



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Aufführungsformat Festival unter besonderer
Berücksichtigung der Neuen Musik in Österreich“

Verfasserin

Elisabeth Kriechbaumer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die zur Entstehung dieser Diplomarbeit beigetragen haben.

Zunächst möchte ich mich bei Univ.-Prof. Dr. Michele Calella für seine Geduld und die hilfreichen Ratschläge bei der Betreuung meiner Diplomarbeit bedanken.

Ein großes Dankeschön gebührt auch meinen Eltern Margarete und Johann, die während meiner Studienzzeit immer hinter mir standen und mich bisher in allen Lebenslagen unterstützten.

Auch meinen lieben Studienkolleginnen und Freundinnen Kathi, Maria und Marlies sowie Lisa und Katharina gebührt ein großer Dank. Sie sind mir immer mit offenen Ohren und hilfreichen Antworten zur Seite gestanden und haben den Entstehungsprozess dieser Arbeit, ob in Form von wertvollen Diskussionen, fachlichen Anregungen oder durch sorgfältiges Korrekturlesen, geprägt und mich stets mental unterstützt.

Ich bedanke mich auch von ganzem Herzen bei Christoph, der immer die perfekten Antworten auf meine Fragen auf Lager hatte und sowohl als Studienkollege als auch als Freund mit seiner konstruktiven Kritik zum Entstehen dieser Arbeit beitrug.

Inhaltsverzeichnis

<i>Danksagung</i>	i
1 Einleitung	1
2 Das Aufführungsformat (Musik-) Festival	4
2.1 Begriffsdefinition „Festival“ bzw. „Festspiel“	4
2.2 Zur Geschichte des Musikfestivals	7
2.2.1 Musikfestivals im 19. und 20. Jahrhundert.....	7
2.2.2 Beispiele wichtiger Festspiele im deutschsprachigen Raum	10
2.2.2.1 Bayreuth – Richard Wagner und seine Festspielidee.....	10
2.2.2.2 Die Salzburger Festspiele	12
2.2.2.3 Die Wiener Festwochen.....	15
2.3. Zum Phänomen Festival – ein erstes Fazit.....	18
3 Neue Musik und Festival	20
3.1 Zum Begriff Neue Musik.....	20
3.2 Zur Rolle der Neuen Musik im Festivalbetrieb.....	22
3.3 Festivaltypen.....	23
3.4 Wichtige Institutionen in der Geschichte Neuer Musik-Festivals.....	26
3.4.1 Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen.....	27
3.4.2 Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM).....	27
3.4.3 Die Donaueschinger Musiktage.....	30
3.4.4 Die Darmstädter Ferienkurse.....	33
3.5 Fazit.....	35
4 Aufführungskontext	36
4.1 Zum Wandel des Konzertwesens	36
4.2 Rahmenbedingungen und Programmgestaltung	44
4.2.1 Zur Entwicklung der Konzertstätten.....	44
4.2.2 Neue Rahmenbedingungen und Aufführungskonzepte.....	46
4.3 Kultur- und Musikvermittlung	52
4.4 Publikum und Szene.....	56
4.5 Kulturpolitik und Kulturwirtschaft.....	64

4.6 Fazit – „Der Trend zum Event“	70
5 Festivallandschaft Österreich	71
5.1 Zur Lage der Festivals in Österreich.....	71
5.2 Konkrete Beispiele für Festivals Neuer Musik in Österreich.....	72
5.2.1 Wien Modern – Das Festival für Musik der Gegenwart.....	73
5.2.2 Klangspuren Schwaz Tirol – Festival zeitgenössischer Musik.....	76
5.2.3 Arcana – Festival für Neue Musik	79
5.3 Fazit.....	82
6 Conclusio und Ausblick	84
Quellenverzeichnis.....	87
Literaturangaben.....	87
Programmkataloge.....	95
Onlinequellen und weiterführende Links.....	96
Abbildungsverzeichnis.....	98
Abstract.....	99
Lebenslauf.....	100

1 Einleitung

Gegenstand dieser Arbeit ist das Aufführungsformat Festival und seine Bedeutung in der Neuen Musik, speziell in Österreich. Bereits hier soll darauf hingewiesen sein, dass die Begriffe Festival und Festspiel in der Arbeit gleichbedeutend gemeint sind. Eine nähere Ausführung zur Begriffsdefinition erfolgt im Kapitel 2.1.

Zur Entstehung der Themenwahl

Die erste Idee zur Wahl des Themas entstand durch ein Praktikum beim *Arcana Festival* für Neue Musik in St. Gallen im Gesäuse, Steiermark, im Sommer 2010, das im Zuge einer Lehrveranstaltung am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien angeboten wurde. Geleitet und gestaltet wurde die Lehrveranstaltung von Peter Oswald, dem Intendanten des *Arcana Festivals*, der, vorbereitend auf das Praktikum, seine Ideen zur Entstehung und die Konzepte zur Umsetzung des Festivals im Rahmen der wöchentlichen Lehrveranstaltung mit den Studierenden teilte und Einführungen in die thematischen Schwerpunkte gab. Das von 28. Juli bis 08. August 2010 durchgeführte Praktikum umfasste u.a. die Arbeit in den Bereichen Künstlerbetreuung und Veranstaltungsorganisation sowie Mithilfe bei den Vermittlungsprojekten, einer Ausstellung und eines Symposiums im Zuge des Festivals. Dadurch wurden besonders gute Einblicke in die Abläufe und Hintergründe des Festivals gegeben. Das Miterleben beinahe aller Konzerte und Projekte, die in dessen Rahmen veranstaltet wurden, förderte eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Neue Musik und inspirierte zum Verfassen dieser Arbeit.

Thema und Ziel der Arbeit

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, einen Einblick in die Entstehung und Entwicklung des Aufführungsformates Festival zu geben, wichtige und charakteristische Elemente im Bezug auf seine Aufführungspraxis aufzuzeigen und einen Überblick über die Lage der Neuen Musik in Österreich zu geben. Dabei soll auf folgende Fragen eingegangen werden: Wie ist das Aufführungsformat Festival entstanden und wie hat es sich etabliert? Warum zeichnet sich das Format Festival aus und woran liegt seine Beliebtheit? Welche Trends verbergen sich im Rahmen des Aufführungskontextes? Welche Festivals für Neue Musik gibt es in Österreich und was zeichnet diese aus? Und schlussendlich die Kernfrage: Warum eignet es sich besonders gut im Zusammenhang mit zeitgenössischer Musik?

Quellenlage

Aus den Literaturrecherchen ging hervor, dass sich die Fülle der Publikationen dezidiert zu dem Thema „Neue Musik und Festival“ in Grenzen hält und sich die in der vorliegenden Diplomarbeit verwendete Literatur zu einem großen Teil aus Texten in Fachzeitschriften zusammensetzt. Viele Erträge gingen aus Artikeln, u.a. aus der *Österreichischen Musikzeitschrift (ÖMZ)*, hervor, deren Inhalte in erster Linie für die Beschreibungen der aktuellen Thematiken und Lagen verwendet wurden.

In den ersten beiden Kapiteln „Das Aufführungsformat (Musik-)Festival“ und „Neue Musik und Festival“ wurden hauptsächlich Publikationen, wie etwa *Neue Musik und Festival. Studien zur Wertungsforschung*, herausgegeben von Otto Kolleritsch im Jahr 1973 oder *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart* von Uwe Schultz 1988 herausgegeben sowie zahlreiche Werke speziell zu Thematiken wie klassische und traditionelle Festspiele, verwendet.

Für das vierte Kapitel „Aufführungskontext“ war die Publikation *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, 2011 herausgegeben von Martin Tröndle sehr zentral und beleuchtete das Thema anhand sehr aktueller Ansichten und Methoden.

Im letzten Kapitel „Festivallandschaft in Österreich“ waren Quellen wie Websites und Programmbücher der einzelnen beschriebenen Festivals eine gute Basis für umfassende Beschreibungen.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit beginnt im Kapitel „Das Aufführungsformat (Musik-) Festival“ mit einer Definition der Begriffe „Festival“ und „Festspiel“ und widmet sich des Weiteren der Geschichte des Musikfestivals. Dabei werden in erster Linie die Entwicklungen ausgehend vom 19. Jahrhundert in den Mittelpunkt gestellt sowie auch wichtige Festspiele im deutschsprachigen Raum (die *Bayreuther Festspiele*, die *Salzburger Festspiele* sowie die *Wiener Festwochen*) in ihrer Entstehung und Wirkung näher geschildert.

Das zweite Kapitel befasst sich konkret mit dem Genre der Neuen Musik im Zusammenhang mit dem Festival. Nach einer kurzen Begriffserklärung der Neuen bzw. zeitgenössischen Musik und einem Versuch zur Abhandlung ihrer Problematik, wird die Rolle der Neuen Musik im Festivalbetrieb diskutiert und eine grobe Typisierung von Festivals durchgenommen. Im weiteren Verlauf sind bedeutsame Institutionen näher

geschildert, die in ihrer prägenden Rolle Aufschluss über bedeutende Entwicklungen in der Neuen Musik geben.

Das Kapitel „Aufführungskontext“ ist besonders umfangreich, da eine genauere Ausführung der Entwicklung des Konzertwesens und der damit einhergehenden Entstehungen wichtiger Rahmenbedingungen für das Festival als besonders nützlich zum besseren Verständnis des Themas erscheint. Des Weiteren wird Stellung zu wichtigen Elementen wie Musikvermittlung, Kulturpolitik aber auch Publikum und Szene, die bei Festivals und in der Neuen Musik von Bedeutung sind, bezogen. Hier kristallisiert sich auch stark der Trend zur „Eventisierung“ heraus, der ein häufig beobachtbares Phänomen im Zusammenhang mit Festivals darstellt.

Das Kapitel 5 widmet sich der Festivallandschaft in Österreich, schildert aktuelle Situationen und geht infolgedessen näher auf drei ausgewählte Beispiele (*Wien Modern*, die *Klangspuren* in Schwaz/Tirol sowie das *Arcana Festival* St. Gallen/Gesäuse) ein. Hier sollen Schwerpunkte, Aufführungskonzepte und Trends dargestellt werden und in einem Fazit miteinander verglichen werden.

Im abschließenden Kapitel werden die wichtigsten Erträge und Informationen der vorliegenden Diplomarbeit zusammengefasst, stichhaltige Faktoren diskutiert und ein Ausblick auf eine mögliche Zukunft der Neuen Musik-Festivals gegeben.

Bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, meint die gewählte Formulierung beide Geschlechter; auch wenn aus Gründen leichterer Lesbarkeit die männliche Form verwendet wurde.

2 Das Aufführungsformat (Musik-) Festival

2.1 Begriffsdefinition „Festival“ bzw. „Festspiel“

Mit den Bezeichnungen „Festspiel“ oder „Musikfest“, im Englischen und Französischen sowie meist auch im Deutschen „Festival“ genannt, werden Veranstaltungen benannt, die mehrere Tage bis Wochen dauern, zumeist periodisch wiederkehren und durch die Qualität der teilnehmenden Künstler und Aufführungen gekennzeichnet sind.¹ Die des Weiteren angeführten Charakteristika sollen diesen kurzen, unverbindlichen Definitionsversuch ergänzen und die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale dieser Aufführungsart etwas genauer darlegen.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass in vielen Lexika in erster Linie der Begriff „Festspiel“ als Hauptschlagwort zu finden ist, wobei aber die Begriffe „Festspiel“, „Musikfest“ und „Festival“ meist mit den gleichen Charakteristika gekennzeichnet sind. Diese Begrifflichkeiten sollen auch in der vorliegenden Arbeit als weitestgehend synonym zu verstehen sein.

Als lexikalische Basisdefinition wird das Festspiel als eine *„periodisch wiederkehrende Folge von Veranstaltungen, bei der Bühnen- oder Musikstücke oder Filme aufgeführt werden (Festival)“*² bezeichnet; das Musikfestspiel wird mit dem Zusatz *„Veranstaltung von festl. Tagen oder Wochen zur Pflege von Oper, Konzert oder Tanz, um mit bedeutenden Interpreten exemplar. Aufführungen von hoher künstler. Qualität darzubieten [...]“*³ definiert.

Laut einer weiteren Definition, und zwar jener der europäischen Vereinigung der Musikfestspiele, ist ein Festspiel

„[...] zunächst eine festliche Begebenheit, eine Gesamtheit künstlerischer Darbietungen, die sich über das Niveau der gewöhnlichen Programme erheben, um das Niveau der außerordentlichen Feierlichkeit an einem dazu auserwählten Ort zu erreichen, deren intensiver Glanz nur für eine kurze Dauer aufrechterhalten werden kann. Dieser Charakter einer Ausnahme ist nicht nur durch die hohe Qualität der aufgeführten Werke (sowohl

¹ vgl. Schaal, 1997, Sp. 1291.

² Brockhaus – Die Enzyklopädie, Bd. 7, 1996, S. 243.

³ Brockhaus – Die Enzyklopädie, Bd. 15, 1996, S. 270.

klassischer als auch experimenteller Musik) oder dem Streben nach Vollkommenheit der Aufführung bestimmt; es gilt auch eine besondere Atmosphäre zu schaffen, zu der die Landschaft, der Geist einer Stadt, das Interesse ihrer Einwohner und die kulturelle Tradition einer Gegend das ihre beitragen.“⁴

Diese hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der Definitions-Problematik von Festspielen vorgeschlagene Definition wurde 1960 von etwa 40 Musikwissenschaftlern diskutiert und infolgedessen auch allgemein gutgeheißen, wobei Aspekte wie der des feierlichen Rahmens und der speziellen Umgebung für nicht gezwungenermaßen notwendig angesehen wurden und durch andere Rahmenbedingungen ersetzt werden können.⁵

Der österreichische Kulturwissenschaftler Manfred Wagner beschreibt 1983 das Phänomen Festival als eines der auffallendsten Erscheinungen der sich radikal verändernden Gesellschaft. Er nimmt an, dass sich mit diesen gesellschaftlichen Modifikationen auch die Selbstdarstellungen, Identitätsmerkmale und Ausdrucksformen jener Gesellschaft verändern. Als besonders auffällig erweist sich für ihn die Frage des Festes/Festivals und dessen Charakter und Gestaltung.⁶ Er definiert das Festival als

„[...] ein Konzentrat einer Bedürfnislage einer größeren Gruppe, in der Regel in einer bestimmten Region oder innerhalb eines bestimmten Marktes oder in einem bestimmten institutionellen Zusammenhang angesiedelt, der mit Hilfe äußerer Gruppen umfassender Zeichen und Symbole öffentlich entsprochen wird.“⁷

Dass der Begriff Festival heute, teilweise aber auch schon früher, oftmals sehr freizügig gebraucht wird, veranschaulicht der Schweizer Musikwissenschaftler Zygmunt Estreicher anhand eines Zitats von Hector Berlioz:

„Dieses Wort (Festival), das ich auf den Plakaten zum ersten Mal in Paris benutzte, bezeichnet ganz banal die grotesksten Vorführungen: so haben wir jetzt Tanz- oder Musikfestivals in den kleinsten, anspruchslosesten Tanzlokalen mit drei Geigen, einer Trommel und zwei Kornetts.“⁸

⁴ Rougemont, 1960, S. 98.

⁵ vgl. Rougemont, 1960, S. 98.

⁶ vgl. Wagner, 1982, S. 35f.

⁷ Wagner, 1982, S. 36.

⁸ zitiert nach Estreicher, 1997, S. 14.

Die Begriffsinhalte waren in den vergangenen Jahrhunderten vielschichtig und bezeichneten sowohl volkstümliche Sängerwettstreite, als auch Wirtshausattraktionen und dergleichen. Ebenso wurde zu Berlioz' Zeiten in Frankreich das Wort Festival dafür benutzt, um das zu benennen, was auch als Galakonzert bezeichnet werden kann. Die Bedeutung des Wortes liegt hierbei also in der eindrucksvollen Aufführung klassischer Werke mit außergewöhnlichem Charakter und in der Teilnahme großartiger Musiker.⁹

Im Definitionsversuch von Bernhard Paumgartner, ehemaligem Präsidenten der Salzburger Festspiele, wird hervorgehoben, dass der Begriff des Festspiels nicht nur eine einzige Bedeutung hat. Der Begriff beinhaltet demnach

„a) die einer Idee oder dem Werke eines Genius dienende, eben dadurch stilvoll geschlossene Gesamtheit künstlerisch hoher Darbietungen an einem durch Tradition und kulturelle Gewordenheit dazu wahrhaft berufenen Ort; b) den attraktiven Slogan für eine Reihe von irgendwo irgendwann irgendwie zusammengebrachten Theater- oder Konzertaufführungen ohne Anspruch auf jene Geschlossenheit und kulturelle Rechtfertigung, meist jedoch durch Mitwirkung kostspieliger Berühmtheiten noch attraktiver gemacht; c) ein durch allerhand Verhältnisse bedingtes Mixtum compositum aus a) und b).“¹⁰

Das Problem der Begriffsbestimmung verlangt jedoch auch die Betrachtung von unterschiedlichen Perspektiven, da sich der Inhalt des Begriffs stets weiterentwickelte. Einerseits gibt es das Festival, das als (öffentliche) Einrichtung angesehen wird und vor über 250 Jahren begründet wurde. Es ist stark im sozialen Bereich verankert und seine Entwicklung geht stark mit den Wandlungen und Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens einher. Andererseits gab es gewisse Linien und Strömungen, anhand derer sich die Formen des Festivals, seine Rückschritte und Erneuerungen veränderten. Dies habe, so Zygmunt Estreicher, mit gewissen Konstanten des menschlichen Verhaltens in diversen kulturellen und chronologischen Zusammenhängen zu tun.¹¹

Da der verschiedenartigste Gebrauch des Begriffs Festival unzählige Erscheinungen, Ausrichtungen und Intentionen umfasst, ist eine geschlossene, zusammenhängende Charakterisierung des Festspiels mitunter schwierig. Vielfältige, teils aber auch widersprüchliche Aspekte lassen erkennen, dass es sich um eine zum Teil sehr komplexe

⁹ vgl. Estreicher, 1977, S. 14f.

¹⁰ Paumgartner, 1960, S. 103.

¹¹ vgl. Estreicher, 1997, S. 15.

Begriffsbedeutung handelt, die, neben der Musikwissenschaft, auch in den verschiedensten anderen Disziplinen, wie etwa der Literatur- oder Theaterwissenschaft, Geschichte, Soziologie oder Volkskunde zu einem regen Meinungs austausch zwischen Theoretikern und auch Praktikern geführt hat.¹²

2.2 Zur Geschichte des Musikfestivals

*„Sein Leben leben: das ist beim Menschen sein Alltag. Auf Distanz gehen zu seinem Leben: das ist beim Menschen das Fest.“*¹³ Für den deutschen Philosophen Odo Marquard, der diese Aussage in einem Beitrag zur Kulturgeschichte des Festes brachte, ist das Feiern von Festen etwas absolut Menschliches in einer Gesellschaft und gehört zu einer Art Unterbrechung des Alltags, die dem menschlichen Leben Abwechslung bereitet.¹⁴

So zieht sich dieses Phänomen, ausgehend von der Antike, durch die ganze europäische Geschichte und findet in jeder Epoche besondere Bedeutung sowie auch Vielfalt.

Das Festival, insbesondere das Musikfestival, wie wir es heute kennen, geht jedoch zurück auf das 19. Jahrhundert und den deutschsprachigen Raum und soll in den folgenden Absätzen genauer behandelt werden.

2.2.1 Musikfestivals im 19. und 20. Jahrhundert

Das Leben im Deutschland des 19. Jahrhundert war zum Teil stark von nationalistischen Werten geprägt. Die neuzeitlichen Musikfestivals sollten in erster Linie rein musikalische Ziele verfolgen und mit der Absicht entstehen, bedeutende und als repräsentativ empfundene Werke in einem gebührenden Rahmen aufzuführen. Den Auftakt dazu machte Georg Friedrich Bischoff, Kantor zu Frankenhausen (Thüringen). Er veranstaltete dort im Juni des Jahres 1810 das erste große Musikfest Deutschlands, bestehend aus zwei großen musikalischen Darbietungen mit einem 200-köpfigen Orchester, das neben drei konzertanten Werken von Louis Spohr, in dessen Händen auch die musikalische Leitung des Festes lag, und einer Symphonie Beethovens das damals noch ziemlich neue Oratorium „Die Schöpfung“ von Joseph Haydn als Hauptwerk aufführte. Das Fest wurde ein triumphaler Erfolg, worauf sich in den folgenden Jahren der musikalische Rahmen

¹² vgl. Engler/Kreis, 1988, S. 9.

¹³ Marquard, 1988, S. 414.

¹⁴ vgl. Marquard, 1988, S. 414f.

erweiterte und, neben Oratorien von Händel und Haydn, auch Werke anderer, zum Teil zeitgenössischer, Komponisten wie Mozart, Beethoven, Spohr, Paer, oder Thurner hinzu kamen. Eine größere Öffentlichkeit wurde demnach vorausgesetzt und man versuchte, auch nationale Deklarationen freiheitlicher Ideen damit in Verbindung zu bringen und den Festen so eine patriotische Note zu verleihen. Eine Gelegenheit dazu bekam das dritte Musikfest in Frankenhausen, das 1815 zum Andenken an die Leipziger Schlacht veranstaltet wurde. Ähnlich wie in Frankenhausen fand im Jahr 1817 das erste *Niederrheinische Musikfest* in Elberfeld, gegründet von Johannes Schornstein und Joh. A. Fr. Burgmüller, statt. Zur Fortführung dieses Festes schlossen sich im Jahr darauf die Städte Köln, Aachen und Düsseldorf an und bildeten zusammen einen Verein, um eine breitere Öffentlichkeit und somit auch ein größeres Publikum und eine bessere wirtschaftliche Grundlage für die Veranstaltung zu schaffen. Durch die kontinuierlich vermehrte Einbeziehung symphonischer Musik von Beethoven, aber auch anderer bedeutender Komponisten, wie Bach, wurde ein hohes Niveau gewährleistet, zu dem im Laufe des 19. Jahrhunderts auch Dirigenten wie Mendelssohn, Spohr, Liszt, Spontini, Brahms und Richard Strauss beitrugen. Mit diesen Musikfesten hatte schon bald eine Bewegung ihren Anfang genommen, die in weiten Teilen Mitteleuropas, wie u.a. in Wien, den Niederlanden und der Schweiz, weitere regelmäßig stattfindende Musikfeste auslösen sollte. Im Zuge dessen bildete sich auch ein gänzlich neues Publikum und eine völlig neue Art einer musikalischen Öffentlichkeit.¹⁵

In Österreich und v.a. in Wien ging das Abhalten größerer Musikfeste auf die von Joseph Sonnleithner gegründete *Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates* (heute: *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*) im Jahr 1812 zurück, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Konzerte zu veranstalten, Material für die Dokumentation des Musiklebens und der Musik zu sammeln und ein Konservatorium zu führen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnte Österreich jedoch keine eindeutige Musikfestspiel-Bewegung aufweisen und das allgemeine Interesse daran konnte erst nach 1850 geweckt werden.¹⁶

Gleichzeitig erregte auch eine weitere Bewegung mehr und mehr Aufmerksamkeit. Als Antwort auf eine immer elitärere und künstlerische Ausrichtung erlangten sogenannte

¹⁵ vgl. Stephan, 1973, S. 7ff., Estreicher, 1977, S. 17f. und Schaal, 1997, Sp. 1294ff.

¹⁶ vgl. Schaal, 1997, Sp. 1294 und Biba, 1998, Sp. 2026.

Sängerfeste musikgeschichtliche Bedeutsamkeit, indem Männergesangsvereine volkstümliche Treffen und Singwettstreite organisierten und damit ein dem Virtuosenkult der Musikfeste gegensätzliches Gemeinschaftserlebnis initiierten. Hauptförderer war Friedrich Silcher, unter dessen Leitung 1827 das erste deutsche Sängerfest in Plochingen (Baden-Württemberg) stattfand. Solcherlei Feste wurden zunächst in Schwaben zu einer regelmäßigen Einrichtung und setzten sich auch im übrigen Deutschland rasch durch. Infolgedessen kam es 1845 zu einem gesamtdeutschen Sängerfest in Würzburg und es schloss sich daraufhin auch ein *Deutscher Sängerbund* zusammen. Diese Sängerfeste waren stark vom damaligen Nationalgefühl durchdrungen und behielten stets ihren volkstümlichen Charakter.¹⁷

Betrachtet man die oben beschriebenen Phasen, so war nun die erste Entwicklung des Musikfestwesens in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollzogen und der anfangs eher volkstümlich-patriotische Zweck des Musikfestes wurde durch die Vermehrung künstlerischer Aufgaben ersetzt. Man berücksichtigte nun auch die repräsentative Seite stärker und strebte danach, „wertvolle“ alte und neue Musik aufzuführen, in dessen Hinsicht sich vor allem die Tonkünstlerfeste des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* auszeichneten, die regelmäßig in verschiedenen deutschen Städten stattfanden. Neben Musikfesten, die auf einen bestimmten Verein zurückgehen, taten sich auch vermehrt Veranstaltungen einzelner Provinzen und Städte hervor. Hierbei wären u.a. die *Mittelrheinischen Musikfeste* (gegründet um 1860) und die *Schlesischen Musikfeste* in Görlitz zu nennen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war es nun so, dass fast jede größere Provinz oder Stadt ihr eigenes Musikfest, meist mit allgemeinem musikalischem Charakter, veranstaltete. So zweigten sich im Laufe der Zeit Organisationen und Veranstaltungen ab, die speziellen Musikgattungen, Epochen oder einzelnen Komponisten gewidmet waren. Besonderes Ansehen erlangten u.a. die *Bach-Feste* der *Neuen Bach-Gesellschaft* (seit 1901), die *Beethoven-Feste* in Bonn (1931), die *Bruckner-Feste* der *Internationalen Bruckner-Gesellschaft* (seit 1929), die *Brahms-Feste* der *Deutschen Brahms-Gesellschaft* (1909), etc.¹⁸

Ausgehend vom englischen Sprachraum etablierten sich Musikfestspiele, wie aufgezeigt, auch im deutschsprachigen Raum immer mehr und bildeten wesentliche Vorzeigebeispiele, aus denen sich die heutigen Festspiele und Festivals entwickelten.

¹⁷ vgl. Estreicher, 1977, S. 18 und Schaal, 1997, Sp. 1298.

¹⁸ vgl. Schaal, 1997, Sp. 1296f.

2.2.2 Beispiele wichtiger Festspiele im deutschsprachigen Raum

Ebenfalls dem Zeitabschnitt des 19. und 20. Jahrhunderts zugehörig sind die Entwicklungen und Entstehungen besonders bedeutender Festspiele, wie z.B. die *Wagner-Festspiele* in Bayreuth und die *Salzburger Festspiele*, die heute als regelrechte „Archetypen“ von Festspielen gelten und einen hohen, prestigeträchtigen Stellenwert in der europäischen Festspiel-Landschaft einnehmen. Auf diese, sowie auch auf die für Österreich sehr bedeutsamen Wiener Festwochen, soll nun im Folgenden näher eingegangen werden.

2.2.2.1 Bayreuth – Richard Wagner und seine Festspielidee

Besondere Bedeutung erlangten im 19. Jahrhundert Opernfestspiele, die mit den im Jahr 1876 von Richard Wagner (1813 – 1883) begründeten Festspielen in Bayreuth Weltbekanntheit erlangten. Diese Festspiele müssen jedoch im Zusammenhang mit den politischen Bestrebungen dieser Zeit betrachtet werden, da besonders im Bereich des Theaters zwischen Kunst und Politik eine starke Wechselwirkung herrschte und ein besonderes Nationalbewusstsein die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts prägte. Schon im Musiktheater von Carl Maria von Weber erkannte man zu Beginn des Jahrhunderts ein deutliches Streben nach dem Wunsch einer deutschen Nationaloper, der jedoch vorerst unerfüllt blieb. In den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts lebte diese Idee vom Nationaltheater jedoch erneut auf und im Zuge der 1848 stattfindenden Revolution forderte man nun eine Auflösung der Hoftheater und eine Gründung eines städtischen Nationaltheaters. Diese Bestrebungen waren charakteristisch für diese Epoche, da sich damit drei bedeutende Forderungen stellten: das Theater sollte dem ganzen Volk zugänglich gemacht werden und als Bildungs- und Kunstinstitution für alle Stände dienen; das Theater sollte sich eigenständig entwickeln dürfen und zu einem Forum der nationalen Kunst werden; ebenso sollte das Theater staatlich geschützt und seine Unabhängigkeit somit gesichert werden. Richard Wagners Gedankengut war diesbezüglich schon immer ein ideelles und die Vereinigung aller einzelnen Künste und die Entwicklung eines regelrechten Gesamtkunstwerkes standen hierbei im Mittelpunkt. So spielte für ihn das Theater der griechischen Antike eine überaus tragende Rolle und es war Vorbild für die Vereinigung aller Funktionen, die das Theater haben sollte. Er imitierte dies jedoch in seinem Kunstschaffen nicht, sondern war sich der historischen Distanz durchaus bewusst und nahm sich nur die wichtigsten Einflüsse davon heraus.¹⁹

¹⁹ vgl. Lucas, 1973, S. 15ff.

Dieses Zurückgreifen auf die griechische Antike und die darauf folgende Entwicklung einer eigenen Werkidee, die eines Theaters, das noch nie da gewesen war, ist eine erste wichtige Komponente des Festspielgedankens Richard Wagners.

Ein zweiter großer Aspekt dieses Gedankens wird in den Dimensionen und Inhalten jener Werke erkennbar, mit denen Wagner wohl am deutlichsten aus seiner Zeit hervorstach: Seinen Ring-Dramen. Während der 26 Jahre seines Schaffens (1848 – 1874) hat Wagner immer seinen Festspielgedanken verfolgt und war bestrebt, die idealen Verhältnisse dafür zu schaffen. 1871 reiste Wagner erstmals nach Bayreuth, einer geografisch sehr günstigen, weil in der Mitte des Reiches gelegenen Stadt, um das dortige markgräfliche Opernhaus zu besichtigen. Aufgrund der ihm unpassend erscheinenden Rahmenbedingungen kam die Stadt Bayreuth ihm und seinen Festspielabsichten entgegen und es wurde daraufhin ein Finanzierungs- und Umgestaltungsplan beschlossen. Es war damals noch nie einem Künstler geglückt, den Bau eines Theaters ausschließlich für die Aufführung der eigenen Werke durchzusetzen. Dies beruhte wohl auf seinem starken Durchsetzungsvermögen, da er, neben der Tätigkeit als Komponist, auch noch gleichzeitig als Regisseur und Intendant fungieren wollte.²⁰

Am 13. August 1876 kam es schließlich zur Eröffnung der ersten Bayreuther Wagner-Festspiele unter dem Festspiell Dirigenten Hans Richter, im Rahmen derer der erste Teil der Tetralogie, „Das Rheingold“, aufgeführt wurde. Am 16. und 17. August folgten die Uraufführungen der Teile „Siegfried“ und „Götterdämmerung“, während die ersten beiden Teile schon zuvor in München erstmals aufgeführt worden waren. Im September wurde Wagner darüber informiert, dass die Festspiele ein großes Defizit eingespielt hatten, doch trotz dieser Tatsache stürzte er sich auf neue Kompositionen für sein Festspielhaus. Im Sommer 1882 fanden die zweiten Bayreuther Festspiele statt, bei denen zum ersten Mal Wagner selbst einen Teil der Aufführung dirigierte. Nach den Festspielen reiste Wagner mit seiner Familie nach Venedig, wo er am 13. Februar 1883 verstarb. Sein Leichnam wurde daraufhin nach Bayreuth überführt und im Garten seines eigenen Hauses „Wahnfried“ begraben. Nach seinem Tod leitete seine Witwe Cosima die Festspiele, so lange bis der damals noch unmündige Sohn Siegfried die Leitung übernehmen konnte, was 1906 schließlich der Fall wurde. Während des ersten Weltkrieges wurde das Festspielgeschehen für zehn Jahre unterbrochen, fand jedoch danach wieder mit neuen Inszenierungen ins

²⁰ vgl. Gregor-Dellin, 1988, S. 319ff. und Lucas, 1973, S. 30.

