



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Entwicklung und Realisierung innovativer Konzepte
bei den Bregenzer Festspielen

Verfasserin

Jana-Kristina Köck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1 Der Festspielcharakter.....	10
1.1 Die Geschichte	10
1.1.1 Festspiele von der griechischen Antike bis zur Renaissance	10
1.1.2 Die Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis Anfang 20. Jahrhundert.....	11
1.1.3 Nach 1945.....	11
1.1.4 Gründungen in den 1990ern	12
1.1.5 Zusammenfassung.....	12
1.2 Begriffsdefinition Festspiel – Festival	13
1.2.1 Festspiel = Festival	14
1.2.2 Festspiel ≠ Festival.....	16
1.3 Fest(spiel)kultur	18
1.3.1 Festivals als Meta-Event	18
1.3.2 Festivals als eventifying systems	19
1.3.3 Festivals als theatrical events	22
1.3.4 Zusammengehörigkeit und das kommunikative Moment	23
1.3.5 Der Festspielteilnehmer als Theaterbesucher und Zuseher	25
1.3.6 Typologie nach Franz Willnauer.....	28
1.3.7 Corporate Identity und Unternehmensphilosophie	29
1.4 Die Struktur eines Festivals und einer ganzjährigen Institution im Vergleich ...	31
2 Die Bregenzer Festspiele	34
2.1 Von der Gründung 1946 bis 1983	34
2.1.1 Am Anfang war das Floß.....	34
2.1.2 Die Gründung einer Festspielgemeinde.....	36
2.1.3 Goldene Jahre.....	36
2.2 Die Ära Wopmann – 1983 bis 2003.....	37
2.2.1 Aufräumarbeit und Sanierung	37
2.2.2 Der Anfang einer Bregenzer Dramaturgie.....	38
2.2.3 Raritäten als Kontrast.....	39
2.2.4 Die Gründung einer GmbH und weitere Entwicklungen.....	40
2.2.5 Der Opernworkshop	41
2.2.6 Die Eröffnung einer Proben- und Werkstattbühne	42

2.2.7	Das Ende einer Ära	43
2.3	Die Erweiterungen des neuen Intendanten David Pountney	44
2.3.1	Kontinuität und Innovation	44
2.3.2	Themenschwerpunkte und Symposien	45
2.3.3	Packages	46
2.3.4	Die Operette am Kornmarkt	47
2.3.5	Das Spiel auf dem Schnee	47
2.3.6	Filmwoche	48
2.3.7	Auftragswerke	49
2.4	Das Gesamtkonzept	51
2.4.1	Corporate Identity und die Bregenzer Dramaturgie	51
2.4.2	Bregenzer Atmosphäre	54
2.4.3	Visionen und Leitsätze	56
2.4.4	Gastspiele	58
2.4.5	Koproduktionen und Kooperationen	59
2.5	Das aktuelle Programmangebot am Beispiel der Saisonen 2010 – 2012	61
3	Das Jugendprogramm <i>crossculture</i>	64
3.1	Die Notwendigkeit eines Jugendprogrammes	64
3.2	Das erste Konzept	66
3.2.1	Fest des Kindes – Fedeki	68
3.2.2	Tag der Jugend – <i>crossculture</i> night	69
3.2.3	Projektstage	70
3.2.4	Jugendtickets	71
3.2.5	Führungen – <i>crossculture</i> tours	71
3.2.6	Wettbewerb	72
3.2.7	Kulturreisen – <i>crossculture</i> goes	72
3.2.8	fringe-event	73
3.3	Neukonzeption des Programmes	74
3.3.1	Beibehaltenes Programm	77
3.3.2	Neue Programmpunkte	79
3.3.3	Ganzjährige Jugendarbeit	81
3.3.4	Wunschprojekte für 2012	84
4	Die zeitgenössische Reihe <i>Kunst aus der Zeit</i>	85
4.1	Randspiele	85
4.2	Die Gründung der Reihe <i>neue Töne</i>	88
4.3	Die Werkstattbühne als neuer Ort für Zeitgenössisches	89

4.4	Kooperation mit dem Kunsthaus Bregenz	91
4.5	<i>Kunst aus der Zeit fasst zusammen</i>	92
4.5.1	Ein neues Konzept	92
4.5.2	<i>die schöne Wunde</i>	95
4.5.3	Programmerweiterungen	96
4.6	Erneuerungen seit dem Intendanten David Pountney	97
4.6.1	Ein kultureller Auftrag	97
4.6.2	Ein neuer Fokus im Programm	98
4.6.3	Auszüge aus dem Programm 2004 – 2008	98
4.7	Erneuerungen seit der Kuratorin Laura Berman	101
4.7.1	Der besondere Bezug zur Region	102
4.7.2	Das Publikum	103
4.7.3	Eine neue Programmstruktur	104
4.7.4	Das Ambiente	104
4.7.5	Auftragswerke und Koproduktionen	105
4.7.6	Neue Positionierung der Reihe	106
4.7.7	Auszüge aus dem Programm 2009 – 2011	107
4.7.8	Wie sieht die Zukunft aus?	109
5	Schlussbemerkung	111
6	Literaturverzeichnis	113
	Anhang	118
	Interviews	118
	Abstract	161
	Lebenslauf	162

Einleitung

Die Bregenzer Festspiele befinden sich seit ihrer Gründung 1948 im ständigen Wachstum. Die Seebühne wird laufend ausgebaut und durch neue Spielstätten wie dem Festsaal im Festspielhaus, dem Kornmarkttheater im Stadtzentrum, der Werkstattbühne, dem Kunsthaus Bregenz, dem Spielraum shed8 usw. ergänzt. Die Programmgestaltung entwickelt sich ebenso rasch; man setzt auf innovative Konzepte wie das Jugendprogramm *crossculture*, zeitgenössische Performancekunst in *Kunst aus der Zeit*, Kammermusik und Literatur in *Musik & Poesie* und seit der Saison 2011 auf Uraufführungen von Auftragswerken.

Aufgrund meiner Mitarbeit bei den Bregenzer Festspielen in den Saisons 2010 und 2011 fiel mein Interesse auf jene innovativen Konzepte abseits der Oper auf dem See. Mein besonderes Interesse war herauszufinden, wie sich diese von Anfang an entwickelten und von Jahr zu Jahr vergrößert oder neukonzipiert umgesetzt werden. Auch die grundlegende Idee dahinter sowie die Zielsetzung der jeweiligen Projekte verlangten für mich eine genauere Untersuchung. Nachdem ich damit begonnen hatte, mich mehr und mehr mit diesen Programmschienen auseinanderzusetzen, fiel mir auf, wie unbekannt diese Programme im Gegensatz zum Spiel auf dem See waren (und immer noch sind). Auch der derzeitige Intendant der Bregenzer Festspiele, David Pountney, kritisierte im Interview dieses permanente Balance-Problem zwischen dem Spiel auf dem See und den anderen Elementen des Gesamtprogramms. Viele Menschen kennen nur die Seeoper, jedoch kaum etwas von der großen Vielfalt des restlichen Programms.¹ Dieser Vorwurf bestätigte sich bei meiner Präsentation der hier vorliegenden Arbeit im Rahmen eines Diplomandenseminars am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien: Von 15 Anwesenden kannten nur zwei Personen die zeitgenössische Reihe *Kunst aus der Zeit*. Von den restlichen Programmschienen wusste keiner der Seminarteilnehmer. Spätestens zu diesem Zeitpunkt fühlte ich mich in meinem Wunsch bestätigt, meine Diplomarbeit über diese Programme, von ihrer Entstehung und ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart, verfassen zu wollen.

Bevor ich eine konkrete Gliederung der Arbeit niederschreiben konnte, musste ich herausfinden, wie viel mir an Literatur und sonstigen Informationsquellen zur Verfügung steht. Speziell zur Definition der Begriffe Festspiel und Festival im ersten Kapitel konnte ich an der Fachbereichsbibliothek für Theater-, Film und Medienwissenschaft sowie an der Hauptbibliothek der Universität Wien reichlich Material finden. Auch die Fachbe-

¹ Vgl. David Pountney im Interview mit Jana-Kristina Köck, Bregenz, 27.04.2011.

reichsbibliothek für Musikwissenschaft und die Bibliothek am Institut für Kunst- und Kulturmanagement sowie die Österreichische Nationalbibliothek boten eine gute Auswahl an passenden Werken. Um an aktuelle Berichte und Auskünfte zu kommen, war mir das Internet eine sehr große Hilfe. Speziell um allgemeine Informationen über das vergangene Programm der Bregenzer Festspiele zu kommen, war es unumgänglich, die online-Chronik des Festivals zu nutzen. Diese Website wird recht gut gewartet, weshalb man sich auf die Angaben verlassen kann, welche man dort findet. Um nähere Details zum Programm zu bekommen, durfte ich vor Ort im Archiv der Bregenzer Festspiele in den Abteilungen künstlerisches Betriebsbüro und Kommunikation stöbern. Im Rollarchiv des künstlerischen Betriebsbüros konnte ich hauptsächlich Programmhefte der vergangenen Saisonen finden. Dort waren auch Ordner abgelegt, welche die komplette Organisation der einzelnen Produktionen beinhalten. Diese Mappen waren für mein Vorhaben jedoch nicht sehr hilfreich, da ich in dieser Arbeit nicht näher auf die Abwicklung der jeweiligen Projekte eingehen werde. Das Rollarchiv der Kommunikationsabteilung hingegen bot mir recht nützliche Informationen in Form von Medienberichterstattungen, welche nach Jahren sortiert in Ordnern gesammelt sind. Teilweise sind die Ordner sogar noch genauer in die verschiedenen Projekte oder Programmreihen unterteilt, was eine spezifischere Suche erleichterte. Diese Sammlung von Medienberichterstattungen wurde zum Großteil von Praktikanten und Sommermitarbeitern geführt, was man an den unterschiedlich detailliert angegebenen Daten wie Datum, Name der Zeitung, Autor, Seitenzahl etc. erkennen kann. Eine große Hilfe waren mir die jährlichen Pressemappen, aus deren Texten und Programmbeschreibungen ich wertvolle Informationen bekommen konnte.

Die wichtigsten Informationsquellen für diese Arbeit waren jedoch mit Abstand die Interviews, welche ich mit Mitarbeitern und ehemaligen Mitarbeitern der Bregenzer Festspiele geführt habe: Alfred Wopmann, ehemaliger Intendant; David Pountney, derzeitiger Intendant; Susanne Schmidt, Operndirektorin und Leiterin des künstlerischen Betriebsbüros; Laura Berman, Kuratorin der Schiene *Kunst aus der Zeit*, und Axel Renner, ehemaliger Jugendreferent und derzeitiger Leiter der Abteilung Kommunikation. Dorothee Schaeffer, Leiterin der Jugendschiene *crossculture*, konnte mir mit ihrer Diplomarbeit über die Neukonzipierung von *crossculture* sowie mit inhaltlich wertvollen Informationsmappen und geduldig beantworteten Fragen per E-Mail zur Seite stehen. Babette Karner, Mitarbeiterin der Abteilung Kommunikation, beantwortete mir auch immer wieder meine Fragen per E-Mail und sendete mir regelmäßig Informationen und Berichte, welche für mich interessant waren. Die Informationen der eben genannten Personen waren grundlegend für diese Arbeit und sehr aufschlussreich. Glücklicherweise waren die Antworten der Interviewpartner auf meine Fragen umfangreicher als ich erwartet hatte, wo-

durch ich teilweise zu neuen Erkenntnissen gekommen bin, an welche ich vorher nicht gedacht hätte.

Um diese Arbeit nun zu erstellen, musste ich die gesammelten Informationen aus Büchern, Texten, Berichten, Artikeln, Internetseiten, Interviews etc. nach Themen bzw. Kapiteln sortieren. Danach habe ich damit begonnen, speziell für die ersten beiden Kapitel die verschiedenen Aussagen von Wissenschaftlern, Kritikern etc. gegenüberzustellen, zu vergleichen und zu analysieren. In Teilen des zweiten Kapitels sowie in Kapitel 3 und 4 geht es vermehrt um die praktische Umsetzung einzelner Programme, weshalb ich hier einen anderen Zugang finden musste. An dieser Stelle arbeitete ich vermehrt mit den Interviewaussagen und Programminformationen aus den Pressemappen, um einerseits die jeweiligen Veränderungen und Neukonzipierungen mit den Worten der damaligen Verantwortlichen zu erklären und andererseits, um diese anhand von Beispielen aus dem Programm veranschaulichen zu können.

Mit Hilfe dieser Arbeitsmaterialien und Quellen sollte meine Fragestellung, wann und wie diese innovativen Konzepte abseits des Sees entstanden sind, unter welchen Einflüssen und Umständen sie neukonzipiert wurden und welche Aufgaben sie erfüllen, beantwortet werden können.

Im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird der Festspielbegriff näher erläutert und es werden weitere Definitionen aus diesem Fachgebiet angeführt und auf deren Verwendbarkeit untersucht. Seit wann gibt es Festspiele? Woher kommt dieser Begriff? Sind Festspiele und Festivals dasselbe? Eine allgemein gültige Begriffsbestimmung für Festspiele und Festivals zu finden, war meiner Meinung nach sehr schwierig. Wie Franz Willnauer in seinem Artikel „Festspiele und Festivals in Deutschland“ schreibt, unterliegen diese Ausdrücke „[...] ganz subjektiven Einschätzungen, je nach historischem Standpunkt, persönlichem Interesse und ideologischer Voreingenommenheit des Betrachters.“² Seiner Meinung nach könne eine Unterscheidung der beiden Begriffe nur durch die Beschreibung ihrer Eigenschaften sowie durch den Vergleich mit gleichwertigen Formen gefunden werden.³ Unter Berücksichtigung genannter Aspekte habe ich in diesem Kapitel versucht, mehr Klarheit in die Bedeutung dieser Definitionen zu bringen. Bis zur vollständigen Klärung werden die Begriffe Festspiel und Festival von mir gleichbedeutend verwendet.

² Franz Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, *Deutsches Musikinformationszentrum*, Hg. Deutscher Musikrat, 15.7.2010, http://www.miz.org/artikel_themenportale_vorbemerkungen_tpkmkonzertemusiktheater.html, 12.11.2010; (15.07.2010), S. 1.

³ Vgl. Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, S. 1.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich anfangs mit der Entstehungsgeschichte und den ersten Entwicklungen der Bregenzer Festspiele. Später wird auf die einschneidenden Veränderungen eingegangen, welche der Intendanz von Alfred Wopmann zwischen 1983 und 2003 zu verdanken sind. Wopmanns wegweisende Ideen und deren furchtlose Umsetzung bilden das Grundgerüst der Bregenzer Dramaturgie. Diese Entwicklung war notwendig, um die Entstehung weiterer innovativer Konzepte zu ermöglichen.

Seit 2003 ist David Pountney der neue Intendant der Bregenzer Festspiele und ergänzt das Programm durch Auftragswerke, Themenschwerpunkte und Symposien sowie Erweiterungen der schon vorhandenen Programmreihen, worauf ich im dritten Teil des Kapitels genauer eingehe. Der letzte Teil des Kapitels besteht aus einer Darstellung des Gesamtkonzeptes der Bregenzer Festspiele. Anhand der Erklärung der Definitionen Corporate Identity, Bregenzer Dramaturgie oder Bregenzer Atmosphäre werden der Grundgedanke und die Visionen der Festspiele dargelegt.

Als Beispiele für die Entwicklung und Realisierung diverser Programmschienen möchte ich die Jugendschiene *crossculture* und die zeitgenössische Reihe *Kunst aus der Zeit* in den letzten beiden Kapiteln zerlegen und analysieren. Zuerst wird im dritten Kapitel das Jugendprogramm *crossculture* beleuchtet. Beginnend bei der Entstehung der Serie wird ihre Entwicklung im Laufe der Jahre bis zur Darstellung ihrer heutigen Programmierung und Bedeutung im Gesamtprogramm erläutert.

Die zeitgenössische Schiene *Kunst aus der Zeit* wird im vierten Kapitel genauer analysiert. Wo liegt der Ursprung zeitgenössischer Kunst bei den Bregenzer Festspielen? Welche Entwicklungsschritte musste die Reihe durchlaufen, um zu so einer gut etablierten Plattform für Zeitgenössisches zu werden?

Im Sinne besserer Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf geschlechtsspezifische Formulierungen verzichtet. Bei allen Personengruppen, die im Maskulinum genannt werden, sind Frauen ebenfalls gemeint.

1 Der Festspielcharakter

Speziell in den Sommermonaten finden Festspiele oder so genannte Festivals wie Musik-, Tanz- oder Theaterfestivals statt. Man findet sie in jeder Groß-, Mittel- und Kleinstadt, bis hin zum kleinsten Provinzort. Doch was genau sind Festspiele bzw. Festivals? Wo liegt ihr Ursprung, und sind diese Begriffe überhaupt dasselbe?

1.1 Die Geschichte

1.1.1 Festspiele von der griechischen Antike bis zur Renaissance

Laut Brockhaus versteht man unter dem Begriff ‚Festspiel‘ die „Aufführung v. Dramen, Opern, Musikwerken bei festl. Anlaß [sic!] (kirchl. oder weltl. Feste) oder als F. (frz. und engl. Festival) im Rahmen von periodisch wiederkehrenden festl. Tagen oder Wochen.“⁴ Als Ursprung wird das griechische Drama angeführt, welches aus kulturellen Feiern entstand und auch während der Klassik im Rahmen eines zum Staatskult gehörenden Festspiels aufgeführt wurde. Im Mittelalter entstanden religiöse Volks-Festspiele wie Oster-, Passions- und Weihnachtsspiele, auch Mysterien genannt.⁵ Thomas Macho nennt diese Spiele Gesamtkunstwerke, welche in mittelalterlichen Kathedralen inszeniert wurden. Es sollten alle Sinne angeregt und beeindruckt werden, was durch aufwändige Bühnenkonstruktionen, musikalische Untermalung und den Einsatz von Geräuschen auch funktionierte.⁶ Speziell im 16. Jahrhundert diente das Festspiel der Verherrlichung des Adels. Es entwickelten sich allegorische höfische Festspiele, die vorwiegend für einen Herrscher oder eine andere hohe Persönlichkeit aufgeführt wurden. Sie begleiteten die Geburt eines Thronfolgers, eine prachtvolle Fürstenhochzeit oder Königszeremonien. Im Laufe der Zeit wurden dabei eine aufwändige und luxuriöse Ausstattung sowie zusätzliche Musik- und Balletteinlagen immer wichtiger.⁷ Eine weitere Begriffsdefinition wäre laut Brockhaus „das zu einem bestimmten festl. Anlaß [sic!] verfaßte [sic!] Theater-

⁴ Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden, 17. Band EX-FRT, Mannheim: F.A. Brockhaus 1988¹⁹ S. 235.

⁵ Vgl. Brockhaus, S. 235.

⁶ Vgl. Thomas Macho, „Fest, Spiel und Erinnerung. Zur Gründungsgeschichte moderner Feste am Beispiel der Salzburger Festspiele“, *Die Festspiele. Visionen Wünsche Wirklichkeit*, Hg. Michael Fischer, St. Pölten/Salzburg: Residenz 2007, S. 119-130, hier S. 120.

⁷ Vgl. Jennifer Eلفت, *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript 2009, S. 49; vgl. Brockhaus, S. 235; vgl. Wolfgang Reiter, „Das Woodstock des Musiktheaters. Eine gelebte Festkultur verführt in Bregenz auch ein Massenpublikum zur Rezeption großer Kunst“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 181-185, hier S. 183f.

stück selbst.“⁸ Diese Auslegung mag durchaus zutreffen, jedoch werde ich darauf nicht näher eingehen, da ich mich entsprechend dem Thema dieser Arbeit auf erstere Begriffsbestimmung konzentrieren möchte.

1.1.2 Die Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis Anfang 20. Jahrhundert

Speziell im 19. Jahrhundert wurde die Wiederbelebung der großen Volks-Festspiele angestrebt. Als Beispiel dafür werden im Brockhaus die Bayreuther Festspiele genannt, welche 1876 eröffnet wurden. Zu Beginn war das Festspielhaus für regionale und nationale Besucher gedacht gewesen, jedoch entwickelten sich die Festspiele rasch für ein internationales Publikum. Eine ähnliche Entwicklung trifft auch auf die seit 1920 existierenden Salzburger Festspiele sowie auf gleichartige Festspiele und Festwochen zu, welche in jener Zeit gegründet wurden.⁹ Wolfgang Reiter verbindet die Gründungen von Festspielen Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Säkularisierung der westlichen Gesellschaften. Durch das Lösen aus der kirchlichen Abhängigkeit entsteht ein Bedürfnis bzw. die Notwendigkeit, auf andere Art und Weise Gemeinschaften zu stiften.¹⁰

1.1.3 Nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg etablierte sich speziell in Mitteleuropa in unglaublicher Geschwindigkeit eine Vielzahl neuer Festivals. Die Gründe dafür waren sehr unterschiedlich, jedoch zum Großteil humanitärer Art. Man wollte mit Kultur die Wunden des Krieges schließen, einen Neubeginn und vorurteilslose Öffnung demonstrieren. Auch bei der Gründung der Bregenzer Festspiele 1946 waren Anlässe wie diese vordergründig, worauf ich im Kapitel 2 *Die Bregenzer Festspiele* genauer eingehen werde. Zwischen 1970 und 1990 verlangsamte sich die Entwicklung und die Anzahl der Neugründungen ging stark zurück. Dafür entwickelte sich in dieser Zeit ein neues kulturelles Phänomen: eindrucksvolle Präsentationsformen der Massenkultur wie das Burg-Herzberg-Festival (1968) oder das Woodstock-Festival (1969).¹¹ Festivals begannen zu der Zeit vermehrt, sich nach ihren unterschiedlichen Kunstrichtungen zu differenzieren. Sie haben zwar alle denselben Ursprung und dasselbe Ziel, nämlich das Zusammenbringen mehr oder weniger unterschiedlicher Zielgruppen zu einem bestimmten Ereignis an einem bestimmten Ort. Vergleicht man jedoch ein klassisches Festspiel wie das in Bregenz und das Auftre-

⁸ Brockhaus, S. 236.

⁹ Vgl. ebd., S. 236.

¹⁰ Vgl. Reiter, „Das Woodstock des Musiktheaters. Eine gelebte Festkultur verführt in Bregenz auch ein Massenpublikum zur Rezeption großer Kunst“, S. 183.

¹¹ Vgl. Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, S. 5.

ten dessen Gäste beispielsweise mit dem Woodstock-Festival, sind die Unterschiede der Modelle sowie deren Inhalt wohl kaum zu übersehen. Die hier vorliegende Arbeit konzentriert sich hauptsächlich auf Festivals, welche Oper, Theater, Tanz und Musik in einem Festival vereinen, und nicht auf reine Musikfestivals.

1.1.4 Gründungen in den 1990ern

In den Neunzigerjahren des letzten Jahrhunderts etablierte sich abermals eine enorme Anzahl an neu gegründeten Festivals in Europa. Den Anfang machte das Schleswig-Holstein Musik Festival (SHMF) 1986. Der Gründer Justus Frantz scheint mit seiner Idee, Musikfestivals in ländlichen und eher weniger stark bewohnten Gegenden zu etablieren, eine Marktlücke gefunden zu haben. Es wurde inzwischen zu einem vorbildlichen Modell für Festival-Neugründungen, speziell im deutschsprachigen Raum.¹² Es bleibt jedoch an dieser Stelle die Frage offen, welche Beweggründe die Organisatoren dieser neuen Festivals hatten. Die Neugründungen nach 1945 hatten ganz klare humanitäre Anlässe, wie Zeichen des Überlebenswillens und Ausdruck der Neubesinnung. Laut Willnauer sind die neuen Festivals eher an wirtschaftlichen Aspekten interessiert. Daneben stehen der Wirtschaftsnutzen einer Region sowie die Umwegrentabilität¹³ im Vordergrund.¹⁴ Martin Roeder-Zerndt bemerkt eine starke Gründungswelle von Theater- und Tanzfestivals schon seit den späten 1980er Jahren in Europa, Nordamerika und zunehmend auch in Asien. Die ersten Festivals dieser Art schreibt er einem volksbildenden Ansatz zu. Man wollte den Menschen Kultur näherbringen sowie Kenntnisse über andere Theaterkulturen vermitteln. Speziell Gastspiele aus verschiedenen Ländern sollten den Blick auf die Kultur in anderen Ländern lenken. Festivals dienten der Internationalisierung in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren, um Brücken zu bauen und grenzüberschreitende Kontakte zu knüpfen bzw. aufrechtzuerhalten.¹⁵

1.1.5 Zusammenfassung

Die ersten Festspiele wurden somit in der griechischen Antike als Dionysien gefeiert und haben in den vergangenen Epochen nicht an Relevanz verloren – ganz im Gegenteil: Jedes Zeitalter ließ die Festspiele auf seine eigene Art und Weise auf- bzw. weiterleben.

¹² Vgl. ebd., S. 5.

¹³ Unter Umwegrentabilität versteht man die erhöhten Umsätze und Gewinne einer Stadt bzw. einer Region in den Bereichen Hotellerie, Gastronomie und Handel dank der Festspielgäste, die aufgrund des Festivals in diese Gegend kommen. Vgl. ebd., S. 9.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 7.

¹⁵ Vgl. Martin Roeder-Zerndt, „Vielfalt und Internationalisierung – Die Funktion der Festivals im Theater“, *Neugier und Leidenschaft. Theater der 90er und internationale Festivals*, Hg. Michael Freundt/Ann-Elisabeth Wolff, Leipzig: euro-scene 2000, S. 81-86, hier S. 81.

Dabei stand die ursprüngliche Bedeutung, nämlich die eines mehrtägigen Festes, welches durch verschiedenste kulturelle Aufführungen begleitet wurde, stets im Vordergrund. Auch die damalige Wichtigkeit von prunkvoller und pompöser Ausstattung ist bei den heutigen Festspielen zum Großteil übernommen worden; man möge sich nur die aufwändig gestalteten Bühnen- und Kostümbilder bei Aufführungen in gegenwärtigen Festspielen ansehen. Das 20. Jahrhundert bringt zwar ein neues Organisationsmodell des Festivals mit neuen stilistischen Formaten und Konzepten hervor, welches aber keinesfalls in Konkurrenz mit den Konzepten von Festspielen in ihrer ursprünglichen Form steht. Ganz im Gegenteil: Die beiden Organisationsformen ergänzen sich gegenseitig, die Grenzen verschwimmen mehr und mehr und man kann das gegenwärtige Modell eines Festspiels nicht von dem eines Festivals unterscheiden, sie sind mehr oder weniger dasselbe. Einzig und allein die Absichten und Ziele der jeweiligen Festivals verändern sich im Laufe der Zeit, wie man im Brauneck Theaterlexikon nachlesen kann: Hier wird eine starke Tendenz internationaler Festspiele im 20. Jahrhundert zur zunehmenden Kommerzialisierung genannt.¹⁶ Dies mag gewiss auf einige Festivals der Gegenwart zutreffen. Doch durch die Ausgeglichenheit kommerzieller sowie nicht-kommerzieller Festspiele entsteht eine große Auswahl an unterschiedlichen Festivalprogrammen, in der bestimmt jeder Kunst- und Kulturinteressierte etwas Passendes für sich finden kann. Willnauer bezeichnet das 20. Jahrhundert als eine Erfolgsgeschichte von Festspielen und Festivals. Für das 21. Jahrhundert stellt er eine Prognose für die Entwicklung zweier konträrer Tendenzen: Einerseits geht der Gründungsboom von Festivals wieder stark zurück, andererseits vermehren sich Pop- und Rock-Veranstaltungen, welche ihre Events ebenso unter dem Namen Festival vermarkten. Für die Zukunft gibt er zu bedenken: „Ob nicht Totalität und Ubiquität von Festivals (mit und ohne Anführungszeichen) zu ihrer totalen Bedeutungslosigkeit führen werden? Taucht am Ende vielleicht das gute alte Festspiel am Horizont wieder auf?“¹⁷ An dieser Stelle unterscheidet Willnauer wieder zwischen dem ursprünglichen, guten alten Festspiel, wie er es nennt, und dem neuen Modell des Festivals.

1.2 Begriffsdefinition Festspiel – Festival

Der Begriff ‚Festspiel‘ laut Brockhaus wurde schon im Kapitel 1.1.1 *Festspiele von der griechischen Antike bis zur Renaissance* erläutert. An dieser Stelle möchte ich die Definition des Begriffes Festival laut Brockhaus anführen: Festival kommt aus dem Engli-

¹⁶ Vgl. Werner Schulze-Reimpell, Ingeborg Janich, Red., „Festspiele“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007⁵, S. 387-388, hier S. 388.

¹⁷ Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, S. 11.

schen (lat. festivus = festlich) und benennt eine kulturelle Großveranstaltung, auch Festspiel genannt.¹⁸ Demzufolge wären die beiden Begriffe Festival und Festspiel synonym zu verwenden. Sie bezeichnen dasselbe Ereignis, nur in einer anderen Sprache. Während meiner Literaturrecherche zur Klärung der Definitionen bin ich öfters auf unterschiedliche Auslegungen der Begriffe gestoßen. Die Ergebnisse dazu werden in diesem Kapitel verglichen und dargelegt.

1.2.1 Festspiel = Festival

Die erste Begriffsbestimmung, die ich als Beispiel für diese beiden Definitionen angeben möchte, findet man in Franz Willnauers Artikel „Festspiele und Festivals in Deutschland“:

„Festspiele“ ist nicht nur ein deutsches Wort, Festspiele sind eine deutsche Erfindung. Ihr Inbegriff sind die Bayreuther Festspiele, die Richard Wagner 1876 ‚erfunden‘ hat, um seine Musikdramen in künstlerisch exemplarischer Form zur Aufführung zu bringen, nachdem er sich mit dem Bayreuther Festspielhaus das geeignete Instrument dafür geschaffen hatte.¹⁹

In Anbetracht der Definition aus dem Brockhaus im vorigen Kapitel scheint Willnauers Behauptung, Festspiele seien eine deutsche Erfindung, auf den ersten Augenblick fragwürdig. Willnauer wird der Ursprung aus den griechischen Dionysien doch sehr wohl bekannt sein. Man darf somit annehmen, dass Willnauer das Programm und die Aufmachung von Festspielen seit Beginn des 20. Jahrhunderts meint, so wie wir sie heute kennen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet kann ich seiner Aussage vollständig zustimmen. Um seine Meinung zu bekräftigen, beschreibt Willnauer das Deutschland im 19. Jahrhundert als sehr fortschrittlich und daher ideal für die Entstehung von Festspielen. So entwickelte fast zur selben Zeit der Herzog von Meiningen die Modellaufführungen klassischer Schauspiele und bereiste mit diesen als Gastspiele ganz Europa. Schon seit 1845 gibt es die Bonner Beethovenfeste, die von Franz Liszt ins Leben gerufen wurden, und als die wirklich ersten Festspiele auf dem Gebiet der symphonischen Musik gelten seit 1817 die Niederrheinischen Musikfeste²⁰. Dem möchte ich aber noch hinzufügen, dass man das Festspiel nicht als eine rein deutsche Erfindung, sondern eher als eine Erfindung aus dem deutschsprachigen Raum bezeichnen könnte. Immerhin gibt es die Salzburger Festspiele seit 1920, weshalb diese auch als eine der ersten Festspiele in Europa gelten. Nennt sie doch Willnauer selbst als „[...] die wichtigste, bis heute als Mo-

¹⁸ Vgl. Brockhaus, S. 232.

¹⁹ Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, S. 1.

²⁰ Vgl. ebd., S. 1.

dell geltende Festspielgründung am Beginn des letzten Jahrhunderts.“²¹ Doch auch diese Behauptung mag nicht zur Gänze stimmen, wenn man bedenkt, dass in Stratford-upon-Avon (GB) seit 1879 das Shakespeare-Festival stattfindet.²² Ginge man mehr in die Tiefe, würde man ziemlich sicher noch in einigen Ländern das ein oder andere größere oder kleinere Festspiel finden, welches um diese Zeit gegründet wurde. Doch angesichts der auffällig vielen Festspielen, die im 19. Jahrhundert besonders in Deutschland gegründet wurden, möchte ich mich Willnauers Feststellung anschließen und die Form der uns heute bekannten Festspiele als deutsche Erfindung benennen. Er kennzeichnet Festspiele als „historisch gewachsenen Typus [...] mit hohem Kunstanspruch“²³, welcher seiner Meinung nach in der heutigen Zeit als elitär angesehen wird. Dem stellt er den modernen Begriff Festival gegenüber, den er als einen neuen und von Traditionen unbelasteten Veranstaltungstypus, der Mitte des 20. Jahrhunderts entstand, benennt.²⁴ Um die beiden Begriffe weiter zu differenzieren, beschreibt er das Festival als ein Ereignis, welches

[...] sich eher an ein touristisches Massenpublikum als an kulturelle Eliten wendet, seine Inhalte weniger an Kunstgattungen als an Marketingstrategien ausrichtet und den ‚Event‘ als Sinnerfüllung und Erfolgsgarant ansieht [...].²⁵

Der Ausdruck Festival kam mit der Amerikanisierung nach 1945 nach Europa. Er wurde vorerst zur Unterscheidung zwischen dem bisherigen Festspiel-Typus und der neuen, modernen und populären Form verwendet. Trotz der anfänglichen Versuche der Differenzierung verwischen in der heutigen Zeit die Grenzen dieser beiden Definitionen, da sich auch die ältesten Festspiele mittlerweile als Festivals bezeichnen, meint Willnauer.²⁶ Dementsprechend verwendet er die beiden Bezeichnungen in seinem Artikel nach dieser Erkenntnis zum Großteil synonym. Er gebraucht die beiden Definitionen nur dann zur Unterscheidung, wenn es spezifisch um Festspiele im ursprünglichen Sinn zur ihrer Entstehungszeit im 19. Jahrhundert geht, sowie um ein Festival nicht nur als den Event an sich, sondern auch um dessen modernes Organisationsmodell mit seiner speziellen Kunstbetriebsform der Gegenwart und Zukunft. Er gibt als wesentliche positive Merkmale von Festivals das professionelle Management, die Durchlässigkeit der Gattungen und die ästhetische Toleranz an. Eher kritisch betrachtet er die deutliche Entwicklung zu starker Marktorientiertheit sowie den ausgeprägten Starkult und die restaurative Kunst-

²¹ Ebd., S. 4.

²² Vgl. Schulze-Reimpell, „Festspiele“, S. 388.

²³ Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, S. 1.

²⁴ Vgl. ebd., S. 1.

²⁵ Ebd., S. 1.

²⁶ Ebd., S. 1.

gesinnung.²⁷ Diese professionelle Betriebsform wird von den Festspielen im klassischen Sinn allerdings schon lange angewandt bzw. übernommen, weshalb die Organisationsstruktur Festival heutzutage gleichbedeutend für beide Veranstaltungstypen verwendet werden kann. Henri Schoenmakers zitiert in seinem Text „Festivals, theatrical events and communicative interactions“ die Definition aus dem Oxford English Dictionary:

(a) a time of festive celebration, a festal day. Also occasionally, a festive celebration, merry making; (b) a musical performance, or series of performances, at recurring periods, mostly of three years e.g. the *Handel festival*, the *Birmingham and Norwich Festivals*.²⁸

Schoenmakers findet dabei besonders den starken Unterschied der beiden Deutungen interessant: einerseits die allumfassende Bedeutung der ersten und die stark eingegrenzte Bedeutung der zweiten Definition. Er beschäftigt sich jedoch intensiver mit letzterer Auslegung.²⁹ Somit bestätigt auch Schoenmakers die gleichbedeutende Interpretation von Festival und Festspiel.

1.2.2 Festspiel ≠ Festival

Jennifer Elferts Publikation *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells* beschäftigt sich hauptsächlich mit jungen Festivals im deutschsprachigen Raum, welche seit den 80ern des 20. Jahrhunderts existieren. Denn laut Elfert gibt es einen Unterschied zwischen Festivals und Festspielen. Sie gibt dem Terminus Festspiel zweierlei Bedeutungen. Einerseits bezeichnet sie damit eine Art vergessener, historischer Theatertexte, andererseits das Phänomen der populären Musikfestspiele, welche aber das Organisationsmodell eines Festivals nutzen.³⁰

Was man heutzutage als Festival bezeichnet, ist eine Erfindung aus den frühen 80er Jahren des 20. Jahrhunderts. Sie betont dabei, dass Festivals keinesfalls eine Abwandlung von bisher bekannten Festspielen sind, sondern eher als ein Novum gehandhabt werden sollen. Ein Festival ist ein weit gefasstes, offenes und postmodernes Konzept, um Kunst im Sinne der Anforderungen des 21. Jahrhunderts zu erzeugen und zu präsentieren.³¹ Des Weiteren erläutert sie:

Als hauptsächliches Unterscheidungskriterium zwischen Festspielen und Festivals gilt landläufig die unterstellte Dichotomie zwischen

²⁷ Vgl. ebd., S. 2.

²⁸ Henri Schoenmakers, „Festivals, theatrical events and communicative interactions“, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Hg. Temple Hauptfleisch/Shulamith Lev-Aladgem/Jacqueline Martin u. a., Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 27-37, hier S. 27.

²⁹ Vgl. Schoenmakers, „Festivals, theatrical events and communicative interactions“, S. 27.

³⁰ Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 48.

³¹ Vgl. ebd., S. 25 und S. 48.

Hochkultur und Populärkultur. Der Anspruch auf künstlerische Exzellenz, der begründet liegt in den Vorläufern in Bayreuth und Salzburg, wurde von Festspielen nach dem Zweiten Weltkrieg weiter tradiert. Der Typus Festspiele, der historisch in den Festformen des 18. und 19. Jahrhunderts verankert ist, wird nur im Deutschen deutlich vom Festival abgesetzt [...]. Doch eine begriffliche Differenzierung zwischen Festspielen und Festivals ist auch insofern notwendig, als dadurch eine Trendwende markiert wird.³²

Sie kritisiert dabei die Gleichstellung der Begriffe in allen anderen Sprachen, da sie eine klare Abgrenzung der Definitionen für dringend erforderlich hält. Außerdem unterstreicht sie, dass Festspiele hauptsächlich auf Tradierung und Stimmigkeit abzielen und gesellschaftliche Etikette zelebrieren, während Festivals tendenziell das eigene Vorverständnis in Frage stellen sowie Werten und Formenzwang eher skeptisch gegenüberstehen. Festspiele verspüren ihrer Meinung nach sogar ein Abgrenzungsbedürfnis gegen Festivals.³³ Vermutlich meint Elfert damit, dass sich Festspiele selbst als elitär und künstlerisch gehobener sehen als Festivals und sich deswegen vom Festivalbegriff abheben möchten.

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts wird der Begriff Festival mehr und mehr im deutschen Sprachgebrauch etabliert. Nicht nur, weil wir im Laufe der Zeit immer mehr englische Ausdrücke in unseren Wortschatz aufnehmen, sondern auch weil der Festivalbegriff ein viel offener und umfassender ist als der des Festspiels. Somit handelt es sich laut Elfert um einen flexiblen Terminus, der sich nicht nur auf ein spezielles Thema oder einen bestimmten Anlass konzentriert, sondern vielmehr auf eine Stimmung bezogen werden kann. Zu dieser Stimmung bzw. diesem Gesamterlebnis zählen auch Aspekte wie zu feiern, sich mit anderen Teilnehmern auszutauschen und zu vernetzen sowie das Genießen der einzigartigen Atmosphäre.³⁴ Elferts Unterscheidung in Bezug auf dieses Gesamterlebnis kann ich nicht ganz zustimmen. Denn dieses Gesamterlebnis von Flair, Kommunikation und Feiern ist auch ein sehr wichtiger Aspekt bei einem Festspielbesuch. Hier können diese Komponenten genau so erlebt werden wie Elfert es bei einem Festival beschreibt. Somit ist dieser Aspekt für mich kein Argument zur Unterscheidung. Schlussendlich meint Elfert aber, dass die Grenzen zwischen diesen beiden Organisationsformen mehr und mehr verschwimmen, da auch Festspiele Festivalstrategien anwenden und sich sogar selbst zum Großteil als Festivals bezeichnen.³⁵ Somit revidiert sie ihre eigene zu Beginn genannte Behauptung, Festspiele grenzen sich selbst bewusst von Festivals ab, um ihr Erscheinungsbild als gehobeneren Event zu bewahren.

³² Ebd., S. 25f.

³³ Vgl. ebd., S. 22.

³⁴ Vgl. ebd., S. 24f.

³⁵ Vgl. ebd., S. 22.

Ich möchte mich an dieser Stelle Willnauers Deutungen anschließen und die beiden Begriffe synonym verwenden. Sofern eine bewusste Unterscheidung verlangt wird, werde ich diese explizit hervorheben.

1.3 Fest(spiel)kultur

In diesem Kapitel möchte ich auf Merkmale, besondere Eigenschaften und bestimmte Strukturen von Festspielen genauer eingehen. Abhängig von ihrem Ausgangspunkt, der meist von ihrem Forschungsgebiet ausgeht, sehen verschiedene Theoretiker sehr unterschiedliche Schwerpunkte bei einem Festspiel.

1.3.1 Festivals als Meta-Event

A festival is an event consisting of single events, in other words: a meta-event. The single theatrical events are organised and presented within the bigger structure of the festival according to thematic (e.g. Shakespeare festival, intercultural festival), discipline or genre-based (e.g. opera festival, festival of silent film) or other principles (e.g. cultural capital of Europe).³⁶

Schoenmakers bezeichnet somit ein Festival als ein Event bestehend aus verschiedenen einzelnen Events, welche durch ein bestimmtes System zu einem Ganzen gebündelt werden, zu einem Meta-Event. Zuständig sind dafür die Festspiel-Organisatoren, die aus einzelnen Produktionen ein zusammengehöriges Programm gestalten. Er vergleicht die Aufgabenverteilung mit denen in einem Zirkus: Die einzelnen Darsteller, wie Clowns, Artisten oder Tier-Dompteure, sind für ihre individuellen Vorstellungen zuständig, wie bei einem Festival die einzelnen Mitarbeiter eines Programmpunktes (Regisseure, Bühnenbildner, Schauspieler etc.). Der Zirkusdirektor ist wie ein Festival-Organisator dafür verantwortlich, das Programm zu einem Ganzen zusammenzustellen und eine Dramaturgie zwischen den einzelnen Vorstellungen zu schaffen. Des Weiteren vergleicht er dieses System noch mit der Aufgabe eines Fernsehsenders, welcher die jeweiligen Programmpunkte ebenso zu einer Struktur bzw. Dramaturgie anzuordnen versucht wie ein Intendant bei einem Festivalprogramm.³⁷ Verfolgt man Schoenmakers Theorie, sind alle Ereignisse, welche aus mehreren verschiedenen Veranstaltungen bestehen, mit der Struktur eines Festivals vergleichbar. Um ein gelungenes Event zu gewährleisten, braucht man dazu einen guten Organisator, welcher alle Programmpunkte mithilfe einer erfolgreichen Struktur zu einem Ganzen zusammenfasst. Auch Vicki Ann Cremona beschreibt die Wichtigkeit eines ideenreichen Initiators wie folgt:

³⁶ Schoenmakers, „Festivals, theatrical events and communicative interactions“, S. 28.

³⁷ Vgl. ebd., S. 28f.

The artistic director, who often is the one to choose the theme, is fundamental to the festivalising process as his/her input may effectively mark not only the selection and choice of performances, but also the way they are shown as well as establish the ways they are to be apprehended.³⁸

Ein weiterer wichtiger Faktor dabei ist eine reibungslose Kommunikation und eine gut funktionierende Beziehung zwischen dem Intendanten und den Organisatoren. Der Intendant wird von der Öffentlichkeit als Ansprechpartner für das Festival gesehen, während die Organisatoren dafür verantwortlich sind, das Festival innerhalb des erforderlichen Kontextes richtig zu lenken. Dabei spielen die Identität und die Absichten der Organisatoren eine wichtige Rolle (abgesehen vom vorhandenen Budget sowie der Höhe der staatlichen Unterstützung, worauf ich hier aber nicht näher eingehen werde).³⁹ Eine perfekte Harmonie zwischen diesen Faktoren ist Voraussetzung für ein gelungenes Festspiel.

1.3.2 Festivals als eventifying systems

Temple Hauptfleisch nennt ein Festival einen Ort,

[...] where the artistic output of the actor, director, choreographer, etc. is *eventified*. It is where the everyday *life event* (performing a play, a concerto, a dance, exhibiting a painting, a sculpture, an installation) is turned into a significant *Cultural Event*, framed and made meaningful by the presence of an audience and reviewers who will respond to the celebrated event.⁴⁰

Die Begriffe *eventify*, *eventified* und *eventification* wurden das erste Mal 1999 von Temple Hauptfleisch in einem Beitrag für die IFTR Working Group geprägt.⁴¹ Im Deutschen würde ich diese Definitionen mit *eventisieren*, *eventisiert* und *Eventisierung* übersetzen. Damit ist laut Hauptfleisch das In-Szene-Setzen bzw. Inszenieren eines Ereignisses – wie zum Beispiel einer Theateraufführung, einer Tanzperformance, einer Ausstellung etc. – in einem bestimmten Rahmen gemeint. Einzelne Performances und Events werden mithilfe spezifischer Elemente und Gegebenheiten zu einem Ganzen zusammengefügt und inszeniert. Dieser Rahmen ist die Grundlage für das neue Organi-

³⁸ Vicki Ann Cremona, „Introduction – the festivalising process“, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Hg. Temple Hauptfleisch/Shulamith Lev-Aladgem/Jacqueline Martin u. a., Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 5-13, hier S. 7.

³⁹ Vgl. Cremona, „Introduction – the festivalising process“, S. 7.

⁴⁰ Temple Hauptfleisch, „Festivals as eventifying systems“, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Hg. Temple Hauptfleisch/Shulamith Lev-Aladgem/Jacqueline Martin u. a., Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 39-47, hier S. 39.

⁴¹ Vgl. Hauptfleisch, „Festivals as eventifying systems“, S. 46.

sationsmodell Festival, welches Hauptfleisch auch als eventisierendes System bezeichnet.⁴²

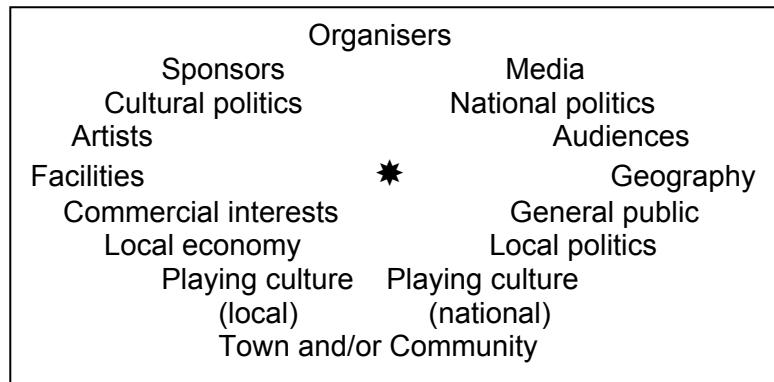


Abbildung 1: Parameter eines Festivals

Diese Abbildung zeigt einige Parameter auf, welche unterschiedliche Auswirkungen auf ein Festival haben können. Die genannten beeinflussenden Komponenten sind jedoch nur eine begrenzte Auswahl an möglichen Faktoren; man könnte das Schema nach Belieben noch weiter ergänzen. Es ist jedoch klar erkennbar, was für eine komplexe Angelegenheit ein Festspiel darstellt und wie viele Beteiligte hier dazugehören. Hauptfleisch teilt sein Modell in drei unterschiedliche Eigenschaften, welche seiner Meinung nach eine bedeutende Rolle bei der Realisierung eines Festivals spielen:

- a) Jedes Festspiel ist von allen diesen Einflüssen abhängig und kann nicht ohne die Kooperation zwischen allen genannten Faktoren stattfinden. Somit hat auch jeder der Beteiligten seine Rechte und Privilegien und ein Mitspracherecht bei der Realisierung eines Festivals.
- b) Je nachdem, welches bestimmte Charakteristikum ein Festival aufweist, variieren auch die Beziehungen der Mitwirkenden untereinander. Ebenso liegt die Gewichtung dieser spezifischen Beziehungen individuell an den Besonderheiten des jeweiligen Festivals.
- c) Von den vielfältigen Zielen, welche ein Festival hat, sind die lokalen Erwartungen vorrangig. Ein Festival ist eng mit seiner lokalen Identität verbunden und kann nicht mit demselben Modell woanders nachgestellt werden. Das Charakteristikum eines Festivals ist einzigartig und nicht auf ein anderes Festival übertragbar. Beispielsweise ein Festival in Cape Town/Südafrika würde sich wesentlich von einem Festival in Grahamstown unterscheiden, auch wenn man exakt dieselben Stücke zeigen würde. Dasselbe gilt für ein Festival in Edinburgh, London, Salzburg oder Bregenz.⁴³

⁴² Vgl. ebd., S. 39.

⁴³ Vgl. ebd., S. 43-46.

Roeder-Zerndt ist da anderer Meinung. Durch die Internationalität und deren Aufführungen eines Festspieles werden die unterschiedlichen Produktionen transkulturell kompatibel und somit auf jedem anderen Ort der Welt gleich aufführbar. Er geht sogar so weit zu behaupten: „Wer es darauf anlegt, könnte Saison für Saison um die Welt reisen, von Festival zu Festival und an jedem Ort die gleichen Produktionen sehen. Also eigentlich zu Hause bleiben.“⁴⁴ Dieser Behauptung kann ich nur die These von Hauptfleisch entgegenzusetzen, dass jedes Festival für sich einzigartig und definitiv nicht reproduzierbar ist. Denn in die Rezeption der Aufführungen fließen auch die äußeren Umstände eines Festivals mit ein. Dabei spielen speziell der Veranstaltungsort und die jeweilige Kultur dort eine große Rolle. Hauptfleisch will mit der Aufzählung der oben genannten Merkmale aufzeigen, wie schwierig es ist, Festspiele zu kategorisieren und als Einheit zu beschreiben. Jedes Festival ist so individuell und anders aufgebaut, dass es kaum möglich ist, ein einheitliches Schema dafür zu entwickeln. In diesem Punkt kann ich seiner These nur zustimmen. Ich habe zwar noch nicht viele konzeptionelle Strukturen von Festspielen von innen gesehen, aber wenn man sich das Angebot an Festivals, deren Aufbau und Programmangebot genauer anschaut, kann man definitiv erkennen, dass jedes Festival individuell aufgebaut ist. Des Weiteren behauptet Hauptfleisch, dass es Festivalorganisatoren nie komplett in der Hand haben, wie sich ein Festspiel entwickelt, während es stattfindet. Man kann nur die Möglichkeit geben, Darsteller und Zuseher an einem gemeinsamen Raum zusammenzubringen.⁴⁵ Dieser Behauptung kann ich mich nicht anschließen. Ein schon seit Jahrzehnten laufendes Festspiel wie beispielsweise das in Bregenz wird von Jahr zu Jahr weiterentwickelt und verbessert. Nach so langer Zeit hat man den Verlauf des Festspiels meiner Meinung nach schon ziemlich in der Hand. Man kennt das Verhalten des Stammpublikums, man weiß, wie auf unbekanntere Stücke reagiert wird etc. Natürlich kann ein Stück in einem Jahr besser oder schlechter ankommen, als man es sich erwartet. Ein gewisses Risiko hat jede Veranstaltung, im kulturellen, sportlichen oder in einem anderen Bereich. Aber ein Festival hat sicherlich nichts damit zu tun, nur einen Raum für ein Zusammentreffen zu schaffen und der Rest ergibt sich dann von selbst. Ich selbst habe in Bregenz die exakt durchgeplante Organisation des Festspielprogrammes mitbekommen, und diese ist alles andere als ein experimentelles Ausprobieren und Abwarten, was passiert.

⁴⁴ Roeder-Zerndt, „Vielfalt und Internationalisierung – Die Funktion der Festivals im Theater“, S. 82.

⁴⁵ Vgl. Hauptfleisch, „Festivals as eventifying systems“, S. 46.

1.3.3 Festivals als theatrical events

Willmar Sauter bezeichnet Festivals als theatrical events, welche seiner Meinung nach eng mit Faktoren wie Ästhetik, Wirtschaft, Bildung, Einstellung, Haltung, Tradition etc. in Verbindung stehen. Er hat ein Schema entwickelt, mit dem er das theatrical event in vier grundlegende Gesichtspunkte teilt, um damit dieses komplexe System aus langfristigen Einflüssen und kurzfristigen Auswirkungen besser analysieren zu können. Anhand dieses Systems erweiterte er die Aspekte auf das Ausmaß eines Festivals⁴⁶:

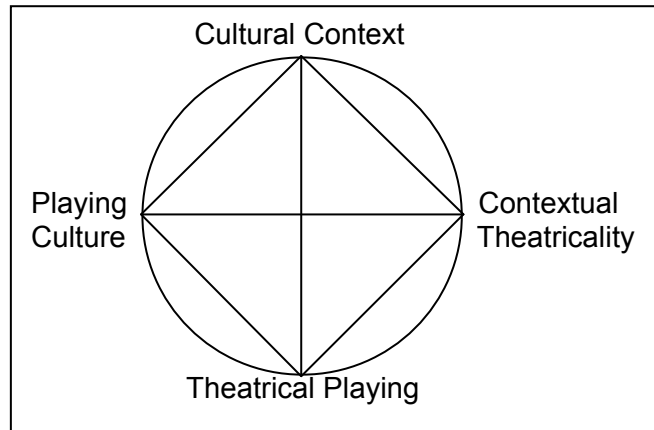


Abbildung 2: Schema eines theatrical events

Playing Culture, dt. Spielkultur: Dieser Aspekt stellt das theatrical event der Literatur bzw. Schreibkultur gegenüber. Die Spielkultur ist eine Art Ausdrucksform einer Gesellschaft, durch welche sein Wertesystem vermittelt wird. Durch seine nicht-literarische Kunstform ist es eng verbunden mit Gattungen wie Film und ähnlichen Techniken von bewegten Bildern, bildender Kunst, Tanz, Musik usw. Sauter setzt es auch mit anderen Formen des Spiels, wie im Sport oder sonstigen Wettkämpfen, in Beziehung. Er geht sogar soweit, theatrical events als cultural performances wie Hochzeiten, Begräbnisse, Paraden, politische Kundgebungen etc. zu benennen. Sauter meint, dass während eines Festivals der Spielkultur mehr Beachtung geschenkt wird als gewöhnlich: „During a festival the playing culture receives more attention than usual: the playing is directly focused upon through the concentration of activities.“⁴⁷ Abhängig sei diese besondere Aufmerksamkeit noch davon, worauf sich das Festival konzentriert, wie zum Beispiel auf den Spielort, die Dauer oder die Häufigkeit des Festspiels.⁴⁸

⁴⁶ Vgl. Willmar Sauter, „Festivals as theatrical events: building theories“, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Hg. Temple Hauptfleisch/Shulamith Lev-Aladgem/Jacqueline Martin u. a., Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 17-25, hier S. 19.

⁴⁷ Ebd., S. 20.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 19f.

Cultural context, dt. kultureller Kontext: Darunter versteht man den Hintergrund bzw. den gesellschaftlichen Rahmen eines theatrical event, das sozial-politische Umfeld, in dem es stattfindet, sowie die entscheidende Rolle, welche die Wirtschaft in kulturellen Veranstaltungen spielt. Im besten Fall eines Festivals werden die Festivalbesucher auf andere Besucher aufmerksam, beeinflussen sich dadurch gegenseitig und es entsteht ein Gemeinschaftsgefühl, welches positiv zur Festivalatmosphäre beiträgt. Doch auch Themen wie Umwegrentabilität oder die Wichtigkeit der Teilnahme von Sponsoren und der Medien an einem Festival fallen unter diesen Aspekt.⁴⁹

Contextual theatricality, dt. kontextabhängige Theatralität: Dieser Begriff bezieht sich auf die Gegebenheiten, unter denen ein theatrales Event stattfindet. Dazu zählen beinahe alle Strukturen einer Theaterproduktion, wie zum Beispiel Einigungen zur Ästhetik, die Einteilung in verschiedene Gattungen, die Schauplätze, organisatorische Konventionen, faire Rechte, legale Konditionen etc., welche auch bei der Organisation eines Festspiels eine tragende Rolle spielen. Darüber hinaus gehören noch Erwartungen, Konventionen, Gewohnheiten und wirtschaftliches Verhalten der Festivalbesucher dazu.⁵⁰

Theatrical playing, dt. theatrales Spiel: Dieser Aspekt bezeichnet das Zusammentreffen bzw. die Interaktion von Darsteller und Zuschauer. Diese Zusammenkunft ist wechselseitig und erfordert daher die zeitgleiche Präsenz von beiden. Durch die Interaktion treten Darsteller und Zuseher in Kommunikation. Jenes Erlebnis auf das Festival übertragen heißt, dass ein Festival den Zuseher dazu anregen kann, sich außerhalb der Vorstellung nach weiteren theatrical events und damit in Verbindung stehenden Erfahrungen umzusehen. Im Rahmen eines Festspiels werden oft Publikumsgespräche nach den Vorstellungen angeboten, um als Zuseher mit den Darstellern in Kontakt zu treten, oder aber auch für die Schauspieler, um mit anderen Künstlern zu kommunizieren.⁵¹

Diese Möglichkeit, im Rahmen eines Festivals miteinander in Kontakt treten zu können und zu kommunizieren, sowie das dadurch entstehende Gefühl von Zusammengehörigkeit werden auch von anderen Theoretikern als wichtige Aspekte in der Festspielkultur angesehen und in deren Beiträgen immer wieder angeschnitten.

1.3.4 Zusammengehörigkeit und das kommunikative Moment

Für Vicki Ann Cremona ist die räumliche Bemessung eines Festspiels von großer Bedeutung. Durch das vielfältige Angebot an mehreren Plätzen im und rund um ein Festivalgebiet ergeben sich verschiedene Aktivitäten, Möglichkeiten und Räume für Meetings,

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 20f.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 21f.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 22f.

