



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Brecht kuratieren.“

Anforderungen an die Vermittlung und Programmgestaltung
von Brecht am Beispiel des *Brecht Festival Augsburg 2010*“

Verfasserin

Christina Reichart

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

EHRENWÖRTLICHE ERKLÄRUNG

Ich versichere, dass

- ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst habe, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zur Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- diese Arbeit mit der vom Begutachter/von der Begutachterin beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, März 2011

Christina Reichart

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung und Aufbau der Arbeit	5
1 Zum Kuratieren	11
1.1 „Kurator“ und „Kuratieren“: Herleitung und Ursprung	11
1.2 Die wachsende Bedeutung des Kurators	14
1.3 Zur Problematik der Forschungsliteratur	17
1.4 Zur Methodik des Kuratierens.....	19
1.5 Curatorial Studies oder die Lehre von der Vermittlung.....	20
1.6 Der Begriff des Kuratierens in Bezug auf ein Festival	22
2 Forderungen beim Kuratieren Brechts	27
2.1 Die Lehre von der Veränderbarkeit als Grundhaltung Brechts.....	28
2.1.1 Brechts Verhältnis zur Tradition.....	32
2.1.2 Die immanente Zeitbezogenheit und die Kunst der Betrachtung	37
2.1.3 Montage, Kopieren und Zitieren bei Brecht	40
2.2 Brecht über Lernen, Lehren und Vermittlung.....	44
2.2.1 Die offene und experimentelle Form der Lehre	45
2.2.2 Über Konsum und Gebrauch.....	50
2.3 Zusammenfassung der Forderungen an einen Kurator	52
3 Geschichte, Entwicklung und Theorie des Festivals	55
3.1 Zum Entstehungshintergrund von Festivals.....	56
3.2. Das Festspiel als Vorgänger des Festivals	57
3.3 Was ist ein Festival? Vom Festspiel zum Festival.....	61
3.2.1 Festival = Event? Zur Ereignishaftigkeit des Festivals	67
3.4 „Festivalitis“: Vom Festival zur „Festivalisierung“ der Städte.....	70
3.4.1 Gesellschaftliche Veränderungen	73
3.4.1.1 Veränderte Auffassungen des Kulturbegriffs in der Gesellschaft.....	74
3.4.1.2 Kultur als Standortfaktor	75
3.5 Kritik an der Festivalisierung	78
3.5.1 Kritik und Probleme des Finanzierungssystems von Festivals	79
3.5.2 Die Stadt als drohender „Nicht-Ort“ als mögliche Folge der Festivalisierung.....	82

3.6 Positives an der Festivalisierung: Festivals fördern die Identifikation mit einer Stadt .	84
3.6.1 Festivalformate, die den Ort und die Besucher aktiv mit einbinden.....	87
3.6.2 Diskursive und dialogische Formen der Publikumsbeteiligung	90
3.6.3 Methoden des Fests im Festival.....	94
3.7 Aktuelle Forschungen zum Themenfeld „Festival“ und „Theaterfestival“	96
3.8 Zusammenfassung und Resümee am Schluss des Kapitels	98
4 Brecht und das Modell Festival	102
5 Das <i>Brecht Festival Augsburg</i> als Betrachtung an einem Beispiel aus der Praxis .	107
5.1 Das <i>Brecht Festival Augsburg</i> 2010	108
5.2 Exkurs: Das <i>abc-Festival</i> als Vorläufer des <i>Brecht Festival Augsburg</i>	109
5.3 Die Stadtpolitik und das Festival	111
5.4 Die Stadt Augsburg und ihr „verlorener Sohn“. Augsburgs schwieriges Verhältnis zu Brecht	113
5.5 Das Konzept des Kurators für das Festival	120
5.6 Analyse des Festivalprogramms und der Vermittlungsformen	123
5.6.1 Aktualisierung, kritische Interpretation und Methodenvielfalt.....	125
5.6.2 Aktivierung des Rezipienten.....	126
5.6.3 Diskurs und Dialog.....	128
6 Schlussbetrachtung und Ausblick.....	131
7 Literatur.....	137
8 Anhang	147
8.1 Interview mit dem Festivalkurator Dr. Joachim Lang	147
8.2 Abstract	151
8.3 Lebenslauf von Christina Reichart.....	153

Im Sinne der einfacheren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf geschlechtsspezifische Formulierungen verzichtet. Überall, wo die männliche Form verwendet wird, sind Frauen ebenso gemeint.

EINLEITUNG UND AUFBAU DER ARBEIT

Die deutschsprachige Kulturlandschaft wird in den letzten Jahrzehnten – gerade im Bereich Theater – durch ein neuartiges Phänomen geprägt. Theaterfestivals jeglicher Formatgröße und Sparten boomen, trotz der immer deutlicher hervortretenden Einsparungen im Kultursektor durch die öffentliche Hand.

Die vermehrte Erscheinung dieses Veranstaltungstyps wird generell als „Festivalitis“ diagnostiziert, darüber hinaus betiteln Soziologen mit dem Begriff „Festivalisierung“ die zunehmende Abhängigkeit der Kulturproduktion von kultur- und stadtpolitischen Erwägungen, die mit den stetigen Festivalneugründungen zusammenhängt.

Genauso differenziert wie die Programme und Schwerpunkte der einzelnen Festivals aufscheinen, so vielschichtig verhält es sich auch mit den Berufsbezeichnungen derer, die die Inhalte dieser Festivals prägen. Bei diesen Autoren ist nicht nur vom „Festivalleiter“ oder „Festivalmacher“ die Rede, sondern auch vom „Künstlerischen Leiter“, „Programmdirektor“ – und immer häufiger, etwa seit dem Jahr 2000 – auch vom „Kurator“ eines Festivals.¹ Mit dem Begriff „Kurator“, eigentlich aus dem Bereich der bildenden Kunst entlehnt, geht ein zweiter, in jüngster Zeit viel zitierter Begriff einher, nämlich der des „Kuratierens“. Im Allgemeinen lässt sich das Kuratieren als eine Methode der Präsentation und Vermittlung von Kunst beschreiben.

2010 besuchte ich das neu gegründete *Brecht Festival Augsburg*, welches unter dem Motto „Brecht und Film“ stand, und sich laut Festivalprofil der Vermittlung von Brechts Theorien und Ideen verschrieb sowie der Fokussierung auf aktuelle wissenschaftliche Forschungsergebnisse. Darüber hinaus waren im Konzept des neuen Festivals für das Rahmenprogramm experimentelle, künstlerische Formate vorgesehen sowie Veranstaltungen, in denen sich das Publikum beteiligen konnte. Die konzeptionelle und die auf die Vermittlung ausgerichtete Arbeit des Künstlerischen Leiters, erzeugte dabei eine Art „Wissensraum“, ähnlich wie bei einem zeitgenössischen Ausstellungskonzept.

¹ Vgl.: Gareis, Sigrid: „'New Institutionalism' und Kritik. Zum Transfer des Begriffs 'Kurator' in das Feld der darstellenden Kunst“, (12.10.2010), vgl.: <http://www.corpusweb.net/new-institutionalism-und-kritik.html> [30.11.2010].

In Anbetracht dieser Parallele entwickelte sich die Eingangsthese dieser Arbeit: Lässt sich das Kuratieren als die bezeichnende Methode eines Ausstellungsleiters, auch als die Praxis eines Festivalleiters benennen? „Brecht kuratieren“ lautet deshalb der Obertitel dieser Arbeit. Doch was bedeutet es genau, Brecht zu kuratieren?

Brechts Arbeit fußt stets auf einer Prozesshaftigkeit. Dieser zentrale Begriff des Prozesses ist einer der wesentlichen Eckpfeiler in meiner Arbeit. Nahezu Brechts gesamte Denkweise lässt sich auf diesen Begriff zurückführen. Brechts Werke fordern Interpretation, Weiterarbeit und immerwährende Hinterfragung. Sie negieren damit den Zustand eines singulären Abschlusses. Die Vermittlung Brechts innerhalb eines Festivals muss diesen Forderungen Rechnung tragen, nicht mehr, aber auch nicht weniger als das, was meine Erwartungshaltung an den Kurator des *Brecht Festival Augsburg*.

Die Forschungsfrage der Arbeit beschäftigt sich mit genau diesen Problemstellungen, bezieht diese allerdings nicht allein auf den Kurator, sondern auch auf das Festival selbst. Die Problemstellung der Arbeit lautet demnach: Welchen spezifischen Anforderungen, die sich aus Brechts Werk, seiner Arbeitsweise und seiner Denkhaltung ableiten lassen, muss sich der Kurator eines Brechtfestivals stellen, der den Anspruch hat, Brecht wissenschaftlich vermitteln zu wollen, und inwieweit verfügt das Modell Festival überhaupt über Strukturen und Formate, diesen Ansprüchen im Sinne Brechts gerecht zu werden?

Methodisch nähert sich die Arbeit dieser Problemstellung folglich aus zwei Perspektiven an: Zum einen werden Brechts Werk, darunter vor allem seine theoretischen Schriften, sowie wichtige Aspekte seiner Arbeitsweise und seiner Denkhaltung analysiert – immer im Hinblick auf die Frage, welche Ansprüche Brecht an sein eigenes Werk gestellt hat. Zum anderen wird das Modell Festival selbst untersucht und dessen komplexe Erscheinungsform sowie geschichtliche Entwicklung theoretisch erörtert. Im Sinne Brechts soll sich dabei zeigen, ob die herausgearbeiteten Forderungen im Zusammenspiel mit dem Festivalmodell überhaupt koalieren und dort einen „Apparat“ auffinden, der adäquate Formate für eine Vermittlung Brechts bereithält. Die Zielsetzung der Arbeit liegt schließlich darin, die gewonnenen theoretischen Überlegungen und Arbeitsergebnisse an einem Beispiel aus der Praxis – dem *Brecht Festival Augsburg* – zu betrachten und zu überprüfen.

Im Verlauf der Arbeit hat sich bei der Herausarbeitung der Brecht-spezifischen Anforderungen an den Kurator zunächst eine Schwierigkeit ergeben. Denn wie sollten die vielschichtigen Arbeitsergebnisse im Einzelnen, in Zusammenschau mit dem Festivalmodell, und an späterer Stelle in Bezug auf das *Brecht Festival Augsburg* untersucht werden, ohne dabei in allzu kleine Details oder subjektive Bewertungen abzugleiten? Um die Arbeitsergebnisse aus der Betrachtung von Brechts Theorie sowie des Festivalmodells für eine Analyse des *Brecht Festival Augsburg* zu operationalisieren, werden aus der Untersuchung sinnvolle, formale Kategorien gewonnen, welche die Grundlage einer möglichst scharf umrissenen Analyse bilden.

Das erste Kapitel lässt sich in zwei aufeinander aufbauende Untersuchungsbereiche gliedern. Zum einen werden die für die Arbeit zentralen Begriffe des „Kurators“ und des „Kuratierens“ erläutert, zum anderen wird versucht, das Kuratieren als Praxis der Vermittlung von künstlerischen Inhalten herauszustellen, und damit als die konkrete Arbeitsweise eines Festivalleiters zu benennen.

Nach der Klärung der begrifflichen Grundlagen soll ein Blick auf die wachsende Bedeutung des Kurators nicht nur dessen neue Rolle als unabhängigen Ausstellungsmacher inklusive neuartigem Arbeitsmodell und Vermittlungskonzept zeigen, sondern auch Anlass geben, einen Einblick in die Problematik der Positionierung eines Kurators als Künstler oder gar Autor zu ermöglichen. Mit der Etablierung der von der Berufsbezeichnung gelösten Tätigkeitsbeschreibung des „Kuratierens“ stellt sich die Praxis der Vermittlungsarbeit auch anderen Disziplinen zur Verfügung und bleibt nicht auf den Bereich der bildenden Kunst beschränkt. Dies liefert einen ersten Ansatzpunkt für die Beantwortung der Frage, inwieweit die Tätigkeit der Programmierung eines Festivals mit derjenigen des Kuratierens verglichen werden kann.

Eine kritische Darlegung der Forschungsliteratur zum Thema „Kurator und Kuratieren“ verdeutlicht die Kontroverse um den „Mythos“ Kurator und das damit einhergehende Problem einer definitorischen Festlegung, was die anschließende Skizzierung der Methodik des Kuratierens a priori dem Anspruch der Allgemeingültigkeit enthebt.

Die momentane intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Feld wird durch einen kurzen Blick auf die aktuelle Etablierung neuer Studiengänge veranschaulicht. Am Ende des ersten Kapitels wird in einer Zusammenfassung schließlich die Frage beantwortet, inwiefern

die Methode des Kuratierens auf die Programmierung eines Festivals übertragen – und somit als Tätigkeit eines Festivalleiters bestimmt werden kann.

Das zweite Kapitel verfolgt das Ziel, Forderungen im Sinne Brechts an das Kuratieren und den Kurator herauszuarbeiten, die sich aus den spezifischen Eigenheiten von Brechts Werk, seiner grundlegenden Arbeitsweise und seiner Denkhaltung ableiten lassen, und für diese Arbeitsergebnisse Kategorien zu formulieren, mit denen im Verlauf der Untersuchungen weitergearbeitet werden kann. Die Annäherung an die herauszustellenden Forderungen erfolgt dabei aus zwei Richtungen. Zum einen werden Aspekte untersucht, die ganz eng mit Brechts Grundhaltung der Veränderbarkeit zusammenhängen und sich im Sinne der Prozessualität bei Brecht in dessen Vermittlung niederschlagen müssten. Zum anderen wird betrachtet, wie Brechts Konzept des Lehrens und Lernens überhaupt aussieht und welche Forderungen sich daraus für die Vermittlung ergeben.

Der Aufbau des zweiten Kapitels setzt mit einer Erörterung von Brechts Grundhaltung der Veränderbarkeit ein, was in einem nächsten Schritt eine Untersuchung von Brechts Verständnis von Tradition ermöglicht, woraus sich wiederum konkrete Forderungen Brechts an den Umgang mit gegebenem Material ableiten lassen, die auch für sein eigenes Werk gelten müssen. Brechts Auffassungen einer „Kunst der Betrachtung“ und seine Forderung, die immanente Zeitbezogenheit eines Werkes zu berücksichtigen, sollen den Anspruch nach kritischer Interpretation, aber auch nach einer Aktivität des Rezipienten, die von einem Kurator umgesetzt werden müssen, herausstellen. Die Untersuchung stellt anschließend spezifische Arbeitsweisen Brechts ins Zentrum der Betrachtung, darunter das Montieren, Kopieren und Zitieren, was noch deutlicher Brechts Forderung an den Kurator nach kritischer Selektion und Interpretation, aber auch nach einer ästhetischen Weiterarbeit an Brechts Werk, welches untrennbar mit dem Begriff „Prozessualität“ verbunden ist, sichtbar macht. Im Anschluss daran erfolgt eine Analyse der Konzepte der Lehre und Vermittlung bei Brecht, sowie seiner geforderten pädagogischen Haltungen, darunter die offene Form der Lehre und die experimentelle Haltung von sowohl Lehrendem als auch Lernendem. Ausführungen zum Verständnis Brechts über Gebrauch und Konsum leiten in eine Zusammenfassung der Forderungen Brechts über, die ein Kurator eines Festivals, das sich der Vermittlung Brechts verschreibt, berücksichtigen müsste. Um mit den herausgestellten Arbeitsergebnissen sinnvoll weiterarbeiten zu können, werden für diese adäquate Kategorien benannt.

Das dritte Kapitel stellt eine in sich geschlossene Untersuchung des Modells „Festival“ dar, sowie dessen Entstehungshintergrund, Geschichte und Entwicklung. Einleitend beschäftigt sich das Kapitel mit dem Versuch, den Begriff „Festival“ zu klären, was zwangsläufig zu einer Abgrenzung des Begriffs und zu einer Betrachtung der Institution „Festspiel“ überleitet. Die Klärung der Frage, was der Unterschied zwischen einem Festival und einem Festspiel ist, stellt nicht nur wichtige Ergebnisse für eine Typisierung des Festivals heraus, sondern verdeutlicht auch den sich abzeichnenden Vorwurf der „Eventisierung“ von Festspielen. Doch auch Festivals stehen in der Kritik. Anschließend widmet sich die Untersuchung dem Begriff der „Festivalisierung“, für dessen Herausbildung erst ein Verständnis der gesellschaftlichen Veränderungen geschaffen werden muss – gerade im Hinblick auf einen sich verändernden Kulturbegriff und die Entdeckung von Kultur als Standortfaktor durch die Stadtpolitik. Nachfolgend rückt die Betrachtung der Vor- und Nachteile der Festivalisierung ins Zentrum der Untersuchung. Festivals verleihen den Städten nicht nur ein besonderes Profil, sie stärken darüber hinaus die Identifikation der Bürger mit der Festivalstadt, was eng mit bestimmten Formaten des Festivalmodells zusammenhängt, die näher beleuchtet werden. Das dritte Kapitel schließt mit einer Darstellung aktueller Forschungen zum Themenbereich Festival und fasst die komplexen Arbeitsergebnisse noch einmal zusammen, bevor schließlich eine Arbeitsdefinition zum Begriff „Festival“ erfolgt, welche gerade hinsichtlich der fehlenden definitorischen Festlegungen der Forschungsliteratur zwingend notwendig war.

Das vierte Kapitel hat, trotz geringerem Umfang, eine elementare Funktion innerhalb der Arbeit inne, da es die Verknüpfung der Arbeitsergebnisse aus dem zweiten und dritten Kapitel leistet. In diesem Kapitel wird erörtert, inwieweit die herausgearbeiteten Kategorien von Brechts Forderungen an das Kuratieren in den im Festivalmodell angebotenen Formaten adäquat umgesetzt werden könnten. Die theoretischen Überlegungen zum Festivalmodell und dabei vor allem die im Festival angelegte Möglichkeit zum Diskurs und zum Dialog werden herangezogen, um zu analysieren, welche Kategorien an welcher Stelle theoretisch einen Anknüpfungspunkt finden können. Damit bildet das vierte Kapitel nicht nur eine Synthese der bisherigen Ergebnisse, sondern stellt mit seinen Schlussfolgerungen den Ausgangspunkt für die anschließende Betrachtung der Praxis, dem *Brecht Festival Augsburg* her.

Das fünfte und letzte Kapitel erörtert die Praxis des *Brecht Festival Augsburg* aus mehreren Perspektiven. Zu Beginn widmen sich die Ausführungen ganz dem Fundament des Festivals und liefern Basisinformationen zu Organisation, Profil, Dauer und ähnlichen Faktoren. Ein Exkurs zum Vorgängerfestival, dem *Augsburg-Brecht-Connected-Festival (abc-Festival)*, dokumentiert vor dem Hintergrund, dass es von der Stadt Augsburg abgesetzt wurde, ein ganz anderes Festivalkonzept. Eine kurze Betrachtung der stadtpolitischen und finanziellen Hintergründe, vor denen doch schließlich die Entscheidung getroffen wurde, ein neues Festival zu Brecht zu veranstalten, verdeutlicht die prekäre Lage, in der sich kulturelle Arbeit heute befindet. Anschließend beleuchtet das fünfte Kapitel Augsburgs schwieriges Verhältnis zu Brecht, was in zweierlei Hinsicht einen interessanten Untersuchungsgegenstand für die Arbeit bedeutet: Zum einen manifestiert sich in der Entwicklung des Verhältnisses der Verantwortlichen der Stadt zu Brecht jenes Charakteristikum, das Soziologen als „Festivalisierung“ bezeichnet haben, zum anderen verdeutlichen die Ausführungen, welche Entwicklungen und Veränderungen in den Köpfen der stadtpolitischen Entscheidungsträger überhaupt erst nötig waren, damit das *Brecht Festival Augsburg* 2010 sich einer wissenschaftlichen Vermittlung Brechts widmen konnte, bei der Brecht und sein Werk in ihrer Gesamtheit gezeigt werden konnten.

Nachdem darauf folgend das Konzept des Festivals, so wie es vom Festivalleiter intendiert war, vorgestellt wurde, wendet sich die Untersuchung den einzelnen Festivalveranstaltungen und Programmpunkten zu, um schließlich zu überprüfen, ob beim Kuratieren des Festivals jene Forderungen im Sinne Brechts, die als Kategorien in der Arbeit herausgestellt wurden, berücksichtigt wurden, und in welchem Umfang und an welchen Stellen dies geschah.

Die Arbeit schließt mit einer Schlussbetrachtung, in der die Ergebnisse noch einmal zusammenfasst werden, und einem Ausblick, in dem die zukünftige Entwicklung von Festivals gerade im Hinblick auf die Politik des Sparens im Kulturbetrieb zur Diskussion gestellt wird.

1 ZUM KURATIEREN

Den Untersuchungsbereich des ersten Kapitels bilden zwei Fragestellungen. Zum einen beschäftigen sich die Ausführungen mit der Klärung der Begriffe „Kuratieren“ und „Kurator“, zum anderen soll beleuchtet werden, inwieweit sich das Kuratieren nicht nur als Praxis eines Ausstellungsmachers benennen lässt, sondern auch als die Tätigkeit eines Festivalleiters beschreiben lässt. Als ersten Ansatzpunkt zur Klärung des Begriffs „Kuratieren“ wird zunächst der etymologische Ursprung des Terminus „Kurator“ erläutert, um folglich die Entwicklung der Rolle und Funktion des Kurators nachzuzeichnen. Die Betrachtung der Bedeutungszunahme eines Kurators stellt nicht nur die Etablierung der Bezeichnung „Kuratieren“ heraus, welche von der ehemaligen Berufsbezeichnung losgelöst ist, darüber hinaus wird auch aufgezeigt, wie das Kuratieren als Praxis der Vermittlung nicht nur von Kuratoren im Bereich der bildenden Kunst angewandt wird, sondern auch von anderen Disziplinen aufgegriffen wird. Ein kurzer Einblick in die Problematik der Forschungsliteratur zeigt den Nachteil von Publikationen zu dieser Thematik auf, in welchen Kuratoren selbst über ihre Arbeit schreiben, außerdem die Schwierigkeit und den Mangel einer verbindlichen Definition des Kuratierens. Dennoch wird anschließend versucht, die Methodik des Kuratierens zu skizzieren, um weitere Ansatzpunkte für eine spätere Untersuchung der Parallelen zwischen Ausstellungskurator und Festivalleiter zu erhalten. Gerade die Etablierung des Kuratierens/Curating als Hochschulstudiengang, die nachfolgend betrachtet wird, verdeutlicht den Wunsch nach einer Professionalisierung dieser noch relativ jungen Disziplin, sowie die vermehrte wissenschaftliche Anstrengung, eine Theorie des Kuratierens festzuschreiben. Am Ende des ersten Kapitels erfolgt schließlich eine Betrachtung des Kuratierens in Bezug auf ein Festival und die Klärung der Frage, inwiefern ein Festivalleiter als Kurator bezeichnet werden kann.

1.1 „KURATOR“ UND „KURATIEREN“: HERLEITUNG UND URSPRUNG

Die etymologische Betrachtung des Begriffes „Kurator“ führt zunächst zum lateinischen „curator“ („Fürsorger, Pfleger, Vorsteher, Leiter“) zurück, einem Begriff aus dem 16. Jh., mit

dem ein Verwalter einer Stiftung bezeichnet wurde. „Curator“ leitet sich wiederum vom lateinischen „cura“ ab („Sorge, Fürsorge, Pflege, Aufsicht usw.“).²

„Kuratieren“ leitet sich vom lateinischen „curare“ ab, was soviel wie „pflegen, sich sorgen um“ bedeutet. Der Duden erklärt das Verb „kuratieren“ mit dem Beruf des Kurators oder der Kuratorin, der oder die eine Ausstellung betreut und sich um sie kümmert. „Kurator“, so wird im Duden erklärt, stammt vom lateinischen „curator“ ab, das mit „Bevollmächtigter, Vormund“ übersetzt wird.³ Der veraltete Ausdruck „jemanden unter Kuratel stellen“ hängt mit dieser Bedeutung zusammen.⁴ Die lateinische Ursprungsbedeutung zeigt sich auch im englischen Substantiv „curate“, das jemanden bezeichnet, der als Hilfspfarrer den Geistlichen einer Gemeinde unterstützt, sich also um eine Gemeinschaft kümmert.⁵ Keine Verwendung mehr finden die früheren Bezeichnungen „Kustos“ (vom lateinischen „custos“ = Wächter) oder „Ausstellungsleiter“, die einen wissenschaftlichen Angestellten im Museum benennen, dessen Aufgabe die eines Sachbearbeiters ist, oder der eine Sammlung verwaltet.⁶ Auch die Berufsbezeichnung „Konservator“ ist veraltet.⁷ Astrid Mania schreibt in der Buchvorschau zu Hans Ulrich Obrist: A Brief History of Curating⁸ gar überspitzt:

Niemand spricht heute noch von ‚Ausstellungsmachern‘. [...] Und der ‚Kustos‘? Das Wort ist im musealen Staub untergegangen und erzählt von einer Zeit, in der Museumsarbeit eine Art notarielle Treuhänderschaft war und nicht die regiehafte Vollendung der Kunst.⁹

In seiner traditionellen Verwendung bezeichnet der Begriff „Kurator“ also lediglich einen Beruf, der das Betreuen von Objekten als Charakteristikum hat, wobei nicht näher darauf eingegangen wird, wie sich dieses Betreuen äußert, welche Vorgänge es ein- oder ausschließt und wie man die berufliche Stellung eines solchen Betreuers erlangt. Gerade die in der Etymologie der Begriffe „Kurator“ und „Kuratieren“ angelegten, weitreichenden

² Vgl.: Duden. Herkunftswörterbuch Etymologie der deutschen Sprache, 3. völlig neue bearbeitete und erweiterte Ausgabe, Bd. 7, Mannheim u. a.: Dudenverlag 2001, S. 461.

³ Vgl.: <http://www.duden.de/suche/index.php?suchwort=kuratieren&suchbereich=mixed> [08.08.2010].

⁴ Vgl. Signer, David: „Lieber Kurator, böser Kurator“, <http://ausschreibung.kurator.ch/Portals/0/Lieber%20Kurator,%20b%C3%B6ser%20Kurator.pdf>, S. 1 [17.08.2010].

⁵ Vgl. Graham, Beryl/Sarah Cook: Rethinking Curating. Art after New Media, Cambridge, Mass. u. a.: MIT Press 2010, S. 10.

⁶ Vgl.: http://wortschatz.uni-leipzig.de/cgi-bin/wort_www.exe?site=1&Wort=Kustos [08.08.2010].

⁷ Vgl.: Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaussstellungen, Bielefeld: Transcript 2010, S. 60 [Anm. 183].

⁸ Obrist, Hans Ulrich: A Brief History of Curating, Zürich: JRP Ringier & Les presses du réel 2009.

⁹ Mania, Astrid: „Aus dem Leben der Heiligen“, (09.07.2009), <http://www.artnet.de/magazine/hans-ulrich-obrist-a-brief-history-of-curating/> [08.08.2010].

Bedeutungsweisen decken sich mit der auch heutzutage schwerfälligen Definition des Berufsbildes und der dazugehörigen Tätigkeit.

Wie im nächsten Abschnitt dargelegt wird, zeigt sich ab den späten 1960er Jahren nicht nur ein herausragendes Interesse am Berufstand des Kurators, sondern es etabliert sich vor allem die Form künstlerischer Vermittlungsarbeit, die sich aus dem Nomen Kurator ableitet. Im beginnenden 21. Jahrhundert steht mit der Einführung des Begriffs „Curating“¹⁰, beziehungsweise dem „Kuratieren“ die Praxis des Kurators im Zentrum der Betrachtung, wodurch dem Kurator eine weit aktivere Rolle zugesprochen wird:

[...] even the recent appearance of the verb ‚to curate‘, where once there was just a noun, indicates the growth and vitality of this discussion. [...] Indicative of a shift in the primary role of curator is the changing perception of the curator as carer to a curator who has a more creative and active part to play within the production of art itself. This new verb, ‚to curate ... may also suggest a shift in the conception of what curators do [...].¹¹

Die Konstituierung des Begriffs „Kuratieren“ mit der einhergehenden Loslösung von der Berufsbezeichnung steht kennzeichnend für eine immer stärkere Fokussierung auf die Vermittlungsarbeit von Kunst. Kuratoren, die zukünftig nicht an eine Institution gebunden arbeiten, nehmen mit der Praxis des Kuratierens die Möglichkeit wahr, „für künstlerische und kulturelle Materialien und Verfahren eine Öffentlichkeit zu schaffen [...]“¹² Die Tätigkeit des Kuratierens bleibt im Laufe der Zeit dabei jedoch nicht exklusiv Kuratoren vorbehalten. „KünstlerInnen, KritikerInnen, GaleristInnen und WissenschaftlerInnen stehen ebenso die Verfahren des Kuratierens zur Verfügung, um an Prozessen der Bedeutungsproduktion teilzunehmen.“¹³

In diesem Gedanken findet sich die zu Beginn formulierte Beobachtung wieder, dass die Verfahren, mit denen eine zeitgenössische Kunstaussstellung zusammengestellt wird, denjenigen Tätigkeiten gleichen, mit denen auch ein thematisches Theaterfestival konzipiert

¹⁰ Lexikalisch taucht der Begriff „Curating“ beispielsweise in *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst* auf. Vgl.: Bismarck, Beatrice von: „Curating“, in: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2006, S. 56 - 59, (zit. 2006a).

¹¹ O’Neill, Paul: „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, in: Rugg, Judith/Michèle Sedgwick: *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol/Chicago: Intellect 2007, S. 13 - 28, (zit. 2007a), hier: S. 15.

¹² Bismarck, 2006a, S. 56.

¹³ Ebd. In einem anderen Artikel ergänzt Bismarck, dass unter anderem nicht nur Literaturwissenschaftler, Kunstkritiker und -theoretiker in das vormals nur Kunstwissenschaftlern zugängliche Feld eindringen, sondern dass auch gleichzeitig Kuratoren die Rolle wechseln und sich als Künstler betätigen. Vgl.: Bismarck, Beatrice von: „Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens“, in: Michalka, Matthias (Hg.): *The artist as ...*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006, S. 33 - 47, hier: S. 33.

wird. Die Beantwortung der These muss an dieser Stelle noch zurückgestellt werden. Es gilt zunächst, die Entwicklung des Kurators von der Rolle eines Verwalters, hin zu einem Vermittler von Kunst und der einhergehenden Frage nach seiner potenziellen Künstler-, beziehungsweise Autorschaft nachzuzeichnen.

1.2 DIE WACHSENDE BEDEUTUNG DES KURATORS

Der Beruf des Kurators ist heutzutage aus dem Kulturbereich nicht mehr wegzudenken. Von den Biennalen über die *documenta* und Museen, von Filmschauen über Festivals jeder Art – alles im Kunst- und Kulturbetrieb scheint unterwandert von einem Berufsbild, über das kaum einer eine klare Vorstellung hat. Astrid Mania spricht von einem „universalen Zauberwort“ namens Kurator¹⁴, das für das stets wachsende Interesse der Öffentlichkeit an den Superstars der Kunstszene zwar ein passender Ausdruck scheint, aber eben dieses nicht erklärt. Woher kommt die gesteigerte Bedeutung der Kuratoren und ab wann zeichnete sich diese Entwicklung ab?

Anne-Marie Bonnet nennt für den Zeitpunkt der Herauskristallisierung des Kurators das Jahr 1972, in dem die *documenta 5*¹⁵ stattfand.¹⁶ Für den westeuropäischen Raum kann ganz allgemein eine Bedeutungszunahme des Kurators ab dem Jahr 1969 festgestellt werden, die, wie die *documenta 5*, mit dem Namen Harald Szeemann verbunden ist, dessen Konzeptausstellung „When Attitudes become Form“ (Bern 1969) richtungsweisend war.¹⁷ Szeemann gilt als „Prototyp für diese Profession“, weil er der kuratorischen Tätigkeit zu einem neuen Verständnis verhalf und der Ausstellung den Charakter eines eigenen Werks

¹⁴ Vgl.: Mania, Astrid: „Aus dem Leben der Heiligen“, (09.07.2009), vgl.: <http://www.artnet.de/magazine/hans-ulrich-obrist-a-brief-history-of-curating/> [08.08.2010].

¹⁵ Die *documenta 5* markiert einen Einschnitt in der Geschichte der Ausstellungsreihe, weil hier zum allerersten Mal das Modell des Künstlerischen Leiters/Kurators umgesetzt wurde. Harald Szeemann, der Leiter (damalige Bezeichnung: Generalsekretär) der *documenta 5* stellte für diese eine Konzeptausstellung zum Thema ‚Befragung der Realität – Bildwelten heute‘ zusammen, und schrieb ihr damit einen eigenen Kontext ein, dessen Schöpfer er war. Vgl.: <http://www.documenta.de/d50.html> [17.08.2010] sowie vgl.: Bismarck, 2006a, S. 56.

¹⁶ Vgl.: Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance, Köln: Deubner 2004, S. 69.

¹⁷ Vgl.: Signer, David: „Lieber Kurator, böser Kurator“, <http://ausschreibung.kurator.ch/Portals/0/Lieber%20Kurator,%20b%C3%B6ser%20Kurator.pdf>, S. 2 [17.08.2010].

gab. Szeemann war der Erste, der als Leiter der *documenta 5* diese unter ein verbindendes Thema stellte und ihr so einen eigenen Kontext einschrieb.¹⁸

Die Generation der Ausstellungsmacher um Szeemann, und die Betonung liegt fortan auf "Macher" war nun nur noch selten einem bestimmten Museum unterstellt, wodurch sich die Tätigkeitsbeschreibung des Kuratierens von der Berufsbezeichnung löste, und dem Kurator zu größerer Sichtbarkeit verhalf.¹⁹

Of the tasks originally associated with the fixed institutional post, curating takes only that of presentation. [...] In contrast to the curator's other duties, curating itself frees the curator from the invisibility of the job, giving him/her an otherwise uncommon degree of freedom [...].²⁰

Die deutsche Kuratorin und Studienleiterin des „Postgraduate Programme in Curating“ an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Dorothee Richter, bemerkt seit den achtziger Jahren eine Verlagerung der Rollen und der Macht bei Künstlern und Kuratoren, zugunsten der Kuratoren. Die Bedeutung einer Ausstellung ergibt sich demnach nicht mehr nur aus den gezeigten Werken, sondern „aus dem Zusammenspiel von Exponaten mit Vorträgen und Filmen“²¹. Nicht mehr nur das Kunstwerk selbst, sondern seine Inszenierung rückt in den Vordergrund des Interesses der Ausstellungsbesucher und der Forschung. Einzelne Prozesse, wie die Konstituierung von Gedanken und Theorien zum Werk vermögen weitaus mehr zur Reflexion anzuregen als der Gegenstand der Betrachtung selbst. Mit dem Boom des Formats der Gruppenausstellung²² an den Museen wächst das Ansehen der Kuratoren, die diese Gesamtschauen auswählen, arrangieren und fachgerecht präsentieren:

Im Unterschied zu früheren, primär von Gemälden und Skulpturen geprägten Ausstellungen kam es nicht mehr allein auf eine gute Auswahl und Hängung, bzw. Präsentation an. Vielmehr eröffnete sich für den Kurator die Möglichkeit, seine

¹⁸ Vgl.: Bismarck, 2006a, S. 56.

¹⁹ Vgl.: Ziese, 2010, S. 60.

²⁰ Bismarck, Beatrice von: „Curating“, in: Tannert, Christoph/Ute Tischler (Hg.): Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt/Main: Revolver – Archiv für Aktuelle Kunst 2004, S. 108 - 110, hier: S. 109.

²¹ Richter, Dorothee: „Curating Degree Zero“, in: Richter, Dorothee/Eva Schmidt (Hg.): Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1999, S. 13 - 17, hier: S. 16f.

²² Sowohl Muttenthaler/Wonisch, als auch Okwui Enwezor in einem Interview mit Paul O'Neill stellen die Gruppenausstellung als dasjenige Ausstellungsformat in den Vordergrund, welches am besten kuratorische Techniken transparent und damit diskutierbar machen kann. Vgl. dazu: Muttenthaler, Roswitha/Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld: Transcript 2006, S. 244. Und vgl.: Enwezor, Okwui: „Curating beyond the Canon, Okwui Enwezor interviewed by Paul O'Neill“, in: O'Neill, Paul (Hg.): Curating Subjects, London: Open Editions 2007, S. 111f, hier: S. 111.

Vorstellungen von Kunst und Kultur, Gesellschaft und Politik weitaus stärker zum Ausdruck zu bringen.²³

Dabei wird der Kontext des ausgestellten Objektes zum Teil wichtiger als das Objekt selber. Natürlich wurde die sich abzeichnende „Über-Macht“ der Kuratoren kritisch beäugt, vor allem die Deutungshoheit der Kuratoren und die Machtverschiebung zwischen Künstler und Kurator sowie die damit einhergehende Frage danach, wer als „Schöpfer“, „Produzent“ oder „Künstler“ zu bezeichnen sei, wurden problematisiert.²⁴ Harald Szeemann, den der Ruf eines „Ein-Mann-Kurator[s] mit viel Charisma“ begleitete,²⁵ entgegnete der Kritik:

Einige Künstler [...] warfen mir vor, ihre Werke nur als Farbtupfen in meinem Werke, der Ausstellung, zu verwenden. Ich muss diese Deutungen anderen überlassen, weil sich dieser Anspruch erst aus der Kontinuität meiner Arbeit ergeben hat und nicht selbstgesetztes Zeichen Vorzeichen ist.²⁶

In den 1990er Jahren kommt es endgültig zu einem „Curatorial Turn“, wie Paul O’Neill für die Professionalisierung kuratorischer Praxis konstatiert. Damit verbunden werden dem Kurator neue Grade an Verantwortung und Sichtbarkeit zugesprochen, gleichzeitig öffnet sich das Kuratieren einer kritischen theoretischen Auseinandersetzung.²⁷ Maren Ziese bemerkt für den gegenwärtigen Kunstbetrieb allgemein eine Bedeutungsverschiebung: Nicht mehr die Objekte, Hersteller und verschiedenen Kunstbewegungen stehen im Zentrum der Beachtung und Beobachtung, sondern primär die „Art der Präsentation von Kunst“.²⁸ Diese Feststellung wird an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen, wenn es um den Vergleich der Tätigkeit eines Kurators und der eines künstlerischen Leiters eines Theaterfestivals geht.

Am deutlichsten zeigt sich das ab den 1990er Jahren abzeichnende Interesse, das Kuratieren theoretisch zu befragen und zu beleuchten, an der Fülle der Literatur, die sich in den jüngsten Jahren ganz auf den Aspekt kuratorischer Vermittlungsarbeit konzentriert.

²³ Paul, Barbara: „Kuratoren und andere(s). documenta und Männlichkeitskonstruktionen“, in: Forum – Freunde und AbsolventInnen der Kunstuniversität Linz (Hg.): K60, Linz: Kunstuniversität Linz 2007, vgl.: http://www.ufg.ac.at/fileadmin/media/institute/bildende_kunst_und_kulturwissenschaften/abteilungen/kunst_geschichte_und_kunsttheorien/publikationen/2007/barbara_paul_k60_02_2007.pdf, S. 6 [18.08.2010].

²⁴ Vgl.: Ziomek-Beims, Magdalena: „Über das Kuratieren im OFF-Bereich“, in: Dröge, Kurt/Detlef Hoffmann (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld: Transcript 2010, S. 317 - 322, hier: S. 318.

²⁵ Vgl.: Paul, Barbara: „Kuratoren und andere(s). documenta und Männlichkeitskonstruktionen“, in: Forum – Freunde und AbsolventInnen der Kunstuniversität Linz (Hg.): K60, Linz: Kunstuniversität Linz 2007, vgl.: http://www.ufg.ac.at/fileadmin/media/institute/bildende_kunst_und_kulturwissenschaften/abteilungen/kunst_geschichte_und_kunsttheorien/publikationen/2007/barbara_paul_k60_02_2007.pdf, S. 6 [18.08.2010].

²⁶ Szeemann, Harald: Museum der Obsessionen, internationaler Merve-Diskurs 100, Berlin: Merve 1981, S. 120.

²⁷ Vgl.: O’Neill, 2007, S. 13 u. S. 17.

²⁸ Ziese, 2010, S. 17.

Allerdings bleibt eine genaue Definition des noch sehr jungen Begriffs „Kuratieren“ weiterhin ausstehend:

If the term ‚curator‘ has been around for as long as there were bodies of objects and bodies of knowledge to preserve and perpetuate, its more active derivative ‚curating‘ is a neologism so recent that dictionaries have not yet caught up. Curators continue to exist and perform the task of curating.²⁹

Natürlich ist immer auch das „Wer?“, das Interesse an den oft extrovertierten Kuratorpersönlichkeiten ein Aspekt in der Literatur über das Kuratieren, dennoch wird an erster Stelle versucht, die konzeptionelle Arbeit der Kuratoren und ihre Absichten, die dahinter stehen, sichtbar – und damit reflektierbar zu machen. Im Folgenden soll nun ein genauerer Blick auf die Methodik des Kuratierens geworfen werden. Welche Aufgaben umfasst die Praxis eines Kurators genau? Wie wirkt sich das seit Jahren immer mehr in den Fokus rückende Interesse an der Kuratorentätigkeit in der Forschungsliteratur aus? Welches Bild des Kurators lässt sich dort feststellen und ablesen? Einleitend zur Beantwortung dieser Fragen dient eine kurze Darstellung der Schwierigkeiten, die die Lektüre der Fachliteratur mit sich bringt.

1.3 ZUR PROBLEMATIK DER FORSCHUNGSLITERATUR

War es zu Beginn des Kuratoren-Booms in den 1990er Jahren noch schwer, überhaupt Literatur über die Praxis des Ausstellens zu finden, so wird heute in wachsendem Maße über die Methodik des Kuratierens öffentlich diskutiert.³⁰ Innerhalb von zahlreichen Forschungsprojekten, Symposien und Publikationen richtete sich der Blick nicht nur auf die Vermittlungsarbeit der Kuratoren, sondern es wurde gerade auch versucht, kritisch zu hinterfragen, wo die Positionierung derselben liegt.

Eine der Hauptproblematiken, eine genaue(re) Begriffsbestimmung für das Kuratieren zu finden, liegt an der Art, wie über den Begriff und seine Praxis reflektiert wird. Eine Auseinandersetzung mit der Thematik des Kuratierens erfolgt – so zeigt die Analyse der vorgefundenen Literatur – fast ausschließlich aus der Praxis heraus. Kuratoren stellen ihre eigenen Projekte oder die von Kollegen vor, anhand welcher sie ihre Position und Rolle als

²⁹ Charlesworth, JJ: „Curating Doubt“, in: Rugg/Sedgwick, 2007, S. 91 - 99, hier: S. 91.

³⁰ Vgl. Ziese, 2010, S. 61.

Kuratoren zu erörtern und zu definieren versuchen. Im Prozess, sich selbst zum Kuratieren in Beziehung zu stellen, und dabei auch immer die eigene Position zum kuratierten Inhalt zu markieren, können Gemeinplätze und verallgemeinernde Aussagen kaum gefunden werden: "Wenn man ein Objekt zeigt, zeigt man sich selbst, denn der zeigende Finger gehört zu einem Körper, einer Person."³¹ Die immanent subjektive Haltung, die untrennbar zum Selbstverständnis eines Kurators gehört, und immer bewusst oder unbewusst Aussagen von ihm mittransportiert, stellt gleichzeitig einen Stolperstein dar, wenn versucht wird, eine Theorie von innen heraus zu entwickeln. Beryl Graham und Sarah Cook sehen ein Kernproblem der Literatur über das Kuratieren darin, dass diese Studien oft mehr für den Ruf und den Ruhm einzelner Kuratoren oder Theoretiker beitragen, als wirkliche Kenntnisse und Qualitäten mit den Lesern zu teilen.³² Diese Meinung vertritt auch Astrid Mania, die den Kuratoren vorwirft, dass sie „ihre Profession nicht entzaubern“ wollen und deshalb Kollegen bitten würden, über ihre Arbeit zu schreiben.³³

Der Schweizer Kurator Hans Ulrich Obrist versucht in dem vor zwei Jahren erschienenen Interviewband „A Brief History of Curating“ die Geschichte des Kuratierens nachzuzeichnen, verlässt sich dabei aber ganz auf aufgezeichnete Gespräche mit weithin bekannten Kuratoren, die er ab Mitte der 90er Jahre geführt hat. So ist in diesem Band natürlich auch ein Interview von Obrist mit Harald Szeemann vertreten, dem geistigen Vater einer ganzen Generation von freischaffenden Kuratoren. Obwohl sich beim Lesen ein faszinierendes Bild der Kunstszene vergangener Jahrzehnte ergibt, fehlt es der Publikation eindeutig an historischen Fakten und Grundlagen. Für den Leser ist nicht mehr erkennbar, inwiefern es sich bei den Darstellungen der Gesprächspartner von Obrist um Tatsachen oder um beschönigte, ausgeschmückte und mit den Jahren verklärte Sichtweisen handelt.³⁴

Obwohl es der Forschungsliteratur an mancher Stelle sicherlich an distanzierter und objektivierender Sichtweise fehlt, und die Nähe der publizierenden Kuratoren zum Objekt der Untersuchung mitunter profunde Aussagen vermissen lässt, vermag diese Nähe aber auch als produktiver Katalysator dienen, welcher auf noch unerschlossenes Terrain abzielt und für den noch sehr jungen Untersuchungsgegenstand immer neue Blickwinkel eröffnet.

³¹ Bal, Mieke: "Exposing the Public", in: Hagener, Malte/Johann N. Schmidt/Michael Wedel (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin: Bertz 2004, S. 51 - 63, hier: S. 53.

³² Vgl. Graham/Cook, 2010, S. 10.

³³ Vgl.: Mania, Astrid: „Aus dem Leben der Heiligen“, (09.07.2009), <http://www.artnet.de/magazine/hans-ulrich-obrist-a-brief-history-of-curating/> [08.08.2010].

³⁴ Vgl.: Ebd.

1.4 ZUR METHODIK DES KURATIERENS

„Die Kuratorentätigkeit stellt eine Schnittstelle in einem Netz kultureller Praktiken dar, die im Sinne eines Verteilers und als Ein- und Ausschlussregler fungiert.“³⁵ Der Vergleich des Kurators mit einem Verteiler teilt die Feststellung, dass Sinn und Zweck kuratorischer Methodik die Vermittlung von konkreten Inhalten oder Botschaften ist. Wesentlich am Kuratieren ist der Prozess der ‚Bedeutungsproduktion‘.³⁶ Die Frage, wie ein Kurator arbeitet, führt weiter zu der Frage, was das Ergebnis seiner Arbeit ist. Dabei muss der Kurator die, wenn auch teilweise unbewusste Beziehung zum Objekt, oder zu denjenigen Inhalten, die er kuratiert, sichtbar machen, obwohl sie, wenn sie nicht selbst ausdrücklich zum Thema ernannt wird, meist im Hintergrund bleiben muss. Die künstlerische Tätigkeit des Kuratierens, und hier wird explizit darauf hingewiesen, dass es eine künstlerische sein muss, und keine rein als „Handwerk“ durchzuführende, ist nicht allein die Vermittlung von [Hervorhebung durch d.V.] bestimmten künstlerischen Positionen, Inhalten und Konzepten, sondern immer auch eine individuelle Auseinandersetzung und Arbeit an [Hervorhebung durch d.V.] diesen bestimmten künstlerischen Positionen, Inhalten und Konzepten.³⁷ Eine Auswahl von Inhalten und die Strukturierung dieser für eine neue Bedeutung, trägt immer eine künstlerische Arbeit in sich. Sie ist Akt der Aufbewahrung, Inszenierung, Bedeutungs-Stiftung und Historisierung in einem.

Die Methodik eines Kurators kann an dieser Stelle auf einen ersten gemeinsamen Nenner gebracht werden: Kuratieren heißt, zu einem festgelegten Thema Material zu recherchieren, bereits vorhandene Quellen zu sammeln und zu ordnen sowie Inhalte zu reorganisieren, um, am Ende eines künstlerischen und wissenschaftlichen Prozesses, einem Publikum neue Zusammenhänge und Leseweisen über den zu vermittelnden Stoff zu präsentieren. Der Kurator arbeitet dabei mit einem spezifischen Wissen, aber auch aus einer bestimmten Position heraus, die einmal mehr, einmal weniger erkennbar sein kann.

³⁵ Schade, Sigrid: „Zu sehen geben: Reflexionen kuratorischer Praxis“, in: Richter/Schmidt, 1999, S. 9 - 12, hier: S. 11.

³⁶ Vgl.: Lüddemann, Stefan: „Kulturmanagement als Bedeutungsproduktion. Plädoyer für die Neuausrichtung einer Disziplin und ihrer Praxis“, in: Lewinski-Reuter, Verena/Stefan Lüddemann (Hg.): Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 46 - 78, hier: S. 66.

³⁷ Vgl.: Schade, 1999, S. 10.

Die Tätigkeit des Kuratierens umschließt Prozesse, in denen der Kurator gezielt Inhalte anordnet, Kontexte herstellt und Entstehungspraktiken deutlich macht. Er bringt einen Wissensraum hervor, in dem ein Mitdenken und eine Vielstimmigkeit eingeschrieben sind und der aktiv und durchlässig bleibt für Diskussionen und Dialoge.

Die Fragen: Was ist ein Kurator? Was ist seine Rolle in der Konzipierung von Wissensräumen? Wie arbeitet er dabei? können, so hat sich gezeigt, nicht beantwortet werden, ohne dem Kurator selbst eine künstlerische Arbeit einzugestehen. Mit dieser Feststellung verbunden ergeben sich zwangsläufig weiterführende Fragen. Welche Machtverhältnisse im Geflecht Künstler-Kurator entstehen³⁸ und ob die Tätigkeit des Kurators selbst eine Autorenschaft rechtfertigt, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Harald Szeemann, der Urvater des Phänomens Kurator beantwortet die Frage nach der Autorenschaft für sich wie folgt:

Wir wollen hier etwas klarstellen. Der Titel könnte vermuten lassen, dass ich mich selbst auch als Künstler verstehe. Das ist aber reine Rezeptionssache. Ich wehre mich gegen die Bezeichnung nicht, ebenso wenig wie gegen diejenige des ‚wilden Denkers‘. Aber es ist an den anderen, mich so zu nennen. Ich übernehme zwar teilweise bei solchen Ausstellungen dasselbe Risiko wie die Künstler. Aber ohne ihre Werke, für die sie ihre Existenz ganz einsetzen, kann ich mein Handwerk nicht ausüben.³⁹

Die Darlegung von noch offenen Problematiken und Fragestellungen bekräftigt die noch ausstehende, weiterführende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem aktuellen Thema Kuratieren, verdeutlicht aber andererseits auch die unterschiedlichen Positionen und Praktiken, die mit der Tätigkeit des Kuratierens verbunden sind, und eine verallgemeinernde Theorie erschweren.

1.5 CURATORIAL STUDIES ODER DIE LEHRE VON DER VERMITTLUNG

Hatte Sigrid Schade 1998 beim internationalen Kuratorensymposium „Curating Degree Zero“ in Bremen noch das Fehlen von Orten beklagt, an denen eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Beruf und der Arbeitsweise eines Kurators statt findet⁴⁰, so

³⁸ Zur Rolle des Kurators als Künstler siehe den Exkurs „Der Kurator als Künstler“ in: Büttner, Claudia: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München: Schreiber 1997, S. 220 - 225 sowie den Abschnitt „Kurator-KünstlerIn“ in: Bonnet, 2008, S. 137 - 139 und: Huber, Hans Dieter: „Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?“, in: Tannert,/Tischler, 2004, S. 134 - 137.

³⁹ Szeemann, Harald: Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen, Regensburg: Lindinger + Schmid 1994, S. 25.

⁴⁰ Vgl.: Schade, 1999, S. 9.

lässt sich für die gegenwärtige Zeit ein gesteigertes Interesse für das Feld Kunst- und Kulturvermittlung feststellen, wie sich an der Anzahl neu gegründeter Studienrichtungen, Lehrstühlen und Instituten ablesen lässt, die sich diesem Forschungsfeld widmen.⁴¹

Fakt ist, dass immer mehr Universitäten, wie zum Beispiel die Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, das Royal College of Art London oder die Universität der Künste Berlin, das künstlerische Kuratieren als wissenschaftlichen und praxisorientierten Studiengang vermitteln wollen. An der Frankfurter Goethe-Universität startete im Wintersemester 2010/11 der Studiengang „Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik“, der in Kooperation mit vier Frankfurter Museen, einer Sammlung und der dortigen Hochschule für Bildende Künste angeboten wird. Führte der Bildungsweg eines Kurators früher entweder über den Studiengang Kunstgeschichte und einem anschließenden, langjährigen „learning-by-doing“ an Museen, so scheinen heute die Anforderungen an einen Kurator gewachsen zu sein. Ohne eine spezielle akademische Bildung bleibt der Eintritt in die festen Kulturinstitutionen oder die freie Szene oft verwehrt.

Dies hängt mit der „De-Professionalisierung“ zusammen, die kennzeichnend für die Diskussion um die Profession des Kurators in den 1980er Jahren war. Waren in dieser Zeit noch die unterschiedlichsten Einstiegsmöglichkeiten gegeben, wurde ein Jahrzehnt später versucht, der Entwicklung mit der Gründung von Lehrstühlen und Lehrgängen entgegenzuwirken.⁴² Auf den Stundenplänen der Studenten in Frankfurt stehen nun beispielsweise Lehrveranstaltungen, die sich mit der Geschichte des Ausstellungswesens beschäftigen, sowie mit der Geschichte und Theorie der Kunst von 1800 bis heute.⁴³ Aufbauend auf das wissenschaftstheoretische Fundament erfolgen in der zweiten Hälfte des Studiums erste praktische Versuche des Kuratoren-Nachwuchses.

