

Trends zur Professionalisierung und Kommerzialisierung der Musik, dargestellt am Beispiel des Windsbacher Knabenchores

Helmut Heid, der bereits seit mehr als zwei Jahrzehnten am Sitz der „Regensburger Domspatzen“, dem traditionsreichen Gegenstück zu den „Windsbachern“, wohnt, zur Vollendung des 65. Lebensjahres

A. Einleitung

Unter Professionalisierung wird der Vorgang bezeichnet, eine Tätigkeit zu einem Beruf zu machen und dadurch zugleich hohe qualitative Standards für die Ausübung dieser Tätigkeit zu setzen. Zu den gesellschaftlichen Nebeneffekten der Professionalisierung zählt, daß sich ein Kanon an Fachwissen und fachlichen Fertigkeiten herausbildet, der als Zugangsvoraussetzung zu der betreffenden beruflichen Tätigkeit angesehen und Gegenstand einer Prüfung wird. Ebenso ist mit dem Prozeß der Professionalisierung in der Regel auch die Vorstellung verbunden, daß die in dem betreffenden Beruf tätige Person durch die professionalisierte Tätigkeit eine hinreichende finanzielle Basis zur Existenzsicherung und damit eine finanzielle Unabhängigkeit findet.

In diesem Sinne sollte die professionalisierte Tätigkeit, so sehr sie auch eine „Brotlose Kunst“ sein könnte (vgl. Blaukopf, K. 1996, 81ff.), auch „kommerzialisierbar“ sein, d. h. sie sollte sich – nach evtl. notwendigen Investitionen – wirtschaftlich selbst tragen. Das kann sie nur, wenn sie auf einen vorhandenen Bedarf in der Gesellschaft reagiert oder einen solchen Bedarf erzeugt.

Gerade künstlerische Berufe haben sich diesbezüglich sehr schwer getan (vgl. a. a. O., 223ff.). Die „Kommerzialisierung“ der Kunst wurde als Unterordnung ideeller Werte, als Unterordnung künstlerischer Ansprüche unter wirtschaftliche Interessen verstanden und abgewehrt.

Es ist wohl nicht strittig, daß der Kommerzialisierungsdruck für die künstlerische Tätigkeit gefährlich ist. Es hat seine guten geschichtlichen Gründe, daß die Weimarer Verfassung von 1919 Kunst und Wissenschaft als frei deklariert und sich verpflichtet hat, ihnen Schutz zu gewähren und an ihrer Pflege teilzunehmen (Art. 143). Die Geschichte belegt für alle Bereiche der

Kunst, daß Kunst frei sein muß, wenn sie neue Wege des Ausdrucks und der Gestaltung finden soll. Neue Wege zu finden, bedeutet immer auch, dem jeweils dominanten ästhetischen Urteil der Gesellschaft voraus zu sein. Da mit der möglichen Differenz zwischen dem vorherrschenden Geschmack innerhalb der jeweiligen Gesellschaft und den Vorstellungen der zeitgenössischen Künstler erhebliche – und zwar schließlich existentielle – Konflikte verbunden sein können, genügt es nicht, formalrechtlich der Kunst Freiheit zu garantieren. Es müssen auch materielle Vorkehrungen getroffen werden, diese Freiheit zu gewährleisten. Diese Freiheit ist real aber nur gesichert, wenn durch die Gesellschaft Mittel bereit gestellt werden, die es dem Künstler ermöglichen, seiner künstlerischen Tätigkeit auch dann nachzugehen, wenn er seinen Lebensunterhalt noch nicht aus dem Verkauf seiner Kunstwerke bestreiten kann. Eben deswegen sollte sich der Staat nach dem Wortlaut der Weimarer Verfassung an dem „Schutz“ und an der „Pflege“ der Kunst beteiligen. Diese Verfassungsbestimmung muß im geschichtlichen Zusammenhang sicher als ein großartiger Versuch des Staates angesehen werden, Kunst zu fördern, künstlerisches Leben in der Gesellschaft zu sichern und diese Förderung nicht den Zufällen privaten Mäzenatentums oder privater Sponsorschaft zu überlassen, zumal beide Formen privater Förderung auch leicht zu Abhängigkeiten führen können. Eine solche staatliche Förderung, mit der 1919 unter nunmehr republikanischen Bedingungen wohl auch ein Ersatz für die bisherige kirchliche und höfisch-staatliche Kunstförderung (vgl. Tremmel, E. 1992, 43–48) geschaffen werden sollte, ist im Grundsatz positiv zu bewerten, selbst wenn es im Einzelfall auch niemals möglich ist, präzise anzugeben, wieviel Mittel die Gesellschaft zur Förderung der Kunst bereitstellen und wer gefördert werden sollte. Das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland vom 23. 5. 1949 hat zwar lediglich die Bestimmung über die Freiheit von „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre“ (Art. 5) übernommen, hingegen die Bestimmung über die Teilnahme des Staates an dem Schutz und an der Pflege der Kunst fallen lassen. Die Modifizierung dieses Verfassungsartikels hängt vermutlich mit der staatlichen Einflußnahme auf Form und Inhalt der Kunst im Nationalsozialismus zusammen (vgl. „Politische Musik“: John, E. 1997; Verfolgte Musiker, verfemte Musik: Dümling, A. 1997), vielleicht auch mit der stärkeren Akzentuierung des Föderalismus im Bonner Grundgesetz (vgl. Kulturhoheit der Länder: primäre Gesetzgebungszuständigkeit der Länder, Art. 30 und 71–75 GG). Faktisch beteiligen sich Bund, Länder und Kommunen dennoch in großem Umfang – direkt und indirekt – an der Pflege der Kunst (Einrichtung von Kunsthochschulen und -akademien, von Museen, Konzerthäusern, Bibliotheken, Theatern und Opernhäusern, Beteiligung an Stiftungen, Vergabe von Aufträgen usw.: vgl. Hewig, D. 1997, 189-202; Köckritz, S. v. 1996,

48-54; Musikalmanach 1996/97, 415-502). Dies alles bedeutet nach unserer marktwirtschaftlichen Verfassung aber nicht, daß es in erster Linie nicht doch Sache jedes Künstlers ist, sich wirtschaftlich selbst abzusichern. Daher steht der Künstler bei seiner Arbeit trotz aller öffentlichen und privaten Hilfestellungen doch stets auch unter dem Druck, sich nach der wirtschaftlichen Verwertbarkeit seiner Kunst zu fragen (vgl. Schulz, W. 1992, 386f.). In der Theorie ist eine Abgrenzung zwischen der „wirtschaftlichen Verwertbarkeit“ und der „Kommerzialisierbarkeit“ der Kunst sicher leicht zu konstruieren. Im Gegensatz zur „Kommerzialisierung“, die sich aller marktwirtschaftlich üblichen Mittel des Marketing bedient, könnte „wirtschaftliche Verwertbarkeit“ heißen, daß der Künstler ohne Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack und ohne Zuhilfenahme marktschreierischer Werbemittel von seinen Arbeiten zu leben in der Lage wäre. Faktisch gibt es eine breite Palette der Überschneidungen beider Formen. Der im öffentlichen Dienst tätige Künstler, der von den staatlich eingetriebenen Mitteln des volkswirtschaftlichen Vermögens lebt, hat weniger Anlaß, nach der konkreten wirtschaftlichen Absicherung durch seine künstlerischen Arbeiten zu fragen. Je weniger der Künstler allerdings auf öffentliche Absicherungen zurückgreifen kann, umso mehr wird er unter dem Druck stehen, sich aller marktwirtschaftlich üblichen Mittel der Kommerzialisierung seiner Kunst zu bedienen. In beiden Fällen leben die Künstler gleichwohl von den „Überschüssen“, die durch die Gesellschaft erwirtschaftet worden sind.

In der Geschichte wird deutlich, wie sich gesellschaftlich die Position des Künstlers herausgebildet hat und wie die Künstler bestrebt waren, ihre Tätigkeit zu professionalisieren und aus dieser Tätigkeit Einkünfte zu erzielen. Dies zeigt sich auch, wie am Beispiel des Windsbacher Knabenchores belegt werden soll, in der Entwicklung „nicht-professioneller“ künstlerischer Gruppen. Allein schon der organisatorische und zeitliche Probenaufwand solcher „nicht-professionellen“, aber außerordentlich anspruchsvollen „Freizeitchores“ läßt sehr schnell erfahren, daß dieser Aufwand finanzielle Konsequenzen hat. Damit taucht die Frage auf, wie dieser Aufwand finanziert werden kann. Diese Frage ist der Frage nach der Kommerzialisierbarkeit sehr verschwistert.

B. Entwicklungsphasen in der Geschichte des Musizierens

1. Stufen der Professionalisierung des Musizierens

Die stammesgeschichtlichen Wurzeln der musikalischen Fertigkeiten des Menschen liegen einmal in seiner Fähigkeit, Töne und Klänge wahrzunehmen, sie als positiv oder negativ besetzt zu bewerten (Reiz des Klangerleb-

nisses) und sie zu erzeugen (vgl. Beitrag Trauttmansdorff, J.). Eine über eine schematisierte Skizzierung hinausgehende detaillierte Darstellung der realen Entwicklung dieser Wurzeln wird kaum mehr möglich sein. Ebenso verliert sich die frühe Kulturgeschichte des Musizierens im Dunkel der Urgeschichte. Es liegt aber nahe, daß die Kulturgeschichte des Musizierens sich als absichtliche Modifizierung bzw. Perfektionierung dieser stammesgeschichtlichen Wurzeln verstehen lässt. In kompositorischer Hinsicht geht es um die Varianz und – unter den Bedingungen des Wettbewerbs – um die Verbesserung der klanglichen Reizmuster, im instrumentellen Bereich um die Varianz und die Verbesserung der Klanginstrumente und im ausführenden Bereich um die bessere Beherrschung der Klangerzeugung durch die Stimme oder durch Instrumente.

Die „Professionalisierung“ des Musizierens zeigt sich geschichtlich in vielen Bereichen, insbesondere in der Spezialisierung. Während in den frühen Phasen der Musikgeschichte die kompositorische Erfindung von Klängen und Melodien, die Vorführung dieser Musik wie aber auch, soweit man sich nicht mit der eigenen Stimme begnügte, die Herstellung der erforderlichen Instrumente mutmaßlich in einer Hand lag (z. B. bei den Schamanen: vgl. Salmen, W. 1997, 15f.), beginnt mit der Selbsthaftwerdung des Menschen vermutlich schon eine gewisse Spezialisierung und Professionalisierung (a. a. O., 16f.). Ein ausgeprägtes Niveau der Spezialisierung im musikalischen Bereich läßt sich für die frühen Hochkulturen belegen. Es wird von spezialisierten Sängern bzw. Sängerinnen berichtet (z. B. Mesopotamien, Ägypten: a. a. O., 19f.), von spezialisierten Instrumentalisten (z. B. Mesopotamien, 1. Jt. v. Chr.: u. a. Bläser, Trommler, Saitenspieler, Taktschläger: a. a. O., 19; Ägypten: u. a. Flötisten, Harfenisten, Trompeter, Klarinettenspieler, Lautenisten, Trommler: a. a. O., 20) und spezialisierte Dirigenten (z. B. „Cheironomen“ in Ägypten: a. a. O., 20; „mit Stab ausgerüsteter Dirigent“ in China, 5.–3. Jh. v. Chr.: a. a. O., 21f.). Auch der Instrumentenbau ist mutmaßlich schon in dieser frühen Zeit in spezialisierte Hände übergegangen. Spezialisierte „Komponisten“ sind wohl schon für die griechische Antike belegbar (vgl. „schriftkundige“ Komponierende: a. a. O., 23), aus der Anonymität treten sie aber erst ab dem Hochmittelalter (vgl. a. a. O., 34f.). Die wachsende Beachtung der musikalischen Urhebererschaft hing wahrscheinlich auch mit der verbesserten Notenschrift zusammen (vgl. Steinschulte, G. M. 1997, 242). Denn erst mit einer Notation, die es erlaubte, auch bei Abwesenheit des Komponisten das notierte musikalische Werk einigermaßen identisch zu reproduzieren, wurde der Bezug zum Komponisten deutlicher (vgl.: a. a. O.). Ein weiterer Schritt zur Professionalisierung des Komponisten war die Entwicklung und die Tradierung von Harmonie- und Kompositionslehren (vgl. Roberstson, A. und Stevens, D. 1990, 18).