Geschehen zurück. 1931, nach dem Tod Siegfried Wagners, übernahm dessen Frau Winifred die Festspielleitung und führte Bayreuth zu einer Blüte, die viele Anhänger, u.a. viele bekannte Wagnersänger, anzog. Auch Adolf Hitler war inzwischen zum Förderer von Wagners Schaffen avanciert und ordnete nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges sogar Kriegsfestspiele an. Nachdem das Dritte Reich zusammengebrochen war, musste Winifred Wagner die Leitung an ihre Söhne Wolfgang und Wieland abgeben, welche die traditionellen Festspiele trotz der Schwierigkeiten fortführten. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden als programmtechnische Neuerung zahlreiche Konzerte, u.a. mit zeitgenössischer Musik, initiiert, woraus die *Bayreuther Wochen – Neue Musik* entstanden und ein Institut für Neue Musik gegründet wurde. Die Entstehung weiterer Institutionen und Veranstaltungen, nicht nur auf dem Gebiet der Neuen Musik, sondern auch wieder mit festlichen Aufführungen Wagnerscher Werke, wurde bis heute fortgeführt.²¹

Die *Bayreuther Wagner-Festspiele* stellen also in der Geschichte ein ganz besonderes Faszinosum dar. Die Oper als weltgewandte Attraktion wurde mit einer speziellen Geistigkeit und einem Mythos in Einklang gebracht, die gedichteten Worte wurden mit der betörenden Macht der Musik verschmolzen und der Zuschauer sollte sich als ein Teil des künstlerischen Geschehens fühlen. Das alles machte einen Besuch in Bayreuth damals zum absoluten Erlebnis.²²

Auch heute stellen die *Bayreuther Festspiele* ein bedeutendes Zentrum der klassischen Musik bzw. der Wagner-Oper dar, das, ähnlich wie die *Salzburger Festspiele*, jedes Jahr mit einem hochgradigen Aufgebot an Programmpunkten viel Publikum anzieht und als ein gesellschaftliches Großereignis gilt.

2.2.2.2 Die Salzburger Festspiele

Im Gegensatz zu den *Bayreuther Festspielen* hatten die *Salzburger Festspiele* nicht nur einen, sondern viele Gründerväter, wovon einige zu den wichtigsten Künstlern des 20. Jahrhunderts zählten: Richard Strauss, Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal. Sie gründeten 1921 die Salzburger Festspiele, um die Musik des wohl berühmtesten Sohns der Stadt Salzburg, Wolfgang Amadeus Mozart, und die vorangegangene Theaterperiode erneut lebendig werden zu lassen.²³

²¹ vgl. Bauer, 1999, Sp. 1316ff. und Karbaum, 1976, S. 99.

²² vgl. Estreicher, 1977, S. 19.

²³ vgl. Gallup, 1989, S. 7.

Die Idee, Musikfeste rund um Mozarts Musik zu veranstalten, tauchte schon früh auf und ging auch mit der Gründung verschiedener Institutionen einher, wie z.B. der *Internationalen Mozartstiftung* 1869, der es 1877 gelang, ein erstes *Salzburger Musikfest* zu gründen. Weitere Institutionen, die dazu beitrugen, waren der Dommusik-Verein und das Mozarteum. Letzteres wurde von Josef Friedrich Hummel als Musikschule geleitet, die später zu einem Konservatorium wurde und heute die Salzburger Musikuniversität beherbergt. Hummel leitete damals auch die Salzburger Liedertafel und bestimmte somit aktiv das Musikleben der Stadt mit. 1877 kam auch Hans Richter, der erste Dirigent der *Bayreuther Wagner-Festspiele*, nach Salzburg und regte sowohl die Gründung eines Komitees für die später regelmäßig stattfindenden *Mozartfeste*, als auch den Bau eines Festspielhauses nach Bayreuther Muster an. Dieses Bauprojekt konnte jedoch zunächst, u.a. auch wegen den Schwierigkeiten die der erste Weltkrieg mit sich zog nicht verwirklicht werden, bis jedoch in Wien neue Impulse dafür aufkamen. 1917 wurde schließlich die Salzburger Festspielhausgemeinde gegründet, deren Rat Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss, Max Reinhardt, Alfred Roller und Franz Schalk bildeten.²⁴

Max Reinhardt, ein österreichischer Schauspieler und Regisseur, hatte diese Idee der Festspiele schon seit längerem verfolgt und setzte sich stark für den Bau des Festspielhauses ein. Er initiierte in Salzburg auch die Gründung einer Hochschule für Bühnenkunst, an der Sänger, Tänzer und Schauspieler ausgebildet werden sollten. Der Schriftsteller und Librettist Hugo von Hofmannsthal war insbesondere damit bemüht, einen genauen Programmwurf für die *Salzburger Festspiele* zu formen, der im November 1919 erschien und damals noch als eher untragbar angesehen wurde. Doch Hofmannsthal sah einen größeren Zusammenhang rund um diese Festspiele als nur zu Ehren der Nation oder Mozarts, denn sie sollten nach dem Zerfall der Monarchie den Glauben an Europa wieder stärken. Neben Reinhardt und Hofmannsthal hatten wohl auch die anderen Gründer besondere Interessen an den Festspielen, doch waren sie alle gleichermaßen großzügig und darauf erpicht, die Festspielideen von Hofmannsthal in die Tat umzusetzen.²⁵

So kam es am 22. August 1920 dazu, dass Hugo von Hofmannsthals Stück „Jedermann“ unter der Inszenierung Max Reinhardts am Salzburger Domplatz aufgeführt wurde. Das

²⁴ vgl. Hintermaier/Walterskirchen, 1998 Sp. 883f. und Kaut, 1969, S. 16ff.

²⁵ vgl. Kaut, 1969, S. 19ff.

Spiel wurde, mit Kostümen von Alfred Roller und Musik von E. Nilson und B. Paumgartner, bei Sonnenlicht begonnen und dauerte bis zum Einbruch der Dämmerung, was den Prozess vom Leben in den Tod, der bei „Jedermann“ inhaltlich im Mittelpunkt steht, symbolisieren sollte. Der Erfolg der Festspiele, der seit jeher auf diese traditionsgemäße Aufführung des „Jedermann“ zurückgeht, beruht auf der Regiearbeit Max Reinhardts, der ein völlig neuartiges Konzept, und zwar das der „Stadt als Theater“, schuf, das untrennbar mit der Stadt Salzburg in Verbindung steht. Im Jahr 1920 beinhalteten die Festspiele ausschließlich die Aufführung dieses einen Stücks, denn das Festspielhaus war noch immer nicht gebaut und es gab keine Möglichkeit, Opern oder Konzerte aufzuführen. Doch waren die *Salzburger Festspiele* ein für alle Mal geboren und nahmen ihren Lauf.²⁶

In den folgenden Jahren wurde das Programm immer mehr um neue Konzertstätten erweitert und es fanden Konzerte u.a. im Mozarteum, in der Salzburger Residenz, im Stadttheater und auch im Dom statt. 1925 konnte schließlich auch das Festspielhaus eröffnet und bespielt werden. Ein immer zahlreicher werdendes internationales Publikum besuchte die Festspiele, doch waren in den ersten Jahren auch viele wirtschaftliche Schwierigkeiten damit verbunden. Der Erfolg war somit auch stark von der Politik abhängig, die in Österreich, das sich in einer Identitätskrise befand, eher ungeordnet war. So kam es im Jahr 1938 zu einem Anschluss an die Republik Deutschland. Wichtige Künstler der *Salzburger Festspiele*, so z.B. Max Reinhardt, die Dirigenten Bruno Walter, Bernhard Paumgartner und Arturo Toscanini, verließen Salzburg und auch das Stück „Jedermann“ wurde aus dem Spielplan genommen. Das neue Programm stand stark unter dem Vorbild Bayreuths und die eigentlichen Festspiele fanden während des 2. Weltkrieges ein vorzeitiges Ende.²⁷

Bereits 1945 fanden die Festspiele erneut in alter Form statt und einige Jahre später wurde auch ein neu erbautes Festspielhaus eingeweiht. Die Festspiele öffneten sich mit einer großen Anzahl von Opern und deren Uraufführungen nun auch dem zeitgenössischen Musiktheater, wo die 80er Jahre und Komponisten wie Friedrich Cerha, Luciano Berio oder Krzysztof Penderecki mit ihren eigens für Salzburg inszenierten Werken zu nennen wären. Doch auch schon früher ragten vereinzelt zeitgenössische Komponisten, wie z.B. Alban Berg mit seinem „Wozzeck“ oder Gottfried von Einem mit „Der Prozess“, aus dem

²⁶ vgl. Gallup, 1989, S. 30ff. und Fuhrich/Prossnitz, 1990, S. 23f.

²⁷ vgl. Gallup, 1989, S. 35ff. und Hintermaier/Walterskirchen, 1998, Sp. 884.

Festspielprogramm heraus. Man setzte sich auch nach wie vor mit dem Schaffen Mozarts auseinander und förderte dies durch Kompositionsaufträge. Seit 1977 findet, in Zusammenarbeit mit den traditionellen Festspielen auch ein Festival für neue Musik, bezeichnet als *Aspekte Salzburg*²⁸ statt, das über die aktuellen internationalen Entwicklungen der zeitgenössischen Musik Aufschluss geben soll. Zuvor, im Jahr 1967, wurden von Herbert von Karajan die *Salzburger Osterfestspiele*²⁹ ins Leben gerufen, die inzwischen einen großen Stellenwert im musikalischen Jahresprogramm Salzburgs einnehmen. Als Opposition dazu wurde 1970 die *Szene Salzburg* als Plattform für zeitgenössische Bühnenkunst gegründet und es wurde auch, gemeinsam mit den *Salzburger Festspielen*, von 1993 bis 2001 das Avantgarde-Festival *Zeitfluss* veranstaltet. Die Neue Musik gewann also ab der Mitte des 20. Jahrhunderts einen hohen Stellenwert im Musikleben Salzburgs, was mitunter auch auf die dortige Gründung der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)* im Jahr 1922 zurückgeht, auf die in einem eigenen Kapitel im Zuge dieser Arbeit noch näher eingegangen wird.³⁰

2.2.2.3 Die Wiener Festwochen

Die Entstehung der *Wiener Festwochen* als ein weiteres bedeutendes Festival, speziell in der österreichischen Festivallandschaft, ist in die Mitte des 20. Jahrhunderts, der Zeit nach dem 2. Weltkrieg, einzuordnen. Die *Wiener Festwochen*, die im Jahr 1951 zum ersten Mal stattfanden, sind ein Festival, das jährlich für vier bis fünf Wochen im Mai und Juni stattfindet. Das Festival verfolgt das Ziel, die künstlerischen und kulturellen Einrichtungen Wiens zu etablieren und miteinander zu verbinden. Diese ersten *Wiener Festwochen* stellten die wirtschaftlichen und kulturellen Kapazitäten der Stadt auf eine harte, jedoch durchaus respektable Probe, wenn man bedenkt, dass Wien Jahre zuvor noch zu einem großen Teil in Trümmern lag. Das künstlerische Hauptaugenmerk dieser ersten Festwochen lag in weiten Teilen auf der Musik und man bevorzugte damals eine gewisse „wienerische Note“ im bekannten, aber auch im neuen Repertoire. Auf dem Gebiet der Musik waren es vorrangig zwei Institutionen, auf die sich die Festwochen stützten: die *Wiener Konzerthausgesellschaft* und die *Gesellschaft der Musikfreunde*. Neben diversen Theatern und Konzerthäusern war das Theater an der Wien schon immer ein wichtiger Aufführungsort, der als die offizielle Spielstätte der *Wiener Festwochen* galt und auch noch heute im Zuge dessen bespielt wird. Gedenkjahre oder bestimmte Komponisten, Länder

²⁸ vertiefend dazu: <http://www.aspekte-salzburg.at/index.html> [Zugriff: 14.12.2012].

²⁹ vertiefend dazu: <http://www.osterfestspiele-salzburg.at/> [Zugriff: 14.12.2012].

³⁰ vgl. Hintermaier/Walterskirchen, 1998, Sp. 884f. und Kaut, 1969, S. 474ff.

oder Kunstgattungen geben den Veranstaltungen jedes Jahr Anlass zu einem gewissen Thema bzw. Schwerpunkt und hüllen die Festwochen, die jährlich auf dem Wiener Rathausplatz eröffnet werden, immer wieder in ein neues Kleid.³¹

Die Wiener Festwochen waren also in den 50er Jahren die „Lösung“ für den in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg stagnierten Kulturbetrieb der Stadt. Man wollte erneut nach vorne blicken und wieder an die bedeutende Rolle Wiens als eine „Hauptstadt der Musik“ anknüpfen, als die sie in der Zeit vor 1938 durchaus galt. Österreich versuchte also mithilfe der Kunst einen politischen Wiedereinstieg und, anknüpfend an einige musikalische Feste, wie u.a. an das *Wiener Musikfest* im Jahr 1912 und 1920 oder das *Musik- und Theaterfest der Stadt Wien* 1924, hatte der damalige Stadtrat Hans Mandl 1951 schlussendlich die Idee zu den *Wiener Festwochen*. Der Festwochen-Betrieb in den ersten Jahren war allerdings noch sehr eingeschränkt, da das Burgtheater, sowie auch die Staatsoper, durch den Krieg zerstört wurden und nun Volksoper, Ronacher und Theater an der Wien als Hauptspielstätten bespielt wurden; man musste sozusagen die bestehenden Ressourcen nutzen. Die Hauptrolle in der Programmierung spielte anfangs vor allem die klassische Musik, die man, in erster Linie durch bekannte Dirigenten, konzertant aufführte. Wesentlich für die Festwochen war auch seit jeher der Miteinbezug der Bewohner der Stadt und man rief die einzelnen Bezirke dazu auf, eigene *Bezirksfestwochen* zu gestalten, wodurch für jeden ein interessanter kultureller Aspekt geschaffen werden sollte. Natürlich wurde gleichzeitig auch der Tourismus angekurbelt, der in Wien in diesen Jahren fast lahm lag. 1955, mit der Unterzeichnung des Staatsvertrages, wurden die *Wiener Festwochen* von Jahr zu Jahr internationaler und es fanden vermehrt Gastspiele anderer Theater und Opernhäuser statt. Zudem waren auch die Staatsoper und das Burgtheater wieder bespielbar, was den Festwochen einen ungeheuren Besucherzuwachs bescherte. Ende der 50er Jahre war es auch an der Zeit, die Leitung der Festwochen, die bisher dem Kulturamt der Stadt Wien zuteil war, einem eigenen Intendanten zu übergeben. 1958 und 1959 leitete Rudolf Gamsjäger das Festival, doch wurde er bereits 1960 von Egon Hilbert abgelöst, welcher sich als erster „richtiger“ Intendant zukunftssträchtige Gedanken über die Festwochen machte. Er versuchte, die Veranstaltungen mit einem roten Faden zu durchziehen und zu vereinheitlichen und weihte das leerstehende Theater an der Wien als offizielles Festspielhaus ein.³²

³¹ vgl. Walter, 1977, S. 218ff. und Saathen, 1951, S. 201.

³² vgl. Cerny, 2001, S. 17ff.

Als Egon Hilbert im Jahr 1964 Staatsoperndirektor wurde, übernahm Ulrich Baumgartner die Intendanz und setzte die Pläne Hilberts erfolgreich fort. Baumgartner setzte sich auch für die vermehrte Umsetzung von experimentellen und zeitgenössischen Strömungen innerhalb der Festwochen ein, welche von da an eine bedeutende Rolle spielen sollten. So dauerte es auch nicht lange, bis sich aus dem klassischen und etwas festgefahrenen Repertoire eine erste Avantgarde-Schiene herauskristallisierte, welche unter dem Namen „Nachtstudio“ zum Erfolg wurde. Zeitgenössisches Musiktheater, Jazz, Tanz und Autorenlesungen zogen ein interessiertes und junges Publikum an, das den Weg aus dem „gezwungenen“ Kulturhochbetrieb zu schätzen wusste. Baumgartner setzte jährliche Schwerpunkte auf unbekannte Kunstformen, motivierte eine breite Kulturszene für neue Blickwinkel und leistete in vielen Dingen wichtige Pionierarbeit für die kommenden Jahre.³³

Abgesehen vom Theater an der Wien, welches jedes Jahr im Zuge der Festwochen bespielt wird, haben die *Wiener Festwochen* keinen festen Sitz und mussten sich daher in der Stadt nach neuen Spielorten und Räumen orientieren. So wurden z.B. die Hallen E und G des ehemaligen Messepalastes, heute bekannt als das Museumsquartier, zu wichtigen und heute nicht mehr wegzudenkenden Räumen in der Festwochen-Zeit. Im Jahr 1970 wurde auch erstmals eine Alternativ-Schiene mit Namen *Arena*, der tatsächlich auf das Wiener Fabriksgelände Arena in Erdberg zurückgeht, präsentiert, welche später auch in Räumen wie dem Theater im Künstlerhaus, sowie im Schlachthof St. Marx stattfand. Als im Jahr 1984 jedoch mit Ursula Pasterk eine neue Intendantin an die Spitze der Festwochen kam, war es vorerst mit den Alternativ-Reihen wieder vorbei und die Konzentration wurde zurück auf das Hauptprogramm gelegt. Ab 1989 wurde mit der Reihe *Big Motion* jedoch wieder vermehrt an das zeitgenössische Theater angeknüpft und man feierte mit vielen internationalen Künstlern große Erfolge und bot so auch der Off-Theater-Szene im Rahmen der Festwochen eine geeignete Bühne. In den Jahren 1990 bis 1997 wurde auch der zeitgenössischen Musik mit der Festwochen-Reihe *Zeit/Schnitte* mehr und mehr Interesse geschenkt, in welcher hauptsächlich österreichische KünstlerInnen und AutorInnen, wie etwa Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek, große Beachtung fanden.³⁴

Seit 2001 hat nun der Schweizer Regisseur Luc Bondy die Intendanz der *Wiener Festwochen*, welche noch bis 2013 andauern wird, inne. Um die zeitgenössische Linie mit der Tradition in der optimalen Balance zu halten, zeigen die *Wiener Festwochen*

³³ vgl. Cerny, 2001, S. 22ff.

³⁴ vgl. Kralicek, 2001, S. 215ff.

Produktionen aus sämtlichen Sparten, wie etwa Theater, Oper, Konzerte und Performances, und versuchen, Neuinszenierungen von Klassikern und zeitgenössische Uraufführungen von internationalen Künstlern ins Zentrum zu stellen und mit dieser Vielfalt die Stadt Wien als „Fenster zur internationalen Theaterwelt“ darzustellen.³⁵

Mit der im Jahr 2006 gegründeten Schiene *Into the City*, deren Schwerpunkt auf der Musik liegt, und dem seit 2009 existierenden Vermittlungsprogramm *jugendFREI* erweitern die Festwochen ihr Repertoire. Man versucht so, Jugendliche sowie Personen jeglichen sozialen Backgrounds mit gratis Workshops, Konzerten, Ausstellungen und Begleitprogrammen, oft auch in Kollaboration mit unterschiedlichen Wiener Kulturzentren oder Projekten, für Kunst und Kultur zu begeistern und das äußerst umfangreiche Festwochen-Programm auch fernab einer intellektuellen Elite, um es überspitzt auszudrücken, zu verbreiten.³⁶

2.3. Zum Phänomen Festival – ein erstes Fazit

*„Das Festival ist Spektakel, Event und Ritual zugleich. Als Spektakel befriedigt es die Schaulust und Neugier; als Event beschwört es die Aura des Einmaligen; als Ritual suggeriert es Sinnesstiftung.“*³⁷ Diese und andere Elemente lassen sich bei Festivals vermehrt feststellen, wie auch anhand der zuvor beschriebenen Festspiele deutlich wird; sie waren schon in der Vergangenheit präsent und tauchen gerade heute besonders stark auf, in Zeiten, die von den Medien stark beeinflusst sind und in denen das Streben nach dem Außergewöhnlichen immer mehr zunimmt. Es lässt sich beobachten, dass das Format Festival in den meisten gesellschaftlichen Bereichen, vor allem aber in der Kultur, zu einem großen Begriff geworden und nicht mehr wegzudenken ist. Es scheint die optimalen Rahmenbedingungen zu erfüllen und als Aufführungsformat besonders geeignet zu sein. In den folgenden Absätzen soll ein erster Ansatz gefunden werden, dieses „Phänomen“ zu erklären.

Der österreichische Komponist und Schriftsteller Wilhelm Waldstein erklärte sich den regelrechten „Boom“ des Festivals anhand einer gewissen Zeitproblematik. Eine immer größer werdende Tendenz zur „Vermassung“ und eine Übertechnisierung in der Gesellschaft lasse das Festspiel zu einem solch wichtigen Faktor im kulturellen Leben

³⁵ vgl. <http://www.festwochen.at/index.php?id=149> [Zugriff: 14.12.2012].

³⁶ vgl. Eröd/Rudolph, 2010, S. 17ff.

³⁷ Bolz, 1999, S. 109.

werden. Das Festival biete ein gemeinschaftliches Erleben und es werde einem etwas Unantastbares und Unverlierbares zuteil, das nicht nur eine Sensation darstelle, sondern vielmehr eine gewisse Befriedigung bieten solle. Damit ein Festival auch dem Charakter des Phänomens gerecht werde, müsse es eine Idee beinhalten, die in Ort und Zeit wurzele und es zum Ausnahmeerlebnis mache.³⁸

Ein Festspiel, das, allgemein betrachtet, die verschiedensten Künste, wie Musik, Theater, Tanz, Literatur oder auch bildende Kunst, vereint, kann demnach als ein Gesamtkunstwerk bezeichnet werden, wie es auch schon Richard Wagner im Sinn hatte. So steht man auch vor einem gewissen Problem der Interdisziplinarität, da die einzelnen Disziplinen ihren Blickpunkt auf unterschiedliche Aspekte werfen und so jeweils andere Elemente in den Vordergrund gerückt werden, wie etwa Text und Textbedeutung beim Literaturwissenschaftler oder Bühnenbild und Architektur beim Kunsthistoriker. Somit sind die Interessen am Gesamtbild oft sehr eingeschränkt.³⁹

Auch für den deutschen Musikjournalist Reinhard Oehlschlägel gibt es *„kaum einen Komponisten vom extrem kritischen bis hin zum konservativ-reaktionären Lager, der nicht das Festival als willkommene Aufführungsform benutzte“*⁴⁰ sowie auch *„keine Gesellschaftsform, in der es nicht auf die eine oder andere Weise gebraucht, gar gepflegt würde.“*⁴¹ Musikfeste spiegeln laut Oehlschlägel den kulturpolitischen und gesellschaftlichen Zustand des Musiklebens und sind, unabhängig von ihrer Unterschiedlichkeit, alle geprägt von Prestige- und Repräsentationsstreben.⁴²

Dass diese gesellschaftlichen Faktoren rund um Repräsentation und Prestige sowohl beim Publikum als auch in der Kulturpolitik eine wesentliche Rolle im Zusammenhang mit Neuer Musik und dem Festival spielen, wird im Kapitel 4 „Aufführungskontext“ noch genauer thematisiert.

³⁸ vgl. Waldstein, 1960, S. 107f.

³⁹ vgl. Engler, 1988, S. 274.

⁴⁰ Oehlschlägel, 1973, S. 47.

⁴¹ Oehlschlägel, 1973, S. 47.

⁴² vgl. Oehlschlägel, 1973, S. 47.

3 Neue Musik und Festival

Um den geschichtlichen Bogen zu erweitern und abzurunden, wird nun ein besonderes Augenmerk auf das Neue Musik-Festival gelegt, um welches es in einem eigenständigen Kapitel gehen soll. Hierbei werden u.a. neben einer kurzen Begriffserklärung der Neuen Musik auch auf wichtige Institutionen der Neuen Musik eingegangen sowie einige Festivaltypen geschildert.

3.1 Zum Begriff Neue Musik

Um einen wesentlichen Aspekt gleich vorneweg zu erwähnen: Die Mehrdeutigkeit des Begriffes „Neue Musik“ macht eine genaue Definition unmöglich, einzelne Versuche von Begriffsbestimmungen sind oft nur teilweise wahr bzw. zu großen Teilen unzureichend, was der Situation eine fundamentale Komplexität gibt. Die Verwendungen der Begriffe „Neue Musik“ und „zeitgenössische Musik“ werden innerhalb dieser Arbeit als bedeutungsgleich verstanden und meinen die relativ schwer zu fassenden, innovativen Entwicklungen der Musik ab dem 20. Jahrhundert. Kompositorische Neuerungen, die Herausbildung einer neuen Gattung, die Schaffung neuer Institutionen, Einführungen neuer Gesangs- und Spielweisen und ein gewisser Stilpluralismus prägten die Anfänge der Neuen Musik.⁴³

Institutionen bzw. Komponistenkreise wie die Zweite Wiener Schule, geprägt von den Komponisten Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg sowie Gattungsbegriffe wie Dodekaphonie, Aleatorik oder Serialismus, um nur einige wenige zu nennen, sollen an dieser Stelle nur erwähnt, jedoch nicht näher erläutert werden, da dies den Rahmen der vorliegenden Arbeit um ein Weites sprengen würde.

Um jedoch einen kurzen Diskurs zur Definition und ihrer Problematik anzuführen, wird an dieser Stelle ein Definitionskonstrukt des Musikwissenschaftler Frank Hentschel kurz umrissen:

„[Es gibt eine] neue Musik mit großem N und kleinem n; und es gibt 'neue elektronische Musik' mit Wurzeln in der Popmusik. Außerdem sehen die Sprachregelungen mancher Festivals Alternativen vor. Während der Begriff

⁴³ vgl. Danuser, 1997, Sp. 75.

*'aktuelle Musik' mehr Offenheit signalisieren und der Ausdruck 'zeitgenössische Musik' sich vermutlich wenigstens des ideologischen Ballasts des Terminus 'Neue Musik' entledigen möchte, legt der Begriff 'zeitgemäße Musik' den tatsächlich in allen Bezeichnungen mitgedachten wertenden Charakter bloß: Gemeint ist niemals einfach Musik, die in der Gegenwart entsteht und erklingt, sondern eine Musik, die der Gegenwart in spezifischer Weise angemessen, eine Musik, die heute zu erklingen legitimiert sei.*⁴⁴

Aus soziologischer Sicht meint er weiters:

*„Neue Musik – oder wie immer sie genannt wird – kann nicht 'die fortschrittlichste' sein, weil es Fortschritt in den Künsten nicht gibt; Neue Musik kann auch nicht 'die wahre Musik der Gegenwart' sein, weil Wahrheit keine brauchbare ästhetische Kategorie ist. So ist das Phänomen neue Musik überhaupt nur unter Heranziehung soziologischer Untersuchungen in den Griff zu bekommen. Denn es geht immer um die Frage, wer wem das Label 'Neue Musik' samt den damit verbundenen Wertideologien zubilligt. Ob eine Musik der Neuen Musik zugeordnet oder ihr diese Zuordnung versagt wird, ist nicht nur ein stilistische Entscheidung, sondern ein ästhetisches Werturteil.*⁴⁵

Eine Erklärung des Begriffes Neue Musik kann auch nie ohne der Frage nach ihrem Publikum und deren Interessen auskommen. Sie ist auch immer mit der Tatsache zu betrachten, dass sich jedwede Musik mit der Zeit verändert. Eine Definition vorzunehmen bedeutet hierbei also eine gesellschaftlich und historisch betrachtete Gruppe zu bestimmen, die durch gemeinsame Voraussetzungen und bestimmte Verhaltensmuster und Images ausgezeichnet wird.⁴⁶

Dass die Neue Musik mit ihren Praktiken und ihrer Vorstellung von sich selbst auch innere Widersprüche aufwirft, schildert Hentschel anhand folgender Punkte:

„a) Neue Musik kultiviert die Abweichung. Komponisten Neuer Musik sind darum bemüht, Konventionen zu brechen und damit Erwartungen zu enttäuschen. [...] b) [...Neue Musik ist ein] Produkt einer musikalischen Subkultur. [...] Eine Subkultur ist nicht einfach nur eine Teilkultur,

⁴⁴ Hentschel, 2010, S. 39.

⁴⁵ Hentschel, 2010, S. 39.

⁴⁶ vgl. Hentschel, 2010, S. 39.

sondern eine Teilkultur, die mehr oder weniger in Opposition tritt zur herrschenden Kultur. [...] Neue Musik ist demnach eher eine spezialistische Teilkultur, die die Werte der Bildung ganz im Sinne der akzeptierten Bildungsnormen, der Leitkultur, befürwortet, auch wenn zu ihrem Selbstverständnis die ideologische Auffassung gehört, sie sei normabweichend. c) [...] Die Aversion gegen die Vermarktung gehört zum Selbstverständnis der Neuen Musik. [...] Es scheint kein Zufall zu sein, dass eine – nicht wertend, sondern logisch – negative Definition neuer Musik sehr viel näher liegt als eine positive: Es handelt sich um eine Musik, die Dur-Moll-Tonalität, regelmäßige Rhythmik, eine auf dem Konsonanz-Dissonanz-Gefälle basierende Harmonik, Wiederholungen aller Art und großräumige Melodik ausgrenzt. Es ist schwer, sich des Eindrucks zu erwehren, dass sich Neue Musik durch die Abgrenzung von ihrem Konzept der Kulturindustrie – oder einfacher: von der Popmusik – definiert. [...] Dies aber führt zu dem latenten Widerspruch, dass Neue Musik letztlich von der populären Musik anhängig ist: Ohne Popmusik keine Neue Musik.“⁴⁷

Dieses negativ behaftete Image der Neuen Musik stellt eine weitere Problematik im Umgang mit dem Genre dar. Dies lässt sich durch ein unzureichendes Verständnis bzw. eine mangelnde Etablierung des Begriffes und infolgedessen auch des Genres allgemein schlussfolgern. Dass Neue Musik sozusagen eine Nische bildet, kann jedoch sowohl negativ (Unterrepräsentation) als auch positiv (Exklusivität) aufgefasst werden. Oft wird unter dem Begriff fälschlicherweise auch Populärmusik verstanden, die der U-Musik zuzuteilen wäre. Ein Grund für dieses Problem ist natürlich die, wie schon erwähnt, schwer zu fassende Bestimmung des Gattungsbegriffes, die ein Konstrukt mit äußerst unscharfen Rändern darstellt.

3.2 Zur Rolle der Neuen Musik im Festivalbetrieb

Dass Neue Musik auch bei Festspielen mit anderen Schwerpunkten vorkommt, beweisen z.B. renommierte und prestigeträchtige Festivals wie die *Wiener Festwochen*, die *Bregenzer Festspiele* oder auch die *Salzburger Festspiele*, die im Jahr 2011 zu ihrer Eröffnung John Cages „Musicircus“ veranstalteten, bei dem die ganze Umgebung mit

⁴⁷ Hentschel, 2010, S. 42.

eingebunden und quasi die (Alt-)Stadt zur Bühne gemacht wurde. Man fragt sich in diesem Zusammenhang, welchen Stellenwert Neue Musik bei solchen Festspielen, die sich traditionsreicheren Themen widmen, einnimmt und kommt auf den Schluss, dass sie zwar oftmals nur als „Lückenfüller“ vorkommt, sich aber auch ganze Programmschienen mit zeitgenössischer Musik gebildet haben. Die Idee dahinter beinhaltet eine Schulung eines bewussteren Hörens und Verstehens auf Seiten des Publikums und die Möglichkeit, Verbindungen zwischen Werken zu ziehen, die kulturell, historisch oder musikalisch völlig unterschiedlich entstanden sind. Aber auch Aspekte wie das Gewinnen neuer Publikumsschichten zählen zu den Intentionen der Einbindung von Neuer Musik. Programmschienen, wie etwa *Kunst aus der Zeit* im Rahmen der *Bregenzer Festspiele*, machen es beispielhaft vor, wie eine Vernetzung zweier Musikepochen funktionieren kann. Auch der hohe Inszenierungswert Neuer Musik ist oft ein Grund, das Format Festival zu wählen. Eine Lockerung des klassischen Konzertformates in Verbindung mit ungewöhnlichen Aufführungsorten, ein Mischen mit unterschiedlichen Formen der Kunst, wie Ausstellungen oder Installationen: das alles sind Aspekte, die für den Rahmen eines Festivals sprechen. Das Erweitern der (Hör-)Erfahrungen mit Hilfe extravaganter Veranstaltungsorte (z.B. Fabrikhallen, Einkaufszentren) und Aktivitäten (z.B. Wanderungen) nutzt die Neue Musik für sich und macht einen wesentlichen Schritt auf das Publikum zu, indem sie versucht, sich mit diesem Mitteln als festen Bestandteil in das Leben und Erfahren der Menschen einzugliedern.⁴⁸

3.3 Festivaltypen

Dass nicht jedes Neue Musik-Festival mit der gleichen Intention und Konzeption abläuft, wird einem bei kurzer Beschäftigung mit dementsprechender Literatur schnell ersichtlich. Dass auch zwischen verschiedenen Typen unterschieden werden kann, zeigen im Wesentlichen zwei Artikel, beide bereits vor rund 30 bzw. 40 Jahren erschienen. Zum einen geht es um den des österreichischen Kulturtheoretikers Manfred Wagner und zum anderen um jenen des deutschen Schriftstellers und Komponisten Hans G Helms; beide sollen nun in den folgenden Absätzen erläutert werden.