In Leipzig startete im Wintersemester 2009 gar der einzigartige Studiengang „Kulturen des Kuratorischen“, in dessen Beschreibung es heißt: „Das Kuratorische versteht sich dabei als eine kulturelle Praxis, die über das Ausstellungsmachen selbst deutlich hinaus geht und sich zu einem eigenen Verfahren der Generierung, Vermittlung und Reflektion von Erfahrung und Wissen entwickelt hat.“⁴⁴

⁴¹ Vgl.: Ziese, 2010, S. 17 [Anm. 26].

⁴² Vgl.: Bismarck, 2006a, S. 57f.

⁴³ Vgl.: <http://www.kdk-leipzig.de/verlauf.html> [05.08.2010].

⁴⁴ Vgl.: <http://www.kdk-leipzig.de/> [05.08.2010].

1.6 DER BEGRIFF DES KURATIERENS IN BEZUG AUF EIN FESTIVAL

Es handelt sich beim Festival demnach nicht um ein Fest, um eine Messe, um eine Ausstellung, um ein Treffen – und meint doch all diese Komponenten zu gewissen Teilen.⁴⁵

Kuratorische Praxis und ihre Theorie zeigen sich nicht allein innerhalb zeitgenössischer Kunstvermittlung bei Ausstellungen, sondern auch in vielen weiteren Feldern von Kulturproduktion. Im Kapitel „Ästhetik kuratieren“ fragt Gesa Ziemer danach, „ob man Theorie – analog zu den Überlegungen des Kuratierens von Kunst – nicht ebenso kuratieren könnte, um über Formate auch Inhalte zu reflektieren.“⁴⁶ Ziemer bemerkt vor allem bei Theaterfestivals den Versuch, „Theorie und Kunstpraxis miteinander zu verknüpfen.“⁴⁷ In der Folge gibt sie einen Überblick über die unterschiedlichen Verfahrensweisen, mit denen Theorie kuratiert werden kann und stellt für Veranstaltungen, die „in enger Verflechtung zwischen Theorie und Praxis“ angelegt sind, fest, dass sich dabei drei Tendenzen skizzieren lassen: Interdisziplinäres, transdisziplinäres und postdisziplinäres Kuratieren.⁴⁸ Natürlich tritt keine der drei Formen im Reinzustand auf, sondern in Überschneidungen und wechselnden Konstellationen.⁴⁹ Im Fall des für die Arbeit ausgewählten Theaterfestivals, dem Brechtfestival Augsburg, ist allerdings, wie sich noch zeigen wird, das interdisziplinäre Kuratieren diejenige Variante, die am deutlichsten hervortritt, weshalb diese kurz näher betrachtet werden soll. Interdisziplinär kuratiert bedeutet, dass sich zwischen Theorie und Praxis etwas Drittes einstellen soll, wobei „theoretische[r] und künstlerische[r] Wahrnehmungs- und Denkformen“ gleichwertig „zur kulturellen Wissensproduktion“ beisteuern.⁵⁰ Aufgabe des interdisziplinären Kuratierens, so Gesa Ziemer, sei es, Theorie und Praxis in Konstellationen zu bringen, aus denen „thematische Verdichtungen“ entstehen und sich Debatten und Disparitäten einstellen.⁵¹

⁴⁵ Elfert, Jennifer: Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells, Bielefeld: Transcript 2009, S. 21.

⁴⁶ Ziemer, Gesa: Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik, Zürich/Berlin: Diaphanes 2008, S. 177.

⁴⁷ Vgl.: Ebd.

⁴⁸ Vgl.: Ebd., S. 177f.

⁴⁹ Vgl.: Ebd., S. 180.

⁵⁰ Vgl.: Ebd., S. 179.

⁵¹ Vgl.: Ebd., S. 180.

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit einem spezifischen, aus mehreren Definitionen zusammengefassten Begriff des „Kuratierens“, der es ermöglicht, die konkrete Arbeit eines Theaterfestivals, das sich der Vermittlung von Brecht verschrieben hat, als solche Tätigkeit zu denken und zu benennen. Dass seit einigen Jahren die Bezeichnung „Künstlerischer Leiter“ oftmals mit der Bezeichnung „Kurator“ einhergeht, was nicht auf den Bereich des Museumswesens eingeschränkt ist, lässt die These zu, dass sich im Falle des Brechtfestivals die Tätigkeit des künstlerischen Leiters Dr. Joachim Lang mit der Methodik des Kuratierens gleichsetzen lässt. Die Zielstellung der Arbeit beabsichtigt weniger, Antworten auf eine Frage nach der Positionierung des Kurators zu finden, sondern versucht einen Beitrag zu leisten, Theaterfestivals als Wissens- und „Dialogräume“ zu lesen und zu beurteilen, ähnlich wie Ausstellungen:

Wenn die Ausstellung in der Sicht des Kuratierens als ‚Dialograum‘ erscheint, dann berührt sich diese Vorstellung mit dem Verständnis von Kultur, [...] nämlich dem eines Feldes, in dem mehrere Faktoren in gegenseitiger Reflexion Bedeutungen produzieren.⁵²

Dabei kommt insbesondere die Ansicht zu tragen, dass sowohl Ausstellungen als auch Theaterfestivals über ihre eigentliche Dauer hinaus Ergebnisse erzielen können und Prozesse ankurbeln können, die zum besseren Verständnis der Welt und der Gesellschaft führen.⁵³

In den vorhergehenden Ausführungen hat sich gezeigt, dass sich das künstlerisch-wissenschaftliche Kuratieren nicht in erster Linie über eine bestimmte Einzelperson definiert, die als „Kurator“ oder „künstlerischer Leiter“ für die Öffentlichkeit und Medienwirksamkeit des Festivals fungiert und darin als körperliche Vermittlungsinstanz auftritt. Ob also ein Festival kuratorischer Tätigkeit bezichtigt werden kann, liegt nicht allein daran, ob sich der künstlerische Leiter nun als solcher bezeichnet oder nicht, sondern daran, ob sich das Festival einer intellektuellen und ästhetischen Vermittlungsarbeit verantwortlich fühlt und ob ein Akt der Wissensgenerierung vorliegt.

Eine abschließende Zusammenfassung soll nun zeigen, dass die Methodik des Kuratierens, welche bisher fast nur in der Reflexion zum gegenwärtigen Ausstellungsbetrieb betrachtet wurde, auch als Praxis eines Theaterfestivals anerkannt werden kann:

⁵² Lüddemann, 2008, S. 66f.

⁵³ Vgl.: Ziese, 2010, S. 19.

- *Auswahl und Entwurf eines Themas*

Sowohl der Kurator einer Kunstaussstellung als auch der Leiter eines Festivals haben die Aufgabe, Überlegungen anzustellen und Entscheidungen zu treffen, welche die Wahl eines Themas, eines Leitgedanken oder Ähnlichem betreffen. Aufbauend auf diese Grundidee entwickeln beide ein Konzept und wählen Inhalte oder einzelne Werke aus, die präsentiert werden sollen.

- *Generierung eines sozialen Raumes*

Der Ausstellungsraum und die Räume eines Theaterfestivals sind Orte der Begegnung und sozialen Interaktion. Ein Teil der Sinnstiftung und Vermittlung funktioniert bei beiden Formaten über die Schaffung eines sozialen Raumes, in denen den Besuchern ein Dialog mit dem Kurator, weiteren Experten und miteinander ermöglicht wird.

- *konzeptionelle Arbeitsweise*

Mit dem Entwurf eines Themas gehen weitere spezielle Überlegungen einher, wie die Festlegung eines Zielpublikums und die Auswahl der beteiligten Räume und Künstler. Entscheidungen über die Programmgestaltung und die Frage, inwieweit es Zusatzerläuterungen oder auch Veranstaltungen, welche die Präsentation der Werke erklären, geben soll, bestimmen die konzeptionelle Arbeitsweise sowohl eines Festivalleiters als auch eines Kurators.

- *Lenkung der Besucher*

In Ausstellungen wird der Blick der Besucher durch spezifische Strategien des Kurators zu einem bestimmten Grad gesteuert und unterstützt. Gleiches lässt sich von einem Festival behaupten: „Festivals werden als Orte des ‚Sehens und Gesehenwerdens‘ verstanden, das heißt als Erfahrungsräume, in denen Aufmerksamkeit spezifisch gelenkt wird und Wahrnehmungen verändert werden können.“⁵⁴

- *Kommentarfunktion*

Der Kurator soll bei einer Ausstellung die Möglichkeit wahrnehmen, den Besucher als aktiven Partizipanten zu betrachten und vom Kunstwerk auf den Rezipienten und vom

⁵⁴ Elfert, 2009, S. 19.

Rezipienten über das Kunstwerk einen Dialog zu fördern. Maren Ziese verweist in diesem Zusammenhang auf den gesteigerten Wert einer transparenten Kommentarfunktion, also das Sichtbarmachen der Kommentare der Besucher für die anderen Rezipienten. Wenn die Kommunikationsinhalte für alle sichtbar gemacht werden, können diese auch im Gegenzug diskutiert werden.⁵⁵ Dieser Vorschlag wird in vielen Ausstellungen bereits umgesetzt. In zeitgenössischen Theaterfestivals sind diskursive und dialogische Formate ebenfalls mittlerweile die Norm.⁵⁶

- *Unterstützung einer kritischen Betrachtungsweise*

Aus dem zuvor genannten Punkt der Kommentarfunktion ergibt sich die Förderung einer aktiveren Beteiligung und eines neuen, kritischen Sehens auf Seiten der Besucher von sowohl Ausstellung als auch Theaterfestival. Maren Ziese nennt dies die „Emanzipation des Betrachters“.⁵⁷

- *Nicht-Abgeschlossenheit*

Sowohl eine Ausstellung wie auch ein Theaterfestival sind durch Ein- und Ausschlussverfahren in der Programmgestaltung gekennzeichnet und sind als singuläres Ereignis zu verstehen, welches für den Besucher nicht wiederholbar ist. Beide Formate, Theaterfestival wie Ausstellung, sollen im Idealfall über ihre eigene Zeitlichkeit hinaus wirken.

- *Orientierung am Zielpublikum und an kulturpolitischen Veränderungen*

Theaterfestivals und Ausstellungen müssen sich gleichermaßen den Vorwurf der „Eventisierung“ und „Festivalisierung“ gefallen lassen und sind durch kulturpolitische Interessen und gesellschaftliche Veränderungen stets gezwungen, mit thematischen, inhaltlichen und organisatorischen Überlegungen ein Profil zu entwickeln, das sich als einzigartig hervorhebt und mit anderen Festivals konkurrierbar ist. Die künstlerischen Überlegungen eines Ausstellungsmachers wie eines Theaterfestivalleiters können nur, wenn

⁵⁵ Vgl.: Ziese, 2010, S. 96.

⁵⁶ Es werden die unterschiedlichsten Konzepte genutzt, um eine aktive Teilnahme der Festivalbesucher zu ermöglichen und in einen Dialog mit ihnen zu treten. Dazu gehören Podiumsdiskussionen, Publikumsgespräche und andere moderierte Gespräche, aber auch Workshops und zum Beispiel Publikumsabstimmungen. (Vgl. dazu Punkt **3.6.1 Festivalformate, die den Ort und die Besucher aktiv mit einbinden**, und Punkt **3.6.2 Diskursive und dialogische Formen der Publikumsbeteiligung**.)

⁵⁷ Ziese, 2010, S. 96.

sie als kuratorische Praxis diskutiert werden, als nützlich für eine an dem Besucher und seinen Bedürfnissen orientierte Arbeitsweise gelesen werden.

2 FORDERUNGEN BEIM KURATIEREN BRECHTS

Im ersten Kapitel wurde beleuchtet, welche Mechanismen die Methode des Kuratierens überhaupt einschließt, und inwieweit diese Tätigkeit auf die Arbeitsweise der Programmierung eines Festivals übertragen werden kann. Im folgenden Kapitel soll nun, ausgehend von der Festsstellung, dass das Kuratieren nicht nur eine kritische Herangehensweise an die Konzeption und Präsentation von Kunstwerken darstellt, herausgearbeitet werden, welche Anforderungen sich aus einem kritischen Umgang mit Brechts Werk, seiner Arbeitsweise und seiner Denkhaltung konstituieren. Wie sich dabei zeigen wird, stellt Brechts Schaffen grundsätzlich die Forderung nach kritischer Rezeption, beziehungsweise einer Kritikfähigkeit des Rezipienten.

Walter Seidel hat sich ausführlich mit den Anforderungen auseinandergesetzt, denen sich die Herausgeber einer wissenschaftlich-kritischen Edition des Werks von Brecht zu stellen haben. Dabei, so Seidel, gilt es, den speziellen Arbeitsprozessen und schriftstellerischen Eigenheiten Brechts Rechnung zu tragen, sowie deren „historische Bedingtheit“ sichtbar zu machen. Auch die „Intentionen“ und „konkreten Anlässe“ seines Schreibens gelte es, offen zu legen.⁵⁸ Mit den spezifischen Anforderungen, die Seidel herauskristallisiert, muss sich auch der Kurator eines Brecht-Festivals beschäftigen, der seinen Fokus auf die wissenschaftliche Vermittlung Brechts legt. Seidel teilt Brechts Arbeitsweise für seine Analyse in verschiedene Untersuchungsbereiche auf, von denen sich einige in besonderem Maße für die vorliegende Arbeit eignen. Die von Seidel konzipierte Vorgehensweise dient dabei allerdings nur als Schablone und Ansatzpunkt für eigene Erhebungen, weshalb auch nicht alle Untersuchungsbereiche übernommen wurden, sondern eine Auswahl getroffen wurde. Diese wurde um relevante, in Brechts Arbeit deutlich hervortretende Besonderheiten ergänzt. Der Aufbau des zweiten Kapitels setzt mit einer Beschreibung von Brechts Grundhaltung der Veränderbarkeit ein. Ausgangspunkt hierfür war die Analyse „Der Arbeitsprozeß [sic!] und sein Charakter“⁵⁹ bei Seidel. Überlegungen zum prozessualen Charakter von Brechts Schriften und dem Thema Historisierung führen zu einer Betrachtung von Brechts Verständnis von Tradition, aus der sich konkrete Forderungen an den Umgang

⁵⁸ Vgl.: Seidel, Gerhard: Bertolt Brecht - Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozeß [sic!], Erw. Neuausg. von: „Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition, Stuttgart: J. B. Metzler 1977, S. 45.

⁵⁹ Vgl.: Ebd., S. 58 - 61.

mit überliefertem Material ergeben, welche, wie sich zeigen wird, Brecht auch an sein eigenes Werk stellt. Der in Seidels Untersuchung vernachlässigte Aspekt einer von Brecht geforderten „Kunst der Betrachtung“, welche Vorwissen und Kenntnisse über die Zeitbezogenheit eines künstlerischen Produkts einschließt, hat sich für die vorliegende Arbeit als signifikant erwiesen. Brechts Anspruch des sichtbar Machens von Herstellungsprozessen in der Kunst, genauso wie die Forderung nach kritischer Interpretation und Aktivität beim Rezipienten, werden im Verlauf auch an anderer Stelle aufgegriffen und erörtert werden. Schließlich wendet sich die Untersuchung konkreten Arbeitsweisen Brechts zu, wie der Montage, dem Kopieren und dem Zitieren, welche noch stärker die Forderung nach Kritik, Selektion, Interpretation und ästhetischer Weiterarbeit innerhalb Brechts Werk und an seinem Werk deutlich machen. Ansatzpunkt hierfür waren die Kapitel „Das Verhältnis des Autors zu seinen Quellen“ sowie „Das Arbeitsergebnis und sein Charakter“ bei Seidel.⁶⁰

Abschließend wendet sich das Kapitel dem Thema „Lernen und Lehren“ zu und betrachtet Konzepte der Lehre und Vermittlung bei Brecht, darunter die offene Form der Lehre und die des Experiments, sowie die von Brecht gestellte Anforderung der Selektion von Wissen nach dem jeweiligen Gebrauchswert.

2.1 DIE LEHRE VON DER VERÄNDERBARKEIT ALS GRUNDHALTUNG BRECHTS

Wer noch lebt, sage nicht: niemals!
Das Sichere ist nicht sicher.
So wie es ist, bleibt es nicht.⁶¹

Brechts Konzeption einer produktiven und konstruktiven Einstellung der Natur und der Gesellschaft gegenüber⁶², die er als veränderlich und zwingend zu verändern ansah, zeigt

⁶⁰ Vgl.: Seidel, 1977, S. 45 - 49 u. S. 69 - 78.

⁶¹ Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden [33 Teilbänden], hgg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a. M., Berlin und Weimar 1988 - 2000 (wird im Folgenden im Text als GBA mit Bandnummer und Seitenzahl zitiert), hier: GBA Band 11, S. 238.

⁶² Vgl. Ebrecht, Katharina: Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 106.

sich unter anderem in seiner theoretischen Schrift „Kleines Organon für das Theater“, deren Entstehung auf den Sommer 1948 zurückgeht. Darin heißt es:

Die Haltung ist eine kritische. Gegenüber einem Fluß [sic!] besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Okulierung des Obstbaums, gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahr- und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft.⁶³

Als das „Kleine Organon“ 1953 erscheint, steht dort im Vorspruch geschrieben: *„Kleines Organon für das Theater, 1948 abgefaßt, ist der 32. Versuch. Es wird ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters beschrieben.“*⁶⁴ Der Titel von Brechts Schrift weist auf das Werk „Novum Organum“ aus dem Jahr 1620 von Francis Bacon hin, in dem dieser grundlegende, neue Methoden für die Wissenschaft dargelegt hatte. Die von der Wissenschaft übernommene Praktik des Experiments soll nach Brecht nun auch auf den Bereich der Kunst angewendet werden, um eine neue Ästhetik, die dem wissenschaftlichen Zeitalter gerecht ist, zu begründen.⁶⁵ Dies bedeutet, dass eine wissenschaftliche Sicht auf den Menschen und seine Beziehungen zu richten ist, was, wie Brecht feststellt, eine Abkehr von der dramatischen Form erfordert.⁶⁶

Brecht leistet mit dem „Kleinen Organon“ einen „Versuch“, etwas zu „beschreiben“. Nach den 32 vorangegangenen Versuchen, bleiben die Überlegungen zu einer nichtaristotelischen Dramaturgie weiterhin aktuell für ihn. So entstehen fünf Jahre später, 1953, gleich drei Schriften, die das „Kleine Organon“ weiter diskutierten.⁶⁷

Brechts Wirken, sei es die Arbeit am Berliner Ensemble als Regisseur oder vielmehr „Erprober“ seiner Stücke und Theorien, oder sei es die Arbeit an seinen Texten, kann und muss in seinem Sinne immer als eben dieser „Versuch“ beschrieben werden, als Prozess, als eine Möglichkeit, die ihm zu diesem Zeitpunkt, und das darf nicht vergessen werden, unter dem jeweiligen Zustand der Gesellschaft, als die Wahrhafteste erschienen war. Brecht

⁶³ GBA Band 23, S. 73.

⁶⁴ Berg, Günter/Wolfgang Jeske: „Bertolt Brecht“, Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 228.

⁶⁵ Vgl.: Grimm, Reinhold: „Vom Novum Organum zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung“, in: Jäggi, Willy/Hans Oesch (Hg.): Das Ärgernis Brecht, Theater unserer Zeit Bd. 1, Basel: Basilius Presse 1961, S. 45 - 70, hier: S. 47.

⁶⁶ Vgl.: Szondi, Peter: Schriften I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 105f.

⁶⁷ Die drei Schriften waren: „Das ‚Kleine Organon‘ und Stanislawskis System“ (GBA Band 25, S. 580f), „Nachträge zum ‚Kleinen Organon‘“ (GBA Band 23, S. 289 - 291) sowie „Verteidigung des ‚Kleinen Organons‘“ (GBA Band 23, S. 295), vgl. auch: Melchinger, Siegfried: „Brechts Weg zu Brecht“, in: Jäggi/Oesch, 1961, S. 11 - 29, hier: S. 26.

äußerte immer wieder, dass die Fassungen seiner Stücke nur einstweilige Entwürfe seien.⁶⁸ Damit gemeint ist nicht nur die Unfertigkeit eines Stücks, solange es nicht auf die Bühne gelangte, weil sich erst durch das „Gegenüber“ von „Erzählgegenstand“ und Bühne die „Ganzheit des Werks“ ergeben konnte,⁶⁹ sondern auch die prinzipielle Unabgeschlossenheit eines Werks an sich, von der Brecht ausgeht. Es gibt bei Brecht nicht die eine Wahrheit und schon gar nicht die ewige Wahrheit, weil alles als veränderbar angesehen werden muss. In dem Kinderlied „Ulm 1592“,⁷⁰ welches Brecht 1934 geschrieben hat, baut sich ein Schneider eine flügelähnliche Konstruktion, um damit vom Kirchendach zu segeln. Der Bischof von Ulm fällt jedoch sein dogmatisches Urteil über ihn: „Das sind so lauter Lügen / Der Mensch ist kein Vogel / Es wird nie ein Mensch fliegen / Sagte der Bischof den Leuten“.⁷¹ Dieses „Nie“ vermochte allerdings nur bis zum Jahr 1783 gelten, als sich mit einem Heißluftballon der Gebrüder Montgolfier die ersten Menschen in die Luft erhoben. Für Brecht war die Errungenschaft des Fliegens das grundlegendste Kennzeichen für den menschlichen Fortschritt⁷², welches er in seinen zwei Stücken „Der Flug der Lindberghs“ und „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis“ thematisierte.⁷³ In beiden Texten sind die Verse „1000 Jahre fiel alles von oben nach unten / Ausgenommen der Vogel.“⁷⁴ zu lesen, sie unterscheiden sich nur durch „1000“, beziehungsweise „Tausend“. In der Schrift „Was ist Fortschritt?“, führt Brecht deutlich aus, was in seinem Verständnis der Begriff „Fortschritt“ nicht meint. Fortschritt ist dann nicht als solcher anzusehen, wenn er nur mit neuen Mitteln herkömmliche Bedürfnisse befriedigt, „[w]eil er [dann] die Folge von *Nichts* ist und *nichts* zur Folge hat.“⁷⁵

„Wirklicher Fortschritt ist, was Fortschreiten ermöglicht oder erzwingt. Und zwar in breiter Front die angeschlossenen Kategorien mitbewegend. Wirklicher Fortschritt hat als Ursache die Unhaltbarkeit eines wirklichen Zustandes und als Folge seine Veränderung.“⁷⁶

⁶⁸ Vgl.: Melchinger, 1961, S. 20.

⁶⁹ Vgl.: Szondi, 1978, S. 107.

⁷⁰ GBA Band 12, S. 19 - 20. Das Kinderlied ist auch bekannt unter dem Titel „Der Schneider von Ulm“.

⁷¹ Ebd., S. 20.

⁷² GBA Band 21, S. 518.

⁷³ Vgl. Ebrecht, 2001, S. 106f.

⁷⁴ GBA Band 3, S. 24 (Der Flug der Lindberghs) und GBA Band 3, S. 27 (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis).

⁷⁵ GBA Band 21, S. 518.

⁷⁶ GBA Band 24, S. 83 [Anm. 9].

Doch wie sollte die Darstellung eines veränderlichen Zustandes auf der Bühne erfolgen?
Welche Mittel konnten hierfür geeignet sein?

In dem gleichen Maße, wie Brecht dem Publikum seiner Dramen eine veränderliche und zu verändernde Welt zeigen wollte, ging es ihm darum, darzulegen, worin diese Veränderlichkeit begründet liegt. Jürgen Albers bemerkt in seiner Dissertation über „Das Prinzip der „Historisierung“ in der Dramatik Bertold [sic!] Brechts“, dass Brecht das Historische an der Gegenwart deutlich machen wollte, um dem Publikum damit zu zeigen, dass es selbst dabei war, Geschichte zu machen.⁷⁷ Nur wenn die herrschenden Zustände historisiert dargestellt werden, also erkennbar ist, dass alles, wie es ist, von einer Gesellschaft hervorgebracht wurde, und nicht seit jeher so existiert, dann ist der nächste Schritt, anzuerkennen, dass auch das Jetzt, die Gegenwart, gesellschaftlich verändert werden kann. Zweck der Historisierung wird die Aktualisierung. Als das ästhetische Mittel, etwas erkennbar zu gestalten, wählt Brecht die Verfremdung. „Verfremden, heißt also historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen.“⁷⁸ Die Darstellung einer Person als vergänglich meint dabei die Offenlegung der Widersprüchlichkeiten des Charakters, aber auch der Eventualitäten, der Sowohl-als-auch-Möglichkeiten, die in ihm angelegt sind.⁷⁹ „War es immer so? soll der Zuschauer fragen. Muß [sic!] es so bleiben? Und wenn die Verhältnisse sich ändern, sind sie dann nicht auch selber änderbar?“⁸⁰ Die bloße Feststellung, dass alles veränderbar ist, wollte Brecht nicht genügen. Die Theorie sollte gleichermaßen in eine Praxis überführt werden und die Dialektik als die einzige Methode etabliert werden, die einer Gesellschaft des wissenschaftlichen Zeitalters angemessen und dienlich ist. Da im Rahmen dieses Abschnitts das Augenmerk auf Brechts Grundhaltung der Veränderbarkeit liegt, um daraus sein Verhältnis zur Tradition zu begründen, muss aufgrund des Umfangs der Arbeit an dieser Stelle auf eine genauere Theoretisierung des Begriffs „Verfremdung“⁸¹ verzichtet werden.

⁷⁷ Vgl. Albers, Jürgen: Das Prinzip der „Historisierung“ in der Dramatik Bertold [sic!] Brechts, Saarbrücken, Univ., Diss., 1977, S. 34.

⁷⁸ GBA Band 22, S. 554.

⁷⁹ Vgl.: Böckmann, Paul: Provokation und Dialektik in der Dramatik Bert Brechts, [Festvortrag bei der Gründungsfeier der Universität Köln am 17. Mai 1961], Krefeld: Scherpe 1961, S. 19.

⁸⁰ Grimm, 1961, S. 49.

⁸¹ Als Lektüre eignet sich insbesondere: Knopf, Jan: „Verfremdung“, in: Hecht, Werner (Hg.): Brechts Theorie des Theaters, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 93 - 141, (zit. 1986a) sowie: Grimm, 1961, S. 45 - 70, und die Anmerkungen zur Verfremdung in: Wekwerth, Manfred: Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 24 - 26 [Anm. 1].

Hans Mayer weist in seiner Untersuchung zum Verhältnis Brechts und der Tradition darauf hin, dass sich aus der Grundhaltung der Veränderbarkeit bei Brecht und der daraus resultierenden Forderung nach einer praktischen Veränderung auch Brechts spezieller Umgang mit bestehendem Material erklären lässt. Die Art und Weise, wie jemand mit überlieferten Quellen umgeht, ist immer als abhängig von der Relation desjenigen zum „Werden und Vergehen in der Geschichte“ zu betrachten.⁸²

Da der Umgang mit bereits existierendem Material die Grundtätigkeit des Kuratierens ausmacht, welche Prozesse des Sammelns, des Auswählens, der Strukturierung, der Vermittlung und viele weitere einschließt (vgl. dazu den Punkt **1.4 Zur Methodik des Kuratierens**), welche allerdings von Kurator zu Kurator in unterschiedlichem Maße verwendet werden, soll im Folgenden die aus Brechts Verständnis der Tradition abgeleitete spezifische Umgangsweise mit überlieferten Inhalten herausgearbeitet werden. Die zu zeigende Besonderheit in Brechts Auffassung von Tradition, die in seinem Sinne auch seinem Werk entgegengebracht werden muss, soll im Anschluss daran als Aufgabe und als Aufforderung an einen Kurator, der Brecht vermitteln will, gelesen werden. Inwieweit sich das Brechtfestival Augsburg mit dieser Anforderung auseinandergesetzt hat, gilt es erst am Ende zu klären.

2.1.1 BRECHTS VERHÄLTNIS ZUR TRADITION

Eine Untersuchung von Brechts Verständnis von Tradition und seinem Verhältnis gegenüber künstlerischen Werken der Vergangenheit ist nicht neu. Innerhalb der Brecht-Forschung lässt sich zu diesem Thema auf eine Fülle an Literatur zurückgreifen, welche allerdings von unterschiedlichen Stand- und Schwerpunkten durchzogen ist. Jan Knopf stellt in „Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht“⁸³ einen guten Überblick über die wissenschaftlichen Einzelarbeiten zu diesem Thema heraus, allerdings berücksichtigt er natürlich nur diejenige Literatur, welche bis 1972 publiziert wurde. Für die vorliegende Arbeit hat sich die von Hans Mayer 1961 veröffentlichte Studie „Bertolt Brecht und die Tradition“ als am brauchbarsten erwiesen, weil, wie auch Knopf konstatiert, Mayer die für

⁸² Mayer, Hans: Bertolt Brecht und die Tradition, München: dtv 1965, S. 11.

⁸³ Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung, Frankfurt a. M.: Athenäum 1974.

Brecht relevanten Aspekte schon herausgestellt hat und sich die nachfolgenden Forschungsarbeiten an diesen zu orientieren haben.⁸⁴ Gerade der von Mayer in den Fokus gerückte Begriff der „Aufhebung“ und die Darstellung der Entwicklung Brechts im Umgang mit Klassikern werden einer abschließenden Zusammenfassung, welche Anforderungen Brecht an einen Umgang mit überliefertem Material stellt, dienlich sein. Um auch der aktuellen Forschungsliteratur Rechnung zu tragen, sei an dieser Stelle auf die erst kürzlich erschienene Studie von Denise Kratzmeier verwiesen,⁸⁵ die sich anhand einer detaillierten Textanalyse mit der Frage beschäftigt hat, inwieweit das Thema Geschichte die Basis und verbindende Kategorie in Brechts Werk herstellt.

Brecht hat in seinen Überlegungen zu einer dialektischen Betrachtungsweise der Welt einen Begriff des deutschen Philosophen Hegel übernommen, nämlich den der „Aufhebung“. Die Erklärung des deutschen Wortes führt zu drei unterschiedlichen Bedeutungen: „Aufheben ist Konservieren, ist Beenden, ist Emporheben.“⁸⁶ Brecht fasst gespeichertes Wissen und überliefertes Material nicht als Unangreifbares, alle Zeiten Überdauerndes und für alle Zeiten Geltendes Ideal auf, sondern hebt ausdrücklich den Zusammenhang zwischen einem sich kontinuierlich wandelnden Subjekt und einem deshalb auch immer in Veränderung zu betrachtenden historischen Werk hervor.⁸⁷

Auch wenn sich eine meiner Personen in Widersprüchen bewegt, so nur darum, weil der Mensch in zwei ungleichen Augenblicken niemals der gleiche sein kann. Das wechselnde Außen veranlasst ihn beständig zu einer inneren Umgruppierung. Das kontinuierliche Ich ist eine Mythe. Der Mensch ist ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom.⁸⁸

Brechts Verständnis von Tradition und seine Haltung ihr gegenüber kann deshalb, so Mayer, nur als „aufgehobene Tradition“ verstanden werden, was bedeutet, dass „[v]or allen Werken der Tradition [...] also das Dreifache geleistet werden [muss]: Konservierung, Annihilierung, Umgestaltung.“⁸⁹ Eine Archivierung trägt bei Brecht alle drei Komponenten in jeweils

⁸⁴ Vgl.: Knopf, 1974, S. 112.

⁸⁵ Kratzmeier, Denise: Es wechseln die Zeiten. Zur Bedeutung von Geschichte in Werk und Ästhetik Bertolt Brechts, Band 6 der Reihe: Der neue Brecht, hg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

⁸⁶ Mayer, 1965, S. 12.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ o. V.: „Was arbeiten Sie?“ (Interview Guillemin mit Brecht 1926), in: Hecht, Werner (Hg.): Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 187 - 190, hier: S. 189.

⁸⁹ Vgl.: Mayer, 1965, S. 12.

unterschiedlichem Anteil in sich, es ist sowohl als ein Auswählen, Verwerfen von Teilen und Umschreiben zu verstehen. Aus Tradition kann nur dann gelernt werden, wenn sie hinterfragt worden ist, und gerade dadurch kann auch erst neue Tradition entstehen, und genau um diese Neubegründung geht es Brecht.⁹⁰ Wie und was aus Klassikern⁹¹ gelernt und übernommen werden kann, verdeutlicht Brecht in drei Beiträgen. Den ersten mit dem in der GBA geführten Titel „Wie soll man heute Klassiker spielen?“ schrieb Brecht Ende 1926 als Antwort auf eine vom Berliner Börsen Courier initiierte Umfrage.⁹² Die zweite Beschäftigung mit dem Thema Klassiker erfolgt in einem Radiogespräch am 28. April 1929 unter dem Titel „Klassikertod?“. Brecht war zusammen mit Ernst Hardt und Herbert Jhering für ein Gespräch in den Kölner Rundfunk eingeladen.⁹³

Für die Forschung liegen zwar keine Tonaufzeichnungen dieses und dreier weiterer Gespräche vor, die Brecht in den 1920er Jahren geführt hat, allerdings sind Textdokumente von Brecht, die den Verlauf der Konversation als Entwurf enthalten oder im Nachhinein verfasste Dialoge erhalten. Diese sind zum einen in dem von Werner Hecht editierten Band „Brecht im Gespräch“ erhalten, wie auch unter „Schriften“ in die GBA aufgenommen worden.⁹⁴ Das Rundfunkgespräch mit dem Titel „Klassikertod?“ wird als „Gespräch über Klassiker“ sowohl in der GBA als auch im Gespräche Band von Hecht aufgeführt, enthält aber weder die Hinführung zum Thema von Ernst Hardt, noch seine Gesprächsbeiträge.⁹⁵

Der dritte Beitrag von Brecht zum Thema Umgang mit Klassikern ist ein Essay aus dem Jahr 1954 und trägt den Titel „Einschüchterung durch die Klassizität“.⁹⁶ Zwischen dem ersten und dem letzten Text liegen fast drei Jahrzehnte, und wie anzunehmen bei Brecht, hatte sich währenddessen seine Sichtweise schon wieder verändert und weiterentwickelt. Hans Mayer hatte darauf verwiesen, dass Brechts Verständnis von Tradition stets als aufgehobene

⁹⁰ Vgl.: Mayer, 1965, S. 13.

⁹¹ Für Brecht stellt beispielsweise Schiller einen Klassiker dar. Im Folgenden orientiert sich die Definition des Begriffes „Klassiker“ bei Brecht an derjenigen von Franz Schneider: „Klassik meint hier allgemeine Bekanntheit und erfolgte Zuweisung eines festen Platzes im Koordinatensystem der Literaturkultur, ja des Erziehungssystems.“ Schneider, Franz: Theater als politische Anstalt, hgg. vom Institut der deutschen Wirtschaft, Band 29: Beiträge zur Gesellschafts- und Bildungspolitik 5/1978, Köln: Deutscher Instituts Verlag, S. 17.

⁹² GBA Band 21, S. 181f.

⁹³ Vgl.: Hecht, 1975, S. 208 [Anmerkungen].

⁹⁴ GBA Band 21, S. 309 – 315 u. S. 723-725 sowie: Hecht, 1975, S. 36 - 43, vgl.: Konietzny-Rüssel, Barbara: Der Medienpraktiker Bertolt Brecht. Interviews, Rundfunkgespräche und Gesprächsprotokolle in der Weimarer Republik, Band 4 der Reihe: Der neue Brecht, hg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 16f.

⁹⁵ Vgl.: Konietzny-Rüssel, 2007, S. 16f u. S. 51.

⁹⁶ GBA Band 23, S. 316 - 318.

Tradition zu verstehen ist. An späterer Stelle macht Mayer aber auf einen Zusatz aufmerksam, der sich aus dem Studium von Brechts wandelnder Einstellung zum Umgang mit Klassik ergibt. Demnach ist Brechts Verständnis von Tradition sowohl „aufgehobene und gestiftete Tradition.“⁹⁷ Betrachtet man die drei genannten Quellen von Brecht, so zeichnet sich eine Entwicklung von einer anfangs sehr radikalen Einstellung gegenüber dem Stoff, als auch gegenüber seiner Funktion hin zu einer weit fundierteren ab, welche, wie Mayer es nennt, selbst als „Weiterführung klassischer Gedankengänge“ betrachtet werden kann.⁹⁸ 1926 nennt Brecht die klassischen Werke nutzlos für die heutige Zeit, lediglich deren Stoff könne man noch brauchen, aber auch nur bei wenigen Ausnahmen und auch hier müsse man diesen Stoff unter neuen Gesichtspunkten umgestalten.⁹⁹ Im Radiogespräch mit Jhering drei Jahre später gesteht Brecht aber schon ein, dass nicht nur die Klassiker selbst Schuld daran haben, dass ihr Nutzen verloren ging, sondern auch die Gesellschaft dafür verantwortlich ist. Es wäre wesentlich wirkungsvoller gewesen, hätte man gegenüber den Klassikern eine „freiere Haltung“ eingenommen, ähnlich derer, die die Wissenschaft pflegt.¹⁰⁰ Dennoch lässt Brecht am Ende des Gesprächs kein gutes Wort an den Klassikern, wenn er schreibt, dass diese „[...] nur für das Auge, nicht für den Gebrauch [bestimmt sind].“¹⁰¹ Im Gegensatz zu den Äußerungen Brechts 1926 und 1929, sprechen diejenigen, die er 1954 schriftlich festhält, den Klassikern weit mehr Gehalt zu, den es herauszuarbeiten gilt:

Wir müssen den ursprünglichen Ideengehalt des Werks herausbringen [...] und zu diesem Zweck die geschichtliche Situation zur Entstehungszeit des Werks sowie die Stellungnahme und besondere Eigenart des klassischen Autors studieren.¹⁰²

Brecht weist an dieser Stelle auf den speziellen Entstehungshintergrund eines Werkes hin, sowie dessen immanente Zeitbezogenheit, die berücksichtigt werden muss, und ohne die demnach keine kritische Lese- und Betrachtungsweise möglich ist. Die Reproduktion, Weiterentwicklung oder Umwandlung von bestehendem Material kann ohne diesen Zwischenschritt nicht erfolgen, wenn sie dialektischem Anspruch gerecht werden will. Knopf fasst Brechts Fortschritt in der Ansicht über den Wert von Klassikern prägnant zusammen:

⁹⁷ Vgl.: Mayer, 1965, S. 13.

⁹⁸ Vgl.: Ebd., S. 15 u. S. 19.

⁹⁹ Vgl.: GBA Band 21, S. 182.

¹⁰⁰ Vgl.: Hecht, 1975, S. 36 u. S. 38.

¹⁰¹ Ebd., S. 41.

¹⁰² GBA Band 23, S. 317.

Bestimmte Brecht zunächst den Wert der Tradition, insbesondere die Klassik, bloß nach ihrem Materialwert, so wandelt sich mit seiner Entwicklung das Verhältnis zu ihr zu einer bewussten – geschichtlichen – Fortführung der klassischen deutschen Tradition. Das zunächst bloß negative Verhalten wird mit der Zeit selbst dialektisch vermittelt; aufgehobene und gestiftete Tradition gehen ineinander über.¹⁰³

Die drei gewählten Quellen sowie die Betrachtung der Erkenntnisse von Hans Mayer stellen exemplarisch nachstehende Forderungen Brechts gegenüber überliefertem Material und einer zu benützenden und als lebendig zu betrachtenden Tradition heraus. Wie lässt sich dabei aber die Frage beantworten, inwieweit diese Ansprüche auch gegenüber Brechts eigenem Werk geltend gemacht werden können? Indem noch einmal ins Gedächtnis gerufen wird, dass Brecht die Welt und damit auch jegliche seiner künstlerischen Handlungen als prozessuale Arbeit an einer sich verändernden Wirklichkeit aufgefasst hat, und sich damit also selbst schon als historisch betrachtete.¹⁰⁴

Abschließend betrachtet, lassen sich Brechts Forderungen an den Umgang mit Klassikern, welche sich konsequenterweise auch auf den Umgang mit seinem eigenen Werk beziehen müssen, wie folgt zusammenfassen:

- kein blindes Pathos gegenüber Werken der Klassik und allen weiteren, dafür eine kritische, wissenschaftliche Haltung ihnen gegenüber, die zielgerichtet ist.¹⁰⁵
- alle Werke der Vergangenheit sind als „historisch und fragmentarisch“ zu bewerten, es sind Versuche, die weitergeführt werden müssen.¹⁰⁶
- alte Erkenntnisse, die mit wissenschaftlicher Haltung überprüft worden sind, sollen in neuer künstlerischer Form übermittelt werden.¹⁰⁷

¹⁰³ Knopf, 1974, S. 112.

¹⁰⁴ Vgl.: Müller, Klaus-Detlef: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik, Tübingen: Max Niemeyer 1967, S. 52f. sowie: Seidel, 1977, S. 60.

¹⁰⁵ Vgl.: Mayer, 1965, S. 16ff.

¹⁰⁶ Vgl.: Ebd., S. 63.

¹⁰⁷ Vgl.: Ebd.

- bestehende Modelle sind nicht zu kopieren, sondern anhand der neuen Anforderungen zu verändern, das Modell wird daran gemessen, ob es näher an die Wirklichkeit herantritt, oder eine adäquatere künstlerische Umsetzung erfahren hat.¹⁰⁸
- eine Einteilung und Trennung von Werken der Literatur in so genannte „schöne“ Literatur und „kritische“ Literatur kann keinem Zweck dienlich sein.¹⁰⁹
- Die Bearbeitung von Klassikern und anderen Werken, mit folglich Eingriffen in deren Sprache, Dramaturgie und Form sind nicht als „Zerschlagung“, sondern als „Umfunktionierung“ zu verstehen.¹¹⁰

2.1.2 DIE IMMANENTE ZEITBEZOGENHEIT UND DIE KUNST DER BETRACHTUNG

Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares.¹¹¹

Hatte Brecht, wie im vorhergehenden Abschnitt gezeigt wurde, selbst die Forderung danach gestellt, den Entstehungshintergrund eines Materials mitzudenken und mitzubeachten, genauso wie die spezielle Eigenart des Produzenten, so formuliert er diesen Gedanken in seinem Essay „Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung“ 1939/1940 noch konkreter:

Die Künstler verschiedener Zeitalter sehen natürlich die Dinge sehr verschieden. Ihr Sehen hängt nicht nur von ihrer individuellen Eigenart ab, sondern auch von dem Wissen, das sie *und ihre Zeit* von den Dingen haben.¹¹²

Werner Mittenzwei begreift die Entstehung des Essays als eine logische Weiterführung innerhalb der von Brecht entwickelten veränderten Auffassung von Tradition. Der Titel des Essays verdeutlicht schon, dass Brecht über den Anblick von Kunst zu einer Kunst der

¹⁰⁸ Vgl.: Müller, 1967, S. 53 sowie: Wekwerth, 1967, S. 33.

¹⁰⁹ Vgl.: Mayer, 1965, S. 60.

¹¹⁰ Vgl.: Ebd., S. 59.

¹¹¹ Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2. Auflage 1980, S. 136 - 169, (zit. 1980a), hier: S. 143.

¹¹² GBA Band 22.1, S. 572.

Betrachtung gelangt, welche ihm ein umfassenderes Verständnis der Geschichtlichkeit eines Werks ermöglicht.¹¹³

Brecht leitet seinen Essay mit der allgemeinen Feststellung ein, dass nicht alle Menschen aus der Kunst den gleichen Gewinn ziehen können, und sie im selben Ausmaß genießen können. Begründen lässt sich dieser Unterschied damit, dass Kunst Vorwissen und Vorkenntnisse erfordert. Brecht erhebt den Anspruch, diese Kenntnisse allen zugänglich zu machen. Dadurch soll es gelingen „[...] den ‚kleinen Kreis der Kenner‘ zu einem *großen* Kreis der Kenner zu machen.“¹¹⁴ Gleiches fordert Brecht übrigens von einem Schauspieler:

Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie soll man da wissen, was wissenswert ist? Will der Schauspieler nicht Papagei oder Affe sein, muß [sic!] er sich das Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben aneignen [...].“¹¹⁵

Brecht erörtert anschließend am Beispiel der Bildhauerkunst, dass der Genuss dieser Kunst dann am höchsten ist, wenn man nicht nur das Ergebnis eines Arbeitsprozesses wahrnimmt, sondern die Arbeit an dem Gegenstand selbst erkennt.¹¹⁶

Es reicht also nicht aus, nur darauf einzugehen, in welchem größeren historischen, gesellschaftlichen oder auch politischen Kontext eine Arbeit eingebettet ist. Es bedarf darüber hinaus auch einer Berücksichtigung der Kenntnisse, die der Erzeuger zu jenem Zeitpunkt der Entstehung über den enthaltenen Inhalt oder über das entstandene Ding hatte. Die Kenntnis der Arbeitsprozesse des Produzenten kann an nächster Stelle die Genussfähigkeit des Rezipienten erweitern und ihn in der Kunst der Betrachtung schulen. Christiane Bohnert führt Brechts Ansicht, Kunst bräuchte Vorwissen, auf seine eigene, zeitgeschichtliche Verortung zurück, wenn sie schreibt: „Das Wort ‚Kunst‘ hatte, wie die damals noch häufiger gebrauchten Worte *poiēsia* bzw. *ars*, viel mit der Kenntnis, dem ‚Können‘ erlernbarer formaler Regeln zu tun, [...]“.¹¹⁷

Brecht bringt in seinem Essay die zunächst allgemein formulierten Anforderungen an den Betrachter von Kunst auf eine höhere Stufe:

¹¹³ Mittenzwei, Werner: Brechts Verhältnis zur Tradition, Berlin: Akademie-Verlag, 4. Auflage 1976, S. 83.

¹¹⁴ GBA Band 22.1, S. 570.

¹¹⁵ GBA Band 23, S. 86.

¹¹⁶ Vgl.: GBA Band 22.1, S. 570.

¹¹⁷ Bohnert, Christine: „Brecht. Rhetorische Gedichte im Spannungsfeld der Geschichte“, in: Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Journal 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 115 - 148, hier: S. 119.

[E]s ist nötig, sich an der Produktion selbst zu beteiligen, selbst in gewissem Umfang produktiv zu sein, einen gewissen Aufwand an Phantasie zu treiben, seine eigene Erfahrung der des Künstlers zuzugesellen oder entgegenzuhalten usw.¹¹⁸

Gegen einen schnellen und unreflektierten Konsum eines künstlerischen Produkts stellt Brecht die Selbstbeteiligung des Rezipienten. Diese aktive Mitarbeit bezieht sich auf das Überprüfen der eigenen Erfahrung an der des Produzenten, oder an der Ergänzung des Vorgefundenen durch eigene Ansichten. Heiner Müller, der sich viel in seinem Schreiben am bestehenden Material von Brecht abgearbeitet hat, verdeutlicht die von Brecht geforderte produktive Auseinandersetzung: Circa 1958, so erinnert sich Heiner Müller, wandte sich Paul Dessau an ihn mit der Frage, ob er denn nicht aus dem Brechtfragment „Reisen des Glücksgotts“ ein Libretto schreiben könne.¹¹⁹ Müller unternahm den Versuch der bloßen Übernahme überlieferten Materials, brach ihn aber mit der Einsicht ab, dass die Abarbeitung an Brecht zwangsläufig dazu führe, dass man als eigene Person Geschichte neu schreiben - also eigene Erfahrungen ästhetisch verarbeiten müsse. Diese Haltung, so Frank Hörnigk, bleibt in Heiner Müllers Arbeit ein zentraler Aspekt und eine Grundkonstante.¹²⁰

Heiner Müller hat erkannt, dass in Brechts Werk auch gleichzeitig der Umgang mit selbigem impliziert ist. Eine Arbeit an Brechts Material muss von einem reinen Kopieren absehen, und kann nicht ohne eine kritische Auseinandersetzung und ohne einen ästhetischen Mehrwert geschehen, der sich aus einer erneuten Interpretation des Materials zwangsläufig ergibt.

Wie schon Siegfried Melchinger konstatierte, muss alles was Brecht hervorgebracht hat, unter dem Aspekt der Zeit- und Zweckbezogenheit betrachtet werden. Gerade die Abänderungen und Nachträge zum „Kleinen Organon“, die zu Beginn dieses Kapitels näher besprochen wurden, stützen die These, dass die jeweilige Zeit und der Moment, aus dem heraus eine Schrift oder Ähnliches von Brecht verfasst wurde, mitgedacht werden müssen.¹²¹

Für Brechts Denken ist der Mensch als sich veränderndes Subjekt, das weitere Veränderungen anstößt, zentral. Seine Forderung, die konkrete Zeitdimension, in der etwas entsteht, oder sich etwas Bestehendes verändert, mitzudenken, rührt von seiner Auffassung,

¹¹⁸ GBA Band 22.1, S. 571.

¹¹⁹ Vgl.: Hörnigk, Frank: „'Texte, die auf Geschichte warten...'. Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller“, in: Ders. (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare, Leipzig: Reclam 1989, S. 123 - 137, (zit. 1989a), hier: S. 123.

¹²⁰ Vgl.: Ebd., S. 124.

¹²¹ Vgl.: Melchinger, 1961, S. 26.

dass ein Mensch oder ein Gegenstand zu keiner Zeit der- oder dasselbe ist. Was Brecht für andere formuliert, muss auch für ihn gelten. Übertragen auf sein eigenes literarisches und theaterreformatorisches Schaffen bedeutet das, ihn immer wieder neu zu lesen. Denn obwohl Brecht seit über fünfzig Jahren tot ist, verändern sich die Menschen, die sein Werk lesen und die Gesellschaft, für die sein Werk archiviert und dokumentiert wird. Der Schriftsteller und Physiker Georg Christoph Lichtenberg hat zwei Jahrhunderte vor Brecht schon festgestellt:

„Es ist sehr gut, die von andern hundertmal gelesenen Bücher immer noch einmal zu lesen, denn obgleich das Objekt einerlei bleibt, so ist doch das Subjekt verschieden.“¹²²

2.1.3 MONTAGE, KOPIEREN UND ZITIEREN BEI BRECHT

Ausgehend von der Betrachtung der Veränderbarkeit als Grundhaltung bei Brecht hat sich bislang zweierlei herausgestellt: Zum einen ein sich daraus ableitendes Verständnis von Tradition, und zum anderen die daraus resultierenden speziellen Anforderungen an den Umgang mit bestehendem Material, zum Zweck der Stiftung neuer Tradition.

Die Untersuchung von Entstehungsmethoden bei Brechts Werk führt zwangsläufig zu der Erkenntnis, dass Brechts Methodik beim Schreiben, aber auch die vorhergehende Entwicklung von Stoffen und Ideen auf einer Arbeitsweise fußt, welche von der Übernahme fremden Materials gekennzeichnet ist. Die Aneignung dieser Quellen und Arbeit an ihnen lässt sich im Wesentlichen zusammenfassen als Übernahme des fremden Stoffes, als Benutzung ihrer Form, oder als Kopieren ihres Textes¹²³, was „wörtlich oder sinngemäß, zitierend oder stillschweigend“ geschah.¹²⁴ Ergänzt werden muss diese Aufzählung um die Kategorie des Montierens von eigenen und fremden Texten und Textfragmenten, aus denen sich neue Interpretationen, Zusammenhänge, Bedeutungen und Funktionsweisen konstituieren¹²⁵ und um die Kategorie des Montierens von verschiedenen Medien, wie das folgende Beispiel der Fotoepigramme in Brechts Kriegsfibel zeigen wird.

¹²² Lichtenberg, Georg Christoph: „Das Für und Wider des Lesens“ (Titel der Hg.), in: Helmes, Günter/Werner Köster: Texte zur Medientheorie, Stuttgart: Reclam 2002, S. 72 - 73, hier: S. 73.

¹²³ Vgl.: Seidel, 1977, S. 46.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl.: Delabar, Walter: „Montage“, in: Kugli, Ana/Michael Opitz (Hg.): Brecht-Lexikon, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2006, S. 191 - 192, hier: S. 191f.

