gründung und der Weiterentwicklung bis zum momentanen Intendanten Luc Bondy. In diesen Kapiteln wollte ich meine Fragen nach Tradition beantworten. Den Begriff Tradition habe ich versucht auf mehreren Ebenen zu verwenden, so steht er für mich für die Einbettung und die Legitimationen der Wiener Festwochen in Österreich und für die eigene Historie selbst – sprich der alljährlich gleich bleibende Rhythmus seit der Gründung bis in die Jetztzeit.

Im folgenden Abschnitt erarbeitete ich die Auswirkungen politischer Entscheidungen auf dem Kultursektor. Dazu habe ich die kulturpolitischen

Maßnahmen, Entwicklungen, Beschlüsse und Auswirkungen von Beginn der Wiener Festwochen 1951 in meine Arbeit eingeflochten.

Der nächste Teil sollte eine inhaltliche Auseinandersetzung des Programmes des Festivals beinhalten, jedoch war es für mich schon während der Konzeption dieser Arbeit herausfordernd mich auf eine Kategorie oder Sparte zu konzentrieren. Der Untersuchungszeitraum war auch zu lang um einen alljährlichen Überblick zu bieten, abgesehen davon hätte ich wahrscheinlich nur eine programmbuchähnliche Aufzählung wiedergeben können, da jeglicher Tiefgang den Rahmen dieser Arbeit vollkommen gesprengt hätte. Die Konsequenz daraus ist, dass ich mit dieser Arbeit einen programmkonzeptionellen Überblick auf politischer und kulturpolitischer Ebene biete.

Im Kapitel 5 geht es um die Wahrnehmung der Festwochen, hierbei dienten mir die durch das Marktforschungsunternehmen Integral durchgeführten Publikumsbefragungen von 1998 und 2007 als Grundlagen für die von mir erstellten Grafiken. Die daraus resultierenden Werte stellen Kennzahlen dar, um etwaige Schlüsse zu ziehen die für das Kapitel 6, in dem es um die wirtschaftliche Bereiche geht, besonders wichtig sind. Als Beispiel würde ich hier gerne „Sponsoring“ nennen, denn Sponsoring macht hauptsächlich Sinn wenn die Zielgruppe genau definiert ist werden können und aufgrund dessen die dafür vorgesehenen Marketingmaßnahmen eingesetzt werden können.

In diesem Kapitel treffen sich eigentlich sämtliche Untersuchungsgegenstände. Aufgrund von kulturpolitischer Entscheidungen die öffentliche Kunst- und Kulturgrundfinanzierung zu kürzen bzw. im Fall der Wiener Festwochen gänzlich zu streichen, werden private bzw. unternehmerische Mittel zur Förderung von Kunst und Kultur immer notwendiger. Diese Maßnahmen beeinflussen natürlich auch die künstlerische Programmierung und Produktion und hinterlassen Spuren – mögen sie auch nur so trivial und oberflächlich sein wie die Abbildung von Firmenlogos auf sämtlicher Printmaterialien der Festwochen.

Meine Untersuchungen erschließen sich aus den Kunst- und Kulturberichten der Stadt Wien von 1987 – 2007, Fachliteratur, Materialien aus dem Archiv der

Wiener Festwochen wie Programmhefte, einer Vielzahl von Zeitungsartikeln, Diplomarbeiten, Dissertationen und Internetpublikationen wie Aufsätze, Interviews und der Homepage der Stadt Wien.

Aufgrund der sehr netten Unterstützung von Frau Awecker (wurde ich mit äußerst reichhaltigen Materialien aus dem Wiener Festwochen Archiv ausgestattet und Frau Judith Kaltenböck beantwortete meine Fragen stets umgehend – vielen Dank!

2. DIE WIENER FESTWOCHE

2.1. DIE GRÜNDUNG DER WIENER FESTWOCHE

In einer Besprechung unter dem Vorsitz des Bürgermeisters Dr. Körner entwickelte der amtsführende Stadtrat für Kultur und Volksbildung Hans Mandl dieser Tage ein Programm für Festwochen, die im Jahr 1951 zum ersten Mal, und zwar in den letzten Wochen des Mais und den ersten des Junis stattfinden sollen.¹

Die Verantwortlichen für die Wiener Festwochen beschlossen am 31. Jänner 1951 die Konstituierung des Vereines "Wiener Festausschuss".

Im Wiener Rathaus fand diesbezüglich eine Versammlung der Mitglieder des Vereines "Wiener Festausschuss" statt, welcher versuchte die juristischen und organisatorischen Voraussetzungen für die Durchführung der Wiener Festwochen 1951 zu schaffen. Der Verein gliederte sich in das Kuratorium², welches die letzten Entscheidungen zu treffen hat, in das Exekutivkomitee sowie in die Arbeitsausschüsse.

Im Jahr 1951 setzte sich der Verein "Wiener Festausschuss" wie folgt zusammen:

Das **Kuratorium** bestand aus:

- dem Vorsitzenden Stadtrat Herrn Hans Mandl
- dem Vertreter der SPÖ, Gemeinderat Herrn Bruno Marek

¹ Wiener Zeitung, 21.9.1950, S.3 nach Regina Wagner, Die Eigenproduktionen der Wiener Festwochen, Diplomarbeit, Wien, 1989, S.36

² dessen Vorsitzender der jeweilige amtsführende Stadtrat für Kultur und Volksbildung ist

- dem Regierungsrat, Herrn Karl Lustig-Prean
- der Vertreterin der ÖVP, Frau Gemeinderätin Nora Hiltl
- dem Vertreter der Arbeiterkammer, Herrn Emmerling
- dem Vertreter der Kammer der gewerblichen Wirtschaft, Herrn Kommerzialrat Linhardt
- dem Min.-Rat Herrn Egon Hilbert für das Unterrichtsministerium

Das **Exekutivkomitee** setzte sich aus Delegierten der einzelnen Arbeitsausschüsse zusammen.

- Vorsitzender, Herr Glaser von der Arbeiterkammer
- Vorsitzender-Stellvertreter: Herr Paul Bernecker von der Kammer der gewerblichen Wirtschaft.

Die **Arbeitsausschüsse** waren in Sparten gegliedert und bestanden aus:

- Musik: Vorsitz. Hofrat Herr Josef Polnauer;
- Theater: Vorsitz. Herr Eduard Castle;
- bildende Kunst: Vorsitz. Rektor Martin;
- Öffentliche Sammlungen: Vorsitz. Generaldirektor des Naturhistorischen Museums Herr Hofrat Hermann Michel;
- Ausstellungen: Vorsitz. Herr Glaser;
- Sport: Vorsitz. Herr Manfred Mautner-Markhof;
- Werbung: Vorsitz. Herr Paul Bernecker.

Den Ausschüssen gehören ferner als Mitglieder u.a. eine Reihe von Persönlichkeiten des öffentlichen und kulturellen Lebens der Stadt Wien sowie

Prominente des Theaters, des Rundfunks, der Presse und der Wissenschaft
an.3

3 Vgl. 31.1.1951: Die Verantwortlichen für die Wiener Festwochen - Konstituierung des Vereines "Wiener Festausschuss"; <http://www.magwien.gv.at/ma53/45jahre/1951/0151.htm>, letzter Zugriff: 25.01.2009

2.2. DAS EIGENBILD DER WIENER FESTWOCHEN

1951 war das Gründungsjahr der Wiener Festwochen. Die Intention hinter der Bestrebung der Erschaffung eines neuen kulturellen Festivals war die Demonstration, dass die Stadt Wien nach dem zweiten Weltkrieg fähig ist sich wieder kulturell behaupten zu können. Jahre nach dem Wiederaufbau Österreichs ist Wien zur wahren Kulturmetropolen geworden und so zählten die Wiener Festwochen die Aufgabe nach Präsentation der kulturellen Fähigkeit nicht mehr zu ihren Kernanliegen. Die heutigen Festwochen haben sich einen Rang eines innovativen Festivals erworben und stehen für Internationalität ihrer Produktionen und streben stets nach neuen Entwicklungen in der Kunst und versuchen Bezüge zu der aktuellen Weltsituation herzustellen.

Die Festwochen schließen an die Saison der großen Theaterbühnen der Bundeshauptstadt an, und müssen sich daher umso mehr um ihr Publikum bemühen. Gerade in einer Großstadt, die an kulturellen als auch an freizeittechnischen Angeboten teilweise übersättigt ist.

Besonders wird durch die Miteinbeziehung der eigenen Stadt und deren Örtlichkeiten sowie die Auseinandersetzung mit künstlerischen Aktivitäten anderer europäischer Städte und der ganzen Welt versucht, Akzente zu setzen und aufgrund deren herausragende Leistungen zu präsentieren.

Die Besonderheiten der Programmgestaltung sind vor allem die Eigen- und Gemeinschaftsproduktionen sowie Gastspiele, für die den Ganzjahresbetrieben die Finanzierung fehlen würde.

Allen Programmpunkten ist eines gemeinsam: der Mut zum Risiko, das Bekenntnis zu einer Kunst, die auch zum produktiven Ärgernis werden kann. Als Kulturfestival, dessen oberstes Ziel bei aller Publikumswirksamkeit nicht die „Einschaltquoten“ des Kulturtourismus sind, sehen die Festwochen die Aufgabe darin, Kulturereignisse selbst zu schaffen oder mitzugestalten, die höchstes

künstlerisches Niveau mit gesellschaftsrelevanten Inhalten und Ziele verbinden. Die Wiener Festwochen bieten eine zusätzliche Gelegenheit für innovative Impulse der Wiener Szene, wichtige Begegnungen mit kulturellen Ereignissen aus dem Ausland, Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur auf allen Gebieten und vor allem die Einbeziehung aller WienerInnen in das kulturelle Geschehen. Die Wiener Festwochen sind nicht nur Spiegel der Kulturbefähigung dieser Stadt, sondern gleichzeitig auch ein Angebot zur Offenheit gegenüber anderen Kulturen und Welten.⁴

4 Archiv Wiener Festwochen, bereitgestellt von Fr. Dr. Awecker, Wien, 2007

2.3. KURZER ABRISS DER GESCHICHTE DER WIENER FESTWOCHE

Seit 1951 findet in Wien alljährlich ein sechs wöchiges Festival in der Zeit von Anfang Mai bis Mitte Juni statt. Dargeboten werden zahlreiche, unterschiedliche Programmpunkte wie Konzerte, Musiktheater, Tanztheater, Schauspiel, interdisziplinäre Veranstaltungen, bildende Kunst, Symposien, Ausstellungen, Performances und sogar abenteuerliche Entdeckungsspaziergänge durch die Stadt. Die Wiener Festwochen, eines der größten Theaterfestivals Europas, werden von der Stadt Wien und der Bundesrepublik Österreich subventioniert. Das Theater an der Wien, die Hallen E und G des Museumsquartiers und die Theater der Bundesholding werden bespielt, weiteres variieren manche Spielorte und es nehmen Institutionen wie das Volktheater, das Ronacher, das Schauspielhaus, das Theater oder das Jugendstiltheater des Otto-Wagner-Spitals am Festspielreigen teil. Ebenso finden immer wieder Aufführungen und Aktionen im öffentlichen Raum statt.

Das Festival knüpft an das Wiener Musikfest 1912 und 1920, das Musik- und Theaterfest der Stadt Wien 1924 und die in Wien und Niederösterreich 1927-1937 stattfindende Festwochenreihe an. Um nach dem Krieg Österreich im In- und Ausland als bestehende Kulturnation zu repräsentieren initiierte, Hans Mandl, die Wiener Festwochen. Die Eröffnung fand am 26.5.1951 am Wiener Rathausplatz statt und ist seither der traditionelle Auftakt. Da in den Nachkriegsjahren die großen Theaterbühnen noch unter den Zerstörungen des Weltkriegs litten, wurden ab 1952 auch Bezirksfestwochen ins Leben gerufen.

Neben Eigenproduktionen gab es 1955 erstmals internationale Ballettgastspiele. 1956 folgte ein weiteres Gastspiel der Mailänder Scala mit Giorgio Strehlers Inszenierung von Cimarosas *Il matrimonio segreto*. Das Festival wuchs schnell an Größe und konnte deshalb nicht mehr vom Kulturamt der Stadt Wien programmiert werden. Aus diesem Grund wurde der erste

Intendant Rudolf Gamsjäger im Jahr 1958/59 bestellt.⁵ Nach einer Neugestaltung durch Egon Hilbert im Jahre 1962 wurde das Theater an der Wien als Festspielhaus wiedereröffnet. 1964 fand die Uraufführung von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* statt.

Der nächste Intendant, Ulrich Baumgartner⁶, setzte bei seiner Programmgestaltung nicht ausschließlich auf die repräsentative Wirkung, sondern versuchte alternative Projekte, wie das Projekt Arena, um weit von den Hochkulturen entfernte Tendenzen einzubinden, zeitgenössisch und provokativ zu sein. Uraufführungen zeitgenössische Musiktheater wurden ab 1966 mit der Reihe *Nachtstudio* im Theater an der Wien inszeniert. Aufführungen u.a. von Peter Stein, Claus Peymann, Peter Brook, wurden von Baumgartner programmiert und setzen formale und inhaltliche Schwerpunkte.⁷

Unter Helmut Zilk als Präsident der Wiener Festwochen wurde 1979 statt eines Intendanten ein Programmdirektorium eingesetzt. Stimmen meinen, dass in dieser Zeit das Programm sehr lokal orientiert und zersplittert war. Um die Qualität der Inszenierungen zu dokumentieren muss erwähnt werden, dass Größen wie André Heller, Claus Peymann und Peter Zadek Regie führten.

Es folgte Ursula Pasterk als Intendantin⁸, die 1987 auch Präsidentin der Wiener Festwochen wurde. Mit verstärkter Konzentration auf gegenwartsnahe Theater mit Koproduktionen und Musiktheater unter avancierter Regie, gelang es Ursula Pasterk das Festival in eine internationale Schiene zu lenken. Die Intendantin ermöglichte den Festwochen die Hallen E und G des Messepalasts⁹ beispielbar zu machen und konnte somit ein Festivalzentrum für jüngeres Publikum erschaffen. Der neue Standort bot 1987 dem Popmusikfestival *Big*

5 Anmerk.: Eine vollständige und gegliederte Aufzählung der bisherigen Intendanten folgt unter der Überschrift Zeittafel ab Seite 20 dieser Arbeit

6 Intendant von 1965-1977

7 Vgl. Rauter, Mario, In: Brauneck, Manfred (Hg.) Gérard Schneilin (Hg.), Unter Mitarbeit von Wolfgang Beck, Theaterlexikon I, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, rowohlt's enzyklopädie, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2007, S.1184f

8 Intendantin von 1984-1991

9 heute: Museumsquartier

Beat und 1989 dem Theaterfestival für experimentelles Theater *Big Motion* ein Forum, sich zu präsentieren.

Auf Ursula Pasterk folgte Klaus Bachler als Intendant der Festwochen von 1991-1996. Er führte das Konzept seiner Vorgängerin weiter und konzentrierte sich auf Koproduktionen und Gastspiele von u.a. Frank Castorf, Christoph Marthaler.

1996 setzte die Präsidentin Ursula Pasterk ein Programmdirektorium ein: für Schauspiel Luc Bondy, für Musik Klaus Peter Kehr und für Tanz und Sonderprojekte Hortensia Völckers, die von 1998-2001 verantwortlich für das Programm waren. Im Jahr 1997 wurde Generalsekretär Wolfgang Wais interimistisch als Programmchef eingesetzt.

2001 wurde Luc Bondy Intendant der Wiener Festwochen und Hans Landesmann als Musikdirektor eingesetzt.¹⁰

Das Schauspielprogramm wurde ab 2002 von Marie Zimmermann kuratiert, das Musikprogramm ab 2005 von Stéphane Lissner. Im Jahr 2005 Schauspielregisseurin Stephanie Carp, danach wieder Zimmermann, ab 2008 erneut Carp.¹¹

Luc Bondy setzt seit seiner Bestellung als Intendant besonderen Wert auf internationale Gäste und Koproduktionen, u.a. gab es Gemeinschaftsproduktionen mit der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, dem Schauspielhaus und Opernhaus Zürich, dem Hebbel Theater und dem Festival d'Aix en Provence.

¹⁰ Vgl. Brauneck, Manfred (Hg.) Gérard Schneilin (Hg.), unter Mitarbeit von Wolfgang Beck, Theaterlexikon I, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Rowohlt's Enzyklopädie, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2007. S.1185

¹¹ ebd., S.1186

Die Reihe forumfestwochen zeichnet sich durch internationale Gastspiele und experimentellere Theaterformen innerhalb des Festivals aus.¹²

¹² Vgl. Brauneck, Manfred (Hg.) Gérard Schneilin (Hg.), unter Mitarbeit von Wolfgang Beck, Theaterlexikon I, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Rowohlt's Enzyklopädie, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2007, S.1186

2.4. ZEITTAFEL

In Folgenden werden Personen, die wesentlichen Funktionen inne hatten, im chronologischen Zeitablauf dargestellt:

1951 -1958 1958	Oberamtsrat Adolf Ario vom Veranstaltungsreferat der MA 7, Kulturamt der Stadt Wien Kurzzeitig (6 Monate) Rudolf Gamsjäger
1960 – 1964	Intendant Egon Hilbert
1965 – 1977	Intendant Ulrich Baumgartner
1978 – 1979	Intendant Gerhard Freund
1980 – 1984	Programmdirektorium: Zusammensetzung variierend u.a. Helmut Zilk, Georg Eisler, Christine Nöstlinger, Egon Seefehlner, Jörg Mauthe, Robert Jungbluth, Gerd Bacher, Ursula Pasterk, Albert Moser, Alexander Pereira, Edwin Zbonek, Sir Rudolf Bing, Manès Sperber, Hans Landesmann, Reg.Rat. Hildegard Waissenberger
1980 – März 1993	Generalsekretärin OAR Reg.Rat Hildegard Waissenberger
1984 – Dezember 1987	Intendantin Ursula Pasterk
1987 – 1991	Ursula Pasterk Präsidentin der Wiener Festwochen und Führung der Geschäfte des Intendanten
September 1991 – August	Intendant Klaus Bachler

1996

März 1993 – Dezember 1999 Generalsekretär Wolfgang Wais

März 1996 Präsentation des Programmdirektoriums ab Herbst 1997: Schauspieldirektor Luc Bondy, Musikdirektor Klaus-Peter Kehr; Direktorin für Tanz und Crossover-Projekte Hortensia Völckers

1997 Programmverantwortlicher für die Wiener Festwochen 1997: Generalsekretär Wolfgang Wais

Februar 1997 Ursula Pasterk tritt als Präsidentin zurück

September 1997 – Juni 2001 Programmdirektorium:
Luc Bondy, Klaus-Peter Kehr, Hortensia Völckers

1. Jänner 2000 Übertragung des Betriebes von einem Verein in die Wiener Festwochen Gesellschaft m. b. H.

Generalsekretär Wolfgang Wais wird Geschäftsführer

1. Juli 2001 – 30. Juni 2004 Intendant Luc Bondy
Musikdirektor Dr. Hans Landesmann
Schauspieldirektorin Marie Zimmermann

1. Juli 2004 – 30. Juni 2007 Intendant Luc Bondy
Musikdirektor Stéphane Lissner
Schauspieldirektorin Stefanie Carp
Schauspieldirektorin Marie Zimmermann

(verstorben 2007)

April 2005

Kulturstadtrat Dr. Andreas Mailath-Pokorny gibt die Verlängerung von Luc Bondy als Intendant der Wiener Festwochen bis 2010 bekannt.

Wiener Festwochen

PräsidentInnen:

1951 – 1965

Hans Mandl

1965 – 1979

Gertrude Fröhlich-Sandner

1979 – 1983

Dr. Helmut Zilk

1983 – 1987

Franz Mrkvicka

1987 – Februar 1997

Dr. Ursula Pasterk

September 1997 – März 1998

Leonie Rysanek

2.5. GESCHICHTLICHER HINTERGRUND

2.5.1. DIE ENTSTEHUNGSJAHRE DER WIENER FESTWOCHE

Der Beginn der Wiener Festwochen und die Zeit wo die politische Funktion noch integrativer Bestandteil der Wiener Festwochen war.

Wien: eine Ruinenstadt in vier Sektoren gespalten, eine Enklave innerhalb der sowjetischen Zone Niederösterreich, eine Bundeshauptstadt, die anders sein wollte als die prosperierende Festspielstadt Salzburg in der amerikanischen Zone.¹⁴

Nach Auschwitz war das Vorhaben Österreich an die Zeiten vor 1938 wieder anschließen zu lassen oberste Doktrin. Wien wollte sich klar von Salzburg unterscheiden und wagte 1951 einen Neubeginn. Obwohl auch an Festspiele wie das Wiener Musikfest 1912 und 1920, das Musik- und Theaterfest der Stadt Wien 1924, die Beethoven-Feier 1927, das Bundesfest des Deutschen Sängerbundes und die Schubert-Zentenarfeier 1928, die Mozart-Feier 1931, die Haydn-Feier 1932, die Liszt-Feier und das Internationales Bruckner Fest 1936 sowie den Festwochen in Wien und Niederösterreich von 1927 – 1937¹⁵, 1932 verbunden mit dem 10. Internationalen Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, angeknüpft wurde.¹⁶

14 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.300

15 die seit 1929 mit dem Attribut "Wiener" veranstaltet wurden

16 Vgl. ebd., S.301

Die schon erwähnten Festwochen des Volkes von Wien und Niederösterreich wurden vom Verein Wiener Festausschuss und von der Fremdenverkehrskommission der beiden Bundesländer, SPÖ und ÖVP, veranstaltet.

Was "Neues" sollte in der "Weltstadt der Musik" passieren.

Ein österreichisches Festspiel, spezifisch Österreichisches (=Wienerisches) aus dem selektierten Traditionsfundus, sollte geboten werden: Raimund, Nestroy, Grillparzer, Bahr, Schnitzler, Werfel und Wildgans im Burgtheater, "Festregenten" wie Schubert, Strauß, Haydn, Operetten, Praterbelustigungen und Heurigenseligkeit, das alles durchdrungen vom "goldenen Mythos" des ewigen Volkscharakters und der kulturellen Sendung in der Welt, der seit dem Ende der verspielten Monarchie wieder grassierte und dann vom Austrofaschismus politisch instrumentalisiert wurde: Die Festwochen hatten der geistigen Mission Österreichs und seiner Geltung in der Welt zu dienen (Programm 1934)^{17 18}

Wien hatte vor 1934 ihre eigenen Arbeiter- und Massenfestspiele, die damals noch im Stadion stattfanden. 1938 wurde das Wiener Kulturleben durch die Vertreibung und Deportation tausender österreichischer KünstlerInnen nahezu still gelegt. Zur Aufrechterhaltung einer "Glanzfassade" veranstaltete man Künstler- und Reichstheaterwochen, die unter der Schirmherrschaft der Nationalsozialisten liefen.

Die grundsätzliche Problematik war, dass Österreich es nicht schaffte sich von der Opfer-Rolle und von der besonderen „Österreich Ideologie“ zu befreien, sich seiner realen Verhältnisse zu stellen und sich auf die Kulturpolitik eines Kleinstaats zu konzentrieren.

17 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien S. 302

18 Anmerk.: zu diesem Zitat möchte ich auf das 10 Groschen Programm der Theaterwelt 1934 verweisen, in diesem steht folgendes: Wie alljährlich stellt auch heuer wieder Wien die kulturelle Leistungsfähigkeit Österreichs in Kunst, Musik, Tanz und Sport unter Beweis und so dienen die Festwochen der geistigen Mission Österreichs und seiner Geltung in der Welt, aber auch wirtschaftlichen und sozialen Belangen. Der Fremdenzustrom, der sich nach Wien ergießt, belebt Verkehr, Handel und Gewerbe, Geld fließt ein und das bedeutet neue Erwerbsmöglichkeiten, die wir alle so dringend brauchen.

Doch wenige Jahre nach der Befreiung hatten sich politische Atmosphäre und Rahmenbedingungen gewandelt: Verlagerung und Dezentralisierung des dezimierten europäischen Kulturpotentials, kommunistische Machtübernahme in osteuropäischen Staaten, Teilung Deutschlands, Gründung der BRD und DDR, Kalter Krieg, Auslagenfunktion der sich epidemisch vermehrenden Festivals, Säuberung und Instrumentalisierung der Demarkationskulturen in den Ost- und Westfrontstaaten, Krieg in Korea, der auch die Farbenkämpfe im exponierten Österreich mit seinen handfesten Demarkationslinien schürte. Alles Neue geriet unter Kommunismusverdacht. Nach hinten gewandte Sinn- und Identitätsstiftung, Ausschluß, Mythos und festlich angewandte Kunst waren wiederum gefragt und angesagt – „Idee Wien“.¹⁹

19 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.304

2.5.2. DIE ERSTEN WIENER FESTWOCHEN UND DIE 50ER JAHRE

Unter dem Vorsitz von Hans Mandl²⁰ und Egon Hilbert²¹ vom Unterrichtsministerium konstituierte sich 1951 der Verein Wiener Festausschuss. Kernidee der Wiener Festwochen war die Repräsentation des Wiener Volkes und dessen Kulturwillen. Weiters sollten eine Sinn- und Identitätsgebung gestiftet werden. Kulturrestaurations: Österreich als traditionsreiche Kulturnation mit einem bestehenden Kulturerbe.

Aus der Satzung der Wiener Festwochen:

Der Verein bezweckt die Durchführung kulturell hochwertiger Festwochen und Veranstaltungen ähnlicher Art, die geeignet sind, das Ansehen der Stadt Wien als Pflegestätte der Kultur zu wahren und zu mehren, und damit auch für den Besuch der Stadt im In- und Ausland zu werben. [...] Die Finanzierung erfolgt durch Einnahmen aus eigenen Veranstaltungen, Beiträgen, Zuwendungen, Spenden und Subventionen. Dem Intendanten obliegt die alleinige künstlerische Leitung der Wiener Festwochen. Die Mitgliedsversammlung bringt im Rahmen der künstlerischen Leitung Voranschläge, die der Intendant einzuhalten hat, dennoch entscheidet er in künstlerischen Angelegenheiten selbständig und ist an keinerlei Weisung gebunden.²²

Der Eröffnungsakt, am 26. Mai 1951, fand traditionell am Rathausplatz statt. Traditionell, da schon die erwähnten Festivals der Stadt stets an diesem Ort eröffnet wurden. Bürgermeister Theodor Körner und Bundeskanzler Leopold Figl huldigten bei ihren Ansprachen dem unbesiegbaren kreativen Geist ihres „unsterblichen Wiens“.