Hans G Helms spricht in seinem Artikel „Festivals für neue Musik. Ihre sozial-ökonomischen Bedingungen, Funktionen und Perspektiven“ von drei Grundtypen von

⁴⁸ vgl. Vogels, 2011, S. 26ff.

Festivals für Neue Musik, die auf Daten von Programmheften der genannten Festivals innerhalb eines Forschungszeitraums von fünf bis 15 Jahren basieren. Der erste Festivaltypus ist das *kommunale Festival*, als dessen Träger eine Gemeinde, meist mittlerer Größe, fungiert. Das Hauptinteresse eines solchen Festivals liegt dabei darauf, einen gewissen „Kultiviertheitsgrad“ bzw. eine kulturelle Fassade zu repräsentieren. Als Beispiele hierfür nennt Helms u.a. die *Wittener Tage für neue Kammermusik*, bei denen das Kulturamt der Stadt die Organisation inne hat, oder auch das *Lucerne Festival*, sowie die *Schwetzingen Musikfestspiele*. Als zweiter Typ ist das *Musiker-Festival* zu nennen, das durch öffentlich-rechtliche Organisationen oder private Stiftungen getragen wird, welche in erster Linie einem musikalischen Interesse nachgehen. Die Programme sind hierbei oft bunt gemischt und vermitteln laut Helms einen „pluralistisch pseudo-informativen Charakter“. Vertreter für diesen Typus sind u.a. die *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt, die hauptsächlich vom Südwestfunk getragenen *Donaueschinger Musiktage*, die *Tage der neuen Musik* in Hannover, und auch die *Weltmusikfeste* der IGNM. Der dritte von Helms definierte Festivaltypus ist der des *nationalen Festivals*, bei dem sich verschiedene Staaten als Kulturnationen präsentieren. Zu solchen „Selbstdarstellungsunternehmungen“, wie sie Helms bezeichnet, zählen z.B. der *Prager Frühling*, die *Zagreber* und *Venezianischen Biennalen*, die *Wiener Festwochen* oder auch der *Steirische Herbst* in Graz.⁴⁹

Sich der in den 70er Jahren aufgestellten Festival-Grundtypen von Helms bewusst, erläutert Manfred Wagner in seinem Text „Kulturfestivals. Eine Form gesellschaftlicher Reaktion auf die Krisen der Achtzigerjahre“ seine eigene Einteilung in gewisse Festivaltypen, welche deutlich anders, und vor allem nicht nur auf Neue Musik bezogen, ausgerichtet sind und seiner Meinung nach eher der Realität bzw. dem Festival der Zukunft entsprechen. Hier nennt er als ersten Typus das *Repräsentationsfestival*, welches als die am häufigsten vorkommende Gattung gilt. Dieser Typ war seit jeher herrschaftsdominiert und spielt seit den 80er Jahren auch in Österreich eine wichtige Rolle, weil es u.a. durch eine gesetzliche Regelung finanziell durch den Bund unterstützt wird. Als Beispiel hierfür wären die *Salzburger Festspiele* zu nennen, da es als „Mischformfestival“ gilt und oftmals von bedeutenden Interpreten repräsentiert wird. Durch diese Größe, wie sie am Beispiel der *Salzburger Festspiele* und deren Niveau deutlich wird, werden oft andere Festivaltypen und deren Repräsentanz zurückgedrängt. Der nächste von Wagner definierte Festivaltypus

⁴⁹ vgl. Helms, 1973, S. 90f.

ist der des *Heimatfestivals*, welcher mit Helms' „kommunalem Festival“ verwandt ist. Dieser Begriff resultiert aus einer bestimmten Gefühlswelt, die durch den Begriff Heimat und der damit verbundenen Umgebung eines bestimmten Ortes, in dem man lebt oder der einem nahe steht, geprägt wird. Diese Gefühle beinhalten auch Aspekte der Geborgenheit und der Identität. Ein Heimatfestival wird oft von gewisse Kommunen veranstaltet, wobei starke Tendenzen zu regionalen Traditionsfesten, wie z.B. Feuerwehrfesten oder Kirchweihfesten, bestehen. Als weitere Beispiele hierfür wären diverse Stadt- oder Bezirksfeste zu nennen. Als eine Spezialform dieses Heimatfestivals kann das *Denkmalfestival* gesehen werden, das sich rund um eine spezifische Figur (oder Idee), die mit einem speziellen Ort in Zusammenhang gebracht wird, dreht, zu Ehren derer man ein Festspiel veranstaltet. Hierbei wären Orte wie Hohenems (zu Ehren Schuberts), Bad Ischl (Lehár), Eisenstadt (Haydn) oder die Passionsspiele in Erl oder Oberammergau zu erwähnen. Solche Feste erfreuen sich großer Beliebtheit, weil auch der Tourismus in kleineren Städten dadurch angekurbelt werden kann. Mit dieser Idee ist auch das *Wirtschaftsfestival* eng verbunden, da diverse kulturelle Angebote einen bedeutenden Faktor in der Wirtschaft darstellen können. Als weiteren Typus nennt Manfred Wagner das *Themenfestival*, das meist von einzelnen Persönlichkeiten getragen wird. Das Hauptinteresse liegt hierbei in einem bestimmten Informationsbedürfnis. Als eines der in Österreich bekanntesten Themenfestivals gilt der *Steirische Herbst* in Graz, da hierbei stets aktuelle Ergebnisse aus den Sparten Theater, bildende Kunst und Musik einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden. Auch spezielle Symposien und Mediengespräche zu einem bestimmten Thema können in die Sparte der Themenfestivals gestellt werden, wobei hier die Vermittlung des Themas vordergründig ist. Wagner prognostiziert in seinem Text eine Zunahme dieser Themenfestivals hinsichtlich sogenannter *Marktlückenfestivals*, deren Intention es ist, bestimmte Lücken im kulturellen Bereich, speziell in den verschiedenen Randbereichen, zu füllen. Diese Art von Festival erreicht häufig hohen Massenzulauf und Publizität, bringt einen großen PR-Wert mit sich und vermehrt Imagesteigerung für den jeweiligen Ort. Als letzter Festivaltyp wird in Wagners Beitrag das *Zielgruppenfestival* angeführt. Es ist vordergründig auf eine spezielle Hörer- bzw. Zuschauerschicht ausgelegt und Aspekte wie Öffentlichkeit oder Subventionsgelder etc. sind nur nachrangig. So sind z.B. die Operettenfestspiele in Mörbisch in erster Linie für Urlauber am Neusiedlersee ausgelegt und brauchen aus diesem Grund kaum zusätzliche Werbung. Diesem Typus zugehörig ist auch das *Randgruppenfestival*. Ein Beispiel hierfür wären die *Wiener Festwochen*, die aus zahlreichen Randgruppen-Veranstaltungen, v.a. für

Jugendliche, bestehen. So können, mittels dieser Randgruppen, Interessen am Großfestival angeregt werden, was wiederum zu einer vermehrten Publizität führt. Ebenfalls in der Sparte des Zielgruppenfestivals kann das *Liebhaverfestival* gefunden werden. Solche Feste ähneln dem Bereich des Wunschkonzertes und können oft hohe Besucherzahlen aufweisen.⁵⁰

Matthias Sträßner, deutscher Germanist, Philosoph und Historiker, teilt viele heutzutage stattfindende Festivals einem einzigen Typus zu, und zwar dem Typus des *dezentralen Festspiels*, der sich seit ca. 1985 in Deutschland verbreitete. In diese Kategorie können Landes- und Länderfestspiele, also auch von Rundfunksendern initiierte Festspiele eingeordnet werden.⁵¹

Weitere bzw. neuere Typifizierungen wurden aus der behandelten Literatur nicht ersichtlich, da sich bei der Vielfalt und Bandbreite der heute vorherrschenden Festivals und Begrifflichkeiten auch die Notwendigkeit einer solchen Typeneinteilung in Frage gestellt wird. Eine Anwendung und Umlegung dieser genannten Einteilungen auf heutige Festivals kann natürlich trotzdem vorgenommen werden, ist mitunter jedoch etwas schwierig, da die Typen auch oft überlappend vorkommen bzw. die Festivals selbst in den vergangenen Jahren inhaltlich und konzeptionell erweitert worden sind.

3.4 Wichtige Institutionen in der Geschichte Neuer Musik-Festivals

Bedeutend für die Entwicklung von Festivals für Neue Musik in Europa waren Gründungen von neuen musikalischen Institutionen, die sich auf unterschiedliche Arten in den verschiedenen Ländern ausprägten, und die damit einhergehende Umwälzung des Musiklebens. Diese Vielfalt von neugegründeten Organisationen beruht auf der damaligen Erkenntnis, dass das traditionelle Konzertpublikum nicht gewillt und oftmals auch nicht fähig war, Neue Musik anzunehmen bzw. zu verstehen.⁵²

Anhand einiger Beispiele soll nun die damalige Situation und die Entstehung einzelner bedeutender Institutionen veranschaulicht werden.

⁵⁰ vgl. Wagner, 1982, S. 35ff.

⁵¹ vgl. Sträßner, 2011, S. 305f.

⁵² vgl. Danuser, 1997, Sp. 79.

3.4.1 Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen

Als paradigmatisch manifestierte sich 1918 der von Arnold Schönberg in Wien gegründete *Verein für musikalische Privataufführungen*, dessen Veranstaltungen als eine Art Gegenbewegung zu den Musikfesten und –veranstaltungen der damaligen Zeit gesehen werden können. Das Ziel dieser Aufführungen war es, die Öffentlichkeit aus den Musikveranstaltungen auszuschließen und die musikalische Rezeption und Interpretation zu versachlichen. In Schönberg erwachte der Wunsch, dass nur beherrschtes Publikum mit gutem Benehmen zu den Veranstaltungen zugelassen werden und seine Hörer auf jegliche Meinungsäußerungen verzichten sollten. Jegliche öffentliche Resonanzen und Kritiken, ob lobend oder tadelnd, waren unerwünscht und die Veranstaltungen waren nur für Vereinsmitglieder zugänglich. Diese Vereinsabende glichen weniger einer festlichen Aufführung, als schon eher Séancen, denn alles, was äußerlich zu einem Fest gehören würde, war schlecht angesehen und regelrecht verpönt. Hier sollte es also nur um die Kunst selbst gehen, die sich in einem einzelnen Werk manifestierte; dies war für Schönberg und seine Schüler etwas beinahe Unantastbares. In diesem Verein wurden allerdings auch sämtliche damals bedeutende Komponisten, seien es Mahler, Strauß, Reger, Webern oder Krenek, und deren Werke vorgestellt, auch wenn es der ablehnenden Haltung gegenüber Traditionen und Konventionen nicht ganz entsprach. So wurden nach dem Ersten Weltkrieg neue Ansätze sichtbar und die privaten Aufführungen des Vereins erzielten eine bestimmte Form von Exklusivität. Damit wurde eine Zäsur gegenüber den großen Musikfesten des vergangenen Jahrhunderts gesetzt und das breite Konzertpublikum, das sich vordergründig zum geselligen Beisammensein traf, sollte ferngehalten werden. So beschränkte sich das angesprochene Publikum nur auf Kenner und Liebhaber und dem *Verein für musikalische Privataufführungen* war nur eine kurze, aber durchaus bedeutende, Lebensdauer gegeben.⁵³

3.4.2 Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)

Eine weitere wichtige Institution für zeitgenössische Musik ist die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, welche, angeregt durch die vom Komponisten und Musikschriftsteller Rudolf Réti (1885 – 1957) veranstalteten *Internationalen Kammermusikaufführungen* in Salzburg 1922, gegründet wurde und als eine der verbreitetsten und künstlerisch bedeutendsten Tonkunstinstitutionen für neue musikalische

⁵³ vgl. Stephan, 1973, S. 11f. und Danuser, 1997, Sp. 79.

Ausprägungen gilt. Unterstützung erhielt Réti von seinem Kollegen Egon Wellesz (1885 – 1974), der auch als *IGNM*-Mitbegründer gilt. Dieses erste Festival für internationale Kammermusik ging als eines der bedeutendsten modernen Musikfeste in die Geschichte ein, da dort bereits zahlreiche Komponisten und Interpreten, u.a. Bartók, Webern, Honegger, Hindemith, Milhaud, Kodály, Poulenc, sowie auch die Komponistin Ethel Smyth, aufeinander trafen und es Möglichkeiten zum künstlerischen Austausch bot. Die allgemeine Idee hinter diesem Festival war die Gründung einer Art internationalen Vereinigung für die Förderung moderner Musik, die in jedem Land Sektionen bilden sollte, welche die Musik der eigenen Nation u.a. durch Vorträge und Konzerte unterstützen und zum Austausch mit anderen Ländern anregen sollten. In dieser Überlegung war man sich allgemein einig und so wurde in einer Sitzung am 11. August 1922 im Café Bazar in Salzburg die *IGNM* gegründet. Obwohl dies alles in Salzburg geschah, verlegte man den zentralen Sitz der Gesellschaft nach London, wo der benötigte organisatorische Apparat in Form der *British Music Society* zur Verfügung stand. Weiters gründete er einen Dachverband und der englische Musikwissenschaftler Edward J. Dent wurde zum ersten Präsidenten gewählt, um Réti's „Salzburger Idee“ weiterzuführen. Ein allgemein gültiger Name der Organisation wurde nicht festgelegt, doch entsprechen die Namen *International Society of Contemporary Music (ISCM)* im Englischen, sowie französisch *Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC)* der deutschen Bezeichnung *Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*.⁵⁴

In den folgenden Jahren organisierte die *IGNM*, entgegen Réti's Idee von jährlichen kleinen, schlichten Feiern, immer größer werdende Musikfeste. Als Vorbereitung dafür fanden Delegiertenkonferenzen mit Vertretern verschiedenster Länder statt, in denen u.a. Juries gewählt, die Vereinsstatuten besprochen und die bevorstehenden Feste geplant wurden. Das erste *IGNM-Fest* fand im August 1923 in Salzburg statt. Österreich wurde dafür gewählt, da es zu dieser Zeit noch als ein sehr billiges Land galt, was sich jedoch durch die Inflation rasch ändern sollte, woraufhin es zu einigen finanziellen Schwierigkeiten kam. Doch beeinflusste dies nicht den Erfolg des Festes, der vor allem Alban Berg und seinem von der Jury ausgewählten Streichquartett op. 3 (1910) zuteil wurde und für ihn seinen großen Durchbruch bedeutete. Nicht nur für Berg, sondern auch für alle anderen aufgeführten Komponisten spielte dieses erste *IGNM-Fest* eine bedeutende Rolle im Vorantreiben ihrer Karrieren. Es fanden sich Kritiker, Verleger und

⁵⁴ vgl. Réti, 1957, S. 113ff., Haefeli, 1973, S. 19f. und Haefeli, 1982, S. 38ff.

Konzertagenten aus der ganzen Welt ein, die, im Zuge des Festes und dessen Bedeutung als Ort der Begegnung, den Künstlern zu vermehrter Bekanntheit verhelfen.⁵⁵

Im Laufe der Jahre stießen, trotz der wachsenden politischen Schwierigkeiten, immer mehr neue Ländersektionen zur *IGNM* hinzu. Gezwungen durch den Nationalsozialismus mussten sich jedoch Sektionen wie Österreich und Deutschland im Jahr 1938, sowie die Tschechoslowakei im Jahr 1939 wieder auflösen. Die internationalen Musikfeste fanden aber innerhalb der übrigen Länder trotzdem noch einige Jahre mit Erfolg statt und wichtige Entwicklungen in der Musik wurden durch die *IGNM* deutlich und bekannt gemacht. Nach London 1938, Warschau 1939, New York 1941 und San Francisco 1942 hatte jedoch der Zweite Weltkrieg die Gesellschaft vollständig gestoppt und ein erster Abschnitt der Geschichte der *IGNM* wurde beschlossen.⁵⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg sah sich die Gesellschaft erneut in die Gründerzeit zurückversetzt, und so standen bei den ersten Nachkriegsfesten in London 1946, Kopenhagen/Lund 1947 und Amsterdam 1948 wiederholt Aspekte des Kontaktsuchens und des Knüpfens von Beziehungen im Vordergrund, was nicht zuletzt auf den großen Nachholbedarf der Musikentwicklungen der vergangenen Jahre zurückzuführen war. So nahm 1945, wenige Tage nach Kriegsende, auch die österreichische Sektion der *IGNM* erneut ihre Tätigkeiten auf und begann mit der Organisation von Veranstaltungen. Die Pflege der Neuen Musik wurde in diesen Jahren, speziell in Deutschland, mit ungeahnten Kräften vorangetrieben, was v.a. den Rundfunkanstalten zuzuschreiben ist, die als modernes Kommunikationsmittel stark in den Vordergrund drängten.⁵⁷

Die *IGNM*, bzw. *ISCM*, umfasst heute 57 Mitgliedsländer, wobei die Sektion Österreich, auch wegen einer gewissen Vorrangstellung bezüglich der hier stattgefundenen Gründung, bisher am häufigsten die jährlich stattfindenden Weltmusikfeste veranstaltete. Die *ISCM* gilt heute als eine weltweit bedeutende musikkulturelle Gesellschaft und ihre in allen Mitgliedsländern wirksamen Statuten⁵⁸ beeinflussen und bestimmen die Förderung der Neuen Musik, unabhängig von Nationalität, Religion, Ethnie, ästhetischer Anschauung und politischer Einstellung.⁵⁹

⁵⁵ vgl. Haefeli, 1982, S. 54ff.

⁵⁶ vgl. Haefeli, 1982, S. 255ff.

⁵⁷ vgl. <http://www.ignm.at/ueberuns.htm> [Zugriff: 14.12.2012] und Haefeli, 1982, S. 286ff.

⁵⁸ Statuten der *IGNM*, Sektion Österreich, nachzulesen auf: <http://www.ignm.at/Statuten2006-IGNM.pdf> [Zugriff: 14.12.2012].

⁵⁹ vgl. <http://www.ignm.at/ueberuns.htm> [Zugriff: 14.12.2012].

3.4.3 Die Donaueschinger Musiktage

Das Musikleben Donaueschingens, dessen Traditionen schon bis in das Mittelalter zurückgehen, ist stark verbunden mit dem Hof des Fürsten Fürstenberg und dessen Musikalienbestand, der tausende Musikdrucke und Musikhandschriften umfasst. Die 1913 gegründete *Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen* sah es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben, die Werke aus diesem Notenbestand aufzuführen. Im Jahr 1921 wurden diese Zielsetzungen durch die von der Gesellschaft erstmals veranstalteten *Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst* erweitert und man widmete dieses Musikfest vor allem jenen Komponisten und Werken, die noch relativ unbekannt waren oder als umstritten galten. Die Finanzierung übernahm das fürstliche Haus und so fand dieses erste Musikfestival vom 30. Juli bis zum 2. August 1921 statt. Als einer der wichtigsten Komponisten galt dabei Paul Hindemith, dem mit der Aufführung seines zweiten Streichquartetts op. 16 sein großer Durchbruch gelang.⁶⁰

Als Hauptinitiator der Musiktage und Gründer der *Gesellschaft der Musikfreunde* ist der damals fürstlich fürstenbergische Musikdirektor Heinrich Burkhard zu nennen. Er rief einen Ehrenausschuss, dem u.a. Richard Strauss, Ferruccio Busoni und Hans Pfitzner angehörten, ins Leben und initiierte einen weiteren Ehrenausschuss, sowie einen Arbeitsausschuss, dessen Aufgabe es war, über Ablauf und Programm der Musiktage zu entscheiden. Burkhard's Begeisterung für zeitgenössische Musik wurde auch außerhalb der Musiktage deutlich, da er oftmals Sonderkonzerte mit Werken noch lebender Komponisten veranstaltete.⁶¹

Die ersten Kammermusikaufführungen im Jahr 1921 folgten dem strengen Leitsatz, keine beeinflussten und parteiischen Entscheidungen bei der Programmauswahl zu treffen. Es galt als besonders wichtig, auf die künstlerische Qualität und den musikalischen Gehalt der Werke zu achten, insbesondere jener Komponisten, denen bisher noch wenig Aufmerksamkeit zukam. Die bereits damals praktizierte Offenheit für neue Tendenzen oder progressive Schulen hat sich bis in die heutige Zeit bewährt. Ebenso zentral war auch das Ziel, aufstrebende junge Talente zu fördern, was nach wie vor als eine sehr wichtige Komponente Donaueschingens gilt. Für die drei großen Konzerte der ersten

⁶⁰ vgl. Schuler, 1995, Sp. 1343f.

⁶¹ vgl. Häusler, 1996, S. 11ff.

Kammermusik-Aufführungen wurden nun zehn Komponisten ausgewählt, unter denen sich zwei besonders bedeutende Autoren befinden: Alban Berg und, wie bereits erwähnt, Paul Hindemith; ebenfalls darunter behaupten konnten sich Philipp Jarnach, Alois Hába und Ernst Krenek. Hindemith kristallisierte sich in den ersten Jahren als eine der Hauptgestalten dieser künstlerischen Bewegung heraus, u.a. auch durch die spätere Mitarbeit im Arbeitsausschuss, und auch auf Krenek griff man in der Programmauswahl vermehrt zurück, da man durchaus bestrebt war, den Weg bestimmter Komponisten weiterzuverfolgen und diese zu fördern. In den darauffolgenden Jahren bis 1926 wurden, neben den zuvor genannten Komponisten, u.a. auch die Werke der Komponisten Max Butting, Felix Petyrek, Josef Matthias Hauer, Anton Webern, Egon Wellesz, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky und deren Werke vorgestellt und aufgeführt. Diese jährlichen Konzerte waren damals große Ereignisse und zogen auch ein dementsprechend vielfältiges Publikum, das sich von Jahr zu Jahr vermehrte, an. Im Jahr 1925 erweiterte man die Programmierung auch erstmals um Chorkompositionen und trotz der allgemeinen Tendenzen zu erneut großbesetzten romantischen Oratorienchören besann man sich hierbei insbesondere auf a-capella-Stücke. Ab diesem Jahr zeigten sich auch Tendenzen zu einer Verlagerung des Schwerpunkts auf angewandte Musik. Ein Jahr später, 1926, wurden erstmals Kompositionen für Militärorchester zur Aufführung gebracht, und es kam noch zu einem weiteren Novum in der Donaueschinger Programmgestaltung: Musik für mechanische Instrumente. Mechanische Klaviere und ähnliche selbstspielende Instrumente waren zwar keine gänzlich neuen Errungenschaften mehr, doch konnten ihnen viele interessante Aspekte, wie z.B. das Loslösen aus der physiologischen und psychologischen Einengung der Interpretation oder die interpretenunabhängige freie Wiedergabe eines Stücks, abgewonnen werden. Mit Paul Hindemiths und Oskar Schlemmers „Triadischem Ballett“ konnte daraufhin in Donaueschingen ein wichtiger Beitrag geleistet werden.⁶²

Mit diesem „Triadischem Ballett“ 1926 endete die sogenannte erste Phase der Neuen Musik in Donaueschingen. Da man für die Veranstaltung der Musikfeste immer größer werdende Aufgaben und Ziele verwirklichen wollte und dazu einen größeren Rahmen als die kleine Stadt Donaueschingen benötigte, übersiedelte man in die ebenfalls in Baden-Württemberg gelegene Stadt Baden-Baden, wo das Musikfest mit Arbeitsausschuss etc. weiterhin in gewohnter Weise, jedoch unter dem Namen *Deutsche Kammermusik*, veranstaltet wurde. Als ein roter Faden zog sich eine neue Richtung in der Musik, nämlich der Aspekt „Film

⁶² vgl. Häusler, 1996, S. 25ff.

und Musik“, durch die Baden-Badener Jahre und es beschäftigten sich u.a. Komponisten wie Hindemith, Milhaud oder Eisler mit dieser Annäherung zweier Medien. Wenn auch das Hauptaugenmerk immer noch auf Konzertmusik lag, so schlug man in diesen Jahren immer öfter Wege zur Gebrauchsmusik ein. Für eine notwendige und erfolgreiche Weiterentwicklung der Neuen Musik war zudem auch eine Zusammenführung von Kunst und Volk wichtig und man versuchte in dieser Hinsicht auch das Vertrauen der Jugend zu gewinnen. Eine weitere Entwicklung wurde auch mit dem Einbezug des Rundfunks geschaffen und das Programm beinhaltet in diesen Jahren auch Rundfunkmusik, wie z.B. 1929 das epische Hörspiel „Der Lindberghflug“ von Bertold Brecht, Paul Hindemith und Kurt Weill. Nach den Jahren 1927 – 1929 in Baden-Baden war dem Musikfest aufgrund finanzieller Schwierigkeiten erneut ein Ende geweiht. Die Donaueschinger Idee sollte jedoch im Jahr 1930 in Berlin als *Neue Musik Berlin* fortgeführt werden.⁶³

Nach einer dreijährigen Pause fand im Jahr 1934 wieder ein Musikfest statt, und zwar erneut in Donaueschingen. Eine „Wiedergeburt der Donaueschinger Musikfeste auf neuer Grundlage“ steht unter Hugo Herrmann auf dem Plan. Diese „neue Grundlage“ sollte den damals bereits vorherrschenden nationalsozialistischen Anschauungen entsprechen und war damit geprägt von der Zusammenführung von Volk, Führer und Vaterland. In den Jahren 1938 und 1939 erfolgten die Musikfeste unter dem Namen *Oberrheinisches Musikfest Donaueschingen*. Drei Monate nach dem letzten Fest brach der Zweite Weltkrieg aus.⁶⁴

Das erste Musikfest nach dem Krieg fand bereits am 27. und 28. Juli 1946 statt und trug, wie auch im folgenden Jahr, den Titel *Neue Musik Donaueschingen*. Dieser rasche Neubeginn ist auf die treibende Kraft Hugo Herrmanns und die Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen zurückzuführen, wobei ein starkes Nachholbedürfnis gegenüber zeitgenössischer Musik herrschte. Die Musikveranstaltungen fanden nun in der Fürstlichen Reithalle statt, da die ehemalige Festhalle von Bomben zerstört wurde. Herrmann versuchte, das Festival erneut unter den fruchtbringenden Geist der 20er Jahre zu stellen und füllte deshalb das Programm zum Teil mit Werken der damals aufgeführten Komponisten, wie z.B. Paul Hindemith. Weiters fielen die Schwerpunkte auf Internationalität und neue Informationsgewinnung, wobei der Drang, Versäumtes

⁶³ vgl. Häusler, 1996, S. 92ff.

⁶⁴ vgl. Häusler, 1996, S. 112ff.

aufzuholen, vorherrschend war. Aufgrund dessen standen neben deutschen Komponisten, wie Ernst-Lothar von Knorr, Rolf Unkel oder Paul Groß u.a. auch Werke von Jaques Ibert, Dmitrij Schostakowitsch, Walter Piston, Willy Burkhard und Gian Francesco Malipiero auf dem Spielplan. Nach einer „Zeit des Suchens“ und der Orientierung kam es 1950 zu einem prägenden Einschnitt und Neubeginn in der Geschichte des Festivals. Mit Unterstützung des Hauses Fürstenberg fanden nun jährlich die von der Gesellschaft der Musikfreunde und dem Südwestfunk (SWF) Baden-Baden getragenen *Donaueschinger Musiktage für Zeitgenössische Tonkunst* (ab 1971 nur *Donaueschinger Musiktage* genannt) statt. Die Musikabteilung des SWF übernahm die Verantwortung über die Programmgestaltung und leistete mit der Einbeziehung des SWF-Sinfonieorchesters einen wichtigen Beitrag zur Aufführung von Orchesterkonzerten. Damit wurde es nun auch möglich, bedeutende Orchesterwerke bekannt zu machen. Das künstlerische Konzept war, wie schon zu Beginn, von Offenheit und Internationalität geprägt und bot der Neuen Musik neue Aufführungsmöglichkeiten und Raum zum Experimentieren. Große Persönlichkeiten der Neuen Musik, wie beispielsweise Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, John Cage, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Iannis Xenakis oder Wolfgang Rihm sind durch viele Uraufführungen mit Donaueschingen verbunden und wurden zum Teil dadurch international bekannt. Seit den 70er Jahren gehören auch Jazz-Konzerte zu einem wichtigen Programmpunkt der Donaueschinger Musiktage. Zweifelsohne gehört Donaueschingen zu einem der wichtigsten Zentren und Foren der Entwicklung Neuer Musik und gilt als Prototyp der Spezial- und Expertenkulturfestivals.⁶⁵

3.4.4 Die Darmstädter Ferienkurse

Die Gründung der *Internationalen Ferienkurse für neue Musik* in Darmstadt geht auf das Jahr 1946 und Wolfgang Steinecke, der damals städtischer Kulturreferent war, zurück. Die Kurse wurden zunächst im Schloss Kranichstein unter dem Namen *Ferienkurse für internationale neue Musik* abgehalten und verfolgten vorerst das Ziel, jüngere Komponisten und Interpreten mit der Neuen Musik, deren Weiterentwicklung und Verbreitung in den Jahren zuvor durch Krieg und Nationalsozialismus beinahe zum Stillstand kam, vertraut zu machen. Ein besonderes Augenmerk lag dabei u.a. auf Komponisten wie Schönberg, Krenek, Bartók oder Hindemith, die aufgrund des Krieges

⁶⁵ vgl. Schuler, 1995, Sp. 1344f. und Häusler, 1996, S. 122ff.

zur Auswanderung gezwungen waren. Ab 1948 wurden die Ferienkurse vom *Internationalen Musikinstitut Darmstadt*, später *Kranichsteiner Musikinstitut* genannt, veranstaltet und entwickelten sich rasch zu einem wichtigen Forum der Neuen Musik mit internationaler Größe. Die Ferienkurse, welche neben Konzerten auch Seminare, Vorträge und Unterrichtseinheiten für einen speziellen Teilnehmerkreis beinhalteten, dauerten jährlich mehrere Wochen und wurden oft durch Konzerte, u.a. in Zusammenarbeit mit dem Hessischen Rundfunk, ergänzt. Als wichtige Ereignisse in der Geschichte der Darmstädter Ferienkurse sind u.a. die Beiträge Theodor W. Adornos zum musiktheoretischen Diskurs, das Auftreten von René Leibowitz ab dem Jahr 1948, welcher Unterricht in Schönbergs Zwölftonmusik gab, sowie weitere Lehrtätigkeiten, wie beispielsweise jene von Edgar Varèse oder Olivier Messiaen zu nennen. Neben Kompositionsseminaren spielten auch Interpretationskurse eine wichtige Rolle, in denen man sich professionell mit den speziellen Anforderungen der neuen Musikströmungen auseinandersetzte. Für besonders herausragende Leistungen in Hinblick auf die Interpretation zeitgenössischer Musik wird seit 1952 der „Kranichsteiner Musikpreis“ verliehen; ab 1972 verlieh man diesen auch zusätzlich als Kompositionspreis. Aufgrund des in Darmstadt herrschenden hohen musiktheoretischen Niveaus und des stets starken kompositorischen Innovationsdrucks wird auch oft von einer sogenannten „Darmstädter Schule“ gesprochen, was jedoch auch als höchst umstritten gilt. Grund dazu geben jedoch die Ferienkurse der 50er Jahre, in denen Darmstadt das Zentrum der Seriellen Musik darstellte und wichtige Vertreter dieser Richtung, wie etwa Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez oder Luigi Nono, dort unterrichteten. Jedoch war jene intensive Phase der Neuen Musik auch schnell wieder vorüber und andere wichtige Strömungen, wie z.B. die durch John Cage etablierte Aleatorik (Zufallsmusik), erregten im Zuge der Ferienkurse großes Aufsehen. So wandte man sich im Laufe der Jahre ständig neuen Themen zu und setzte, von der Klangfarbenkomposition bis hin zu experimentellen Sprachkompositionen, verschiedenste Schwerpunkte. Dieser Vielschichtigkeit auf höchstem Niveau verdanken die Darmstädter Ferienkurse wohl ihre bis heute ungebrochene internationale Anziehungskraft.⁶⁶

3.5 Fazit

Im diesem Kapitel sollte veranschaulicht werden, dass das Veranstellen von Festivals Neuer Musik bzw. Festivals mit Neuer Musik (wie schon erwähnt u.a. die Bregenzer und

⁶⁶ vgl. Meyer, 1995, Sp. 1092ff.