Während seines amerikanischen Exils begann Brecht ab 1940 an einer neuen lyrischen Form zu arbeiten, die der Fotoepigramme. Es handelt sich hierbei um eine spezielle Form der Montage von Text- und Bildelementen, die Brecht etwa fünf Jahre später beendet hatte und die weitere vier Jahre später, also 1949 für den Druck vorbereitet werden sollten. Die Fotos für die Epigramme hatte Brecht allesamt aus Propaganda-Zeitschriften oder Zeitungen des Zweiten Weltkriegs ausgeschnitten und auf die rechte von zwei Seiten geklebt. Meist rahmte Brecht das aufgeklebte Foto mit schwarzen Balken. Unter die Fotos schrieb er jeweils einen vierzeiligen, meist Im Kreuzreim gehaltenen Vers, der als Erklärung zum Foto diente. Die linke, weiße Seite eines Fotoepigramms blieb dabei leer oder enthielt den Titel, beziehungsweise den Text der originalen Fotounterschrift.¹²⁶ Die „Kriegsfibel“, 1955 schließlich herausgebracht, enthält 69 Fotoepigramme.¹²⁷ Die Komposition aus bereits veröffentlichten, im Bildgedächtnis der Menschen vorhandenen Fotografien mit neuem Text, hat die Intention, den Rezipienten dieser Bild-Gedichte die Kunst zu lehren, Bilder zu lesen und Kontexte zu verstehen.¹²⁸ Brecht schreibt 1949 in einem Vorwort zum Bildband „Nie wieder. Tagebuch in Bildern“ von Teo Otto, wie kompliziert es doch sei, „[...]den *Krieg* wahrheitsgemäß darzustellen. Genügt es doch keineswegs, einfach aufzuzeichnen oder abzuzeichnen, was man von ihm sieht.“¹²⁹ Allein die Abzeichnung und ein anschließendes Zeigen von einem Gegenstand oder einem Sachverhalt führt zu keinem Erkennen, so Brecht. Joachim Lang, der einige Vierzeiler genauer untersucht hat, stellt oftmals darin enthaltene Widersprüche, Gegenüberstellungen oder überraschende Wendungen fest, die den Leser zum kritischen (dialektischen) Mitdenken und zur Reflexion über seine gewohnten Denkmuster¹³⁰ anregen sollen. Ziel der Epigramme ist es, den Leser und Betrachter zu „[...] der *kritischen Aufdeckung* und *Analyse* der eigentlichen, vielfach verborgenen und verhüllten oder verstellten Wahrheit der zeitgeschichtlich-politischen Realität [anzuregen]“.¹³¹ Da es

¹²⁶ Vgl.: Knopf, Jan: „Das grosse Carthago führte drei Kriege...“. Brecht und der Frieden nach dem Krieg“, in: Dreigroschenheft 1/2010, 17. Jg., Hg. vom Wißner Verlag Augsburg (von 1994-2009 von Kurt Idrizovic) 2010, S. 7 - 17, hier: S. 12.

¹²⁷ Von der Kriegsfibel sind unterschiedliche Fassungen erhalten. Eine ausführliche Untersuchung zur Quellenlage und zum Hintergrund des Titels „Kriegsfibel“ findet sich in: Kienast, Welf: Kriegsfibelmodell. Autorschaft und ‚kollektiver Schöpfungsprozess‘ in Brechts *Kriegsfibel*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 7 - 8 u. S. 35 - 40.

¹²⁸ Vgl. Lang, Joachim: „Brechts Sehschule. Anmerkungen zur ‚Kriegsfibel‘“, in: Knopf, 1986, S. 95 - 114, hier: S. 95ff.

¹²⁹ GBA Band 23, S. 63 u. S. 458.

¹³⁰ Vgl. Lang, 1986, S. 103.

¹³¹ Stammen, Theo: „Brechts ‚Kriegsfibel‘. Politische Emblematisierung und zeitgeschichtliche Aussage“, in: Koopmann, Helmut (Hg.): Brechts Lyrik – neue Deutungen, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999,

bei der vorliegenden Untersuchung um die Betrachtung von Verfahren geht, bei denen Brecht das Ziel verfolgt, die Kritikfähigkeit und das dialektische Denken der Rezipienten zu schulen, würde eine genauere inhaltliche Betrachtung der Fotoepigramme zu keinem relevanten Ergebnis führen und muss hier ausgeklammert werden.

Wie aktuell Brechts Zugang zum Medium Bild, seine Arbeitsweise des Collagierens und Montierens und die daraus resultierende Forderung einer kritischen Betrachtung für die Forschung ist, zeigt sich am Beispiel der *Brecht-Tage* 2010 in Berlin, die sich mit dem Thema „Bild und Bildkünste bei Brecht“ beschäftigt haben. Die teilnehmenden Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller befassten sich dabei mit dem „Bildersammler“ Brecht und den dazugehörigen Beispielen, wie den Fotoepigrammen der Kriegsfibel und Brechts Bildermappe, die erst 2004 entdeckt wurde und in der er Zeitungsausschnitte und Bilder sammelte, und die zusammengeklebten Puzzleteile durch handschriftliche Ergänzungen kommentiert hat. Eine Aktualisierung Brechts erfolgte bei den *Brecht-Tagen* in Berlin beispielsweise anhand einer Videoinszenierung der Fotoepigramme, einer Ausstellung von Fotoepigrammen, die im Jahr 2010 von Studenten hergestellt wurden und durch Vorträge und Diskussionen mit jungen Wissenschaftlern, die gegenwärtige Perspektiven auf Brecht ermöglichten.¹³²

Montage zeigt sich im Zusammenhang mit Brecht jedoch nicht nur als eine Arbeitsweise, die fremde und eigene Texte kombiniert, oder als Praxis der Verschränkung unterschiedlicher Medien, Montage ist vielmehr als ein weiteres spezielles Prinzip bei Brecht zu betrachten, mit welchem er die Kritikfähigkeit und Aktivität beim Rezipienten anzusprechen versucht:

Die angestrebte gedankliche Montage durch Zuschauer und Leser kann freilich nur anhand von Texten vollzogen werden, die durch schriftstellerische Montage zustande gekommen sind. ‚Werke‘ aus einem Guß [sic!] begünstigen nicht Kritik an ihnen, sondern allenfalls Einfühlung. ‚Versuche‘ jedoch, zusammengesetzt, mit Fugen versehen, aus Bauteilen montiert und die Montage als ihr wesentliches Prinzip betonend, bewirken die gewünschte Aktivierung des Publikums.¹³³

Die Methode der Montage, so hat sich gezeigt, kennzeichnet sowohl die Arbeitsweise bei Brecht, als auch das Arbeitsergebnis. Das entstandene Werk folgt dabei einer organisierten

S. 101 - 141, hier: S. 118.

¹³² Vgl.: http://blog.zvab.com/wp-content/Lf_Brecht-Tage%202010.pdf, S. 1 [20.10.2010].

¹³³ Seidel, 1977, S. 72.

Bauweise, und verfügt in Folge dessen über eine „relative Vertauschbarkeit“ der Elemente,¹³⁴ in welcher das Aktivwerden der Zuschauer oder Leser impliziert ist.

Die Bearbeitung von bereits existierendem Material stellt wie das Prinzip der Montage gleichzeitig eine Arbeitsweise dar, die eine grundlegende Besonderheit bei Brecht ausmacht, andererseits aber über die eigene ästhetische Qualität hinausweist, indem sie gesellschaftliche Ziele verfolgt. Brecht hat einen großen Anteil seiner Werke, Stoffe und Figuren aus schon bestehenden Vorlagen entwickelt, und sich auch bei der Herausbildung seiner Theorien auf vorhandene Thesen gestützt und diese weiterentwickelt. Er hat sich Schillers Johanna bedient, dem Leben Galileis, Sygnes Frau Carrar, der Antigone von Sophokles, dem Coriolan von Shakespeare und vieler anderer. Die unterschiedlichsten Materialien und Dokumente lieferten ihm Anlass und Inspiration zum Schreiben.¹³⁵ Brechts Haltung resultiert aus seiner Ansicht, dass ein künstlerisches Werk der „Modernität“ eben nicht mehr als stringentes, „organisch gewachsenes Ganzes“ existiert.¹³⁶ Obwohl natürlich argumentiert werden kann, dass Brecht der Meinung war, alles Material sei schon einmal da gewesen, und man müsse deshalb das bereits Vorhandene umwandeln, um damit der Modernität besser gerecht zu werden,¹³⁷ ist dennoch das Moment der Austauschbarkeit zum Zweck der Kritikfähigkeit das daran Entscheidende. Für Brecht besteht die Notwendigkeit, aus bereits bestehenden Werken oder Figuren etwas anderes zu machen, um damit eine Allgemeingültigkeit aufzuheben und durch eine Mehrschichtigkeit zu ersetzen. Brecht lässt sich deshalb nicht nur als Dialektiker beschreiben, sondern vor allen Dingen als „Monteur“, als jemand, der durch die Methode der Montage zu zeigen versucht, dass die Menschen und Zustände auch auf andere Weise dargestellt werden können und damit änderbar sind.¹³⁸

Gerhard Seidel, der sehr ausführlich die speziellen Arbeitsweisen Brechts untersucht hat, sowie die Probleme und Anforderungen, die sich daraus an eine wissenschaftliche Edition

¹³⁴ Vgl. Seidel, 1977, S. 77 u. S. 49.

¹³⁵ Oftmals stellten Zeitungsausschnitte einen schriftstellerischen Anlass bei Brecht dar. So gehen beispielsweise die Gedichte *Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin*, wie auch *Die andere Seite* auf einen Zeitungsartikel, beziehungsweise eine Zeitungsnotiz zurück. Vgl.: Seidel, 1977, S. 46 [Anm. 92].

¹³⁶ Vgl.: Sprenger, Karoline: „Brechts Augsburg. Literarische Topografie als didaktische Anregung“, in: Ballis, Anja/Klaus Maiwald (Hg.): Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule, 11. Jahrgang Heft 1/2010, Trier: wissenschaftlicher Verlag 2010, S. 1 - 17, hier: S. 3.

¹³⁷ Vgl.: Ebd.

¹³⁸ Vgl.: Frank, Rudolf: „Brecht von Anfang“, in: Jäggi/Oesch, 1961, S. 34 - 44, hier: S. 40.

ergeben, aufgezeigte, fasst die „Übernahme fremder Texte“ als ein zentrales Charakteristikum von Brechts „Schaffensprinzip“ auf.¹³⁹

Wie zu Beginn angesprochen, erfolgt die Übernahme von fremdem Material bei Brecht nicht immer mit einer expliziten Nennung des Verfassers, was ihm immer wieder den Vorwurf einbringt, er würde plagieren. Allerdings betrachtet Brecht das Kopieren und die Möglichkeit zur Plagierbarkeit als „Qualitätsmerkmal“ und als Kunst für sich¹⁴⁰, auch wenn seine Rechtfertigung dafür zu Beginn der Vorwürfe „provokativ“ formuliert war und erklärende Beiträge dazu erst später publiziert wurden.¹⁴¹

2.2 BRECHT ÜBER LERNEN, LEHREN UND VERMITTLUNG

Sie [meine Freunde, Anmerk. d. Verfasserin] fassen wie wir das Lernen als Prozeß [sic!] auf, und zwar als ständigen lebenslänglichen Prozeß [sic!] der Angleichung an die Verhältnisse. Sie sind also nicht fertig, bevor sie gestorben sind, sie sind nicht beleidigt, wenn sie belehrt werden. Sie verstehen es nicht nur, sich von den Verhältnissen belehren zu lassen, sondern auch von Menschen, und sie wissen sogar, daß [sic!] auch die Verhältnisse zum großen Teil von Menschen produziert werden, und zwar von ebenfalls belehrbaren. [...] Es ist also jetzt nicht mehr die Frage: Soll gelehrt werden? Es ist jetzt die Frage: Wie soll gelehrt und gelernt werden?¹⁴²

Der folgende Gliederungspunkt über das Lehren und Lernen in Brechts Verständnis verfolgt nicht das Ziel, Arbeitsergebnisse zu finden, die einer Theaterpädagogik oder einer Schuldidaktik dienlich wären, vielmehr gilt es, die implizierte lehrhafte Qualität in Brechts Werk herauszuarbeiten und die pädagogischen Eigenschaften in seiner Arbeit aufzuzeigen, um abschließend darzulegen, wie Brecht Erkenntnis- und Wissensvermittlung verstanden und anzuwenden versucht hat. Diese muss - im Sinne Brechts - Anweisung, Wegweiser, Empfehlung bleiben, um dynamisch und kritisch von gegenwärtigen Positionen eingesetzt werden zu können. Die Erkenntnis- und Wissensvermittlung, die von Brecht gefordert wird, muss dem Kurator eines Brecht-Festivals, der den Anspruch hat, Brecht wissenschaftlich zu vermitteln, bekannt sein, wenn er folglich die Entscheidung darüber trifft, einer

¹³⁹ Vgl.: Seidel, 1977, S. 47.

¹⁴⁰ Vgl.: Kugli/Opitz, 2006, S. 207.

¹⁴¹ Vgl.: Seidel, 1977, S. 47. Die Herr-Keuner-Geschichte *Herr Keuner und die Originalität* entstand erst 1932, die Vorwürfe kamen allerdings schon 1924/1929 auf. Der Text *Was den Fall des Herrn Kerr betrifft*, welcher als Antwort auf den Vorwurf von Kerr 1929 zu betrachten ist, wurde erst 1960 veröffentlicht. Vgl.: Ebd. S. 47 [Anm. 97 u. 98].

¹⁴² GBA Band 22.1, S. 118.

Wissensvermittlung gerecht zu werden oder sich bewusst entschließt, ein anderes Konzept zu verfolgen. Um zum gewünschten Ergebnis zu gelangen, nämlich Brechts Auffassung von Lernen, Lehren und Vermittlung in einem die Gesellschaft und die Kultur betreffenden Rahmen zu lesen – und nicht nur auf die Theatertheorie- und praxis bezogen – ist es nötig, sich nicht auf Quellen zu beschränken, in denen explizit von einer „Lehre“ die Rede ist, sondern vielmehr Schriften Brechts zu berücksichtigen, welche unter anderem „[...] das Wirken-Wollen, das kommunikative Element, das Interesse an Erkenntnis, die Berücksichtigung der Rezipienten [...]“¹⁴³ herausstellen.

2.2.1 DIE OFFENE UND EXPERIMENTELLE FORM DER LEHRE

Gerade in seiner Theorie des Lehrstücks, beziehungsweise in seiner Erklärung dazu, „Missverständnisse über das Lehrstück“, hat Brecht formuliert, dass der Weg einer Erfahrung und Erkenntnis über das Prinzip einer gegenüberstehenden Betrachtungsweise geschehen solle und nicht über eine einführende Haltung, die einen hineinzieht und Erlebnis, aber nicht Einsicht bringt. Untersucht man die Etymologie des Begriffs „Theorie“, so zeigt sich der Ursprung im griechisch-lateinischen „theōría“, das mit „Zuschauen, Betrachtung, Untersuchung“ übersetzt wird. Zusammengesetzt ist es wiederum aus „théa“, was soviel wie „Anschauen, Schau“ heißt, und „horáein“, das „sehen“ bedeutet.¹⁴⁴ Genau diese betrachtende Haltung, die ein (Ein)Sehen zwangsläufig mit sich bringt, fordert Brecht. Auf etwas Schauen bedeutet immer, dass es zwei Richtungen des Sehens gibt: Zum einen die des Rezipienten auf das zu betrachtende Objekt, zum anderen die Reflexion des Rezipienten über sich und den Gegenstand. Dieses sich in Bezug zu etwas setzen stellt für Brecht eine Idealsituation dar.

Brecht ist sich zwar der in seiner Zeit vorherrschenden Ansicht, dass Lehre am besten funktioniert, wenn sie nicht als solche kenntlich gemacht ist, bewusst, er spricht sich aber gegen diese versteckte Form der Lehre aus.¹⁴⁵ Genauso wie die Schauspieler durch den damals noch von ihm bezeichneten Verfremdungseffekt immer dem Publikum bewusst

¹⁴³ Koch, Gerd: Lernen mit Bert Brecht. Bertolt Brechts politisch-kulturelle Pädagogik, Erw. Neuausg., Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 1988, S. 3.

¹⁴⁴ Vgl.: Duden. Herkunftswörterbuch Etymologie der deutschen Sprache, 3. völlig neue bearbeitete und erweiterte Ausgabe, Bd. 7, Mannheim u. a.: Dudenverlag 2001, S. 846.

¹⁴⁵ Vgl. GBA Band 22.1, S. 118.

machen sollten, dass gespielt wird, muss immer sichtbar gemacht werden, dass gelehrt wird. Unumgänglich für Brechts Konzept einer offensichtlichen Lehre ist auch die Aufhebung einer Trennung zwischen Lehrendem und Lernendem. Wer lehrt, soll dies als Prozess begreifen, in dem man selbst zugleich eine lehrende wie auch lernende Haltung einnimmt. Diese Theorie formuliert er als Anweisung für die Schauspieler seiner Stücke wie folgt: „Die Vorführenden (Sänger und Spieler) haben die Aufgabe, lernend zu lehren.“¹⁴⁶ Lernender und Lehrender zeichnen sich bei Brecht durch eine Gemeinsamkeit aus: Sie wollen etwas wissen und sie wollen sich verändern.¹⁴⁷

Brechts Lieblingsbeschäftigung, so schreibt Birgit Lahann in Anlehnung an Manfred Wekwerth, mit dem sie über Brecht als Lehrer gesprochen hat, sei es gewesen, Gespräche und Diskussionen zu führen. Brecht hatte immer gerne zwei, drei Leute um sich, denen er vortragen konnte, was er geschrieben hatte, und sich bereits selbst laut vorgelesen hatte. Die Bemerkung von Wekwerth, dass Brecht dabei laut sprechend auf und ab ging, sich im Raum bewegte,¹⁴⁸ kann auch als Kennzeichen seiner pädagogischen Haltung gelesen werden. Indem Brecht mal an seinem Arbeitspult stand, mal durch das Zimmer wanderte, dann wieder einen Stift zur Hand nahm und Korrekturen an dem Geschriebenen vornahm, dient er als gutes Beispiel für die offene (Körper-)Haltung dem schriftlichen Wort gegenüber. Er verlangt von seinen Schülern, dass sie „mitdenken und Vorschläge machen“, nicht ihm einfach nur applaudieren.¹⁴⁹

Über die Form einer von Brecht formulierten Lehre kann an dieser Stelle eine erste Zusammenfassung getroffen werden. Nach Brecht hat das Modell der Lehre eine offene Form, da er:

- den Vorgang des Lernens und die Aufgabe der Lehre als niemals abgeschlossen betrachtet
- das Verfahren der Lehre nicht maskieren will
- eine bidirektionale Betrachtungsweise anstrebt
- voraussetzt, dass der Lehrende selbst immer Lernender bleibt

¹⁴⁶ GBA Band 24, S. 101.

¹⁴⁷ Vgl.: Koch, 1988, S. 39.

¹⁴⁸ Vgl.: Lahann/Mahler, 1999, S. 68.

¹⁴⁹ Vgl.: Ebd.

Gerd Koch hebt Brechts Rolle als gesellschaftlicher, politischer und kultureller Pädagoge über seine Rolle als Theaterpädagoge hervor, da seine pädagogische Arbeit eben nicht alleine aus seiner (Theater-)Arbeitspraxis herauszulesen ist, sondern vor allem aus seinem weitreichenden Denken, welches er bis zu seinem Tod verschriftlicht hat.¹⁵⁰ „Als literarischer Produzent ist er dennoch ein Pädagoge, und als Produzent von Unterhaltung versäumt er nicht, lehrhaft zu sein; als Produzent von Kunst ist er dennoch beteiligt an der Produktion der Gesellschaft.“¹⁵¹ Die Verschränkung von Lehre und Unterhaltung war keine von Beginn an formulierte Gegebenheit bei Brecht, sondern selbst das Ergebnis von Experimenten mit Lehrstücken.

Brechts Lehrstücktheorie und -praxis stellt als pädagogisches Programm betrachtet ein Modell dar, welches keinen punktuellen Lernerfolg abfragt, sondern anhand neuer Variationen und Experimente die Einbringung eigener Erfahrung erlaubt und die Reflexion über eigene Verhaltensmuster einfordert.¹⁵² In seiner Theorie des Lehrstücks formuliert Brecht: „Die Form der Lehrstücke ist streng, jedoch nur, damit Teile eigener Erfindung und aktueller Art desto leichter eingefügt werden können.“¹⁵³

Zum Ziel eines Lehrstücks wird also „[...] nicht das anhäufende und dadurch ablenkende, sondern das abbauende und dadurch hinlenkende Lernen [...]“.¹⁵⁴ Der Begriff „Lehrstück“ ist ein in der Brecht-Rezeption viel diskutierter, überstrapazierter und mit negativen Zuweisungen belasteter Ausdruck. Es besteht weder Einigkeit darüber, ob die Entstehung der Lehrstücke in eine bestimmte Schaffensphase bei Brecht fällt, oder ob nur die einzelnen, von Brecht selbst benannten Stücke zu den Lehrstücken zu zählen sind.¹⁵⁵ Da dem vorliegenden Abschnitt die Zielsetzung zu Grunde liegt, ausschließlich Konzepte der Lehre, des Lernens und des Vermittelns innerhalb von Brechts Werk und Arbeitsweise aufzuzeigen, erübrigt sich eine explizite Darstellung zum Inhalt der Lehrstücke und ihrer Diskussion in der wissenschaftlichen Literatur. Insofern stehen die Ziele und Absichten, die mit dem Lehrstück verfolgt werden, im Blickpunkt der Untersuchung. Reiner Steinweg, der sich eingehend mit Brechts Lehrstücktheorie auseinandergesetzt hat, fasst diese Ziele in seinen

¹⁵⁰ Vgl. Koch, 1988, S. 3f.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Vgl.: Ebd., S. 16f.

¹⁵³ GBA Band 22.1, S. 351.

¹⁵⁴ Trede, Hilmar/Hans Boettcher: „Lehrstück (gekürzt)“, in: Voigts, Manfred (Hg.): 100 Texte zu Brecht, München: Wilhelm Fink 1980, S. 268 - 276, hier: S. 269.

¹⁵⁵ Vgl.: Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis, Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 1995, S. 15.

Schlussfolgerungen zum Lehrstück aufschlussreich zusammen. Die folgende Übersicht stellt anhand von Steinweg die wesentlichen pädagogischen Absichten hinter dem Lehrstück heraus:

- „Das Lehrstück enthält *keine ‚Lehre‘*, es lehrt nicht ‚den Marxismus‘ oder eine andere Philosophie/Gesellschaftstheorie, sondern es lehrt, die Wirklichkeit genauer wahrzunehmen. [...] Es bietet einen Rahmen, in dem man neue Verhaltensmöglichkeiten entdecken und erproben kann.“¹⁵⁶
- Das Lehrstück bietet durch seine Form und seinen ‚abstrakten‘ Text eine Idealsituation, in die die eigene Erfahrungen und Erkenntnisse der Beteiligten miteinbezogen werden können.¹⁵⁷
- Das Lehrstück stellt eine Übung für die Beteiligten dar, mithilfe derer sie einen Zusammenhang zwischen ihren persönlichen Konflikten und denen eines weit größeren gesellschaftspolitischen Gefüges besser erkennen können.¹⁵⁸

Steinwegs Schlussfolgerungen müssen im Hinblick auf die in der vorliegenden Arbeit herauszustellenden Zielsetzungen Brechts, zu denen die Forderungen nach kritischer Reflexion und kritischer Interpretation gehören, um eine weitere Absicht des Lehrstücks ergänzt werden. Denn Brecht beschreibt das Konzept Lehrstück auch als „hochqualifizierte[s] Muster“, dessen Form und Inhalt zwar vorgegeben sind und nachgeahmt werden, jedoch spricht sich Brecht offen für eine Kritik an diesem Muster aus, was bei den Spieler durch „ein überlegtes Andersspielen“, also eine kritische Haltung dem Vorgegebenen gegenüber, umgesetzt werden soll.¹⁵⁹

Am Beispiel des Lehrstücks „Der Flug der Lindberghs“, an welchem Brecht 1928 zu arbeiten begonnen hatte und welches 1949/50 in „Der Ozeanflug“ umbenannt wurde¹⁶⁰, verdeutlicht Brecht seine theoretischen Überlegungen:

¹⁵⁶ Steinweg, 1995, S. 19.

¹⁵⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁵⁸ Vgl.: Ebd., S. 20.

¹⁵⁹ Vgl.: GBA Band 22.1, S. 351.

¹⁶⁰ Vgl.: GBA Band 3, S. 401.

Der „*Flug der Lindberghs*“ hat keinen Wert, wenn man sich nicht daran schult. [...] Er ist ein *Lehrgegenstand* und zerfällt in zwei Teile. Der eine Teil [...] hat die Aufgabe, die Übung zu ermöglichen, d.h. einzuleiten und zu unterbrechen, [...]. Der andere *pädagogische* Teil (der Lindberghpart) ist der Text für die Übung [...].¹⁶¹

Brechts Bezeichnung seines Hörstücks als „Lehrgegenstand“ macht die von ihm angestrebte Verschränkung von Lehre und Gebrauch¹⁶² deutlich. Indem er das von ihm geschaffene Werk nicht auf die unantastbare Stufe eines Kunstwerks erhebt, sondern es als „Gegenstand“ bestimmt, beinhaltet es eine, wie er es nennt, „Aufgabe“. Nur durch eine Benützung, die als „Übung“ von Brecht bezeichnet wird, und die Einsicht, dass man dabei etwas begreifen kann, erhält das Hörstück einen „Wert“ als Experiment. Zwanzig Jahre nach dem Druck seines Hörstücks lässt Brecht den Titel „Der Flug der Lindberghs“¹⁶³ in „Der Ozeanflug“ abändern, weil, wie sich herausgestellt hatte, die reale Person Lindbergh, welche Beispiel für die Figur stand, engen Kontakt mit den Nazis pflegte und auch in den USA als Faschist gewirkt hatte.¹⁶⁴ Lehre, wenn mit dem Begriff korrekt gearbeitet wird, schließt mit ein, dass Wissen und Tatsachen überprüft werden müssen und gegebenenfalls berichtigt oder verändert werden müssen. Brecht schreibt in einem Brief an den Süddeutschen Rundfunk: „[...] Die Änderungen mögen eine kleine Schädigung des Gedichts bedeuten, aber die Ausmerzung des Namens wird lehrreich sein.“¹⁶⁵ Die Auslöschung des Namens Lindbergh wird im Prolog, den Brecht nachträglich für das Hörstück geschrieben hat, thematisiert. Sie sei eine Warnung, dass ein Asozialer niemals als Held betrachtet werden könne, auch nicht, wenn er über besonderen Mut oder Kenntnisse von Motoren verfüge.¹⁶⁶ Grundlegend für Brechts korrigierende Arbeitsweise ist, dass er nicht etwa Falsches oder nicht mehr Gültiges löscht, sondern den Prozess der Bearbeitung sichtbar macht. Dies geschieht durch eine Thematisierung wie im Beispiel Lindberghs im Prolog, oder durch Ergänzungen, Anmerkungen und Erklärungen bei vielen weiteren Texten und Stücken, die sich nicht allein

¹⁶¹ GBA Band 24, S. 87.

¹⁶² Vgl. dazu auch Brechts Anweisung bezüglich der *Hauspostille*: „Diese Hauspostille ist für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden.“ GBA Band 11, S. 39.

¹⁶³ Brecht begann die Arbeit an diesem Hörstück Ende 1928 unter dem Titel „Lindbergh“, als Uraufführung 1929 trug es den Titel „Der Lindberghflug“. Eine neue Fassung des Stücks wurde 1930 unter dem Titel „Der Flug der Lindberghs“ gedruckt. Am 3. Januar 1950 teilte Brecht den Herren vom Süddeutschen Rundfunk in einem Brief mit, dass das Stück einen neuen Titel, nämlich „Der Ozeanflug“ und einen Prolog sowie Textänderungen erhalten müsse. Vgl. dazu: Hecht, Werner (Hg.): alles was Brecht ist ... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 42.

¹⁶⁴ Vgl.: Ebd.

¹⁶⁵ Vgl.: GBA Band 3, S. 404.

¹⁶⁶ Vgl.: Ebd., S. 405.

auf das Genre Lehrstück beschränken. Andererseits gibt es auch Beispiele, die zeigen, dass sich bei allem Anspruch Brechts nach Veränderung, Verbesserung und Korrektur zwangsläufig natürliche Grenzen ergeben haben:

Wo eine Aktualisierung nicht mehr möglich war, weil die Struktur nicht mehr stimmte, hat er [Brecht] – wie im Falle von ‚Trommeln in der Nacht‘ – im Interesse der historischen Wahrheit sowohl auf eine grundlegende Bearbeitung als auch auf eine Unterdrückung des Stückes verzichtet[.]¹⁶⁷

Brecht dazu selbst im überlieferten Gesprächsprotokoll „Über Trommeln in der Nacht“ 1928:

Zehn Jahre her, dass ich das geschrieben. Stehe heute der Sache relativ fremd gegenüber. Was ich gesehen, war wichtig. Vielleicht vieles, was da war, nicht gesehen. Gesamteindruck ist falsch.¹⁶⁸

Obwohl „Trommeln in der Nacht“ also längst nicht mehr Brechts Ansprüchen gerecht werden konnte, spricht er sich dennoch für die Erhaltung des Stücks aus, um dem Prinzip der Historisierung gerecht zu werden.

Brechts Verständnis von einer experimentellen Haltung und der Lehre durch das Experiment stellt zusammenfassend betrachtet zwei wesentliche Ergebnisse heraus: Zum einen birgt Erkenntnis, die durch eine forschende Haltung und im Rahmen eines Versuchs gewonnen wird, immer ein Widerlegungspotential in sich, oder anders formuliert: Experimente dienen nicht nur dazu, Ergebnisse zu finden, sondern stellen überhaupt erst die Bedingung für das Eintreten neuer, unvorhergesehener Zustände dar, die alte, gewohnte Sichtweisen ablösen können. Zum anderen wird die positive Einstellung Brechts der Unbestimmtheit gegenüber deutlich, die in seinem Verständnis produktive Vieldeutigkeit, und damit die Möglichkeit zur Veränderung bedeutet.

2.2.2 ÜBER KONSUM UND GEBRAUCH

Ich habe kein Bedürfnis danach, daß [sic!] ein Gedanke von mir bleibt, ich möchte aber, daß [sic!] alles aufgegessen wird, umgesetzt, aufgebraucht.¹⁶⁹

Das an den Anfang des Abschnitts gestellte Zitat von Brecht stammt aus einer autobiographischen Notiz aus dem Jahre 1925. Erst in Anbetracht der im bisherigen zweiten

¹⁶⁷ Müller, 1967, S. 53.

¹⁶⁸ Hecht, 1975, S. 12.

¹⁶⁹ GBA Band 26, S. 283.

Kapitel herausgestellten Forderungen Brechts, kann dieses „alles“, das er verinnerlicht, verarbeitet und verbraucht haben möchte, richtig gelesen und interpretiert werden. Denn es geht Brecht keineswegs um einen bloßen Konsum, sondern um die kritische und produktive Benützung und Auswahl jedweden Materials. Manfred Wekwerth, selbst Mitarbeiter von Brechts Kollektiv, hat vor mehr als vierzig Jahren mit dem Buch „Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966“ interessante Einblicke in die Arbeitsweise Brechts und seine praktische Tätigkeit am Berliner Ensemble vorgelegt. Darin rückt er das viel zitierte Bild von Brecht gerade, welches Brecht als jemanden zeigt, der immer bereit war, Ideen, Vorschläge und Meinungen von Mitarbeitern sogleich mit einzubeziehen und zu verarbeiten. Wekwerth weist den Leser deutlich darauf hin, dass es Brecht bei der Übernahme von Material und Gedanken vor allen Dingen um die „Verwertbarkeit“ der Fremdgedanken ging.¹⁷⁰ Das heißt, „daß [sic!] es sich um bereits formulierte, somit geprüfte Gedanken und Einfälle handelte.“¹⁷¹

In einem anderen Notat, welches nach der fünfzigsten Aufführung von „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ entstanden war, also nach Brechts Tod, notierte Wekwerth folgendes:

Einer Idee des [...] Regisseurs Strehler folgend, überprüften wir (die Mitglieder des Berliner Ensembles, die Verfass.) die Möglichkeit und Notwendigkeit, dieses Stück an unserem Theater zu spielen. Das machten wir davon abhängig, ob es uns gelingen würde, ein neues Licht auf das Stück und auf den Fall Oppenheimer zu werfen. Kurz: Ob es uns gelingen würde, eine in Brechts Sinne kritische Interpretation zu liefern, die beim Zuschauer eine kritische Haltung auslöst.¹⁷²

Der Begriff „Kritik“ und der Ausdruck „kritische Haltung“ scheinen als Konstanten nicht nur in Brechts Denken, sondern auch in seiner Rezeption auf. Im Verlauf der Arbeit wurde schon einmal Heiner Müller zitiert: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.“¹⁷³ Was ist nun der Unterschied zwischen „Gebrauch“ und „Konsum“? Michel de Certeau begreift den Unterschied zwischen Konsum und Gebrauch dahingehend, dass etwas zu gebrauchen, heißt, dass man ein von anderen produziertes, geordnetes, systematisiertes Etwas durch seine eigene Erfahrung ergänzt und ihm dadurch „Pluralität und Kreativität“ zu Teil werden lässt.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Vgl. Wekwerth, 1967, S. 7.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd., S. 163.

¹⁷³ Müller, Heiner: „Fitzer + - Keuner“, in: Hörnigk, 1989, S. 30 - 36, hier: S. 36.

¹⁷⁴ Certeau, Michel de: Kunst des Handelns, im Original: L'invention du quotidien. L'Arts de faire (1980), aus d. Franz. übers. von Ronald Voullié, Berlin: Merve 1988, S. 79.

2.3 ZUSAMMENFASSUNG DER FORDERUNGEN AN EINEN KURATOR

Aus den bisher erarbeiteten Gliederungspunkten des zweiten Kapitels sollen nun adäquate Kategorien benannt werden, die als Forderungen an einen Kurator, der sich mit Brechts Werk und den daran gebundenen Besonderheiten auseinandersetzt, zu lesen sind. Meine gewählte Zielsetzung resultiert zum einen aus der Notwendigkeit, die Ergebnisse des zweiten Kapitels in einem späteren Teil der Arbeit zuerst an dem allgemeinen Modell des Festivals zu prüfen, und herauszufinden, inwieweit ein Festival Formate anbietet, in welchen das von Brecht Geforderte umgesetzt werden kann, zum anderen werden die Ergebnisse im letzten Kapitel der Arbeit wieder aufgegriffen, und anhand einer Betrachtung eines konkreten Festivalprogramms untersucht, innerhalb welcher Programmpunkte sich die herausgearbeiteten Kategorien wieder finden lassen oder eben nicht.

Aus den Gliederungspunkten des zweiten Kapitels ergibt sich, so meine Erkenntnis, ein übergreifendes Motiv: Dasjenige der Prozessualität. Im Einzelnen betrachtet hat sich nicht nur gezeigt, dass Brechts Arbeitsweise und Werk durch einen prozessualen Charakter bestimmt sind, sondern auch, dass aus Brechts Haltung der Veränderung und Veränderbarkeit die Forderung nach neuen Methoden oder Formen resultiert, welche in der Lage sind, die Wirklichkeit der Menschen besser zu erfassen. Veränderbarkeit kann nach Brecht nur derjenige erkennen, der die Zustände als historisiert begreift, also als von anderen Menschen hervorgebracht. Daraus ergibt sich die Anforderung an einen Kurator, Brechts Arbeitsweise und dessen Ergebnis nicht als abgeschlossene Theorie zu vermitteln, sondern als unter Versuchen und ständigen Änderungen und Anpassungen Hervorgebrachtes, dem natürlicherweise auch Widersprüche immanent sind. Für den Kurator birgt dies die Möglichkeit, Brechts Werk in seinem Sinne, wenn es reflektiert geschieht, mit heutigen Methoden und Formen darzustellen und zu vermitteln. Die Frage, wie Brechts Auffassung von Tradition zu verstehen ist, hat in ihrer Beantwortung eine weitere Frage aufgeworfen, nämlich danach, wie Brecht selbst mit bestehendem Material umgeht und welche Haltung er Klassikern gegenüber einzunehmen empfiehlt, zu welchen er selbst mittlerweile zu zählen ist. Tradition soll nach Brecht als etwas Lebendiges verstanden werden, das benützt werden will, um neue Tradition zu bilden. Dieses Benützen schließt kritisches Hinterfragen, Selektieren, interpretierendes Umgestalten, Veränderungen des Modells, Einbeziehung von neuen künstlerischen Formen und viele weitere Prozesse mit ein,

die ich einer ersten Kategorie mit dem Titel **Aktualisierung, kritische Interpretation und Methodenvielfalt** zuordnen möchte. Dieser Kategorie kann auch die unter Punkt **2.1.2** herausgestellte Haltung Brechts zugeordnet werden, die eine Beachtung der immanenten Zeitbezogenheit eines Werkes fordert. Im selben Gliederungspunkt wurde deutlich, dass die richtige Betrachtungsweise für Brecht eine wichtige Rolle spielt. Kunstgenuss braucht Kenntnisse, so Brecht, der größtmögliche Genuss entsteht, wenn ein Bewusstsein der Arbeitsprozesse, die das Werk hervorgebracht haben, besteht. Gesteigerter Genuss kann erreicht werden, wenn der Rezipient sich selbst aktiv am Werk beteiligt, worunter Brecht versteht, dass die eigene Erfahrung an diesem überprüft und reflektiert werden soll, oder aber eine Ergänzung oder Entgegenstellung der eigenen Kenntnisse an diejenigen des Künstlers geschieht. Die zweite Kategorie stellt diese Ergebnisse unter den Titel: **Aktivierung des Rezipienten**. Der Gliederungspunkt über Montage, Kopieren und Zitieren bei Brecht hat sich eingehend mit spezifischen Arbeitsweisen Brechts auseinandergesetzt, und gezeigt, dass auch in diesem Falle die Forderung nach kritischer Betrachtungsweise und Interpretation das verbindende Element ist. Da das dadurch angestrebte Ziel einer Aktivierung des Rezipienten ebenso schon genannt wurde, können die herausgearbeiteten Ergebnisse sowohl zu einem Teil dem zweiten, als auch zu einem Teil der dritten Kategorie zugeordnet werden. Abschließend hat sich das zweite Kapitel eingehend mit Brechts pädagogischen Haltungen beschäftigt, mit seiner Auffassung des richtigen Lernens, Lehrens und ganz allgemein mit Prozessen der Vermittlung. Hier zeigt sich nicht nur eine von Brecht geforderte Aufhebung der Trennung von Lehrendem und Lernendem, sondern auch die Aufhebung der Diskrepanz zwischen Lehre und Vergnügen. Brecht empfiehlt, eine forschende Haltung einzunehmen, seine eigene Erfahrung einzubringen und selber Vorschläge zu machen, mit dem Ziel, neue Sichtweisen und gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. Diese Ergebnisse beschreibt die letzte Kategorie sehr allgemein unter dem Titel **Diskurs und Dialog**. In der Betrachtung dieser Kategorie am Festivalmodell im vierten Kapitel wird eine genauere Erklärung und Unterscheidung zwischen den beiden Kommunikationsstrukturen Diskurs und Dialog vorgenommen.

Eingangs wurde der vorliegende Gliederungspunkt als „Zusammenfassung der Forderungen an den Kurator“ betitelt. Allerdings sind die drei herausgebildeten Kategorien bei genauerem Hinsehen nicht allein als Forderungen an einen Kurator zu verstehen. Zwar stellt der Kurator die oberste Vermittlungsinstanz zwischen Brecht, seinem Werk und dem Festival dar, weil er

das Thema, das Konzept, die Reihe der eingeladenen Künstler und das Zielpublikum festlegt, aber innerhalb des Festivalablaufs finden weitere Vermittlungsprozesse statt. Der Kurator steht nur am Anfang einer Vermittlungskette, die bei Brecht beginnt und beim Publikum aufhört. Deshalb bezieht sich die erste Kategorie nur auf die beiden Vermittlungsinstanzen Kurator und eingeladene Künstler, weil nur diese beiden Instanzen in der Lage sind, die Forderung nach Aktualisierung, kritischer Interpretation und Methodenvielfalt umzusetzen, und an Brechts Werk zu arbeiten. Nur diese beiden Instanzen können selbst, ausgehend von Brechts Werk, etwas Neues hervorbringen, das den Charakter eines eigenen Kunstwerks hat, und dieses weiter an das Publikum vermitteln.

Einen Sonderfall stellen dabei, meiner Überlegung nach, so genannte „Workshops“¹⁷⁵ dar, die mittlerweile Standard bei Festivals sind. Publikum und Künstler arbeiten nahezu gleichberechtigt miteinander, was im Idealfall die Grenze zwischen Produzenten und Rezipienten auflöst, oder den Rezipienten zumindest zu einem „Ko-Produzenten“ werden lässt (vgl. S. 89). Selbst wenn das Ergebnis der Prozesse während eines Workshops nicht unbedingt vor Publikum präsentiert wird, hat das Erarbeitete den Stellenwert eines künstlerischen Produkts.

Während sich die Forderungen der ersten Kategorie also im Wesentlichen auf Vermittlungsprozesse zwischen Brecht und dem Kurator, und Brecht und den Künstlern des Festivalprogramms beziehen, verlängert sich in der zweiten Kategorie **Aktivierung des Rezipienten** der Vermittlungsweg zwischen Brecht und dem Kurator/Künstler, um den Weg zwischen Kurator/Künstler und Zuschauer. Die Aktivierung, die Brecht fordert, soll folglich nicht allein den Kurator oder den Künstler betreffen, sondern von dieser Vermittlungsinstanz wiederum aufgegriffen werden und in einem nächsten Schritt eine Aktivierung des Zuschauers hervorrufen. Erst in der dritten Kategorie **Diskurs und Dialog** kommt es im Idealfall zu Vermittlungs- oder zumindest Kommunikationsprozessen zwischen allen drei beteiligten Instanzen: Dem Kurator, den Künstlern und dem Publikum.

¹⁷⁵ „Die Bezeichnung [Workshop] stammt aus dem Englischen und bedeutet soviel wie ‚Werkstatt‘. [...]. Gemeint ist [...] eine ‚Denkstätte‘, eine Plattform zum Entwickeln und Erproben neuer Ideen [...]. Entscheidend ist [...], dass durch den Workshop oder weitere ähnliche Veranstaltungen eine die Kommunikation fördernde Beziehung zwischen den Beteiligten aufgebaut wird. Dazu gehört Anteilnahme und Aufgeschlossenheit, eine offene, dem Partner zugewandte Haltung, Interesse für die Sache, um die es geht, und die Einhaltung bestimmter Spielregeln, die der freien und konstruktiven Erörterung von Problemen dienlich sind. Becker, Horst/Ingo Langosch: Produktivität und Menschlichkeit. Organisationsentwicklung und ihre Anwendung in der Praxis, 5. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart: Lucius 2002, S. 303f.

Mit der abschließenden Zusammenfassung der Forderungen an den Kurator eines Festivals, das sich mit Brecht beschäftigt, ist der erste theoretische Teil der Arbeit abgeschlossen. Im Folgenden stehen Untersuchungen zum Modell des Festivals im Blickpunkt.

3 GESCHICHTE, ENTWICKLUNG UND THEORIE DES FESTIVALS

Das folgende Kapitel stellt eine in sich geschlossene Analyse zur Geschichte und zur Entwicklung des Festivals dar, und gibt, für sich allein betrachtet, dem Leser einen aufschlussreichen Überblick über den Entstehungshintergrund des Modells Festival, der an einer Betrachtung der Institution des Festspiels, sowie einer Abgrenzung dazu, nicht vorbeiführt. Versuche, eine definitorische Festlegung für den Begriff „Festival“ zu bestimmen, so wird sich zeigen, finden in der Forschungsliteratur zumeist über den Schritt einer Beschreibung der Unterschiede zum „Festspiel“ statt. Auch im Falle dieser Arbeit dient die Herausstellung von Charakteristika des Festspiels als spätere Schablone für die Beschreibung und Typisierung des Festivals. Da Festivals eine relativ junge Erscheinungsform sind, fragt dieses Kapitel auch nach den kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen, die erst zu ihrer Einführung in den 1950er Jahren, sowie zu ihrer spezifischen Ausprägung in den 1990er Jahren geführt haben.¹⁷⁶ Während sich das Festival mit seinen kennzeichnenden Merkmalen, wie der prinzipiellen Offenheit der Programmgestaltung, dem erhöhten Grad an Spontaneität, der wesentlichen Möglichkeit zum Diskurs und zur Reflexion, als flexibles Modell präsentiert, umgibt die Institution Festspiel auch heute noch eine „ernsthafte“, elitäre, der Hochkultur verortete Aura. Doch längst sind die Grenzen zwischen Festspiel und Festival aufgebrochen und durchlässig geworden. Während sich Festspiele mit dem Vorwurf konfrontiert sehen, sich immer mehr Strategien des Events zu bedienen, stehen Festivals unter dem Begriff „Festivalisierung“ in der Kritik, zu einem kulturellen Konsumgut und einem Produkt städtepolitischer Interessen zu verkommen. In der Tat, so wird die Arbeit zeigen, hat sich der Stellenwert von Kultur innerhalb der Stadtpolitik zu einem „weichen Standortfaktor“ entwickelt, und die massenhafte Ausbreitung von Festivals unterstützt die Argumentation der Kritiker, Städte würden sich mehr und mehr in so genannte „Nicht-

¹⁷⁶ Vgl.: Elfert, 2009, S. 17.

Orte“ verwandeln, dennoch, so wird sich herausstellen, zeichnen sich auch positive Entwicklungen für das Modell „Festival“ ab, die als Reaktion auf die „Festivalisierung“ der Städte zu interpretieren sind. So sind Festivals beispielsweise in der Lage, der jeweiligen Stadt für einen gewissen Zeitraum ein Gesicht zu geben, mit dem sich die Bewohner identifizieren können, und auf einer nächst höheren Stufe können Festivals durch Programmformate Teile der Bevölkerung aktiv mit einbinden, und ihnen Räume ihrer oftmals entgrenzten Stadt als Orte erfahrbar machen. Darüber hinaus betrachtet das vorliegende Kapitel im speziellen diskursive und dialogische Formen und Elemente der Publikumsbeteiligung, die das Modell Festival ausgeprägt hat, sowie Methoden des Fests im Festival, welche im vierten Kapitel der Arbeit noch einmal relevant sein werden. Eine Darstellung der aktuellen Forschungsprojekte und -arbeiten, die sich nicht nur mit Theaterfestivals der Gegenwart, sondern auch mit ihrer Geschichte, die in der Antike ihren Ursprung hat, auseinandersetzen, betont einerseits die Dringlichkeit, mit welcher sich die Theaterwissenschaft und andere Disziplinen dem Festival widmen, andererseits geben die ausgewählten Beispiele dem interessierten Leser einen guten Überblick zur vertiefenden Lektüre.

3.1 ZUM ENTSTEHUNGSHINTERGRUND VON FESTIVALS

Festivals stehen in einem umfassenderen Zusammenhang in einer langen Tradition der Verknüpfung von Theater und Fest, welche im antiken griechischen Theater ihren Ursprung hat. Die Geburt des Theaters erfolgte aus religiösen Festen und Ritualen, wobei die Verknüpfung von gottgefälligen und theatralen Handlungen über Jahrhunderte hinweg verankert blieb. Theater und Fest standen zueinander in einem engen Beziehungsgeflecht und waren darüber hinaus ein untrennbarer Teil des politischen und gesellschaftlichen Lebens der griechischen „Polis“.¹⁷⁷ Zu Ehren des Gottes Dionysos fand in Athen regelmäßig ein mehrtägiges Fest statt, das begleitet von Tieropfern und einer feierlichen Prozession zum Auftakt, mit Wettbewerben in Komödien- und Tragödiendichtung endete. Die Einbettung von Wettstreiten diente dabei einem höheren Zweck: So sollte den Göttern zu Ehren stets

¹⁷⁷ Unter „Polis“ wird ursprünglich im antiken Griechenland eine „Burg“ verstanden, später der „Stadtstaat“, also die Gemeinschaft aller am politischen Leben beteiligter Bürger. Vgl.: Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bänden, 19., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 17, Mannheim 1992, S. 300.

nur das vortrefflichste Können präsentiert werden.¹⁷⁸ Das Element des Wettbewerbs, welches die klassischen Komödien- und Tragödienaufführungen bei den so genannten „Dionysien“¹⁷⁹ begleitete, findet sich gegenwärtig auch in vielen Theaterfestivals wieder. Von einem göttlichen Zweck freilich enthoben, legt es doch die Wurzeln seiner Herkunft und die Geschichte, die dem Festival, als einer anderen Form der Verknüpfung von Theater und Fest, vorausgeht, frei.

3.2. DAS FESTSPIEL ALS VORGÄNGER DES FESTIVALS

Obwohl heutzutage mit den Begriffen „Festspiel“ und „Festival“ nicht nur im allgemeinen Sprachgebrauch sehr unpräzise umgegangen wird, und sie teils sogar synonym für Veranstaltungen verwendet werden,¹⁸⁰ wird in der vorliegenden Arbeit versucht, „Festival“ und „Festspiel“ begrifflich zu definieren. Bislang gibt es keine universelle Definition des Terminus „Festival“, auf die zurückgegriffen werden könnte, wobei gerade in der Beschreibung des Teilbegriffes „Fest“ sowohl im „Festival“ als auch im „Festspiel“ die größte Problematik liegt:

‘Feiern und Feste sind kein Gegenstand der neutralen Wissenssoziologie’, sondern unterliegen ganz subjektiven Einschätzungen, je nach historischem Standpunkt, persönlichem Interesse und ideologischer Voreingenommenheit des Betrachters. Demgemäß können die konstitutiven Merkmale dieser beiden Phänomene unseres Kulturlebens nur empirisch, durch Beschreibung (ihrer Eigenschaften) und Vergleich (mit konkurrierenden Erscheinungsformen), gewonnen werden.¹⁸¹

Eine Annäherung an den Begriff „Festival“ erfolgt in der Forschungsliteratur daher oftmals in Bezugnahme oder Abgrenzung des rein im deutschen Sprachgebrauch bekannten Terminus

¹⁷⁸ Vgl.: Warstat, Matthias: „Fest“, in: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 101 - 104, hier: S. 102.

¹⁷⁹ Als „Dionysien“ werden Feste zu Ehren des Gottes Dionysos bezeichnet. Die „Städtischen Dionysien“ oder „Großen Dionysien“ fanden in Athen im Februar/März statt. Vgl.: Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bänden, 19., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 5, Mannheim 1992, S. 519. Im Ablauf der „Großen Dionysien“, welche sich über mehrere Tage erstreckte, fanden Wettbewerbe in den Bereichen „Dithyrambenchor, Komödie und Tragödie“ statt. Vgl.: Warstat, 2005, S. 102.

¹⁸⁰ Beispielsweise verwendet Daniel Barenboim in seinem Aufsatz „Wahrnehmung und Inhalt“ die beiden Begriffe abwechselnd für die *Salzburger Festspiele*. Vgl.: Barenboim, Daniel: „Wahrnehmung und Inhalt“, in: Fischer, Michael: Die Festspiele. Visionen, Wünsche, Wirklichkeit, St. Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2007, S. 43 - 49, hier: S. 43f.

¹⁸¹ Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals in Deutschland, hg. vom Deutschen Musikrat, Bonn 2005, vgl.: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf, S. 1 [28.08.2010]. Willnauer zitiert aus: Kaufmann, Harald: Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung, Wien: Lafite 1970, S. 107.

„Festspiel“, der dem Begriff „Festival“ vorausgeht. Ebenso wenig wie eine Definition von Festival möglich ist, kann auch für das Festspiel keine einheitliche Begriffsbestimmung getroffen werden, gerade weil es die unterschiedlichsten Künste zusammenbringt. Im Festspiel vereinen sich Musik, Theater, Literatur, Tanz, bildende Kunst – um nur einige Disziplinen zu nennen. Der Versuch, sich diesem interdisziplinär weit verschränkten Thema begrifflich zu nähern, stellt daher die Forschung vor ein Problem: Gerade wenn eine spezifische Forschungsrichtung als ausgehendes Zentrum der Analyse steht, verdeckt sie einer anderen Disziplin oft die Sicht.¹⁸² Der Terminus „Festspiel“ hat grundsätzlich zwei von einander unterscheidbare Bedeutungen. Einmal ist mit „Festspiel“ die Institution Festspiel gemeint, an zweiter Stelle bedeutet „Festspiel“ eine dramatische Gattung.¹⁸³ Die *Brockhaus Enzyklopädie* definiert als Festspiel erstens eine „Aufführung von Dramen, Opern, Musikwerken bei festl. Anlaß [sic!] [...] oder als Festspiel [...] im Rahmen von periodisch wiederkehrenden festl. Tagen oder Wochen.“¹⁸⁴ Zweitens als „das zu einem bestimmten festl. Anlaß [sic!] verfaßte [sic!] Theaterstück selbst.“¹⁸⁵ Theaterlexika heben in ihren ausführlicheren Beschreibungen vor allem den Aspekt der „Überhöhung des Alltags“ heraus, sowie den Anspruch nach „überragenden Aufführungen“¹⁸⁶ und der Generierung eines „Gemeinschaftserlebnisse[s]“¹⁸⁷. Festspielen ist also nicht nur, in Betrachtung ihrer zeitlichen Dimension, ein Moment der Traditionsbildung durch die regelmäßige Wiederkehr eingeschrieben, sondern vor allem eine Abgehobenheit von der zeitlichen Erfahrung eines Alltags, ein Ausbruch, eine Auszeit davon. Denise de Rougemont hat 1960 die folgende Definition von „Festspiel“ zur Diskussion gestellt:

„Ein Festspiel ist zunächst eine festliche Begebenheit, eine Gesamtheit künstlerischer Darbietungen, die sich über das Niveau der gewöhnlichen Programme erheben, um das Niveau der außerordentlichen Feierlichkeit an einem dazu auserwählten Ort zu erreichen [...]. [E]s gilt auch eine besondere Atmosphäre zu schaffen, zu der die

¹⁸² Vgl.: Engler, Balz: „Das Festspiel: Perspektiven“, in: Engler, Balz/Georg Kreis (Hg.): *Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven*, Willisau: Theaterkultur-Verlag 1988, S. 271 - 275, hier: S. 274 u. S. 271.