²⁰ SPÖ-Kulturpolitiker, Stadtrat für Kultur, Volksbildung und Schulwesen, später Vizebürgermeister

²¹ Ministerialrat, Leiter der Österreichischen Bundestheaterverwaltung von 1946–1953

²² Aus der Satzung des Vereins Wiener Festwochen, Wien 1985 §1, S.1 nach Weiß, Maria, Die Wiener Festwochen im Spannungsfeld von Tourismus und Sponsoring, Diplomarbeit am Fachhochschul-Studiengang für Tourismusmanagement und Freizeitwirtschaft, Krems, 2001

In diesem Zusammenhang muss noch erwähnt werden, dass die Durchführung der ersten Wiener Festwochen jedoch sehr eingeschränkt stattfand. Der Krieg hat seine Spuren hinterlassen, so waren Staatsoper und Burgtheater aufgrund der Angriffe auf Wien teils zerbombt oder verbrannt und deshalb nicht bespielbar. Die Staatsoper suchte Zuflucht in der Volksoper und im Theater an der Wien, das Burgtheater siedelte sich im Ronacher an. Das Programm war äußerst „wienerisch“. Man konzentrierte sich auf klassische Musik und auf namhafte Dirigenten.²³

Gert Kerschbaumer schrieb über das Programm der Wiener Festwochen im Jahr 1951, folgendes:

Das Wienerfestprogramm 1951 offerierte vornehmlich Wiener Schmankerl: Kultur und Mode zur Zeit Maria Theresias im Schloß Hetzendorf; Wiener Eisrevue, Fußball, Radrennen, Paddeln, Billard und Galopp-Derby; Schau des Wiener Gewerbes; Volksfest der Slawen Österreichs mit Kirchtag, Trachtenschau und Volkstänzen; Filme im Forum-Kino; [...] Konzerte und Messen in der Hofburgkapelle, [...] Opern, Operetten und Ballette im Theater an der Wien und in der Volksoper (Staatsoper), im Wiener Burgtheater und Wiener Stadttheater, etwa Johann Strauß' Zigeunerbaron, Eine Nacht in Venedig, Tausendundeine Nacht, Wiener Blut und die Fledermaus, auch eine jüngere Produktion: Franz Salmhofers Österreichische Bauernhochzeit; Theater sowie Ausstellungen in der Secession und im Künstlerhaus (Unsterbliches Wien).²⁴

Die klassische Musik im Zentrum, das implizierte die Aufführung klassischer österreichischer „Tonheroen“ mit einer Ausnahme, denn die Internationale Gesellschaft für Neue Musik durfte ein Konzert veranstalten.

Das Theaterprogramm des ersten Festwochenjahres fiel sehr spärlich aus, obwohl Repertoirevorstellungen als Festwochenbeiträge galten. Um einen Auszug des schauspielerischen Beitrages an den Festwochen zu geben

23 Vgl. Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensief: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S.19

24 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.305f

wurden einige Beispiele erwähnt ua. Volkstheater, Josefstadt und Akademietheater. Die Stücke wurden ins „Österreichische“ bzw. „Wienerische“ übertragen und Publikumsliebliche wie Hermann Thimig, Josef Meinrad, Richard Eybner, Gusti Wolf und Lily Stepanek stellten ihr Können unter Beweis. Stücke wie Carl Zuckmayers *Katharina Knie*, Bahrs *Wienerinnen* und *Der Selige*, Saltens *Schöne Seelen*, Wildgans' *In Ewigkeit Amen* oder Nestroys' *Zu ebener Erde und erster Stock*, wurden aufgeführt.²⁵

Als Uraufführung gab es im ersten Jahr lediglich *Traube in der Kelter*, ein „neues Volksstück“ vom ehemaligen „Führer“- Huldiger Richard Billinger, in der Regie von Leon Epp ²⁶.

Die Grundsteine zum alljährlichen Festival wurden gelegt. 1951 hatten die Wiener Festwochen noch kein zentrales Thema.

Gert Kerschbaumer zitiert die Arbeiter Zeitung vom 03.06.1953, um die Gestalt der Wiener Festwochen nach der Gründung zu skizzieren.

*Die Wiener Festwochen suchen, seit sie vor drei Jahren wiedererstand sind, nach einem Signum, das die Verbundenheit zwischen Lebensfreude und Kunstübung, wie sie unserer Stadt und ihrer Bevölkerung so gern nachgerühmt wird, sinnfällig macht. Stadtrat Mandl hat zu wiederholten Malen zur Schöpfung eines wienerischen Festspiels aufgerufen und auf die Gestalt des Augustin verwiesen. Dieser Saufaus und Liederjan aber wäre als Symbolfigur für Wien und die Wiener höchst zweifelhafte Ehrung, würde ihm nicht auch das Herz am rechten Fleck sitzen und der Schnabel so gewachsen sein, daß er sich nicht scheut, auch bittere Wahrheit auszusprechen. Daß ihm schließlich noch die Gabe in die Wiege gelegt wurde ein „Weaner“ zu sein, der, wie es im Lied heißt, „nicht untergeht“, macht ihn für den beabsichtigten Zweck vollends tauglich. Dieses Spiel ist bisher jedoch nicht geschrieben worden [...]*²⁷

25 Vgl. Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S. 307

26 Leon Epp war zu dieser Zeit noch Leiter des Theaters „Die Insel“

27 Arbeiterzeitung vom 03.06.1953 nach Kerschbaumer, In: ebd., S.308f

Die soeben erwähnte Figur des Augustin sollte im Jahr 1953 eine zentrale Rolle im Festwochenprogramm - als „Wiener Festwochendebakel“²⁸ - einnehmen, um den Geschmack des Volkes zu bedienen. Mit diesem Spiel wurde auch versucht die bittere Wahrheit der vorhergegangenen Jahre und die vom Staat betriebene „Verdrängung“ der Vergangenheit, kritisch zu beäugen.

Um die Eröffnung der Wiener Festwochen 1954 besser zu dokumentieren zitierte Gert Kerschbaumer die Rede von Bürgermeister Jonas:

Anderswo in der Welt mag ein Fest nicht denkbar sein ohne Militärparade und Aufmarsch moderner Vernichtungswaffen. Bei uns paradieren Künstler, Musiker, Sänger, Schauspieler, Tänzer und Sportler, um mit dieser friedlichen Demonstration, mit dieser Kulturparade zu zeigen, was wir Wiener und Österreicher der Welt gegeben haben, als wir noch frei waren, und was wir ihr geben könnten, wenn wir die Freiheit wieder hätten.²⁹

Die Festwochen 1954 sollten als Zeichen des Wiederaufbaus demonstrieren, was die Wiener Avantgardebühnen, während der Besetzung und seit der Befreiung Österreichs, geleistet haben. Jedoch musste gerade eine der experimentellen Bühnen, das Studio der Hochschulen, wegen ausständigen Mietforderungen geschlossen werden. Das Kleine Theater im Konzerthaus und das Theater der Courage waren nun die Bühnen, die die Traditionslast mieden und zugleich Experimente und Gegenwartsstücke hervorbringen wollten.

Und dann steht man mitten unter ihnen, die dennoch spielen wollen: Unentwegte, die von den ihnen alles bedeutenden Brettern nicht lassen können, junge Menschen voll flammender Begeisterung, Fanatiker ihrer Kunst, die ihnen Lebensinhalt geworden ist. Sie, denen die Ausübung ihres Bühnenberufes nicht einmal mehr das Lebensminimum sichert, haben immerhin Wiens einzige ernsthafte Experimentierbühne zu errichten gewußt, das kleine

28 Anmerk.: Als „Wiener Festwochendebakel“ bezeichnete Friedrich Heer das Spiel, dem Volk zu geben, was dem Volk gefalle, der Kultur zu nehmen, was sie billig hergebe, und aus allerlei Anleihen und Harlekinaden ein Volksschauspiel zu schaffen. Es müsse vielmehr mit Mitteln und Perspektiven unserer Zeit dort ansetzen, wo Nestroy, Grillparzer und Raimund aufgehört haben.

29 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.310

*Theater der Courage, das einmal sogar, in der Inszenierung von Georg Kaisers „Floß der Medusa“, sämtliche Spielpläne der großen Theater auf Wochen hinaus zu schlagen gewußt hat. Die Zukunft wird zeigen, ob dieser „Courage“ in dem Kleinen Theater im Konzerthaus, das mit seiner letzten Sartre-Inszenierung einen erstaunlichen Erfolg errang, ein ebenbürtiger Partner erwachsen wird.*³⁰

Mit André Birabeaus düsterem Psycho-Drama *Die Narbe*, Regie Otto Löwe, und Horváths *Glaube, Liebe, Hoffnung*, Regie: Michael Kehlmann, konnten die nicht repräsentativen Experimentalbühnen im Jahr 1952 Beiträge zu den Wiener Festwochen leisten.

Das Kleine Theater im Konzerthaus plante weitere Aufführungen im Rahmen der Wiener Festwochen wzb. *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, das aufgrund des Boykotts gegen Bertolt Brecht nie realisiert wurde. Das Theater der Courage leistete einen Beitrag 1953 mit einer Uraufführung von Kurt Benesch's *Ein Boot will nach Abaduna*.

Ein Rückblick auf die Entwicklung der Kellerbühnen:

*„Die Kleinen experimentieren für die Großen“, hieß es lapidar anlässlich der Retrospektive „Wiener Avantgardebühnen seit 1945“, die das Amt für Kultur und Volksbildung für die Festwochen 1954 besorgte. Amtsleiter Stadtrat Hans Mandl scheint bemerkt zu haben, „wie spärlich gesät die erregenden Aufführungen moderner Dramen seit Kriegsende an den großen Theatern Wiens waren“. Die Arbeiter-Zeitung lobte die Kleinen für ihren Mut, Gegenwartsdramatik auf die Bühne zu stellen, und prophezeite sogar: Die Avantgarde der Nachkriegszeit werde in wenigen Jahren den Ton im Wiener Theaterleben angeben. Das sozialdemokratische Wien problematisierte übrigens nie, daß ein Wiederanknüpfen an die Theaterarbeit der Kleinkunstabühnen vor 1938 und im Exil nicht realisiert werden konnte, sondern lediglich gewisse Impulse aufgenommen wurden. Die anfänglich auch von der bürgerlichen Öffentlichkeit abgeseignete Auseinandersetzung mit Faschismus, Krieg, politischen und sozialen Problemen im eigenen Land mußte zunehmend der Verdrängung, Verleugnung, Gleichsetzung von Opfer und Täter sowie der Auslagerung in ferne andere Länder und biblisch-himmlische Gefilde weichen.*³¹

³⁰ Arbeiterzeitung vom 28.10.1951 nach Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, IN: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, ebenda, S.310

³¹ Arbeiter Zeitung vom 13.06.1954 nach Kerschbaumer, In: ebd., S.312f

1955, das Jahr der Unterzeichnung des Staatsvertrages, umjubelte Stadtrat Hans Mandl zur Eröffnung der damaligen Festwochen den Zustand der Wiener als Gleiche unter Gleichen in der europäischen Völkerfamilie. Zu diesem Anlass erreichte Wien ein Zug mit 250 Heimkehrern. Das Akademietheater zeigte ein Drama über die Flucht von Kriegsgefangenen, *Die unsichtbare Kette* des Präsidenten des Internationalen P.E.N. Clubs Charles Morgan, Regie Ernst Lothar, zum Auftakt des P.E.N. Weltkongress in Wien, welcher die Themen „Totalitarismus“ und „Theater als Ausdruck unserer Zeit“ behandelte.³²

Im Rahmen der Wiener Festwochen 1956 inszenierte das Neue Theater in der Scala, auch Scala Wien³³, die amerikanische Fassung des *Galilei* und verabschiedete sich mit dieser Vorstellung vom Wiener Theaterleben.³⁴

Erstmals im Staatsvertragsjahr 1955 und verstärkt in den folgenden Jahren bereicherten Gastspiele ausländischer Sprechtheater die Wiener Festwochen, die ihr gesuchtes „internationales Profil“ jedoch vornehmlich durch Parallelveranstaltungen im musikalischen Sektor und durch den „Weltregenten“ Mozart aufgesetzt bekamen [...]35

32 Vgl. Arbeiter Zeitung vom 14. und 19.6.1955 nach Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, IN: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.313

33 Anmerk.: das Neue Theater in der Scala war ein innovatives Wiener Theater, das 1948 von den Schauspielern und Regisseuren Wolfgang Heinz, Karl Paryla und Emil Stöhr zusammen mit Günther Haenel und Friedrich Neubauer gegründet wurde. Allesamt waren rückkehrende Emigranten. Vieles von dem, was in der Scala ursprünglich initiiert hatte, wurde später vom Volkstheater aufgenommen, Vgl. Königsberg, Edith, Das Neue Theater in der Scala, In: Wiener Tagebuch, Nr.1, Verein „Freunde des Wiener Tagesbuchs“, Wien, 1981, S.28f

34 Anmerk.: Nach langen Bemühungen musste das Neue Theater in der Scala 1956 wieder schließen. Obwohl die Konzession für eine weitere Saison verlängert wurde entzog die KPÖ ihre finanzielle Unterstützung. Drei Jahre später wurde das Gebäude der Scala abgerissen. Vgl. Königsberg, Edith, Das Neue Theater in der Scala, In: Wiener Tagebuch, Nr.1, Verein „Freunde des Wiener Tagesbuchs“, Wien, 1981, S.29

35 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.314

Dazu einige Entwicklungsschritte vom Ausschluss hin zum kulturellen Anschluss an die „westliche“ Welt:

1952: Internationaler Musikkongreß der Gesellschaft der Musikfreunde

1953 Internationales Musikfest der Wiener Konzerthausgesellschaft (auch in den folgenden Jahren während der Festwochen), Zyklus „Internationale Solisten“ der Gesellschaft der Musikfreunde.

1954: wachsender Tourismus nach Kontrollabbau an den Demarkationslinien, Festwochen-Routinebetrieb.

1955: Staatsvertrag, Internationaler P.E.N.-Weltkongreß, Gastspiele ausländischer Theaterbühnen.

1956: Mozart-Jahr, „Fest einer Weltstadt“, Begründung der Internationalität der Wiener Festwochen, Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß und Internationales Mozartfest der Gesellschaft der Musikfreunde, Weltkraftkonferenz.

1957: Weltkongreß der Fédération Internationale des Jeunes Musicales, Internationale Arbeiterfilmwoche, erstmals internationales Festwochentheater.³⁶

Ab 1958 beherbergten die Wiener Festwochen weitere Attraktionen: die erste Internationale Jugendfestwochen, das erste Europäisches Chorfest der Gesellschaft der Musikfreunde, das erste Europa-Gespräch im Wiener Rathaus.

Wiener Festwoche – Europas Festwochen

[...] Die Wiener Festwochen sind nicht nur das große Kultur-Festival unserer Stadt, sie sind auch Europas große Festwochen. Nicht zufällig ist das große Europagespräch vom 18. bis 22. Juni als geistige Krönung der Festwochen gedacht. Gelehrte, Schriftsteller und Politiker aus Dänemark, Deutschland, England, Frankreich und Italien werden unter dem Vorsitz des Bürgermeisters von Wien als Wortführer eines geeinigten Europas die Fragen der europäischen Integration diskutieren. Aber auch das künstlerische Programm der Wiener Festwochen ist ein wahrhaft europäisches und auch hier manifestieren sich

36 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, IN: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.314f

*deutlich die Bestimmungen unserer Stadt, zum Kristallisationspunkt der Entwicklung europäischer Kunst und Kultur zu werden.*³⁷

Die Stadt Wien wollte durch das Europa-Gespräch ihre Rolle als Vorkämpferin der europäischen Einheit verstärken. Das Gespräch ermöglichte es erstmals Politiker, Diplomaten und Philosophen der westeuropäischen Staaten und dem neutralen Österreich über Generalthemen zu diskutieren.³⁸

Das Festspielprogramm im Jahr 1958 war sehr stark an österreichischen Autoren orientiert mit Aufführungen von Grillparzer, Raimund, Musil und Werfel, um nur einige zu nennen.

Bei den Festwochen 1959 ging das Europa-Gespräch in Wien in seine zweite Runde. Auch bei der Fortsetzung diskutierten westeuropäische und österreichische Politiker zum Thema „Die junge Generation in Europa“. Das Musikprogramm konnte durch Anton Webern und Luigi Nono beim Internationalen Musikfest als „Moderne“ punkten. Sorgenkind war nach wie vor das Schauspielprogramm. Der Festwochenspielplan der Bundestheater hielt selten sein Versprechen: viele Änderungen und abgesagte Vorstellungen hatten zur Folge, dass die Festwochenbesucher verärgert waren. Ebenso wurden österreichische Erst- und Uraufführungen der Kleinbühnen angekündigt. Realisiert wurden lediglich zwei, Peter Ustinovs *Romanoff und Julia* und Hans Friedrich Kühnelts *Eusebius und die Nachtigall*. Den angestrebten Repräsentationsglanz konnten die Wiener Festwochen nur durch das Gastspiel des Pariser Théâtre National Populaire erlangen.³⁹

³⁷ Arbeiter Zeitung vom 1.6.1958, nach Kerschbaumer In: ebd., S.316

³⁸ Vgl. Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, IN: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.316f

³⁹ Vgl. ebd., S.318f

Die Wiener Festwochen boten mit dem Pawlatschentheater ihre erste Eigenveranstaltung, die nach der bekannten Direktive „Kultur ins Volk“ dem Wiener Publikum gewidmet war.^{40 41}

In den Jahren 1958/59 wurde erstmals mit Rudolf Gamsjäger ein Intendant für das Programm, jedoch nicht allein verantwortlich, eingesetzt. 1960 unter Intendant Egon Hilbert feierte das Festival sein zehnjähriges Bestehen. Zu diesem Festakt sollte die ganze Stadt Wien Schauplatz und Bühne des Festes sein. Dem Anlass entsprechend wurden zahlreiche Veranstaltungen wie Theater, Musik und Sport zu Programmpunkten. Ebenso fanden die Internationale filmwissenschaftliche Woche „Film und Fernsehen“, die Woche des französischen Films, das Europa-Gespräch, eine Gauguin Ausstellung und kulinarische Wochen statt. „Die Funktion der Kunst in der modernen Gesellschaft“ war das zentrale Thema des dritten Europa-Gesprächs. Namhafte Persönlichkeiten wie Theodor W. Adorno, Friedrich Heer u.v.m. waren zum Diskurs in Wien zusammengetroffen. Der ehemalige Kommunist Arthur Koestler meinte zur Eröffnung des Europa-Gesprächs im Wiener Rathaus:

Die Förderung der Künste durch den Wohlfahrtsstaat und durch öffentliche Körperschaften hat gewiß seine Gefahren. Sie fördert eine gewisse Neigung zum Konformismus, zum Kunstbeamtentum. Doch scheint mir diese Gefahr ungleich geringer als die der Abhängigkeit des Künstlers von der Gunst eines Renaissanceprinzen oder seiner Entmündigung durch den totalitären Staat.⁴²

40 ebd., S.319

41 Anmerk.: Pawlatschentheater (wahrscheinlich von tschechisch "pavlac" = offener Gang), volkstümliches Alt-Wiener Stegreiftheater. Mittels Fässern und Brettern wurden meist unter freiem Himmel oder in Wirtshäusern der Wiener Vorstädte einfache Bühnen errichtet, auf denen die beliebten Volkssänger und -sängerinnen ("Pawlatschen-Primadonnen") auftraten. Das Pawlatschentheater wurde 1959 durch die Festwochen unter Gandolf Buschbeck wiederbelebt mit einer Inszenierung von Philipp Hafners *Der Furchtsame*. Eine Geschichte ohne jede Moral die nur zur Belustigung dienen sollte. Aufführungsorte waren das Schloss Hetzendorf, das Schloss Liesing, das Jugendgästehaus Pötzleinsdorf und der Messepalast.

42 Arbeiter Zeitung vom 23.6.1960 nach Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.320

Kerschbaumer meint dazu, dass Konformismus ein Grundzug der Wiener Festwochen seit ihrer Gründung mit der „Idee Wien“ war. ⁴³

⁴³ Vgl. ebd., S.320

2.5.3. DIE WEITERENTWICKLUNG DER WIENER FESTWOCHEN UNTER EGON HILBERT (1960-1964) UND ULRICH BAUMGARTNER (1965-1977)

1961 eröffnete Bundespräsident Schärp die 11. Wiener Festwochen als Auftakt zum Gipfeltreffen.

Zum erstenmal seit dem Wiener Kongreß vor anderthalb Jahrhunderten werden, wenn auch in einer völlig veränderten Welt, Männer einander in dieser Stadt begegnen, in deren Händen das Schicksal der Welt gelegt wurde. Die „Weltstadt“ mit „Ausschluß“ Trauma (1866/1919/1945) konnte wieder gehörig auftrumpfen: Treffen Chruschtschows und Kennedys, [...]44

Neben diesem politischen Ereignis im Rahmen der Wiener Festwochen im Jahr 1961 waren das 35. Weltmusikfest der IGNM, Internationale Gesellschaft Neuer Musik, die Welturaufführung des Oratoriums *Die Jakobsleiter* von Arnold Schönberg, 10. Internationales Musikfest der Wiener Konzerthausgesellschaft, 4. Europa-Gespräch, Gala-Abend des Presseclubs Concordia, Fest der Wiener Tafelfreunde und der Zyklus „Die Idee der Freiheit im Drama“, Programmpunkte des Festivals. Egon Hilbert, der damalige Intendant, der schon als Leiter der Bundestheaterverwaltung 1946 mit Stadtrat Viktor Matejka Brecht nach Wien einlud, um die Produktivität der Stadt anzuregen, versuchte erneut mit „Die Idee der Freiheit im Drama“ neue Wege zu gehen. Dafür wurde ein Dramatikerwettbewerb schon im Vorfeld initiiert. Jedoch wurde im Nachhinein festgestellt, dass die Doktrin des übergeordneten Themas „Die Idee der Freiheit im Drama“ zum größten Teil nicht realisiert wurde.

44 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.322

*Nur das Theater der Courage hatte sich in seinem Wettbewerb für Dramatiker sowohl der Festwochen-Devise als auch dem Thema Faschismus und Widerstand im eigenen Land gestellt.*⁴⁵

Das von den Medien von hohem Interesse stehende Gipfeltreffen stellte ohnehin den Dramenzyklus in den Schatten.

*Von der chronikalischen Darstellung und der Beurteilung der Beiträge Wiener Bühnen, einiger bemerkenswerter Uraufführungen und vieler Repertoirevorstellungen und Neuinszenierungen mit identitätsstiftender, kalmierender und retardierender Tendenz sowie mit Weltgeltungsanspruch im repräsentativen Rahmen, darf nicht auf die Gesamtentwicklung des Wiener Theaterlebens geschlossen werden. Denn Wien erlebte ungezähmt vom dekretierten Glanz der Festwochen bedeutsame Inszenierungen wie Der Herr Karl von Carl Merz und Helmut Qualtinger am 30. November 1961 im Kleinen Theater der Josefstadt im Konzerthaus (Regie: Friedrich Kallina)*⁴⁶

Die Intendanten, Egon Hilbert und ab 1965 der Regisseur und Dramaturg Ulrich Baumgartner versuchten den Kurs der Wiener Festwochen im Wandel der europäischen Politik in „Tradition und Moderne“ zu ändern. Es standen teilweise gewagte Eigenproduktionen am Programm wie Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*, für Experimente gab es das „Nachtstudio“, das „Kulturvolksfest“, den Zyklus „Komödianten Europas“ und das Avantgardefestival „Arena“. (zu den Projekten Nachtstudio und Arena kommt auf den folgenden Seiten mehr) ⁴⁷

Überwunden oder gebrochen scheinen Kleinmut, Ignoranz und Ausgrenzung im Sinne des Hofmannsthal-Diktums, Festspiele haben das Finstere ohne Hoffnung und Aufschwung, das innerliche Gewöhnliche, das völlig Weihelose, somit den „schwarzen Mythos“ auszuschließen. Der machtgeschützte gegenaufklärerische „goldene Mythos“, der seit 1945 vereint mit dem Opfermythos, verstärkt durch das Element „immerwährende Neutralität“, das Fundament der österreichischen Identität bildet, war politisch und mental verzahnt sowohl mit Ausblendung und Verdrängung unterdrückter Bedürfnisse, die in Augenblicken der Triebenthemmung und kollektiv in Kriegen an die

45 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.324

46 ebd., S.325

47 Vgl. ebd., S.325

Oberfläche dringen, als auch mit zynischer antisemitischer Diffamierung jedweder Kritik – „Selbsthaß“ – und katholisch-restaurativer Mythisierung der Vernichtung – „unerschütterliches kulturelles Sendungsbewußtsein“ – hiezu raffend eine Manifestation, verfaßt mitten im Ersten Weltkrieg, Hofmannsthals offener Brief Krieg und Kultur.⁴⁸

Baumgartner erkannte, dass die Festwochen nur interessant bleiben können indem sie stets „Neues“ in ihr Programm einbinden. Durch die Programmierung von zeitgenössischen Strömungen, experimentellen und unausgegorenen Produktionen wollte man dem Publikum etwas zeigen, das sie in der regulären Theater- und Konzertsaison nicht zu sehen bekam. Die Vielschichtigkeit, die Baumgartner initiierte, mit seinem Streben nach Repräsentation, Gegenwartsnähe und kultureller Konfrontation zeigten die bis dahin bestehenden Mängel der Wiener Szenen auf und legten das Potential des „Wiener Undergrounds“ frei. Karin Cerny zitiert Rolf Schwedtner um die schwierige Situation alternativer Strömungen in Wien zu dokumentieren.⁴⁹

:

Ein lähmender gesamtgesellschaftlicher Konsens legte sich bleiern über das gesellschaftliche Leben und konnte Subkulturen [...] von vornherein nur als der Tendenz nach kriminell und psychopatisch wahrnehmen.⁵⁰

1970 verändert sich die Stimmung, als Bruno Kreisky als Bundeskanzler bestellt wird. Intendant Ulrich Baumgartner schreibt im Programmvorwort 1972:

Die Wiener Festwochen sind in der merkwürdigen Situation, sich ihr eigens Antifestival veranstalten zu müssen, während sich im Schatten großer westlicher Festivals die jugendliche Initiative oft von selbst den Auftritt plant.