Salzburger Festspiele) eine bedeutende Geschichte und lange Tradition hat und herausragende Beispiele, wie etwa Donaueschingen oder Darmstadt, von dem Format profitieren. Das Präsentieren von neuen künstlerischen Erkenntnissen in einem mehrtägigen, intensiven Rahmen hat sich als äußerst sinnvoll erwiesen und ermöglicht eine besonders bewusste Auseinandersetzung mit der jeweiligen Thematik. Gerade in der Neuen Musik scheint der Bedarf an solch genauen Abhandlungen besonders gegeben, da die erwähnte Problematik des Gegenstandes und ihrer Definition eine aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit bzw. Ungenauigkeit äußerst schwierige ist. Die Etablierung Neuer Musik-Festivals ist in vollem Gange, was die erwähnten Beispiele verdeutlichen. Wie jedoch diese Festivals in ihren Einzelheiten funktionieren bzw. welche Elemente von Bedeutung sind, ist nun Gegenstand des folgenden Kapitels.

4 Aufführungskontext

An dieser Stelle soll ein wesentliches Augenmerk auf die Aufführungspraxis und Rezeption der Neuen Musik gelegt werden. In diesem Genre wird insbesondere dem Kontext des Aufführungsformates Festival ein besonderer Stellenwert zuteil, der anhand von historischen, programmatischen und kulturpolitischen Parametern verdeutlicht werden soll. Dieses Kapitel widmet sich vorerst allgemein dem Konzert als Form der Veranstaltung und erläutert anhand von historischen Aspekten die Entwicklung des Konzertwesens, das für den heutigen Aufführungskontext Festival besonders interessant erscheint.

Außerdem werden Elemente wie Rahmenbedingungen und Aufführungskonzepte aufgegriffen und es wird in weiterer Folge auf Thematiken wie etwa Musikvermittlung, das Konzertpublikum bzw. die Neue Musik-Szene sowie kulturpolitische Parameter, die beim Festival eine große Rolle spielen, eingegangen.

4.1 Zum Wandel des Konzertwesens

Das umfangreiche und durchaus komplexe Thema „Konzertwesen“ soll nun in den folgenden Absätzen vor allem historisch betrachtet und anhand wichtiger Stationen geschildert werden, um einen groben Überblick über die Entwicklung seit den Anfängen und infolgedessen auch über die heute herrschenden Situationen zu bekommen.

In seinem Werk „Das Konzert. Eine Kulturgeschichte“ spricht der Musikwissenschaftler Walter Salmen vom Konzert als

„[...]eine Versammlungs- und Veranstaltungsform, eine Institution mit ästhetischen, sozialen und ökonomischen Aspekten, die dem Performativen Spielraum bietet und als geplantes Ereignis zumeist an Programme gebunden ist. Es ist die umfassendste Form der profanen Vermittlung von Musik auf einem in Distanz zum Zuhörer befindlichen Podium, auf dem autonom gesetzte wie auch jegliche andere Musik, vor dem zweckverhaftet oder funktional determiniert erklingen kann.“⁶⁷

Als heute mittlerweile mehr oder weniger ortsungebundenen Ereignis mit Facettenreichtum und Vielschichtigkeit entwickelte sich das Konzertwesen im deutschsprachigen Raum, mit

⁶⁷ Salmen, 1988, S. 7.

seinen Vorläufern in der Antike, seit dem 17. Jahrhundert aus sogenannten *Geistlichen Abendmusiken*. Diese Abendmusiken, die in der protestantischen Marienkirche Norddeutschlands ihren Ausgang nahmen, fanden in erster Linie für Kaufleute, die das Ganze auch finanzierten, statt. Namhaft gemacht hat jene *Abend-Musicken* der Kirchenorganist der Hansestadt Lübeck, Dietrich Buxtehude, welcher als Musiker und privater Veranstalter fungierte und durch das Bürgertum unterstützt wurde. Seine Nachfolger setzten diese regelmäßig stattfindenden Veranstaltungen gegen Ende des 17. Jahrhunderts erfolgreich fort. Durch das Verlangen von Eintrittsgeldern es kam jedoch zu einer Umordnung der Konzertreihe weg vom geistlichen Rahmen in die Börse, um auch größere Besucherschichten anzuziehen.⁶⁸

Heinrich W. Schwab, Musikwissenschaftler und Autor des Bandes „Konzert“ der „Musikgeschichte in Bildern“, schreibt in jenem Werk über die Anfänge des Konzertes, dass diese geschichtlich nicht genau fixierbar sind. Wesentlich für das Konzertwesen, also für die Darbietung von Musik, ist für Schwab die Trennung von den Hörern als Musik aufnehmender Teil und den Musikern als aktiv Musik produzierender Teil, was von einer gewissen Gesellschaftsordnung zeugt. Der Anfang des „eigentlichen“ oder „modernen Konzertwesens“ ist geschichtlich nicht genau datierbar, doch setzt Schwab ihn auf das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert. Es herrschte ab der Zeit ebenfalls der Umstand, dass öffentliche musikalische Darbietungen mit Eintrittsgeldern und vor Hörern aller Bevölkerungsschichten veranstaltet wurden. Dem gegenüber fanden in geschlossenen Kreisen auch Wettkämpfe von Meistersingern oder aufwändige Festmusiken auf Höfen und in Gelehrtenakademien statt, unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Das bedeutende Merkmal, welches das Konzert also von Veranstaltungsformen wie etwa Kammer- oder Hausmusik unterschied, war das Verlangen von Eintrittsgeld, das so der Öffentlichkeit eine Teilnahme am Konzert ermöglichte. Das Konzert bekam einen gewissen kommerziellen Warencharakter und verdeutlichte wiederum die gesonderten Positionen der Zuhörer auf der einen Seite und der Ausführenden auf der anderen Seite.⁶⁹

Diese genannten Merkmale und Voraussetzungen gehen in dieser Zeit stark mit einer beginnenden Freisetzung der Individualität des Einzelnen einher, so der deutsche Musikwissenschaftler Hanns-Werner Heister. Er datiert die geschichtlichen Anfänge des

⁶⁸ vgl. Salmen, 1988, S. 13ff.

⁶⁹ vgl. Schwab, 1971, S. 6.

Konzertwesens in die Renaissance, wo bürgerliches Musizieren in Form von Haus- und Kammermusik mit einem Autonomwerden der Einzelkünste vonstatten geht.⁷⁰

Hierbei ist das Aufkommen der *Collegia Musica* zu nennen. Diese Vereinigungen, die vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eine wichtige Stellung im bürgerlichen Musikleben einnahmen, bestanden aus musikfreudigen- und liebenden Personen, die zum Zweck des gemeinsamen Musizierens und Singens regelmäßig zusammenkamen und eine Zwischenstellung zwischen höfischem Musikleben und Kirchenmusik einnahmen. Ihre Ausbreitung fanden die *Collegia Musica* vor allem im germanischen Sprachraum, hier in erster Linie in Mitteldeutschland, Schweden und der Schweiz. Zunächst bestanden die durch Statuten geregelten Treffen der *Collegia Musica* ausschließlich aus Männern, die sich zum Musizieren, Speisen und Rauchen zusammenschlossen, doch wurden im 17. Jahrhundert auch halböffentliche Musikdarbietungen ermöglicht, indem sie ihre beinahe vornehme, akademische Abgegrenztheit aufgaben.⁷¹

1660 veranstaltete der Hamburger Jacobiorganist Matthias Weckmann erstmals ein Konzert, in dem in *Collegia Musica* neben Kaufgesellen und reichen Bürgern auch Musikanten und Studenten musizierten und somit ins öffentliche Musikleben eingebunden wurden. Ähnlich machte es auch Johann Sebastian Bach, der die *Collegia Musica* im Zuge von Sonderveranstaltungen außerhalb seiner kirchlichen Praxis als Thomaskantor in Leipzig auftreten ließ und als Publikum in erster Linie, Schüler und Freunde dazu einlud. Losgelöst von jeglichen Zweckbindungen nutzte Bach den Begriff des sogenannten „Kaffeekonzertes“ und bot sowohl den Zuhörern als auch den Musikern vergnügte Stunden, aus denen beide Seiten einen Nutzen ziehen konnten.⁷²

Weiters sind auch sogenannte *music meetings* und *consorts of music* Mitte des 17. Jahrhunderts in England zu erwähnen, bei denen ebenso das gesellige Zusammensein im Mittelpunkt der Veranstaltungen stand, über die genaue Absicht und das Ziel des Konzertes jedoch nur wenig informiert wurde. Im Gegensatz dazu begann allmählich aber auch die Eigenständigkeit der Musik im Konzert in den Vordergrund zu treten, jedoch war dies nur in Verbindung mit einzelnen Gönnern und Sponsoren, die sich in wohlhabenderen Kreisen bewegten, der Fall. So standen im damaligen Konzertbetrieb also Konzerte, die von den Musikern mit kommerziellen Absichten organisiert wurden parallel neben Konzerten in

⁷⁰ vgl. Heister, 1996, Sp. 693.

⁷¹ vgl. Platen, 1995, Sp. 944ff. und Salmen, 1988, S. 15.

⁷² vgl. Salmen, 1988, S. 16ff.

gastronomischem Rahmen, als auch neben exklusiven Privatkonzerten für die oberste gesellschaftliche Schicht. Für all diese Formen wurde es bald auch notwendig, gezielte und spezifische Werbung zu betreiben, was wiederum zur Folge hatte, dass sich auch die jeweiligen Konzertstätten und -veranstalter bald Rang und Namen machten, eine allgemeine Kommerzialisierung mit dem Konzertbetrieb einher ging und die Musik oftmals auch in Verbindung mit anderen gesellschaftlichen Attraktionen gebracht wurde.⁷³ Mitte des 18. Jahrhunderts gab es bereits ein sehr großes Angebot und eine gewisse Vielfalt von musikalischen Veranstaltungen, sodass sich nun von einem Konzertwesen im engeren Sinn sprechen lässt. Festivals bzw. Musikfeste wie etwa das *Three Choirs Festival* in England oder das schon im Kapitel 2.2 „Zur Geschichte des Musikfestivals“ erwähnte *Niederrheinische Musikfest* wurden gegründet und verbreiteten sich rasch, vor allem im mittel- und westeuropäischen Raum.⁷⁴

Historisch betrachtet kann das Konzertwesen laut Hanns-Werner Heister als Zusammenführung zweier verschiedener Grundformen des Konzertes verstanden werden. Einerseits gab es bürgerliche Zusammenschlüsse musikalischer Laien, wie etwa die bereits erwähnten *Collegia Musica* und Konzertformen wie z.B. das Liebhaberkonzert, bei dem wichtige Faktoren wie geselliges Beisammensein und unbeschränkte Zugänglichkeit für die Öffentlichkeit gegeben waren. Andererseits gab es die Form des Konzertes als kommerzielle und professionelle Veranstaltung, das sogenannte Virtuosenkonzert, das in erster Linie der künstlerischen Darbietung galt. Der Aufführungsrahmen reichte hierbei vom großbürgerlichen Haus- oder Hofkonzert bis hin zur Straßenmusik.⁷⁵

Eine weitere wichtige Station in der Entwicklung des Konzertwesens ist das Jahr 1804, in dem der österreichische Dirigent und Geiger Ignaz Schuppanzigh in Wien das Kammermusikkonzert aus dem privaten Rahmen hob und es in einen öffentlichen Konzertsaal verlegte. Den Anstoß dazu machte England, wo eine allgemeine Kommerzialisierung und Verbürgerlichung das Konzertwesen in Aufschwung versetzte und das Musikleben des 18. und 19. Jahrhunderts wesentlich prägte. Die Musik und das Konzert selbst wiederum wurden zu bedeutenden Faktoren der Bewusstseinsbildung in dieser Zeit.⁷⁶

⁷³ vgl. Salmen, 1988, S. 18 ff.

⁷⁴ vgl. Heister, 1996, Sp. 695.

⁷⁵ vgl. Heister, 1996, Sp. 691f.

⁷⁶ vgl. Schwab, 1971, S. 9.

Der Sozialforscher Gerhard Schulze beschreibt in seinem Aufsatz über „Die Erfindung des Musik Hörens“ den Wandel „von der dienenden zur herrschenden Musik“ in folgenden interessanten und treffenden Zeilen:

„Ursprünglich war die Musik eher eine schöne Nebensache. Sie hatte anderen Zwecken als nur dem Erlebnis zu dienen. In der Kirche sollte sie die Liturgie begleiten und religiösen Inhalten Ausdruck verleihen. An den Höfen der Fürsten und Könige diente sie vorwiegend als Statussymbol, als akustische Dekoration und als Medium, in dem die Höflinge schwammen wie die Fische im Wasser. Bei Volksfesten war sie dazu da, die Leute in Stimmung zu bringen. Doch im Lauf des 18. Jahrhunderts wurde die Musik von der Dienerin zur Herrin, von der Verpackung zum Inhalt, vom Mittel zum Zweck, vom Gast zur Hauseigentümerin.“⁷⁷

Was das Konzertprogramm betraf, war seit Beginn des Konzertlebens kontinuierlich musikalisch Neues aufgeführt worden, was auch bis ins 18. Jahrhundert hinein so blieb. Ein bunt durchmisches Programm aus Solo- und Ensemblewerken, Instrumental- und Vokalstücken war typisch und konnte oft auch mehrere Stunden lang dauern. Elemente wie „Schaudirigieren“ wurden gerne eingesetzt, man vermischte Anspruchsvolles mit Populärem, veranstaltete Garten- und Freiluftkonzerte, Musikfeste, Militär- und Platzkonzerte und erreichte so eine Vielzahl von Konzertformen. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde es jedoch auch üblich, „historische Konzerte“, also klassisches Repertoire wie etwa Händel, Bach, Beethoven, Mozart und Haydn, aufzuführen und man wandte sich zeitgenössischen Komponisten mehr und mehr ab. Werke von Mahler oder Bruckner wurden bald nur noch in Verbindung mit einer Programmeinführung gespielt, was zu einer regelrechten Krise der Orchesterkomposition führte und gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Kluft zwischen der Musik für Massen und der Konzertsaalmusik bildete, da sich das Aufführen von zeitgenössischen Komponisten in erster Linie an eine gebildete und elitäre Bildungsschicht wandte.⁷⁸

Diese Situation beinhaltet eine wesentliche Parallele zur heutigen Lage der zeitgenössischen Musik, die in dem Kapitel 4.4 „Publikum und Szene“ näher behandelt werden soll.

⁷⁷ Schulze, 2011, S. 46.

⁷⁸ vgl. Schwab, 1971, S. 15ff. und Heister, 1996, Sp. 698.

Einen wichtigen Punkt stellte auch der Interpret an sich, der Träger des Konzertes, dar. In Form von Dirigent, Orchester, Chor, Instrumental- oder Vokalsolist waren hier viele Differenzierungen möglich, was den Grad der künstlerischen Professionalität und Qualität, aber auch die jeweiligen Gegebenheiten der Besetzung betraf. Neben großen Sinfonieorchestern, Mädchenchören oder Volksmusikgruppen standen auch bedeutende Dirigentenpersönlichkeiten wie z.B. Hector Berlioz, musikalische Wunderkinder oder Instrumentalvirtuosen und namhafte Stars wie etwa Niccolò Paganini oder Franz List am Programm, von denen bereits ein erster Starkult ausging.⁷⁹

Die Rolle der Musikveranstalter und Organisatoren war im bürgerlichen Konzertleben ebenfalls von großer Bedeutung. Große Konzerte mit Hunderten von Mitwirkenden erforderten eine dementsprechende Planung, die zur damaligen Zeit in erster Linie von bürgerlichen Musikvereinen und allmählich von hauptberuflichen Agenten und Managern übernommen wurde. Beliebte Konzertformen im 18. Jahrhundert waren Abonnement- oder Subskriptionskonzerte, die sowohl höhere als auch niedrigere Gesellschaftsschichten ansprachen und so eine finanzielle Grundlage für die Veranstalter bildeten. Damit einhergehende Differenzierungen bei den Sitzplätzen und Preisen lösten jedoch eine Gefährdung des damaligen Gleichheitsideals aus. Ein einheitliches Eintrittsgeld machte jedoch aus den verschiedenen Gesellschaftsständen ein gleichrangiges Konzertpublikum. Die zu entrichtenden Eintrittspreise ließen einen Musikmarkt entstehen, der den Konzertveranstalter immer mehr dazu zwang, ein erweitertes Angebot zu erstellen und dem Publikum und seinen Wünschen gerecht zu werden. Dieses gesteigerte Interesse führte zu einer Vermehrung und auch Vergrößerung der Konzerträume und die Eintrittspreise waren bald nicht mehr für jeden leistbar, woraufhin man gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch günstigere oder sogar kostenlose Konzertveranstaltungen eigens für Arbeiter, Schüler oder Handwerker einrichtete.⁸⁰

Um 1900 vollzog sich ein erneuter Wandel im Konzertwesen, da im Zuge der Industrialisierung die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit in Form von Phonograph (1877) und Grammophon (1887) aufkam und man dazu fähig war, Konzerte zu übertragen. Szenarien, wie etwa telefonische Konzertübertragungen oder die Verdeckung des Orchesters auf der Bühne durch eine Sichtwand wurden möglich und nach

⁷⁹ vgl. Schwab, 1971, S. 23.

⁸⁰ vgl. Schwab, 1971, S. 23ff. und Heister, 1996, Sp. 694.

einigen Jahrzehnten kam auch der Rundfunk ins Spiel und verdrängte zusammen mit dem ebenfalls neuen Medium des Tonfilms das klassische Konzertwesen von seiner führenden Position. Trotz allem dominierte jedoch das standardisierte bürgerliche Konzertwesen und fand seinen Höhepunkt zwischen den Jahren 1870 und 1910. Es entwickelten sich zudem jedoch auch andere Konzertformen, die, z.B. im Rahmen von Gastronomie oder Tanz, gekoppelt mit Auftritten exotischer Attraktionen oder Bigbands, erneut Publikum anlocken sollten. So entstanden u.a. auch Clubkonzerte; Jazz- und Rockkonzerte bildeten einen immer größeren Bestandteil des Konzertwesens und Jazzfestivals (1948 in Paris), Rock-, Pop- und Folkfestivals (z.B. 1969 in Woodstock oder Altamont) begannen sich zu etablieren. Sogenannte Monsterkonzerte, die einen großen Aufwand an Technik forderten und vorzugsweise im Freiluft-Ambiente stattfanden, wurden vor allem in der Populärmusik veranstaltet. Eine große Rolle spielte seit den 1950er Jahren auch das Mäzenatentum von Rundfunkanstalten, das speziellen Themen und Formen der Avantgardemusik Programmrisiken und Darbietungsmöglichkeiten bot.⁸¹

Ein wesentliches Element im Konzertwesen, dem heutzutage ein besonders wichtiger Stellenwert beigemessen wird, ist das pädagogisch-orientierte Konzert für Jugendliche oder Kinder. Auch Formen wie das Gesprächskonzert etablierten sich ab den 70er Jahren und werden bis heute im Speziellen in der Neuen Musik vermehrt veranstaltet.⁸²

In der Zwischenkriegszeit gab es regelrechte Konzerte in Extremsituationen, die das NS-System in Form von konzertähnlichen Veranstaltungen in Konzentrationslagern hervorbrachte. Nach dem 2. Weltkrieg verdichtete und intensivierte sich das Konzertwesen rasant, da die internationale Wirtschaft und mit ihr der Flugverkehr angekurbelt wurden und es kam zu einer Standardisierung des Repertoires. Als Parallele dazu kam die Rolle des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der Neuen Musik ins Spiel.⁸³

Internationale Tonträgerkonzerte und der wachsende Starkult, der stark in Verbindung mit den Massenmedien steht, sind heute ein Faktum in der Konzertlandschaft. Auch Verbindungen von „U“- und „E“-Musik, wie beispielsweise das Auftreten von drei jungen Starrenören bei internationalen Tourneen in ausverkauften Stadien und Open-Air-Veranstaltungen, gehören zum Konzertwesen, wie auch „easy listening“-Konzerte, bei denen während der Aufführung gegessen, geraucht und geredet werden darf.

⁸¹ vgl. Heister, 1996, Sp. 700ff., Tröndle, 2011, S. 21 und Ungeheuer, 2011, S. 129f.

⁸² vgl. Heister, 1996, Sp. 703f.

⁸³ vgl. Heister, 1996, Sp. 704f.

Auflockerungen der eher strengen Konzertzeremonie, was z.B. die Kleidung betrifft, wurden möglich und sind heute nicht mehr aus dem Konzertleben wegzudenken.⁸⁴

Als kritische und bewusste Gegenbewegung zur bürgerlichen Konzertmusik soll an dieser Stelle nochmals Schönbergs *Verein für Musikalische Privataufführungen*, gegründet 1918 in Wien, erwähnt sein, der im Kapitel 3.4.1 als wichtige Institution der Neuen Musik bereits genauer angeführt wurde.

Der deutsche Kulturwissenschaftler Martin Tröndle spricht in seinem Buch „Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form“ von einer Krise des klassischen Konzertbetriebs, da sich dieser in den vergangenen hundert Jahren nur wenig mit den sich wandelnden Rezeptionsbedingungen angeglichen hat. Die Krise hat also weniger mit der Musik selbst zu tun als mit den jeweiligen Darbietungsformen. Forschungen zum Thema Konzert sind in erster Linie systematisierend und vergleichend und gehen vor allem der Untersuchung des Vergangenen oder Bestehenden nach, selten jedoch wird ein Blick auf das in Zukunft Mögliche geworfen. In der Neuen Musik wird jedoch vermehrt nach neuen Aufführungskonzepten und Settings gesucht, was zu einer sehr kennzeichnenden Aufführungskultur geführt hat. Als gute Beispiele dafür gelten Werke wie „Gruppen“ (für drei Orchester) oder „Gesang der Jünglinge“ von Karlheinz Stockhausen, die verschiedene neue Ideen, szenische, räumliche, akustische und visuelle Elemente, neu verbinden, mit verschiedenen Formaten experimentieren und dem Rahmen der Aufführung mehr Bedeutung beimessen.⁸⁵

Dieses „Ins-Licht-Rücken“ der Werkausführung an sich ging jedoch nur langsam vonstatten. Repertoirebildung und Konzerthausreform des 19. Jahrhunderts, die neue Errungenschaft der Verewigung der Musik auf Tonträgern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie die zunehmenden Möglichkeiten an Studioteknik im ausgehenden 20. Jahrhundert trugen maßgeblich dazu bei. Doch noch immer ist der Hauptfokus des Publikums vorrangig auf die Interpretenpersönlichkeit selbst gerichtet. Ein gewisses mit dem Interpreten suggeriertes Image wird zwar auch mit kommerziellen Absichten verbunden, steigert aber auch den Wiedererkennungswert des musikalischen Produktes. Als Folge tritt eine Standardisierung ein, die einerseits ökonomische Vorteile hat, andererseits jedoch als Repetition des Kunstereignisses gesehen werden und so zur Stagnation führen kann.⁸⁶

⁸⁴ vgl. Heister, 1996, Sp. 706.

⁸⁵ vgl. Tröndle, 2011, S. 21ff.

⁸⁶ vgl. Tröndle, 2011, S. 23f.

Mit der Frage nach der Zukunft des Konzertes wirft Tröndle ein systemtheoretisches Konzept auf, das sich mit dem Wandel und dem Werden der Dinge beschäftigt. Das Konzertwesen, bestehend aus einer Verknüpfung von Musikern, Komponisten, Kritikern, Veranstaltern, Agenturen, Orten und Verhaltensweisen, ist ein Produkt, das aus der Symbiose zwischen Konzert und Publikum entstanden ist. Es sei jedoch ein Scheinglaube, dass das eine ohne das andere nicht auskommt. Das ausschlaggebende Kriterium liegt hierbei in der Aufmerksamkeit; laut Tröndles These liege es an ihr, wie viel Erfolg ein bestimmten Aufführungsformat hat. Eine Konzertform sei dann „überlebensfähig“, wenn sie das Erleben des Konzertes fördere und die Aufmerksamkeit mit musikalischer Präsenz steigere.⁸⁷

4.2 Rahmenbedingungen und Programmgestaltung

Auch der Aspekt des Aufführungsrahmens, der des Konzertraumes und seiner historischen Entwicklung (wie auch im vorangegangenen Kapitel bereits an manchen Stellen schon erwähnt) soll an dieser Stelle nochmals anhand eines kurzen historischen Abrisses genauer beschrieben werden. Ebenso werden Themen wie neue Rahmenbedingungen und Aufführungskonzepte mit Fokus auf die Neue Musik angeschnitten, aktuelle Strömungen aufgezeigt und in Zusammenhang mit dem Aufführungsformat Festival gebracht.

4.2.1 Zur Entwicklung der Konzertstätten

Ob in Kirchen, an Höfen, in Bürgerhäusern, Akademiesälen, Universitätsaulen, Festhallen, Musiksälen der Konservatorien, Redoutensälen oder Opernhäusern, Konzertdarbietungen waren an sämtlichen Orten, an denen sich Interpreten und Zuhörer versammeln konnten, durchführbar. Diese Konzertstätten hatten primär jedoch eine andere Funktion als das Veranstalten von musikalischen Darbietungen inne, da die Musik selbst zunächst vor allem Gebrauchsmusik war und der Unterhaltung oder der Liturgie diente. Das Errichten eigener Räume erforderte somit, dass die Musik um ihrer selbst willen veranstaltet werden sollte. Im Mittelalter wurde das private Musizieren in den Schlaf- oder Wohnstuben geläufig, in der Renaissance unterschied man bereits zwischen intimer Musikausübung in den *camere* und repräsentativem Musizieren in den *salone*. Das Einrichten eigener Konzert- oder Musizierzimmer in adeligen Häusern und Schlössern wurde nördlich der Alpen üblich, wobei sowohl die Aufführung, als auch nur die Musikausübung im Bereich der Kammer zu

⁸⁷ vgl. Tröndle, 2011, S. 26f.

finden waren und hierbei keine Unterscheidung vorgenommen wurde. Aus einem engeren aber durchaus lockeren Kreis heraus, wie dem der *Collegia Musica* oder der *music meetings* in England, entwickelten sich im 17. Jahrhundert die sogenannten *Musick-rooms*, in denen in der Mitte des Konzertsaals ein erhöhtes Podium aufgebaut war, auf dem die Musiker ihre Darbietungen gaben und so von allen Zuhörern gut gesehen und gehört werden konnten. Durch diese Vorform der Bühne, auch „Musiziertisch“ genannt, wurde der Musik an sich eine große Aufmerksamkeit und ein hoher Stellenwert zuteil. Das Aufführen von Konzerten vor Publikum fand bis in das 18. Jahrhundert fast ausschließlich innerhalb einer sozialen Schicht und in maximal halb öffentlichem (einem nicht privaten jedoch auch nicht gänzlich offenen) Rahmen statt, doch wuchs insbesondere in größeren Städten rasch der Bedarf an eigenen Konzerträumen, sodass Säle mit 600 und mehr Plätzen eingerichtet wurden, die zu Beginn in erster Linie die Austragungsorte von Abonnementkonzerten waren. Es entstanden zusätzlich dazu jedoch auch noch kleinere Räume, in denen einem kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern Platz für exklusive Konzerte geboten wurde. Vor allem in London erfreuten sich öffentliche Konzerte, mit deren kommerziellen Erfolgen viele neue Konzertsäle, wie z.B. das York Building (1675), Almack's Great Room (1768) oder die Hanover Square Rooms (1773) errichtet wurden, besonderer Beliebtheit. Auch sogenannte *Pleasure Gardens* waren Konzertorte mit hohem Stellenwert, die einem Publikum aus allen Gesellschaftsschichten Einlass geboten und außerdem eine Fülle von Personen unterbringen konnten. Neben London entstanden im deutschsprachigen Raum die ersten Konzertsäle in Hamburg und Leipzig.⁸⁸

Im 19. Jahrhundert vergrößerten sich die Angebote und auch die Konzertsäle sprunghaft, da immer größere Besetzungen, stärkere Klangfülle und ein enormer Klangfarbenreichtum möglich waren und somit auch das Publikum anwuchs. Als sehr verbreiteter Konzertsaaltyp galt in Europa der rechteckige Kastensaal, der mit einer hohen Decke, einem schmalen Grundriss und einer erhöhten Bühne ausgezeichnete akustische Eigenschaften bot. Beispiele für berühmte Säle mit solchen Eigenschaften sind der Große Musikvereinssaal in Wien (erbaut 1870), das Neue Leipziger Gewandhaus (1884 erbaut, jedoch im 2. Weltkrieg zerstört) und das Concertgebouw in Amsterdam (1888). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden viele prunkvolle, palastartige Konzerthäuser gebaut, in welchen sich die Investitionsbereitschaft der bürgerlichen Städte widerspiegelte. Diese Konzertgebäude galten als die Zentren der Städte; durch ihre architektonischen

⁸⁸ vgl. Schwab, 1971, S. 21f., Tröndle, 2011, S. 27f. und Steinhauser, 1997, S. 741ff.

Eigenschaften wurde ein neuer Fokus auf die Musik gelegt, der in Form von verbesserter Akustik und neuen Inszenierungen das Hörerlebnis und die Aufmerksamkeit steigerte. Auch im 20. Jahrhundert stiegen die Zuhörerzahlen und mit ihnen die bautechnischen Möglichkeiten an, Säle mit geschwungenen Balkonen (z.B. die Carnegie Hall in New York) oder ansteigendem Parkett wurden gebaut und man experimentierte sogar mit variabler Akustik, um die Aufführungsbedingungen den jeweiligen Musikstilen anpassen zu können.⁸⁹

4.2.2 Neue Rahmenbedingungen und Aufführungskonzepte

Der gewöhnliche, traditionelle Konzertbesuch ist heutzutage nur noch einer von vielen Möglichkeiten. Viele unterschiedliche Konzertstätten haben sich in den letzten Jahren etabliert und somit kann Musik nicht nur in einem dafür gebauten Saal erlebt werden, sondern beispielsweise auch in Einkaufszentren, an Flughäfen, oder in Stadien. Solcherlei attraktive Angebote werden nicht nur an Einheimische, sondern vor allem auch an Touristen gerichtet. Auch Übertragungen wie beim *public viewing* einer Fußballweltmeisterschaft sind im klassischen Konzert möglich geworden, wobei der eine Teil des Publikums in andächtiger Stimmung im abgedunkelten Konzertraum sitzt, der andere Teil in Alltagskleidung draußen vor einer großen Leinwand dem Spektakel lauschen darf.⁹⁰

Kleidungs- und Gestengebote, sowie Ess-, Trink-, Sprech- und Flanierverbote, verdunkelte Säle, Applausordnungen und fixe Aufführungsabfolgen beherrschten beim Bürgertum des 19. Jahrhunderts die Konzertabläufe. Repertoirebildung und immer gleiche Verhaltensmuster machten den Konzertbesuch der klassischen Musik zu einer rituellen Handlung. Die aufkommende Moderne wälzte jedoch das bürgerliche Musikleben gewaltig um und eine neue Avantgarde entstand. Institutionen wie Schönbergs musikalische Privataufführungen oder die Donaueschinger Musiktage verstanden sich als Alternativen zum bürgerlichen Konzert und brachen mit den veralteten Gegebenheiten und Konventionen, wie es auch in der bildenden Kunst der Fall war. Dies führte folglich auch zu einer Änderung der Veranstaltungsorte, man kam in kleineren Räumlichkeiten, aber auch in großen Sport- oder Fabrikhallen zusammen und veranstaltete workshopähnliche Treffen, wo Neue Musik thematisiert wurde. Nachdem diese Konventionen lange Zeit

⁸⁹ vgl. Steinhauser, 1997, Sp. 743f. und Tröndle, 2011, S. 28f.