¹⁸³ Vgl.: Stunz, Holger R.: „Was sind Festspiele: Definitionen, Formen und Fragen“, <http://www.festspiel-forschung.de/festspiele-und-geschichte/definition.htm> [10.09.2010].

¹⁸⁴ *Brockhaus-Enzyklopädie* in 24 Bänden, 19., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 7, Mannheim 1992, S. 235.

¹⁸⁵ Ebd.: S. 236.

¹⁸⁶ Vgl.: Schulze-Reimpell, Werner/Ingeborg Janich: „Festspiele“, in: Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5., vollst. überarb. Neuausg., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 387 - 388, hier: S. 387f.

¹⁸⁷ Vgl.: Warstat, 2005, S. 102.

Landschaft, der Geist einer Stadt, das Interesse ihrer Einwohner und die kulturelle Tradition einer Gegend das ihre beitragen.'¹⁸⁸

Rougemonts Bestimmung bringt in die begriffliche Definition eine neue Komponente ein, die in bisherigen Festlegungen noch nicht integriert war, nämlich diejenige des exklusiven Ortes. Doch der in der Definition angesprochene Zusammenklang zwischen Festspiel und Ort, so Rougemont, muss nicht zwangsläufig für ein Festspiel gegeben sein, und ist nicht in der gleichen Weise ausschlaggebend wie beispielsweise das meisterhafte Programm.¹⁸⁹ Aus der heutigen Sicht greift Rougemonts Definition von 1960 natürlich zu kurz, und kann als veraltet betrachtet werden, steht sie doch stellvertretend für die zur damaligen Zeit vorherrschende Bedeutung und Funktion von Festspielen als ein das Elitäre und die künstlerische Vollkommenheit konservierende Format von „Fest“ und „Theater“.

Kennzeichnend für die Herausbildung des Festspiels als eigenständige Gattung im 19. Jahrhundert gilt Richard Wagner, der zwischen 1850 und 1870 einen „radikalen Gegenentwurf“ zum traditionellen Theaterbetrieb seiner Zeit entwickelte, um damit die vorherrschende Isolation von Zuschauern und Spielern aufzuheben und eine „homogene Festgemeinde“ zu schaffen.¹⁹⁰ Wagners Modell des Festspiels als Mittel einer Gemeinschaftsbildung hatte als nächst höheres Ziel die Schaffung eines Gesamtkunstwerks. Verbunden mit dieser Forderung sollte das Theater „[...] seinen Warencharakter verlieren und zu einem unverkäuflichen Ereignis werden; es sollte in festlicher Stimmung genossen werden und an besondere Orte gebunden sein [...]“.¹⁹¹ Die *Bayreuther Festspiele* verortete Wagner in einem extra dafür gebauten Festspielhaus, welches 1876 erstmals die Pforten für ein betuchtes Publikum öffnete. Der Besuch eines Festspielhauses hatte, und hat auch heute noch den Ruf einer elitären Angelegenheit des Bürgertums, auch wenn dieses „Bürgertum“ heute nicht mehr aus einer homogenen Gruppe besteht.¹⁹² Winfried Gebhard

¹⁸⁸ Rougemont, Denise, de: „Probleme der europäischen Festspiele“, in: Maske und Kothurn, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft, Hg. v. Inst. f. Theaterwissenschaft a. d. Univ. Wien, 6. Jg., Wien/Graz/Köln: Böhlau 1960, S. 97 - 100, hier: S. 98.

¹⁸⁹ Vgl.: Rougemont, 1960, S. 98.

¹⁹⁰ Vgl.: Warstat, 2005, S. 102.

¹⁹¹ Vgl.: Ebd.

¹⁹² Betrachtet man die Publikumsschicht, die heute ein Festspiel besucht, so ist sie in den Kategorien Bildung, Einkommen und Berufssehen zwar noch weitgehend identisch und lässt sich daher noch als „bürgerlich“ betiteln, allerdings erfassen die erwähnten Kategorien keineswegs die Auseinanderdifferenzierung des Publikums. Dieses unterscheidet sich mehr und mehr in „ästhetischen Standards“ wie „Moralvorstellungen“ und „Lifestyle-Muster[n]“ als in „herkömmlichen Statusgrenzen“. Das

und Arnold Zingerle haben in ihrer kultursoziologischen Studie zum Publikum der *Bayreuther Festspiele* hinreichend erörtert, wie dort das Bürgertum in einem regelmäßigen Rhythmus zusammentraf, um sich selbst und die Vormachtstellung der bürgerlichen Kultur (und dessen Verständnis von Kultur) zu präsentieren.¹⁹³

Was sind nun die prägenden Charakteristika eines Festspiels, die sich herausstellen lassen, um daran an späterer Stelle eine Abgrenzung und Unterscheidung zum *Festival* vorzunehmen?

Balz Engler stellt in seinem Essay „Text, Theater, Spiel, Fest: Was ist ein Festspiel?“ zwei Komponenten heraus, die sich bei der Beschreibung eines Festspiels als literarische Gattung speziell hervorheben lassen: Die Wahl eines spezifischen Ortes und die Besonderheit des Anlasses, zu dem es stattfindet. Ort und Anlass sind beide zumeist mit einer historischen Bedeutung aufgeladen. Die Geschichte, die innerhalb des Festspiels verhandelt wird, hat immer auch Berührungspunkte mit der Geschichte der Laiendarsteller, die unter anderem mitwirken, zu tun, und derer der Besucher.¹⁹⁴ Doch die Geschichtlichkeit, die den Besuchern und Darstellern während eines Festspiels bewusst werden soll, verläuft nicht nur in einer Blickrichtung gen die Vergangenheit. Es gibt sowohl eine ‚diachronische Ebene‘, wie auch eine ‚synchronische Ebene‘, also einen „Längsschnitt durch die Geschichte“ und einen „Querschnitt durch die Gegenwart“.¹⁹⁵

[A]uf der diachronischen Ebene zeigt sich nur, wie wir das wurden, was wir jetzt sind. Und auf der synchronischen Ebene erscheint von dem, was wir jetzt sind, nur das – und jetzt kommt ein weiteres Element hinzu – was eine Beziehung zu dem hat, was wir wollen.¹⁹⁶

Ein Festspiel als literarisches Gattungsmodell dient also der Verselbstgegenwärtigung einer Gesellschaft und der Verankerung dieser in einer Geschichte, die sie als selbst geschaffen erfährt. Hier konstituiert sich, was Peter von Matt mit „kollektive[m] Bewusstsein“ und

„Nebeneinander“ löst die „einstmalige relative Geschlossenheit“ auf. Vgl.: Gebhardt, Winfried: „Die Verszenung der Gesellschaft und die Eventisierung der Kultur. Kulturanalyse jenseits traditioneller Kulturwissenschaften und Cultural Studies“, in: Göttlich, Udo/Winfried Gebhardt/Clemens Albrecht (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln: Herbert von Halem Verlag 2010, S. 290 - 308, hier: S. 305.

¹⁹³ Vgl.: Gebhardt, Winfried/Arnold Zingerle: Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie, Konstanz: Univ.-Verl. 1998, S. 22ff.

¹⁹⁴ Vgl.: Engler, Balz: „Text, Theater, Spiel, Fest: Was ist ein Festspiel?“, in: Engler/Kreis, 1988, S. 29 - 35, (zit. 1988a), hier: S. 33f.

¹⁹⁵ Vgl.: Matt, Peter von: „Die ästhetische Identität des Festspiels“, in: Engler/Kreis, 1988, S. 12 - 28, hier: S. 15.

¹⁹⁶ Ebd.

„kollektive[r] Willensbildung“ beschreibt.¹⁹⁷ Gerade die Bildung einer Gemeinschaft war das erklärte Ziel von Richard Wagners Festspielidee gewesen,¹⁹⁸ und ist, neben der zeitlichen Herausgehobenheit, die verbindende Gemeinsamkeit von Festspiel als dramatische Gattung, wie auch Festspiel als künstlerische Veranstaltungsreihe.

Ein Festspiel zeichnet, so kann als erstes Zwischenergebnis festgehalten werden, folgende Eigenschaften aus: Geschichtsbezogenheit, welche Anlass und Wahl eines besonderen Ortes rechtfertigt, thematisch-historische Aufarbeitung und Selbstreflexion einer Gruppe zur kollektiven Erfahrung.

Diese „emotionale Vergemeinschaftung“ betrifft nicht nur die literarische Gattung Festspiel allein, sondern scheint als Ideal bei allen Festspielen auf. Die außeralltägliche Situation lässt das Subjekt Erfahrungen machen, die es in seiner gewohnten Rolle vielleicht nicht hätte erleben können, dadurch strahlt der Besuch eines Festspiels im Idealfall auch auf den Alltag des Subjekts zurück und ermöglicht ihm neue Sichtweisen.¹⁹⁹ Diese im Festspiel eingeschriebene Möglichkeit für besondere Erfahrungen gilt es im Hinterkopf zu behalten, da sie an späterer Stelle, wenn es um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Festspiel und Festival geht, noch einmal hilfreich sein wird.

3.3 WAS IST EIN FESTIVAL? VOM FESTSPIEL ZUM FESTIVAL

Heute, [...] bedeutet der Terminus ›Festspiel‹ zweierlei: einerseits die dramatische Form, beziehungsweise eine Gattung historischer Theatertexte, die heute nahezu in Vergessenheit geraten ist [...]. Andererseits das Phänomen der populären Musikfestspiele, beispielsweise die *Bayreuther Festspiele*, [...].²⁰⁰

Der Begriff ›Festival‹ hingegen denotiert ein weit gefasstes, offenes, postmodernes Konzept der Präsentation und Erzeugung von Kunst im Zeichen der Anforderungen des 21. Jahrhunderts.²⁰¹

¹⁹⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁹⁸ Hans-Thies Lehmann spricht in diesem Zusammenhang von einem *Gemeinde-Raum*, der durch Theater immer wieder gewonnen werden konnte, nicht nur durch Richard Wagners Idee des Festspiels, sondern beispielsweise schon im Theater der griechischen Antike. Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 4. Auflage 2008, S. 303.

¹⁹⁹ Vgl.: Bermbach, Udo: „Festspiele und Politik. Ein fruchtbares Spannungsverhältnis im Wandel der Zeiten“, in: *Neue Zürcher Zeitung Online* vom 19. Juli 2010, vgl.:

http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/festspiele_und_politik_1.787264.html [14.09.2010].

²⁰⁰ Elfert, 2009, S. 48.

²⁰¹ Ebd.

Während Festspiele noch immer die Aura des Einzigartigen und der Exklusivität umgibt, und sie als „[...] Teil der Nationalpolitik und der grossen [sic!] Ideologien des 19. Jhs. [gelten]“, ²⁰² scheinen Festivals im 21. Jahrhundert, dem Zitat nach, ein wandelbares und offenes Organisationsmodell zu sein, welches bestimmten „Anforderungen“ seiner Zeit gehorcht. Zu Beginn des Kapitels wurde darauf hingewiesen, dass eine Beschreibung des Terminus „Festival“ in der Forschungsliteratur fast immer in Bezugnahme oder Abgrenzung zum Terminus „Festspiel“ erfolgt. Welche Entwicklungsgeschichte führte nun zu der Einführung des neuen Modells Festival? Wodurch lassen sich Festspiel und Festival voneinander unterscheiden? Welche Überschneidungen und eventuelle Gemeinsamkeiten lassen sich feststellen? Wenn die Konzeption des Festivals als besondere Ausprägung der Anforderungen des 21. Jahrhunderts verstanden wird, können die Antworten auf die Fragen nur aus einer Darlegung der zeitgeschichtlichen Veränderungen heraus resultieren.

Im beginnenden 20. Jahrhundert kommt es als Folgeerscheinung der Industrialisierung und Urbanisierung zu einer neuen Phase der Festspielgründungen. Die Absicht, die sich hinter diesen Neugründungen verbirgt, ist jedoch nicht, wie im späten 19. Jahrhundert, das Ideal, eine nationale Gemeinschaft zu schaffen, sondern „elitär und ausschließend“ mit Stücken, die gar nicht als Festspiele verfasst waren, als Klassikern einen „Kanon des Schönen, Guten und Wahren“ zu kultivieren, um sich von der einsetzenden Massenkultur abzuheben und die Tradition gegenüber der Moderne zu behaupten, wie es etwa bei den *Salzburger Festspielen*, die 1920 gegründet wurden, passierte. ²⁰³ Die nächste Phase der vermehrten Festspielgründungen setzt mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein. Nun sollen Festspiele vor allen Dingen als Zeichen einer überwundenen Krise verstanden werden: ²⁰⁴

Zu dem Wunsch, die Wunden des Krieges, [...] mit dem Heilmittel der Kunst zu schließen, kam der Wille, dem in Feindbildern erstarrten national-staatlichen Denken die Kräfte demokratischer Erneuerung und vorurteilsloser Öffnung entgegenzusetzen, und schließlich die Hoffnung, durch internationalen Austausch von künstlerischen Spitzenleistungen das kulturelle Gefälle zwischen Sieger- und Verlierermächten

²⁰² Leimgruber, Walter: „Fest, Festspiel, Festival“, Referat beim Forum Kultur und Ökonomie 2009, vgl.: http://www.kulturundoeconomie.ch/forum09/referate_2009/leimgruber.pdf, S. 4 [14.09.2010].

²⁰³ Vgl.: Leimgruber, Walter: „Fest, Festspiel, Festival“, Referat beim Forum Kultur und Ökonomie 2009, vgl.: http://www.kulturundoeconomie.ch/forum09/referate_2009/leimgruber.pdf, S. 2 [14.09.2010].

²⁰⁴ Elfert, 2009, S. 26.

auszugleichen [...]. Erst rund 25 Jahre später, etwa 1970, fand diese Entwicklung ihr Ende [...].²⁰⁵

In diese Phase der Flut von Festspielneugründungen fällt nun in den 1950er Jahren die Entstehung von Festivals. Für die Ausprägung des neuen Begriffs „Festival“ lassen sich im Wesentlichen zwei Gründe eruieren: Zum einen prägt sich die Massenkultur immer deutlicher aus, es kommt gar zu einem „[...] rasanten Aufstieg der von einer expandierenden Freizeit- und Kulturindustrie getragenen populären Kultur.“²⁰⁶ Dem Kulturkonsumenten soll mit einem Festival ein offeneres und flexibleres Modell angeboten werden, welches außerdem weniger elitär und ausschließend als das Festspiel ist. Der neue Begriff „Festival“ wird zu Beginn also nur eingeführt, um damit einen Gegenstandspunkt zum Festspielbegriff zu markieren.²⁰⁷ Zweitens lässt sich für die Einführung des Begriffs eine sprachliche Veränderung ausmachen: Durch den Einfluss der amerikanischen und englischen Besatzungsmächte kommt es zu einer Hinwendung zur englischen Sprache. Dass im englischen Sprachgebrauch „festival“ ein Adjektiv ist, gerät dabei aber in Vergessenheit. Die Bevölkerung begreift den Terminus „Festival“ rasch als ein „spezielles Organisationsmodell von Kultur.“²⁰⁸

Jennifer Elfert bemerkt, dass Festivals, wie sie heute im 21. Jahrhundert stattfinden, ihren Entstehungspunkt in den 1950er Jahren haben, allerdings erst in den 1990er Jahren „ihre spezifische Ausbildung“ erhalten. Die 1990er Jahre bedeuten einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschsprachigen Festivalgeschichte. Es kommt zu einem inhaltlichen, organisatorischen wie strukturellen Wandel, der mit gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Veränderungen zusammenhängt.²⁰⁹ Nach der Wiedervereinigung Deutschlands verändern sich die Beziehungen zwischen Politik und Kultur, und das damit einhergehende Fördersystem. Unter anderem werden durch die Gründung des deutschen

²⁰⁵ Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals in Deutschland, hg. vom Deutschen Musikrat, Bonn 2005, vgl.: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf, S. 5 [28.08.2010].

²⁰⁶ Gebhardt, 2010, S. 297. Vgl. dazu auch: Leimgruber, Walter: „Fest, Festspiel, Festival“, Referat beim Forum Kultur und Ökonomie 2009, vgl.: http://www.kulturundoeconomie.ch/forum09/referate_2009/leimgruber.pdf, S. 2 [28.08.2010].

²⁰⁷ Vgl.: Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals in Deutschland, hg. vom Deutschen Musikrat, Bonn 2005, vgl.: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf, S. 1 [28.08.2010].

²⁰⁸ Vgl.: Elfert, 2009, S. 24.

²⁰⁹ Vgl.: Ebd. S. 17.

Kulturstaatsministeriums²¹⁰ im Jahr 1998 vormals regionale Zuständigkeiten auf einer staatliche Ebene gebündelt, außerdem wird das Etat für Kulturausgaben immer mehr gesenkt, was dazu führt, dass „Kultur [...] seit den neunziger Jahren ihre Relevanz und Förderwürdigkeit unter Beweis stellen [muss].“²¹¹ Um die Finanzierungslücken zumindest teilweise füllen zu können und die Festivals an Sponsoring als neue Form eines Teil-Finanzierungsmodells zu gewöhnen (vgl. dazu auch Punkt **3.5.1 Kritik am Finanzierungssystem von Festivals**), entstehen staatliche Stiftungen wie beispielsweise 2002 die Kulturstiftung des Bundes oder der Hauptstadtkulturfonds²¹² 1999. Diejenigen Festivals, die schon vor den 1990er Jahren gegründet worden waren, müssen sich den geänderten Bedingungen anpassen, um mit den Festivalneugründungen konkurrieren zu können, die sich in ihrem Programm spezielleren Themen widmen, um so ihre Besonderheit herauszustellen und Nischenplätze im Wettbewerb um Fördergelder zu besetzen.

Die seit den 1990er Jahren entstandenen Festivals sind wesentlich kleiner angelegt, was beispielsweise die Größe des Organisationsteams und die geplante Vorlaufzeit angeht, weshalb sie anpassungsfähiger und flexibler sind als diejenigen Festivals, die in den 1950er Jahren gegründet worden waren. Sie positionieren sich inhaltlich deutlicher, indem sie sich individuellen und innovativen Inhalten widmen, oder aktuelle gesellschaftliche Diskussionen und Themen aufgreifen. Dazu zählen unter anderem die verstärkte Bezugnahme von Festivals auf den lokalen Raum und der Dialog mit dem städtischen Umfeld (vgl. dazu auch den Punkt **3.6 Positives an der Festivalisierung: Festivals fördern die Identifikation mit einer Stadt**), außerdem die Einbeziehung von selbstreflexiven Formen in das

²¹⁰ Das Amt des Beauftragten für Kultur und Medien wurde 1998 vom damaligen Bundeskanzler Gerhard Schröder eingeführt. „Aufgabe des Kulturstaatsministers ist es, die rechtlichen Rahmenbedingungen für den Kultur- und den Medienbereich über die Bundesgesetzgebung kontinuierlich weiterzuentwickeln und zu verbessern. Die Förderung national bedeutsamer Kultureinrichtungen und -projekte gehört ebenso zu seinem Aufgabenbereich wie die kulturelle Repräsentation der Bundesrepublik Deutschland in der Hauptstadt Berlin.“, vgl.:

<http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragterfuerKulturundMedien/AmtundPerson/amt-und-person.html> [20.09.2010].

²¹¹ Vgl.: Elfert, 2009, S. 16.

²¹² Seit 2008 verfügt der Hauptstadtkulturfonds über ein jährliches Budget von etwa 9,9 Mio. €, die aus dem Budget des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (Kulturstaatsministerium) stammen. Die Zielsetzung des Fonds lautet: „Aus dem Hauptstadtkulturfonds werden Einzelprojekte und Veranstaltungen gefördert, die für die Bundeshauptstadt Berlin bedeutsam sind, nationale und internationale Ausstrahlung haben bzw. besonders innovativ sind. Die Förderung kann für nahezu alle Sparten und Bereiche des Kulturschaffens gewährt werden: Architektur, Design, Ausstellungen, Bildende Kunst, Filmreihen, Literatur, Musik, Musiktheater, Performance, Tanz, Theater, für spartenübergreifende, interdisziplinäre Vorhaben und Projekte, die dem Kulturaustausch dienen.“ Vgl.: <http://www.hauptstadtkulturfonds.berlin.de/index.php?id=32> [20.09.2010].

Festivalprogramm.²¹³ Festivals dieses neueren Datums verbinden immer öfters Unterhaltung und Arbeit miteinander. Sie initiieren Veranstaltungen für ihre eigene Fachwelt und fungieren als „Arbeitstreffen der Fachszene der Festival- und Theaterproduzenten“,²¹⁴ indem sie beispielsweise Symposien veranstalten, oder Plattformen für die Begegnung und Vernetzung von Künstlern untereinander schaffen.²¹⁵ Gezieltes Marketing, die Entwicklung eines unverwechselbaren Profils sowie der Kontakt zu Sponsoren und die Kommunikation mit den Medien werden zu unverzichtbaren Werkzeugen für ein Festival im 21. Jahrhundert. Diesen Neuerungen kann sich auch das Festspiel nicht verwehren oder verschließen. Schon 1983 hatte der Kulturwissenschaftler Manfred Wagner für die Zukunft von Festspielen vier Differenzierungen und Typisierungen ausgemalt. Dazu zählen das „Repräsentationsfestival“ (beispielsweise die Salzburger Festspiele), das „Heimatsfestival“ (zu diesem Typ zählen Stadtfestivals), das „Themenfestival“ (das sich seiner Meinung nach zum „Marktlückenfestival“ weiterentwickeln wird) und das „Zielgruppenfestival“ (Liebhabersfestivals wie die Karl-May-Festspiele).²¹⁶

Winfried Gebhardt stellt für die Festspiele einen „inneren Gestaltwandel“ fest, denn in der Programmstruktur der Festspiele „[...] wird das eigentliche musikalische Ereignis eingerahmt von erlebnisstiftenden Zusatzangeboten mit Sensationscharakter.“²¹⁷ Es kommt zu einer „erlebnismäßigen Aufrüstung“ in den traditionellen Festspielen.²¹⁸ Die Beschäftigung der Festspielverantwortlichen mit der Frage, wie das Festspiel nach außen ankommt, ob neue Formate vom Publikum gutgeheißen werden, und wie mit zusätzlichen Events das Medieninteresse gesteigert werden kann, verdeckt zusehends die Frage nach dem Inhalt der Festspiele.²¹⁹ Für die Zukunft des Festspielbetriebs bedeutet das aller Wahrscheinlichkeit nach, dass ein noch stärkerer Fokus auf die „mediale Repräsentation“ und „mediale Vervielfältigung“ eines Festivals gelegt wird, womit sich die Reichweite eines Festivals zwar

²¹³ Vgl.: Elfert, 2009, S. 31.

²¹⁴ Vgl.: Ebd. S. 79.

²¹⁵ Vgl.: Ebd.

²¹⁶ Vgl.: Willnauer, Franz: „Musikmanagement“, in: Rauhe, Hermann/Christine Demmer (Hg.): Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst, Berlin/New York: de Gruyter 1994, S. 223 - 242, hier: S. 237f.

²¹⁷ Gebhardt, 2010, S. 300.

²¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 301.

²¹⁹ Vgl.: Barenboim, 2007, S. 46.

vergrößert, aber das Kennzeichen der „kennerschaftlichen Nähe“ und Exklusivität zugunsten eines virtuellen Publikums beschädigt wird.²²⁰

Die „Eventisierung“²²¹ der Festspiellandschaft verleitet leicht dazu, Festival und Festspiel wie sie heute stattfinden, gleichzusetzen als Ereignisse, die beide (zumeist) an einen Ort gebunden sind, allgemein in einem regelmäßigem Abstand abgehalten werden und als Programm besondere Inszenierungen, Musiker oder andere künstlerische Aufführungen anbieten. Festspiele und Festivals sollen beide für eine Gesellschaft eine nicht-alltägliche Besonderheit darstellen, welche Bedeutung stiftet und damit wiederum auf den Alltag zurückwirken soll. Während der Besucher eines Festspiels eher dazu angestiftet wird, seinen Alltag für kurze Zeit zu überwinden, wird der Besucher eines zeitgenössischen Festivals mit großer Wahrscheinlichkeit mit Themen konfrontiert, die einen Spiegel der aktuellen Gesellschaft und ihrer Probleme darstellen. Anders ausgedrückt: Irritation und Provokation sind in den Inszenierungen eines Festival- wie auch Festspielprogramms zu erwarten, doch nur Festivals deklarieren deutlich die Absicht, aktuelle gesellschaftliche Erscheinungen nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern zu hinterfragen und zu verhandeln.

An früherer Stelle wurde schon einmal erwähnt, dass Festspielen die Möglichkeit eingeschrieben ist, dem Subjekt besondere Erfahrungen teil werden zu lassen. Doch wie verhält sich dieser Umstand beim Festival, das in seiner Struktur viel flexibler ist als das Festspiel?

[...] Festivals sind zunächst Räume, die sich durch Offenheit für Veränderungen auszeichnen, selbst wenn sie im Regelfall lange Vorbereitungsphasen durchlaufen. Das Fest des Festivals ist so konzipiert, dass Ereignisse jederzeit stattfinden können, wenn sich der Raum öffnet für den ›rechten Zeitpunkt‹ [...].²²²

Jennifer Elfert verweist in diesem Zusammenhang auf das erhöhte Risiko, das Festivals durch ihre Offenheit tragen. Die Lücken, die sich in diesen Zeitfenstern bieten, lassen Platz für Ereignisse wie die Kommunikation zwischen Künstlern, Veranstaltern und Besuchern, genauso wie für Debatten und Interpretationsspielräume über das Gesehene. Auch was über die Zeitlichkeit des Festivals hinaus wirkt, entzieht sich der Planbarkeit und Analyse.²²³ Wenn

²²⁰ Vgl.: Schmidt, Thomas E.: „Wenn die Kunst gelingt. Festspiele als kommunikative Wirklichkeit“, in: Fischer, 2007, S. 70 - 77, hier: S. 76f.

²²¹ Den Begriff der „Eventisierung“ prägte der Kulturosoziologe Winfried Gebhardt. Die Festspiellandschaft bezeichnet er als eventisiert, denn „[i]mmer mehr wird das eigentliche musikalische Ereignis eingerahmt von erlebnisstiftenden Zusatzangeboten mit Sensationscharakter.“ Gebhardt, 2010, S. 300.

²²² Elfert, 2009, S. 101.

²²³ Vgl.: Ebd., S. 102.

zeitgenössische Festivals verstärkt dazu neigen, sich selbst zu reflektieren und zu hinterfragen, bietet sich gerade der Grad an Offenheit und Flexibilität, der die Voraussetzung dafür stellt, dazu an, eine Unterscheidung zwischen Festspiel und Festival zu treffen:

Während Festspiele hauptsächlich auf Tradierung und Stimmigkeit abzielen [...], besteht ein Reiz am Festivalbesuch gerade darin, das eigene Vorverständnis tendenziell eher in Frage gestellt, als bestätigt zu finden. Während Festspiele gesellschaftliche Etikette zelebrieren bewahren Festivals ihre Skepsis gegenüber Werten und Formenzwang.²²⁴

Die Grenzen zwischen Festspiel und Festival sind inzwischen längst brüchig geworden,²²⁵ was vor allem seitens der Festspiele von einer Aneignung derselben Marketingstrategien wie sie das Festival verwendet, herrührt. Während Festspielen als Folge daraus von Kritikern und Anhängern der Tradition eine zunehmende Eventisierung vorgeworfen wird, sehen sich Festivals mit dem Vorwurf konfrontiert, sie würden sich wie eine Seuche ausbreiten und zu Werkzeugen stadtpolitischer Überlegungen verkommen. Weil Festivals fälschlicherweise nicht nur häufig als „Festspiele“ betitelt werden, sondern auch als „Events“, beleuchten die folgenden Ausführungen die zentralen Unterschiede zwischen den beiden Bezeichnungen.

3.2.1 FESTIVAL = EVENT? ZUR EREIGNISHAFTIGKEIT DES FESTIVALS

Matthias Warstat bemerkt in seinen Ausführungen zum Begriff des „Fests“ in Metzlers Theaterlexikon eine Verschiebung innerhalb des Gebrauchs des Terminus. So zeichnet sich eine Entwicklung ab, die den Begriff heute kaum mehr für größere, öffentlich stattfindende Feiern verwendet, sondern ihn privatisiert hat. „Fest“ wird in Folge dessen meist eine Feier genannt, die in der Familie oder im engeren Freundeskreis veranstaltet wird.²²⁶ Der Rückzug des Begriffs in die eigenen vier Wänden verdeutlicht den Umbruch der Hochkultur hin zur Massenkultur, und damit den Wunsch der Menschen, Veranstaltungen, die einen hohen privaten Stellenwert haben, auch in der Begrifflichkeit als etwas spezielleres und festliches herauszustellen. Als gegensätzlichere Bezeichnung nennt Warstat das Event, welches eine

²²⁴ Elfert, 2009, S. 22.

²²⁵ Vgl.: Ebd.

²²⁶ Vgl.: Warstat, 2005, S.103.

Veranstaltung bezeichnet, die in der Öffentlichkeit abgehalten wird und unspezifisch für ein Massenpublikum konzipiert ist.²²⁷

Winfried Gebhardt hat in seinem kulturanalytischen Essay über „[D]ie Verszenung der Gesellschaft und die Eventisierung der Kultur“²²⁸ die Entwicklung von der Hoch- zur Populärkultur, sowie die sich wandelnden Formen der Vergemeinschaftung vom Festspiel über das Festival bis hin zum Event aufgezeigt. Oftmals werden Festivals in den Medien leichtfertig als Events angekündigt, und somit der Fehler begangen, zwei Gattungen gleichzusetzen, die etwas ganz unterschiedliches bedeuten. Zwar hat sich gezeigt, dass sich Festivals wie auch Festspiele mittlerweile den gleichen Strategien wie Events bedienen (unter anderem gezieltes Marketing und die Entwicklung eines Images und Profils), beziehungsweise deren ökonomischen Gesetzen folgen müssen, dennoch bestehen zwischen einem Festival und einem Event eindeutige Unterschiede.

Events sind Ereignisse, die von Veranstaltern wie Verbänden, Vereinen, Kirchen, Agenturen und anderen aus meist kommerziellen Beweggründen streng nach Plan konzipiert werden. Im Gegensatz zum Festival, bei dem spontane Ereignisse und Abweichungen eingeschrieben, wenn nicht sogar gewünscht sind, darf beim Event nichts Unvorhergesehenes eintreten oder gar Inhalte umgedeutet werden.²²⁹

Events bieten gegenüber Festivals ihren Besuchern nur eine kurzzeitige Identifikations- und Zugehörigkeitsmöglichkeit an, die sich vor allem allein aus dem gemeinsamen Erfahren mit allen Sinnen ergibt (das visuell und körperlich Erfahrbare steht dabei im Fokus²³⁰), welche aber nicht auf „kollektiv geteilten Wissensbeständen und Orientierungen“ beruhen,²³¹ wie sie bei einem Festival vorzufinden sind. Das Kollektiv bei einem Event ist keine Gemeinschaft (wie sie beim Festival erfahrbar wird), sondern lediglich eine Szene, welche sich über das

²²⁷ Vgl.: Warstat, 2005, S. 103.

²²⁸ Gebhardt, 2010, S. 290 - 308.

²²⁹ Vgl.: Gebhardt, Winfried: „Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen“, in: Gebhardt, Winfried u. a. (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 17 - 31, hier: S. 19.

²³⁰ „körperliche Kopräsenz ist die Basis des Events“, konstatiert auch der Soziologe Hubert Knoblauch, vgl.: Ders.: „Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit. Zur Begrifflichkeit und Theorie des Events“, in: Gebhardt u. a., 2000, S. 33 - 50, hier: S. 36.

²³¹ Vgl.: Bittner, Regina: „Body Movies. Szenerien in urbanen Netzwerken“, in: Klein, Gabriele (Hg.): Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen, Wien: Passagen Verlag 2005, S. 115 - 128, hier: S. 122f.

„sozial approbierte[n] Wissen von den ‚richtigen‘ Verhaltensweisen, Attribuierungen, Codes, Symbolen, Ritualen, Einstellungen, [...]“²³² definiert.

Ein Event gehorcht allein dem „Diktat der medialen Präsenz“, was die Form und die Inszenierung von Anfang an bestimmt. Ein Event findet zwar in der Öffentlichkeit statt, verliert aber jegliche Möglichkeit, Öffentlichkeit selbst zu generieren, weil es „ausschließlich der Adresse des Mediums gehorcht.“²³³

Bei der medialen Inszenierung von Festivals und Events lässt sich noch ein weiterer entscheidender Unterschied aufzeigen: Nämlich die „Verdoppelung der Beobachtung“ als Spezifikum des Events. Während Festivals auf ein spezielles Zielpublikum zugeschnitten sind, und ihre Beachtung und Rezeption von den Medien als notwendige Begleiterscheinung betrachten werden kann, wird ein Event nicht nur für die unmittelbaren Teilnehmer konzipiert und von ihnen erlebt, sondern gleichermaßen von einer breiten Masse aufgenommen, die beispielsweise vor den Fernsehern „live“ mit dabei ist. Folglich steht die tatsächliche Gruppe der Eventbesucher vor Ort nicht allein für sich selbst, „sie steht für ‚andere‘“.²³⁴ Wo Festivals noch zum Großteil in abgegrenzten Räumen stattfinden, und sogar in der Lage sind, selbst Räume in der Stadt hervorzubringen und umzudeuten (vgl. dazu den Punkt **3.6.1 Festivalformate, die den Ort und die Besucher aktiv mit einbinden**), ist die Verortung eines Events hingegen sekundär, weil es nur um die Erzeugung von Spaß, einer Erlebniswelt und einer Konsumlandschaft geht.

Der Fokus des Events „ist folglich die Sensation, [...] die jede Handlung in einen Auftritt und jede Aktion in eine ‚Kampagne‘ verwandelt – nicht umsonst ist das Wort im Englischen mit Reklame assoziiert.“²³⁵ Neben dem Begriff der „Eventisierung“, der sich sowohl auf Festspiele wie auf Festivals beziehen kann, scheinen im Festivaldiskurs noch zwei weitere Termini auf, diejenigen der „Festivalitis“ und der „Festivalisierung“.

²³² Gebhardt, Winfried u. a.: „Einleitung“, in: Ders., 2000, S. 9 - 13, hier: S. 12.

²³³ Vgl.: Mersch, Dieter: „Action!“, in: Klein, 2005, S. 51 - 60, hier: S. 55f.

²³⁴ Vgl.: Knoblauch, 2000, S. 45.

²³⁵ Mersch, 2005, S. 56.

3.4 „FESTIVALITIS“: VOM FESTIVAL ZUR „FESTIVALISIERUNG“ DER STÄDTE

Festivals gibt es allüberall, zumal in Großstädten, zu jedem beliebigen Thema. Die Festivalisierung der Kultur schreitet voran – Jede zweite Veranstaltungsreihe wuchert mit diesem Label. Festival ist business as usual, keineswegs mehr eine Besonderheit.²³⁶

„Festivals sind eine ‚Erfindung‘ des 20. Jahrhunderts und werden ein kultureller Gebrauchsartikel des 21. Jahrhunderts sein.“²³⁷ Diese These scheint sich bewahrheitet zu haben, blickt man auf die überbordende Anzahl von Festivals auf internationaler, nationaler, regionaler und lokaler Ebene.

„Festivalitis“ nennt Franz Willnauer daher überspitzt die wie eine Seuche anmutende Vermehrung der Festivals und die Tendenz, mittlerweile für alles den Wortlaut „Festival“ zu verwenden, „was zeitlich begrenzt, öffentlich veranstaltet und im konkurrierenden Markt- und Mediengeschehen präsent ist.“²³⁸ Zu selbigem Ergebnis kommen Ethnologen und Stadtsoziologen, die für die Ausbreitung von Festivals die inzwischen gängige Bezeichnung „Festivalisierung“ eingeführt haben. Der Terminus „Festivalisierung“ ist geprägt von den beiden Soziologen Hartmut Häußermann und Walter Siebel, die seit den 1980er Jahren eine „Festivalisierung der Städte“ bemerken.²³⁹ Heinz Fassmann, Professor für Angewandte Geographie, Raumforschung und Raumordnung an der Universität Wien, spricht gar von einer „*Inszenierung und Festivalisierung*“ der Städte, durch welche die Stadtpolitik versucht, eine Stadt so aufzuwerten, dass sie auffällt.²⁴⁰ Die Sozialwissenschaftlerin Gabriele Klein benennt die „Eventisierung, Musealisierung, Festivalisierung, Disneyfizierung und McDonaldisierung [als] die Schlagworte für die neoliberalen Stadtpolitiken im globalen Konkurrenzkampf.“²⁴¹ Wie Häußermann und Siebel richtig bemerken, gibt es seit jeher

²³⁶ Schaper, Rüdiger: „Grüner Hügel, immergrün“ [25.07.2010], vgl.:

<http://www.tagesspiegel.de/meinung/gruener-huegel-immergruen1890452.html> [13.09.2010].

²³⁷ Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals in Deutschland, hg. vom Deutschen Musikrat, Bonn 2005, vgl.:

http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf, S. 2 [28.08.2010].

²³⁸ Vgl.: Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals in Deutschland, hg. vom Deutschen Musikrat, Bonn 2005, vgl.:

http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf, S. 1 [28.08.2010].

²³⁹ Vgl. das Kapitel „Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik. Große Ereignisse in der Stadtpolitik“, in: Häußermann, Hartmut/Walter Siebel (Hg.): Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte, Leviathan Sonderheft Nr. 13, Opladen: Westdt. Verlag 1993, S. 7 - 31.

²⁴⁰ Vgl.: Fassmann, Heinz: Stadtgeographie I. Allgemeine Stadtgeographie, Braunschweig: Westermann 2004, S. 123.

²⁴¹ Vgl.: Klein, Gabriele: „Die Stadt als Szene. Zur Einführung“, in: Dies., 2005, S. 13 - 34, hier: S. 16.

verschiedene Arten und unterschiedliche Größen von Festen in Städten. Was seit den 1980er Jahren jedoch neu hinzugekommen ist, nennen die beiden Soziologen den „neuen Typus von Politik“, nämlich: „Die Politik der großen Ereignisse.“²⁴² Stadtpolitisches Denken und Handeln läuft nicht mehr auf eine umfassende, langfristige Planung hinaus, bei der alle Ressorts der Politik auf ein Ziel hin fokussiert werden, sondern lässt sich als eine Planung beschreiben, die sich von Projekt zu Projekt hangelt.²⁴³

Diese temporäre Bündelung der Stadtpolitik, so betonen es Häußermann und Siebel mehrmals, ist eine logische Konsequenz der Politik auf einen ökonomischen Strukturwandel, der seit den 1970er Jahren vorherrschend beobachtet werden kann. Der von ihnen erörterte Stadtentwicklungswandel vollzieht sich in drei Phasen, die zum besseren Verständnis kurz angeführt werden sollen:

Phase 1: extensive Urbanisierung

Bis in die 1960er Jahre hinein folgten die Ziele der Stadtentwicklung der Aufgabe, neue Flächen für die Bevölkerung bereitzustellen, das Verkehrssystem auszubauen und insgesamt alles, was das Wachstum weiter beschleunigte, voranzutreiben.

Phase 2: intensive Urbanisierung

Ab Mitte der 1960er Jahre prägten die stadtpolitischen Entscheidungen andere Überlegungen. Nun galt es vor allen Dingen, die Errungenschaften des vorherigen „Wirtschaftswunders“ gezielt zu lenken und sozial gerecht zu verteilen. Ungleichheiten, vor allem was die Wohnverhältnisse der Menschen betraf, wurden ausgeglichen. Auch die Sanierung bisheriger Projekte stand im Fokus.

Phase 3: Desurbanisierung

Die dritte Phase begann ab Mitte der 1970er Jahre. Bestimmend für diese Phase waren Arbeitsplatzmangel und die Verknappung von öffentlichen Geldern. Das Wachstum stagnierte.²⁴⁴

²⁴² Vgl.: Häußermann/Siebel, 1993, S. 8.

²⁴³ Vgl.: Ebd.

²⁴⁴ Vgl.: Ebd., S. 11ff.

Würde man das Drei-Phasen-Modell von Häußermann und Siebel, welches sie 1993 erstellt haben, weiterführen, so wäre die anschließende Phase geprägt von dem Schlagwort „Weltwirtschaftskrise“. Für die Stadtpolitik, die dem Wirtschaftswachstum der ersten Phase mit einem sozialen Ausgleich in der Verteilung antwortete, gilt es nun, mit einer funktionierenden Strategie der Krise gegenzusteuern. Der Ausweg, der eingeschlagen wird heißt: Festivalisierung, und die Methode: Planung durch Projekte. „Planung durch Projekte ist ein Kind von ökonomischer Stagnation, öffentlicher Finanzkrise und Deregulierung.“²⁴⁵ Der Vorteil in der Umsetzung eines Projekts liegt für Politiker darin, dass sie ein gewisses Vorhaben innerhalb ihrer Amtsperiode angehen und durchführen können. Festivals bieten sich dabei in besonderer Weise an, um „etwas zu verwirklichen, das in den Köpfen der Wähler als Ereignis hängen bleibt.“²⁴⁶ Zwar bemerken Häußermann und Siebel an späterer Stelle, dass die Methode, Politik durch Projekte zu machen, nicht neu ist, allein wenn an Großveranstaltungen wie die Olympischen Spiele oder Wahlkampagnen gedacht wird, bloß sind all diese Beispiele weit weniger auffällig und weniger zahlreich als die Festivalisierung der Städte, die immer deutlicher hervortritt.²⁴⁷

Die Zunahme von Festivals zeigt sich nicht nur, wie man nach Siebel und Häußermann vermuten könnte, im urbanen Raum, sondern auch in ländlichen Gebieten, die bislang kulturell wenig attraktiv waren. Das Aufkommen der Festivalisierung, so hat sich gezeigt, lässt sich zum einen als Antwort auf einen Strukturwandel innerhalb der Stadtentwicklung erklären, doch wenn das Phänomen Festivalisierung auch außerhalb von großen Ballungsräumen festzustellen ist, muss es eng mit weiteren zeitgleichen gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Veränderungen verknüpft sein, die an dieser Stelle kurz erläutert werden sollen. Wie lässt sich das wachsende Bedürfnis nach Großveranstaltungen, insbesondere nach Festivals im Kulturbereich erklären? An welche geänderten Bedingungen knüpft die Festivalisierung als Anpassungsergebnis an? Welche Abhängigkeit ergibt sich aus der Politisierung der Kultur für eine Stadt und auch für das Festival? Welche Vor- und Nachteile ergeben sich aus der zunehmenden Ökonomisierung von Kultur?

²⁴⁵ Häußermann/Siebel, 1993, S. 14.

²⁴⁶ Leimgruber, Walter: „Fest, Festspiel, Festival“, Referat beim Forum Kultur und Ökonomie 2009, vgl.: http://www.kulturundoeconomie.ch/forum09/referate_2009/leimgruber.pdf, S. 4f [14.09.2010].

²⁴⁷ Vgl.: Häußermann/Siebel, 1993, S. 15.

3.4.1 GESELLSCHAFTLICHE VERÄNDERUNGEN

Hilmar Hoffmann, Kulturpolitiker, ehemaliger Präsident des *Goethe-Instituts* und allen voran seit den 1970er Jahren bekannt geworden mit der Forderung, Kultur für alle sozialen Schichten und jede Bildungsschicht anzubieten²⁴⁸, beschreibt 1981 Kultur als Privileg einiger weniger Menschen bis in die 1970er Jahre hinein. Vor allem fehlende Zeit und fehlendes Geld, darüber hinaus aber auch mangelnde Bildung waren Faktoren, die dazu beitrugen, dass Kultur als Luxusgut empfunden wurde, und daher der breiten Masse nicht als etwas Alltägliches und Natürliches zur Verfügung stand.²⁴⁹ Die Voraussetzung, über freie Zeit zu verfügen, um an Kultur teilhaben zu können, verbessert sich aber schon in den 1970er Jahren stetig. Die Arbeitszeit der Menschen verkürzte sich von sechs Arbeitstagen die Woche auf fünf. Damit sank die Zeit, die am Arbeitsplatz verbracht wurde von 48 auf 42 Stunden die Woche. In den 1990er Jahren verfügten Menschen erstmals über mehr freie Stunden als Arbeitsstunden. Dies manifestierte sich auch in einer gleichzeitigen Werteververschiebung innerhalb der Gesellschaft: Die Freizeitgestaltung wurde den Menschen immer wichtiger.²⁵⁰ Nun hat sich in den letzten Jahrzehnten die Arbeitszeitsituation eher verschärft, und aktuelle Debatten über die Einführung einer längere Lebensarbeitszeit bis zum Alter von 67 Jahren stehen im Raum, dennoch kann durch die gleichzeitig steigende Lebenserwartung davon ausgegangen werden, dass nun auch eine immer ältere, aber agile Zielgruppe für den Freizeitmarkt entsteht.

Der Fortschritt von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft hat seit den 1960er Jahren dazu geführt, dass sich „Kulturdienstleistungen“ als zukunftssträchtige Branche des Freizeitmarkts entwickeln konnten. Die wachsende Anzahl sowie die Professionalisierung des Kulturangebots ist also eine Antwort auf das vergrößerte Freizeitvolumen der Menschen, die „Kultureinrichtungen [...] zunehmend aus freizeitorientierter Motivation besuch[en].“²⁵¹

²⁴⁸ Vgl.: Damaschke, Sabine: „Hilmar Hoffmann. Kultur für alle“, (25.08.2010), vgl.: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5935839,00.html> [10.09.2010].

²⁴⁹ Vgl.: Hoffmann, Hilmar: „Über dieses Buch“: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt a.M.: Fischer 1981, o. S. [Schutzeinband].

²⁵⁰ Vgl.: Rombach, Julia: „Kultureinrichtungen als informelle Lernorte aufgezeigt am Beispiel des Museums“, Hamburg, Univ., Diss., 2007, S. 13.

²⁵¹ Vgl.: Ebd., S. 9f.

3.4.1.1 VERÄNDERTE AUFFASSUNGEN DES KULTURBEGRIFFS IN DER GESELLSCHAFT

Hilmar Hoffmann wollte mit seiner Kulturpolitik für Alle genau diese Motivation ausnützen, um sowohl für die klassischen Kulturinstitutionen wie den Theatern, Opernhäusern und Museen neues Publikum gewinnen, aber auch der Bevölkerung, die mit Vorurteilen jene Hochkultur beäugte, lebensnähere Formen der Kultur anbieten. Dazu benötigte es einer Ausweitung des traditionellen Kulturbegriffs, die Hoffmann in Anlehnung auf Bertolt Brecht wie folgt beschreibt:

Dem erweiterten Kulturbegriff liegt darüber hinaus die Absicht zugrunde, den traditionell kleinen Kreis der Kenner zu einem großen Kreis der Kenner zu machen, denn Kunst braucht Kenntnisse (Brecht).²⁵²

Was in den 1970er Jahren als Erweiterung und Erneuerung des Kulturbegriffs begonnen hat, scheint sich im 21. Jahrhundert zu einer Kulturrevolution ausgeweitet zu haben, glaubt man Horst W. Opaschowski, Zukunftsforscher und wissenschaftlicher Leiter des deutschen Freizeit-Forschungsinstituts.²⁵³

Das von Hilmar Hoffmann geforderte Umdenken in Bezug auf den klassischen Kulturbegriff hat in den Köpfen der Bevölkerung längst Einzug gehalten, so Opaschowski. 69 Prozent der Deutschen vertreten in einer Studie von 2003 die Meinung, dass Kultur heute viele Gesichter hat und keineswegs beliebte Formate wie beispielsweise Kino oder Konzerte ausklammert. Nur die Generation der über 65-Jährigen hält mit 48 Prozent Zustimmung an der Einstellung fest, dass lediglich „Oper, Konzert, Theater, Ballett oder Museumsausstellungen“ das Prädikat „Kultur“ verdienen. Opaschowski stellt dieser Veränderung des Kulturverständnisses, welches sich seit der massenhaften Verbreitung und Eventisierung von Veranstaltungen der Hochkultur abzeichnet, eine neue Formel für Kultur entgegen, die die klassische Trennung in U- und E- Kultur ablöst. Diese neue Formel lautet nun $E + U = I$. Eine neue „Integrationskultur“ löst die Kluft zwischen E- und U- Kultur auf, so Opaschowski.²⁵⁴

Ganz ähnlich argumentiert der Kulturosoziologe Prof. Dr. Winfried Gebhardt im Jahr 2010:

²⁵² Hoffmann, 1981, S. 31.

²⁵³ Vgl.: „Kulturrevolution in Deutschland? Die Hochkultur hat ihr Monopol verloren“, in: Forschung aktuell, 176, 24. Jg., (17.11.2003), vgl.: <http://www.stiftungfuerzukunftsfragen.de/de/forschung/archiv/2003/forschung-aktuell-176-24-jg-17112003.html#c383> [10.09.2010].

²⁵⁴ Vgl.: „Kulturrevolution in Deutschland? Die Hochkultur hat ihr Monopol verloren“, in: Forschung aktuell, 176, 24. Jg., (17.11.2003), vgl.: <http://www.stiftungfuerzukunftsfragen.de/de/forschung/archiv/2003/forschung-aktuell-176-24-jg-17112003.html#c383> [10.09.2010].

Bürgerliche Hochkultur, Volkskultur, jugendliche Populärkultur, Trivial- und Massenkultur verlieren deutlich an Kontur. Das noch vor Jahren eindeutig definierte Verhältnis zwischen ihnen enthierarchisiert sich. ›Unten‹ und ›oben‹ scheinen keine relevanten Beurteilungsmaßstäbe mehr zu sein. Der Unterschied zwischen ›E‹ und ›U‹ löst sich auf und mischt sich zum ›EU‹ [...].²⁵⁵

Gleichzeitig kritisiert Gebhardt aber, dass die Aufhebung des Gegensatzpaares noch nicht in alle Bereiche eingedrungen ist, vor allem im Bereich der Kulturwissenschaften wird, mit Ausnahmen natürlich, noch immer an der Trennung festgehalten.²⁵⁶

3.4.1.2 KULTUR ALS STANDORTFAKTOR

Stadt und Kultur gehören zusammen wie zwei Seiten einer Medaille. Die Kultur ist immer so gut wie das städtische Leben. Wo kein städtisches Leben pulsiert, kann auch keine interessante Kultur entstehen. Das Umgekehrte gilt aber auch. Man könnte eine berühmte Formulierung Immanuel Kants abwandeln und sagen: Städtisches Leben ohne Kultur ist blind, Kultur ohne städtisches Leben ist leer.²⁵⁷

Die strukturellen Veränderungen, die dazu geführt haben, dass sich die Stadtpolitik heute immer mehr temporären Projekten widmet, wurden bereits besprochen. Bei der Untersuchung der Festivalisierung der Städte hat sich noch ein weiterer Grund abgezeichnet, der die Unterstützung von Festivals durch die Stadtpolitik begünstigt. Die Rede ist von der Stadt als Kulturraum. Dieser hat zunehmend als ökonomischer Standortvorteil Bedeutung gewonnen. Die Erklärung hierfür liegt in den nahezu identischen Bedingungen, die mittlerweile in den Städten herrschen, und die sie als austauschbar erscheinen lassen. Die vormals traditionellen Standortbedingungen und Ressourcen wie beispielsweise Rohstoffe, Arbeitskräfte, Infrastruktur oder Mietpreise sind meist überall vorhanden oder sind gar nicht mehr der entscheidende Anreiz für Unternehmen, wenn es um die Anlage neuen Kapitals in einer Stadt geht. Vor allem, wenn es sich dabei um Dienstleistungsunternehmen handelt, muss eine Stadt zu anderen Strategien greifen, um sich im Geflecht der konkurrierenden Städte sichtbar hervorzuheben.²⁵⁸ Zu selben Ergebnis kommt Heinz Fassmann:

²⁵⁵ Gebhardt, 2010, S. 290.

²⁵⁶ Vgl.: Ebd. S. 291.

²⁵⁷ Münch, Richard: Dialektik der Kommunikationsgesellschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 228f.