48 Kerschbaumer, Gert, Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch, In: Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, S.325

49 Vgl. Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensief, 50 Jahre Wiener Festwochen, Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S. 24

50 ebd., S. 24

Der internationale Trend heißt Dezentralisierung, ob von der Szene selbst initiiert oder von oben verordnet. Raus aus dem steifen Kulturhochbetrieb, neue Orte erobern, neue Umgangsformen ausprobieren.⁵¹

Mit dem Nachtstudio wurde die erste Avantgardeschiene der Wiener Festwochen ins Leben gerufen. Der Name begründet sich aus seinem Sinn heraus, die Vorstellungen begannen erst um 23 Uhr, zuerst im Theater an der Wien im Jahr 1966 und ab 1968 im Metro Kino.

Ab 1970 verstärkte Baumgartner die alternativen Beiträge durch das Projekt „Arena“⁵². Die steifen Hochkulturrahmenbedingungen fielen und somit wurde ein junges, interessiertes Publikum angesprochen.

Arena 70, das war: 26 Tage „open house“, Non-Stop-Programm von 18 bis 24 Uhr. Was in Wien fehlt, das zeigen die Festwochen in diesen Jahren, ist ein Kommunikationszentrum, ein Ort des Austausches. Blitzartig entwickelt sich das Zwanzgerhaus [...] zu einem Zentrum für die intellektuelle Wiener Jugend. Das Projekt Arena ist in vielerlei Hinsicht eine Initialzündung für Wien.⁵³

Während seiner Intendanz gelang es Baumgartner die heimische Szene, ausländische Avantgarde und junge Hochkultur, wie Claus Peymann und Peter Stein, zu motivieren und schon damals renommierte Regisseure wie Peter Brook nach Wien zu holen.

Seinem Nachfolger Gerhard Freund mochte es nicht gelingen den Kritikern zu gefallen. Freund wollte ab 1978 thematische Schwerpunkte über mehrere Jahre spannen.

51 Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensiefel, 50 Jahre Wiener Festwochen, Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener Festwochen 1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S. 24

52 Das Projekt lief ab 1970 im Museum des 20. Jahrhunderts, 1974 im Theater im Künstlerhaus und ab 1975 im ehemaligen Auslandsschlachthof St. Marx.

53 ebd., S.29

Wie ein Nachsitzen im Fach Geschichte liest sich das. Wir arbeiten auf: zuerst Biedermeier und Vormärz, dann erst geht es langsam Richtung Gegenwart. Das erste Programm läßt keinen Zweifel daran: die Festwochen drohen provinziell zu werden, sie versprechen eine simple Mischung aus Mainstream und Rückwärtsblickendem.⁵⁴

Gerhard Freund starb im Jahr 1979 an einer Gehirnblutung.

2.5.4. HELMUT ZILK UND URSULA PASTERK BESTREITEN DEN WEG DER WIENER FESTWOCHEIN IN DEN 1980ER JAHREN

Der ambitionierte SPÖ Politiker Helmut Zilk war Wiens neuer Kulturstadtrat und verfolgte sein Ziel Wien zu beleben.

[...] Leerstelle entstanden, die Zilk nun mit zahlreichen infrastrukturellen Maßnahmen schließen will. Neue Kulturorganisationen entstehen in diesen Jahren, freie Theater bekommen nach und nach feste Häuser. Avantgardenkünstler und Gegenkultur werden eingemeindet. Der Begriff der Stadtkultur taucht auf, die Theatralisierung einer ganzen Stadt setzt ein.⁵⁵

„Ein Mann an der Spitze eines solchen Festivals wie die Wiener Festwochen sei überfordert“ – deshalb wurde das Programm-Direktorium ins Leben gerufen. Initiator war Helmut Zilk, Stadtrat für Kultur und Bürgerservice.⁵⁶

54 Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensiefel, 50 Jahre Wiener Festwochen, Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg/Frankfurt am Main/Wien, 2001, S. 29

55 ebd., S.29

56 Wagner, Regina, Die Eigenproduktionen der Wiener Festwochen, Dipl.Arb., Wien, 1989, S. 92

Ab 1980 zählte Zilk die Wiener Festwochen zu seinen Agenden und veränderte zugleich deren Strukturen. Anstatt eines Intendanten wurde ein Programmdirektorium eingesetzt, welchem er vorsah. Prekär wurde diese Veränderung von einer kulturpolitischen Betrachtung aus, denn mit dem Vorsitz des Kulturstadtrates ging Kultur und Politik Hand in Hand. Es gab Stimmen, die meinten Zilk habe sich mit den Festwochen übernommen:⁵⁷

*Sein emanzipatorisch gemeinter, weitgefaßter Kulturbegriff –Kultur für alle – hat Wien zweifellos ungemein belebt, ist aber nicht unbedingt das Richtige für ein Festival mit internationalem Anspruch. Die Festwochen unter Zilk sind ein eher kuriose Sammelurium, ein Pool aus Wünschen von vielen. Sie werden vornehmlich Wiener Angelegenheit, zu einem Spektakel für die ganze Familie [...]*⁵⁸

Als Helmut Zilk 1983 zum Unterrichtsminister berufen und 1984 als Wiens Bürgermeister eingesetzt wurde, war abermals die Position der Festwochenleitung zur Disposition. Die Wahl fiel auf Ursula Pasterk, die schon als Zilks Beraterin fungierte und großes Interesse und Leidenschaft für die Intendanz mitbrachte. Mit ihrem ersten Programm von 1985 zeigte sie schon ihre Intention auf: Den Wiener Festwochen wieder auf ein internationales Niveau verhelfen.

[...] klar durchdachte Struktur: Wien als Ort der Begegnung zwischen Ost und West. Tradition und Moderne, doch weg vom Wien-Klischee, hin zur Wiener Moderne von Freud, Wittgenstein und Schönberg. Koproduktionen. Musiktheater mit interessanten Regisseuren. Schienen für junges Publikum. Die Festwochen werden wieder vielschichtig. Vieles, was lange an Wien vorbeigezogen ist, macht nun auch hier halt. [...] Sie werden zu einem Ort, an dem man sich gründlich informieren kann, was international passiert, ohne viel Reisen zu müssen. In kleinen Personalen werden Arbeiten wichtiger Regisseure (George Tabori, Johann Kresnik) vorgestellt, die ausführlichen Katalogtexte stellen Kontexte her. Die arg vernachlässigte bildende Kunst – kaum eine Ausstellung verirrt sich nach Wien, noch seltener geht von Wien eine

⁵⁷ Vgl. Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensief, 50 Jahre Wiener Festwochen, Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S. 32

⁵⁸ ebd.,S.32

auf Reisen – wird durch spektakuläre Großausstellungen (Traum und Wirklichkeit, Zauber der Medusa) animiert. Auf diesem Weg entsteht auch der damals heiß umstrittene Kunsthallencontainer am Karlsplatz.⁵⁹

Unter Pasterk entstand auch das Festwochen Zentrum im Messepalast. Schon 1985 wurden die Halle E und G des MuseumsQuartiers bespielt. Besonders die kleinen Hallen sollten Platz für junge Kunst und junge Leute bieten.

Aus dem Popfestival *Big Beat* entstand ab 1989 unter dem Namen „Big Motion – Theater der Gegenwart“ eine neue Schiene des Festwochenprogramms kuratiert von Wolfgang Wais und blieb als Festwochenreihe bestehen. Es war eine Mischung aus Performances, Theater-Performances und Tanzperformances.⁶⁰

„Theater der Gegenwart“ bezeichnet – anstelle der Begriffsetiketten von Körpertheater bis Experimentaltheater – ein Medium, das fließend in allen Kunstgenres beweglich ist. Zeitgenössisches Theaterschaffen charakterisiert sich zusehend als ein lebendiger Ort der Begegnung und Zusammenarbeit von Theaterautoren/Akteuren mit Künstlern aus anderen Bereichen wie der Malerei, dem Tanz, der Skulptur, der Musik, Video/Film, der Architektur und Fotografie. Ihre Beiträge verschmelzen zu einem einmaligen Ereignis, in dem alle Elemente gleichwertig das szenische Geschehen bestimmen. Diese Ereignisse sind weder beschreibbar, noch können sie „nachgelesen“ werden. Es zählt die Erlebniszeit des Theaters, in der Zuschauer zu Betrachtern und Teilnehmern werden, die den Blickwinkel und die Intensität ihrer Wahrnehmung selbst bestimmen.

Acht Beiträge aus New York, Barcelona, Paris, Rom, Cesena und Mailand stellen das vorliegende Programm von Big Motion 90 – radikale Theaterereignisse, auf der Erforschung einer Sprache des Theaters der Gegenwart mit Zukunftsnähe.⁶¹

59 Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensief, 50 Jahre Wiener Festwochen, Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S. 34

60 Vgl. Ploebst, Helmut, Historischer und Aktueller Tanz während der Wiener Festwochen 1951 – 2001, Ballett, Big Motion & Body Currency, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwoche, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S.179

61 Fürle, Brigitte, In: Big Motion `90 – Theater der Gegenwart, Programmheft, Wiener Festwochen [Hg.], Fürle, Brigitte [Red.], Wien, 1990, S.7

Aus dem *Big Motion* Konzept entwickelte sich ab 1994 eine avantgardistische Aufführungsreihe unter der Leitung von Brigitte Fürle. *Herzlichst, die Liebe* war 1994 der Name des innovativen Programmes der Wiener Festwochen im Museumsquartier.

Sabine Perthold schreibt in der Zeitschrift „Die Bühne“ folgendes:

*Die Halle G ist traditionellerweise das Epizentrum der zeitgenössischen, spartenübergreifenden Theatersprache mit eingekauften internationalen Produktionen.*⁶²

Der Unterschied des Nachfolgeprojekts zu seinem Vorgänger *Big Motion* liegt in der Auseinandersetzung mit demselben Thema wie die Festwochen. Die Produktionen stammten größtenteils aus dem anglo-amerikanischen Raum, wo die Auseinandersetzung mit „Sexual poitics“ auf dem Theater schon Tradition hatte. Auch die Schiene *Herzlichst, die Liebe* zeigt Gastspiele und Koproduktionen. Der belgische Regisseur Jan Fabre machte den Auftakt zu dem aus insgesamt sieben Produktionen bestehenden Festwochenreihenprogramm..⁶³

*Trade Mark Halle G, das war: Wooster Group, Jan Farbe, Needcompany. Wien hätte diese Trends, die Anfang der achtziger Jahre international – vor allem in den Benelux Staaten – einsetzten, höchstwahrscheinlich verschlafen ohne die Festwochen. [...] Halle G ist mittlerweile Mythos, an den man 2001 anknüpfen möchte, wenn das MuseumsQuartier neu öffnet.*⁶⁴

*Unter Pasterk haben die Wiener Festwochen ihre zeitgemäße Bestform erreicht. Sie haben enorm an Umfang und auch an Budget zugelegt.*⁶⁵

62 Perthold, Sabine, Innovation von den Rändern, Zeitgenössisches spartenübergreifendes Theater auf neuen Wegen bieten die beiden Programmschienen Zeit/Schnitte in der Remise und *Herzlichst, die Liebe* im Museumsquartier, In: *Die Bühne*, Ausgabe 5/94, Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1994, S.52

63 Vgl. ebd., S.53

64 Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensiefel, 50 Jahre Wiener Festwochen, Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, *Wiener_Festwochen_1951-2001_*, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S. 39

65 ebd., S.39

2.5.5. DIE PROGRAMMPOLITIK DER FESTWOCHEIN IN DEN 90IGER JAHREN:

Nach mittlerweile vierzigjährigem Bestehen der Festwochen hatte sich die inhaltliche Programmierung geändert. Die ursprüngliche Vorstellung eines Festivals der Repräsentation einer Kulturnation, die aus ihrer einstigen Isolation schreitet, war schon lange nicht mehr notwendig, viel eher wurde aus dem Festival ein „Ort der Begegnung“, wie es die Präsidentin Ursula Pasterk signifikant ausdrückte. Durch Symposien und die Sinnvermittlung durch das Theater, sollte sich mit der Kernthematik der Fremdheit und der Heimatsuche auseinander gesetzt werden. Die Orte der Begegnung und der Auseinandersetzung waren der Messepalast⁶⁶, das Volkstheater, das Schauspielhaus und das Theater im Künstlerhaus. Hier wurden in gewohnter Manier Gastspiele, Koproduktionen und Eigenproduktionen dargeboten.⁶⁷

In allen Aufführungen dominiert der Begriff Heimat als existentielle und geistige Metapher. Es geht um das Bewußtsein des Exils, die Selbstentfremdung und den Weg zu sich selbst, das Außenseiterproblem und die innere Emigration, die hoffnungslose Fremdheit zwischen Mann und Frau, den Identitätsverlust, um offene Grenzen und verschlossene Herzen.⁶⁸

Sigrid Löffler beschreibt die allgemeine Situation in der sich Theaterfestivals in den 90er Jahren befinden:

Immer noch sind Festivals in Europa eine Wachstumsbranche. Immer noch werden überall dort neue Festspiele gegründet, wo der Profilierungsehrgeiz einer Stadt oder einer Region auch nur einigermaßen ausgeprägt ist. Wo sich jede verdichtete Veranstaltungsreihe gleich „Festspiel“ nennt, dort müssen sich

⁶⁶ Anmerk.: heute MuseumsQuartier

⁶⁷ Vgl. o.a., Neue Heimaten – Neue Fremde, Theater bei den Wiener Festwochen; In: Die Bühne, Ausgabe Mai 91, André Heller für den Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1991, S.28

⁶⁸ ebd., S.28

auch traditionsreiche Festivals wie die Wiener Festwochen ständig selbst überprüfen, inwieweit sie ihre Exklusivität absichern, ihre Besonderheit bewahren und ihre herausragende Qualität beweisen können – im Vergleich mit und in Konkurrenz zu den Festivals anderorten und allerorten.⁶⁹

In einer Zeit, in der es immer mehr konkurrierende Festivalbetriebe gab, wurde es auch umso schwieriger sich international durchzusetzen, seinen eigenen Charakter und Gesicht zu wahren und sich von anderen abzuheben und zu unterscheiden. Die Medien und das Publikum verlangten nach internationalen Highlights, um die Arbeit qualitativ hochwertig zu schätzen. Gefragte internationale künstlerische Spitzenleistungen agierten im selben ökonomischen und kreativen Gefüge wie die Nachfragenden. Aus dieser Grundsituation heraus, dass Gastspiele unverzichtbar waren, jedoch kaum exklusiv zu haben sind, setzten die Wiener Festwochen auf eine Mischstrategie:

70

Sie laden einerseits Spitzen-Produktionen zu Gastspielen nach Wien – dies gewährleistet hervorragende Qualität, wenn auch auf Kosten der Exklusivität. Sie versuchen andererseits selber singuläre Projekte zu initiieren und in Gang zu setzen, die durch ihre Einzigartigkeit die Attraktivität des Standortes Wien festigen sollen. Und sie setzen drittens auf Koproduktionen und Kooperationen mit ausgewählten Partnern.⁷¹

Die Präsidentin der Festwochen, Ursula Pasterk, sah mit der Einsetzung Klaus Bachlers als neuen Intendanten ab 1992 eine Chance sich neu zu orientieren und Schwerpunkte zu initiieren um den Veranstaltungsort Wien immer mehr zu einem „Ort der Begegnung“, wie sie es nannte, zu machen. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart, Tendenzen, Zeitbefindlichkeit und die kulturelle Spiegelung wirtschaftlicher und politischer Ereignisse sollten zentrale

69 Löffler, Sigrid, In: div., Wiener Festwochen (Hg.), Wiener Festwochen 1992-1996, 5 Jahre europäische Theaterarbeit, Intendanz Klaus Bachler, Wiener Festwochen, Wien, 1996, S.13

70 Anmerk.: diese Situation besteht natürlich noch immer für die Wiener Festwochen, dass es eine Vielzahl an Konkurrenten gibt. Ebenso haben sich die Umstände in denen man Koproduktionen und Gastspiele einkauft nicht verändert. Der Absatz ist in der Vergangenheit geschrieben weil es die Vorgehensweise beschreibt in der die Festwochen ihre damalige Strategie zu festigen.

71 ebd., S.13

Themen der Wiener Festwochen sein. In einer „alten“ Kulturnation ist die Frage nach Tradition höchst relevant und besetzt einen entscheidenden Platz in der Programmatik, deshalb versuchte man bei der kontinuierlichen Bearbeitung der Traditionen Schlüsse zu gewinnen die auf die jeweils aktuelle Situation umlegbar waren.⁷²

Die 90er brachten Kürzungen der meisten Kunst- und Kulturetats mit sich und machten die Möglichkeit der Kooperation besonders attraktiv, denn die anfallenden Kosten der Koproduktion wurden geteilt und brachten allen Partnern wesentliche finanzielle Vorteile. Ebenso waren die meisten gefragten Künstler an dieser Form der Zusammenarbeit sehr interessiert. Klaus Bachler rechtfertigte die Entscheidung sich auf Koproduktionen zu konzentrieren mit der Begründung, an Regisseure bzw. festgebundene Regisseur-Intendanten anderwärtig nicht heranzukommen, da diesen mit der Leitung eines Hauses schlicht die Zeit fehle, um in anderen Betrieben Gast-Regie zu führen. Mit dieser Intention konnte Bachler namhafte Größen wie Ariane Mnouchkine, Jürgen Flimm, Thomas Langhoff, Christoph Marthaler oder Frank Castorf nach Wien locken.

Die meisten aufwendigen Projekte und Produktionen im Schauspiel und die noch kostenintensiveren Opern- und Musiktheaterproduktionen könnten allein von den Wiener Festwochen nicht realisiert werden. Aufgrund der hohen Finanzierungskosten sind sie an den Zusammenschluss mit anderen Festivals und Theaterhäusern angewiesen.

Dem Wiener Publikum stets das Neueste, Beste und Ausgefallenste was die rezente Theaterpraxis hergibt anzubieten und sich somit auf Einladungs- und Gastspiele bzw. Kooperationen zu fokussieren, birgt sowohl Vor- als auch Nachteile. Diese hingen vom Einladungsgeschick ab. Talente wie Peter Sellars oder Silviu Purcarete wurden vor ihrem internationalen Durchbruch bei den

⁷² Vgl. Löffler, Sigrid, In: div., Wiener Festwochen (Hg.), Wiener Festwochen 1992-1996, 5 Jahre europäische Theaterarbeit, Intendanz Klaus Bachler, Wiener Festwochen, Wien, 1996, S.7

Festwochen präsentiert und feierten Erfolge. Gastspiele garantierten Qualität die jedoch Tücken beherbergen, wie eine kreative Erstarrtheit des Ensembles.

Anders als bei Gastspielen muss man bei Koproduktionen mit einem höheren, aber dennoch kalkulierbaren Risiko rechnen.

[...]die Wiener Festwochen hatten bei ihren Koproduktionen meistens das Glück des Tüchtigen. Ariane Mnouchkines Multikulti-Molière Tartuffe, Thomas Langhoffs Hofmannsthal-Wiederentdeckung Der Turm gelten zu Recht als Wiener Festwochen-Höhepunkte der letzten Jahre.⁷³

Nach fünfjähriger Intendanz verließ Klaus Bachler die Wiener Festwochen 1996. Nach politischem Verlust der SPÖ als Spitzenpartei in Wien und der interimistischen Programmverantwortung Wolfgang Wais' 1997, wurde das „leading team“, welches aus Luc Bondy , Klaus-Peter Kehr, und Hortensia Völckers bestand, eingesetzt.⁷⁴

73 Löffler, Sigrid, In: div., Wiener Festwochen (Hg.), Wiener Festwochen 1992-1996, 5 Jahre europäische Theaterarbeit, Intendanz Klaus Bachler, Wiener Festwochen, Wien, 1996, S.14

74 Vgl. Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensief, 50 Jahre Wiener Festwochen, Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S. 42

2.5.6. LUC BONDY UND DIE WIENER FESTWOCHE (INTENDANT SEIT 2001 –)

Das Interessante an der Intendanz der Wiener Festwochen ist, dass man seinen Spielplan aus der ganzen Welt beziehen kann. Man wird nicht zu einem Spielplan gezwungen, der allein durch die lokalen Gegebenheiten bedingt ist.⁷⁵

Das Führungsteam der Wiener Festwochen Hortensia Völckers, Klaus-Peter Kehr und Luc Bondy, verabschiedeten ihre Zusammenarbeit mit dem Programm der Wiener Festwochen 2001. Luc Bondy, der seit 1997 die Funktion des Schauspielers inne hatte übernahm ab 01. Juli 2001 die Intendanz des Festivals und war somit der alleinige künstlerische Verantwortliche der Wiener Festwochen

Im Jahr 2002 präsentierte der Intendant und sein neues Leitungsteam Musikdirektor Hans Landesmann und Schauspielers Marie Zimmermann, das erste von ihnen verantwortete Programm. Hans Landesmann spannte einen Bogen von der Barockoper über ein klassisches Werk des 20. Jahrhunderts zu zwei zeitgenössischen Opernwerken. Das Schauspielprogramm wurde unter Zimmermann sehr vielfältig. Sie programmierte 23 Aufführungen, darunter 11 Koproduktionen und sieben Neuinszenierungen aus den Bereichen internationales Autorentheater, experimentelle Theaterformen und literarisches Regietheater.⁷⁶

Zu den absoluten Highlights im Schauspielprogramm 2002 zählte die neue Veranstaltungsreihe forumfestwochen ff, die ein großer Publikumserfolg war, auch größte mediale Aufmerksamkeit und ausschließlich positive Anerkennung fand. Schauspielers Marie Zimmermann und der Dramaturg Stefan

⁷⁵ Karin Kathrein im Gespräch mit Luc Bondy, Der offene Blick in die Welt; In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S.55

⁷⁶ Vgl. Wiener Festwochen In: Kunst und Kulturbericht 2002; <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2002b.pdf>, letzter Zugriff: 25.01.2009

Schmidtke initiierten mit der neuen Reihe eine prominente Plattform zur Präsentation unerprobter Projekte und als internationales Laboratorium, das jungen KünstlerInnen aus allen theatralischen Sparten mit Workshops, Vortragsveranstaltungen und Symposien einen geschützten Raum gibt für gemeinsames Arbeiten, Diskutieren und Experimentieren.⁷⁷

So sehr sich bereits das vorherige Dreierdirektorium mit Bondy, Hortensia Völckers und Klaus-Peter Kehr bemüht hatte, das Image vom „Edelfestival“ zu Gunsten einer lebendigen Begegnung mit aktueller Kunst loszuwerden, so sehr hatte sich das Image der Festwochen als repräsentatives Schaufenster für internationale Etablissements gehalten. In der neuen Konstellation ergibt sich nun die Chance, mit Gewohnheiten zu brechen.⁷⁸

Im folgenden Festwochenjahr sorgte die Streichung der Bundessubvention für großes Furore. Der Intendant musste über eine Agenturmeldung der APA erfahren, dass die 2002 beantragte Förderung von EUR 364.000 nicht mehr gewährt wurde. Selbst in der Festwochenberichterstattung war die Streichung der Bundessubventionen in vielen österreichischen und internationalen Medien stark vertreten. Die Programmierung des Festivals zeigt in gewohnter Manier Gastspiele, Neuinszenierungen und jeweils eine Uraufführung und eine deutschsprachige Erstaufführung. Die Veranstaltungsreihe forumfestwochenff war auch im zweiten Jahr sehr erfolgreich. Junge Theatermacher aus den verschiedenen nationalen und internationalen Kontexten begaben sich auf die Suche nach den „Neuen Helden“ und gleichzeitig auf die Suche nach adäquaten Ausdrucksmitteln. Im Rahmen des Festwochenprogrammes gab es außerdem eine Ausstellung des Jüdischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen und einer Retrospektive im Österreichischen Filmmuseum.⁷⁹

Die Wiener Festwochen 2004 waren das letzte gemeinsame Programm von Intendant Luc Bondy, Musikdirektor Hans Landesmann und

77 Wiener Festwochen In: Kunst und Kulturbericht 2002; <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2002b.pdf>, letzter Zugriff: 25.01.2009

78 Schmidmaier, Irmgard, Neuer Weg zwischen Popularität und Experiment, DPA/ Donaukurier, 13. Mai 2002, In: Kunst- und Kulturbericht 2002 ebd.

79 Vgl. Wiener Festwochen In: Kunst und Kulturbericht 2003; <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2003b.pdf>, letzter Zugriff: 25.01.2009

Schauspieldirektorin Marie Zimmermann. Die Zusammenarbeit hat sich in den letzten drei Jahren künstlerisch wie organisatorisch bestens bewährt. Hans Landesmann beendete seine Tätigkeit als Musikdirektor der Wiener Festwochen, ihm folgte Stéphane Lissner nach, Schauspieldirektorin Marie Zimmermann war 2005 karenziert und wurde von Stephanie Carp vertreten.⁸⁰

Schon im Jahr 2005 wurde der Vertrag mit Luc Bondy verlängert.

Ich freue mich, dass Luc Bondy als Intendant der Wiener Festwochen für eine weitere Periode zur Verfügung steht und die Zusammenarbeit mit ihm und seinem Team in Wien bis 2010 fortgesetzt wird.⁸¹

Bei den Wiener Festwochen 2006 stand Mozart im Zentrum des Interesses. Im selben Jahr konnte das Festival zwei neue Eigenproduktionen aufweisen. Mit *Into the city* wurde eine neue Musikprogrammreihe gestartet. Mit diesem Projekt wird versucht junge Menschen zu erreichen die sich im urbanen Kontext befinden. Zentrale Themen sind Migration, Jugendbeschäftigung oder Prostitution.

Die zweite Eigenproduktion war 5000 Liebesbriefe, eine Kunstaktion, von Mats Staub und Barbara Pulli. Es wurden Audio-Bars, die mit auf Band besprochenen Liebesbriefen ausgestattet waren, installiert. Besonders frequentiert waren das Café Prückel, das Café Stein und das Café Korb. Die Festwochenreihen *forumfestwochenff* wurde weiter im Programm verwurzelt

Im Jahr 2007 verloren die Wiener Festwochen ihre Schauspieldirektorin.

Die Wiener Festwochen haben am 18. April 2007 auf tragische Weise ihre Schauspieldirektorin Marie Zimmermann verloren. Ihr plötzlicher und unerwarteter Tod ist ein großer Verlust.

80 Wiener Festwochen, In: Kunst- und Kulturbericht 2004; <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2004b.pdf>, letzter Zugriff: 25.01.2009

81 Wiener Festwochen, In: Kunst- und Kulturbericht 2005; <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2004b.pdf>, letzter Zugriff: 25.01.2009

"Wir sind mit großer Trauer erfüllt. Mit Marie Zimmermann haben wir eine große, leidenschaftliche Theatermacherin verloren."⁸²

Nach dem Tod Zimmermanns wurde erneut Stefanie Carp verantwortlich für das Schauspielprogramm der Wiener Festwochen.