⁹⁰ vgl. Sträßner, 2011, S. 304f.

bewahrt wurden, kehrte man jedoch in den 1980er Jahren wieder in die Konzertsäle zurück.⁹¹

Bedeutet die Unkonventionalität der Neuen Musik also auch das Bedürfnis nach unkonventionellen Aufführungsorten und damit das Anlocken einer neuen Hörerschaft? Der deutsche Soziologe und Kulturwissenschaftler Volker Kirchberg ist der Meinung, dass möglichst geringe geografische und soziale Distanzen für diese Elemente wichtig sind. Er unterscheidet hierbei auch zwischen einem „außer-gewöhnlichen Konzertsaal“ und einem „über-gewöhnlichem Konzertsaal“. Bei Ersterem ist es vor allem der exotische oder fremde Aufführungsort, der bewusst gewählt wird und bei dem soziale und räumliche Aspekte im Vordergrund stehen. Beispiele dafür wären u.a. Kirchen, Sportstadien, Open-Air-Flächen, Einkaufszentren, Planetarien, Kinder- und Jugendtheater, Schulen oder auch *flashmob*-Phänomene. Der über-gewöhnliche Konzertsaal hingegen ist ein Ort, an dem ein einzigartiges und spektakuläres Konzerterlebnis stattfinden kann, ohne die Konventionen eines gewöhnlichen Saals zu verlassen. Als besonders auffällig geht dieses Phänomen mit dem Bau neuer Konzertsäle und -gebäude einher, der in den vergangenen Jahren stark zugenommen hat und ein regelrechter Boom wurde. Zahlreiche neue Gebäude wurden in China errichtet, von berühmten Stararchitekten verwirklicht und verschlangen Kosten in Millionenhöhe. Man könnte die heutige Zeit infolgedessen als „Goldenes Zeitalter“ des Konzertstättenbaus ansehen, wäre da nicht paradoxerweise das Faktum, dass wir uns auch in einer Zeit der absteigenden Publikumszahlen befinden.⁹²

Zur deutlicheren Veranschaulichung Kirchbergs Klassifizierung dient folgende Abbildung, in welcher der Bereich „traditionell-gewöhnlicher Konzertsaal“ als geschichtliche Komponente hinzugefügt wurde:

⁹¹ vgl. Kirchberg, 2011, S. 185f.

⁹² vgl. Kirchberg, 2011, S. 187ff.

<i>Typologie der Konzertstätten</i>	<i>Standorte</i>	<i>Raumgestaltung/ Verhaltensregeln</i>
<i>Außer-gewöhnlich</i>	U.a. Planetarien, Einkaufszentren, Polo-Anlagen, Kirchen, Theaterfoyers, Regierungsgebäude, Altenheime, Gefängnisse, Fachhochschulen, Sportstadien, Open Air-Flächen, Bürgerzentren, Kinder- und Jugendtheater, Schulen in ‚Problembezirken‘, flashmob-Orte. (Standortausstrahlung: lokal)	Private Räumlichkeiten, Sporthallen, Fabrikhallen, Rundfunkanstalten, Workshop-Charakter, experimentelle Musikgestaltung/ subkulturelles, un-/ antikonventionelles Verhalten. Anpassung der Musik an Raum und Publikum (Aktionsfähigkeit / ‚agency‘ des Publikums). Seit Anfang des 20. Jahrhunderts.
<i>Traditionell-gewöhnlich</i>	Standorte in den traditionellen Stadtzentren (Vorbilder: Musikverein, Royal Albert Hall, Gewandhaus). (Standortausstrahlung: regional)	Bürgerliche Konventionen des Musikausübens (Repertoireprinzip) und Rezipierens. Publikum in der Rolle der Kulturstillsitzenden. Anpassung des Raums und des Publikums an die Musik (strukturierende Macht der Musik). Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.
<i>Über-gewöhnlich</i>	Standorte auch in der Peripherie traditioneller Stadtzentren. Instrumentalisierung zur post-industriellen Revitalisierung und urbaner Image-Gestaltung (Vorbild: Sydney Opera) (Standortausstrahlung: überregional bis global)	Spektakuläre Außen- und Innenarchitektur mit unterschiedlichen, nicht nur musikalischen Angeboten. Ergänzung, aber nicht Überwindung bürgerlicher Konventionen. Möglichkeit von Alternativen (postmoderne Bricolage milieuspezifischer Konventionen und Musikgenres, kommerzielle Nutzung). Seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Abbildung 1: *Typologie der Konzertstätten (Quelle: Volker Kirchberg, in: Tröndle, 2011, S. 195)*

Ideen und Forderungen, um die neuen Konzertsäle mit neuem Publikum zu füllen und die Musik und ihre Konventionen erneut herauszufordern, wären laut Kirchberg folgende:

- *Alternativen zur Unterhaltung in den eigenen vier Wänden anbieten,*
- *attraktiv sein für ein jüngeres Publikum durch altersgerechte Angebote,*
- *offen sein für schicht- und milieu-übergreifende Angebote,*
- *aktiv zur Integration bisher musikferner Schichten beitragen (also entsprechende Forderungen staatlicher Finanzierungsstellen akzeptieren),*
- *Kommerzialisierung als Alternative zur staatlichen Unterstützung akzeptieren.*⁹³

Wir befinden uns in einer Zeit der Erlebniskultur (dazu später mehr in einem eigenständigen Kapitel zur Kulturpolitik und Eventisierung), in welcher die Erlebnisgesellschaft auch eine besondere Saalgestaltung, ein spektakuläres Innenleben des

⁹³ Kirchberg, 2011, S. 190.

Konzertsala, erwartet. Dazu ist eine Einheit aus Akustik, Sicht und Architektur in einer spektakulären Weise notwendig. Beispiele von Konzertgebäuden, die diesem Weg der „Erlebnisarchitektur“ folgten, sind die neue Elbphilharmonie in Hamburg, die neben dem Hauptauditorium mit über 2100 Sitzplätzen u.a. auch ein Luxushotel, sowie Luxuseigentumswohnungen und eine öffentliche Plaza nach ihrer Fertigstellung beherbergen soll, die Norwegische Nationaloper in Oslo, die mit ihrem Standort am Oslo-Fjord bedeutend zum Stadtbild beiträgt, mit ihrem Innenleben, angelehnt an die Dresdner Oper, jedoch weitgehend klassisch bleibt, sowie die Philharmonie de Paris, die auch Büros, Ausstellungsflächen, eine Bibliothek, ein Restaurant sowie Übungs- und Verwaltungsräume beherbergt und wo, wie bei der Elbphilharmonie Hamburg, akustische und statische Technologien des neuesten Stands angewendet wurden.⁹⁴

Neben dem räumlichen spielt auch der zeitliche Aspekt als Rahmenbedingung, u.a. beim Festival, eine große Rolle. Wo früher fixe zeitliche und örtliche Gegebenheiten, die in erster Linie auf den Sommer ausgerichtet waren und den Zeitrahmen Olympischer Spiele zum Vorbild hatten, herrschen mussten, bieten heutzutage so gut wie alle großen Festivals zeitliche Variationen an (z.B. die Oster- und Pfingst-Festspiele in Salzburg). Viele Festspielhäuser haben teilweise sieben Mal die Woche geöffnet, was natürlich einem gewissen notwendigen bzw. zu erbringenden wirtschaftlichen Ertrag zuzuschreiben ist. Das moderne Festival setzt heutzutage eine Mobilität aller Beteiligten voraus, sowohl der Künstler als auch des Publikums, und das „wahre“ Festspiel ist, laut Matthias Sträßner, schon fast der „Ware“ Festspiel gewichen. Sträßner führt des Weiteren im Zusammenhang mit Festspielen auch ein Modell der Hybridisierung an, das ein Eindringen fremder, „außerkünstlerischer“ Strukturen ins Konzertleben erklärt und essentiell zur Kultur-entwicklung beiträgt.⁹⁵

Ein weiteres Phänomen, das besonders in der Neuen Musik angewendet wird, lässt sich in Form von extravaganen Rahmenprogrammen erkennen. Die Umrahmung eines Konzertes, sei es mit einführenden Gesprächen und Moderationen, wird hierbei für sehr wichtig bemessen, da ein gewisser Erklärungsbedarf in diesem äußerst komplex erscheinenden Genre (wie schon im Kapitel 3.1 „Zum Begriff Neue Musik“ erläutert) herrscht. Die Gestaltung der Rahmenbedingungen spielt ebenfalls eine sehr große Rolle. Als ein

⁹⁴ vgl. Kirchberg, 2011, 190ff.

⁹⁵ vgl. Sträßner, 2011, S. 306f.

beliebtes Verfahren ist hier die „Inszenierung des Hörens“ zu nennen, die der deutsche Musiktheaterregisseur Matthias Rebstock in seinem Text über das Erlebnis Musikhören aufwirft. Ein bequemes Musikhören von Zuhause aus kann mit den richtigen Voraussetzungen genauso zu einer befriedigenden Erfahrung werden und macht es somit für manche obsolet, in ein Konzert zu gehen. Dennoch ist es eine Tatsache, dass die musikalische Präsenz, die man in einem Konzertsaal erlebt, zu einer wesentlich anderen Musikerfahrung führt; nicht nur durch Elemente wie z.B einen besseren Klang. Oft ist mit dieser Präsenz ein gewisses Erleben des, nicht unbedingt musikalischen, Ereignisses gemeint. Mit einer bewussten Inszenierung des Hörens kann folglich eine Präsenzsteigerung der Musik erzielt werden. Um konkrete Beispiele von Inszenierungen dieser Art zu nennen, beschreibt Rebstock die außergewöhnliche Konzertreihe *Nachtmusik Barock* aus dem Jahr 2006, bei der nicht die angebotene Musik, sondern die Uhrzeit, zu welcher das Ganze stattfand, das Besondere war: alle Konzerte fanden erst um 22.30 Uhr abends statt und die Zuhörer konnten der Darbietung im Liegen lauschen. Diese Hörweise nimmt besonders von der Art des Zuhörens in einem klassischen Konzertraum Abstand.⁹⁶

Eine ähnliche Konzertsituation bot sich im Rahmen des *Arcana Festivals* für Neue Musik im steirischen St.Gallen/Gesäuse. In dem Kapitel 5.2.3 wird darauf noch näher eingegangen.

Eine Veränderung des Hörens kann auch erzielt werden, indem zusätzlich eine Visualisierung der Musik, in ihrer simpelsten Form durch das Vorführen eines Films oder Videoclips auf einer Leinwand während des Konzerts, angeboten wird, die ihren Inhalt mehr oder minder aufgreift. Hierbei soll wiederum die Präsenz des Ereignisses gesteigert werden. Eine weitere Variante der Visualisierung besteht darin, den Raum selbst dadurch in Szene zu setzen. Es ist jedoch auch hierbei ambivalent und fraglich, ob diese Präsenz das eigentliche Musikhören fördert, da sich dadurch natürlich die Hörhaltung verändert.⁹⁷

Laut Matthias Sträßner zeichnen sich für die Zukunft zwei wichtige Trends, die den Aufführungsrahmen eines Konzertes oder Festivals betreffen, ab. In erster Linie ist dies der „Mitmachfaktor“ in Form einer aktiven Anteilnahme des Publikums, der eine Einbeziehung der Zuhörenden wichtiger macht; die Art, wie Künstler und Publikum sich

⁹⁶ vgl. Rebstock, 2009, S. 15f.

⁹⁷ vgl. Rebstock, 2009, S. 17.

begegnen spielt eine immer größere Rolle. Des Weiteren lässt sich die vorhin schon angeschnittene Hybridisierung der Kultur als Trend für die Zukunft ausmachen, die es, z.B. in Hinblick auf die Festspielorte, ermöglichen wird, alle wichtigen Ebenen - das Publikum, die Künstler, die Sponsoren und den öffentlichen Sektor - auf eine neue Art und Weise zu verbinden.⁹⁸

In punkto Programmgestaltung lässt sich bei Festivals beobachten, dass die Konzerte häufig ganz gezielt auf die Wirkung des Klangs arrangiert sind und an speziellen Orten stattfinden. Als Musiker wirken oft Ensembles und Künstler, die im Laufe des Festivals mehrere Male auftreten, oder sogar die Programme währenddessen einstudieren. Dieser Pool von Interpreten erlaubt eine sehr flexible Gestaltung des Programms und gewährleistet zudem auch eine gewisse Exklusivität, da die Konzertprogramme nicht schon in einem Tournee-Repertoire aufgeführt wurden.⁹⁹

Die Programme bei Festivals zeitgenössischer Musik haben sich in den letzten Jahren sehr wohl deutlich voneinander unterschieden und abgehoben. So dienten beispielsweise die Darmstädter Ferienkurse mit ihrer Gründung dem Zweck, der Musik nach ihrer Ausgrenzung ein neues Podium zu geben, und führen auch heute die neuesten Trends und Bewegungen auf, die die neue Musik zu bieten hat. Betrachtet man reine Konzertfestivals, so lässt sich eine typische und gängige Programmierung, die auch gattungsübergreifende, musiktheatralische und außermusikalische Veranstaltungen beinhaltet, beobachten. Es ist beliebt, einen bestimmten Komponisten in den Mittelpunkt des Festivals bzw. des Programms zu stellen, thematische Schwerpunkte, wie z.B. Literatur und Musik, Musiktheater, Musik in Zeit und Raum oder Musik und Film, zu setzen und gänzlich neuen Formaten und Projekten eine Plattform zu geben. Es lässt sich seit einigen Jahren jedoch auch ein Trend beobachten (natürlich unter Ausnahmen), der wieder weg vom Typus des Themenfestivals¹⁰⁰ führt, was aller Wahrscheinlichkeit nach darauf hinzuführen ist, dass mittlerweile verschiedene Kompositionstechniken und Stilmittel ohne Probleme nebeneinander existieren können bzw. eine Heraushebung eines einzelnen Komponisten weniger gebräuchlich geworden ist. Neben kammermusikalischen Darbietungsformen werden u.a. auch die Felder Installation, Live-Elektronik, Performance oder Raumklang miteinbezogen und erweitern so den musikalischen Rahmen. Auch das Präsentieren von Uraufführungen, die Bildung eines Repertoires durch das Aufführen von „Klassikern“ und

⁹⁸ vgl. Sträßner, 2011, S. 311.

⁹⁹ vgl. Tröndle, 2011, S. 25.

¹⁰⁰ bereits Wagner klassifizierte 1982 diesen Typus, siehe Kapitel 3.3 „Festivaltypen“.

das Einladen renommierter (Spezial-)Ensembles gehören als essentielle Merkmale zu einem Festival Neuer Musik.¹⁰¹

Konkrete Beispiele zu aktuellen Aufführungskonzepten und Rahmenbedingungen bei Festivals zeitgenössischer Musik werden im Kapitel 5 „Festivallandschaft Österreich“ (bzw. in den Kapiteln 5.2.1 bis 5.2.3 im Detail) angeführt.

4.3 Kultur- und Musikvermittlung

Kunst- und Kulturvermittlung, ein Tätigkeitsfeld, das im deutschen Sprachraum mit der „Kultur für alle“-Bewegung in den 1970er Jahren aufkam, bezeichnet sowohl den Weg der Kommunikation zwischen Rezeption und künstlerischer Produktion, als auch die Förderung der individuellen künstlerischen Ausdrucksfähigkeit von Personen. In Österreich ist diese Begriffsbezeichnung häufig in Zusammenhang mit Museumspädagogik zu finden, sollte jedoch unbedingt von dem in den folgenden Absätzen thematisierten Begriffsfeld unterschieden werden. Im Jahr 1991 gründete sich hierzulande sogar ein Berufsverband für Kulturvermittler¹⁰² und es entstanden einige Jahre später bereits eigene spezifische Ausbildungen und sogar Studiengänge für diesen Berufsbereich, wobei der Großteil der teilnehmenden Personen aus einem geisteswissenschaftlichen oder pädagogischen Studium, aber auch aus der Bildenden Kunst kommt.¹⁰³

Die Musikvermittlung, auch zum Teil gleichzusetzen mit den Begriffen Musikpädagogik, Konzertpädagogik, *Music Education* oder *Audience Development*, die in diversen Berufsgruppen jedoch unterschiedlich eingesetzt werden können, ist seit den 80er Jahren als eigenständiger Terminus aufzufinden und wird mit ihren Arbeitsweisen vor allem im Fach der Musikerziehung eingesetzt, sowie häufig auch im Rahmen von Kooperationen mit Schulen oder Jugendzentren. In Deutschland ist es vor allem der Terminus Konzertpädagogik, der im musikvermittelnden Kontext eingesetzt wird und bereits einen Hauptaufgabenbereich dieser Tätigkeit verrät, nämlich den des Konzerts. Ob im Vorfeld, während oder nach dem Konzertereignis, die Musikvermittlung verfügt über pädagogische und künstlerische Methoden der Kommunikation, die besonders in Konzertprogramm-

¹⁰¹ vgl. Cloot, 2006, S. 270ff.

¹⁰² vertiefend dazu: <http://www.kulturvermittlerinnen.at/> [Zugriff: 4.12.2012].

¹⁰³ vgl. Wimmer, 2009, S. 16ff.

schiene für Kinder und Jugendliche, sehr häufig auch im Genre der zeitgenössischen Musik, eingesetzt werden.¹⁰⁴

Musikvermittlungskonzerte, die speziell für Kinder oder Jugendliche ausgerichtet sind, beinhalten oft rezeptionsfördernde Elemente in Form von Mitmach-Aktionen, sei es einfaches Mitsingen von geeigneten Melodien, Mittanzen oder Bodypercussion, die auf ein sinnliches Erleben der Musik und ein damit einhergehendes Verständnis abzielen. Die Musikvermittler agieren in dieser Hinsicht also (wie der Name schon sagt) vermittelnd zwischen dem Publikum und den Interpreten auf der Bühne und versuchen Kommunikationsprozesse anzuregen, um ein musikalisches Erlebnis auszulösen. Die hierbei am meisten verwendeten Formen sind das moderierte Konzert, das inszenierte Konzert, konzertpädagogische Workshops im Vorfeld des Konzerts oder Einführungsvorträge.¹⁰⁵

Das Arbeitsfeld von Musikvermittlern ist u.a. geprägt von offenen Arbeitsformen, individueller Ausübung der Tätigkeiten, multimedialen und kreativen Arbeitsmitteln sowie von der hohen Qualifikation der Ausübenden, da diese fast immer über mehrfache Ausbildungen verfügen. Das Berufsfeld folgt somit dem allgemeinen Trend im Bereich der Kulturberufe des 21. Jahrhunderts. Der Fokus des Musikvermittelnden ist das musikalische Ereignis selbst, mit dem Ziel, dass die Ohren der Zuhörenden geöffnet werden sollen. So geht, je nach beruflicher Vorbildung und methodischem Schwerpunkt, jeder Musikvermittler die Sache anders an; der Musikpädagoge beispielsweise mithilfe von erzieherischen Methoden, der Regisseur oder Schauspieler anhand der Durchführung eines inszenierten Konzerts, der Dramaturg mit Unterstützung angewandter Musikwissenschaft.¹⁰⁶

Ein wesentlicher Bereich der Kultur- und Musikvermittlung sowie auch des Kulturmanagements stellt das *Audience Development* dar. Neben dem künstlerischen bzw. musikalischen Produkt wird hierbei in erster Linie dem Publikum Beachtung geschenkt. *Audience-Development*-Programme beinhalten zu weiten Teilen Strategien aus dem Marketing, die darauf abzielen, ein Publikum langfristig zu gewinnen, indem sie mit den jeweiligen

¹⁰⁴ vgl. Wimmer, 2009, S. 23f.

¹⁰⁵ vgl. Wimmer, 2009, S. 15ff.

¹⁰⁶ vgl. Wimmer, 2009, S. 180ff.

Institutionen und Produkten in Beziehung treten und, wegführend vom Massenmarkt, mithilfe von individuellen Angeboten neue Publikumsschichten zu gewinnen versuchen.¹⁰⁷

Der Aspekt der Besucherbindung spielt in der Vermittlung von Musik ebenfalls eine große Rolle. Durch eingeführte Abonnements oder Fördervereine kann man BesucherInnen relativ umstandslos für eine längere Zeitspanne binden, doch kann dies im Idealfall auch durch Zusatzleistungen wie Angebote rund um Musikvermittlung, in Form von Künstlergesprächen oder Einführungsvorträgen, oder auch durch finanzielle Anreize, wie etwa vergünstigte Eintrittskarten etc. geschehen.¹⁰⁸

Dass Musikvermittlung auch dazu da ist, Beziehungen zwischen den verschiedenen Elementen eines Aufführungsformats bzw. der Musik zu schaffen, wird im folgenden Zitat der Musikwissenschaftlerin und Musikvermittlungsforscherin Beatrix Borchard deutlich:

„[...] Musik [schafft] im Moment des Erklings nicht nur geistige, der Struktur des Stücks immanente, sondern auch 'atmende' Bezüge zwischen Menschen: den KomponistInnen, InterpretInnen und ZuhörerInnen sowie allen Menschen, deren Beziehungen mit in das 'Werk', in die klingende und in die hörende Interpretation eingeflossen sind.“¹⁰⁹

Immer wieder ist zu lesen, dass das Ziel dieser gesamten Materie Musikvermittlung ist, eine bessere Auffassung von Musik zu schaffen. Doch stellt sich hier die Frage, was dieses gewisse Verständnis eigentlich bedeutet. Muss man heraushören können, wie und wann die einzelnen Teile einer Sonatenhauptsatzform erklingen, oder wissen, wie das jeweilige Stück entstanden ist? Fakt ist jedenfalls, dass wir differenzierter wahrnehmen, je mehr wir über die Sache wissen oder wir sogar selber im Stande sind, Musik zu produzieren, doch lässt sich bezweifeln, dass ein „Verstehen“ nur diesen Dingen zugrunde liegt. Beatrix Borchard merkt in ihrem Text außerdem kritisch an, dass der Begriff Musikvermittlung oft auch missverständlich und somit problematisch sein kann, da der eigentliche Vermittler von Musik in erster Linie der Interpret selber ist, da es auch er ist, der musiziert.¹¹⁰

Ein wesentliches Merkmal der Musikvermittlung ist, wie in den vorangegangenen Absätzen schon deutlich wurde, dass das Zielpublikum hauptsächlich aus Kindern und

¹⁰⁷ vgl. Wimmer, 2009, S. 87f.

¹⁰⁸ vgl. Wimmer, 2009, S. 94

¹⁰⁹ Borchard, 2011, S. 247

¹¹⁰ vgl. Borchard, 2011, S. 248f.

Jugendlichen besteht. Dinge, die bei einem erwachsenen Publikum auf Widerstand stoßen, sind, ausgerichtet für junges Publikum, sehr beliebt und verbreitet. Kinder und Jugendliche, im Speziellen 5- bis 12-Jährige, sind meist unvoreingenommen und offen für viele verschiedene Musikrichtungen, was auch in Untersuchungen zur Offenohrigkeit im Kindesalter bewiesen werden konnte. Dies lässt sich auch auf das Faktum der Gruppenbildung zurückführen, da noch sehr junge Hörer stark vom Geschmack der Eltern beeinflusst sind, es bei älteren jedoch vermehrt zu einer Anpassung innerhalb der Peergroup, einer Gruppe von Ähnlich-Altrigen, kommt. Natürlich spielen hierbei auch die Medien eine große Rolle. Um nun aber die Möglichkeit einer besonders breitgefächerten musikalischen Kontaktaufnahme zu gewährleisten, bieten Konzerthäuser und -veranstalter, wie z.B. die Jeunesse, das Brucknerhaus in Linz oder der Wiener Musikverein, Konzertreihen an, die sowohl Klassik, als aber auch Populärmusik und Neue Musik beinhalten. Jungem Publikum werden zuweilen oft auch in Häusern, die im regulären Programm kaum Zeitgenössisches präsentieren, Werke von noch lebenden Komponisten angeboten, wie es in etwa bei der Wiener Staatsoper mit ihrem Opernzelt auf der Dachterrasse des Hauses der Fall ist, denn besonders in der Neuen Musik ist die Musikvermittlung mit Kindern und Jugendlichen ein tragender und wesentlicher Faktor. Mit Formaten wie *Komponisten für Kinder* in der Wiener Taschenoper¹¹¹ werden zeitgenössische Werke für Kinder inszeniert oder komponiert, bei denen insbesondere dem interaktiven Zugang viel Wert beigemessen wird. Bei Projekten, sei es im Rahmen der Schule oder in der Freizeit, können Jugendliche selber musizierend, tanzend oder schauspielend Bezüge zu Kompositionen schaffen und dadurch ein komplett neues Werk erzeugen. Institutionen und Häuser, in denen solche Vermittlungsprojekte häufig realisiert werden, sind in Österreich z.B. das Theater an der Wien, das *ernst krenek forum*, die Jeunesse etc., aber auch im Rahmen von Festivals, wie z.B. den *Wiener Festwochen* oder *Wien Modern*, sind Konzepte dieser Art zu finden.¹¹²

Mit dem Feld der Musikvermittlung kann also versucht werden, einen gewissen in der Neuen Musik vermehrt herrschenden Erklärungsbedarf, nicht nur bei Kindern und Jugendlichen, abzudecken. Dies geschieht in erster Linie mit der Methode des Abhaltens von Publikumsgesprächen und dergleichen vor einem Konzert bzw. zwischen den Konzerthälften. Bei der Durchsicht diverser Festival- und Konzertprogramme ließe sich

¹¹¹ vertiefend dazu: <http://www.taschenoper.at/> [Zugriff: 4.12.2012].

¹¹² vgl. Weberberger, 2010, S. 15ff.

heutzutage ein deutlicher „Einleitungs-, Moderations- und Vermittlungskult“¹¹³ erkennen, so Matthias Sträßner. Sehr kritisch und treffend äußert er sich weiterhin in seinem Aufsatz über eventorientierte Musikvermittlung:

„Dass im Laufe eines Konzerts der Mensch wachsen und für ein ganzes Leben hörend werden könne – dieser Wunsch prägte die Konzert- und Festspiel-Philosophie mehr oder weniger ausgesprochen für mehrere Generationen. Dies macht man aber unmöglich, wenn jedes Konzert, jede Aufführung, zunächst einmal mit einem pädagogischen Muster unterlegt wird. Denn letztlich lebt Kultur von der Offenheit, vom Unerwarteten und Unplanbaren. Und ob wir mit Champagner und Konfekt oder ohne hörend werden für ein ganzes Leben, wird auch in Zukunft von der Gnade eines besonderen Moments abhängen, den auch die besten Künstler nicht erzwingen, die schlechtesten Manager aber auch nicht verhindern können.“¹¹⁴

Gerade in der Neuen Musik ist es oft schwierig, einen Zugang auch für ein breiteres Publikum herzustellen, denn im Gegensatz zu Kunstformen wie etwa Literatur oder bildender Kunst, in denen aktuelle Formen und Strömungen eine größere Öffentlichkeit ansprechen, ist die zeitgenössische Musik relativ unterrepräsentiert. Grund dafür könnte ein allgemein mangelnder Kontakt mit diesem Genre sein, dem jedoch die Musikvermittlung entgegenzuwirken wagt, indem sie durch ausgefallene und eindrucksvolle Programme versucht, Jugendliche und auch Erwachsene zu begeistern und so auch zeitgenössischen KomponistInnen eine würdige Position im öffentlichen Musikleben und eine dementsprechende Hörerschaft zu vermitteln.¹¹⁵

4.4 Publikum und Szene

*„Das Publikum
das ist ein Mann,
Der alles weiß und gar nichts kann;
Das Publikum, das ist ein Weib,
Das nichts verlangt als Zeitvertreib;
Das Publikum, das ist ein Kind,
Heut so, und morgen so gesinnt;*

¹¹³ Sträßner, 2011, S. 308.

¹¹⁴ Sträßner, 2011, S. 314.

¹¹⁵ vgl. Weberberger, 2010, S. 18.

*Das Publikum ist eine Magd,
Die stets ob ihrer Herrschaft klagt;
Das Publikum, das ist ein Knecht,
Der, was sein Herr thut, findet recht;
Das Publikum sind alle Leut',
Drum ist es dumm und auch gescheut.
Ich hoffe, das nimmt keiner krumm,
Denn Einer – ist kein Publikum.*¹¹⁶

Die Zusammensetzung eines Konzertpublikums war lange Zeit wissenschaftlich gesehen noch eher unerforscht, da auch gewisse Probleme in der Untersuchung die Sache schwierig machten und ein unterschiedliches Programm natürlich auch verschiedenartiges Publikum anlockte, bzw. dies auch heute noch tut. In den vergangenen Jahrhunderten war es hauptsächlich den gebildeteren Ständen vorbehalten, Konzertveranstaltungen zu besuchen. Es spielten aber auch geografische Faktoren eine Rolle, da es damals nicht überall möglich war, in den Genuss eines Konzertes zu kommen bzw. die dafür zu überwindenden Distanzen nicht überbrückt werden konnten. Die Problematik mit dem Publikum ist seit Beginn der Konzertgeschichte bis heute ein präsenes Thema.¹¹⁷

*„Künstler ohne Publikum - das gibt es nicht. Das wäre ja amateurhaft. Nur der Amateur spielt für sich.“*¹¹⁸ So zitiert Walter Salmen in seinem Text über die Hörer und deren Verhalten den Pianisten Claudio Arrau. Eine gegenteilige Meinung weist er mit einem Zitat von Arnold Schönberg auf, der seine Aufführungen, wie bereits in der vorliegenden Arbeit behandelt, einem öffentlichen Publikum vorenthielt: *„Diejenigen, die komponieren, um anderen zu gefallen, und an das Publikum denken, sind keine wirklichen Künstler.“*¹¹⁹

Vom Besucher, der mit Bleistift und Block ausgerüstet ins Konzert kommt, über Herrschaften, die frei nach dem Motto „dabei sein ist alles“ im Konzert anzutreffen sind, bis hin zu Damen und Herren, die ein Konzert als Pflichttermin im gesellschaftlichen Leben ansehen, oder Fans der Rockmusik, die ein großes Event bevorzugen, kann man sämtliche Gesellschaftsschichten und deren Entwicklungen im Laufe der Jahrhunderte

¹¹⁶ Ludwig Robert, 1830, zitiert nach Salmen, 1988, S. 58.

¹¹⁷ vgl. Schwab, 1971, S. 25.

¹¹⁸ zitiert nach Salmen, 1988, S. 56.

¹¹⁹ zitiert nach Salmen, 1988, S. 56.

beobachten, ihre Eigenheiten und „Pflichten“ nachvollziehen und zukünftige Trends prognostizieren.¹²⁰

Die Musikkultur als soziale Gestalt ist wesentlich auf ihr Publikum angewiesen. Kulturevents und Kulturszenen bestimmen heutzutage das Musikleben mit und sind auch in der Neuen Musik auf eine spezielle Weise ausgeprägt. Kulturgeschichtlich gesehen findet sich ein Individuum, natürlich mit Ausnahmen, in institutionellen und festen Ordnungen wieder, sei es die Familie, Kirchengemeinden, Korporationen oder Vereine. In der Geschichte waren diese Ordnungen hauptsächlich innerhalb der Bereiche Religion und Kirche verankert, doch wurde mittels eines Bedeutungsverlustes derer eine Loslösung instand gesetzt, woraufhin der Mensch sein Recht auf freie Lebensgestaltung entdeckte und vernunftgesteuert zu handeln begann. Besonders im Bereich der Kultur, vor allem in den Wissenschaften, der Literatur, Kunst und Musik, entwickelte sich schöpferisches Denken und damit ein freiwilliger Zusammenschluss von Menschen. Gerade das bürgerliche 19. Jahrhundert florierte, wie schon in den vorangegangenen Kapiteln gehört, und es entstanden Vereine und Netzwerke zum Zweck des Dienstes an der Kunst, der Förderung der Geselligkeit oder zur Verbesserung des bürgerlichen Lebens. Sich herausbildende Kulturassoziationen wurden zu den Trägern des Kulturlebens, besonders das Format des Festspiels wurde entscheidend durch einen gewissen Anspruch auf Sinnhaftigkeit der bürgerlichen Gesellschaft geprägt, wie es bei den Wagners Bayreuther Festspielen oder den Salzburger Festspielen damals der Fall war. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es zu einem Zerschneiden dieser institutionellen Strukturen, einhergehend mit einem regelrechten Boom der Popkultur und der sich damit neu ausbreitenden Kultur- und Freizeitindustrie. Dieser Prozess kann mit einer sozialen Freisetzung von den bisherigen Bindungen erklärt werden, in der soziale Formen wie Verbände, Kirchen oder Vereine an Attraktivität verloren. Doch blieben gewisse Bedürfnisse an Gruppen- oder Milieuzugehörigkeiten bestehen und Phänomene wie die Kulturszene entstanden.¹²¹

Die „Szene“, die im Wesentlichen aus Parametern wie Personen, Inhalte und Orte besteht, beinhaltet, laut dem deutschen Soziologen Winfried Gebhardt, einige kennzeichnende Merkmale. So beschreibt er Szenen als

¹²⁰ vgl. Salmen, 1988, S. 61ff.

¹²¹ vgl. Gebhardt, 2010, S. 20ff.