²⁵⁸ Vgl.: Häußermann/Siebel, 1993, S. 13. Zu gleichem Ergebnis kommt Walter Leimgruber: „Aufgrund des fortwährenden Abbaus von Grenzen jeglicher Art präsentieren sich immer mehr Städte und Regionen auf dem globalen Standortmarkt, während sie in ihrer Ausstattung einander immer ähnlicher werden. Die einzelnen Konkurrenten versuchen aus der Masse herauszuragen, indem sie zum Beispiel Großprojekte umsetzen,

Die Stadt muss auffallen, damit sie für das Kapital interessant erscheint. Weil die Standorte ähnlicher geworden sind [...] kommt es stark auf die *Inszenierung* und *Festivalisierung* der Stadt an, um aufzufallen und um letztlich potenziellen Investoren, Touristen oder ‚der Welt‘ zu gefallen.²⁵⁹

Fassmann stellt weiter den Domino-Effekt, den die Veranstaltung eines Kulturfestivals für eine Stadt bedeutet, heraus. Hierbei bringt die Bindung eines Festivals an eine Stadt weiteren Nutzen hervor, darunter „die Konzentration öffentlicher Investitionen des Landes oder des Bundes auf die Stadt, die wiederum Investitionen der privaten Hand nach sich ziehen.“²⁶⁰ Kulturelle Veranstaltungen sind also zu einem „weichen“ Standortfaktor geworden, und können damit der Stadt potenzielle Gelder sichern. Opaschowski bemerkt:

„Neben dem Lohnwert und dem Wohnwert entwickelt sich der Kulturwert einer Stadt zum wichtigsten Standortfaktor“, [...] Insbesondere Manager und Führungskräfte machen ihre Entscheidung für eine berufliche Mobilität von der Qualität des örtlichen Kulturangebots abhängig.²⁶¹

So einfach, wie die Rechnung, mit Kultur Gelder anzulocken, auf den ersten Blick klingt, ist die Situation aber längst nicht. Zwar wirkt es nach außen fast so, als hätten die Verantwortlichen in den Gemeinden und der Stadtverwaltung wenig anderes im Sinn, als sich zu überlegen, wie sich das Image und die wirtschaftliche Attraktivität eines Ortes durch ein Festival steigern ließe, aber nicht alle führen zu dem erhofften finanziellen Erfolg, und nur wenige haben genug künstlerisches Potential, um sich gegenüber den anderorts stattfindenden Festivals als etwas Einzigartiges herauszuheben.²⁶² Die Idee, Kultur im Stadtraum als Werbestrategie einzusetzen, bleibt nicht ohne Folgen. „Wenn alle mit ‚Stadtkultur‘ hausieren gehen, ist es mit der Uniqueness dieser Unique Selling Proposition [...] nicht mehr weit her.“ stellt der Soziologe Rolf Lindner fest.²⁶³

Lindner weist in der Problematik um die Kultur als Standortfaktor einer Stadt auf eine weitere Schwierigkeit hin. Die Beschreibung von Kultur als einem Faktor erweckt die

Festivals inszenieren. Leimgruber, Walter: „Fest, Festspiel, Festival“, Referat beim Forum Kultur und Ökonomie 2009, vgl.: http://www.kulturundoeconomie.ch/forum09/referate_2009/leimgruber.pdf, S. 4 [28.08.2010].

²⁵⁹ Fassmann, 2004, S. 123.

²⁶⁰ Fassmann, 2004, S. 123.

²⁶¹ „Kulturrevolution in Deutschland? Die Hochkultur hat ihr Monopol verloren“, in: Forschung aktuell, 176, 24. Jg., (17.11.2003), vgl.: <http://www.stiftungfuerzukunftsfragen.de/de/forschung/archiv/2003/forschung-aktuell-176-24-jg-17112003.html#c383> [10.09.2010].

²⁶² Vgl.: Gebhardt, 2010, S. 300.

²⁶³ Lindner, Rolf: „Offenheit – Vielfalt – Gestalt. Die Stadt als kultureller Raum“, in: Jaeger, Friedrich/Jörn Rüsen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 3: Themen und Tendenzen, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004, S. 385 - 398, hier: S. 385.

Einbildung, Kultur wäre berechenbar nach einem Kosten-Nutzen-Modell, planbar und längerfristig auf ein Ziel hin zu lenken. Weitsichtiger und viel versprechender als die „taktischen Abwägungen aktueller Marktchancen“ sei es, sich auf die speziellen Eigenheiten und Eigenschaften einer Stadt einzulassen, eine „Treue zu den angestammten Fehlern, Lastern und Überheblichkeiten“ als jenes Kapital zu begreifen - welches losgelöst von aktuellen Trends und ökonomischen Strategien - am meisten eine Beschreibung von Stadtkultur verdient. Allein die Betrachtung einer Stadt als Standort und von Kultur als Standortfaktor sei wenig hilfreich, so Lindner, eine Einteilung und Begutachtung der Stadtkultur unter drei verschiedenen Kategorien biete sich mehr an. Die Anschauung als „Kultur *der* Stadt“, „Kultur *in* der Stadt“ und „Kultur *einer* Stadt“ wäre daher ein richtiger Weg, um die Stadt als ganzheitlichen „kulturellen Raum sichtbar zu machen“.²⁶⁴ Auch Heinz Fassmann weist darauf hin, dass das Denken von einer Stadt als Standort die Stadt hin zu einem „punktförmigen Ereignis“ verkleinert.²⁶⁵

Die sinkende und steigende Attraktivität einer Stadt, die sich aus einem mehr oder weniger ausgeprägten kulturellen Angebot und den damit verbundenen finanziellen Zuwendungen und dem einhergehenden Medieninteresse ergibt, führt weiter zu der Überlegung, wie die Festivalisierung einer Stadt insgesamt zu bewerten ist. Welche negativen Folgen werden in einer Auseinandersetzung mit dem Thema von verschiedenen Fachleuten aufgezeigt? Obwohl der Trend der Festivalisierung in einem zunehmend negativen Kontext steht, hält die Stadtpolitik allerorts dennoch an diesem Konzept fest. Welches sind nun die positiven Effekte, die man sich von einem, beziehungsweise möglichst vielen Festivals in einer Stadt verspricht? Gibt es, abgesehen von der einfachen These, Kultur um der Kultur wegen, weitere Notwendigkeiten für das Festhalten am Konzept Festival? Nachfolgend sollen die negativen wie positiven Folgen der Festivalisierung auf den Prüfstand gestellt werden.

²⁶⁴ Vgl.: Lindner, 2004, S. 385f.

²⁶⁵ Vgl.: Fassmann, 2004, S. 202.

3.5 KRITIK AN DER FESTIVALISIERUNG

Als negative Seiten der wachsenden Festivallandschaft nennt Franz Willnauer die „starke Marktorientiertheit“, den teilweise stark „ausgeprägten Starkult[s]“ und die „restaurative[r] Kunstgesinnung“, die vermehrt bei den vielerorts neu ins Leben gerufenen Festivals aufscheinen.²⁶⁶ Da eine Untersuchung der letzten beiden Kritikpunkte zu weit führt und auch kaum objektiv zu beurteilen ist, soll an dieser Stelle auf den ersten Vorwurf, Festivals würden sich zu sehr am Markt orientieren, stärker eingegangen werden. Die Ökonomisierung von Kultur zum Zwecke der besseren Wirtschaftsattraktivität wurde schon unter Punkt **3.4.1.2 Kultur als Standortfaktor** eingehender untersucht. Doch ein wesentlicher Aspekt, der die Finanzlage von Festivals betrifft, wurde noch nicht durchleuchtet. Woher kommen die Gelder, mit denen ein Festival finanziert wird? Bislang wurde nur darauf verwiesen, dass die dafür benötigten Geldmittel zumeist vom Bund oder von den Ländern bereitgestellt werden, natürlich auch von der Stadt selbst, oder zu einem gewissen Teil auch von Sponsoren oder extra dafür eingerichteten Fördergemeinschaften getragen werden. Die Subventionen der öffentlichen Hand wachsen nicht einfach aus dem Boden, sondern sind oftmals Gelder, welche kurzfristig extra für die Finanzierung eines Festivals umgelenkt werden, und als „Opportunitätskosten“ bezeichnet werden.²⁶⁷

Das bedeutet natürlich, dass die Stadtpolitiker einige Projekte, die ihnen aus strategischen Gründen sinnvoll erscheinen, unterstützen und fördern, indem sie Kapital für diesen Zweck umlenken, dafür muss aber zwangsläufig Geld an anderen Stellen eingespart werden. Finanzmittel für längerfristige Projekte, wie zum Beispiel die Sanierung einer öffentlichen Bibliothek, werden gekürzt oder kurzzeitig ganz eingestellt, weil der Unterhalt von Institutionen dauerhaft große Summen verschlingt, während Festivals mit einem einzigen Finanzierungsschub in wenigen Tagen große Zahlen an Besuchern anziehen.²⁶⁸

Projekte wie Festivals verlocken Stadtpolitiker mit einem eindeutig festgelegten Zeitrahmen, einer mit ihrer Einmaligkeit verbundenen Werbewirksamkeit und einer nicht allzu langen

²⁶⁶ Vgl.: Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals in Deutschland, hg. vom Deutschen Musikrat, Bonn 2005, vgl.: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf, S. 2 [28.08.2010].

²⁶⁷ Vgl.: Häußermann/Siebel, 1993, S. 18.

²⁶⁸ Vgl.: Leimgruber, Walter: „Fest, Festspiel, Festival“, Referat beim Forum Kultur und Ökonomie 2009, vgl.: http://www.kulturundoeconomie.ch/forum09/referate_2009/leimgruber.pdf, S. 4 [28.08.2010].

Planungszeit zu Investitionen, die zumeist auf Kosten weniger medienwirksamer Projekte gehen.

Festivalisierung kann daher zum organisierten Wegsehen von den realen Problemen werden; [...] eher kleinteiligen Massnahmen [sic!] werden die Mittel entzogen. Durch die Konzentration der öffentlichen Anstrengungen wird die Haushaltslage enger und somit Ressourcen für andere Bereiche knapper. Festivals bewirken daher häufig sogenannte Oaseneffekte: Die Konzentration der Kräfte auf einen Höhepunkt hin trocknet andere Räume der Politik aus.²⁶⁹

Des Weiteren kritisieren lokale Künstler der freien Szenen an der Veranstaltung eines Festivals und der damit verbundenen Umlenkung von Geldern des Stadtetats, dass für ihre Belange keine Fördermittel bereitgestellt werden und es keine Unterstützung der Stadt auf lange Sicht gäbe.²⁷⁰

3.5.1 KRITIK UND PROBLEME DES FINANZIERUNGSSYSTEMS VON FESTIVALS

Die heutigen Finanzierungsmodelle von – speziell Theaterfestivals – lassen in der Regel zwei unterschiedliche Ausprägungen erkennen. Die eine Möglichkeit ist eine anteilige Finanzierung des Festivals durch ein städtisches Theaterhaus, das auch die Organisation übernimmt. Die zweite Möglichkeit besteht darin, das Festival „frei“ arbeiten zu lassen, wobei es von einem nichtinstitutionellen Träger, meist einem Verein, finanziert wird.²⁷¹ Viele der namhaften traditionellen Festivals wie beispielsweise das *Berliner Theatertreffen* oder die *Wiener Festwochen* werden zwar in erster Linie von staatlichen oder städtischen Fördergeldern finanziert, müssen aber auch durch andere Zuwendungen in ihrem Etat aufgestockt werden.²⁷² Hauptsächlich weisen Festivals – und damit nicht nur im speziellen Theaterfestivals – heute eine „Mischfinanzierung“ auf, das heißt, sie müssen sich für Fördergelder vom Bund und den Kommunen bewerben, gleichzeitig aber auch Sponsoren aus der freien Wirtschaft als Geldgeber verpflichten und Stiftungen für Zuwendungen gewinnen.²⁷³ In Deutschland ist dies überwiegend die Kulturstiftung des Bundes, welche im März 2002 durch die Bundesregierung gegründet wurde. Die Stiftung verfügt über einen Etat

²⁶⁹ Ebd., S. 5f.

²⁷⁰ Vgl.: Elfert, 2009, S. 211f.

²⁷¹ Vgl.: Ebd. S. 118f.

²⁷² Vgl.: Ebd., S. 118.

²⁷³ Vgl.: Ebd., S. 119.

von jährlich etwa 35 Millionen Euro aus dem Haushalt des Staatsministers für Kultur, und setzt diese Gelder vorwiegend für die Förderung von Projekten der Kultur und Kunst ein.²⁷⁴ Speziell für Theaterprojekte wurde von der Kulturstiftung des Bundes der Fond „Heimspiel“ eingerichtet. Dieser Fond unterstützt Theaterprojekte, „die sich auf künstlerisch herausragende Weise mit der urbanen und sozialen Wirklichkeit ihrer Stadt auseinandersetzen.“²⁷⁵ Was auf den ersten Blick nach einem viel versprechenden Fördergeldertopf aussieht, zeigt auf den zweiten Blick Schwachstellen auf. Jennifer Elfert weist zu Recht darauf hin, dass allein schon die Fülle an Bewerbungen für ein Förderprojekt oftmals mit hohen finanziellen Ausgaben für Personal verbunden ist, und das auf beiden Seiten. Sowohl für die Stiftungen entstehen Ausgaben, als auch für die zu fördernden Antragsteller. Gerade wenn auf Grund des hohen Bewerbungsaufwandes extra Personal bezahlt werden muss, das sich mit den speziellen Bewerbungsaufgaben und dergleichen auskennt, dann wird Geld, das zuerst angeworben werden muss, sogleich wieder für den organisatorischen Aufwand ausgegeben, und kann nicht wie vorgesehen für die Veranstaltungen selbst verwendet werden.²⁷⁶ Stiftungen sind auch aufgrund ihrer Auswahlkriterien kritisch zu beleuchten, bei der Kulturstiftung des Bundes entscheidet beispielsweise eine unabhängige Fachjury über die Anträge, oder der Vorstand fällt seine Entscheidung nach Empfehlung einer Fachjury.²⁷⁷ Doch es stellt sich hier die Frage, inwieweit den Kulturpolitikern die Kompetenz zugesprochen werden kann, über künstlerische Konzepte zu urteilen. Oftmals werden die Gründe für, oder gegen eine Finanzierung, nicht transparent gemacht. Dass bei der Bewerbung eher konventionelle und risikoarme Konzepte gefördert werden, und oftmals Kompromisse auf Kosten der künstlerischen Qualität gemacht werden müssen, liegt dabei auf der Hand.

Sponsoring als weitere Möglichkeit, Geld für die Finanzierung eines Festivals aufzutreiben, wurde schon kurz erwähnt. Kultursponsoring gibt es erst seit Anfang der 1990er Jahre, und zu Beginn wurde auch noch zumeist selbstlos Kultur gefördert und auf Gegenleistungen noch

²⁷⁴ Vgl.: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/stiftung/> sowie § 2 – Stiftungszweck, Absatz 3 in der Satzung der Kulturstiftung unter <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/stiftung/satzung/> [12.09.2010].

²⁷⁵ Vgl.: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/sparten/buehne_und_bewegung/heimspiel__fonds_fuer_theaterprojekte_3409_8.html [12.09.2010].

²⁷⁶ Vgl.: Elfert, 2009, S. 120f. [Anm. 19].

²⁷⁷ Vgl.: Ebd. S. 120 sowie den Punkt „Jury“ unter: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/foerderung/sparten/tanz_und_theater/index.html [12.09.2010].

nicht so viel Wert gelegt.²⁷⁸ Sponsoring bedeutet aber im Unterschied zu einer Förderung durch eine Stiftung oder dem reinen Mäzenatentum,²⁷⁹ dass der Fördernde von einer Gegenleistung des zu Fördernden ausgeht. Sponsoren haben bei der Bezuschussung von kulturellen Projekten daher meist „indirekt wirtschaftliche Interessen“²⁸⁰ im Hinterkopf, was eine „zusätzliche Verantwortung“ und Abhängigkeit für die Festivals bedeutet, durch die sie „zusehends in ästhetischer Hinsicht noch kompromissbereiter werden [müssen].“²⁸¹ Wie autonom ein Festival in seiner künstlerischen Arbeit mit einem Sponsor im Rücken sein kann, hängt dabei auch von dem Image und der Marke ab, die ein unternehmerischer Sponsor oder eine Stiftung hat. Das Profil des Festivals und seines Programms werden deshalb oft, freiwillig oder unfreiwillig, auf den jeweiligen Förderpartner abgestimmt:

Das Angewiesensein auf Finanzierung durch Dritte beeinträchtigt außerdem die Programmgestaltung eines Festivals. [...] Beispielsweise kann die Spezialisierung der meisten Stiftungen und Sponsoren auf bestimmte Hauptakzente Festivals dazu verleiten, Projekte ausschließlich auf deren Förderkriterien hin einzuladen oder zu produzieren [...].²⁸²

Besonders wenn die Förderungshöhe von hohen Besucherzahlen abhängig gemacht wird, muss ein Festival mit einem Programm reagieren, dass in seinem Konzept, seinem Angebot und seiner Vermittlung auf eine breitere Masse zugeschnitten ist.

Sponsorengelder sind noch weitaus weniger verlässlich einzuschätzen²⁸³ wie die Zuwendungen aus öffentlicher Hand oder von Stiftungen, da die Verträge mit den Sponsoren aus der freien Wirtschaft oftmals zusammenhängend mit dem Auf- und Ab der Finanzmärkte

²⁷⁸ Vgl.: Bruhn, Manfred: Sponsoring: Systematische Planung und integrativer Einsatz, Wiesbaden: Gabler, 4. Auflage 2003, S. 11.

²⁷⁹ Der Begriff „Mäzenatentum“, bzw. der des „Mäzens“ geht auf den römischen Berater des Kaisers zurück, Gaius Clinius Maecenas. Er unterstützte durch finanzielle Zuwendung unter anderem den Dichter Horaz. Ein Mäzen fördert einen Künstler, ohne eine Gegenleistung von ihm zu erwarten. Vgl.: Brückner, Michael/Andrea Przyklenk: Sponsoring. Imagegewinn und Werbung, Wien: Ueberreuter 1998, S.10.

²⁸⁰ Die Absichten hinter dem Sponsoring können beispielsweise: „[E]in Imagetransfer, eine erfolgreiche Zielgruppenansprache, optimale Medienpräsenz, die Steigerung des Bekanntheitsgrades des Unternehmens oder die Motivation der Mitarbeiter sein“. Brückner/Przyklenk, 1998, S. 20. Außerdem wird die Bereitwilligung von Unternehmen zu Kultursponsoring in der Öffentlichkeit als „Bereitschaft gewertet, gesellschaftliche Verantwortung zu tragen.“ Inwiefern ein Unternehmen über „kulturelle Kompetenz“ verfügt, wird in der Zukunft ein entscheidender Faktor sein. Vgl. Ebd. S. 31.

²⁸¹ Vgl.: Elfert, 2009, S. 121.

²⁸² Elfert, 2009, S. 121.

²⁸³ Die Risiken des Sponsorings wurden auch innerhalb der Symposien des Projekts *Theatre/Festivals in Transition FIT* diskutiert. Die Symposien fanden von 2005 bis 2006 während acht verschiedenen Theaterfestivals in Europa statt und beschäftigten sich mit der Rolle und dem Potential von zeitgenössischen Theaterfestivals. Über das Problem von Sponsoring heißt es: „However, short-term, one –off sponsorships are the rule. Therefor there were warnings that the emphasis on sponsorship for festivals could become too great. Vgl.: http://www.ietm.org/upload/files/2_20070321093802.pdf, S.6 [12.09.2010].

entweder verlängert werden oder eben nicht. Die Wirtschaftskrise machte sich schnell im Kultursektor bemerkbar. So hat der Energiekonzern EnBW das *Berliner Theatertreffen* 2010 nicht mehr als Sponsor unterstützt, und auch Konzerne, die eigentlich mit gleich bleibenden oder sogar steigenden Umsätzen rechnen können wie der Energiekonzern E.on kürzten die Gelder für Kultur: ‚Auch wir werden in diesem Jahr weniger Geld für die Kulturförderung ausgeben‘, so die Aussage der Sponsoringbeauftragte von E.on im Jahr 2009.²⁸⁴ Dabei ermöglichen gerade die Sponsorengelder von Unternehmen originelle und Impulsgebende Formate, für die es vielleicht von Stiftungen kein Geld gegeben hätte. „Die Sponsoren machen oft das Innovative, das Besondere möglich“, sagt Olaf Zimmermann, Geschäftsführer des Deutschen Kulturrats, ‚sie sind im Kulturbetrieb für die Sahnehäubchen zuständig.‘²⁸⁵ Der Wegfall von Sponsorengeldern bedeutet daher Einsparungen an künstlerischer Qualität und Vielfalt, aber auch Einsparungen an professionellem Personal. Festivals scheinen als temporäre, flexible Organisationsform die Finanzierungsschwierigkeiten auf den ersten Blick gut wegstecken zu können. Sie sind anpassungsfähig an die geänderten finanziellen Bedingungen. Es werden einfach weniger Veranstaltungen angeboten, weniger Künstler verpflichtet, weniger festes Personal eingestellt. Ein Festival ist auch in der Lage, in kleinerem Maßstab zu bestehen. Möglicherweise aber bieten manche Festivals gerade durch die Anpassung und Opferbereitschaft, die sie zeigen, ihren Kritikern und der Kulturpolitik selbst das stärkste Argument gegen eine Förderung an, indem sie mit immer weniger Budget weitermachen und so die Ansicht suggerieren, gleiche Qualität ließe sich mit weniger Geld sicherstellen.

3.5.2 DIE STADT ALS DROHENDER „NICHT-ORT“ ALS MÖGLICHE FOLGE DER FESTIVALISIERUNG

Heike Hoppmann, die sich eingehend mit der Stadt der Postmoderne beschäftigt hat, formuliert als negative Folgen der Festivalisierung die zunehmende ‚Ortlosigkeit‘ der Festivals. Sie seien zumeist nicht auf die spezifischen „historischen und kulturellen

²⁸⁴ Vgl.: Von Bonstein, Julia: „Kultursponsoring: Currywurst statt Braten“, (02.02.2009), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-63947550.html> [12.09.2010].

²⁸⁵ Ebd.

Begebenheiten einer Stadt zugeschnitten“.²⁸⁶ Hoppmann geht in ihrer Argumentation aber noch einen Schritt weiter, wenn sie schreibt: „Unter den dargelegten Bedingungen der Festivalisierung erscheinen aber auch Städte mehr und mehr als identitätslose ‚Nicht-Orte‘.“²⁸⁷ Der Begriff „Nicht-Ort“ stammt vom französischen Ethnologen und Soziologen Marc Augé, der 1992 die Gegenüberstellung der beiden Termini „Ort“ und „Nicht-Ort“ vorgenommen hat. Augé definiert Nicht-Orte als Transiträume, welche Menschen transportieren oder ihnen als Durchgangslager dienen. Als Nicht-Orte gelten demnach Flughäfen und Flugzeuge, Bahnhöfe und U-Bahnen, Autobahnen, Raststätten, Einkaufszentren, Hotels und viele andere.²⁸⁸ Nicht-Orte werden demnach nur passiert,²⁸⁹ nicht bewohnt.

„Entleiblichung von Mensch und Raum“ nennt Bernhard Waldenfels diese vorherrschende Tendenz der Neuzeit, in der Räume oft nur noch „bloße Gehäuse“ sind, die „irgend etwas und irgend jemand aufnehmen“.²⁹⁰ Räumlichkeit ist also nach Waldenfels immer abhängig von einer Leiblichkeit: Wo kein Leib vorhanden ist, der mit seiner Umgebung interagiert, ist auch kein Raum festzustellen, nur ein Nicht-Ort. Genauso wie Augé fünf Jahre zuvor, bemerkt Waldenfels 1999 eine Vermehrung von Nicht-Orten:

„Die Orte, die der Mensch bewohnt, werden unterhöhlt durch bestimmte Nicht-Orte, die wir betreten, ohne an ihnen Fuß zu fassen.“²⁹¹

Was genau meint Heike Hoppmann, wenn sie von der Ortlosigkeit der Festivals spricht und von der durch die Bedingungen der Festivalisierung der Städte verursachten Identitätslosigkeit dieser fast als Nicht-Orte zu bezeichnenden Städte?

Hoppmann beschreibt den Nicht-Ort nach Augé als Durchgangsraum, der sich durch vermehrte Verbreitung und Benützung der Verkehrsmittel ergibt. Eine Stadt, die einer Festivalisierung unterliegt, bezeichnet Hoppmann deshalb als Nicht-Ort, weil sich die

²⁸⁶ Vgl.: Hoppmann, Heike: Pro:Vision - postmoderne Taktiken in einer strategischen Gegenwartsgesellschaft. Eine soziologische Analyse, Berlin: Wiss. Verlag 2000, S. 174.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Vgl.: <http://funktionkunst.blogspot.de/2009/11/16/marc-auga-ueber-anicht-orte-a-und-das-anicht-icha/> [10.09.2010].

²⁸⁹ Der Philosoph und Medienwissenschaftler Dieter Mersch teilt die gleiche Meinung und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es innerhalb des Verkehrs keine Subjekte mehr gibt, lediglich nur mehr Passanten. „Das öffentliche Leben gleicht darum einer blinden Zirkulation, einem beständigen *floating*.“, Vgl.: Mersch, 2005, S. 51 - 60, hier: S. 55.

²⁹⁰ Vgl.: Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 209.

²⁹¹ Ebd., S. 213.

Attraktivität und damit Hervorhebung einer Stadt nur mehr aus dem Medieninteresse ergibt.²⁹² Stadt ist nur noch dann „Stadt“, wenn in ihr etwas statt findet, was ein möglichst großes Echo hervorruft, etwas, das inszeniert ist und räumlich, zeitlich und thematisch auf einen Punkt konzentriert ist. Städte versuchen gerade, durch Festivals ein unverwechselbares Gesicht zu bekommen, aber gerade indem sich mittlerweile fast alle Städte dem Mechanismus der Festivalisierung unterwerfen, sind sie im Wesentlichen gleich. Die inflationäre Bezeichnung „Festival“ für fast jedwedes Ereignis, das in der Öffentlichkeit stattfindet und der Gebrauch dieses Modells in nahezu jeder Stadtpolitik haben zu einer Abnützung geführt, die nicht von der Hand zu weisen ist. Grundlegendes Merkmal der Festivalisierung ist also der Einzug von Kultur als Mittel der Politik.

Eine andere Ansicht als Hoppmann teilen Häußermann und Siebel, die in der Festivalisierung gerade eine Notwendigkeit sehen, um der zunehmenden „Entgrenzung“ einer Stadt entgegenzuwirken. Gerade wenn es in einer Stadt kein erkennbares Zentrum und keine klaren Konturen mehr gibt, vermag ein Festival nicht nur, die Stadt mit einem Ereignis sichtbar zu machen, sondern auch den Bewohnern der Stadt ein Gemeinschafts- und Identifikationsstiftendes Projekt zu liefern.²⁹³ Der Vergemeinschaftungseffekt und die These, dass ein Festival dafür sorgt, dass die Bürger sich näher an eine Stadt gebunden fühlen, sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

3.6 POSITIVES AN DER FESTIVALISIERUNG: FESTIVALS FÖRDERN DIE IDENTIFIKATION MIT EINER STADT

Vorteile der Festivalisierung [...]: Sie schafft Identifikationsmöglichkeiten für die Bevölkerung, weckt Gemeinsinn, bündelt Kräfte und Ressourcen, erhöht die Wirtschaftsleistung, modernisiert die Infrastruktur, induziert Beschäftigung, Tourismus, Erneuerung.²⁹⁴

Ganz so verheißungsvoll wie sich diese Bilanz auf den ersten Blick liest, sieht es mit den positiven Nebeneffekten der Festivalisierung freilich nicht aus. Der vorhergehende Abschnitt hat eindeutig gezeigt, dass eine Bündelung von Ressourcen, wenn damit die Organisation

²⁹² Vgl.: Hoppmann, 2000, S. 174.

²⁹³ Vgl.: Häußermann/Siebel, 1993, S. 15.

²⁹⁴ Leimgruber, Walter: „Fest, Festspiel, Festival“, Referat beim Forum Kultur und Ökonomie 2009, vgl.: http://www.kulturundoeconomie.ch/forum09/referate_2009/leimgruber.pdf, S. 5 [12.09.2010].

von Geldern der Stadt gemeint ist, oftmals das Versiegen von Geldquellen für Nischenbereiche oder dauerhafte, kleinere Institutionen bedeutet. Eine große Anzahl von Menschen verbringt heute Arbeitszeit, Freizeit und Wohnen nicht mehr an ein und demselben Ort, was dazu führt, dass „die generalisierte Identifikation der Bürger“ mit der Stadt, in der sie wohnen, schrumpft.²⁹⁵ Der Verlust der Bindung der Bürger an ihre Stadt hat die Stadtpolitik zu Überlegungen geführt, die diesem Problem gegensteuern sollen. Wie im Beispiel des Festspiels gezeigt wurde, verband Richard Wagner mit der Durchführung eines solchen die Idee, Gemeinschaft zu stärken.

Wenn sich die Bewohner einer Stadt zunehmend in verschiedene Gruppen auflösen, die, um nicht zu sehr in Details zu gehen, sich im Groben in Arbeits-, Wohn- und Freizeitgruppen differenzieren, so ist klar, dass jede Gruppe ihre eigenen Interessen verfolgt und unterschiedliche Anforderungen an die Stadt stellt.²⁹⁶ Die Stadtpolitik versucht nun, durch Kultur vormals individualisierte Gruppen zusammenzubringen und der Stadt, zumindest für einen temporären Zeitraum, ein Gesicht zu geben, welches die Bürger wahrnehmen und mit dem sie sich im besten Fall identifizieren können. Die Funktion und Bedeutung von Kultur wird dabei umfassend verstanden. Kultur ist dabei nicht nur identitätsbildend für das Objekt Stadt, sondern auch für die Gruppe ihrer Bewohner und für das Subjekt Mensch, denn:

Durch die besondere Ausprägung ihrer Kultur gewinnen Gruppen ihre unverwechselbare Eigenart. [...] Indes beschränkt sich die menschliche Identitätsbildung nicht auf den gleichsam objektiven Prozess der Differenzierung, sondern schließt wesentlich das Moment der Selbstvergegenwärtigung ein. Kultur ist das Medium solcher Reflexion [...].²⁹⁷

Um zu vermeiden, dass eine Stadt zu einem „Nicht-Ort“ verkommt, muss dafür gesorgt werden, dass die Stadt gleichzeitig erlebt und gelebt²⁹⁸ wird, denn erst dann

[...] bildet die Stadt einen Vorstellungsraum, der den physikalischen Raum insofern überlagert, als er der durch die begleitenden Bilder und Symbole hindurch erlebte und

²⁹⁵ Vgl.: Häußermann/Siebel, 1993, S. 23.

²⁹⁶ Vgl.: Ebd.

²⁹⁷ Angehrn, Emil: „Kultur und Geschichte – Historizität der Kultur und kulturelles Gedächtnis“, in: Jaeger, Friedrich/Burkhard Liebsch (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2004, S. 385 - 400, hier: S. 388.

²⁹⁸ Der Begriff des „gelebte[n] Raum[es]“ ist von dem französischen Soziologen Henri Lefebvre übernommen, der schreibt: „[D]er *gelebte Raum* [*espace vécu*], vermittelt durch die Bilder und Symbole, die ihn begleiten, also ein Raum der ›Bewohner‹, der ›Benutzer‹ [...]“. Lefebvre, Henri: „Die Produktion des Raums (1974)“, in: Dünne, Jörg/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 330 - 342, hier: S. 336.

erfahrbare Raum ist. Diese tatsächliche, weil gelebte Stadt bildet eine labyrinthische Wirklichkeit, eine totale soziale Erfahrung, die sich allen Sinnen einprägt.²⁹⁹

Der Hinweis auf den Unterschied zwischen einem „physikalischen Raum“ und einem „erfahrbaren Raum“ ist von ganz entscheidender Bedeutung: Mit Beginn des 20. Jahrhunderts lösen neue Raumtheorien die Vormachtsstellung des zuvor rein nach physikalisch-mathematischen Ansichten verstandenen Raums ab und erweitern die Vorstellung von Raum konstituierenden Elementen um die Bezugsgröße des menschlichen Subjekts, welches erst mit seinen Erfahrungen und Empfindungen Raum hervorbringt.³⁰⁰

Wie kann nun erreicht werden, dass die Besucher eines Festivals die ausrichtende Stadt als einen vielschichtigen Raum erleben und erfahren? Zwei Faktoren, die für die Beantwortung der Frage besonders relevant erscheinen, sind zum einen das Ausmaß, mit dem sich ein Festival auf sein spezielles Veranstaltungsumfeld einlässt, zum anderen der Grad an Involviertheit der Bürger in das Festivalgeschehen. Wie Jennifer Elfert bemerkt, haben sich Festivals seit Mitte der 1990er Jahre verstärkt mit der Frage auseinandergesetzt, „[...] ob ein Thema in eine Region, in eine Stadt passt, dort auf Interesse stößt oder nicht“³⁰¹ und „der Ort und die Verortung des Festivals“ sind zu den zwei einflussreichsten Faktoren bei der Festlegung eines Themas für das Festival geworden.³⁰² Wie Elfert zeigt, besinnen sich Festivals zunehmend wieder auf Nationales und Lokales und sehen die Auseinandersetzung mit dem eigenen Umfeld nicht als auferlegte Grenze, sondern offenen Spielraum an.³⁰³ Hatten Festivals vor allem in den 1970er Jahren ihren Raum am Rande von Großstädten angesiedelt, um ihre Gegenposition zur Hochkultur zu markieren, ist der Rückzug der Festivals in die Städte zwei Jahrzehnte später als Reaktion auf die veränderten Bedingungen des städtischen Raumes zu lesen. Das Wiederaufsuchen der Stadt hängt für die Festivals mit zwei Gründen zusammen: Erstens orientieren sie sich an dem Bedürfnis der am Rande der Stadt lebenden Bürger, die mit Beginn der 1990er Jahre wieder verstärkt die Stadt als Erlebnisraum aufsuchen,³⁰⁴ zum zweiten löst sich „ein traditionelles Verständnis von Stadt zusehends [auf]“, was dazu führt, dass sich Festivals genau mit diesem Problem

²⁹⁹ Lindner, 2004, S. 392.

³⁰⁰ Vgl.: Roselt, Jens: „Raum“, in: Fischer-Lichte/Koliesch/Warstat, 2005, S. 265.

³⁰¹ Elfert, 2009, S. 130.

³⁰² Vgl.: Ebd.

³⁰³ Vgl.: Elfert, 2009, S. 130.

³⁰⁴ Vgl.: Ebd., S. 203.

auseinanderzusetzen versuchen und mit eigenen Taktiken auf den Diskurs um die Stadt reagieren.³⁰⁵

3.6.1 FESTIVALFORMATE, DIE DEN ORT UND DIE BESUCHER AKTIV MIT EINBINDEN

Was sind schon Städte, gebaut
ohne die Weisheit des Volkes?³⁰⁶

Die leichteste und gleichzeitig auch älteste Weise einer Interaktion zwischen Festival und Festivalstadt ist die Ausrichtung von Veranstaltungen oder Aufführungen des Festivals an verschiedenen, und zumeist extravaganteren Orten innerhalb oder in der Nähe der Stadt, was mittlerweile seit dem Ende der 1990er Jahre zu einer Norm bei zeitgenössischen Festivals geworden ist.³⁰⁷ Beispiele hierfür sind unter anderem die Bespielung einer Sparkasse beim Theaterfestival *Ruhrfestspiele Recklinghausen* 2010,³⁰⁸ die Austragung einer Performance im Rahmen des *Spielart* Theaterfestivals München in einer Reaktorhalle³⁰⁹ oder die Wahl des Salzlagers der Kokerei in Essen als Spielort für eine Produktion während dem Festival *Theater der Welt* 2010.³¹⁰

Der deutsche Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann benennt die Bespielung von Nicht-Theater üblichen Räumen mit dem Schlagwort „Site Specific Theatre“, beziehungsweise mit der genaueren Formulierung „Theatre on Location“. Der exaktere Ausdruck ist nötig, weil ansonsten die Wendung „Site Specific“ den Eindruck erweckt, es würde Theater nur an Orten stattfinden, die innerhalb des Theatertextes vorkommen oder an solchen, die besonders gut zu dem entsprechenden Text passen würden. Die Verlagerung des Theaterraumes nach draußen hängt im Wesentlichen mit der politischen Absicht der 1970er Jahre zusammen, eine Zuhörer- und Zuschauerschaft vor Ort zu erreichen.³¹¹

Bei der zeitgenössischen Form der Intervention des Theaters an ungewöhnlichen Orten innerhalb der Stadt lassen sich zwei Unterschiede ausmachen: Entweder es wird, wie am Beispiel der *Ruhrfestspiele Recklinghausen*, ein Ort zur temporären Bühne für eine

³⁰⁵ Vgl.: Elfert, 2009, S. 203.

³⁰⁶ GBA Band 12, S. 311.

³⁰⁷ Vgl.: Elfert, 2009, S. 145.

³⁰⁸ Vgl.: <http://www.ruhrfestspiele.de/spielstaetten/spielstaetten.php> [13.09.2010].

³⁰⁹ Vgl.: http://www.spielart.org/?n=38-0-59&stueck_id=34&Sdate=2009-11-25 [13.09.2010].

³¹⁰ Vgl.: http://www.theaterderwelt.de/de/programm/programm_detail.php?SID=40 [13.09.2010].

³¹¹ Lehmann, 2008, S. 304f.

Aufführung, welcher ansonsten für andere Zwecke genützt wird, oder aber, das ist die zweite Möglichkeit, es wird ein Ort ausgewählt, der brach liegt und teilweise auch ein „Schandfleck“ für eine Stadt ist, wie beispielsweise leer stehende Fabrik- und Lagerhallen oder ungenutzte Geschäftslokale. Mit der Auswahl von Orten, die teilweise als Leerstellen im Stadtraumgefüge betrachtet werden, wird eine neue, ästhetische Sichtweise auf diese geworfen. Indem diese Orte von den Festivals als Bühnen okkupiert werden, erfahren sie eine Aufwertung. Anstatt einen schon benützten Raum für künstlerische Zwecke umzudeuten, durch den dieser eine neue Aura gewinnen kann, wird bei der zweiten Möglichkeit überhaupt erst ein Raum hervorgebracht. Indem die nicht benützten Orte für künstlerische Zwecke eingenommen werden, erfahren sie eine Wandlung von reinen Hüllen zu konkreten Körpern, von „gesichtslosen urbanen Orte[n] zu identifizierbaren Räumen“.³¹² Die Differenzierung der Begriffe „Raum“ und „Ort“ erfolgt in dieser Arbeit im Verständnis Michel de Certeaus, der einen Ort wie folgt beschreibt:

Ein *Ort* ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß [sic!] sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. [...] Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.³¹³

Einen Raum hingegen macht nach Certeau folgendes aus: „Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, [...] durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.“³¹⁴ Im Unterschied zum Ort ist der Raum ein flexibles Konstrukt, das erst durch die in ihm vollzogenen Handlungen erzeugt wird, die ihn gleichzeitig mit einer Geschichte verknüpfen, so Certeau.³¹⁵ Indem bei einem Festival den Zuschauern Orte näher gebracht werden, die nicht Teil ihrer Alltagswelt sind, sind sie selbst Fremde an einem für sie fremden Ort. Der Vorteil gegenüber dem Besuch einer Aufführung an einem traditionellen Theaterort ist, dass sich eine besondere Raum-Zeit-Erfahrung einstellt, die auf nächst höherer Ebene eine Erfahrung von Gemeinschaft ermöglicht, die in einem traditionellen Theaterraum nicht in diesem Ausmaß erreicht werden könnte:

³¹² Vgl.: Elfert, 2009, S. 199.

³¹³ Certeau, 1988, S. 217f.

³¹⁴ Ebd., S. 218., zu der Aneignung von Raum durch das Gehen siehe auch: Marschall, Brigitte: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, in: Bohn, Ralf/Heiner Wilharm (Hg.): Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, Bielefeld: Transcript 2009, S. 171 - 189 sowie das Kapitel „Gehen in der Stadt“, in: Certeau, 1988, S. 179 - 208.

³¹⁵ Ebd., S. 218f.

Was durch das Site Specific Theatre in Szene gesetzt wird, ist nämlich auch eine Ebene der *Gemeinsamkeit* von Spielern und Zuschauern. Alle zugleich sind Gäste *des Ortes*, sie alle sind Fremdlinge in der Welt einer Fabrik, eines Elektrowerks, einer Montagehalle. Sie erleben die gleiche nicht alltägliche Erfahrung [...]. In dieser gemeinsamen Raum-Situation schlägt sich wiederum das Motiv nieder, Theater als geteilte Zeit, als gemeinsame Erfahrung zu denken.³¹⁶

Der Vergemeinschaftungseffekt, den der deutsche Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann an dieser Stelle anspricht, ist dann besonders groß, wenn das Publikum die Grenze des alltäglichen Lebensraums überschreitet, und sich an einem Ort einfindet, an dem die Unterschiede zwischen den Einzelnen für eine kurze Zeitspanne aufgehoben scheinen, und sich alle als „Fremdlinge“ fühlen. Neben der besonderen Einbeziehung eines Ortes zum Zwecke einer Interaktion zwischen Festivalstadt und Festival gibt es noch weitere Spielarten, die einen stärkeren Bezug zwischen den beiden Partnern herstellen können. Besonders beliebt sind mittlerweile Projekte innerhalb eines Festivals, bei denen die Bewohner einer Stadt selbst aktiv eingebunden werden und als Mitspieler fungieren.³¹⁷ Als Beispiel für die aktive Einbeziehung der Bevölkerung einer Festivalstadt kann das Projekt „100 Prozent Wien. Eine statistische Kettenreaktion“ der Künstlergruppe *Rimini Protokoll* genannt werden, welches 2010 bei den *Wiener Festwochen* gezeigt wurde. Es wurde von den *Wiener Festwochen* als „Stadt-Schauspiel“ angekündigt und ist daher auch als ein Beispiel anzusehen, welches nicht nur die Bürger als Mitspieler aktiv einbindet, sondern die Bevölkerungsstatistik einer Stadt selbst sichtbar machen will. Die Problematik der Darstellbarkeit von Werten, demografischen Aussagen und statistischen Erhebungen, bei denen aus Menschen Zahlenkolonnen werden, wird thematisiert und ausgestellt. Bei „100 Prozent Wien“ standen 100 Bürger als Ergebnis einer Kettenreaktion auf der Bühne, bei der nur die erste Person von den Regisseuren ausgewählt wurde. Jede einzelne Person stand stellvertretend für ungefähr 16935 andere Wiener.³¹⁸ Ein weiteres Beispiel zeigt, dass auch beide der bisher angesprochenen Formen (Veranstaltung an einem außergewöhnlichen Ort in der Stadt und Beteiligung der Bewohner) miteinander verknüpft vorkommen können: Beim „Datscha Projekt“, welches 2009 beim *off limits internationale[n] Tanz- und Theaterfestival* Dortmund/Ruhrgebiet gezeigt wurde, stand eine Kleingartenanlage „im Herzen Dortmunds“ als Aufführungsort im Zentrum, genauso wie verschiedene Bürger aus der

³¹⁶ Lehmann, 2008, S. 306.

³¹⁷ Vgl.: Elfert, 2009, S. 145.

³¹⁸ Vgl.: <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=501> [13.09.2010].

Region, Pächter der Parzellen und deren Familienangehörige, sowie Künstler aus der Türkei oder Kuba, die mit in das Projekt eingebunden wurden.³¹⁹

Neben den hier angesprochenen Möglichkeiten, die ein Festival hat, um die Menschen einer Stadt in besonderem Maße anzusprechen, weil ihnen entweder mehr oder weniger bekannte und genützte Orte als besondere Aufführungsorte präsentiert werden, oder weil Teile der Bevölkerung als Mitspieler agieren, gibt es noch andere Formate, die anziehend auf die Besucher aus der eigenen Stadt wirken. Dazu zählen Eigenproduktionen von Festivals, die in Zusammenarbeit mit dem Stadttheater oder Gruppen der Freien Szene vor Ort realisiert werden. Diese „bieten ein hohes Identifikationspotential“ für die Bürger, haben einen „exklusiven Charakter“ und sind dadurch „ein wirksames Mittel, im in Bezug zu ihrem Umfeld zu treten.“³²⁰

3.6.2 DISKURSIVE UND DIALOGISCHE FORMEN DER PUBLIKUMSBETEILIGUNG

Bisher wurden Formate eines Festivals genannt, die in besonderer Weise einen Bezug zu den Menschen und den Orten einer Festivalstadt herstellen können. Durch die Einbindung des städtischen Umfelds und der Bürger können Festivals einen Beitrag dazu leisten, die Identifikation der Bewohner mit ihrer Stadt zu fördern und einer Entgrenzung der Stadt entgegenzuwirken. Doch es gibt darüber hinaus auch speziellere Formate eines Festivals, die die Besucher aktiv mit einbinden und im Idealfall aus Rezipienten Partizipanten oder gar „Ko-Produzenten“ werden lassen.

Jennifer Elfert bemerkt bei zeitgenössischen, jungen Theaterfestivals, wie auch bei solchen, die in einer langen Tradition stehen, eine zunehmende Bereitschaft zur Diskussion und zum Diskurs. Innerhalb des Festivalprogramms stehen neben dem Zeigen und Vermitteln von Theater auch Formate im Vordergrund, die aktuelle Themen und Entwicklungen reflektieren und kommentieren, oder ganz einfach einen Dialog über das Gesehene anregen. Damit positionieren sich Theaterfestivals als „relevanter und kritisch reflektierender Teil der Gesellschaft“.³²¹ Kaum verwunderlich, dass sich die Auswahl der Themen, über die eine

³¹⁹ Vgl.: http://www.do-offlimits.de/index.php?article_id=1&clang=0 sowie: http://www.do-offlimits.de/index.php?article_id=65&clang=0 [13.09.2010].

³²⁰ Vgl.: Elfert, 2009, S. 127.

³²¹ Vgl.: Ebd., S. 136f.

Diskussion angeregt wird, in den letzten zehn Jahren immer mehr zu sozialen und politischen Fragestellungen hin verlagert hat. Der Schwerpunkt liegt vor allem auf den Bereichen Globalisierung, Migration, und der Beziehung zwischen dem Einzelnen und dem Staat.³²²

Zu den gängigen diskursiven Formaten, die innerhalb eines Festivals umgesetzt werden, gehören Diskussionsformen wie beispielsweise Podiumsdiskussionen. Dabei handelt es sich um eine moderierte Unterhaltung zu einem ausgewählten Thema, bei dem Experten ihr Fachwissen vor Publikum unter Beweis stellen, was von den Zuhörern ergänzend kommentiert, oder mit Fragen zu weiteren Ausführungen angeregt werden kann. Des Weiteren zählen Themenvorträge, einführende Gespräche zu Inszenierungen und Abstimmungen, wenn es etwa um die Wahl eines Publikumsliebblings geht, zu den diskursiven Formaten eines Festivals. Außerdem nennt Elfert das Symposium als ein weiteres reflexives und diskursives Programmelement innerhalb des Festivals, welches allerdings von wesentlich spezialisierter und organisierter Ausprägung ist.³²³

Da die vorliegende Arbeit nicht nur die Theorie und Struktur des Festivals im Allgemeinen untersucht (wie Elfert), sondern sich mit der Frage beschäftigt, welche Möglichkeiten der Vermittlung das Festival anbietet, soll an dieser Stelle die Chance des Festivals zum Diskurs eingehender untersucht werden, vor allem aber, wie die Vermittlung von Informationen innerhalb eines diskursiven Formats funktioniert. Da Elfert ihren Ausführungen zu den diskursiven Gestaltungen innerhalb des Festivalprogramms keine Erklärung voranstellt, in welchem Sinne sie den Begriff „diskursiv“ verwendet, möchte ich diesen kurz näher erläutern, indem ich mich auf den Kommunikations- und Medienphilosophen sowie Theoretiker Vilém Flusser beziehe.

Flusser unterscheidet grundsätzlich zwischen „diskursiven“ und „dialogischen“ Kommunikationsstrukturen. Bei Ersteren fließt eine „kodifizierte Botschaft“ von einem „Sendergedächtnis“ in Richtung eines „Empfängergedächtnisses“, mit der Intention, Information zu verteilen. Bei der zweiten Möglichkeit, der „dialogischen“ Kommunikationsstruktur, werden „kodifizierte Botschaften“ unter verschiedenen „Gedächtnissen“ transferiert, mit dem Sinn, dabei neue Information zu erzeugen.³²⁴ Der wesentliche Unterschied zwischen „diskursiver“ und

³²² Vgl.: Elfert, 2009, S. 138.

³²³ Vgl.: Ebd., S. 137.

³²⁴ Vgl.: Flusser, Vilém: Kommunikologie, hgg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, 3. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer 2003, S. 272f.

„dialogischer“ Vermittlung ist also, nach Flusser, dass es bei der ersten Art der Vermittlung nötig ist, zwischen einer Sender- und einer Empfängerinstanz zu unterscheiden, weil hierbei Information von einem zum anderen weitergegeben wird. Obwohl Diskurse natürlich einen „progressiven Charakter“ haben, weil die Vermittlung der Information vom Sender aus nach vorne gerichtet ist, hat von der Position der Information heraus betrachtet, die diskursive Form der Vermittlung eine in erster Linie konservierende Funktion.³²⁵ Entscheidend bei Flussers Theorie ist die potentielle Möglichkeit, dass diskursive Kommunikationsstrukturen auch dialogisch verwendet werden können und umgekehrt.³²⁶

Das von Elfert genannte Beispiel des Symposiums, welches sie den diskursiven Formen zuordnet, oder dasjenige Beispiel des Workshops (vgl. S. 53) können unter bestimmten Voraussetzungen als solches Exempel betrachtet werden und damit den dialogischen Formaten zugerechnet werden. Denn dem Festival nur diskursive Formate der Vermittlung zuzuschreiben, wie es bei Elfert geschieht, greift viel zu kurz.

Flusser unterscheidet bei dialogischen Kommunikationsstrukturen prinzipiell zwischen einer Kreis- und einer Netzstruktur:³²⁷

Bei der Kreisstruktur [...] sind die am Dialog beteiligten Partner um eine leere Mitte versammelt, in der sich die neu zu bildende Information aufstellt. Beispiele für die Kreisstruktur sind nicht nur der Marktplatz, sondern der Runde Tisch, [...] usw. Die leere Mitte ist für diese Struktur charakteristisch und wird als [...] Arbeitshypothese usw. bezeichnet.³²⁸

Im Gegensatz zur Kreisstruktur, bei der es ein leeres Zentrum gibt, ist bei einer Netzstruktur der gerade am Dialog beteiligte Partner der jeweilige Mittelpunkt. Durch die Verflechtung und Vermischung in allen Teilen des Netzes kann neue Information hervorgebracht werden. Die wesentliche Differenz zwischen Netz- und Kreisstruktur besteht also darin, dass das Netz eine offene, der Kreis hingegen eine geschlossene Bauform hat.³²⁹

Wie lassen sich nun Symposium und Workshop als dialogische Formen der Vermittlung, und darüber hinaus als Generatoren neuer Information, die weitervermittelt werden kann, nach Flussers Theorie und seinem Modell der Kreis- und Netzstruktur verstehen?

³²⁵ Vgl.: Flusser, 2003, S. 272ff.

³²⁶ Vgl.: Ebd., S. 272.

³²⁷ Vgl.: Ebd., S. 287.

³²⁸ Ebd., S. 287f.

³²⁹ Vgl.: Ebd., S. 288.

Wenn das Symposium während eines Festivals als wissenschaftliches Forum der Auseinandersetzung von Fachleuten zu einem vorher festgelegten Thema verstanden wird, bei dem es nicht einen einzelnen „Sender“ gibt, sondern gleichberechtigte Wissenschaftler, dann kann das Symposium im Sinne Flussers aufgrund seiner Kommunikationsstruktur als dialogisches Format bezeichnet werden. Im Idealfall formieren sich die beteiligten Wissenschaftler nämlich, wie in Flussers erstem Modell, im übertragenen Sinne kreisförmig und gleichberechtigt um ein leeres Zentrum, und bringen nach und nach gemeinsam erarbeitete Information hervor. Diese neu ausgearbeitete Information wird bei Symposien üblicherweise später als Sammelband publiziert. Im Idealfall des Workshopmodells kommt es zu einem Wechsel von einer anfänglich diskursiven Kommunikationsstruktur zu einer dialogischen Netzstruktur. Während es zu Beginn des Workshops nämlich einen ausgemachten Sender gibt, (den Workshopleiter), dem sich die Empfänger (Workshopteilnehmer) zuwenden, verlagern sich die Rollen vom Sender und den Empfängern idealerweise zu gleichrangigen Dialogpartnern, von denen theoretisch ein Jeder ein Zentrum im Dialog darstellen kann. Festivals verwenden das Format Workshop nicht nur für interne Arbeitstreffen der Kunst- und Kulturschaffenden³³⁰, sondern auch als Veranstaltungsformat, welches einer breiten Öffentlichkeit zugänglich ist.³³¹

Natürlich stellen Symposium und Workshop, wie sie hier vorgestellt werden, nur ein Modell und einen Idealfall dar, und es muss zwischen dem unterschieden werden, was prinzipiell möglich ist, und dem, was realistisch betrachtet, in der aktuellen Festivallandschaft umgesetzt wird. Natürlich würden sich sowohl positive Beispiele der Umsetzung finden lassen, als auch negative, bei denen der Titel „Workshop“ lediglich eine Floskel ist und es über ein unreflektiertes „Mitmachen“ der Beteiligten kaum hinausgeht.

Die Möglichkeit zum Diskurs und Dialog besteht allerdings nicht nur innerhalb des realen Festivalraumes, sondern zunehmend auch im virtuellen Raum des Internets. Festivals bieten nicht nur Gästebücher auf ihren Homepages an, in denen Zuschauer ihre Kommentare und

³³⁰ Beispielsweise fand während des *Hamburger Theater Festivals* 2010 ein Workshopprogramm statt, welches nicht für die Öffentlichkeit zugänglich war. Vgl.: <http://www.hamburger-theaterfestival.de/58-0-Herbstakademie-2010.html> [10.11.2010].

³³¹ Bei den *Wiener Festwochen* 2010 gab es beispielsweise in der Reihe *Festwochen jugendFREI* zehn verschiedene Workshops, die allen Jugendlichen ab 16 Jahren zugänglich waren. Vgl.: <http://www.festwochen.at/index.php?id=166> [10.11.2010].