Gespräche, Diskussionen oder auch nur zur Entspannung.⁵² Eric J. Hobsbawm gibt in seinem Text „Wozu Festspiele im 21. Jahrhundert?“ die deutliche Lokalisierung in ländlichen Gegenden von Festspielen als signifikantes Merkmal an. Festivals finden hauptsächlich außerhalb von Großstädten und Hauptstädten statt, bevorzugt in Provinzen, Mittel- und Kleinstädten. Als Grund dafür nennt er das Gefühl der Zusammengehörigkeit als einen der wichtigsten Faktoren von Festspielen. Das Zelebrieren von gemeinschaftlichen Interessen bis hin zur öffentlichen kollektiven Selbstdarstellung – dies alles funktioniert in der Anonymität einer Großstadt nie so gut wie in der persönlichen und intimen Atmosphäre einer Kleinstadt. Er bezeichnet das Genießen von Kunst als kein reines Privaterlebnis, sondern vielmehr als ein soziales und manchmal sogar politisches Ereignis.⁵³ Auch für Elfert sind Festivals nicht nur rein unterhaltende Veranstaltungen, sondern gelten ebenso als Arbeitstreffen der Fachszene von Festival- und Theaterproduzenten. Arbeit wird mit Unterhaltung kurzgeschlossen, im Sinne von Workshops, Gesprächen und Debatten.⁵⁴ Daneben zählt Wolfgang Reiter Kommunikation und Gemeinschaft zu den wichtigsten Ereignissen eines Festivals. „Das kommunikative Moment, der Aspekt der Vergesellschaftung, stand von jeher im Zentrum jeder Festspielidee.“⁵⁵ Wie schon in Kapitel 1.1.2 *Die Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis Anfang 20. Jahrhundert* erwähnt, schreibt Reiter die Entstehung von Festspielen Ende des 19. Jahrhunderts der Notwendigkeit zu, nach der Säkularisierung eine neue Art von Gemeinschaft zu bilden. Die Gesellschaft soll nicht nur durch kirchliche bzw. religiöse Anlässe zusammenfinden, sondern auch um gemeinsam Kunst und Kultur zu genießen. Auch die Kommunikation im internationalen Raum spielt bei Festspielen eine wichtige Rolle. Dabei geht es nicht nur um die verschiedenen Sprachen, welche auf der Bühne gesprochen werden, sondern vielmehr um die Internationalität der Darsteller. Ensembles von Festspielaufführungen sind zum Großteil international besetzt, im Gegensatz zur bestehenden Besetzung eines Theaters. Die einzige Ausnahme bilden Tanzensembles, welche ebenso sehr oft aus Personen unterschiedlichster Herkunft bestehen.⁵⁶ Die Zusammenkunft von unterschiedlichen Kulturen innerhalb einer Künstlergruppe leistet einen großen Beitrag zur einzigartigen Atmosphäre eines Festivals.

⁵² Vgl. Cremona, „Introduction – the festivalising process“, S. 8.

⁵³ Vgl. Eric J. Hobsbawm, „Wozu Festspiele im 21. Jahrhundert?“, *Die Festspiele. Visionen Wünschliche Wirklichkeit*, Hg. Michael Fischer, St. Pölten/Salzburg: Residenz 2007, S. 149-156, hier S. 150.

⁵⁴ Vgl. Elfert, *Theaterfestivals*, S. 78.

⁵⁵ Reiter, „Das Woodstock des Musiktheaters“, S. 183.

⁵⁶ Vgl. Roeder-Zerndt, „Vielfalt und Internationalisierung – Die Funktion der Festivals im Theater“, S. 82.

1.3.5 Der Festspielteilnehmer als Theaterbesucher und Zuseher

Ein primäres Kriterium für das Anlocken eines spezifischen oder eher bunt gemischten Publikums ist klarerweise das Angebot eines Festivals. Je spezifischer ein Programm, desto einschlägiger die Besucher. Je vielfältiger das Angebot, umso breitgefächerter das Publikum. Bei den Bregenzer Festspielen kommen Kunst- und Kulturgenießer aus nahezu allen Sparten auf ihre Kosten: die klassischen Festspielbesucher, welche hauptsächlich wegen dem Spiel auf dem See oder der Oper im Festspielhaus kommen, Familien mit Kindern, die sich bei der Prorammvielfalt von *crossculture* austoben können sowie jene Festivalbesucher, welche sich bevorzugt abseits von kommerziellen Festivalprogrammen bewegen. Einerseits gibt es die obligatorischen Opern, Operetten und Orchesterkonzerte. Andererseits wird dem eher alternativen und unkommerziellen Festivalliebhaber mit Kammermusik und Lesungen bei *Musik & Poesie* sowie bei Aufführungen der Reihe *Kunst aus der Zeit* Freude bereitet. Diese geniale Kombination ermöglicht es, die Aufmerksamkeit eines Besuchers einer Vorstellung möglicherweise auch auf die eine oder andere Aufführung aus den verschiedenen Programmschienen zu lenken und eventuell einmal in eine andere Richtung zu schnuppern. Dadurch besteht die Möglichkeit, neue Kunden für einen anderen Programmpunkt zu gewinnen. Vicki Ann Cremona bestätigt meine These in der Einleitung des Sammelbandes *Festivalising!* der International Federation for Theatre Research:

The foregrounding principle of any festival is the wide range of aesthetic and artistic possibilities it offers. It is the possibility of selection that makes attendance at a festival different from going to a single performative experience, because even if persons decide to attend simply one event, they are aware of the variety of other possibilities that they deliberately choose to ignore.⁵⁷

Man kann als Festspielbesucher die anderen Angebote zwar ignorieren, ist sich aber über dieses Desinteresse mehr bewusst als außerhalb eines Festivalprogrammes. Dadurch gerät man eher in Versuchung, sich noch mehr aus dem vorliegenden Programm anzusehen. Passend dazu leitet Cremona anschließend in den Artikel von Schoenmakers über:

„As Schoenmakers points out, the more events festival attendees take part in, the more they shift from being theatregoers to becoming festival participants, developing and integrating their different experiences into the experience of the festival as a whole.“⁵⁸

⁵⁷ Cremona, „Introduction – the festivalising process“, S. 5.

⁵⁸ Ebd., S. 5.

Schoenmakers bezieht sich dabei auf das Konzept von Erving Goffman, worin dieser den Rezipienten in einen theatregoer, einen Theaterbesucher, und in einen onlooker/spectator, zu Deutsch Zuseher, differenziert. Der Theaterbesucher ist die Person auf der realen Ebene des Events, welche mit realem Geld eine Karte kauft, in der Pause einen Kaffee trinkt und sich über einem unruhigen und lauten Sitznachbarn ärgert. Der Zuseher hingegen ist jene Person, welche an der fiktiven Welt des Theaters teilnimmt. Sie akzeptiert, dass die Figur im Stück lediglich von einem Schauspieler dargestellt wird und nicht real existiert, dass der Darsteller keinen echten Whisky trinkt und auch nicht wirklich stirbt. Des Weiteren führt Schoenmakers noch den verallgemeinernden Begriff des culture participant, des Teilnehmers an der Kultur, ein. Sobald der Kulturteilnehmer ein Theater betritt, wird er zum Theaterbesucher. Bei der Teilnahme an einem Festival kann der Kulturteilnehmer auch Festivalteilnehmer genannt werden. Dieser Festivalteilnehmer ist jedoch zur gleichen Zeit Theaterbesucher und Zuseher. Somit gibt es einen Unterschied zwischen einem Festivalteilnehmer und dem Kulturteilnehmer in einem Theater. Der Festivalteilnehmer hat die Möglichkeit, die Aufführung nicht nur als einzelnes Event zu betrachten. Er hat die Gelegenheit, die Vorstellung als Teil eines Programmes zu sehen und darüber zu urteilen, wie gut oder schlecht die Darstellung seiner Meinung nach in das Konzept des gesamten Festspielprogrammes passt. Umso weniger sich der Festspielteilnehmer dieses Kontexts des Festivals bewusst ist, desto mehr fungiert er als Theaterbesucher und Zuseher anstatt eines Festivalteilnehmers. Je mehr er sich jedoch im Klaren darüber ist, dass er sich als Festspielteilnehmer im Rahmen eines Festspielprogrammes befindet, desto mehr wird dies seine Interpretation, Emotion und Evaluation hinsichtlich seiner Erfahrung als Zuseher beeinflussen.⁵⁹

Anhand der drei Aspekte Interpretation, Emotion bzw. emotionale Erfahrung und Evaluation vergleicht Schoenmakers theatrical events innerhalb und außerhalb einer Festivalstruktur, um die Auswirkungen dieser Struktur besser darstellen zu können.

Die Interpretation einer Performance wird laut Schoenmakers beeinflusst durch: a) Die Information, welche die Festspielorganisatoren über das Festspiel und die betreffende Aufführung geben. Diese Informationen können dem Teilnehmer eine bestimmte Perspektive auf die betreffende Darstellung geben. Sie ermöglichen eine spezifische Ansicht auf die Charakterisierung der Aufführung, welche eine wichtige Rolle bei der Interpretation spielt. b) Die Dramaturgie, welche hinter der Programmierung der einzelnen Werke steckt. Durch Kontraste, Ähnlichkeiten und Ergänzungen werden einige Aspekte der unterschiedlichen Aufführungen hervorgehoben oder mehr in den Hintergrund gestellt. Die Teilnehmer werden dadurch angeregt, die verschiedenen Angebote zu ver-

⁵⁹ Vgl. Schoenmakers, „Festivals, theatrical events and communicative interactions“, S. 29ff.

gleichen, was sie wohl außerhalb des Festspielrahmens kaum machen würden. Schoenmakers stellt somit eine Hypothese auf, worin sich die unterschiedlichen Interpretationsweisen eines Spiels innerhalb bzw. außerhalb eines Festspielrahmens unterscheiden: Bei einer Aufführung innerhalb eines Festspielprogrammes sind sich die Teilnehmer mehr über die Interpretation einig als bei einer Vorstellung außerhalb eines Festspiels, da die Art und Weise bzw. die Dramaturgie, wie diese Performance präsentiert wird, die Interpretation sowie auch die Evaluation der Teilnehmer in eine bestimmte Richtung lenken soll. Umso intensiver sich die Teilnehmer mit dem Konzept der Festspiel-Organisatoren beschäftigt haben, desto mehr Einigkeit wird sich in deren Interpretationen widerspiegeln.⁶⁰ Der Besucher wird anhand der speziellen Anordnung der Festivalstruktur in eine bestimmte Richtung gelenkt, wie er die einzelnen Vorstellung auffassen und bewerten soll. Dies wird durch Einführungsgespräche, Abschlussdiskussionen und ähnlichen Veranstaltungen innerhalb des Festspielprogrammes noch verstärkt.

Bei der emotionalen Erfahrung unterscheidet Schoenmakers drei unterschiedliche Arten von Erfahrung. a) Flow-Erlebnis: Darunter versteht man das Glücksgefühl welches ein Mensch empfindet, wenn die Schwierigkeit einer Aufgabe sowie die Fähigkeit eines Menschen bei der Lösung dieser Aufgabe perfekt ausbalanciert sind. Man sagt auch, man geht in einer Beschäftigung auf. Bei einem Festival ist die Intensität dieses Flow-Erlebnisses davon abhängig, in welchem Verhältnis die einzelnen Events eines Festivals kombiniert werden, miteinander verbunden und zeitlich aufeinander abgestimmt sind bzw. an wie vielen Performances im Programm ein Besucher teilnimmt. Je mehr Performances und gesellschaftliche Zusatzveranstaltungen der Teilnehmer besucht, umso mehr besteht die Möglichkeit, dieses Flow-Erlebnis zu erfahren. b) Reiz-/Erregungsübertragung: Dabei wird die emotionale Erfahrung eines Events innerhalb eines Festspielprogrammes auf das nächste Event oder die nächste Aktivität übertragen. Das heißt wiederum, je exakter die einzelnen Veranstaltungen zeitlich aufeinander abgestimmt sind, umso besser kann die Übertragung der erlebten emotionalen Erregung stattfinden. c) Wunsch nach Zugehörigkeit: Dies ist der Vorgang, bei dem man sich nach emotionalem Kontakt mit anderen Teilnehmern sehnt. Es ist ein Grundbedürfnis des Menschen und gilt als Grundlage für die Entwicklung von Freundschaften und Beziehungen. Speziell Ereignisse im darstellenden Bereich haben die Möglichkeit, dieses Zusammengehörigkeitsgefühl zu erzeugen. Nicht nur, weil man sich mit den fiktiven Charakteren verbunden fühlen kann, sondern weil man bei solchen Veranstaltungen auch auf reale Menschen trifft. Je mehr man an Diskussionen, Einführungsvorträgen und di-

⁶⁰ Vgl. ebd., 32f.

versen Künstlergesprächen teilnimmt, umso mehr wird dieser Wunsch nach Zugehörigkeit befriedigt.⁶¹

Als dritten Aspekt nennt Schoenmakers die Evaluation. Bewertet werden können einerseits die Leistung der Schöpfer eines einzelnen Events sowie die Leistung der Festival-Organisatoren. Bei der Interpretation wurden schon einige Merkmale genannt, welche sich auf die Evaluation auswirken können. Umso mehr die Festspielteilnehmer über die Konzepte der Festival-Organisatoren informiert sind, desto mehr werden sie auch bei ihrer Beurteilung mit jenen übereinstimmen. Je mehr ein Festspiel als ein Ganzes erlebt werden kann, desto mehr wird auch diese Gesamterfahrung bewertet.⁶² Als logische Schlussfolgerung gilt hier: Je dichter die Struktur eines Festivals und je mehr ein Festivalbesucher daran teilnimmt, umso mehr kann er die spezifischen Erfahrungen, welche ein Festival bringt, auch wirklich erfahren. Somit bleibt ein Festivalbesuch einem Zuseher komplett anders und auch viel eher in Erinnerung als jener in einem Theater. Besucht man eine einzelne Vorstellung in einem Schauspielhaus, liegt es allein am Regisseur, Bühnenbildner sowie an den Darstellern, dem Zuseher einen unvergesslichen Abend zu bereiten. Bei einer Vorstellung im Rahmen eines Festspiels zählen auch die gesamte Atmosphäre und das Ambiente rund um die Aufführung sowie die Möglichkeit eines Publikumsgesprächs oder einer anschließenden Diskussion mit dem Regisseur, den Schauspielern etc. Man wird auf dem gesamten Festivalgelände mit dem umfassenden Thema bzw. Schwerpunkt der Aufführungen konfrontiert und geht somit vorbereiteter in eine Aufführung als im Theater.

1.3.6 Typologie nach Franz Willnauer

Laut Willnauer ist es schwierig, für gegenwärtige Festivals eine Typologie zu entwickeln. Dies ist seiner Meinung nach auch an der mangelnden theoretischen Beschäftigung des derzeitigen Wissenschaftsbetriebes mit dem Thema erkennbar.⁶³ Obwohl ich bei meiner Literaturrecherche auf eine für diese Arbeit zufriedenstellende Anzahl an Beiträgen zu diesem Gegenstand gestoßen bin, so ist die theoretische Befassung mit Festspielen bzw. Festivals im Gegensatz zu vielen anderen kulturwissenschaftlichen Themen eher dürftig.

Willnauer unterscheidet zwischen betriebsimmanenten und betriebsexternen Gesichtspunkten. Die betriebsimmanenten konzentrieren sich auf die konzeptionellen und dramaturgischen Aspekte. Da sich jedes Festival gerade durch seine Individualität auszeichnet, ist eine allgemein gültige Charakteristik kaum darstellbar. Aus diesem Grund be-

⁶¹ Vgl. ebd., S. 33ff.

⁶² Vgl. ebd., S. 35f.

⁶³ Vgl. Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, S. 7.

schreibt auch Willnauer seinen Charakterisierungsentwurf nach betriebsimmanenten Ansichten als eher oberflächlich. Er teilt Festivals in ihre inhaltlichen Kriterien wie Sparten, Gattungen und Themen. Unter Sparten versteht er verschiedene musikhistorische sowie stilistische Epochen, unter Gattungen die unterschiedlichen Musikrichtungen wie zum Beispiel Oper, Ballet, Jazz etc. Die Unterscheidung nach Themen ist die Spezialisierung auf einen bestimmten Komponisten, Länderschwerpunkte etc. Je nach Variation dieser mannigfachen Konzepte entstehen so genannte reine Spezialitätenfestivals für Liebhaber einer bestimmten Kunstrichtung oder aber auch gemischte Warenkorbfestivals, welche versuchen, so viele unterschiedliche Themen wie möglich abzudecken. Der aktuellen Tendenz zu besagten Warenkorbfestivals stellen sich mit zunehmendem Erfolg wieder spezielle Nischenfestivals und auch Denkmalfestivals entgegen, welche eine bestimmte Figur, die mit dem Ort in Verbindung steht, in den Vordergrund stellen.⁶⁴ Externe Aspekte hingegen stellen äußerliche Zwecksetzungen und funktionelle Gesichtspunkte in den Vordergrund. Willnauer unterscheidet hier zwischen Finanzierungsformen und Besucherstrukturen von Festspielen, wobei er anmerkt, auch hier keine reine Typologie aufstellen zu können.⁶⁵ Details zu den Festivalbesuchern findet man im Kapitel *1.3.5 Der Festspielteilnehmer als Theaterbesucher und Zuseher*. Auf die verschiedenen Finanzierungsformen von Festivals werde ich an dieser Stelle nicht mehr genauer eingehen, da dies inhaltlich nicht dem Rahmen dieser Arbeit entspricht.

1.3.7 Corporate Identity und Unternehmensphilosophie

Jedes Unternehmen, unabhängig davon, in welchem Bereich es tätig ist, muß [sic!] seine Identität suchen und definieren. Es muß [sic!] Klarheit darüber haben: ‚wer sind wir‘, ‚wer wollen wir sein‘, ‚welches Verständnis haben wir in bezug auf die Werte, nach denen wir handeln‘, ‚wie wollen wir von den anderen gesehen werden‘⁶⁶,

meint Alfred Wopmann, ehemaliger Intendant der Bregenzer Festspiele. Er beschreibt die einzelnen Aspekte der Corporate Identity und um diese zu veranschaulichen, wendet er sie auf das Beispiel der Festspiele in Bregenz an (vgl. Kapitel *2.4.1 Corporate Identity und die Bregenzer Dramaturgie*). Er übersetzt den Begriff Corporate Identity mit Unternehmensphilosophie. Dies ist das Konzept, dessen sich ein Betrieb bedient, um seine Individualität und dadurch seine Marktfähigkeit zu sichern. Die Corporate Identity hängt eng mit der Corporate Strategy zusammen, welche Konzepte sowie spezifische Produk-

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 7.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 7f.

⁶⁶ Alfred Wopmann, „Corporate Identity im Bereich des Musiktheaters am Beispiel der Bregenzer Festspiele“, *Musiktheater-Management II. Musiktheater-Marketing*, Hg. Isolde Schmid-Reiter/Christiane Zentgraf, Thurnau: Europäische Musiktheater-Akademie: 1994, S. 181-192, hier S. 181.

te zur Marktsicherung entwickelt. Ein weiterer wichtiger Begriff für die äußerliche Präsentation ist die Corporate Communication. Sie ist für die innerbetriebliche Kommunikation zwischen den Mitarbeitern sowie für die außerbetriebliche Verbindung zu seinen Kunden und dem Publikum zuständig. Damit ist das Corporate Behaviour eng verbunden, da jeder einzelne Mitarbeiter die Unternehmensphilosophie verkörpert und in die Öffentlichkeit trägt. Wopmann hebt dabei die Begriffe Teamwork und Wir-Gefühl hervor. Hat ein Team das Gefühl, gemeinsam etwas zu erschaffen, wird es dadurch motiviert und trägt das Unternehmen durch ein positives Verhalten. Das Corporate Design vertritt das äußere Erscheinungsbild des Unternehmens, welches neben dem Wiedererkennungswert eines Logos sowie einer ähnlich bleibenden Struktur von Plakaten, Programmheften und Werbeflyern und bei einem Theaterbetrieb speziell durch das Play-, Set-, Costume-, Light- und Sounddesign vertreten wird. Dies alles zusammen ergibt das Corporate Image, das tatsächliche Bild, welches ein Betrieb nach außen ausstrahlt.⁶⁷ Der Schlüssel zum Erfolg liegt im perfekten Zusammenspiel genannter Faktoren. Speziell in der heutigen Zeit von wirtschaftlichen Krisen und schwankenden Subventionen findet Wopmann die Hinterfragung der Identität eines Theaterbetriebes lebensnotwendig. Er gibt folgende Kriterien an, welche dabei eine wichtige Rolle spielen:

1. Wie unverwechselbar sind die Inhalte beziehungsweise Programme, welche das jeweilige Theater anbietet?
2. Welches ist der Grad der Innovation eines Theaterbetriebs im Bereich Stückwahl, Besetzung, Dirigat, Regie und Bühnenbild?
3. Gibt es das Experiment beziehungsweise in welchem Umfang hat das Experiment eine Chance in Bezug auf neue Stücke und neue Interpretationen?
4. Auf welchem Qualitätsniveau werden Inhalte und Interpretation angeboten?⁶⁸

Die angegebenen Fragen dienen dazu herauszufinden, inwiefern sich ein Theaterbetrieb von anderen abhebt und durch seine Individualität das Interesse der Zuseher gewinnt. Wopmann betont hierbei, wie wichtig es ist, dass die Stückauswahl sowie die Inszenierung auch Widerspruch und Diskussion auslösen.⁶⁹ Es soll nicht nur die Schaulust des Publikums befriedigt werden, sondern es soll auch zum Nachdenken anregen. Jene Aufführungen, welche (unter anderem auch) durch Widersprüchlichkeit und Ungereimtheiten im Gedächtnis und somit auch im Gespräch bleiben, haben ihren Zweck vollständig erfüllt und sich von anderen abgehoben. Auf Wopmanns Experimente und inhaltliche Erneuerungen bei den Bregenzer Festspielen werde ich in den nachfolgenden Kapiteln detailliert eingehen.

⁶⁷ Vgl. Wopmann, „Corporate Identity“, S. 181f.

⁶⁸ Ebd., S. 182.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 182.

1.4 Die Struktur eines Festivals und einer ganzjährigen Institution im Vergleich

Ein Festspiel dauert im Schnitt einige Wochen bis zu maximal eineinhalb Monaten, während eine ganzjährige Institution einen knapp ganzjährigen Betrieb aufweisen kann. Dennoch oder gerade deswegen sind solche kurzlebigen Phänomene wie Festspiele meist sehr erfolgreich und steigern ihr Programmangebot von Jahr zu Jahr. Inwiefern unterscheidet sich das Organisationsmodell eines Festivals von dem eines ganzjährigen Betriebes? Willnauer gibt einige Kriterien an, welche den Festspielen Wertbeständigkeit und Existenzberechtigung zuschreiben:

- die Herausgehobenheit des Angebots
- die Musterhaftigkeit des Gebotenen
- die spezifische Eigenart der Darbietung
- die eigenständige Prägung durch eine Idee und/oder Aura⁷⁰

Willnauer beschreibt ein Festival in dreifacher Hinsicht einem ganzjährigen Betrieb gegenüber als herausgehoben: organisatorisch, künstlerisch und gesellschaftlich. Zu den organisatorischen Eigenheiten zählt er den besonderen Aufführungsort, einen beschränkten, aber dafür regelmäßigen Zeitraum sowie das Fehlen eines fixen Ensembles und Abonnements. Durch diese fehlenden Strukturen sind projekt- und produktionsbezogene Künstler, Organisationen und Mitarbeiter aus dem künstlerischen, technischen oder administrativen Bereich begünstigt. Arbeitsverhältnisse sind nur kurzfristig, dafür aber meist höher vergütet – was unter anderem auch zu den erhöhten Eintrittspreisen von Festivalveranstaltungen im Gegensatz zu ganzjährigen Häusern führt.⁷¹

Eher kritisch betrachtet wird die künstlerische Besonderheit von Festspielen. Ein Festival kann sich durch einen Themenschwerpunkt oder einen bestimmten Komponisten, eine einzigartige Spielstätte oder aber durch einen herausragenden und international bekannten Künstler hervorheben. Doch nicht jeder ist dadurch sofort begeistert; den ein oder anderen kann dies auch zu Kritik oder gar Abstinenz veranlassen.⁷² Wie im Kapitel 1.3.5 *Der Festspielteilnehmer als Theaterbesucher und Zuseher* schon genauer erläutert wurde, unterliegt die Motivation für einen Festspielbesuch stark der subjektiven Meinung eines jeden Zusehers.

⁷⁰ Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, S. 2f.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 3.

⁷² Vgl. ebd., S. 3.

Zur gesellschaftlichen Herausgehobenheit zählt der besondere Ereignis-Charakter. Da sich durch diesen Event ein anderes Publikum, wie zum Beispiel vermehrt Medienvertreter, Politiker und diverse Sponsoren, angezogen fühlt, wird einigen Festspielen vorgeworfen, elitär oder auch populär zu sein.⁷³ Festspiele – hier möchte ich speziell von den langjährigen Modellen im klassischen Sinn wie Salzburg, Bayreuth oder Bregenz sprechen – sind meines Erachtens in jedem Fall populär. Gerade unter Politikern bzw. in gehobeneren Gesellschaftskreisen gehört es zum guten Ton, sich jährlich bei den Premieren oder zumindest bei einer der Vorstellungen diverser Festspiele sehen und ablichten zu lassen, oder wie es Vicki Ann Cremona auch nennt: sehen und gesehen werden.⁷⁴ Ich betrachte diese Popularität jedoch keinesfalls als ein rein negatives Merkmal. Immerhin trägt dies beachtlich zum Bekanntheitsgrad eines Festivals bei. Dadurch haben die Festspiel-Organisatoren mehr Freiheit in der Auswahl ihres Programmes. Sie können zum Beispiel alte, unbekannte und vergessene Bühnenwerke, oder aber auch junge, neue und moderne Stücke auf den Spielplan setzen und unter die bewährten Klassiker mischen; das jährliche Stammpublikum ist in jedem Fall neugierig und wird sich die Veranstaltungen ansehen. In einem Jahresbetrieb sind unbekannte Werke oder jene eines jungen und noch namenlosen Autors eher schwieriger zu verkaufen (ausgenommen sind hier jene Institutionen, welche sich auf Inszenierungen von Jungautoren, Uraufführungen etc. spezialisieren).

Zur Musterhaftigkeit des Gebotenen und zur spezifischen Eigenart der Darbietung zählt Willnauer die „globale Vermarktung von Top-Stars, ubiquitäre Verbreitung von Künstlern und Programmen als ‚Markenartikel‘ und totale Verfügbarkeit von Informationen“.⁷⁵ Diese Komponenten haben einen ähnlichen Charakter wie die künstlerische Herausgehobenheit, eben durch die spezielle Hervorhebung der Künstler und ihre internationale Vermarktung als Stars.

Obwohl viele Festivals immer mehr mit anderen Organisationen koproduzieren oder ihre Produktionen weiterverkaufen, bleibt ihnen in jedem Fall die spezifische Eigenart der Darbietung durch eine konzeptionelle Idee oder die spezifische Aura des Festivals erhalten. Gerade diese Einzigartigkeit des künstlerischen Profils trägt beträchtlich zu einem erfolgreichen Marketing bei.⁷⁶ Die Koproduktion einer Inszenierung mit einem anderen Festival oder auch einem ganzjährigen Betrieb ist somit keinesfalls nur eine finanzielle Entscheidung. Durch die Vermarktung des Stückes an einem anderen Ort oder auch in einem anderen Land wird der ursprüngliche Inszenierungsort, nämlich der Festspielort,

⁷³ Vgl. ebd., S. 3.

⁷⁴ Vgl. Cremona, „Introduction – the festivalising process“, S. 10.

⁷⁵ Willnauer, „Festspiele und Festivals in Deutschland“, S. 3.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 3.

stark beworben und kann dadurch eventuell ein neues Publikum für das nächste Jahr gewinnen. Auch der zweite Aufführungsort profitiert von der Bekanntheit des Stückes, der mit Sicherheit viele Zuseher durch die Kritiken in den Medien anlockt. Sollten die Vorstellungen bei ihren Aufführungen im Festspielprogramm weniger erfolgreich sein als erwartet, könnte man für die Übernahme rechtzeitig reagieren und eventuelle Schwächen beseitigen oder schlimmstenfalls die Inszenierung komplett aus dem Programm nehmen und durch ein anderes Stück ersetzen.

2 Die Bregenzer Festspiele

Eine weite Raumbühne, das Wasser des Bodensees, der Berghang des Pfänders, die Lichter der Uferbeleuchtung, der einmalige Zauber von Licht und Farbe der Bühnendekoration, der Kostüme, der über 200 Scheinwerfer, nicht zuletzt aber Melodie und Gesang der über das Wasser schwebenden Musik – das alles ist heute das Bregenzer Spiel auf dem See.⁷⁷

So schreibt 1977 der damalige Festspieldirektor Ernst Bär in seinem Werk *Welttheater auf dem Bodensee. Das Bregenzer Festspielbuch*. Doch um das zu werden, was sie heute sind, hatten die Bregenzer Festspiele einen langen Weg mit einigen Schwierigkeiten und vielen Entwicklungsstufen vor sich. Bis heute haben sich die Festspiele in Hinsicht auf Technik, Organisation, Planung und Programmgestaltung von Jahr zu Jahr stark weiterentwickelt. Für einen besseren Überblick möchte ich im folgenden Kapitel die Entstehung, das Wachstum und die jeweiligen grundlegenden Veränderungen durch die Intendanten Alfred Wopmann und David Pountney von 1946 bis heute darstellen.

2.1 Von der Gründung 1946 bis 1983

2.1.1 Am Anfang war das Floß

Kurz nach dem Krieg brachte der Wunsch nach gemeinschaftlicher Rezeption von Kunst und Kultur viele Festwochen in kleinen Orten hervor, doch nur vereinzelte konnten auf Dauer auch wirklich bestehen. Die wenigen, welche sich mit wachsendem Erfolg weiterentwickelten, wuchsen zu allseits bekannten Festspielstädten heran und kreierten für sich eine eigene Tradition. In Bregenz gelang dies hauptsächlich durch das Spiel auf dem See. 1945 wurde das erste dauerhafte Theater nach der Kaiserzeit in Bregenz gegründet. Der damalige Intendant Kurt Kaiser hatte die Vorstellung von einer sommerlichen Festwoche und wurde sofort von Kommerzialrat Dr. Julius Wachter und Stadtrat Adolf Salzmann unterstützt. Sie kamen auf die Idee, am Bodenseeufer zwei Kiesfrachter zu verankern und dieses Floß als Bühne für Theaterstücke zu nutzen. Salzmann hatte gute Beziehungen zur französischen Besatzungsmacht und schaffte es, für die erste Bregenzer Festwoche 1946 den eisernen Vorhang nach Kriegsende zwischen der Schweiz und Österreich für die Dauer der Festwoche aufzuheben. Somit schuf man von Anfang an die Möglichkeit, internationale Gäste zu empfangen. Im Sommer 1947 wurde

⁷⁷ Ernst Bär, *Welttheater auf dem Bodensee. Das Bregenzer Festspielbuch*, Wien: Österreichische Verlagsanstalt 1977⁴, S. 21.

die Festwoche bereits in Festspielwoche umbenannt. Ein weiteres Jahr später erweiterte sich das Programm auf über eine Woche und man entschloss sich schließlich zur Benennung Festspiele. Zu Beginn hat man diese Bezeichnung noch bewusst vermieden, um nicht an traditionellen Festspielen wie Salzburg oder Bayreuth gemessen zu werden. Doch nach den ersten drei erfolgreichen Saisons stieg das Selbstbewusstsein der Organisatoren soweit, „[...] daß [sic!] man sich durchaus neben den gewachsenen Festspieladel zu stellen wagte“.⁷⁸

Da es kaum dokumentarische Zeugnisse über die komplexe künstlerische sowie organisatorische Entwicklung gibt, ist derer detailgetreue und chronologisch richtige Darstellung kaum noch möglich. Daher muss man sich auf vorhandene Dokumente stützen, welche eher allgemein über die Entstehung und das inhaltliche Programm berichten. Schwerpunkte waren damals Operetten und das Ballett. Die ersten Aufführungen waren Mozarts *Bastien und Bastienne* und als Ballett *Eine kleine Nachtmusik*. Die Bregenzer Festspiele verhalfen der klassischen Operette damals zu einer Renaissance, was sich als entscheidendes Merkmal für die Durchsetzung des Spiels auf dem See herausstellte. Dafür engagierte man große Opernstimmen, bekannte Regisseure, Bühnenbildner und Dirigenten. Eine weitere entscheidende Komponente für die Durchsetzung der Bregenzer Festspiele waren die Wiener Symphoniker als Festspielorchester. Waren sie im ersten Jahr für Orchesterkonzerte eingeladen, so spielten sie ab 1947 schon bei *Die Entführung aus dem Serail* auf der Seebühne. Doch zu Beginn dachten die Musiker nicht im Entferntesten daran, dass aus diesen Gastauftritten eine dauerhafte Sommerbeschäftigung werden könnte. 1948 wurden sie bereits von den Vorarlberger Medien als ‚das Festspielorchester‘ bezeichnet, worauf die Überlegungen über eine langfristige Sommeranstellung immer ernster wurden. Ernst Bär, ein Kunst- und Theaterenthusiast, welcher Zeitungswissenschaft studierte und als Kulturjournalist sowie als Redakteur bei den *Vorarlberger Nachrichten* tätig war, gesellte sich von Anbeginn zu den Initiatoren, um sie bei der Realisierung ihrer Idee tatkräftig zu unterstützen. Vor seinem Antritt als Festspieldirektor im Jahre 1952 betraute man ihn 1949 mit der Aufgabe als Pressechef.⁷⁹

⁷⁸ Meinrad Pichler, „Hunger, Verdrängungshilfe und Sehnsucht. Von der ‚Festwoche‘ zu den ‚Festspielen‘, eine Rückblende in die Gründerzeiten der Bregenzer Festspiele“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 159-170, hier S. 166.

⁷⁹ Vgl. Bär, *Welttheater auf dem Bodensee. Das Bregenzer Festspielbuch*, S. 6ff; vgl. Walter Lingenhöle, „Es lächelt der See, er ladet zum Spiele. Anfang, Aufbau, Kontinuität. Die Festspielgemeinde“, *Musik auf dem Bodensee – Verzaubertes Bregenz*, Hg. Dagmar Stecher-Konsalik/Walter Lingenhöle, Bayreuth: Hestia 1986, S. 146-150; vgl. Wilhelm Sinkovicz, „Musikalische Gegenbilder. Die Wiener Symphoniker, das Bregenzer Festspielorchester“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 140-144.

2.1.2 Die Gründung einer Festspielgemeinde

1949 sah die Bregenzer Stadtvertretung keine Zukunft für die Festspiele und war gegen eine Fortsetzung. Dazu kam, dass die städtischen Beamten für die wachsenden Aufgaben der Festspielorganisation nicht mehr genug Zeit fanden. Um das Bestehen zu sichern, wurde die Organisationsform der Festspiele umgestaltet. Es wurde die Festspielgemeinde Bregenz gegründet, um als privater Verein mit Zuschüssen aus öffentlicher Hand die Festspiele durchzuführen. Der Vorsitzende des Vereins, Julius Wachter, sowie seine Mitglieder waren im Falle eines Defizits verpflichtet, eine so genannte Ausfallhaftung zu übernehmen. Bis 1963 war Wachter in diesem Amt, und laut Meinrad Pichler haben es die Bregenzer Festspiele Wachters Persönlichkeit, Einsatz, Verhandlungsgeschick und seinen Machtworten zu verdanken, dass sie zu einer anerkannten und leistungsfähigen Institution heranwuchsen. Ein weiterer Grund für den Aufschwung waren die erneuerten Sitzgelegenheiten. Bis 1949 saß man auf Holzfässern und darauf gelegten Brettern. Kommerzialrat Karl Deuring beschloss, auf eigene Kosten eine neue Tribüne aus Holz bauen zu lassen, um Platz für knapp 6.000 Besucher zu schaffen. 1952 wurde diese von der Stadt Bregenz durch eine arenaförmige Tribüne für 6.400 Besucher ersetzt.⁸⁰

2.1.3 Goldene Jahre

Ernst Bär bezeichnete 1977 die Jahre ab 1953 bis Anfang der 1960er Jahre als goldene Jahre der Bregenzer Festspiele. Jedes Jahr wurde das vorherige auf irgendeine Art und Weise überboten. Die Stücke waren mit weltweit erfolgreichen und berühmten Sängern besetzt, die Inszenierungen waren jedes Jahr komplett anders und man konnte aufgrund der hohen Auslastung bis zu 80 Prozent der Ausgaben selbst finanzieren. Die weiteren Jahre bis 1983 wurden geprägt durch erfolgreiche Opern, Operetten und unzählige Ballettaufführungen am See, wie zum Beispiel *Romeo und Julia* 1961, *Schwanensee* 1966 oder *Dornröschen* 1977. Das Wiener Burgtheater regierte das Schauspielgenre mit Ur-, Erst- und Klassikeraufführungen, wobei das Programm später jedes Jahr von weiteren Ensembles, wie zum Beispiel dem Volkstheater Wien, dem Theater für Vorarlberg oder dem Thalia Theater Hamburg, ergänzt wurde. In den 30 Jahren zwischen 1953 bis 1983 hat es einige Höhepunkte in der Geschichte der Bregenzer Festspiele gegeben, wie unter anderem 1980 die Eröffnung des Festspiel- und Kongresshauses. Diese Meilenstei-

⁸⁰ Vgl. Bär, *Welttheater auf dem Bodensee*, S. 26ff; vgl. Lingenhöle, „Es lächelt der See, er ladet zum Spiele. Anfang, Aufbau, Kontinuität. Die Festspielgemeinde“, S. 146-150; vgl. Sinkovicz, „Musikalische Gegenbilder. Die Wiener Symphoniker, das Bregenzer Festspielorchester“, S. 140-144; vgl. Pichler, „Hunger, Verdrängungshilfe und Sehnsucht. Von der ‚Festwoche‘ zu den ‚Festspielen‘, eine Rückblende in die Gründerzeiten der Bregenzer Festspiele“, S. 159-170.

ne sind jedoch für das Thema meiner Arbeit kaum oder nicht relevant, weshalb ich an dieser Stelle einige – mit Sicherheit interessante – Jahre überspringen möchte und 1983, dem Jahr einer großen Veränderung in der Leitung der Bregenzer Festspiele, wieder anknüpfen möchte. Lediglich die oppositionelle Bewegung der Randspiele 1968 war ausschlaggebend für die heutige zeitgenössische Schiene, worauf ich aber im Kapitel 4 *Die zeitgenössische Reihe Kunst aus der Zeit* noch genauer eingehen möchte.⁸¹

2.2 Die Ära Wopmann – 1983 bis 2003

Zu Beginn der achtziger Jahre erfolgte ein dringend erforderlicher Generationenwechsel: 1981 wurde Günter Rhomberg, ein Textilfachmann und diplomierter Ingenieur, zum Präsidenten der Festspielgemeinde gewählt. 1982 engagierte er Franz Salzmann als kaufmännischen und 1983 Alfred Wopmann als künstlerischen Direktor.⁸²

2.2.1 Aufräumarbeit und Sanierung

Als Alfred Wopmann 1983 zu den Bregenzer Festspielen kam, waren diese in einer nicht gerade guten Verfassung. Die so genannten goldenen Jahre waren vorbei, und durch organisatorische Mängel der vorherigen Leitung drohte den Festspielen beinahe das endgültige Aus. Dazu kam noch ein relativ negativer Rechnungshofbericht, welcher dem Festival einen ziemlich schlechten Ruf in der Öffentlichkeit einbrachte. Für Alfred Wopmann war daher vorrangig, einen Bezug zur regionalen Bevölkerung herzustellen. Er wollte „Festspiele in und aus der Region für die Region“⁸³ machen und dabei die Jugend speziell berücksichtigen. Um diese negative Stimmung in der Bevölkerung zu verändern, versuchte Wopmann, diese programmatisch in die Festspiele einzubinden. Man berücksichtigte vor Ort tätige Kulturvereine und bezog manche ihrer Programme in das Festspielprogramm mit ein. Es wurde auch mit Schulen zusammen gearbeitet und gemeinsam ein Fest des Kindes veranstaltet, was aber noch sehr am Anfang seiner Entwicklung stand. Darauf werde ich im Kapitel 3 *Das Jugendprogramm crossculture* näher eingehen.

Zusätzlich zur schlechten wirtschaftlichen Lage des Festivals gab es noch infrastrukturelle Probleme. Laut Wopmann wurde das 1980 neu eröffnete Festspielhaus schon nach

⁸¹ Vgl. Bär, *Welttheater auf dem Bodensee*, S. 135ff; vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

⁸² Vgl. Lingenhöle, „Es lächelt der See, er ladet zum Spiele“, S. 146-150; vgl. Klaus Khittl, „Ästhetischer Reingewinn. Der künstlerische Erfolg der Bregenzer Festspiele ist ein kommerzieller – und umgekehrt“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 175-180.

⁸³ Alfred Wopmann im Interview mit Jana-Kristina Köck, Wien, 26.05.2011.

veralteten Plänen erbaut. Somit fehlte der Platz für ein professionelles künstlerisches Betriebsbüro sowie für technische Departements. Also musste das neue Duo an der Spitze der Bregenzer Festspiele den Betrieb in infrastruktureller sowie personeller Hinsicht neu strukturieren und in wirtschaftlicher sanieren. Das geschah allerdings nicht durch Einsparungsmaßnahmen, denn dieser Schritt hätte womöglich dem ästhetischen Niveau des Programmes geschadet. Somit entschied man sich für das Gegenteil: Man erhöhte den künstlerischen Anspruch, wodurch zwar kurzfristig die Ausgaben stiegen, was aber in der Folge zu einer wirtschaftlichen Gesundung der Festspiele führte.⁸⁴

2.2.2 Der Anfang einer Bregenzer Dramaturgie

Wopmann wollte weg von der Operette. Gemeinsam mit André Heller fasste er ein Projekt namens *Maravilla* ins Auge. *Maravilla* ist ein Zaubermärchen über eine Eisprinzessin, deren erstarrtes Herz durch Musik wieder zum Leben erweckt werden soll. Die Musik dazu stammt von großen Legenden aus der Rock- und Popgeschichte, wie zum Beispiel Bob Dylan. Die urheberrechtlichen Kosten waren aber so hoch, dass die Realisierung dieses Stückes nicht leistbar war. Das Projekt rief dafür eine ganz andere Idee in die Welt: die bekannte Inszenierung der *Zauberflöte* von Jérôme Savary 1985. Für Wopmann besitzt diese Oper von W. A. Mozart eine „[...] künstlerische Qualität und eine Thematik, welche jung und alt, jeden von uns angeht: die Liebe.“⁸⁵ Savary gelang es gemeinsam mit seinem Bühnenbildner Michel Lebois und dem Kostümbildner Michel Dussarat, die erste visuell überhöhte Bühne am See zu erschaffen. Damit erzeugten sie eine komplett neue Erscheinungsform der Oper. Unterstützt wurde dies durch ein neues Light-Design, eine Weiterentwicklung der Akustik sowie eine spezielle Pyrotechnik.

Wir haben damals das dreifache Budget ausgegeben und sind in Wirklichkeit auf dem Zahnfleisch gegangen, weil uns das einfach viel mehr gekostet hat als die Operette, aber es hat sich gelohnt⁸⁶,

freut sich Alfred Wopmann noch heute über den damaligen Erfolg. Wäre dieser Plan nicht aufgegangen, hätte man zurück zur Operette müssen, was ihm überhaupt nicht gefallen hätte. Doch der hohe Einsatz hat sich gelohnt, und sein damals vielfach zitierter Spruch von Schikaneder „Man muss das Geld beim Fenster hinausschmeißen, damit es bei der Tür wieder hereinkommt“⁸⁷ hat sich bewahrheitet. Mit dem Erfolg dieser Insze-

⁸⁴ Vgl. Khittl, „Ästhetischer Reingewinn. Der künstlerische Erfolg der Bregenzer Festspiele ist ein kommerzieller – und umgekehrt“, S. 175-180; vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

⁸⁵ Wopmann im Interview mit Köck.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

nierung begann auch der Zweijahresrhythmus des Spiels auf dem See, welcher wiederum als eine erfolgreiche Maßnahme für die Kostensenkung galt.⁸⁸

2.2.3 Raritäten als Kontrast

Dieser unvergleichliche Erfolg aus dem Jahre 1985 brachte einige positive Konsequenzen mit sich: Ab 1986 wurde beispielsweise die Anzahl der Vorstellungen von ursprünglich 16 auf 20 erhöht. *Hoffmans Erzählungen* wurden 1987 bereits 22-mal und 1988 sogar 24-mal aufgeführt. In den folgenden Jahren pendelte sich die Anzahl der Vorstellungen zwischen 22- und 26-mal ein.

Dieser künstlerische und somit auch wirtschaftliche Fortschritt wirkte sich ebenso auf die Weiterentwicklung der Bregenzer Dramaturgie aus. 1988 begann eine Periode der Opernraritäten auf der Bühne im Festspielhaus als Kontrast zur populären Oper auf der Seebühne. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf dem modernen Musiktheater. Diese Entwicklung begann schon 1985 mit Raritäten von Belcanto Opern wie zum Beispiel *Puritani* von Vincenzo Bellini. Musikalisch waren diese Opern für Alfred Wopmann durchaus reizvoll, doch leider war das szenische Potenzial dieser so genannten Stehopern eher dürftig. Somit entschied man sich für Raritäten aus dem Musiktheater. Wichtig war Wopmann dabei, dass der Stoff sowie die Interpretation der Stücke eine gesellschaftspolitische Relevanz zum heutigen Leben herstellten. Diesen Aktualitätsanspruch erfüllte 1988 *Samson und Dalila* von Camille Saint-Saëns. In diesem Stück geht es um einen Religions- und Nationalitätenkonflikt; Judenverfolgung und Antisemitismus geben Anlass zu Assoziationen bis zum Holocaust. Als weitere Beispiele für aktuelle Themen gelten Alfredo Catalanis 1990 aufgeführte Oper *La Wally*, in welcher es um Frauenemanzipation geht, Peter Iljitsch Tschaikowskis *Mazeppa* 1991 über den Zusammenbruch des Kommunismus oder die *Griechische Passion* 1999 von Boleslav Martinu über die zeitgeschichtliche Aktualität von Flüchtlingsschicksalen am Beispiel des Balkankrieges. Die Thematiken Rassenprobleme und Arbeitslosigkeit wurden in George Gershwins *Porgy and Bess* 1997/98 sowie in Carlisle Floyds *Of Mice and Men* 2001 und Leonard Bernsteins *West Side Story* 2003/04 behandelt – wobei *Porgy and Bess* sowie *West Side Story* auf der Seebühne aufgeführt wurden. Aber auch hier wurde der Bezug zum aktuellen Geschehen in den Bereichen Wirtschaft, Politik und Gesellschaft immer bedeutender.⁸⁹

⁸⁸ Vgl. Khittl, „Ästhetischer Reingewinn“, S. 175-180; vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

⁸⁹ Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>; vgl. Wopmann im Interview mit Köck; vgl. Khittl, „Ästhetischer Reingewinn“, S. 175-180; vgl. Alfred Wopmann, „Bühnentypen und Spielplandramaturgie der Bregenzer Festspiele“, *Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie*,

2.2.4 Die Gründung einer GmbH und weitere Entwicklungen

1989 wurde aus dem Wirtschaftskörper Bregenzer Festspiele eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Durch die Erfolge der letzten Jahre und einige Interventionen durch den Festspielpräsidenten Günter Rhomberg bei den zuständigen Politikern wurde den Bregenzer Festspielen von der damaligen Unterrichtsministerin Dr. Hilde Hawlicek eine Dreijahresgarantie der Subventionen zugesichert. Dadurch war es den Bregenzer Festspielen endlich möglich, Gewinne in die infrastrukturelle Entwicklung des Betriebes zu stecken, was im weiteren Sinne den künstlerischen sowie den wirtschaftlichen Erfolg sichern sollte. „Die GmbH der Bregenzer Festspiele war übrigens Vorbild für die spätere GmbH der Bundestheater“, ⁹⁰ so Alfred Wopmann.

Im selben Jahr wurde die im Vorjahr mit *Samson und Dalila* begonnene Zusammenarbeit mit englischen Leading Teams weitergeführt. Der Regisseur David Pountney und sein Bühnenbildner Stefanos Lazaridis schafften mit der Inszenierung von *Der Fliegende Holländer* einen weiteren Schritt in Richtung intellektuell-kritische Interpretation im Sinne der Aufklärung, einen für Alfred Wopmann wichtigen Aspekt im Theater:

Beim Open Air im Sinne von open mind geht es um das spontane Vermitteln von kritischen Einsichten, um jenen Prozess, der vom Sehen zum Einsehen führt, dem kritischen Begreifen von gesellschaftlichen Vorgängen, nicht nur von historischer sondern vor allem aktueller Relevanz. Dies als künstlerische Aufgabe anzusehen in Bezug auf Stückwahl und Interpretation gerade in Hinblick auf ein Massenpublikum, wie es sich bei den Aufführungen auf der Seebühne einfindet, war und ist mein Credo. Im Besonderen natürlich in Richtung Jugend als Träger zukünftiger Gesellschaften. ⁹¹

Wopmann betont hier noch einmal die Wichtigkeit, dem Zuseher Stoffe mit aktueller Relevanz vor Augen zu halten. Er geht sogar soweit, es eine künstlerische Aufgabe zu nennen, da man gerade bei den Bregenzer Festspielen ein Massenpublikum erreicht. Als Beispiele nennt er hier die beiden Freiheitsopern *Nabucco* 1993/94 und *Fidelio* 1995/96, beide unter dem Leading Team Pountney-Lazaridis. Die Inszenierung von Verdis *Nabucco* spannt einen Bogen von der Bibel über den Holocaust bis zu Saddam Hussein. Die Idee für das Bühnenbild von *Fidelio*, ein skulpturales Ineinander von Bürgerhäusern und dem Kerker, kam Lazaridis auf der Fahrt zum Konzentrationslager Mauthausen. Kurz vor der Straße, die direkt zum Lager führt, kam er an niedlichen Einfamili-

Bd. 5: *Repertoire und Spielplangestaltung*, Hg. Isolde Schmid-Reiter, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 117-121.

⁹⁰ Wopmann im Interview mit Köck.

⁹¹ Ebd.

enhäusern mit gepflegten Gärten vorbei. Diese zwei extrem entgegengesetzten Welten so knapp nebeneinander dienten ihm als Grundgerüst.⁹²

2.2.5 Der Opernworkshop

Schon Ende der 1980er Jahre entwickelte Alfred Wopmann in Zusammenarbeit mit Peter Dusek, dem damaligen Leiter des ORF-Archivs, das Konzept für einen Opernworkshop. Da die ersten Kontakte zu Sponsoren scheiterten, finanzierte Wopmann diese Idee selbst, sobald es die dafür nötigen Überschüsse aus anderen Produktionen gab. 1990 war es dann so weit und der erste selbstfinanzierte Opernworkshop wurde abgehalten. Heutzutage sind diverse Werkeinführungen und Publikumsdiskussionen üblich und nicht mehr wirklich etwas Besonderes, doch damals war die Idee eines Opernworkshops eher außergewöhnlich. Von der ersten Stunde an kamen hochkarätige Referenten, welche gemeinsam mit der Intendanz und dem jeweiligen Leading-Team über die Inszenierung diskutierten und sie analysierten. Es wurde zum Beispiel versucht, die Thematik in *Carmen* von einem Verhaltensforscher zu beleuchten oder das Plakat des berühmten Tiroler Malers Max Weiler für *Carmen* zu interpretieren.⁹³ Der Opernworkshop wurde anfangs Videoworkshop genannt:

Das Wort Video bezog sich auf Videoaufzeichnungen berühmter Inszenierungen, welche zur vergleichenden Diskussion mit der jeweiligen Bregenzer Inszenierung herangezogen wurden. Videoausschnitte aus den verschiedenen Themenreferaten, aber auch Diskussionsbeiträge bzw. Videoausschnitte aus den Aufführungen, wurden zu einer Dokumentation des jeweiligen Festspieljahres zusammengeschnitten, anschließend vom ORF bzw. 3 Sat gesendet und als DVD zum Verkauf angeboten.⁹⁴

Der Workshop wurde immer in die Nähe der Premierentermine gelegt, um wirklich so viele Leading-Team-Mitglieder wie möglich dabei zu haben. Während der Endprobenphase wurde intensiv über Stoff, Inhalt und Interpretation diskutiert. David Pountney hat als Regisseur von *Fidelio* im zweiten Aufführungsjahr 1996 sogar eine Szene verändert, weil ihn die Argumente in den Diskussionen des Workshops so beeindruckt und überzeugt haben.⁹⁵

⁹² Vgl. Khittl, „Ästhetischer Reingewinn“, S. 175-180; vgl. Wopmann im Interview mit Köck; vgl. Wopmann, „Bühnentypen und Spielplandramaturgie der Bregenzer Festspiele“, S. 117-121.

⁹³ Vgl. Peter Dusek „Workshop in der Werkstatt“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter 2003, S. 317; vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

⁹⁴ Wopmann im Interview mit Köck.

⁹⁵ Vgl. Dusek, „Workshop in der Werkstatt“, S. 317.

1996 wurde der Workshop mit der Jugendschiene der Bregenzer Festspiele verbunden, um Jugendlichen und Studenten auch die Möglichkeit zu geben, mit Künstlern und Wissenschaftlern in Kontakt zu treten und sich mit dem Werk auf einer wissenschaftlichen Ebene auseinander zu setzen, was von jungen Menschen aus der näheren und fernen Umgebung mit Begeisterung aufgenommen wurde. Diese Idee war der Beginn eines modernen und anspruchsvollen Festspielprogramms auch für ein junges Publikum.⁹⁶

Als Alfred Wopmann die Bregenzer Festspiele verließ, wurde der Workshop von der damaligen Leiterin des künstlerischen Betriebsbüros, Eva Kleinitz, übernommen und in *Bregenzer Frequenzen* umgetauft. Inhaltlich war diese Reihe dem Opernworkshop sehr ähnlich: Es gab ein Symposium zu den Themen der Oper auf der Seebühne sowie der Oper im Festspielhaus. Die 2004 erstmals stattgefundenen *Bregenzer Frequenzen* standen ebenso wie das Gesamtprogramm im Zeichen Kurt Weills. Experten aus dem In- und Ausland trafen sich, um mit einem interessierten Publikum in Kontakt zu treten. Es fanden Diskussionsrunden, Vorträge und Publikumsgespräche mit den beteiligten Künstlern statt. Auch ein exklusives Kammerkonzert mit dem Titel *Unsung Weill* war im Programm. Mit diesem Symposium wollte man nicht nur auf Weills Werke, sondern auch auf sein Leben, sein Schaffen und das Entstehen seiner Werke aufmerksam machen. Das Symposium fand insgesamt drei Mal statt, von 2004 bis 2006. Nachdem Kleinitz im Herbst 2006 nach Brüssel wechselte, wurden die *Bregenzer Frequenzen* nicht mehr weiter veranstaltet.⁹⁷

2.2.6 Die Eröffnung einer Proben- und Werkstattbühne

1996 begann man damit, die Jugendarbeit der Bregenzer Festspiele auszubauen. Darauf möchte ich aber im Kapitel 3 *Das Jugendprogramm crossculture* näher eingehen.

1998 wurde die neue Werkstattbühne eröffnet. Dieser multifunktionale Raum markierte eine neue künstlerische Dimension der Bregenzer Festspiele. Einerseits sollte sie den Premierentermin der Seeaufführung garantieren, da man im Falle von Regen nun auch endlich in einer ähnlich großen Dimension innen proben konnte. Andererseits diente dieser große Quader als Erweiterung der künstlerischen Programmierung in Hinsicht auf die zeitgenössische Moderne. Dazu gehört auch das Seestudio, ein kleiner Veranstaltungssaal mit Blick zum See, das Seefoyer, eine große Lagerhalle und zwei Geschoße als Überbau mit Garderoben, Kleinwerkstätten und Übungsräumen.⁹⁸ In Zuge des Umbaus wurden auch die Sitzreihen der Seetribüne nach Osten um zwei Fünftel ausgebaut.

⁹⁶ Vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

⁹⁷ Vgl. E-Mails vom 22.-27.10.2011 zwischen Babette Karner und Jana-Kristina Köck; vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

⁹⁸ Mehr dazu steht in Kapitel 4 *Die zeitgenössische Reihe Kunst aus der Zeit*.

Somit bietet die Seetribüne seither Platz für 6.800 Besucher. Alfred Wopmann nennt die Bregenzer Festspiele ein Gesamtkunstwerk, welches seit der Eröffnung der Werkstattbühne seine Berechtigung und Anerkennung gefunden hat. Des Weiteren betont er:

Das, was diese Architektur auszeichnet, ist das Unikat der organischen Verbindung der Freilichtseebühne mit der Guckkastenbühne Festspielhaus und der multifunktionalen Werkstattbühne. Von diesen spezifischen und unterschiedlichen Theaterräumen leitet sich das unverwechselbare Programm der Bregenzer Festspiele ab, inhaltlich und stilistisch.⁹⁹

Die drei verschiedenen Bühnen ermöglichen den Bregenzer Festspielen nun eine einzigartige Programmierung: Die Seebühne steht für den überhöhten Darstellungsstil und wird hauptsächlich mit populären Werken bespielt, die repräsentative Guckkastenbühne im Festspielhaus präsentiert Opern und Musiktheater. Je nach Dramaturgie werden Raritäten, Erst- und Uraufführungen dargeboten. Die multifunktionale Werkstattbühne soll seit 1998 als Experimentalbühne und Gegenort fungieren und alles auf diesen speziellen Ort Anwendbare vereinen können. Der Raum kann je nach Bedarf verkleinert werden, besitzt eine individuell veränderbare Tribüne, welche nach Belieben auf- oder komplett abgebaut werden kann. Das Seefoyer und das Seestudio dienen neben der Funktion als Proberäume auch als Veranstaltungsräume für kleinere Theateraufführungen, diverse Konzerte, wie zum Beispiel Kammermusik, zeitgenössische Musik, etc.¹⁰⁰

2.2.7 Das Ende einer Ära

Alfred Wopmann übergab die künstlerische Leitung 2003 an David Pountney, doch bis dahin sind noch einige Höhepunkte zu nennen. Mit dem britischen Team Richard Jones und Antony McDonald und deren Inszenierungen von *Ein Maskenball* 1999/2000 und *La Bohème* 2001/02 konnte die eindrucksvolle Ära Pountney-Lazaridis erfolgreich fortgesetzt werden. McDonalds Bühnenbild zu *Ein Maskenball* war ein riesiges Skelett mit einem Buch in der Hand, das Buch des Lebens von Gustav III. Dieser Skulptur, welche den Tod repräsentierte, stand eine Krone als Symbol der Macht gegenüber. Die Bilder dieser szenischen Umsetzung gingen nach der Premiere in der Fachpresse um die Welt. Zeitgleich wird auf der Bühne im Festspielhaus die Urfassung, die sogenannte Londoner Fassung, der *Griechischen Passion* von Boleslav Martinu uraufgeführt. Das Stück wurde von David Pountney und Stefanos Lazaridis in einer Koproduktion mit dem Royal Opera House inszeniert. Die letzte See-Inszenierung unter Alfred Wopmann war 2003 Leonard

⁹⁹ Wopmann im Interview mit Köck.