Dadurch waren bestimmte Standards, selbst wenn sie kompositorisch unablässig modifiziert wurden (vgl.: a. a. O., 178-182), auch in der Musiktheorie vorgegeben (vgl. Milner, A. 1990, 157-162). Ein qualitativer Sprung zu einer die wirtschaftliche Existenz sichernden Professionalisierung des Komponisten war der – wenngleich befristete – urheberrechtliche Schutz der Kompositionen (Rechtliche Fixierung in Deutschland: 1901; vgl. Hellmer, J. 1959, 333) und die Einrichtung von Verwertungsgesellschaften (vgl. GEMA), deren Wurzeln auch ins 19. Jahrhundert zurückreichen (Steinschulte, G. M. 1997, 240).

2. Schritte zur Kommerzialisierung der Musik

Die Professionalisierung der Berufe im Umfeld der Musik war immer auch schon ein Schritt in die Kommerzialisierung, in die organisierte Vermarktung der Musik. Wenngleich Professionalisierung von Kommerzialisierung in den zentralen Merkmalen deutlich zu unterscheiden ist (Professionalisierung: z. B. hohes qualitatives Niveau, berufsmäßige Ausübung, Dominanz des künstlerischen Anspruchs; Kommerzialisierung: zur Erhöhung des wirtschaftlichen Gewinns verstärkte Nutzung von Werbemitteln, größere Zugeständnisse an den vorherrschenden Publikumsgeschmack), lassen sich insbesondere im geschichtlichen Prozeß nicht durchgängig scharfe Trennlinien zwischen der Professionalisierung und der Kommerzialisierung ziehen.

Eine mindestens indirekte „Vermarktung“ von Musik war in dem Augenblick schon gegeben, in dem z. B. Fürstenhäuser zur Erhöhung ihres Renommées begannen, untereinander um die besten Musikanten, um das differenzierteste Orchester und schließlich um das glanzvollste Opernhaus zu rivalisieren (vgl. Robertson, A. und Stevens, D. 1990, 315, 334, 338f., 350, 376). Erst recht gilt dies für die öffentlichen Opernbühnen (Venedig 1637; Paris 1669; Hamburg 1678: Lindlar, H. 1971, 250f.), die vielfach größte Mühen hatten, sich langfristig zu halten (vgl. a. a. O., 251). Selbst wenn die öffentlichen Träger kein primäres wirtschaftliches Interesse hatten und selbst wenn die Opernhäuser hoch defizitär waren, der Musiker hat sich über den Zugang zu diesen Einrichtungen und über die Konkurrenz der Häuser besser „vermarkten“ können. Am Wege zur weiteren – „schleichenden“ – Kommerzialisierung der Musik liegen die öffentlichen Ton- und Konzerthallen, markant die „Festspiele“, die – wie die von Richard Wagner 1872 gegründeten und 1876 erstmals durchgeführten „Bayreuther Fespiele“ – schon sehr frühzeitig nach kommerziellen Gesichtspunkten organisiert wurden. Gerade bei der Einrichtung und der Durchführung von „Festspielen“ ist der kommerzielle Aspekt offenkundig (vgl. die 158 regelmäßig

wiederkehrenden Festspiele in der Bundesrepublik Deutschland: Musikalmanach 1996/97, 624-639). Dieser Aspekt hat sich in den jüngsten Jahrzehnten wegen der nachhaltigen Forderung nach einem möglichst ökonomischen Umgang mit öffentlichen Mitteln in allen Bereichen des musikalischen Lebens deutlich bemerkbar gemacht (vgl. Abschnitt C 2). Der Ruf nach stärkerer Beachtung marktwirtschaftlicher Zusammenhänge ist unüberhörbar geworden und hat in nicht geringem Umfang zu restriktiven Maßnahmen geführt (Auflösung bzw. Zusammenlegung von Orchestern usw.). Dadurch verstärkt sich notwendigerweise auch der Druck, die kommerziellen Möglichkeiten des Kulturlebens stärker zu nutzen.

Daß mit der Entwicklung der Tonspeicherung (Schallplatte, Tonband, CD usw.), der Tonwiedergabegeräte und der audio-visuellen Übertragungsmedien (Rundfunk, Fernsehen) Musikproduktion und Musikhören in höchstem Maße Gegenstand kommerzieller Überlegungen geworden sind, liegt auf der Hand (vgl. Blaukopf, K. 1996, 185ff.). Es kann kaum strittig sein, daß über die technischen Medien die – professionell produzierte – Musik einen Verbreitungsgrad erfahren hat, wie sie ihn vorher nie besitzen konnte. Deswegen konnten an dieser Musik auch mehr Menschen partizipieren, als dies in der bisherigen Geschichte des Menschen jemals möglich war. Aber eben dadurch ist die Musik – keineswegs nur durch die Produzenten der Tonträger oder nur durch die Zwischenhändler – zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor geworden. Dies läßt sich auch daran ablesen, daß das „Medium Musik“ – allerdings das Hören von Musik – in den Freizeitaktivitäten der Schüler von 11–18 Jahren den ersten Rang einnimmt (Bofinger, J. 1996, 10). Es liegt in dieser Entwicklung, daß die Musik zugleich zu einer kommerziellen Ware geworden ist, die durch zahlreiche Institutionen, Industrieunternehmen und Verwertungsgesellschaften weltweit organisiert und ausgewertet wird (vgl. Blaukopf, K. 1996, 190f.; Musikalmanach 1996/97: Musikwirtschaft, S. 705-859). Der Bau von Musikinstrumenten hatte mindestens ab dem 15. Jahrhundert schon die Stufe spezieller, selbstverständlich kommerzieller Handwerksbetriebe erreicht, spätestens im Laufe des 19. Jahrhunderts auch die Stufe mittelständischer Unternehmen (vgl. Lindlar, H. 1971, 117: Berühmte Geigenbauer; a. a. O., 127f.: Produzenten von Cembalo, Klavier; a. a. O., 130: Berühmte Orgelbauer).

C. Kulturethologische Aspekte

1. Beispiele elementarer Verlaufsformen

Die aus anderen kulturethologischen Untersuchungen geläufigen elementaren Verlaufsformen (Rensch, B. 1965; Koenig, O. 1970; Liedtke, M. 1994

und 1996a) finden sich auch in der Geschichte der Musik. U. Hilgers (1994) hat dies am Beispiel der Holzblasinstrumente exemplifiziert. An den musikalischen Gerätschaften lassen sich diese Verlaufsformen ähnlich wie am Beispiel der Uniformen (Koenig, O. 1970) oder wie am Beispiel der Liturgischen Gewänder (Liedtke, M. 1994) und der Schreibgeräte (Liedtke, M. 1996a) auch besonders gut erkennen. Selbstverständlich findet man immer neue Varianten von Instrumenten, desgleichen aber auch das Faktum der Selektion, d. h. daß offenbar unter dem Druck des „Wettbewerbs“ die weniger günstigen Varianten zugunsten der günstigeren Varianten ausselektiert werden. Zu den frühen Formen der Längsflöte (Gegensatz: Querflöte) zählte vermutlich die auch heute noch in Sardinien zu findende und aus spanischem Rohr gefertigte Flöte, die aber leicht rissig wird und deswegen schnell an Tonsauberkeit einbüßt bzw. völlig unbrauchbar wird. Diese Rohrflöte kann aber auch mit Kork umgeben werden und dadurch deutlich an Haltbarkeit gewinnen. Die noch günstigere Variante ist aber offenbar die aus stabilem Holz durch Bohrungen gefertigte, ebenfalls noch in Sardinien vorzufindende Flöte. Was den Tonumfang und die Tonsauberkeit betrifft, wird diese Flöte aber von der insbesondere zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert üblichen Blockflöte, die unterhalb des Flötenrohres zum Überblasen (für hohe Töne) ein zusätzliches Daumenloch hat, zudem oft aber bei den tiefsten Tönen auch Doppellöcher besitzt (z. B. bei der Sopranflöte für c und cis und für d und dis) übertroffen. Nach 1750 dominiert gegenüber der Längsflöte aber die Querflöte.

Die Varianz bezieht sich aber nicht nur auf die Differenzierung innerhalb einer Instrumentengruppe (z. B. Flöten), sondern auch auf die Ausbildung sehr unterschiedlicher Instrumente (vgl. Streichinstrumente, Holzblasinstrumente, Blechblasinstrumente, Tasteninstrumente, Zupfinstrumente, Schlag- und Geräuschinstrumente usw.: vgl. Lindlar, H. 1971, 116ff.). Das Spektrum ist, insbesondere wenn man die Entwicklung in den unterschiedlichen Kulturen einbezieht, kaum noch zu überblicken, und zwar sowohl bei den Instrumenten wie bei den Instrumentalisten. Die Differenzierung kann auch bei den Instrumenten – wie im Tier- und Pflanzenreich – einen solchen Grad annehmen, daß die gemeinsame Herkunft bestimmter Instrumente kaum noch erkennbar ist. Optisch ist es nicht auf Anhieb erkennbar, daß die mehrmanualig gespielte Orgel ein Instrument ist, dessen Ursprung in der Flöte liegt.

Durch die Selektion wird die Varianz der Instrumente aber offensichtlich in Richtung auf eine „Höherdifferenzierung“ gedrängt. Die Selektion bevorteilt – immer unter den Bedingungen und den Wertmaßstäben der jeweili-

gen Zeit – technisch höherwertige Produkte (höhere Qualität des Instrumentes, der Komposition, der Beherrschung des Instrumentes). Demnach zeigt sich keineswegs ein beliebiger Formenreichtum (Varianz). Durch die Selektion erhält die Varianz eine Tendenz in eine „orthogenetische“ Richtung (Rensch, B. 1969, 120; 125f.).¹ Auch die „Professionalisierung“ im musikalischen Bereich kann als „Höherdifferenzierung“ im Sinne der kulturethologischen Verlaufsformen angesehen werden.

In die Augen springt auch die Tendenz zur Ausbildung von „Luxurierungen“ (vgl. Liedtke, M. 1994, 71f.). Das funktionstüchtige Instrument wird im Material veredelt, erhält eine anspruchsvolle Oberflächenbehandlung (vgl. Cembalo, Klavier, Blechblasinstrumente, Streichinstrumente) und wird vielfach alsbald mit Verzierungen und wertvollen Accessoires versehen. Die nach der jeweiligen Epoche modisch variierende, ästhetisch aber durchweg aufwendige Gestaltung des Orgelprospekts ist das vielleicht auffallendste Beispiel der „Luxurierung“ im Bereich der Musikinstrumente.

Ebenso finden sich in der Geschichte der Musik und der Musikinstrumente „Relikte“ (vgl. Liedtke, M. 1994, 72f.). Die betont konservative Kleidung der Orchestermitglieder (Frack) fällt unter diese Kategorie, aus den Notenzeichen wohl der „Violinschlüssel“ und der „Baßschlüssel“, desgleichen die Beibehaltung der italienischen Terminologie, bei den Instrumenten etwa die „Schnecke“ an der Violine oder die Bezeichnung des modernen gegenläufigen Violinbogens als „Bogen“.

2. Spezielle Verlaufsformen: Das „Baumol'sche Gesetz“

Soweit man sich intensiver bereits mit den Verlaufsformen der Kulturentwicklung befasst hat, ist es keine Überraschung mehr, die elementaren kulturethologischen Verlaufsformen auch im Feld der Musik zu finden. Nahezu die gesamte Reihe der bisher in der Literatur beschriebenen Verlaufsformen würde sich wahrscheinlich auch bei der Musik bestätigen lassen (vgl. Liedtke, M. 1996a). Da sich herausgestellt hat, daß es offenbar auch sehr „bereichsspezifische“, keineswegs also generalisierbare Verlaufsformen gibt (vgl. a.a.O., 1996a, 226-229; 231-234), ist es von besonderem Interesse, auch im Bereich der Musik nach spezifischen Verlaufsformen zu fragen. Zu diesen spezifischen Verlaufsformen könnte das sogen. „Baumol'sche Gesetz“ zählen (vgl. Blaukopf, K. 1996, 222-225ff.). Dieses Gesetz besagt, daß bei den Aufführungskünsten, zu der eben auch die Musik zählt, die Kluft zwischen Ausgaben und Einspielung überproportional zur allgemeinen Preissteigerung wachse (a. a. O.). Diese Entwicklung ist geschichtlich wohl belegbar.