Anregungen posten können, sondern auch Blogs³³², die interessierten Menschen rund um den Globus die Möglichkeit bieten, sich fast in Echtzeit über das Geschehen rund um das Festival zu informieren, Artikel zu kommentieren und eigene Fotos oder Videos auf die Plattform zu laden. Obwohl Elfert in ihren Ausführungen Blogs als eine der fortschrittlichsten Partizipations- und Kommunikationsform (mit einer dialogischen Netzstruktur nach Flusser) nicht berücksichtigt, nennt sie dennoch „Foren“, als höchsten „Grad der Partizipation“, welche einem Blog nahe kommen.³³³

Neben den bisher besprochenen diskursiven und dialogischen Formen der Publikumsbeteiligung nutzen Festivals natürlich auch, wie bereits beim Beispiel der internen Workshops angesprochen, die Möglichkeit zum Dialog und Diskurs nach innen.³³⁴ Die Konzentration von zahlreichen Künstlern, Theaterschaffenden, Festivalorganisatoren und anderen Beteiligten auf einem Ort ist der ideale Ausgangspunkt für Vernetzung, Meinungs- und Ideenaustausch. Solche Treffen für Insider und Spezialisten fungieren als Mittel, das Festival und dessen Position zu thematisieren und analysieren, und schaffen nicht selten ein kleines Festival im Festival, das den notorisch an Zeit mangelnden Theaterschaffenden wie Organisatoren einen Raum bietet, um abseits ihrer alltäglichen Arbeit zu kommunizieren.³³⁵

3.6.3 METHODEN DES FESTS IM FESTIVAL

Die Betrachtung von Formaten innerhalb der Festivalstruktur, die aktiv die Bürger der Festivalstadt mit einbeziehen können, sowie die Darlegung von Programmpunkten, die Schlagwörtern wie „Diskussion“, „Dialog“, „Diskurs“, „Reflexion“ und „Teilhabe“ zugeordnet werden können, hat bisher folgendes herausgestellt: Das Modell Festival verfügt über bestimmte Strukturmerkmale, mit denen es in der Lage ist, dem Vorwurf einer Festivalisierung entgegenzutreten. Natürlich funktioniert dies nur, wenn die genannten Methoden und Formate überlegt in das Festivalprogramm integriert werden, und an das Zielpublikum angepasst sind. Natürlicherweise liegt aufgrund des Schwerpunkts dieser

³³² Beispielsweise hat das *Theatertreffen Berlin* seit 2009 ein eigenes *Theatertreffen-Blog*, bei welchem 2010 sogar der Intendant der Berliner Festspiele, Joachim Sartorius mitbloggte. Das *Theatertreffen-Blog* versteht sich dabei als Plattform für intermediale, innovative und kreative Theaterkritik, und als Raum für Diskussionen, die weder an einen Raum, noch an eine Zeit gebunden sind. Vgl.: <http://www.theatertreffen-blog.de/tt10/ueber/> [29.09.2010].

³³³ Vgl.: Elfert, 2009, S. 138.

³³⁴ Vgl.: Ebd., S. 136.

³³⁵ Vgl.: Ebd.

Arbeit das Hauptaugenmerk auf denjenigen Programmbereichen eines Festivals, die insbesondere kuratorische Überlegungen und Eingriffsmöglichkeiten nötig machen, dennoch darf ein ganz wesentlicher Bestandteil eines Festivalprogramms nicht unbeachtet bleiben, nämlich derjenige des Festes. Elfert bezeichnet diesen Bestandteil als „Methoden des Fests“, und fasst darunter Programmpunkte des Festivals zusammen, welche „Anlass zum Fest“ geben, bei denen also Unterhaltung, Spaß und Kurzweiligkeit im Vordergrund stehen.³³⁶ Gleichermaßen, wie sich Festivals mit den 1990er Jahren an eine veränderte Finanzierungssituation angepasst haben, stellt Elfert auch für die Methoden des Fests einen Einschnitt seit Mitte der 1990er Jahre fest. Um weitere Einnahmemöglichkeiten aufzutun und sich stärker von den feststehenden Theaterbetrieben vor Ort abzugrenzen, etablieren Festivals die unterschiedlichsten Unterhaltungsformate, die flexibel an ihr jeweiliges Image und Budget angepasst werden, und zumeist die Handschrift der Festivalleitung tragen.³³⁷ Dazu zählen unter anderem Konzerte, Partys, festliche Reden oder Feiern zum Auftakt des Festivals, aber auch eigens für das Festival produzierte Merchandisingartikel, die natürlich in erster Linie ein eher theaterfernes Publikum ansprechen und anlocken sollen.³³⁸ Gerade weil sich das mediale Interesse an diesen festlichen Veranstaltungen vor allem auf die Festivaleröffnung und den Abschluss konzentriert, haben diese Programmpunkte nicht selten eine vom restlichen Festivalkonzept ganz unterschiedliche Aufmachungsart.³³⁹

Es zeigt sich hieran, dass Feste im Rahmen von Festivals ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen und nicht vollständig vereinnahmbar sind. Ihre Randposition meist zu Anfang oder Ende des Festivals [...]markiert diese Sonderstellung und demonstriert, dass ihre Intention zunächst nicht darin besteht, sich in die Abfolge von ästhetischen Ereignissen nahtlos einzureihen.³⁴⁰

Die Methoden des Fests innerhalb des Festivalablaufs sind also als gesonderte Programmteile, die eigenen künstlerischen, ästhetischen, und kommerziellen Überlegungen folgen, zu betrachten, jedoch nicht bloß als reiner Zusatz des restlichen „intellektuellen“ Programms. Dies wäre zu oberflächlich betrachtet, denn wie Elfert bemerkt, stiften Formate des Fests nicht nur ein Gefühl von Gemeinschaft, sondern stellen mittlerweile einen entscheidenden Faktor für die Positionierung des Festivals innerhalb der

³³⁶ Vgl.: Elfert, 2009, S. 140.

³³⁷ Vgl.: Ebd.

³³⁸ Vgl.: Ebd., S. 140f.

³³⁹ Vgl.: Ebd., S. 141.

³⁴⁰ Ebd.

Szene dar, je nachdem, wie gelungen sich die Integration dieser Elemente in das restliche Programm zeigt.³⁴¹

3.7 AKTUELLE FORSCHUNGEN ZUM THEMENFELD „FESTIVAL“ UND „THEATERFESTIVAL“

Wie sich gezeigt hat, kommt die Nachfrage nach kritischer Reflexion und Selbstthematisierung auch von Seiten der Theaterfestivals selbst. Gleichmaßen besteht von verschiedenen Forschungsrichtungen das Interesse, das Phänomen Theaterfestival oder Festivals im Allgemeinen zu erörtern und zu analysieren, sowie deren zunehmende Häufigkeit zu erklären. Zu Beginn des Kapitels wurde bereits darauf verwiesen, dass es bisher keine einheitliche und eindeutige Definition der Termini „Festspiel“ oder „Festival“ gibt, auf die zurückgegriffen werden könnte. Die bislang aktuellste und detaillierteste Studie zu Theaterfestivals im deutschsprachigen Raum stammt von Jennifer Elfert, die die geschichtlichen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Hintergründe genauestens analysiert, und auch kritisch hinterfragt hat. Im Unterschied zu anderen Publikationen oder Schriften von Symposien geht es bei Elferts Arbeit um die Ausarbeitung eines allgemeinen Fundaments für Theaterfestivals, anhand dessen einzelne jüngere wie auch traditionellere Theaterfestivals in Deutschland analysiert werden können. Anhand ihrer Erkenntnisse versucht sie am Schluss ihrer Studie Prognosen für die Zukunft von Theaterfestivals zu treffen, sowie sich abzeichnende Trends und Entwicklungen aufzuzeigen. Dabei ist es ihr gelungen, einen nüchternen Blick auf den Untersuchungsgegenstand zu werfen, ohne einem Rechtfertigungs- oder Erhaltungsanspruch zu unterliegen, welcher publizierenden Festivalleitern natürlicherweise nachgesagt wird. Doch auch Elfert kommt am Ende ihrer Studie zu dem Ergebnis, dass sich eine allgemeingültige Theorie an dem Umstand erschöpft, dass Festivals sich einer Fixierung verwehren, da es eine Grundhaltung von ihnen ist, unbeständig und wandelbar zu sein.³⁴² Die im Untersuchungsgegenstand Festival angelegte Veränderbarkeit und Disziplinverschränkung fordert deshalb von einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung besondere Methoden und Herangehensweisen. Im Folgenden sollen kurz die aktuellen Forschungsprojekte vorgestellt werden, die sich mit dem Themenfeld

³⁴¹ Vgl.: Elfert, 2009, S. 143.

³⁴² Vgl.: Ebd., S. 15.

Festival auseinandersetzen. Diese eignen sich einerseits für eine weitere Lektüre und Vertiefung der Theorie, andererseits belegen sie den nachdrücklichen Erklärungsbedarf, der über den Untersuchungsgegenstand Festival besteht.

Insbesondere ist auf den Forschungsverbund *Theater und Fest in Europa* hinzuweisen, welcher im Jahr 2009 vom *Bundesministerium für Bildung und Forschung* gefördert wurde. In fünf Teilprojekten beschäftigten sich zweiundzwanzig Wissenschaftler³⁴³ übergeordnet mit der „Inszenierung von Identität und Gemeinschaft“, sowie der Aufarbeitung der Geschichte des Verhältnisses von Fest und Theater. Das Spezielle an diesem Forschungsverbund war die Fächerübergreifende Beteiligung. So arbeiteten unter anderem Theaterwissenschaftler mit Fachleuten der Europäischen Ethnologie zusammen und forschten über „Internationale Theaterfestivals in Europa“ oder Experten aus den Fachgebieten Kulturwissenschaft, Neuere Geschichte / Zeitgeschichte und Theaterwissenschaft beteiligten sich gemeinsam an einem Projekt.³⁴⁴

Die interdisziplinär angelegte Forschungsarbeit des Verbunds hat dabei die im Begriff des „Festivals“ und seinem verwandten Terminus „Festspiel“ angelegte Mehrdeutigkeit als Aufgabe aufgegriffen, sich dem Phänomen aus verschiedenen Blickwinkeln zu nähern. Wenn „Theater und Fest“ schon in der Antike als Praktiken des öffentlichen Lebens verstanden wurden, so muss als logische Konsequenz auch die gegenwärtige Praxis der „Theaterfestivals“ vor dem Hintergrund eines gesellschaftspolitischen, sozialen und kulturellen Zusammenhangs gelesen und analysiert werden. Innerhalb eines Teilprojektes fand 2009 das internationale Symposium „Theater als Fest – Fest als Theater. Macht, Ritual, Bewegung“ statt, welches gemeinsam von den *Bayreuther Festspielen* und der *Freien Universität Berlin* veranstaltet wurde. Dabei standen unter anderem die Themen „Festspiele als Ort politischer Bewegung“ und „Festspiele als Formen der Teilhabe“ im Fokus der Untersuchung.³⁴⁵ In der Publikation „Staging Festivity: Theater und Fest in Europa“³⁴⁶ veröffentlichten Erika Fischer-Lichte und Matthias Warstat 2009 schließlich die Forschungsergebnisse des Teilprojekts *Internationale Theaterfestivals in Europa*.³⁴⁷

³⁴³ Projektleiterin war Prof. Erika-Fischer-Lichte.

³⁴⁴ Vgl.: <http://www.theater-und-fest.de/index.html> sowie:
<http://www.theater-und-fest.de/teilprojekte/index.html> [28.08.2010].

³⁴⁵ Vgl.: http://www.theater-und-fest.de/termine/Theater_als_Fest_-_Fest_als_Theater.html [28.08.2010].

³⁴⁶ Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Tübingen u. a.: Francke 2009.

³⁴⁷ Vgl.: http://www.theater-und-fest.de/neuigkeiten/Bucherscheinung_-_Staging_Festivity.html [28.08.2010].

Ein weiteres Forschungsprojekt, das sich in den letzten Jahren mit Theaterfestivals in Europa auseinandergesetzt hat, ist *Theatre/Festivals in Transition FIT*, welches von 2005 bis 2006 Symposien auf acht verschiedenen europäischen Theaterfestivals veranstaltet hat. Innerhalb der Symposien wurde die Relevanz und Position der teilnehmenden Festivals diskutiert, allerdings aus der Warte der Festivalleiter und Künstler heraus, was aufgrund der engen Bindung der Teilnehmer zum Gegenstand der Forschung als Einbuße an Objektivität bewertet werden muss.³⁴⁸ Eine aktuelle englischsprachige Publikation zum Thema Festival ist „Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture“,³⁴⁹ welche 2007 von der Arbeitsgruppe „Theatrical Event“ der *International Federation of Theatre Research* um die Theaterwissenschaftler Henri Schoenmakers und Willmar Sauter erschienen ist. In diesem Band werden 14 unterschiedliche Festivals weltweit diskutiert, allerdings wurde bei der Auswahl kein Schwerpunkt auf einen bestimmten Festivaltypus gelegt, vielmehr werden allgemein Veranstaltungen besprochen, die die Bezeichnung Festival tragen, darunter beispielsweise ein Literaturfestival oder ein Opernfestival. Ein Fokus auf Theaterfestivals im Speziellen wurde nicht gelegt.³⁵⁰ Dennoch eignet sich die Lektüre des Sammelbandes, um Informationen über die Eventisierung von Festivals, die Bedeutung des Festivalleiters, die Bildung von Gemeinschaft und Identität, sowie die Verschränkung von Festival und Nation in verschiedenen Kulturen zu erhalten.

3.8 ZUSAMMENFASSUNG UND RESÜMEE AM SCHLUSS DES KAPITELS

Zu Beginn des Kapitels wurde auf die Herkunftsgeschichte des Festivals verwiesen, und auf seine Verwurzelung in der Praxis antiker Theaterfeste, in denen es auch um den Wettstreit der besten Komödien- und Tragödiendichter ging. Festivals können sich auch heute noch der Form des Wettbewerbs bedienen, wenn es beispielsweise um die Förderung von Nachwuchstalenten oder die Auszeichnung von Inszenierungen geht. Einem Wettbewerb in einem viel größeren Gefüge können Festivals, so hat sich gezeigt, selbst jedoch nicht entgehen: Das Beispiel der Festivalisierung zeigt, dass sich Festivals in einem Wettstreit befinden, um die Aufmerksamkeit und Teilhabe der Menschen, die sie als Besucher einholen

³⁴⁸ Vgl.: Elfert, 2009, S. 14.

³⁴⁹ Hauptfleisch, Temple u. a. (Hg.): *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Amsterdam, New York: Rodopi 2007.

³⁵⁰ Vgl.: Elfert, 2009, S. 14.

wollen, um die Fördermittel von Staat, Stiftungen und Sponsoren, um die Erhaschung eines großen Medieninteressen, und zu guter Letzt um eine Positionierung innerhalb einer immer größer werdenden Festivallandschaft. Eingebunden in Überlegungen der (Stadt-)Politik und in einem Abhängigkeitsverhältnis mit den wirtschaftlichen Interessen von Unternehmen stehend, müssen sich Festivals in vielerlei Hinsicht anpassen, um sich im Zuge von ständigen Kürzungen neu rechtfertigen zu können.³⁵¹

Hatte Richard Wagner im 19. Jahrhundert das Festspielmodell in der Absicht entwickelt, dass das Theater seinen Warencharakter verlieren sollte, so stellte Franz Willnauer das Festival als eine Erfindung des 20. Jahrhunderts heraus, welche zu einem kulturellen Gebrauchsartikel des 21. Jahrhunderts geworden ist.³⁵² Wenn Willmar Sauter in seiner Begriffsdefinition des „Ereignisses“ auf dessen etymologische Beziehung zu Kategorien des Sehens und der Wahrnehmung hinweist, stellt sich ein Ereignis dann als sichtbar und erlebbar dar, wenn „es sich von Prozessen unterscheidet, die ohnehin und überall stattfinden.“³⁵³ Fest, Festspiel, Festival und Event haben in der Beschreibung einer nicht-alltäglichen, also aus dem Gewöhnlichen herausragenden Veranstaltung ihren gemeinsamen Ausgangspunkt. Die vorherrschende Festivalisierung der Städte, aber auch die Festivalisierung von Festspielen wirft die Frage auf, inwieweit Sauters Wahrnehmungskriterium überhaupt noch greifen kann. Wenn Festivals mittlerweile selbst alltäglich geworden sind, müssten neue, oder zumindest andere Kategorien einer allgemeinen Beschreibung des Gegenstandes näher kommen.

Dem Terminus „Festival“ ist das Kriterium eines spezifischen Zeitraums eingeschrieben, in dem es stattfindet. Am geläufigsten ist eine Zeitspanne von zwei Wochen bis zu zwei Monaten, natürlich gibt es auch Festivals, die wesentlich kürzer oder länger sind. Meist stehen am Beginn und am Ende eines Festivals eine Eröffnungs- und Abschlussfeier, welche das Festival würdig rahmen sollen und möglichst viel Beachtung seitens der Medien generieren möchten. Die Zeit als strukturierendes Element für eine Bestimmung des Begriffs „Festival“ schließt über die Unterbrechung des Alltags noch weitere temporäre Charakteristiken mit ein. Jede Veranstaltung innerhalb des Festivals ist als Aufführung zu verstehen, einmalig und daher nicht wiederholbar. Der im Vergleich zu Festspielen offenere

³⁵¹ Vgl.: Elfert, 2009, S. 17.

³⁵² Vgl.: Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals in Deutschland, hg. vom Deutschen Musikrat, Bonn 2005, vgl.:http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf, S. 2 [28.08.2010].

³⁵³ Vgl.: Sauter, Willmar: „Ereignis“, in: Fischer-Lichte/Koliesch/Warstat, 2005, S. 92 - 94, hier: S. 92.

Rahmen eines Festivals, die in ihm angelegten diskursiven und dialogischen Formate sowie die Pausen während der stattfindenden Programmpunkte ermöglichen spontane Ereignisse und Begegnungen, und stellen damit eine Besonderheit des Festivalmodells dar.

Am Ende des Kapitels soll nun eine Arbeitsdefinition des Modells „Festival“ gegeben werden, welche die essentiellen, gewonnenen Erkenntnisse enthält, und die in Anbetracht des zur Betrachtung stehenden Festivals in Augsburg dienlich sein wird. Die Arbeitsdefinition stellt ein wichtiges Ergebnis dar, Festivals in ihren unterschiedlichsten Erscheinungsformen auf ein Grundkonstrukt zurückzuführen, welches als Schablone dient, das *Brecht Festival Augsburg* an späterer Stelle zu analysieren, sowie die Gültigkeit der Definition zu überprüfen. Spezifische Ergänzungen und Typisierungen werden dabei mit Sicherheit nötig werden.

Jennifert Elfert definiert in „Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines Organisationsmodells“ das Festival „als eine spezifische Konzeption künstlerische Darbietungen innerhalb eines fest umrissenen Zeit-Raums vor einem speziellen Publikum, das neben künstlerischen Programmpunkten diskursive und unterhaltsame Angebote beinhaltet.“³⁵⁴ Vicky Ann Cremonia, Mitglied von der bereits angesprochenen *International Federation of Theatre Research (IFTR)* ergänzt in ihrer Definition diejenige von Elfert um einen entscheidenden Faktor, wenn sie schreibt:

the festival can be seen as a meta-event, encompassing a series of single events that are linked by various factors. The most apparent links are certainly the name and theme chosen for the festival, two factors – especially the latter – that play a determining role in the artistic shaping of the event.³⁵⁵

Und:

Attending a particular festival is in itself a meaningful act, even though the persons who make this choice are not necessarily aware of all or any of its political and social implications.³⁵⁶

Cremonia stellt in ihrer Definition klar heraus, dass ein Festival die Vernetzung von verschiedenen Programmschwerpunkten ist, welche durch ein Thema oder einen Festivalnamen miteinander verbunden sein können. Die Programmierung des

³⁵⁴ Elfert, 2009, S. 21.

³⁵⁵ Cremonia, Vicky Ann: „Introduction – The Festivalising Process“, in: Hauptfleisch u. a, 2007, S. 5-13, hier: S. 6.

³⁵⁶ Ebd., S. 10.

Festivalprogramms ist, was ein Festival schließlich ausmacht. Als logische Konsequenz muss gerade dieser Zusammenstellung und Auswahl eine erhöhte Aufmerksamkeit bei der Analyse eines Festivals zu teil werden. Cremonia beschreibt den Besuch eines Festivals als Bedeutungstiftenden Akt, bei dem sich das Publikum allerdings nicht unbedingt im Klaren über die implizierten politischen oder sozialen Absichten ist. Im ersten Kapitel der Arbeit über das Kuratieren hat sich herausgestellt, dass die Programmierung eines Festivals mit der Bezeichnung des Kuratierens gleichgesetzt werden kann, was bedeutet, das nicht nur der Besuch eines Festivals ein (mehr oder weniger bewusst) Bedeutungstiftender Akt ist, sondern die Programmmzusammenstellung selbst schon als solcher Akt zu lesen ist. Deshalb wäre es sinnvoll, die Definition, die von Elfert gegeben wurde, zu erweitern.

Ein Festival ist demnach:

Eine temporär (und meist auch lokal) markierte Erscheinungsform der Verbindung ausgewählter künstlerischer Präsentationsformate mit solchen der Unterhaltung und Diskursivierung, welche auf ein spezielles Publikum angelegt sind. Die Zusammenstellung des Programms generiert darüber hinaus einen Bedeutungsraum, welcher zwar meist nicht vom Publikum im engeren Sinne wahrgenommen wird, aber dennoch dem Festival eingeschrieben ist.

4 BRECHT UND DAS MODELL FESTIVAL

Nachdem im dritten Kapitel die Theorie und Entwicklung des Festivalmodells beleuchtet wurde und Möglichkeiten der Interaktion des Festivals mit der Festivalstadt, dessen Bürgern und den Besuchern aufgezeigt wurden, soll im vierten Teil der Arbeit eine Verknüpfung der Ergebnisse des zweiten und dritten Kapitels vorgenommen werden. Das kurze Kapitel fungiert dabei als „Theorie-Vorspann“ vor dem letzten Kapitel der Arbeit, welches die Praxis des *Brecht Festival Augsburg* betrachtet. Es soll die Frage beantworten, inwieweit Formate, die das Modell Festival zur Verfügung stellt, überhaupt dazu herangezogen werden können, die am Ende des zweiten Kapitels herausgearbeiteten Forderungen im Sinne Brechts zu erfüllen. Kann das Modell „Festival“ Brechts Anspruch nach kritischer Selektion und Interpretation, aber auch einer Forderung nach Kritikfähigkeit des Rezipienten gerecht werden und innerhalb welcher Formen könnte dies geschehen? Die theoretischen Überlegungen zum Festival und seinen Möglichkeiten werden also mit jenen abgeglichen, die sich als wesentliche Kriterien im Umgang mit Brechts Werk, seiner Arbeits- und Denkweise gezeigt haben. Mit den Schlussfolgerungen aus dem zweiten und dritten Kapitel bildet das 4. Kapitel den Ausgangspunkt für eine anschließende Reflexion der bisherigen theoretischen Feststellungen. Im fünften Kapitel soll am konkreten Beispiel des *Brecht Festival Augsburg 2010* die Durchführungspraxis im Vergleich zur Theorie untersucht werden.

Wegweisend für die von mir getroffene Entscheidung, nicht nur herauszuarbeiten, welche Forderungen sich aus Brechts Werk und Denkweise für die Vermittlung bei einem Festival ergeben, sondern auch nachzuprüfen, was das Festival für eine Vermittlung Brechts überhaupt leisten kann, waren Brechts „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“.³⁵⁷

Brecht beschreibt darin Organe wie „Oper, Schaubühne, Presse usw.“ als „Apparate“, welche durch die Gesellschaft geformt sind. Dies ließe, so Brecht, vor allem die künstlerisch Beteiligten im Glauben, sie würden den Apparat besitzen, wohingegen der Apparat in Wirklichkeit sie besitzt und sie längst die Kontrolle über ihn verloren haben.³⁵⁸

³⁵⁷ GBA Band 24, S. 74 - 84.

³⁵⁸ Vgl.: Ebd., S. 74f.

Es entsteht ein Wertbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat. Und dies ergibt allgemein den Usus, jedes Kunstwerk auf seine Eignung für den Apparat, niemals aber den Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk hin zu überprüfen.³⁵⁹

Bezogen auf das Thema der Arbeit ergibt sich aus Brechts Kritik die Forderung, eben nicht nur zu fragen, wie und was von Brecht innerhalb eines Festivals zu vermitteln ist, sondern vor allem auch, ob der „Apparat“ Festival selbst dazu geeignet ist, und für eine Vermittlung Brechts die adäquaten Strukturen und Formen bereithält.

Brecht reklamiert in seinen Anmerkungen, dass zu seiner Zeit von der Gesellschaft keine Debatten über Reformen und einen „Funktionswechsel“ der Apparate angestrebt wurden, sondern nur Neuerscheinungen diskutiert wurden, die die Funktion der „Abendunterhaltung“ nicht gefährdeten.³⁶⁰ Hier lässt sich mit dem bereits gefassten Wissen aus dem dritten Kapitel über die Entwicklung des „Apparats“ Festival – zumindest für die heutige Zeit – einhaken:

Denn es hat sich gezeigt, dass bei den formalen und inhaltlichen Neuerungen innerhalb der Festivals ab den 1990er Jahren sehr wohl Veränderungen angestrebt wurden, die, realistisch betrachtet, natürlich zu keiner völligen Wandlung der Rolle des Apparats für die Gesellschaft geführt haben. Dennoch stellt sich das Festival in eine Verantwortung der Gesellschaft gegenüber, indem es seinem Publikum nicht etwa vorgefertigte Werte und Ansichten präsentiert, sondern diese in Frage stellt, und mit diskursiven, sowie dialogischen Formaten ein Forum anbietet, in welchem Entwicklungen der Gegenwart verhandelt und reflektiert werden können. Das Festival hat damit den Anspruch, Sprachrohr und zugleich Spiegel der Gesellschaft zu sein.

Im Unterschied zum „Festspiel“ hat sich das Festivalmodell als äußerst flexibel in Inhalt und Form, aber auch in der Organisationsstruktur erwiesen. Das Festival verfügt nicht nur über die Möglichkeit, eine Vielzahl künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten zu zeigen, sondern es kann künstlerische Produktionen und Theoriebildung, beziehungsweise Forschung miteinander verbinden – ganz im Sinne Brechts. Das Festival zeigt künstlerische Praxis nicht allein in theaterüblichen Räumen, es macht sie an vielen Stellen im öffentlichen Raum wahrnehmbar und geht darüber hinaus noch einen Schritt weiter. Es wertet diese Orte ästhetisch auf und macht sie dadurch überhaupt erst sichtbar.

³⁵⁹ GBA Band 24, S. 75.

³⁶⁰ Vgl.: Ebd.

Das Festival kann, so meine Folgerung, als breites Forum, in dem die unterschiedlichsten Künste nebeneinander oder im Zusammenspiel präsentiert werden, neue ästhetische Möglichkeiten ausprobieren. Dabei geht es keineswegs um ein „Zusammenmischen“ der Künste. Mit „Zusammenspiel“ ist vielmehr gemeint, dass die einzelnen Künste zu einander in Beziehung stehen und sich nicht verdecken, ähnlich wie bei Brechts Motiv der Montage. Brecht versteht sein Werk nicht als für sich alleine stehend, sondern erstens in einen historischen Zusammenhang eingebettet, zweitens durch laufende Veränderungen korrigiert - mit an den Gegenstand angepassten Methoden - und damit drittens in einem fortlaufenden Prozess stehend. Im Modell Festival vereinen sich vielfältige Formate und Methoden. Indem die Künstler mit Brechts Werk arbeiten, es fortschreiben, aktualisieren, kritisch kommentieren oder interpretieren können, kann das Festival den Anforderungen der ersten Kategorie mit dem Titel **Aktualisierung, kritische Interpretation und Methodenvielfalt** gerecht werden. Die multimedialen Gestaltungsformen der Festivalveranstaltungen können, nach ihrem Nutzen für den jeweiligen Gegenstand befragt, eine adäquate Weise der Vermittlung in Brechts Sinn darstellen.

Die zweite Kategorie: **Aktivierung des Rezipienten**, die Ende des zweiten Kapitels bestimmt wurde, findet sich im Festivalmodell an unterschiedlichen Stellen und in verschiedenen Ausprägungen wieder. Festivals, so hat sich gezeigt, zeigen ab den 1990er Jahren ein starkes Interesse an den ausrichtenden Städten. Gerade wenn das Festival mit dem städtischen Umfeld interagiert, wie beispielsweise durch das Bespielen von theaterfernen Orten in der Stadt, können nicht nur die bewusst teilnehmenden Besucher angesprochen werden, sondern vor allem jene irritiert werden, die sich zufällig an den Schauplätzen befinden. Die Überprüfung der Kategorie **Aktivierung des Rezipienten** am Modell Festival erfordert eine differenzierte Betrachtung des Begriffs Aktivierung. Wann ist ein Rezipient aktiviert? Reicht es für die Bestimmung von Aktivierung aus, dass der Zuschauer zum Nachdenken angeregt wird, oder muss er selbst aktiv werden, also handeln? Im Modell Festival kommen beide Ausprägungen von Aktivierung vor. Von einer Aktivierung zum Handeln kann die Rede sein, wenn das Festival Spielarten umsetzt, bei denen Bewohner der Stadt keineswegs nur Zuschauer sind, sondern als Mitspieler oder mitspielende Zuschauer agieren (vgl. S. 87f.) oder aber, wenn eine Verschiebung zwischen Produzent und Rezipient innerhalb von Workshops während des Festivals passiert. Von einer Aktivierung der Zuschauer im Sinne

von „Nachdenken“ oder „Öffnung des Rezipienten“ ist grundsätzlich auszugehen, wenn die Vermittlungsprozesse innerhalb des Festivals, und damit sein Programm als – nach Vilém Flusser – „*theatralische[n] Medien*“³⁶¹ verstanden werden. Flusser bezeichnet all jene Kommunikationsstrukturen als theatralisch, bei denen sich Sender und Empfänger gegenüberstehen und die Information vom Sender aus halbkreisförmig gegen die Empfänger gerichtet wird.³⁶²

Im Rücken des Senders befindet sich eine Wand, welche die Situation abschirmt, hingegen ist die Situation im Rücken der Empfänger offen. [...] Das Entscheidende für dieses Medium ist [...] die Wand, und die daraus folgende Tatsache, daß [sic!] die Empfänger sich zu einer Wand wenden müssen, um die Botschaft zu empfangen. [...] Und das ist auch tatsächlich das Klima theatralischer Medien: es sind Diskurse, die nur empfangen werden, wenn sich der Empfänger dazu entschließt, sie zu empfangen.³⁶³

Indem sich die Zuschauer also auf diese Rolle als Zuschauer und die spezielle Situation des Schauens einlassen und sich dessen bewusst sind, können sie als aktiviert bezeichnet werden. Ob es den einzelnen künstlerischen Programmpunkten innerhalb des Festivals gelingt, darüber hinaus ein „kritisches Mitdenken“ im Sinne Brechts bei den aktivierten Zuschauern zu erreichen, sei dahingestellt, wichtig ist die allgemeine Erkenntnis, dass das Festival über Formate verfügt, in denen eine Aktivierung der Rezipienten stattfinden kann, sowie auf nächst höherer Stufe eine Beteiligung. Im Idealfall überdauern die Denkprozesse, die das Festival ankurbelt, den Festivalzeitraum, werden vom Publikum aufgenommen und weitergedacht.

Die dritte Kategorie, die am Ende des zweiten Kapitels aus den herausgestellten Forderungen Brechts benannt wurde, trägt den Titel **Diskurs und Dialog**. Sie findet sich im Festivalmodell eindeutig in all jenen Formaten wieder, die unter Punkt **3.6.2 Diskursive und dialogische Formen der Publikumsbeteiligung** untersucht wurden. Dazu gehören Veranstaltungen des diskursiven Typs, welche mittlerweile zu einer Art Grundausrüstung bei zeitgenössischen Festivals gehören, darunter Podiumsdiskussionen, Themenvorträge oder Einführungsgespräche. All diese diskursiven Formate besitzen eine gemeinsame Eigenschaft: Sie verteilen Information von der Richtung eines Sendergedächtnisses hin zu einer Vielzahl von Empfängergedächtnissen. Entscheidend ist also, dass die Information von einem Sender

³⁶¹ Flusser, 2003, S. 278.

³⁶² Vgl.: Ebd.

³⁶³ Ebd., S. 278f.

zielgerichtet weitergeleitet wird. Im Sinne Brechts soll diese Information aber erstens als in einem Prozess stehend, und nicht als abgeschlossen weitervermittelt werden, und zweitens als vom jeweiligen Sender vorher geprüft, selektiert und kritisch interpretiert. In den erwähnten diskursiven Formaten, die dem Festivalmodell inne sind, kann diesen Forderungen insofern Rechnung getragen werden, als dass der Kurator oder die eingeladenen Künstler die Information, die weitergegeben werden soll, kommentieren, durch die genannten Beispiele des Vortrags, der Einführung oder Diskussion. Eine Aufhebung der Trennung, oder zumindest eine Verschiebung der Grenzen zwischen Lehrendem (Sender) und Lernendem (Empfänger), beziehungsweise zwischen Produzenten und Rezipienten im Sinne Brechts kann im Rahmen des Festivalmodells in jenen Formaten umgesetzt werden, die am Ende des dritten Kapitels als dialogisch herausgestellt wurden. Dazu zählen Workshop und Symposium.

Wie die Entwicklungsgeschichte der Festivals gezeigt hat, positionieren sich diese inhaltlich seit den 1990er Jahren verstärkt als Veranstaltungsform, welche sich thematisch aktuellen Themen der Gesellschaft widmet, Diskurse aufgreift und zur Hinterfragung von Werten oder Moralvorstellungen anregt. Gerade für die jüngste Zeit lässt sich für Festivals ein „Hang zur Selbstreflexion, Selbstthematisierung und Theoretisierung“ feststellen,³⁶⁴ weshalb sie „[...] nicht nur eine weitere Veranstaltungsform [sind], sondern eine neue Art des Nachdenkens über den Kulturbetrieb insgesamt.“³⁶⁵ Mit der Bereitschaft von Festivals zum Diskurs und Dialog – auch über den eigenen Gegenstand – agieren Festivals zwar ohne expliziten Verweis auf Brecht, erfüllen aber nachweislich das Kriterium einer kritikfähigen Instanz, sowohl nach außen, als auch nach innen.

³⁶⁴ Vgl.: Elfert, 2009, S. 15.

³⁶⁵ Ebd.

5 DAS BRECHT FESTIVAL AUGSBURG ALS BETRACHTUNG AN EINEM BEISPIEL AUS DER PRAXIS

Alles, was von einem entlegeneren, allgemeineren Standpunkt aus, ohne Berücksichtigung der Praxis, über Kultur gesagt wird, kann nur wieder Vorstellung sein und muß [sic!] also erst in Praxis geprüft werden.³⁶⁶

Im vorhergehenden vierten Kapitel wurde bereits erörtert, welchen Forderungen Brechts das Festivalmodell und dessen Formate grundsätzlich gerecht werden können. Nun sollen diese Ergebnisse am Beispiel des *Brecht Festival Augsburg* einer empirischen Prüfung unterzogen werden. Dabei geht es nicht um den Anspruch, das Festival gesamtheitlich zu erfassen, sondern um eine beispielhafte inhaltliche Überprüfung der Programmgestaltung anhand der erarbeiteten Kategorien.

Das *Brecht Festival Augsburg* stellt in zweierlei Hinsicht einen idealen Untersuchungsgegenstand dar: Zum einen verschreibt es sich explizit einer Vermittlung Brechts und hat dadurch ein thematisch festgelegtes Festivalprogramm, zum anderen ist es ein sehr junges Festival, welches erst 2010 ins Leben gerufen wurde, und von dem vielfältige, zeitgenössische Gestaltungsformate erwartet werden können. Die Analyse betrachtet das Festival aus verschiedenen Perspektiven. Zunächst wird das ausgewählte Festival näher eingeführt und die stadtpolitischen Hintergründe des Festivals thematisiert. Ein Exkurs zum Vorgängerfestival, dem *abc-Festival*, berücksichtigt nicht nur ein vorangegangenes Beispiel der Auseinandersetzung der Stadt Augsburg mit Brecht, sondern zeigt ein vom *Brecht Festival Augsburg* andersartiges Konzept auf, bei welchem Brecht mehr einen Rahmen als einen inhaltlicher Träger darstellte. Das anfangs sehr schwierige Verhältnis der Stadt Augsburg zu Brecht, welches sich jedoch in jüngeren Jahren in eine positive Richtung entwickelt hat, steht anschließend im Blickpunkt der Betrachtung. Es stellt auf aufschlussreiche Weise ein zu Beginn rein archivarisches Interesse an Brecht heraus, was sich mittlerweile auch deutlich auf wirtschaftliche und stadtpolitische Beweggründe verlagert hat. Anschließend verkleinert die Untersuchung ihren Einzugsbereich auf das Konzept des Festivals und widmet sich nun den speziellen Überlegungen und Antriebsfedern des Kurators.

³⁶⁶ GBA Band 21, S. 448.

Abschließend wird anhand einzelner, relevanter Festivalveranstaltungen untersucht, inwieweit die inhaltliche Arbeit des Festivalleiters Forderungen Brechts berücksichtigt und auf welche Art und Weise sich die herausgearbeiteten Kategorien im Programm manifestieren. Dabei geht es nicht um eine Bewertung des Festivals, sondern um eine Untersuchung und Überprüfung der Theorie an Exempeln. Relevant sind diejenigen Beispiele, bei welchen sich ein eindeutiger Schwerpunkt auf eine der Kategorien bestimmen lässt, sowie solche, die sich dieser Einordnung entziehen.

Das *Brecht Festival Augsburg* in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen bedeutet, sein Konzept, alle inhaltlichen Überlegungen, die verwendeten Formate der Präsentation und des Diskurses (und damit alle kuratorischen Entscheidungen) gegenüber einer von Brecht geforderten kritischen Rezeptionsweise zu stellen.

5.1 DAS BRECHT FESTIVAL AUGSBURG 2010

Das *Brecht Festival Augsburg* fand vom 29. Januar bis 10. Februar 2010 unter der Leitung des Redakteurs, Regisseurs und Autors Joachim Lang zum allerersten Mal statt. Doch das Festival war nicht die erste Veranstaltung, die sich mit dem „berühmtesten“ Sohn der Stadt, Bertolt Brecht, auseinandergesetzt hat. Bereits ein Jahr zuvor, zu Ehren des 111. Geburtstages von Brecht, wurde das Festival *Brecht 111* als eine Art Ersatzfestival in einem Zeitraum von zwei Wochen veranstaltet. Ersatzfestival deshalb, weil sich die Stadt Augsburg im Oktober 2008 vom künstlerischen Leiter des *abc-Festivals (augsburg-brecht-connected)*, Albert Ostermaier, getrennt hatte, und erst im Februar 2009 ein neues Festivalprogramm von Herrn Lang vorgestellt wurde. Aufgrund der kurzen Vorlaufzeit konnte das neue Konzept natürlich noch nicht umgesetzt werden, also wurde vom Organisator des Festivals, dem Kulturred der Stadt Augsburg, ein Ersatzprogramm installiert.³⁶⁷ Bei *Brecht 111* zeichnete sich Lang jedoch schon als Regisseur und Organisator der Gala „Brecht nacht“ verantwortlich, welche unter dem Motto „Das Sichere ist nicht sicher“ am 10. Februar, dem 111. Geburtstag von Brecht, namhafte Schauspieler, Sänger und Zeitgenossen Brechts, darunter Heino Ferch, Regine Lutz,

³⁶⁷ Vgl.: <http://www.augsburgwiki.de/index.php/AugsburgWiki/Abc-Festival> [02.10.2010].

Käthe Reichel sowie Hanna Schygulla in einem Programm auf einer Bühne präsentierte.³⁶⁸ Das *Brecht Festival Augsburg* wird von der Stadt Augsburg demnach als Nachfolger des *abc-Festivals* betrachtet, welches 2006 zu Ehren des 50. Todesjahres von Brecht zum ersten Mal veranstaltet wurde und auch in den folgenden zwei Jahren ausgerichtet wurde, bis es Ende 2008 durch den zweiten Bürgermeister der Stadt Augsburg eingestellt wurde.³⁶⁹

Für den neuen Leiter des Festivals, Joachim Lang, war es nicht die erste Beschäftigung mit Brecht. Als Fernsehredakteur beim Südwestrundfunk (SWR) widmete er sich dem 100. Geburtstag Brechts mit der Dokumentation „Denken heißt verändern“. Außerdem arbeitete er an der Werkschau „alles was Brecht ist“ von 3SAT mit und zeigte sich unter anderem auch für die Gala „Ungeheuer oben“ 2006 am *Berliner Ensemble* verantwortlich, die auch im Fernsehen gezeigt wurde.³⁷⁰ Joachim Lang arbeite für das Brechtfestival mit dem Brecht-Forscher Jan Knopf zusammen, der eine dramaturgische und wissenschaftliche Beratungsfunktion übernahm.

Da sich das *Brecht Festival Augsburg* auf ganz andere Art und Weise mit dem Thema Brecht auseinandersetzt und sich das Konzept von Lang, das an späterer Stelle noch genau betrachtet wird, wesentlich von dem Albert Ostermaiers unterscheidet, soll in einem Exkurs das Vorläuferfestival kurz thematisiert werden. Der Hintergrund, den das *abc-Festival* liefert, wird insbesondere unter Punkt **5.3 Die Stadtpolitik und das Festival** noch einmal relevant sein, wenn die stadtpolitischen Beweggründe für das *Brecht-Festival Augsburg* beleuchtet werden.

5.2 EXKURS: DAS ABC-FESTIVAL ALS VORLÄUFER DES BRECHT FESTIVAL AUGSBURG

Im Zuge der deutschlandweiten (und auch internationalen) Veranstaltungen in Kultureinrichtungen und Theaterhäusern sowie zahlreichen Publikationen anlässlich des 50.

³⁶⁸ Vgl.:

http://www.augsburg.de/fileadmin/www/dat/07ku/kulturbuero/Texte/PDFs/Brecht111_Programm_Web.pdf, S. 5 [02.10.2010].

³⁶⁹ Vgl.: <http://www.augsburgwiki.de/index.php/AugsburgWiki/Abc-Festival> [02.10.2010].

³⁷⁰ Vgl.: Programmheft *Brecht Festival Augsburg* 2010, hg. vom Kulturamt der Stadt Augsburg 2010, S. 64.

Todestages von Brecht (darunter ein Brecht-Festival und ein Brecht-Filmfest in Berlin,³⁷¹ ein Dossier des Goethe-Instituts zur Bedeutung Brechts für die heutige Theaterwelt³⁷², eine Hörspieledition vom SPIEGEL mit Brechts frühen Dramen³⁷³ und viele weitere), wollte auch die Stadt Augsburg als Geburtsstadt Brechts ihren berühmtesten Sohn im Gedenkjahr 2006 würdigen. Neben dem Symposium „Brecht und der Tod“ der *International Brecht Society*³⁷⁴, einem Brecht-Wochenende an der von Brecht oft aufgesuchten Kahnfahrt und der ersten Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises der Stadt Augsburg³⁷⁵, sollte das *abc-Festival (augsburg-brecht-connected)* den Bürgern Brecht näher bringen und ihnen Möglichkeiten bieten, Brecht als Zeitgenosse zu erleben und seine Literatur sinnlich zu erfahren.³⁷⁶ Als künstlerischer Leiter des vorerst auf drei Jahre angelegten Festivals, das jeweils vier Tage dauern sollte, wurde der Dramatiker und Lyriker Albert Ostermaier verpflichtet, der den Schwerpunkt des Festivals im ersten Jahr auf Brechts Lyrik legte. 2007, im zweiten Jahr, konzentrierte sich Ostermaier auf Brechts Prosa unter dem Motto „Was kostet Eisen?“³⁷⁷ und das dritte Festival 2008 beschäftigte sich mit den „Herausforderungen der zunehmenden Urbanisierung im Spiegel von Brechts Dramatik“³⁷⁸ und trug den Titel „Im Dickicht der Städte“. Allgemein verstand sich das *abc-Festival* als „Festival in Progress“, es sollte sich in einer offenen Form vor allem an eine jugendliche Zielgruppe richten, was über die Einladung von Bands, Rappern, DJs, Performern, bekannten Größen der Medien und Programmformaten wie Poetry Slams oder Video-Installationen funktionierte.³⁷⁹ Von Kritikern wurde allerdings bemängelt, dass einer dabei auf der Strecke blieb, nämlich Brecht selbst. Im Grußwort zum Festival 2007 hatte Eva Leipprand, damalige Kulturreferentin und Bürgermeisterin von Augsburg, schon vorweggenommen, was auch beim zweiten Festivaljahr wieder für Nachhall sorgen würde. Die „großen Namen“, schreibt sie, würden

³⁷¹ Vgl.: Krampitz, Dirk: „Alles, was Brecht ist“, in: Welt Online vom 30.07.2006, http://www.welt.de/print-wams/article145255/Alles_was_Brecht_ist.html [04.10.2010].

³⁷² Vgl.: <http://www.goethe.de/kue/the/dos/dos/bre/deindex.htm> [04.10.2010].

³⁷³ Vgl.: Delabar, Walter: „Ziemlich altbacken. Brechts frühe Dramen in Hörspielfassungen“, in: literaturkritik.de, Nr. 1, Januar 2007, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10285&ausgabe=200701 [04.10.2010].

³⁷⁴ Die *International Brecht Society (IBS)* besteht seit 1970, sie publiziert die Brecht-Jahrbücher und veranstaltet Brecht-Symposien. Vgl.: <http://german.wisc.edu/brecht/> [04.10.2010].

³⁷⁵ Vgl.: <http://www.augsburg.de/index.php?id=5117#c36235> [04.10.2010].

³⁷⁶ Vgl.: <http://www.augsburgwiki.de/index.php/AugsburgWiki/Abc-Festival> [04.10.2010].

³⁷⁷ Vgl.: Ebd.

³⁷⁸ http://abb.litwiss.uni-karlsruhe.de/img/content/Projektskizze_abc2008.pdf S. 2 [04.10.2010].

³⁷⁹ Vgl.: <http://www.augsburgwiki.de/index.php/AugsburgWiki/Abc-Festival> [04.10.2010].

wieder in die Stadt gebracht werden.³⁸⁰ Zwar standen alle Veranstaltungen unter dem Motto „Brecht“, der von Albert Ostermaier angekündigte „Spagat zwischen ‚Brecht und Party, Literatur und Spaß‘“³⁸¹ ließ einer wirklichen Auseinandersetzung mit ihm jedoch sehr wenig Platz. So schreibt auch Willibald Spatz auf *nachtkritik.de* über das letzte Festival 2008: „Man hätte dieses Festival zudem auch dazu nutzen können, ein bisschen auf den Dramatiker Brecht einzugehen, [...]“³⁸² Und Jan Knopf, als Brechtwissenschaftler selbst in das Festivalprogramm integriert, spricht im Rückblick des *Dreigroschenhefts* von Zuschauern, die von einer Veranstaltung zur nächsten eilten, und „kaum zur Besinnung kamen.“³⁸³ Ganz offensichtlich stellt Ostermaiers Festivalkonzept einen Gegensatz zu kritischer Auslegung dar. Nach all der Kritik an Ostermaier kam es 2010 zu einer überraschenden Wende: Im Januar wurde bekannt gegeben, dass der *Bert-Brecht-Preis* der Stadt Augsburg während des neuen Festivals unter der Leitung von Lang an Albert Ostermaier verliehen werden sollte. Als besonders pikant an der Entscheidung für Ostermaier wurde in den verschiedenen Presseartikeln die Tatsache bewertet, dass derjenige Kulturreferent, der 2008 den Vertrag mit Ostermaier nicht verlängern wollte, nun in der Jury für ihn gestimmt hatte und der Preis im Rahmen des neuen Festivals an ihn überreicht würde.³⁸⁴

5.3 DIE STADTPOLITIK UND DAS FESTIVAL

In Augsburg stand lange Zeit auf der Kippe, ob es überhaupt nach den drei Jahren des *abc-Festivals* unter der Leitung von Albert Ostermaier weiterhin ein Festival, das sich mit Brecht beschäftigt, geben würde. Wie bereits erwähnt, war der Vertrag mit dem künstlerischen Leiter nur auf drei Jahre angelegt gewesen, über eine etwaige Verlängerung mussten also

³⁸⁰ Vgl.: Leipprand, Eva: „Grußwort“, in: Programmheft *abc Augsburg Brecht Connected*, hgg. vom Kulturamt der Stadt Augsburg 2007, o. S.

³⁸¹ Reitter-Welter, Barbara: „Augsburg feiert seinen berühmtesten Sohn“, in: Welt Online vom 07.07.2007, http://www.welt.de/regionales/muenchen/article1006754/Augsburg_feiert_sein_beruehmtesten_Sohn.html [03.10.2010].

³⁸² Spatz, Willibald: „Plauderton im Dickicht der Kleinstadt“, (18.07.2008), http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1604&Itemid=40 [04.10.2010].

³⁸³ Knopf, Jan: „Des Meisters alte Kleider und abc*-Feuerwerk in Augsburg. Rückblick: Festival abc* - AugsburgBrechtConnected 2008“, in: *Dreigroschenheft* 4/2008, 15. Jg., Hg. von Kurt Idrizovic, Dreigroschenverlag Augsburg 2008, S. 10 - 12, hier: S. 11.

³⁸⁴ Vgl.: Mayr, Stefan: Erst verstoßen, dann geehrt. Albert Ostermaier erhält Augsburger Brecht-Preis“ (13.01.2010), http://archiv.sueddeutsche.apa.at/sueddz/index.php?id=A46543411_EGTPOGWPOPPOOEGRASREROO [04.10.2010].

Gespräche mit den Verantwortlichen der Stadt geführt werden. Doch auf politischer Ebene waren selbige Bedingungen wie zur Gründung des Festivals 2006 nicht mehr gegeben. Nach den Wahlen 2008 hatte es einen Parteienwechsel im Rathaus gegeben, mit einem neuen Bürgermeister, der fortan mit der Bürgergemeinschaft *PRO AUGSBURG* zusammen regierte, sowie einen Wechsel im Amt des Referenten für Kultur, Jugendkultur und Sport.

Während Ostermaier verlauten ließ, er würde gerne weitermachen, gab es kritische Kommentare, die ihm vorwarfen, er habe zu wenig die lokale Kulturszene in das Festival mit eingebunden und allen voran in den vergangenen drei Festivaljahren hauptsächlich „seine Freunde aus München, Berlin oder London“ nach Augsburg geholt, wie es die *Augsburger Allgemeine Zeitung* formulierte.³⁸⁵ Doch nicht nur personelle Unstimmigkeiten zwischen dem Kulturreferenten Peter Grab und Ostermaier wurden als mögliche Risikofaktoren für die Weiterführung des Festivals genannt. Auch die finanzielle Umsetzbarkeit stellte eine Fortführung des Festivals in Frage. Nachdem Förderungen durch die Kulturstiftung des Bundes oder das Bayerische Kulturministerium für die Zukunft nicht mehr garantiert waren und auch Sponsoren nur in unzureichendem Maße vorhanden waren, stellte ein Etat von ca. 400.000 Euro die Stadt Augsburg vor die Frage, ob und wie eine solche Summe zukünftig leistbar wäre.³⁸⁶

Ganz offensichtlich tritt hier jene Erscheinung der Festivalisierung zu Tage, die die Stadtsoziologen Häußermann und Siebel als das Hangeln von Projekt zu Projekt durch die Stadtpolitiker benannt haben.³⁸⁷ Entgegen einer langfristig konzipierten Kulturpolitik hatten sich die Verantwortlichen der Stadt auf eine dreijährige Kampagne gestürzt, und mit dem Festival ein Projekt realisiert, welches sich medienwirksam in die Reihe der Großveranstaltungen zu Brechts 50. Todesjahr eingliedern konnte und einen hohen Grad an Imagepflege versprach. Doch nachdem das Projekt seinen Zweck erfüllt hatte, stand seine Weiterführung in Frage, was ganz eindeutig die These von Elfert belegt, nach welcher „kulturelle Großveranstaltungen“ zumeist sich selbst überlassen werden, wenn ihre kurzfristige Bestimmung realisiert wurde.³⁸⁸

³⁸⁵ Vgl.: Röhl, Charlotte: „Im Dickicht des Blätterwaldes. abc*2008 aus Sicht der Feuilletons“, zusammengestellt von Charlotte Röhl, in: Dreigroschenheft 4/2008, 15. Jg., Hg. von Kurt Idrizovic, Dreigroschenverlag Augsburg 2008, S. 17 - 18, hier: S. 18.

³⁸⁶ Vgl. Ebd.

³⁸⁷ Vgl.: Häußermann/Siebel, 1993, S. 8.

³⁸⁸ Vgl.: Elfert, 2009, S. 230.