¹⁰⁰ Vgl. Wopmann im Interview mit Köck; vgl. Wopmann, „Bühnentypen und Spielplandramaturgie der Bregenzer Festspiele“, S. 117-121.

Bernsteins Musical *West Side Story*. Das Musical galt als Rekordproduktion, denn bis dahin gab es noch nie so viele Aufführungen und Zuseher:

Das Stück wurde allein in der ersten Saison 28-mal aufgeführt. Die Kulisse zeigte einen wankenden Wolkenkratzer, welcher in Zusammenhang mit dem Einbrechen der Finanzmärkte stand. Fälschlicherweise wurde dieser oft als Symbol des 2001 eingestürzten World Trade Centers umgedeutet, was Alfred Wopmann heftig dementierte.¹⁰¹

Alfred Wopmann war 20 Jahre lang künstlerischer Leiter der Bregenzer Festspiele und hat in dieser langen Zeit – sicherlich nicht nur aus meiner Sicht – die Unternehmensstruktur sowie die künstlerische Programmierung des Festivals in großem Maß beeinflusst und nachhaltig geprägt.

2.3 Die Erweiterungen des neuen Intendanten David Pountney

Mit dem Ende der Saison 2003 erfolgte die Verabschiedung von Alfred Wopmann und die Übergabe an den nächsten – laut Wopmann – „Förster im Walde“,¹⁰² David Pountney.

2.3.1 Kontinuität und Innovation

Ernsthafte, interessante Ideen in einem populären Format zu präsentieren, das ist es, was die Bregenzer Festspiele zu einem so einzigartigen Festival gemacht hat. Diesen Weg weiterzugehen und zu vertiefen war und ist mein erklärtes Ziel¹⁰³,

meint David Pountney zu Beginn seiner ersten Saison. Durch zahlreiche Inszenierungen bei den Bregenzer Festspielen seit dem *Fliegenden Holländer* 1989 ist Pountney keineswegs ein Neuling in Bregenz. Ganz im Gegenteil: Aufgrund seines herausragenden Inszenierungsstils, ergänzt durch die einzigartige Arbeit des Bühnenbildners Stefanos Lazaridis, hat Pountney die Bregenzer Dramaturgie entscheidend mitgeprägt. Somit waren ihm die Organisationsstruktur sowie die Programmierung der Bregenzer Festspiele durchaus vertraut.

Die erste Saison unter David Pountney stand für ihn unter dem Motto ‚Kontinuität und Innovation‘. Das Grundmuster bzw. die Tradition der Bregenzer Festspiele sollte dabei erhalten bleiben, wie der Zweijahresrhythmus am See oder die Opernraritäten im Haus. Neu hingegen waren Pountneys eingeführte Schwerpunkte für das gesamte Festival.

¹⁰¹ Vgl. Wopmann im Interview mit Köck; vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

¹⁰² Wopmann im Interview mit Köck.

¹⁰³ David Pountney in <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

Jede Saison steht unter einer bestimmten Thematik oder konzentriert sich auf einen Komponisten. Somit wurde Innovation auf der Basis von Kontinuität aufgebaut.¹⁰⁴

2.3.2 Themenschwerpunkte und Symposien

Wie im vorigen Kapitel erwähnt, führte David Pountney mit Beginn seiner Intendanz 2004 so genannte Schwerpunkte für das gesamte Festival ein. Das Festspielprogramm soll dadurch näher zusammenrücken und ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Programmpunkten entstehen. Natürlich gab es auch schon vorher gebündelte Themen im Festspielprogramm, aber nicht in dieser Form. „Man hat einfach eine Oper von Zandonai gespielt, und aus. Aber nicht über Zandonai oder rund um Zandonai, oder Reflexionen um Zandonai, sondern nur eine Oper, Punkt.“¹⁰⁵ Pountney begann mit dem ersten Schwerpunkt über Kurt Weill, die Raritätenpflege auszubauen. So wurden im Festspielhaus seine selten gespielten Kurzopern *Der Protagonist* und *Royal Palace* sowie im Kornmarkttheater seine Operette *Der Kuhhandel* aufgeführt. Auch in den Orchesterkonzerten war er mit Stücken wie *Die sieben Todsünden* und seinem *Berliner Requiem* vertreten. In der Reihe für Zeitgenössisches *Kunst aus der Zeit* wird Weills Ballettpantomime *Die Zaubernacht* in der Werkstattbühne aufgeführt. Auf die Frage, warum sich Pountney in seinem ersten Jahr für Weill entschieden hatte, antwortete er:

Weil Weill ideal die Identität von Bregenz widerspiegelt. Bei ihm gab es auch keinen Unterschied zwischen Avantgarde und Populärem. So halten wir es auch in Bregenz. Das Publikum hat es verdient, als denkende Menschen behandelt zu werden.¹⁰⁶

Damit betont Pountney erneut sein Anliegen, durch seine Arbeit möglichst viele Menschen aus unterschiedlichen Gesellschaftsklassen zu erreichen. In Bregenz kann man seiner Meinung nach ein breites Publikum mit innovativen Ideen konfrontieren, ohne dass man dabei Kompromisse eingehen muss. Man kann hier Theater und vor allem Oper für alle bieten. Die Besucher in Bregenz sollen außerhalb des gängigen Kulturbetriebes ein Abenteuer erleben, das sie bereichert, so Pountney.¹⁰⁷ Diese Erneuerungen seit 2004 führten dazu, dass man jedes Wochenende eine Premiere feiert. Nach der Eröffnung am See und im Festspielhaus ist es noch lange nicht vorbei. Da die Bregenzer

¹⁰⁴ Vgl. Pountney im Interview mit Köck; vgl. Derek Weber, „Kunst für die Massen“, *Festspielmagazin*, Bregenz, 2004, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

¹⁰⁵ Pountney im Interview mit Köck.

¹⁰⁶ David Pountney im Interview mit G. Korentschnig, „Die Leute zu einer großen Kulturparty zusammenbringen. Intendant David Pountney im Interview“, 2004, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

¹⁰⁷ Vgl. David Pountney, „Konzepte für Bregenz“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S. 328-329, hier S. 328.

Festspiele eine Vielfalt an unterschiedlichen Programmschienen anbieten, gibt es jede Woche etwas Neues zu erwarten. Man möchte dadurch „[...] die Festspiele bis zum Ende lebendig halten, die Leute zu einer großen Kulturparty zusammenbringen.“¹⁰⁸

Weitere Schwerpunkte waren 2005 der dänische Komponist Carl Nielsen, 2006, in Anlehnung an das Mozartjahr, das Musikland Österreich, 2007 Benjamin Britten, 2008 Ernst Krenek und 2009 Karol Szymanowski. Der bisherige Höhepunkt dieser gebündelten Themenkomplexe war 2010 der Schwerpunkt über Mieczyslaw Weinberg. Mit einem dreitägigen Symposium und 23 gespielten Werken von Weinberg ist den Festspielen eine umfassende Retrospektive über diesen Komponisten gelungen. Das Symposium startete am ersten Tag mit Weinbergs Oper *Die Passagierin* und der Operette *Das Portrait* sowie den jeweiligen Einführungsvorträgen dazu. Am zweiten Tag besuchte man eine Orchestermatinee der Wiener Symphoniker, gefolgt von einem Publikumsgespräch mit Mitwirkenden der Oper *Die Passagierin* und Zofia Posmysz, einer Überlebenden des KZ Auschwitz und Autorin des Romans, auf dem die Oper basiert. Am Abend stand ein Konzertbesuch des Gastorchesters MusicAeterna der Oper Novosibirsk auf dem Programm. Der letzte Tag beinhaltete ein zweiteiliges Weinberg-Seminar, unterbrochen von zwei Kammerkonzerten mit dem Quatour Danel. Das Symposium wurde am letzten Abend mit einem weiteren Konzert von MusicAeterna abgeschlossen.¹⁰⁹

Die Thematik ‚Schöpfung‘ 2011 sollte ein Zeichen dafür sein, dass die Bregenzer Festspiele für die nächsten drei Saisonen von den Raritäten im Festspielhaus weggehen in Richtung Auftragswerke.¹¹⁰ Den Beginn machte 2011 die britische Komponistin Judith Weir. Im Festspielhaus wurde ihre Oper *Achterbahn* in Koproduktion mit dem Royal Opera House Covent Garden uraufgeführt. Des Weiteren war ihre satirische Oper *Der blonde Eckbert* im Kornmarkttheater zu sehen. Weitere Werke von Weir wurden in den Orchesterkonzerten sowie den Kammerkonzerten gespielt. Die Saison 2012 wird dem Hamburger Detlev Glanert gewidmet sein. Im Festspielhaus ist seine Oper *Solaris* und im Kornmarkttheater *Nijinskys Tagebuch* zu sehen. Auch in den Orchesterkonzerten wird Glanert vertreten sein.¹¹¹

2.3.3 Packages

„Das Programmatische ist in Bregenz nicht vom Pragmatischen, die Dramaturgie ist von der möglichst perfekten Organisation nicht zu trennen. So verfielen wir im Team auf die

¹⁰⁸ Pountney im Interview mit Korentschnig.

¹⁰⁹ Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>; vgl. Dorothee Schaeffer, „Cross Culture“ – Neukonzeption der Kinder- und Jugendarbeit bei den Bregenzer Festspielen, Dipl., Univ. Hildesheim 2006, S. 12f; vgl. Pountney im Interview mit Köck.

¹¹⁰ Mehr dazu in Kapitel 2.3.7 Auftragswerke.

¹¹¹ Vgl. Pountney im Interview mit Köck; vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

Idee der Kartenpakete.“¹¹² Pountney entwickelte mit seinem Team so genannte Packages, um als Besucher innerhalb von ein paar Tagen so viele Veranstaltungen wie möglich besuchen zu können. Er beschreibt dies wie einen Picknickkorb, in dem er auf bestimmte Interessen und Bedürfnisse abgestimmte Menüs anbieten will. Die einzelnen Gänge, damit sind die Aufführungen gemeint, sind dabei frei wählbar. Das ist das Wichtige dabei: Die Besucher sollen sich selbst aussuchen können, welches Programm sie sich ansehen möchten. Die Buchungen dieser Pakete sind mit Preisermäßigungen verbunden.¹¹³

2.3.4 Die Operette am Kornmarkt

Die Operette ist in Bregenz eigentlich nicht neu. Jahrzehntelang wurden speziell in den Anfangsjahren des Festivals auf der Seebühne zahlreiche Operetten aufgeführt. Alfred Wopmann machte dem ein jähes Ende, da er dieses Genre bei den Bregenzer Festspielen zu seiner Zeit für unpassend hielt. Pountney gibt Wopmann dabei teilweise Recht. Auch für ihn ist die Seebühne der falsche Ort, um Operetten zu inszenieren. Dafür entdeckte er das Kornmarkttheater als eine ideale Aufführungsstätte. Für Pountney ist die Miteinbeziehung der Operette besonders wichtig. Seiner Meinung nach wird dieses Genre zu oft unterschätzt und mit Routine behandelt. Für ihn ist eine Kultur, die nicht lacht, unmenschlich, denn die Welt ist manchmal so absurd und so traurig, dass man nur darüber lachen kann.¹¹⁴ Den Auftakt machte 2004 Weills *Der Kuhhandel*, wobei Pountney selbst Regie führte. Es folgten Strauss *Der lustige Krieg* 2005, Offenbachs *Blaubart* 2006 bis hin zu Weinbergs schon erwähneter satirischen Oper *Das Portrait* 2010. Im Sommer 2011 entschied man sich anlässlich des Weir-Schwerpunktes für deren Kammeroper *Der blonde Eckbert*.¹¹⁵

2.3.5 Das Spiel auf dem Schnee

Um im Winter schon einmal einen Vorgeschmack für den Sommer zu bekommen, präsentieren die Bregenzer Festspiele seit 2004 Ausschnitte aus der Oper, die in der kommenden Saison auf der Seebühne gezeigt werden, in Lech am Arlberg. Die ersten fünf Jahre fand das Spiel auf dem Schnee an der Schlegelkopf-Talstation statt. Seit 2009 wird die einzigartige Bühne aus Schnee und Eis am Schloßkopfplatz zwischen tief verschneitem Wald und hohen Bergen errichtet. Für die Aufführung *Aida – Liebestod in Lech* im Jahr 2009 zum Beispiel wurden rund 1.600 Kubikmeter Schnee allein für die

¹¹² Pountney, „Konzepte für Bregenz“, S. 328.

¹¹³ Vgl. Pountney, „Konzepte für Bregenz“, S. 328-329; vgl. Pountney im Interview mit Köck.

¹¹⁴ Vgl. Schaeffer, „Cross Culture“, S. 10f; vgl. Pountney im Interview mit Korentschnig.

¹¹⁵ Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

Zuschauertribüne aufgeschüttet. Das Bühnenbild bestand aus einer Pyramide aus Eis und Schnee. Im Inneren des Grabmals befand sich ein handbetriebener Lift, um Amneris für ihren Auftritt auf die Spitze der Pyramide zu hieven. Trotz Minusgraden bis teilweise 25 unter null finden sich jedes Jahr Tausende begeisterte Zuseher bei freiem Eintritt in Lech ein. Nebenbei besteht auch die Möglichkeit, Karten für die kommende Saison zu gewinnen.¹¹⁶

2.3.6 Filmwoche

Eine verhältnismäßig neue Reihe im Programm der Bregenzer Festspiele ist seit 2010 die Filmwoche. Entstanden ist diese eigentlich durch den fragmentarischen Film *Die Passagierin* (Polen 1963, Regie: Andrzej Munk/Witold Lesiewicz) und sollte ursprünglich gar kein neuer Programmpunkt werden. Zu Beginn wollte man den Film zeigen, weil er auf demselben Roman basiert wie die Oper. Da die Bregenzer Festspiele gerne Kooperationen mit Veranstaltern in der Region eingehen, sahen sie hier eine Möglichkeit, mit dem Filmforum Bregenz zusammen zu arbeiten. Daraus entstand die Idee, noch weitere passende Filme zu präsentieren. Schlussendlich wurde eine Filmwoche im Metro Kino Bregenz daraus. An fünf Tagen wurden neben *Die Passagierin* noch *Das Ende unserer Welt* (Polen 1964, Regie: Wanda Jakubowska), *Die Kraniche ziehen* (Sowjetunion 1957, Regie: Mikheil Kalatozishvili), *Vater* (Ungarn 1966, Regie: Istvan Szábo) sowie *Transport aus dem Paradies* (CSSR 1962, Regie: Zbenek Brynych) gezeigt. Da die Idee erst relativ spät eine konkrete Form bekam, lief die Filmwoche während der Probenzeit Ende Juni 2010. Einerseits hatten die Künstler somit die Möglichkeit, selbst zu diesen Filmvorführungen zu gehen, weil sie schon in der Stadt waren. Andererseits waren viele durch die Abendproben am See verhindert, und auch die Mitarbeiter der Festspiele hatten kaum die Zeit dazu hinzugehen.¹¹⁷

Da es zur Oper *Solaris* im Sommer 2012 ebenfalls drei Verfilmungen gibt, wollte David Pountney auch in dieser Saison eine Filmwoche zusammenstellen. Dann musste man aber für 2011 ebenso eine Filmwoche anbieten, um das Momentum zu bewahren, so Susanne Schmidt. „Wenn man immer wieder etwas Neues anfängt und dann wieder stoppt, verwirrt man das Publikum.“¹¹⁸ Somit beschloss man, 2011 passend zur Oper am See *André Chénier* eine Filmwoche über die Französische Revolution zu zeigen. Anfangs wollte man vor dem Hauptfilm jeweils einen Stummfilm abspielen, welcher die Ge-

¹¹⁶ Vgl. Axel Renner/Katrin Neef, „Spiel auf dem Schnee. Sonderausgabe Februar 2009“, *Extrablatt der Bregenzer Festspiele*, 06.02.2009; vgl. Presseaussendung der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 15.01.2009.

¹¹⁷ Vgl. Susanne Schmidt im Interview mit Jana-Kristina Köck, Bregenz, 27.04.2011; vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

¹¹⁸ Schmidt im Interview mit Köck.

schichte von *André Chénier* behandelt. Doch da die Rechte dazu nicht freigegeben wurden, wählte man die drei Filme *Marie Antoinette* (USA 2006, Regie: Sofia Coppola), *La Nuit de Varennes* (Frankreich/Italien 1982, Regie: Ettore Scola) und *Danton* (Deutschland 1930/31, Regie: Hans Behrendt) aus. In diesem Jahr fand die Filmwoche Mitte Mai statt, was den Mitarbeitern der Bregenzer Festspiele ermöglichte, diese noch vor der Festspielsaison zu besuchen. Außerdem sehen die Organisatoren des Festivals die Filmwoche als gute Werbung und Erinnerung, dass die Festspielzeit bald beginnt. Im Sommer 2012 sind wie schon erwähnt passende Filme zur Oper *Solaris* geplant. Das tatsächliche Programm steht aber bis dato noch nicht fest. Auch ob die Filmreihe im Jahr 2013 noch weiter bestehen bleibt, wird erst in der konkreten Planungsphase für die Saison 2013 entschieden.¹¹⁹

2.3.7 Auftragswerke

Für die Oper im Festspielhaus wurden für die Saisons 2011, 2012 und 2013 Auftragswerke vergeben, welche im jeweiligen Jahr im Festspielhaus uraufgeführt werden. In den letzten Jahren hat man das Publikum mit der Oper im Festspielhaus an Komponisten und deren Werke herangeführt, welche man bisher kaum oder gar nicht kannte. „Der Schritt in Richtung Auftragswerk ist daher für mich eine völlig logische Entwicklung“,¹²⁰ so David Pountney. Als die Aufträge vergeben wurden, haben die Bregenzer Festspiele mit den Komponisten ganz klar abgegrenzt, was sie gerne haben möchten und was nicht. Man wollte, dass eine Geschichte mit einer konkreten Handlung erzählt wird. Nichts Abstraktes, keine Experimente, nichts Hyperintellektuelles. Man soll in die Oper gehen und die Handlung verstehen und nachvollziehen können. Deswegen wurden Stücke ausgewählt, die man kennt, gut etablierte Romane, Novellen und Märchen. Die Vorlagen wurden in den Gesprächen mit den jeweiligen Komponisten ausgewählt. Konkrete Ideen dazu entwickelte man schon 2008. Damals entstand der Wunsch, in den letzten drei Jahren der Intendanz von David Pountney jeweils ein neues Werk pro Jahr als Hausoper zu produzieren. Wichtig sei dabei abzugrenzen, dass diese Auftragswerke nicht in die Schiene *Kunst aus der Zeit* gehören. Immerhin eignet sich neue Musik auch für den Mainstream-Bereich. Bis 2010 hatte man nur Auftragswerke für die zeitgenössische Schiene der Bregenzer Festspiele vergeben, für die Oper im Festspielhaus ist dies

¹¹⁹ Vgl. Schmidt im Interview mit Köck; vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

¹²⁰ David Pountney, zitiert in Bayerischer Rundfunk, „Bregenzer Festspiele. Neues Konzept für das Publikum von morgen“, *br-online*, <http://www.br-online.de/br-klassik/pontney-bregenzer-festspiele-konzept-ID1267024997015.xml>, 26.10.2010; (24.02.2010).

eine komplett neue Entwicklung. Beim Intendanten-Workshop¹²¹ 2008 wurde mehrmals erwähnt, wie wichtig es sei, die jeweiligen Komponisten schon in der Saison davor in das Festspielprogramm einzugliedern und dadurch vorzustellen. Judith Weir war zu der Zeit sehr erfolgreich und hat durch ihre besondere Art, Geschichten zu erzählen, die Organisatoren der Bregenzer Festspiele überzeugt. Im Protokoll wurde sogar ausdrücklich festgehalten, „[...] Judith muss ‚unsere‘ Komponistin werden“.¹²² Damit ist eine Verbindung bzw. eine Identifikation von Judith Weir mit den Bregenzer Festspielen und vor allem mit dem Festspielpublikum gemeint. Die beiden Komponisten Detlev Glanert und H.K. Gruber und deren Sujets für 2012/13 standen zu diesem Zeitpunkt auch schon fest.¹²³

Im Workshop 2009 wurde das Thema Identifikation erneut aufgegriffen. Die Zuseher sollen sich mit dem Komponisten identifizieren und sich bewusst werden, dass die Oper nur für die Bregenzer Festspiele und für sie, das Festspielpublikum, geschrieben wurde.¹²⁴ Deswegen stand der Auftakt im Sommer 2011 unter der Thematik ‚Schöpfung‘. Denn man erkennt im „[...] Akt der Schöpfung, dass wir nicht nur Ausgrabungen machen, sondern auch neue Werke kreieren, die wir als Bregenzer Festspiele ins Leben gerufen haben. Sie sind für unser Publikum geschrieben“,¹²⁵ betont Pountney. „Natürlich gehen wir damit ein gewisses Risiko ein. Es sind 1.600 Plätze und man hat natürlich gern ein gut gefülltes Haus. Wir wissen noch nicht, ob wir die Zuschauer anziehen können, oder ob die Leute Angst haben vor den Stücken“,¹²⁶ erwähnt Operndirektorin Susanne Schmidt. Dazu kommt, dass man schon ziemlich früh Sängerinnen und Sänger engagieren muss, ohne ihnen genau sagen zu können, was sie singen müssen, da die Musik sowie das Libretto erst erstellt werden müssen. Man kann ihnen nur annähernd erklären, worum es geht, und sie auf die literarischen Vorlagen verweisen. In diesem Fall müssen die Künstler den Organisatoren der Festspiele und den Komponisten vertrauen. Auf den Komponisten müssen sich auch die Auftraggeber selbst verlassen können. Zum Beispiel, dass das Orchester auch wirklich so bleibt, wie man es anfangs besprochen hat. Denn die Wiener Symphoniker müssen die Besetzung schon lange im Voraus disponieren. Um- oder Nachbesetzungen im Nachhinein sind sehr schwierig, oft mit hohen

¹²¹ Der jährlich im März stattfindende Intendanten-Workshop oder auch März-Workshop ist ein dreitägiges Meeting bestehend aus dem Intendanten, der Geschäftsleitung, dem künstlerischen Betriebsbüro sowie allen Abteilungsleitern. Jeder Teilnehmer kann im Vorfeld Themen einreichen, welche die Zukunft der Festspiele in Hinsicht auf Dramaturgie, Programm und Visionen betreffen. Diese werden anhand von Tagesordnungspunkten abgearbeitet und diskutiert. In den letzten Jahren fand dieses Meeting im Berggasthof Fritsch in Lochau statt, um von den Telefonen und vom Arbeitsalltag abgeschottet zu sein.

¹²² Protokoll Intendanten-Workshop 2008, 12.03.2008.

¹²³ Vgl. Protokoll Intendanten-Workshop 2008; vgl. Schmidt im Interview mit Köck.

¹²⁴ Vgl. Protokoll Intendanten-Workshop 2009, 26.03.2009.

¹²⁵ Pountney im Interview mit Köck.

¹²⁶ Schmidt im Interview mit Köck.

Kosten verbunden oder durch den Einsatz der Musiker bei vielen anderen Produktionen des Festivals schlicht und einfach nicht möglich. Eine weitere große Veränderung in der Arbeitsweise für die sonst recht erfahrenen Festspielverantwortlichen ist, dass hier nicht nur mehr mit Regisseuren und Dirigenten gearbeitet wird, sondern auch noch mit Komponisten und Librettisten, welche auch beim Probenprozess anwesend sind.¹²⁷

2.4 Das Gesamtkonzept

2.4.1 Corporate Identity und die Bregenzer Dramaturgie

Wie wird die Funktion des Corporate Identity, welche von Alfred Wopmann in Kapitel 1.3.7 *Corporate Identity und Unternehmensphilosophie* beschrieben wurde, nun explizit für die Bregenzer Festspiele angewandt? Für Wopmann waren schon bei der Gründung folgende Faktoren von großer Bedeutung: die besondere Bodenseelandschaft, ein außergewöhnlicher Ort in der Bregenzer Bucht des Bodensees und eine außerordentliche Seebühne. Als Vorbilder für diese Idee nennt er die griechischen und römischen Freilicht-Arenen sowie das Wassertheater im Barock. Um diese Einzigartigkeit der Bregenzer Festspiele noch zu vervollkommen, wurde 1985 in *Die Zauberflöte* mit einer unverwechselbaren Dramaturgie und Bühnenästhetik die Bregenzer Dramaturgie entwickelt, welche auf einer speziellen Corporate Strategy basiert. Diese gibt Richtlinien vor, nach welchen die Stücke für die Seebühne ausgewählt werden, sowie Faktoren, wie diese individuell umgesetzt und inszeniert werden sollen. Wopmann kategorisiert diese Faktoren in spezifische Kategorien des Play-, Set-, Costume-, Light- und Sounddesign, welche ich kurz näher erläutern möchte.¹²⁸

Playdesign: Das Stück muss für jeden zugänglich und erfahrbar sein, sozusagen ein ‚Volksstück‘ mit archetypischen Rollenmustern, mit denen man sich identifizieren kann. Der dramatische Aufbau soll Spannung aufbauen, nicht zuletzt durch den ständigen Wechsel von Intim- zu Massenszenen. Das Stück soll Furcht und Mitleid auslösen, damit der Zuseher mitleiden und miterleben kann. Es war also alles andere als ein Zufall, dass die Bregenzer Dramaturgie 1985 mit der *Zauberflöte*, einem Welt- und Volkstheaterstück, ins Leben gerufen wurde.¹²⁹

Setdesign: Ein signifikantes Merkmal des Bühnenbildes auf der Seebühne ist ihre Überhöhung. Die Bilddimension soll gegenüber dem Guckkastentheater verdreifacht werden, die Kubatur sogar verfünffacht. Es muss ein Gegenbild zur Naturumgebung entstehen, um einen Kontrast zu schaffen, um in der Natur als reales Bild bestehen zu können und

¹²⁷ Vgl. Schmidt im Interview mit Köck.

¹²⁸ Vgl. Wopmann, „Corporate Identity“, S. 183f.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 184.

um eine optische Dramaturgie zu schaffen. Die Inszenierung soll auch bei denjenigen ankommen, welche keine Vorkenntnisse mitbringen, damit das Spiel auf dem See auch wirklich für jedermann zugänglich ist.¹³⁰ Eine weitere wichtige Aufgabe des Setdesign ist es, ein so genanntes inneres Bild zu schaffen. Da man durch das Fehlen eines Vorhanges die Kulisse nicht einfach zu neuen Schauplätzen verändern kann, muss das Bühnenbild für das gesamte Stück sinnhaft stehen. Wesentlich ist dabei das Spannungsverhältnis der meist bipolaren Kräfte, wie zum Beispiel in *Nabucco* einerseits die Tempelwand der Juden und andererseits die Palastwand Babylons, oder die Gegensätze Krone als Machtsymbol und das Skelett als Symbol des Todes in *Maskenball*.¹³¹

Costumedesign: Damit die Kostüme auch auf die große Entfernung bis in die letzten Reihen wirken, werden auch sie überhöht und stechen durch Signalcharakter und Farbsymbolik hervor. Dies wird mittels der Verwendung von speziellen Materialien, Farben und Formen erreicht.¹³²

Lightdesign: Das Licht spielt im Freilichttheater weniger die Rolle als Beleuchtungsträger, sondern muss vielmehr Lichträume schaffen. Es fungiert als Wahrnehmungsverstärker, um die Figur und das innere Bild zu akzentuieren. Handlungsvorgänge sollen durch diese überhöhte Lichtdramaturgie leichter lesbar werden, die Bedeutung der Bilder soll sich emotional auf das Publikum übertragen. Viele Lichteffekte werden sogar direkt in die Dekoration selbst eingebaut. Unerlässliche Voraussetzungen für die künstlerische Weiterentwicklung der Lichtdramaturgie sind die sich ständig modernisierende Technik sowie der Mut zum Experiment.¹³³

Sounddesign: Es ist natürlich klar, dass auf einer so großen Entfernung von Bühne und Zuschauerraum besonders die Klangwahrnehmung durch akustische Verstärkung überhöht werden muss. Wichtig dabei sind die optische und akustische Synchronität sowie die Erhaltung von originaler Klangqualität der Stimmen als auch der Instrumente. Der Chor wird in einen verstärkten, beim Orchester sitzenden Singchor und in einen auf der Bühne agierenden Szenenchor aufgeteilt, um die musikalische sowie szenische Qualität zu steigern.¹³⁴

All diese Elemente zusammen ergeben die einzigartige Bregenzer Dramaturgie, welche durch ihre Eigenständigkeit einen wesentlichen Teil zur Corporate Identity der Bregenzer Festspiele beiträgt. Wopmann zitiert im Interview den Journalisten Gerhard Kramer, wel-

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 184f.

¹³¹ Vgl. Alfred Wopmann, „Begriff und Ästhetik der visuellen Dramaturgie auf der Seebühne der Bregenzer Festspiele“, *Theater in der Natur – Alfred Wopmann im Gespräch mit Andrea Meuli*, Sammlung aus dem Privatbesitz von Alfred Wopmann, S.1.

¹³² Vgl. Wopmann, „Corporate Identity“, S. 185.

¹³³ Vgl. ebd., S. 186.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 186f.

cher in der *Presse* nach der Inszenierung des *Fliegenden Holländers* in Bregenz Folgendes schrieb:

Spätestens anlässlich dieser Neuinszenierung von Richard Wagners *Fliegendem Holländer* als Spiel auf dem See entpuppt sich das, was in den vergangenen Jahren bei den als sensationell empfundenen Savary-Inszenierungen als geniale Tat eines einzelnen verstanden werden konnte, rückblickend als Konzept einer neuen Bregenzer Dramaturgie. Als Variante des Regietheaters deutscher Prägung herrscht hier als einziges, durchaus legitimes Mittel, um im Zeitalter des Fernsehens von den Bildschirmen fortzulocken – das, was man frei nach Wagners Rheingold das Loge-Prinzip nennen könnte: ‚Mach vor Staunen mich stumm‘.¹³⁵

Zur Vervollständigung stehen diesem Konzept die besonderen Eigenschaften der Opernaufführungen im Festspielhaus gegenüber. Sie sollen als Kontrast zum populären Musiktheater auf der Seebühne durch Raritäten bestehen, welche oft durch gegenwärtige Zeitbezüge aktualisiert werden.¹³⁶ 1998 wurde die Werkstattbühne als Aufführungsort für zeitgenössische Kunst eröffnet. Durch diese drei Spielorte Seebühne, großer Saal im Festspielhaus und Werkstattbühne wird die Bregenzer Dramaturgie inhaltlich vollendet.¹³⁷ Als Bregenzer Dramaturgie werden somit nicht allein die Themen und Inhalte der Stücke bezeichnet, sondern ebenso die äußerlichen Umstände, wie die eben genannten Faktoren Licht-, Ton-, Kostüm- und Setdesign, welche dieses Konzept und die Idee des Playdesign erst umsetzen. Die Bregenzer Dramaturgie wird von einem neuen Stil und einer innovativen Erscheinungsform gekennzeichnet.

Auch das Zusammenspiel der unterschiedlichen Programmreihen ist ein Bestandteil der Bregenzer Dramaturgie. Wopmann vergleicht das notwendige Zusammenwirken sogar mit der berühmten Parabel des römischen Konsuls Menenius Agrippa, „vom Bauch und den Gliedern“¹³⁸. Die Parabel erklärt anhand des Gleichnisses vom Körper und seinen Gliedern, dass keiner ohne den anderen bestehen kann. Wopmann münzt dies auf die Wechselwirkung der Programme bei den Bregenzer Festspielen um. Durch ihre unterschiedlichen Inhalte und Konzepte ergänzen sich die verschiedenen Reihen und subsumieren sich zu einem einheitlichen Gesamtkonzept. Die oben genannten drei Spielorte fungieren als Säulen, von denen die besondere Dramaturgie getragen wird. „Seine Definition erfährt dieser Begriff seither aus der Trias seiner spezifischen Programme.“¹³⁹ So erklärt Alfred Wopmann die Symbiose der verschiedenen Programmreihen. Eng ver-

¹³⁵ Wopmann im Interview mit Köck.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 187f.

¹³⁷ Vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Ebd.

bunden ist die Bregenzer Dramaturgie auch mit einer einzigartigen Festspielstimmung, der Bregenzer Atmosphäre.

2.4.2 Bregenzer Atmosphäre

„Bei kaum einem anderen Fest-Spiel spielt das Wort Fest eine so bedeutende Rolle wie in Bregenz“¹⁴⁰, meint Wolfgang Reiter. Er zählt die Begriffe Stolz, Übermut und Ausgelassenheit zu den wichtigsten Elementen des Festes.¹⁴¹ Dass dies zweifellos auf die Festspiele in Bregenz zutrifft, lässt sich am besten von Alfred Wopmann selbst erklären. Für ihn haben sich die Bregenzer Festspiele als ein Theater ohne Schwelle etabliert. Das heißt, es gibt für die Besucher des Spiels auf dem See keinen Krawattenzwang und keine imperiale, einschüchternde Architektur. Im Vordergrund stehen die Natur sowie die innere Natur des Menschen, der sich in dieser lockeren Atmosphäre entspannen kann.¹⁴² Die Gastronomie trägt in der Festspielzeit einen wesentlichen Beitrag zu diesem besonderen Flair in der Stadt und speziell auf dem Vorplatz des Festspielhauses bei. Direkt an das Festspielhaus angebunden befindet sich das Festzelt Walch, das Restaurant buehnedrei und eine Außenbar sowie das Wirtshaus am See und eine Beach-Bar an der Seepromenade. Vom kulinarischen Angebot dieser Gaststätten angelockt, tummeln sich schon ab dem frühen Nachmittag viele Festspielbesucher auf dem Vorplatz, um sich die Wartezeit auf die Vorstellung zu verkürzen. An der Seepromenade entlang Richtung Stadtzentrum bis zum Hafen häufen sich Eisstände, Süßwarenverkäufer, Kunstwarenhändler, Musiker und andere Künstler, an denen Festspielbesucher, Urlauber und Einheimische vorbeiflanieren. Das Stadtzentrum ist zu Fuß binnen fünf Minuten erreichbar und kann mit einem großen Angebot an Restaurants, Bars und Gastgärten aufwarten. Natürlich bieten sich auch nach den Aufführungen rund um das Festspielhaus bzw. in der ganzen Stadt noch zahlreiche Möglichkeiten, den Abend bei einem Umtrunk ausklingen zu lassen. Festspielgäste, welche eines der vielen umliegenden Hotels am Bodensee wie zum Beispiel in Lindau bewohnen und ein Zimmer mit Festspielpaket gebucht haben, erwartet eine besondere Fahrt in die Festspielstadt. Sie werden mit einer eigenen Fähre vom Urlaubsort geradewegs nach Bregenz gebracht und kommen an einem ausschließlich für diese Fähren geschaffenen Anlegeplatz direkt an der Seebühne an. Allein die Nähe zur Bühne auf dieser Fahrt verspricht einen unvergesslichen Festspielabend. Vom selben Platz werden die Besucher nach der Vorstellung wieder über den See zurück in ihr Hotel gebracht. Mit Spezial-Paketen lockt auch das Hotel Mercure direkt am Vorplatz des Festspielhauses. Sogar Spielfreudige kommen bei

¹⁴⁰ Reiter, „Das Woodstock des Musiktheaters“, S. 181.

¹⁴¹ Vgl. Reiter, „Das Woodstock des Musiktheaters“, S. 181.

¹⁴² Vgl. Wopmann, „Corporate Identity“, S. 189.

einem Besuch in Bregenz auf ihre Kosten: Direkt am Festspielplatz steht ein Spielcasino der Casinos Austria.¹⁴³

Reiter nennt einen weiteren wichtigen Aspekt als Teil der Bregenzer Atmosphäre: das Gefühl der Zusammengehörigkeit. Die Seebühne mit seiner nicht überdachten Tribüne wurde laut Reiter als Kulturstadion für das Volk gebaut,¹⁴⁴ „das notfalls auch Wolkenbrüchen, Gewittern oder Platzregen trotz, mitunter – wie in Woodstock – gerade im kollektiven Erleiden beziehungsweise Meistern der widrigen Wetterbedingungen die besondere Erfahrung der Gemeinschaft genießt.“¹⁴⁵ Als Beispiel für dieses Gemeinschaftsgefühl erwähnt Alfred Wopmann nur zu gern die Generalprobe von *Nabucco* 1993. Das Publikum blieb während der Szene des Gefangenenchors sitzen, obwohl es in Strömen regnete:

[...] weil es etwas zum Ausharren veranlasste, das nicht nur stärker als der Regen war, sondern ganz im Gegenteil durch ihn noch verstärkt wurde: Das Wir-Gefühl, das Gefühl der Erlebnisgemeinschaft mit den Gefangenen. Dieser Hoffnung auf Freiheit, wollte das Publikum seine Gefolgschaft nicht versagen, wovon einzigartige TV-Bilder Zeugnis ablegen.¹⁴⁶

Wopmann ist somit überzeugt davon, dass durch die Bregenzer Atmosphäre ein ganz bestimmtes Gefühl von Gemeinschaft unter den Zusehern entsteht. Das Wetter spielt dabei eine größere Rolle, als man vielleicht denkt. Wie das eben genannte Beispiel beweist, entsteht unter den Zusehern bei Regen plötzlich ein Gemeinschaftsgefühl. Da in diesem Moment alle ‚im selben Boot sitzen‘, empfindet man eine Verbindung mit dem Rest des Publikums, was ich selbst schon miterleben konnte. Natürlich steht und fällt mit dem Wetter auch oft die Stimmung. Viele Sänger behaupten, dass sie es lieben, im Regen zu singen und auch die meisten Zuseher sind für schlechtes Wetter gewappnet und lassen sich von leichtem bis mittelschwerem Regen nicht aus der Ruhe bringen. Doch wenn der Regen stärker wird, ein kräftiger Wind dazu kommt und es auch noch blitzt und donnert, hat auch der standhafteste Zuseher bald kein Vergnügen mehr. Abgesehen davon, dass die Aufführung bei solchen Umständen von der Festspielleitung ausnahmslos abgebrochen wird. Bei einer Regenabsage unter 60 Minuten bekommen die Festspielgäste zwar ihr Geld zurück, doch viele Besucher kommen oft nur für einen oder zwei Tage nach Bregenz und haben meist nicht mehr die Möglichkeit, die Vorstellung an einem andern Termin zu sehen.

¹⁴³ Vgl. Reiter, „Das Woodstock des Musiktheaters“, S. 183.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 185.

¹⁴⁵ Ebd., S. 185.

¹⁴⁶ Alfred Wopmann, „Begriff und Ästhetik der visuellen Dramaturgie auf der Seebühne der Bregenzer Festspiele“, S. 2.

Geprägt wurden die Begriffe *Bregenzer Dramaturgie* sowie *Bregenzer Atmosphäre* 1989 von Gerhard Kramer in der Tageszeitung *Die Presse*.¹⁴⁷

2.4.3 Visionen und Leitsätze

Phantasie und Kreativität
Begeisterung und Leidenschaft
Wertschätzung und Vertrauen
Unternehmerisches Denken und Handeln
Innovation und Entwicklung¹⁴⁸

Das Festspielhaus Bregenz beinhaltet zwei Firmen unter einem Dach: die Bregenzer Festspiele GmbH und die Bregenzer Festspiel- und Kongresshaus GmbH. Hinsichtlich der jeweiligen Hauptsaisons sind diese beiden Firmen komplett unterschiedlich. Während die Bregenzer Festspiele im Sommer auf Hochtouren laufen, hat das Bregenzer Festspielhaus ein paar ruhigere Monate. Sobald die Festspiele zu Ende sind und die Mitarbeiter in eine etwas entspanntere Nach- bzw. Vorbereitungsphase gehen, beginnt für das Festspielhaus die Hochsaison. Außer den zusammen genutzten Räumlichkeiten haben die beiden Firmen aber noch etwas gemeinsam: ihre Visionen und Firmenleitsätze. In der Mappe über ihre „Visionen und Führungsleitsätze“ haben die beiden Unternehmen ihre gemeinsamen Werte und Ziele festgeschrieben.

Wir haben uns [...] vorgenommen, [...] zunächst aus der Tradition der beiden Betriebe heraus unsere Kernwerte, die wesentlichen und dauerhaften Grundsätze unserer Arbeit, festzuschreiben und auf dieser Tradition aufbauend eine Vorstellung davon zu entwickeln, welche neuen, großen Ziele wir in Zukunft erreichen wollen.¹⁴⁹

Die Bregenzer Festspiele haben es zu ihrer Mission gemacht, „durch große Kunst jedem Menschen für sich selbst und sein Leben etwas mit[zu]geben“, und „durch unverwechselbare Kunst und Atmosphäre ein breites Publikum [zu] begeistern“. ¹⁵⁰ Um diese Ziele auch zu erreichen, haben sie sich folgende drei Leitsätze zurechtgelegt:

- Höchster künstlerischer Anspruch an ein innovatives und einzigartiges Gesamtkunstwerk gepaart mit dem (Natur)-Erlebnis ergeben das unverwechselbare Gesamterlebnis
- Alle Produktionen sind emotional aufgeladen und diese Emotionen übertragen sich auf das Publikum

¹⁴⁷ Vgl. Wopmann, „Corporate Identity“, S. 189.

¹⁴⁸ „Visionen und Führungsleitsätze“, *Broschüre der Bregenzer Festspiele GmbH & Bregenzer Festspiel- und Kongresshaus GmbH*, Bregenz, März 2010, S. 4.

¹⁴⁹ „Visionen und Führungsleitsätze“, S. 2.

¹⁵⁰ Ebd., S. 5-6.

- Wir begeistern Besucher aus allen Gesellschaftskreisen, kulturinteressierte und solche die es noch werden, aus allen Regionen der Welt¹⁵¹

Der erste Leitsatz war schon zu Wopmanns Zeiten einer der wichtigsten. Die Verbindung von Natur und Kultur ist ein Grundgedanke, welcher einen wesentlichen Beitrag zur Bregenzer Dramaturgie bzw. zur Bregenzer Atmosphäre leistet. Auch der dritte Leitgedanke, dass man Besucher aus allen Gesellschaftskreisen erreichen möchte, unterscheidet die Bregenzer Festspiele seit Anbeginn von vielen anderen Hochkulturfestivals.

Abschließend haben die Festspiele noch weitere acht Leitgedanken für die Zukunft verfasst:

- Große Kunst für alle: Es wird eine künstlerische Sprache gesprochen, die jeder versteht. Jedermann ist willkommen. Die Programme auf höchstem künstlerischem Niveau sollen ein breites Publikum begeistern.
- Qualität – Innovation – Emotion: Diese drei Aspekte sind die Bausteine aller Programme, welche unverwechselbar und weltweit einzigartig sind. Die Bregenzer Festspiele sind offen für alle Kunstformen, erhalten und erweitern den künstlerischen Freiraum und legen Wert auf eine besondere Art der Vermittlung.
- Fest – Spiel: Es werden Räume für Träume geschaffen und ein Fest der Inspiration und Erregung gefeiert. Die Besucher werden zu Mitspielern.
- Kultur – Erlebnis: Die Programmmischung soll Jahr für Jahr überraschen und neue Kulturerlebnisse schaffen. Die Besucher sollen Vertrauen in die einzigartige Qualität der Programme gewinnen, über das Spiel auf dem See zu den anderen Programmen verführt werden und immer mehr das Gesamtprogramm besuchen.
- Natur – Erlebnis: In der Symbiose von Kunst und Natur entsteht eine besondere Festspielatmosphäre. Durch die Verbindung von Kunst und Natur wird ein neues Gesamterlebnis geschaffen, welches einen Festspielbesuch mit emotionalem Mehrwert verspricht.
- Weltfestspielort: Durch die internationale Ausstrahlung in alle Welt werden immer mehr internationale Gäste angesprochen und die Festspiele werden zum Anziehungspunkt für Besucher aus aller Welt.
- Festspiel – Stadt: Die Festspiele sind in der Region und in der Stadt stark verankert. In einem Austausch zwischen Künstlern, Besuchern und der Bevölkerung entsteht eine besondere Festspielatmosphäre. Die Stadt sowie die Umgebung sind stolz auf die Festspiele.
- Infrastruktur: Das Festspielgelände ist bequem und problemlos zu Fuß, mit Auto, Bahn und Schiff erreichbar. Die Hotelinfrastruktur ist der Qualität der Festspiele angemessen und der Besucher wird von der An- bis zur Abreise von den Festspielen umsorgt.¹⁵²

Ziel ist es, diese acht schon bestehenden Grundsätze weiterhin aufrecht zu erhalten und nach Möglichkeit auszubauen. Bei der Planung der jeweiligen Saisonen sollen diese Richtlinien beachtet und in die Gestaltung miteinbezogen werden.

¹⁵¹ Ebd., S. 6.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 7ff.

Mit diesen zuversichtlichen Leitgedanken sehen die Bregenzer Festspiele erwartungsvoll in eine vielversprechende Zukunft.

2.4.4 Gastspiele

Wie schon in Kapitel 1.1.4 *Gründungen in den 1990ern* erwähnt, sind Gastspiele sehr hilfreich, um der Bevölkerung Kulturen aus anderen Ländern näher zu bringen. Dadurch entstehen so genannte Netzwerke, welche die verschiedensten Festivals, Theaterinstitutionen und Kunstschaaffende zusammenbringen. 1946 wurde in Bregenz als erstes Schauspiel Aischylos *Die Sieben gegen Theben* in der Adaption von Max Mell von der Vorarlberger Landesbühne aufgeführt. 1949 spielte das Wiener Burgtheater als erstes Gasttheater in der Sparte Schauspiel Franz Grillparzers *Medea*.¹⁵³ Seither wird das Burgtheater alljährlich von den Bregenzer Festspielen eingeladen und kommt jede Saison mit zwei bis vier Produktionen an den Bodensee. In den ersten 20 Jahren hatten nur wenige andere Gasttheater die Möglichkeit bekommen, in Bregenz aufzutreten. Ausnahmen waren damals das Bayerische Staatsschauspiel München, welches 1952 mit Jean Baptiste Molières *Der Misanthrop* und erst wieder 1979 mit Molières *Tartuffe* nach Bregenz kam. 1971 spielte das Wiener Volkstheater *Die Unbekannte aus der Seine* von Ödön von Horváth sowie 1973 *Die Geschichte von Abaelard und Heloise* von Ronald Millar. Das Theater für Vorarlberg stand 1972 mit Alfred Bruggmanns *Don Juan oder der Herr, der zur Hölle fuhr*, 1973 mit Molières *Arzt wider Willen* und 1974 mit *Der rote Bräutigam* von Lotte Ingrisch und August Strindbergs *Fräulein Julie* auf der Bühne, um nur einige Beispiele zu nennen. Seit 1972 ist das Theater für Vorarlberg fast jährlich bei den Bregenzer Festspielen vertreten. 1975 war zum ersten Mal das Thalia Theater Hamburg mit Carlo Goldonis *Mirandolina* zu Gast. 1978 waren sie mit *Onkel Wanja* von Anton Tschechow zu sehen. 1978 begann die Zusammenarbeit mit dem Theater in der Josefstadt. Den Auftakt machten sie mit Ernst Lothars Adaption von Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* sowie 1979 mit Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*. 1987 kam das Ensemble des Schiller Theaters Berlin nach Bregenz, um Johann Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus* und Pavel Kohouts *Patt* aufzuführen. Seit Anfang der achtziger Jahre werden vermehrt verschiedene österreichische und deutsche Theater eingeladen. 1992 war das Slowenische Nationaltheater Maribor mit *Carmen Now* zu Gast. Damit begann die Zusammenarbeit mit Theaterhäusern auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes. In den letzten Jahren war das Deutsche Theater Berlin das vorrangige Gasttheater in Bregenz. Die Zusammenarbeit begann 1993 mit G. E. Lessings *Nathan der Weise*. Seit der Saison 2011 ist das Schauspielhaus Wien ebenso vertreten. Mit

¹⁵³ Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

Dennis Kellys *Waisen* feierten sie bei den Festspielen am Bodensee ihr Bregenz Debüt.¹⁵⁴

2.4.5 Koproduktionen und Kooperationen

Bevor ich näher auf die Vor- und Nachteile von Koproduktionen und Kooperationen eingehe, möchte ich die beiden Begriffe genauer erklären und voneinander differenzieren:

Die Kooperation ist eine Form der Zusammenarbeit, bei der die organisatorische und rechtliche Selbständigkeit der beteiligten Musiktheaterbetriebe gewahrt bleibt. Dadurch unterscheidet sie sich fundamental von der → Fusion. Die Kooperation kann sich vor allem auf die Bereiche des künstlerischen Angebots (z.B. durch → Koproduktion oder Inszenierungsaustausch), der Technik (z.B. durch Errichtung eines gemeinsamen Fundus oder eines Zentrallagers), der Personalwirtschaft (z.B. durch die Einrichtung eines gemeinsamen Balletts) oder der Verwaltungsleistungen (z.B. durch einen gemeinsamen Eintrittskartenverkauf) erstrecken. Die bedeutendste Form der Kooperation ist die → Koproduktion.¹⁵⁵

Eine Kooperation mehrerer Theaterinstitutionen für eine Inszenierung ist für die Finanzierung von großer Bedeutung. Durch geteilte Kosten sind größere Projekte finanzierbar bzw. kann die Qualität der Produktionen gesteigert werden, ohne dass für den Einzelnen die Kosten steigen. Als Nachteil stellt Hoegl die künstlerische Individualität in Frage; die Einzigartigkeit des Theaterstils der jeweiligen Häuser könnte verschwimmen. Doch seiner Meinung nach ist dieser Einwand nur in den seltensten Fällen nachvollziehbar, womit er diesen Vorwurf gleich wieder entkräftet.¹⁵⁶ Ein Theater kann kaum auf die Inszenierung einer Kooperation reduziert beurteilt werden. Wenn man den eigentlichen Stil einer Institution kennt, kann es sogar durchaus spannend sein, eine Kooperation zu sehen und gespannt zu erwarten, inwiefern der Einfluss des Kooperationspartners in die Umsetzung einfließt bzw. wessen Handschrift am besten zu erkennen ist etc.

Koproduktionen stellen die häufigste und wichtigste Form von → Kooperationen von Musiktheaterbetrieben dar. Damit Koproduktionen ihre Vorteile entfalten können, müssen sie von den Intendanten der beteiligten Musiktheaterbetriebe gewollt werden.¹⁵⁷

Einige der Vorteile von Kooperationen wurden schon genannt. Die spezifische Form einer Koproduktion hat genauso den Vorteil der Kostenteilung im Gegensatz zu Allein-

¹⁵⁴ Vgl. <http://www.bregenerfestspiele.com/de/chronik>.

¹⁵⁵ Clemens Hoegl, „Kooperation“, *Praxis Musiktheater. Ein Handbuch*, Hg. Arnold Jacobshagen, Laaber: Laaber 2002, S. 214-215, hier S. 214f.

¹⁵⁶ Vgl. Hoegl, „Kooperation“, S. 215.

¹⁵⁷ Clemens Hoegl, „Koproduktion“, *Praxis Musiktheater. Ein Handbuch*, Hg. Arnold Jacobshagen, Laaber: Laaber 2002, S. 215-217, hier S. 215.

produktionen. Wichtig ist dabei jedoch eine sehr detaillierte Vorausplanung und Kostenaufstellung, um später unerwünschte Überraschungen zu vermeiden. Sonst kann es passieren, dass durch die Koproduktion mehr Kosten entstehen als durch allein produzierte Inszenierungen. Miteinbezogen werden müssen Kosten für den Transport der Kostüme und Ausstattung, Umbau- und Anpassungsarbeiten für die Bühne, eventuell zusätzliche Proben etc.¹⁵⁸ Pountney sieht den Sinn von Koproduktionen woanders. Seiner Meinung nach zahlen sich Koproduktionen finanziell nicht aus, da die Zusatzkosten durch die Kontakte mit unterschiedlichen Opernhäusern oder anderen Institutionen sehr hoch sind. In Bregenz lebt die (meist koproduzierte) Hausoper vom Erfolg der Oper am See, sie wird dadurch mitfinanziert. Für Pountney gibt es aber keine andere Alternative. Für ihn sind Koproduktionen nicht nur kulturpolitisch wichtig, sondern sie sind auch ein Symbol dafür, dass man auf der Welt nicht allein ist und nicht für sich selbst produziert.¹⁵⁹

Als einen Hinderungsgrund für Koproduktionen nennt Hoegl das verminderte Medieninteresse an nachproduzierten Premieren. In Fachzeitschriften werden nachproduzierte Premieren meist kaum beachtet, doch in lokalen Zeitungen wird die jeweilige Produktion meist trotzdem groß beworben. Auch das Publikum lässt sich davon nicht abhalten. Immerhin haben die Bewohner des zweitbespielten Ortes und der Umgebung die Erstaufführung am erstbespielten Ort zum Großteil noch nicht gesehen.¹⁶⁰ Wie am Ende von Kapitel 1.4 *Die Struktur eines Festivals und einer ganzjährigen Institution im Vergleich* schon erwähnt, hat meines Erachtens die zweite präsentierende Institution keinen Nachteil. Als passendes Beispiel dazu möchte ich David Pountneys Inszenierung *Die Passagierin* in Bregenz im Sommer 2010 nennen. Das Stück ist eine Koproduktion mit dem Wielki Teatr Warschau, der English National Opera London, dem Teatro Real Madrid und den Bregenzer Festspielen. Die Premiere im Juni 2010 in Bregenz war ein voller Erfolg und die positiven Kritiken kamen u. a. von weltweiten Fachzeitschriften. Über ein Jahr später, Ende September bis Ende Oktober 2011, wurde *Die Passagierin* acht Mal an der ENO aufgeführt und war in der Presse wieder durchaus vertreten; wenn auch diesmal mit unterschiedlichen Kritiken.

Eine der ersten Koproduktionen der Bregenzer Festspiele war die Oper *La Damnation de Faust* von Hector Berlioz im Festspielhaus 1992. Koproduktionspartner war die Nederlandse Opera Amsterdam. 1993 koproduzierte man das Schauspiel *Dreck* von Robert Schneider mit dem Volkstheater Wien und den Wiener Festwochen. Die aktuellste Hausoper ist ebenso eine Koproduktion: Judith Weirs *Achterbahn* aus der Saison 2011

¹⁵⁸ Vgl. Hoegl, „Koproduktion“, S. 215f.

¹⁵⁹ Vgl. Pountney, „Konzepte für Bregenz“, S. 328f.

¹⁶⁰ Vgl. Hoegl, „Koproduktion“, S. 216.

wurde mit dem Royal Opera House Covent Garden koproduziert, wo sie unter dem englischen Titel *Miss Fortune* im März 2012 aufgeführt wird.¹⁶¹ Speziell in der zeitgenössischen Schiene *Kunst aus der Zeit* sowie im Jugendprogramm *crossculture* wird viel koproduziert. Näheres dazu steht in den jeweiligen Kapiteln.

2.5 Das aktuelle Programmangebot am Beispiel der Saisonen 2010 – 2012

Derzeit bieten die Bregenzer Festspiele ihrem Publikum ein vielfältiges Angebot an Veranstaltungen und Programmreihen an: das Spiel auf dem See, Oper im Festspielhaus, Orchesterkonzerte, Theater am Kornmarkt, Schauspiel, *crossculture*, *Kunst aus der Zeit* und *Musik & Poesie*.

Der mit Abstand bekannteste, aufwändigste und für die Werbung prägendste Programmpunkt ist das Spiel auf dem See. Im Jahr 2011 wurde die Oper *André Chénier* von Umberto Giordano aufgeführt, welche durch den Zweijahresrhythmus auch 2012 ein weiteres Mal zu sehen sein wird. Für die Saison 2013/14 wird bereits intensiv an der *Zauberflöte* von W. A. Mozart gearbeitet.

Die zweitgrößte Veranstaltung des Programms ist die Oper im Festspielhaus. Bis 2010 wurden Raritäten und unbekannte Opern wiederentdeckt und im großen Saal des Festspielhauses aufgeführt. Wie schon erwähnt, wurden für die Jahre 2011, 2012 und 2013 Werke in Auftrag gegeben, welche exklusiv für die Bregenzer Festspiele geschrieben wurden bzw. werden. Den Anfang dieser Serie machte im Sommer 2011 die Oper *Achterbahn* von Judith Weir, weitergeführt wird sie 2012 mit Detlev Glanerts *Solaris*.

Die allsommerlichen Orchesterkonzerte der Wiener Symphoniker sowie dem Sinfonieorchester Vorarlberg gibt es schon seit Anbeginn der Festspiele; diese haben damals jedoch noch in der Sporthalle der Stadt Bregenz stattgefunden. Seit der Konzentration auf gesamtprogrammatische Schwerpunkte durch David Pountney werden hier bewusst Stücke von Komponisten gespielt, welche in die Thematik der jeweiligen Saison passen. Im Sommer 2010 konzentrierte man sich auf den Komponisten Mieczyslaw Weinberg, welcher bei der letztjährigen Thematik ‚In der Fremde‘ stark vertreten war, sowie auf die Komponistin Judith Weir, als Vorschau auf ihre verstärkte Mitwirkung in der darauf folgenden Saison 2011. Im diesjährigen Sommer wurde neben Weirs Konzerten passend zum Schwerpunkt ‚Schöpfung‘ das gleichnamige Werk von Joseph Haydn aufgeführt, und Detlev Glanert hat sich mit einem von ihm kuratierten Konzertabend bereits für die Saison 2012 einen Namen bei den Bregenzer Festspielen gemacht. 2012 steht unter

¹⁶¹ Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

anderem Glanerts Bearbeitung von Franz Schuberts Werk *Einsamkeit* auf dem Programm, sein Stück *FRANKENSTEIN!!* und das 2005 entstandene *Theatrum bestiarum*. Der Dirigent der Oper *Die Passagierin*, Teodor Currentzis, wird im 2. Orchesterkonzert Werke von Mieczyslaw Weinberg und Sergej Prokofjew dirigieren. Das letzte Konzert der Wiener Symphoniker wird von Detlev Glanert selbst dirigiert.