2.1 Daten: Einspielergebnisse und Teuerungsraten im Musik- und Sprechtheater

Nach den auf die alten Bundesländer bezogenen Daten des Deutschen Musikrates (1992, 439) entwickelten sich die Einspielergebnisse der Musiktheater in folgender Weise:

a) Einspielergebnis Musiktheater: 1986/87 (74 Theater.) 1989/90(75 Th.)

Prozentual	16,4 %	16,2 %
Absoluter Zuschuss pro Besucher	103,06 DM	120,4 DM

Die Einspielergebnisse haben in diesem Zeitraum abgenommen, die Zuschüsse zugenommen.

b) Einspielergebnisse der Berliner Philharmoniker, der Münchener Philharmoniker, der Bamberger Philharmoniker 1969–1972 (Blaukopf, K. 1996, 223)

	in % des Gesamtaufwandes			
	1969	1970	1971	1972
Berliner Philharmoniker	27,4	29,8	26,6	24,3
Münchener Philharmoniker	19,9	16,0	14,1	14,3
Bamberger Symphoniker	36,4	28,8	25,4	25,4

Auch bei diesen Daten zeigt sich offenbar die Tendenz, daß die Einspielergebnisse fast kontinuierlich abnehmen (Ausnahme: Berliner Philharmoniker im Jahr 1970). Sollen die Gehälter der Orchestermitglieder nicht schrumpfen, müssen entsprechend die Zuschüsse erhöht werden.

c) Kostensteigerung „Drury Line Theater“ im Zeitraum 1740 bis 1964:

Um eine größer dimensionierte Längsschnittprobe zu haben, führt K. Blaukopf auch das Beispiel der historisch belegbaren und von W. J. Baumol und W. G. Brown (1966) untersuchten Finanzentwicklung des Londoner „Drury Line Theaters“ aus der Zeit zwischen 1740 und 1964 an. Bei dem „Drury Line Theater“ fand sich in dem gesamten Zeitraum eine jährliche Preissteigerung von durchschnittlich 1,4 %, wo hingegen die allgemeine jährliche Preissteigerung bei nur 0,9 % lag (Blaukopf, K. 1996, 224).

Ähnlich verhält es sich mit der Finanzentwicklung des „New York Philharmonic Orchestra“ im Zeitraum 1842–1964. Während die Großhandelspreise dieses Zeitraums nur um etwa 1 % jährlich anstiegen, lag die jährliche Steigerung im Haushalt des Orchesters bei 2,5 % (a. a. O.).

Es liegt bei den Aufführungskünsten einerseits wohl eine wachsende Kluft zwischen Ausgaben und Einspielung vor, andererseits eine überproportionale Teuerung.

2.2. Interpretation der Daten

Die historisch und aktuell belegbare wachsende Kluft zwischen Ausgaben und Einspielung sieht K. Blaukopf dadurch verursacht, daß sich bei den Aufführungskünsten die „Produktivität“ nicht in gleicher Weise erhöhen lässt wie im Bereich der Industrieproduktion (Blaukopf, K. 1996, 222-225). Die Aufführungskünste könnten sich zur Erhöhung ihrer Einnahmen zwar darum bemühen, z. B. ein größeres Publikum zu erreichen, haben es dabei aber mit stark limitierende Größen zu tun. So ließe sich etwa wegen der natürlichen Begrenzung des Stimmvolumens der Sänger und Sängerinnen wie aber auch wegen der begrenzten Tragweite der Instrumente der Raum für Zuhörer und Zuschauer nicht beliebig vergrößern. Außerdem gäbe es nur eingeschränkte Möglichkeiten, die Produktivität mit Hilfe der neuen Technologien zu erhöhen (vgl. den Grundsatz der werkgetreuen Wiedergabe), ebenso sei – anders als außerhalb der Aufführungskünste – das Mittel der Kapitalaufstockung nicht vergleichbar wirksam, ebenso nicht das Mittel der erhöhten Qualifikation der Arbeitskräfte. Auch der Weg der „Massenproduktion“ sei nicht problemlos gangbar (a. a. O., 224).

Die festgestellte überproportionale Teuerung könnte folgende Ursachen haben:

● Die Eintrittspreise lassen sich wegen bestimmter kulturpolitischer Zielvorgaben nicht beliebig erhöhen. So hat die Europäische Konferenz über Kulturpolitik, Helsinki 1972, das Recht jedes Bürgers auf Zugang zu den kulturellen Ressourcen betont (vgl. Blaukopf, K. 1996, 225). Dieses Recht schließt ein, daß die Eintrittspreise nicht über Gebühr wachsen dürfen. Sofern nun aber eine allgemeine Preissteigerung vorliegt, müssen die öffentlichen Zuschüsse überproportional ansteigen.

● Auch die Perfektionierung der Aufführungskünste in Ausstattung und Darbietung führt mutmaßlich zu einer überproportionalen Teuerung. Durch diese Perfektionierung erhöht sich nicht die Produktivität, es wird lediglich das Produkt verbessert oder die Rahmenbedingungen für den Besucher (mdl. Mitteilung: W. L. Fischer). Dazu zählt auch die anspruchsvollere und teurer werdende Ausbildung der Musiker.

● Die überproportionale Teuerung kann überdies mit dem ungünstigen Verhältnis von Angebot und Nachfrage zusammenhängen. Das Besucherplatzangebot läßt sich bei stärkerer Nachfrage, sofern etwa Konzerte mit hochbezahlten Spitzenkräften angeboten werden, nicht kontinuierlich und hinreichend schnell erweitern. Daher wachsen die Kosten pro Besucherplatz überproportional (mdl. Mitteilung: W. L. Fischer).

● Schließlich kann die überproportionale Teuerung auch in den absolut immer größer werdenden Zuwächsen in den Gagen der Künstler liegen. Es geht hier um das Problem des Wachstums auf hohem Niveau. Auf absolut hohem Niveau müssen auch die Differenzen zwischen den Gagen der Künstler – absolut gesehen – größer sein, um in die Augen zu springen. Dadurch wird nochmals der finanzielle Druck auf das limitierte Sitzplatzangebot größer.

Insoweit wird das Wachstum der Produktivität in gewisser Weise zu einem spezifischen Problem der Aufführungskünste (Blaukopf, K. 1996, 224).

2.3. Fragen

Die Interpretation der Daten zum „Baumol’schen Gesetz“ wirft einige Fragen auf. Einmal ist fraglich, ob das „Baumol’sche Gesetz“ ein nur für die Aufführungskünste spezifisches Gesetz ist. Argumente, wie sie von K. Blaukopf für die Aufführungskünste genannt worden sind, gelten auch in sozialpflegerischen Feldern, in denen der individuelle Kontakt eine zentrale Rolle spielt. Die Steigerung von Produktivität, „d. h. des Wachstums des Arbeitsergebnisses pro Arbeitsstunde“ (Blaukopf, K. 1996, 224), ist auch in den Feldern der Erziehung, der Krankenpflege, der Behindertenbetreuung nur sehr begrenzt möglich. Zum zweiten ist zu fragen, ob dieses „Gesetz“ tatsächlich ein generalisierbares Gesetz darstellt oder ob mit diesem „Gesetz“ lediglich eine Entwicklung beschrieben wird, die sich eben nur aus den spezifischen Rahmenbedingungen einer Subventionskultur, in der gegebenenfalls mit dem Ausgleich von Defiziten gerechnet werden kann, ergeben. Drittens aber könnten sich vielleicht doch noch Möglichkeiten, die bislang nicht hinreichend zur Effektivitätssteigerung genutzt worden sind, bieten: Effektivitätssteigerungen durch kürzere Ausbildungszeiten, durch höhere Frequenzen der künstlerischen Angebote, durch größeren und geschickteren Werbeaufwand usw. Diese Frage stellt sich umso dringlicher, als es offenbar auch Aufführungskünste gibt, die sich selbst tragen (z. B. erfolgreiche Musicals) oder doch zu einem relativ hohen Prozentsatz tragen (vgl. Tölzer Knabenchor: Einspielergebnisse 80 %; Nürnberger Nachrichten 10. 9. 1990).

D) Schritte zur Professionalisierung und Kommerzialisierung in der musikalischen Entwicklung des Windsbacher Knabenchores

Es geht nicht um eine allgemeine Geschichte des Windsbacher Knabenchores (zur Geschichte vgl. Liedtke, M. 1996b). Vielmehr werden nur solche Daten aus der Geschichte aufgegriffen, durch die die Professionalisierung und in gewisser Weise auch die Kommerzialisierung des Chores kenntlich gemacht werden können. Es ist das Hauptziel der Darstellung, die Veränderungsprozesse, die vermutlich durch „Professionalisierung“ und „Kommerzialisierung“ hervorgerufen werden, zu beschreiben und das sog. „Baumol'sche Gesetz“ (vgl. Abschnitt C 2) zu überprüfen. Insoweit geht es primär um die „Professionalisierungs“- und um die „Finanzgeschichte“ des Knabenchores.

1. Vorbemerkungen

1.1. Der Windsbacher Knabenchor: Daten und öffentliche Einschätzung

Der Chor ist 1946 als Chor des evangelischen Pfarrwaisenhauses Windsbach/Mfr. durch Hans Thamm gegründet worden. Der Chor, dessen Leitung 1978 Karl-Friedrich Beringer übernommen hat, gehörte schon wenige Jahre nach seiner Gründung zu den führenden Knabenchören der Welt. Bereits 1948 wird bei einer Besprechung der Konzerte der Ansbacher Bachwoche „der unwahrscheinlich rein intonierende Windsbacher Waisenhausechor“ gerühmt (Schulz, H. 1996, 18). Das Konzertprogramm hatte auch quantitativ alsbald professionelle Züge. Von 1946–1967 wurden neben den Gottesdiensten 625 Konzerte veranstaltet, seit ca. 1980 jährlich etwa 40–50 Konzerte (Schulz, H. 1996).

In den Zeitungen finden sich schließlich geradezu enthusiastische Kritiken:

- „Die gesanglichen Leistungen dieser Sängerknaben und Jugendlichen ist unbeschreiblich. Die Motetten und Lieder zeigten deutlich, daß dieser Chor zu den besten der Welt zählt“ (Brasil-Post, Sao Paulo, August 1983).

- „Die Elastizität und Lockerheit dieses Chores, die Leuchtkraft seiner Soprane, die glasklare Intonation sowie Geschmeidigkeit in der Behandlung dynamischer Vorgänge sind der Vollendung nahe. Was wir an diesem Abend im Herkulesaal an vokaler Präzisionsarbeit erleben konnten, aber auch an musikalischer Tiefenauslotung, übertraf alle Erwartungen, die man gewöhnlich an einen Knabenchor stellt. Hier müsste jedes Profi-Ensemble vor Neid erblassen Es war ein Konzert mit Ausnahmerang: eine Sternstunde!“ (Münchener Abendzeitung, November 1983).

- „Dieser Chor aus dem mittelfränkischen Windsbach ist ganz ohne Zweifel als einer der weltbesten Knabenchöre anzusehen. Seine in allen Stimmlagen zu konstatierende Einsatzsicherheit und Intonationsgenauigkeit, die große dynamische Bandbreite und seine engagierte Ausdrucksintensität sind aufs höchste zu bewundern“ (General-Anzeiger Bonn 1988).

- „Kein anderer Knabenchor auf dieser Erde kann wohl mit den Windsbachern konkurrieren. Die Musik fängt bei ihnen dort an, wo sie für andere aufhört: hinter der schönen Oberfläche“ (Frankfurter Rundschau 1997).

Entsprechend hat der Chor bzw. sein Leiter zahlreiche hohe Ehrungen erhalten. Im Jahre 1981 war der Chor z. B. Sieger im Wettbewerb der europäischen Rundfunkanstalten: „Let the people sing“, 1982 erhielt er den „Preis der Bayerischen Landesstiftung“, 1983 den „Preis der deutschen Schallplattenkritik“, 1997 den „Friedrich-Baur-Preis der Akademie der Schönen Künste München“. Der Chorleiter K. Fr. Beringer erhielt u. a. 1990 den „Mittelfränkischen Kulturpreis“, 1991 die „Medaille pro meritis des Bayerischen Kultusministers“, 1996 den „Kulturpreis der Stadt Nürnberg“.