Luc Bondy verrät im Interview wie er die Weiterentwicklung des Festivals sieht:

Standard: Ihr Intendantenvertrag ist bis 2013 verlängert worden. Wohin soll die Entwicklung gehen?

Bondy: Das Wort "Entwicklung" passt mir nicht. Meinen Sie, was ich mir ausdenken muss, damit die Wiener Festwochen die Menschen nachhaltig faszinieren können? Wenn ich es nicht mehr weiß oder nicht mehr darüber nachdenken möchte – dann gehe ich früher. Doch gedulden Sie sich ein wenig: Ich hätte da noch ein paar gute Ideen.⁸³

82 Luc Bondy über den Tod von Marie Zimmermann: Wiener Festwochen In. Kunst- und Kulturbericht 2007, <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2007.pdf>, letzter Zugriff: 25.01.2009

83 Nachlese 2008: Luc Bondy: "Ich hätte da noch ein paar gute Ideen", Interview Luc Bondy mit Margarete Affenzeller und Ronald Pohl, Online-Standard vom 19.06.2008, <http://derstandard.at/text/?id=3384067>, letzter Zugriff: 25.01.2009

3. POLITISCHER HINTERGRUND:

3.1. DEFINITIONEN STAATLICHER KULTURPOLITIK

3.1.1. EINLEITUNG:

Das Themenfeld der Kulturpolitik und deren Analyse und systematische Untersuchung wurde lange Zeit von der Politikwissenschaft anderen Disziplinen, wie der Kultur- oder Theaterwissenschaft zugewiesen. Das Politikfeld in Bezug auf Kultur stellt unzählige Literatur zur Verfügung, in der versucht wird Kulturpolitik zu definieren bzw. eine Aussage zu finden was Kulturpolitik sein sollte, jedoch gibt es kaum Ansätze die versuchen Kulturpolitik systematisch zu analysieren und zu vergleichen.

Der Europarat definiert Kulturpolitik als „the overall framework of public measures in the cultural field. They may be taken by national governments and regional and local authorities, or their agencies. A policy requires explicitly defined goals. In order to realise these goals, there need to be planning, implementation and evaluation“. Öffentliche Kulturpolitik stellt sich demnach als die Summe der Aktivitäten des Staates und seiner Gebietskörperschaften (in Österreich Bund, Ländern und Gemeinden) im kulturellen Bereich dar, wobei die jeweilige Konzeption von Kulturpolitik entscheidend von dem ihr zugrundeliegenden Kulturbegriff geprägt wird.⁸⁴

Die Produktion, Distribution und Rezeption symbolischer Güter und Dienstleistungen sowie die Herstellung deren Rahmenbedingungen kann als die Aufgabe öffentlicher Kulturpolitik formuliert werden. Auch das bewusste Ignorieren eines gesellschaftlichen und kulturellen Segments und das

⁸⁴ Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S.73

beinhaltete Nicht-Herstellen von Rahmenbedingungen kann als Kulturpolitik bezeichnet werden, da diese Segmente den politisch-ökonomischen Kräfte des freien Marktes überlassen werden.

Zur Analyse der Kulturpolitik ist der zugrunde liegende Kulturbegriff von großer Bedeutung. Der wissenschaftlich erweiterte Kulturbegriff findet in der Praxis selten Anwendung. Dieser ist meist auf Kunst und kulturelles Erbe beschränkt.

Kulturpolitik, so wie wir sie heute verstehen, entwickelte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg, obwohl die Geschichte und die Tradition staatlicher bzw. dynastischer europäischer Kunstförderung in der Zeit des Absolutismus verwurzelt ist. Besonderen Stellenwert hatten Herrscherhaus und Kirche und ihr Bezug zu Kunst und Kultur bzw. die Funktion, die Kunst und Kultur auf gesamtgesellschaftliche-nationale Identitätsbildungsprozesse ausübte. Die unterschiedliche Tradition Kunst und Kultur in Europa zu fördern ist enorm wichtig bei der Untersuchung dieses Politikfeldes.

In der Fachliteratur werden für Europa vier klassische Modelle der Kulturpolitik bzw. Kulturverwaltung unterschieden: etatistisch-zentralistische Systeme wie in Italien und Frankreich, das anglo-sächsische „arm's length principle“, das in Großbritannien und Irland praktiziert wird und eine weitestgehende Distanz zwischen Kunst und Politik schaffen soll, eine korporatistisch orientierte Kulturpolitik mit starker sozialpolitischer Ausrichtung wie in Skandinavien und Finnland und föderalistische Kulturverwaltungsmodelle, für die Deutschland, die Schweiz und auch Österreich als Beispiele genannt werden.⁸⁵

Eine in den 90er Jahren durchgeführte Studie von Rásky und Perez dokumentiert eine Annäherung der verschiedenen Kulturverwaltungsmodelle unter Berücksichtigung des jeweiligen nationalstaatlichen Kulturbegriffs.

Die im Jahr 1998 von Siegfried Mattl und Veronika Ratzenböck einberufene Wiener Konferenz zur „Urbanen Kulturpolitik im Lichte der europäischen

⁸⁵ Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S.74f

Integration“ konzentrierte sich auf die Rolle der städtischen Kulturpolitik in Europa und auf deren gemeinsamen Perspektiven, die Weiterentwicklung von Netzwerken und Programmen. Zentrale Aspekte betrafen die Kulturökonomie, die politische Legitimation des öffentlichen Kulturbetriebes in Zeiten zunehmenden Pluralismus, das Auftreten urbaner Unterhaltungskulturen und die erhöhte Mobilität der städtischen Bevölkerung.⁸⁶

⁸⁶ Vgl. Mattl, Siegfried, Ratzenböck, Veronika, Szenarien städtischer Kulturpolitik; In: div. Autoren, Urbane Kulturpolitik im Lichte der europäischen Integration, Österreichische Kulturdocumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen, Veronika Ratzenböck (Hg.), Christina Höfferer, Maria Stummvoll (Red.), Veranstaltung der Wiener Konferenz Am 27./28. Nov. 1998, Wien, 1999, S.53

3.2. KULTURPOLITIK NACHKRIEGSJAHRE

DER

In den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg herrschten in Österreich die Bemühungen, durch die erneut eingeführte Republik und durch die parlamentarische Demokratie, eine rege und freie Kunst und Kulturszene herzustellen. Die Kulturpolitik der Nachkriegsjahre war bis zur Unterzeichnung des Staatsvertrags 1955 stark gekennzeichnet vom Einfluss der Besatzungsmächte. Besonders fanden die Bestrebungen der USA, Österreich kulturell in den geografischen Westen zu integrieren und somit in der Bevölkerung eine antifaschistische Reorientierung zu suggerieren, in der Forschung speziellen Widerhall.⁸⁷

Durch hohe staatliche Kultursubventionierungen sollte die Freiheit der Kunst sichergestellt werden, um den negativen Erfahrungen, die man im zweiten Weltkrieg gemacht hatte, mit der zweckentfremdeten Funktion der Kunst als Selbstverherrlichungsapparat der Nationalsozialisten, entgegenzuwirken. Generell kam es nach Ende des Krieges zu einer Aufwertung der Staatshaushalte, die auch dem Kulturbereich zugute kam.⁸⁸

Die damalige Kulturpolitik wurde von der ÖVP gesteuert und war im Bereich des Unterrichtsministeriums angesiedelt.⁸⁹

Die ÖVP legte besonderen Wert in die Bewahrung traditioneller Kulturbegriffe und versuchte einen "Österreich Mythos" zu schaffen und den Begriff "österreichisch" zu prägen.

Die Sozialdemokraten, die in der Zwischenkriegszeit eine "Entösterreicherung" forderten, mussten schließlich die ÖVP gewähren lassen.

87 Vgl. Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S. 91f

88 Vgl. Kropcey, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsorring, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper, Dissertation, Wien, 2006, S.28

89 Vgl. Knapp, Marion, S. 91f

Unter Hans Perntner⁹⁰ und dem für Kunstangelegenheiten zuständigen Sektionschef im Unterrichtsministerium wurde 1945 die Zeitschrift das "Österreichische Monatsheft" publiziert, indem sie kulturpolitische Richtlinien manifestierten.

Kulturpolitik war diesem Verständnis nach Bildungspolitik und sollte sich der Umerziehung der Bevölkerung zu bewussten ÖsterreicherInnen widmen. Als weitere Aufgabe der Kulturpolitik sah er es, „dem Auslande“ unsere großen Leistungen nahezubringen, damit Österreich „einen Ehrenplatz“ unter den Kulturnationen der Welt einnehmen könnte.⁹¹

In den ersten Jahren der Republik überließ die SPÖ das Feld der Kulturpolitik der ÖVP.⁹²

Im Ronacher, dem Ausweichquartier des zerbombten Burgtheaters, wurde drei Tage nach der Konstituierung der provisorischen Staatsregierung, am 30. April 1945, Grillparzers *Sappho* als Eröffnungsvorstellung für das Wiener Burgtheater aufgeführt. Wenige Zeit später wurde das Theater an der Wien mit Beethovens *Fidelio* eröffnet. Obwohl zu Beginn der zweiten Republik versucht wurde ein besonderes Österreich-Bewusstsein zu initiieren, erscheint es seltsam dies mit Vertretern der Klassik und Romantik zu begründen und nicht mit österreichischen Künstlern die in der NS-Diktion als entartet bezeichnet wurden. Die kulturpolitische Vorstellung konnte nicht in die Realität umgesetzt werden. Man begnügte sich mit der Bewahrung des kulturellen Erbes und der Tradition.⁹³⁹⁴

90 Anmerk.: bis 1938 Unterrichtsminister im Ständestaat und zu diesem Zeitpunkt Parteiobermann der ÖVP

91 Vgl. Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S.92

92 Vgl. ebd., S.93

93 Vgl. Kropf, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsoring, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper), Dissertation, Wien, 2006, S.28

94 Anmerk.: Diesem Vorwurf entgegenzubringen ist, dass Wien 1945 vom Krieg noch verwüstet einfach nicht die Kapazitäten und Mittel hatte um zeitgenössische Inszenierungen darzubieten.

Österreichische Kulturpolitik setzte nach 1945 vor allem auf Repräsentationskultur (Bundestheater, Festspiele) und auf Reproduktionen. Man funktionalisierte Oper, Burgtheater, Festspiele, Philharmoniker und Sängerknaben auch ökonomisch für den Fremdenverkehr. Zeitgenössische Strömungen in Literatur, Theater, bildende Kunst und Musik wurden ignoriert, auch diskriminiert.⁹⁵

3.3. DIE KULTURPOLITIK DER 60ER JAHRE

Österreich stand einer Auswanderungswelle gegenüber. Viele zeitgenössische Künstler sahen sich durch konservative Ansichten und durch personelle NS-Kontinuität gezwungen, Österreich den Rücken zu kehren. Die heimischen Künstler waren unzufrieden mit der (Nicht-)Honorierung ihrer Produktionen, da das Kulturverständnis der Parteien zum Scheidepunkt bei der Vergabe von Kulturförderungsmitteln wurde.⁹⁶

Die bis 1970 von der ÖVP dominierte Kulturpolitik stand ganz im Zeichen eines elitären, nicht transparenten Begriffs einer so genannten Hochkultur, die weite Teile des zeitgenössischen Kulturschaffens aus der öffentlichen Sphäre ausschloss.⁹⁷

Die Konsequenzen für die Kulturschaffenden bestanden zum einen in der Emigration oder zum anderen in einer subkulturellen Existenz.

95 Kropelj, Sabine, *Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsorng, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper)*, Dissertation, Wien, 2006, S.29

96 Vgl. ebd., S.29

97 ebd., S.29

Das konservative Paradigma verlor erst Mitte der Sechzigerjahre seine Bindekraft. Erst dann sollte eine neue Kunst die künstlich wiederhergestellte Einheit des Guten, Wahren und Schönen zerbrechen.⁹⁸

Aufgrund der gesellschaftlichen Veränderungen in Mitteleuropa und der Umwälzung der europäischen Kunst können die 60er Jahre „Jahrzehnt des Aufbruchs“ genannt werden.

Erst Ende der 1960er Jahre veränderte sich die Kulturpolitik und im Zusammenhang damit die Eigenproduktionen.⁹⁹ (Der Wiener Festwochen)

98 Vgl. Kropelj, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsoring, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper), Dissertation, Wien, 2006,, S.29

99 Wagner, Regina, Die Eigenproduktionen der Wiener Festwochen, Diplomarbeit, Wien, 1989, S.120

3.4. KULTURPOLITIK ALS DOMÄNE DER SPÖ (1970 – 1986)

Der Wahlsieg Bruno Kreiskys 1970, der eine Minderheitsregierung der SPÖ mit sich führte, signalisierte den Wechsel der politischen Hegemonie in Österreich. Demokratisierung und Modernisierung der österreichischen Gesellschaft resultierten aus der politischen Aufbruchsstimmung und dem Zeitgeist jener Jahre, den sich die SPÖ zu Nutzen machte. Die zentrale Rolle spielte Bruno Kreisky selbst, denn er verstand es als Politiker Trends und gesellschaftliche Umbrüche seiner Zeit wahrzunehmen und stellte sie an die Spitze seines politischen Arbeitens. So schreibt Karin Cerny über Bruno Kreisky:

Man darf aber auch nicht vergessen: 1970 wird der charismatische Bruno Kreisky Bundeskanzler, der eine „Durchflutung aller Lebensbereiche mit Demokratie“ verspricht und das geflügelte Wort prägt, daß Kulturpolitik jener Ort sei, wo Radikalität ihren Platz habe.¹⁰⁰

Kropej zitiert aus der Regierungserklärung Kreiskys:

Kulturpolitik im weitesten Sinn propagiert, die in Zusammenarbeit mit einer politisch wachen und politisch mobilen Jugend sich mit ganzer Respektlosigkeit gegen das Bestehende, gegen das Etablierte wendet.¹⁰¹

Der SPÖ gelang es bei den drei darauffolgenden Nationalratswahlen (1971, 1975 und 1979) die absolute Mehrheit zu erlangen und bildete bis 1983 eine

100 Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensief: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S.24

101 Gottschlich, Maximilian u.a.: Was die Kanzler sagten, Regierungserklärungen der Zweiten Republik. 1945 – 1987, Wien/Köln 1989, S.188 nach Kropej, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsorring, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper, Dissertation, Wien, 2006, S.30

Alleinregierung. Damit waren alle kulturpolitischen Agenden erstmals in der zweiten Republik Angelegenheit der SPÖ.¹⁰²

*Fred Sinowatz (Bundesminister für Unterricht und Kunst von 1971-1983) forderte eine Kulturpolitik für alle, Kulturpolitik als sinnvolle Fortsetzung der Sozialpolitik, Kulturpolitik als gesellschaftlich emanzipative Kraft. Sowohl „liberale“ als auch „links kritische“ sollten angesprochen werden. [...] De facto blieb sozialistische Kulturpolitik auf Bildungskonsenspolitik und Kunstpolitik beschränkt, gefördert wurde in erster Linie erfolversprechende Kultur.*¹⁰³

Eine Bewusstseinsveränderung der Gesellschaft wurde von der SPÖ mit einer durchaus radikalen Kulturpolitik gefördert. Sowohl die Unterstützung der repräsentativen als auch einer progressiven Kultur waren kulturpolitische Ziele.

*Gesellschaftliche Konzepte bildeten die Grundlage der neuen Orientierung in der Politik, Kultur wurde verstärkt als variables Instrument der Gesellschaft betrachtet. Es kam zu einer in den Parteiprogrammen dokumentierten Erweiterung des Kulturbegriffs.*¹⁰⁴

Innovation hieß die Förderung von zeitgenössischer Kunst und die Transparenz bei der Vergabe von Subventionsmittel mit der alljährlichen Veröffentlichung eines Kunstberichtes. Ein großer Bestandteil der staatlichen Unterstützung wurde weiterhin den großen repräsentativen Institutionen gewidmet, jedoch wurde versucht die Existenz zeitgenössischer Kunstschaffender zu sichern.¹⁰⁵

102 Vgl. Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S. 121

103 Wagner, Regina, Die Eigenproduktionen der Wiener Festwochen, Diplomarbeit, Wien, 1989, S.122

104 Kropelj, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsorring, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper, Dissertation, Wien, 2006, S.30

105 Vgl. ebd., S.30

Ulrich Baumgartner beschrieb die Situation in denen sich die Wiener Festwochen befanden als eine merkwürdige, da sie ihr eigenes Antifestival selbst veranstalten müssen, wohingegen andere große Festivals ihr Gegenprogramm initiativ entgegengesetzt bekommen. Ob verordnet oder selbst veranstaltet, der internationale Trend heißt: Dezentralisierung. Die Hochkultur wird boykottiert – neue Umgangsformen und Orte erobert und ausprobiert.¹⁰⁶

Pluralistische Kunst, die eine Zusammensetzung aus Tradition und Moderne insistierte, war ebenso ein Anliegen Ulrich Baumgartners, der damalige Leiter der Wiener Festwochen. Diese Verbindungen realisierte Ulrich Baumgartner mit der Gründung des experimentellen Nachtstudios, mit dem Projekt „Arena“ und der Verknüpfung traditioneller und moderner Stilmittel des Theaters im Theater an der Wien.¹⁰⁷

Armin Thurnher schreibt über seine Erlebnisse bei dem „Arena 70“ Projekt:

Das Ganze, das war nicht mehr und nicht weniger als ein Bruch. Die Festwochen 1970 machten Schluß mit der Kulturpolitik der Nachkriegszeit, die man mit einem Wort des legendären konservativen Ministers Drimmel als „repräsentativen Kulturalismus“ bezeichnen konnte. Die Festwochen waren ja konzeptionell nicht abseits gestanden, als die Republik geistig wiederaugebaut wurde.¹⁰⁸

Eine Gesetzgebung für die Kunst:

¹⁰⁶ Vgl. Cerny, Karin, Zwischen Donauwalzer und Schlingensief: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten, Programme und Entwicklungslinien; Bitte liebt die Wiener Festwochen!, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S.24

¹⁰⁷ Vgl. Weiß, Maria, Die Wiener Festwochen im Spannungsfeld von Tourismus und Sponsoring, Diplomarbeit am Fachhochschul-Studiengang für Tourismusmanagement und Freizeitwirtschaft, Krems, 2001, S. 19

¹⁰⁸ Thurnher, Armin, Ach Kulturpolitik, Die Wiener Festwochen, kulturpolitisch betrachtet. Ein sehr subjektiver Rückblick von Armin Thurnher, In: [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwoche, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001, S.238

1982 war ein wichtiges Jahr für die Kunst in Österreich, denn auf Bestreben der SPÖ wurde – nach zweijähriger Diskussion – der eingebrachte Antrag auf verfassungsmäßige Verankerung der „Freiheit der Kunst“ mit den Stimmen aller Parlamentsparteien angenommen. So lautet seit 1982 der Artikel 17a StGG: Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.¹⁰⁹

Die liberale Kulturpolitik dieser Jahre ermöglichte ein verfassungsrechtlich gewährtes Recht und somit ein Grundrecht auf Kunstfreiheit.

Ein weiterer Schritt in der gesetzlichen Verankerung wurde 1988 mit dem Beschluss des Kunstförderungsgesetzes des Bundes gesetzt, welcher vorsieht die erforderlichen Mittel für die öffentliche Kunstförderung bereitzustellen. Ebenso soll damit versucht werden Rahmenbedingungen für Kunstschaffende unter Berücksichtigung deren sozialer Lage einzurichten und gegebenenfalls private Förderungen zu erteilen.¹¹⁰

Als Schwerpunkt der Förderungspolitik definiert das Gesetz die „zeitgenössische Kunst, ihre geistigen Wandlungen und ihre Vielfalt“ und listet auf, welche Sparten der Kunst bei der Produktion, Präsentation, Vermittlung und durch die Erhaltung von Werken und Dokumenten gefördert werden sollen. Auch Einrichtungen, die diesen Zielen dienen, sollten subventioniert werden.¹¹¹

109 Kropf, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsor, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper, Dissertation, Wien, 2006, S.30

110 Vgl. ebd., S.31

111 ebd., S.31

3.5. DIE KULTURPOLITIK DER GROßEN KOALITION SPÖ UND ÖVP (1987-1999)

Diese Phase der „großen Koalition“ war stark vom österreichischen Bundeskanzler Franz Vranitzky geprägt. Nach der Waldheim-Affäre erklärte er in seiner ersten Regierungsantrittsrede, Österreich mit seinem internationalen Ruf als Kulturnation wahrzunehmen, obwohl die Zusammenarbeit zwischen dem Staat und seinen Intellektuellen und Kulturschaffenden stets problematisch war. Vranitzky unterstrich, dass gerade die Kulturschaffenden jene seien, die einen großen Beitrag zur Außenpolitik leisten, da sie Österreich kulturelle Weltgeltung verleihen und gesteht ihnen somit das Anrecht auf Kritik.¹¹²

Die Politik der Großen Koalition stand im Zeichen der „Modernisierung“ Österreichs. Das Programm umfasste Entstaatlichung, Privatisierung, mehr Wettbewerb und die Annäherung Österreichs an die EU.¹¹³

Der Beitritt Österreichs zur Europäischen Union fällt in die Regierungszeit Vranitzkys'. Dieser sollte den neutralen Kleinstaat politisch, ökonomisch und kulturpolitisch nachhaltig beeinflussen. Ökonomische Aspekte wurden den gesellschaftlichen Utopien vorgezogen und spielten eine entscheidende Rolle in der Kulturpolitik.¹¹⁴

Eine Einengung der Kulturpolitik auf den Bereich der Kunstpolitik, die sich im Prinzip bereits in der Zeit der SPÖ-FPÖ Koalition abgezeichnet hatte, war feststellbar.¹¹⁵

112 Vgl. Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S.153

113 ebd., S. 154

114 Vgl. ebd., S.154

115 ebd.. S.154

Unter der großen Koalition wurden ab 1990 an neuen Ansätzen gearbeitet, man wollte anstelle von Subventionierung von Kunst deren Finanzierung übernehmen. Besonderen Wert legte man bei der Kulturförderung auf die Förderung von Kulturinitiativen. Erstmals gab es eine Steuerbegünstigung für unternehmerische Ausgaben für die Förderung und Finanzierung von Kunst aufgewendet wurden. Mit der Einsetzung Viktor Klimas als Bundeskanzler 1997 wurde Kunst zur „Chefsache“, Kunstangelegenheiten wurden keinem eigenen Bundesministeriums zugewiesen sondern ressortieren im Bundeskanzleramt und im Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur.¹¹⁶ Anstatt sich jedoch selbst mit Kunst- und Kulturagenden auseinander setzen zu müssen wurde von Viktor Klima ein Staatssekretär für Kunst und Medien eingesetzt. So wurden zwar Kulturangelegenheiten ins Bundeskanzleramt umgesiedelt schafften es aber nur auf den Schreibtisch von Franz Morak

Die Zusammenarbeit des Vereins Wiener Festwochen mit anderen Institutionen war ein Schwerpunkt ab Mitte der 1980er Jahre. Die Wiener Festwochen mussten neue Spielstätten lukrieren, da keine Eigenproduktionen im Theater an der Wien stattfinden konnten. Das Programm sollte mit der internationalen Theaterszene vergleichbar gemacht werden, sprich traditionelle Produktionen waren wichtig doch der Schwerpunkt wurde auf moderne Kunst gelegt.

Hier kommt Ursula Pasterk ins Spiel. Sie wird zur Intendantin ab 1985. Problematisch wird ihre Beziehung zu den Festwochen, als sie am 9. Dezember 1987 als Kulturstadträtin berufen wird. Ursula Pasterk hatte mit den Festwochen einen Fünf-Jahres Vertrag abgeschlossen, jedoch musste sie sich aufgrund ihrer Berufung karenzieren lassen, führte aber weiterhin die Geschäfte der Wiener Festwochen. Als Kulturstadträtin wurde sie automatisch zur Präsidentin der Festwochen und es fiel in ihren Aufgabenbereich eine neue Intendanz zu bestellen. Pasterk konnte die Leitung nicht neu besetzen und so hatte sie drei Berufe gleichzeitig: Kulturstadträtin, Präsidentin und geschäftsführende

¹¹⁶ Vgl. Kropf, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsporing, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper, Dissertation, Wien, 2006, S.31

Intendantin der Wiener Festwochen. Die Verflechtung von Politik und Kunst löste massive Kritik aus und so musste sie schlussendlich 1991 einen neuen Intendanten bestellen.

In diese Regierungsperiode fällt auch der Ansatz der Wiener Theaterreform.

3.6. KULTURPOLITIK IN DER KOALITION VON FPÖ UND ÖVP (2000 – 2002 - 2006)

Eine kulturpolitische Wende leitete die Regierungsbildung zwischen FPÖ und ÖVP im Jahr 2000 ein.