Im Vorarlberger Landestheater, dem Theater am Kornmarkt, wird jeden Sommer eine thematisch passende satirische Oper, Kammeroper oder eine Operette – oft als Gastspiel oder Koproduktion mit den Bregenzer Festspielen – aufgeführt. 2010 spielte man *Das Portrait* von Weinberg, 2011 gastierte das Muziektheater Transparant Antwerpen mit der Koproduktion *Der blonde Eckbert* von Judith Weir. Für 2012 steht die Uraufführung von Glanerts Oper *Nijinskys Tagebuch* auf dem Programm.

In der Reihe der Gastschauspiele wurden 2011 Maxim Gorkis *Kinder der Sonne* und Roland Schimmelpfennigs *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* vom Deutschen Theater Berlin im Theater am Kornmarkt aufgeführt. Das Schauspielhaus Wien gastierte mit Dennis Kellys *Waisen* im Theater Kosmos.

Einen weiteren wichtigen Programmpunkt bildet die Jungendschiene *crossculture*. Hier gibt es jeden Sommer das Fest des Kindes, eine *crossculture week* sowie eine *crossculture night*. Man versucht dabei, die jeweilige Thematik der gesamten Festspiele aufzugreifen. So wurde im Sommer 2011 zum Beispiel beim Fest des Kindes in sechs Tagen ein eigenes Musical mit dem Titel *Fedekis Hotel zur Schöpfung* von Kindern zwischen sechs und elf Jahren auf die Beine gestellt. Des Weiteren wurde für Schulklassen und Familien das Musiktheater *Der magische Klang und die Schurken* angeboten. Für Jugendliche wurde ein Opernschlüssel-Workshop veranstaltet, bei dem man im szenischen Spiel die Französische Revolution miterleben konnte. In der *crossculture week* konnte man verschiedene Bandworkshops mit den Musikern von Simon Kräutler & The Gang besuchen, welche mit einem Auftritt bei der *crossculture night* beendet wurden. Die *crossculture night* begann schon nachmittags mit vielen Workshops rund ums Thema Revolution, Oper und Musik.

Die Programmreihe *Kunst aus der Zeit* bietet zeitgenössisches Musiktheater, Konzerte, Performances, Aktionen etc. Sie wurde 2011 mit einem Auftragswerk von *Kunst aus der Zeit*, der Performance des Beschwerdechors Bregenz unter der Leitung von Jorge Sanchez-Chiong und der Choreografie von Sabine Noll eröffnet. Ein weiteres Auftragswerk der Serie ist das Musiktheater *Home Work* mit dem Ictus Ensemble Brüssel. Weiters wurden noch die Choreografie *AS IF stranger* mit Richard Siegal, Camille Revol und Wolfgang Zamastil, das Theater *Black tie* der Gruppe Rimini Protokoll sowie die Konzerte *The Wayward* mit dem Ictus Ensemble, *Modelle* mit dem Klangforum Wien und *What happens next?* mit oenm aufgeführt. Marino Formenti war mit einer einwöchigen Klavier-

performance *Nowhere* zu hören und das Ensemble oenm war Teil der Aktion *Wandlungen* in der Ausstellung Ai Weiweis im Kunsthaus Bregenz.

Für Liebhaber von Kammermusik und Literatur gibt es die Programmreihe *Musik & Poesie*, welche ich im Sommer 2011 als Gesamtprojektleiterin organisieren und ausführen durfte. Passend zur Oper *André Chénier* wurden Originalgedichte des Poeten jeweils in Französisch und in deutscher Übersetzung vorgetragen. Ein weiteres Augenmerk wurde auf französische Komponisten und Dichter des frühen 20. Jahrhunderts gelegt sowie auf die Musik von Chéniers Zeitgenossen Hyacinthe Jadin. Lediglich das letzte der vier Konzerte beinhaltete hauptsächlich die Musik von Judith Weir, gepaart mit englischen Gedichten über die Französische Revolution. Das komplette Programm für 2012 wurde bis zur Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht vollständig veröffentlicht.¹⁶²

¹⁶² Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

3 Das Jugendprogramm *crossculture*

Bei dem verstärkten Jugend-Engagement geht es nicht nur darum, das ‚Publikum von morgen‘ heranzubilden, sondern auch das kreative Potential der Jugend zu wecken und ihr die Ideen und das Programm der Festspiele altersgemäß näherzubringen¹⁶³,

meint Intendant Alfred Wopmann im Juni 1996 in einer Pressekonferenz. Er betont bei der Präsentation des Programmes 1996 die Wichtigkeit, das kreative Potential von Kindern und Jugendlichen zu fördern und stellt die Absicht, ein Publikum für die Zukunft auszubilden, in den Hintergrund.¹⁶⁴

Kinder und Jugendliche sind Menschen, die von Natur aus eigentlich kreativ sind. Kreativität ist etwas, das in jedem Menschen da ist, man aber langsam verliert. Also muss sie gepflegt werden, weil sie nicht von selbst im Menschen lebendig bleibt.¹⁶⁵

Auch für den gegenwärtigen Intendanten David Pountney hat die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen einen hohen Stellenwert. Nicht, um damit das Publikum der Zukunft zu erziehen – von diesem Ausgangspunkt distanziert sich Pountney bewusst. Es geht ihm vielmehr um das Engagement und die Zusammenarbeit mit Jugendlichen, um deren Kreativität zu fördern und auszubauen. Man hat als kulturelle Institution den Auftrag, sich für Kinder und Jugendliche speziell aus der näheren Umgebung zu engagieren, und Pountney sieht sich dazu verpflichtet, diese gesellschaftliche Rolle zu erfüllen. Somit hat auch er das Jugendprogramm, welches schon während der Intendanz von Alfred Wopmann entstanden war, weitergeführt und mit der Hilfe von Dorothee Schaeffer ausgebaut.¹⁶⁶

Im folgenden Kapitel wird die Entstehung der Jugendschiene *crossculture* genauer erläutert sowie die Erweiterung des Konzeptes spezifisch untersucht.

3.1 Die Notwendigkeit eines Jugendprogrammes

In der deutschsprachigen Theater- und Opernlandschaft gibt es heutzutage beinahe an jedem Haus ein Jugendprogramm. Auch wenn man sich das Programm der Bregenzer Festspiele in den vergangenen Jahrzehnten genauer ansieht, wird man feststellen, dass

¹⁶³ Alfred Wopmann in „Festspiele setzen auf die Jugend“, *Appenzeller Zeitung*, 13.06.1996, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

¹⁶⁴ Vgl. Wopmann in „Festspiele setzen auf die Jugend“.

¹⁶⁵ Pountney im Interview mit Köck.

¹⁶⁶ Vgl. Pountney im Interview mit Köck.

schon seit langem immer wieder diverse Aktivitäten für Kinder und Jugendliche angeboten wurden, wie zum Beispiel geöffnete Proben am See für Schüler etc. Bis 1996 gab es jedoch noch keine dezidierte Schiene mit einem fixierten Programm, in dessen Rahmen diese Aktivitäten stattfinden konnten.

Axel Renner, gegenwärtiger Leiter der Kommunikationsabteilung der Bregenzer Festspiele, arbeitet schon seit vielen Jahren in diesem Betrieb. Im Herbst 1996 bezog er den Posten als Jugendreferent der Bregenzer Festspiele. Gemeinsam mit seinem Kollegen Bernd Feldmann aus der Presseabteilung stellte er den Mangel eines Rahmens für Jugendaktivitäten fest. Somit begannen die beiden an einem Konzept, einer eigenständigen Marke zu arbeiten. Wichtig war ihnen dabei, ein künstlerisches Programm unter Kommunikationsaspekten zu schaffen. Renners Meinung nach ist es bei der Entwicklung eines neuen Programmes wichtig, nicht nur den inhaltlichen Aspekt dieser Programmschiene zu beachten, sondern auch die Innovation in der Vermarktung ernst zu nehmen. Damit meint er die Präsentation dieses Programmes nach außen als eine eigenständige Marke. Sie muss sich von den restlichen Programmschienen absetzen können. Daher distanziert sich Renner bewusst von der Bezeichnung ‚Jugendprogramm‘, oder ‚Jugendprogramm der Bregenzer Festspiele‘, da er diese Namen nicht für marktauglich hält. Somit kreierte man *crossculture*, ein so genanntes Markendach, unter dem man Kinder- und Jugendaktivitäten präsentieren konnte. Die Produktleistungen von *crossculture* sind dabei nicht komplett neu. Es wurde lediglich das Konzept erneuert bzw. erst richtig erstellt und die Präsentation des Programmes nach einem bestimmten Marketingkonzept entwickelt. Renner betont dabei, dass man das Marketing eines modernen Dienstleistungsunternehmens außerhalb der Kulturbranche auf den Kulturbereich übertragen hat, was grundlegend für den Erfolg am Markt ist. Er bedauert die Verstaubtheit und Rückständigkeit im Bereich Vermarktung und Kommunikation in vielen Häusern der deutschsprachigen Theater- und Festivallandschaft, da seiner Meinung nach die wenigsten Intendanten ein Marktverständnis haben und in den Pressestellen Dramaturgen statt PR-Experten sitzen, welche im Bereich Vermarktung und Kommunikation mehr Erfahrungen aufweisen könnten. 1998 erhielten die Bregenzer Festspiele als erstes Kulturunternehmen den Staatspreis der Republik Österreich für Öffentlichkeitsarbeit, was ein Zeichen dafür ist, dass sie mit diesem Konzept erfolgreich waren und sind.¹⁶⁷

Zu Beginn des Kapitels habe ich Alfred Wopmann sowie David Pountney zitiert, welche sich beide entschieden davon distanzieren, das Jugendprogramm der Bregenzer Festspiele aus reinen Marketinggründen fördern zu wollen. Axel Renner hingegen betont im Interview immer wieder, wie wichtig ein gutes Marketingkonzept für die Jugendschiene

¹⁶⁷ Vgl. Axel Renner im Interview mit Jana-Kristina Köck, Bregenz, 26.04.2011.

ist, weshalb man seine Aussagen missverstehen könnte. Natürlich steht für Renner auch die künstlerische Zusammenarbeit mit den Kindern und Jugendlichen im Vordergrund. Jedoch hat er zu seiner Zeit versucht, das Jugendprogramm mit einer gut ausgefeilten Marketingstrategie so gut wie möglich zu bewerben, um die jeweiligen Zielgruppen auch zu erreichen. Was nützen einem die tollsten Ideen und Programme für Kinder- und Jugendliche, wenn man diese durch falsche oder mangelnde Vermarktung nicht bzw. zu wenig erreicht? Aus diesem Grund kritisiert Renner auch die Marketing- und Pressestellen in vielen künstlerischen Institutionen, weil diese oft von Personen geleitet werden, welche vielleicht in anderen Positionen eine hervorragende Arbeit leisten, aber für die Aufgaben im Presse- und Vermarktungsbereich leider zu wenig Erfahrungen haben. Das folgende Kapitel soll Aufschluss darüber geben, wie die Idee von Axel Renner und Bernd Feldmann in die Praxis umgesetzt und wie sie von Dorothée Schaeffer weiterentwickelt und neu konzipiert wurde.

3.2 Das erste Konzept

Wie bereits erwähnt, wurde bei den Bregenzer Festspielen auch vor 1996 immer wieder ein Programm für Kinder und Jugendliche angeboten. Da bis dahin jedoch kein einschlägiges Konzept dahinter stand und die Aktivitäten recht spärlich stattfanden, möchte ich mit der Dokumentation über die Entwicklung der Jugendschiene *crossculture* im Jahr 1996 beginnen. Zum 50-jährigen Jubiläum der Bregenzer Festspiele 1996 setzte man bewusst auf die Jugend.

Viele Stücke und Opern – wie Fidelio – entwickeln die Schönheit und das Erhabene erst in einer gewissen Tiefe. Gewisse Schichten muß [sic!] man durchdringen, um da durchzukommen. Diese Schicht wirkt für Jugendliche wie eine Hornhaut. Unsere Aufgabe ist es, diese Haut aufzuweichen, damit sie näher an die Schönheit und die Brillanz von solchen Werken hinkommen¹⁶⁸,

betont der ehemalige Jugendreferent Andreas Dorner im Gespräch mit Bettina Scherer. Um Jugendliche näher an die Festspiele heranzuführen, versuchte man zum Beispiel, sie in Produktionsprozesse zu integrieren, sie in Probensituationen zu bringen und ihnen somit Diskussionsvoraussetzungen zu bieten.¹⁶⁹ Sie sollten dadurch eine bessere Vorstellung von der Arbeit eines Festivalbetriebes bekommen und einen persönlicheren

¹⁶⁸ Andreas Dorner im Interview mit Bettina Scherer, „Wir denken an das nächste Jahrtausend. Der Jugendreferent der Bregenzer Festspiele, Andreas Dorner, im Gespräch“, *Wann & Wo am Sonntag*, 16.06.1996, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

¹⁶⁹ Vgl. Dorner im Interview mit Scherer, „Wir denken an das nächste Jahrtausend“.

Bezug dazu entwickeln. Die intensive Beschäftigung der Festspielorganisatoren mit den jungen Menschen gab ihnen auch das Gefühl, ernst genommen zu werden.

Dazu wurde in diesem Jahr das erste Mal in dieser Form ein umfassendes Programm für Kinder und Jugendliche angeboten. Den Start machten Anfang Juli in der letzten Schulwoche die Projektstage für Schulklassen. An vier Tagen wurden Workshops mit einem jeweiligen Tagesthema angeboten. Der erste Tag begann mit ‚Vom Konzept zur Realisierung *Le Roi Arthur*‘. Eine Führung und Einführungsgespräche mit diversen Abteilungsleitern wie dem technischen Büro, dem künstlerischen Betriebsbüro etc. gaben den Kindern einen Blick hinter die Kulissen. Der Tag endete mit einem Probenbesuch von *Le Roi Arthur*, um sich eine bessere Vorstellung davon machen zu können, wovon man vorher gehört hatte. Der zweite Tag widmete sich mit ‚Was gehört alles zu einer Aufführung‘ den Aufgaben von Akustik, Beleuchtung, Requisite, Kostüm und Maske, Effekten, Werbung und Werkstätten. Am Ende besuchte man wieder eine Probe von *Le Roi Arthur* und *Fidelio*. Bei diesem zweiten Probenbesuch konnte man schon auf mehrere Aspekte des Probenablaufes achten als am Tag zuvor. ‚*Fidelio* – Wie funktioniert eine Aufführung‘ war das Thema am Tag drei. Eine Bühnenführung sowie eine Einführung in den künstlerischen und technischen Aufführungsablauf standen auf dem Programm. Auch über die Werbung und Kommunikation wurde gesprochen. Mit dem Probenbesuch zu *Fidelio* endete dieser Workshop-Tag. Am vierten und letzten Tag wurde unter dem Motto ‚Dramaturgisches Gesamtkonzept‘ über die Festspiele im Allgemeinen diskutiert. Man besuchte das Festspielhaus, die Werkstätten und je eine Probe von *Fidelio* und *Le Roi Arthur*. Der Tag und somit die Projektwoche wurde mit einer Abschlussdiskussion beendet, bei der die jungen Teilnehmer Fragen stellen konnten, welche im Laufe der Woche aufgetaucht sind.¹⁷⁰

Die erste Ferienwoche vom 8. bis 13. Juli wurde den Sechs- bis Zehnjährigen gewidmet, wo das traditionelle Fest des Kindes stattfand. In diesem Jahr stand das Fest unter dem Motto ‚ZauberWelten‘ und wurde von Augustin Jagg und Hubert Dragaschnig, den Gründern und künstlerischen Leitern des Theater KOSMOS in Bregenz, veranstaltet. Das Fedeki war in diesem Jahr nicht neu, sondern existierte schon seit vielen Jahren. Mehr dazu im nächsten Kapitel.¹⁷¹

Am Tag der Jugend, dem 13. Juli 1996, wurden ähnliche Präsentationen, Führungen und Einführungen wie in der Projektwoche veranstaltet. Dieser Tag war jedoch für Jugendliche auch außerhalb der Schulen angeboten. Um 17:30 Uhr startete eine Bühnenpräsentation, gefolgt von einer Führung auf der Seebühne. Kurz vor der Probe von *Fide-*

¹⁷⁰ Vgl. Programmzettel „Projektstage für Schulklassen – 1. bis 4. Juli“, *Projekte für die Jugend*, Hg. Bregenzer Festspiele GmbH, Bregenz, 1996.

¹⁷¹ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 12.06.1996.

lio, bei welcher die Jugendlichen kostenfrei zusehen durften, gab es noch eine Werkeinführung durch den Regisseur David Pountney. Nach der Aufführung traf man sich um 24:00 Uhr mit dem Intendanten Alfred Wopmann sowie den Künstlern der Produktion zum Midnight-Talk. Dabei bekamen die Jugendlichen die Möglichkeit, Fragen zu klären und die Wirkung der Inszenierung aus ihrer Sicht zu schildern. Beendet wurde der Tag mit einem Sommernachtsfest auf dem Vorplatz.¹⁷²

In einem Seminar am damaligen Institut für Theaterwissenschaft in Wien wurde die *Fidelio*-Produktion theaterwissenschaftlich analysiert. Die Ergebnisse daraus wurden im Rahmen des Opernworkshops vom 15. bis 19. Juli in Bregenz präsentiert. Somit konnte man auch Studenten miteinbeziehen und den Zugang zu diesem Workshop erleichtern.¹⁷³

Um Schülern und Studenten eine günstige Möglichkeit zu bieten, die Festspielproduktionen zu besuchen, wurden spezielle Ermäßigungen angeboten. Gegen Vorweis eines Schüler- oder Studentenausweises konnte man für alle Veranstaltungen Karten um je öS 100,- (ca. € 7,-) erhalten. Auch ein Jugendabo zum Preis von öS 400,- (ca. € 29,-) wurde angeboten. Darin war der Besuch der Aufführungen *Die Ritter der Tafelrunde*, die Kammeroper *Nacht*, ein Konzert des Wiener Concert-Vereins und die Oper im Festspielhaus *Le Roi Arthus* inkludiert. Dazu bekam man einen Almanach, eine Einführung zu *Nacht* sowie eine Festspielführung.¹⁷⁴

Bevor diese Projekte für die Jugend stattfanden, wurde auf der Seebühne am 28. Juni 1996 ein Konzert von Herbert Grönemeyer veranstaltet. Die Idee für dieses Konzert ist im Zuge der Vorbereitungen für das Jugendprogramm entstanden und sollte des Weiteren als eine Öffnung der Bregenzer Festspiele in Richtung qualitativer U-Musik gelten.¹⁷⁵ Mit diesen Angeboten, deren Erfolg durch zahlreiche begeisterte Teilnehmer bestätigt wurde, wurde ein Grundstein gelegt, um das Jugendprogramm unter dem Namen *cross-culture* jährlich abzuhalten. Im Folgenden werden die verschiedenen Programmpunkte und deren Weiterentwicklung genauer erläutert.

3.2.1 Fest des Kindes – Fedeki

Das Fest des Kindes oder auch Fedeki genannt, wurde schon zu Beginn der 80iger Jahre von Professor Kurt Pahlen auf Initiative von Alfred Wopmann konzipiert und realisiert und gilt daher als eine der ersten soziokulturellen Aktivitäten der Bregenzer Festspiele

¹⁷² Vgl. Programmzettel „Tag der Jugend – 13. Juli 1996“, *Projekte für die Jugend*, Bregenzer Hg. Festspiele GmbH, Bregenz, 1996.

¹⁷³ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 12.06.1996.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

für Kinder. Es besteht aus diversen Workshops, in denen ca. 200 Kinder zwischen sechs und elf Jahren eine Woche lang eine komplette Produktion entwickeln, die Organisation von Bühne, Kostüm, Gesang, Schauspiel etc. waren Teil der Aufgaben. Am Ende der Woche gibt es eine Aufführung für die Eltern der Kinder und die Freunde der Bregenzer Festspiele. Den Kindern wird dadurch das Theater spielerisch und partizipatorisch näher gebracht. Seit 1999 findet das Fedeki in der Volksschule Waidach statt. Bis zur Neukonzeption des Jugendprogrammes 2006 wurde das Fest des Kindes einmal in die Programmgestaltung von *crossculture* miteinbezogen, ein anderes Mal wieder abgegrenzt. Der Grund dafür war, dass man Jugendliche mit dem Kinderprogramm nicht abschrecken wollte. Man hatte die Befürchtung, dass Teenager die *crossculture*-Schiene als eine Reihe für Kinder abstempeln und sich daher davon distanzieren würden.¹⁷⁶ Später wurden die Zielgruppen mit der Einteilung des *crossculture*-Angebotes in ein Kinder- und in ein Jugendprogramm klar voneinander abgegrenzt und die Jugendlichen konnten dadurch sicher sein, bei einer für sie altersgerechten Veranstaltung teilzunehmen.

3.2.2 Tag der Jugend – *crossculture* night

Der Tag der Jugend fand erstmals 1994 statt. Im Zentrum der Veranstaltung stand und steht noch heute der Besuch einer Hauptprobe des Spiels auf dem See. In den ersten Jahren war der Besuch der Vorstellung kostenlos, doch ziemlich schnell wurde eine Schutzgebühr von damals öS 50,- (ca. € 3,60) – aktuell € 6,- – eingehoben. Dadurch soll verhindert werden, dass Gratiskarten einfach abgeholt, dann aber nicht eingelöst werden und Plätze leer bleiben.¹⁷⁷ Ein weiterer Grund war, dass vor allem Großmütter die Gelegenheit zu einer Gratis-Vorstellung nutzen wollten und ihre Enkel als Alibi mitnahmen. Somit wurde das Alter der Zuseher auf 20 Jahre begrenzt, damit die Vorstellung auch wirklich für so viele Kinder und Jugendliche wie möglich zugänglich war und diese unter sich sein konnten.¹⁷⁸ Das Programm begann schon am späten Nachmittag ab ca. 16:00 Uhr. Es wurden Führungen auf der Seebühne hinter die Kulissen, Diskussionen und Werkeinführungen durch den jeweiligen Regisseur und im Anschluss an die Vorstellung ein Midnight-Talk mit dem Intendanten und den Künstlern angeboten. Hier konnten Jugendliche Fragen stellen und ihre Meinung zur Inszenierung kundtun. Der Tag wurde mit einem Fest auf dem Vorplatz oder der Werkstattbühne beendet. 1997 wurde das Event in *crossculture* night umbenannt. 2002 gab es sogar eine Live-Performance der

¹⁷⁶ Vgl. Schaeffer, „*Cross Culture*“, S. 18ff.

¹⁷⁷ Vgl. Schaeffer, „*Cross Culture*“, S. 19f.

¹⁷⁸ Vgl. Eva Maria Mandl, „Wie kann man den Jugendlichen wieder so richtig Lust auf das Theater machen?“, *SIM's Festival Magazin*, 1999, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Musical-Akademie München am Vorplatz des Festspielhauses, gefolgt von einem Konzert der Gruppe Dewin Dawn. Seither sind bei der *crossculture* night immer wieder Live-Bands auf dem Vorplatz zu sehen und zu hören.¹⁷⁹

3.2.3 Projektstage

Seit 1996 werden bei den Bregenzer Festspielen verschiedene Projektstage angeboten, in denen die Kinder und Jugendlichen durch verschiedene Workshops, Führungen und Gespräche näher an das Thema Oper und Musiktheater herangeführt werden sollen. Das Programm im ersten Jahr wurde im Kapitel 3.2 *Das erste Konzept* genauer beschrieben. 1997 wurde die Idee vom neuen Jugendreferenten Axel Renner und seinem Kollegen Bernd Feldmann weitergeführt und ausgefeilt. So wurde 1997 ein Sound-, Licht-, und Graffiti-Workshop angeboten. ‚Selber machen‘ stand dabei im Vordergrund: Die Jugendlichen hatten die Möglichkeit, eigene Ideen zu entwickeln und ganz nach ihrem Gefühl umzusetzen. Die Idee wurde mit Begeisterung aufgenommen und die Plätze waren schnell ausgebucht.¹⁸⁰

1998 war das Programm so vielfältig wie noch nie. Ein Impuls-Tag mit AHA, dem Jugendinformationszentrum Vorarlberg, wurde veranstaltet, bei dem sich Jugendliche mit Studenten des Reinhardt-Seminars Wien und dem Leading-Team der Kammeroper *Nacht* auf die Spuren von Hölderlin machen konnten. Ein Picknick auf der Seebühne sowie ein Vorstellungsbesuch waren auch auf dem Programm. Im Kreativ-Camp in Kooperation mit Supro (Werkstatt für Suchtprophylaxe Vorarlberg) drehte sich alles rund ums Theater. Der Vorarlberger Schriftsteller Arno Geiger entwickelte ein Stück, welches die Jugendlichen in verschiedenen Arbeitsgruppen umsetzen konnten: als Bildergeschichte, als Hörspiel, als Fotostory etc. Dabei wurden sie von Künstlern und Mitarbeitern der Bregenzer Festspiele unterstützt.¹⁸¹ Durch diesen Workshop wollte man junge Menschen darin unterstützen, sich von ihrer eigenen Kreativität inspirieren zu lassen und diese umzusetzen. Durch die Mithilfe von Künstlern sollten sie in ihrer Arbeit bestärkt und bestätigt werden.

Ein eigenes Redaktionsteam aus Schülern realisierte 1996 eine individuelle Jugendfestspielzeitung. Das Magazin beschäftigte sich mit Hintergrundinformationen und Wissens-

¹⁷⁹ Vgl. „7. cross culture night. Festspiele luden hinter die Bühne“, *Vorarlberger Nachrichten*, 18.07.2002, Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

¹⁸⁰ Vgl. Hildegard Nagler, „Nach Rausschmiß rechte Hand des Intendanten“, *Schwäbische Zeitung*, 21.08.1997, Sammlung Medienberichterstattung Bregenz.

¹⁸¹ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 03.06.1998.

wertem über die aktuellen Festspielproduktionen und erschien am Tag der *crossculture* night – von Jugendlichen für Jugendliche.¹⁸²

3.2.4 Jugentickets

Seit 1996 wurde ein spezielles Kontingent an Tickets für Schüler- und Studenten gegen Vorlage eines Ausweises um öS 100,- (ca. € 7,-) pro Vorstellung zur Verfügung gestellt.¹⁸³ Bernd Feldmann sieht das als einen sehr wichtigen Ansatz für die Jugendarbeit:

Es hat hierzulande jahrelang die Tendenz gegeben, daß [sic!] man junges Publikum nur als Füllpublikum angesehen hat, [...] für schöne, gute Produktionen hat man keine Jugendkarten gehabt. Nur wenn man etwas voll bekommen wollte, bei den schlechten, uninteressanten Aufführungen, hat man Schulaktionen gemacht,¹⁸⁴

meint er verärgert. Es habe eben gut ausgesehen, dass man diese Schulaktionen anbietet, aber für Axel Renner war das nur ein Alibi. Für die beiden Experten war klar, dass man junge Menschen dadurch eher vom Theater abgeschreckt hat. Denn wenn man ein paar schlechte Vorstellungen gesehen habe, weil die eben durch Schulaktionen voll werden mussten, aber überhaupt nicht gefallen haben, warum sollte man dann freiwillig wieder ins Theater gehen? Deswegen wollten die Bregenzer Festspiele ein Zeichen setzen und den Jugendlichen die Chance geben, auch gute Vorstellungen zu einem erschwinglichen Preis zu besuchen.¹⁸⁵

3.2.5 Führungen – *crossculture* tours

Die Führungen für Schulklassen und Jugendgruppen, später auch *crossculture* tours genannt, gehören zu den ältesten Angeboten für die Jugend. Dabei dürfen die Teilnehmer auf die größte Seebühne der Welt und das Bühnenbild hautnah erleben. Auf der Entdeckungsreise auf und hinter der Bühne werden Fragen geklärt wie: Welche Schritte sind von der Erstellung des Konzeptes, der Idee zum Bühnenbild bis hin zur Aufführung notwendig und wie sind die Festspiele überhaupt entstanden? Wer reinigt eigentlich die 6.800 Sitzplätze? Was machen die Sänger, wenn es regnet oder der Strom ausfällt? Solche Fragen und noch viele mehr werden auf den Führungen gestellt und natürlich

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Bernd Feldmann in Mandl, „Wie kann man den Jugendlichen wieder so richtig Lust auf das Theater machen?“.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

durch speziell ausgebildete Guides auch beantwortet. Das Beste an den Führungen: Sie sind für Kinder- und Jugendgruppen kostenlos.¹⁸⁶

3.2.6 Wettbewerb

Ein Wettbewerb für Kinder und Jugendliche wurde 1997 zum ersten Mal veranstaltet. Der *crossculture* net contest forderte junge Menschen dazu auf, Arbeiten zum Thema ‚ausgegrenzt‘ einzureichen. Der erste Contest war ein voller Erfolg: Es wurden knapp 100.000 Zugriffe auf die Internetseite und über 80 eingereichte Arbeiten verzeichnet. Die drei Preisträger, welche ihre Arbeiten als Bildercollage und Textbeiträge gestalteten, wurden von den Schülern der 7a der BG Gallusstraße Bregenz gekürt. Des Weiteren war es möglich, Kommentare zu den eingesandten Beiträgen online abzugeben. Den Jugendlichen wurde dadurch die Möglichkeit zur Interaktivität über geografische Grenzen hinweg eröffnet. Dieses Angebot wurde zur Freude der Organisatoren rege in Anspruch genommen.¹⁸⁷

Großes Aufsehen erregte auch der Wettbewerb im Jahr darauf: Unter dem Motto ‚groove gershwin‘ wurden die Teilnehmer passend zu Gershwins *Porgy and Bess* auf der See- bühne dazu aufgefordert, neue Interpretationen von George Gershwin-Hits zu kreieren. „Ob in DJ-Manier oder ‚unplugged pur‘ ist egal, Hauptsache es groovt“,¹⁸⁸ war die Motivation für außergewöhnliche und interessante Einsendungen. Die Besten wurden von einer Jury ausgewählt und prämiert. Der Hauptgewinn war neben einem Honorar ein Auftritt bei einer *crossculture* Veranstaltung sowie die Aufnahme des Titels in den Arco Studios München, welche als Maxi-CD bei der *crossculture* night erhältlich war.¹⁸⁹

Die Idee eines jährlichen Wettbewerbes nahm auch 1999 seinen Lauf. Der Video-Contest ‚cover up‘ animierte zur Auseinandersetzung mit dem alltäglichen Rollenspiel und aktuellen Festspielthemen, wie im damaligen Jahr *Maskenball* und die *Griechische Passion*. Die interessantesten Einsendungen wurden von einer Jury aus Experten, wie zum Beispiel Mitarbeitern des ORF, prämiert.¹⁹⁰

3.2.7 Kulturreisen – *crossculture* goes

Zwischen 1998 und 2005 wurde für theaterbegeisterte Schüler und Lehrlinge aus Vorarlberg jährlich eine Kulturreise veranstaltet. Begonnen hat diese Serie 1998 im Zusam-

¹⁸⁶ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 03.06.1998.

¹⁸⁷ Vgl. Presseaussendung der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 29.10.1997.

¹⁸⁸ „groove gershwin. künstler gesucht“, *Bregenzer Festspielzeitung*, 5/23, März 1998, S. 10-11, hier S. 10.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 10; vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 03.06.1998.

¹⁹⁰ Vgl. Mandl, „Wie kann man den Jugendlichen wieder so richtig Lust auf das Theater machen?“.

menhang mit dem Gastspiel des Deutschen Theaters Berlin mit Brechts *Der kaukasi-sche Kreidekreis*. 18 Jugendliche aus Bregenz und Umgebung fuhren Ende Februar nach Berlin und bekamen dort die Gelegenheit, bei den Proben dabei zu sein. Doch die jungen Teilnehmer durften nicht nur zusehen, sondern wurden anhand eines speziellen Programmes direkt in das Geschehen eingebunden. Es gab Workshops über Atmung, Bewegung und Maske, Diskussionsrunden mit dem Regisseur sowie den Künstlern. Letztere waren sichtlich vom großen Interesse der Jugendlichen beeindruckt. Die Teil-nehmer waren Schüler aus fünf verschiedenen Schulen, welche die Reise im Rahmen einer Kulturwoche mit ihren Lehrern unternehmen konnten. Es waren auch zwei Lehrlin-ge dabei, welche sich für diese Fahrt sogar extra Urlaub genommen hatten.¹⁹¹

1999 wurde die Aufführung *Das Tagebuch der Anne Frank* von Grigori Frid bei den Bre-ger Festspielen zum Anlass für eine Reise nach Amsterdam auf den Spuren der An-ne Frank genommen, 2004 war man in London auf den Spuren des Intendanten David Pountney und 2005 fuhr man auf den Spuren der Wiener Symphoniker nach Wien. Die Reisen wurden zum Großteil von den Bregenzer Festspielen finanziert.¹⁹²

Prinzipiell ist die Idee einer solchen Kulturreise wunderbar, um interessierten Jugendli-chen die Möglichkeit zu bieten, das Kunst- und Kulturgesehen außerhalb von Vorarl-berg zu entdecken und dort in Kontakt mit den Künstlern treten zu können. Mitfahren durften diejenigen, welche aus der Sicht der Lehrer das größte Interesse zeigten. Aber genau hier liegt das Problem, dass man damit hauptsächlich diejenigen erreicht, welche sich ohnehin schon für Kultur interessieren. Noch dazu war die Teilnehmerzahl auf ma-ximal 20 pro Reise limitiert. Den Bregenzer Festspielen war es aber sehr wichtig, den Zugang zu Kunst und Kultur so vielen jungen Menschen wie möglich zu öffnen. Daher gibt es diese Reisen seit 2006 nicht mehr. Man entschied sich dafür, dass Budget für verschiedene Veranstaltungen vor Ort zu verwenden, um dadurch mehr Jugendliche unterschiedlicher sozialer Herkunft zu erreichen.¹⁹³

3.2.8 fringe-event

1998 wurde von Bernd Feldmann und Axel Renner der fringe-event initiiert. Der Event sollte aber nicht unter dem Namen *crossculture* stattfinden, sondern als eine eigenstän-dige Schiene im Festspielprogramm stehen.¹⁹⁴ Das „fringe ist ein Podium für Jugendli-che – ein Forum, auf dem über die eigenen Ideen diskutiert werden kann. Eine Bühne,

¹⁹¹ Vgl. „Bregenzer Festspiele mit der Jugend auf Kultur-Tour“, *NEUE. Vorarlberger Tageszei-tung*, 05.03.1998, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

¹⁹² Vgl. Schaeffer, „*Cross Culture*“, S. 21.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 21f.

¹⁹⁴ Vgl. Bernd Feldmann im Interview mit Martin Juen, „Kommen, sehen, spielen“, *NEUE. Vorarl-berger Tageszeitung*, 30.07.1999, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

auf der Welten zusammenfinden: Künstler und Jugendliche diskutieren über ‚ihre‘ Kultur.“¹⁹⁵ An diesem Wochenende bot man Jugendlichen die Möglichkeit, sich in Workshops zum Thema Light-Design, Theater, Pyrotechnik, African Percussion und Medien sowie Hip Hop Jam-Sessions, Ausstellungen, meet and greets mit Künstlern etc. aktiv mit Kultur auseinanderzusetzen. Auch ein kostenloser Besuch der Bearbeitung Aristophanes‘ griechischer Komödie *Die Vögel* von den Schülern der Eckener-Schule Berlin war auf dem Programm.¹⁹⁶

1999 wurde der Event in fringe-festival umbenannt. Das englische Wort fringe bedeutet zu Deutsch *Fransen* bzw. *Randzone* und soll junge, risikofreudige Produktionen aus dem Off-Bereich ins Festspielprogramm einbinden. 1999 stand zum Beispiel die Junge Kammeroper Köln mit ihrer Interpretation der *Zauberflöte*, das Junge Theater Leverkusen mit Büchners *Leonce und Lena* und *who the fuck ist faust* sowie das Theater Carousel Berlin mit Büchners *Woyzeck* auf dem Programm. Auch das Theater Konstanz gastierte mit *Das Herz eines Boxers* von Lutz Hübner. Am letzten Abend gab der Schriftsteller Arno Geiger eine Lesung aus seinem neuen Roman *Irrlichterloh*.¹⁹⁷ Trotz des Erfolges wurde das fringe-Festival nach 1999 nicht mehr veranstaltet. Der Hauptgrund besteht höchstwahrscheinlich darin, dass die beiden Organisatoren Bernd Feldmann und Axel Renner ihre Aufgabenbereiche wechselten. Feldmann ging im August 1999 an die Bayerische Staatsoper nach München und Axel Renner führte seine Arbeit in der Presseabteilung der Bregenzer Festspiele fort. Bis 2005 wurde das Jugendprogramm von verschiedenen Mitarbeitern des künstlerischen Betriebsbüros geleitet, wie zum Beispiel Matthias Lošek oder Matthias Grabher.

3.3 Neukonzeption des Programmes

Durch den Intendantenwechsel im Jahr 2004 gab es auch im Jugendprogramm neue Entwicklungen: Dorothee Schaeffer übernahm 2005 die Leitung von *crossculture* und wurde 2006 mit der Neukonzeption des Programmes beauftragt. Bis zu deren vollständigen Umsetzung ab 2007 wurde das Programm auf das Wesentliche reduziert: das Fest des Kindes, die *crossculture night*, *crossculture goes* (nur bis 2005), *crossculture tours* und das Angebot für Jugendtickets.¹⁹⁸

Dorothee Schaeffer ist schon seit 2003 bei den Bregenzer Festspielen tätig und hatte bis zur Übernahme der Leitung von *crossculture* im Jahr 2005 verschiedene Positionen im

¹⁹⁵ „groove gershwin. künstler gesucht“, S. 11.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 11; vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 03.06.1998.

¹⁹⁷ Vgl. Mandl, „Wie kann man den Jugendlichen wieder so richtig Lust auf das Theater machen?“.

¹⁹⁸ Vgl. Schaeffer, „Cross Culture“, S. 19.

Festspielbetrieb: Sie war unter anderem Mitarbeiterin im künstlerischen Betriebsbüro, war bei *West Side Story* für die Castings verantwortlich, war persönliche Assistentin des Intendanten, leitete Produktionen aus den Bereichen Schauspiel, Orchesterkonzerte sowie *Kunst aus der Zeit* und kümmerte sich um die Programmhefte. Dadurch hatte sie schon einige Erfahrungen bei den Bregenzer Festspielen gemacht und kannte das Programm sowie seine Schwachstellen, bei denen es Nachholbedarf gab. Eine wunderbare Voraussetzung, um ein bereits bestehendes Programm selbst neu zu konzipieren. Seit 2005 lautet ihre Position ‚Leiterin Kulturvermittlung‘. Dies beinhaltet neben der Leitung der Jugendschiene *crossculture* auch die Organisation der Führungen, Programmheft-dramaturgie und -redaktion sowie Sonderprojekte wie die Eröffnung, Seebühnenkonzerte, die Reihe *Musik & Poesie*, Symposien und die Filmreihe.¹⁹⁹

Ab der Saison 2007 wurde das von Schaeffer anhand eines Fünfjahresplans vollständig erneuerte Programm umgesetzt, indem sie teilweise schon bestehende Programmpunkte verbesserte und mit neuen Konzepten ergänzte. Ganz nach dem Motto ‚Kontinuität und Erneuerung‘ von David Pountney, wobei die Begriffe Partizipation im Sinne von Mitgestaltung und Mitbestimmung sowie Erlebnisorientierung im Vordergrund stehen.²⁰⁰

Ergebnisse sind für die Jugendarbeit dann vorhanden, wenn das Erleben stattgefunden hat, die Begeisterung für das Genre Oper weitergegeben werden konnte und Kreativität zugelassen und gefördert wurde. [...] Dennoch streben auch Kinder und Jugendliche Ergebnisse an, präsentieren gerne ihr ‚Werk‘. [...] Daher sollen die Präsentationsmöglichkeiten und –formen einen angemessenen Stellenwert in der Konzeption einzelner Aktionen erhalten, und zwar in dem Maße, in dem es die Kinder und Jugendlichen anspricht und freut. Ergebnisse sind zwar wichtig, aber Prozessqualität überzeugt²⁰¹,

ist sich Dorothée Schaeffer sicher.

Zur besseren Orientierung streben die Bregenzer Festspiele eine Einteilung des Programmes in drei Zielgruppen an: Kinder (sechs bis elf Jahre), Jugendliche (zwölf bis 15 Jahre) und junge Erwachsene (16 bis 28 Jahre). Diese Trennung entspricht nicht ganz jener der gängigen Forschungspraxis, sondern wurde individuell eingeteilt. Schaeffer erklärt diese Einteilung folgendermaßen: Die so genannte mittlere Kindheit besteht eigentlich aus Sechs- bis Zwölfjährigen, doch aufgrund aktueller Tendenzen in der Jugendkultur und deren früher Entwicklung zählt Schaeffer die Zwölfjährigen schon zur Altersgruppe der Jugendlichen. Die Einteilung der Jugendlichen geht von zwölf bis 15 Jahren bzw. von 16 bis 18 Jahren. Diese Altersgruppe wird deswegen aufgeteilt, da die Zwölf bis 15-Jährigen eine eigene soziale Gruppe und somit eine Übergangsgruppe dar-

¹⁹⁹ Vgl. E-Mails vom 04.-08.11.2011 zwischen Dorothée Schaeffer und Jana-Kristina Köck.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 28.

²⁰¹ Ebd., S. 40.

stellen. Sie haben zwar überwiegend keine kindlichen Interessen mehr, aber vor dem Gesetz gelten sie noch als Kinder und können somit nicht am Programm für 16- bis 18-Jährige teilnehmen. Letztere werden eher mit den jungen Erwachsenen zwischen 18 und 28 Jahren in eine Gruppe eingeteilt, da sie vermehrt ähnliche Neigungen aufweisen. Erfahrungsgemäß hat man mit 16 Jahren mehr gemeinsame Interessen mit einem 20-Jährigen als mit einem Zwölfjährigen.²⁰²

Ziel ist es, Kinder und Jugendliche aller sozialen Bildungsschichten zu erreichen: Volksschüler, Hauptschüler, Gymnasiasten, Schüler höher bildender Schulen sowie Lehrlinge. Die Jugendarbeit soll sich aber nicht nur auf Weiterbildung im Unterricht auswirken, sondern zum Großteil als kreative Freizeitgestaltung angeboten werden. Schaeffer betont: „Ganzjährige Jugendarbeit bei den Bregenzer Festspielen hat zum Ziel, die Leidenschaft für Musiktheater und andere Genres jüngerer Generationen zu vermitteln.“²⁰³ Die Bregenzer Festspiele nahmen sich zum Ziel, nicht nur während der Festspielsaison ein Programm für Jugendliche anzubieten, sondern auch ganzjährig.²⁰⁴

Ein wichtiger Faktor für die Programmgestaltung ist die Orientierung am gesamten Festspielprogramm. Die jährliche Thematik des Festivals soll sich auch in der Jugendarbeit widerspiegeln, wobei das Hauptaugenmerk auf der Produktion auf der Seebühne liegt. Passend dazu soll das Jugendangebot die Stoffe und Motive der jeweils kommenden Saison behandeln. Schaeffer möchte mit Vorurteilen aufräumen, welche Jugendliche der Oper gegenüber haben könnten. Das Programm der restlichen Schienen soll dabei aber nicht ganz außer Acht gelassen werden. Sollte sich eine spezielle Thematik, ein besonderes Stück etc. als interessant für die Jugendarbeit anbieten, ist *crossculture* für alles offen.²⁰⁵ Dabei wird natürlich Pountneys Credo bedacht, rein das Interesse von Jugendlichen zu wecken und ihre Kreativität fördern zu wollen, und nicht das junge Publikum von morgen zu erziehen.²⁰⁶

Im Zuge der Programmerneuerung wurde auch über einen neuen Namen diskutiert. Einerseits wurde überlegt, dass es von Vorteil wäre, den Namen *crossculture* beizubehalten, da sich der Name bewährt hat, gut etabliert und schon bekannt ist. Er trifft auch genau, was dahinter steckt: „[...] ‚cross‘ – also kreuz und quer durch – die Kultur und kulturelle Ausdrucksformen, von Oper über populäre Musik bis hin zu neuen Medien.“²⁰⁷ Andererseits wäre aber so die Erneuerung des Programmes nicht vermittelt worden. Um die Etablierung des Markennamens *crossculture* beizubehalten und trotzdem die Erneuerung

²⁰² Vgl. ebd., S. 30 und S. 32ff.

²⁰³ Ebd., S. 35.

²⁰⁴ Vgl. Kapitel 3.3.3 *Ganzjährige Jugendarbeit*.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 36f.

²⁰⁶ Vgl. Pountney im Interview mit Köck.

²⁰⁷ Schaeffer, „*Cross Culture*“, S. 73.

erung zu signalisieren, hätte man noch einen Zusatz anfügen können, wie zum Beispiel „Cross Culture II“, „Cross Culture new“ oder „Cross Culture RL (relaunch)“.²⁰⁸ Schaeffer stellte jedoch in Frage, für wen und vor allem wie lange Neuheit von Interesse ist. Denn das Neue ist irgendwann auch nicht mehr neu. Deswegen hat man beschlossen, die Bezeichnung *crossculture* beizubehalten. Denn „[...] primär muss der Inhalt stimmen und die Verpackung muss ihn gut transportieren. Dies ist mit ‚Cross Culture‘ gegeben“,²⁰⁹ so Schaeffer. Es wurden lediglich die Wörter zusammengesetzt und die Kleinschreibung benutzt. In den folgenden Kapiteln werden das beibehaltene Programm sowie erweiternde Programmpunkte beschrieben.

3.3.1 Beibehaltenes Programm

Fest des Kindes

Das Fest des Kindes sollte laut Schaeffer auf jeden Fall beibehalten werden. Im Zentrum der Arbeit mit den jüngsten Kindern stehen das Experiment und das individuelle Ausprobieren. Dabei wird die Kreativität gefördert, Persönlichkeit und Selbstvertrauen gestärkt und soziale Kompetenz gefördert. 2007 fand das Fedeki aus dispositionellen Gründen ausnahmsweise in den Osterferien statt. Ab 2008 wurde es aber wieder traditionell Anfang Juli veranstaltet. Neu ist beim Fest des Kindes jedoch, dass es nun endlich fix zum *crossculture* Programm gehört. Wie schon erwähnt, wird das Programm nun deutlich in Kinder- und Jugendprogramm unterteilt. Unter anderem auch durch das Maskottchen des Fests des Kindes, die Comicfigur Fedeki. Durch diese Figur können die Angebote für Kinder wie mit einem Stempel markiert und dadurch optisch leicht erkennbar gemacht werden.²¹⁰

***crossculture* night**

Auch die *crossculture* night soll weiterhin im Programm aufscheinen. Um in den kreativen und aktiven Kontext eingebunden zu werden, soll die *crossculture* night als Abschluss für ein neues Konzept im Programm, der *crossculture* week, dienen. Die in der week erarbeiteten Projekte und Produktionen werden am Ende bei der *crossculture* night vor Publikum präsentiert. Die Idee, Künstler live zu treffen, wird ebenso vermehrt in das Programm der *crossculture* night eingebunden. Man lernt die Künstler als Privatper-

²⁰⁸ Ebd., S. 73.

²⁰⁹ Ebd., S. 73.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 55, S. 69 und S. 73.

son kennen und lässt diese in einem moderierten Gespräch ein wenig aus dem Nähkästchen der Opernwelt erzählen.²¹¹

Wettbewerbe

Schaeffer über die Weiterführung von jährlichen Wettbewerben:

Wettbewerbe und Preisausschreiben funktionieren meist gut, um ein geplantes Projekt auszuschreiben und Teilnehmer auszuwählen. Sie beinhalten die Aufforderung, sich bereits zu Hause kreativ zu betätigen sich etwas zu trauen und auf das Festspielteam zuzugehen.²¹²

Diese könnten in den Bereichen Literatur, Bandmusik, Video, Gesang, Fotografie, Comic etc. stattfinden. Umso stärker ein thematischer Bezug zum Festspielgeschehen besteht, desto besser. Schaeffer würde sich wünschen, wenn aus dem Wettbewerb ein längerfristiges Projekt entstehen würde. 2007 wurde zum Beispiel ein Programmheft zu *Tosca* von Jugendlichen für Jugendliche gestaltet, worauf ich später noch einmal zurückkommen möchte.²¹³

crossculture tours

Mit den *crossculture* tours will man Kindern und Jugendlichen auch weiterhin die Möglichkeit bieten, bei speziellen Führungen hinter die Kulissen zu blicken. Für die Zukunft sollten Guides vermehrt für Führungen mit jungen Teilnehmern geschult werden.²¹⁴

Projektstage

Die Projektstage sind ein wichtiger Bestandteil des Programmes, den Dorothée Schaeffer auf jeden Fall in ausgearbeiteter Form unter dem Namen Workshops bzw. Werkstätten weiterführen möchte. Musiktheaterstücke sollen szenisch interpretiert werden, wodurch die Jugendlichen hautnah erfahren, was die Figuren auf der Bühne bewegt. Die Darstellungen können verschiedene Disziplinen wie Gesang, Schauspiel, Tanz, Komposition, Redaktion etc. beinhalten.²¹⁵ Schaeffer erklärt in ihrer Arbeit:

Die Methode der szenischen Interpretation von Musiktheater ist eine Form des erfahrungsorientierten Lernens, wobei Erlebnisse, die spielerisch gemacht werden, in szenischen Verfahren zu nachhaltigen Erfahrungen verarbeitet werden. [...] Als Vorbereitung zum Opernbesuch kann eine Gruppe erleben, worum es in der Oper inhaltlich und musi-

²¹¹ Vgl. ebd., S. 58f und S. 70.

²¹² Ebd., S. 59.

²¹³ Vgl. ebd., S. 59f.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 58.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 54 und S. 60.

kalisch geht. Die Rollen der Oper werden auf die anwesenden Personen verteilt, sie selbst erspielen sich die Handlung der Oper.²¹⁶

Eine spielerische Erschließung des jeweiligen Werks steht dabei im Mittelpunkt der Arbeit. Am Ende soll in einer Reflexion wieder Distanz zum gerade Erlebten gewonnen werden.²¹⁷

crossculture tickets

Die Ausarbeitung der Jugendtickets, auch *crossculture tickets* genannt, ist für Dorothée Schaeffer ein besonders wichtiger Aspekt. Im bisherigen Angebot konnten Schüler und Studenten gegen Vorlage eines Ausweises eine Karte zum ermäßigten Preis erwerben. Dieser Preis beträgt nur 25% der originalen Eintrittskarte. Für Schaeffer muss dieser Ansatz aber noch weiter gedacht werden. Denn die Schüler- und Studentenkontingente richten sich jeweils nach der allgemeinen Nachfrage. Je besser eine Veranstaltung verkauft ist, desto kleiner ist das Kontingent für ermäßigte Karten.²¹⁸

Aus demokratischer wie pädagogischer Sicht sollte genau das gegenteilige Signal gesetzt werden. Nicht die Jugend füllt unserer leeren, nicht verkauften Theatersitze, sondern ganz nach dem Motto: ‚Die Jugend sitzt bei den Bregenzer Festspielen in der ersten Reihe‘.²¹⁹

Schaeffer appelliert wie auch Axel Renner im Jahr 1996 an ein Umdenken für die Angebote des jungen Publikums. Die erste Kategorie sowie Premieren sind aus dem Angebot ausgeschlossen. Schaeffer möchte die Vergünstigungen für Schüler und Studenten besser bewerben. Bisher waren sie recht versteckt unter der Rubrik ‚Von A wie Anreise bis Z wie Zimmerreservierung‘ zu finden. Die Angebote sind somit eher nur jenen bekannt, welche sich ohnehin für das Kulturprogramm der Bregenzer Festspiele interessieren. In Zukunft sollten die Tickets progressiver beworben werden. Auch ein Jugendabo mit speziell zusammengestelltem Programm sollte wieder angedacht werden.²²⁰

3.3.2 Neue Programmpunkte

crossculture week

Im Rahmen von Aktion und Kreation soll – wie das Fedeki für Kinder – auch eine Kreativwoche für Jugendliche zwischen 12 und 15 Jahren unter dem Namen *crossculture week* eingeführt werden. Die jeweiligen Festspielproduktionen sollen dabei themenge-

²¹⁶ Ebd., S. 54.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 54.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 23.

²¹⁹ Ebd., S. 23.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 23f.

bend sein. In dieser Woche muss aber nicht unbedingt ein Musiktheater erarbeitet werden.²²¹ Mögliche Ideen wären „Oper als Figurentheater, Kunstprojekt mit Ausstellung, ein Hörspielprojekt mit CD-Produktion, ein Instrumental- oder Chormusikprojekt, ein Singer-Songwriter-Projekt mit Konzert, Tanz, Schauspiel etc.“²²² Die Projekte sollen von der Beteiligung an der Planung über den praktischen Teil bis hin zur Präsentation reichen. Eine passende Möglichkeit für die Präsentation wäre die *crossculture* night, welche als Abschluss für die *crossculture* week gelten könnte. 2007 wurde zum Beispiel ein Bandworkshop veranstaltet. Man musste dazu kein Instrument spielen können, um mitzumachen. Die Workshops reichten von Gesang, Instrumenten und Tanz über Liedtextgestaltung, CD-Produktion, Coverdesign, Akustik, Beleuchtung etc. und wurden von den Jugendlichen mit Begeisterung aufgenommen.²²³ Der Bandworkshop war ein voller Erfolg und ein aussichtsreicher Start für den neuen Programmpunkt *crossculture* week. 2008 wurde ein Band- und Tanzworkshop zum Thema Toleranz in Zusammenarbeit mit youngCaritas.at – Tanz die Toleranz – durchgeführt. Bis heute liegt der Schwerpunkt auf den Bandworkshops. Die Thematiken wechseln jährlich passend zum restlichen Festspielprogramm.²²⁴

Musiktheater für Kinder

Die Idee, das Programmangebot speziell für ein junges Publikum durch Gastspiele zu erweitern, hatte Schaeffer schon 2006 bei der Ideensammlung für ihre Neukonzeption. Damals war eine Realisierung dieser Idee jedoch aus budgetären Gründen noch nicht möglich, da der Einkauf einer Produktion mit hohen Kosten verbunden ist und damals den Großteil des *crossculture* Budgets aufgebraucht hätte.²²⁵ Seit 2008 ist es den Bregenzer Festspielen jedoch möglich, durch Koproduktionen mit anderen Kulturinstitutionen jährlich ein Musiktheater als Programm für Familien und Schulen anzubieten. Den Auftakt machte damals das Ensemble Die Schurken mit dem Auftragswerk der Bregenzer Festspiele in Zusammenarbeit mit Bludenz Kultur *es rieselt, es knistert, es kracht*. 2010 waren sogar zwei Stücke im Programm: die Inszenierung *saiten!* sowie das Sonus Brass Ensemble mit *Rocky Roccoco* in einer Koproduktion mit der Philharmonie Luxemburg, den Grazer Spielstätten und den Bregenzer Festspielen.²²⁶

²²¹ Vgl. ebd., S. 59 und S. 69.

²²² Ebd., S. 59.

²²³ Vgl. ebd., S. 59 und S. 69.

²²⁴ Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

²²⁵ Vgl. Schaeffer, „Cross Culture“, S. 66.

²²⁶ Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

Festspielakademie

2008 wurde die *akademie der bregenzer festspiele* ins Leben gerufen. In Zusammenarbeit mit dem Verein Bludenz Kultur und Dozenten der Wiener Symphoniker werden Meisterkurse für Berufsmusiker, Studenten von Musikhochschulen und Konservatorien sowie begabte Musikschüler, welche eine musikalische Berufslaufbahn anstreben, angeboten. Im Mittelpunkt stehen dabei Musikalität, Technik, Zugänge zu Neuer Musik und Probespieltrainings. Ergänzt wird das Programm durch Kammermusik in verschiedenen Besetzungen und Körperwahrnehmungstraining. Leiter der Meisterklassen waren im ersten Jahr: Jan Pospichal – Konzertmeister; Christoph Stradner – Solocellist; Karl-Heinz Schütz – Soloflötist; Gerald Pachinger – Soloklarinettist; Richard Galler – Solofagottist; Lilian Genn – Körperwahrnehmung für Musiker. Die Kursteilnehmer durften außerdem diverse Proben sowie ein Podiumsgespräch mit David Pountney und anderen zum Thema ‚Macht und Musik‘ besuchen. Zu Beginn der Woche gab es ein Eröffnungskonzert der Dozenten und am Ende gab es ein Schlusskonzert der Teilnehmer der Akademie.²²⁷ Aufgrund des großen Erfolges 2008 war es möglich, die Meisterkurse der Akademie auch in den Folgejahren anzubieten. Im ersten Jahr fanden die Kurse noch in der Musikschule Bludenz statt. Seit 2009 konnte man die Musikschule Villa Liebenstein in Bregenz für sich gewinnen. Der Programmaufbau wurde wie im ersten Jahr beibehalten: Kurse mit den Dozenten der Wiener Symphoniker, Eröffnungs- und Abschlusskonzert sowie die Teilnahme an Probenbesuchen und Diskussionen.²²⁸

3.3.3 Ganzjährige Jugendarbeit

Um auch außerhalb der Festspielzeit mit Kindern und Jugendlichen in Kontakt zu bleiben, wurde von Dorothée Schaeffer ein Konzept mit Projekten entwickelt, welche ganzjährig angeboten werden können. Der Grundansatz besteht aus drei Aspekten:

a) Es gibt ein jährliches Spektrum an Beteiligungsprojekten, welches von *crossculture* angeboten wird; b) Es wird auf die Eigeninitiative und Projektideen von Jugendlichen reagiert; c) Es wird nach Möglichkeit an das jährliche Programm bzw. den Schwerpunkt des Gesamtprogrammes angeknüpft. Es gibt demnach Projekte, welche von *crossculture* initiiert werden, sowie Projekte auf Initiative von Schülern und Studenten. Manche werden jährlich realisiert, manche sind nur einjährig. Die Umsetzung variiert immer je nachdem, was von den Jugendlichen aus dem Angebot angenommen bzw. selbst angeboten wird.²²⁹

²²⁷ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Juni 2008.