Die Bedeutung des Chores, der zunächst nur ein „Nebenprodukt“ der gängigen Internatsarbeit war, zeigt sich auch innerhalb der Entwicklung des „Evangelischen Pfarrwaisenhauses Windsbach“. Das Internat, dessen Gesamtschülerzahl seit 1946 erheblichen Schwankungen unterworfen war, hatte z. B. 1950 157 Internatszöglinge, davon waren 60 Choristen. Unter den 221 Internatsschülern von 1980 waren 122 Choristen. 1990 zählte das Internat 135 Schüler, davon 99 Choristen. Im Jahre 1995 waren im Internat 160 Jungen untergebracht, darunter nunmehr 130 Choristen (Schulz, H. 1996, 24). Das „Pfarrwaisenhaus“ hat sich faktisch zum Internat des Windsbacher Knabenchores entwickelt (vgl. a. a. O., 21).

Es steht außer Frage, daß der Chor Leistungen von höchstem kulturellen Wert erbracht hat und erbringt. Diese Leistungen stehen außerhalb einer finanziellen Bewertung. Zugleich wird eine ebenso finanziell nicht bewertbare hohe Bildungsarbeit geleistet. Dennoch darf und muß gefragt werden, wie hoch der finanzielle Aufwand und wie groß die Teuerungsrate ist, solche Leistungen erbringen zu können.

1.2. Elementare Rahmenbedingung der Entwicklung

Chor und Internat dürfen aber nicht als isolierte, geschützte gesellschaftliche Einrichtungen angesehen werden. In vielfacher Hinsicht steht die Arbeit unter harten Wettbewerbsbedingungen. Das Internat, dessen wirtschaftliche Existenz natürlich davon abhängt, ob sich eine genügende

Anzahl von Schülern findet, die bereit ist, im Internat zu leben, steht im Wettbewerb mit einer Vielzahl anderer staatlicher, kirchlicher und privater Internate. In evangelisch-kirchlicher Trägerschaft darf das Internat zwar immer hoffen, daß zeitweilige Defizite durch die Landeskirche aufgefangen werden. Andererseits zeigt die große Zahl bereits geschlossener kirchlicher Internate, daß die kirchliche Trägerschaft keine dauerhafte Gewähr für die Weiterexistenz eines Internates bietet.²

Zu dem Wettbewerb unter den Internaten tritt in der besonderen Situation von Windsbach aber auch der Wettbewerb unter den Chören, speziell unter den Knabenchören („Schicken wir unseren Jungen zu den Thomanern nach Leipzig, zum Dresdner Kreuzchor, zu den Regensburgern, den Tölzern usw.“). Dieser Wettbewerb ist zugleich ein Wettbewerb unter den Dirigenten dieser Chöre („Wie ist die künstlerische Qualität?“ „Kommt er bei den Jungen an?“). Aber auch innerhalb des Chores schlägt sich dieser Wettbewerb nieder. Wenn die künstlerische Qualität des Chores hoch angesiedelt sein soll, welcher Junge darf in den Chor, wer kann solistische Funktionen übernehmen, wer übernimmt die Stimmführung usw.?

2. Maßnahmen zur Verbesserung der musikalischen Leistung und die damit verbundenen Kosten

Da schon aus rechtlichen Gründen eine Professionalisierung der Choristen nicht möglich (Verbot der Kinderarbeit: Jugendarbeitsschutzgesetz § 7ff.), läuft die „Professionalisierung“ der musikalischen Leistung im wesentlichen über die (kontinuierliche) Verbesserung der Leistungsbedingungen. Dabei ist zu beachten, daß die Verbesserung der Leistungsbedingungen zwar nicht in jedem Einzelfall, aber doch in der Regel Kosten verursacht. Diese Kosten können unmittelbar im Haushalt des Knabenchores bzw. des Internates auftauchen, es können aber auch verdeckte Kosten sein, die durch Dritte getragen werden und die sich insofern nicht im Haushalt des Chores wiederfinden. Es kann sich um indirekte staatliche, um kommunale, um kirchliche oder andere private Zuwendungen (Sachleistungen, Personalkosten) handeln, die auch in den dortigen Haushalten nicht gesondert als Leistungen für den Chor gekennzeichnet, dennoch aber wegen der besonderen Bedürfnisse des Chores bereitgestellt worden sind und dem Chor auch zugute kommen (vgl. besondere schulische Einrichtungen für den Chor). Diese Kosten lassen sich nur qualitativ benennen. Leider war es aber auch an Stellen, an denen exakte Daten vorliegen, nicht möglich, die Kosten quantitativ genau zu detaillieren (z. B. Datenschutz). Insofern können an vielen Stellen nur qualitative Angaben gemacht werden. Diese Anga-

ben reichen aber aus, die Entwicklungstendenzen hinreichend genau zu kennzeichnen.

2.1 Unmittelbare Kosten

● Die Möglichkeit zur Einrichtung eines „professionsnahen“ Chores hing in erster Linie damit zusammen, dass die Bayerische Landeskirche zur Pflege der musikalischen Tradition im Windsbacher Pfarrwaisenhaus die Personalstelle für einen „Musikpräfekten“ bereitgestellt hatte (Liedtke, M. 1996, 3), die von 1946–1978 mit Hans Thamm besetzt war, ab 1978 mit Karl Friedrich Beringer. Nur durch diese hochqualifizierten, aus dem kirchlichen Haushalt finanzierten Chorleiter – beiden Chorleitern ist schließlich auch der Titel eines Kirchenmusikdirektors verliehen worden (Schulz, H. 1996, 29) – ist es möglich geworden, einen Chor dieses Ranges zu gründen und ihn über Jahrzehnte weiterzuentwickeln.

● Ein deutlicher, aber eben auch unmittelbare Kosten verursachender Schritt zur Leistungsverbesserung des Chores war die Anstellung von professionellen Stimmbildnern (seit 1954: Schulz, H. 1996, 35f). Gegenwärtig sind in Windsbach 2 hauptamtliche Stimmbildner tätig, hinzukommt eine Honorarkraft (vgl. a. a. O.). So ist angestrebt, jedem Choristen wöchentlich ca. 1/2 Stunde Stimmbildung zukommen zu lassen. Dieses „Soll“ wird aber nicht durchgängig erreicht (mdl. Mitteilung: Chr. Rey).

● Wichtigste Voraussetzung für die hohen musikalischen Leistungen des Chores ist das professionsnahe Übungsprogramm. Durchschnittlich 2 1/2 Unterrichtsstunden, d. h. knapp 2 Zeitstunden pro Tag sind für die betreute Chorarbeit und für die ebenso betreute Stimmbildung angesetzt.

● Kostenintensiv ist auch die Nachwuchspflege. Es müssen Werbemaßnahmen durchgeführt werden (z. B. Aufrufe, Anzeigen, Werbeveranstaltungen). Seit einigen Jahren werden auch systematisch mittelfränkische Schulen besucht, um auf den Chor aufmerksam zu machen. Hier fallen unmittelbar zusätzliche Kosten durch die Produktion von Werbemitteln, durch den Postversand und durch die Reisen an (Zusatzkosten durch Mehraufwand: Postversand, Reisekosten usw.).

● Qualitätssichernd und qualitätssteigernd ist die seit 1950 eingeführte musikalische Eignungsprüfung der Internatsneulinge (Schulz, H. 1996, 20). Obwohl von der Chorleitung seinerzeit versichert wurde, die Aufgaben des Pfarrwaisenheimes würden sich durch diese Eignungsprüfung nicht verändern, ist durch die Eignungsprüfung das Internat, wie unter 1.1 bereits gesagt, vom Evangelisch-Lutherischen Pfarrwaisenhaus und Studienheim

zu einem faktisch schon überkonfessionellen Internat des Windsbacher Knabenchores geworden (a. a. O.). Vermutlich hat sich das Internat nur wegen dieser Aufgabenverschiebung halten können. Dennoch ist in finanzieller Hinsicht festzuhalten, daß diese Eignungsprüfung durch den Mehraufwand (Werbung, Bereitstellung von Personal usw.) auch Zusatzkosten verursacht (*Zusatzkosten durch Mehraufwand*).

● Die Arbeitsbedingungen des Chores haben sich unablässig auch dadurch verbessert, daß sich das Internat mehr und mehr auf die Bedürfnisse des Chores eingestellt hat (vgl. Bereitstellung des Zeitbudgets, Veränderung der Ausbildungs- und Erziehungsakzente). Dazu zählt schließlich auch die Aufnahme externer Choristen, die lediglich über Tag im Internat sind und deren An- und Abtransport durch das Internat geregelt wird (*Zusatzkosten: Transport*).

● Investitionen sehr großen Umfangs mußte das Internat bzw. die Kirche tätigen, um günstigere Übungsräume für die Choristen zu schaffen. Es hat eine Serie an Um- und Neubauten gegeben:

- a) 1948: Gesonderter Chorraum (Umbau Turnhalle) (Schulz, H. 1996, 19).
- b) 1957: Grundsteinlegung für ein eigenes Chorhaus (a. a. O., 31).
- c) 1975 Neues Chorzentrum (a. a. O., 40)
- d) 1992–1995 umfassender Umbau und Neubau des Internates (a. a. O., 49, 53f.) (*allesamt unmittelbare Kosten mit deutlich erhöhten Folgekosten: z. B. Beheizung, Pflege, mehr Raum pro Kopf*)

● Zusätzliche Kosten werden schließlich auch durch das zusätzliche Angebot von Instrumentalunterricht verursacht. Die Instrumentallehrkräfte sind teils fest angestellt, teils werden sie auf Honorarbasis bezahlt.

● Wegen der Qualität des Chores mußte man bei großen Konzerten darauf bedacht sein, auch hinreichend qualifizierte Orchester zu gewinnen. Bei der Auswahl suchte man die namhaftesten Orchester zum günstigsten Preis. Obgleich deutliche Kompromisse geschlossen werden mußten, war hier eine merkliche Teuerungsrate zu verzeichnen. Zwischen 1990 und 1997 stiegen die Kosten um 30 % (mdl. Mitteilung: Chr. Rey) (*hohe Teuerungsrate*).

● Wie bei der Auswahl der Orchester verfuhr man auch mit der Auswahl der mitwirkenden Solisten. Gerade hier hat es sehr zähe Verhandlungen gegeben (mdl. Mitteilung: Chr. Rey). Dennoch haben die Kosten in diesem Bereich seit 1990 um 108 % zugenommen (mdl. Mitteilung: Chr. Rey) (*hohe Teuerungsrate*).

● Auch die „Nebenausgaben“ bei der Durchführung von Konzerten sind nicht unbedeutend. Die Bus-Kosten (für den Chor) haben sich zwischen

1990 und 1997 zwar nicht erhöht. Hingegen steigerten sich auch bestimmte Mietgebühren. So erhöhten sich die Kosten für die Bereitstellung eines Orgelpositivs zwischen 1990 und 1997 um 20 % (mdl. Mitteilung: Chr. Rey).

● Da eine genaue Auskunft über die Kostenentwicklung in Chor und Internat nicht zu erhalten war, läßt sich der Kostenumfang nur am Beispiel einiger Rahmendaten illustrieren. Setzt man den kostendeckenden Satz pro Tag und Schüler für 1987 mit 100 % an, so hat sich bis 1997 eine Kostensteigerung von 137 % ergeben (mdl. Mitteilung: Chr. Rey). Die Kosten – das Erzbistum Köln setzt für seine Internate die Kosten pro Platz und Monat mit ca. 2.100,- DM an: schriftl. Mitteilung Dr. P. Schrömbges) – wurden aber nur zu einem Teil an die Schüler weitergegeben. Der Beitrag der Schüler an den Internatskosten hat sich in demselben Zeitraum, d. h. binnen 10 Jahren, durchschnittlich „nur“ um 32 % verteuert (a. a. O.). In absoluten Zahlen betragen die von einem Schüler monatlich zu zahlenden Internatskosten im Jahre 1953 noch 135–145,- DM (mit Jahrgangszugehörigkeit steigende Kosten), im Jahre 1995 570–770,- DM (Schulz, H. 1996, 24). Dies bedeutet, daß sich der Schülerbeitrag zu den Internatskosten im Zeitraum von ca. 40 Jahren um 420 % bzw. um 530 % erhöht hat.