Diese Regierung beendete eine Jahrzehnte lange Vorherrschaft der SPÖ in der österreichischen Politik: 30 Jahre lang stellte die SPÖ den Bundeskanzler und leitete auch die Kulturpolitik. Was die Kulturpolitik betrifft, findet das System Klima auch nach den Wahlen von 2002 im Kabinett Schüssel (ÖVP) – Gorbach (FPÖ) Fortsetzung: Die Kunst bleibt weiterhin Chefsache [...]117

Viele Künstler und Kulturschaffende stellten die Forderung nach der Gründung eines eigenen Kulturministeriums. Dieser Forderung wurde nicht Rechnung getragen. Die Kompetenzaufteilung wurde gleich der vorhergehenden Legislaturperiode beibehalten. Aus dem Kabinett Klimas blieb Franz Morak weiterhin als Kunststaatssekretär, für Kunst und Medienpolitik, im Amt.¹¹⁸ Der Kulturbegriff und das Kulturverständnis, sowie die kulturpolitische Schwerpunktsetzung waren von dieser Veränderung stark betroffen. Die politische Gewichtung wurde neu verteilt, Themen wie „zeitgenössische Kunst“ oder „europäische Perspektiven“ wurden gänzlich ausgeblendet, hingegen

117 Kropf, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsor, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper, Dissertation, Wien, 2006, S.32

118 Vgl. Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S.284

„kulturelles Erbe“ und „nationale Perspektive“ massiv thematisiert. Die ÖVP legte besonderen Wert auf die Bewahrung der österreichischen Stellung als Kulturnation. Die FPÖ sah die Auseinandersetzung um politische Macht auch als Auseinandersetzung um die kulturelle Hegemonie.¹¹⁹

*Die wirkliche Veränderung, die Revolution, muss zuerst in den Köpfen der Menschen stattfinden. Wer den bestimmenden Einfluß auf das Bewußtsein der Menschen hat, der hat die Macht.*¹²⁰

In Jörg Haiders Buch wird diese Aussage verdeutlicht:

*Jörg Haider spricht darin wörtlich von einer „geistigen Vorherrschaft der Linken im kulturellen Sektor“ [...] Die von der FPÖ angestrebte kulturelle Hegemonie, die den Weg in die Dritte Republik ebnen soll, steht in Konflikt mit einem liberalen Kunstverständnis und mit zeitgenössischer Kunst, die einen gesellschaftskritischen Anspruch stellt.*¹²¹

Auch in Wien konnte die FPÖ schon 1995 bei den Gemeinderatswahlen ihren Zugang zu Kunst- und Kulturagenden unter Beweis stellen wie ein Wahlplakat verdeutlicht: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... Oder Kunst und Kultur? Freiheit der Kunst statt sozialistischer Staatskünstler“.¹²²

Zentrales Anliegen wurde die ökonomische Seite von kulturellen Institutionen bzw. der Kreativwirtschaft, die besondere Bedeutung gewinnt, als Faktor im

119 Vgl. Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S.322

120 Haider, Jörg, Die Freiheit, die ich meine, Kapitel „Der Kampf um die kulturelle Hegemonie“ Ullstein Verlag, Frankfurt am Main, 1993 nach Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S.278

121 ebd., S.278

122 http://www.politiklernen.at/politiklernen/resources/oldbin/data/misc/Roland_Stocker_zeitung_sanalyse_jelinek.pdf, letzter Zugriff: 27.01.2009

internationalen Wettbewerb. Um die Kompatibilität in der Kreativwirtschaft zu gewährleisten werden Maßnahmen die den österreichischen Aufholbedarf minimalisieren gefördert.

Wie schon erwähnt war seitens der Regierung eine Bereitschaft vorhanden, Einrichtungen der Hochkultur und Unternehmungen zur Bewahrung des kulturellen Erbes zu finanzieren. Andere Bereiche wie Kulturinitiativen, Erwachsenenbildung, Auslandskulturpolitik, zeitgenössische Kunst und insbesondere neue und experimentelle Kunstformen, alternative Initiativen und Projekte abseits der Hochkultur waren von drastischen Einsparungen betroffen. Ein Beispiel dafür ist das Museumsquartier. Der Bund überlässt weitestgehend der Stadt Wien die Finanzierung der innovativen und experimentellen Kunstformen und Kultureinrichtungen, jedoch finanziert der Bund zur Gänze die Errichtung des Museums Leopold und des Museums Moderner Kunst.¹²³

Das Kürzen der Fördermittel im Bereich der zeitgenössischen Kunst entspricht der konservativen Devise „mehr Privat – weniger Staat“, die in den Programmen beider Regierungsparteien verankert ist. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass bisher keine Maßnahmen gesetzt wurden, um verstärkt private Fördermittel für die Kunstförderung zu mobilisieren. Fraglich ist auch, ob die Erfahrungen mit privatem Kunstsponsorings in Österreich den Schluss zulassen würden, dass auf diesem Weg die Avantgarde gefördert werden könnte. De facto wird mit dem Kürzen der staatlichen Fördermittel Druck hin zu einer stärkeren kommerziellen Ausrichtung erzeugt. „Der Staat verabschiedet sich zunehmend aus seiner kulturpolitischen Verantwortung“.¹²⁴

Mit dieser Vorgehensweise bei der finanziellen Förderung von Kunst und Kultur ergibt sich zwangsläufig eine Einschränkung der kulturellen Vielfalt.

Wolfgang Schüssel rechtfertigte die Entscheidung, die Wiener Festwochen nicht mehr aus Mitteln des Kunstbudgets zu subventionieren, mit dem relativ marginalen Anteil von 2,74 % - im Vergleich zum Bärenanteil der Gebietskörperschaft, sprich der Stadt Wien, von 76,27%. Argumentiert wurde

¹²³ Vgl. Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005, S. 322ff

¹²⁴ ebd., S.326

ebenso mit den Rahmenrichtlinien zur Förderung des Bundes vom Rechnungshof, der besagt, dass Vorhaben zu fördern sind, die über die Grenzen des Interesses eines Bundeslandes hinausgehen. Man berief sich auf die im Gesellschaftsvertrag der Wiener Festwochen GmbH fixierten Unternehmensgegenstand „Durchführung von kulturellen Veranstaltungen [...] das allgemeine Kulturleben in Wien zu fördern“.

Mit der endgültigen Streichung der Bundesförderung 2005 durch Kulturstaatssekretär Franz Morak wird die Rolle des Bundes für die Wiener Festwochen rudimentär. Kulturstadtrat Dr. Andreas Mailath-Pokorny hat im selben Atemzug die Stadtförderung um eine Million Euro erhöht, um gestiegene Mieten etc. abzudecken. In einem Interview mit Geschäftsführer Wolfgang Wais wurde dieser gefragt, ob die Festwochen weiterhin planen bei Morak Projekte einzureichen, die bis zu diesem Zeitpunkt allesamt abgelehnt wurden. Wais gab sich zuversichtlich.¹²⁵

Die öffentlich breit diskutierte Streichung der Subvention für die Wiener Festwochen war lediglich eine markante Maßnahme unter den zahlreichen Einschränkungen von Seiten des Bundes. Insgesamt aber musste Wien in den vergangenen Jahren Kürzungen in der Höhe von 15 Millionen Euro hinnehmen. Dass diese Summe nur mehr teilweise aus dem laufenden Budget der Stadt ausgeglichen werden kann und somit nachhaltige Beschädigungen in der Kultur, die für Österreich zu den wichtigsten identitätsstiftenden Kräften zählt, zu befürchten sind, liegt auf der Hand.¹²⁶

3.7. RESÜMEE

Nach der eher restriktiven und elitären Kulturpolitik der ÖVP Alleinregierung in den 60er-Jahren bewirkte die SPÖ Alleinregierung in den 70er-Jahren eine Veränderung in diesem Bereich. „Kultur für alle“ und „Verbesserung des

¹²⁵Vgl. Wolfgang Wais "Erwarte mir vom Bund nichts mehr", Online-Interview auf: <http://www.wienweb.at/content.aspx?menu=1&cid=84965>, letzter Zugriff: 25.01.2009

¹²⁶ Mailath-Pokorny, Dr. Andreas, Wieviel Hauptstadt braucht die Kultur?, In: Werkstattblätter, Nr.3, September 2003; Onlinepublikation auf: <http://www.diezuk.at/online/page.php?P=10328>, letzter Zugriff: 25.01.2009

Kulturverhaltens aller Bevölkerungsschichten“ waren die Ziele, die man mit Hilfe einer Kulturpolitik im weitesten Sinn zu erreichen versuchte. Seit Mitte der 80er-Jahre konzentrierte sich die sozialdemokratisch geleitete Kulturpolitik wieder stärker auf die Kunstpolitik im engeren Sinn. Ab der Regierungsbeteiligung der ÖVP im Rahmen der Großen Koalition verstärkten sich Privatisierungsbestrebungen und führten schließlich zu einem teilweisen Umdenken vom Subventionieren zum Finanzieren der Kunst.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt lässt sich das System der österreichischen Kulturpolitik und ihres wichtigsten Instrumentes, der Kunstförderung, als stark staatsbezogen charakterisieren.¹²⁷

Das österreichische Verfassungsrecht enthält keinen expliziten Kulturauftrag, und der Begriff Kultur kommt in keinem Verfassungstext vor. Auch das Kunstförderungsgesetz des Bundes sowie die Kulturförderungsgesetze der Länder enthalten nur sehr unbestimmte Aussagen und eröffnen einen weiten Auslegungs- und Ermessensspielraum für staatliche Kulturpolitik.¹²⁸

127 Strauß, Karl Gerhard, Kulturpolitik des Bundes, Die kulturpolitische Situation in Österreich im Spannungsfeld zwischen Gestalten und Verwalten, Studien zur politischen Wirklichkeit, Braumüller, Wien, 2001, S.15

128 Kropěj, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsponsorring, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper, Dissertation, Wien, 2006, S.32

3.8. KOALITION SPÖ UND ÖVP (2007-2008)

Nach der Nationalratswahl am 1. Oktober 2006, in der die SPÖ eine relative Mehrheit erreichte, wurde im Jänner 2007 eine Große Koalition unter Bundeskanzler Alfred Gusenbauer (SPÖ) und Vizekanzler Wilhelm Molterer (ÖVP) gebildet. Diese Koalition löste die Regierungsperiode ÖVP/BZÖ unter Bundeskanzler Wolfgang Schüssel ab. Claudia Schmied wurde als Unterrichtsministerin eingesetzt und leitet seither das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur.

Die Ministerin hat einen großen Teil der Agenden von Ex-Staatssekretär Franz Morak (ÖVP) übernommen. Neben der von der Regierung stark forcierten Schulreform war sie für die Verwaltung, Gestaltung und Förderung der Bundesmuseen und Bundestheater zuständig.¹²⁹

Im Bereich Kunst und Kultur ist das BMUKK für die Förderung aller Sparten des Kunstschaffens durch den Bund sowie für die Pflege und Erhaltung des kulturellen Erbes (Bibliotheken, Bundesmuseen, Denkmalschutz, Kulturförderung) und die Bundestheater verantwortlich.¹³⁰

In der neuen Regierung Werner Faymann/Josef Pröll bleibt in den Bereichen Unterricht und Wissenschaft alles beim Alten: Claudia Schmied ist Ministerin für Unterricht, Kunst und Kultur, Johannes Hahn für Wissenschaft und Forschung.

¹²⁹ Vgl. Mayer, Norbert, Zwischen Beamten und Schaustellern, Im Bildungsministerium sind Kunst und Kultur präziöse Anhängsel. Sie wären ein eigenes Ressort wert, In: Die Presse, Printausgabe 04.06.2007 auf <http://diepresse.com/home/meinung/kommentare/leitartikel/308128/index.do?from=suche.intern.portal>

¹³⁰ Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur; <http://www.bmukk.gv.at/ministerium/index.xml>, Letzter Zugriff: 25.01.2009

3.9. DIE WIENER STADTKULTURPOLITIK

Bei der städtischen Kulturpolitik wäre es natürlich naheliegend als ersten Schritt die politischen Büros zu kontaktieren um anschließend ein Gespräch zu führen. Diesen Schritt habe ich bewusst in meiner Vorgehensweise keine Position verliehen, da ich mich nach der Auswahl der publizierten Parteiprogramme orientieren wollte. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass bei der SPÖ ein großer Pool an Programmpunkten zu Kunst und Kultur zur Verfügung steht. Bei den Grünen ist Kultur ein Thema und man kann Parteipositionen zu einzelnen kreativen Schwerpunkten finden. Bei der ÖVP und der FPÖ gibt es auf den Homepages nicht einmal das Wort Kultur als Themenpunkt der Stadttagenden – eine signifikante Haltung meiner Meinung nach.

Zum Themenschwerpunkt Kultur veröffentlicht die SPÖ auf ihrer Homepage folgendes:

Unsere Kulturpolitik steht im Zeichen der Offenheit. Ob Theater, Musik oder bildende Kunst - alle Kunstformen werden optimal gefördert. Die Sozialdemokratie spricht sich vehement gegen Bevormundung und Grenzen, für die Freiheit der Kulturschaffenden aus, denn Förderungen dürfen nicht vom persönlichen Geschmack von Politikern abhängig sein!

Kunst muss sich weiterentwickeln können, Offenheit und Erneuerung müssen im Mittelpunkt einer modernen, zeitgemäßen Kulturpolitik stehen. Um dies zu ermöglichen, setzen wir uns das Ziel, ideale Rahmenbedingungen für Kunst und Kultur zur Verfügung zu stellen und zu ermöglichen, dass die Wiener Kultur lebt und stets Neues, Innovatives und Unerwartetes bieten kann. Deshalb hat Wien sein Kulturbudget in den letzten Jahren um ein Viertel erhöht und damit das höchste Kulturbudget seiner Geschichte.

Öffnung bedeutet, nicht nur den internationalen Austausch zu forcieren, sondern vor allem die Entwicklung und Präsentation von zeitgenössischer und gegenwartsbezogener Kunst zu fördern, auf die Chancengleichheit für Frauen im Kulturbetrieb zu achten sowie die Kulturen unterschiedlicher Ethnien und Sprachgruppen, die einen wesentlichen Anteil der Bevölkerung Wiens ausmachen, sichtbar zu machen.¹³¹

¹³¹ <http://www.wien.spoe.at/online/page.php?P=10202>, letzter Zugriff: 10.06.2008

Um die Beziehung zwischen der Stadt Wien und den Wiener Festwochen noch besser zu veranschaulichen, verwende ich im folgenden Teil einen Aufsatz vom amtierenden Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny.

Mailath spricht von einem vielfarbigen Kaleidoskop das Wien als Kulturmetropole ausmacht. Die Vielzahl an attraktiven kulturellen Angeboten werden von Interessierten und Schaulustigen gerne in Anspruch genommen und haben somit ihrer Legitimität. Mit der Frage „Wie viel Hauptstadt braucht die Kultur“ konzentriert er sich auf den Rahmen, den internationale Metropolen ermöglichen:

[...]Drehscheiben des Austauschs, die in verdichteter Form die Möglichkeit bieten, Ideen zu generieren, miteinander in Konkurrenz zu treten und letztlich auch Publikum für das Neue oder Experimentelle zu gewinnen. Selbst in einer extrem beschleunigten und mediatisierten Welt, in der tagtäglich ganze Informationspakete per Fernsehen und Internet übermittelt werden, gelten für den urbanen Raum spezielle Parameter, die historisch gesehen, auch schon in der humanistischen Welt der Renaissance das kulturelle Sozietop Stadt geprägt haben. Seither gelten Städte als Treffpunkte der Welt und somit als Knotenpunkte für den Erfahrungsaustausch und Biotope für die Bildung grenzüberschreitender Netzwerk-Strukturen. Sie sind Seismographen für zeitgenössische Entwicklungen und bieten nicht zuletzt Teststrecken und Reibungszonen zur Erprobung neuer zukunftsweisender Entwürfe.¹³²

Seines Erachtens dürfen diese Aspekte nicht aus den Augen gelassen werden wenn über Kulturfinanzierung bzw. Kürzung gesprochen wird. Die Stadt Wien und ihre Funktion als multilateraler Kommunikationsknotenpunkt ist kein „Walhalla“ der kulturellen Auseinandersetzung, jedoch sind die meisten kulturellen Entwicklungen urban geprägt. Laut Mailath haben sich Standards entwickelt, die unabhängig von Aufführungs- und Präsentationsort Maßstäbe gesetzt haben und deren Qualität sich an der Konkurrenzfähigkeit des städtischen Umfelds misst.

132 Mailath-Pokorny, Andreas, Wieviel Hauptstadt braucht die Kultur?, In: Werkstattblätter, Nr.3, September 2003; Onlinepublikation auf: <http://www.diezuk.at/online/page.php?P=10328>, letzter Zugriff: 25.01.2009

Durch die besonderen Rahmenbedingungen des Urbanen bietet die Stadt und bietet Wien im Speziellen Kompetenzfelder, aus denen sich nicht nur Perspektiven für den Standort selbst, sondern für die heimische Kultur insgesamt und deren Strahlkraft nach außen ergeben.¹³³

Die Vielschichtigkeit der Wiener Kultureinrichtungen, sowohl die großen Institutionen als auch die freien Szenen, leisten somit einen gesamtstaatlichen Beitrag, Österreichs kulturelles Profil zu stärken. Aufgrund dessen ist die finanzielle Unterstützung der Hauptstadt ebenfalls ein Aufgabenfeld des Bundes. Das moderne System des Föderalismus auf budgetärer Ebene gilt nicht mehr der „höfischen Repräsentation“, eher einer bewussten Hilfestellung spezieller Aufgabenfelder und Problemzonen.

Zur Ermöglichung einzelner Kulturprojekte, Festivals und regionaler Institutionen wurde in der Zweiten Republik ein Konsens für die Kooperation der Subventionsgeber auf Bundes- und Landes- bzw. Gemeindeebene erarbeitet.¹³⁴

Kunststaatssekretär Franz Morak durchbrach diese Übereinkunft indem er die Wiener Festwochen als ein lokales „ein rein Wiener Festival“ denunzierte und somit sämtliche Bundessubventionen strich.

Die öffentlich breit diskutierte Streichung der Subvention für die Wiener Festwochen war lediglich eine markante Maßnahme unter den zahlreichen Einschränkungen von Seiten des Bundes. Insgesamt aber musste Wien in den vergangenen Jahren Kürzungen in der Höhe von 15 Millionen Euro hinnehmen.¹³⁵

133 Mailath-Pokorny, Andreas, Wieviel Hauptstadt braucht die Kultur?, In: Werkstattblätter, Nr.3, September 2003; Onlinepublikation auf: <http://www.diezuk.at/online/page.php?P=10328>, letzter Zugriff: 25.01.2009

134 ebd., letzter Zugriff: 25.01.2009

135 ebd., letzter Zugriff: 25.01.2009

Eine Summe in dieser Größenordnung ist durch die städtische Unterstützung nicht ausgleichbar und beschädigt die kulturelle Vielfalt.

[...]Stattdessen geht es in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts darum, die kulturelle Lebensqualität Österreichs zu sichern und den Standort Bundeshauptstadt zu stärken und ihn attraktiv zu machen als Bühne föderaler Akteure. Der urbane Raum Wiens bietet im Zusammenhang des gesamten Landes, aber auch im Kontext Europas Bedingungen eines Entwicklungslabors für Ideen und Konzepte mit nachhaltigen Auswirkungen auf die Zukunft.¹³⁶

Abschließend zitiere ich Maria Weiß, die das Verhältnis der Wiener Festwochen zu der Stadt Wien beschreibt.¹³⁷

Die vorhergehenden Ausführungen zeigen, dass die Wiener Festwochen ein Spiegel der Wiener Kulturpolitik sind. Sie sind zwar ein autonomer Verein, setzen sich aber aus verschiedenen politisch orientierten Mitgliedern zusammen, die durch ihre politische Haltung direkt oder indirekt Einfluß auf die Programmgestaltung ausüben.¹³⁸

136 Mailath-Pokorny, Andreas, Wieviel Hauptstadt braucht die Kultur?, In: Werkstattblätter, Nr.3, September 2003; Onlinepublikation auf: <http://www.diezuk.at/online/page.php?P=10328>, letzter Zugriff: 25.01.2009, letzter Zugriff: 25.01.2009

137 Anmerk.: Weiß beschreibt die Situation als die Wiener Festwochen noch ein Verein waren – obwohl die gegenseitige Beeinflussung nach wie vor, auch nach der Umwidmung des Vereins in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung, vorherrscht.

138 Weiß, Maria, Die Wiener Festwochen im Spannungsfeld von Tourismus und Sponsoring, Diplomarbeit am Fachhochschul-Studiengang für Tourismusmanagement und Freizeitwirtschaft, Krems, 2001, S. 22

4. DIE WAHRNEHMUNG DER WIENER FESTWOCHEIN IN DER KULTURNATION ÖSTERREICH

Die Festwochen haben das Glück, ein großes Medienecho vor, während und nach dem Festival mit sich zu ziehen. Ein Beispiel: Im Jahr 2003 waren insgesamt 547 Journalisten akkreditiert und es erschienen rund 3000 Berichte im In- und Ausland. Insgesamt wurden in 36 Ländern Reaktionen auf das Festival veröffentlicht. Aber nicht nur die mediale Aufbereitung und Berichterstattung der Festwochen ist bedeutend, ebenso ist die Wahrnehmung der Besucher bzw. der Menschen die in Wien leben entscheidend für den Erfolg des Festivals.

Um die Entwicklungen der Besuchereigenschaften zu untersuchen vergleiche ich im Folgenden eine Besucherbefragung aus dem Jahr 1998 mit einer Weiteren von 2007.

Als ein wichtiges Instrument der Marktforschung dient die Umfrage. Aufgrund der erhobenen Daten können Marktanalysen und Marktprognosen erstellt werden. Die folgenden Grafiken zeigen eine Auswertung aus quantitativen Daten, die aus den demografischen Marktforschungsdaten Alter, Geschlecht und Bildung und einer geografischen Segmentierung, dem Wohnort, bestehen, welche aus den Befragungen die das Integral Markt- und Meinungsforschungsinstitut durchgeführt hat, gewonnen wurden.¹³⁹ Die Wiener Festwochen nutzten diese Möglichkeit um ihr Publikum besser kennen zu

¹³⁹ Anmerk.: Psychografische Segmentierungskriterien habe ich ausgelassen da sie keinen eindeutigen Wert liefern, sondern einen schwer zu messenden Wert, einen Zusatznutzen des Produktes, wie Image etc. transportieren

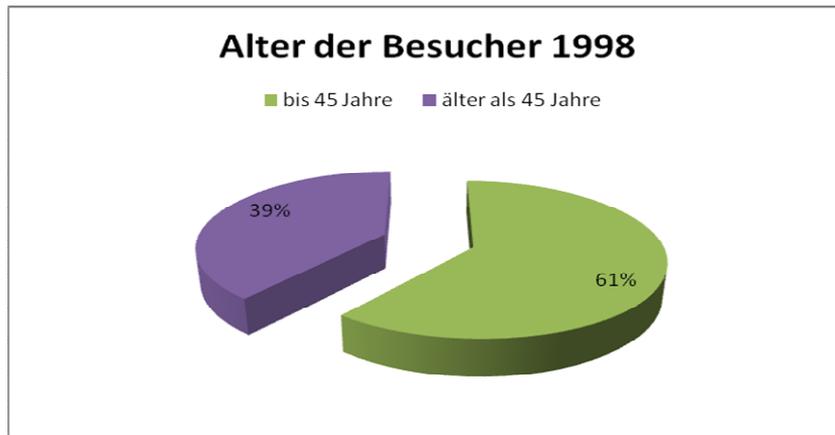
lernen, Marktanteile und die Struktur ihres Publikums zu erkennen um besser auf die Bedürfnisse ihres eigenen Marktes eingehen zu können und den Marktwert des Festivals zu bestimmen. Diese Daten haben große Bedeutung für die Verhandlungen von Sponsorenleistungen und die eigene Positionierung in Österreich sowie auf internationaler Ebene.

4.1. PUBLIKUMSBEFragung 1998

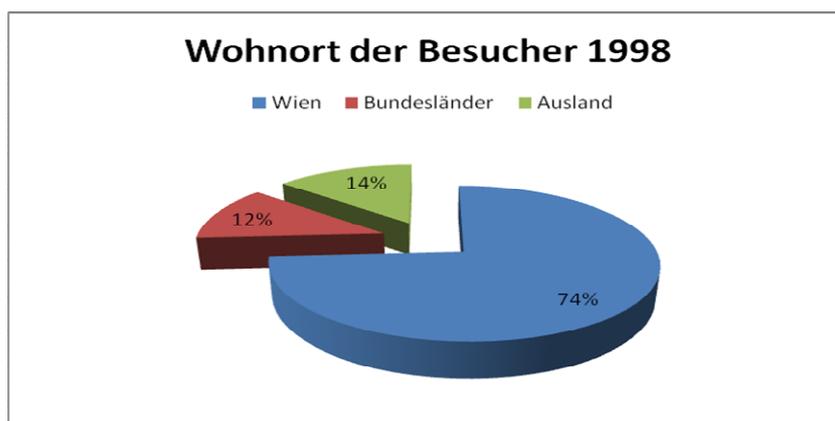
Die Wiener Festwochen haben 1998 beim Integral Markt- und Meinungsforschungsinstitut eine Publikumsbefragung in Auftrag gegeben. Insgesamt wurden 518 persönliche Interviews mit Besuchern von Festwochen-Veranstaltungen im Zeitraum Mai/Juni geführt.

Die Medienpräsenz wurde von 65% als gut bewertet, wobei nur 52% die Auffälligkeit der Werbung sehr positiv beurteilten. 61% der Interviewten waren mit dem Preis/Leistungsverhältnis der Wiener Festwochen zufrieden. Mehr als die Hälfte der nicht aus Wien stammenden Besucher sind zwischen vier und sechs Nächten in Wien geblieben. Wobei ein Drittel der Befragten bei Freunden gewohnt hat. 9% der Festwochen-Besucher haben in Hotels bzw. Pensionen übernachtet, wo sie durchschnittlich öS 1.000,- pro Nacht ausgegeben haben.¹⁴⁰

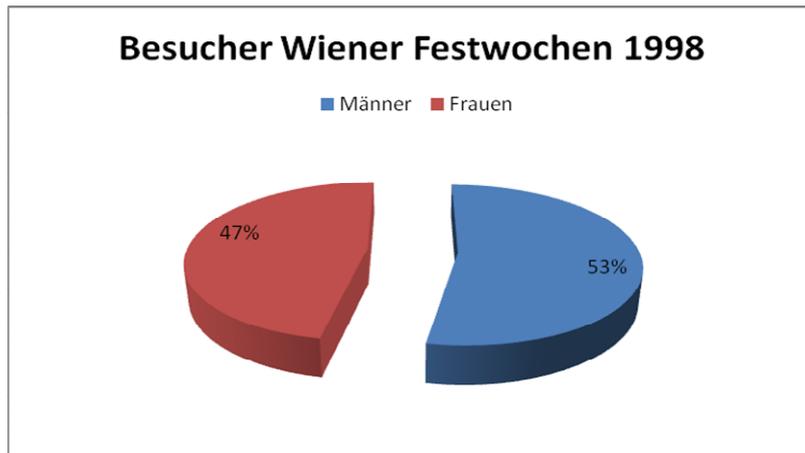
140 <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht1998.pdf>, S.28, letzter Zugriff: 25.01.2009



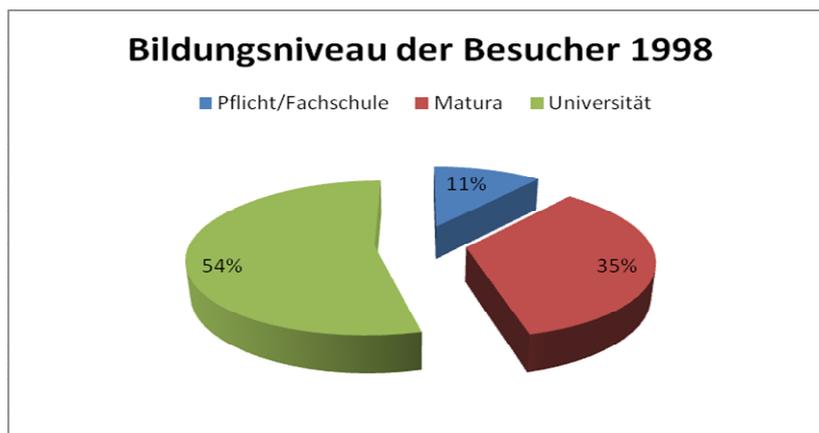
Diese Grafik zeigt das Alter der Besucher im Jahr 1998 - 61% der Besucher waren unter 45 Jahre alt. Das Resultat der Umfrage beweist, dass es den Wiener Festwochen gelingt ein junges Publikum für ihr Programm zu interessieren.