²²⁸ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Juni 2009.

²²⁹ Vgl. E-Mails vom 10.-16.11.2011 zwischen Dorothée Schaeffer und Jana-Kristina Köck.

Schaeffer betont einige Vor- und Nachteile, welche ein Festivalbetrieb gegenüber einem Haus mit Repertoirebetrieb hat. Zum Beispiel haben die Bregenzer Festspiele nur in einem Zeitraum von ca. zweieinhalb Monaten die Möglichkeit, Proben- und Vorstellungsbesuche anzubieten. Auch die Künstler sind nur in diesem kurzen Zeitraum vor Ort, um Künstlergespräche für ein junges Publikum zu organisieren. Eine Alternative dazu wäre, Künstler und Kunstvermittler aus der Region für das Programm zu gewinnen. Um die Kontakte zu Netzwerken in der Umgebung zu knüpfen und zu pflegen, soll auch ernsthaft über Kooperationen mit diversen Kulturinstitutionen nachgedacht werden.²³⁰

Einige dieser neuen Ideen, welche Schaeffer in ihrer Neukonzeption für die ganzjährige Jugendarbeit entworfen hat, wurden ab dem Jahr 2006 bereits umgesetzt:

crossculture works

Im Herbst 2006 veranstaltete man ein Lehrlingsprojekt als Produktionsprojekt in Kooperation mit der Stadt und dem Kunsthaus Bregenz. Dabei konnten Lehrlinge aus Fertigungsbetrieben an den Workshops performativer und gestalterischer Art teilnehmen. Die Lehrlinge durften als erste, noch vor der Programmpressekonferenz im November, das Bühnenbildmodell des Spiels auf dem See *Tosca* sehen. Daran sollten sie ihre Kunstprojekte zum Thema ‚Performance‘ anknüpfen. Besonders war an diesem Workshop, dass die Jugendlichen mit ihren eigenen Arbeitsmaterialien etwas Innovatives gestalten und dadurch einen neuen Zugang zu ihrem täglichen Arbeitsplatz schaffen konnten.²³¹

crossculture practice

Firmen- bzw. Schnupperpraktika in unterschiedlichen Abteilungen der Bregenzer Festspiele sollten für Schaeffer als regelmäßiges Angebot im Jugendprogramm etabliert werden. Vor 2006 gab es die Möglichkeit bereits für Schüler der Schule Sacré Coeur Riedenburg auf Anfrage. Seither ist es auch für Schüler anderer Schulen möglich, ein- bis zweitägige Schnupperpraktika bei den Festspielen zu absolvieren. Dabei wird zwischen verschiedenen Abteilungen gewechselt, um möglichst viele verschiedene Eindrücke des Festivalbetriebes zu bekommen.²³²

crossculture printed

Frei nach der Idee für eine junge Festspielredaktion wurde für die Saison 2007 ein Programmheft zu *Tosca* von Jugendlichen für Jugendliche erarbeitet. Das Programmheft beinhaltet eine von den Schülern gestaltete Bildstory und beschäftigt sich mit Themen

²³⁰ Vgl. Schaeffer, „Cross Culture“, S. 41f.

²³¹ Vgl. ebd., S. 70; vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2007; vgl. E-Mails vom 04.-08.11.2011 zwischen Schaeffer und Köck.

²³² Vgl. Schaeffer, „Cross Culture“, S. 63 und S. 70.

und Personen aus dem Stück. Im Zuge ihrer Maturaprojektarbeit wurde das Konzept von der Schülerin Sonja Erhart erarbeitet und gestaltet.²³³

crossculture designs

2007 haben vier Maturantinnen der HTL Dornbirn ein Kostümpjekt initiiert. Im Mai haben die Schülerinnen im Theater KOSMOS in Bregenz Kostümobjekte präsentiert, welche sie im Rahmen ihrer Diplomarbeiten und in Zusammenarbeit mit *crossculture* entworfen haben. Unter dem Titel ‚arte diventa realtà‘ beschäftigten sich die Mädchen mit den Inhalten und Protagonisten von Puccinis *Tosca*, wo sie sich unter anderem mit Themen wie Freundschaft, Macht, Angst und Eifersucht auseinandersetzten.²³⁴

crossculture on air

In Zusammenarbeit mit Sound in V – Radio Vorarlberg – wurde ein Radioprojekt realisiert. Jugendliche gestalteten zwischen Mai und Juli eigene Sendungen und Radiobeiträge, wählten die Musik aus und waren ebenso für die Moderation verantwortlich. Themengebend war auch hier die Oper *Tosca*: Zivilcourage, Intrige, der Kampf für Ideale, die Macht des Auges etc.²³⁵ Seither wird das Radioprojekt jährlich realisiert und wird von den Jugendlichen mit Begeisterung aufgenommen. Im Sommer 2011 haben sich Schülergruppen aus dem BG Gallus inhaltlich mit den Themen der Oper *André Chénier* und der Französischen Revolution auseinandergesetzt. Unter der Aufsicht einer Projektleiterin haben drei Gruppen kurze Radioprogramme zusammengestellt, in denen sie sich mit den Themen Armut, Eifersucht und der Musik aus der Oper beschäftigten. Die Beiträge konnten in den ORF-Studios aufgenommen werden und wurden auf Antenne Vorarlberg ausgestrahlt.²³⁶

Schülerprojekte

2011 wurde das Schülerprojekt *Achterbahn*, passend zur Oper im Festspielhaus, realisiert. Dabei entwickelten Schüler des BG Gallus, BORG Egg und Gymnasium Schillerstraße Feldkirch zwischen Februar und Juli 2011 eigene künstlerische Projekte zu den Themen, welche in der Oper *Achterbahn* behandelt werden. Die Grundlage für die jeweiligen Projektarbeiten war ein Treffen mit der Komponistin der Oper Judith Weir und dem Regisseur Chen Shi-Zheng. Anschließend wurden Workshops zu den Inhalten von *Achterbahn* abgehalten. Zum Abschluss konnten die Schüler im Juli die Oper im Festspiel-

²³³ Vgl. ebd., S. 71; vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2007.

²³⁴ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2007.

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. Dorothee Schaeffer, „crossculture. Kulturvermittlung bei den Bregenzer Festspielen“, Programmprospekt *crossculture*, 2011, S. 14.

haus besuchen. Für die Saison 2012 ist ein ähnliches Projekt, passend zur Oper *Solaris* im Festspielhaus nächstes Jahr, geplant.²³⁷

3.3.4 Wunschprojekte für 2012

crossculture hat auch für die Saison 2012 Ideen für Projekte gesammelt, für welche sie Kinder und Jugendliche zum Mitmachen animieren möchten.

Panta rhei – alles fließt!

Das Projekt soll klassische Musik und zeitgenössischen Tanz verbinden und dabei Menschen aller Altersklassen ansprechen, egal ob Laie oder Profi. In choreografischer Form werden alte und neue klassische Werke zum Thema ‚Wasser‘ zur Aufführung gebracht. Im Zentrum sollen die Programmmusik *Die Moldau* von Bedrich Smetana sowie prämierte Beiträge aus dem Kompositionswettbewerb der Bregenzer Festspiele aus der Saison 2011 stehen. Das Projekt wird in Koproduktion mit den Grazer Spielstätten, der Jeunesse Österreich, der Caritas Österreich und dem Ensemble Acht Cellisten der Wiener Symphoniker realisiert.²³⁸

Stockhausens *Tierkreis* für Kinder

Stockhausens *Tierkreis* soll in einer spannenden Version für zwei Klarinetten, Akkordeon und Schauspiel als Produktion für neue Musik für Kinder realisiert werden. Das Wunschprojekt richtet sich an Kinder ab 6 Jahren, Familien und Schulklassen.²³⁹

Lehrlingsprojekt

Passend zu Detlev Glanerts Oper *Solaris* im Festspielhaus soll in der Saison 2012 wieder ein Lehrlingsprojekt realisiert werden. Der Inhalt und die Themen der Oper sollen die Lehrlinge aus der Region Bregenz und Umgebung zu eigener Interpretation und künstlerischer Arbeit inspirieren.²⁴⁰

²³⁷ Vgl. Schaeffer, „crossculture. Kulturvermittlung bei den Bregenzer Festspielen“, S. 14; vgl. E-Mails vom 10.-16.11.2011 zwischen Schaeffer und Köck.

²³⁸ Vgl. Schaeffer, „crossculture. Kulturvermittlung bei den Bregenzer Festspielen“, S. 17.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 18.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 18.

4 Die zeitgenössische Reihe *Kunst aus der Zeit*

Um bis zur gegenwärtigen zeitgenössischen Reihe *Kunst aus der Zeit* zu kommen, muss man in der Entwicklungsphase ein wenig weiter zurückgehen. Einerseits ist die Gesamtdramaturgie der Bregenzer Festspiele ein wichtiger Aspekt, dessen Konzept und Weiterentwicklung in Kapitel 2 *Die Bregenzer Festspiele* genauer erklärt wurden, um überhaupt auf die einzelnen Programmschienen eingehen zu können. Alfred Wopmann erklärt, wenn man einzelne Programme der Bregenzer Festspiele wie die Jugendarbeit oder *Kunst aus der Zeit* hernimmt,

[...] dann sollten wir diese nicht unabhängig von der Gesamtdramaturgie dieser Festspiele betrachten. Sonst würde man *Kunst aus der Zeit*, *neue Töne* oder *crossculture* aus dem Kontext der Bregenzer Festspiele herauslösen, was wenig Sinn macht, weil diese Programme in dramaturgischer Wechselwirkung zum Gesamtprogramm stehen. Vor allem zum Kernprogramm, dem Spiel auf dem See. [...] Ausschlaggebend ist der zentrale Aspekt der Festspiele als Gesamtidee. Aus dieser entwickeln sich dann zu bestimmten Zeiten bestimmte Äste. Diese Äste sind die konstitutiven Teile eines Ganzen. Das Ganze subsummiert sich unter dem Oberbegriff Bregenzer Dramaturgie.²⁴¹

Mit diesen Ästen meint Wopmann die verschiedenen Programmschienen, welche sich im Laufe der Zeit entwickelten.

Andererseits muss man auch die Vorläufer von *Kunst aus der Zeit* in dessen Entwicklung mit einbeziehen. Es reicht jedoch nicht, nur bis zur Gründung der ersten Reihe für Modernes, *neue Töne*, zurückzugehen. Der Ursprung zeitgenössischer Kunst bei den Bregenzer Festspielen liegt noch weiter zurück, in den Randspielen Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre.

4.1 Randspiele

Ende der 1960er Jahre gab es in Vorarlberg – verglichen mit anderen Ländern in Österreich oder ganz Europa – Verzögerungen in der Entwicklung einer Kulturszene. Die Kulturpolitik des Landes wollte die so genannte gefährliche Jugend- und Subkultur in Form des Open Air verhindern, was sie mithilfe eines Naturschutzgesetzes sogar schaffte. Unter den Kulturschaffenden des Landes wurde eine ‚Gruppe Vorarlberger Kulturproduzenten‘ gegründet, welche sich gegen diese Verhinderungen wehrten. Außerdem gab es aus deren Sicht damals eine deutlich erkennbare Trennung zwischen den Bregenzer

²⁴¹ Wopmann im Interview mit Köck.

Festspielen und der heimischen Kulturarbeit, welche besonders durch die unterschiedliche finanzielle Unterstützung durch das Land in eine Hoch- und eine Subkultur gekennzeichnet wurde.²⁴²

Selbstverständlich gewordene Millionenbeträge für ein sich ständig wiederholendes, vorwiegend kulinarisches Programm, abgesichert durch Politik, Wirtschaft und Medien einerseits, keine oder minimale Unterstützung von Künstlern, Ambitionen und Projekten, die den Weg des Gewohnten und Abgesegneten verlassen wollen, auf der anderen Seite²⁴³,

kritisiert der damalige Mitorganisator der Randspiele und späterer Grafiker der Bregenzer Festspiele, Reinhold Luger. Somit gab es im Land zwei große unterschiedliche Zugehörigkeiten der Kunst- und Kulturschaffenden. Auf der einen Seite stand die „Agentur zur Bewahrung des ‚Schönen, Wahren und Guten‘, Pflege des gesellschaftlichen Ereignisses“²⁴⁴, wie Reinhold Luger die Bregenzer Festspiele bezeichnet. Auf der anderen Seite stand die „Genossenschaft für die Erweiterung der Kultur um die Begriffe Soziales, Alltag, Demokratie, neue Form, Experiment“²⁴⁵. Damit war die Opposition gemeint, welche aus der Gruppe Vorarlberger Kulturproduzenten bestand.

Diese Gruppe Vorarlberger Kulturproduzenten veranstaltete 1972 die ersten Randspiele in Vorarlberg. Das Programm, welches für ein eher jugendliches Publikum gedacht war, bestand aus Jazzmusik, klassischer und experimenteller Musik, Theater, Kabarett, Filmen, Dichterlesungen, einem Seminar ‚Dichten in mund-art‘, Ausstellungen, Pop, Folk- und Protestsongs, Malaktionen etc. Bei anderen Festivals wurden Randprogramme dieser Art eigentlich als Ergänzung ins Gesamtprogramm aufgenommen, doch in Bregenz waren sie damals klar abgegrenzt und wurden unter anderem als kulturpolitische Demonstrationen abgehalten. In den Folgejahren 1973 und 1974 wurde den Organisatoren der Randspiele die Infrastruktur des Kulturamtes der Stadt Bregenz zur Verfügung gestellt, was den Randspielen erlaubte, professioneller zu werden. Auch die Beschäftigung der Mitarbeiter durch Werkverträge bedeutete einen weiteren Schritt in Richtung Professionalität. Es konnten neben bekannten heimischen Künstlern auch internationale Kunstschafter eingeladen werden. Engagierte Theaterschafter und die Entstehung neuer Formen der Musik prägten den Erfolg der ersten Randspiele.²⁴⁶

²⁴² Vgl. Reinhold Luger, „An den Rand geschrieben. Kreative Opposition und kultureller 68-er Elan in Vorarlberg“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 171-174, hier S. 171.

²⁴³ Luger, „An den Rand geschrieben. Kreative Opposition und kultureller 68-er Elan in Vorarlberg“, S. 171.

²⁴⁴ Ebd., S. 171.

²⁴⁵ Ebd., S. 171.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 171f.

Im Jahr 1975 wurden die Organisatoren durch eine Krise in zwei Gruppen geteilt. Jene, welche sich mehr für die Arbeits- und Veröffentlichungsbedingungen der Vorarlberger Kunst- und Kulturmacher kümmerten, nannten sich ab sofort ‚Vorarlberger Kulturproduzenten‘ und setzten die Randspiele weiter fort. Der Schwerpunkt galt wieder den Theaterstücken, Hörspielen und Lesungen von heimischen Autoren sowie der Musik von ansässigen, jungen Komponisten. 1976 wurde ein rein literarisches Programm angeboten.²⁴⁷

1977 versuchte man, die Randspiele mit einem Randspiel-Rettungsfest ‚Außer Rand und Band‘ zu erhalten, doch der dafür entworfene Plan wurde nie umgesetzt. In den darauf folgenden Jahren versuchte die Gruppe Vorarlberger Kulturproduzenten immer wieder, durch diverse Aktionen und Kommentare auf die Situation der Kulturszene in Vorarlberg aufmerksam zu machen. Sie veranstalteten zum Beispiel anlässlich der Eröffnung des neuen Festspielhauses 1980, welche in geschlossener Gesellschaft gefeiert wurde, ein Fest für die Bevölkerung. Damit wollte man erneut auf die ungerechte Verteilung des Kulturbudgets zugunsten der Bregenzer Festspiele aufmerksam machen. Die gesplante Gruppe vereinte sich daraufhin wieder und machte unter dem neuen Namen ‚Initiative Vorarlberger Kulturschaffender‘ längst geforderte Veränderungen möglich.²⁴⁸

In der Saison 1982 konnte man im Programm der Bregenzer Festspiele plötzlich eine Veranstaltungsreihe mit dem Namen *Fäscht-Spiele* entdecken, welche aus Blasmusik, Trachtengruppen, Kammermusik und Jazz bestand. Luger erkennt in diesem Programm ohne Zweifel das Vorbild der Randspiele und wertet dies als Versuch, die Festspiele damit wieder populärer zu machen und ein neues Publikum anzuziehen.²⁴⁹

Als Alfred Wopmann 1983 die Führung übernahm, war es auch in seinem Sinne, die einheimische Kulturszene und vor Ort tätige Kulturvereine in das Festspielprogramm mit einzubeziehen. Wopmann kritisierte, dass der Altdirektor die off-Veranstaltungen und Performances einfach der Stadt und ihrem damaligen Kulturreferenten Dr. Oscar Sandner achtlos überließ. Er empfand diese Randspiele jedoch als sehr wichtig für das Festspielprogramm. Somit wurde das Programmangebot durch Sonderveranstaltungen erweitert, unter anderem auch, um näher an ein junges Publikum für die Festspiele heranzukommen. Laut Luger wird seither zwar nicht mehr eine so lebendige Alternativszene wie zu den Zeiten der Randspiele erreicht. Er betont jedoch, dass durch die Veränderungen innerhalb der Festspiele selbst, wie das neue Konzept des Spiels auf dem See,

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 173.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 173f.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 174.

ein viel breiteres Publikum angesprochen wird und die Bregenzer Festspiele somit wieder begonnen haben, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren.²⁵⁰

Abschließend bemerkt Luger:

Daß [sic!] etliche der ehemaligen Mitglieder der Gruppe Vorarlberger Kulturproduzenten und damit ernsthafte Kritiker der Festspiele nun in einem künstlerischen und persönlichen Nahverhältnis zu den Bregenzer Festspielen stehen, ist einzig auf den neuen Geist und die Offenheit der heutigen Festspielleitung zurückzuführen.²⁵¹

Mit dieser Feststellung spricht er ein großes Lob an die Festspielleitung durch den künstlerischen Leiter Alfred Wopmann und den kaufmännischen Direktor Franz Salzmann aus. Seiner Meinung nach ist es ihnen zu verdanken, dass die Bregenzer Festspiele wieder zum Ursprung des Festspielgedanken zurückkehrten und begannen, sich erneut auf ihre Wurzeln zu konzentrieren. Luger bestätigt somit, dass Wopmanns Plan auch tatsächlich umgesetzt wurde und funktionierte. Immerhin war Luger selbst ein Mitbegründer der damaligen Randspiele und somit ein ehemaliger scharfer Kritiker der Bregenzer Festspiele.

4.2 Die Gründung der Reihe *neue Töne*

Bis 1994 wurden Programmpunkte wie neue Musik, Avantgarde, zeitgenössische Kunst etc. nicht wirklich unter einer speziell dafür konzipierten Programmschiene präsentiert. Daher gründete Alfred Wopmann 1994 die Reihe *neue Töne* zusammen mit dem Klangforum Wien, welches seither als festes Spezialorchester für Ur- und Erstaufführungen moderner Komponisten bei den Bregenzer Festspielen fungierte. Immerhin waren herkömmliche Symphonieorchester zu der Zeit mit den Spieltechniken moderner Musik kaum bis gar nicht vertraut. In dieser Reihe begann man nun, zeitgenössische Musik in einer eigenen Sparte gebündelt zu präsentieren.²⁵²

1994 begann die Zusammenarbeit der Bregenzer Festspiele mit dem Komponisten Georg Friedrich Haas. Seine Komposition *Nachtschatten* wurde beim ersten Konzert des Klangforums Wien aufgeführt. Dies war der Beginn mit Haas als so genanntem „Composer in Residence“²⁵³. Er selbst meint über Alfred Wopmann: „Ich hatte das Glück, dass

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 174; vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

²⁵¹ Ebd., S. 174.

²⁵² Vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

²⁵³ Ebd.

er mich und meine Werke in seinem Festspiel haben wollte. Er gab mir Rückenwind.“²⁵⁴ Daraufhin wurde Haas beauftragt, eine Oper für Bregenz zu schreiben. 1996 wurde seine Kammeroper *Nacht* konzertant im Blumeneggsaal Bregenz uraufgeführt. Der Titel dafür steht für Umnachtung und für den Verlust von Utopie, so Haas. Die szenische Uraufführung des Stückes fand schlussendlich 1998 in der neu eröffneten Werkstattbühne im Festspielhaus statt. Im Jahr 2000 folgte die Uraufführung von *Torso*, einem Stück für großes Orchester nach der unvollendeten Klaviersonate C-Dur, D 840 von Franz Schubert in der Bearbeitung von Haas mit den Wiener Symphonikern. Drei Jahre später wurde eine weitere Oper von Haas, *die schöne Wunde*, auf der Werkstattbühne mit dem Klangforum Wien uraufgeführt.²⁵⁵ Georg Friedrich Haas war für die zeitgenössische Reihe der Bregenzer Festspiele ein wichtiger Komponist, welcher die Weiterentwicklung dieser Programmschiene nachhaltig beeinflusst hat. Auf die jeweilige Bedeutung der Werke *Nacht* und *die schöne Wunde* für diese Fortschritte möchte ich später noch genauer eingehen.

Die Bregenzer Festspiele vergaben zu der Zeit jedoch auch Auftragswerke an andere Komponisten, wie zum Beispiel Herbert Willi, Richard Dünser, Gerold Amann, Wolfram Schurig oder Rainer Bischof. In diesem Rahmen wurden bei den Bregenzer Festspielen zahlreiche Ur- und Erstaufführungen im Programm von *neue Töne* präsentiert. Aufgeführt wurden diese zum Großteil vom Klangforum Wien, doch auch die Wiener Symphoniker sowie der Wiener Concert Verein waren hin und wieder bei einer Aufführung vertreten. Neben den Stücken von jungen und zum Teil unbekannten Komponisten standen auch Werke und Kammerkonzerte von renommierten Komponisten wie Schostakowitsch oder Tschaikowsky auf dem Programm.²⁵⁶

4.3 Die Werkstattbühne als neuer Ort für Zeitgenössisches

Wie schon in Kapitel 1.3.4 *Zusammengehörigkeit und das kommunikative Moment* erwähnt, ist die räumliche Bemessung ein wichtiger Aspekt in der Festspieldramaturgie. Auch Julia Cloot betont in ihrem Beitrag „Institutionen der zeitgenössischen Musik: Konsolidierungsphase oder Existenzkrise?“:

Das Profil des Festivals hat sich merklich gewandelt. Längst sind es geradezu pflichtgemäß die Programme mit zeitgenössischen Werken, die in der Ansprache ihres Publikums neue Wege gehen, spielfreudig

²⁵⁴ Georg Friedrich Haas, „Der Komponist als unverzichtbarer Zeitgenosse“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S.90-95, hier S. 92.

²⁵⁵ Vgl. Haas, „Der Komponist als unverzichtbarer Zeitgenosse“, S. 92; vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

²⁵⁶ Vgl. Wopmann im Interview mit Köck.

Räume erweitern, Aufführungsorte in die Konzeption einbeziehen, aus der Kombination und Konfrontation mit anderen Künsten der eigenen Kunst neue Facetten abgewinnen. [...] Uraufführungen, Performances und Installationen sollen statt ‚normaler‘ Konzerte Ohren und Augen weiten und die Grenzen der Künste überschreiten.²⁵⁷

Auch bei den Bregenzer Festspielen wurde 1998 ein neuer Raum für zeitgenössische Kunst eröffnet, die Werkstattbühne im Festspielhaus. Für Wopmann war es besonders wichtig, dass durch den Anbau dieser so genannten Probebühne nicht nur die Produktionsbedingungen professioneller werden sollen, sondern auch, dass hier ein neuer Ort für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst entsteht. Die künstlerische Entwicklung in das dritte Jahrtausend soll durch die Möglichkeiten von hier stattfindenden Experimenten und Forschung gesichert werden.²⁵⁸

Der Bau der Werkstattbühne war ohne Zweifel eine Bereicherung für die Bregenzer Festspiele. Der multifunktionale Raum soll einerseits als Ausweichmöglichkeit für die Proben am See im Regenfall dienen. Nur hier kann maßstabgerecht und mit allen Mitwirkenden geprobt werden. Dazu wurde er perfekt für die Aufführung zeitgenössischer Stücke ausgestattet. Er misst 37x45 Meter und wird über die gesamte Fläche von einem Schnürboden überspannt. Der Raum ist neun Meter hoch, besitzt einen mobilen Regieturm und die neueste Ton- und Lichttechnik. Die Größe der bespielten Fläche, die Ausrichtung im Raum sowie der Umfang und die Platzierung der Zuschauer sind dabei komplett variabel.²⁵⁹ Die Werkstattbühne soll während der Festspielzeit auch als Ort der Begegnung fungieren. In ungezwungener Atmosphäre sollen hier Diskussionen, Vorträge, Lesungen etc. stattfinden können. Natürlich ist dieser Raum auch für Performances und Produktionen von Künstlern offen, welche durch ihre Struktur und Aussage das Konzept des Raumes bestätigen oder – im besten Fall – sogar erweitern.²⁶⁰

Wie schon erwähnt, wurde Haas Kammeroper *Nacht* dort zum ersten Mal szenisch aufgeführt und eröffnete somit die Werkstattbühne. Der Regisseur Philippe Arlaud setzte bei seiner Inszenierung besonders auf Lichteffekte, denn die Bühne ist keine übliche Guckkastenbühne, sondern sie ist nach allen Seiten offen. Somit sind die Künstler von

²⁵⁷ Julia Cloot, „Institutionen der zeitgenössischen Musik: Konsolidierungsphase oder Existenzkrise?“, *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen*, Hg. Arnold Jacobshagen/Frieder Reininghaus, Laaber: Laaber 2006, S. 267-272, hier S. 267.

²⁵⁸ Vgl. Wopmann, „Corporate Identity“, S. 188.

²⁵⁹ Vgl. Wopmann im Interview mit Köck; vgl. Babette Karner, „Kunst aus der Zeit bei den Bregenzer Festspielen“, Presstext der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 2009, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

²⁶⁰ Vgl. Matthias Lošek, „Konzeptionelle Überlegungen zu KAZ“, 05.12.2001, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Anfang an präsent und von allen Seiten sichtbar. Der Bühnenraum wurde bei der Aufführung durch speziell eingesetzte Lichtwechsel gegliedert.²⁶¹

Wopmann bezeichnet die Werkstattbühne als die dritte Säule der Bregenzer Dramaturgie: „Erst mit der Eröffnung der Werkstattbühne 1998 und dem Einzug der zeitgenössischen Kunst auf den speziell für sie geschaffenen Aufführungsort vollendet sich inhaltlich die Bregenzer Dramaturgie.“²⁶²

4.4 Kooperation mit dem Kunsthaus Bregenz

Wie im vorigen Kapitel erklärt, konnte durch den Zubau der Werkstattbühne ein neuer Ort für zeitgenössische Kunst gewonnen werden. Ein Jahr später, 1999, begann man, auch im Kunsthaus Bregenz Konzerte zu präsentieren, welche unter dem Namen *Nach(t)klänge im KUB* stattfanden.

So bot das Programm im Jahr 2000 zum Beispiel Werke der Meister der Neuen Wiener Schule wie Schönberg, Berg und Webern, aber auch Hans Erich Apostel sowie Rainer Bischof waren vertreten. Abschließend stand die *Fantasie in d-moll KV 397* von Mozart auf dem Programm. Gespielt wurden die Stücke von der Pianistin Ingeborg Baldaszi, welche durch diverse Auftritte bei der Schubertiade in Vorarlberg bekannt wurde. Der damalige Generalsekretär der Wiener Symphoniker, Rainer Bischof, führte als Moderator durch das Programm.²⁶³

Die Zugehörigkeit zur Schiene *neue Töne* war jedoch nicht ganz klar, denn das Programm von *Nach(t)klänge im KUB* wurde gesondert angeboten und ausgeschrieben. Somit wird anhand dieses Beispiels deutlich, dass die Präsentation zeitgenössischer Kunst zu der Zeit noch nicht wirklich gebündelt in einer dafür geschaffenen Schiene stattfand. Dies passierte erst mit der Gründung der Programmreihe *Kunst aus der Zeit*, welche im nächsten Kapitel genauer beschrieben wird.

Im Sommer 2001 bestand erstmals eine offizielle Kooperation zwischen dem Kunsthaus Bregenz und den Bregenzer Festspielen, welche auch gern als „künstlerische Achse“²⁶⁴ bezeichnet wurde. Alfred Wopmann sowie Eckhard Schneider, der damalige Leiter des KUB, waren über die Zusammenarbeit dieser Häuser der internationalen Kunstszene sehr erfreut. Die Besucher sollten hier die Möglichkeit haben, im Kunsthaus sowie bei den Festspielen zeitgleich thematisch aufeinander abgestimmte, künstlerische Höhe-

²⁶¹ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 03.08.1998.

²⁶² Wopmann im Interview mit Köck.

²⁶³ Vgl. Anna Mika, „Mozart zwischen Berg, Schönberg und Webern“, *NEUE. Vorarlberger Tageszeitung*, 17.08.2000, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

²⁶⁴ Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2001.

punkte zu erleben.²⁶⁵ Die Kooperation besteht zwar heute noch, jedoch wurde die Serie für zeitgenössische Kammermusik *Nach(t)klänge* in dieser Form 2003 das letzte Mal durchgeführt. Diese Änderung fand im Zuge der neuen Intendanz von David Pountney 2004 statt.

4.5 Kunst aus der Zeit fasst zusammen

Kunst aus der Zeit ist ein Begriff, welcher erst 2001 geboren wurde, wo zum ersten Mal eine Bündelung erfolgte, die Zusammenfassung eines eigenständigen umfassenden Programms von zeitgenössischer Kunst mit den Programmpunkten Avantgarde Oper, Avantgarde Schauspiel, Musical, Tanz, *neue Töne*, *Nach(t)klänge*, Film, Cross Projects, auf verschiedenen Veranstaltungsorten: Werkstattbühne, Seestudio, Kunsthaus Bregenz; wobei zu bemerken ist, dass diese Aufführungsorte selbst wieder über eine zeitgenössische Architektur verfügen, so dass die Wechselwirkung von moderner darstellender Kunst mit moderner bildender Kunst ermöglicht wird.²⁶⁶

Mit diesen Worten fasst Wopmann die Entstehung der neuen Programmschiene im Jahr 2001 zusammen. Die Schiene *neue Töne* wurde somit nicht einfach nur in *Kunst aus der Zeit* umbenannt. Vielmehr wurde das Programm von *neue Töne* in das Programm von *Kunst aus der Zeit* eingegliedert, zusammen mit *Nach(t)klänge im KUB* und anderen zeitgenössischen Programmpunkten, welche bis dahin keine Zugehörigkeit zu einer für sie geschaffenen Programmreihe hatten. Nun konnte man jegliche zeitgenössischen Werke – egal, ob Musik, Tanz, Schauspiel, Installation oder Ähnliches – in einer eigenen Schiene namens *Kunst aus der Zeit* präsentieren. Diese Reihe ist seit ihrer Existenz ein fixer Bestandteil der Bregenzer Festspiele, welcher heutzutage nicht mehr wegzudenken wäre. Wopmann schreibt im „Auftakt“ des Programmheftes zu *Kunst aus der Zeit* 2001: „Neu in diesem Festspieljahr ist die geballte Ladung an zeitgenössischer Kunst [...], welche wir als dritte Säule der Bregenzer Dramaturgie einem jungen und jung gebliebenen Publikum anbieten.“²⁶⁷

4.5.1 Ein neues Konzept

Zeitgleich fand ein weiterer wichtiger Schritt für die Entwicklung dieser Reihe statt: Sie bekam einen eigenen künstlerischen Leiter, Matthias Lošek. Bis 2001 wurden die verschiedenen Aufführungen im zeitgenössischen Bereich von unterschiedlichen Mitarbeitern des künstlerischen Betriebsbüros geleitet. Auch Lošek arbeitete bis dahin schon

²⁶⁵ Vgl. ebd.

²⁶⁶ Wopmann im Interview mit Köck.

²⁶⁷ Alfred Wopmann, „Auftakt“, *Muten Sie es sich zu*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2001, 1/2001, S. 3.

eifrig an diversen Produktionen mit. Doch mit einem eigenen Leiter und Kurator hatte man erstmals die Möglichkeit, einen inhaltlichen und dramaturgischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Produktionen zu schaffen, um jeden Programmpunkt auch als Teil eines Ganzen erkennen zu können. Lošek über die konzeptionellen Überlegungen zu *Kunst aus der Zeit*:

KAZ richtet sich an ein kunstsinniges Publikum, das bereit ist, Wege abseits der etablierten Kunst zu beschreiten. Dabei ist ein Hauptaugenmerk auf ein junges Publikum gerichtet, da dieses meist aufgeschlossener reagiert, und bereit ist, sich auf der Suche nach einer künstlerischen Identität und Dimension auch kritisch mit zeitgenössischer Kunst auseinander zu setzen.²⁶⁸

Ob der Plan, mit zeitgenössischer Kunst auch wirklich ein junges Publikum anzulocken, funktioniert hat, möchte ich im Kapitel 4.7 *Erneuerungen seit der Kuratorin Laura Berman* noch einmal aufgreifen. Lošek lockert die Aussage jedoch in seinem Beitrag der Sammlung *Bühnenwelten*: „Wir möchten Musik, Theater, Kultur für die Jugend machen und meinen mit Jugend dabei nicht biologisch, sondern als Bezeichnung für all jene, die bislang Unbekanntem gegenüber aufgeschlossen sind.“²⁶⁹

Lošek betont des Weiteren, dass die zeitgenössische Kunst bei den Bregenzer Festspielen keine intellektuelle Subkultur sein soll, sondern für Kunst für das Publikum steht. Man muss kein elitärer Kunstkenner sein, um an den Veranstaltungen teilnehmen zu können. Es ist für Menschen gedacht, welche in der Unterhaltung auch das Besondere erkennen können und den Dialog zwischen den Menschen suchen.²⁷⁰

Um im Laufe der Festspielzeit immer wieder etwas Neues präsentieren zu können, wurde im ersten Jahr 2001 fast jede Woche in der Festspielzeit ein neuer Programmpunkt eröffnet. Den Start machte das Hamburger Thalia Theater, welches erstmalig mit zwei österreichischen Erstaufführungen von *Der Schrei des Elefanten* von Farid Nagrim und *Der dritte Sektor* von Dea Loher auf der Werkstattbühne gastierte. Im Jahr 2003 wurden aus den Gastspielen des Thalia Theater Hamburg Koproduktionen mit den Bregenzer Festspielen.²⁷¹

Als nächsten Programmpunkt präsentierten die Festspiele erstmals ein Musical mit jungen Nachwuchskünstlern auf der Werkstattbühne. Das Stück *Company* von Stephen

²⁶⁸ Matthias Lošek, „Konzeptionelle Überlegungen zu KAZ“, 24.10.2001, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

²⁶⁹ Matthias Lošek, „Festival im Festspiel“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S. 316.

²⁷⁰ Vgl. Matthias Lošek, „Konzeptionelle Überlegungen zu KAZ“, 22.04.2002, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

²⁷¹ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2001; vgl. „Spielplan KAZ“, *Muten Sie es sich zu*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2001, 1/2001, S. 75.

Sondheim wurde vom Studiengang Musical der Bayrischen Theaterakademie München unter der Regie von Stefan Huber und der musikalischen Leitung von Basil Coleman aufgeführt. Die schon bekannte Kammermusikreihe *Nach(t)klänge* wurde kurz darauf im Kunsthaus Bregenz präsentiert. Abschließend wurde eine Filmreihe unter dem Motto ‚Von Träumern, Künstlern und Clochards‘ in der Werkstattbühne mit vier verschiedenen Filmen gezeigt. Als besonderes Highlight wurden an zwei Abenden unter dem Motto ‚Le Club Late-night‘ Konzerte zu einer im Festspielrahmen eher ungewöhnlichen Zeit angeboten. An diesen Abenden fand je ein Konzert erst ab 22:30 Uhr in der Werkstattbühne statt.²⁷²

2002 stand *Kunst aus der Zeit* unter dem Motto ‚Worlds Beyond‘. Die Einteilung in Programmsparten war ähnlich wie im Vorjahr. Das Hamburger Thalia Theater gastierte wieder mit zwei Produktionen, *Nach(t)klänge* fand erneut im KUB statt und auch die Filmreihe wurde weiter geführt. Das Musical wurde in diesem Jahr durch so genannte Cross Projects ersetzt. Die Cross Projects waren eigens für die Bregenzer Festspiele konzipierte Projekte, welche sich mit der Thematik von *Kunst aus der Zeit* 2002 auseinandersetzten. Matthias Lošek über den Inhalt der Cross Projects:

Unsere Welt und unsere Gesellschaft bestehen aus einer Vielzahl von Welten, die sich hinter dem befinden, das [sic!] wir gemeinhin als Realität bezeichnen. ‚Worlds Beyond‘ ist die Suche nach diesen Welten, eine Entdeckungsreise dorthin, wo wir so vieles vor uns verborgen halten. ‚Worlds Beyond‘ ist auch ein Schlüssel zu jenen Welten, die in unserem Unterbewusstsein schlummern und die zu entdecken jeder für sich aufgefordert ist. ‚Worlds Beyond‘ versucht eine Realität abseits der Spaßgesellschaft zu zeigen.²⁷³

Diese Projekte sollten für den Zuseher zur Entdeckungsreise nach dem eigenen Ich werden. Zu sehen waren dabei das Projekt *Lemon und Libelle*, ein szenischer Gedichtzyklus des Dramatikers Albert Ostermaier und des Ensemble String Thing, *Die Welt der unsichtbaren Mauern*, ein Projekt für Video und Multipercussion von Lester Cano Alvarez und Martin Grubinger sowie das Ensemble Triology mit *Triology – The World Beyond*, eine Lesung von Texten verschiedener Autoren, welche von Musik begleitet wurde. Die teilnehmenden Künstler und Ensembles wurden dazu aufgefordert, Programme zu präsentieren, welche eigens für das dramaturgische Konzept der Reihe zusammenge-

²⁷² Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2001; vgl. „Spielplan KAZ“, *Muten Sie es sich zu*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2001, 1/2001, S. 75.

²⁷³ Matthias Lošek, „Worlds Beyond“, *Worlds Beyond*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2002, 1/2002, S. 5.

stellt und entwickelt wurden. Alle drei Werke erlebten bei den Bregenzer Festspielen ihre Uraufführung.²⁷⁴

4.5.2 *die schöne Wunde*

2003 wurde das erste Mal eine Oper im Rahmen des zeitgenössischen Programms der Festspiele aufgeführt. Wie bereits erwähnt, wurde Georg Friedrich Haas damit beauftragt, eine Oper für die Bregenzer Festspiele zu schreiben. Nach dreijähriger Arbeit entstand schließlich *die schöne Wunde*. Das Auftragswerk, welches kurz vor seiner Fertigstellung noch den Titel *die pferde und die ratten und die lerche* trug, ist ein Stück über das Ich auf der Suche nach einem Sinn, auf der Suche nach einer zweiten Person. Als Grundlage dafür dienten unter anderem die Erzählungen *Grube und Pendel* von Edgar Allan Poe sowie *Der Landarzt* von Franz Kafka.²⁷⁵ Haas selbst meint über seine inhaltliche Verbindung dieser beiden Erzählungen in seinem Auftragswerk: „Diese beiden Geschichten berühren sich inhaltlich immer wieder und interpretieren sich gegenseitig. Es geht um Liebe und Sexualität, um Hoffnung und Hoffnungsverlust. Und eben um das Ich.“²⁷⁶ Die beiden Erzählungen werden szenenweise ineinander verschachtelt und mit den Geschichten anderer Werke ergänzt, wie zum Beispiel mit *Romeo und Julia* von Shakespeare, Briefzitate von Rosa Luxemburg, der Geschichte von Philemon und Baucis, dem *Hohen Lied Salomons* und den *Sonetti lussuriosi* von Pietro Aretino.²⁷⁷

Eine Besonderheit in der Inszenierung der Auftragsoper war die Umsetzung der Raum- und Lichtgestaltung von Wolfgang Göbbel und Hermann Feuchter. Die beiden mussten beginnen, Raum und Szene zu gestalten, bevor die Oper fertig geschrieben war. Da der Raum, die Werkstattbühne, eine wichtige Rolle für die Komposition spielte, kamen Göbbel und Feuchter auf die Idee, daraus eine Art Werkstattprojekt zu machen. Nachdem sie sich in die Welt von Haas hineinversetzt hatten, haben sie recht schnell verstanden, dass es in diesem Stück um Beziehungsgeflechte in unterschiedlichen Ausdrucksformen geht. Sie hatten das Gefühl, diese Oper müsse an einem Ort spielen, dem man kaum bzw. nie entrinnen kann. Somit kamen sie auf die Idee, ein Labyrinth zu kreieren, um diese Beziehungsgeflechte sowie die verästelte und verschachtelte Struktur der Oper szenisch darstellen zu können. Die individuelle Lichtgestaltung vollendete die besondere Wirkung der Kulisse, indem die Bühne immer wieder in das düstere Licht der Dämme-

²⁷⁴ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2002; vgl. „Programm“, *Worlds Beyond*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2002, 1/2002, S. 3.

²⁷⁵ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, März 2003.

²⁷⁶ Georg Friedrich Haas, Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, März 2003.

²⁷⁷ Vgl. Hermann Feuchter, „*die schöne Wunde*“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S. 314.

rung oder in die totale Dunkelheit der Nacht versetzt wurde. Die Nacht galt hier als Schauplatz für die Liebe und Folter.²⁷⁸

Der französische Dirigent Sylvain Cambreling hob mit Begeisterung die besondere akustische Situation der Inszenierung hervor. Das Orchester saß nicht wie gewöhnlich in einem Orchestergraben, sondern war im ganzen Raum verteilt. Somit entstand nicht nur für den Besucher, sondern auch für die Musiker eine eher ungewohnte Situation. Cambreling erklärte, dass das Stück jedoch nicht für ein Orchester, sondern für ein großes Ensemble geschrieben worden sei. Der Unterschied bestehe darin, dass in einem Orchester mehrere Musiker in Gruppen dasselbe spielten. In einem Ensemble dagegen sei jeder Musiker ein Solist. Jeder habe seine eigene, individuelle Partie. Die anspruchsvolle Aufgabe des Dirigenten bestehe darin, aus diesen vielen individuellen Stimmen eine Einheit zu schaffen; sie müssten alle im Kollektiv zu einem Ganzen verschmelzen.²⁷⁹

Die Aufführung der Oper war ein voller Erfolg. Die Vorstellungen waren sehr gut publiziert und besonders in der neuen Musikszene wusste man nun, dass in Bregenz eine neue zeitgenössische Schiene existierte. *Kunst aus der Zeit* erlebte einen kraftvollen Auftakt.

4.5.3 Programmweiterungen

LeClub

Die Serie LeClub wurde im Jahr 2003 in einer neuen Form geöffnet. Es sollen nicht mehr wie im Jahr davor reguläre Konzerte stattfinden, sondern vor und besonders nach einer Vorstellung als Club mit gemütlichem Ausklang mit Cocktails und Musik in angenehmer Atmosphäre auf der Werkstattbühne fungieren. Für Unterhaltung sorgen Bands, Literatur, DJs, Ausstellungen und Live-Performances. Der Club soll auch die Möglichkeit für Gespräche und Diskussionen bei freiem Eintritt bieten.²⁸⁰

Musiktheater im Kornmarkt

Nach einer längeren Pause wurde 2003 das Bregenzer Theater am Kornmarkt wieder bespielt. Diesmal mit zwei Musiktheaterstücken im Rahmen von *Kunst aus der Zeit*. Auf-

²⁷⁸ Vgl. Wolfgang Göbbel, „Werkstattbühne: *die schöne Wunde*“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S. 315; vgl. Elisabeth Schwind, „Die Nacht – Schauplatz der Liebe und der Folter“, *Badische Zeitung*, 20.08.2003, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

²⁷⁹ Sylvain Cambreling, „Konzeptionelle Überlegungen zu *Die schöne Wunde* von Georg Friedrich Haas“, 2003, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

²⁸⁰ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, März 2003.

geführt wurden Francis Poulencs *La Voix humaine* sowie Leoš Janačeks *Tagebuch eines Verschollenen*, jeweils mit dem Symphonieorchester Vorarlberg unter der musikalischen Leitung von Christoph Eberle.²⁸¹

KAZ-Pass

Der KAZ-Pass soll den Besuchern die Möglichkeit bieten, alle Veranstaltungen der zeitgenössischen Reihe zu erleben. 2003 betrug der Preis € 49,-. Bis auf die Premieren konnte man damit alle Aufführungen, welche im Rahmen *Kunst aus der Zeit* auf der Werkstattbühne oder im Kunsthaus Bregenz aufgeführt wurden, besuchen.²⁸²

4.6 Erneuerungen seit dem Intendanten David Pountney

David Pountneys schon mehrfach erwähntes Motto ‚Kontinuität und Innovation‘ wurde mit dem Beginn seiner Intendanz in Bregenz auch auf die Programmschiene *Kunst aus der Zeit* übertragen. „Für den anstehenden Wechsel in der Intendanz ist es wichtig, dass gerade KAZ die Möglichkeit bietet, Kontinuität mit neuen Ansätzen ideal zu verknüpfen“²⁸³, unterstreicht auch Matthias Lošek diesen Wunsch.

4.6.1 Ein kultureller Auftrag

Für Pountney ist eine zeitgenössische Schiene wie *Kunst aus der Zeit* bei einem so genannten Hochkulturfestival wie den Bregenzer Festspielen lebensnotwendig. Seiner Meinung nach muss sich besonders ein Kulturfestival auch für etwas Neues engagieren. Dabei dürfe man sich aber auf keinen Fall auf ein zu verkopftes Programm konzentrieren, mit dem ein durchschnittlicher Konzertbesucher nichts anfangen kann. Pountney möchte zeitgenössische und neue Werke für die Besucher so zugänglich wie möglich gestalten. Das Publikum müsse dafür nur ein bisschen Offenheit zeigen. Ihm gehe es dabei auch überhaupt nicht darum, gegenüber anderen Festivals wettbewerbsfähiger zu sein. Im Gegenteil: Pountney ist es ein persönliches Anliegen, hauptsächlich zeitgenössische Kunst bei den Bregenzer Festspielen anzubieten. Er sehe es als eine künstlerische und kulturelle Pflicht und es habe für ihn nichts damit zu tun, besser oder moderner als andere Festivals zu sein. Für ihn sei die Beschäftigung mit etwas Modernem und Neuen ein absolut notwendiger Bestandteil des allgemeinen kulturellen Engagements. Dabei kritisiert er die kulturelle Faulheit, zu der man auch in Österreich gerne neigt, immer nur zu denselben Meisterwerken von Bach, Mozart etc. zu greifen. Dabei trage man

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Lošek, „Festival im Festspiel“, S. 316.

doch heutzutage andere, moderne Kleidung und wohnt in moderneren Häusern, also muss man auch einmal etwas Anderes, etwas Neues hören und erleben.²⁸⁴

4.6.2 Ein neuer Fokus im Programm

Als Pountney nach Bregenz kam, war *Kunst aus der Zeit* für ihn noch ein wenig in der Anfangsphase. Es gab schon einige gute Programmpunkte, jedoch hat er die Reihe noch nicht wirklich als eine eigene Schiene erkannt. Deswegen verdoppelte er zu allererst das Budget, um das Programm in einem vernünftigen Maß ausbauen zu können. Pountney und Lošek hatten einen guten Draht zueinander und haben gemeinsam versucht, das Programm nach und nach besser zu strukturieren und ihm ein Fundament zu geben, damit es zu einer eigenständigen Schiene mit einer wichtigen Funktion im gesamten Festspielprogramm heranwachsen könne. Dabei stand nicht wirklich ein neues Konzept auf dem Programm, sondern man wollte einfach das schon Bestehende festigen und jährlich wiederholbar machen. Als die gesamten Festspiele unter Pountneys Leitung speziell durch die thematischen Schwerpunkte mehr und mehr einen programmatischen Fokus bekommen haben, hat sich das ebenso auf *Kunst aus der Zeit* übertragen. Die Reihe wurde eigenständiger und bekam gleichzeitig mehr Beziehung zum gesamten Programm.

4.6.3 Auszüge aus dem Programm 2004 – 2008

2004

Im ersten Jahr 2004 feierte man bei *Kunst aus der Zeit* gleich zwei österreichische Erstaufführungen sowie eine Uraufführung.

Eine der beiden Erstaufführungen war *The Story of Io*, eine neue Oper des britischen Komponisten Sir Harrison Birtwistle. Das zeitgenössische Drama war ein gemeinsames Auftragswerk und eine Koproduktion mit dem Almeida Theatre London sowie dem Aldeburgh Festival. Die zweite österreichische Erstaufführung war, passend zu Pountneys erstem Schwerpunkt über Kurt Weill, Weills Ballettpantomime *Die Zaubernacht*. Diese erste Theaterarbeit Weills wurde ursprünglich als Kinder-Pantomime für das Russische Ballett des Theaters am Kurfürstendamm in Berlin entworfen und ist eine Art Gutenacht-Geschichte für Kinder. Spielzeugfiguren und Märchencharaktere erwachen zum Leben und verzaubern die Zuseher mit all ihrem Charme und Magie, aber auch mit einer unterschwelligten Grausamkeit, welche man solchen Figuren nachsagt.²⁸⁵

²⁸⁴ Vgl. Pountney im Interview mit Köck.

²⁸⁵ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2004.

Das damals neueste Werk des Vorarlberger Komponisten Thomas Dézsy *Hoffmanniana* wurde in Bregenz uraufgeführt. In den Bereichen Musik, Story und Bild ließ sich Dézsy für dieses Werk von Mozart, Hoffmann und Tarkosvkij inspirieren. Ein wichtiger Bestandteil dafür war ein Film, welcher von der *Hoffmanniana*-Crew binnen einer Woche rund um den Komponisten und Regisseur gedreht wurde. Dieser Film diente den Schauspielern später als Kulisse. Im Laufe des Stücks interagierten die Darsteller sogar live mit ihrem eigenen Filmbild.²⁸⁶

Mit *Wie man was wird im Leben* war in diesem Jahr wieder ein Musical im Programm, dargestellt von der Musical-Abschlussklasse der Folkwangschule Essen. Das erfolgreiche Broadway-Musical von Frank Loesser ist eine brillante Gesellschaftssatire über den ‚American Dream‘ und die Methoden des ‚Big Business‘. Das Hamburger Thalia Theater sowie die Konzerte im Kunsthhaus Bregenz blieben dem Programm von *Kunst aus der Zeit* wie gewohnt erhalten. Der Sommer 2004 brach alle bisherigen Rekorde: Noch nie kamen so viele Besucher zu *Kunst aus der Zeit* wie in dieser Saison.²⁸⁷

2005

2005 wurde das Programm ähnlich wie im Jahr zuvor kuratiert: drei bis vier Werke, zum Teil Auftragswerke und Koproduktionen mit anderen Kulturinstitutionen, auf der Werkstattbühne sowie die Konzertreihe im Kunsthhaus Bregenz, welche nun schon zum siebten Mal dort stattfanden.

2006

2006 konnte man einen neuen Aufführungsort gewinnen, das shed8 in Bregenz. Das shed8 ist ein Veranstaltungsraum im Schoeller Areal in Bregenz, nur ca. zehn Gehminuten vom Festspielhaus entfernt. Es steht vorrangig dem Theater KOSMOS zur Verfügung. 2006 wurden dort *Die Präsidentinnen* von Werner Schwab in einer Koproduktion mit dem Hamburger Thalia Theater und den Bregenzer Festspielen aufgeführt.²⁸⁸

2007

Das Motto für 2007 war ‚Made in Britain‘, passend zum Festspielschwerpunkt Benjamin Britten. Die London Contemporary Opera war mit Richard Ayres *The Cricket Recovers* zu Gast. In *Made in Britain Vol. 1* wurden Werke präsentiert, welche im Rahmen eines Workshops von *Kunst aus der Zeit* erarbeitet wurden. Des Weiteren wurden diverse Stücke von Sir Harrison Birtwistle und Olga Neuwirth gespielt, um eine Brücke zwischen

²⁸⁶ Vgl. ebd.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2006.

Österreich und Großbritannien zu schlagen. Die Konzertreihe im Kunsthaus Bregenz wurde in dieser Saison unter dem Motto ‚Musik von Britten bis Britain‘ ins shed8 verlegt.²⁸⁹

Neben Performances des Ensembles Gob Squad und dem Auftragswerk *The Shops* in Koproduktion mit der britischen Kompanie The Opera Group stand die Fußball-Oper *Playing Away* von Benedict Mason auf dem Programm. Die Oper ist eine schwarze Komödie über den Fußball und sein Umfeld. Die Figuren sind allesamt vertraute Charaktere, welche man aus dem Fernsehen kennt: der Fußballheld, der glamouröse Popstar, ein cleverer Manager, eine Geliebte und ein japanischer Multimilliardär. Im Zentrum der Geschichte steht der Fußballstar Terry Bond, hinter dessen Fassade von Ruhm und Erfolg jedoch eine ganz andere Welt zum Vorschein kommt. In dieser Saison kamen im KAZ Club bei der Culture Shock Clubnacht auch Liebhaber der Minimal Techno Musik aus London auf ihre Kosten.²⁹⁰

2008

In der Saison 2008 wurde *Kunst aus der Zeit* zwar schon von der neuen Kuratorin Laura Berman geleitet und ausgeführt, jedoch wurde das Programm noch von Matthias Lošek gestaltet, bevor er die Bregenzer Festspiele im Herbst 2007 verließ.

Die Reihe für Zeitgenössisches konnte im Sommer 2008 gleich mit drei Uraufführungen auf der Werkstattbühne aufwarten. Das Musiktheater *Nur ein Gesicht*, komponiert von Markus Kraler und Andreas Schett, handelt vom Ritual des Musikmachens und der Macht der Musik in unserem täglichen Leben. Aufgeführt wurde das Stück von der Musicbanda Franui aus Osttirol. Die Tanzperformance *Paradise Lost – Exit Eden* des Komponisten Hannes Löscher und der Choreografin Rose Breuss wurde mit dem Tanzquartier Wien koproduziert. Inhaltlich basiert das Stück auf dem Versepos *Paradise Lost* des englischen Dichters John Milton. In den 1970ern wurde das Werk bereits von Musikern wie Iron Maiden und King Crimson wiederentdeckt, wodurch die Darstellung des Satans zum Kult wurde. Die dritte Uraufführung, die Oper *Eine Marathon-Familie* der serbischen Komponistin Isidora Zebeljan, wurde als Screwball-Comedy auf balkanische Art bezeichnet. Die makabere Komödie handelt von einer Bestatter-Familie, welche sich aufgrund ihrer Finanznöte mit finsternen Gangstern einlässt.²⁹¹

Noch vor Festspielbeginn fungierte *Kunst aus der Zeit* erstmals als Koproduzent für zwei Stücke im Rahmen des Tanzfestivals Bregenzer Frühling. In Zusammenarbeit mit der London Contemporary Opera wurde eine Komponistenwerkstatt veranstaltet, in der jun-

²⁸⁹ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2007.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

²⁹¹ Vgl. „KAZ“, *Bregenzer Festspielzeitung*, 6/64, Juni 2008, S. 16-19; vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Juni 2008.

ge Autoren und Komponisten aus Österreich und Großbritannien mit Unterstützung erfahrener Sänger und Regisseure neue Oper und neues Musiktheater entwickeln konnten. Auszüge daraus wurden anschließend in einem Abschlusskonzert präsentiert. Das zweite Stück, die Performance *Tosca Remix*, wurde im Rahmen des Tanzfestivals ur-aufgeführt. Mit der Musik Puccinis und der Choreografie Toulas Limnaios wurde das Drama um die Liebenden in *Tosca* auf eine zeitgenössische Ebene gestörter Beziehungskonflikte transportiert und in eine Tanzperformance umgewandelt.²⁹²

Ein paar kleine Veränderungen ihrerseits ließ Berman jedoch schon in dieser Saison ein wenig in die Programmgestaltung einfließen. Somit wurde zum Beispiel der Club auf den Parkplatz vor der Werkstattbühne hinaus verlängert, damit sich die Besucher vor und nach den Aufführungen auch im Freien aufhalten können. Auch die Beginnzeit der Aufführungen wurde auf Bermans Wunsch von 21 Uhr auf 20 Uhr vorverlegt.²⁹³

4.7 Erneuerungen seit der Kuratorin Laura Berman

2007 wechselte Matthias Lošek nach Wien, und David Pountney war auf der Suche nach einem neuen Leiter für *Kunst aus der Zeit*. Aufgrund ihrer großen Kenntnis und ihrer sehr guten Vernetzung in der zeitgenössischen Welt – und natürlich noch weiterer ausschlaggebender Gründe – fiel die Entscheidung auf die US-Amerikanerin Laura Berman. Berman arbeitete unter anderem schon als Dramaturgin für die Wiener Festwochen, die Bayerische Staatsoper sowie die Berliner Festspiele. Vor ihrem Antritt in Bregenz war sie leitende Dramaturgin am Theater Freiburg und war am Züricher Ballett tätig.²⁹⁴

Als Leiterin der Programmschiene ist Berman für die Programmauswahl und Dramaturgie zuständig. Sie entscheidet dabei aber sehr viel im Dialog mit dem Intendanten Pountney. Da beide, besonders Pountney, sehr viel unterwegs sind, finden viele Besprechungen via Skype oder schriftlich per E-Mail statt. Um die technische Abteilung ständig mit neuesten Informationen zu versorgen, trifft sich Berman regelmäßig mit Stefan Rippl, welcher für die technische Abwicklung der zeitgenössischen Projekte zuständig ist. Der Assistent der Geschäftsleitung, Christian Bernard, unterstützt sie in allen Belangen, welche das Budget für *Kunst aus der Zeit* betreffen. Bermans Aufgabe bei den Bregenzer Festspielen besteht aber nicht nur daraus, die Reihe *Kunst aus der Zeit* zu leiten. Sie kuratiert auch die Schauspielreihe und leitet das Management der Orches-

²⁹² Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

²⁹³ Vgl. Anna Mika, „In Bregenz am richtigen Ort“, *NEUE. Vorarlberger Tageszeitung*, Juli 2008, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

²⁹⁴ Vgl. „Bregenzer Festspiele“, *orf.at*, <http://vorarlberg.orf.at/stories/211113/>, 15.04.2011 (30.07.2007); vgl. Pountney im Interview mit Köck.

terkonzerte. Seit der Vergabe der neuen Auftragswerke für die Opern im Festspielhaus ist sie dafür zuständig, die Verträge für diese zu verfassen und abzuschließen.²⁹⁵

Für Pountney ist die zeitgenössische Schiene kein Extra- oder Nebenprogramm, sondern eine lebensnotwendige Reihe für die Festspiele, oder auch als ‚the other side of the rainbow‘ zu verstehen.²⁹⁶ Wie zu Beginn schon erwähnt, sieht Pountney ein ständiges Balance-Problem zwischen dem See und den restlichen Programmen der Festspiele. Deswegen war es für ihn ein sehr wichtiger Auftrag an Berman, sich dafür einzusetzen, die Existenz von *Kunst aus der Zeit* als zeitgenössische Schiene im Festspielprogramm bekannter zu machen. Sie sollte eine Plattform für ein gezieltes Publikum schaffen und sich auch in der internationalen Fachszene einen Namen machen. Die zweite Aufgabe für Berman war, dafür zu sorgen, mehr Unterstützung vom Publikum aus der Region zu erhalten, in dem sie versucht, ein eigenes und loyales Publikum für *Kunst aus der Zeit* heranzubilden. Für eine so spezifische Programmsparte ist es wichtig, mit dem Publikum aus der Region zu kommunizieren, in einen Dialog mit ihnen zu treten.²⁹⁷

Dies war auch ein wichtiger Ansatz für Berman selbst:

Wenn man etwas neu aufbaut, ist es meines Erachtens wie eine Bekanntschaft. Das Verhältnis zwischen Zuschauer und künstlerischer Leitung soll einfach ein Dialog sein. Wir treten in einen Dialog miteinander. Schlechtes Theater oder schlechte Kunst ist etwas, was nur erklärt und nicht zuhört.²⁹⁸

Deswegen wollte Berman auf keinen Fall einfach nach Bregenz kommen und den Leuten ihr Programm aufdrücken. Nach dem Motto „[...] ‚das hier ist aus New York, und hier ist etwas aus London, das ist toll und das müsst ihr mögen‘. Das funktioniert nicht“²⁹⁹, weiß Berman. Deswegen war es ihr ein Anliegen, Projekte zu finden, bei denen mit den Menschen bzw. mit Eigenschaften und Anliegen aus der Region angeknüpft wird. Um die Leute kennenzulernen und einen Bezug zur Region aufbauen zu können.³⁰⁰

4.7.1 Der besondere Bezug zur Region

Der Bezug zur Natur bzw. die Verbindung zwischen Kultur und Natur stehen bei den Bregenzer Festspielen stark im Vordergrund. Auf die Frage, ob durch Projekte, welche speziell bei *Kunst aus der Zeit* oft in der Natur bzw. in der Landschaft Vorarlbergs statt-

²⁹⁵ Vgl. Laura Berman im Telefongespräch mit Jana-Kristina Köck, 04.11.2011.