2.2 Verdeckte Kosten

Bei der Abschätzung der für eine bestimmte Leistung aufzuwendenden Kosten sind auch die mittelbaren Kosten, die z. B. zur Absicherung der schulischen „Infrastruktur“ und sonstiger Rahmenbedingungen aufgebracht werden müssen, die aber im Haushalt des Chores gar nicht erscheinen, zu berücksichtigen. Ohne diese „infrastrukturellen“, finanziell aber durchaus aufwendigen Absicherungen hätte sich der Chor nicht in der Weise entwickeln können, wie es faktisch geschehen ist. Er würde sich ohne diese „infrastrukturellen“ Absicherungen dauerhaft auch nicht halten können. Vielfach handelt es sich dabei um institutionelle Veränderungen im Umfeld des Chores, die durch den Chor ausgelöst oder mit Rücksicht auf den Chor durchgeführt worden sind:

● Im Jahre 1956 konnte an der Windsbacher Volksschule als „Vorschulklasse“ eine zusätzliche 4. Klasse eingerichtet werden (Schulz, H. 1996, 31). Hier verbirgt sich eine nicht unbeträchtliche verdeckte Teuerung, wengleich die Klasse nicht regelmäßig zustande kam. Die Chorleitung hat um die Einrichtung einer solchen Klasse gekämpft, um auf diesem Wege jüngere Sänger in das Internat aufnehmen zu können und so die Probezeit und die Einsingephase jüngerer Chormitglieder zu verlängern. Die zusätzli-

chen Kosten trägt aber das Land Bayern (Personalkosten: Lehrerstelle) und die Stadt Windsbach (Sachkosten).

● Eine weitere verdeckte Teuerung setzte 1963 mit der Einrichtung einer – zwar auch nicht regelmäßig zustande gekommenen – Parallelklasse zur 3. Volksschulklasse (3. Schülerjahrgang) ein, deren Finanzierung wiederum über die Öffentliche Hand ging (a. a. O., 32).

● Ähnlich verhält es sich mit der 1991 gegründeten externen Ausbildungs-klasse des Windsbacher Knabenchores an der Nürnberger Sing- und Musik-schule. Die Nürnberger Nachrichten bezeichneten diese Ausbildungs-klasse 1997 als Talentchor. Ziel dieser Ausbildungs-klasse ist es, auf diesem Wege zusätzliche Interessenten für den Windsbacher Knabenchor zu gewinnen. Zwar wird die Ausbildungs-klasse von Windsbach her betreut. Die Unkosten trägt aber die Sing- und Musikschule der Stadt Nürnberg.

● Auch die Abstimmung des Windsbacher Gymnasiums auf die Bedürfnisse des Chores hat zur Verbesserung der Arbeitsbedingungen beigetragen. Noch unter den Bedingungen des Pfarrwaisenhauses ist die traditionelle Lateinschule zu einem Progymnasium ausgebaut worden (Schulz, H. 1996, 19). Insbesondere wegen der Ansprüche des Chores (z. B. Gewinnung von Männerstimmen) ist das Progymnasium ab 1949 zu einem Vollgymnasium ausgebaut worden (a. a. O.). Die Kosten trugen das Land Bayern (Personal) und der Landkreis Ansbach (Sachaufwand). Dieser Ausbau wäre mit eini-ger Verzögerung wohl auch ohne den chorischen Bedarf erfolgt. Aber zunächst war es die Rücksichtnahme auf Bedürfnisse des Chores. Auch die unterrichtliche Einstellung des Gymnasiums auf die chorischen Belange (gelegentliche Einrichtung spezieller Chorklassen, Zusatzunterricht für Choristen, Angebot eines zusätzlichen Leistungskurses Musik) verursacht zusätzliche Kosten, die Staat und Kommune in den Chor investieren (vgl. Kühlbrandt, B. 1996, 162). Ein weiteres Beispiel der Übernahme verdeckter Kosten durch Staat und Landkreis bedeutete die primär auf Drängen des Chores vollzogene Ansiedlung eines Mathematisch-naturwissenschaftlichen Zweiges am Windsbacher Gymnasium (a. a. O.). Der Mathematisch-naturwissenschaftliche Zweig gilt als der gegenwärtig attraktivste Zweig des Bayerischen Gymnasiums. Um möglichen Choristen auch diese Schulrich-tung anbieten zu können, wünschte sich der Chor diesen zusätzlichen Gymnasialzweig. Mit besonderer Berücksichtigung der Situation des Cho-res wurde dem entsprechenden Antrag des Gymnasiums durch das Kultus-ministerium 1993 stattgegeben (a. a. O.). Wegen seiner geringen Schüler-zahl hätte das Gymnasium diesen Zweig neben dem ohnehin vorhandenen

altsprachlichen und neusprachlichen Zweig und neben der ebenso wegen des Chores gewährten zusätzlichen musischen Orientierung (Musikgymnasium: Musik als zusätzliches Kernfach: a. a. O.) nicht erhalten.

3. Maßnahmen zur Verbesserung der wirtschaftlichen Situation und der Zwang zur „Kommerzialisierung“.

Wie immer der Kostendruck genauer zu quantifizieren ist, Chor und Internat haben seit Gründung des Chores (1946) große Anstrengungen unternommen, den Kostendruck aufzufangen bzw. die finanzielle Situation zu verbessern. Viele der zu nennenden Maßnahmen tragen zwar nur indirekt zur Verbesserung der wirtschaftlichen Situation bei (Erhöhung des Bekanntheitsgrades, Verbesserung des Image usw.), sie sind aber allesamt Indizien für das Wachstum der Investitionen.

3.1. Erhebung von Eintrittspreisen

Erstmals wurden am 7. 12. 1947 Eintrittsgelder erhoben (a capella-Konzert). Der Eintrittspreis belief sich seinerzeit auf 1,- RM. Bei vergleichbaren Konzerten mußten 1997 ca. 15,- DM entrichtet werden (Günzburg 1997, Frauenkirche). Bei den Aufführungen von Oratorien können sich die Eintrittspreise unterdessen auf 60 bis 80,- DM belaufen.

3.2. Nutzung und Verkauf von Tonträgern

Der Chor ist alsbald dazu übergegangen, Konzerte auf Tonträgern (Platte und Tonband) aufzunehmen und diese Tonträger zum Verkauf anzubieten. Bis zum Jahre 1967 wurden bereits 25 Platten produziert (Streit, R. 1996, 43). An CDs liegen gegenwärtig 15 vor (Chorprospekt). Johann Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium, das 1991 für das Deutsche Fernsehen (ARD) aufgezeichnet (7. 7.-15. 7. 1991) und dort dann – im Hauptprogramm und in mehreren regionalen Sendern – gesendet worden ist, liegt auch als Video-Kassette vor.

Bei diesen Aufnahmen war die Chorleitung immer bestrebt, ein möglichst hohes technisches und verlegerisches Niveau zu erreichen (Zusammenarbeit mit den Firmen Cantate, Ariola, Grammophon, Electrola: vgl. Schulz, H. 1996, 31; Streit, R. 1996). Wegen der hohen Produktionskosten seien aber aus diesen Projekten keine Gewinne geflossen (mdl. Mitteilung: Chr. Rey). Die Vertragsabschlüsse mit den Firmen sahen jeweils nur eine einmalige Honorarzahlung vor, maximal in Höhe eines Konzerthonorars (mdl. Mitteilung: Chr. Rey).

3.3. Auftritte in Radio und Fernsehen

Wegen der Qualität des Chores kam es schon 1948 zu ersten Kontakten zum Rundfunk. Etwa im August 1948 machte der Bayerische Rundfunk in München eine erste Tonbandaufnahme mit dem Chor (Thamm, H. 1996, 70). Allein bis 1967 ist der Chor 110mal in Rundfunk und Fernsehen aufgetreten (Streit, R. 1996). Die Präsenz in den elektronischen Medien hat sich nach diesem Zeitpunkt noch verstärkt (Schulz, H. 1996, 53-60). Auf der einen Seite erfolgen gehäuft Angebote durch die Medien, auf der anderen Seite sucht der Chor diese Auftrittsmöglichkeiten. Wenn nach Auskunft von Chr. Rey die finanziellen Erträge der Rundfunk- und Fernsehauftritte auch eher gering sind, so tragen diese Auftritte doch wesentlich zur Verbesserung des Bekanntheitsgrades, zur Verbesserung des Renommées und damit auch zur Erhöhung des „Marktwertes“ des Chores bei.

3.4. Auftritte in „großen“ Häusern

Es gehört mindestens seit der Ära Beringer (seit 1978; aber vgl. auch entsprechende Unternehmungen von H. Thamm: Schulz, H. 1996, 25, 29) zur PR-Strategie des Chores, Konzerte in den großen Konzerthäusern der Städte anzubieten. So gab es z. T. mit Regelmäßigkeit Auftritte in der Meistersingerhalle Nürnberg; im Herkules-Saal München, in der Philharmonie München; im Konzerthaus Wien, in der Philharmonie Köln, im Rudolfinum Prag usw. Weil es sich bei diesen Auftritten zumeist um die Aufführung von Oratorien usw. handelte, dazu aber große Aufwendungen für Orchester und Solisten erforderlich waren, warfen diese renommeefördernden Veranstaltungen in der Regel keine Gewinne ab, vielmehr mußten häufig noch Zuschüsse eingeworben werden (mdl. Mitteilung: Chr. Rey).

3.5. Auftritte bei „glanzvermittelnden“ Veranstaltungen

Es gehört gleichfalls zu den PR-Strategien, das Renommée durch Auftritte bei größeren kirchlichen, kulturellen oder politischen Veranstaltungen zu erhöhen, selbst wenn damit wiederum keine unmittelbaren Gewinne verbunden sind. Beispiele dieser Art aus der frühen Chorgeschichte waren die Mitwirkung bei der Eröffnung der Augustana-Hochschule Neuendettelsau (10. 12. 1947: Schulz, H. 1996, 16), die Mitwirkung bei der Ansbacher Festwoche (1948: a. a. O., 16, 18) und bei der „100-Jahr-Feier der Inneren Mission“ am 19. 9. 1948 in St. Lorenz, Nürnberg (a. a. O., 17). Auch hier gilt, daß einerseits zunehmend Angebote eingingen und daß andererseits solche Veranstaltungen auch gesucht wurden. Es gehörten dazu auch die Auftritte bei der Amtseinführung der Landesbischöfe Hermann Dietzfelbinger

(1955) und Joh. Hanselmann (1975: a. a. O., 29 und 40), der Auftritt vor CDU/CSU-Fraktion in Bonn (1958: a. a. O., 31) oder bei der Totenfeier zum Volkstrauertag im Plenarsaal des Bundestages (1965; a. a. O., 32). Aus späterer Zeit zählten dazu die musikalische Gestaltung der Totenfeier des durch die RAF ermordeten Vorstandssprechers der Deutschen Bank, Dr. Alfred Herrhausen, im Frankfurter Dom (1989: a. a. O., 50) und die Reisen mit Bundespräsident Dr. Richard von Weizsäcker zu Staatsbesuchen nach Oslo 1986 und nach Malta 1990 (a. a. O., 47, 50).

3.6. Präsenz in der Öffentlichkeit

Wiederum ist es ein Grundsatz der Werbung, möglichst häufig in den Medien Erwähnung zu finden. Diese Präsenz in der Öffentlichkeit war weitgehend schon dadurch gesichert, daß die Konzertauftritte in der Regel von einem publizistischen Echo begleitet waren (Konzertbesprechungen seit 1948). Aber der Weg in die Öffentlichkeit wurde auch aktiv immer wieder gesucht. Es gibt eine kaum noch zu überschauende Zahl an gesonderten Presseberichten (über das Internat, über die Chorarbeit, über die schulischen Probleme usw.), an Aufrufen (z. B. Nachwuchswerbung), an Konzert Hinweisen und an Rundfunk- und Fernsehinterviews.