74% der Besucher kamen aus Wien, 12% aus den Bundesländern und 14% aus dem Ausland, wobei der Großteil der ausländischen Gäste aus Deutschland und Italien angereist waren. Aus den österreichischen Bundesländern waren hauptsächlich Gäste aus Niederösterreich und Oberösterreich vertreten. Zirka die Hälfte der nicht aus Wien kommenden Besucher war auf Grund der Wiener Festwochen angereist.



Im Jahr 1998 waren 47% der Besucher Frauen und 53% Männer.



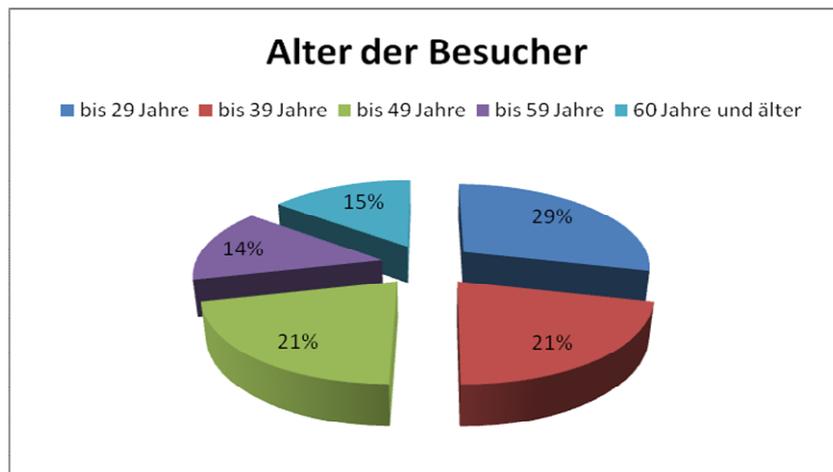
Diese Abbildung über das Bildungsniveau der Besucher zeigt ein sehr eindeutiges Resultat: 54% der Besucher haben einen Universitätsabschluss, 35% Besucher haben einen Matura-Abschluss und lediglich 11% der Besucher hatten einen Pflicht-/Fachschulabschluss. Das zeigt, dass die Festwochen für ein Publikum mit einem überdurchschnittlich hohen Bildungsniveau attraktiv sind.¹⁴¹

¹⁴¹ Anmerk. alle Grafiken wurden aus Daten der Veröffentlichung der Publikumsbefragung im Kunstbericht der Stadt Wien durchgeführt vom Integral Markt- und Meinungsforschungsinstitut auf: <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht1998.pdf>, S.28, letzter Zugriff: 25.01.2009

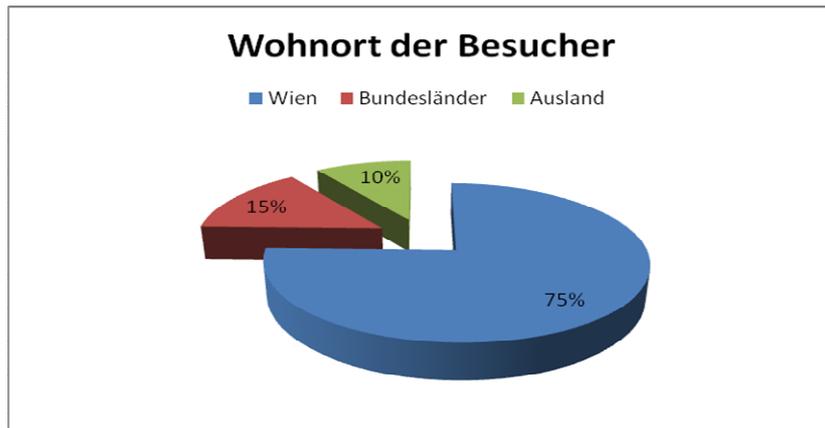
4.2. PUBLIKUMSBEFragung 2007

Eine ähnliche Erhebung wurde 2007 erneut vom Integral Markt- und Meinungsforschungsinstitut durchgeführt:

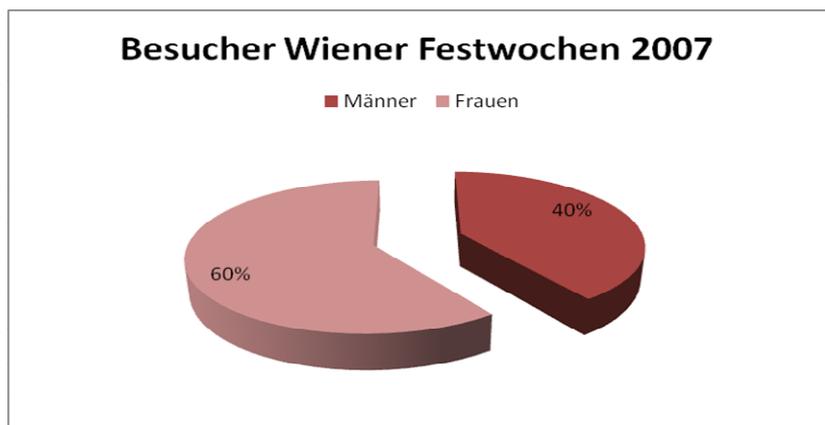
Es wurden persönliche Interviews im Theater an der Wien, Museumsquartier Halle E und G, Burgtheater, Schauspielhaus, dietheater, Künstlerhaus, Jugendstiltheater, Rabenhof, Spielstätten Into the city (Radiokulturhaus, The ZOO, Badeschiff, Projektraum Sonnensegel) mit 545 Besuchern der Wiener Festwochen geführt.



Wie die Grafik zeigt waren 29% der Besucher unter 29 Jahren, 21% der Besucher bis 39 Jahren, 21% der Besucher bis 49 Jahren, 14% der Besucher bis 59 Jahren und 15% waren 60 Jahre oder älter. Die Aufschlüsselung zeigt das über 70% der Besucher unter 50 Jahren waren.

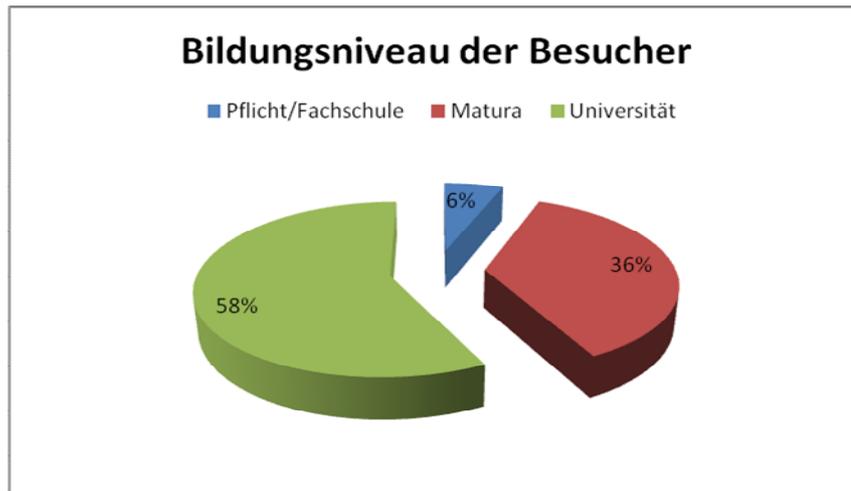


Diese Abbildung zeigt vorwiegend, dass die Wiener Festwochen ein Fest ihrer eigenen Stadt sind, denn immerhin waren im Jahr 2007 75% der Besucher aus Wien und lediglich 10% der Festival-Teilnehmer aus dem Ausland. ¹⁴²



Im Jahr 2007 waren 60% der Besucher Männer und 40% Frauen.

¹⁴² Alle Grafiken erstellt aus Daten der Integral Besucherbefragung 2007, Studie 3428/07 Juni 2007



Diese Grafik zeigt das Bildungsniveau der befragten Besucher im Jahr 2007. Die Unterschiede zur Studie von 1998 sind nur marginal: 58% der Befragten hatten einen Hochschulabschluss, 36% der Befragten Matura und 6% der Besucher hatten einen Pflicht/Fachschulabschluss.¹⁴³

Diese Resultate haben der Wirtschaft das Potential der Wiener Festwochen als Werbe- und Imageplattform erkennen lassen und somit wurden privatwirtschaftliche Unternehmen aufmerksam. Mittels der Umfrageergebnisse konnten spezielle Marketingmaßnahmen gesetzt werden um die Zielgruppen dahingehend „richtig“ anzusprechen.

Sowohl die mediale Wahrnehmung als auch das rege Interesse an der Partizipation besonders seitens der Wiener und Wienerinnen, dienen als Basis für die weitere Untersuchung aufgrund der Marktforschungsergebnisse. Diese Faktoren bilden eine Überleitung zu meinem nächsten Kapitel über wirtschaftliche Tendenzen von denen die gesamte Kulturbranche und die Wiener Festwochen betroffen sind. Abgesehen davon, dass die Politik das

¹⁴³ Alle Grafiken erstellt aus Daten der Integral Besucherbefragung 2007, Studie 3428/07 Juni 2007

letzte Jahrzehnt eine Ökonomisierung der Kultur durch Senkung der Subventionen vorgelebt hat, eröffnet das mediale Echo und die großen Besucherzahlen eine neue Qualität der Wiener Festwochen als Plattform für Werbung und Zielgruppenerreichung für wirtschaftliche Unternehmen und somit potenziert sich die Attraktivität der Festwochen als Sponsoringempfänger bzw. als Kooperationspartner.

Darüberhinaus profitieren Bund und Land von der Aufmerksamkeit, die den Festwochen zuteil werden und sind auch daran interessiert diese zu ihren eigenen Gunsten zu nutzen. Sei es um Wien als internationale Theatermetropole immer wieder neu zu positionieren und damit auf Umwegsrentabilität zu setzen, die den Standort Wien für den Tourismus attraktiver gestaltet, oder zur regionalen, kulturellen Identitätsstiftung selbst beiträgt.

5. WIRTSCHAFT UND KULTUR

Die Kulturpolitik soll künftig Wirtschaftspolitik sein. Damit wird der Kern des Problems getroffen. Es findet in der öffentlichen Wahrnehmung eine Vermischung von kultur- und wirtschaftspolitischen Interessen statt, die die Befürchtung Kunstschaffender nährt, dass neben der Repräsentationskultur bald nur mehr Kunst, die sich als Wirtschaftsfaktor ausweisen kann, legitimiert sein wird. Eine Korrektur dieser Wahrnehmung ist noch nicht gelungen.¹⁴⁴

5.1. DER WIRTSCHAFTSFAKTOR

Wie schon in vorhergehenden Kapiteln erwähnt, fällt es der rezenten Wiener Theaterlandschaft schwer, aufgrund der zahlreichen Subventionskürzungen, über einen Aufschwung nachzudenken. Trotzdem spricht man immer wieder besonders in den Medien von einer Hochkonjunktur der Kultur wobei ausschließlich vom wirtschaftlichen Aspekt gesprochen wird. Christoph Wagner gliedert dieses Phänomen in seiner Diplomarbeit in drei Ebenen ein: die Kulturindustrie als Arbeitgeber, die Umwegrentabilität von Kulturereignissen und den Imagefaktor von Kultur.

Der städtische Raum wo Kultur produziert und rezensiert wird, ist mit dem wirtschaftlichen Nutzen eng verbunden. Damit soll die ländliche Peripherie nicht abgewertet werden, die dort vorherrschende Kulturproduktion und -pflege hat nur eine viel geringere wirtschaftliche Tragweite.

Die Attraktivität und Aktivität einer Stadt mit einem großen kulturellen Veranstaltungskalender erweckt mediales Interesse – die Folge: der nationale und internationale Bekanntheitsgrad des Austragungsortes steigt. Dementsprechend wird die gesamte städtische Wirtschaft durch z.B. Konsum und Nächtigungen angekurbelt. Die kulturellen Ereignisse übertragen ihr Image an die Örtlichkeit und locken das Interesse der Menschen, sei es, um selbst

¹⁴⁴ Rothauer, Doris, Kreativität und Kapital, Kunst um Wirtschaft im Umbruch, Facultas, Wien, 2005, S.172

Veranstaltungen zu besuchen oder die „Kulturmetropole“ selbst kennen zu lernen, so kommt Umwegrentabilität zu tragen.

Unternehmen aus sämtlichen Wirtschaftszweigen versuchen Assoziationen wie Spaß, Offenheit, Aufgeschlossenheit, Zukunftsorientierung, Dynamik, Veränderung, Freizeit auf ihr eigenes Firmenimage zu transformieren.

Und da Kultur nur im Rahmen städtischer Verdichtung diese Assoziation hervorruft, gewinnt sie für diesen Raum als weicher Standortfaktor an zunehmender Bedeutung.^{145 146}

[...] Es ist also erwiesen, dass Unternehmen sich heute verstärkt der Kultur zuwenden, kulturelle Werte und Ziele mit Unternehmensabsichten verknüpfen und auf ein Unternehmensimage nach innen und außen achten.¹⁴⁷

So trägt das Image eines Unternehmensstandortes einen wesentlichen Teil zum wirtschaftlichen Entscheidungs- und Erfolgsfaktor bei und somit zugleich auf das Image des Unternehmens selbst, deshalb ist es von Vorteil, eine „positive kulturelle Ausstrahlung“ zu besitzen.

Wenn heute die Kultur in den Mittelpunkt städtischer Bemühungen gerückt wird, dann beinahe ausschließlich aus diesen Motiven heraus.^{148 149}

145 Wagner, Christoph, Urbane Kulturarbeit als Entwurf eines neuen Kultur- und Arbeitsverständnisses von Kulturverwaltung im städtischen Raum, Vom Fallbeispiel der Wiener Kulturverwaltung über theoretische Erläuterungen zu Gedanken bezüglich der Situation in St. Pölten, Dipl. Arb., Wien, 2000, S.162

146 Anmerk.: „weich“ heißt, dass die Faktoren nicht genau von den Betrieben kalkuliert werden können wie z.B. Lohnkosten, Transportkosten, Bodenpreise etc.

147 ebd., S. 163

148 ebd.,S.163

149 Kommentar: Meiner Meinung nach muss diese Aussage im jeweiligen Kontext gelesen werden, denn wenn Wirtschaftswissenschaftler über Kultur oder kulturpolitische Maßnahmen in Diskurs gehen kommen diese zu anderen Ergebnissen als es z.B. Theaterwissenschaftler würden.

Für ein Kulturimage zu sorgen und die wirtschaftliche Attraktivität zu steigern wird als Aufgabe der Kulturpolitik gesehen.

Städtische Kulturpolitik geht es in erster Linie um Stadtmarketing, um Öffentlichkeitsarbeit im Sinne von Imagepflege und in letzter aber unausgesprochener Konsequenz um Wirtschaftspolitik.¹⁵⁰

5.2. DIE ROLLE VON KULTUR IM ÖKONOMISCHEN KONTEXT

Österreicher geben einen Anteil von zwischen 3% und 4% ihrer Gesamtausgaben für Kultur aus, einschließlich jener Beiträge die sie über ihrer Steuerleistung zuschießen, maximal 5%. Die Leistungsbilanz ist passiv, der Produktionswert bleibt also unter dieser Rate. Etwa 4% der Erwerbstätigen sind dem kulturellen Endverbrauch zuzurechnen (einschließlich Vorleistungen und Verteilung), selbst ein deutlich überdurchschnittliches Wachstum würde als einen nur bescheidenen Beitrag zur Gesamtbeschäftigung leisten, hohe Qualifizierungsansprüche machen den Kultursektor darüber hinaus nicht zum großen Hoffnungsträger in einer Situation der Unterbeschäftigung.¹⁵¹

Aufgrund dieser Fakten wurde versucht festzustellen, warum es zu einer Thematisierung von Kultur und Wirtschaft überhaupt kam und wie diese erzeugt wurde. Die Thematik wurde auf mehreren Ebenen diskutiert und unterschieden.

Mit der ersten Ebene gehen die rasende Entwicklung der Informationstechnologien und die Manifestation dieser in sämtliche Lebensbereiche einher.

¹⁵⁰ Wagner, Christoph, Urbane Kulturarbeit als Entwurf eines neuen Kultur- und Arbeitsverständnisses von Kulturverwaltung im städtischen Raum, Vom Fallbeispiel der Wiener Kulturverwaltung über theoretische Erläuterungen zu Gedanken bezüglich der Situation in St. Pölten, Dipl. Arb., Wien, 2000, S.164

¹⁵¹ Geldner, Norbert, Der Wirtschaftsbereich Kultur und Unterhaltung und seine Rolle im Wiener Arbeitsmarkt, Materialien zu Wirtschaft und Gesellschaft Nr.76, Herausgegeben von der Abteilung Wirtschaftswissenschaft und Statistik der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien (Eigentümer, Verleger, Herausgeber), Wien, 2000, S.26

Versteht man unter Kultur die Summe des verhaltensleitenden (normativen) und identitätsstiftenden (formativen) Wissens einer Gesellschaft und kulturelle Tätigkeit als die Abspeicherung und Abrufung solcher Inhalte, so wird unmittelbar einsichtig, dass Informationstechnologien direkten und massiven Einfluss auf alle kulturellen Tätigkeiten gewinnen werden. Jede (technisch gesprochen) Speicherung, jede Visualisierung, jede Verbreitung ist potentiell betroffen.¹⁵²

Schon im Jahr 2000 erkannte man, dass dieser Sektor sowohl technologische als auch ökonomische Veränderungen mit sich bringen würde. Die Globalisierung von Märkten, der Regulierungsbedarf im Bereich des Urheberrechts, das Umwerfen und Verschmelzen von klassischen Berufsfeldern oder die weltweite Vernetzung bei Produktion und Vermarktung wurden prognostiziert.

In einer weiteren Ebene wurde Kultur als Konsumgut, das zu einem wesentlichen Bestandteil aus öffentlicher Hand finanziert wird, diskutiert. Dieser Standpunkt geht davon aus, dass jeder öffentlichen Ausgabe eine Einkommensschaffung gegenübersteht, sprich Nachfrage entsteht. Externe Effekte die charakteristisch für öffentliche Güter sind, werden hierbei nicht berücksichtigt.

Ein weiteres Argument betrifft Kultur als Kuppelprodukt. Dieses Argument setzt Kultur in die Lage Dienstleistungen zu verkaufen, besonders in Bezug auf touristische Leistungen.

Auf der Ebene „Kultur als Investition“ (investive Funktion) findet eine entscheidende Auseinandersetzung zwischen Kultur und ihrer ökonomischen Funktion statt.

Sie beginnt schon mit der Akzeptanz des investiven Charakters von Kultur, der einmal höchstens als Instrument im Bereich der Geschmacksindustrie und des Designs gesehen wird, andererseits aber auch als Motor von Innovation,

152 Geldner, Norbert, Der Wirtschaftsbereich Kultur und Unterhaltung und seine Rolle im Wiener Arbeitsmarkt, Materialien zu Wirtschaft und Gesellschaft Nr.76, Herausgegeben von der Abteilung Wirtschaftswissenschaft und Statistik der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien (Eigentümer, Verleger, Herausgeber), Wien, 2000, S.27

Im letzten Ansatz spielt Kultur als Verhaltenssteuerung eine wichtige Rolle im ökonomischen Kontext:

*In dieser Betrachtungsweise wird Kultur nicht als Konsumgut der Luxuskategorie sondern – gleichrangig mit Bildungs- und Gesundheitsleistungen – als humankapitalbildende Investition gesehen.*¹⁵⁴

¹⁵³ Geldner, Norbert, Der Wirtschaftsbereich Kultur und Unterhaltung und seine Rolle im Wiener Arbeitsmarkt, Materialien zu Wirtschaft und Gesellschaft Nr.76, Herausgegeben von der Abteilung Wirtschaftswissenschaft und Statistik der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien (Eigentümer, Verleger, Herausgeber), Wien, 2000, S.28

¹⁵⁴ ebd., S.34

5.3. DIE BEDEUTUNG DER KULTURÖKONOMIE

Die Kulturökonomie wird als eine relativ junge Disziplin definiert, ihre Ursprünge soll sie in den 1960 Jahren erfahren haben.

Sie (die Kulturökonomie) vereint zwei Felder die gewöhnlich als Antipoden bezeichnet werden.

The association of the arts with non-commercial values has grown in importance over the last one hundred years. The economy is denied. Art products are sold in the market, but often in a veiled manner. Art and artists are highly esteemed. This kind of status could never have existed if the arts had embraced commerce instead. It is commercial to be non-commercial. 155

Kunst und Kultur haben ökonomische Besonderheiten und in vielerlei Hinsicht ökonomische Restriktionen im Speziellen wenn es sich um Finanzierung handelt.

Obwohl sich die Disziplin Kulturökonomie nennt handelt es sich vorrangig um Kunstproduktion.

Im Vordergrund stehen dabei die Analyse des Kunstmarktes, die Beschäftigung von Marktversagen und den damit verbunden Argumentationen zur Rechtfertigung von Subventionen Diese Themen prägten die Kulturökonomie bis in die frühen 1990er Jahre. 156

155 Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.3

156 ebd., S.3

Danach lösten die Creative Industries eine kulturpolitische Diskussion aus, die sich in England entwickelte. Dies löste und veränderte zugleich die Begrifflichkeit von Kunst und Kultur in der Kulturökonomie und erweiterte die Bandbreite an Definitionen.

Paul Stepan versucht Standardargumentationen herauszuarbeiten, die sowohl Politiker als auch Kulturschaffende nutzen, um eine Einführung in die Kulturökonomie zu geben.

5.4. SUBVENTIONEN:

Der Ursprung der Disziplin der Kulturökonomie geht einher mit einer Veröffentlichung der Kulturwissenschaftler Baumol und Bowen¹⁵⁷. Die Autoren legten in ihrem Artikel die strukturellen Nachteile der darstellenden Kunst dar. Um die Subvention darstellender Kunst ökonomisch Recht zu fertigen benannten sie das Problem als „cost disease“.

Baumol/Bowen zeigten in ihrer Studie, dass die permanenten finanziellen Schwierigkeiten kultureller Institutionen wie Sprech-, Musiktheater oder Ballett strukturelle Ursachen haben, die auf einen im Vergleich zu anderen Wirtschaftssektoren niedrigen Produktivitätszuwachs kultureller Produktion zurückgehen. Während die (Arbeits-)Produktivität in anderen Branchen vor allem der industriellen Fertigung dank Technikentwicklung und Kapitaleinsatz seit der Industrialisierung ständig gesteigert werden konnte, blieb sie im so genannten „stagnant sector“ der Kultur- und Dienstleistungsproduktion weitgehend unverändert.¹⁵⁸

157 Baumol, William J./ W. Bowen (1966): Performing Arts –the economic dilemma: A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance, New York, 1966

158 <http://www.economag.de/magazin/2008/11/163+Erfolgreicher+Prototyp>, letzter Zugriff: 29.01.2009

1994 wurde diese Subventionsrechtfertigung um fünf Standardargumente erweitert: option demand, future generations, national prestige, spillover benefits und merit goods. Die Argumente gehen auf Ruth Towse¹⁵⁹ zurück

Die ersten vier Argumente sind Argumente, die auf Marktversagen basieren. D. h. ein Gleichgewicht zwischen Angebot und Nachfrage lässt sich nicht über Preisbildungsmechanismen herbeiführen.¹⁶⁰

Hierbei handelt es sich nicht um die Fragen der generellen Subventionierung von Kunst und Kultur, sondern eher um das Ausmaß.

Um sich diesem Ausmaß anzunähern, verwenden ÖkonomInnen die Krücke der willingness to pay (wtp). Die wtp ist ein Konzept, das darauf beruht, dass alle, die einen Nutzen von einer bestimmten Situation oder einer Veränderung haben, auch bereit sind, einen Anteil der Kosten dafür zu übernehmen. Das Problem dabei ist, dass die Beteiligten ihre wtp nicht offen legen wollen und es einen starken Hang zum freeriding gibt. Auch wenn eine bestimmte Person von einer bestimmten Situation profitiert, gibt sie (sofern sie sich darüber überhaupt selbst im Klaren ist) nach außen nicht bekannt, welches Ausmaß dieser Nutzen für sie hat.¹⁶¹

Grundsätzlich besteht ein Interesse an der wtp nicht nur für die Kulturökonomie selbst, sondern auch andere Bereiche der Ökonomie und der Politik befassen sich mit dem Subventionsausmaß und so gibt es viele Mechanismen die versuchen die wtp einer bestimmten Gruppe aufzudecken.