²⁹⁶ Vgl. David Pountney in „Kunst aus der Zeit (KAZ)“, *orf.at*, <http://vorarlberg.orf.at/magazin/klickpunkt/kulturtipps/stories/376834>, 07.11.2010 (13.06.2009).

²⁹⁷ Vgl. Pountney im Interview mit Köck.

²⁹⁸ Laura Berman im Interview mit Jana-Kristina Köck, Bregenz, 26.04.2011.

²⁹⁹ Berman im Interview mit Köck.

³⁰⁰ Vgl. ebd.

finden, ein besonderer Bezug zur Landschaft oder zur Region hergestellt werden soll, antwortete Pountney:

Natürlich spielt das mit der Grundidentität der Festspiele. Wir sind mit dem See und der Region verbunden. Es ist interessant zu zeigen, dass auch zeitgenössische Werke eine Beziehung mit der Ortschaft, mit der Umgebung und der Landschaft haben können. Das ist eine Art und Weise, wie ein zeitgenössisches Programm eine andere Sichtweise auf die Identität der Bregenzer Festspiele eröffnen kann.³⁰¹

Ein Beispiel dafür ist die Performance des Beschwerdechors in der Saison 2011. Die Mitwirkenden waren Menschen aus der Region, welche ihre persönlichen Beschwerden vorgebracht haben. Das Stück wurde in gemeinsamer Arbeit mit dem künstlerischen Leiter Jorge Sanchez-Chiong und der Choreografin Sabine Noll zusammengestellt. So eine Zusammenarbeit ist für Berman sehr wichtig, damit die Menschen eine Möglichkeit haben zusammenzukommen. Dadurch wurde auch die Idee Wopmanns weitergeführt, die Menschen aus Vorarlberg zu involvieren. Für Berman ist es die Pflicht eines Veranstalters, die freie Szene zu unterstützen. Also hat sie anfangs besonders freie Produktionen angenommen. Dabei hat sie jedoch auch schlechte Erfahrungen gemacht und sich nun ein wenig davon distanziert. Heute wählt sie die Produktionen vorsichtiger aus, doch sie versucht trotzdem, den Bezug zu den freien Künstlern aus der Region nicht zu verlieren. Ihrer Meinung nach müsse man die freie Szene auch deswegen unterstützen, weil man dadurch auch mehr Aufmerksamkeit und Publikum für bestimmte Produktionen gewinnt.³⁰²

4.7.2 Das Publikum

„Man hatte diesen fehlerhaften Glauben, dass auch junge Leute kommen, wenn man zeitgenössisches Theater macht, was natürlich überhaupt nicht stimmt“³⁰³, behauptet Laura Berman. Als Expertin für Zeitgenössisches und aus jahrelanger Erfahrung weiß sie, welches Publikum zu welchen Aufführungen kommt, und sie bedauert immer wieder, dass viele Intendanten oder Kuratoren dies nicht wissen oder einfach nicht glauben wollen. Sie fasst ihre Erklärung für das Fernbleiben der großen Masse an jüngeren Zuschauern bei zeitgenössischen Stücken kurz zusammen:

[...] junge Menschen sind eher konservativ. Das habe ich auch schon in mehreren Studien gelesen. Später heiraten sie und haben Kinder, dann gehen sie überhaupt nicht mehr ins Theater. Wenn die Kinder erwachsen werden, kommen die Eltern langsam wieder zu ihrem ur-

³⁰¹ Pountney im Interview mit Köck.

³⁰² Vgl. Berman im Interview mit Köck.

³⁰³ Ebd.

sprünglichen Geschmack zurück und haben ähnliche Vorlieben wie damals, aber aus irgendeinem Grund sind sie mehr bereit für Abenteuer.³⁰⁴

Bermans Ansicht nach gehen jüngere Menschen lieber in ein Musical, anstatt sich zeitgenössisches Musiktheater anzusehen. Einen markanten Unterschied erkennt sie jedoch bei Tanz- und Performance-Aufführungen. Zu diesen Vorstellungen kommt ein ganz anderes und viel jüngeres Publikum. Als Beispiel dafür nennt sie das brut in Wien.

4.7.3 Eine neue Programmstruktur

Laura Berman wollte der zeitgenössischen Reihe zuallererst eine klare Struktur geben. Das bisherige Programm unter Matthias Lošek beinhaltete ihrer Meinung nach schon sehr gute und berühmte Ensembles mit wunderbaren und bekannten Stücken. Jedoch waren ihr die Inhalte ein wenig zu poppig, und es fehlte der Reihe noch ein klares Profil. Die Struktur des Programmes änderte sich ständig, sodass sich die Besucher nicht wirklich etwas darunter vorstellen konnten. Deswegen wollte Berman für die Zuschauer und Außenstehenden ein klar lesbares Konzept präsentieren, da die Menschen Gewohnheitstiere sind und sich gerne an einem klaren Leitfaden orientieren. Berman kreierte für die Spielplangestaltung eine klare Struktur mit Schwerpunkten, welche sich jedes Jahr ungefähr in diesem Rahmen wiederholen lässt. Es gibt jedes Jahr ein Musiktheaterstück, eine Tanzaufführung und am Ende ein Performance-Stück. Konzerte finden immer dienstags und mittwochs statt. Berman hat eine fokussierte Struktur entwickelt, welche aber immer wieder durch andere Veranstaltungen gebrochen wird, damit die Grundstruktur nicht zu langweilig wird.³⁰⁵ Für die Produktionen in der Werkstattbühne muss Berman abwarten, bis das Spiel auf dem See eröffnet wird, denn dann wird dieser Raum, welcher für die Proben bei Regen reserviert wird, wieder frei. Um von den Räumlichkeiten im Festspielhaus, welche in der Festspielzeit ja fast durchgehend belegt sind, unabhängiger zu sein, hat sich für die Eröffnungsveranstaltung im Laufe der Jahre eine Open-Air Veranstaltung etabliert. Somit kann Berman die Reihe früher eröffnen.³⁰⁶

4.7.4 Das Ambiente

Das gesamte Ambiente rund um einen Vorstellungsbesuch ist für Berman ein wichtiger Aspekt, welcher bis zu ihrem Engagement in Bregenz ein wenig außer Acht gelassen wurde. Einige Veränderungen konnte sie bereits 2008 in ihrer ersten Saison als künstle-

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

³⁰⁶ Vgl. Schmidt im Interview mit Köck.

rische Leiterin in Bregenz durchsetzen, wie zum Beispiel die Änderungen der Beginnzeiten der Vorstellungen und die Einführungsgespräche. Da man sich dabei zu sehr nach dem See richtete, waren die Einführungsgespräche eine Stunde vor Vorstellungsbeginn. Am See ist diese Einteilung sehr wichtig, weil man mit den Massen dort klarkommen muss. Für die Aufführungen von *Kunst aus der Zeit* reicht es jedoch, die Einführungen knapp vor Vorstellungsbeginn zu legen, da man sonst herumstehen und warten muss. Dafür gab es bisher auch keine bequeme Umgebung, um sich das Warten auf den Beginn zu verkürzen. Am See gibt es Bars, Restaurants und sonstige Möglichkeiten, sich zu beschäftigen und unterhalten. Auf der Werkstattbühne gab es nichts dergleichen. Deswegen ließ Berman den Club in den Parkplatz hinaus vergrößern und dort eine gemütliche kleine Terrasse mit Sitzmöglichkeiten, Tischen und Aschenbechern errichten, um sich bei schönem Wetter die Zeit draußen vertreiben zu können. 2010 wurde auf Bermans Wunsch die Tribüne für die Werkstattbühne erneuert. Die bisherige Tribüne war ihr viel zu flach, wodurch es schwieriger war, eine Spannung im Raum zu erzeugen. Normalerweise gibt es Tribünen, aus denen man die Module wie Schubladen herausziehen kann. Diese müssen im Raum stehen bleiben. Für die Werkstattbühne brauchte man jedoch eine Tribüne, welche man komplett herausnehmen kann. Also wurde genau so ein Gerüst passend für den Raum in Bregenz selbst hergestellt, welche nun je nach Bedarf beliebig auf- und abgebaut werden kann.³⁰⁷

4.7.5 Auftragswerke und Koproduktionen

In Bregenz steht das Musiktheater im Vordergrund, also ist auch das Hauptprojekt von *Kunst aus der Zeit* jedes Jahr ein Musiktheaterstück, welches als Auftragswerk für Bregenz geschrieben wird. Vor Bermans Zeit als Leiterin waren so gut wie alle Stücke der Schiene Auftragswerke. Doch dafür braucht man Kooperationspartner, welche Berman aber erst im Laufe der Jahre bekam, da sie erst Beziehungen zu Kooperationspartnern aufbauen musste. So wurden anfangs zu diesem einen Auftragswerk weitere Gastspiele eingekauft. Auch heute noch besteht das Programm jedes Jahr aus Auftragswerken und Gastspielen. Kooperationen werden hauptsächlich mit dem Kunsthaus Bregenz geschlossen.³⁰⁸

Berman hat jedoch auch schon schlechte Erfahrungen mit Kooperationen gemacht. Zu Beginn wusste sie noch nicht, dass zwischen bestimmten Institutionen und den Bregenzer Festspielen ein angespanntes Verhältnis besteht, weshalb sie schon des Öfteren in eine unangenehme Situation gekommen ist. Ein weiteres Problem für sie war, dass eini-

³⁰⁷ Vgl. Berman im Interview mit Köck.

³⁰⁸ Vgl. ebd.

ge Kooperations-Partner den Sinn einer Kooperation nicht richtig verstanden haben. Ihnen ging es hauptsächlich darum, von den Bregenzer Festspielen Geld zu bekommen. Berman fühlte sich dadurch ausgenutzt, da dies keine wirkliche Kooperation, sondern nur eine Schein-Kooperation war, und hat sich seither vor bestimmten Kooperationspartnern distanziert. Dazu erwähnt sie, dass auch der Versuch von Matthias Lošek, außerhalb der Festspiele *Kunst aus der Zeit* zu machen, fehlschlug. 2008 arbeitete man mit dem Bregenzer Frühling zusammen. Doch diese Zusammenarbeit wurde durch den Bregenzer Frühling sehr schlecht beworben, und das Logo der Bregenzer Festspiele bzw. von *Kunst aus der Zeit* stand so klein auf dem Plakat, dass kaum jemand diese Zusammenarbeit wahrgenommen hat, obwohl die Festspiele fast 80% der Kosten getragen haben. Berman nennt diese Hindernisse jedoch wichtige Fehler, um zu reflektieren, was funktioniert und was nicht und wie man es besser machen kann.³⁰⁹

4.7.6 Neue Positionierung der Reihe

Für Pountney sowie auch für Berman war es wichtig, dass man *Kunst aus der Zeit* als Teil der Festspiele begreift. Das Programm sollte dabei nicht zu intellektuell und verkopft sein. Daran begann Pountney auch zuvor schon mit Lošek zu arbeiten. Pountney hat diese Idee aber schon von Anfang an weiter gedacht: Damit er im Haus experimenteller werden und neue Werke präsentieren kann, muss auch die zeitgenössische Schiene experimenteller werden.³¹⁰ Dafür musste aber erst *Kunst aus der Zeit* neu positioniert werden. Die Auftragsopern im Festspielhaus für die Saisons 2011/12 und 2013 fallen zwar in das Genre neue Musik, aber es muss klar erkennbar sein, dass sie nicht zu *Kunst aus der Zeit* gehören, sondern eine neue Richtung für die Hausoper anzeigen, wie im Intendantenworkshop 2008 ausdrücklich festgehalten wurde. Diese neue Richtung der Oper im Festspielhaus soll auf keinen Fall als Konkurrenz zu *Kunst aus der Zeit* stehen. Immerhin sind die Auftragswerke nicht zu avantgardistisch, sondern eher konservative neue Stücke und daher klar von der zeitgenössischen Reihe abgrenzbar.³¹¹

„Die Tatsache, dass die Bregenzer Festspiele den Fokus auf neue Werke legen, ist wichtig für die Zukunft des Festivals, [...]. Es erlaubt gleichzeitig, ‚Kunst aus der Zeit‘ weitaus abenteuerlicher zu konzipieren als bisher“³¹², freut sich die Kuratorin Berman.

³⁰⁹ Vgl. ebd.

³¹⁰ Vgl. ebd.

³¹¹ Vgl. Protokoll Intendanten-Workshop 2008, 12.03.2008.

³¹² Laura Berman in Silvia Thurner, „Die Verbindung von Musik mit anderen Medien – ‚Kunst aus der Zeit‘ bei den Bregenzer Festspielen lenkt die Wahrnehmung auf die Stilvielfalt“, *Kultur* 4, 2010, S. 10.

4.7.7 Auszüge aus dem Programm 2009 – 2011

2009

Neben drei Musiktheaterstücken, zwei Tanzperformances des brut Wien, einem Schauspielstück und den *Kunst aus der Zeit* Konzerten waren in diesem Jahr drei besondere Aufführungen unter dem Motto ‚My Musig‘ im Programm. Die zeitgenössische Reihe hatte drei Künstler aus andern Regionen oder Ländern damit beauftragt, sich mit Vorarlberger Musik und Klängen zu beschäftigen. *Processional* wurde von Moritz Eggert entwickelt. Mit einem Festzug für drei Blaskapellen, einer Jazz Big Band, einem Blasseptett und einem Dirigenten wurde die Saison für *Kunst aus der Zeit* eröffnet. Die Musiker wanderten dabei musizierend durch die Stadt Bregenz, um sich am Ende vor dem Festspielhaus zu treffen und in einem großen Ensemble aus ca. 150 Musikern gemeinsam zu spielen.

In *Lawine, Wald und Stubenmusi* komponierte der Oberösterreicher Georg Nussbaumer ein Werk, dessen vertraute Klänge des Waldes, der Berge und der Heimat er mithilfe von Flusssteinen, Glocken, Ästen und solarbetriebenen Saiteninstrumenten erzeugte.

Das dritte Stück, *da hleeo durum daree durement dittm da herum*, wurde von Benedict Mason komponiert. Bestehend aus mehreren ‚Werken für Konzertsäle‘ waren diese als musikalische Aktionen zu verstehen, welche er speziell für einen bestimmten Ort, nämlich die Werkstattbühne, geschrieben hatte. Er spielte dabei mit Entfernung und Bewegung, Richtung und Resonanz. Die Zuseher erlebten die Klänge der Musiker von allen Seiten rund um sich herum.³¹³ Elisabeth Schwind, Redakteurin beim Südkurier, über ihren Besuch der Vorstellung:

‚Wo man singt, da lass dich ruhig nieder‘, heißt es in einem zum Volkslied gewordenen Gedicht. Benedict Mason, dessen Stück zunächst ‚Where we sing is where we left‘ heißen sollte, hat eine Art Gegenentwurf dazu geschaffen. Musik, die wandert, statt zu verweilen. Musik, die durch die Werkstattbühne zieht wie durch die große weite Welt.³¹⁴

2010

2010 wurde das diesjährige Musiktheater *Jacob's Room* von Morton Subotnick komponiert. Das Stück ist eine Kammeroper mit einer musikalischen Mischung aus elektronischer und akustischer Musik. Die Performance Gruppe Les Ballets C de la B war mit Alain Platels *Out of Context – For Pina* zu Gast, im Seestudio waren diverse Konzerte zu

³¹³ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, März 2009.

³¹⁴ Elisabeth Schwind, „Wenn Klänge wandern“, *Südkurier*, 29.07.2009, Sammlung Medienbeurichterstattung der Bregenzer Festspiele.

hören und die Reihe KAZ – Late Night bot an zehn Abenden mit variierenden Themen und Mottos DJ-Musik bis in die Morgenstunden.

Das Highlight der Saison war auch in diesem Jahr wieder die Eröffnung von *Kunst aus der Zeit*. Dafür hat sich Berman etwas ganz Spezielles einfallen lassen. Die sinfonische Aktion *Traumzeit und Traumdeutung* wurde von Jorge E. Lopéz speziell für den Berg-raum konzipiert. Der Künstler wurde in Kuba geboren, ist in den USA aufgewachsen und lebt nun seit 1991 in Österreich. In seiner Musik erforscht Lopéz die seltsame und unerschöpfliche Macht der Natur. Sein Ziel ist es, Klangfarben und Sinneswirkungen zu schaffen, welche in einem Konzertsaal nicht hörbar sind. *Traumzeit und Traumdeutung* begann mit einer Wanderung in die Berge, durch die Landschaftsinstallation *Horizon Field* des britischen Künstlers Antony Gormley. Die Installation besteht aus 100 lebensgroßen Abgüssen eines menschlichen Körpers aus massivem Gusseisen, welche auf einer Fläche von ca. 150 m² in den Bergen Vorarlbergs verteilt wurden und noch immer dort zu bewundern sind. Am Ziel angekommen nahmen die Teilnehmer auf einer Wiese Platz. Einige 100 Meter von ihnen entfernt befanden sich Orchestergruppen des Collegium Novum Zürich unter der musikalischen Leitung von Michael Wendeborg, in die vier Himmelsrichtungen verteilt. Nun konnte man aus allen Richtungen Blechklänge, Trommeln und Stimmen wahrnehmen, verbunden mit den Geräuschen der Natur.³¹⁵

Ein unwahrscheinliches Naturerlebnis. Das Stück hat sich dann natürlich nicht mehr so angehört wie es sein hätte sollen. Der Komponist hat ein akustisches Phänomen in der Natur vermutet, das man nur überprüfen konnte, wenn man in die Natur hineingeht und spielt. Er hatte Recht: wenn du in einem Naturamphitheater bist und jemand spielt ein Instrument hunderte Meter weit weg, dann hörst du es, als ob der Mensch neben dir wäre. Das ist sehr verrückt. Ich wollte einfach diese Idee, dieses WOW-Erlebnis im Kontext der Bregenzer Festspiele ausprobieren³¹⁶,

erzählte Berman ganz begeistert vom Erfolg dieser Aktion. Viele Menschen haben sie gefragt, ob dies ein Event sein sollte bzw. ob diese Performance Event-Charakter haben sollte. Ihre Antwort darauf war ein klares „nein, es ist ein sehr ernsthaftes Stück mit sehr viel Tiefgang und wirklich sehr genau überlegt“.³¹⁷ Für Berman ist die Diskussion zu den Begriffen Event und Eventisierung ein schwieriges Thema. Um die Definitionen klären zu können, müsste man noch hinterfragen, ‚was Festspiele sind‘. Für Berman sind Festspiele etwas außer der Reihe, ein Fest, das zelebriert und gefeiert wird. Doch leider wird heutzutage aus allem ein Festival gemacht, was ihrer Ansicht nach den Begriff abwertet. Auch die Bezeichnung Event ist heutzutage mit negativen Aspekten belegt. Berman

³¹⁵ Vgl. Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2010.

³¹⁶ Berman im Interview mit Köck.

³¹⁷ Ebd.

nennt dazu Schlagworte wie Kommerz, Opernklassik, Hype, viele Menschen, keine tiefere Aussage etc. Sie bedauert die negative Behaftung der beiden Ausdrücke Festspiel und Event, welche sich ihrer Meinung nach im Sinne des Wortes sehr ähnlich sind. Man müsste die beiden Bezeichnungen von diesem negativen Beigeschmack befreien, denn eigentlich sollten Festspiele etwas Besonderes sein, etwas, was man sonst nicht jeden Tag macht, so Berman.³¹⁸

2011

Die Saison 2011 wurde mit dem Beschwerdechore Bregenz auf dem Festspielvorplatz eröffnet. Aufgeführt wurde die musikalische Aktion von Musikern, Sängern und Performern aus der Region. Das diesjährige Auftragswerk *Home Work* wurde von François Sarhan komponiert. Des Weiteren war die Choreografie *AS IF Stranger* von Richard Siegal sowie die Performance *Black tie* der Gruppe Rimini Protokoll zu sehen. Die KAZ-Konzerte fanden dieses Jahr im Seestudio im Festspielhaus, in der K12 GALERIE sowie im Kunsthaus Bregenz statt.³¹⁹

4.7.8 Wie sieht die Zukunft aus?

Pountney plant definitiv, das Programm von *Kunst aus der Zeit* noch weiter auszubauen. Jedoch hängt die Zukunft der Reihe vom Budget ab. Wenn es finanzielle Schwierigkeiten gibt, muss man sich auf das Essentielle konzentrieren und bei diversen Programmpunkten anfangen zu streichen.³²⁰

Abgesehen vom Budget soll es aber mehr und mehr in eine experimentelle Richtung gehen. Berman nimmt als Beispiel das Musiktheater *Home Work* von François Sarhan, welches 2011 aufgeführt wurde: Das Publikum konnte sich während der Vorstellung durch den Raum bewegen, anstatt wie gewohnt auf einem bestimmten Platz zu sitzen. Ein weiteres Beispiel wäre die Aktion in der Ausstellung des Künstlers Ai Weiwei im Kunsthaus Bregenz: Das Ensemble oenm³²¹ gab ein Konzert im obersten Stock inmitten der Ausstellung im KUB.³²²

Die Konzerte im KUB werden nach und nach ins Seestudio im Festspielhaus verlegt. Das KUB hat zwar ein schönes Ambiente, und es hat für die Zuseher immer noch eine besondere Stimmung, wenn man Konzerte in einem Haus für zeitgenössische Kunst veranstaltet. Jedoch ist die Akustik in diesem Ausstellungsraum nicht sehr gut. Dazu hat

³¹⁸ Vgl. ebd.

³¹⁹ Vgl. <http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>.

³²⁰ Vgl. Pountney im Interview mit Köck.

³²¹ österreichisches ensemble für neue musik.

³²² Vgl. Berman im Interview mit Köck.

die Direktion im KUB gewechselt, wodurch die Zusammenarbeit etwas schwieriger wurde und man sich dazu entschloss, neue Räume zu erschließen. Das Seestudio im Festspielhaus zum Beispiel wurde früher kaum für Konzerte benutzt, obwohl der Raum eigentlich extra dafür gebaut wurde. Er wurde speziell für Aufführungen alter elektronischer Musik konzipiert; durch spezielle Boxenpositionen sowie einen getrennten Korridor als Zweitraum für die Geräte, welche man dafür braucht. Außerdem hat das Seestudio mit seinem direkten Blick auf den See ein eigenes Flair. Laura Berman fände es zu schade, wenn man diesen Raum nicht vermehrt für Konzerte nutzen würde.³²³

³²³ Vgl. ebd.; vgl. Schmidt im Interview mit Köck.

5 Schlussbemerkung

Während der Recherche für diese Arbeit stellte ich überraschend fest, wie umfassend die Thematik zu den Begriffen Festspiel und Festival schon behandelt wurde. Es war für mich zu Beginn notwendig, mich länger damit zu beschäftigen, um zu verstehen, auf welcher Grundlage meine Arbeit überhaupt basieren soll. Meine gewonnenen Erkenntnisse dienten mir als Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung und sollen den Leser in die Thematik dieser Arbeit einführen.

Die Geschichte der Bregenzer Festspiele wollte ich ursprünglich nur kurz anschnitten, um einen groben Überblick zu geben, wie diese Festspiele entstanden und gewachsen sind. Auch auf das Spiel auf dem See und die andern zwei großen Programmpunkte Hausoper und Orchesterkonzerte wollte ich nicht zu detailliert eingehen, da ich mich hauptsächlich auf die kleineren Programmschienen, speziell auf *crossculture* und *Kunst aus der Zeit*, konzentrieren wollte. Doch durch das Interview mit Alfred Wopmann habe ich erst verstanden, wie sehr diese Reihen mit dem Gesamtprogramm verbunden sind. Er verglich diese Schienen mit Ästen, welche aus dem Stamm der Gesamtdramaturgie erst die Möglichkeit hatten zu entstehen. Ohne Weiterentwicklung des Spiels auf dem See keine Entwicklung von *Kunst aus der Zeit*. Nachdem ich diese wichtige Erkenntnis gemacht hatte, musste ich mein Konzept ein wenig umstellen und der Entwicklung des Gesamtprogrammes doch mehr Aufmerksamkeit schenken als gedacht. Die Entstehung und Entfaltung der einzelnen Programmpunkte konnte ich darauf aus einem ganz anderen Blickwinkel betrachten.

Diese Diplomarbeit wurde für drei Monate unterbrochen, da ich während meiner Arbeit bei den Bregenzer Festspielen im Sommer 2011 keine Zeit fand weiterzuschreiben. Diese Unterbrechung hat sich für mich im Nachhinein jedoch als recht nützlich erwiesen. Erstens ist es oftmals hilfreich, etwas Geschriebenes eine Weile liegen zu lassen und es später mit neuen Erkenntnissen nochmals zu lesen. Zweitens hatte ich in diesen drei Monaten die Möglichkeit, gewisse Aspekte genauer zu betrachten und diverse Entwicklungen zu beobachten. In dieser Zeit wurde mir bewusst, wie ich die Gliederung besser einteilen konnte. Ursprünglich war angedacht, den beiden Intendanten Wopmann und Pountney ein eigenes Kapitel zu widmen, und ihre Veränderungen in Unterkapitel zu gliedern. Diese Einteilung kam mir dann doch zu verwirrend vor, und ich habe mich dafür entschieden, das zweite Kapitel chronologisch zu verfassen, die Arbeit der Intendanten in Unterkapiteln auszuarbeiten und die beiden Programmschienen *Kunst aus der Zeit* und *crossculture*, welche ich von Anfang an gesondert behandeln wollte, hier nur kurz anzuschneiden. Somit bekamen die beiden Programmreihen jeweils ein eigenes Kapitel,

in dem ihre Veränderungen von der Entstehung bis zum heutigen Ausmaß analysiert werden konnten. Die teilweise recht detaillierten Angaben über das jährliche Programm in diesen beiden Kapiteln finde ich wichtig, um sich die erklärte Theorie besser in der Praxis umgesetzt vorstellen zu können.

Es gibt jedoch noch einige Stellen, an die man anknüpfen und wo man noch ein wenig genauer nachforschen könnte. Zum Beispiel eine spezifische Analyse der anderen Programmreihen, wie *Musik & Poesie* oder die Filmreihe. Ich fände es auch sehr interessant herauszufinden, inwiefern die Besucher des Jugendprogramms *crossculture* durch den intensiven Kontakt mit den Künstlern und den Themen Oper, Musiktheater, klassische und zeitgenössische Musik etc. beeinflusst wurden hinsichtlich der Wahl ihrer weiterführenden Schule, ihres Studiums oder Berufs, aber auch in den Bereichen Persönlichkeitsentwicklung, soziales Verhalten etc. Untersuchungen dieser Art hätten thematisch durchaus in den Rahmen der Arbeit gepasst. Der Umfang wäre jedoch zu groß geworden, und besonders die Analyse über das Verhalten der Kinder und Jugendlichen müsste mit einem theaterpädagogischen Zugang behandelt werden. Alles in allem konnten aber die gewonnenen Ergebnisse und Schlüsse die Fragestellung in dieser Arbeit in einem für mich zufriedenstellenden Ausmaß beantworten.

6 Literaturverzeichnis

Bär, Ernst, *Welttheater auf dem Bodensee. Das Bregenzer Festspielbuch*, Wien: Österreichische Verlagsanstalt 1977⁴.

Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden, 17. Band EX-FRT, Mannheim: F.A. Brockhaus 1988¹⁹.

Cloot, Julia, „Institutionen der zeitgenössischen Musik: Konsolidierungsphase oder Existenzkrise?“, *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen*, Hg. Arnold Jacobsen/Frieder Reininghaus, Laaber: Laaber 2006, S. 267-272.

Cremona, Vicki Ann, „Introduction – the festivalising process“, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Hg. Temple Hauptfleisch/Shulamith Lev-Aladgem/Jacqueline Martin u. a., Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 5-13.

Dusek, Peter „Workshop in der Werkstatt“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter 2003, S. 317.

Elfert, Jennifer, *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld: transcript 2009.

Feuchter, Hermann, „die schöne Wunde“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S. 314.

Göbbel, Wolfgang, „Werkstattbühne: die schöne Wunde“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S. 315.

Haas, Georg Friedrich, „Der Komponist als unverzichtbarer Zeitgenosse“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S.90-95.

Hauptfleisch, Temple, „Festivals as eventifying systems“, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Hg. Temple Hauptfleisch/Shulamith Lev-Aladgem/Jacqueline Martin u. a., Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 39-47.

Hobsbawm, Eric J., „Wozu Festspiele im 21. Jahrhundert?“, *Die Festspiele. Visionen Wünsche Wirklichkeit*, Hg. Michael Fischer, St. Pölten/Salzburg: Residenz 2007, S. 149-156.

Hoegl, Clemens, „Kooperation“, *Praxis Musiktheater. Ein Handbuch*, Hg. Arnold Jacobsen, Laaber: Laaber 2002, S. 214-215.

Hoegl, Clemens, „Koproduktion“, *Praxis Musiktheater. Ein Handbuch*, Hg. Arnold Jacobsen, Laaber: Laaber 2002, S. 215-217.

Khittl, Klaus, „Ästhetischer Reingewinn. Der künstlerische Erfolg der Bregenzer Festspiele ist ein kommerzieller – und umgekehrt“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 175-180.

Lingenhöle, Walter, „Es lächelt der See, er ladet zum Spiele. Anfang, Aufbau, Kontinuität. Die Festspielgemeinde“, *Musik auf dem Bodensee – Verzaubertes Bregenz*, Hg. Dagmar Stecher-Konsalik/Walter Lingenhöle, Bayreuth: Hestia 1986, S. 146-150.

Lošek, Matthias, „Festival im Festspiel“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S. 316.

Luger, Reinhold, „An den Rand geschrieben. Kreative Opposition und kultureller 68-er Elan in Vorarlberg“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 171-174.

Macho, Thomas, „Fest, Spiel und Erinnerung. Zur Gründungsgeschichte moderner Feste am Beispiel der Salzburger Festspiele“, *Die Festspiele. Visionen Wünsche Wirklichkeit*, Hg. Michael Fischer, St. Pölten/Salzburg: Residenz 2007, S. 119-130.

Pichler, Meinrad, „Hunger, Verdrängungshilfe und Sehnsucht. Von der ‚Festwoche‘ zu den ‚Festspielen‘, eine Rückblende in die Gründerzeiten der Bregenzer Festspiele“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 159-170.

Pountney, David, „Konzepte für Bregenz“, *Bühnenwelten. Werkstatt Bregenz. Intendanz Alfred Wopmann von 1983 bis 2003*, Hg. Wolfgang Willaschek/Karl Forster, Wien: Carl Ueberreuter: 2003, S. 328-329.

Reiter, Wolfgang, „Das Woodstock des Musiktheaters. Eine gelebte Festkultur verführt in Bregenz auch ein Massenpublikum zur Rezeption großer Kunst“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 181-185.

Roeder-Zerndt, Martin, „Vielfalt und Internationalisierung – Die Funktion der Festivals im Theater“, *Neugier und Leidenschaft. Theater der 90er und internationale Festivals*, Hg. Michael Freundt/Ann-Elisabeth Wolff, Leipzig: euro-scene 2000, S. 81-86.

Sauter, Willmar, „Festivals as theatrical events: building theories“, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Hg. Temple Hauptfleisch/Shulamith Lev-Aladgem/Jacqueline Martin u. a., Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 17-25.

Schaeffer, Dorothee, „Cross Culture“ – Neukonzeption der Kinder- und Jugendarbeit bei den Bregenzer Festspielen, Dipl., Univ. Hildesheim 2006.

Schoenmakers, Henri, „Festivals, theatrical events and communicative interactions“, *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Hg. Temple Hauptfleisch/Shulamith Lev-Aladgem/Jacqueline Martin u. a., Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 27-37.

Schulze-Reimpell, Werner/Ingeborg Janich/Red., „Festspiele“, *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007⁵, S. 287-388.

Sinkovicz, Wilhelm, „Musikalische Gegenbilder. Die Wiener Symphoniker, das Bregenzer Festspielorchester“, *Die Bregenzer Festspiele*, Hg. Andrea Meuli, Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 140-144.

Wopmann, Alfred, „Bühnentypen und Spielplandramaturgie der Bregenzer Festspiele“, *Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie*, Bd. 5: *Repertoire und Spielplangesaltung*, Hg. Isolde Schmid-Reiter, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 117-121.

Wopmann, Alfred, „Corporate Identity im Bereich des Musiktheaters am Beispiel der Bregenzer Festspiele“, *Musiktheater-Management II. Musiktheater-Marketing*, Hg. Isolde Schmid-Reiter/Christiane Zentgraf, Thurnau: Europäische Musiktheater-Akademie 1994, S. 181-192.

Archiv der Bregenzer Festspiele

„7. cross culture night. Festspiele luden hinter die Bühne“, *Vorarlberger Nachrichten*, 18.07.2002, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

„Bregenzer Festspiele mit der Jugend auf Kultur-Tour“, *NEUE. Vorarlberger Tageszeitung*, 05.03.1998, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Cambreling, Sylvain, „Konzeptionelle Überlegungen zu *Die schöne Wunde* von Georg Friedrich Haas“, 2003, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

„Festspiele setzen auf die Jugend“, *Appenzeller Zeitung*, 13.06.1996, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

„groove gershwin. künstler gesucht“, *Bregenzer Festspielzeitung*, 5/23, März 1998, S. 10-11.

Haas, Georg Friedrich, Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, März 2003.

Juen, Martin, „Kommen, sehen, spielen“, *NEUE. Vorarlberger Tageszeitung*, 30.07.1999, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Karner, Babette, „*Kunst aus der Zeit* bei den Bregenzer Festspielen“, Presstext der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 2009, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

„KAZ“, *Bregenzer Festspielzeitung*, 6/64, Juni 2008, S. 16-19.

Korentschnig, G., „Die Leute zu einer großen Kulturparty zusammenbringen. Intendant David Pountney im Interview“, 2004, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Lošek, Matthias, „Konzeptionelle Überlegungen zu KAZ“, 24.10.2001, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Lošek, Matthias „Konzeptionelle Überlegungen zu KAZ“, 05.12.2001, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Lošek, Matthias, „Konzeptionelle Überlegungen zu KAZ“, 22.04.2002, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Lošek, Matthias „*Worlds Beyond*“, *Worlds Beyond*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2002, 1/2002, S. 5.

Mandl, Eva Maria, „Wie kann man den Jugendlichen wieder so richtig Lust auf das Theater machen?“, *SIM's Festival Magazin*, 1999, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Mika, Anna, „In Bregenz am richtigen Ort“, *NEUE. Vorarlberger Tageszeitung*, Juli 2008, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Mika, Anna, „Mozart zwischen Berg, Schönberg und Webern“, *NEUE. Vorarlberger Tageszeitung*, 17.08.2000, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Nagler, Hildegard, „Nach Rausschmiß rechte Hand des Intendanten“, *Schwäbische Zeitung*, 21.08.1997, Sammlung Medienberichterstattung Bregenz.

Presseaussendung der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 29.10.1997.

Presseaussendung der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 15.01.2009.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 12.06.1996.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 03.06.1998.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, 03.08.1998.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2001.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2002.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, März 2003.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2004.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2006.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2007.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Juni 2008.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, März 2009.

Pressemappe der Bregenzer Festspiele, Bregenz, Mai 2010.

Programmzettel „Tag der Jugend – 13. Juli 1996“, *Projekte für die Jugend*, Hg. Bregenzer Festspiele GmbH, Bregenz, 1996.

Programmzettel „Projekttag für Schulklassen – 1. bis 4. Juli“, *Projekte für die Jugend*, Hg. Bregenzer Festspiele GmbH, Bregenz, 1996.

„Programm“, *Worlds Beyond*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2002, 1/2002.

Protokoll Intendanten-Workshop 2008, 12.03.2008.

Protokoll Intendanten-Workshop 2009, 26.03.2009.

Renner, Axel/Katrin Neef, „Spiel auf dem Schnee. Sonderausgabe Februar 2009“, *Extrablatt der Bregenzer Festspiele*, 06.02.2009.

Schaeffer, Dorothée, „crossculture. Kulturvermittlung bei den Bregenzer Festspielen“, Programmprospekt *crossculture*, 2011.

Scherer, Bettina „Wir denken an das nächste Jahrtausend. Der Jugendreferent der Bregenzer Festspiele, Andreas Dörner, im Gespräch“, *Wann & Wo am Sonntag*, 16.06.1996, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Schwind, Elisabeth, „Die Nacht – Schauplatz der Liebe und der Folter“, *Badische Zeitung*, 20.08.2003, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Schwind, Elisabeth, „Wenn Klänge wandern“, *Südkurier*, 29.07.2009, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

„Spielplan KAZ“, *Muten Sie es sich zu*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2001 1, 2001, S. 75.

Thurner, Silvia, „Die Verbindung von Musik mit anderen Medien – ‚Kunst aus der Zeit‘ bei den Bregenzer Festspielen lenkt die Wahrnehmung auf die Stilvielfalt“, *Kultur* 4, 2010, S. 10.

„Visionen und Führungsleitsätze“, *Broschüre der Bregenzer Festspiele GmbH & Bregenzer Festspiel- und Kongresshaus GmbH*, Bregenz, März 2010.

Weber, Derek, „Kunst für die Massen“, *Festspielmagazin*, 2004, Sammlung Medienberichterstattung der Bregenzer Festspiele.

Wopmann, Alfred, „Auftakt“, *Muten Sie es sich zu*, Programmheft *Kunst aus der Zeit* 2001, 1/2001, S. 3.

Wopmann, Alfred, „Begriff und Ästhetik der visuellen Dramaturgie auf der Seebühne der Bregenzer Festspiele“, *Theater in der Natur – Alfred Wopmann im Gespräch mit Andrea Meuli*, Sammlung aus dem Privatbesitz von Alfred Wopmann.

Internetquellen

„Bregenzer Festspiele. Neues Konzept für das Publikum von morgen“, *br-online*, <http://www.br-online.de/br-klassik/pontney-bregenzer-festspiele-konzept-ID1267024997015.xml>, 26.10.2010; (24.02.2010).

„Bregenzer Festspiele“, *orf.at*, <http://vorarlberg.orf.at/stories/211113/>, 15.04.2011 (30.07.2007).

<http://www.bregenzerfestspiele.com/de/chronik>, 13.10.2011.

„Kunst aus der Zeit (KAZ)“, *orf.at*, <http://vorarlberg.orf.at/magazin/klickpunkt/kulturtipps/stories/376834>, 07.11.2010 (13.06.2009).

Willnauer, Franz „Festspiele und Festivals in Deutschland“, *Deutsches Musikinformationszentrum*, Hg. Deutscher Musikrat, http://www.miz.org/artikel_themenportale_vorbemerkungen_tpkmkonzertemusiktheater.html, 12.11.2010; (15.07.2010).

Interviews, Gespräche und E-Mails

E-Mails vom 22.-27.10.2011 zwischen Babette Karner und Jana-Kristina Köck.

E-Mails vom 04.-08.11.2011 zwischen Dorothée Schaeffer und Jana-Kristina Köck.

E-Mails vom 10.-16.11.2011 zwischen Dorothée Schaeffer und Jana-Kristina Köck.

Köck, Jana-Kristina, Interview mit Alfred Wopmann, Wien, 26.05.2011.

Köck, Jana-Kristina, Interview mit Axel Renner, Bregenz, 26.04.2011.

Köck, Jana-Kristina, Interview mit David Pountney, Bregenz, 27.04.2011.

Köck, Jana-Kristina, Interview mit Laura Berman, Bregenz, 26.04.2011.

Köck, Jana-Kristina, Interview mit Susanne Schmidt, Bregenz, 27.04.2011.

Telefongespräch zwischen Laura Berman und Jana-Kristina Köck, 04.11.2011.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Parameter eines Festivals, S. 20; Hauptfleisch, „Festivals as eventifying systems“, S. 43.

Abbildung 2: Schema eines theatralen Events, S. 22; Sauter, „Festivals as theatral events: building theories“, S. 19.

Anhang

Interviews

Interview mit Axel Renner

26.04.2011

Du warst ja bei der Geburtsstunde von crossculture dabei. Kannst du mir sagen, wie man auf die Idee kam, etwas für Kinder und Jugend zu machen? Wie ist das Ganze entstanden?

AR: Wir haben an sich nichts anderes gemacht wie es jedes andere erfolgreiche und innovative Unternehmen auch tut. Das Besondere daran ist, das Opern- und Theaterhäuser eher nicht zu Innovation in der Vermarktung neigen. Sondern nur in der Kunst. Die Bregenzer Festspiele sind da einen anderen Weg gegangen, indem sie immer schon innovativ in der Vermarktung waren. Vermarktung im weitesten Sinne, weil die Kommunikation zu Kindern und Jugendlichen Teil des Marketingkonzeptes der Bregenzer Festspiele war und ist. Insofern haben wir das Rad nicht neu erfunden, sondern wir haben eigentlich Dinge übertragen, was die internationalen großen Markenartikel auch tun, es im Opern und Festspielgeschäft aber eher weniger der Fall ist. So waren wir beispielsweise auch das erste Kulturunternehmen das in der Sparte PR den Staatspreis für Öffentlichkeitsarbeit der Republik Österreich erhalten hat. Was bezeichnend ist für das Engagement der Branche in der Kommunikationsarbeit. Und wenn man sich mal im deutschsprachigen Raum die Kommunikations- und Marketingleistungen von Festivals und Opernhäusern anschaut ist es sehr übersichtlich, was da für eine Innovation erkennbar ist. In unserem Fall war der Hintergrund der, dass die Bregenzer Festspiele Kraft des Spiels auf dem See eine sehr heterogene Zielgruppe ansprechen. Vom Mälermeister bis zum Universitätsprofessor. Unsere Ausgangslage war, wenn dem so ist, dass das Spiel auf dem See eine breite Zielgruppe erreicht, dann muss es auch möglich sein, Jugendliche damit zu erreichen. Also das war die Idee dahinter. Es war letztendlich Teil des Kommunikationsprozesses.

Du hast erwähnt, ‚was auch andere Institutionen gemacht haben‘. Das heißt zu der Zeit hat es das schon so gegeben, bei Institutionen die man mit den Bregenzer Festspielen vergleichen kann?

AR: Mit anderen Institutionen meine ich Unternehmen außerhalb des Kulturbereiches. Um das nochmal klarzustellen: wir haben an sich etwas getan, was bei Firmen außerhalb der Kulturbranche eher an der Tagesordnung ist, im Kulturbetrieb aber nicht besonders verbreitet. Weil der Kulturbetrieb abseits der Bühnenkunst an sich eher wenig innovativ ist. Eigentlich sehr verstaubt und rückständig. Wenn man sich im deutschsprachigen Raum Theater und Festivals anschaut, was dort an Vermarktung und Kommunikationsleistung gezeigt wird, das ist sehr überschaubar. Also wir haben Dinge getan, die Unternehmen außerhalb der Kulturbranche, nicht alle, aber erfolgreiche internationale große Markenartikler, auch tun. Und das haben wir auf den Kulturbereich übertragen. Das heißt, wir haben das Marketing eines modernen Dienstleistungsunternehmens.

Wann war das ungefähr? Wann hat das begonnen?

AR: Als *crossculture* als Programm entworfen wurde, war das 1996/97.

Hat das zu der Zeit erst begonnen oder gab es vorher schon irgendwas?

AR: Naja, das ist der Unterschied: Es gab vorher schon Kinder- und Jugendaktivitäten. Genau wie wenn du heute in die deutschsprachige Opernlandschaft schaust, dann gibt es fast an jedem Haus ein Jugendprogramm. Aber allein einem Jugendprogramm den Namen Jugendprogramm zu geben haben wir damals schon für nicht markttauglich gehalten. Darum hat das Jugendprogramm nicht Jugendprogramm geheißen sondern *crossculture*. Das war nicht ‚Jugendprogramm der Bregenzer Festspiele‘, sondern wir haben eine eigene Marke kreiert, *crossculture*. Was grundlegend ist für den Erfolg am Markt, was aber heute von ganz wenigen Theaterhäusern so praktiziert wird. Weil sie sehr bühnenorientiert sind und wenig marktorientiert.

Das war also 1996/97, als es crossculture offiziell unter diesem Namen gab. Und die crossculture night hat da auch begonnen?

AR: Als eigenständige Marke ja, es hat aber zuvor schon geöffnete Proben gegeben, beim Spiel auf dem See. Diese Produktleistung war nicht vollständig neu, aber sie neu zu konzipieren und vor allem sie unter diesem Markendach *crossculture* zu integrieren, das war neu.

Das hast du mit Bernd Feldmann gemeinsam gemacht?

AR: Bernd Feldmann war damals sozusagen für das Kommunikationskonzept zuständig, und ich Projektleiter des Programmes.

Wie war die Aufgabenverteilung, Programmentwicklung warst du...?

AR: Nein, das lief an sich Hand in Hand. Das war vielleicht auch wesentlich, und das hat letztendlich immer schon die Bregenzer Festspiele ausgezeichnet, wenn etwas am Markt erfolgreich war. Das war keine Programmcreation im stillen Kämmerlein sondern das ging Hand in Hand mit verschiedenen Abteilungen, und doch konkret war es eben Kommunikation und die Stabstelle des Intendanten, als Leiter des Jugendprogrammes.

Also sowas wie Dorothée jetzt?

AR: Ja genau.

Wie lange warst du involviert?

AR: Als *crossculture* Leiter dreieinhalb bis vier Jahre. Also vier Saisonen.

Und nach dir?

AR: Nach mir war zwischenzeitlich Matthias Grabher, dann Matthias Lošek und jetzt Dorothée Schaeffer.

Kannst du dich erinnern, was sich in der Zeit von Grabher und Lošek großartig verändert hat?

AR: Ich glaube, die haben auf das bestehende Konzept aufgebaut und dieses ausgebaut, aber was sie konkret verändert haben müssen sie dir selber sagen.

Im Vergleich zu anderen Festspielen im deutschsprachigen Raum: hat es hier auch schon etwas gegeben?

AR: Ja, seit es Theater gibt, gibt es Theater für Kinder. Das ist nicht neu. Ich sage ja nicht, dass wir das Rad neu erfunden haben. Was wir anders gemacht haben ist, dass wir unter Kommunikationsaspekten ein künstlerisches Programm angeboten haben. Ich glaube, dass jedes große Theater sehr viel erfolgreicher wäre, wenn es seine Hausaufgaben machen würde in der Kommunikationsarbeit, was aber nicht passiert. Du hast in der Pressestelle Dramaturgen anstatt PR-Experten sitzen und du hast eine Pressestelle der Werbung untergeordnet. Dieses Geld kannst du dir sparen, dann lieber die Abteilungen schließen, weil so funktioniert das nicht. Das wissen aber nur wenige Theater, weil die wenigsten Intendanten ein Marktverständnis haben.

Also es haben mehrere schon etwas gemacht, aber ihr habt es von einem anderen Ausgangspunkt aus gemacht...?

AR: ...mit einem neuen Konzept angefasst. Wir haben unter Kommunikationsaspekten ein künstlerisches Angebot positioniert.

Bei Kunst aus der Zeit, warst du da irgendwie involviert?

AR: Nein, nicht wirklich. Bei der Gründung, das war der Matthias Lošek damals.

Also du kannst da nicht so viel dazu sagen?

AR: Nein, ich war nicht involviert. Ich war zu der Zeit Pressesprecher und habe sozusagen die Entstehung mitbekommen, aber Initiator und Konzeptionist dieser Programmreihe war Matthias Lošek. Ich kann das zwar nicht als Gründungsmitglied beleuchten, aber aus der Perspektive als Pressesprecher. Aber wenn es konkret darum geht, also konzeptionell, das müsste dir dann der Matthias Lošek sagen.

Ich habe die Erfahrung z. B. in Wien jetzt gemacht. Wenn man von den Bregenzer Festspielen spricht, denkt jeder an das Spiel auf dem See. Viele Leute kennen auch nur das und haben keine Ahnung vom restlichen Programm. Natürlich bringt der See das meiste Geld und wird dadurch am stärksten beworben. Wie versucht man das noch besser zu bewerben, die restlichen Schienen, wie Kunst aus der Zeit?

AR: Wieso sollten wir das tun?

Ich habe vor kurzem im Seminar meine Arbeit vorgestellt, und fast alle sagten, sie haben von Kunst aus der Zeit noch nie was gehört.

AR: Wieso sollten wir *Kunst aus der Zeit* in Wien bewerben?

Fahren Leute von Wien nicht zum See?

AR: Das entspricht nicht unserer Vermarktungsstrategie.

Würde es sich nicht wirklich rentieren?

AR: Rentieren sowieso nicht, aber es würde keinen Sinn geben.

...weil die Leute nicht kommen würden?

AR: Es kommt drauf an, was du unter Werbung verstehst. Es ist ein sehr weites Feld. Wir haben zunächst Interesse daran, dass unsere Marke ‚Spiel auf dem See‘ bekannt ist. Wenn also *Kunst aus der Zeit* in Wien nicht bekannt ist, ist das keine Schwäche von *Kunst aus der Zeit*, sondern eine Stärke des Spiels auf dem See. Und da steckt eine bewusste Strategie dahinter. *Kunst aus der Zeit* in Wien bekannt zu machen wäre genauso wie die Oper im Festspielhaus am Nordpol zu bewerben.

Was das Alter des Festspielpublikums betrifft: es sind ja zum Großteil ältere Leute, egal bei welcher Programmschiene. Glaubst du das hat auch mit den fehlenden Studenten in Bregenz zu tun, weil es ja keine Uni gibt, wie z.B. in Innsbruck, Wien...?

AR: Wir sind ja zunächst unterdurchschnittlich jung im Vergleich zu anderen Festivals. Das hängt mit verschiedenen Faktoren zusammen, vielleicht auch weil das Spiel auf dem See unterschiedliche Zielgruppen anzieht. Fehlende Studenten – also wir haben kein Vermissungs-Erlebnis hier. Also wir in der Vermarktung nicht.

Vielen Dank.

Interview mit Laura Berman

26.04.2011

Wie sah das Programm bei Kunst aus der Zeit aus, als du 2007 die Leitung übernommen hast?

LB: Die Geschichte begann mit einer besonderen Beziehung zwischen dem Intendanten der Festspiele, damals Alfred Wopmann, und einem sehr wichtigen österreichischen Komponisten aus Vorarlberg, Georg Friedrich Haas. Mit ihm wurde ein Musiktheater für Bregenz entwickelt, dass zunächst konzertant und später auch szenisch aufgeführt wurde: *die schöne Wunde*. Die Aufführung war sehr bekannt, jeder in der neuen Musikszene damals wusste, dass diese Aufführung stattgefunden hat, denn es war sehr gut publiziert. Es war hochkarätig, und mit dem Klangforum Wien ein starker Beginn. In den Jahren davor hat man in Bregenz bereits in den Konzertreihen zeitgenössische Musik gespielt. Zum Beispiel Beat Furrer hat dirigiert, Hans Zender, und auch das Klangforum Wien war schon vorher für Konzerte hier. Nach *die schöne Wunde* kam Wopmann auf die Idee, in Bregenz eine zeitgenössische Reihe zu gründen. Bis der Stil richtig definiert war, wechselte das Programm ein bisschen hin- und her. Es wirkte am Anfang noch ein wenig unentschieden.

Man hatte diesen fehlerhaften Glauben, dass auch junge Leute kommen, wenn man zeitgenössisches Theater macht, was natürlich überhaupt nicht stimmt. Weil es keine Schauspielreihe gab, hat man zu Beginn ein bisschen mehr Off-Schauspiel in diese Reihe integriert. Aber bis dahin war überhaupt nichts Experimentelles dabei, sondern eher Populäres, was in kleineren Räumen von großen Theatern gespielt wurde. Sehr poppige Sachen eben. Später hat Matthias Losek zeitgenössisches Musiktheater entdeckt, aber man darf nicht vergessen dass Matthias nicht aus der Neuen Musik kam. Er hatte wenig

Erfahrung in diesem Bereich, sodass das Programm ein bisschen hin und her wechselte. Es gab noch kein richtig klares Profil. Das Konzept war einfach nicht klar lesbar für die Zuschauer oder für Außenstehende, würde ich sagen. Er hatte natürlich gute Leute, z.B. die berühmte Performance-Gruppe Gob Squad. Er hat auch Kammeroper und zeitgenössisches Musiktheater gebracht. Tanz war erst in meinem ersten Jahr dabei, programmiert von Max von Aulock.

David Pountney verdoppelte dann das Budget. Er wollte eine richtige Serie daraus machen. Zu Beginn der Intendanz von David Pountney hatten sie Nico and the Navigators programmiert, gemeinsam mit dem österreichischen Ensemble Franui. Matthias Losek wechselte nach Wien und David suchte einen Spezialisten in diesem Metier, um selbst nicht mehr zu intensiv damit beschäftigt zu sein.

Was war der Auftrag an dich, wie du Kunst aus der Zeit ab 2009 weiterentwickeln sollst?

LB: Der Auftrag war, die Reihe zu leiten. Wenn du in einem Bewerbungsverfahren steckst, musst du ein Konzept vorstellen. Bestimmte Sachen, wie z.B. eine Art Infrastruktur, waren noch nicht ganz vorhanden waren. Man muss die Menschen und Zuschauer aber auch verstehen. Es ist zwar noch nicht richtig recherchiert worden, aber ich glaube, dass das stimmt: das Publikum besteht aus einer Mischung von Menschen aus der Region und Menschen, die einen längeren Urlaub hier verbringen. Diese holen sich abends schnell eine Karte für *Kunst aus der Zeit*. Dass es diese spontanen Kartenkäufer gibt weiß ich daher, weil sie sich beschwert haben, dass sie die Broschüren nicht bekommen, und das ist ganz einfach zu erklären: sie haben ihre Tickets an der Abendkasse gekauft, wo ihre Daten nicht aufgenommen wurden. Deswegen bekamen sie kein Programm zugeschickt. So konnte ich feststellen, dass diese Mischung beim *Kunst aus der Zeit*-Publikum besteht.

Die Leute sind Gewohnheitstiere. Deswegen war es mir anfangs wichtig, dass es für die Spielplangestaltung eine Struktur gibt, die sich mehr oder weniger jedes Jahr wiederholt. Es ist auch aus budgetär-technischen Gründen leichter wenn man es so macht, man setzt Schwerpunkte für sich selbst. Ich bin Musiktheater-Spezialistin, deswegen bin ich ausgewählt worden, denn in Bregenz steht Musiktheater im Vordergrund. Das Hauptprojekt jedes Jahr ist ein neues Musiktheater, das extra für Bregenz geschrieben wird. Vor meiner Zeit wurden alle Stücke extra für Bregenz gemacht, aber das ist vom Budget her ohne Koproduktionspartner nicht möglich, und viele Koproduktionspartner bekommt man erst wenn man einen Namen hat. Es war am Anfang einfach besser ein Projekt in Auftrag zu geben, das keiner kannte, und dazu andere Projekte, die einfach als Gastspiele eingekauft wurden. Die Kompanien, die zu dem Zeitpunkt hier gastiert haben, waren mir

etwas zu schlecht organisiert. Somit waren diese nicht kompatibel mit den sonst so durchstrukturierten Bregenzer Festspielen. Und das habe ich versucht hier aufzuräumen.