3.7. Professionelle Gestaltung der Konzertprogramme, der Plakate, der Anzüge, des Bühnenaufbaus

Professionalisierung zeigt sich auch in gestalterischen und organisatorischen Fragen. Die ersten Konzertprogramme des Chores waren selbstverständlich zunächst nur mit einer einfachen Schreibmaschine zusammengestellt (Schulz, H. 1996, 12-14). Aber schon 1947 lag das erste gedruckte Konzertprogramm vor (a. a. O., 15). Es folgten gedruckte und durchaus schon professionell gestaltete Rundschreiben (1950: a. a. O., 22f.) und Prospekte (1954: a.a.O., 29). Die gegenwärtigen Programme und Prospekte haben nach Material, Druck und Gestaltung durchgängig ein hohes professionelles Niveau, wengleich es nach Ort und Anlaß selbstverständlich unterschiedliche Ansprüche und Ausführungen gibt. Eine ähnliche Entwicklung findet sich bei den Konzert- und Werbeplakaten. Der professionelle Anspruch zeigt sich auch in der Entwicklung der Konzertkleidung, von schlichter Alltagskleidung über den einheitlichen Talar, der über lange Jahre das äußere Erkennungszeichen der „Windsbacher“ war, bis zum speziellen Konzertanzug und zur lockeren Freizeitkleidung (vgl. Stiftung von Chormänteln durch Bundeskanzler Dr. Konrad Adenauer: Schulz, H. 1996, 31; vgl. auch Stiftungen durch die Deutsche Bank und durch das Beklei-

dungshaus Wöhrle, Nürnberg). Schließlich ist es auch ein Hinweis auf ein professionelles Niveau, daß eigene, in der Höhe verstellbare Konzertpodien angeschafft wurden, die sich in den Gepäckräumen des Chorbusses leicht transportieren lassen und mit deren Hilfe an allen Konzertorten mit wenigen Handgriffen eine günstige Positionierung des Chores erreicht werden kann.

3.8. Beschaffung und Herstellung von „professionellen“ Accessoires“

Es ist eine Kleinigkeit, aber dennoch auch ein Zeichen zunehmender Etablierung, daß ein Chor schließlich auch einen eigenen unverkennbaren Briefkopf hat. Dieses Niveau war in Windsbach 1967 durch die Hilfe der Fördergesellschaft erreicht (Streit, R. 1996b, 192). Der einheitliche Schriftzug erschien nunmehr auf allen Programmen und den ebenfalls inzwischen selbstverständlich gewordenen Prospekten, Plakaten usw. (a. a. O.; Streit, R. 1996a, 58, 64, 112, 117; vgl. Schulz, H. 1996, 26f.). Im Jahre 1993 wurde der alte Schriftzug durch ein moderneres Logo abgelöst (vgl. Liedtke, M. 1996b, 60). Zu diesen „professionellen“ Accessoires gesellten sich Aufkleber, Tragetaschen mit dem Windsbacher Logo und andere Werbeträger (z. B. Regenschirm). Wertvollere Stücke waren „Windsbacher Uhren“ und ein kleines Modell der „Windsbacher Busse“. Die „Windsbacher Busse“ sind keine choreigenen Fahrzeuge. Vielmehr hat der Ansbacher Busunternehmer Wellhöfer, der ständig von den „Windsbachern“ beauftragt wird, das Windsbacher Logo auf zwei firmeneigene Busse platziert (vgl. Schulz, H. 1996, 57). Es ist auch ein Ausdruck von Professionalität und relativ stabiler Etablierung, wenn die Geschichte einer Institution von Festschriften begleitet wird. Die erste Festschrift ist zum 25jährigen Jubiläum des Knabenchores erschienen (Umfang: 38 Seiten: vgl. Streit, R. 1996b, 193f.), die zweite zum 50jährigen Jubiläum 1996 (Umfang: 264 Seiten: Liedtke, M. 1996b). Beide Festschriften waren durch die Fördergesellschaft angeregt und finanziert.

3.9. Suche nach Mäzenen und Sponsoren

Der hohe Kostendruck war auch Anlass, beständig nach Mäzenen und Sponsoren Ausschau zu halten (vgl. auch Abschnitte 3.10 und 3.11). Es ist nicht immer leicht zu unterscheiden, inwieweit insbesondere die nicht-anonymen größeren Spenden als Mäzenatentum oder als Sponsorship anzusehen sind. In der Regel mag in den meisten Fällen die Förderabsicht den Ausschlag geben. Aber man darf auch nicht übersehen, daß der seit Jahren klangvolle internationale Name des Chores auch positiv auf das Image der Spender bzw. Sponsoren zurückwirkt. Namhaftere Beträge

kamen in den beiden letzten Jahrzehnten von so renommierten Unternehmen wie der „Deutsche Bank“, der „Quelle“, dem „Bayerische Sparkassen- und Giroverband“, der „Siemens AG“ und der Firma „Schöller“. Von einem „Sponsoring“ konnte in einem gewissen Sinne bisher wohl nur im Falle „Schöller“ gesprochen werden. Diese Bezeichnung könnte nach einer Zeitungsnachricht (Fränkische Landeszeitung) vom 21. 10. 1998 aber auf die nunmehr zunächst auf drei Jahre geplante Kooperation mit den Mittelfränkischen Sparkassen, die den Chor „mit einem größeren sechststelligen Betrag“ sponsern wollen, zutreffen. Nach dieser Nachricht wollen die Sparkassen und der Chor ab 1999 Konzerte in Mittelfranken gemeinsam vermarkten, außerdem sei die Produktion einer CD mit Kinderliedern vorgesehen. Die Sparkassen erwarten keine unmittelbaren finanziellen Vorteile, hoffen aber doch, daß die Kunden das kulturelle Engagement der Kassen honorieren.

3.10. Gründung einer Fördergesellschaft (1967)

Es war ein außerordentlich großer ideeller und finanzieller Gewinn, daß sich – zunächst allerdings fast gegen den Widerstand der Träger des Knabenchores – 1967 eine „Gesellschaft zur Förderung des Windsbacher Knabenchores“ bildete (vgl. Streit, R. 1996a und b; Fleischmann, L. 1996). Von 1967–1978 betrug das Fördervolumen ca. 80.000,- DM (Streit, R. 1996b, 194), von 1978–1996 über 1 Million DM (Schneider, W. 1996, 198). Der Jahresmitgliederbeitrag hat sich seit 1967 allerdings auch fast verdreifacht. Er betrug 1967 18,- DM, im Jahre 1997 50,- DM. Die Fördergesellschaft, die aufwendige Werbemaßnahmen für den Chor durchgeführt und nahezu auf allen Feldern der chorischen Aktivitäten finanziell schon geholfen hat, gibt auch ein eigenes Informationsheft heraus, das im Laufe der Zeit, insbesondere aber in den letzten Jahren deutlich auch selbst an inhaltlichem und gestalterischem Anspruch gewonnen hat.

3.11. Einrichtung einer Stiftung (1991)

Im Prozeß der Professionalisierung und Kommerzialisierung ist nach der Fördergesellschaft die „Förderstiftung Windsbacher Knabenchor“ zu nennen, die 1991 in der Hoffnung gegründet worden ist, zusätzliche Geldgeber zu finden (Schulz, H. 1996, 53). Die Stiftung setzt die Erträge ihres Stiftungskapitals zur Unterstützung des Chores ein, in erster Linie für Stipendien (vgl. Stiftungsprospekt). Das Stiftungsvermögen war bis 1997 auf ca. 1.000.000,- DM angewachsen und brachte bei dieser Kapitalhöhe einen auszusüttenden Jahreszinsertrag von ca. 57.000,- DM.

3.12. Anstellung eines Managers (seit 1991)

Ein Professionalisierungssprung war sicher die Einstellung eines Chormanagers. In den ersten Jahrzehnten lief die Konzertorganisation ausschließlich über die Chorleiter, später wurden stundenweise auch Stimmbildner dazu herangezogen. Schließlich wurde das Management einige Jahre hindurch durch eine in München angesiedelte Teilzeitkraft unterstützt (vgl. Schneider, W. 1996, 198f.). Im Jahre 1991 konnte dann eine eigene Stelle für einen Manager bzw. für eine Managerin geschaffen werden, wobei die „Anschubfinanzierung“ wieder über die Fördergesellschaft gelaufen ist (a. a. O., 199).

3.13. Naher Anschluss an Tonträgerfirma

Weil es außerordentlich schwierig ist, Zugang zu den auflagenstarken Plattenfirmen zu gewinnen, hatte der derzeitige Leiter des Windsbacher Knabenchores als Leiter des Amadeus-Chores in Neuendettelsau zusammen mit H. Lange bereits vor seiner Windsbacher Zeit die Firma Rondeau gegründet (Schulz, H. 1996, 53). Diese Firma sollte dazu dienen, Tonaufnahmen für den Amadeus-Chor zu organisieren und die produzierten Tonträger zu vertreiben. Beringer hat diese Firma, an der sich schließlich u. a. auch die Evgl. Landeskirche beteiligte, auch für den Windsbacher Knabenchor zur Verfügung gestellt. Dies muß sicher auch als ein bedeutender Schritt in Richtung auf Professionalisierung und Kommerzialisierung verstanden werden, wenngleich der Vertrieb der Tonträger fast ausschließlich im Umfeld der Konzerte des Knabenchores erfolgt und offensichtlich nur bescheidene Gewinne erzielt werden. In den Musikgeschäften ist die Firma mit ihren Produkten nur sporadisch vertreten (Nürnberger Umfeld). Die Einnahmen aus dem Verkauf von Tonträgern der Firma Rondeau gehen ausschließlich an Rondeau. Diese Gewinne reichen im wesentlichen aber nur hin, neue Aufnahmen mit dem Windsbacher Knabenchor zu sichern (mdl. Mitteilung: Chr. Rey).

3.14. Verselbständigung durch eigene technischen Aufnahmemöglichkeiten

Zum Aufbau eines choreigenen Archivs ist die Chorleitung seit einigen Jahren darum bemüht, eigene technisch hochwertige Gerätschaften für Tonaufnahmen zu beschaffen. Erste Schritte dazu konnten mit Hilfe der Fördergesellschaft bereits 1996 getan werden (mdl. Mitteilung: Chr. Rey).

3.15. „Entlohnung“ der Choristen

Selbstverständlich findet keine unmittelbare Entlohnung für Choristen statt. Es stünden dazu auch keine Mittel zu Verfügung. Dennoch gibt es für

Choristen gegenüber den sonstigen Internatsschülern gewisse Vergünstigungen. Für Choristen stehen bereits seit 1957 – in bescheidenem Umfang – Stipendien zur Verfügung (Schulz, H. 1996, 31). Außerdem erhalten Choristen ein Taschengeld von gegenwärtig ca. 150,- DM im Jahr. Als mittelbare „Entlohnung“ wird von den Choristen aber die Möglichkeit angesehen, an Auslandsreisen des Chores teilzunehmen (mdl. Mitteilung: Chr. Rey).

4. Auswirkungen der Schritte zur Professionalisierung und zur Kommerzialisierung

Weder ist der Windsbacher Knabenchor im rechtlichen oder im faktischen Sinn ein professionalisierter Chor, erst recht ist er nicht kommerzialisiert. Die Mehrzahl der Maßnahmen (z. B. Ersuchen um Unterstützung) läßt sich geradezu als Abwehr des Kommerzialisierungsdrucks deuten. Zugleich sind die zahlreichen Maßnahmen, mit denen die Arbeitsbedingungen für den Knabenchor verbessert worden sind, ein Hinweis auf eine großartige und erfolgreiche Arbeit dieses Chores und seiner Leiter und ein Beleg für die gesellschaftliche Akzeptanz dieser Arbeit.

Aber die Entwicklung, die in den Abschnitten D 2 und 3 skizziert worden ist, ist gleichwohl eine Folge von allgemeinen Professionalisierungs- und Kommerzialisierungstendenzen. Durch diese generellen Tendenzen finden sich die Symptome von Professionalisierung und Kommerzialisierung allenthalben im Umfeld des Windsbacher Knabenchores. Es ist auch unverkennbar, daß sich dadurch wesentliche Veränderungen der Aufgaben, des Selbstverständnisses und des Erscheinungsbildes des Chores und seines Umfeldes ergeben haben.