Schließlich bewilligte die Stadt jedoch einen Zuschuss von 120.000 Euro, die restlichen ca. 180.000 Euro wurden von Sponsoren bereit gestellt. Deutlich hervorzuheben ist im Vergleich der beiden Festivals, dass Joachim Lang mit dem geringeren Budget für das *Brecht Festival Augsburg* 2010 einen wesentlich längeren Zeitraum bespielte (13 Festivaltage) als Albert Ostermaier mit dem *abc-Festival*, welches auf einen Zeitraum von vier Festivaltagen ausgelegt war.³⁸⁹

Im Sommer 2010 gab es einen überraschenden, rückwirkenden Finanzierungsschub des Festivals durch den Kulturfonds Bayern, sowie die Zusage, dass für die beiden kommenden Festivaljahre ebenfalls Geld zur Verfügung gestellt werde. Die Fördersumme beläuft sich insgesamt auf 240.000 Euro, wodurch sich die Planungssicherheit für den Festivalleiter für die kommenden zwei Jahre zuzüglich der Fördersumme durch die Stadt auf 200.000 Euro erhöht.³⁹⁰ Inwieweit die Reaktion der Kulturpolitik ein Einsehen in die Tatsache zeigt, dass das *Brecht Festival Augsburg* über den Festivalzeitraum hinweg kulturelle Prozesse ankurbeln kann und sich zu einem identitätsstiftenden Element der Stadtkultur entwickeln kann, wird an dieser Stelle nicht beantwortet werden können.

5.4 DIE STADT AUGSBURG UND IHR „VERLORENER SOHN“. AUGSBURGS SCHWIERIGES VERHÄLTNIS ZU BRECHT

Auch wenn das *Brecht-Festival Augsburg* und sein Vorgängerfestival, das *abc-Festival*, in ihrer Reichweite vermutlich die bislang breiteste Publikumsschicht ansprechen konnten sowie ein ebenso überregionales, wie positives Echo in den Medien hervorzurufen vermochten, sollten die zu Beginn sehr schwerfälligen Bemühungen einer Auseinandersetzung Augsburgs mit Brecht nicht aus den Augen verloren werden. Denn so einfach, wie es heute auf der Hand liegt, dass Augsburg seinen berühmtesten Sohn der Stadt, während eines Festivals oder anderen Veranstaltungen präsentiert und diskutiert, ist das Verhältnis von Augsburg und Brecht nicht. Wie nun setzt sich die Stadt Augsburg heute mit Brecht auseinander und wie hat sie es in der Vergangenheit getan? Welche verschiedenen Organisationen, Institutionen, Vereine oder Verbände gibt es, die sich mit Brecht beschäftigen? Das Interesse der folgenden Ausführungen gilt insbesondere jenen

³⁸⁹ Vgl.: o. V.: „Brecht in frischer Form“, Augsburg Journal Dezember 2009, S. 87.

³⁹⁰ Vgl.: <http://www.brechtfestival.de/index.php?id=22809> [24.10.2010].

Entwicklungen, die erst die Voraussetzung dafür geschaffen haben, dass ein Brecht-Festival überhaupt in Augsburg realisiert werden konnte.

Gab es bis zu den 1960er Jahren bislang kein Engagement der städtischen Institutionen Augsburgs (als Ausnahmefall sind die dortigen Bühnen zu nennen), Brecht in irgendeiner Form bekannt zu machen, lässt sich schon zu Lebzeiten Brechts privates Interesse und Einsatz von Augsburger Bürgern und natürlich von Brechts lokalem Freundeskreis daran nachweisen, ihm eine Öffentlichkeit zu verschaffen. Beispiel hierfür ist ein erster Brecht-Abend während der Spielzeit 1947/1948, initiiert von Max Hohenester³⁹¹ und Hanns Otto Münsterer,³⁹² zweier Freunde Brechts, die als Mitarbeiter der Augsburger Tageszeitung auch Gedichte von Brecht und Artikel über ihn veröffentlichten.³⁹³ Im Jahr 1960 folgte auf den ersten Brecht-Abend eine ganze Brecht-Woche, die wiederum auf privates Engagement von Einzelpersonen zurückging und während derer eine Gedenktafel an Brechts Geburtshaus angebracht wurde, für die es allerdings keinerlei Gelder von der Stadt gab.³⁹⁴ Im Voraus der Brecht-Woche wurde von einer Kabarettgruppe an einer Autobahnausfahrt ein Verkehrsschild angebracht, auf welchem zu lesen stand: „Sie betreten Augsburg, eine Stadt, die ihre großen Söhne totschweigt.“³⁹⁵ Wer allerdings mit dem Plural noch gemeint war, war nicht ersichtlich. Tatsache aber war, dass das Schild Minuten später von der Polizei entfernt wurde.³⁹⁶

Mit den 1960er Jahren addierte sich seitens der Stadt zur zuvor entweder nur kritischen oder aber verleugnenden Haltung noch eine weitere: Teile der Regierung Augsburgs kamen zu der Erkenntnis, es müsse an Brecht erinnert werden. Zwar stieß der 1963 gefasste Vorschlag, eine Straße nach Brecht zu benennen, noch auf Widerstand, da die Stadträte Brecht „[...] doch in allzu großer ideologischer Nähe zu den, wie man sich ausdrückte,

³⁹¹ Hohenester ist ein Jugendfreund Brechts, und einer der Mitarbeiter an der von Brecht herausgegebenen Schülerzeitschrift „Die Ernte“. Hohenester bekleidet ab 1951 das Amt des 1. Vorsitzenden des Bundes der Theatergemeinden Westdeutschlands, und beschäftigt sich fortwährend mit einer Bekanntmachung und Anerkennung Brechts. Vgl.: Hillesheim, Jürgen: Augsburgs Brecht-Lexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 99f.

³⁹² Hans Otto Münsterer ist von 1918 - 1920 engeres Mitglied von Brechts Freundeskreis in Augsburg. Vgl.: Hillesheim, 2000, S. 125f.

³⁹³ Vgl.: Hillesheim, 2000, S. 12f.

³⁹⁴ Vgl.: Ebd., S. 13.

³⁹⁵ Vgl.: <http://www.augsburgwiki.de/index.php/AugsburgWiki/BrechtstadtAugsburg> [28.10.2010].

³⁹⁶ Vgl.: Hüfner, Agnes: „Dreigroschenoper in der Augsburger Puppenkiste. Das schwierige Verhältnis der Stadt Augsburg zu Bertolt Brecht“, (14.08.2006), <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/laenderreport/527225/> [20.10.2010].

„ostzonalen Machthabern“ [verorteten],“³⁹⁷ gleichzeitig aber fasste der damalige Kulturausschuss den Entschluss, dass in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek fortan alles über und von Brecht zu sammeln sei, was Brechts Werke, sowie Sekundärliteratur und Dissertationen, auch in Fremdsprachen, einschloss.³⁹⁸ Drei Jahre später, also 1966, erfolgte die Umbenennung einer Straße in „Bert-Brecht-Straße“. Zwei Entschlüsse, die sicherlich als Beispiel einer Würdigung zur Kenntnis zu nehmen sind, aber vor allem eines deutlich zeigen: An einer produktiven Auseinandersetzung mit Brecht ist der Stadt Augsburg damals keineswegs gelegen. Denn was zeigen die Benennung einer Straße und das Horten von möglichst vielen Dokumenten und Werken von und über Brecht augenfälliger denn je, als eine die gängigen Klischees bedienende Denkmalpflege, derer sich Brecht unübersehbar und unmissverständlich entgegengestellt hat? An dieser Stelle sei der viel zitierten Epitaph³⁹⁹ Brechts mit dem Namen „Ich benötige keinen Grabstein“ in Erinnerung gerufen, in welchem es in der letzten Fassung heißt:

ICH BENÖTIGE KEINEN GRABSTEIN, aber
Wenn ihr einen für mich benötigt
Wünschte ich, es stünde darauf:
Er hat Vorschläge gemacht. Wir
Haben sie angenommen.
Durch eine solche Inschrift wären
Wir alle geehrt.⁴⁰⁰

Erdmut Wizisla, Leiter des „Bertolt-Brecht-Archivs“ in Berlin, teilt diesen Epitaph in die Gruppe derjenigen Epitaphe ein, die Brecht „in eigener Sache“ verfasst hat, und deren lyrisches Ich man, aufgrund der spezifischen Gattung, in dichtem Bezug zur Person Brecht stellen kann.⁴⁰¹

Die diffuse Sammeltätigkeit der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg erfüllt mit der „Bert-Brecht-Sammlung“ zum Zeitpunkt des Jahres 1963 lediglich das Kriterium des „bewahrenden“ Sammelns, nicht dasjenige des „musealen“ Sammelns. „Museales“ Sammeln

³⁹⁷ Hillesheim, Jürgen: „‘Von einem Abschluß [sic!] der Arbeiten wird man wohl nie sprechen können...‘. Die Brecht-Sammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg“, in: Dreigroschenheft 2/2006, 13. Jg., Hg. von Kurt Idrizovic, Dreigroschenverlag Augsburg 2006, S. 43 - 47, hier: S. 43f, (zit. 2006a).

³⁹⁸ Vgl.: Hillesheim, 2000, S. 15 sowie: Hillesheim, 2006a, S. 44f.

³⁹⁹ „Epitaph“ bedeutet „[...] kurzes Grabgedicht“, ‚Schrift auf dem Grabstein‘ (vom griechischen ‚epi‘ für ‚auf‘ und ‚taphos‘ für ‚Grab‘, ‚Grabmal‘), nicht übertragene Bedeutungen wie ‚Lied nach der Bestattung‘ oder ‚Grabmal‘ oder ‚Nachruf‘, der auch länger oder in Prosa gefasst sein kann.“ Wizisla, Erdmut: „‘Hier ruht B. B.‘: Botschaften an die Nachwelt“, in: Stephen Brockmann (Hg.): Das Brecht-Jahrbuch 32 (2007): Brecht und der Tod, Madison: University of Wisconsin Press 2007, S. 106 - 122, hier: S. 107.

⁴⁰⁰ GBA Band 14, S. 191f.

⁴⁰¹ Vgl.: Wizisla, 2007, S. 107f.

bezeichnet das gezielte Sammeln von „Objekten und Materialien“, die eine Wichtigkeit für eine Gesellschaft darstellen sowie deren Erhaltung und – darauf liegt das Augenmerk – deren Vermittlung. „Bewahrendes“ Sammeln hingegen kennzeichnet ein Sammeln, welches nicht die Kriterien des „musealen“ Sammelns erfüllt, also nicht erkennbar ist, welchen Zielen es folgt.⁴⁰² Diese Art des Sammelns umschließt folglich keinerlei kommunikative Absichten, noch arbeitet sie selektiv, interpretativ oder auf eine andere Art und Weise kritisch mit dem vorhandenen Material und seinem Inhalt. Im November 1963 gab es eine kleine Ausstellung im Vorraum der Bibliothek. Diese präsentierte aber lediglich Auszüge aus dem bisher zusammengetragenen Bestand und kann folglich nur als wirkungslos eingestuft werden.⁴⁰³ Weil die „Brecht-Sammlung“ zur damaligen Zeit keinem Lehrbetrieb unterstellt war, fehlte es an wissenschaftlicher Aufbereitung und Nutzbarmachung des Materials, was zu einem anwachsenden Bestand an Material, aber zu keinem Gebrauch davon führte.

Bisher hatten die Entscheidungsträger der Stadt also lediglich ein sichtbares Zeichen gesetzt und Brecht zu registrieren begonnen, allerdings von einer lebendigen und kritischen Auseinandersetzung noch weit entfernt. Darauf folgend stagnierten die Bemühungen Augsburgs um Brecht, was zu einer lethargischen Phase in den nächsten zwanzig Jahren führte.⁴⁰⁴ Erst 1981 erwarb die Stadt Brechts Geburtshaus auf dem Rain und richtete 1985 darin eine Brecht-Gedenkstätte ein, die allerdings damals hauptsächlich die jungen Jahre Brechts sowie dessen Bezüge zu Augsburg in dessen später Phase berücksichtigte.⁴⁰⁵

Der erste Schritt Augsburgs, der wirklich als eine Entscheidung zur Erforschung Brechts und zur Diskussionsbereitschaft über Brecht gelesen werden kann und der weitere wichtige Schritte angeregt hat, findet 1991 mit der Gründung der „Bertolt-Brecht-Forschungs- und Gedenkstätte“ statt, die innerhalb der Staats- und Stadtbibliothek angesiedelt ist. Grund hierfür war die Erkenntnis, dass der Ankauf des Nachlasses von Brechts Bruder Walter 1989 sowie die seit 1963 existierende „Bert-Brecht-Sammlung“ eine literaturwissenschaftliche Erschließung notwendig machten.⁴⁰⁶ Heute trägt die Institution nur noch den Namen „Brecht-Forschungsstätte“ und verzichtet auf den Zusatz „Gedenkstätte“, was dem Anspruch der Stelle, der sich wie folgt versteht, weit gerechter wird:

⁴⁰² Vgl.: Waidacher, Friedrich: Handbuch der allgemeinen Museologie, Band 3 von Mimundus.

Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen TheaterMuseums, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993, S. 70.

⁴⁰³ Vgl.: Hillesheim, 2006a, S. 44.

⁴⁰⁴ Vgl.: Hillesheim, 2000, S. 14.

⁴⁰⁵ Vgl.: Ebd., S. 14f.

⁴⁰⁶ Vgl.: Ebd., S. 15.

Die Brecht-Forschungsstätte informiert und berät Wissenschaftler und alle, die sich mit dem Werk Brechts auseinandersetzen wollen, ist ein Ansprechpartner für andere Institutionen der Brecht-Pflege und will der Brecht-Forschung durch Veröffentlichungen, Lesungen, Vorträge und Tagungen Impulse geben.⁴⁰⁷

Zu den weiteren Aufgaben des angestellten Personals gehören die Erweiterung und Erschließung der Sammlung, die wissenschaftliche Beratung von Brecht-Interessierten und die Verwaltung des Bertolt-Brecht-Hauses,⁴⁰⁸ der vormaligen „Brecht-Gedenkstätte“, die somit ihren rein würdigenden Impetus - nicht nur im Namen, sondern auch in der Funktion - verloren hatte. Gleichzeitig mit der Entscheidung, eine Forschungsstätte einzurichten, wurde im Stadtrat beschlossen, die „Brecht-Gedenkstätte“ neu zu konzipieren, und „[...]die Erforschung, Darstellung und Vermittlung von Leben und Werk Brechts auf eine neue Grundlage zu stellen.“⁴⁰⁹ Jürgen Hillesheim, der Leiter der „Brecht-Forschungsstätte“, weist jedoch darauf hin, dass das als „neu“ betitelte Konzept zunächst ein Festhalten an alten Denkmustern war und nicht von der üblichen Darstellung der Augsburger Brecht-Bezüge abwich. Dies änderte sich erst 1996, als Zuschüsse vom Bund nur unter der expliziten Bedingung, Brechts Werk und Leben in seiner Ganzheit zu berücksichtigen, bewilligt wurden. Das „Brecht-Haus“ wurde schließlich 1998, zum 100. Geburtstag Brechts, wiedereröffnet und soll dem Besucher durch das „[...] Ineinandergreifen von Inszenierungen, Bildern, Texten, Dokumenten und Kunstwerken [...] ein eindrucksvolles Bild von Brechts Leben, Denken und Schaffen vermitteln[en].“⁴¹⁰ Das Bemühen um eine Neugestaltung des „Brecht-Hauses“ sowie die wesentliche Konzeption der Dauerausstellung gehen dabei auf den Direktor der Staats- und Stadtbibliothek und Vorsitzenden des „Bert-Brecht-Kreises Augsburg“,⁴¹¹ Helmut Gier, zurück, „[...] der die ‚offizielle‘ Brecht-Pflege der Stadt über Jahre hinweg entscheidend gestaltet [hat].“⁴¹² Die Errichtung der „Brecht-Forschungsstätte“ stellt also rückblickend

⁴⁰⁷ Vgl.: <http://www.augsburg.de/index.php?id=2908> [10.11.2010].

⁴⁰⁸ Vgl.: Hillesheim, Jürgen: „Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg“, in: Kugli/Opitz, 2006, S. 35.

⁴⁰⁹ <http://www.augsburg.de/index.php?id=2905> [10.11.2010].

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Der „Bert-Brecht-Kreis Augsburg e.V.“ wurde 1984 durch private Initiative ins Leben gerufen, und versteht sich als „[...] Zusammenschluß [sic!] von Kennern, Interessierten, Freunden und Förderern zur lebendigen Auseinandersetzung mit Brechts Werk und Persönlichkeit [...]“. Die über 130 Mitglieder aus ganz Deutschland sind durch „[...] Veröffentlichungen und Veranstaltungen, die Förderung wissenschaftlicher Arbeit, die Zusammenarbeit mit der Universität Augsburg, die Unterstützung des Brechthauses und der Brecht-Forschungsstätte und des Ausbaus der Brecht-Sammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, sowie die Pflege des Kontakts zu den anderen Brecht-Zentren [tätig].“ Vgl.: <http://www.alg.de/mitglied/a-zmitglieder/b-mitgli/bert-brecht-krei.html> [10.11.2010].

⁴¹² Hillesheim, 2000, S. 15.

betrachtet die wichtigste Voraussetzung für eine lebendige, diskursive und theoretisch-vermittelnde Herangehensweise an Brecht dar, in dessen Tradition das 2010 erstmals durchgeführte *Brecht Festival Augsburg*, das sich einer wissenschaftlichen Vermittlung verschrieben sieht, eindeutig steht. Dies zeigt sich auch in der Tatsache, dass die wissenschaftlichen Mitarbeiter der „Brecht-Forschungsstätte“, Jürgen Hillesheim und Jan Knopf, seit 2010 in beratender Funktion für das *Brecht-Festival Augsburg* tätig sind. Für das Festival 2011 mit dem Thema „Brecht und Musik“ werden sie sich mit einem Symposium wesentlich an der Programmgestaltung beteiligen. An dieser Stelle könnte noch auf eine Reihe anderer Initiativen und Institutionen eingegangen werden, die auf städtisches oder privates Engagement zurückzuführen sind, aufgrund der Länge der Arbeit seien diese jedoch auf die Nennung des *Dreigroschenhefts*,⁴¹³ der *Brecht-Vorlesungsreihe*,⁴¹⁴ der *Brecht-Freunde*⁴¹⁵ und des *Bert-Brecht-Preises der Stadt Augsburg*⁴¹⁶ beschränkt. Zweifelsohne hat sich in der Beschäftigung Augsburgs mit Brecht eine Entwicklung abgezeichnet, die, abgesehen von den immer vorhandenen privaten Initiativen auch von der offiziellen Seite vollzogen wurde. Augenfällig ist jedoch der positive Einschnitt ab 1991, der mit dem Ende der Deutschen Demokratischen Republik zusammenfiel, was es Augsburg erheblich erleichterte, sich einem von einer politischen Ideologie losgelösten Brecht anzunehmen und die Vermittlung seines Werks und seiner Person in ihrer Gesamtheit zu bewerkstelligen.⁴¹⁷ Bisher haben die Ausführungen zum Verhältnis von Augsburg und Brecht zuerst die schwierige Entwicklung der Stadt von einer verleugnenden zu einer unreflektierten „Klassikerverehrung“⁴¹⁸ gezeigt, sowie die durch die Entscheidung, eine Forschungsstelle

⁴¹³ Das *Dreigroschenheft* ist eine seit 1994 vierteljährlich erscheinende Zeitschrift, die wissenschaftliche Artikel, Buchrezensionen, Besprechungen von aktuellen Brecht-Inszenierungen im In- und Ausland sowie viele weitere Informationen über Brecht publiziert. Das *Dreigroschenheft* wird von der Stadt Augsburg finanziell unterstützt. Vgl.: Hillesheim, 2000, S. 60f.

⁴¹⁴ Die im Wintersemester 2009/10 von der Universität Augsburg veranstaltete Vorlesungsreihe „Der Philosoph Bertolt Brecht“, ist nicht die erste von der Stadt Augsburg finanziell unterstützte, öffentliche Vorlesungsreihe zu Brecht, die von namhaften Professoren in einem Saal in der Innenstadt, und nicht in einem Hörsaal abgehalten wurde. Vgl.: <http://www.philhist.uni-augsburg.de/ethik/bilder/Brecht-Philosoph-Folder-web.pdf>, S. 1 [10.11.2010].

⁴¹⁵ Die *Brecht-Freunde* Augsburg ist eine Gruppe von Brecht-Interessierten, die seit ungefähr 10 Jahren besteht. Die Gruppe verschreibt sich einem „unkonventionellen“ Zugang zu Brecht und veranstaltet regelmäßig Abende, bei denen Brecht und Brechts Werk mit „anderen Künstlern und Künsten“ in einen Bezug gesetzt wird. Vgl.: <http://www.brecht-freunde-augsburg.de/> [10.11.2010].

⁴¹⁶ Der *Bert-Brecht-Preis der Stadt Augsburg* ist ein Literaturpreis, der seit 1995 alle drei Jahre verliehen wird. Der Preis honoriert schriftstellerische Leistungen, die sich in besonderer Weise kritisch mit der Gegenwart auseinandersetzen. Vgl.: Hillesheim, Jürgen: „Bert-Brecht-Preis“, in: Kugli/Opitz, 2006, S. 25, (zit. 2006b).

⁴¹⁷ Vgl. Hillesheim, 2000, S. 16.

⁴¹⁸ Ebd.

einzurichten, positive Entwicklung der produktiven Auseinandersetzung. Anschließend wurden private und stadtpolitische Initiativen sowie Vereine und Institutionen berücksichtigt, welche sich der Vermittlung und Bekanntmachung von Brecht und seinem Werk widmen. Doch es soll nicht außer Acht gelassen werden, dass hinter den genannten Beispielen bisher kein größeres, aus einem normalen Rahmen fallendes finanzielles Interesse seitens der Stadtpolitik bestand. Unter Punkt **3.4.1.2 Kultur als Standortfaktor** der Arbeit wurde allerdings die wachsende Bedeutung von Kultur als einem „weichen“ Standortfaktor und einem symbolischen Kapital für die Städte herausgestellt. Lässt sich eine Veränderung des Stellenwerts von Kultur, insbesondere im Zusammenhang mit Brecht auch im Falle Augsburgs feststellen? Speziell im Hinblick auf den im allgemeinen Interesse stehenden 100. Geburtstag Brechts im Jahr 1998, sowie dem 50. Todesjahr 2006, betrieb die Stadt plötzlich einen regen, von finanziellem Nutzen und medialer Resonanz geleiteten Aufwand um Brecht. Kurt Idrizovic⁴¹⁹, der Herausgeber des *Dreigroschenhefts*, verdeutlicht die einsetzende Vermarktung Brechts, die sich wesentlich von einer vorherigen wissenschaftlichen Beschäftigung unterscheidet, gegenüber Deutschlandradio Kultur:

Und dann hat sich natürlich der drohende 100. Geburtstag 1998 [...] [angebahnt], und man wusste genau: Berlin wird was machen, Brecht wird im Gespräch sein, weltweit im Gespräch sein. Und da lag es für die Stadt Augsburg schon aus Werbegründen nahe, sich da ein bisschen aufzustellen. Weil man wollte sich ja auch nicht blamieren.⁴²⁰

In einem Interview von 2008 mit dem Herausgeber des *Dreigroschenhefts*, bekräftigt der Stadtrat Karl Heinz Englet die herausragende Stellung, die Brecht für die Stadt- und Kulturpolitik Augsburgs einnimmt: „Als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts gehört er zu unserem größten Kapital.“⁴²¹ Dieses Kapital nützt die Stadt Augsburg im Zuge von kultur- und stadtpolitischen Überlegungen zunehmend. Die Daseinsberechtigung von Kultur fußt auf einer marktwirtschaftlichen Verwertungslogik, in der das Modell Festival einen besonders hohen Grad an Effizienz aufweist.

2006, als Reaktion auf das 50. Todesjahr von Brecht, wurde das *abc-Festival* ins Leben gerufen, womit es die größtmögliche Aufmerksamkeit der Medien, aber auch der

⁴¹⁹ Kurt Idrizovic war von 1994-2009 Herausgeber des *Dreigroschenhefts*.

⁴²⁰ Hüfner, Agnes: „Dreigroschenoper in der Augsburger Puppenkiste. Das schwierige Verhältnis der Stadt Augsburg zu Bertolt Brecht“, (14.08.2006), <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/laenderreport/527225/> [10.11.2010].

⁴²¹ Idrizovic, Kurt: „Brecht nimmt weiterhin zentrale Stellung ein“, in: *Dreigroschenheft* 4/2008, 15. Jg., Hg. von Kurt Idrizovic, Dreigroschenverlag Augsburg 2008, S. 22 - 23, hier: S. 23.

Bevölkerung bündeln konnte. Doch nur zwei Jahre später wurde das Festival aufgrund der vergleichsweise niedrigen Besucherzahlen bezogen auf die hohen Kosten, eingestellt.⁴²² Ein Jahr darauf, im Jahr 2009, zum 111. Geburtstag von Brecht, wollte die Stadt jedoch wieder mit einer zweiwöchigen Veranstaltung auf sich aufmerksam machen. Bisher lässt sich der Eindruck, dass Augsburg Festivals und Veranstaltungen zu Brecht hauptsächlich aus Gründen der Imagepflege, und weil es eben mittlerweile zu einem konventionellen Stadtbild gehört, betreibt, nicht von der Hand weisen. Wie ist nun das Festival von 2010, über das die Projektkoordinatorin äußerte, dass es sicherlich in Zukunft zu einer „Marke“ Augsburgs werden würde,⁴²³ in die Reihe der genannten, zum Teil ihrem Anlass nach sehr kalkulierten Veranstaltungen einzuordnen? Folgt es lediglich dem Kalkül, mit dem Thema Brecht eine Sparte zu bedienen, die kommerziellen Nutzen verspricht oder lassen sich mit dem Wechsel des künstlerischen Leiters und Kurators andere Tendenzen beobachten?

5.5 DAS KONZEPT DES KURATORS FÜR DAS FESTIVAL⁴²⁴

Das Konzept für ein neues Brecht-Festival wurde von Joachim Lang im Februar 2009 dem Stadtrat Augsburgs schriftlich vorgestellt. Es ist vorerst auf drei Jahre angelegt und soll jährlich in einem Zeitraum von zwei Wochen um Brechts Geburtstag im Februar stattfinden.⁴²⁵ Das neue Festival sollte sich nicht nur von den bisherigen in Augsburg veranstalteten Brecht-Festivals unterscheiden (dem *abc-Festival* und dem Festival *111 Brecht*), sondern auch von anderen Literatur- und Theaterfestivals, was sich, so Lang, schon allein aus dem Werk Brechts und seiner Person ergibt, denn eine klassische Einteilung in Gattungen oder Genres greife bei Brecht viel zu kurz. Brecht solle vielmehr als Universalist gezeigt werden, der nicht nur als Dramatiker, sondern gleichermaßen auch als Theoretiker, Lyriker, Essayist, Drehbuchautor, musikalischer Autor und praktischer Theaterregisseur gewirkt hatte und zeitlebens und über seinen Tod hinaus zu Diskussionen angeregt hat.

⁴²² Vgl.: Murr, Lilo: „Brecht bringt Milva und Ben Becker“, (09.01.2010), http://www.augsburger-allgemeine.de/Home/Lokales/Augsburg-Stadt/Lokalnews/Artikel,-Brecht-bringt-Milva-und-Ben-Becker-_arid,2041236_regid,2_puid,2_pageid,4490.html [10.11.2010].

⁴²³ Vgl.: Heindl, Frank: „Neuer Anlauf beim Brechtfestival“, (17.12.2009), <http://www.daz-augsburg.de/index.php?s=Neuer+Anlauf+beim+Brechtfestival> [10.11.2010].

⁴²⁴ Vgl. dazu: Lang, Joachim: „Konzept für ein neues Brecht-Festival“, unveröffentl. Quelle, S. 1-17, 2009, in Teilen abgedruckt in: Ders.: „Das neue Brecht Festival Augsburg“, in: Dreigroschenheft Heft 1/2010, 17. Jg., Hg. vom Wißner Verlag Augsburg (von 1994-2009 Kurt Idrizovic) 2010, S. 3.

⁴²⁵ <http://www.augsburgwiki.de/index.php/AugsburgWiki/Abc-Festival> [10.11.2010].

Dieser Umstand, sowie die in Brechts Verständnis zentrale Auffassung des veränderlichen und verändernden Menschen (mit der Veränderbarkeit der Gesellschaft als nächst höherer Stufe), „[...] erfordert es, traditionelle Pfade zu verlassen und neue, herausfordernde und zugleich unterhaltsame Konzepte zu entwickeln.“⁴²⁶ Im Brechtschen Sinne soll das Festival also künstlerische Programmpunkte und Veranstaltungen, aber auch innovative Konzepte und Projekte miteinander verbinden, und in einem Zusammenhang stehend präsentieren, welcher eine „rein konsumierende Rezeption“ ausschließen würde. Zu den Formen, mit denen dieses Ziel erreicht werden soll, gehören beispielsweise Workshops und Wettbewerbe.⁴²⁷ Das Festivalkonzept baut auf den Eckpfeilern Theater, Literatur, Jugendkultur und Wissenschaft auf, und will „eine produktive, innovative und nachhaltige Auseinandersetzung mit Brecht in Augsburg ermöglichen [...]“.⁴²⁸ Dazu gehört, so Lang, eine langfristige Förderung des Brecht-Diskurses in der Stadt, sowie eine Nutzung und Verbesserung der lokalen Brecht-Institutionen, wie dem *Brecht-Haus*, die während den Zeiträumen zwischen den einzelnen Festivals passieren soll.⁴²⁹ Die Universität und verschiedene regionale Schulen sollen in der Vorlaufzeit des Festivals innerhalb von Workshops Inhalte für das Festival erarbeiten und später dort präsentieren.⁴³⁰

Bei all den von ihm konzipierten Veranstaltungen gilt es, „das Brecht-Bild von den ideologischen Verstrickungen zu befreien“, und ihn „aktuell und neuartig zu interpretieren“, so Lang.⁴³¹ Einen ersten Einblick, wie das neue Festival anmuten könnte, und wie der neue Festivalleiter sich mit Brechts Werk auseinandersetzt, gab die 2009 unter Lang konzipierte „Brechtnacht“ im Rahmen des Ersatzfestivals *111 Brecht*. Karoline Sprenger, die im *Dreigroschenheft* das Konzept des neuen Festivals 2010 erläuterte, schreibt über Langs erstes Projekt in Augsburg:

Mit diesem Theaterabend wurde der neue Weg bereits eingeschlagen: Die Gleichberechtigung von Literatur, Musik und Film deutete die Vielfalt des Werks an, Bezüge zur gegenwärtigen politischen und ökonomischen Lage [...] unterstrichen

⁴²⁶ Lang, 2009, S. 2.

⁴²⁷ Ebd. S. 1.

⁴²⁸ Ebd. S. 16.

⁴²⁹ Vgl.: Zagler, Siegfried/Frank Heindl: „Ich möchte, dass in Augsburg ein neues Kapitel der Brechtrezeption aufgeschlagen wird. DAZ-Interview mit dem Leiter des Brecht-Festivals Joachim Lang“, (11.02.2010), <http://www.daz-augsburg.de/?p=10295> [11.11.2010].

⁴³⁰ Lang, 2009, S. 4.

⁴³¹ Vgl.: Zagler, Siegfried/Frank Heindl: „Ich möchte, dass in Augsburg ein neues Kapitel der Brechtrezeption aufgeschlagen wird. DAZ-Interview mit dem Leiter des Brecht-Festivals Joachim Lang“, (11.02.2010), <http://www.daz-augsburg.de/?p=10295> [11.11.2010].

Brechts Aktualität, überraschende Brecht-Interpreten und die Übertragung des Werks in neue Musik [sic!] - und Textformen [...] belegten die Offenheit des Brechtschen Werks für Weiterentwicklungen, die großen Reibungsflächen und Herausforderungen zu kreativen Reaktionen.⁴³²

Während der künstlerische Leiter des *abc-Festivals*, Albert Ostermaier, sich je einer der Gattungen Prosa, Lyrik und Dramatik für jeweils eines der von ihm veranstalteten Festivals angenommen hatte, lehnt das Konzept von Lang für ein neues Brecht-Festival eine Einteilung in Gattungen als Schwerpunkte für das Festival vehement ab. Da ein Konzept im Brechtschen Sinne flexibel sein muss, so Lang, bietet sich als Schwerpunktlegung besser eine thematische Fokussierung an, zu deren Motto die unterschiedlichsten Formate eingeladen werden können. Eine eher breit angelegte Thematik öffnet dabei das Festival gegenüber Projekten, die auf aktuelle Entwicklungen Einfluss nehmen können und fördert darüber hinaus die künstlerische Freiheit und Kreativität der beteiligten Künstler wie Organisatoren.⁴³³ Lang möchte sowohl „Brechtexperten wie -anfängern“ etwas bieten, und neben einigen lokalen Größen auch international bekannte Künstler nach Augsburg einladen, um zu zeigen, dass Brecht „allgemeines Kulturgut“ ist, und welche verschiedenartigen Auseinandersetzungsmöglichkeiten sein Werk auch heute noch bietet.⁴³⁴ In das Festivalprogramm sollen außerdem „aktuelle Brechtinszenierungen und -interpretationen“ eingebettet werden, so Lang und „[...] Brecht in all seinem Facettenreichtum, seiner Aktualität, aber auch in seiner Unbequemlichkeit und Widersprüchlichkeit wieder in seiner Heimatstadt lebendig werden.“⁴³⁵ Damit, so titelt die *Augsburger Allgemeine Zeitung*, für die Brecht selbst einmal Theaterkritiken verfasst hatte, würde „[e]in neues Kapitel der Brecht-Pflege“⁴³⁶ in Augsburg aufgeschlagen werden, was im Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte der Auseinandersetzung Augsburgs mit Brecht, die unter Punkt 5.4 **Die Stadt Augsburg und ihr „verlorener Sohn“. Augsburgs schwieriges Verhältnis zu Brecht** erläutert wurde, auch gar nicht zu hoch gegriffen formuliert ist.

⁴³² Sprenger, Karoline: „Ein neues Festival in Augsburg“, in: Dreigroschenheft 4/2009, 16. Jg., Hg. vom Wißner Verlag Augsburg (von 1994-2009 von Kurt Idrizovic) 2009, S. 27 - 29, hier: S. 27.

⁴³³ Ebd. S. 28.

⁴³⁴ Vgl.: Ebd.

⁴³⁵ Lang, Joachim: „Das neue Brecht Festival Augsburg“, in: Dreigroschenheft 1/2010, 17. Jg., Hg. vom Wißner Verlag Augsburg (von 1994-2009 von Kurt Idrizovic), S. 3.

⁴³⁶ Mayr, Richard: „Ein neues Kapitel der Brecht-Pflege“, in: *Augsburger Allgemeine Zeitung* vom 17.12.2009, S. 36.

5.6 ANALYSE DES FESTIVALPROGRAMMS UND DER VERMITTLUNGSFORMEN

Nachdem das Konzept des Festivalleiters näher vorgestellt wurde, soll nun das tatsächlich umgesetzte Festivalprogramm untersucht werden. Die Analyse beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit sich die herausgearbeiteten Kategorien der Forderungen Brechts an den Kurator aus dem zweiten Kapitel, deren theoretische Umsetzung im vierten Kapitel in Bezug auf das Festivalmodell schon erörtert wurde, im Programm des *Brecht Festival Augsburg* auffinden lassen. Hat der Kurator des Festivals die Anforderungen an das Kuratieren Brechts berücksichtigt, und wie zeigt sich das bei den einzelnen Veranstaltungen? Darüber hinaus soll auch betrachtet werden, welchen der spezifischen Festivalformaten, die im dritten Kapitel der Arbeit erörtert wurden, sich das *Brecht Festival Augsburg* bedient und in welcher Weise dies geschieht.

Das Programm des Festivals weist für einen Zeitraum von knapp zwei Wochen 34 verschiedene Veranstaltungen auf, und wie für das Festivalmodell herausgestellt, markiert jeweils eine große Veranstaltung den Beginn und das Ende des Festivals. Dabei handelt es sich um die feierliche Festivaleröffnung im Goldenen Saal des Rathauses, zu der „prominente Gäste aus Politik und Kultur“ geladen waren und Filmausschnitte sowie Brecht-Rezitationen eine Einleitung in das Festivalthema lieferten sowie um eine große Brecht-Gala im Stadttheater am Ende des Festivals und die Verleihung des *Bertolt-Brecht-Preises* während eines Festaktes im Rathaus.⁴³⁷

Wie Jennifer Elfert konstatiert, etablieren Theaterfestivals seit den 1990er Jahren unter anderem verstärkt Unterhaltungsformate, die hauptsächlich Medienvertreter anlocken sollen, zumeist die Handschrift des Festivalleiters tragen und die, weil meist zu Beginn und Ende des Festivals platziert, nicht nur einen feierlichen Akt darstellen, sondern darüber hinaus eine vom restlichen Festivalkonzept unterschiedliche Aufmachungsart haben können.⁴³⁸ Für das *Brecht Festival Augsburg* treffen diese Feststellungen eindeutig zu. Sowohl für die Festivaleröffnung als auch für die Gala waren prominente Künstler und Gäste geladen, zudem wurde die Brecht-Gala vom *Bayerischen Rundfunk* für eine

⁴³⁷ Vgl.: Programmheft, 2010, S. 18 u. S. 60ff.

⁴³⁸ Vgl.: Elfert, 2009, S. 140f.

Fernsehausstrahlung aufgezeichnet.⁴³⁹ Weil eine solche Gala zuvor schon zweimal von Lang konzipiert wurde, einmal für das Berliner Ensemble, einmal während des Festivals *111 Brecht*, kann von einer Handschrift des Festivalleiters, die sich hier abzeichnet, die Rede sein. Wie für das Festivalmodell herausgestellt, heben sich die genannten Veranstaltungen vom restlichen Festivalkonzept ab, weil sie eben nicht Wissensvermittlung und Vergnügen ausbalanciert verbinden, sondern nur darauf angelegt sind, kurzweilig zu unterhalten. Die Verleihung des *Bertolt-Brecht-Preises*, dem ein Wettbewerbsverfahren vorausging, ist wiederum eines jener Elemente, welche sich als kennzeichnend für das Festivalmodell erwiesen haben.

Bei der Betrachtung der Festivalveranstaltungen in einer Übersicht im Programmheft zum Festival fällt auf, dass für diese sehr viele unterschiedliche Veranstaltungsorte vermerkt sind. Doch es lassen sich lediglich zwei Veranstaltungen herausstellen, die für den öffentlichen Raum konzipiert wurden, was in Anbetracht der Häufigkeit, mit der zeitgenössische Festivals den städtischen Raum okkupieren, auffällig ist. Die Erklärung hierfür liegt, so Lang im Interview, ganz einfach an der Tatsache, dass das Festival im Winter stattfindet und aufgrund der schlechten Witterungsverhältnisse für Veranstaltungen im Freien eine schlechte Planungssicherheit bestünde. Deshalb musste auf eine stärkere Bespielung des öffentlichen Raumes verzichtet werden.⁴⁴⁰ Dafür hat der Festivalleiter für die restlichen Veranstaltungsorte ein breites geografisches Netz gespannt. Es wurden diverse kleinere und größere Theater, darunter das *Stadttheater Augsburg* und dessen Nebenspielstätte *Die Komödie*, das *Parktheater Göggingen* und das *S'ensemble-Theater* miteinbezogen, aber auch viele theaterferne Räume wie Cafés, Bars, Kneipen und Clubs, die neue Stadtbücherei oder das Medienzentrum Augsburg.

Der Versuch, die 34 verschiedenen Veranstaltungen des Festivalprogramms daraufhin zu untersuchen, ob sie mit den im zweiten Kapitel herausgearbeiteten Kategorien übereinstimmen und in welchem Ausmaß die Forderungen Brechts dort aufgegriffen und umgesetzt wurden, musste für die vorliegende Arbeit begrenzt werden. Nicht jede der über

⁴³⁹ Vgl.: Programmheft, 2010, S. 60.

⁴⁴⁰ Vgl. Anhang, S. 148.

dreißig Veranstaltungen konnte ausführlich vorgestellt werden, weshalb die Untersuchung jeweils zwei prägnante Beispiele für jede der drei Kategorien erörtert.

5.6.1 AKTUALISIERUNG, KRITISCHE INTERPRETATION UND METHODENVIELFALT

Als erstes Beispiel für die Kategorie mit dem Titel **Aktualisierung, kritische Interpretation und Methodenvielfalt** dient die Veranstaltung „Neue politische Lyrik – Es muss, es darf zurückgefeuert werden“, die im Programmheft als „Lesung“ deklariert wird.⁴⁴¹ Dazu waren die Lyrikerin Monika Rinck sowie die Lyriker Björn Kuhligk, Stan Lafleur und Tom Schulz eingeladen, die in einem Café in der Innenstadt eigene politische Gedichte präsentierten, welche die Wirklichkeit in Frage stellen und ihre Veränderbarkeit propagieren. Dabei thematisierten sie Probleme wie Arbeitslosigkeit, Globalisierung, die Auflösung von sozialen Strukturen, widmeten sich aber auch skurrilen Beschreibungen aus ihrem Alltag.⁴⁴² Ähnlich wie Brecht reflektierte die „junge Dichtergeneration“ über aktuelle gesellschaftliche Themen und bezog kritisch dazu Stellung, fand dafür aber eine eigene Sprache, wie beispielsweise Monika Rinck, die ein „Zwiegespräch“ in gebrochenem Englisch und Deutsch vortrug.⁴⁴³ Eine kritische Interpretation und zeitgenössische Aktualisierung nahmen die Lyriker an Brechts *Hollywood-Elegien* vor, die Vorlage für eigene Interpretationen und Fortschreibungen waren, die dem Publikum vorgetragen wurden. In diesem Beispiel lässt sich deutlich ein Fokus auf Interpretation und Aktualisierung feststellen, wohingegen die von Brecht geforderte Offenheit den vielfältigen Methoden der künstlerischen Auseinandersetzung nicht als ausschlaggebendes Kriterium für die Zuordnung zur ersten Kategorie aufscheint. Diese stellt das zweite Beispiel deutlicher heraus.

Beleuchtet wird die Veranstaltung „B-Movies“, die als Vorprogramm für einen Filmwettbewerb mit dem Titel „Kino mit Distanz“ konzipiert war, der an späterer Stelle erläutert wird. „B-Movies“ ist in zweierlei Hinsicht ein relevantes Beispiel: Nicht nur aufgrund der umgesetzten Methodenvielfalt, Aktualisierung und Interpretation Brechts, sondern auch, weil mit der Veranstaltung die im Konzept des Festivalkurators genannte

⁴⁴¹ Vgl.: Programmheft, 2010, S. 36.

⁴⁴² Vgl.: Ebd. sowie: Mayr, Richard: „Politisch und witzig. Brecht Festival. Vier Dichter im Café Viktor“, (04.02.2010), http://www.augsburger-allgemeine.de/Home/Lokales/Augsburg-Stadt/Lokalnews/Artikel,-Politisch-und-witzig-_arid,2063131_regid,2_puid,2_pageid,4490.html [01.12.2010].

⁴⁴³ Vgl.: Ebd.

langfristige Einbeziehung der städtischen Bildungseinrichtungen umgesetzt wurde. Denn die innerhalb von „B-Movies“ gezeigten „Typoclips“ waren in einem Workshop mit Studenten des Fachbereichs „Zeitbasierte Medien“ der Fachhochschule Augsburg entstanden.⁴⁴⁴ Bei den „Typoclips“ handelte es sich um „experimentelle Typo-Animationen“, anders ausgedrückt, beschäftigten sich die Studenten mit der Visualisierung von verschiedenen Liedern Brechts durch eine besondere Gestaltung der Schrift⁴⁴⁵ sowie durch „[...] typografische[n] Hilfsmitteln wie Linie, Punkt, Schmuck, Farbe, Kontrast, Flächenaufteilung usw.“⁴⁴⁶ Obwohl die Studenten dabei werktreu mit den Texten von Brecht arbeiteten und keine Veränderungen am Material vornahmen, entstanden mit den „B-Movies“ ganz unterschiedliche Bebilderungen und Interpretationen des Geschriebenen, mit einer experimentellen und zeitgenössischen Gestaltungsmethode, die jedem Studenten die Möglichkeit bot, eine eigene Ästhetik zu entwickeln. Bekannte Zeilen von Brecht, die jeder Zuschauer wiedererkannte, wurden durch die Arbeit der Studenten verfremdet dargestellt, was eine ideale Hinführung zum anschließenden Kurzfilmwettbewerb „Kino mit Distanz“ war.

5.6.2 AKTIVIERUNG DES REZIPIENTEN

Der bereits angesprochene Kurzfilmwettbewerb mit dem Titel „Kino mit Distanz“ soll als erstes Beispiel eines Festivalprogrammpunktes genannt werden, welcher sich der Kategorie mit der Forderung Brechts nach einer **Aktivierung des Rezipienten** zuordnen lässt. Von einer „Aktivierung“ kann deshalb die Rede sein, weil der Kurator des Festivals mit der Ausrufung eines Wettbewerbes erreichen wollte, dass einerseits das Programm der Filmvorführung durch die Einsendungen der Filmschaffenden selbst gestaltet wird, andererseits aber auch, dass durch die spezielle Auflage für den Wettbewerb, Filme einzureichen, die mit Brechts „Verfremdungseffekt“ spielen, bei den Rezipienten einen Bruch der Sehgewohnheit hervorgerufen wird.⁴⁴⁷ Darüber hinaus wollte Lang mit den für den Wettbewerb eingereichten Filmen eine Untersuchung anstellen, inwieweit mit Brecht im zeitgenössischen

⁴⁴⁴ Vgl.: Programmheft, 2010, S. 31.

⁴⁴⁵ Vgl.: Hochschule Augsburg: Jahresbericht 2010 der Fakultät für Gestaltung, http://www2.hs-augsburg.de/gestaltung/semester_10s/2010_Jahresbericht.pdf, S. 34 [01.12.2010].

⁴⁴⁶ <http://www.schrift.biz/Typografie/Typografie.htm> [01.12.2010].

⁴⁴⁷ Vgl.: Lang, 2009, S. 14.

Film gearbeitet werden kann.⁴⁴⁸ Insgesamt wurden 120 Kurzfilme eingeschickt, die von einem gesonderten Kuratorenteam gesichtet wurden und von denen eine Auswahl dem Publikum präsentiert wurde. Weil der Siegerfilm bezeichnend für den Wettbewerb war, soll dieser nun kurz vorgestellt werden. „Emozioniere“ lautet der Titel des Pseudo-Dokumentarkurzfilmes zweier junger Schweizer, an die der erste Preis verliehen wurde.⁴⁴⁹ „Emozioniere“ ist eine „medienkritische Entlarvung“, weil der Film selbstironisch mit der angeblichen dokumentarischen Wahrheit vieler zeitgenössischer dokumentarischer Formen im Fernsehen spielt. Die Regisseure präsentierten in ihrem Film Menschen, die über den Verlust eines geliebten Menschen sprechen. Doch dabei handelte es sich nur um eine inszenierte, gespielte Traurigkeit, bei der die Regisseure reichlich Tränenflüssigkeit durch Zwiebeln hervorriefen, was die Zuschauer deutlich sehen konnten.⁴⁵⁰ Während der Filmwettbewerb nur eine Aktivierung der (bewusst) anwesenden Kinobesucher darstellt, gibt es für die zweite Kategorie von Brechts Forderungen auch ein Beispiel, welches ein theaterfernes Publikum und eine breite Schicht der Augsburger Bürger ansprechen und aktivieren konnte, was sogar soweit führte, dass die Polizei gerufen wurde. „Brecht to go“ hieß die Veranstaltung im öffentlichen Raum, bei der sich sechs Schauspieler des *S'Ensemble Theaters* als „poetische Guerillaperformer“ an den verschiedensten Orten der Innenstadt platzierten und Texte von und über Brecht vortrugen und performten.⁴⁵¹ Das Konzept von „Brecht to go“ ist eine Umsetzung der für das Festivalmodell herausgestellten stärkeren Einbeziehung des öffentlichen Raumes einer Festivalstadt sowie deren Bewohner. Durch die Auftritte der Schauspieler sollten, so Lang, auch Bürger Augsburgs für das Festival sensibilisiert werden, die nicht wüssten, dass es überhaupt gerade stattfindet und ihr Interesse für einen Besuch geweckt werden.⁴⁵² Beispielsweise wurden auf dem Augsburger Stadtmarkt Sitzungsprotokolle aus den 1960er Jahren vorgetragen, in welchen die Stadträte Brecht als Kommunisten bezeichnet hatten.⁴⁵³

⁴⁴⁸ Vgl.: Programmheft, 2010, S. 31.

⁴⁴⁹ Vgl.: Knoller, Alois: „Sei mal ein bisschen traurig“. Kurzfilme. Zwei Schweizer gewinnen Wettbewerb mit einer Arbeit im Geiste Brechts“, (02.02.2010), http://www.augsburger-allgemeine.de/Home/Lokales/Augsburg-Stadt/Lokalnews/Artikel,-Sei-mal-ein-bisschen-traurig-_arid,2060634_regid,2_puid,2_pageid,4490.html [02.12.2010].

⁴⁵⁰ Vgl.: Ebd.

⁴⁵¹ Vgl.: Programmheft, 2010, S. 23.

⁴⁵² Siehe Interview mit Lang im Anhang, S. 148.

⁴⁵³ Vgl.: Mühlhause, Christian: „Brecht wird noch einmal zum Bürgerschreck“, (01.02.2010), http://www.augsburger-allgemeine.de/Home/Lokales/Augsburg-Stadt/Lokalnews/Artikel,-Brecht-wird-noch-einmal-zum-Buergerschreck-_arid,2059374_regid,2_puid,2_pageid,4490.html [02.12.2010].

Ein Schauspieler bezog am Samstagnachmittag Stellung am Rathausplatz und trug aus Brechts Stück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* die Rede an die Gemüsehändler vor, ganz in Schwarz gekleidet. Die meisten der Vorübergehenden blieben erstaunt stehen und hörten interessiert zu, während zwei junge Männer die Polizei riefen, weil sie den Eindruck hatten, es handle sich bei dem Schauspieler um einen Rechtsradikalen.⁴⁵⁴ Natürlich kann argumentiert werden, dass die beiden jungen Männer dem Text genauer zuhören hätten können und es dann nicht zu dieser Verwechslung gekommen wäre, dennoch ist deren Eingreifen und Nicht-Wegsehen eine Form der Partizipation und Aktivierung. Richard Goerlich, der Beauftragte für Popkultur, war selbst in die Organisation der Veranstaltung eingebunden und wertete sie als großen Erfolg: „Die Leute kamen überrascht auf uns zu und wollten wissen, was wir da tun.“⁴⁵⁵

5.6.3 DISKURS UND DIALOG

Für die dritte Kategorie wurde jeweils ein prägnantes Beispiel für ein diskursives und ein dialogisches Vermittlungsformat innerhalb des Festivalprogramms ausgewählt. Die erste Veranstaltung, die erläutert werden soll, zählt zu den dialogischen Vermittlungsformaten, denn es handelt sich bei „shortfilmlivemusic treffen Brechtfilme“ um einen „Live-Workshop“, dessen Ergebnisse als Konzert vor Publikum präsentiert wurden.⁴⁵⁶ Das Projekt „shortfilmlivemusic“ um den musikalischen Leiter des sechsköpfigen Ensembles, Jan F. Kurth, gibt es seit dem Jahr 2005. Die Gruppe, die sonst junge Kurzfilme mit experimenteller Musik live auf der Bühne zu einem neuen Kunstwerk verschmelzen lässt,⁴⁵⁷ widmet sich für das *Brecht Festival Augsburg* erstmals der Vertonung von Poesiefilmen. Diese stammen von verschiedenen jungen europäischen Filmemachern, die Gedichte, Lieder und Texte von Brecht verfilmt hatten, darunter unter anderem eine Filmversion von Brechts Gedicht *Kinderkreuzzug 1939*. Besonders an dem Projekt von „shortfilmlivemusic“ für das Festival war die Einbindung der Big-Band der *Universität Augsburg*, mit dessen Mitgliedern zwei Tage vor dem Live-Workshop bereits zwei öffentliche Workshops abgehalten wurden, zu denen

⁴⁵⁴ Vgl.: Vgl.: Mühlhause, Christian: „Brecht wird noch einmal zum Bürgerschreck“, (01.02.2010), http://www.augsburger-allgemeine.de/Home/Lokales/Augsburg-Stadt/Lokalnews/Artikel,-Brecht-wird-noch-einmal-zum-Buergerschreck-_arid,2059374_regid,2_puid,2_pageid,4490.html [02.12.2010].

⁴⁵⁵ Vgl.: Ebd.

⁴⁵⁶ Vgl.: Programmheft, 2010, S. 56.

⁴⁵⁷ Vgl.: <http://www.shortfilmlivemusic.de/> [02.12.2010].

freier Zutritt war.⁴⁵⁸ Während des „Live-Workshops“ und Konzerts wurde teils mit Kompositionen und Arrangements gearbeitet, die in den zwei vorigen Tagen entstanden waren, teils wurde die Filmmusik improvisiert, „die nicht begleitend ist, sondern selbstständig kommentiert, wiedergibt, decodiert.“⁴⁵⁹ „shortfilmlivemusic treffen Brechtfilme“ ist ein Beispiel für eine Veranstaltung, die eigentlich zweierlei Kategorien zugeordnet werden müsste. Denn einerseits verortet sich das Projekt durch die Konzipierung als Workshop eindeutig in die Kategorie der diskursiven Vermittlungsstrategien, andererseits erfüllen die vertonten Kurzfilme den Anspruch der Kategorie **Aktualisierung, kritische Interpretation und Methodenvielfalt**.