¹⁵⁹ Towse, Ruth, Achieving Public Policy Objectives in the Arts and Heritage, in: Alan Peacock und Ildo Rizzo (Hg.): Cultural Economics and Cultural Policies, Kluwer, 1994 S.143-165

¹⁶⁰ Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.4

¹⁶¹ Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.4

Die nächsten Punkte sollen nicht das Ausmaß an Subventionen aufzeigen, eher die generelle Frage stellen, ob Kultur finanziert werden soll:

5.4.1. OPTION DEMAND

Unter option demand wird der Nutzen verstanden, den Personen beispielsweise aus einem Festival, einem Museum, einem Theater oder einem Public Art Projekt ziehen, ohne in irgendeiner Form direkt daran teilgenommen zu haben. Es genügt die Vorstellung bzw. die Möglichkeit, teilnehmen zu können. Diese Argument basiert darauf, dass auch all jene Menschen, die das Kulturangebot selten oder nicht direkt nutzen, dennoch einen bestimmten Nutzen daraus ziehen, für den sie bereit sind zu zahlen.¹⁶²

Die Höhe der Zahlungsbereitschaft kann allerdings nur geschätzt bzw. durch verschiedene Methoden versuchen sich einer Summe anzunähern. Ausschlaggebend für dieses Argument ist, dass es einen Baustein in politischen Entscheidungsprozessen darstellt.¹⁶³

5.4.2. FUTURE GENERATIONS

Das Argument der future generations beruht darauf, dass jene Entscheidungen, die heute getroffen werden, auch Auswirkungen auf künftige Generationen haben.¹⁶⁴

Diese Aussage gilt natürlich in vielen Bereichen nicht ausschließlich in kulturpolitischen und politischen Entscheidungen. In der Kulturökonomie wird

¹⁶² Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.4

¹⁶³ Vgl. ebd., S.4

¹⁶⁴ ebd., S. 5

das Argument der future generations geteilt, denn die Förderung von zeitgenössischer Kunst hat den selben Stellenwert wie der Erhalt des kulturellen Erbes, besonders in Hinsicht auf die zukünftige Bewertung der rezenten Kunst- und Kulturentwicklung. Der Mythos, dass viele Künstler erst posthum Erfolge erlangen bekräftigt die Möglichkeit, dass die Kunst von heute das kulturelle Erbe von morgen sein kann. Einen weiteren Aspekt stellt der Geniemythos der Künstler dar, der ihnen Größe und Vorsprung zuspricht, den ihre Zeit noch nicht bereit ist zu verstehen.¹⁶⁵

5.4.3. NATIONAL PRESTIGE

*Das nationale Prestige ist eine Größe, mit der besonders schwer zu operieren ist und die auch in mehrere Teile unterteilt werden muss. Zum einen gibt es das nationale Prestige an sich. Natürlich repräsentiert sich fast jeder Staat über eine Kunst und Kultur und sollte, nachdem er davon nicht unerheblich profitiert, auch etwas dazu beitragen.*¹⁶⁶

Die Produktion neuer Kunst soll mit diesem Beitrag ermöglicht werden, auch wenn die Tatsache besteht, dass Kunst eher trotz und nicht wegen der Politik an sich entsteht. Die zweite Unterteilung der national prestige sind Politiker als Repräsentanten.

*[...] PolitikerInnen als RepräsentantInnen sind (sagen wir bis zu einem gewissen Grad) rent-seeker, also Menschen, die durchwegs ihre eigenen Interessen verfolgen und ihre Entscheidungen nicht nur im Sinne des nationalen Prestiges treffen sondern eher im Hinblick auf eine Wiederwahl oder um eine private Schuld zu begleichen etc.*¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003,, S.5

¹⁶⁶ ebd., S.5

¹⁶⁷ ebd., S. 5

Eine weitere Rolle spielen die Beamten die in einem Rechtsstaat zwar nur die ausführende Instanz der Politik sind, jedoch haben sie genügend Spielraum um auf ihre eigene Weise rent-seeking zu betreiben.

Hans Abbing hat dieses Verhalten allgemein für GeldgeberInnen beschrieben.

*The act of giving is often celebrated. When donors give to the arts it is a clear example of a virtue. [...] Often art itself is seen as a gift; it is a gift from God or from a supernatural benefactor, and hence the artist is seen as gifted. This is part of the mythology of the arts [...]*¹⁶⁸

Das Argument der national prestige hat in seiner reinen Form Gültigkeit. Das System sieht in der Realität anders aus, denn es wird immer Freunde, Beamte mit persönlichen Bezügen zu Künstlern geben, wo jede Menge Interessen, nicht ausschließlich nationale Interessen verfolgt werden. ¹⁶⁹

5.4.4. SPILLOVER BENEFITS

*Oft hinterlässt Kunst oder Kunstproduktion Spuren. Spillover benefits oder externe Effekte zeigen sich überall dort, wo unbeteiligte Dritte mit Kunst/Kultur konfrontiert werden, ohne sich selbst dafür entschieden zu haben. In der Literatur wird davon ausgegangen, dass diese von Kunst ausgehenden Effekte positiv sind.*¹⁷⁰

¹⁶⁸ Abbing, Hans, Why are Artists Poor? – The Exceptional Economy of the Arts, Amsterdam, 2002; nach Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.5

¹⁶⁹ Vgl. Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003S.5

¹⁷⁰ ebd., S.5

Als Beispiele werden die positiven Auswirkungen auf die Wiener Linien bei einem Festival wie Soho in Ottakring oder die Aufträge einiger Baufirmen im Zusammenhang mit der Kulturhauptstadt Graz2003 genannt.

Zur Rechtfertigung von Subventionen werden dabei zumeist finanzielle Argumente herangezogen, die auf der so genannten Umwegrentabilitätsanalyse beruhen und vor allem Tourismus, Gastronomie- und Hotelleriebetrieben zu gute kommen. Allerdings ist die Rechtfertigung von Subventionen durch die Umwegrentabilitätsanalyse gleichermaßen häufig wie unhaltbar. Unhaltbar in dem Sinne, das „[...] the incorrect presumption that a positive economic impact is a sufficient condition to make a claim for government support without considering the opportunity costs of diverting such support from other potentially higher rate of return public sector investments“. Natürlich gibt es einige seriös produzierte Umwegrentabilitätsanalysen, allerdings wäre es in der Regel dennoch besser, sie wären nie erstellt worden, da der politische Wille zur Fehlinterpretation in diesem Bereich beinahe grenzenlos ist. Aber nicht nur PolitikerInnen bedienen sich dieser Argumente, sondern auch KünstlerInnen (und natürlich auch KulturmangerInnen) glauben immer wieder, dadurch Subventionsbedarf rechtfertigen zu können.¹⁷¹

Die Spillover benefits beinhalten nicht nur finanzielle Aspekte ebenso können externe Effekte, wie schon die bereits erwähnten national prestige und future generations, mitgetragen werden.¹⁷²

5.4.5. MERIT GOODS

Die Argumentation über „meritorische Güter“ ist mit Abstand die heikelste; zumindest für ÖkonomInnen. Es ist ein paternalistisches Argument und geht davon aus, dass Individuen nicht wissen, was sie wollen, da ihnen beispielsweise die nötige Information fehlt und deshalb eine wie auch immer

171 Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.6 der englische Mittelteil wird von Paul Stepan zitiert aus: Seaman, Bruce A., Economic impact of the arts, In: Ruth Towse (Hg.): A Handbook of Cultural Economics, Cheltenham, 2003, S. 224-231

172 Vgl. ebd., S. 6

*definierte Elite Entscheidungen für andere trifft, die der Bevölkerung zugute kommen.*¹⁷³

Regulierend in den Markt von Kunst und Kultur einzugreifen war schon Aufgabe der bereits erwähnten Argumente jedoch lediglich um Schwächen in der Struktur des Marktes auszugleichen, nicht die der Akteure selbst.

*Das meritorische Argument fußt darauf, dass die am Markt teilnehmenden Individuen sich ihrer Präferenzordnung nicht vollends bewusst sind. Das ist auch deshalb heikel, da dies eine der Basisannahmen weiterer Teile der neoklassischen Ökonomie ist. Menschen haben ein bestimmtes Einkommen und individuelle Präferenzordnungen. Mithilfe des Einkommens versuchen sie ihre Wünsche (der Präferenzordnung folgend) zu befriedigen. Diese Präferenzen sollten außerdem tunlichst transitiv, reflexiv und vollständig sein, damit auch das Rationalitätskonzept gewahrt bleibt. Das gesamte Konzept der Consumer Sovereignty baut auf diesen Annahmen auf und damit natürlich auf die effiziente Wirkung von Preisbildungsmechanismen durch Angebot und Nachfrage.*¹⁷⁴

Es wird davon ausgegangen, dass sich der Geschmack in der Rezeption von Kunst ändert und dass dem ein gewisser (Kunst)-Lernprozess vorhergeht und dies Auswirkungen auf die individuellen Präferenzen und auf den Kunstkonsum selbst hat.

*Mit anderen Worten ist Kunst nicht einfach nur „Geschmacksache“, sondern auch das Rezipieren von Kunst auch eine erlernbare Fähigkeit.*¹⁷⁵

Die Konsequenzen daraus ergeben sich wie folgt: Wenn der in der Ausbildung erlernte Wert von Kunsterziehung sich im Rezeptionsverhalten der Individuen

¹⁷³ Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.6

¹⁷⁴ ebd., S.6

¹⁷⁵ ebd., S. 6

mit einem zunehmenden Kunstkonsum verändert, dann erscheint es logisch, dass der Einzelne noch zu Beginn nicht wissen kann was er einmal konsumieren will und wird. Hier wird das meritorische Argument aktiv.

Wenn alle nur das zur Auswahl haben, was sie ohnehin in ihren Präferenzen berücksichtigt haben und kennen, wird es auch keine neuen Entwicklungen geben.¹⁷⁶

Wer diese definierte Elite ist, ist natürlich nicht Gegenstand der Ökonomie, sondern der Politik. Neben den Gründen für die Subventionierung von Kunst und Kultur im Allgemeinen gibt es auch noch weitere Argumente, wie zum Beispiel die Demokratisierung des Zugangs. Um die finanzielle Zugangsbarrieren zu Kunst/Kultur herabzusetzen, können durch Preisdiskriminierung für bestimmte Gruppen (zb. SchülerInnen, PensionistInnen, Arbeitslose etc.) Preise herabgesetzt werden. In der Regel werden Preisdiskriminierungsmaßnahmen auch über Subventionen finanziert.¹⁷⁷

Alle Argumente zusammen reichen nicht aus um die Subventionen für Kunst und Kultur zu rechtfertigen, wenn die Politik kein Interesse hat Kunst und Kultur einen Raum im staatlichen Gefüge bereitzustellen.

Sobald so etwas wie eine kulturpolitischer Auftrag oder eine generelle Willenserklärung vorliegt, kann mit Hilfe von Marktversagen erklärt werden, weswegen staatliche Eingriffe die Effizienz erhöhen können. Weiters kann auch die Art und Weise, wie subventioniert werden soll, argumentiert werden.¹⁷⁸

Um die Verteilung von Subventionsgeldern zu veranschaulichen, die aus der Auseinandersetzung mit den eben angeführten Argumenten resultierten, gebe

176 Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.6

177 ebd., S.7

178 ebd., S.7

ich hier einen Überblick wie die Stadt Wien und der Staat Österreich als finanzielle Partner auftraten.

As „Wiener Festwochen“ are partly financed by the city the political party in power has considerable influence on the programme and this may lead to tensions.179

Von der Stadt Wien erhielten die Wiener Festwochen folgende Beträge: 180

1998	131.220.000,00	Schilling
1999	141.392.800,00	Schilling
2000	170.000.000,00	Schilling
2001	12.223.570,71	Euro
2002	10.367.115,66	Euro
2003	11.147.957,61	Euro
2004	10.003.633,00	Euro
2005	10.010.832,00	Euro
2006	10.810.832,00	Euro

Der 2001 neu berufene Kulturstadtrat Dr. Andreas Mailath Pokorny bekräftigte im November desselben Jahres das Kulturbudget für 2002 zu erhöhen. Neu war allerdings, dass ab 2002 das Ressort der Wissenschaft in den Bereich der

179 Weiß, Maria, Die Wiener Festwochen im Spannungsfeld von Tourismus und Sponsoring, Diplomarbeit am Fachhochschul-Studiengang für Tourismusmanagement und Freizeitwirtschaft, Krems, 2001, S.4

180 Anmerk.: hierbei handelt es sich um eine Aufzählung der Jahre 1998 – 2006, welche einen Überblick über die durchschnittliche Förderungssummen veranschaulichen soll. Die Wiener Festwochen werden seit ihrer Gründung von der Stadt Wien subventioniert.

Kulturausgaben fällt. Wie der Kunst- und Kulturbericht 2002 demonstriert ist zwar das Gesamtbudget auf rund 162,73 Millionen Euro gestiegen, aber allein für die Wissenschaft wurden einige Millionen Euro aufgewendet. Das Resultat bedeutete eine Kürzung der tatsächlichen Kulturausgaben. Um einen Vergleich zu stellen: unter Peter Marboe, ÖVP-Kulturstadtrat und Mailath-Pokornys Vorgänger, waren die Kulturressourcen 170,54 Millionen Euro für 1999 und für 2000 stolze 171,39 Millionen Euro. Für die Wiener Festwochen bedeutete das: im Jahr 2000 erhielten sie 12,35 Millionen, 2001 12,22 Millionen und 2002 10,37 Millionen (wie schon oben in der Aufstellung gezeigt). Das bedeutet eine Kürzung von knapp 2 Millionen Euro innerhalb von zwei Jahren. ¹⁸¹

Die Kulturförderung des Bundes stellt sich wie folgt dar:

1999	363.364	Euro
2000	5.400.000	Schilling ¹⁸²
2001	5.000.000	Schilling ¹⁸³
2002	348.830	Euro
2003	Streichung der Bundessubventionen	

Der nächste wichtige Punkt der Kulturökonomie sind die

¹⁸¹ Vgl. Trenkler, Thomas, Triste Bilanz im letzten Paradies, Ernüchternd: Wiens Kulturausgaben 2002, In: Der Standard, Printausgabe 02.07.2003, Wien 2003

¹⁸² Betrag entnommen von http://www.parlament.gv.at/PG/DE/XXII/AB/AB_00405/fname_005747.pdf, elektronische Dokument, Anfragebeantwortung des Bundeskanzlers, Die Abgeordneten zum Nationalrat Mag. Muttonen und GenossInnen haben am 9. Mai 2003 unter der Nr. 394/J an mich eine schriftliche parlamentarische Anfrage betreffend Streichung der Bundessubventionen für die Wiener Festwochen gerichtet, Eingelangt am 09.07.2003, letzter Zugriff: 10.06.2008

¹⁸³ ebd., letzter Zugriff: 10.06.2008

5.5. CREATIVE INDUSTRIES

Bei dem Begriff der Creative Industries handelt es sich um ein Schlagwort, das zunehmend in Kultur, Wirtschaft und Politik an Bedeutung gewinnt und über die Interessen der reinen Kulturpolitik hinausgeht. Galten vor einigen Jahrzehnten Kreativität und Wirtschaft als nahezu widersprüchlich, verliert diese Auffassung an Bedeutung.

5.6. SPONSORING

Nicht nur die Technologieanwendung, auch die Organisation von Produktionsabläufen, die geforderte Flexibilität und Selbstorganisationsfähigkeit der Menschen erfährt einen Quantensprung. Was in den USA schon in den siebziger Jahren (Weinshall) und in Österreich (Haiss) mit entsprechender Verzögerung an Überlegungen über den Zusammenhang von Unternehmensführung und Kultur formuliert wurde, wird stetig an Relevanz gewinnen.

Sponsoring hat sich zwar in jüngster Zeit auch in Österreich als eine Form von Werbung eingebürgert [...] mittels Kunstförderung ein spezifisches Image zu gewinnen, ein wenig häufiger dürften innerbetriebliche Motivierung und Identitätsstiftung mit Kunstförderung verbunden sein.¹⁸⁴

Im Jahr 2000 nahm Geldner weiter an, dass die Möglichkeiten der Kunstfinanzierung bei weitem noch nicht ausgeschöpft sind und es besonders auf die Verbesserung in der Vermittlung ankäme.¹⁸⁵

Die Sponsorenleistungen:

¹⁸⁴ Geldner, Norbert, Der Wirtschaftsbereich Kultur und Unterhaltung und seine Rolle im Wiener Arbeitsmarkt, Materialien zu Wirtschaft und Gesellschaft Nr.76, Herausgegeben von der Abteilung Wirtschaftswissenschaft und Statistik der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien (Eigentümer, Verleger, Herausgeber), Wien, 2000, S.48

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S.48

Sponsorausgaben sind dadurch gekennzeichnet, dass für deren steuerliche Anerkennung eine Gegenleistung des/der Gesponserten in Form von Werbeleistungen für den Sponsor gefordert wird.

Für Veranstaltungen kultureller Art gilt nach wie vor der „Sponsorerlass“ aus dem Jahre 1987. Da der Veranstalter/die Veranstalterin meist nur eingeschränkte Möglichkeiten hat, für den Sponsor als Werbeträger (etwa mit Plakaten in der Nähe der Bühne) aufzutreten, wird ein nicht zu strenger Maßstab hinsichtlich der Erbringung der Gegenleistung angelegt. Es soll jedoch eine breite öffentliche Werbewirkung mit der Sponsortätigkeit erzielt werden. So genügt es etwa nicht, dass der Sponsor lediglich im Programmheft genannt wird, vielmehr muss auch in der Firmenwerbung (z. B. Inserat- oder Plakatwerbung) auf die Sponsortätigkeit hingewiesen oder darüber in den Massenmedien redaktionell berichtet werden..¹⁸⁶

Auch für die Wiener Festwochen ist die alternative Möglichkeit der finanziellen Förderung die letzten Jahre immer bedeutender geworden, besonders angesichts des Rückgangs der staatlichen Kulturförderung im Bereich „Festspiele, Festwochen“.

Folgende Formen des Kunst- und Kultursponsoring können unterschieden werden:

- 1. Art der Sponsorleistung: Neben Geldmitteln können ebenso Sachmittel, wie beispielsweise Geräteausstattung oder Dienstleistungen (zum Beispiel technische Unterstützung oder Transportleistungen), als Sponsorleistung angeboten werden.*
- 2. Art der Gegenleistung: Die Geförderten können im Rahmen der Sponsorships selbst aktive Gegenleistungen erbringen oder es dem Unternehmen überlassen, mit dem Sponsorship kommunikative Wirkung erzielen (Duldung).*
- 3. Art des Geförderten: in grober Einteilung lassen sich neben den Künstlern selbst ebenso Kultureinrichtungen (Institutionen) oder Projekte (Veranstaltungen, Wettbewerbe, Aktionen) fördern.¹⁸⁷*

¹⁸⁶ http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx_param_target_is_104973.v.aspx, letzter Zugriff: 25.01.2009

¹⁸⁷ Weiß, Maria, Die Wiener Festwochen im Spannungsfeld von Tourismus und Sponsoring, Diplomarbeit am Fachhochschul-Studiengang für Tourismusmanagement und Freizeitwirtschaft, Krems, 2001, S. 54f

Die Wiener Festwochen hatten 2007 drei Hauptsponsoren: A1 mobilkom, Raiffeisen und Casinos Austria; neben den drei Hauptsponsoren waren noch 21 Sponsoren und Partner aktiv.

Die Erlöse des Sponsoring 2007 wurden auf 1,25 Millionen Euro geschätzt davon wurden 70% der Zahlungen in bar abgegolten. Raiffeisen hat für weitere drei Jahre ihr Engagement als Hauptsponsor verlängert. Die Zusammenarbeit mit den Sponsoren beinhaltete Services und Aktionen für das Festwochenpublikum. Eine weitere Leistung war die gegenseitige werbliche Vermarktung auch im Stadtbild von Wien.

Das Sponsoring kultureller Aktivitäten wird vor allem in einem zukünftigen Europa der kulturellen Vielfalt eine wesentliche Rolle spielen. Unternehmen werden, um konkurrenzfähig zu bleiben, verstärkt ihre Chancen im internationalen Wettbewerb nützen müssen. Durch die verstärkte Nachfrage nach neuen Kunst- und Kulturprodukten seitens des Tourismus wird Sponsoring als neues Finanzierungsinstrument in den nächsten Jahren weiter an Bedeutung gewinnen.¹⁸⁸

188 Stepan, Paul, Intro zur Kulturökonomie, In: div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003, S.11

5.7. DIE WIRTSCHAFTLICHE LEISTUNG DER WIENER FESTWOCHE

5.7.1. EINLEITUNG

Die Förderungen, insbesondere die der Stadt Wien als auch die der anderen Förderer, ermöglichen den Festwochen mit einem sehr großen Budget zu wirtschaften. Leider zeigt ein Bericht des Rechnungshofes, dass die Wiener Festwochen kaufmännische bzw. wirtschaftliche Defizite in der Umsetzung hatten. Der Wahrnehmungsbericht des Rechnungshofes ist aus dem Jahre 1996 und entspricht somit nicht dem wissenschaftlichen Anspruch der Aktualität. Abgesehen davon kann auch dieser Bericht eine Vorstellung geben, die es ermöglicht Arbeitsweisen, Budgetentscheidungen und Personalführung der Wiener Festwochen aufzuzeigen und zu beurteilen. Natürlich ist mir bewusst, dass stringente, konservative Firmenprüfer des Rechnungshofes eine andere Perspektive zu künstlerischen-, kreativen Prozessen- und Produktionen haben. Genauso legitim ist es zu behaupten, dass „kreative Köpfe“ in chaotischen Netzwerken leben und die Kreativität über lästige Bürokratie und Büroarbeit siegt.

Bei meinen intensiven Bemühungen bei der Recherche aktueller kaufmännischer Zahlen konnte ich es bewerkstelligen, mir die Bilanzen der letzten Jahre aus dem Firmenbuch ausdrucken zu lassen. (die ich aus Datenschutzgründen nicht einfüge). Seit der Umwidmung des Vereins Wiener Festwochen in die Wiener Festwochen GmbH. konnten durch die kapitalorientierte Gesellschaftsform, einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung, bessere Strukturen entwickelt werden und die Kennzahlen haben sich eindeutig positiv auf die Bilanzen ausgewirkt. Trotzdem möchte ich auch die Rechnungshofprüfung aus dem Jahr 1996 in meine Arbeit einbauen, denn mit der Verknüpfung dieser beider Informationen kann eine Entwicklung auch in kaufmännischen Belangen aufgezeigt werden.

5.7.2. AUSZÜGE AUS DER RECHNUNGSHOFPRÜFUNG

Der Rechnungshof überprüfte im Oktober und November 1996 den Verein Wiener Festwochen (Wiener Festwochen). Die Prüfungsmittelungen wurden im Juni 1997 den Wiener Festwochen, dem BKA und der Stadt Wien zugeleitet. Zu den August, September und Oktober 1997 eingelangten Stellungnahmen gab der Rechnungshof im Dezember 1997 seine Gegenäußerung ab.¹⁸⁹

Zu Beginn des Berichts der Rechnungshofprüfung wurden allgemeine Belange der Wiener Festwochen geklärt. Dabei handelt es sich um die Aufschlüsselung der Rechtsverhältnisse – des noch damals bestehenden Verein Wiener Festwochen – und dessen Unternehmensgegenstand. Weiters wurden die Organe des Vereins (Kuratorium (Vorstand), der Präsident, Intendant etc.) und die Zielerreichung definiert.

Als Organe der Wiener Festwochen waren teilweise Personen tätig, die gleichzeitig maßgeblich an der Gewährung von Förderungszuwendungen an die Wiener Festwochen mitwirkten.

Nach Ansicht des RH bestanden angesichts der gleichzeitigen Tätigkeit von Personen einerseits als Organe der Wiener Festwochen und andererseits als Vertreter der fördernden Gebietskörperschaften Interessenkollisionen. Die Wiener Festwochen vermochten keine Interessenkollisionen zu erkennen, weil die Ausübung der Funktionen in den Organen ehrenamtlich erfolgte. Der RH entgegnete, seine Bedenken wurde mittlerweile durch die Aufnahme von Unvereinbarkeitsbestimmungen in die Statuten der Wiener Festwochen Rechnung getragen.¹⁹⁰

Die Zielerreichung und die externen Effekte, die die Wiener Festwochen anstreben wurden wie folgt erklärt:

Zweck des Vereines ist die Durchführung kulturell hochwertiger und innovativer Festwochen und Veranstaltungen ähnlicher Art, die geeignet sind, das Ansehen

189 Rechnungshof, Österreich, Wahrnehmungsbericht der Rechnungshofes über die Erfüllung der „Maastricht“-Konvergenzkriterien, Wiener Festwochen, Psychiatrische Versorgung, Unternehmensbeteiligung, Reihe Wien 1998/1 Österreichische Staatsdruckerei, Wien, 1998, S.12

190 ebd., S. 12

der Stadt Wien als Pflegestätte der Kultur zu wahren und zu mehren und damit auch für den Besuch der Stadt im In- und Ausland zu werben.191

Als konkrete Ziele wurden seitens der Wiener Festwochen folgende Argumente vorgebracht: die künstlerische und wirtschaftliche Kompetenz, die Steigerung der Besucher und Einnahmen, die Festigung der Präsenz in Wien, die internationale Tourismusförderung, die Erhöhung der Akzeptanz im In- und Ausland und das Erkennen der Kundenbedürfnisse.

Für den Rechnungshof stellte das Fehlen von quantifizierten Daten ein Problem dar. Auch wenn eine Analyse ergab, dass die Festwochen einen Bekanntheitsgrad von 98% aufweisen konnten und sogar von 51% der Kulturkonsumenten besucht wurden, waren diese Ergebnisse für den Rechnungshof keine ausreichenden Parameter, die Aufschluss über die Bedeutung der Wiener Festwochen für Wirtschaft, Tourismus sowie für Kulturträger und Kulturschaffende haben.

Nach Ansicht der Wiener Festwochen wäre das Medienecho ein wichtiger Gradmesser für die erfolgreiche Bewerbung des Festivals im In- und Ausland. Die Wiener Festwochen würden je Saison Aufträge in Millionenhöhe an heimische Wirtschaftsbetriebe vergeben; Gastronomie und Hotellerie würden im Besonderen von den Wiener Festwochen profitieren. Die Wiener Festwochen würden den Wien-Tourismus beleben und weltweit Werbeträger für die Stadt Wien sein. 192

Der nächste Bereich mit dem sich der Rechnungshof befasste, ist das Rechnungswesen. Hierfür wurden die Förderungsbeiträge die die Festwochen

191 Rechnungshof, Österreich, Wahrnehmungsbericht der Rechnungshofes über die Erfüllung der „Maastricht“-Konvergenzkriterien, Wiener Festwochen, Psychiatrische Versorgung, Unternehmensbeteiligung, Reihe Wien 1998/1 Österreichische Staatsdruckerei, Wien, 1998, S.12

192 ebd., S.13

zur Durchführung des Spielbetriebes und verschiedener Festivals sowie für Investitionen erhielten, herangezogen.¹⁹³

Von den gesamten Subventionen entfielen zirka 92 % - 94 % auf die Stadt Wien, der Rest stammte vom Bund und von Interessensvertretungen. Aufgrund nicht ordnungsgemäßer Buchführung hatten die Wiener Festwochen Bankguthaben von 0,3 Millionen – 23,1 Millionen Schilling und fallweise sogar 90 Millionen Schilling. Weitere Unstimmigkeiten gab es in der Bilanz, da nach diversen Anschaffungen in Millionenhöhe, das Anlagevermögen 5000 Schilling aufwies.

Im Bereich der Auslastung wird es besonders spannend und meiner Meinung nach sind die folgenden Ergebnisse sehr signifikant für die Möglichkeit, Tatsachen in differenzierter Weise zu betrachten und dokumentieren.

Zwischen den Jahren 1993 – 1996 wurde seitens der Wiener Festwochen eine Auslastung von 81 % - 85 % ausgewiesen. 12% - 15 % dieser Karten wurden unentgeltlich ausgegeben.