Diese Veränderungen zeigen sich in den Windsbacher Schulen, die über die Dienstleistungen für den Chor ein eigenes Profil, aber auch Sonderrechte erhalten haben (vgl. Abschnitt D 2.2.). Sicher sind dadurch auch die gelegentlichen Konflikte zwischen den Anforderungen der Schule und den Anforderungen des Chores verstärkt worden (Kotsch, P., Liedtke, M., Tusjak, A. 1993). Am deutlichsten sind die Auswirkungen im Internat, das unter dem Einfluss des Chores vom „Evangelischen Pfarrwaisenhaus Windsbach“ (gegründet 1836) mit einem schwerpunktmäßig theologischen Bildungsauftrag faktisch zum Internat des Windsbacher Knabenchores geworden ist. Seit 1972 führt das Internat den Namen „Evangelisch-Lutherisches Studienheim mit Knabenchor Windsbach“, seit 1987 den Namen „Evangelisch-Lutherisches Studienheim mit Windsbacher Knabenchor“ (vgl. Abschnitt D 1.1.). Sicher hätten sich Bezeichnung und Aufgabenbereich des „Pfarrwaisenhauses“ im Laufe der Zeit wohl auch ohne den Kna-

benchor verändert. Aber über den Knabenchor haben sich eben spezifische Veränderungen ergeben. Eine einschneidende, mit dem Professionalisierungs- und Kommerzialisierungsdruck verbundene Veränderung war die „schleichende Säkularisierung“ des Chores. Obgleich im Repertoire des Chores die „Geistliche Musik“ immer noch eindeutig dominiert und insofern sicher auch weiterhin ein „verkündende“ Funktion besteht, hat sich insoweit eine Säkularisierung vollzogen, als die liturgischen Funktionen des Chores zugunsten konzertanter Funktionen deutlich verloren haben. Die Chorarbeit hat sich von der liturgischen Funktion in eine mehr konzertante Funktion verlagert. Mit dieser Funktionsverlagerung ist verbunden, daß auch außerkirchliche Auftritte – gemessen an Übungsaufwand, an den finanziellen Investitionen und vielleicht auch an der faktischen Interessenslage – inzwischen deutlich an Gewicht gewonnen haben. Dies ist auch daran ablesbar, daß die 1955 auf Wunsch der Chorleitung eingerichteten „Lorenzer Motetten“, durch welche die Lorenzkirche Nürnberg zur „Hauptkirche“ des Windsbacher Knabenchores werden sollte, von ursprünglich 12 jährlichen Veranstaltungen auf zunächst 10, dann auf 7 abgesenkt wurden (Schulz, H. 1996, 29; Harrassowitz, H. 1996, 203). Noch augenfälliger ist es in diesem Zusammenhang, daß die Gestaltung der Lorenzer Gottesdienste – den samstäglichen Motetten folgte sonntags die Gestaltung des Hauptgottesdienstes in St. Lorenz – insbesondere mit Rücksicht auf auswärtige Konzerttermine nahezu völlig aufgegeben worden ist (Harrassowitz, H. 1996, 203). Auch die ursprünglich strenge Bindung an die evangelisch-lutherische Tradition wurde gelockert. Es ist inzwischen selbstverständlich, dass auch nicht-protestantische Jungen im Chor singen (Möller, N. und I. 1996, 169). Gerade dies ist sicher eine nur zu begrüßende Entwicklung. Es gibt aber auch keine Frage, daß diese Offenheit nicht primär auf ökumenischen Beweggründen beruhte, sondern – angesichts der häufig schwierigen Nachwuchslage (Schulz, H. 1996, 32) – zunächst auf dem Interesse, eine hinreichende Zahl qualifizierter Choristen zur Verfügung zu haben.

Es ist auch Ausfluß des Kommerzialisierungsdruckes, daß die Chorleitung bemüht ist, durch Mehrfachaufführungen von einstudierten Produktionen (z. B. große Oratorien, Passionen; Weihnachtskonzerte) das Verhältnis von Ausgaben (Probenaufwand, organisatorischer Aufwand, Kosten für Orchester und Solisten) und Einnahmen zu optimieren. (mdl. Mitteilung: Chr. Rey). Wegen der hohen Ausgaben für Solisten (ca. die Hälfte der Einnahmen) und für das Orchester (ca. ein Drittel der Einnahmen) sind solche Aufführungen zwar in keinem Fall mit Gewinnen für den Chor verbunden, aber durch die Mehrfachaufführungen sind weniger Zuschüsse erforderlich bzw. Einnahmen und Ausgaben halten sich die Waage (mdl. Mitteilung:

Chr. Rey). Die Mehrung der Auslandsreisen, obgleich ebenso fast immer nur über Zusatzfinanzierung möglich, ist auch eine zwangsläufige Auswirkung des Professionalisierungs- und Kommerzialisierungsdruckes. Ohne Auslandsreisen verlöre man im Vergleich zu anderen Knabenchören an internationalem Renommee. Überdies würden Chor und Internat in den Augen der Choristen an Attraktivität einbüßen, was wiederum die Nachwuchslage verschärfen könnte.

5. Gibt es das „Baumol’sche Gesetz“?

Das sogen. „Baumol’sche Gesetz“ (vgl. Abschnitt C 2; Blaukopf, K. 1996, 222-225ff.) besagt, daß bei den Aufführungskünsten die Kluft zwischen Ausgaben und Einspielung überproportional zur allgemeinen Preissteigerung wachse (a. a. O.). Die Lebenshaltungskosten haben sich in Deutschland zwischen 1965 und 1988 etwa verdoppelt (Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 10, 492). Geht man davon aus, daß diese Steigerung der Lebenshaltungskosten auch für den übrigen Zeitraum der Finanzgeschichte des Knabenchores einigermaßen konstant geblieben ist, kann angesichts der in Abschnitt D 2 skizzierten unmittelbaren und verdeckten Kosten nicht strittig sein, daß die Ausgaben für den Windsbacher Knabenchor in wesentlich höherem Maße angestiegen sind als die Lebenshaltungskosten. Das bezieht sich sowohl auf die unmittelbaren Kosten (vgl. Anstellung von Stimmbildnern, Managerstelle; Steigerung der Ausgaben für Orchester und Solisten; Steigerung der Kosten für Tonträgerproduktionen, Steigerung der Internatskosten) als auch auf die verdeckten Kosten (vgl. Einrichtung einer Ausbildungsklasse in Nürnberg; Chorklassen an den Schulen, Zusatzunterricht am Gymnasium, Einrichtung eines math.-naturwiss. Zweiges am Gymnasium usw.). Da mir ja leider keine Zahlen über die Höhe der „Einspielungen“ vorliegen, kann auch hier nicht exakt quantifiziert werden. Die Entwicklung der „verdeckten Kosten“, die in Wirklichkeit indirekte Zuschüsse darstellen, sind aber bereits ein Hinweis darauf, daß die Zuschüsse mutmaßlich stärker angestiegen sind als die Einspielergebnisse. Geht man davon aus, daß Defizite im Internatshaushalt im wesentlichen durch die Evgl. Landeskirche als der Trägerin des Internates ausgeglichen werden, dann wäre die Kluft zwischen Ausgaben und Einnahmen unmittelbar an der bereits genannten Teuerungsrate der Internatskosten, d. h. des vermutlich größten Haushaltstitels, ablesbar. Nach den in Abschnitt D 2.1 genannten Daten lag die Teuerungsrate für die Trägerin in den letzten 10 Jahren eben bei 137 %, die Teuerungsrate der durch die Choristen zu erbringenden monatlichen Beiträge lediglich bei 32 %. Aber auch die erfreulich hohen Wachstumsraten der Zuschüsse durch die Fördergesellschaft und durch die

Förderstiftung Windsbacher Knabenchor machen wahrscheinlich, daß die Zuschüsse stärker angestiegen sind als die Einnahmen.

Insoweit bestätigt sich auch in der Entwicklung des Windsbacher Knabenchores das Baumol'sche Gesetz (vgl. Abschnitt C 2). Allerdings muß, wie bereits in Abschnitt C 2.3 festgestellt wurde, weiterhin offenbleiben, ob mit diesem „Gesetz“ nur eine faktische Entwicklung unter den Bedingungen einer Subventionskultur wiedergegeben ist oder ob hier „gesetzmäßige“ Abläufe vorliegen. Die Frage muß schon deswegen offenbleiben, weil es offenbar auch unter den Knabenchören Beispiele dafür gibt, daß die Einspielergebnisse – z. B. nach Presseberichten über den Tölzer Knabenchor zu schließen (vgl. Abschnitt C 2.3) – deutlich höher liegen als in Windsbach. Sicher wäre es denkbar, daß man die Einspielergebnisse durch größere Orientierung an mögliche gesellschaftliche Nachfrage verbesserte (z. B. einnahmeträchtiges Singen auf Familienfeiern, stärkere Berücksichtigung von Unterhaltungsmusik usw.). Aber es gäbe auch kaum eine Frage, daß eben durch solche kommerziell vielleicht hilfreichen Angebote der kulturelle Anspruch abgesenkt und der pädagogische Auftrag beeinträchtigt würde. Wenn Kunst auch neue Wege des musikalischen Ausdrucks sucht und wenn der künstlerische Anspruch und der Bildungsauftrag nicht aus den Augen verloren gehen sollen, muß wohl gerade bei solchen Einrichtungen, für die sich der Weg uneingeschränkter Professionalisierung und Kommerzialisierung verbietet, damit gerechnet werden, daß sich die Kluft zwischen Einnahmen und Ausgaben eher vergrößert als einebnet. Hier liegt ein Trend vor, der sich mit anderen Entwicklungen innerhalb der kulturellen Evolution deckt (vgl. Liedtke, M. 1985, 6-8). Offensichtlich entwickelt sich „Kultur“ nicht proportional zum wirtschaftlichen Wachstum. Höhere Niveaus von „Kultur“ im ästhetischen Bereich (Musik, Bildende Kunst, Literatur usw.) oder auch im sozialen Bereich (Demokratische Gewaltenteilung mit ausdifferenzierten Strukturen von Parlament, Regierung und mehrstufiger Rechtsprechung; Soziale Absicherung mit Renten-, Kranken-, Arbeitslosen- und Sozialversicherung; Bildungsangebote unter den Bedingungen von Schulpflicht und Lehrmittelfreiheit; Forschung als Grundlagenforschung unter Sicherung von Forschungsfreiheit usw.) erfordern offenbar zunehmend überproportionale wirtschaftliche Investitionen. D. h. die Investitionen, die zur Erreichung höherer kultureller Niveaus mit höherem kulturellen Anspruch und mit größeren Freiheitsgraden erforderlich sind, wachsen stärker, als sie zur Erreichung früherer und elementarerer Stufen der Professionalität erforderlich waren.

Allerdings wird sich auch immer am Leistungsniveau der jeweiligen Einrichtung in – weitgehend – freiem Wettbewerb entscheiden, wieviel Staat

und Gesellschaft auszugeben bereit sind und wohin diese Mittel fließen. Dies wird in einer freien Gesellschaft niemals ohne Konflikte (vgl. statt besserer Leistung Vorteile der Lage, des Namens, der finanziellen Absicherung, rechtlicher Vereinbarungen usw.) und niemals ohne ein hohes Maß an Vorleistungen (belegbares Leistungsniveau) möglich sein. Es liegt auf der Hand, daß nur eine Gesellschaft mit einer florierenden Wirtschaft, die mehr erwirtschaftet als zur bloßen Absicherung der Minimalexistenz erforderlich ist, solche Einrichtungen tragen kann. Hier gilt, daß jede Form von Kultur kostbar, aber auch teuer ist (vgl. Glöckner, H. 1997).

Literatur

- ANZENBERGER-RAMMINGER, Elisabeth (1996): Das Ehrenhonorar des Wiener Männergesang-Vereines: „Tantiemen“ für Chorkompositionen im 19. Jahrhundert. In: Krautwurst, Franz (Hg.): Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch. 5. Jg. Augsburg, S. 155-207.
- BAUMOL, William J., BROWN, William G. (1966): Performing Arts - the Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance. New York: Twentieth Century Fund.
- BLAUKOPF, Kurt (1996): Musik im Wandel der Gesellschaft. - Grundzüge der Musiksoziologie. Darmstadt. 1. Auflage 1982.
- BOFINGER, Jürgen (1996): Der Fernsehkonsum von Hauptschülern. Staatsinstitut für Schulpädagogik und Bildungsforschung. Arbeitsbericht 273. München.