Als zweites habe ich einen Schwerpunkt gesetzt, was ich auch in meinem Konzept vorgestellt habe. Wenn man etwas neu aufbaut, ist es meines Erachtens wie eine Bekanntschaft. Das Verhältnis zwischen Zuschauer und künstlerischer Leitung soll einfach ein Dialog sein. Wir treten in einen Dialog miteinander. Schlechtes Theater oder schlechte Kunst ist etwas, was nur erklärt und nicht zuhört. Eigentlich sucht man nach einem Dialog. Also hab ich mir gedacht, wenn du in eine neue Gegend kommst und du in Dialog mit den Leuten kommen willst, dann sagst du nicht ‚das hier ist aus New York, und hier ist etwas aus London, das ist toll und das müsst ihr mögen‘. Das funktioniert nicht. Man muss bei jedem Stück in einen Dialog kommen, und deswegen habe ich versucht Projekte zu finden, bei denen mit Eigenschaften und Anliegen aus der Region angeknüpft wird, oder mit Menschen aus der Region. Schließlich muss man ja die Leute aus der Region kennenlernen, damit man in einen Prozess hineinkommt. Das habe ich mir in Wirklichkeit auch so vorgestellt und erklärt, dass ich genau so vorgehen möchte. Ich muss sagen, dass ich sehr stark von Erfahrungen, die ich bis dahin gemacht habe, beeinflusst war. Ich habe zweimal einen Neustart an einem Stadttheater gemacht, und bei einem Stadttheater ist dies sehr gut gelungen. Damals habe ich mir wirklich genau überlegt, warum das in Freiburg so gelungen ist, was wir richtig gemacht haben. Die Barbara Mundel zum Beispiel, die jetzt in Freiburg ist, hat ihre Fehler und schlechten Erfahrungen im Nachhinein reflektiert. Ich habe mich mal lange mit ihr darüber unterhalten und dann hat sie mir genau gesagt, welche Fehler sie ihrer Meinung nach gemacht hat. Dadurch kam ich auf diese ganze Analyse, um für mich zu überprüfen, ob ich mit diesen Bekanntschaften in Bregenz weiter komme. Somit hat es sich ergeben, dass ich zu Beginn den Bezug zur Region aufbauen wollte.

2009 wurden bei ‚My Musig‘ die Stadt Bregenz und der Vorplatz miteinbezogen. Letztes Jahr fand das Projekt ‚Traumzeit und Traumdeutung‘ in einer Bergregion statt. Heuer gibt es einen Beschwerdechord auf dem Vorplatz des Festspielhauses. Soll dadurch ein besonderer Landschaftsbezug hergestellt werden, eine andere Wahrnehmung der Landschaft?

LB: Nein, My Musig hatte keinen Landschaftsbezug, da haben wir ‚Processional‘ gemacht. Aber es gibt trotzdem immer einen Bezug zur Region. Es gibt immer ein Stück, indem sich Leute gegenseitig kennenlernen können. Dieses Jahr gibt es den Beschwerdechord. Die Mitwirkenden sind Menschen aus der Region, welche ihre eigenen Beschwerden vorbringen. Damit man zusammenkommt.

Was schlecht funktioniert hat, waren Kooperationen. Erstens war ich anfangs zu naiv und Zweitens besteht ein sehr verspanntes Verhältnis zwischen bestimmten Institutionen im künstlerischen Bereich und den Bregenzer Festspielen. Durch diese Verspanntheit bin ich leider schon in viele Fettnäpfchen getreten. Man hat das Gefühl, manche verstehen unter einer Kooperation, einfach das Geld von den Festspielen zu haben, und nicht eine Kooperation in dem Sinne wie ich es sonst kenne. Weil das hier nicht funktioniert hat, habe ich es dann ganz gelassen. Ich habe einfach gemerkt, dass ich ausgenutzt werde. Sowas ist dann keine wirkliche Kooperation, das ist nur eine Art Schein-Kooperation.

In den ersten Jahren der Schiene, also noch bevor ich gekommen bin, änderte sich das Programm ständig. Somit konnten sich die Leute überhaupt nichts darunter vorstellen. Ich habe mich dann irgendwie drauf verbohr, dass die Struktur jetzt immer gleich bleibt. Es gibt Musiktheater, dann ein Tanzstück, und am Ende ein Performance-Stück. Die Konzerte finden immer dienstags und mittwochs statt. Es ist fokussiert, aber immer wieder gebrochen durch andere Veranstaltungen, sodass diese Grundstruktur nicht zu langweilig wird.

Matthias hat einmal versucht, auch außerhalb der Festspiele *Kunst aus der Zeit* zu machen. Leider war das eine schlechte Idee. Man hat es zusammen mit dem Bregenzer Frühling versucht. Aber da stand Bregenzer Festspiele und *Kunst aus der Zeit* so klein auf den Plakaten, dass niemand wahrgenommen hat, dass es überhaupt eine Zusammenarbeit war. Obwohl die Festspiele fast 80% der Kosten getragen haben. Das waren halt so Hindernisse, die es eben gibt. Aber ich finde es wichtig sowas zu reflektieren, damit man weiß, wo sind die Fehler passiert und wie kann man das besser machen.

Bevor ich in Bregenz angefangen habe gab es auch Stücke, die mir zu urbane Themen hatten. Da hab ich angefangen nachzudenken: ‚wenn ich im Urlaub bin, wenn ich in so einer Region bin, wo die Natur umwerfend schön ist, worüber denken wir nach?‘ Ich finde, dass ist eine Zeit in der wir uns so philosophische Fragen stellen: ‚was will ich in meinem Leben, was passiert wenn ich sterbe, wird meine Oma sterben‘ etc. Das sind die Dinge, die einem im Urlaub im Kopf umgehen. Nicht die steigenden Preise, nicht die alltägliche Problematik. Man will nicht darüber nachdenken, dass die Ölpreise steigen, das will man im Urlaub ignorieren. Somit habe ich mir gedacht, ich möchte von der Thematik her eher philosophische Fragen angehen und keine – wie ich es nennen würde – urbane Thematik. Es ist mir nicht immer ganz gelungen, aber zum Beispiel sowas wie *Jacobs Room* hat funktioniert. Das sind Themen, die einem durch den Kopf gehen, wenn man z.B. in den Bergen wandern geht.

Was war dir an Traumzeit und Traumdeutung wichtig, was wolltest man damit erreichen, den Leuten näher bringen?

LB: Ein unwahrscheinliches Naturerlebnis. Das Stück hat sich dann natürlich nicht mehr so angehört wie es sein hätte sollen. Der Komponist hat ein akustisches Phänomen in der Natur vermutet, das man nur überprüfen konnte, wenn man in die Natur hineingeht und spielt. Er hatte Recht: wenn du in einem Naturamphitheater bist und jemand spielt ein Instrument hunderte Meter weit weg, dann hörst du es, als ob der Mensch neben dir wäre. Das ist sehr verrückt. Ich wollte einfach diese Idee, dieses WOW-Erlebnis im Kontext der Bregenzer Festspiele ausprobieren.

Viele Leute haben mich gefragt, ‚ist das ein Event? Hat das Event-Charakter?‘ Diese ganzen Begriffe Event, Eventisierung etc. sind ein schwieriges Feld. Dann muss man sich auch fragen, ‚was sind Festspiele?‘ Denn Festspiele sind außer der Reihe, ein Fest, da wird etwas gefeiert, zelebriert. Man darf nicht vergessen, heute ist alles Festival. Größere Veranstaltungsorte in Städten haben ein Festival nach dem anderen. Indem sie ihr Programm in diese Festival-Struktur einordnen, vermitteln sie dem Publikum eine Struktur, wonach sie Karten kaufen. Aber das wertet den Begriff Festival komplett ab und macht es verwirrend. Dann spricht man von einem Event. Aber der Begriff Event ist einfach belegt mit negativen Aspekten, Kommerz, Opernklassik, Hype, viele Menschen, keine tiefere Aussage etc. Aber das stimmt eigentlich nicht. Letztendlich sind sich Festspiel und Event irgendwie sehr ähnlich, im Sinne des Wortes. Aber Festspiele müssen etwas sein, was man sonst nicht jeden Tag macht.

Also hast du es abgegrenzt, dass es kein Event sein soll?

LB: Naja, die Leute haben mich gefragt, ‚willst du ein Event machen?‘ und da habe ich gesagt ‚nein, es ist ein sehr ernsthaftes Stück mit sehr viel Tiefgang und wirklich sehr genau überlegt‘.

Legt Kunst aus der Zeit ein besonderes Augenmerk auf die Beteiligung von Künstlern aus Vorarlberg?

LB: Dass Menschen aus Vorarlberg involviert sind ist mir wichtig. Anfangs hab ich mich sehr dazu verpflichtet gefühlt. Deswegen habe ich diese freien Produktionen angenommen denn ich finde es ist die Pflicht eines Veranstalters, die freie Szene zu unterstützen. Natürlich habe ich auch schlechte Erfahrungen gemacht und habe mich ein bisschen davon distanziert. Aber ich versuche trotzdem auf eine andere Art und Weise ein bisschen einen Bezug zu den freien Künstlern hier zu haben. Beim Beschwerdechore z.B. spielen Musiker, die hier ansässig sind.

Es ist mir ein wichtiges Anliegen und ich suche ständig nach Wegen, aber leicht ist es nicht. Wenn du die freie Szene nicht unterstützt, in der du bist, dann bekommst du kein Publikum, keine Aufmerksamkeit für bestimmte Produktionen. Es gibt aber einige Festivals, welche die Künstler der Region komplett ignorieren.

Gibt es innerhalb des Kunst aus der Zeit-Programmes einen eigenen thematischen Schwerpunkt oder orientiert sich der rein am Festspiel-Schwerpunkt?

LB: David und ich haben lange darüber gesprochen, dass man *Kunst aus der Zeit* als Teil der Festspiele begreift. Nicht als irgendwas Getrenntes, sondern als Teil des Ganzen. Natürlich hat David das weiter gedacht: dann kann er im Haus neue Werke machen, und *Kunst aus der Zeit* kann experimenteller werden, damit das ganze Festspiel ein progressives Profil bekommt. Deswegen hab ich versucht, mit *Kunst aus der Zeit* peu à peu von traditionellen Opern als Form wegzukommen. *Jacob's Room* war noch eine traditionelle Kammeroper, aber musikalisch eine Mischung aus elektronischer und akustischer Musik.

Wie würdest du das Programm bei Kunst aus der Zeit in eigenen Worten beschreiben, wie kann man das zusammenfassend sagen? Was bekommt man hier zu sehen?

LB: Und zu hören! Ich habe mit David von Anfang an abgestimmt, kein zu verkopftes oder intellektuelles Programm zu machen, sondern ein Programm, welches sehr offen wirkt, sozusagen auf die Zuschauer zugeht und sehr sinnlich ist. Das habe ich vorher gemeint als ich gesagt habe, ich habe das reflektiert. In Freiburg am Theater hatten wir als Team folgenden Fokus: eine gewisse Offenheit gegenüber den Zuschauern zeigen sowie Stücke zeigen, die künstlerisch eine Sinnlichkeit beinhalten. Das war für mich wichtig, um etwas aufzubauen. Natürlich suche ich nach Stücken, die mit der Thematik der Festspiele zu tun haben. Man findet zwar nicht immer die Themen, die uns heute beschäftigen. Aber ich versuche immer irgendwo einen Weg zu finden, wie uns dieses Thema heute beschäftigt. Dieses Jahr ist das Thema ‚Schöpfung‘. Diese kreativen Prozesse, die Kreativität, werden derzeit stark diskutiert. David wollte mehrere Facetten zeigen. Leider musste ich heuer die Workshops streichen. Die Menschen werden durch Workshops näher an die Festspiele angebunden. Sie haben mehr Verbindung zu dem Ort, wo sie hin kommen, statt nur eine Aufführung zu sehen. Es gibt eine Hemmschwelle zwischen dem *Kunst aus der Zeit* Publikum und dem Festspiel-Publikum. Das reichere, intellektuelle Publikum kommt nicht hierher weil es ihnen zu spießig ist, und andere kommen nicht hierher weil es Hochkultur ist. Ich habe mir immer wieder überlegt, wie ich die Menschen hierher bekomme. Also habe ich mir gedacht, das Festival soll ein Zentrum haben, oder einen anderen Grund um herzukommen, wie Vorträge etc., die binden

die Leute anders an. Deswegen wollte ich diese Workshops machen. Leider musste ich sie für dieses Jahr streichen.

Wie hoch ist das Budget für Kunst aus der Zeit 2011?

LB: Insgesamt € 430.000,-. Früher waren davon € 30.000,- nur für technische Infrastruktur. Mittlerweile habe ich an technischer Infrastruktur gespart, wodurch ich diese Ausgaben stark vermindern konnte.

Wie soll es mit Kunst aus der Zeit in Zukunft weiter gehen? Was hast du so geplant?

LB: Es soll mehr und mehr in die experimentelle Richtung gehen. Zum Beispiel das Musiktheater heuer im Sommer: das Publikum bewegt sich durch den Raum, sie müssen nicht an einem festen Platz sitzen. Geplant waren auch Konzerte, die zwischen Installationen im Raum stattfinden. Dann möchte ich noch ein Musiktheater mit einem österreichischen Komponisten machen, Bernhard Gander, gemeinsam mit ‚Rimini Protokoll‘. Ein Musiktheater mit Ben Frost ist auch geplant.

Was findest du bei einer Programmschiene mit zeitgenössischem Musik- und Tanztheater für ein klassisches Festspiel wie die BF wichtig? Es ist ja auch nicht dasselbe Publikum, oder?

LB: Es gibt schon Überschneidungen, aber diese sind fast zufällig. Sie sind nicht loyal dabei, aber es gibt wirklich Überschneidungen. Deswegen finde ich eine Schiene wie *Kunst aus der Zeit* wichtig, sonst ist so ein Hochkulturfestival einfach zu liberal. Und es ist wichtig, dass größere Unternehmen in die Zukunft investieren. Und das ist eine Art, um in die Zukunft zu investieren.

Die Altersgruppe der Kunst aus der Zeit-Besucher ist wie beim gesamten Festspiel eher älter. Wie könnte man deiner Meinung nach ein jüngeres Publikum speziell für Kunst aus der Zeit gewinnen?

LB: Beim Tanz gibt es einen Unterschied, da ist ein ganz anderes Publikum als z.B. im Musiktheater. Zu Tanz- und Performance-Aufführungen kommen auf jeden Fall junge Leute, das sieht man z.B. am brut in Wien. Aber sonst ist das Durchschnittsalter ab Mitte 40. Das hat einen ganz einfachen Grund: junge Menschen sind eher konservativ. Das habe ich auch schon in mehreren Studien gelesen. Später heiraten sie und haben Kinder, dann gehen sie überhaupt nicht mehr ins Theater. Wenn die Kinder erwachsen werden, kommen die Eltern langsam wieder zu ihrem ursprünglichen Geschmack zurück und haben ähnliche Vorlieben wie damals, aber aus irgendeinem Grund sind sie mehr

bereit für Abenteuer. Das ist der Grund, warum die Leute ca. 40-50 Jahre alt sind, wenn du z.B. in *Jacob's Room* gehst.

Hat man vor, jüngere Leute anzusprechen?

LB: Ich bin Expertin für Zeitgenössisches. Das heißt, ich arbeite immer in normalen Institutionen. In solchen Institutionen meint der Intendant immer ‚wir brauchen unbedingt junge Leute‘, und ich sage dann ‚tut mir leid, die gehen lieber in ein Musical‘. Es ist einfach so. Wir hatten ewig her mal ein Projekt in einem anderen Theater, das ist so richtig schiefgegangen. Wir sollten eine Operette machen, richtig flippig für junge Leute. Wir haben eine wirklich coole Operette gemacht, und die Intendantin hat gesagt ‚das ist ein Stück, das wahrscheinlich nur unseren Mitarbeitern gefällt.‘ Im Haus war es eine der besten Produktionen die wir jemals gemacht haben, aber es hat kein Publikum gefunden. Die Darsteller haben es geliebt, wir haben es alle geliebt.

Sehr wichtig ist auch das gesamte Ambiente. Deswegen habe ich z.B. auch die Bar draußen gemacht. Man muss sich das gesamte Ambiente anschauen und überprüfen, weil man sich den Abend von vorne bis hinten für den Zuschauer vorstellen muss. Als ich mir eine Vorstellung angeschaut habe, bevor ich den Job hier bekommen habe, ist mir erst mal aufgefallen, dass das Einführungsgespräch eine Stunde vor Beginn war. Ich dachte mir ‚wer kommt auf die Idee eine Stunde vor Beginn ein Einführungsgespräch zu machen?‘ Denn wenn es vorbei ist, stehst du einfach nur da und wartest. Es gab keine Stühle und man musste stehen, draußen haben Leute geraucht aber es gab keine Aschenbecher. Drinnen war einfach alles so schwarz und unangenehm. Das fand ich alles ziemlich schrecklich. Also habe ich die Beginnzeit geändert und die Zeit für die Einführungsgespräche. Vorher waren alle am System des Sees orientiert. Da sind die Einführungsgespräche eine Stunde vorher, weil sie mit diesen Massen klarkommen müssen. Und sie haben Bars und das Restaurant, es gibt einfach soviel zu tun. Hier um die Ecke gibt es gar nichts. Deswegen dachte ich, es muss draußen Sitzgelegenheiten geben und alles ein bisschen cooler sein. Auch der Club war nicht so schön, das war nicht so schön gestaltet und so teuer. Am meisten bin ich über die Tribüne erschrocken. Die war so flach! Das erzeugt gar keine Spannung im Raum. Wir haben letztes Jahr die Tribüne ausgewechselt. Sie ist jetzt steiler geworden. Normale Bühnen woanders haben eine gekaufte Tribüne. Das ist so ein Modul, das man wie eine Schublade raus und rein ziehen kann. Aber die muss im Raum stehen bleiben. Hier brauchten sie eine Tribüne, die komplett raus genommen werden kann. Sowas gibt's nicht, also haben wir sie hier selbst hergestellt. Regisseure arbeiten normalerweise mit einer steileren Tribüne, das heißt man sieht mehr vom Bühnenboden, man erlebt das Licht anders, man erlebt die

Figuren im Raum anders etc. Das alles wirkt mit einer steileren Tribüne einfach theatraler.

Wird das KUB mehr und mehr vom Seestudio ersetzt? Die Akustik ist ja hier nicht so gut, aber das Ambiente ist halt super?

LB: Das hat viel mehr Tiefgang. In den 70ern/80ern dachte jeder es ist cool und interdisziplinär, wenn man ein Konzert in einem Haus für zeitgenössische Kunst organisiert. In den 90ern mussten wir mit einer Tanztheatertruppe immer Auftritte im Museum machen. Ich finde das forciert, ich find's viel interessanter wenn man gemeinsam mit einer Institution ein Projekt konzipiert. Das Seestudio wurde nie für Konzerte benutzt, obwohl es ein Raum ist der eigentlich für Konzerte gebaut wurde. Es ist besonders für alte elektronische Musik konzipiert. Wenn man an die Wand schaut sieht man die speziellen Boxenpositionen. Man kann hier richtig diese alten Stockhausen-Konzerte machen, der Raum ist für sowas gebaut. Deswegen auch der getrennte Korridor, weil man immer einen Zweitraum für die Geräte haben muss, wenn man diese alte Elektronik macht. Es ist so ein wunderschöner Raum, und du hast die Umgebung hier, es ist wie am Meer, und die Elektronik ist eben super.

Für diesen Sommer habe ich ein Konzert aus dem Kunsthaus entfernt, weil es in dem Raum einfach nicht realisierbar war. Stattdessen treten nun Künstler während des Tages in der obersten Etage auf. Da braucht man keine Beleuchtung, das heißt man braucht keinen einzigen Techniker. Die gehen einfach dahin, stellen ihre Notenständer auf und spielen.

Vielen Dank.

Interview mit Susanne Schmidt

27.04.2011

Was sind die Aufträge sowohl an die Leitung von crossculture sowie an Kunst aus der Zeit?

SuS: Im Prinzip sind das ihre eigenen Mikrokosmen. Im Kleinen haben sie die Aufgabe die ich im Großen für das Ganze hab. Sie müssen mit David eng zusammenarbeiten, um das Programm für *Kunst aus der Zeit* und *crossculture* zu erstellen. Dann müssen sie herausfinden, wer die besten Künstler sind um die jeweiligen Projekte umzusetzen. Im Falle von Dorothée sind das auch Pädagogen oder Vermittler, aber insgesamt Aufführende, die das Programm dann umsetzen können. Sie müssen die Leute unter Vertrag

nehmen, die ganze Administration hängt mit dran, und im Sommer müssen sie das Programm durchziehen. Sie sind die Projektleiter der jeweiligen Projekte. Bei Matthias Lošek war das noch nicht so präzise definiert. Er hat meines Wissens als Assistent von Alfred Wopmann angefangen. Dann wurde die Programmsparte von *Kunst aus der Zeit* immer größer, Matthias hat die Organisation mehr und mehr alleine übernommen und wurde zum künstlerischen Leiter. Natürlich hat er immer sehr stark Rücksprache mit Alfred Wopmann und später auch mit David Pountney gehalten, aber er hat das Programm und die Ensembles vorgeschlagen.

Seit David da ist, haben wir zunehmend diese Idee eines Leitgedankens pro Sommer. Dabei versuchen beide, *crossculture* und *Kunst aus der Zeit* diesem Leitgedanken aufzunehmen. Das klappt mal besser, mal weniger gut. Bei *crossculture* wird sehr stark koproduziert. Somit muss man manchmal damit arbeiten, was gerade im Umlauf ist. Die kleineren Jugendkonzerte sind zum Beispiel nicht immer im Leitmotiv-Thema drin. Dafür gibt es die Vermittlungsarbeit für die Oper im Haus und auch für die Oper am See, und da wird natürlich sehr stark am Festspiel-Thema gearbeitet. Wenn man in die Schulen geht und Workshops macht, dann lernen die Kinder direkt etwas über uns.

Die Jugendarbeit hat sich meiner Meinung nach in ein sehr wichtiges Segment entwickelt. Ursprünglich wurde es einmal von Axel Renner und später von Matthias Lošek betreut. Wir haben ganz stark den Wunsch, dass wir unsere Gedanken, unsere Philosophie und unsere Dramaturgie an das Publikum der Zukunft vermitteln wollen: Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene. Das geschieht in einer Mischung aus Konzerten, Workshops, der *crossculture* week und des Fest des Kindes, das in der Grundschule stattfindet. Dabei wird sehr stark auf die Zusammenarbeit mit Schulen und Lehrern geachtet. Dorothee Schaeffer hat das konsequent weiterentwickelt.

Wir wollen mit unseren Stücken in Bregenz jeden Sommer 200.000 bis 250.000 Zuschauer ansprechen. Diese Arbeit fängt bei den Kleinen an. Deshalb ist es ein wichtiger Auftrag, dass man sie schon früh an die Kunstform heranzuführt. Das geschieht nicht mehr unbedingt über das Elternhaus und auch nicht überall in den Schulen. Es ist an sich eine wichtige Zukunftspflege, denn man erhofft sich natürlich auch, dass man das Publikum der Zukunft erzieht. Aber es ist ganz einfach auch schön, wenn man ein gemischtes Publikum aller Altersstufen hat.

Laura findet für *Kunst aus der Zeit* immer ein paar Stücke, die ganz besonders gut zu diesem Hauptthema passen. Der Auftrag an *Kunst aus der Zeit* ist, ganze neue Musik zu präsentieren und einen Rahmen zu gestalten, wo das stattfinden kann. Über die Jahre hat sich das bewährte Muster entwickelt, dass wir ein bis zwei größere Produktionen in der Werkstattbühne zeigen, die verfügbar wird wenn der See fertig geprobt ist (da sie

vorher als Probebühne diene). So ist auch dieses feste Muster entstanden, dass *Kunst aus der Zeit* etwas später eröffnet wird. Daneben gibt es noch kleinere Konzerte, die lang im Kunsthaus Bregenz stattgefunden haben. Jetzt hat im KUB die Direktion gewechselt, womit die Zusammenarbeit neu definiert werden muß. Im Moment sind die Konzerte stärker im Seestudio. Des Weiteren hat Laura immer öfter eine Open-Air-Produktion gemacht, weil sie dann unabhängig von unseren Sälen ist und dadurch früher anfangen kann. Das ist im Grunde der Auftrag an *Kunst aus der Zeit*.

Kunst aus der Zeit war für Dr. Wopmann offensichtlich zunehmend wichtig, und auch David Pountney hat sich ganz klar dafür ausgesprochen, dass wir nicht immer nur das Repertoire der Vergangenheit spielen können. Das machen wir sonst im Leben auch nicht, wir haben den neuesten Kühlschrank, den neuesten Computer und wir ziehen auch moderne Kleidung an. Aber Oper spielt man gerne nur 100, 200 oder 300 Jahre zurück. Wir haben grundsätzlich den Wunsch, auch ganz neue Musik zu präsentieren. David Pountney sagt gerne schlagwortartig, „wenn man nur zurück schaut, bekommt man eine Nackenstarre“. Jetzt haben wir für die nächsten drei Jahre Auftragswerke auf der Hauptbühne im großen Saal, das gab es früher nicht so. Außer bei *Kunst aus der Zeit* oder vielleicht mal für ein Stück bei den Orchesterkonzerten.

Schon seit einiger Zeit hat man die Oper im Haus und die Oper im Kornmarkt ins 20. Jahrhundert geholt. Die letzten Jahre hat man sogar das 21. Jahrhundert vertreten. Jetzt arbeiten wir in den kommenden drei Jahren mit lebenden Komponisten. Wir werden Opern spielen, die wir dezidiert in Auftrag geben haben. Wir haben klargestellt was wir möchten und was wir nicht möchten. Wir wollten, dass eine Geschichte erzählt wird, dass eine ganz konkrete Handlung existiert, nichts zu Abstraktes. Wir wollten auch Musikkompositionen, die für jene Zuschauer zugänglich sind, die nicht jede Woche ein Konzert zeitgenössischer Musik besuchen. Wir haben viele Besucher, die einfach vorbei kommen und gerne ein Sommerfestival genießen und nicht unbedingt Opern-aficionados sind. Man soll in eine Vorstellung von Detlev Glanert oder H.K. Gruber gehen können, die Handlung verstehen und diese auch nachvollziehen können. Danach sind die Aufträge ergangen und auch die Komponisten ausgewählt worden sowie deren Libretti bzw. die Stoffe, auf denen diese Libretti basieren. Es sind immer Stücke die man kennt, Märchen, gut etablierte Romane und Novellen, damit man wirklich etwas Handfestes hat, an dem sich das Publikum entlang hangeln kann.

Habt ihr die Stücke ausgewählt?

SuS: Wir haben die Stücke nicht ausgewählt, aber die Auswahl der Stücke fand bzw. findet stark in den Gesprächen mit den Komponisten und Librettisten statt. Wir wollten

einen Schwerpunkt auf dem story-telling. Diese künstlerische Arbeit ist dieses Jahr auch ganz stark unser Leitmotiv. Nach den Gesprächen sind die Komponisten mit ihren Ideen zurück gekommen. Judith Weir zum Beispiel arbeitet sehr gerne mit Märchen, sie hat auch einen ziemlichen Fundus an Kenntnis darüber. Sie kam mit diesem sizilianischen Märchen zu uns, was ganz entzückend ist. Obwohl es zwar irgendwo auch verschriftlicht existiert ist es an sich eine mündliche Überlieferung. Wir haben es uns durchgelesen und fanden es sehr schön. Dann hat sie relativ bald die Idee entwickelt, dass sie die Geschichte ins 20./21. Jahrhundert versetzen möchte. Zu der Zeit war gerade die große Wirtschaftskrise, und genau das ist ein Teil des Auf und Ab des Lebens; das fanden wir gut. Sie hat die Geschichte dann ins 21. Jahrhundert gesetzt. Aber es bleiben trotzdem märchenhafte Elemente.

Mit Detlev Glanert hatten wir ursprünglich über ein anderes Stück gesprochen, womit er sich aber am Schluss nicht ganz anfreunden konnte. Er kam zurück und hat uns gefragt, was wir von ‚Solaris‘ hielten. Darauf haben wir uns den Roman durchgelesen. Es ist eine Art Science-Fiction Geschichte aber mit relativ viel Tiefgang. Es gefiel uns sehr, was er damit machen wollte. Er hatte die Personenanzahl im Stück etwas herunter reduziert, aber im Prinzip ist es dieselbe Geschichte, die schon mehrmals verfilmt wurde. Der letzte Film ist am ehesten bekannt, weil George Clooney mitspielt. Es ist aber auch die Verfilmung, die am weitesten vom Buch entfernt ist, leider. Sie reduziert die Geschichte stark auf eine Love-Story, während es eigentlich um Fragen geht wie, was ist Wirklichkeit, was ist Wahrheit? Die Astronauten im Weltall auf dieser Raumstation Solaris sehen plötzlich Menschen, die eigentlich tot sind. ‚Ist das eine Vision, ist das Wirklichkeit, sind sie ins Leben zurückgekehrt?‘ Des Weiteren geht es um die Frage von Schuld und Sühne: Eine Frau hat sich umgebracht und ihr Ehemann hatte immer das Gefühl, dass es seine Schuld sei. Wir fanden die Idee recht schön und konnten uns das von Detlev sehr gut vorstellen.

Das dritte Auftragswerk ist von einem Wiener Komponisten. Es entstand relativ schnell die Idee, Geschichten aus dem Wienerwald‘ zu verwenden, was wir sehr schön und sehr passend fanden. Es ist ein gut eingeführtes Theaterstück, das viele kennen. Auch im Ausland ist das Stück unter dem Titel ‚Tales of the Vienna Woods‘ bekannt. Der Librettist Michael Sturminger ist erfahren und wir können uns etwas ganz Konkretes von ihm vorstellen.

Ist ein Auftragswerk in dieser Richtung etwas komplett Neues in Bregenz?

SuS: Dass wir für die Oper im Festspielhaus einen Auftrag vergeben ist meines Wissens das erste Mal. Im Rahmen von *Kunst aus der Zeit* haben wir schon öfter Aufträge vergeben. Ich meine dass es auch schon kleinere Auftragswerke für die Orchesterkonzerte

gegeben hat. Für den Kornmarkt meines Wissens nicht. Also hauptsächlich im Rahmen von *Kunst aus der Zeit* gab es einige Produktionen, die wir in Auftrag geben haben. Für den großen Saal ist das jedoch neu. Natürlich gehen wir damit ein gewisses Risiko ein. Es sind 1.600 Plätze und man hat natürlich gern ein gut gefülltes Haus. Wir wissen noch nicht, ob wir die Zuschauer anziehen können, oder ob die Leute Angst haben vor diesen Stücken. Das Schwierige daran ist für uns, dass man relativ früh Sängerinnen und Sänger anheuern muss und denen nur sagen kann, was die grobe Richtung ist. Denn das Libretto muß erst erstellt und die Musik erst geschrieben werden. Somit können sich die Sängerinnen und Sänger die Noten und das Libretto nicht ansehen. Man kann sie nur auf die literarische Vorlage verweisen. Da müssen sie uns und auch den Komponisten vertrauen. Die Komponisten müssen ihnen die Figuren sozusagen in den Hals oder auf die Stimmbänder schreiben. Das erste Auftragswerk sehen wir dann jetzt im Sommer, ob das praktisch funktioniert hat, und wie es angenommen wird. Man arbeitet nicht mehr nur mit Regisseuren und Dirigenten, sondern auch noch mit Librettisten und Komponisten. Sie sind auch beim Probenprozess dabei, was sicher auch eine spannende Entwicklung ist.

Wir haben zum Beispiel noch nichts Konkretes von Judith Weir. Der Klavierauszug ist zwar schon länger fertig. Aber die Gesamtpartitur und die Orchesterstimmen sind noch nicht fertig. Man muss gewisse Sachen disponieren, obwohl man die Werke noch nicht zu 100 % gesehen hat. Man muss sich dann darauf verlassen, dass das Orchester auch wirklich so bleibt, obwohl man die Noten noch nicht hat. Die Wiener Symphoniker haben die Besetzung schon lange disponiert. Das ist für die Theaterpraxis manchmal nicht ganz einfach.

Einmal im Jahr gibt es bei euch einen Intendanten-Workshop. Wie läuft sowas ab?

SuS: Normalerweise sammeln wir im Vorlauf Themen. Eingeladen werden die Abteilungsleiter, der Intendant und das gesamte Künstlerische Betriebsbüro, Michael Diem als Geschäftsleiter und einer seiner direkten Mitarbeiter wie Christian Bernard oder Christine Schick. Die Abteilungsleiter der jeweiligen Abteilungen sind: Kommunikation: Axel Renner; Vertrieb: Matthias Grabher; Technik: Gerd Alfons; Ausstattung: Florian Kradolfer; Sponsoring und Recht: Monika Wagner. Jeder kann die Themen einreichen, die ihm auf der Seele brennen. Normalerweise soll es dabei wirklich um die Zukunft gehen, um Dramaturgie und Programm und um Visionen. Weniger um Details, das macht man dann im Abteilungsleiter Jour Fixe unterm Jahr. Normalerweise machen wir es im Workshop so, dass wir zuerst über den kommenden Sommer konkret sprechen und danach über die Folgejahre. Über die Visionen, was wir uns als Programm vorstellen, wel-

che Themen vorkommen sollen, welche Leading-Teams in Betracht gezogen werden, was dahinter steht, was der Leitgedanke ist etc.

Wir waren jetzt zwei oder drei Jahre im Gasthof Fritsch, weil wir von unseren Schreibtischen und Telefonen weg sein wollten. Ein- oder zweimal haben wir uns bei David in der Wohnung getroffen, und das Jahr davor, als ich noch nicht hier war, sind sie zu seinem Landhaus nach Frankreich gefahren. Da ist man natürlich wirklich abgeschottet. Man arbeitet anhand der Tagesordnungspunkte, geht diese durch und dann denkt man gemeinsam nach über Themen wie, wohin soll die Reise gehen für *Kunst aus der Zeit*, wohin soll die Reise gehen für *crossculture*, was sind die Titel für die Hausoper, am Kornmarkt und am See – der ist natürlich ein ganz großes Thema. Bei der Oper im Haus und am Kornmarkt sagen David und ich meist nur was wir vorschlagen und warum. Wenn dann einmal die Oper im Haus nicht so ganz ausverkauft, dann ist das halt so. Das ist keine so große Entscheidung wie jene am See, denn die muss sitzen und von allen mitgetragen werden, weil wir da alle von leben. Auch die Region.

Ich erinnere mich an einen Workshop, als wir alle über zukünftige Ideen für den See abgestimmt haben. David hat einfach vier-fünf Zettel auf den Tisch gelegt und jeder durfte zwei Titel wählen. Einen Favorisierten und einen B-Titel. Dann haben wir das ausgewertet. Es war damals die Entscheidung, als es um André Chénier ging. Weitere Titel waren Salome, Rigoletto, Madame Butterfly, Cavalleria Rusticana, Pagliacci und Zauberflöte. Es gab die Diskussion, ob wir Zauberflöte schon wiederholen wollen, weil es 1985 schon einmal im Zweijahresrhythmus gespielt wurde. Ich müsste im Protokoll nachsehen wie die Wahl genau ausging, aber sie ging nicht für André Chénier aus. Für Chénier waren hauptsächlich David und ich. Es war jedenfalls eine Minderheit. Darauf haben wir sehr intensiv über die einzelnen Werke gesprochen, über pro und contra, warum wir uns was vorstellen könnten etc. Schön langsam schwang die Stimmung um und man hatte den Eindruck, dass André Chénier ein ideales Stück für die Seebühne sein könnte. Dann kam noch die Krönung hinzu: normalerweise essen wir abends immer gemeinsam, an dem Tag in der Mitte des Workshops oder am Abschlussabend. Üblicherweise kommt noch Herr Rhomberg oder alle Herren vom Beirat dazu. Wir haben ihm berichtet worum es ging, worauf er gesagt hat: ‚Ihr habt jetzt zwei Jahre Aida vor euch, dass ist der absolute Hit für die Seebühne. Somit könnt ihr euch nach Aida auch ein Risiko leisten. Ihr müsst nicht gleich nochmal Zauberflöte machen, auch nicht unbedingt Rigoletto‘. Er hat uns im Grunde carte blanche gegeben, dass wir durchaus ein Risiko eingehen dürfen. Er hat auch gesagt ‚Vielleicht müssen wir das auch. Wenn wir jetzt die Zauberflöte nach Aida spielen sagen alle, die Bregenzer Festspiele sind überhaupt nicht mehr bereit, ein Risiko einzugehen‘. Das war ein ziemlich entscheidender Input, wodurch wir uns dann dafür entschieden haben, André Chénier zu produzieren, obwohl viele das

Stück nicht kennen. Im Prinzip ist das nicht demokratisch abgelaufen, aber mit überzeugter Stimmung, weil inzwischen alle neugierig auf dieses Stück waren.

Das sind die großen Themen, die bei diesen Workshops besprochen werden. Es kann aber durchaus mal um Details gehen. Zum Beispiel als wir angefangen hatten, das Festspielfrühstück zu veranstalten. Das war anfangs in unserer Eigenregie. Der ORF fand die Idee so gut dass er gemeint hat, er würde gerne mit machen. Das bedeutete aber, dass wir das Programm relativ früh veröffentlichen mussten. Teilweise wurden die Gespräche zeitversetzt und teilweise live übertragen. Soetwas wird genauso besprochen, die Strategie, was ist das Positive daran, wer profitiert davon etc. Ein Jahr lang fand die Veranstaltung zu nahe an den Orchesterkonzerten statt und die Leute waren unglücklich, weil sie gerne erst in dieses Frühstück mit Künstlergespräch und dann in ein Orchesterkonzert gehen wollten. Diese Rückmeldungen bekamen wir über den Publikums-service, das Ticketcenter oder die Abteilung Kommunikation. Wir haben diese Kritik aufgenommen, das Frühstück etwas vorversetzt und vereinbart, dass es am Schluss langsam ausklingen soll. Wer dann zum Orchesterkonzert gehen will kann somit guten Gewissens Beides wahrnehmen. Das sind zum Beispiel Details, die aber einen Einfluss auf das gesamte Programm haben.

Genauere Details z.B. zu crossculture und Kunst aus der Zeit werden dann beim jeweiligen Jour Fixe besprochen?

SuS: Beim Abteilungsleiter oder Intendanten Jour Fixe kommen die Leiterinnen Dorothee bzw. Laura mit ihren Ideen und erzählen, welches Ensemble sie gesehen haben, was sie sich vorstellen können etc. Oder wenn sie zwischen zwei Projekten schwanken fragen sie die Teilnehmer in der Runde, was sie davon halten. Vieles davon läuft auch unter dem Jahr, und wenn wir auf Reisen gehen über Reiseberichte. Darin steht oft was genommen wird und warum. Manchmal stellen sie das schon feststehende Programm komplett vor, damit alle Bescheid wissen, wie es dazu gekommen ist, warum man was macht, wen man damit hofft zu erreichen und so weiter.

Wer ist dann bei diesem Abteilungsleiter Jour Fixe dabei?

SuS: Die Abteilungsleiter-Runde ist größer als die Workshop-Runde. Bei der Workshop-Runde machen wir es meist so, dass wir die Themen gruppieren und Leute nur dann dazu kommen lassen, wenn sie das Thema auch wirklich betrifft, damit sie nicht die ganze Zeit blockiert sind. Zum Beispiel Florian Kradolfer, Gerd Alfons, Matthias Grabher oder Axel Renner kommen oft nur zu einzelnen Segmenten dazu. Michael Diem und das gesamte KBB sind durchgehend dabei.

Bei den Abteilungsleiter Jour Fixe sind noch dabei: Manfred Bischelsberger (Rechnungswesen), Julia Stecher (Personalabteilung), Jürgen Neugschwentner (EDV), die beim Workshop normalerweise nicht dabei sind. Christian Bernard kommt als Assistent der Geschäftsleitung. Die Abteilungen können auch einen zusätzlichen Mitarbeiter mitbringen. Manchmal kommt statt Matthias Grabher die Sandra Hoyler (Vertrieb). Das ist normalerweise die Teilnehmergruppe. Ich empfinde es als eine größere Runde, aber es scheinen doch nicht so viel mehr Teilnehmer zu sein.

Worum geht es hier speziell?

SuS: Es ist hauptsächlich ein Informations- und Kommunikations-Meeting, um alle auf den neuesten Stand zu bringen. Es werden vorher Themen gesammelt, bei denen man eine Entscheidung braucht, wenn man etwas zur Wahl hat. Oder wenn man einfach mal sagen will, was in der Abteilung im Moment der Stand der Dinge ist. Da berichtet zum Beispiel der Axel darüber, was wir an Presse-Kampagnen gefahren haben, oder der Matthias Grabher, wie der Kartenstand ist. Es können aber auch einfach Themen sein, die mehrere Leute angehen, wo es vielleicht einen Konflikt gibt, wenn zwei verschiedene Abteilungen die gleichen Spielorte brauchen, dass man das klärt. David stellt oft die weiteren Programme vor. Die Orchesterkonzerte nehmen erst später Gestalt an. Erst definiert man die Opern und danach wird das restliche Programm, wie die Orchesterkonzerte etc. fertig gestellt. Wir reden jetzt gerade konkret über das Programm für die Orchesterkonzerte 2011/12. Irgendwann im Abteilungsleiter Jour Fixe stellt David dann dar was wir geplant haben und warum. Das machen wir, damit alle Mitarbeiter genau wissen was wir machen und das auch nach außen vermitteln können.

Es kann auch budgetäre Themen geben, wenn wir Sorgen haben, wenn z.B. die Hausproduktion in die Nähe des Limits kommt, da werden dann einfach Warnsignale gegeben. Aber wenn soetwas wirklich ernsthaft Sorgen bereitet wird natürlich auch telefoniert oder jemand kommt sofort zu uns und man bespricht, wo wir aufpassen müssen. Aber im Grunde ist dieses Meeting eine gute Plattform, in der man Informationen sammeln und an alle streuen kann, und die Abteilungsleiter können dass wiederum an ihre Mitarbeiter weiter geben.

Dann hat aber noch jede Programmschiene wie Kunst aus der Zeit und crossculture ihren eigenen Jour Fixe?

SuS: Wir im KBB haben normalerweise alle zwei Wochen einen Jour Fixe. Es gibt aber auch noch sogenannte ‚Unter-Meetings‘, z.B. hat Daniel Knapp regelmäßig Jour Fixe mit der Technik, um für die Hausoper und für die Oper am See einen ständigen Abgleich zu machen, wo wir sind, was sich bei uns getan hat, was sich bei den Kollegen getan hat

etc. Es werden hier auch Warnsignale gegeben, worauf man achten muss. Ich habe mit relativ vielen Mitarbeitern regelmäßig Jour Fixe, z. B. mit Catharina Wüst und Daniel Knapp mindestens einmal die Woche, weil wir uns ständig inhaltlich abgleichen müssen. Mit Nina Wolf, Dorothée und Laura sind die Treffen etwas lockerer. Dorothée und Laura arbeiten sehr autark und Nina arbeitet allein zu. Hin und wieder gleichen wir uns ab, was den Stand der Verträge betrifft etc.

Laura entscheidet viel mit David im Dialog. Da passiert viel über E-Mails, Skype oder Besprechungen hier im Haus. Sie hat auch regelmäßig Jour Fixe mit Stefan Rippl, damit die Technik immer mit den neuesten Informationen versorgt ist. Christian Bernard unterstützt sie mit dem Budget für *Kunst aus der Zeit*. Bei den großen Abteilungsleiter Treffen gibt es dann immer wieder ein Update, für welche Projekte man sich entschieden hat, warum, was für Künstler dabei sind etc. Damit jeder Mitarbeiter zu unserem Programm Rede und Antwort stehen kann.

Die Filmwoche gibt es ja auch noch nicht so lange?

SuS: Genau, die ist letztes Jahr entstanden. Auslöser war dieser fragmentarische Film, ‚Die Passagierin‘, welcher das gleiche Buch zur Grundlage hat wie die Oper. Wir fanden den Film für das Publikum schön ergänzend und haben überlegt, ob wir ihn hier anbieten sollen. Aber das ist eigentlich nicht unsere Expertise. Es gibt ein Kino in Bregenz und wir machen sehr gerne Kooperationen mit anderen Veranstaltern in der Region. Also haben wir das Filmforum angesprochen, ob sie nicht Lust hätten, diesen Film zu zeigen. So entstand die Idee, auch noch andere passende Filme zu zeigen. Weil die Idee relativ spät eine Form annahm haben wir es letztes Jahr so gemacht, dass das Programm in der Probenzeit lief. Was insofern schön ist, weil die Stadt dann schon voll ist mit Künstlern und diese theoretisch auch zu den Vorstellungen hingehen könnten. Aber das ist nur die Theorie, weil zumindest die Seeoper abends probt, also können die Künstler nicht gehen. Aber andere, wie die Künstler von der Hausoper, hätten frei und könnten teilnehmen. Nichts desto trotz haben wir es dieses Jahr ein wenig früher geplant. Wir erachten die Filmwoche als gute Werbung und Erinnerung an das Publikum, dass die Festspiele bald beginnen. Wenn es Mitte Mai läuft können auch wir Mitarbeiter eher etwas davon anschauen. Das haben wir letztes Jahr kaum geschafft.

Somit war diese Filmwoche nur für einmal geplant und nicht als neuer Programmpunkt. David meinte jedoch, weil es über die Oper Solaris nächstes Jahr zwei oder drei Filme gibt wäre es schön, wieder eine Filmwoche zu haben. Dann wäre es natürlich sinnvoller, auch 2011 eine Filmwoche zu organisieren, um einfach dieses Momentum zu bewahren. Wenn man immer wieder etwas Neues anfängt und dann wieder stoppt, verwirrt man das Publikum. Also haben wir recht schnell beschlossen, dass wir dieses Jahr die fran-

zösische Revolution zum Thema nehmen. In Filmen ist sie sehr präsent, auch in der Literatur. Damit könnten wir die Leute schon mal auf die Oper einstimmen. Wir hatten die Idee, dass wir jeden Abend vorweg, bevor der eigentliche Hauptfilm kommt, einen kleinen Stummfilm zeigen, der die Geschichte von André Chénier behandelt. Aber leider haben wir die Rechte dazu nicht bekommen oder keine dieser ganz alten Schwarzweiß-Verfilmungen. Schlussendlich haben wir drei Filme passend zur französischen Revolution ausgewählt.

2012 würde sich nochmal eine Filmwoche anbieten, wegen der bestehenden Solaris-Filme. Science-Fiction eignet sich ganz gut für das Kino. Danach machen wir entweder Schluss oder wir finden passend zu ‚Geschichten aus dem Wienerwald‘ nochmal eine Filmreihe, aber da sind wir uns noch nicht sicher.

Kannst du mir noch etwas zu den Vorlaufzeiten sagen?

SuS: Der See hat grob vier Jahre Vorlauf, die Hausoper zwei bis drei Jahre. Wir müssen relativ bald mal entscheiden was wir 2014 im Haus spielen. Die anderen Entscheidungen sind kurzfristiger. Die Operette bzw. Oper im Kornmarkttheater haben wir schon einmal eineinviertel Jahre vorher angesetzt, dann sind wir aber schon sehr unter Druck. Technik, Ausstattung etc. brauchen auch ihren Vorlauf, um Material zu bestellen etc.

Laura muss kurzfristiger reagieren, sonst ist sie nicht am Puls der Zeit. Das ist anders als bei den Produktionen am See und im Haus. Für unsere Mitarbeiter ist das nicht immer einfach, weil sie gerne längere Vorläufe hätten. Aber wenn man Sachen in Auftrag gibt weiß man vorher nicht, was dabei rauskommt.

Vielen Dank.

Interview mit David Pountney

27.04.2011

2003 bist du als Intendant nach Bregenz gekommen. Wie sah Kunst aus der Zeit damals aus, also das Programm?

DP: Es war in einer Anfangsphase würde ich sagen, geleitet von Matthias Lošek. Ich habe das Budget verdoppelt, um das Programm in einem vernünftigen Maß auszubauen. Damals gab es nur ein paar Programmpunkte, das funktionierte nicht wirklich als eigene Schiene im ganzen Festspielprogramm. Also haben wir mehr Ressourcen hinein gegeben. Ich glaube auch, dass der Matthias einen sehr guten Draht zu mir hatte. Wir haben viele Details des Programmes diskutiert und haben versucht, das Programm im-

mer wieder besser zu strukturieren und ihm ein Fundament zu geben. Ich glaube, dass sich das Programm von etwas, das ab und zu etwas Modernes und Neues spielt hin zu einem Programm mit einer wichtigen Funktion entwickelt hat, zu einer eigenständigen Schiene im gesamten Festspielprogramm.

Du wolltest es also vergrößern, erweitern. War das dein Konzept?

DP: Es braucht ein gewisses Maß, sonst ist es nur so beliebig. Auf Englisch nennt man das ‚you tip your hat‘. Wir machen ein bisschen was Zeitgenössisches, ein kleines Programm hier ein kleines Programm da. Das reicht nicht, das wird nicht erst genommen und hat keinen Fokus. Sowas hat nicht genug Dimension um eine Bedeutung zu haben.

Hast du ein bestimmtes Konzept aufgestellt oder hat sich das von Jahr zu Jahr einfach ergeben?

DP: Es hat sich von Jahr zu Jahr ergeben. Als dann allmählich die gesamten Festspiele mehr programmatischen Fokus bekommen haben, ist das auch bei *Kunst aus der Zeit* so passiert.

Es ist also mit gewachsen.

DP: Ja genau, und auch mit mehr Beziehung zum großen Programm.

Es wurde dadurch mehr ein Teil des gesamten Festspiels?

DP: Ja genau.

2007 übernahm Laura Berman die Leitung von Kunst aus der Zeit. Wie kam man auf sie? Sie stammt aus den USA, lebt in Berlin und hat schon in vielen verschiedenen Ländern gearbeitet. Hatte die Entscheidung für Laura mit ihrer ‚Internationalität‘, die sie mitbringt, zu tun?

DP: Ich war auf der Suche, weil Matthias eine andere Stelle in Wien bekam. Laura wurde mir von mehreren Leuten empfohlen, weil sie in dieser zeitgenössischen Welt sehr tief vernetzt ist. Ich habe von mehreren Seiten gesagt bekommen, dass ich sie unbedingt treffen soll. Natürlich war ich auch sehr schnell beeindruckt, durch die Vernetzung und Kenntnis, die Laura hat.

Das Programm für 2008 stand damals ja schon. 2009 wurde dann das erste Mal von Laura mit konzipiert. Welcher Auftrag wurde an sie gestellt, was sollte sie daraus machen, welchen Impuls durfte sie geben?

DP: Für mich gab es zwei wichtige Aspekte. Die eine ist ein permanentes Balance-Problem in Bregenz: die anderen Elemente des Programms gegenüber dem See. Es ist immer noch der Fall, dass so viele Leute nur die Seebühne kennen, und das wars. Ein Aspekt, wo ich geglaubt habe das könnte Laura sehr gut machen, ist einfach die Existenz von *Kunst aus der Zeit* als zeitgenössisches Programm mitten in den Bregenzer Festspielen in der internationalen Szene bekannter zu machen. Dass man deutlicher erkennt dass es hier eine Plattform gibt, bei der man interessante neue Werke finden könnte. Es ist nicht für eine große Masse an Leuten, sondern eher für ein gezieltes Publikum. Z.B. in diversen Zeitschriften, wo wahrgenommen wird was in Europa im zeitgenössischen Bereich passiert. Das war ein Aspekt. Der andere Aspekt war, einfach mehr Unterstützung vom Publikum aus der Region zu kreieren. Ein loyales Publikum für *Kunst aus der Zeit*. Was auch nie einfach ist, weil die Konzentration vorrangig – in der Reihenfolge – See, Hausoper, Orchesterkonzerte gilt. Aber natürlich gibt es ein interessiertes Publikum für Zeitgenössisches, auch hier in der Region. Ich glaube Laura hat sehr erfolgreich eine Gruppe von Leuten animiert, welche ein großes Interesse für *Kunst aus der Zeit* zeigen. Sie kommuniziert mit ihnen, mit einem spezifischen Publikum.

Hat für dich das so funktioniert? Weil du sagst Laura hat es geschafft, das Publikum zu animieren. Und der Weg, den Kunst aus der Zeit gerade geht, ist so, wie du es dir vorgestellt hast?

DP: Ja, eigentlich schon.

Welchen Stellenwert gibst du so einer zeitgenössischen Schiene wie Kunst aus der Zeit bei einem so genannten Hochkulturfestival wie den Bregenzer Festspielen?

DP: Für mich ist es einfach lebensnotwendig, dass sich ein Kulturfestival auch für etwas Neues engagiert. Natürlich gibt es andere Festivals, die sich nur diesem Genre widmen. Ich habe immer gesagt, dass das was wir in *Kunst aus der Zeit* machen auch diese offene und zugängliche Qualität der Gesamtfestspiele reflektieren muss. Das heißt ich möchte nicht, dass wir in *Kunst aus der Zeit* wahnsinnig verkopfte Sachen machen, mit denen ein durchschnittlicher Konzertbesucher nichts anfangen kann. Natürlich hat jeder seinen eigenen Geschmack, manche mögen eben nur Mozart und Beethoven. Aber man kann Zeitgenössisches oder neue Sachen relativ zugänglich gestalten, wenn das Publikum nur ein bisschen Offenheit zeigt.

Der Bezug zur Natur bzw. die Verbindung zwischen Kultur und Natur stehen bei den Bregenzer Festspielen stark im Vordergrund. 2009 wurden bei My Musig die Stadt Bregenz und der Vorplatz miteinbezogen. Letztes Jahr fand das Projekt Traumzeit und

Traumdeutung in einer Bergregion statt. Heuer gibt es ein Konzert des Beschwerdechors auf dem Vorplatz des Festspielhauses. Soll dadurch ein besonderer Landschaftsbezug bzw. ein besonderer Bezug zur Region hergestellt werden?

DP: Natürlich spielt das mit der Grundidentität der Bregenzer Festspiele. Wir sind mit dem See und der Region verbunden. Es ist interessant zu zeigen, dass auch zeitgenössische Werke eine Beziehung mit der Ortschaft, mit der Umgebung und der Landschaft haben können. Das ist eine Art und Weise, wie ein zeitgenössisches Programm eine andere Sichtweise auf die Identität der Bregenzer Festspiele eröffnen kann.

Wenn du die Bregenzer Festspiele mit anderen großen Festspielen im deutschsprachigen Raum vergleichst, findest du, dass sich Bregenz mit Kunst aus der Zeit hervorhebt, den anderen in dieser Hinsicht ein wenig voraus ist?

DP: Ich weiß nicht, ob ich in diese Diskussion über Wettbewerb eingehen kann. Ehrlich gesagt, ich weiß es nicht. Ich weiß nur dass es für mich wichtig ist, dass wir so etwas anbieten. Und wir machen das nicht, um besser oder ‚trendyer‘ als andere Festivals zu sein. Ich glaube einfach, dass es unsere künstlerische und kulturelle Pflicht ist, so etwas zu tun.

Also hat es nicht vordergründig mit Wettbewerb zu tun?

DP: Es hat eigentlich viel mehr mit einem Versuch zu tun, mit unserem Publikum, vor allem unserem Publikum hier in dieser Region, zu kommunizieren. Es ist ein Engagement für etwas Modernes, etwas Neues. Eigentlich ist es ein absoluter Bestandteil des allgemeinen kulturellen Engagements. Wenn man das nicht macht, ist man einfach faul. Man tendiert dann dazu, was in Österreich immer wieder eine gewisse Gefahr ist, dass die Kultur ein Teil des, wie wir im englischen sagen ‚heritage industry‘, wird. Bach, Mozart und so. Ich meine, es ist künstlerische oder kulturelle Faulheit, immer nur zu den Selben – aber natürlich Meisterwerken – zu greifen. Aber wir müssen auch bedenken, wir tragen andere Kleidung, wir wohnen in anderen Häusern, wir müssen auch etwas Anderes hören und erleben.

Wie geht es mit Kunst aus der Zeit weiter?

DP: Alles hängt natürlich vom Budget ab. Wenn man da Schwierigkeiten hat, muss man sich auf das Essentielle konzentrieren.

Aber die Pläne wären, das noch weiter auszubauen?

DP: Definitiv, ja. Als ich angefangen habe gab es eine große Debatte, wie viel Geld man in *Kunst aus der Zeit* investiert. Ich habe gesagt, wir verdoppeln das Budget. Eigentlich

waren wir glücklich darüber, da die Festspiele in diesem Moment genug Geld hatten. Wir hatten das Glück, dass wir ein finanzielles Surplus hatten. Das hat uns erlaubt, das Budget ohne Argumente zu erhöhen. Aber sobald dieses Surplus nicht mehr da ist, kommen sie wie die Tiere aus dem Wald und sagen ‚weg damit, das ist nicht interessant‘. Ich glaube es gibt immer wieder gewisse Stimmen die nicht besonders daran interessiert sind, ob wir überhaupt *Kunst aus der Zeit* haben oder nicht.

Wie sah crossculture aus, als du 2003 die Intendanz übernommen hast?

DP: Ich würde sagen es war aus meiner Sicht ein bisschen primitiv. Man konnte sagen, wir haben ein Engagement mit der Jugend, aber es hatte nicht wirklich ein klares Profil. Das haben wir mit Dorothée ausgearbeitet. Es war mir immer sehr wichtig, dass man sich als eine kulturelle Institution für Jugendliche engagiert. Auf der Basis, die man hat, mit den Ressourcen von Kreativität. Und diese Kreativität möchte man mitteilen. Und da gibt es keinen anderen Grund. Man hört sehr oft, dass man Jugendarbeit machen muss, weil man was für das Publikum der Zukunft machen muss. Das ist totaler Quatsch. Ich finde es nicht richtig, wenn man versucht, das aus Marketinggründen oder anderen strategischen Gründen zu rechtfertigen. Man arbeitet an der Institution mit den Jugendlichen aus der Umgebung, und dadurch erfüllt man eine gewisse gesellschaftliche Rolle, die man als kulturelle Institution auch erfüllen sollte. Deswegen sollte man nicht das Marketing oder sonstige Gründe haben, warum man das tut. Man sollte es nur deswegen tun, um dieses Engagement mit Jugendlichen zu haben.

Kinder und Jugendliche sind Menschen, die von Natur aus eigentlich kreativ sind. Kreativität ist etwas, das in jedem Menschen da ist, man aber langsam verliert. Also muss sie gepflegt werden, weil sie nicht von selbst im Menschen lebendig bleibt. Weil andere Dinge mehr Wichtigkeit bekommen. Für mich ist es eine Art, mich mit Jugendlichen zu engagieren, und ihre eigene Kreativität aufzubauen. Damit sie ihre eigene Kreativität erkennen, dass sie auch vorhanden ist. Und dann sollten sie ihre eigenen Aktionen pflegen und entwickeln. Diesen Kontaktpunkt zu haben ist wichtig, um einen ersten Schritt zu machen.