„[...] primär ästhetisch orientierte soziale Netzwerke. Szenen setzen sich in der Regel aus einzelnen, zumeist lokal und/oder regional verortbaren Gruppen zusammen, die sich auf der Basis gemeinsamer Erlebnisinteressen und zumeist ähnlicher ästhetischer Inszenierungs- und Performationsvorlieben (in Musik, Tanzstil, Kleidung, Design, Körperstyling etc.) zu anderen Gruppierungen hin öffnen und sich selbst nicht nur als Gruppe, sondern als Teil einer größeren Gemeinschaft von Gleichgesinnten, eben als Teil einer Szene sehen.“¹²²

Des Weiteren verfügen Szenen über eine eigene Kultur, ein eigenes Thema, auf das sie ihren Blick werfen; z.B. ein bestimmter Musikstil, wie es am häufigsten vorkommt, eine religiöse Gesinnung, gewisse Konsumgegenstände bzw. „angesagte“ Produkte, oder eine Sportart. Das gemeinsame Wissen über diese Sache und gewisse, nur für die Personen innerhalb der Szene erkennbare, „Codes“ oder Handlungsweisen verbindet die Szenegänger untereinander. Durch ihre oftmals eher unstrukturierten Gegebenheiten ist eine Szene durch eine ständige Bildung neuer gemeinsamer Interessen gebunden. Szenetypische Zeichen und Symbole werden verwendet und durch das „in Szene setzen“ oder „inszenieren“ der Sache, die auch mit gewissen Zeiten und Räumlichkeiten bzw. Orten verbunden sein kann, sowie ein ständiges miteinander Interagieren und Kommunizieren, stellt die Szene sich dar. Weiters werden Szenen als einzigartig und exklusiv beschrieben, was oft zu einem gewissen Abgrenzen von anderen Szenen bzw. Konkurrenten und einem provokanten „Anders-Sein-Wollen“ führt.¹²³

Gebhardt betont darüber hinaus, dass Szenen

„[...] spezifische Zeiten und spezifische Veranstaltungsformen [benötigen], zu denen sich Szenemitglieder treffen können, um das Gefühl der Zusammengehörigkeit auch 'sinnlich' zu erfahren. Solche sich multiplizierenden außeralltäglichen Veranstaltungsformen werden heute als Events bezeichnet. Events beruhen auf dem Versprechen eines 'totalen' Erlebnisses, das perfekt organisiert und zumeist monothematisch fokussiert, unterschiedlichste Erlebnisinhalte zu einem nach primär ästhetischen Kriterien konstruierten 'Gesamtkunstwerk' zusammenbindet. Events vermitteln den Szenegängern das Gefühl, im gemeinsamen Vollzug des Events nicht allein, sondern unter Gleichgesinnten zu sein [...]. Szenen und

¹²² Gebhardt, 2010, S. 23.

¹²³ vgl. Gebhardt, 2010, S. 23f.

*Events sind notwendig aufeinander angewiesen. Ohne Szene kein Event, ohne Event keine Szene.*¹²⁴

Dass das Event ein entscheidender Faktor geworden ist, ein gewisses Publikum anzulocken, ist mit einem Blick auf die letzten Jahre bzw. Jahrzehnte deutlich feststellbar. Im Format Festspiel bzw. Festival erwartet der Besucher vor allem eine perfekte Darbietung, was die künstlerischen und technischen Leistungen anbelangt, zudem auch ein vorzugsweise spezielles Ambiente und eine ausgefallene oder ungewöhnliche Umgebung, aber auch eine Verbindung von verschiedenen kulturellen Angeboten, die z.B. kulinarische oder auch touristische Extras ins Spiel bringen und bei denen die eigentlichen Musikaufführungen nur noch einen Teil des Geschehens bilden. Eine Vielzahl von verschiedenen Milieus haben sich speziell auch beim Festivalpublikum herausgebildet, die sich voneinander durch ihre ästhetischen Ansichten oder Lifestyle-Formen unterscheiden.¹²⁵

Winfried Gebhardt versuchte zudem auch, seine Theorien zur Szenebildung auf die Neue Musik umzulegen. Merkmale wie aktive Organisationen und Netzwerke, gewisse weltanschauliche Grundlagen, oder das Vorhandensein von großen Events, sprechen seines Erachtens nach auf jeden Fall für ein „Soziotop“ Neue Musik. Jedoch unterscheidet sich die Neue Musik-Szene auch von anderen Kulturszenen, da sie finanziell v.a. von staatlichen Förderungen oder Rundfunkanstalten abhängig ist, aber auch dadurch, dass sie sich Kommerzialisierungstendenzen grundsätzlich verweigert.¹²⁶

Betrachtet man das Publikum, muss man auch einen Blick auf die musikalische Sozialisation werfen. Musik verfügt in den verschiedenen Lebensabschnitten über eine unterschiedliche gesellschaftliche Funktion; ein Prozess, der nicht nur im Jugendalter, sondern das ganze Leben lang erfolgt.¹²⁷

„Sozialisation bedeutet die wechselseitige Beeinflussung von Individuum und Gesellschaft. Sozialisation ist aus drei Perspektiven zu betrachten: Die erste bezieht sich auf das Subjekt, die zweite auf die gesellschaftlich institutionalisierten Strukturen und Prozesse (die Werthaltungen und Fertigkeiten vermitteln, soweit sie von öffentlichem Interesse sind), und die

¹²⁴ Gebhardt, 2010, S. 24.

¹²⁵ vgl. Gebhardt, 2010, S. 27.

¹²⁶ vgl. Gebhardt, 2010, S. 28.

¹²⁷ vgl. Kleinen, 2008, S. 37.

dritte beinhaltet eine kulturelle Perspektive, wobei unter Kultur ein „System kollektiver Sinnstrukturen“ verstanden wird, das Schemata der Weltinterpretation enthält [...].“¹²⁸

Diese Definition enthält auch den Bereich der Musik, bzw. auf ihn bezogene Verhaltensweisen. Ablesbar ist die musikalische Sozialisation an den (positiven oder negativen) Präferenzen, die das Individuum entweder aus einem spontanen Vorgang heraus definiert oder auch über längere Zeit hinweg in Form von Vorlieben oder Abneigungen begründet. Jeder Entwicklungsschritt erfordert neue Anpassungen und Orientierungen, doch festigt bzw. ändert sich die kulturelle Identität kontinuierlich im Laufe eines Lebens. Bedeutend hierbei ist die Phase des Jugendalters mit ihren prägenden Auswirkungen; die Musik hat hier eine besonders gefühlsbindende Kraft, egal ob durch ein Rockkonzert oder ein Streichquartett ausgelöst. Auch Elemente wie die Umwelt, also Mitmenschen, Schule, Medien etc., sind an diesem Prozess der Suche maßgeblich beteiligt und stehen in einer Wechselbeziehung zum Individuum.¹²⁹

Berücksichtigt man Faktoren wie etwa kulturelle, politische, gesellschaftliche, demographische und musikalische Daten, können, laut Sozialpsychologen Rainer Dollase, fünf Publikumszusammensetzungen im Konzert festgestellt werden. Erstens ein klassikorientiertes Publikum, das aus einem Großteil Frauen besteht, dessen Altersdurchschnitt etwas höher liegt und eine höhere schulische Bildung besitzt. Zweitens an einer Hörerschaft, die an populärer Unterhaltungsmusik (v.a. Volksmusik und Schlager) interessiert ist, ebenso vermehrt aus Frauen besteht und eine eher vom Arbeitermilieu geprägte Einstellung besitzt. Als dritte Gruppierung nennt Dollase ein gebildetes und jüngeres Publikum, das an alternativen und modernen Sparten der Kultur interessiert ist, eine politisch eher linke Orientierung zeigt und über starke individualistische Ausprägungen verfügt. Viertens führt er das Auditorium von Rockkonzerten an, das hauptsächlich männlich und jung ist und zwischen der an zweiter und dritter Stelle angeführten Publikumszusammensetzung eingegliedert werden kann. Als fünfte und letzte Gruppierung nennt er die sehr kleine Zuhörerschaft der Neuen Musik, die er als politisch eher links, progressiv und gebildet charakterisiert.¹³⁰

¹²⁸ Kleinen, 2008, S. 42f.

¹²⁹ vgl. Kleinen, 2008, S. 43f.

¹³⁰ vgl. Dollase, 2006, S. 132.

Viele Genres bleiben in der dieser Aufstellung der Publikumszusammensetzung jedoch auch unberücksichtigt, was natürlich zu hinterfragen wäre.

Mit einer weiteren kritisch zu betrachtenden Aussage über das Publikum Neuer Musik und dem Bildungskapital des Genres äußert sich der Musikwissenschaftler Frank Hentschel zur Thematik: *„Neue Musik wird von Intellektuellen für Intellektuelle gemacht. Wer neue Musik produziert oder hört, steht ganz oben in der Bildungshierarchie und blickt auf Hörer zahlreicher anderer Musiken mit Überlegenheit herab“*.¹³¹

Sätze wie diese sind zwar leicht gesagt, doch fehlt es an empirischen Untersuchungen die diese Aussage stützen und eine derartige elitäre Sichtweise untermauern. Gewisse Images, wie z.B. die der Komponisten Neuer Musik, beeinflussen diese Ansichten jedoch durchaus. Die Komponisten behandeln ideelle oder fiktive Inhalte, verwenden Werke berühmter Philosophen, Künstler oder Dichter mit entsprechend hohen intellektuellen Werten, arbeiten diese auf und verleihen ihrer Arbeit dadurch einen gewissen ernstzunehmenden Bildungswert. Dieses Image des Komponisten wird auch nochmal dadurch bestärkt, dass beinahe alle ein Studium bzw. einen Hochschulabschluss in Fächern wie v.a. Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Theologie oder Philosophie vorweisen können.¹³²

Kritisch anzumerken ist hierbei, dass es sowohl auf Seiten der Musikproduzenten, Komponisten oder Musiker, als auch auf Seiten der Rezipienten nicht das primäre Ziel ist, einen elitären Status der Neuen Musik zu konsumieren. Wie es bei der Rezeption von Musik in einer ganz natürlichen Form seit jeher üblich ist, spielt das Klangerlebnis vermutlich ebenso eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Die Musikwissenschaftlerin Elena Ungeheuer äußert sich in einem Artikel über heutige Konzertformate auch zur Problematik des Konzertpublikums. Sie spricht die Rolle der Bildung als wichtigen Faktor bei der Unterscheidung von Nicht-Konzertbesuchern und Personen, die sehr wohl (regelmäßig) in Konzerte gehen, an, sieht jedoch eine Formel wie etwa „höhere Bildung = hochkulturelles Interesse, niedrigere Bildung = populärkulturelles Interesse“ als zu einfach bzw. zu unkritisch an. Auch Differenzen zwischen den traditionell intellektueller angesehenen Genres wie Klassik und Jazz und Mainstream-Musikarten wie House oder Rock werden geringer, da das Publikum mittlerweile allgemein mehr

¹³¹ Hentschel, 2010, S. 39.

¹³² vgl. Hentschel, 2010, S. 39.

Bildungsabschlüsse vorweisen kann bzw. Musikarten wie Pop- oder Rockmusik gesellschaftlich mehr akzeptiert werden. Auch Alter und Geschlecht sind aufzuzeigende Faktoren, wobei sich, um auf ersteres näher einzugehen, in der klassischen Musik die höchste Altersspanne zeigt. Weiters teilt Ungeheuer auch der Art der Erwerbstätigkeit eine Bedeutung zu.¹³³

Die Soziologin und Musikwissenschaftlerin Susanne Keuchel wirft zu dieser Thematik in einem Text über das aktuelle Konzertleben die Einstellungen des Publikums auch den von Gerhard Schulze geprägten Begriff der „Spaßgesellschaft“ ein, bei dem in erster Linie das Verlangen, gut unterhalten zu werden, im Mittelpunkt steht. In Studien dazu stellte sich heraus, dass dieses Phänomen vor allem bei 14- bis 24-Jährigen am häufigsten zu beobachten ist, da es auch diese Altersgruppe ist, die als Zielgruppe für aufwändige und spektakuläre Shows mit allerlei Special-Effects im Bereich der Rock- und Popmusik und der DJ-Kultur gilt.¹³⁴

Ein interessanter Punkt dezidiert im Zusammenhang mit dem Publikum Neuer Musik wäre, ob sich jenes von Festival zu Festival unterscheidet. Bei Festivals wie den in Deutschland sehr bedeutenden Donaueschinger Musiktagen oder den Wittener Tagen für neue Kammermusik liegt es relativ nahe, dass eine ähnliche bzw. sogar größtenteils identische Hörschaft vorliegt, da bei beiden auch Programm präsentiert wird, das verwandt ist. Beim Vergleich mit thematisch eher abweichenden Festivals für Neue Musik können ebenso interessante Ergebnisse erzielt werden, da soziale Gruppierungen erst im Kontakt mit ihren Opponenten Bedeutung erlangen. Elemente wie das Verhalten des Publikums, aber auch der Musiker, und beispielsweise auch ihre Kleidung können hierbei ebenso signifikant sein. Das typische Verhalten in Konzerten Neuer Musik ist geprägt von hoher Konzentration, Andacht und Hingabe, so Frank Hentschel, und schließt z.B. Mitsingen oder Mittanzen völlig aus. Diese Handlungsweisen im Rahmen des Konzerts Neuer Musik müssen außerdem zusammen mit ihrer Vorgeschichte, dem bürgerlichen Konzertwesen des 18. und 19. Jahrhunderts, betrachtet werden. Eine Theoretisierung dieser Handlungen spricht infolgedessen wieder für den intellektuellen Gehalt dieses Genres. So wird die Neue Musik auch oftmals mit einer gewissen Isolation gleichgesetzt, was wiederum für ein Merkmal der Szenebildung spricht.¹³⁵

¹³³ vgl. Ungeheuer, 2011, S. 131f.

¹³⁴ vgl. Keuchel, 2011, S. 90f.

¹³⁵ vgl. Hentschel, 2010, S. 40.

„Musik, die einem breiteren Publikum gefällt, kann ihr [der Szene] nicht angehören, kann daher auch keine Neue Musik sein.“¹³⁶ Diese teilweise sehr festgefahrene Situation der Isolation aufzuheben, ist Ansatz und Teil der Musikvermittlung, welche in einem der vorangegangenen Kapiteln bereits genauer behandelt wurde.

Als eine Stärke der Neuen Musik kann jedoch auch gesehen werden, dass Veranstaltungsformen mit ganz neuen Konzepten und Rahmenbedingungen ermöglicht werden, wie u.a. Performances, Klanginstallationen, Kunst im öffentlichen Raum, Medienkunst oder Gesprächskonzerte. Dadurch wird nicht nur ein spezielles Szenepublikum, sondern eben bewusst auch eine „unsachkundige“, aber musikbegeisterte Zuseher- und Hörerschaft angelockt.¹³⁷

Auch die Tatsache, dass viele der Komponisten im Genre der Neuen Musik noch leben und als Zeitgenossen selbst Rede und Antwort stehen können, ist mit Sicherheit ebenfalls ein Faktor für die Anziehung eines Publikums.

Allgemein ist zu sagen, dass unzählige Statistiken, Studien und Untersuchungen vorliegen, die sich mit dem Konzertpublikum und dessen Entwicklung, Gewohnheiten, Zusammensetzung und Vorlieben auseinandersetzen. Besonders aber in der Neuen Musik scheinen in diesem Gebiet eher wenig Klarheit und auch viele Vorurteile und Klischees zu herrschen.

4.5 Kulturpolitik und Kulturwirtschaft

„Zwischen Gibraltar und Ostsee, Reykjavík und Ravello drängen sich zu Beginn des neuen Jahrtausends mehrere hundert Festivals mit gänzlich oder überwiegend musikalischen Programmen – schwerpunktmäßig in der warmen Jahreszeit. Vornan die 'Klassiker' in Bayreuth und Salzburg (dort außer im Sommer auch zu Ostern, Pfingsten und zu Zwischenmahlzeiten – mit Nestlé und Audi als Appetitverstärkern); der Prager Frühling und der Warschauer Herbst, Donaueschingen (mit der Deutschen Bank im Rücken) und das ärmlich gewordene Darmstadt; das wieder erstandene Bonner Beethoven-Fest und das neureich etikettierte Lucerne Festival. Überhaupt viele mittelalte und mediokre Unternehmen - wie das in Aix-en-Provence oder

¹³⁶ Hentschel, 2010, S. 40.

¹³⁷ vgl. Günther, 2010, S. 43.

*das in Schleswig Holstein, in Schwetzingen und Ansbach, Verona und Martina Franca; in der wechselvollen Gestalt der Berliner und Wiener Festwochen oder der behäbigen der Opernfestspiele in München und Zürich. Nicht vergessen sein sollen das mustergültig internationalisierte Holland-Festivals in Amsterdam und die fortdauernd recht britischen Festspiele in Edinburgh.*¹³⁸

Über diese regelrechte Masse an verschiedenen Festivals, in deren Zusammenhang im Zitat auch schon einige Hintergrundfaktoren wie Sponsoren und Werbepartner angeklungen sind, schreibt der Musikwissenschaftler und Publizist Frieder Reininghaus 2006 in einem Beitrag über Festivals als Institutionen und Märkte.

Faktoren wie Tourismus, das kulturelle Umfeld, Stadtidentität, das Publikum und auch Sponsoring und Förderungen spielen in der Kulturpolitik eine große Rolle. Die Kulturpolitiker sehen sich seit einigen Jahren einem gewissen Druck ausgesetzt, was Veranstalterbudgets oder das Bezahlen von Auftragskompositionen angeht, da gerade in der Kultur Sparpakete und Streichungen finanzieller Mittel nicht gerade selten zum Einsatz kommen. Somit sehen sich Veranstalter einem immer größeren Legitimationsdruck untersetzt, da natürlich ein gewisses Publikum erreicht werden möchte. Gerade die Neue Musik, so der ehemalige Programmchef des *Musikprotokolls* Graz und Intendant des *Arcana Festivals* in St. Gallen/Gesäuse, habe ein wesentlich größeres Publikums-Potenzial, das noch viel mehr ausgeschöpft werden könne und solle.¹³⁹

Festivals, die mit einer gewissen Eigendynamik und Präsenz bereits in das Leben der modernen Gesellschaft gehören, wollten aus der Menge herausstechen und ein Produkt bieten, das sich mit Nachhall in den Köpfen des Publikums festsetzt. Das schnelle Anwachsen des Marktes, in dem sich die Festivals befinden, ist enorm, doch sind sie im raschen Wandel der Trends und Moden auch durchaus absturzgefährdet, da die Kulturindustrie in der Hinsicht eher wackelig ist, nicht jedes Festspiel finanziellen Erfolg hat und die hineingelegten Erwartungen nicht immer erfüllt werden können. Die „Festivalisierung“, die durchaus zum Begriff geworden ist und den Boom an Festivals jeglicher Art meint, hat auch dazu geführt, dass Elemente wie Räumlichkeiten, Tourismus und interessante Zusatzangebote immer wichtiger wurden und das eigentlich Wesentliche -

¹³⁸ Reininghaus, 2006, S. 287f.

¹³⁹ vgl. Oswald, 1988, S. 26.

die Musik - einen Verschleiß erlitten hat. Ein wahrer Gestaltwandel hat sich über die Jahre ereignet und Musik allein, die noch so hochkarätig dargeboten wird, scheint die Zuhörer nicht mehr genügend anzuziehen. Dies führte tendenziell zu zusätzlichen Angeboten innerhalb eines Festivals, die regelrechte „Erlebnispackages“ sein mussten und Sensationscharakter hatten. Phänomene wie diese können mittlerweile weltweit beobachtet werden. Es ist eine Tatsache, dass das Festspiel schon seit frühen Zeiten die Kultur mit dem Kommerz verbindet und sich im Laufe der Zeit hinter dem Ganzen enorme wirtschaftliche Komponenten und komplexe Maschinerien gebildet haben.¹⁴⁰

Ein wichtiger Bereich in punkto Festivalisierung und Kulturpolitik ist auch der Kulturtourismus. Neue Freizeitkonzepte und sogar spezielle Reiseformen haben sich entwickelt und man ist im Stande, Urlaube rund um kulturelle Ereignisse zu buchen, wie etwa Musical-Fahrten, Reisen zu Musikfestivals, Opernfestspielen oder Sonderausstellung. Hierbei ist jedoch der Stellenwert der Kultur oft anzuzweifeln, da eine gewisse Kommerzialisierung beinahe das Kulturgut selber ablöst. Durch das verderbende und verwahrlosende Kulturerlebnis und den damit einhergehenden Konsumsteigerungen in Europa befürchten Kulturkritiker eine baldige absolute Amerikanisierung und Kommerzialisierung, meint die Soziologin und Stadtplanerin Felizitas Romeiss-Stracke etwas überspitzt in einem Artikel zur Zukunft des Kulturtourismus'.¹⁴¹

„Drei Übernachtungen, zwei Candlelight-Dinners [...] und zwei hervorragende Konzerte – Musik im Erlebnispaket.“¹⁴² In etwa so kann heutzutage die Bewerbung musikalischer Veranstaltungen und Festivals erfolgen. Interessant hierbei ist oft die Reihenfolge der Auflistung, wobei die Musik nach sämtlichen Luxusangeboten zum Schluss kommt. Aus dem oben angeführten Zitat wird deutlich, dass es einen bemerkenswerten Unterschied zwischen dem eigenständigen Kunsterlebnis und einer durchgeplanten Erlebniskultur gibt. Dieses Verkaufen eines Erlebnisses wird zu einem ausschlaggebenden Faktor bei der Absatzkalkulation und Kaufmotivation und überspielt oft den eigentlichen Wert des Produktes.¹⁴³

Als Beispiel für diesen Bereich der Kommerzialisierung im Kulturtourismus dient die folgende Abbildung aus dem Inneren eines ÖBB-Reisefolders vom Zeitraum 11.12.2011

¹⁴⁰ vgl. Reininghaus, 2006, S. 288ff. und Gebhardt, 2010, S. 24.

¹⁴¹ vgl. Romeiss-Stracke, 1999, S. 81ff.

¹⁴² Kemper, 1998, S. 6.

¹⁴³ vgl. Kemper, 1998, S. 6f.

bis 09.06.2012, der auf der Strecke von Wien nach Zürich in den Zuggarnituren des „railjet 160“ auflag. Unter dem Motto „Aufregend. Anregend.“ wird hier Werbung für das Feldkirch Festival 2012, das von 06. bis 17. Juni 2012 stattfand, und für die Oper „André Chénier“ auf der Seebühne im Rahmen der Bregenzer Festspiele gemacht, die von 18. Juli bis 18. August 2012 gespielt wurde.

Aufregend. Anregend.

Eine kleine Region am österreichischen Bodensee. Kleine Städte, gemütliche Dörfer. Alle sehr beschaulich, könnte man vermuten. Kultur? Na ja. Wie das halt so ist in der Provinz. Wer genauer hinschaut, wird überrascht sein. Es klingt und swingt zwischen Bregenz und Feldkirch, der Kulturkalender ist reich bestückt mit viel Anregendem für die Sinne. Die vielen Häuser im Stil der modernen Vorarlberger Architektur erstaunen. Schlicht-elegante Werke aus viel Holz und Glas, wohldurchdacht.

**Finnland und Norwegen -
Zu Gast beim Feldkirch Festival 2012**

6. bis 17. Juni 2012

Internationale und regionale Künstler sorgen für eine aufregende und abwechslungsreiche Festivalzeit. Querverbindungen zwischen Stilen und Gattungen - von Jazz, Orchesterkonzerten bis hin zu Oper - bieten Musikgenuss auf höchstem Niveau. 2012 präsentiert das Festival Finnland und Norwegen und lädt mit Werken von Jean Sibelius, Edvard Grieg u.v.a.m. zu einer musikalischen Reise durch die Landschaften Skandinaviens ein.

Inkludierte Leistungen

- 2 Übernachtungen inkl. Frühstücksbuffet in einem 3- oder 4-Sterne-Hotel in Feldkirch
- 1 Begrüßungsgetränk im Hotel
- 2 Konzertkarten der mittleren Kategorie im Rahmen des Feldkirch Festivals 2012
- 1 Bodensee-Vorarlberg Freizeitkarte

Preis pro Person im Doppelzimmer ab EUR 197,-

**„André Chénier“ – Spiel auf dem See
der Bregenzer Festspiele**

18. Juli bis 18. August 2012

Die Oper „André Chénier“ von Umberto Giordano wird im Sommer 2012 auf der spektakulären Seebühne zu sehen sein. Uraufgeführt 1896 an der Mailänder Scala, fesselt „André Chénier“ gleichzeitig als leidenschaftliches Liebesdrama und als historischer Krimi. Eine packende Handlung und starke Charaktere sind gefangen zwischen den Exzessen des Ancien Régime und dem Terror der französischen Revolution.

Inkludierte Leistungen - Égalité

- 2 Übernachtungen inkl. Frühstücksbuffet in einem 3- oder 4-Sterne-Hotel in der Region
- 1 Begrüßungsgetränk im Hotel
- 1 Ticket für „André Chénier“ (Kat. 2/So-Do bzw. Kat. 3/Fr+Sa)
- 1 Bodensee-Vorarlberg Freizeitkarte

Preis pro Person im Doppelzimmer ab EUR 207,-

Detaillierte Informationen und Angebote finden Sie unter www.bodensee-vorarlberg.com

VORARLBERG

Abbildung 2: Werbeanzeige in einem Reiseinformationsfolder eines Zuges von Wien Westbahnhof nach Zürich (Quelle: ÖBB - Österreichische Bundesbahn, Reisebegleiter – Travel information railjet 160, Zeitraum 11.12.2011 bis 09.06.2012)

Verbunden mit regionalen Freizeitangeboten (Bodensee-Vorarlberg Freizeitkarte), Übernachtungen in Sternehotels, gastronomische Extras und natürlich den Eintrittskarten zu den beworbenen Kulturangeboten werden schmackhafte „Erlebnispackages“ zusammengestellt, die in erster Linie auf touristische und wirtschaftliche Faktoren abzielt.

Zum Begriff „Eventisierung“

„Ein Gespenst geht um in der sich verwestlichenden Welt, das Gespenst des Events. Niemand, der ohne Scheuklappen durch das Leben geht, kann sich ihm entziehen. Events sind allgegenwärtig, und sie treten uns in den unterschiedlichsten Verkleidungen gegenüber.“¹⁴⁴

Es ist bekannt, dass das Format Festival kein neues ist und beispielsweise auch in der Klassik oder bei anderen Musik- und Kunstrichtungen äußerst vielfältig vorkommt. Worin nun die Essenz dieses „Phänomens“ Festival liegt, wird möglicherweise durch den Faktor „Eventisierung“ etwas verdeutlicht. Neue Wege werden eingeschlagen, was das Erweitern der Räume oder das Ansprechen neuer Publikumsschichten betrifft. Die vielen Festivals zugrunde liegenden Konzepte beziehen Aufführungsorte mit ein, kombinieren unterschiedliche Künste miteinander und gewinnen dadurch ein facettenreiches Äußeres. Programme, die u.a. aus Uraufführungen, Installationen und Performances bestehen, öffnen die Augen und Ohren einer breiten Gesellschaft, entreißen sich dem kleinen Kreis der Insider und präsentieren sich als Event.¹⁴⁵

Die Veranstaltungsform Event und der Begriff der Eventisierung sind stark von marketing-technischen Strategien durchzogen. Im Konzept des Eventmarketings wird nicht in erster Linie auf den Verkauf gezielt, sondern vielmehr auf die Bildung einer emotionalen Beziehung und Verbundenheit zum jeweiligen Produkt. Im Hintergrund spielen jedoch natürlich auch langfristige monetäre Interessen mit. Die Wirkungsspanne von Events ist heutzutage enorm und reicht von hoch- oder populärkulturellen Veranstaltungen über religiöse oder sportlich fokussierte Massenevents bis hin zu politischen Events oder Szene-Events. Diese Fülle an Anbietern führt oft dazu, dass schon etablierte Veranstaltungen in Druck geraten und ihre bisherigen Angebote „eventisieren“. Spezielle Erlebniselemente werden zusätzlich eingebaut, um die Attraktivität nach außen hin zu steigern und so im Idealfall neue Zielgruppen zu gewinnen. So unterschiedlich die einzelnen Events im Detail auch sein mögen, es verbindet sie dennoch ein im Hintergrund mitschwingendes Ziel des „totalen Erlebnisses“.¹⁴⁶

Die wesentlichen Elemente, die ein Event kennzeichnen, sind z.B. seine planmäßige Erzeugung, seine Einzigartigkeit, die Vernetzung von verschiedenen Disziplinen oder

¹⁴⁴ Gebhardt, 2000, S. 17.

¹⁴⁵ vgl. Cloot, 2006, S. 267f.

¹⁴⁶ vgl. Gebhardt/Hitzler/Pfadenhauer, 2000, S. 9f.

Ausdrucksformen zu einer Einheit, das Vermitteln eines Zusammengehörigkeitsgefühls, seine Interaktivität oder auch sein Fokus auf ein zentrales Thema (z.B. ein bestimmter Musikstil). Betrachtet man das Event aus historischer Sicht, lässt sich eine Parallele, und zwar das „Element der Einzigartigkeit“, zu den Festen und Feiern ziehen, die im Kapitel 2.2 „Zur Geschichte des Musikfestivals“ bereits kurz erwähnt wurden und bis auf die Antike zurück gehen. Bereits die Gladiatorenkämpfe im Alten Rom oder die Narrenfeste im Mittelalter waren nichts anderes als eine organisierte Massenanstalt in inszenierter Form.¹⁴⁷

Dass hinter solchen Events auch Veranstalter und Finanziere stehen müssen, die ein dementsprechendes Etat festlegen, ist klar. In den letzten Jahrzehnten waren es oft öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten, die Neuer Musik Gehör verschafften und Festivals auf sämtlichen Ebenen maßgeblich unterstützten, doch stehen nun auch Quotenprobleme und Einsparmaßnahmen an der Tagesordnung, die zu existenziellen Problemen führen können.¹⁴⁸

Ein gewisser Konkurrenzdruck im Bereich der Festivals kann nur allzu leicht entstehen und führt zu einer Suche nach immer ungewöhnlicheren Örtlichkeiten und Projekten, um dadurch eine Steigerung der Attraktivität zu erreichen. Dazu mangelt es jedoch gleichzeitig auch am Geld und geplante Projekte können nicht mit dem erzielten Erfolg umgesetzt werden. Diese Problematik kann als negative Entwicklung im Bereich der Kulturpolitik bei Festivals beobachtet werden, doch soll ihr mit dem Durchführen von Veranstaltungen mit Erlebnischarakter, also mit der zunehmenden Eventisierung, Einhalt geboten werden.¹⁴⁹

Die sogenannte Eventkultur scheint beim Festival für Neue Musik besonders typisch und prägnant zu sein. Das Veranstalten an ungewöhnlichen Orten, um nur ein Element zu nennen, ist Teil der Eventisierung. Der Raum bzw. die Umgebung selbst ist oft schon ein kompositorischer Parameter, der Grund dazu gibt, aus dem klassischen Konzertsaal auszuziehen. Das Erschließen neuer Formate und Orte für die Zeitgenössische Musik geht einher mit der Idee der Gewinnung neuer Publikumsschichten; es sind wie erwähnt also auch maßgeblich kommerzielle Faktoren daran beteiligt, die den Fokus von der Musik weg lenken.¹⁵⁰

¹⁴⁷ vgl. Gebhardt, 2000, S. 19ff.

¹⁴⁸ vgl. Cloot, 2006. S. 268f.

¹⁴⁹ vgl. Eder, 1998, S. 41.

¹⁵⁰ vgl. Böggemann, 2010, S. 25.

4.6 Fazit – „Der Trend zum Event“¹⁵¹

Im Kapitel 4 wurden mit einer Erläuterung zum Wandel des Konzertwesens und den Entwicklungen der Rahmenbedingungen und Programmgestaltungen wesentliche Grundzüge für den Aufführungskontext des Neuen Musik-Festivals beschrieben. Die Vergrößerung, Vermehrung und Modernisierung der Konzertstätten und die damit einhergehende Erweiterung der Rahmenbedingungen erlauben die unterschiedlichsten Aufführungsmöglichkeiten, was dem Format Festival bedeutend zugute kommt. Durch diese neu geschaffenen Optionen kann der Besucher perfekte künstlerische und technische Leistungen, ein außergewöhnliches Ambiente und eine interessante Umgebung, aber auch eine Verbindung von verschiedenen kulturellen Angeboten erwarten. Auch das Element der Musikvermittlung spielt eine wesentliche Rolle und macht innerhalb der Neuen Musik viel Sinn, da neue Zugänge eröffnet werden können und verschiedenste Publikumsschichten davon angesprochen werden.