- DEUTSCHER MUSIKRAT (Hg.) (1992): Musik-Almanach 1993/1994. Kassel, Regensburg.
- DÜMLING, Albrecht (1997): Verfolgte Musiker, verfeimte Musik unter dem NS-Regime. In: Frevel, Bernhard (Hg.): Musik und Politik. - Dimensionen einer undefinierten Beziehung. Regensburg. S.23-31.
- FLEISCHMANN, Ludwig (1996): Auslöser: Leserbrief. In: Liedtke, Max (Hg.): Der Windsbacher Knabenchor. Augsburg, S. 195.
- GESNER, Johann Matthias (1738): M. Fabii Quintilianii de Institutione Oratoria libri XII ... perpetuo commentario illustrati a Jo. Matthia Gesnero. Göttingen.
- GLÖCKNER, H. (1997): Handreichung zur Umwelterziehung in der Grund- und Hauptschule. Bd. IV: Unterrichtsbeispiele zum vernetzten Denken für die Jahrgangsstufen 7-10. Staatsinstitut für Schulpädagogik und Bildungsforschung. München.
- GOERTZ, Lutz (1996): Musikalische Spielräume in der Multimedia-Gesellschaft. In: Musikforum. Heft Dezember 1996, S. 5-14.
- HARRASSOWITZ, Hermann (1996): Die Motetten und der Organist 1963-1996. In: Liedtke, Max (Hg.): Der Windsbacher Knabenchor. Augsburg, S. 203f.
- HELLMER, Joachim (1959): Recht. Frankfurt a. M.
- HEWIG, Dirk (1997): Musikpolitik der Länder am Beispiel Bayerns. In: Frevel, Bernhard (Hg.): Musik und Politik. - Dimensionen einer undefinierten Beziehung. Regensburg. S. 189-202.
- HILGERS, U. (1994): Die Evolution der Holzblasinstrumente. - Ein Vergleich zwischen biologischer und kultureller Evolution. In: Der Mathematisch-Naturwissenschaftliche Unterricht. H. 4, S. 195-201.
- JOHN, Eckhardt (1997): Vexierbild „Politische Musik“. - Stationen ihrer Entstehung (1918-1938). In: Frevel, Bernhard (Hg.): Musik und Politik. - Dimensionen einer undefinierten Beziehung. Regensburg. S. 13-21.
- JUGENDGESETZE (1965). Verlag Goldmann. München.
- KAKIES, Dieter (Hg.) (1965): Deutsche Verfassungen. Goldmanns Gelbe Taschenbücher. Bd. 1683. München.
- KOENIG, Otto (1970): Kultur und Verhaltensforschung. Einführung in die Kulturethologie. München.
- KÖCKRITZ, Sieghardt von (1996): Kultur - Kein Luxusgut für satte Zeiten. Aufgaben der Kulturpolitik in Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts. In: Musikforum. Dezember 1996. S. 48-54.
- KOTSCH, Petra, LIEDTKE, Max, TUSJAK, Anne (1993): Zur pädagogischen Situation des Windsbacher Knabenchores. Augsburg.
- KÜHLBRANDT, Bernd (1996): Das Johann-Sebastian-Bach-Gymnasium Windsbach. - Realisierung einer Koexistenz. In: Liedtke, Max (Hg.): Der Windsbacher Knabenchor. Augsburg, S. 162f.
- LIEDTKE, Max (1985): Technik - Erlösung oder Sündenfall des Menschen. Zum Problem der Humanität in der technischen Entwicklung. In: Verein für Ökologie und Umweltforschung (Hg.). Wien. H.2.
- LIEDTKE, Max (1992): „Ich spiele Geige“. In: Musikpädagogische Forschungsberichte 1992, S. 63-77. Augsburg.
- LIEDTKE, Max (1994): Verlaufsformen der Kulturentwicklung. - Dargestellt am Beispiel der Form- und Funktionsveränderungen bei liturgischen Gewändern. In: Liedtke, M. (Hg.): Kulturethologie. - Über die Grundlagen kultureller Entwicklungen. München, S. 26-79.

- LIEDTKE, M. (1996a): Verlaufsstrukturen in der Geschichte der Schreibgeräte. In: Liedtke, M. (Hg.): *Kulturethologische Aspekte der Technikentwicklung*. Graz, S. 184-240.
- LIEDTKE, Max (Hg.) (1996b): *Der Windsbacher Knabenchor*. Augsburg.
- LIEDTK, Max (1996c): Zum Bildungswert von Musik. In: Liedtke, Max (Hg.): *Der Windsbacher Knabenchor*. Augsburg, S. 241-248.
- LIEDTKE, Max (1996d): 50 Jahre Windsbacher Knabenchor. In: *Musica sacra*: 45. Internationale Orgelwoche Nürnberg. Nürnberg, S. 41-43.
- LINDLAR, H. (1971): *Meyers Handbuch über die Musik*. Mannheim, Wien, Zürich.
- MILNER, Anthony (1990): Der Komponist und seine Kunst. In: Robertson, Alec, und Stevens, Denis (Hg.): *Geschichte der Musik*. Herrsching. Bd. II, 157-162.
- MÖLLER, Norbert und Ingrid (1996): „Thorsten, Du packst es schon!“ - Als Katholik in Windsbach. In: Liedtke, Max (Hg.) (1996b): *Der Windsbacher Knabenchor*. Augsburg, S. 169-170.
- RENSCH, Bernhard (1965): *Homo sapiens. - Vom Mensch zum Halbgott*. Göttingen. 1. Auflage 1959.
- RICHTER, Klaus Peter (1997): Kulturkommerz oder Kommerzkultur. In: *Musikforum*. Heft Juni 1997, S. 38-54.
- ROBERTSON, Alec und Stevens, Denis (Hg.): *Geschichte der Musik*. Bd. II: Renaissance und Barock.
- SALMEN, Walter (1997): *Beruf: Musiker. - Verachtet - vergöttert - vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*. Kassel.
- SCHNEIDER, Wolfram (1996): Zwischenbilanz der Fördergesellschaft 1982-1996. In: Liedtke, Max (Hg.) (1996b): *Der Windsbacher Knabenchor*. Augsburg, S. 196-199.
- SCHULZ, Horant (1996): Zur Geschichte des „Windsbacher Knabenchores“ 1946-1996. In: Liedtke, Max (Hg.): *Der Windsbacher Knabenchor*. Augsburg, S. 7-63.
- SCHULZ, Wolfgang (1992): Musik als Beruf - zwischen Erfolgszwang und Entfremdung. In: Lipp, Wolfgang (Hg.): *Gesellschaft und Musik. - Wege zur Musiksoziologie*. Berlin. S. 387-397.
- SCHULZE, Gerhard (1995): *Die Erlebnisgesellschaft. - Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt, New York.
- SPITTA, Philipp (1979): *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden. 8. Aufl., 2 Bde.
- STEINSCHULTE, Gabriel M. (1996): Zur Musikkultur in der multimedialen Epoche. In: *Musikforum*. Heft Dezember 1996, S. 33-40.
- STEINSCHULTE, Gabriel M. (1997): Sind urheberrechtliche Verwertungsgesellschaften Ausdruck der jeweiligen (Musik-)Kultur? In: Frevel, Bernhard (Hg.): *Musik und Politik. - Dimensionen einer undefinierten Beziehung*. Regensburg. S. 239-245.
- STREIT, Rudolf (1996a): Archivakte der Fördergesellschaft des Windsbacher Knabenchores. *Archiv des Windsbacher Knabenchores*. Windsbach (unveröffentlicht).
- STREIT, Rudolf (1996b): Gründung unter Schwierigkeiten: Gesellschaft zur Förderung des Windsbacher Knabenchores - Das erste Jahrzehnt. In: Liedtke, Max (Hg.): *Der Windsbacher Knabenchor*. Augsburg, S. 191-194.
- THAMM, Hans (1996): Erinnerungen. In: Liedtke, Max (Hg.): *Der Windsbacher Knabenchor*. Augsburg, S. 65-71.
- TREMMEL, Erich (1992): Staatliche Musikförderung im 19. Jahrhundert. In: Frei, Hans (Hg.): *Schriftenreihe der Museen des Bezirks Schwaben: Wege der Volksmusik. - Beispiel Ries*. Gessertshausen, S. 43-48.

¹ Ein beeindruckendes Beispiel von - faktisch angenommener - musikalischer Höherdifferenzierung findet sich bei Johann Matthias Gesner. Gesner, geb. 9.4.1691, vermutlich in Roth, gest. 1761 in Göttingen, war von 1730-1734 Rektor der Thomas-Schule Leipzig. In seinem Kommentar zu den „Institutiones oratoriae“ des Marcus Fabius Quin(c)tilian (35-95) nimmt er bei I, 12, 3 Bezug auf seine Leipziger Erfahrungen mit Johann Sebastian Bach. Quintilian hatte bei I, 12, 3 angemerkt, dass ein Mensch vieles zu gleicher Zeit zu tun in der Lage sei wie etwa der Zither-Spieler, der zugleich die Zither spielt, dabei im Singen Wort und Ton vereinigt, dazu noch mit dem Fuß den Takt angibt (vgl. Orpheus, Sohn des Oiaeros und des Apoll und der Muse Kalliope: thrakischer Sänger und Leierspieler, der durch seine Musik wilde Tiere, Steine und Bäume zu bezaubern vermochte; vgl. Arion, griech. Dichter und Musiker aus Methymna auf Lesbos, um 620 v. Chr., gilt als Erfinder - künstlerischer Ausgestalter - des Dithyrambos, d.h. ursprünglich des feierlichen Kultliedes auf Dionysos):

„Dies alles, Fabius, würdest du für geringfügig halten, wenn du von den Todten erstehen und Bach sehen könntest (ich führe gerade ihn an, weil er vor nicht langer Zeit auf der Thomas-Schule zu Leipzig mein Kollege war), wie er mit beiden Händen und allen Fingern das Clavier spielt, welches die Thöne vieler Cithern in sich fasst, oder das Instrument der Instrumente, dessen unzählige Pfeifen durch Bälge beseelt werden, wie er von hier aus mit beiden Händen, von dort her mit hurtigen Füßen über die Tasten eilt und allein eine Mehrheit von ganz verschiedenen aber doch zu einander passenden Tonreihen hervorbringt: wenn du diesen, sag ich, sähest, wie er, während er vollbringt, was mehrere eurer Citherspieler und tausend Flötenbläser vereint nicht zu Stande brächten, nicht etwa nur eine Melodie singt, wie einer, der zur Cithern singt, und so seine Aufgabe löst, sondern auf alle zugleich achtet, und von dreißig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den anderen durch Treten des Takts, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angebt, und dass er ganz allein, im lautesten Getöse der Zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt und alle zusammenhält und überall vorbeugt und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wieder herstellt, wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohr erfasst und alle Stimmen mit dem geringen Umfange der eigenen Stimme allein hervorbringt. Ich bin sonst ein großer Verehrer des Alterthums, aber ich glaube, dass mein Freund Bach, und wer ihm etwa ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Sänger wie Arion in sich schließt“ (Gesner, J. M. 1738, 1.12.3. S. 61; zitiert nach Spitta, Ph. 1979, II, 89f).

² Der Umfang des Aufwandes für musikalische Aktivitäten in einem relativ geschlossenen Raum läßt sich am Beispiel der Erzdiözese Köln illustrieren. Das Erzbistum unterhält in Köln die „Kölner Domsingschule“, eine 2-zügige Grundschule mit Nachmittagsbereich, und muss dazu jährlich ca. 400.000,- DM aufbringen (ohne Investitionen). Die „Musikschule des Kölner Domchores“, in der die konkrete Ausbildungsarbeit für den „Kölner Domchor“ - mit Instrumentalausbildung, Stimmbildung, Chorzerziehung für Knabenchor, Mädchenchor, Kammerchor und Domkantorei - geleistet wird, kostet jährlich 1,1 Millionen DM, wiederum ohne Investivkosten. Schließlich muss die Erzdiözese für den „Domchor“ jährlich ca. 280.000,- DM an Personal- und Sachkosten, erneut ohne Investivkosten, aufbringen (schriftl. Mitteilung: Dr. P. Schrömbges).

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 1999

Band/Volume: [1999](#)

Autor(en)/Author(s): Liedtke Max

Artikel/Article: [Trends zur Professionalisierung und Kommerzialisierung der Musik, dargestellt am Beispiel des Windsbacher Knabenchores 279-310](#)