Eine kleine Rechnung zur Veranschaulichung:

Freikarten	ca. 3400 Karten
Pressekarten	ca. 3200 Karten
Regiekarten	<u>ca. 3000 Karten</u>
Gesamtzahl der Karten	ca. 9600 Karten ¹⁹⁴

Ohne ein mathematisches Genie sein zu müssen, ergibt die Rechnung eine schnelle Lösung. Trotz einer Auslastung von über 80 % liegt das Ergebnis der Erlöse zwischen 58 % und 68 %. Dies ist in der finanziellen Gewichtung sehr entscheidend, da die Freikarten meist aus den höchsten Preiskategorien gewährt werden.

¹⁹³ z.B. 102 Millionen Schilling 1993, 116,1 Millionen Schilling 1994, 96,8 Millionen Schilling 1995, 117,4 Millionen Schilling 1995.

¹⁹⁴ Anmerk.: die Kartenzahl ergeben sich aus Durchschnittswerte der Jahre 1994 und 1996

Ein ganz spezieller Punkt ist die Personalpolitik der Wiener Festwochen. Abgesehen davon, dass die Festwochen nicht in der Lage waren Rückstellungen in Bezug auf Personal zu bilden, sprich Pensions- und Abfertigungsrückstellungen. Ist ein weiteres Vorkommnis von wirklich äußerst interessanter Beschaffenheit. Hierfür zitiere ich den Wahrnehmungsbericht:

Mit der im November 1984 bestellten Intendantin wurde im Oktober 1987 ein neuer Dienstvertrag bis 31. Oktober 1991 abgeschlossen. Für die Tätigkeit wurde ein Gehalt von 87 000 Schilling vierzehnmal jährlich sowie eine Anwartschaft auf einen Ruhebezug vereinbart.

Die Intendantin wurde für die Dauer ihrer Tätigkeit als amtsführende Stadträtin für Kultur (ab Dezember 1987) unter Entfall der Bezüge karenziert und in weiterer Folge von der Generalversammlung zur Präsidentin der Wiener Festwochen gewählt.¹⁹⁵

Nach Ansicht des Rechnungshofes wäre die gleichzeitige Ausübung der Funktionen als Präsidentin und Intendantin der Wiener Festwochen wegen des Zusammentreffens von Dienstgeber- und Dienstnehmereigenschaften unzulässig gewesen.¹⁹⁶

Mit der Bestellung des neuen Intendanten wurde 1991 ein Gehalt von 90 000 Schilling vierzehnmal jährlich vereinbart. Dazu kamen zwei Bereichsleiter die mittels Werkvertrag dem Intendanten in den Sparten Tanz und Musiktheater unterstellt waren. Die Wiener Festwochen mussten somit in den Jahren 1993 – 1996 jährlich zwischen 1,9 Millionen und 2, 5 Millionen Schilling für die künstlerische Leitung aufwenden. Der Rechnungshof empfand des Gehalt des Intendanten als zu großzügig und empfahl bei zukünftigen Verhandlungen sich in Zurückhaltung zu üben.

Um die Gehaltsstruktur der Wiener Festwochen abzuschließen erwähne ich noch die Periode nach 1996.

195 Rechnungshof, Österreich, Wahrnehmungsbericht der Rechnungshofes über die Erfüllung der „Maastricht“-Konvergenzkriterien, Wiener Festwochen, Psychiatrische Versorgung, Unternehmensbeteiligung, Reihe Wien 1998/1 Österreichische Staatsdruckerei, Wien, 1998, S.15

196 ebd., S.15

Als Nachfolger von Klaus Bachler wurden mittels Werkverträgen drei eigenverantwortliche Bereichsleiter für Schauspiel, Musiktheater und Tanz betraut.

Die Leiterin des Bereiches Tanz wurde für 1997 bis 2000 zu einem Honorar von insgesamt 2,2 Mill S sowie Spesenersatz verpflichtet.

Der Bereichsleiter für Musik wurde für 1996 bis 1999 zu einem jährlichen Honorar von 0,5 Mill S verpflichtet

Der Bereichsleiter für Schauspiel hat von 1998 bis 2000 jährlich drei Theaterprojekte zu realisieren, mindestens zwei eigene Inszenierungen herauszubringen sowie die Wiener Festwochen künstlerisch zu beraten. Als Honorar wurden 4,6 Mill S vereinbart, eigene Inszenierungen sollen mit jeweils 0,7 Mill S abgegolten werden. Weiters wurde für den Vertragszeitraum ein Spesenkonto von 1,4 Mill S eingeräumt.¹⁹⁷

Für jede Produktion wurde dem künstlerischen Leiter für Schauspiel ein Rahmenbudget von 3 Millionen Schilling zugesichert, diese durch Einsparungen bei einer anderen Produktion auch noch erhöht werden konnte. Im Bereich des Verwaltungspersonals ist nur die besonders hohe Anzahl an Überstunden zu erwähnen. 1996 waren es insgesamt 4200 Überstunden.

Der Rechnungshof berechnete den Eigendeckungsgrad der Wiener Festwochen. Der sich im Zeitraum 1993 – 1996 zwischen 22 % - 32 % bewegte. Die Wiener Festwochen schnitten mit diesem Ergebnis im nationalen Vergleich am schlechtesten ab. Zurückzuführen ist es auf die geringen Sitzplatzkapazitäten, die Anzahl an Produktionen und die Kartenpreise.

Hier besteht ein wesentlicher Unterschied in der Wahrnehmung und Perspektive des Rechnungshofes, denn die Wiener Festwochen verfolgen in dieser Angelegenheit ein völlig anderes Ziel und deshalb kann man die Wiener Festwochen nicht mit den Salzburger Festspielen, die auf ein elitäres und „hochpreisige-Karten-kaufendes“ Publikum setzen, vergleichen.

Der Rechnungshof entgegnete:

¹⁹⁷ Rechnungshof, Österreich, Wahrnehmungsbericht der Rechnungshofes über die Erfüllung der „Maastricht“-Konvergenzkriterien, Wiener Festwochen, Psychiatrische Versorgung, Unternehmensbeteiligung, Reihe Wien 1998/1 Österreichische Staatsdruckerei, Wien, 1998, S.17

Der errechnete Eigendeckungsgrad entspreche im wesentlichen dem eines Mehrspartentheaters einer Landeshauptstadt, wobei zu berücksichtigen war, dass die Wiener Festwochen keinen Ganzjahresbetrieb führten, über kein ständig beschäftigtes technisches Personal verfügten und nicht die vollen Herstellungskosten der Produktionen zu tragen hatten.¹⁹⁸

Der Rechnungshof prüfte ebenso die einzelnen Vorstellungen der Wiener Festwochen und berechnete die Zuschüsse, die pro Besucher geleistet werden mussten. Weitere Untersuchungsgegenstände waren die Programm- und Festwochenkataloge und die Nutzung der Spielorte im Besonderen das Theater an der Wien.

Die Rechnungshofprüfung zeigt, dass es für die Festwochen wichtig sein sollte nicht nur ihr Programm sondern auch ihre kaufmännische Struktur zu hinterfragen. Vielleicht war dieser Wahrnehmungsbericht auch der ausschlaggebende Punkt die Verwaltung und die Gesellschaftsform zu ändern.

.

198 Rechnungshof, Österreich, Wahrnehmungsbericht der Rechnungshofes über die Erfüllung der „Maastricht“-Konvergenzkriterien, Wiener Festwochen, Psychiatrische Versorgung, Unternehmensbeteiligung, Reihe Wien 1998/1 Österreichische Staatsdruckerei, Wien, 1998,S.18

6. RESÜMEE

„Zwischen Tradition und Spiegelung wirtschaftlicher und politischer Tendenzen die Wiener Festwochen“ - der Titel meiner Arbeit ist genauso komplex wie die Wiener Festwochen selbst und verbindet Bereiche die in unserer Gesellschaft große Bedeutung haben. Für einen staatlichen Betrieb haben die Themen Politik und Tradition wahrscheinlich immer schon eine besondere Rolle gespielt, jedoch neu ist der Stellenwert der Wirtschaft, seitdem versucht wird Kultur in einen ökonomischen Kontext zu stellen. Für mich war das Zusammenspiel dieser drei sehr unterschiedlichen Bereiche die jedoch sehr stark miteinander verknüpft sind und in einer Wechselbeziehung stehen, sehr interessant und deshalb habe ich versucht einen Überblick über die Geschichte der Wiener Festwochen, die Entwicklung der Politik und die Rolle der wirtschaftlichen Einflüsse wiederzugeben.

Österreich schmückt sich gerne mit seiner positiven Darstellung der Geschichte, nämlich vorwiegend der Pflege der kulturellen Tradition, durch Personen wie Mozart, Nestroy, Sissi oder mystifizierende Institutionen wie das Burgtheater uvm. Im Bereich der Festivals gibt es vor allem zwei Erwähnenswerte: die Wiener Festwochen und die Salzburger Festspiele. Die Wiener Festwochen haben nach mittlerweile 57-jährigem Bestehen ihre eigene Tradition geschaffen. In ihrem Gründungsjahr 1951, wurden die Festwochen Symbol des Wiederaufbaus und der Regeneration des kulturellen Lebens in Wien und dienten der Repräsentation im In- und Ausland. Im Lauf ihrer Geschichte wurden bestehende Funktionen zur Tradition und neue Funktionen, wie der österreichische Austragungsort der innovativen performativen Programmatik mit klassischer Verwurzelung etabliert. Im Jahrzehnt der Befreiung von Kleinkarriertheit der 70er, schafften die Wiener Festwochen Raum für Avantgarde und somit gelang es ihnen ihr Programm von Jahr zu Jahr zu mehren, und daraus Tradition zu machen.

Der wichtigste Wegbegleiter war die Stadt Wien, sei es als Austragungsort, als Behörde oder als Subventionsgeber. Damit möchte ich sagen, dass die Festwochen eng mit ihrer Stadt verbunden sind, und im Leben der Wiener Bevölkerung und im Theaterjahreskalender stark verwurzelt sind. Die Festwochen sind meines Erachtens, nach Vollendung dieser Arbeit, keine Staatsangelegenheit mehr. Die Bundespolitik sieht sie mehr als Enklave in der österreichischen Theaterlandschaft – die Begründung des Bundessubventionsentzuges scheint mir als signifikant, „die Wiener Festwochen ein vornehmlich Wiener Festival“, obwohl sie für die internationale kulturelle Identitätsgebung Österreichs maßgebend beteiligt sind. Die Wiener Stadtpolitik spielt dafür eine umso größere Rolle der Wiener Festwochen – nämlich als Partner in sämtlichen Belangen. Besonders eng verbunden waren die Festwochen und die Stadtpolitik in der Zeit von Ursula Pasterk. Die Kulturstadträte der Stadt Wien hatten immer eine wichtige Funktion bei den Festwochen: Mandl der sie mit initiierte, Helmut Zilk der sie sehr beeinflusste oder Mailath-Pokorny, der momentan um die Zusammenarbeit mit den Festwochen bemüht ist.

Die Komponente der privatwirtschaftlichen Kulturförderung, das Sponsoring, hat erst in den letzten beiden Jahrzehnten einen wichtigen Stellenwert eingenommen. Durch das große Medienecho, die hohen Besucherzahlen und das Image, das die Wiener Festwochen vermitteln, gelang es, für wirtschaftliche Unternehmungen sehr attraktiv zu sein. Die Verbindung von privatwirtschaftlichen Interessen und die Interessen der Festwochen stellt eine Symbiose dar. In einer Zeit der immer größeren Konkurrenz, durch andere Festivals oder dem generell wachsenden Freizeitangebots, ermöglichen Sponsoringeinnahmen den Wiener Festwochen eine höhere Flexibilität. Den Wirtschaftsbetrieben hingegen dienen der Imagetransfer und die Möglichkeit, die Wiener Festwochen als Werbeplattform zu nutzen.

Abschließend kann ich behaupten, dass Politik, Wirtschaft und die Wiener Festwochen in einer grundsätzlich positiven Beziehung zueinander stehen. Die Politik unterstützt die Wiener Festwochen bei der Umsetzung ihres Festivals und greift nicht in die Programmatik des Betriebes ein. Das

Verhältnis zur Wirtschaft ist bipolar. Einerseits profitieren wirtschaftliche Unternehmen und die Festwochen voneinander. Andererseits, wenn man die kulturellen Leistungen wirtschaftlich auszuwerten versucht, kann es zu differenzierten Meinungen kommen, da der Mehrwert den ein solches Festival aufweist, rechnerisch nicht messbar ist.

7. ABSTRACT

Meine Arbeit gibt einen Überblick über die Entwicklung der Wiener Festwochen. Dabei werden drei Untersuchungsgegenstände in Kontext der Wiener Festwochen gestellt: Tradition, Politik und Wirtschaft. Der erste Abschnitt zeigt die Geschichte des Festivals von der Entstehung und Gründung bis in die Jetztzeit. In den einzelnen Abschnitten wird das Festival programmkonzeptionell untersucht d.h. es wird versucht die Intentionen der Programmverantwortlichen wiederzugeben.

Der nächste Abschnitt befasst sich mit dem politischen Hintergrund während der Geschichte der Wiener Festwochen. Von einer einleitenden Definition staatlicher Kulturpolitik werden nach und nach die Regierungsperioden und ihre Programme untersucht. Dabei handelt es sich vorrangig um kulturpolitische Maßnahmen und Entscheidungen. „Subvention“ ist ein wichtiges Schlagwort in diesem Zusammenhang, da mit staatlichen Förderungsmitteln politisch entschieden wird, welche Institutionen unterstützt werden können.

Das letzte große Kapitel versucht einen Bogen zwischen Wirtschaft und Kultur zu spannen. Dabei werden Fragen wie: Wo liegt der Zusammenhang zwischen Kultur und Wirtschaft?, oder welche Bedeutung hat Kulturökonomie?, oder welche Beweggründe gibt es für Subventionierung?, beantwortet. Weiters wird die wirtschaftliche Eigenleistung der Wiener Festwochen behandelt.

8. BIBLIOGRAFIE:

- Birbaumer, Ulf (Red.), Wiener Festwochen, Theater der offenen Form, Multi-Media-Theater, Puppentheater, Schubertjubiläum, Almanach der Wiener Festwochen 1971, Jugend und Volk Wien – München, 1971
- Brauneck, Manfred (Hg.) Gérard Schneilin (Hg.), unter Mitarbeit von Wolfgang Beck, Theaterlexikon I, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, rowohlt's enzyklopädie, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2007
- Brauneck, Manfred, Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters, Fünfter Band, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar, 2007
- Hg] Bundeskanzleramt, Kunstsektion, Kultur/Politik, Kulturverwaltung in Österreich, Österreichische Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalyse, Wien, 1998
- div. Autoren, Bedeutung als Ware: Kultur und Ökonomie, Caterina Krüger, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Carmen Mörsch, Matthias Pfister, Christine Resch, Joost Smiers, Paul Stepan, Heinz Steinert, Tasos Zembylas, In: Kurswechsel, Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, Heft 4, 2003, Sonderzahl VerlagsgesmbH, Wien, 2003
- div. Autoren, Urbane Kulturpolitik im Lichte der europäischen Integration, Österreichische Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen, Veronika Ratzenböck (Hg.), Christina Höfferer, Maria Stummvoll (Red.), Veranstaltung der Wiener Konferenz Am 27./28. Nov. 1998, Wien, 1999
- div. Autoren, Wiener Festwochen (Hg.), Wiener Festwochen 1992-1996, 5 Jahre europäische Theaterarbeit, Intendanz Klaus Bachler, Wiener Festwochen, Wien, 1996
- Eder, Simon Maximilian, Das Konzept der Creative Industries, Entwicklungen und Tendenzen in Österreich, Dipl.Arb., Wien, 2007

- Fürle, Brigitte, In: Big Motion '90 – Theater der Gegenwart, Programmheft, Wiener Festwochen [Hg.], Fürle, Brigitte [Red.], Wien, 1990
- Geldner, Norbert, Der Wirtschaftsbereich Kultur und Unterhaltung und seine Rolle im Wiener Arbeitsmarkt, Materialien zu Wirtschaft und Gesellschaft Nr.76, Herausgegeben von der Abteilung Wirtschaftswissenschaft und Statistik der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien (Eigentümer, Verleger, Herausgeber), Wien, 2000
- Haider-Pregler, Hilde; Rössler, Peter (Hg), Zeit der Befreiung, Wiener Theater nach 1945, Picus Verlag, Wien, 1997
- Häfele, Eva; Lehner, Andrea; Ratzenböck, Veronika: Die wirtschaftliche Bedeutung von Kultur und Creative Industries: Wien im Städtevergleich mit Barcelona, Berlin, London, Mailand und Paris. Im Auftrag von: Stadt Wien, Magistratsabteilung 27 EU-Strategie und Wirtschaftsentwicklung. Österreichische Kulturdokumentation. internationales Archiv für Kulturanalysen. Wien, 2005
- Holzer, Amelie (Hg.), Das 10 Groschen Programm der Theaterwelt, Zeitschrift für Theater, Kunst, Tanz und Film, Nr.7, Wien 1934
- Hofecker, Franz-Otto; Tschmuck, Peter: Bericht zur Kulturfinanzierung des Bundes 2003. Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst. Wien, 2004
- Kabacinski, Linda, Kultursponsoring als Element der Corporate Identity und internes Kommunikationsinstrument zur Mitarbeitermotivation, Diplomarbeit, Wien, 2007
- Kerschbaumer, Gert, Müller, Karl, Begnadet für das Schöne: der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne, Beiträge zur Kulturwissenschaft und Kulturpolitik, Band 2, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien, 1992
- Knapp, Marion, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation, Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945; In: Politik und Demokratie; Hg. Kramer Helmut und Kreisky Eva, Peter Lang Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005

- Königsberg, Edith, Das Neue Theater in der Scala, In: Wiener Tagebuch, Nr.1, Verein „Freunde des Wiener Tagesbuchs“, Wien, 1981
- Kropelj, Sabine, Ohne Göd ka Musi, Kunstsporing, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper, Dissertation, Wien, 2006
- Lutz, Christina Maria, Kultursponsoring, Erfolgskriterien einer Konzeption für Wirtschaftsunternehmen, Diplomarbeit, Wien, 2003
- Rechnungshof, Österreich, Wahrnehmungsbericht der Rechnungshofes über die Erfüllung der „Maastricht“-Konvergenzkriterien, Wiener Festwochen, Psychiatrische Versorgung, Unternehmensbeteiligung, Reihe Wien 1998/1 Österreichische Staatsdruckerei, Wien, 1998
- [Red.] Awecker, Maria, Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Hg. Wiener Festwochen, Residenz Verlag, Salzburg Frankfurt am Main Wien, 2001
- [Red.] Awecker, Maria, Barta, Edith, Fürle, Brigitte, Wäger, Elisabeth, Programm Wiener Festwochen 1994, Hg, Wiener Festwochen für den Inhalt verantwortlich: Klaus Bachler, Agnes-Werk Geyer + Reisser, Wien, 1994
- [Red.] Awecker, Maria, Barta, Edith, Fürle, Brigitte, Wäger, Elisabeth, Programm Wiener Festwochen 1992, Hg, Wiener Festwochen für den Inhalt verantwortlich: Klaus Bachler, Agnes-Werk Geyer + Reisser, Wien, 1992
- [Red.] Awecker, Maria, Barta, Edith, Fürle, Brigitte, Wäger, Elisabeth, Programm Wiener Festwochen 1995, Hg, Wiener Festwochen für den Inhalt verantwortlich: Klaus Bachler, Agnes-Werk Geyer + Reisser, Wien, 1995
- Schneider, Wilfried, Moser, Reinhard, Freese, Heidemarie, Schaur, Erwin, Marketing und internationale Geschäftstätigkeit mit Fallstudien, Manz Verlag Schulbuch, Wien, 1998
- Straßl, Karl Gerhard, Kulturpolitik des Bundes, Die kulturpolitische Situation in Österreich im Spannungsfeld zwischen Gestalten und Verwalten, Studien zur politischen Wirklichkeit, Braumüller, Wien, 2001

- Wagner, Christoph, Urbane Kulturarbeit als Entwurf eines neuen Kultur- und Arbeitsverständnisses von Kulturverwaltung im städtischen Raum, Vom Fallbeispiel der Wiener Kulturverwaltung über theoretische Erläuterungen zu Gedanken bezüglich der Situation in St. Pölten, Dipl. Arb., Wien, 2000
- Wagner, Regina, Die Eigenproduktionen der Wiener Festwochen, Diplomarbeit, Wien, 1989
- Weiß, Maria, Die Wiener Festwochen im Spannungsfeld von Tourismus und Sponsoring, Diplomarbeit am Fachhochschul-Studiengang für Tourismusmanagement und Freizeitwirtschaft, Krems, 2001

ZEITUNGSARTIKEL:

- Kathrein, Karin, Tradition ist Weitergabe des Feuers, Gespräch mit dem Intendanten der Wiener Festwochen Klaus Bachler, In: Die Bühne, Ausgabe Mai 92, André Heller für den Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1992
- Lohs, Lothar, Am Puls der Zeit, Hoppla, wir leben, die Avantgarde-Reihe der Wiener Festwochen, präsentiert zeitgenössisches Theater zum Thema Überleben, In: Die Bühne, Ausgabe 5/95, Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1995
- Mayer, Norbert, Zwischen Beamten und Schaustellern, Im Bildungsministerium sind Kunst und Kultur präziöse Anhängsel. Sie wären ein eigenes Ressort wert, In: Die Presse, Printausgabe 04.06.2007 auf <http://diepresse.com/home/meinung/kommentare/leitartikel/308128/index.do?from=suche.intern.portal>
- o.a., Neue Heimaten – Neue Fremde, Theater bei den Wiener Festwochen; In: Die Bühne, Ausgabe Mai 91, André Heller für den Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1991
- o.a., Mein Herz ist zerfallen, Zu den Festwochenreihen „Zeit/Schnitte“ und „Big Motion“, In: Die Bühne, Ausgabe Juni 93, André Heller für den Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1993

- o.a., Klingende Namen, Die Wiener Festwochen '94 (6.Mai bis 12- Juni) stehen unter dem Hauptthema „Realismus“ mit dem Autorenschwerpunkt Ibsen, In: Die Bühne, Ausgabe 4/94, Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1994
- o.a.; Wiener Festwochen, Besucherbefragung 2007, Studie Nr. 3428/07 Juni 2007, Integral Markt- und Meinungsforschung, Wien, 2007
- Perthold, Sabine, Innovation von den Rändern, Zeitgenössisches spartenübergreifendes Theater auf neuen Wegen bieten die beiden Programmschienen Zeit/Schnitte in der Remise und Herzlichst, die Liebe im Museumsquartier, In: Die Bühne, Ausgabe 5/94, Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1994
- Trenkler, Thomas, Triste Bilanz im letzten Paradies, Ernüchternd: Wiens Kulturausgaben 2002, In: Der Standard, Printausgabe 02.07.2003, Wien 2003
- Zimmermann, Peter, Apocalypse now ..., In: Die Bühne, Ausgabe Mai 93, André Heller für den Wiener Bühnenverein, Orac Zeitschriftenverlag Ges.m.b.H, Wien 1993

INTERNET:

<http://www.magwien.gv.at/ma53/45jahre/1951/0151.htm>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.festwochen.at/>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.newcrownedhope.org/>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.spoe.at/online/page.php?P=10211>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht1998.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht1999.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2000.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2001a.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderungen2001.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2002b.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2003a.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2003b.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2004b.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2005b.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2006c.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2007.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.diezuk.at/online/page.php?P=10328>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wienweb.at>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://aeiou.icm.tugraz.at/aeiou.encyclop.w/w578488.htm>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/leitbild-theaterreform.pdf>

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://derstandard.at/text/?id=3384067>

letzter Zugriff: 25.01.2009

http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx_param_target_is_104973.v.aspx

letzter Zugriff: 25.01.2009

http://www.parlament.gv.at/PG/DE/XXII/AB/AB_00405/fname_005747.pdf

letzter Zugriff: 25.01.2009

<http://www.economag.de/magazin/2008/11/163+Erfolgreicher+Prototyp>

letzter Zugriff: 29.01.2009

[http://www.politiklernen.at/politiklernen/resources/oldbin/_data/misc/Roland S tocker zeitungsanalyse jelinek.pdf](http://www.politiklernen.at/politiklernen/resources/oldbin/_data/misc/Roland_S tocker_zeitungsanalyse_jelinek.pdf)

letzter Zugriff: 27.01.2009

<http://www.bmukk.gv.at/ministerium/index.xml>

letzter Zugriff: 25.01.2009

9. CURRICULUM VITAE

Name Christoph Trimmel
Geburtsdatum/–ort: 02. Mai 1981 in Stockerau
Nationalität: Österreich

Studium:

Nov. 2002 – Feb. 2009 **Theater-, Film- und Medienwissenschaft**
Schwerpunkte aus anderen
Studienrichtungen:
Publizistik und Kommunikationswissenschaft
Kulturwissenschaft und Cultural Studies

Schulische Ausbildung:

1995 – 2000 Bundeshandelsakademie in Korneuburg
Schwerpunkt Marketing
Reifeprüfung am 15.06.2000
1991 – 1995 Musikhauptschule in Korneuburg
1987 – 1991 Volksschule in Leobendorf

Berufstätigkeit und Praktikumserfahrung:

08/2008 – 09/2008 Junior Referent bei **Raiffeisen Leasing** im
Bereich Service Kfz und Mobilien
05/2008 – 07/2008 Event Airport Transport Coordinator bei der
Uefa Euro2008SA

11/2006 – 04/2007	Hospitant im Volkstheater Wien Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Seit 10/2005 – 03/2008	Junior Referent bei Raiffeisen Leasing im Bereich Service Kfz und Mobilien
09/2005	Praktikum bei Raiffeisen Leasing
09/2004 – 10/2005	Selbstständige Künstlerbetreuung
05/2004 – 06/2005	Buchhaltung und Verkauf Trafik Oswald
2003	div. Jobs in der Gastronomie
09/2002	Urlaubsvertretung im Bereich Einkauf bei der ÖAF Gräf&Stift AG
06/2001 – 05/2002	Zivildienst als Betreuer in einem Behindertenwohnheim (Verein der Behindertenhilfe Korneuburg)
10/2000 – 05/2001	Einkäufer bei der ÖAF Gräf&Stift AG
09/2000	Callcenter Agent bei Tele2
08/1998 Waffelmaschinen	Ferialpraxis bei Franz Haas im Bereich Buchhaltung