Allgemein kann behauptet werden, dass der Trend beim Veranstellen von Neuer Musik in Richtung einer „Eventisierung“ und Erlebnisgesellschaft geht, doch ist es wesentlich, diese Elemente auch im Hintergrund der Kulturpolitik zu betrachten, da die wirtschaftlichen Interessen daran zunehmend präsenter werden. Die Thematiken der Eventisierung und Kommerzialisierung und einer mit ihnen einhergehenden Flut an Angeboten können auch eine Gefahr in Form einer Übersättigung bedeuten. Entscheidend für das Bestehen eines Festivals wäre es hierbei, sich attraktiv aus der Menge abzuheben und eine Nische zu finden.¹⁵²

¹⁵¹ so lautet der Buchtitel der von Gerhard Eder und Wolfgang Gratzner 1996 herausgegebenen Dokumentation der Saalfeldner Musiktage.

¹⁵² vgl. Bamert, 1999, S. 10.

5 Festivallandschaft Österreich

Im folgenden Kapitel soll die Situation der Festivals in Österreich anhand ihrer Vorkommnisse und Charakteristika sowie ihrer Position in der Gesellschaft näher beschrieben werden. Anhand von ausgewählten Beispielen wird diese Thematik veranschaulicht und vertiefend dargestellt.

5.1 Zur Lage der Festivals in Österreich

Musikfestivals in Österreich boomen und vor allem das sommerliche Angebot reicht, neben zahlreichen Jazz-, Pop- und Rockfestivals, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, von den *Tiroler Festspielen* in Erl über das *Musik-Festival Grafenegg*, die *Opern- und Operettenfestspiele* in St. Margareten und Mörbisch, das *Kammermusikfest Lockenhaus*, bis hin zum *Attergauer Kultursommer*, den *Bregenzer Festspielen*, der *Schubertiade* in Hohenems und den *Salzburger Festspielen* (bei denen neben den Sommermonaten auch Ostern und Pfingsten bespielt werden) sowie den *Haydn Festspielen* in Eisenstadt und dem *Liszt Festival* in Raiding. Das Musikland Österreich hat auch außerhalb des städtischen Ballungsraumes, sprich Wien - Österreichs einziger Millionenstadt, einiges zu bieten und bindet erfolgreich seine vielfältigen Landschaften und Regionen mit ein, um den Festivals ihre besondere Identität zu verleihen. Oft sind es große Komponistenpersönlichkeiten, denen Festivals gewidmet sind, doch geht auch der Trend in die Richtung, Altes mit Neuem zu verbinden, was Festivals wie die *Salzburger* oder auch die *Bregenzer Festspiele* gekonnt nutzen und in ihrer Programmierung umsetzen.¹⁵³

Auch die Lage der Gegenwartsmusik kann sich in Österreich durchaus sehen lassen, eine Vielfalt an Festivals, die sich ausschließlich der Neuen Musik widmen, lassen sich aufzählen: Das *Musikprotokoll Graz*, die *Musikbiennale Salzburg*, die *Klangspuren* in Schwaz, das *Arcana Festival* in St. Gallen und allen voran das 1988 gegründete Festival *Wien Modern*, um nur einige zu nennen.¹⁵⁴

¹⁵³ vgl. Ender/Weberberger, 2011, S. 34ff.

¹⁵⁴ vgl. Knessl, 2011, S. 14.

In den Städten Wien, Graz und Salzburg stößt man auf ein reichliches Angebot an Neuer Musik, aber auch außerhalb städtischer Gebiete erregt man mit den *Klangspuren* in Schwaz/Tirol Aufsehen. In anderen Bundesländern, beispielsweise Kärnten oder Burgenland, ist das Aufführen von Neuer Musik jedoch eher selten und man kann dort nur vereinzelt zeitgenössische Werke in den Konzertsälen und Musikvereinen vorfinden. Diese werden dann in erster Linie vom Konzertveranstalter Jeunesse zur Aufführung gebracht, da insbesondere diese Institution einen gewissen Bildungsauftrag in mit zeitgenössischer Musik angereicherten Konzerten sieht.¹⁵⁵

In dieser großen Festivallandschaft Österreichs, die sämtliche Arten von Festivals und Festspielen beherbergt, ist es schwierig, eine genaue Klassifizierung bzw. Typisierung der Festivals vorzunehmen. Die im Kapitel 3.3 genannten Festivaltypen von Hans G Helms und Manfred Wagner sind zwar einerseits nachvollziehbar, andererseits jedoch können sie auf die heutige Situation nicht mehr eins zu eins übertragen werden, da es inzwischen viele individuelle Ausprägungen gibt und angesichts der Pluralität heutiger Festivals eine eindeutige Einteilung in diese Typen nicht mehr möglich ist.

5.2 Konkrete Beispiele für Festivals Neuer Musik in Österreich

In den folgenden Absätzen sollen drei relativ junge Festivals für Neue Musik in Österreich – *Wien Modern*, die *Klangspuren* in Schwaz/Tirol sowie das *Arcana Festival* in St. Gallen/Gesäuse – die sich in ihrer programmatischen und konzeptionellen Gestalt deutlich voneinander unterscheiden, näher beschrieben werden. Faktoren wie die Regionen in der sie stattfinden, die programmatischen Ansätze oder außergewöhnlichen Aufführungsrahmen und Schwerpunktsetzungen, charakterisieren jedes dieser Festivals auf seine eigene Weise. Auch Elemente, die im vorangegangenen Kapitel 4 „Aufführungskontext“ erwähnt wurden, finden sich in den folgenden Beschreibungen wieder.

Die Auswahl dieser drei konkreten Beispiele erfolgte aufgrund folgender Zusammenhänge: *Wien Modern* als das größte Neue Musik-Festival Österreichs in einer urbanen Umgebung; die *Klangspuren* in Schwaz/Tirol als ein die Region stark einbindendes Festival mit innovativen Ansätzen und kreativen Vermittlungsprogrammen; das *Arcana Festival* in St.

¹⁵⁵ vgl. Weberberger, 2010, S. 9.

Gallen im Gesäuse/Steiermark als ein junges Pilot-Festival mit ebenfalls sehr religionsbezogenen und individuellen Ansätzen.

Die einzelnen Festivals werden im Folgenden relativ kurz und übersichtlich sowie vor allem in Hinsicht auf Entwicklungen und Ereignisse der letzten Jahre abgehandelt. Als Quellen dienen in den folgenden Absätzen hauptsächlich Websites und Programmhefte bzw. -kataloge der Festivals.

5.2.1 Wien Modern – Das Festival für Musik der Gegenwart

Österreichs größtes Festival für Neue Musik, *Wien Modern*, wurde im Jahr 1988 von dem Dirigenten Claudio Abbado initiiert und damals in erster Linie als Prestige-Projekt zur Auffrischung des traditionellen Konzertlebens der Kulturstadt Wien gegründet. In diesem Bereich zwischen musikalischer Tradition und Erneuerung galt und gilt *Wien Modern* als Podium für die Aufführung neuester musikalischer Werke sowie für eine Kanonbildung berühmter und wichtiger Kompositionen Neuer Musik. Das Wiener Musikleben und sein Publikum wurden infolgedessen vermehrt mit zeitgenössischer Musik konfrontiert, was einer Etablierung des Genres nur zugute kam. Das Festival legte damit einen bedeutenden Grundstein, durch den es sich schnell internationaler Bekanntheit erfreute.¹⁵⁶

Als urbanes Festival ist *Wien Modern* sehr bedeutend für die Stadt Wien. Seit 2010 ist nach Berno Polzer Matthias Lošek, ehemaliger Leiter der zeitgenössischen Programmschiene der *Bregenzer Festspiele (Kunst aus der Zeit)* und Theaterreferent des Wiener Kulturstadtrats, der künstlerische Leiter des Festivals. Mit ihm traten auch einige Veränderungen in Kraft, wie etwa die Kürzung der Festivaldauer auf drei anstatt zuvor vier Wochen sowie das Reduzieren kostspieliger Orchesterkonzerte. Das Programmbuch – der *Wien Modern Almanach* – wurde ebenfalls in seiner Erscheinung geändert und wird nun in einem kleineren und inhaltlich verkürzten Format publiziert, wofür Lošek auch viel Kritik erntete.¹⁵⁷

Das Konzept von *Wien Modern* besteht darin, eine Auseinandersetzung mit fremdartig oder ungewohnt erscheinender Musik, wie es die Neue Musik für manch einen durchaus sein mag, zu fördern und nicht nur Experten, sondern auch Neulinge und Entdecker des Genres mit einem ausgewählten und vielfältigen Programm anzulocken. *Wien Modern* will nicht

¹⁵⁶ vgl. <http://www.wienmodern.at/Home/ARCHIV/Geschichte.aspx> [Zugriff: 17.12.2012]

¹⁵⁷ vgl. Drazic, 2011, S. 84ff.

nur die Stadt Wien, sondern ein internationales Publikum dazu einladen, sich in einen lebendigen Dialog mit der zeitgenössischen Musik, abseits des Elite-Gedankens bestimmter Vorgaben, zu begeben.¹⁵⁸

Als Veranstalter fungieren neben dem Verein *Wien Modern* auch die *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* sowie die *Wiener Konzerthausgesellschaft*. Dass die Konzerte jedoch nicht immer nur im traditionellen Rahmen ablaufen, verdeutlichen die Programme der letzten Jahre. Neben klassischen Spielstätten wie dem Wiener Konzerthaus oder dem Musikverein werden auch verschiedene andere Orte in ganz Wien, wie u.a. die Alte Schmiede, das Semperdepot, die Garage X, das Casino Baumgarten oder der Dschungel Wien (Veranstaltungsort der jährlichen Musiktheaterproduktion für Kinder im Rahmen von *Wien Modern*) bespielt. Das Festival fördert auch die Auseinandersetzung mit anderen Kunstsparten, sei es Tanz, Theater, bildende Kunst oder Film. Auch Zusatzangebote wie beispielsweise die *Wien Modern Studio Nacht* haben sich in den letzten beiden Saisonen etabliert. Diese finden im Café Heumarkt, das gleich um die Ecke des Wiener Konzerthauses liegt und zum Stammlokal der *Wien Modern*-Besucher geworden ist, statt und locken besonders junge Zuhörer an. In diesem Ambiente treffen nach den Veranstaltungen Komponisten, Veranstalter, Interpreten und Rezipienten aufeinander, und diese Zugänglichkeit und Nähe ist durchaus typisch für die Unmittelbarkeit der Festivals für Neuen Musik und lädt zum Netzwerken ein. Auch das Veranstalten von Einführungsgesprächen, Vermittlungs-Workshops für Kinder und Symposien im Rahmen des Festivals verleitet zu einer besonderen Auseinandersetzung und beinhaltet stark musikvermittelnde Aspekte.¹⁵⁹

Charakteristisch für das Festival *Wien Modern* ist eine jährliche Schwerpunktsetzung auf bestimmte Komponisten und deren Werke. In den Jahren 1996 bis 1999 wurden allgemeine und übergeordnete Themengebiete wie u.a. etwa „Fremde Welten“ (1996) oder „An den Rändern Europas“ (1998) in den Mittelpunkt gestellt und beleuchtet. Auch heute prägen Themenschwerpunkte das Festival. So wurden etwa im Jahr 2010 die Komponisten Mark Andre und Morton Feldman sowie die Österreicher Johannes Maria Staud, Joanna Wozny, Thomas Wally und Roman Haubenstock-Ramati vermehrt thematisiert bzw. aufgeführt. Im Jahr 2011 fokussierte man neben einem kompositorischen Vergleich der britischen und

¹⁵⁸ vgl. Katalog Wien Modern 2010.

¹⁵⁹ vgl. Katalog Wien Modern 2010, Katalog Wien Modern 2011 und <http://www.wienmodern.at/Home/%C3%9Cberuns/Team.aspx> [Zugriff: 17.12.2012].

österreichischen Neue Musik-Szene hauptsächlich den Komponisten Friedrich Cerha, der in diesem Jahr seinen 85. Geburtstag feierte. Die Saison 2012, mit der das 25. Jubiläum des Festivals gefeiert wurde, bot einen Schwerpunkt mit wichtigen Arbeiten der österreichische Komponistin Olga Neuwirth. Es gab in dieser Saison erstmals auch eine Schiene von fünf Konzerten, die der Musikwissenschaftler Lothar Knessl, der als Mentor des Festivals Wien Modern bezeichnet werden kann, programmierte. Weitere jährliche Programmhighlights sind die Auftritte hochkarätiger Neue Musik-Ensembles oder renommierter Orchester wie z.B. das Klangforum Wien, das Tonkünstler-Orchester Niederösterreich oder das ORF Radio-Symphonieorchester Wien.¹⁶⁰

Ebenfalls fix zum Programm des Festivals gehört die seit 1989 eingeführte jährlich Vergabe des Erste Bank-Kompositionspreises. Dieser Preis ermöglicht die Uraufführung des Werkes im Rahmen des Festivals sowie eine CD-Veröffentlichung beim Wiener Neue Musik-Label *Kairos*. In den letzten Jahren wurden Komponisten wie z.B. Joanna Wozny (2010), Gerald Resch (2011) oder Beat Furrer (2012) ausgezeichnet.¹⁶¹

Das Aufführen von Werken der heimischen Neuen Musik-Szene ist bei der Programmierung des Festivals ein besonders zentrales Element. Matthias Lošek äußert sich dazu in einem Interview folgendermaßen:

„In der Kulturnation Österreich sollten die heimischen Komponisten immer eine zentrale Rolle einnehmen. Aber ohne Zahlen oder Quoten: Das Festival hatte immer einen hohen Anteil an heimischen Komponisten und das wird wohl auch so bleiben. Wien Modern ist ein Festival internationaler Strahlkraft, das auch durch den nationalen Humus befruchtet wird. Meines Erachtens ist das eine gegenseitige Befruchtung. Das muss man nicht besonders stark programmatisch ankündigen, denn es ist wohl eine Selbstverständlichkeit, hier auch österreichische Komponisten zu bringen.“¹⁶²

Als ein sehr publikumsbindender Aspekt im Rahmen von *Wien Modern* kann das Angebot des Generalpasses angesehen werden. Dieser verhältnismäßig äußerst preisgünstige Pass ermöglicht es den Zuhörern sämtliche Konzerte zu einem Pauschalpreis besuchen zu

¹⁶⁰ vgl. Drazic, 2011, S. 84ff., Drazic, 2012, S. 84f., Rögl, 2012, S. 84f. und <http://www.wienmodern.at/Home/ProgrammKarten/OlgaNeuwirth.aspx> [Zugriff: 17.12.2012].

¹⁶¹ vgl. <http://www.wienmodern.at/Home/ProgrammKarten/ErsteBankKompositionspreis.aspx> [Zugriff: 17.12.2012], Katalog Wien Modern 2010 und Katalog Wien Modern 2011.

¹⁶² Deisenberger, 2010, <http://www.musicaustria.at/magazin/matthias-losek/mica-interview-mit-matthias-losek> [Zugriff: 17.12.2012].

können, was vor allem für junges Publikum aus studentischen Kreisen sehr attraktiv ist. Als spezielles Extra gibt es dazu noch ein Gratisexemplar des jährlichen Programmkataloges.

5.2.2 Klangspuren Schwaz Tirol – Festival zeitgenössischer Musik

Das Festival *Klangspuren* in Schwaz/Tirol ist Westösterreichs größtes Musikfestival mit dem Schwerpunkt Neue Musik und findet inmitten der Silberregion Karwendel seinen Austragungsort. Es wurde im Jahr 1994 von dem Komponisten und Pianisten Thomas Larcher, zusammen mit Marie-Luise Mayr und Anton Hütter, gegründet. Von 2003 bis 2012 war der Südtiroler Peter Paul Kainrath als künstlerischer Leiter des Festivals tätig, gibt jedoch nun diese Aufgabe mit der Saison 2013 an den Musikkurator Matthias Osterwold weiter, der schon 2012 bei der Programmierung mitwirkte. Dem Konzept des Festivals liegt der Gedanke zugrunde, zeitgenössische Musik auch im Westen aufzuführen und zu etablieren, wo es bisher eher wenig Angebot in diese Richtung gab. Ursprünge und Entwicklungen der Neuen Musik im Rahmen einer professionellen Plattform zu veranschaulichen, regionale Bedürfnisse zu stillen und mit einem internationalen Blickwinkel zu versehen ist Basis und Leitfaden in der jährlichen Programmgestaltung. Die *Klangspuren* sind zu einem wesentlichen Eckpfeiler in der Festivallandschaft Österreichs geworden und erfreuen sich auch internationaler Bekanntheit. Durch Kooperation mit bekannten Ensembles, Künstlern und Orchestern aber auch mit Institutionen wie Musikhochschulen oder Galerien gelingt es dem Festival, europaweit zu arbeiten, dabei jedoch stets die eigene Region mit einzubinden und zu fördern. Innovation und Weltoffenheit sind zwei besonders wichtige Elemente, mit denen die *Klangspuren* versuchen, Neue Musik zu vermitteln.¹⁶³

Das Besondere an den *Klangspuren* sind ihre vielzähligen und vielfältigen Kultur- und Musikvermittlungsprogramme, die in Kooperationen mit Kindergärten, Schulen oder sozialen Einrichtungen umgesetzt werden. In den folgenden Absätzen sollen einige dieser Projekte veranschaulicht werden.

Im Rahmen der Schiene *Klangspuren Lautstark*, die auch als Markenzeichen des Festivals gilt, werden in erster Linie Kinder angesprochen und in einer Musizier- und

¹⁶³ vgl. <http://www.klangspuren.at/index.php?id=14&L=0> [Zugriff: 18.12.2012] und Ender, 2012, S. 81.

Komponierwerkstatt mit Neuer Musik spielerisch und erfinderisch vertraut gemacht. Beworben als „Abenteuer rund um die Musik“ bietet man Kindern und Jugendlichen hierdurch einen Raum für eigene Kreativität; der Neugier kann freier Lauf gelassen werden, mit dem Ziel, so den musikalischen Horizont zu erweitern. Seit 2008 wird dieses Projekt, für das sich junge Leute zwischen 8 und 18 Jahren mit ihrem Musikinstrument anmelden, jährlich im August angeboten. Unter dem Motto „kein richtig – kein falsch“ wird zusammen musiziert, komponiert und voneinander gelernt. Zur Vermittlung und Anregung dieser Entstehungs- und Ausdrucksprozesse der Musik stehen internationale Dozenten aus allen Fachbereichen zur Verfügung und die Ergebnisse dieser Musikwerkstatt werden abschließend in einem großen Konzert präsentiert. Im Jahr 2012 fand die Musizier- und Komponierwerkstatt unter dem Motto „eine schräge Traumreise...“ statt und es wurden musikalische Fantasiegeschichten entwickelt und aufgeführt.¹⁶⁴

Ein weiteres Projekt begleitend zum Festival ist das Programm *Klangspuren Barfuss*, in dem Kinder ab 5 Jahren einmal wöchentlich in den Monaten von Mai bis Oktober einen eigens angelegten *Klangspuren*-Garten entdecken und mitgestalten können. Das Ziel dieses Projekts ist es, Kindern ein Gefühl für die Natur zu vermitteln und sie mit ihren Sinnen die Umwelt erkunden zu lassen. Hörspaziergänge, Naturerlebnisse, Konzerte und Ausflüge werden veranstaltet und mit dem Leitsatz „Wie klingt den...?“ wird die individuelle Wahrnehmung und Aufmerksamkeit der Kinder geschult. Alle zwei Jahre wird der Garten von einer neuen Volksschulklasse als „Patenschaft“ übernommen, bepflanzt, gepflegt und gegossen. Die im Laufe der Zeit angeeigneten Fähigkeiten und Fakten rund um die Botanik und darüber hinaus werden von den Kindern selbst an die nachfolgenden Paten übergeben.¹⁶⁵

Mit dem Vermittlungsprojekt *Klangspuren Mobil*, das im Wesentlichen aus einem Auto voll mit Instrumenten besteht, welches seit März 2010 durch ganz Tirol tourt, kann Musik angefasst und ausprobiert werden. Das Ziel hinter den in verschiedenen Schulen veranstalteten Workshops ist es, Musik greifbar und erlebbar zu machen.¹⁶⁶

Als Vermittlungs-Angebot für Erwachsene ist vor Kurzem das *Cafe Klangspuren*, das jährlich von April bis Oktober stattfindet, initiiert worden. Es dient als Plattform, um das *Klangspuren*-Publikum auf das im September stattfindende Festival und seine Programmschwerpunkte vorzubereiten, Hintergründe zu Werken zu vermitteln und sich im

¹⁶⁴ vgl. Katalog Klangspuren 2012 und <http://www.klangspuren.at/index.php?id=8&L=0> [Zugriff: 18.12.2012].

¹⁶⁵ vgl. Katalog Klangspuren 2011, Spuren, Ausgabe Mai 2012, S. 22 und <http://www.klangspuren.at/index.php?id=9&L=0> [Zugriff: 18.12.2012].

¹⁶⁶ vgl. <http://www.klangspuren.at/index.php?id=7&L=0> [Zugriff: 18.12.2012].

ungezwungenen Rahmen eines Cafés genussvoll dem Zuhören hinzugeben. Das Hören steht dabei im Vordergrund, es werden regelmäßig Gäste eingeladen und es darf und soll über Neue Musik diskutiert werden.¹⁶⁷

Charakteristisch für das *Klangspuren* Festival in Schwaz ist die jährliche Schwerpunktsetzung auf ein konkretes Land. So stand beispielsweise Spanien im Mittelpunkt des Festivals im Jahr 2011. Die Arbeit spanischer Komponisten und Interpreten wurde genauer beleuchtet und auch vor kulturpolitischen Hintergründen präsentiert.¹⁶⁸

Die vergangene Saison 2012 setzte ihren Länderschwerpunkt auf die Neue Musik Koreas. Die koreanische Komponistin Unsuk Chin wurde in diesem Jahr als Composer in Residence porträtiert, aber auch John Cage wurde in seinem Jubiläumsjahr thematisch nicht ausgelassen. Besonderes Aufsehen und Interesse im Programm erweckte auch die jährliche Pilgerwanderung, die diesmal in fünf musikalischen Stationen von Gossensass (Südtirol) über den Brenner nach St. Jodok (Nordtirol) führte. Ein weiteres Programmhilghlight fand, wie bereits erwähnt, anlässlich des 100. Geburtstags von John Cage in Form einer zweitägigen Berg- bzw. Pilzwanderung statt, im Zuge derer Cages vierteiliges Klavierwerk „Etudes australes“ in der Interpretation von Sabine Liebner abwechselnd mit verschiedene Performances einer russischen und einer indonesischen Künstlerin aufgeführt wurde. Angelehnt an Cages Leidenschaft für das Pilzsammeln fanden zudem Naturparkexkursion mit Wildkräuter- und Pilzexperten statt.¹⁶⁹

Die starke Einbindung der Region, innovative Aufführungskonzepte, das Erobern neuer Räume, Brückenschläge zu anderen Formen der Kunst und das Auftreten ausgezeichneter Interpreten Neuer Musik sind nur einige Elemente, die die *Klangspuren* zu einem besonders publikumsfreundlichen und beliebten Festival machen.

„Neue Musik folgt heutzutage keinem fassbaren, auch nur annähernd einheitlichen Leitbild mehr. An die Stelle eines Kanons an Kriterien und Kategorien ist längst ein buntes Patchwork nicht nur unterschiedlichster individueller künstlerischer Sprachen, sondern einer kaum übersehbaren Vielfalt an ungleichzeitigen, unverbundenen und auch unverbindlichen Strömungen getreten. [...] Wach für das gesellschaftliche, politische und kulturelle Klima verstehe ich das Festival als ein offenes Forum der

¹⁶⁷ vgl. <http://www.klangspuren.at/index.php?id=11&L=0> [Zugriff: 18.12.2012].

¹⁶⁸ vgl. Katalog Klangspuren 2011.

¹⁶⁹ vgl. Katalog Klangspuren 2012 und Ender, 2012, S. 81f.

*Befragung, das unvoreingenommen, lustvoll und nicht-hierarchisch, gewissermaßen auf 'Ohrenhöhe', Begegnungen, Dialoge und Kontroversen der musikalischen Imagination herbeiführt. Wir wollen den schöpferischen Kräften und Spuren nachgehen, dabei auch viele jüngere Komponisten vorstellen und nicht zuletzt das junge Publikum mit aktuellen musikalischen Strömungen ansprechen.“*¹⁷⁰

so Matthias Osterwold über seine Intentionen und Ziele als neuer künstlerischer Leiter der *Klangspuren* Schwaz.

5.2.3 Arcana – Festival für Neue Musik

Mit dem *Arcana Festival* im steirischen St.Gallen im Gesäuse Gebirge fand im Jahr 2010 ein herausragendes zwölfwöchiges Festival für Neue Musik statt, das als ein jährlich stattfindendes Ereignis konzipiert und ausgelegt war, doch aufgrund von Sparmaßnahmen des Landes Steiermark seither nicht wieder zur Durchführung gebracht werden konnte. Trotz der kulturpolitischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten, sich als Neue Musik-Festival in Österreich zu etablieren, kann auf ein äußerst ereignisreiches, fulminantes und eindrucksvolles Festival zurückgeblückt werden, dem hoffentlich in nächster Zukunft eine Fortsetzung folgt.¹⁷¹

Peter Oswald, Betreiber des erfolgreichen Neue Musik-Labels *KAIROS*, ehemaliger Intendant des *Musikprotokolls* Graz im Rahmen des *Steirischen Herbstes* sowie des Klangforums Wien, veranstaltete mit *Arcana* ein Festival, das Neue Musik in einer sehr ländlichen Region präsentieren und etablieren sollte. Mit der Programmierung setzte Oswald weniger auf eine Vielzahl von Uraufführungen, sondern vermehrt auf eine langfristige Positionierung von bedeutenden Werken der zeitgenössischen Musik, indem Bögen von Konzert zu Konzert gespannt wurden und stark auf ein Erkennen der Kontexte und Zusammenhänge eingegangen wurde. Durch die Anwesenheit vieler der aufgeführten lebenden Komponisten, wie z.B. Friedrich Cerha, Beat Furrer, Bernhard Gander, Lucia Ronchetti oder Hector Parra, konnten im Zuge von Gesprächskonzerten etc. Zugänge und Begegnungen für das Publikum und alle Mitwirkenden ermöglicht werden.¹⁷²

¹⁷⁰ Katalog *Klangspuren* 2012, S. 141.

¹⁷¹ vgl. <http://www.arcanafestival.at/home.php> [Zugriff: 19.12.12]

¹⁷² vgl. Ender, 2010, <http://derstandard.at/1277338982146/Arcana-Musiklaboratorium-zwischen-Berggipfeln> [Zugriff: 19.12.2012] und Katalog *Arcana Festival* 2010.

Das Festival wurde ganz bewusst in der Region des Gesäuse-Gebirges veranstaltet, das aufgrund seiner Geologie sowie Flora und Fauna zum jüngsten österreichischen Nationalpark bestimmt wurde und sich im Bezirk Liezen in der Steiermark befindet. Das Gebirge hat eine magische Wirkung auf die umliegende Region und beeinflusste den Intendanten Peter Oswald bei der Idee zum Festival. Der Name des Festivals ist angelehnt an ein Orchesterstück von Edgar Varèse, der als Komponist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem das Ziel einer Synthese von wissenschaftlichen und künstlerischen Inhalten anstrebte. Dieser Gedanke war ebenfalls federführend in der Konzipierung des Festivals. Als weiterer für das Festival zentraler Aspekt galt die Vermittlung Neuer Musik, die einen Energiestrom zwischen Publikum, Interpreten, Wissenschaftlern und Komponisten bilden und mögliche Klischees gegenüber dem Genre zeitgenössischer Musik durch Weltoffenheit und kommunikatives Handeln aus der Welt schaffen sollte.¹⁷³

Das *Arcana Festival* fand im Jahr 2010 im Rahmen der *regionale10* im Bezirk Liezen, einem seit 2006 stattfindenden Festival für zeitgenössische Kunst in der Steiermark, statt. Alle zwei Jahre widmet sich die „regionale“ einer unterschiedlichen steirischen Region, richtet ihren Fokus hauptsächlich auf die Schnittstelle Kunst und Alltag und kooperiert sowohl mit lokalen als auch internationalen Partnern. Auch das *Arcana Festival* arbeitet, ähnlich wie die *Klangspuren* in Schwaz, mit Firmen in der umliegenden Region zusammen und bindet damit die Bevölkerung erfolgreich ins Festivalgeschehen mit ein.¹⁷⁴

Musik, bildende Kunst, Musikvermittlung und ein Symposium bildeten die Schwerpunkte bzw. Standbeine des *Arcana Festivals* 2010. Insgesamt 22 Konzerte Neuer Musik, das *Laboratorium Arcana* zum Thema Neue Musik und Neurowissenschaften, ein kreatives Vermittlungs-Großprojekt, Einführungsgespräche, Workshopkonzerte sowie auch Nebenprogramme wie Installationen, eine Ausstellung und Kunst im öffentlichen Raum konnten im Rahmen des Festivals erlebt werden.¹⁷⁵

Einige besonders herausragende Programmpunkte sollen im Folgenden näher beschrieben werden.

¹⁷³ vgl. Katalog Arcana Festival 2010.

¹⁷⁴ vgl. <http://www.regionale10.at/cms/beitrag/11565974/61170775/> [Zugriff: 19.12.2012].

¹⁷⁵ vgl. Katalog Arcana Festival 2010.

Als zentraler Programmpunkt kann das kreative Musikvermittlungsprojekt „*Von Sternen, Nebeln und Galaxien...*“ gesehen werden. Im Mittelpunkt des Projektes stand Iannis Xenakis' Werk „*Pléiades*“ für sechs Schlagzeuger (1978), das thematisch das astronomische Phänomen der die Plejaden, ein Sternhaufen gebildet aus hunderten Sternen, behandelt und auf das in einer zweiwöchigen Entwicklungs- und Probephase anhand von Workshops Bezug genommen wurde. Die Idee für das Projekt stammte von der ursprünglich aus St. Gallen/Gesäuse stammenden Musikvermittlerin Annemarie Mitterbäck, die zuvor die Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker leitete. Das ideelle Konzept dahinter war eine intensive Einbindung der Bewohner St. Gallens und ein Erwecken der Neugier auf Neue Musik. Mitarbeiter der Firma Automotive Georg Fischer - größtenteils musikalische Laien - erarbeiteten mit der bekannten Schlagwerkerin Robyn Schulkowsky sowie den Schlagzeugern Adam Weisman und Björn Wilker ein eigenes Werk angelehnt an Xenakis' Stück. Neue Klänge und Ausdrucksmöglichkeiten wurden in den Workshops erforscht; neben gewöhnlichen Schlag- und Percussioninstrumenten zweckentfremdete man auch Metallteile der in der Firma Georg Fischer produzierten Autoteile und setzte sie als Instrumente und musikalische Mittel ein. Am Ende der Projektphase wurde das musikalische Ergebnis im Zuge eines großen Konzertes, in dem in Gegenüberstellung auch das Originalwerk von Xenakis aufgeführt wurde, in der fabrikseigenen Versandhalle präsentiert.¹⁷⁶

Vielzählige Programmhilights bot das *Arcana Festival* 2010 auch in Form von Aufführungen sehr bekannter und bedeutender Werke wie etwa „*Rothko Chapel*“ (1971) von Morton Feldman, „*Lux aeterna*“ (1966) von György Ligeti, „*Action Music*“ (1955) von Giacinto Scelsi oder das schon erwähnte Werk „*Pléiades*“ (1978) von Iannis Xenakis. Auch zentrale Interpreten der Neuen Musik, wie z.B. die Neuen Vocalsolisten, das Klangforum Wien, der Arnold Schönberg Chor, das ensemble recherche oder das Kammerensemble Neue Musik Berlin, standen am Programm. Besonders herausragend waren die Konzerte des Pianisten Marino Formenti, der Werke von Morton Feldman interpretierte. Abweichend vom gewohnten zeitlichen Konzertrahmen fanden beide Konzerte nachts statt; die Stücke „*Palais de Mari*“ (ca. 25 Minuten) und „*For Bunita Marcus*“ (ca. 80 Minuten), wurden um 23.00 Uhr und um 4.30 Uhr in der Kirche von St. Gallen aufgeführt, die Zuhörer konnten sowohl in den Bankreihen als auch auf Matratzen

¹⁷⁶ vgl. Wimmer/Schinnerl, 2010, <http://www.nmz.de/artikel/fuer-das-leben-anders-hoeren> [Zugriff: 19.12.2012] und Katalog *Arcana Festival* 2010.

im Altarraum, wo sich auch der Flügel befand, Platz nehmen. Ein ganz besonderer Konzertrahmen wurde erschaffen, in dem die für Feldman typischen ausdauernden Klänge, die oft als monoton und bedrückend aber auch entspannend beschrieben und empfunden werden, in einem sehr lockeren Rahmen genossen werden konnten und so den einen oder anderen Zuhörer auch zum Einschlafen und Schnarchen – zwei laut Marino Formenti durchaus erwünschte Situationen – brachten.¹⁷⁷

Zu den Besonderheiten des Festivals zählten auch die örtlichen Gegebenheiten in und um St. Gallen. Die Bewohner des Ortes wussten über das Festivalgeschehen Bescheid, da die meisten Konzertorte binnen weniger Gehminuten vom Zentrum zu erreichen waren. Als Aufführungsorte dienten die Turnhalle der örtlichen Schule, die Burg Gallenstein, die Kirche St. Gallen, ein Naturparkzentrum, zwei große Fabrikhallen, die Stiftsbibliothek Admont und auch das Haindlkar im Gesäusegebirge. Mit diesen Möglichkeiten, solch außergewöhnliche Konzertrahmen zu schaffen, wurde eindeutig zur Qualität des Festivals beigetragen, denn besonders in der Neuen Musik spielt die Gestaltung des Ortes und dessen Atmosphäre eine entscheidende Rolle.¹⁷⁸

5.3 Fazit

Die Vielfalt der Festivals in Österreich ist beachtlich. Auch die Zahl derer, die Neue Musik in ihrem Programm unterbringen bzw. nur Neue Musik veranstalten kann sich durchaus sehen lassen und spiegelt die Aktualität und den Bedarf an der Auseinandersetzung mit dieser Musikrichtung wider.