Eine Zuordnung der Programmpunkte in die drei Kategorien kann nicht immer eindeutig sein. Zwischen allen Kategorien sind natürlicherweise Überschneidungen möglich. Trotzdem gibt es zumeist eindeutige, primäre inhaltliche Merkmale, die für eine Einordnung überwiegen.

Die zweite Veranstaltung, die näher betrachtet werden soll, war eine Podiumsdiskussion im Foyer des Stadttheaters und trug den Titel „'Die Leinwand fällt über unsere Bühne.' Brecht im Theater, Brecht im Film“. Für die Debatte hatte der Festivalleiter den Dokumentarfilmer Andreas Veiel eingeladen, den amerikanischen Regisseur Jay Scheib, dessen Inszenierung von Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* während des Festivals zu sehen war, und den Germanisten Prof. Dr. Klaus Kanzog von der Universität München. Das Gespräch zwischen den Teilnehmenden wurde von Tina Mendelsohn, die aus der Sendung *Kulturzeit* (3SAT) bekannt ist, moderiert.⁴⁶⁰ Als diskursives Vermittlungsformat ist diese Podiumsdiskussion deswegen einzuordnen, weil es hierbei um die Selektion, Weitergabe und Kommentierung von Informationen ging, aber nicht, wie im dialogischen Modell, um die Hervorbringung neuer Inhalte. So diskutierten die eingeladenen Gäste darüber, inwieweit Brechts Theorie des Epischen Theaters überhaupt im Medium Film umgesetzt werden kann, wie sich Film und Theater in Brechts Sinn verschränken können und welche Gebrauchsmöglichkeiten es für Brechts „antiillusionistisches Konzept“ im Bereich Kino und Fernsehen heutzutage noch geben kann.⁴⁶¹ Im Anschluss an die Debatte wurde auf Kommentare und Fragen aus dem Publikum eingegangen, ganz so, wie es kennzeichnend für eine Podiumsdiskussion im

⁴⁵⁸ Vgl.: http://www.shortfilmlivemusic.de/de/projekte/Bertolt_Brecht.html [02.12.2010] sowie Programmheft, 2010, S. 56.

⁴⁵⁹ Knauer, Stephanie: „Apsprache und Anarchie: Livemusik zu Brecht-Filmen in Augsburg“, (08.02.2010), <http://www.nmz.de/online/absprache-und-anarchie-livemusik-zu-brecht-filmen-in-augsburg> [02.12.2010].

⁴⁶⁰ Vgl.: Programmheft, 2010, S. 29.

⁴⁶¹ Vgl.: Ebd.

Festivalmodell erläutert wurde. Doch ein Element bei dieser Veranstaltung ließ sich nicht in die dritte Kategorie einordnen: Vor der Diskussion gab es ein Konzert des Bläser-Ensembles „brasspur“, welches seit 1995 unter anderem ein „Brecht-Programm“ spielt, in welchem Arrangements von Kurt Weills Musik zu Texten Brechts interpretiert werden.⁴⁶² Insofern hatte der Programmpunkt zwar Bezug zum Namen Brecht, aber darüber hinaus keine Relevanz für das Thema der anschließenden Diskussion. Welchen Zweck also verfolgte die musikalische Darbietung?

An dieser Stelle sei noch einmal auf eine für das Festivalmodell kennzeichnende Methode verwiesen, nämlich diejenige des Festes. (vgl. Punkt **3.6.3 Methoden des Fests im Festival**). Darunter lassen sich alle Komponenten des Festivalprogramms, aber auch dazugehörige Merchandisingprodukte zusammenfassen, die hauptsächlich unterhalten, einer „Sinn- und Zweckgebundenheit entbehren“ und ein eher theaterfernes Publikum anlocken sollen.⁴⁶³ Bei der Untersuchung und Einordnung aller 34 unterschiedlichen Festivalveranstaltungen hat sich herausgestellt, dass acht der Programmpunkte keine der Forderungen der drei Kategorien erfüllen und somit nicht zugeordnet werden können. Der größte Teil der restlichen Veranstaltungen lässt sich – nicht so eindeutig wie die behandelten Beispiele – der dritten Kategorie eingruppiert, an zweiter Stelle der ersten Kategorie und in geringem Anteil der zweiten Kategorie. Weil es sich bei den verbliebenen acht Veranstaltungen um diverse Konzerte, einen Ausflug, die Festivaleröffnung und die Gala handelt, können all diese dem Bereich „Methoden des Fests“ zugeordnet werden.

Im Laufe der Untersuchung von Teilaspekten des *Brecht Festival Augsburg* sowie in der genaueren Analyse des Festivalprogramms konnten nicht nur an einigen Stellen wichtige Rückbezüge zur Festivaltheorie geknüpft werden, sondern auch die Instrumentalisierung des Festivals durch politische Interessen nachgewiesen werden. Auf der Grundlage der Thematisierung des Vorgängerfestivals in Augsburg ließ sich das Konzept und der Vermittlungsanspruch des *Brecht Festival Augsburg* deutlicher ergründen. Während sowohl das *abc-Festival*, wie auch das aktuelle Festival einem stadtpolitischen Profilierungsanspruch entspringen, lässt letzteres durchaus reflektierte, kritische Auseinandersetzung zu. In den vielfältigen Methoden und Formaten der Vermittlung Brechts ist eine deutliche Entwicklung

⁴⁶² Vgl.: <http://www.brasspur.de/website/brasspur/index.php?section=events&nr=1248260955> [03.12.2010].

⁴⁶³ Vgl.: Elfert, 2009, S. 140f.

erkennbar: Eine Abkehr von den Methoden des Fests hin zu einer nicht festgeschriebenen, veränderbaren Anschauung seines Schaffens. In dieser Anschauung finden sich die Merkmale des Prozesshaften in Brechts Werkverständnis eindeutig wieder.

6 SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK

Die Auseinandersetzung mit Brecht regt nach wie vor zum Nachdenken an, zum Diskurs über den von vielen Zeitgenossen als unbequem betitelten Autoren. Nicht nur die Person Bertolt Brecht wird dabei immer wieder neu diskutiert, sondern auch sein Werk. Den Nachgeborenen ist wahrlich ein schier unermesslicher Reichtum an Dramen, Gedichten, Schriften, Erzählungen, Briefen und Notizen geblieben, und immer noch kommt es zu Neuentdeckungen, wenn an einem der vielen Orte, an denen Brecht Zeit seines Lebens und Zeit seines Exils gearbeitet hat, Dokumente auftauchen oder ein persönlicher Nachlass freigegeben wird. Archivierung, so hat meine Arbeit eindeutig ergeben, ist bei Brecht keine staubige Angelegenheit, bei der etwas auf den Sockel der Unantastbarkeit gestellt wird. Viele von Brechts Ideen waren zudem für Zustände und eine Gesellschaft geschrieben, die noch auf sich warten ließen. Heiner Müller hat einst Brecht als einen Autor ohne Gegenwart bezeichnet, dessen Werk zwischen Vergangenheit und Zukunft angesiedelt ist und weder als falsch, noch als richtig bestimmt werden kann. Falsch und verräterisch jedoch wäre der Gebrauch des Dichters, ohne ihn zu kritisieren.⁴⁶⁴

Brecht zu gebrauchen – vielmehr Brecht zu kuratieren – lautete der Obertitel dieser Studie. Was bedeutet es für einen Festivalleiter, Brecht zu vermitteln? Die Untersuchung hat sich der Frage zur adäquaten Form eines Brecht-Festivals aus zwei unterschiedlichen Richtungen angenähert. Zum einen wurde aufgezeigt, welche Anforderungen sich aufgrund der spezifischen Eigenschaften von Brechts Werk, dessen Entstehungsweise und Brechts Denkweise aufzeigen lassen. Zum anderen wurde gefragt, inwieweit innerhalb des Festivalmodells Brechts Forderungen aufgegriffen, umgesetzt und weitergeführt werden können. Über den Zwischenschritt einer Klärung des Begriffs „Kuratieren“ sowie der

⁴⁶⁴ Vgl. Hörnigk, 1989, S. 36.

Betrachtung der Entwicklung der Rolle und Funktion eines Kurators konnte geklärt werden, dass das Kuratieren nicht nur als Praxis von Ausstellungsmachern der bildenden Kunst zu bezeichnen ist, sondern disziplinübergreifend von verschiedenen Fachrichtungen ausgeübt wird. Eine Zusammenfassung der Parallelen zwischen der Tätigkeit eines Ausstellungsmachers und eines Festivalleiters hat herausgestellt, dass die Begriffe „Festivalleiter“ und „Festivalkurator“ synonym verwendet werden können. Dies war insofern notwendig, als dass sich daraus erst die Frage entwickeln konnte, was nun beim Kuratieren Brechts von einem Festivalleiter beachtet werden müsste, der sich explizit einer Vermittlung Brechts verschreibt. Im Kapitel „Forderungen beim Kuratieren Brechts“ wurden schließlich unter dem übergreifenden Merkmal einer Prozessualität innerhalb Brechts Werkverständnisses drei Kategorien herausgearbeitet, darunter die Kategorie „Aktualisierung, kritische Interpretation und Methodenvielfalt“ sowie die Kategorie „Aktivierung des Rezipienten“ und zuletzt die dritte Kategorie mit dem Titel „Diskurs und Dialog“. Die Herausbildung dieser Ordnungen ist notwendig gewesen, weil sie einerseits unterschiedliche Aspekte von Brechts Denkweise systematisieren konnten, andererseits eine konkrete Anwendung einer Festivalanalyse möglich gemacht haben.

Theaterfestivals und Festivals im Allgemeinen treten in der Betrachtung der deutschsprachigen Kulturlandschaft in großer Vielzahl und in vielfältigen Ausprägungen auf. Sie stellen längst keine Besonderheit mehr gegenüber einem regulären Kulturbetrieb dar, sondern haben sich, ausgehend von ihrem Anspruch, den Alltag zu unterbrechen, selbst zu einem fast alltäglichen Gebrauchsartikel entwickelt. Und in der Tat zeigt meine Studie: Festivals werden gebraucht. Sie können nicht allein als das Ergebnis einer sich seit den 1960er Jahren immer stärker ausprägenden Kulturdienstleistungsbranche betrachtet werden, in welcher es wichtiger denn je für Festivals wird, ein eigenständiges, künstlerisches Profil herauszubilden, um sich von der Masse anderer Veranstaltungen abzusetzen. Vielmehr sind Festivals eine Antwort auf politische und wirtschaftliche Interessen der Stadt- und Kommunalpolitik, was eine genauere Untersuchung dieser Genese unter der Bezeichnung „Festivalisierung der Städte“ unerlässlich gemacht hat. Die Bedeutung und Funktion von Festivals als scheinbar wirtschaftlich effiziente Projekte, mittels derer sich in einem überschaubaren Zeitraum strukturelle Probleme der Stadtentwicklung vorgeblich lösen lassen und eine Imageverbesserung der Stadt erreicht werden kann, wurden eingehend

untersucht. Dabei wurde ein Bogen von der Skizzierung eines veränderten Kulturbegriffs hin zu einer Erörterung der Bedeutung von Kultur als Standortfaktor für die Städte gespannt. Es wurde aufgezeigt, in welchen spannungsreichen Abhängigkeitsverhältnissen Festivals als Folge daraus stehen. Festivals werden in ihrer ästhetischen Freiheit begrenzt durch marktwirtschaftliche Überlegungen, denen sie sich schon allein aufgrund eingeschränkter Finanzierungsleistungen der Städte, Kommunen und des Bundes stellen müssen. Außerdem konnte deutlich aufgezeigt werden, dass eine Beeinflussung in der Programmgestaltung auch durch Sponsoren geschehen kann. Die Thematisierung der negativen Folgen der Festivalisierung hat nicht nur eine problematische Finanzierungspolitik von Festivals aufgezeigt, welche unter den Schlagwörtern „Opportunitätskosten“ und „Oaseneffekt“ zusammengefasst werden kann, sondern in einem vergrößerten Rahmen deutlich gemacht, wie sich die finanzielle Förderung von Kulturveranstaltungen seit den 1990er Jahren verändert hat. Dabei haben sich Förderungsinstanzen wie Kulturstiftungen oder Förderungsmethoden wie das Sponsoring als kritisch erwiesen. Noch viel negativer zu bewerten ist jedoch die fehlende Transparenz bei der Entscheidung über Förderungen. Hierbei stellt sich zurecht die Frage nach der Kompetenz derjenigen, die über die Förderwürdigkeit von künstlerischen Projekten entscheiden.

Der Vorwurf, dass durch die Festivalisierung die Städte mehr und mehr zu einem „Nicht-Ort“ verkommen würden, hat sich in der darauf folgenden Untersuchung der Vorteile, die Festivals für eine Stadt haben können, als wenig haltbar erwiesen. Denn Festivals reagieren seit den 1990er Jahren auf diese Vorhaltung, indem sie stärker auf den Raum der Festivalstadt Bezug nehmen, was zumeist durch die Bespielung von theaterfernen Räumen in der Stadt passiert, oder durch die ästhetische Aufwertung von brachliegenden Orten. Zeitgenössische Theaterfestivals binden die Bürger in Projekte und Veranstaltungen ein, um eine zumindest zeitweise Identifikation zwischen ihnen und der Stadt zu fördern.

Als besonders erhellend hat sich die Untersuchung derjenigen Festivalformate erwiesen, welche von ihrer Vermittlungsstruktur als diskursiv (Information verteilend) oder dialogisch (Information erzeugend) aufgeführt wurden. Zwei dieser dialogischen Formate, Workshop und Symposium, sind in der Lage, die Teilnehmer nicht nur zu aktivieren, sondern sie selbst zu Produzenten und Ko-Produzenten werden zu lassen, oder zumindest die Grenze zwischen Konsumenten und Produzenten zu verwischen.

Dies bot einer Zusammenschau der Kategorien, welche für eine Vermittlung Brechts stehen, mit solchen Formaten, die das Modell Festival bereitstellen kann, einen wichtigen Ansatzpunkt. Das vierte Kapitel vermochte die Frage zu beantworten, inwieweit das Modell Festival überhaupt einen geeigneten Apparat zur Vermittlung Brechts und seinem Werk zur Verfügung stellt. Die Verknüpfung der beiden theoretischer Bereiche konnte aufschlussreich zeigen, dass das Festival in der Theorie gerade innerhalb der diskursiven und dialogischen Formate Brechts immanenten Prozessualitätsanspruch Rechnung tragen kann. Innerhalb des Festivalprogramms können im Zusammenspiel der unterschiedlichsten Künste neue ästhetische Möglichkeiten erprobt werden sowie künstlerische Produktion mit Theoriebildung verbunden werden. Eine Aktualisierung, Fortschreibung und kritische Interpretation von Brechts Werk kann in den unterschiedlichsten Veranstaltungen umgesetzt werden, denn das Festival bietet einen offenen und flexiblen Rahmen, in dem Kunst nicht nur präsentiert, sondern auch vor Ort produziert werden kann.

Mit der Kategorie der Aktivierung des Rezipienten verhält es sich ähnlich. Sie kann vor allem in den Veranstaltungen aufscheinen, welche die Bürger einer Festivalstadt als Mitspieler einbinden. Darüber hinaus geschieht dies auch in bereits genannten Formaten wie Workshops, in welchen eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen Konsumenten und Produzenten stattfindet.

Festivals, so hat sich gezeigt, reflektieren inhaltlich seit den 1990er Jahren nicht nur verstärkt gesellschaftliche Themen und stellen Moral- und Wertevorstellungen zur Diskussion, sondern widmen sich auch explizit einem Diskurs nach innen. Zum einen ist dies eine Reaktion auf die Frage nach der Daseinsberechtigung des Festivals. Zum anderen ist es auch die Folge eines erhöhten Bewusstseins von Festivals um die Notwendigkeit einer Differenzierung sowie einer Abgrenzung von verwandten Veranstaltungsformen wie dem Festspiel oder dem Event. In einem umfassenderen Zusammenhang betrachtet, verdeutlicht gerade der Sinnanspruch von Festivals als gesellschaftliche Kraft, die Notwendigkeit nach einem Festivalkurator, der mit der Vermittlung von Kunst Prozesse anstoßen kann, die über den Zeitraum des Festivals hinaus fort getragen werden können.

Doch all diese Ergebnisse, und das muss deutlich hervorgehoben werden, zeigen eben nur einen Idealfall in der Theorie und haben bislang noch keine Aussagekraft über die Praxis eines zu kuratierenden Brecht-Festivals.

Daher war es das erklärte Ziel der Arbeit, die gewonnenen Erkenntnisse an einem Beispiel aus der Praxis zu untersuchen. Die Ergebnisse der Erörterung des *Brecht Festival Augsburg*, welches 2010 vom Festivalleiter Joachim Lang kuratiert wurde, erheben keineswegs den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Dennoch vermochte die Betrachtung einen Beitrag dazu leisten, jene Verschiebungen aufzuzeigen, welche sich gegenüber der Theorie in der Praxis eines Theaterfestivals niederschlagen. Eine Erörterung der stadtpolitischen und wirtschaftlichen Interessen, welchen Festivals ausgesetzt sind, hat diese Abweichungen in ein noch deutlicheres Licht gerückt. Es lässt sich damit nicht mehr bestreiten, wie sehr Festivals von politischen Interessen instrumentalisiert werden und ihre Legitimation, wie die Vorgeschichte des *Brecht Festival Augsburg* zeigt, sehr schnell bedroht ist, sobald sie ihren kurzzeitigen Zweck erfüllt haben. Die Abhängigkeit von Sponsoren, die ihre Finanzierungsleistungen an Erwartungen wie eine hohe Besucherfrequenz sowie Großveranstaltungen zu Beginn und Ende des Festivals knüpfen, die ein großes Medienecho versprechen, zeigt sich auch am Beispiel des untersuchten Festivals. In der genaueren Analyse des Festivalprogramms konnten alle drei herausgebildeten Kategorien der Prozessualität Brechts aufgefunden werden. Etliche Veranstaltungen konnten diesen nicht zugeordnet werden und haben sich als Formate des Fests identifizieren lassen. Diese haben im Grunde mit den Zielen einer adäquaten Vermittlung Brechts, die ich erarbeitet habe, nichts zu tun. Dennoch steht der Anteil der rein auf Kurzweiligkeit und Vergnügen abzielenden Veranstaltungen zu solchen, die einen intellektuellen Anspruch haben, in einem weitaus kleineren Verhältnis als beim Vorgänger-Festival, dem *abc-Festival*.

Das Kuratieren eines Festivals, so zeigt auch die Untersuchung an einem Beispiel, kann nicht allein als die Ausarbeitung eines künstlerischen Programms mit diskursiven und dialogischen Vermittlungsformaten gedacht werden, welches für sich alleine steht. Es bestehen Abhängigkeiten politischer, wie ökonomischer Art. In der Praxis muss der künstlerische Anspruch inmitten heterogener Interessen konzeptionell platziert werden. Bei der umfassenden äußeren Beeinflussung und bei all den gegenwärtigen Einsparungen im Kultursektor sowie der Tendenz von Festivals, sich als flexibles und offenes Veranstaltungskonzept an geänderte Bedingungen anpassen zu können, wird es eine spannende Frage bleiben, wie sich Festivals in Zukunft weiterentwickeln werden.

7 LITERATUR

Albers, Jürgen: Das Prinzip der „Historisierung“ in der Dramatik Bertold [sic!] Brechts, Saarbrücken, Univ., Diss., 1977.

Angehrn, Emil: „Kultur und Geschichte – Historizität der Kultur und kulturelles Gedächtnis“, in: Jaeger, Friedrich/Burkhard Liebsch (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2004, S. 385 - 400.

Bal, Mieke: „Exposing the Public“, in: Hagener Malte/Johann N. Schmidt/Michael Wedel (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin: Bertz 2004, S. 51 - 63.

Ballis, Anja/Klaus Maiwald (Hg.): Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule, 11. Jahrgang Heft 1/2010, Trier: wissenschaftlicher Verlag 2010.

Barenboim, Daniel: „Wahrnehmung und Inhalt“, in: Fischer, Michael: Die Festspiele. Visionen, Wünsche, Wirklichkeit, St. Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2007, S. 43 - 49.

Becker, Horst/Ingo Langosch: Produktivität und Menschlichkeit. Organisationsentwicklung und ihre Anwendung in der Praxis, 5. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart: Lucius 2002.

Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2. Auflage 1980.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2. Auflage 1980, S. 136 - 169, (zit. 1980a).

Berg, Günter/Wolfgang Jeske: ‚Bertolt Brecht‘, Stuttgart/Weimar: Metzler 1998.

Bismarck, Beatrice von: „Curating“, in: Tannert, Christoph/Ute Tischler (Hg.): Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt/Main: Revolver – Archiv für Aktuelle Kunst 2004, S. 108 - 110.

Bismarck, Beatrice von: „Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens“, in: Michalka, Matthias (Hg.): The artist as ..., Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006, S. 33 - 47.

Bismarck, Beatrice von: „Curating“, in: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln: DuMont 2006, S. 56 - 59, (zit. 2006a).

Bittner, Regina: „Body Movies. Szenerien in urbanen Netzwerken“, in: Klein, Gabriele (Hg.): Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen, Wien: Passagen Verlag 2005, S. 115 - 128.

Böckmann, Paul: Provokation und Dialektik in der Dramatik Bert Brechts, [Festvortrag bei der Gründungsfeier der Universität Köln am 17. Mai 1961], Krefeld: Scherpe 1961.

Bohn, Ralf/Heiner Wilharm (Hg.): Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, Bielefeld: Transcript 2009.

Bohnert, Christine: „Brecht. Rhetorische Gedichte im Spannungsfeld der Geschichte“, in: Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Journal 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 115 - 148.

Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance, Köln: Deubner 2004.

Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 5., vollständig überarbeitete Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden [33 Teilbänden], hgg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a. M., Berlin und Weimar 1988 - 2000.

Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bänden, 19., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 5, 7 und 17, Mannheim 1992.

Brockmann, Stephen (Hg.): Das Brecht-Jahrbuch 32 (2007): Brecht und der Tod, Madison: University of Wisconsin Press 2007.

Brückner, Michael/Andrea Przyklenk: Sponsoring. Imagegewinn und Werbung, Wien: Ueberreuter 1998.

Bruhn, Manfred: Sponsoring: Systematische Planung und integrativer Einsatz, Wiesbaden: Gabler, 4. Auflage 2003.

Büttner, Claudia: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München: Schreiber 1997.

Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln: DuMont 2006.

Certeau, Michel de: Kunst des Handelns, im Original: L'invention du quotidien. L'Arts de faire (1980), aus d. Franz. übers. von Ronald Voullié, Berlin: Merve 1988.

Charlesworth, JJ: „Curating Doubt“, in: Rugg, Judith/Michèle Sedgwick: Issues in Curating Contemporary Art and Performance, Bristol/Chicago: Intellect 2007, S. 91 - 99.

Cremonia, Vicky Ann: „Introduction – The Festivalising Process“, in: Hauptfleisch, Temple u. a. (Hg.): Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture, Amsterdam, New York: Rodopi 2007, S. 5 - 13.

Delabar, Walter: „Montage“, in: Kugli, Ana/Michael Opitz (Hg.): Brecht-Lexikon, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2006, S. 191 - 192.

Dröge, Kurt/Detlef Hoffmann (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld: Transcript 2010.

Dünne, Jörg/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Duden. Herkunftswörterbuch Etymologie der deutschen Sprache, 3. völlig neue bearbeitete und erweiterte Ausgabe, Bd. 7, Mannheim u. a: Dudenverlag 2001.

Ebrecht, Katharina: Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

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

Engler, Balz/Georg Kreis (Hg.): Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven, Willisau: Theaterkultur-Verlag 1988.

Engler, Balz: „Das Festspiel: Perspektiven“, in: Engler, Balz/Georg Kreis (Hg.): Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven, Willisau: Theaterkultur-Verlag 1988, S. 271 - 275.

Engler, Balz: „Text, Theater, Spiel, Fest: Was ist ein Festspiel?“, in: Engler, Balz/Georg Kreis (Hg.): Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven, Willisau: Theaterkultur-Verlag 1988, S. 29 - 35, (zit. 1988a).

Enwezor, Okwui: „Curating beyond the Canon, Okwui Enwezor interviewed by Paul O’Neill“, in: O’Neill, Paul (Hg.): Curating Subjects, London: Open Editions 2007, S. 111f.

Fassmann, Heinz: Stadtgeographie I. Allgemeine Stadtgeographie, Braunschweig: Westermann 2004.

Fischer, Michael: Die Festspiele. Visionen, Wünsche, Wirklichkeit, St. Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2007.

Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Staging Festivity. Theater und Fest in Europa, Tübingen u. a.: Francke 2009.

Flusser, Vilém: Kommunikologie, hgg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, 3. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer 2003.

Frank, Rudolf: „Brecht von Anfang“, in: Jäggi, Willy/Hans Oesch (Hg.): Das Ärgernis Brecht, Theater unserer Zeit Bd. 1, Basel: Basilius Presse 1961, S. 34 - 44.

Gebhard, Winfried/Arnold Zingerle: Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie, Konstanz: Univ.-Verl. 1998.

Gebhardt, Winfried u. a. (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen: Leske + Budrich 2000.

Gebhardt, Winfried: „Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen“, in: Gebhardt, Winfried u. a. (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 17 - 31.

Gebhardt, Winfried: „Die Verszenung der Gesellschaft und die Eventisierung der Kultur. Kulturanalyse jenseits traditioneller Kulturwissenschaften und Cultural Studies“, in: Göttlich, Udo/Winfried Gebhardt/Clemens Albrecht (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln: Herbert von Halem Verlag 2010, S. 290 - 308.

Göttlich, Udo/Winfried Gebhardt/Clemens Albrecht (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln: Herbert von Halem Verlag 2010.

Graham, Beryl/Sarah Cook: Rethinking Curating. Art after New Media, Cambridge, Mass. u. a: MIT Press 2010.

Grimm, Reinhold: „Vom Novum Organum zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung“, in: Jäggi, Willy/Hans Oesch (Hg.): Das Ärgernis Brecht, Theater unserer Zeit Bd. 1, Basel: Basilius Presse 1961, S. 45 - 70.

Hagener, Malte/Johann N. Schmidt/Michael Wedel (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin: Bertz 2004.

Hauptfleisch, Temple u.a. (Hg.): Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture, Amsterdam, New York: Rodopi 2007.

Häußermann, Hartmut/Walter Siebel (Hg.): Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte, Leviathan Sonderheft Nr. 13, Opladen: Westdt. Verlag 1993.

Hecht, Werner (Hg.): Brechts Theorie des Theaters, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Hecht, Werner (Hg.): alles was Brecht ist ... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

Helmes, Günter/Werner Köster: Texte zur Medientheorie, Stuttgart: Reclam 2002.

Hillesheim, Jürgen: Augsburger Brecht-Lexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Hillesheim, Jürgen: „Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg“, in: Kugli, Ana/Michael Opitz (Hg.): Brecht-Lexikon, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2006, S. 35.

Hillesheim, Jürgen: „'Von einem Abschluß [sic!] der Arbeiten wird man wohl nie sprechen können...'. Die Brecht-Sammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg“, in: Dreigroschenheft 2/2006, 13. Jg., Hg. von Kurt Idrizovic, Dreigroschenverlag Augsburg 2006, S. 43 - 47, (zit. 2006a).

Hillesheim, Jürgen: „Bert-Brecht-Preis“, in: Kugli, Ana/Michael Opitz (Hg.): Brecht-Lexikon, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2006, S. 25. (zit. 2006b).

Hoffmann, Hilmar: „Über dieses Buch“: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt a. M.: Fischer 1981, o. S. [Schutzeinband].

Hoppmann, Heike: Pro:Vision - postmoderne Taktiken in einer strategischen Gegenwartsgesellschaft. Eine soziologische Analyse, Berlin: Wiss. Verlag 2000.

Hörnigk, Frank (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare, Leipzig: Reclam 1989.

Hörnigk, Frank: „'Texte, die auf Geschichte warten...'. Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller“, in: Hörnigk, Frank (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare, Leipzig: Reclam 1989, S. 123 - 137, (zit. 1989a).

Huber, Hans Dieter: „Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?“, in: Tannert, Christoph/Ute Tischler (Hg.): Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt/Main: Revolver – Archiv für Aktuelle Kunst 2004, S. 134 - 137.

Idrizovic, Kurt: „Brecht nimmt weiterhin zentrale Stellung ein“, in: Dreigroschenheft 4/2008, 15. Jg., Hg. von Kurt Idrizovic, Dreigroschenverlag Augsburg 2008, S. 22 - 23.

Jaeger, Friedrich/Burkhard Liebsch (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2004.

Jaeger, Friedrich/Jörn Rüsen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 3: Themen und Tendenzen, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004.

Jäggi, Willy/Hans Oesch (Hg.): Das Ärgernis Brecht, Theater unserer Zeit Bd. 1, Basel: Basilius Presse 1961.

Kaufmann, Harald: Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung, Wien: Lafite 1970.

Kienast, Welf: Kriegsfibelmodell. Autorschaft und ‚kollektiver Schöpfungsprozess‘ in Brechts *Kriegsfibel*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

Klein, Gabriele (Hg.): Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen, Wien: Passagen Verlag 2005.

Klein, Gabriele: „Die Stadt als Szene. Zur Einführung“, in: Klein, Gabriele (Hg.): Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen, Wien: Passagen Verlag 2005, S. 13 - 34, (zit. 2005a).

Knoblauch, Hubert: „Das strategische Ritual der kollektiven Einsamkeit. Zur Begrifflichkeit und Theorie des Events“, in: Gebhardt, Winfried u. a. (Hg.): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 33 - 50.

Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung, Frankfurt a. M.: Athenäum 1974.

Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Journal 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Knopf, Jan: „Verfremdung“, in: Hecht, Werner (Hg.): Brechts Theorie des Theaters, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 93 - 141, (zit.1986a).

Knopf, Jan: „Des Meisters alte Kleider und abc*-Feuerwerk in Augsburg. Rückblick: Festival abc* - AugsburgBrechtConnected 2008“, in: Dreigroschenheft 4/2008, 15. Jg., Hg. von Kurt Idrizovic, Dreigroschenverlag Augsburg 2008, S. 10 - 12.

Knopf, Jan: „'Das grosse Carthago führte drei Kriege...'. Brecht und der Frieden nach dem Krieg“, in: Dreigroschenheft 1/2010, 17. Jg., Hg. vom Wißner Verlag Augsburg (von 1994-2009 von Kurt Idrizovic) 2010, S. 7 - 17.

Koch, Gerd: Lernen mit Bert Brecht. Bertolt Brechts politisch-kulturelle Pädagogik, Erw. Neuausg., Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 1988.

Konietzny-Rüssel, Barbara: Der Medienpraktiker Bertolt Brecht. Interviews, Rundfunkgespräche und Gesprächsprotokolle in der Weimarer Republik, Band 4 der Reihe: Der neue Brecht, hg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Koopmann, Helmut (Hg.): Brechts Lyrik – neue Deutungen, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

Kratzmeier, Denise: Es wechseln die Zeiten. Zur Bedeutung von Geschichte in Werk und Ästhetik Bertolt Brechts, Band 6 der Reihe: Der neue Brecht, hg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Kugli, Ana/Michael Opitz (Hg.): Brecht-Lexikon, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2006.

Lang, Joachim: „Brechts Sehschule. Anmerkungen zur ‚Kriegsfibel‘“, in: Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Journal 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 95 - 114.

Lang, Joachim: „Konzept für ein neues Brecht-Festival“, unveröffentl. Quelle, S.1-17, 2009.

Lang, Joachim: „Das neue Brecht Festival Augsburg“, in: Dreigroschenheft 1/2010, 17.Jg., Hg. vom Wißner Verlag Augsburg (von 1994-2009 von Kurt Idrizovic) 2010, S. 3.

Leipprand, Eva: „Grußwort“, in: Programmheft *abc Augsburg Brecht Connected*, hgg. vom Kulturamt der Stadt Augsburg 2007, o. S.

Lefebvre, Henri: „Die Produktion des Raums (1974)“, in: Dünne, Jörg/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 330 - 342.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 4. Auflage 2008.

Lewinski-Reuter, Verena/Stefan Lüddemann (Hg.): Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

Lichtenberg, Georg Christoph: „Das Für und Wider des Lesens“ (Titel der Hg.), in: Helmes, Günter/Werner Köster: Texte zur Medientheorie, Stuttgart: Reclam 2002, S. 72 - 73.

Lindner, Rolf: „Offenheit – Vielfalt – Gestalt. Die Stadt als kultureller Raum“, in: Jaeger, Friedrich/Jörn Rüsen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 3: Themen und Tendenzen, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2004, S. 385 - 398.

Lüddemann, Stefan: „Kulturmanagement als Bedeutungsproduktion. Plädoyer für die Neuausrichtung einer Disziplin und ihrer Praxis“, in: Lewinski-Reuter, Verena/Stefan Lüddemann (Hg.): Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 46 - 78.

Marschall, Brigitte: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, in: Bohn, Ralf/Heiner Wilharm (Hg.): Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, Bielefeld: Transcript 2009, S. 171 - 189.

Matt, Peter von: „Die ästhetische Identität des Festspiels“, in: Engler, Balz/Georg Kreis (Hg.): Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven, Willisau: Theaterkultur-Verlag 1988, S. 12 - 28.

Mayer, Hans: Bertolt Brecht und die Tradition, München: dtv 1965.

Mayr, Richard: „Ein neues Kapitel der Brecht-Pflege“, in: Augsburger Allgemeine Zeitung vom 17.12.2009, S. 36.

Melchinger, Siegfried: „Brechts Weg zu Brecht“, in: Jäggi, Willy/Hans Oesch (Hg.): Das Ärgernis Brecht, Theater unserer Zeit Bd. 1, Basel: Basilius Presse 1961, S. 11 - 29.

Mersch, Dieter: „Action!“, in: Klein, Gabriele (Hg.): Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen, Wien: Passagen Verlag 2005, S. 51 - 60.

Michalka, Matthias (Hg.): The artist as ..., Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006.

Mittenzwei, Werner: Brechts Verhältnis zur Tradition, Berlin: Akademie-Verlag, 4. Auflage 1976.

Müller, Heiner: „Fatzner + - Keuner“, in: Hörnigk, Frank (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare, Leipzig: Reclam 1989, S. 30 - 36.

Müller, Klaus-Detlef: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik, Tübingen: Max Niemeyer 1967.

Münch, Richard: Dialektik der Kommunikationsgesellschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Muttenthaler, Roswitha/Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld: Transcript 2006.

Obrist, Hans Ulrich: A Brief History of Curating, Zürich: JRP Ringier & Les presses du réel 2009.

o. V.: „Was arbeiten Sie?“ (Interview Guillemin mit Brecht 1926), in: Hecht, Werner (Hg.): Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 187 - 190.

O'Neill, Paul (Hg.): Curating Subjects, London: Open Editions 2007.

O'Neill, Paul: „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, in: Rugg, Judith/Michèle Sedgwick: Issues in Curating Contemporary Art and Performance, Bristol/Chicago: Intellect 2007, S. 13 - 28, (zit. 2007a).

Programmheft *Brecht Festival Augsburg* 2010, hgg. vom Kulturstadtrat der Stadt Augsburg 2010.

Rauhe, Hermann/Christine Demmer (Hg.): Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst, Berlin/New York: de Gruyter 1994.

Richter, Dorothee/Eva Schmidt (Hg.): Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1999.

Richter, Dorothee: „Curating Degree Zero“, in: Richter, Dorothee/Eva Schmidt (Hg.): Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1999, S. 13 - 17.

Röll, Charlotte: „Im Dickicht des Blätterwaldes. abc*2008 aus Sicht der Feuilletons“, zusammengestellt von Charlotte Röll, in: Dreigroschenheft 4/2008, 15. Jg., Hg. von Kurt Idrizovic, Dreigroschenverlag Augsburg 2008, S. 17 - 18.

Rombach, Julia: „Kultureinrichtungen als informelle Lernorte aufgezeigt am Beispiel des Museums“, Hamburg, Univ., Diss., 2007.

Roselt, Jens: „Raum“, in: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 265.

Rougemont, Denise, de: „Probleme der europäischen Festspiele“, in: Maske und Kothurn, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft, Hg. v. Inst. f. Theaterwissenschaft a. d. Univ. Wien, 6. Jg., Wien/Graz/Köln: Böhlau 1960, S. 97 - 100.

Rugg, Judith/Michèle Sedgwick: Issues in Curating Contemporary Art and Performance, Bristol/Chicago: Intellect 2007.

Sauter, Willmar: „Ereignis“, in: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 92 - 94.

Schade, Sigrid: „Zu sehen geben: Reflexionen kuratorischer Praxis“, in: Richter, Dorothee/Eva Schmidt (Hg.): Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1999, S. 9 - 12.

Schmidt, Thomas E.: „Wenn die Kunst gelingt. Festspiele als kommunikative Wirklichkeit“, in: Fischer, Michael: Die Festspiele. Visionen, Wünsche, Wirklichkeit, St. Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2007, S. 70 - 77.

Schneider, Franz: Theater als politische Anstalt, hgg. vom Institut der deutschen Wirtschaft, Band 29: Beiträge zur Gesellschafts- und Bildungspolitik 5/1978, Köln: Deutscher Instituts Verlag 1978.

Schulze-Reimpell, Werner/Ingeborg Janich: „Festspiele“, in: Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 5., vollst. überarb. Neuausg., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 387 - 388.

Seidel, Gerhard: Bertolt Brecht - Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozeß [sic!], Erw. Neuausg. von: „Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition, Stuttgart: J. B. Metzler 1977.

Sprenger, Karoline: „Ein neues Festival in Augsburg“, in: Dreigroschenheft 4/2009, 16. Jg., Hg. vom Wißner Verlag Augsburg (von 1994-2009 von Kurt Idrizovic) 2009, S. 27 - 29.

Sprenger, Karoline: „Brechts Augsburg. Literarische Topografie als didaktische Anregung“, in: Ballis, Anja/Klaus Maiwald: Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule, 11. Jahrgang Heft 1/2010, Trier: wissenschaftlicher Verlag 2010, S. 1 - 17.

Stammen, Theo: „Brechts ‚Kriegsfibel‘. Politische Emblematik und zeitgeschichtliche Aussage“, in: Koopmann, Helmut (Hg.): Brechts Lyrik – neue Deutungen, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 101 - 141.

Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis, Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 1995.

Szeemann, Harald: Museum der Obsessionen, internationaler Merve-Diskurs 100, Berlin: Merve 1981.

Szeemann, Harald: Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen, Regensburg: Lindinger + Schmid 1994.

Szondi, Peter: Schriften I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.

Tannert, Christoph/Ute Tischler (Hg.): Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt/Main, Revolver – Archiv für Aktuelle Kunst 2004.

Trede, Hilmar/Hans Boettcher: „Lehrstück (gekürzt)“, in: Voigts, Manfred (Hg.): 100 Texte zu Brecht, München: Wilhelm Fink 1980, S. 268 - 276.

Voigts, Manfred (Hg.): 100 Texte zu Brecht, München: Wilhelm Fink 1980.

Waidacher, Friedrich: Handbuch der allgemeinen Museologie, Band 3 von Mimundus. Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen TheaterMuseums, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993.

Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Warstat, Matthias: „Fest“, in: Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 101 - 104.

Wekwerth, Manfred: Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967.

Willnauer, Franz: „Musikmanagement“, in: Rauhe, Hermann/Christine Demmer (Hg.): Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst, Berlin/New York: de Gruyter 1994, S. 223 - 242.

Wizisla, Erdmut: „'Hier ruht B. B.': Botschaften an die Nachwelt“, in: Brockmann, Stephen (Hg.): Das Brecht-Jahrbuch 32 (2007): Brecht und der Tod, Madison: University of Wisconsin Press 2007, S. 106 - 122.

Ziemer, Gesa: Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik, Zürich/Berlin: Diaphanes 2008.

Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen, Bielefeld: Transcript 2010.

Ziomek-Beims, Magdalena: „Über das Kuratieren im OFF-Bereich“, in: Dröge, Kurt/Detlef Hoffmann (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld: Transcript 2010, S. 317 - 322.

8 ANHANG

8.1 INTERVIEW MIT DEM FESTIVALKURATOR DR. JOACHIM LANG

Das folgende Interviewtranskript stellt Auszüge aus dem geführten Gespräch vom 20. Oktober 2010 in Augsburg dar.

Abgesehen von dem mittlerweile überall anzutreffenden Klischee, als Geburtsstadt einer historisch bedeutenden Person eine Veranstaltung ihm oder ihr zu Ehren abzuhalten – warum braucht Augsburg das Brecht Festival und was kann es leisten?

Ein Festival kann radikal Themen behandeln, die vorher noch nicht behandelt wurden. Augsburg hat in der Tat die Aufgabe, als Geburtsstadt Brechts dort was zu tun. Ich würde mir wünschen, dass dies auch über den Raum und die Zeit des Festivals hinaus passiert. Das Brechthaus zum Beispiel könnte verbessert werden, es ist ja als Museum angelegt, aber es könnte doch auch Informationszentrum und Veranstaltungsort sein, mit Vorträgen, Lesungen, eingeladenen Künstlern, nicht nur ein Ort, an den man Schüler für zwei Stunden schickt. Außerdem hat Augsburg ja bekanntlich keinen guten Ruf im Umgang mit Brecht. Im 20. Jahrhundert war er hier als Kommunist und Frauenverschlinger angesehen. Deswegen haben sich die Leute sehr schwer getan mit Brecht. Es ist notwendig, die Vorurteile, die immer noch herrschen, aus dem Weg zu räumen.

Brecht ist ein Autor, der mit seiner Kunst auch Unterhaltung bereiten wollte, freilich nicht so ein Massenvergnügen, wie es beim Festival natürlich auch passieren kann, aber ich glaube, da einen guten Mittelweg gefunden zu haben zwischen einem wissenschaftlichen Anspruch, und dem, was allgemein von einem Festival erwartet wird.

Darüber hinaus kann die ansässige Kunstszene durch so ein Festival befruchtet werden und wir versuchen auch, diese Künstler einzubeziehen, wenn sie die Qualität haben und unserem Konzept entsprechen. Daher umgehen wir den von Ihnen angesprochenen Vorwurf, dass Festivals der lokalen Szene Geld und Aufmerksamkeit abgraben. Ich will mit dem Festival keine Konkurrenz zur Szene. Wir schaffen für sie ein Forum. Brecht-Kultur sollte in Augsburg gefördert werden. Aber wir können auch nicht jeden einbeziehen, der plötzlich was zu Brecht machen will. Dann verliert das Festival an Professionalität und Kontur.

In meiner Arbeit habe ich mich mit der Frage beschäftigt, welche Forderungen sich aus Brechts Werk und Denkhaltung an die Konzeption und an das Kuratieren eines Brecht-Festivals ergeben. Außerdem mit der Frage, inwieweit das Modell Festival meine Ergebnisse reflektieren kann und ihnen gerecht werden kann. Die Frage nun an Sie als Kurator – Können Sie mir ihr Konzept erläutern?

Grundsätzlich bin ich mit drei Prämissen angetreten. Die erste Prämisse ist, es gibt seit längerem ein neues Brecht-Bild in der Forschung, welches vom *abc-Festival* und dessen Leiter Albert Ostermaier nicht wahrgenommen wurde. Das wollte ich ändern.

Das Zweite – Brecht war ein Künstler, der sich nicht an traditionelle Gattungen gehalten hat. Wir wollten mit dem Festival deshalb Facetten beleuchten, die so noch nicht in Augsburg thematisiert wurden. Daher die Reihe „Brecht und Film“, „Brecht und Musik“ und „Brecht und Politik“. Brecht war gesellschaftskritisch und provokant, vor allem aber kein trockener Ideologe. Ich wollte Veranstaltungen während des Festivals, die zeigen, dass es eine lebendige Auseinandersetzung mit Brecht geben kann, kein gezwungenes Abarbeiten an ihm. Die dritte Prämisse war auch, Augsburg stärker einzubeziehen, als es mein Vorgänger gemacht hat, die Stadt sollte deutlicher wahrgenommen werden. Diese drei Prämissen gelten auch für die zwei noch folgenden Festivals.

Inwieweit mussten Sie sich bei der Zusammenstellung des Festivalprogramms an gängigen Formaten orientiert, um publikumswirksam zu sein?

Hm, schwierig zu sagen. Sie waren ja selbst beim Festival und konnten auch nur einen Teil meiner geplanten Projekte sehen. Ein paar musste ich zum Beispiel aufgrund der Kosten aufgeben. Mir wurde ja vorgeworfen, ich würde mit meinem Konzept zu oberlehrerhaft sein, aber ich denke, und das zeigen auch die Besucherzahlen, dass man beides umsetzen kann, informative Elemente mit solchen der Unterhaltung abwechseln. Natürlich braucht ein Festival dabei immer ein großes Auftaktfest, das erwarten allein die Sponsoren, die das Festival finanziell unterstützen. Von daher – ja, teilweise muss man sich da schon beugen und auf sehr experimentelle Veranstaltungen verzichten.

Für mich war ein ganz wichtiges Kriterium, im Sinne Brechts zu zeigen, wie seine Kunst verwertet wird. Er hat das auch Gebrauchskunst genannt. Und dafür sind einige „Formate“, wie Sie es nennen, schon auch geeignet.

Was für Veränderungen wird es im kommenden Brecht Festival Augsburg 2011 geben? Gibt es etwas, dass Sie verbessern wollen?

Mit dem neuen Festivalthema „Brecht und Musik“ will ich mit internationaleren Künstlern arbeiten, als es bisher der Fall war. Musik ist internationaler als andere Kunstformen, die mit Sprache arbeiten. Hier kann man sicherlich noch deutlicher als bei „Brecht und Film“ zeigen, wie Brecht andere inspiriert hat. Und eben auch, wie vielfältig er interpretiert wird und welchen Gehalt Brecht heute noch überhaupt für junge Künstler darstellt. Ich möchte noch mehr langfristige Projekte und Kooperationen mit Institutionen in der Stadt machen. Die Uni wird sich ja auch im nächsten Jahr an einem zweitägigen Kongress beteiligen, das finde ich wichtig zu machen, genauso auch, dass der Kongress dann aber allen zugänglich ist und nicht draußen an der Uni stattfindet, so abgegrenzt. Damit werden die Diskussionsveranstaltungen mehr gebündelt, was sicher eine stärkere Konzentration mit sich bringt. Wir werden auch Theater in die Schulen bringen, um eine jüngere Schicht anzusprechen, Kinder, die Theater gar nicht kennen bislang. Die Gala werde ich für das neue Festivaljahr streichen. Es wird mehr Inszenierungen geben, darunter „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ und „Die Maßnahme“.

Zeitgenössische Festivals beziehen verstärkt die ansässigen Bürger der Festivalstadt mit ein. War das auch von Ihnen ein erklärtes Ziel? Wie spricht ihr Festival eine Schicht an, die gewöhnlich nicht ins Theater geht? Kann man diese Leute sensibilisieren für das Festival, etwa indem man verstärkt im öffentlichen Raum auftritt?

Klar muss man mit dem Festival neue Orte finden und zeigen, aber auch jene die es schon in Augsburg gibt, sind wichtig für mich. Das Brechthaus, oder die Brecht-Forschungsstätte und die Sammlung dort sind im Bewusstsein der Bürger und auch anderer überhaupt nicht verankert. Ich würde mir wünschen, dass dort auch Workshops über das Jahr stattfinden. Dinge, die in Augsburg bereit liegen, müssen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, sonst macht der Ankauf neuer Dokumente von Brecht doch überhaupt keinen Sinn.

Wir sind leider immer von der Witterung abhängig bei Veranstaltungen im öffentlichen Raum, da wir, im Unterschied zu vielen anderen Festivals, nicht im Sommer spielen, sondern mitten im Winter. Das erschwert es, mit dem Festival den so genannten „öffentlichen Raum“ zu bespielen. Aber es waren sicher nicht nur bei den Veranstaltungen außerhalb des Theaterraumes viele Leute, die sonst nicht mit Kultur in Berührung kommen. Auch im Theater waren viele „Erstlinge“. Das war auch ein Vorwurf an mich von denjenigen, die da lieber unter sich bleiben. Aber ich werde radikal weiter Leute ansprechen, die kaum mit dem Kulturbetrieb zu tun haben. Unser „Brecht to go“ wird verstärkt werden. Es wird verstärkt scheinbar spontane Aktionen und Aufführungen in der Innenstadt geben und ich möchte mit dem Theater in die Schulen gehen. Sie hatten vorhin kritisiert, dass die Veranstaltung „Die längste Filmrolle der Welt zu Brecht“ sehr viele Züge eines Events trägt. Nun, dass können Sie natürlich kritisch sehen, aber für mich war es wunderbar zu sehen, wie viele Leute in das Kino kamen und überhaupt zum ersten Mal von Brecht erfahren haben. Vielleicht kommen diese Leute auch zum nächsten Festival.

Wie steht es um die Finanzierung des Festivals? Gibt es für das Jahr 2011 Veränderungen?

Von der Stadt gibt es wie bisher 120.000 Euro, das ist schon eine Seltenheit, dass da das Geld nicht gekürzt wurde, sondern zumindest gleich bleibt. Toll ist natürlich, dass der bayerische Kulturfonds nachträglich über drei Jahre zugesagt hat, Fördergelder bereit zu stellen. Generell würde ich sagen, dass es schon mehr Sponsoren als früher gibt, die man ansprechen kann, und die sich für Kulturförderung interessieren, das ist aber stark verbesserungswürdig. Man ist sehr von solchen Leuten abhängig. Die Mittel der Städte reichen nicht aus. Die Finanzierung ist ein mühsames Geschäft. Als sehr problematisch sehe ich es, dass die Mittel der demokratischen Kontrolle entzogen werden. Man ist von privaten Personen und deren Geschmack abhängig. Die entscheiden darüber, was eine Stadt kulturell geboten kriegt. Man könnte sagen, dass es im Falle von meinem Festival besonders dahingehend schwierig ist, da Brecht ein provokanter und gesellschaftskritischer Autor ist.

Für mich ist es daher eine sehr positive Entwicklung, dass das Festival im neuen Jahr dann nicht mehr dem Kulturamt der Stadt untergeordnet ist, sondern direkt beim Oberbürgermeister und dem Kulturreferenten verortet ist. Das macht kürzere Entscheidungswege, und zeigt auch, dass das Festival einen höheren Stellenwert zugeschrieben bekommt. Ich hoffe, damit haben wir später eine bessere Position, wenn es um die Beantragung von Fördermitteln geht.

8.2 ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Brecht kuratieren. Anforderungen an die Vermittlung und Programmgestaltung von Brecht am Beispiel des *Brecht Festival Augsburg*“ untersucht, inwieweit das zentrale Moment der Prozesshaftigkeit in Brechts Denken, Arbeitsweise und Werk von einem Festivalkurator aufgegriffen und umgesetzt werden kann und im Modell Festival geeignete Strukturen zur Vermittlung auffindet. Einleitend wurde der Begriff des „Kuratierens“ erläutert und aufgezeigt, dass diese Disziplin nicht allein im Bereich der bildenden Kunst angesiedelt ist, sondern fächerübergreifend angewandt wird und deshalb auch als Tätigkeit eines Festivalleiters bezeichnet werden kann. Die herausgearbeiteten Brecht-spezifischen Anforderungen an den Kurator wurden schließlich in sinnvolle Kategorien eingeteilt, mit welchen in der Zusammenschau mit dem Festivalmodell ein erstes, wichtiges Arbeitsergebnis festgehalten werden konnte. Besonders die im Festivalmodell angelegten Möglichkeiten zum Diskurs und Dialog beantworteten die Frage nach Übereinstimmungen und Anknüpfungspunkten mit Brechts prozesshaftem Werkverständnis. Innerhalb der abschließenden Betrachtung an einem Beispiel aus der Praxis konnte näher untersucht werden, in welchem Umfang und an welchen Stellen im Festivalprogramm Brechts Forderungen Rechnung getragen wurde. Dabei konnten immer wieder Rückbezüge zur Festivaltheorie gezogen werden und aufschlussreich dargelegt werden, welchen stadtpolitischen und wirtschaftlichen Interessen Festivals ausgeliefert sind und in welchen schwierigen Abhängigkeits- und Finanzierungsverhältnissen Festivals heute stehen.

8.3 LEBENSLAUF VON CHRISTINA REICHART

PERSÖNLICHE DATEN

Geburtsdatum, -ort	14.10.1985 in Augsburg
Staatsbürgerschaft	deutsch

AUSBILDUNG

seit Okt. 2006	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
Juni 2005	Allgemeine Hochschulreife am Paul-Klee-Gymnasium Gersthofen

PRAKTIKA / BERUFLICHE ERFAHRUNG

Mai 2010 – Aug. 2010	PR-Assistentin von Christian Sedelmayer
Apr. 2010 – Mai 2010	Assistentin der Theatertreffen-Blog-Redaktion, Berlin
Mai – Juli 2009	Regie für den Dokumentarkurzfilm „durch die vierte wand“
Nov. 2008 – Jul. 2009	Assistentin der Presseabteilung des DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum, Wien
Juli 2008	Praktikum als Produktionsassistentin an der Filmakademie Wien
Apr. – Juni 2008	Praktikum in der Kommunikationsabteilung des DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum, Wien
Apr. – Juni 2008	Produktionsleitung für den Kurzfilm „Brückenbegegnung“
Okt. 2006 – heute	Dolmetscherin und Übersetzerin für SST GmbH, Hohenfels