Normalerweise gibt es einen Spalt zwischen 15 und 25, wo man in andere Richtungen geht. Für mich ist es sehr typisch in den späten 20er Jahren, wo sich viele Leute erinnern, ‚ich habe das als Kind oder Jugendlicher mal gemacht‘. Dann kommt die Erinnerung an das ganze Engagement mit diesen anderen Formen. Wer weiß, vielleicht kommt diese Person zurück, zur Musik, ins Theater, zur Poesie oder was weiß ich. Man hat einen Samen gesetzt. Nicht, damit man später ernten kann, sondern weil es einfach wichtig ist.

Also werden Kinder und Jugendliche einfach offener, wenn sie von klein auf damit konfrontiert werden?

DP: Genau, und es ist wichtig, dass sie durch solche Formen einen Austausch in sich selbst erkennen.

Hattest du schon zu Beginn vor, crossculture neu zu konzipieren? Oder passierte das erst 2006 mit Dorothee Schaeffer?

DP: Wir haben die richtige Person dafür gesucht. Das ist nicht einfach. Aber Dorothee ist genau die Richtige dafür, weil sie sich dafür interessiert und sich auskennt. Es muss jemand sein, der sehr gute Verbindungen auch in der Region hat. Da kannst du nicht einfach von Berlin kommen, das muss langsam aufgebaut werden.

Es war ursprünglich die Idee, ganzjährig eine Jugendarbeit anzubieten, aber es wird nur zum Teil umgesetzt. Reicht das?

DP: Nein, es reicht nie. Ich will immer mehr. Aber z.B. diese Workshops von Judith Weir etc., die sind aufgeteilt auf das ganze Jahr, und das ist auch gut so. Aber man könnte natürlich immer mehr machen.

Wie soll es mit crossculture weiter gehen?

DP: Man muss so ein Programm immer wieder renovieren. Natürlich, etabliert man eine gewisse Arbeitspraxis, ein System, wo man weiß, das funktioniert. Das kann man immer wieder verwenden. Weil die Kinder ja wechseln, das Publikum wechselt. Eigentlich ist es gut, wenn man über die Jahre gewisse Formen von Programmen entwickelt, die man immer wiederholen und auswechseln kann, weil sich das Publikum ändert. Man kann beliebig wiederholen und dann auch verfeinern.

Das heißt das bestehende System mit neuen Ideen austauschen?

DP: Genau. Z.B. das Engagement mit Judith Weir oder Detlev Glanert, eine neue Oper zu schreiben. Das ist eine Antwort auf das Großprogramm der Festspiele. Es ist wichtig, dass die Leute auch fühlen, dass sie mit dem großen Festspielprogramm verbunden sind. Sie müssen es aber nicht nachmachen, und es hat nichts mit Vermittlung zu tun. Manchmal wird ein Jugendprogramm von einem Theater als Ersatz genommen für etwas, was eigentlich in der Ausbildung stattfinden soll. Aber das Theater soll nicht mit einer Schule verwechselt werden. Denn ein Theater hat einen anderen Aspekt, und das ist auch wichtig für die Jugendlichen. Sie sollen nicht denken, dass sie hierher kommen, um etwas über die Zauberflöte zu lernen, wann sie komponiert wurde, wann Mozart ge-

storben ist usw. Manchmal verwechselt man das mit Jugendarbeit, aber es ist mehr als das.

In einem Interview hast du gesagt, dass Partizipation im Sinne von Mitgestaltung und Mitbestimmung für dich im Vordergrund steht?

DP: Richtig. Weil genau da entwickeln die Kinder ihre Kreativität.

Ich habe des Öfteren gelesen, dass deine Leitgedanken für das gesamte Festspiel ‚Kontinuität und Innovation‘ sind. Kannst du erläutern, wie sich das auf die Programmatik der Festspiele auswirkt?

DP: Auf der einen Seite gibt es die Tradition, Raritäten im Haus zu programmieren, das habe ich als Kontinuität gelassen. Aber ich habe dann diese Idee eigentlich viel tiefer benutzt. Ich habe begonnen, jedes Jahr einen Schwerpunkt für das gesamte Festival zu setzen, wie z.B. eine bestimmte Thematik oder eine gewisse Konzentration auf einen Komponisten. Und das war eine Innovation, die auf der Basis von Kontinuität gemacht wurde. Klar, etwas wie dieser Weinberg Schwerpunkt war eine massive Entwicklung von der Präsentation einer Rarität, die vor mir nicht stattgefunden hat. Man hat einfach eine Oper von Zandonai gespielt, und aus. Aber nicht über Zandonai oder rund um Zandonai, oder Reflexionen um Zandonai, sondern nur eine Oper, Punkt. Das haben wir entwickelt, bis hin zu diesem Weinberg Schwerpunkt, wo wir 23 Werke von einem Komponisten gespielt haben und eine wirklich massive Retrospektive über diesen Komponisten geschaffen haben.

Um das ganze Festival einfach mehr zusammenzuführen?

DP: Ja, und um dem ganzen Programm eine Logik zu geben, dass das alles zusammengehört.

Ist das diesjährige Thema ‚Schöpfung‘ auch so ein Schwerpunkt wie letztes Jahr Weinberg? Oder ist der Schwerpunkt heuer Judith Weir?

DP: Schöpfung ist eine Thematik, damit man erkennt, dass wir jetzt das erste Jahr von den Raritäten im Festspielhaus weggehen und für die nächsten drei Saisonen mit neuen Auftragswerken beginnen. Das erkennt man in dem Akt der Schöpfung, dass wir nicht nur Ausgrabungen machen, sondern auch neue Werke kreieren, die wir als Bregenzer Festspiele ins Leben gerufen haben. Sie sind für unser Publikum geschrieben.

2004 hast du sog. Packages eingeführt. Wurden diese in der Form von Abos verändert, sind diese noch in dem Sinn der Packages?

DP: Mit solchen Abos kann man sich an einem Wochenende oder innerhalb von ein paar Tagen mehrere verschiedene Aufführungen ansehen. Und man kann sich mit den Packages selbst zusammenstellen, was man sich anschaut. Wir wollen den Leuten selbst die Möglichkeit geben sich auszusuchen, welches Programm sie sich ansehen, und das ist im Rahmen dieser Packages möglich. Man soll dabei selbst frei wählen können.

In einer Studie von 2010 habe ich gelesen, dass öffentliche Zuschüsse für österreichische Kultureinrichtungen immer mehr gekürzt werden – so auch für Festspiele. Einige Festivals können sich dadurch nicht mehr halten und verschwinden nach und nach. Die Bregenzer Festspiele finanzieren sich zum Großteil selbst aus den Einnahmen im Sommer. Können gekürzte Subventionen vom Land trotzdem auch für die Bregenzer Festspiele gefährlich werden?

DP: Unsere öffentlichen Zuschüsse sind seit 1998 eingefroren, also gleich geblieben. Unsere Ausgaben sind seither um zwei Millionen Euro gestiegen. Das heißt wir haben uns das selbst erarbeitet, einen sogenannten Puffer. Wenn wir jetzt auf dieser Erfolgswelle bleiben, haben wir keine Probleme, aber wenn die Erfolgswelle abbricht und dieser Puffer nicht mehr da ist, wäre das wahrscheinlich eher problematisch.

Und es sieht nicht so aus, als würden die Zuschüsse in nächster Zeit mehr werden?

DP: Nein, eher im Gegenteil. Die Stadt würde uns vielleicht schon mehr geben wollen, aber da gibt es so ein System: Stadt – Land – Bund. Und die müssen alle drei damit einverstanden sein, die Stadt allein kann das nicht einfach entscheiden.

Vielen Dank.

Interview mit Alfred Wopmann

26.05.11; überarbeitet von Alfred Wopmann am 17.08.2011

Der derzeitige Arbeitstitel meiner Diplomarbeit lautet ‚Die Entwicklung und Realisierung innovativer Konzepte bei den Bregenzer Festspielen‘. Im Besonderen möchte ich dabei auf die beiden Programmschienen Kunst aus der Zeit und crossculture genauer eingehen. Können Sie mir ein wenig davon erzählen, wie die Konzepte zu diesen Programmen entstanden sind, wann, warum etc.?

AW: Innovative Konzepte bei den Bregenzer Festspielen ist ein allgemeiner Begriff. Dieser allgemeine Begriff bedeutet aber zunächst, was macht das Festspiel überhaupt aus in dramaturgischer Gesamtsicht, ehe ich in eine Spezialrichtung, wie eben Jugendarbeit, gehe? Wenn Sie die Jugendarbeit der Bregenzer Festspiele hernehmen, dann sollten wir diese nicht unabhängig von der Gesamtdramaturgie dieser Festspiele betrachten. Sonst würde man *Kunst aus der Zeit, neue Töne* oder *crossculture* aus dem Kontext der Bregenzer Festspiele herauslösen, was wenig Sinn macht, weil diese Programme in dramaturgischer Wechselwirkung zum Gesamtprogramm stehen. Vor allem zum Kernprogramm, dem Spiel auf dem See. Das ist wie die berühmte Parabel des Menenius Agrippa ‚vom Bauch und den Gliedern‘, welche angewandt auf den Staat oder die Festspiele ausdrücken will, dass keiner ohne den anderen bestehen kann.

Ausschlaggebend ist der zentrale Aspekt der Festspiele als Gesamtidée. Aus dieser entwickeln sich dann zu bestimmten Zeiten bestimmte Äste. Diese Äste sind die konstitutiven Teile eines Ganzen. Das Ganze subsummiert sich unter dem Oberbegriff Bregenzer Dramaturgie. Aber wo ist ihr Ursprung?

Es ist kein Zufall, dass sich die Bregenzer Festspielbemühungen nach dem 2. Weltkrieg zuallererst auf den *genius loci* – den See – eine Bühne auf dem See bezogen haben. Darin erkannten die Väter der Festspiele ihre Chance, etwas original Ortsbezogenes zu machen. Denn Bregenz liegt ja am Bodensee und daher entstand die erste Bühne auf zwei im Gondelhafen zusammengebundenen Kieskähnen. 1946 fand auf ihr als erste Veranstaltung ein Konzert mit Mozarts *Eine kleine Nachtmusik* gefolgt von einer Tanzchoreographie von *Bastien und Bastienne* unter der Leitung von Grete Wiesenthal im Bild und Kostüm von Wanda Milliore statt. 1947 fand dann als erstes Spiel auf dem See im Strandbad Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* statt. Seit damals ist und ist bis heute geblieben, das Spiel auf dem See die ureigenste Identität, der ‚nucleus, das Kernprogramm der Bregenzer Festspiele‘, welchem letztlich alles und sei es noch so bedeutend, nachgeordnet ist und bleibt. Das ergibt sich allein schon aus der Anzahl der Sitzplätze auf der Seetribüne und den damit verbundenen Einnahmen als finanzielle Achse der Festspiele.

Der Begriff Bregenzer Dramaturgie ist seit 1989 in Anwendung seitdem er zum ersten Mal in der Zeitung *Die Presse* von Gerhard Kramer verwendet wurde. Und auch damals bezog sich dieser Begriff zunächst ausschließlich auf den Inszenierungsstil des Spieles auf dem See. 1988/89 entstand mit der erfolgreichen und Richtungweisenden Musik-Theater Inszenierung von *Samson und Dalila* etwa zeitgleich die Ausweitung des Begriffes der Bregenzer Dramaturgie auf die Musik-Theater Raritätenpflege im großen Festspielhaus.

Erst mit der Eröffnung der Werkstattbühne 1998 und dem Einzug der zeitgenössischen Kunst auf den speziell für sie geschaffenen Aufführungsort vollendet sich inhaltlich die Bregenzer Dramaturgie.

Seine Definition erfährt dieser Begriff seither aus der Trias seiner spezifischen Aufführungsorte und der darauf abgestimmten spezifischen Programme. Wesentlich bleibt anzumerken, dass sich ab ‚ovo‘, also dem Beginn des Spieles auf dem See, immer eines aus dem anderen entwickelt hat, was auch für den Bereich Jugendarbeit gilt.

Somit ergibt sich als erste Antwort auf ihre Frage:

Ohne die Basis der Bregenzer Dramaturgie und ihre Weiterentwicklung gibt es kein *Kunst aus der Zeit*, *neue Töne* oder *crossculture*. Daher glaube ich, wenn Sie diesen Titel beibehalten, so wie er jetzt lautet, dass es notwendig ist, sich die Entwicklung dieser Basis zu vergegenwärtigen. Dann landet man automatisch in einer bestimmten Chronologie etwa bei *Kunst aus der Zeit*.

Kunst aus der Zeit ist ein Begriff, welcher erst 2001 geboren wurde, wo zum ersten Mal eine Bündelung erfolgte, die Zusammenfassung eines eigenständigen umfassenden Programms von zeitgenössischer Kunst mit den Programmpunkten Avantgarde Oper, Avantgarde Schauspiel, Musical, Tanz, *neue Töne*, *Nach(t)klänge*, Film, Cross Projects, auf verschiedenen Veranstaltungsorten: Werkstattbühne, Seestudio, Kunsthaus Bregenz; wobei zu bemerken ist, dass diese Aufführungsorte selbst wieder über eine zeitgenössische Architektur verfügen, sodass die Wechselwirkung von moderner darstellender Kunst mit moderner bildender Kunst ermöglicht wird.

Allerdings gab es vorher eine Unzahl von Einzelentwicklungen wie z.B. 1994 den Beginn der Programmschiene *neue Töne* zusammen mit dem Klangforum Wien, welches ab diesem Zeitpunkt das Spezialorchester für Ur- und Erstaufführungen moderner Komponisten stellt.

1996 begann die Programmschiene *crossculture*, wobei Schülern aus Vorarlberg aber auch Lehrlingen die Kernprogramme der Bregenzer Festspiele, vor allem die Seeproduktion, durch backstage Führungen und workshops näher gebracht wurden. Thema: Welches waren die Konzeptionsideen für das jeweilige Spiel auf dem See und wie wurden diese künstlerisch-technisch umgesetzt.

In workshops begann die Auseinandersetzung mit dem Werk an sich, dann mit dem Interpretationsansatz: Wie kam es z.B. bei der Produktion von *Bohème* zur Konzeptionsidee der ‚party of life‘. Wesentlich war später die Weiterentwicklung zu eigenkreativen Ansätzen der Jugendlichen, z.B. die Entwicklung eigener Interpretationsideen zur *Bohème*.

Voraussetzung für diese Bemühungen war der persönliche Anteil der Schüler an der Theaterarbeit durch Öffnung der Proben für Jugendliche, wenn möglich schon vor dem

eigentlichen Jugendtag, an welchem die Hauptprobe für Orchester geöffnet wurde und mehrere tausend Jugendliche den Gesamtverlauf der Produktion erleben konnten. Im Anschluss daran wurde in der *crossculture* night gemeinsam über die Probe diskutiert, wobei sich das Leading-Team, die Sänger, der Dirigent aber auch der Intendant den Fragen der Jugendlichen stellten.

Die Vorgeschichte dieser Entwicklung begann 1983/84.

Wenn Sie im Festspielalmanach 1984 nachsehen, finden Sie unter den ‚Ergänzenden Aktivitäten‘ Film, Jazz, short plays, z.B. auch einen Maskenzug in der Ausstattung von Tone Fink. Einem der wesentlichsten Maler und bildenden Künstler Vorarlbergs, bekannt für seine performances. Das war der Versuch, zu den Wurzeln von Festspielen zurückzufinden. Einen diesbezüglichen Spezialartikel von mir finden Sie im Festspielbuch *Musik auf dem See – Verzaubertes Bregenz*, erschienen im Hestia Verlag 1986.

Warum das Alles? Als ich 1983 zu den Festspielen kam, saßen auch wir neu dazu Gestoßene auf der Anklagebank der Festspiele, ausgelöst durch einen Rechnungshofbericht, der kurz vorher Unregelmäßigkeiten bei den Bregenzer Festspielen festgestellt hatte. Daher war die öffentliche Meinung über diese Festspiele ziemlich schlecht. Daraus war für mich der Schluss zu ziehen, die Festspiele zu öffnen zur Bevölkerung hin, vornehmlich zur Jugend hin. Festspiele in und aus der Region für die Region zu machen. Man soll Festspiele nicht mit vorrangig touristischen Zielen planen und den Bezug zur regionalen Bevölkerung vernachlässigen.

Wie ließ sich die negative Stimmung in der Bevölkerung gegenüber den Festspielen verändern? Nur durch programmatische Einbindung der Bevölkerung in die Festspiele, ihre aktive Mitwirkung, Mitgestaltung, sodass sie am Schluss wieder sagen konnte: Das sind unsere Festspiele.

Das gelang zunächst durch die Einbindung der vor Ort tätigen Kulturvereine und die Einbeziehung mancher ihrer Programme in das Festspielprogramm. Es gab zu Beginn der 90ziger Jahre bereits ein Fest des Kindes und Zusammenarbeit mit den Schulen aber es stand alles erst am Anfang und die Festspiele mussten erst beweisen, dass sie in ihrer ureigensten Domäne Erfolge bringen, Vorbild werden können und Motivation für die Mitarbeit auslösen. Dahin war es aber noch ein weiter Weg, der zwei Dezennien brauchte, um eine spezielle Dramaturgie zu entwerfen, ein neu adaptiertes und erweitertes Festspielhaus errichtet zu bekommen, das seine Existenz letztlich den errungenen künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolgen verdankt, bis hin zur Bestätigung der Fachwelt, dass es dem Intendanten gelungen ist „die Festspiele zu einem Gesamtkunstwerk auszubauen.“ (Horst Kogler in Opernwelt Jahrbuch 2003 S.68)

Zurück wieder in die Anfangsjahre. Der Altdirektor hatte die off Veranstaltungen und off-performances der Stadt und ihrem Kulturreferenten Dr. Oscar Sandner überlassen. Die-

se Veranstaltungen hießen damals ‚Randspiele‘. Sie wurden betrieben von Leuten, welche die modernen Entwicklungen und die moderne Szene im Auge hatten. Unter anderen von Reinhold Luger, dem späteren Grafiker der Bregenzer Festspiele. Leute, welche den Festspielen kritisch gegenüberstanden, denen die Operette wenig bis gar nichts sagte, deren Herz an der Avantgarde hing.

Das heißt das hat anfangs abseits der Festspiele stattgefunden und war nicht Teil des Programmes?

AW: Da lässt sich einiges im Buch *Die Bregenzer Festspiele*, 1995 beim Residenzverlag von Andrea Meuli herausgegeben auf der Seite 171 unter dem Titel “An den Rand geschrieben – kreative Opposition und kultureller 68er Elan in Vorarlberg“ nachlesen. Viele engagierte junge Menschen dachten damals über die Festspiele, das ist ein bürgerliches Spiel, da kommt nicht viel was uns interessiert. Was ist mit den Beatles, mit Jazz, Rock, Pop? Alles das hat die Festspiele damals wenig interessiert. Für sie standen die Staatskünstler im Mittelpunkt, von Volksoper, Staatsoper bis Burgtheater, welche im Sommer in Bregenz gastierten. Die Operette war mit wenigen Ausnahmen das Markenzeichen der Bregenzer Festspiele bis incl.1984. Die Umstellung auf das Genre der populären Oper erfolgte 1985 im Zuge der Schaffung einer neuen Dramaturgie. Dazu bedurfte es aber erst der Schaffung einer neuen Infrastruktur.

1980 wurde das Festspielhaus nach damals schon veralteten Plänen des Architekten Braun errichtet, unter Auslassung wesentlicher Bereiche der Infrastruktur, wodurch die sparsamen Vorarlberger sogar eine namhafte Summe Geldes an die Subventionsgeber zurückschicken konnten. Dafür gab es kein professionelles künstlerisches Betriebsbüro, keine technischen Departements, die für einen professionellen Betrieb notwendig waren, vor allem aber kein ausreichendes Budget um das neu errichtete Haus zu betreiben. Der Hauptgrund für den in vielerlei Hinsicht unzureichenden Bau war die Schaffung von knapp 1800 Plätzen, um im Regenfall Einnahmen lukrieren zu können. Der infrastrukturelle Nachholbedarf auch in personeller Hinsicht wurde 1983/84 und in den Folgejahren geschaffen, wobei die künstlerisch-kaufmännische Doppeldirektion dafür erst die Prämissen schaffen musste.

Die ersten Überlegungen von der Operette wegzukommen begannen mit André Heller. Das ins Auge gefasste neue Projekt hieß *Maravilla* – eine Art Zaubermärchen, in welchem eine Eisprinzessin mit erstarrtem Herz durch Musik und phantastische Darbietungen zum Staunen gebracht und aus ihrer Erstarrung gelöst werden sollte. Ein Motiv, welches von der *Frau ohne Schatten* bekannt ist. Die zu Grunde gelegten Musikausschnitte sollten von den Beatles, Bob Dyllan und anderen Größen der Rock und Popwelt

kommen, waren aber infolge der sehr hohen Urheberrechtsabgeltung nicht leistbar. Damit war das Projekt vom Tisch (vgl. *Bühnenwelten*, „Werkstatt Bregenz“ 2003, S.122). Aber es war der Anstoß zu einem viel bedeutenderen Projekt, vor dem mich alle Leute warnten, weil das Bregenz niemals schaffen würde: *Die Zauberflöte* von W. A. Mozart. Was zeichnet sie gegenüber der Operette aus? Die künstlerische Qualität und eine Thematik, welche jung und alt, jeden von uns angeht: die Liebe. Die Liebe zweier Menschen, welche in Prüfungen auf die Probe gestellt werden. Die geglückteste Kombination von den alltäglichsten und volkstümlichen Dingen wie der Papagenowelt mit einer übergeordneten elitären Welt, jener der Königin der Nacht und der Welt Sarastros. Diese zwei Schichten, unten das einfache Volk, oben eine Herrscherelite, wo Streit um Gut und Böse entsteht und die Frage der Orientierung eines jungen Menschenpaares, beherrschen das Stück. Das Schönste und Berührendste: wie die Macht der Musik mit Flötenzauber und Glockenspiel dem Menschen, der an die Liebe glaubt, Schutz gibt. Jerome Savary, in Frankreich als ‚magicien du theatre‘ bekannt, gelang das Kunststück mit seiner Inszenierung der *Zauberflöte*, gemeinsam mit seinem Bühnenbildner Michel Lebois und dem Kostümbildner Michel Dussarat Publikum und Presse zu verzaubern. Es gelang ihnen, die erste visuell überhöhte Bühne am See zu bauen und damit eine neue Erscheinungsform der Oper zu kreieren: symbolhaft überhöhte dreidimensionale Bühnenskulpturen, welche als ‚innere Bilder‘ optisch emotional das Sinnganze eines Stückes ausdrücken und den Zuschauer zum unmittelbaren Verständnis der Handlung führen. Die Basis ist ein Simultanbild, welches für das Sinnganze stehen muss, aber notwendige Teilverwandlungen ohne Vorhang durch eine im Bild immanente Technik ermöglicht. Dazu kam ein neues light design, eine neue Entwicklung in der Akustik durch die Möglichkeit des Richtungshörens, wodurch jeder Sänger auf der Bühne ortbar wurde. Weiters eine spezielle Pyrotechnik mit magischen Effekten durch das Beleuchten des symbolhaften Zauberberges von innen, wodurch er sich in einen Vulkan verwandeln ließ. Darüber hinaus übergroße Kostümaufbauten für die Königin der Nacht mit einem riesigen Sternenmantel, als Spitze des Zauberberges, der sich Öffnen und Schließen ließ. Die drei Knaben schwebten mit einer Seilbahn als Genien der Luft über die Zuschauer zur Bühne. In einem magisch aus der Versenkung auftauchenden riesigen Campariglas erschien und verschwand in der Flüssigkeit ein Papagenadouble, zur Freude und zum Ärger Papagenos.

Wir haben damals das dreifache Budget ausgegeben und sind in Wirklichkeit auf dem Zahnfleisch gegangen, weil uns das einfach viel mehr gekostet hat als die Operette, aber es hat sich gelohnt. Plötzlich sind die Leute zur Bregenzer *Zauberflöte* geströmt, weil alle das Wunder dieser Inszenierung sehen wollten. Nicht zu vergessen, ein junges, ganz hervorragendes Sängersenemble und mit Theodor Guschlbauer ein hervorragendes

der österreichischer Dirigent, der gut in das französische Team passte, weil er als Chef der Oper Strassburg den Umgang mit Franzosen gewohnt war.

Ich war mir meiner Sache sicher, dass mein Plan mit der *Zauberflöte* aufgehen würde, aber die Finanzexperten beharrten auf einem Plan B, denn wenn alle Stricke reißen würden, hieß es zurück zur Operette. Dass es nicht dazu kam, verdankten wir dem Stück, Mozarts genialer Musik und der kongenialen Umsetzung von Schikaneders Zauber märchen durch den ‚magicien du theatre‘. Aber auch dem Totaleinsatz aller Mitarbeiter, die ihr Letztes an Energie aufbrachten, um das Unmögliche möglich zu machen. Präsidium und kaufmännischer Direktor mussten über ihren Schatten springen um die Budgetüberschreitungen zu decken. Dabei kam ihnen ein Wahlspruch Schikaneders entgegen, den ich nicht müde wurde zu wiederholen: Man muss das Geld beim Fenster hinausschmeißen, damit es bei der Tür wieder hereinkommt. Somit begann 1985/86 der Zweijahresrhythmus des Spieles auf dem See, welcher die Mehrkosten amortisierte und das Wiederholungsprinzip zum Prinzip der zukünftigen Opernaufführungen am See machte.

1985 schrieb Gotthard Böhm in der Bühne: „Diese Jahrhundert-Zauberflöte kann man nicht nur einen Sommer zeigen“. Man hatte so etwas wie diese *Zauberflöte* noch nicht gesehen und mittels des neu entwickelten Richtungshörens auch so noch nicht in einer Freilichtaufführung gehört. Ein neuer Stil, eine neue Erscheinungsform für die Opernaufführungen auf der Seebühne war geboren. Die Demokratisierung der elitären Kunstform Oper war gelungen, der Weg auch Richtung Aufklärung eines Massenpublikums durch sozialkritische Interpretationen wie beim späteren *Fidelio*, war eingeschlagen.

Der eigentliche Reiz und Erfolgsfaktor bestand darin, dass man eine Aufführung wie die Bregenzer *Zauberflöte* so nur in Bregenz sehen konnte und somit in keinem noch so berühmten Opernhaus. Wenn dazu ein hervorragendes junges Sängerteam, ein hervorragender Dirigent wie Theodor Guschlbauer mit einem hervorragenden Orchester wie die Wiener Symphoniker kamen, war das Gesamtkunstwerk Oper in seiner einmaligen unverwechselbaren Form in Bregenz nahezu konkurrenzlos. Auf dieser Basis begann der Siegeszug der Oper auf der Seebühne, der später noch die Spalten des internationalen Feuilletons füllen sollte.

1988 kam die Weiterentwicklung der Bregenzer Dramaturgie. Es begann eine Periode der Opern raritäten im großen Festspielhaus mit Akzent auf das moderne Musik-Theater. Begonnen hat diese Entwicklung mit Raritäten von Belcanto Opern, mit *I Puritani* von Vincenzo Bellini im Jahre 1985. Mich haben diese Raritäten mit wunderbarer Musik durchaus gereizt, ehe ich die Erfahrung machen musste, dass diese Opern auf der Bühne eher unergiebig waren. Das lag häufig am Stoff und ihrer Konstruktion als ‚Nummern Opern‘. Sie verleiten zum Herumstehen und konzertanten Singen an der Rampe, wes-

halb sie auch als Stehopern bezeichnet werden. Ihr szenisch theatralisches Potenzial ist eher gering und ihre erfolgreiche Wiedergabe von Starsängern mit entsprechendem Koloraturpotenzial abhängig. Regieansprüche modern denkender Regisseure werden von vielen dieser Stars skeptisch bis ablehnend beantwortet, daher schien mir dieser Weg in eine Sackgasse zu führen.

So begann 1988 der Aufbruch zu einem Musik-Theater der Raritäten. Stoff und Interpretation sollten nach Möglichkeit gesellschaftspolitische Relevanz zum heutigen Leben herstellen und einen Aktualitätsanspruch erfüllen. Wesentlich war aber auch eine kongeniale szenische Umsetzung, das heißt Musik und Theatererlebnis in Balance zu bringen, um so aus dem in musealen Konventionen erstarrten Opernalltag herauszuführen. Die Thematik von *Samson und Dalila* ist ein Religions- und Nationalitätenkonflikt. Die Philister, Anhänger des Dagonkultes bekämpfen und unterdrücken die Hebräer. Thema ist Judenverfolgung und Antisemitismus, wobei das Interessante war, dass zum Zeitpunkt unserer Aufführung bereits der Staat Israel gegründet war und eine Unterdrückung mit umgekehrten Vorzeichen eingesetzt hatte. Die Palästinenser antworteten mit der Intifada. Ein ewiges und scheinbar unlösbares Problem. Die Aufführung war Aktualitätsbezogen mit Assoziationen bis zum Holocaust. Solche Dinge wurden bisher nicht abgehandelt, weil die Stoffe der Belcanto Oper vielfach aus der Renaissance oder der Barockzeit stammen.

Beispiele in Richtung aktuelles Thema waren 1990 *La Wally* von Catalani, eine Oper in welcher zum ersten Mal das Problem der Frauenemanzipation angesprochen wird.

1995 Rimski-Korsakows *Die Legende der unsichtbaren Stadt Kitesch*. Die Aktualität besteht in der Vorwegnahme der Kultur vernichtenden Untaten der Bolschewiken in der Stalinzeit durch die Tartaren, welche Rimski-Korsakow nicht mit einer exotisch fremdländischen, sondern typisch russischen Musik charakterisiert. "Der Feind ist im eigenen Haus" (Zitat des russischen Musikwissenschaftlers Alexej Parin).

1997 Tschaikowskis Oper *Mazeppa*. Am Vorabend des Zusammenbruches des Kommunismus, bekam dieses Stück durch die Parallelität des historischen Konfliktes der Ukraine mit dem Zarentum Aktualität, weil sich die ehemaligen Nationalstaaten von der UDSSR zu lösen begannen.

Die zeitgeschichtliche Aktualität von Flüchtlingsschicksalen, hervorgerufen durch den Balkankrieg, beleuchtete 1999 die Griechische Passion von Boleslav Martinu.

Rassenprobleme und Arbeitslosigkeit reflektierten 1997/98 *Porgy and Bess* von George Gershwin und 2001 *Of Mice and Men* von Carlisle Floyd sowie 2003/04 die *West Side Story* von Leonard Bernstein.

In den 90ziger Jahren war die englische Musiktheaterszene führend in Europa und ich begann als erster in Österreich mit der Erneuerung der Opernbühne Richtung Musikthe-

ater durch Heranziehung englischer Leading-Teams für die Musiktheaterinszenierungen der Bregenzer Festspiele (vgl. *Opera* 1991, Alan Blyth: „Bregenz into the big time: Wopmann and the British connection“).

Den Auftakt dazu bildete *Samson und Dalila*. Diese Produktion mit dem Regisseur Steven Pimlott und seinem Bühnenbildner Tom Cairns wurde als richtungsweisend bewertet. Die *FAZ* sprach 1988 von „einer neuen Ästhetik der Opernaufführungen im Festspielhaus“, *Die Welt* sprach im gleichen Jahr von Bregenz als „Ort eines innovativen Festivals, das nicht nur mit Seebühnenspektakel auf sich aufmerksam macht“. *Samson und Dalila* wurde wegen des großen Erfolges 1989 wiederholt.

Ein wesentlicher Schritt in der Entwicklung der Bregenzer Festspiele war die Gründung der GmbH 1989. Die neuen Erfolge und Interventionen des Präsidenten Rhomberg bei den zuständigen Politikern bewirkten, dass die damalige Unterrichtsministerin Dr. Hilde Hawlicek den Bregenzer Festspielen eine Dreijahresgarantie der Subventionen zusicherte. Im Gegensatz zum kameralistischen System war es nunmehr möglich, Gewinne in die infrastrukturelle Entwicklung der Festspiele zu stecken. Diese Prämisse kam natürlich auch der Jugendarbeit und der Programmierung zeitgenössischer Programme zu Gute. Genaue Zahlenhinweise wie diese Quersubventionierung erfolgte, kann Herr Direktor Michael Diem geben. Die GmbH der Bregenzer Festspiele war übrigens Vorbild für die spätere GmbH der Bundestheater.

1989 gab es eine Weiterentwicklung in der intellektuell-kritischen Interpretation der Seeinszenierungen am Beispiel *Der fliegende Holländer*. Die Aufführung ging weg vom romantisierenden Schiffsrealismus hin zu einer Vorstellung der Wasserwelt als Traumwelt. Auf Grund der Unmöglichkeit einen künstlichen Sturm auf dem Bodensee zu erzeugen – das Schiff Dalands gerät ja in einen Sturm – erfolgte die Umdeutung der Identität des realen Wassers hin zum Medium des Traumes, der Traumwelt Sentas. Im Gegensatz zu dieser Welt stand die materielle Maschinenwelt des Reeders Daland, angedeutet mit Schiffsteilen und Teilen einer industriellen Spinnerei. Mit Hilfe einer Hydraulik war es möglich, ein im Sturm schwankendes Schiff darzustellen, mit Hilfe von Wasserfontänen die Gischt der Wellen. Eindrucksvoll geriet das Traumduett Senta-Holländer: beide Sänger bewegten sich in einer mit Wasser gefüllten und von unten beleuchteten Wanne aufeinander zu und schienen surreal der Wirklichkeit entrückt. Das ‚Schiff‘ des Holländers war das ‚Haus seiner Gedanken‘, ein schwimmender um seine Achse drehbarer, unheimlicher, mit einem schwarzen Tuch bedeckter Kubus.

Nach dem Jahrhundert Ring von Chereau war das die erste Zurückführung einer Wagner Oper auf die industrielle Revolution des 19. Jahrhunderts. Dieses Wagnis wurde auch von der Presse bemerkt: Gerhard Kramer schrieb in *Die Presse* 1989: „Spätestens anlässlich dieser Neuinszenierung von Richard Wagners *Fliegender Holländer* als Spiel

auf dem See entpuppt sich das, was in den vergangenen Jahren bei den als sensationell empfundenen Savary-Inszenierungen als geniale Tat eines einzelnen verstanden werden konnte, rückblickend als Konzept einer neuen Bregenzer Dramaturgie. Als Variante des Regietheaters deutscher Prägung herrscht hier als einziges, durchaus legitimes Mittel, um im Zeitalter des Fernsehens von den Bildschirmen fortzulocken – das, was man frei nach Wagners Rheingold das Loge-Prinzip nennen könnte: ‚Mach vor Staunen mich stumm‘ “. Verantwortlich dafür waren David Pountney als Regisseur und sein genialer Bühnenbildner Stefanos Lazaridis.

Oberflächlich betrachtet wäre ein Theater der Effekte, ein Theater des Staunens ja ein solches, welches am Besten das Vergnügen des Publikums bedient, sein Bedürfnis nach ‚fun and entertainment‘, unverzichtbare Elemente der Eventgesellschaft. Ich würde ein solches Theater wenn überhaupt nur dann bejahen, wenn diese Elemente im Dienste von etwas Höherem stehen, nämlich im Dienst der Aufklärung, was ja bei der *Zauberflöte* eindeutig der Fall ist.

Beim Open Air im Sinne von open mind geht es um das spontane Vermitteln von kritischen Einsichten, um jenen Prozess, der vom Sehen zum Einsehen führt, dem kritischen Begreifen von gesellschaftlichen Vorgängen, nicht nur von historischer sondern vor allem aktueller Relevanz. Dies als künstlerische Aufgabe anzusehen in Bezug auf Stückwahl und Interpretation gerade in Hinblick auf ein Massenpublikum, wie es sich bei den Aufführungen auf der Seebühne einfindet, war und ist mein Credo. Im Besonderen natürlich in Richtung Jugend als Träger zukünftiger Gesellschaften. Es gelangte zur Anwendung bei der Realisierung der zwei bekanntesten und berühmtesten Freiheitsopern der Opernliteratur: *Nabucco* und *Fidelio* in den Jahren 1993/94 und 1995/96.

Die Inszenierung des *Nabucco* spannte als Nahostdrama einen Bogen von der Bibel über den Holocaust bis zu Saddam Hussein. Zwei riesige hydraulisch sich aufrichtende Wände symbolisierten die weiße Hebräerwelt und die gold-schwarze Welt Babylons. Als am Höhepunkt seiner Megalomanie Nabucco sich selbst zum Gott ausrief, spaltete ein Blitz die babylonische Tempelwand in zwei Teile. Ein ‚coup de theatre‘, dem atemlose Stille im Zuschauerraum folgte. Ein anderer Effekt von unglaublich emotionaler Wirkung war der Augenblick, als hinter einem sich magisch von unten in die Höhe schiebenden Gitter, der Chor der Gefangenen erschien, und das Publikum unmittelbar so umschloss, dass kein Entkommen aus Musik und Szene möglich war: unmittelbarer Beweis war die Generalprobe 1993, als ein wolkenbruchartiger Regen niederging und trotzdem niemand beim Anheben des Chores *Va pensiero* den Zuschauerraum verließ.

Der Schlüssel für die zeitkritische und in der Presse heftig diskutierte Interpretation des *Fidelio* war ein Erlebnis des Bühnenbildners Stefanos Lazaridis auf der Fahrt zum Konzentrationslager Mauthausen: Er kam an niedlichen Häuschen vorbei mit gepflegten

Gärten, an Häuserzeilen, welche bereits damals zur Zeit des Konzentrationslagers gestanden hatten. Die Nachbarschaft dieser zwei derart extrem entgegen gesetzten Welten, vier Minuten abseits von jener Strasse, die direkt zum Lager führt, war es, die ihn zum Grundgerüst seiner *Fidelio* Bildvision geführt hat, (vgl. *Die Bregenzer Festspiele*, 1995 Residenz Verlag, S.46) nämlich zum skulpturalen Ineinander von Bürgerhäusern und dem Kerker, welcher zunächst mit einem harmlos heiteren Wolkenprospekt verhüllt war um später eine Gefängnisfassade und damit die Verwobenheit und Mittäterschaft einer Bürgerwelt an den verbrecherischen Aktivitäten einer heutigen Pizzarrowelt freizugeben. Das geistige und materielle Gefängnis einer kollaborierenden Konsumgesellschaft: Im Paradeisgarten, den das Grab für Florestan aushebenden Rocco am Vorplatz zu seinem schönen Einfamilienhäuschen den schmucken VW, im Umkreis die Roccowelt mit den anderen niedlichen Bürgerhäusern.

Nachdem die spektakuläre Ära Pountney-Lazaridis – *Der Fliegende Holländer*, *Nabucco*, *Fidelio* – durch das neue wiederum britische Team Richard Jones/Antony McDonald mit *Ein Maskenball* und *La Boheme* erfolgreich fortgesetzt werden konnte, schrieb Andrew Clarke 1999 in der *Financial Times*: „Trotz der Seebühne mit ihren mehr als 6000 Plätzen haben sich die Bregenzer Festspiele durch ihre Risikobereitschaft eine Reputation geschaffen, mit der es kein anderes Festival im Wettbewerb um ein Massenpublikum aufnehmen kann.“

Parallel zu dieser Entwicklung vollzog sich der Ausbau der Jugendarbeit. Natürlich schon vor 1996, dem Beginn von *crossculture* im qualitativ und quantitativ erweiterten Umfang. Aber auch vorher gab es bereits backstage Führungen, Besuch der Werkstätten und Probenbesuche, so dass die Fragen aufkamen, weshalb in *Nabucco* Kindern ihre Geigenkästen von faschistoiden Schergen abgenommen, verbrannt, und die Kinder anschließend deportiert wurden. Weshalb in *Nabucco* das Bild eines heutigen Machthabers in Gestalt Saddam Hussein gezeigt wurde.

In der *crossculture* night wurde in größerem Rahmen ein Diskussionsforum zwischen Jugendlichen aus dem Bodenseeraum und den jeweiligen Leading-Teams abgehalten und über all das diskutiert, was den Jugendlichen gefallen, sie berührt oder ihnen auch nicht gefallen hatte.

In den späten 90ziger Jahren wurde der von Dr. Dusek und mir 1990 gegründete Videoworkshop mit der *crossculture* night verbunden, weil an dieser Veranstaltung auch Besucher des Videoworkshops teilnehmen wollten. Dieser workshop war die Begegnung von Künstlern und Wissenschaftlern, z.B. der Versuch die Thematik der Carmen von einem Verhaltensforscher beleuchten zu lassen oder der Versuch das Carmenplakat der Bregenzer Carmen des berühmten Tiroler Malers Max Weiler zu interpretieren, oder die

Traumwelt Sentas von einem führenden Psychoanalytiker wie Leopold Löwenthal deuten zu lassen.

Das Wort Video bezog sich auf Videoaufzeichnungen berühmter Inszenierungen, welche zur vergleichenden Diskussion mit der jeweiligen Bregenzer Inszenierung herangezogen wurden. Videoausschnitte aus den verschiedenen Themenreferaten, aber auch Diskussionsbeiträge bzw. Videoausschnitte aus den Aufführungen, wurden zu einer Dokumentation des jeweiligen Festspieljahres zusammengeschnitten, anschließend vom ORF bzw. 3 Sat gesendet und als DVD zum Verkauf angeboten.

Wesentlich für die Entwicklung der Bregenzer Festspiele zu einem modernen Festival, aufgeschlossen für zeitgenössische Musik, war ab 1994 die Programmschiene *neue Töne* und die kontinuierliche Einladung des Klangforum Wien, um mit diesem Spezialorchester den interpretatorischen Anforderungen führender zeitgenössischer Komponisten zu genügen. Größere Konzertstücke aber auch Opern in Auftrag geben zu können und in längerer Probenzeit so einzustudieren, dass sie künstlerisch dem Auftrag gerecht uraufgeführt werden konnten. Wir dürfen ja nicht vergessen, dass die herkömmlichen Symphonieorchester mit den Spieltechniken moderner Musik wenig bis kaum vertraut sind.

Die Begegnung mit der Komposition *Nachtschatten* von Georg Friedrich Haas im ersten Konzert des Klangforum Wien 1994 war der Beginn der Zusammenarbeit mit ihm als ‚Composer in Residence‘, welche zusammen mit einer Reihe von Uraufführungen seinen kometenhaften internationalen Aufstieg begründen sollte (vgl. Alex Ross *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert Hören*, S.598). 1996 erfolgte die konzertante Uraufführung seiner Kammeroper *Nacht* im Blumeneggsaal Bregenz. 1998 wurde die neue Werkstattbühne mit der szenischen Uraufführung seiner Oper *Nacht* mit dem *Klangforum Wien* eröffnet. 2000 folgte die UA von *Torso* für großes Orchester nach der unvollendeten Klaviersonate C-Dur, D 840 von Franz Schubert in der Bearbeitung von G. F. Haas mit den Wiener Symphonikern. 2003 die Uraufführung seiner Oper *Die schöne Wunde* auf der Werkstattbühne wieder mit dem Klangforum Wien.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Bregenzer Festspiele auch Auftragswerke an andere Komponisten vergaben u.a. an Herbert Willi, Richard Dünser, Gerold Amann, Wolfram Schurig, Rainer Bischof. Neben dem Wiener Klangforum hatten an den UA und EA teilweise die Wiener Symphoniker und der Wiener Concert Verein Anteil.

Wie schon erwähnt markiert die Eröffnung der Werkstattbühne als architektonische Grundlage eines neuen multifunktionalen Raumes, eine neue künstlerische Dimension der Bregenzer Festspiele. Ohne sie wäre die Verlegung von Seebühnenproben im Regenfall maßstabsgerecht und in ihrer Totalität d.h. mit allen Mitwirkenden unmöglich. Sie garantiert den Premierentermin der Seeaufführung im Sinne der Fertigstellung der In-

szenierung durch die Möglichkeit der Wahrnehmung der dafür unabdingbaren Proben an einem geeigneten und vor Regen geschützten Ort.

Dies war der wesentliche Grund, weshalb die Bregenzer Festspiele die für die Errichtung dieser Bühne notwendigen Mittel, von den Subventionsgebern erhielten.

Als Draufgabe ermöglicht diese Bühne eine Erweiterung der künstlerischen Programmierung hinsichtlich der zeitgenössischen Moderne. Als die beiden Vorarlberger Architekten Helmut Dietrich und Much Untertrifaller 1992 den Wettbewerb für die Erweiterung des Festspiel und Kongresshauses gewannen, ging dem endgültigen Entwurf ein langer Diskussionsprozess hinsichtlich der Bedürfnisse der Bregenzer Festspiele voraus. Die Erweiterung brachte funktional im Westen den mächtigen Quader der Werkstattbühne und im Anschluss zum See als kleineren Veranstaltungssaal das Seestudio. Die Werkstattbühne ist in vielfacher Hinsicht ausbaubar und bietet überregional einen der größten unspezifisch konzipierten Räume für darstellende Kunst an. Zwischen dem großen Saal des alten Festspielhauses und der Werkstattbühne ist parkseitig eine riesige Seitenbühne eingeschoben, welche beide Spielstätten bedient. Dahinter befindet sich die noch zum Bestand gehörende große Lagerhalle. Sie wurde mit zwei Geschossen überbaut, welche natürlich belichtete Garderoben, Kleinwerkstätten und Übungsräume enthalten. Seeseitig ist die Foyererweiterung vorgelagert, die im vorderen Teil über eine komplett offene Glasfront verfügt. Sie erlaubt den Ausblick und die Wahrnehmungsverbindung zum *genius loci*, dem See, welche dem alten Foyer verwehrt war. Zugleich wurden die Sitzreihen der Seetribüne nach Osten um zwei Fünftel erweitert, sodass nunmehr ca. 7000 Plätze vorhanden sind. Das optisch signifikante Trägerbauwerk, welches attraktive Blickbeziehungen zum Pfänder und Bodensee ermöglicht, ist Kern und Angelpunkt der neuen Ästhetik (vgl. Walter Zschokke, Helmut Dietrich, *Architektur Städtebau Design*, 2001).

Das, was diese Architektur auszeichnet, ist das Unikat der organischen Verbindung der Freilichtseebühne mit der Guckkastenbühne Festspielhaus und der multifunktionalen Werkstattbühne. Von diesen spezifischen und unterschiedlichen Theaterräumen leitet sich das unverwechselbare Programm der Bregenzer Festspiele ab, inhaltlich und stilistisch.

Der See wird auf Grund der Entfernung von Zuschauerraum und Bühne und der Zahl der zum Verkauf stehenden Plätze immer den überhöhten Darstellungsstil verbunden mit einem möglichst populären Werk beanspruchen.

Die repräsentative Guckkastenbühne Festspielhaus wird je nach Dramaturgie für Opern und Musiktheaterwerke in Frage kommen wie sie in den städtischen Metropolen angeboten werden.

Die multifunktionale Werkstattbühne wird als Gegenort alles auf sich vereinen können, was auf diesen speziellen Ort hin anwendbar ist oder als Werk interpretatorisch auf diesen Raum hin zielt. Georg Friedrich Haas wollte für die Aufführungen seiner Opern *Nacht* und *Die schöne Wunde*, dass die ausführenden Musiker einen beweglichen Klang dadurch erzeugen, indem sie sich spielend um die Zuschauer herum bewegen. Neben unterschiedlich gestimmten Instrumenten und der Mikrotonalität ergab dies völlig neue Klangqualitäten und Klangerlebnisse.

Es lag auf der Hand, dass auf der Werkstattbühne die Tango Oper *Maria de Buenos Aires* von Astor Piazzolla zur Aufführung gelangte, aber auch Stücke des zeitgenössischen Schauspiels, welche kompatibel mit der Gausstrasse, der Werkstattbühne des Thalia Theaters Hamburg waren, wie z.B. *Der dritte Sektor* von Dea Loher als österr. Erstaufführung oder *Celebration* von Harold Pinter. Natürlich auch Konzerte mit dem Klangforum wie z.B. Morton Feldmanns *For Samuel Beckett*. Eine Reihe von Aufführungen, welche sich erweiterte bis zum Musical und Film, kurzum. *Kunst aus der Zeit* in allen möglichen Erscheinungsformen.

Der Anspruch ‚Gesamtkunstwerk‘ Bregenzer Festspiele hat seit der Eröffnung der Werkstattbühne seine Berechtigung und Anerkennung gefunden und grenzt diese Festspiele, was die Funktion ihrer Gesamtarchitektur und der auf ihr basierenden Programmstruktur betrifft, von allen anderen Festspielen ab (vgl. *Opernwelt* Jahrbuch, 2003).

Bleiben noch zwei Höhepunkte zu erwähnen, welche im Jahr 1999 stattfanden. Zunächst *Ein Maskenball* von Giuseppe Verdi auf der Seebühne.

Richard Jones und Antony McDonald leiteten die Thematik des Stückes aus dem *Basler Totentanz* von Hans Holbein ab und schufen eine einzigartige Bildskulptur, welche nach der Premiere ihren Siegeszug um die Welt antrat. Ein riesiges Skelett hielt das ‚Buch des Lebens‘ Gustav des III. in Händen, dem eine Krone als Symbol der weltlichen Macht gegenüberstand (vgl. Life 1999 Album, *The Year in Pictures*, S.80). Dazu erfand Philippe Giraudeau eine Tanzchoreographie, welche der Schlusszene des Ballbildes mit den rätselhaften Köpfen des Selbstporträts von Max Beckmann eine unheilschwangere Wirkung verlieh, ehe die riesige Hand des Skelettes den König von der Bühne in einen schwimmenden Sarg wischte. Ein großartiges Sängersenemble mit Stephen O` Mara, Elizabeth Whitehouse, Elena de la Merced und Pavlo Hunka unter der musikalischen Leitung von Marcello Viotti, trug wesentlich zum bisher größten internationalen Gesamterfolg einer Produktion auf dem See bei. Unter den vielen begeisterten Reaktionen des Feuilletons scheint eine von Horst Koegler im *Opernwelt* Jahrbuch 2003 S.67 erschienen, bemerkenswert: „Spätestens mit dem *Maskenball* von 1999/2000 bewies Wopmann, dass Freilichtaufführungen künstlerisch den gleichen Rang einnehmen können

wie Produktionen eines Opernhauses. Endlich einmal die Korrektur abschätziger Urteile in Bezug auf den künstlerischen Rang von Openair Aufführungen.“

Erwähnenswert im Jahre 1999 die Rehabilitierung einer Oper von Boleslav Martinu. Es handelt sich um die *Griechische Passion*. Mit Hilfe von Ales Brezina, dem Direktor der Martinustiftung Prag, gelang es die Urfassung der *Griechischen Passion*, die sog. Londoner Fassung, zu rekonstruieren und in Bregenz zur Uraufführung zu bringen. Rafael Kubelik, zur Zeit der Entstehung des Werkes Chefdirigent am Royal Opera House, setzte sich sehr für seine Uraufführung in London ein, musste aber ebenso wie Martinu eine Absage wegen ‚nicht überzeugender Qualität des Werkes‘ hinnehmen. Martinu arbeitete daraufhin das Werk um und schuf mit der Züricher Fassung eine weniger kantige Fassung, welche später in Zürich uraufgeführt wurde.

David Pountney und Stefanos Lazaridis inszenierten in einer Koproduktion mit dem Royal Opera House die Londoner Urfassung in Bregenz unter großer Akklamation seitens Publikum und Presse. Späte Genugtuung für Martinu war die Auszeichnung der Produktion mit dem Laurence Olivier Award als beste Opernproduktion des Jahres und die Tatsache, dass diese Fassung bereits mehrfach nachgespielt und wie Ales Brezina bemerkte, zu einer Martinurenaissance führte.

Die Ära Wopmann endete 2003 mit *West Side Story* am See, wobei paradoxerweise die Konzeption des wankenden Wolkenkratzers gedanklich mit dem Einbrechen der Finanzmärkte und dem Platzen der ‚New Economy Blase‘ in Zusammenhang stehend, bald darauf zum Symbol und Menetekel der einstürzenden Twin Towers fälschlicherweise umgedeutet wurde.

Auf der Werkstattbühne fand die Uraufführung der bereits erwähnten Haas Oper *Die schöne Wunde* statt, sowie in Zusammenarbeit mit dem Thalia Theater zwei Schauspielaufführungen *Auf Sand* von Albert Ostermaier und *Nacht und Träume* von Samuel Beckett. Als Vision für die Zukunft zwei Opern Einakter im Kornmarkttheater: *La Voix humaine* von Francis Poulenc und das *Tagebuch eines Verschollenen* von Leoš Janáček. Vom gleichen Komponisten kam im großen Festspielhaus *Das schlaue Füchslein* zur Aufführung: Metapher und Sinnbild für den ewigen Kreislauf in Natur, Leben und der Kunst: Abschied und Übergabe an den nächsten ‚Förster im Walde‘: David Pountney.

Vielen Dank.

Abstract

„Natürlich kenne ich die Bregenzer Festspiele, die haben doch diese Oper auf dem See!“ So lautet die klassische Antwort auf die Frage, ob man das Festival am Bodensee kennt. Doch die Bregenzer Festspiele bieten ein viel reichhaltigeres Programm als nur die Oper auf der Seebühne. Inhaltlich passend zu einem jährlich konzentrierten Schwerpunkt werden diverse Veranstaltungen unterschiedlicher Genres angeboten: Orchesterkonzerte und Uraufführungen bzw. Raritätenopern im Festspielhaus, satirische Opern und Operetten im Kornmarkttheater der Stadt Bregenz oder die Reihe *Musik & Poesie* für Liebhaber der Kammermusik und Literatur. Auch zeitgenössische Kunst hat ihren Platz im Festspielprogramm. Im Rahmen der Programmschiene *Kunst aus der Zeit* werden modernes Musiktheater, Performances und Konzerte neuer Musik präsentiert. Nicht zu vergessen das Kinder- und Jugendprogramm *crossculture*, welches sich sehr um die Interessen, Wünsche und Bedürfnisse von Kindern und Jugendlichen im Kunst- und Kulturbereich bemüht. Alle diese unterschiedlichen Programmschienen zusammen ergeben heute das Gesamtangebot der Bregenzer Festspiele. Dazu kommen noch recht junge Sonderveranstaltungen wie zum Beispiel das Spiel auf dem Schnee oder die Filmwoche. Doch das war nicht immer so. Seit seiner Entstehung 1948 hat das Festival am Bodensee viele Höhen und Tiefen erlebt, bis es sich zu einem so etablierten Hochkulturfestival entwickeln konnte. Wichtige Persönlichkeiten, wie der ehemalige Festspieldirektor Ernst Bär, der Festspielpräsident Günter Rhomberg oder die Intendanten Alfred Wopmann und David Pountney – um nur einige zu nennen – haben einen bedeutenden Beitrag zur ständigen Weiterentwicklung des Festivals geleistet.

Bevor man sich jedoch auf die Zeitreise durch die Entstehungsgeschichte des Festivals in Bregenz und seiner wachsenden innovativen Konzepte begibt, sollte man einen kurzen Blick auf den aktuellen Festspieldiskurs werfen. Um das Organisationsmodell Festspiel besser verstehen zu können, müssen bestimmte Begriffe und Termini erklärt und auf ihre Anwendbarkeit überprüft werden. Woher kommt die Definition ‚Festspiele‘? Sind Festspiele dasselbe wie Festivals? Und sind die Bregenzer Festspiele auch ein Festival? Erst nach der Auseinandersetzung mit bestimmten Fachbegriffen ist eine spezifische Analyse der Entstehung und Weiterentwicklung der innovativen Konzepte bei den Bregenzer Festspielen möglich.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

Jana-Kristina Köck, geboren am 05.04.1985 in Reith i. A.

AUSBILDUNG

2007 – 2012	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
09/2009 – 02/2010	Auslandssemester in Italien an der „Università di Pisa – Istituto Cinema, Musica, Teatro“
2007 – 2009	Mitbelegung an der Filmakademie Wien sowie am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
12/2006	Teil 1 von 3 der paritätischen Prüfung für Schauspiel in Wien positiv absolviert
2005 – 2007	Schauspielschule Sachers in Innsbruck
1999 – 2004	Höhere Bundeslehranstalt für Wirtschaftliche Berufe (HLW) in Kufstein, Matura Juni 2004
1995 – 1999	Musikhauptschule Rattenberg
1991 – 1995	Volksschule Radfeld

BERUFSERFAHRUNG

seit 12/2011	Persönliche Assistentin der Vizerektorin für Außenbeziehungen an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
05/2011 – 08/2011	Projektleiterin und Assistentin im künstlerischen Betriebsbüro bei den Bregenzer Festspielen
11/2010 – 12/2010	Assistentin beim A-capella-Festival „Voice Mania“ in Wien
03/2010 – 08/2010	Projektleiterin und Assistentin im künstlerischen Betriebsbüro bei den Bregenzer Festspielen
11/2008	Set-Runner/Catering on Set bei einem Werbespot für Ute Bock
03/2008 – 06/2008	Produktions- und Aufnahmeleitung bei <i>Oh Augustin</i> , einem Kurzfilm im Rahmen der Lehrveranstaltung „Von der Idee zur Sendung“ an der Universität Wien
04/2007 – 05/2007	Produktionsleitung, Aufnahmeleitung und Kamera bei diversen Kurzfilmen im Rahmen eines Filmworkshops der Schauspielschule Sachers

04/2007 – 05/2007	Rolle der „Angelique“ in Molières <i>Der eingebildete Kranke</i> im Volkstheater Brixlegg
02/2007 – 05/2007	Leitung der „Theaterwerkstatt“, einem Theaterworkshop für Kinder
11/2004 – 04/2005	Rezeptionistin im **** Alpenhotel „Tirolerhof“ in Fulpmes/Stubaital, Tirol
11/2005 – 12/2005	Hauptrolle in <i>Fassade</i> und <i>PASTA!</i> , zwei Diplomfilmen für das Kolleg Kommunikations- und Mediendesign Innsbruck
1992 – 1999	Diverse Auftritte im Chor und Musik-Ensemble der Musikhauptschule sowie im Theaterverein der Schlossbergspiele Rattenberg

KENNTNISSE UND FÄHIGKEITEN

Sprachen	Englisch: sehr gut Italienisch: gut Spanisch: Grundkenntnisse
EDV	Microsoft Office: sehr gut Final Cut Pro: Grundkenntnisse