Versucht man, die drei soeben beschriebenen Festivals in Typen einzuteilen (siehe Kapitel 3.3 „Festivaltypen“), könnte man sowohl das *Arcana Festival* als auch die *Klangspuren Schwaz* als „kommunales Festival“ nach Hans G Helms bzw. als „Heimatfestival“ nach Manfred Wagner bezeichnen. Die starke Einbindung der Region und die kulturelle Repräsentation stehen hierbei stark im Zentrum. Bei jedem der drei Festivals, besonders stark jedoch bei *Wien Modern* und den *Klangspuren Schwaz*, werden thematische Schwerpunkte gesetzt, die eine Klassifizierung als „Themenfestival“ zulassen würden. Jedoch können diese Typologien von Helms und Wagner nur mehr ansatzweise und alles

¹⁷⁷ vgl. Katalog Arcana Festival 2010.

¹⁷⁸ vgl. Katalog Arcana Festival 2010.

andere als eindeutig durchgeführt werden, da durch die thematische und konzeptionelle Vielfalt der einzelnen Festivals eine konkrete Einteilung erschwert wird.

Als weitere Gemeinsamkeit dieser drei Festivals könnte eine positive Besucherbilanz gesehen werden. Zwar konnte beim *Arcana Festival* erst ein einziger Versuch zur Etablierung gestartet werden, doch war bereits auf Ebene der Besucherzahl ein Erfolg zu vermerken, was die Tatsache, dass das Festival in der darauffolgenden Saison aufgrund von Sparmaßnahmen des Landes Steiermark abgesetzt werden musste, umso trauriger macht. In der Festivaldauer und schlussendlich auch in der Besucheranzahl, deren Höhe sich natürlich durch die mehrwöchige Dauer ergibt, übersteigt *Wien Modern* die anderen beiden Festivals.

Programmatisch beschäftigen sich alle diese Festivals sowohl mit neuesten Strömungen der zeitgenössischen Musik, als auch mit einer Kanonbildung und Aufführung von besonders bekannten und renommierten Werken. Weiters können sowohl in den Nebenprogrammen, wie z.B. in begleitenden Ausstellungen und Symposien, als auch in den Rahmenbedingungen, wie etwa in den vielfältigen und teilweise sehr außergewöhnlichen Aufführungsorten, Gemeinsamkeiten in Form von innovativen Konzepten gesehen werden. Auch Trends wie die Durchführung aufsehenerregender Vermittlungsprojekte können bei allen der näher erläuterten Festivals beobachtet werden.

Diese Vielfalt an Aufführungspraxen, die anhand der Beschreibungen hervorging, zeigt, dass das Format Festival für die Neue Musik sehr geeignet ist, da man innerhalb der Dauer eines Festivals viel mehr Möglichkeiten für eine Umsetzung von Projekten und Spezialthemen hat, die in einem normalen Abendkonzert nicht realisierbar wären. Dieser zeitliche Aspekt ermöglicht auch eine Vertiefung in die jeweils vorgestellten Themen und Werke und fördert die allgemeine Auseinandersetzung mit dem Genre in großem Maße.

6 Conclusio und Ausblick

Wie im Zuge der vorliegenden Diplomarbeit veranschaulicht wurde, erfreut sich das Aufführungsformat Festival gerade im Bereich der Musik besonderer Beliebtheit. Aspekte, wie etwa die Entstehung und Etablierung des Festspiels im Allgemeinen, sowie auch das Beschreiben und Erläutern verschiedener Institutionen und konkreter Festivals (nicht nur der Neuen Musik) haben gezeigt, dass das Festival ein Phänomen darstellt, das sich mit seinen Aufführungskonzepten vom traditionellen Konzertbetrieb abhebt.

Anhand verschiedener Punkte wird die Kernfrage, warum sich das Format Festival besonders gut im Zusammenhang mit Neuer Musik eignet, erläutert und versucht, umfassend zu beantworten.

Zum einen birgt das Format Festival eine historisch gewachsene Tradition. Festivals wie die *Bayreuther* oder die *Salzburger Festspiele* spielen in dieser Tradition eine große Rolle, ihre Geschichten gehen auf das 19. und 20. Jahrhundert zurück und sind auch heute noch mit einem prestigeträchtigen Ruf und großer medialer Aufmerksamkeit verbunden. Institutionen wie z.B. die *IGNM* oder die *Darmstädter Ferienkurse* prägten in der Neuen Musik die Etablierung des Formates Festival.

Ein weiterer Aspekt, der bei der Beantwortung der Kernfrage betrachtet werden muss, ist die Gattung Neue Musik an sich. Gerade in diesem schwer zu greifenden Genre, dessen Problematik im Kapitel 3.1 genauer beschrieben ist, herrscht eine gewisse Erklärungsbedürftigkeit, da die von ständigen Neuerungen und vielzähligen Strömungen geprägte Musik besonders unklar einzugrenzen ist und oft das Verständnis dafür fehlt. Hier greift die Musikvermittlung ein und versucht den Erklärungsbedarf zu stillen, indem sie mit neuen Konzepten und Herangehensweisen einen Zugang zu schaffen versucht. Das Besondere an der Neuen Musik in Zusammenhang mit dem Format Festival ist auch, dass die zeitgenössischen Komponisten selber bei dieser Frage nach dem Verständnis zu Rate gezogen werden können. Diese Möglichkeit wirft ein völlig neues Konzept auf und verschafft ein wesentliches Interesse beim Publikum.

Auch die Vielfalt an Aufführungsmöglichkeiten der Neuen Musik, das Experimentieren mit neuen Rahmenbedingungen und ein damit einhergehender Attraktionsfaktor, der im Rahmen eines Festivals besonders gut umgesetzt werden kann, sind wesentliche Punkte,

die die Beliebtheit des Neue Musik-Festivals veranschaulichen. Diese Rahmenkonzepte und alle dazugehörigen Elemente und Möglichkeiten spielen eine immer größer werdende Rolle und lassen einen Trend zum Event feststellen. In diesem Zusammenhang darf auch nicht auf kulturpolitische und wirtschaftliche Faktoren vergessen werden. Ein Festival erweist sich als äußerst lukrativ für eine Stadt oder Region und der Aspekt einer mehrtägigen Dauer ist ebenfalls auf vielen Ebenen gewinnbringender als das Veranstellen von Einzelkonzerten. Publikumssteigernde Maßnahmen, wie die Verbindung der musikalischen Programmpunkte mit anderen kulturellen Angeboten können sowohl als profitabel für die Wirtschaft, als auch für die Neue Musik selbst gesehen werden, da damit Aufmerksamkeit erreicht werden kann und dies zudem eine Etablierung des oft als unterrepräsentiert verstandenen Genres der zeitgenössischen Musik bedeuten kann.

Auch die österreichische Festivallandschaft sprießt und gedeiht und kann mit dem Genre Neuer Musik aufwarten. Neben Musikfestivals, die Neue Musik in eigenen Programmschienen anbieten, selber jedoch eine andere Themensetzung fokussieren (z.B. die *Bregenzer* oder die *Salzburger Festspiele*, die auf klassische Musik ausgerichtet sind), nehmen Festivals für Neue Musik, wie etwa *Wien Modern*, das *Musikprotokoll* des *Steirischen Herbstes* Graz oder die *Klangspuren* in Schwaz/Tirol einen bedeutenden Platz in Österreichs Musikleben ein.

Die Frage nach der Zukunft des Festivals ist in Anbetracht der heutigen Lage sehr interessant. Festivals boomen und stehen im kulturellen Leben in einer Hochphase. Die Bedürfnisse der Besucher bzw. der Konsumenten gehen immer mehr in Richtung Erlebniswelt, was uns die im Kapitel 4.5 beschriebene „Eventisierung“ verdeutlicht. Ein schnelles Anwachsen des Festivalmarktes und sich ständig wandelnde Trends und Modeerscheinungen stellen ein schwieriges Umfeld dar, in dem sich Festivals zu behaupten versuchen. Um den Bestand in der Festivallandschaft zu garantieren, muss es als Herausforderung angesehen werden, sich in den Köpfen der Konsumenten zu verankern und auf die sich ständig wandelnden Gewohnheiten des Publikums als Kulturkonsumenten einzugehen. Durch speziell ausgelegte Angebote und neue Ideen können diese Bedürfnisse gestillt und weiterhin ein bestehendes Interesse an der Neuen Musik vermittelt werden. Auch die Aktualität der Neuen Musik birgt eine große Herausforderung. Die sich verändernden technologischen Gegebenheiten und Möglichkeiten stellen neue Optionen und Trends in der Gestaltung der Rahmenbedingungen und Aufführungskonzepte dar. Auch

der Musikvermittlung wird hierbei eine wesentliche Aufgabe zuteil, immer neue Zugangsweisen zu schaffen, die bestehende Hörerschaft zu binden und eine neue Besucherschaft anzulocken.

Bekanntlich stehen Musikrezeption und das Auslösen von Gefühlen in engem Zusammenhang. Erwähnenswert bleibt deshalb auch die emotionale Ebene und eine Klangästhetik der Neuen Musik, die auch für Meinungs- und Präferenzbildung der Musikhörer ausschlaggebend scheinen und die auch bei zukünftigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit diesem Themenkomplex berücksichtigt werden sollen.

Quellenverzeichnis

Literaturangaben

BAMERT, Matthias: Sechs Thesen zum Festival der Zukunft, in: **ROGGER**, Basil [Red.], Stiftung Internationale Musikfestwochen Luzern: Das Festival im 21. Jahrhundert, Wabern-Bern: Benteli, 1999, S. 9 – 12.

BAUER, Hans-Joachim: Bayreuth, in: **FINSCHER**, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 1, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1999, Sp. 1309 – 1321.

BIBA, Otto, [u.a.]: Wien, in: **FINSCHER**, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 9, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1998, Sp. 2003 – 2034.

BÖGGEMANN, Markus: Soziotop Neue Musik, oder: Was machen wir hier eigentlich?, in: Neue Zeitschrift für Musik 5/171 (2010), S. 25.

BOLZ, Norbert: Das Zeitalter der Feste, in: **ROGGER**, Basil [Red.], Stiftung Internationale Musikfestwochen Luzern: Das Festival im 21. Jahrhundert, Wabern-Bern: Benteli, 1999, S. 107 – 112.

BORCHARD, Beatrix: Musik als Beziehungskunst – ein Blick zurück, zwei nach vorne, in: **TRÖNDLE**, Martin [Hrsg.]: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2011, S. 247 – 265.

CERNY, Karin: Bitte liebt die Wiener Festwochen! Zwischen Donauwalzer und Schlingensiefel: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten, Programme und Entwicklungslinien, in: **WIENER FESTWOCHE**N [Hrsg.]: Wiener Festwochen. 1951 – 2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 2001, S. 17 – 44.

CLOOT, Julia: Institutionen der zeitgenössischen Musik: Konsolidierungsphase oder Existenzkrise?, in: **JACOBSHAGEN**, Arnold und **REININGHAUS**, Frieder [Hrsg.]: Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen, Laaber: Laaber Verlag, 2006, S. 267 – 272.

DANUSER, Hermann: Neue Musik, in: **FINSCHER**, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 7, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1997, Sp. 75 – 122.

DOLLASE, Rainer: Wer sind die Musikkonsumenten?, in: **JACOBSHAGEN**, Arnold und **REININGHAUS**, Frieder [Hrsg.]: Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen, Laaber: Laaber Verlag, 2006, S. 115 – 142.

DRAZIC, Lena: Rückgriff auf bewährte Kräfte. Wien Modern 2011, in: Österreichische Musikzeitschrift 1/67 (2012), S. 84 – 88.

DRAZIC, Lena: Weitgehend altbewährt. Wien Modern 2010, in: Österreichische Musikzeitschrift 1/66 (2011), S. 84 – 89.

EDER, Gerhard: Anmerkungen, in: **EDER**, Gerhard und **GRATZER**, Wolfgang [Hrsg.]: Der Trend zum Event. Dokumentation Saalfeldner Musiktage, Bd. 3, Saalfelden: Zentrum Zeitgenössischer Musik, 1998, S. 41 – 42.

EDER, Gerhard und **GRATZER**, Wolfgang [Hrsg.]: Der Trend zum Event. Dokumentation Saalfeldner Musiktage, Bd. 3, Saalfelden: Zentrum Zeitgenössischer Musik, 1998.

ENDER, Daniel: Grenzübertritte ins Wohnzimmer. Schwerpunkt Korea bei den Klangspuren Schwaz, in: Österreichische Musikzeitschrift 6/67 (2012), S. 81 – 82.

ENDER, Daniel und **WEBERBERGER**, Doris: Zwischen Peripherie und Profilierung. Die österreichische Musikfestival-Landschaft abseits der Ballungsräume, in: Österreichische Musikzeitschrift 4/66 (2011), S. 34 – 41.

ENGLER, Balz und **KREIS**, Georg [Hrsg.]: Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven, Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 49, Willisau: Theaterkultur Verlag, 1988.

ENGLER, Balz: Das Festspiel: Perspektiven, in: **ENGLER**, Balz und **KREIS**, Georg [Hrsg.]: Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven, Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 49, Willisau: Theaterkultur Verlag, 1988, S. 271 – 276.

ERÖD, Raphael und **RUDOLPH**, Marie-Therese: Festwochen für alle: „jugendFREI“ und „Into the City“, in: Österreichische Musikzeitschrift 5/65 (2010), S. 17 – 20.

ESTREICHER, Zygmunt: Das Musikfestival, in: EUROPÄISCHE VEREINIGUNG DER MUSIKFESTSPIELE: Europäische Musikfestspiele, Zürich: Atlantis, 1977, S. 14 – 25.

FUHRICH, Edda und **PROSSNITZ**, Gisela: Die Salzburger Festspiele, Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern: Bd. 1, 1920 – 1945, Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 1990.

GALLUP, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele, Wien: Orac, 1989.

GEBHARDT, Winfried, **HITZLER**, Ronald und **PFADENHAUER**, Michaela [Hrsg.]: Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen: Leske + Budrich, 2000.

GEBHARDT, Winfried: Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen, in: **GEBHARDT**, Winfried, **HITZLER**, Ronald und **PFADENHAUER**, Michaela [Hrsg.]: Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen: Leske + Budrich, 2000, S. 17 – 31.

GEBHARDT, Winfried: Soziotop oder Szene? Die soziale Gestalt der Neuen Musik, in: Neue Zeitschrift für Musik 5/171 (2010), S. 20 – 28.

GREGOR-DELLIN, Martin: Bayreuth. Mythos und Gegenwart, in: **SCHULTZ**, Uwe [Hrsg.]: Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München: Beck, 1988, S. 318 – 327.

GÜNTHER, Bernhard: Raus aus dem Soziotop!, in: Neue Zeitschrift für Musik 5/171 (2010), S. 43.

HAEFELI, Anton: Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, Zürich: Atlantis, 1982.

HAEFELI, Anton: Musikfest oder internationale Information – Zur Geschichte der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM), in: KOLLERITSCH, Otto [Hrsg.]: Neue Musik und Festival, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 6, Graz: Universal Edition, 1973, S. 19 – 35.

HÄUSLER, Josef: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen, Kassel: Bärenreiter, 1996.

HEISTER, Hanns-Werner: Konzertwesen, in: FINSCHER, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 5, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1996, Sp. 686 – 710.

HELMS, Hans G: Festivals für Neue Musik. Ihre Sozialökonomischen Bedingungen, Funktionen und Perspektiven, in: KOLLERITSCH, Otto [Hrsg.]: Neue Musik und Festival, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 6, Graz: Universal Edition, 1973, S. 90 – 109.

HENTSCHEL, Frank: Neue Musik in soziologischer Perspektive. Fragen, Methoden, Probleme, in: Neue Zeitschrift für Musik 5/171 (2010), S. 39 – 42.

HINTERMAIER, Ernst und **WALTERSKIRCHEN**, Gerhard: Salzburg, in: FINSCHER, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 8, Kassel: Bärenreiter, 1998, Sp. 877 – 886.

KARBAUM, Michael: Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876 – 1976), Regensburg: Bosse, 1976.

KAUT, Josef: Festspiele in Salzburg, Salzburg: Residenz Verlag, 1969.

KEMPER, Peter: Der Trend zum Event oder Der Kult lässt keinen kalt, in: EDER, Gerhard und GRATZER, Wolfgang [Hrsg.]: Der Trend zum Event. Dokumentation Saalfeldner Musiktage, Bd. 3, Saalfelden: Zentrum Zeitgenössischer Musik, 1998, S. 6 – 15.

KEUCHEL, Susanne: Vom „High Tech“ zum „Live Event“. Empirische Daten zum aktuellen Konzertleben und den Einstellungen der Bundesbürger, in: TRÖNDLE, Martin [Hrsg.]: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2011, S. 83 – 99.

KIRCHBERG, Volker: Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un-)Gewöhnlichkeit, in: TRÖNDLE, Martin [Hrsg.]: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2011, S. 184 – 199.

KLEINEN, Günter: Musikalische Sozialisation, in: BRUHN, Herbert, KOPIEZ, Reinhard, LEHMANN, Andreas C. [Hrsg.]: Musikpsychologie. Das neue Handbuch, Hamburg: Rowohlt, 2008, S. 37 – 66.

KNESSL, Lothar: Wechselläufe im „Musikland“, in: Österreichische Musikzeitschrift 2/66 (2011), S. 14.

KRALICEK, Wolfgang: Szenen ohne Szene. Die Wiener Festwochen und die Stadt: eine komplizierte Beziehung, in: WIENER FESTWOCHEM [Hrsg.]: Wiener Festwochen. 1951 – 2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 2001, S. 214 – 225.

LUCAS, Lore: Die Festspiel-Idee Richard Wagners, Regensburg: Bosse, 1973.

MARQUARD, Odo: Kleine Philosophie des Festes, in: SCHULTZ, Uwe [Hrsg.]: Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München: Beck, 1988, S. 413 – 420.

MEYER, Andreas, u.a.: Darmstadt, in: FINSCHER, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 2, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1995, Sp. 1087 – 1094.

N.N., Stichwort „Festspiel“, in: BROCKHAUS – Die Enzyklopädie, Bd. 7, EW - FRIS, Leipzig [u.a.]: F.A. Brockhaus, 1996, S. 243 – 244.

N.N., Stichwort „Musikfestspiele“, in: BROCKHAUS – Die Enzyklopädie, Bd. 15, MOC - NORD, Leipzig [u.a.]: F.A. Brockhaus, 1996, S. 270.

OEHLSCHLÄGEL, Reinhard: Das Festival der Neuen Musik: Analyse und These, in: KOLLERITSCH, Otto [Hrsg.]: Neue Musik und Festival, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 6, Graz: Universal Edition, 1973, S. 45 – 54.

OSWALD, Peter: Herausforderung Solistenensemble Neuer Musik, in: EDER, Gerhard und GRATZER, Wolfgang [Hrsg.]: Der Trend zum Event. Dokumentation Saalfeldner Musiktage, Bd. 3, Saalfelden: Zentrum Zeitgenössischer Musik, 1998, S. 26 – 27.

PANAGL, Oswald: Die Begriffsfelder ‚Spiel‘ und ‚Fest‘ auf dem Prüfstand der Sprache. Ein Vergleich., in: CSOBÁDI, Peter, u.a. [Hrsg.]: „Und jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele, gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1996, S. 151 – 159.

PAUMGARTNER, Bernhard: Festspiele und „Festspiele“, in: Maske und Kothurn. Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft, Wien [u.a.]: Böhlau, 1960, S. 103 – 105.

PLATEN, Emil: Collegium musicum, in: FINSCHER, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 2, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1995, Sp. 944 – 951.

REBSTOCK, Matthias: Erlebnis Musikhören, in: Neue Zeitschrift für Musik 4/170 (2009), S. 14 – 17.

REININGHAUS, Frieder: Festivals als Institutionen und Märkte, in: JACOBSHAGEN, Arnold und REININGHAUS, Frieder [Hrsg.]: Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen, Laaber: Laaber Verlag, 2006, S. 287 – 295.

RÉTI, Rudolf: Die Entstehung der IGNM, in: Österreichische Musikzeitschrift, 12 (1957), S. 113 – 117.

RÖGL, Heinz: Schöne alte Neue Musik, in: Österreichische Musikzeitschrift 6/67 (2012), S. 84 – 85.

ROMEISS-STRACKE, Felizitas: Die Zukunft des Kulturtourismus, in: ROGGER, Basil [Red.], Stiftung Internationale Musikfestwochen Luzern: Das Festival im 21. Jahrhundert, Wabern-Bern: Benteli, 1999, S. 81 – 86.

ROUGEMONT, Denise de: Probleme der europäischen Festspiele, in: Maske und Kothurn. Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft, Wien [u.a.]: Böhlau, 1960, S. 97 – 100.

SAATHEN, Friedrich: Wiener Festwochen 1951, 26. Mai – 17. Juni, in: Österreichische Musikzeitschrift, 6 (1951), S. 201 – 202.

SALMEN, Walter: Das Konzert. Eine Kulturgeschichte, München: Beck, 1988.

SCHAAL, Richard: Musikfeste und Festspiele, in: FINSCHER, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 6, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1997, Sp. 1291 – 1307.

SCHULER, Manfred: Donaueschingen, in: FINSCHER, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 2, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1995, Sp. 1340 – 1345.

SCHULZE, Gerhard: Die Erfindung des Musik Hörens, in: TRÖNDLE, Martin [Hrsg.]: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2011, S. 45 – 52.

SCHWAB, Heinrich W.: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musikgeschichte in Bildern, Bd. 4: Musik der Neuzeit, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971.

STEINHAUSER, Ulrike: Musik und Architektur, in: FINSCHER, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 6, Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1997, Sp. 729 – 745.

STEPHAN, Rudolf: Das Unbehagen an den Festen mit Neuer Musik, in: KOLLERITSCH, Otto [Hrsg.]: Neue Musik und Festival, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 6, Graz: Universal Edition, 1973, S. 7 – 18.

STRÄSSNER, Matthias: Sekt. Mozart. Sekt. Fragen zur eventorientierten Musikvermittlung, in: TRÖNDLE, Martin [Hrsg.]: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2011, S. 303 – 315.

TRÖNDLE, Martin: Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur, in: TRÖNDLE, Martin [Hrsg.]: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2011, S. 21 – 41.

UNGEHEUER, Elena: Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale?, in: TRÖNDLE, Martin [Hrsg.]: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2011, S. 125 – 141.

VOGELS, Rebecca: Zwischen Hörwanderung, Klaviermarathon und Werkstattkonzerten: Die Rolle Neuer Musik im Festivalbetrieb, in: Österreichische Musikzeitschrift 4/66 (2011), S. 26 – 33.

WAGNER, Manfred: Kulturfestivals – eine Form gesellschaftlicher Reaktion auf die Krisen der Achtzigerjahre, in: Art.Management. Theorie und Praxis der Kunstmanagements, Wien: Literas, 1982, S. 35 – 41.

WALDSTEIN, Wilhelm: Festspielgedanke und Zeitproblematik, in: Maske und Kothurn, Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft, Wien [u.a.]: Böhlau, 1960, S. 106 – 109.

WALTER, Franz: Wien, in: EUROPÄISCHE VEREINIGUNG DER MUSIKFESTSPIELE [Hrsg.]: Europäische Musikfestspiele, Zürich: Atlantis, 1977, S. 218 – 223.

WEBERBERGER, Doris: Musikland Österreich: Platz für Neues?, in: Österreichische Musikzeitschrift 9/65 (2010), S. 8 – 19.

WIMMER, Constanze: Musikvermittlung im Kontext. Aspekte der gegenwärtigen Praxis, Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst [Dissertation], 2009.

Programmkataloge

Katalog Arcana Festival 2010, ARGE Arcana Festival St.Gallen/Gesäuse [Hrsg.], Redaktion: Andreas Karl, St.Gallen/Gesäuse 2010.

Katalog Klangspuren 2011, Klangspuren Schwaz [Hrsg.], Redaktion: Wolf Loeckle [u.a.], Saarbrücken: Pfau Verlag, 2011.

Katalog Klangspuren 2012, Klangspuren Schwaz [Hrsg.], Redaktion: Wolf Loeckle [u.a.], Saarbrücken: Pfau Verlag, 2012.

Katalog Wien Modern 2010, LOŠEK, Matthias/Internationale Musikforschungsgesellschaft IMFG [Hrsg.], Redaktion: Judith Staudinger, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2010.

Katalog Wien Modern 2011, LOŠEK, Matthias/Internationale Musikforschungsgesellschaft IMFG [Hrsg.], Redaktion: Johannes Penninger, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2011.

Onlinequellen und weiterführende Links

Arcana Festival St.Gallen/Gesäuse und regionale10:

<http://www.arcanafestival.at/home.php> [Zugriff: 19.12.2012].

<http://www.regionale10.at/cms/beitrag/11565974/61170775/> [Zugriff: 19.12.2012].

Aspekte Salzburg:

<http://www.aspekte-salzburg.at/index.html> [Zugriff: 14.12.2012].

DEISENBERGER, Markus: mica – music austria, Musikmagazin – Neues vom österreichischen Musikgeschehen, mica-Interview mit Matthias Lošek, 01.04.2010, <http://www.musicaustria.at/magazin/matthias-losek/mica-interview-mit-matthias-losek> [Zugriff 17.12.2012].

ENDER, Daniel: Musiklaboratorium zwischen Berggipfeln, in: DER STANDARD, Printausgabe 17.07.2010, <http://derstandard.at/1277338982146/Arcana-Musiklaboratorium-zwischen-Berggipfeln> [Zugriff:19.12.2012].

Internationale Gesellschaft für Neue Musik:

<http://www.ignm.at/Statuten2006-IGNM.pdf> [Zugriff: 14.12.2012].

<http://www.ignm.at/ueberuns.htm> [Zugriff: 14.12.2012].

Klangspuren Schwaz Tirol – Festival zeitgenössischer Musik:

<http://www.klangspuren.at/index.php?id=14&L=0> [Zugriff: 18.12.2012].

<http://www.klangspuren.at/index.php?id=8&L=0> [Zugriff: 18.12.2012].

<http://www.klangspuren.at/index.php?id=9&L=0> [Zugriff: 18.12.2012].

<http://www.klangspuren.at/index.php?id=11&L=0> [Zugriff:18.12.2012].

<http://www.klangspuren.at/index.php?id=7&L=0> [Zugriff:18.12.2012].

Österreichischer Verband der Kulturvermittlerinnen im Museums- und Ausstellungswesen:

<http://www.kulturvermittlerinnen.at/> [Zugriff: 04.12.2012].

Osterfestspiele Salzburg:

<http://www.osterfestspiele-salzburg.at/> [Zugriff: 14.12.2012].

Spuren - Zeitung für Gegenwärtige, Klangspuren Schwaz [Hrsg.], Redaktion: Wolf

Loeckle [u.a.], Ausgabe Mai 2012,

http://www.klangspuren.at/fileadmin/user_upload/Pdf/spuren/spuren_Mai_2012.pdf

[Zugriff: 18.12.2012].

Wiener Festwochen:

<http://www.festwochen.at/index.php?id=149> [Zugriff: 14.12.2012].

Wiener Taschenoper:

<http://www.taschenoper.at/> [Zugriff: 04.12.2012].

Wien Modern – Das Festival für Musik der Gegenwart:

<http://www.wienmodern.at/Home/%C3%9Cberuns/Team.aspx> [Zugriff: 17.12.2012].

<http://www.wienmodern.at/Home/ARCHIV/Geschichte.aspx> [Zugriff: 17.12.2012].

<http://www.wienmodern.at/Home/ProgrammKarten/ErsteBankKompositionspreis.aspx>
[Zugriff: 17.12.2012].

<http://www.wienmodern.at/Home/ProgrammKarten/OlgaNeuwirth.aspx> [Zugriff:
17.12.2012].

WIMMER, Constanze und **SCHINNERL**, Dagmar: Für das Leben anders hören. Ein Musikvermittlungsprojekt mit Erwachsenen im Rahmen des Arcana Festivals, in: *Neue Musikzeitung*, Bd. 9, Jahrgang 59, Regensburg 2010, <http://www.nmz.de/artikel/fuer-das-leben-anders-hoeren> [Zugriff: 19.12.2012].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Typologie der Konzertstätten, Quelle: **KIRCHBERG**, Volker: Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un-)Gewöhnlichkeit, in: TRÖNDLE, Martin [Hrsg.]: Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, Bielefeld: transcript, 2011, S. 195.

Abbildung 2: Werbeanzeige in einem Reiseinformationsfolder eines Zuges von Wien Westbahnhof nach Zürich, Quelle: **ÖBB – Österreichische Bundesbahn**, Reisebegleiter – Travel information railjet 160, Zeitraum 11.12.2011 bis 09.06.2012.

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird das Phänomen Festival als wichtiges Aufführungsformat in der Musik, insbesondere unter Betrachtung des Genres der Neuen Musik, behandelt. Anhand wichtiger Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum wird auf die Geschichte des Musikfestivals eingegangen sowie die Rolle der Neuen Musik im Festivalbetrieb diskutiert und bedeutende Institutionen und Merkmale beschrieben. Einen weiteren wichtigen Aspekt stellt der Aufführungskontext des (Musik-)Festivals dar, der durch einen geschichtlichen Abriss des Wandels des Konzertwesens veranschaulicht wird. Vor diesem Hintergrund wird zudem auf wichtige Elemente, wie etwa die Programmgestaltung und das Publikum sowie auch auf Kulturpolitik und Musikvermittlung näher eingegangen. Abschließend porträtiert ein umfassendes Resümee dreier ausgewählter Neue Musik-Festivals stellvertretend die österreichische Festivalsituation und stellt diese im Kontext der zuvor genannten Punkte dar. Schlussfolgernd lässt sich ein deutlicher Trend zum Veranstellen von Festivals erkennen, der auch Aspekte wie die zunehmende Eventisierung beinhaltet.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Elisabeth Kriechbaumer
Geburtsdatum/–ort: 26.01.1987 in Ried im Innkreis, Oberösterreich
Staatsbürgerschaft: Österreich

Universitäre und schulische Ausbildung

2005 – 2013 **Diplomstudium der Musikwissenschaft** an der Universität Wien, Wahlfächer aus den Studienrichtungen Theater-, Film- und Medienwissenschaften und Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien sowie Musikmanagement an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

2001 – 2005 **Bundesoberstufenrealgymnasium** Ried im Innkreis, musischer Zweig, Instrumentalfach Gesang

Berufliche Erfahrung

Sept. 2012 – heute **Musikschulmanagement Niederösterreich**, Abteilung Pädagogik/Fortbildungen

2011 – 2012 **Wiener Festwochen**, Mitarbeit im Kassenteam

Feb. 2012 **Prima La Musica Wien**, Mitarbeit in Organisation und Durchführung

Dez. 2011 – März 2012 **Halle E+G** (Museumsquartier Wien), Mitarbeit im Publikumsdienst

Aug. 2011 **Wiener Festwochen**, Rezeption und Telefonzentrale

Juli – Aug. 2010 **Arcana Festival** für Neue Musik in St.Gallen/Gesäuse, Praktikum

2009 – 2011 **Viennale** - Vienna International Filmfestival, Mitarbeit im Kassenteam

Sprachen

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (fließend)
Spanisch (Grundkenntnisse)
Französisch (Grundkenntnisse)
Latein (Latinum)