

WORT UND MUSIK

Salzburger Akademische Beiträge

hrsg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

SONDERDRUCK aus Band 22

- GENIESSEN - VERSTEHEN - VERÄNDERN -
KUNST UND WISSENSCHAFT IM GESPRÄCH

Interuniversitäre Ringvorlesung:

Hochschule "Mozarteum" und Universität Salzburg

Studienjahr 1992/93

herausgegeben von

ALFRED KYRER und WOLFGANG ROSCHER

Verlag Ursula Müller Spicser, Anif/Salzburg 1994

ÖKONOMIK DER KUNST:
EINE EUROPÄISCHE PERSPEKTIVEBRUNO S. FREY, ISABELLE BUSENHART, ANGEL SERNA¹

I. AKTUELLE PROBLEME IM BEREICH DER KUNST

A. Museen und die Finanzierung von Kunstwerken

Die Klagen der Museen darstellender Kunst über den eindrucklichen Preisanstieg auf dem Kunstmarkt Ende der 80er Jahre sind noch immer nicht ganz verklungen, obwohl sich die Situation bezüglich der Preise merklich stabilisiert hat.² Die Museen befürchten, daß die Budgets für Neuankäufe wegen des enormen Anstiegs der Preise nicht mehr ausreichen, um Werke für eine Komplettierung oder Ausweitung der Sammlung zu erwerben. In der Folge fühlen sich die Museen arm an finanziellen Mitteln und fürchten, deshalb an Rang zu verlieren. Wenn man allerdings bedenkt, welche Vielzahl von Kunstwerken die Museen besitzen, ist es absurd zu behaupten, sie seien mittellos. Zieht man wiederum den Preisanstieg der letzten Jahre in Betracht, so besitzen die Museen in Tat und Wahrheit ein riesiges Vermögen, das ihnen zweifellos erlauben würde, zusätzliche Bilder anzukaufen. Dieses Paradox ergibt sich, weil nur schon der Vorschlag, neue Werke durch den Verkauf von anderen Bildern zu finanzieren, in gewissen Kreisen klar als Sakrileg aufgefaßt wird. Diese Reaktion ist nur schwer verständlich, wenn man bedenkt, daß ein Museum meist nur einen kleinen Teil der Werke aus seinem Besitz ausstellt und daß viele Werke überhaupt nie ausgestellt werden. Dieses Phänomen läßt sich sehr gut am Beispiel des Prados von Madrid illustrieren, welcher im Sommer 1992 19'056 Kunstwerke zu seinem Besitz zählte. Davon sind nur 1781 Objekte permanent

¹ Prof. Dr. B. S. Frey ist ordentlicher Universitätsprofessor, I. Busenhardt und A. Serna sind Universitätsassistenten am Institut für Empirische Wirtschaftsforschung, Universität Zürich, Blümlisalpstrasse 10, CH-8006 Zürich, Tel. +411 2573731, Fax +411 364 03 66.

² Eine Reihe von Rekordpreisen fand ihren Höhepunkt mit dem Verkauf des *Portrait du Dr. Gachet* von Vincent van Gogh für 82,5 Millionen Dollar bei einer Auktion von Christie's in New York im Mai 1990. Ab Mitte 1990 machte sich ein beträchtlicher Preiszerfall bemerkbar, welcher den großen Auktionshäusern Christie's und Sotheby's Einkommenseinbußen von sage und schreibe 50 bis 75 Prozent im Vergleich zur Vorperiode verursachte. Im Moment scheint sich der Markt auf dem Preisniveau von 1985 stabilisiert zu haben.

ausgestellt, was bedeutet, daß nicht weniger als 90 Prozent nicht (permanent) dem Publikum gezeigt werden.³ Ist es unter diesen Umständen wirklich so schrecklich, den Verkauf von Bildern vorzuschlagen, um so die Mittel für Neuerverwerbungen aufzustocken? Kritisch sind vor allem Situationen, wo viele wertvolle Kunstwerke langsam zerfallen, weil sie in Kellern lagern, die nicht den nötigen konservatorischen Anforderungen genügen. Die Mittelknappheit (zum Teil bedingt durch die Weigerung, Bilder zu verkaufen) erlaubt nicht einmal die Ausstellungsräume angemessen instand zu halten, und schadet so auch den regulär ausgestellten Gemälden, wie dies oft in Italien und anderen Ländern geschieht. Unter diesen Umständen bedeutet verkaufen einfach, finanzielle Mittel zu schaffen, mit dem Zweck, Kunstwerke zu retten.

B. Situationen mit Überschufnachfrage

Für viele Musikfestspiele ist es fast unmöglich, Karten zu bekommen. Die Nachfrage pflegt das Angebot um das Fünf- bis Sechsfache zu übersteigen.⁴ Die gleiche Lage ergibt sich bei vielen Opern, vor allem wenn bekannte Starsänger wie Luciano Pavarotti oder Plácido Domingo auftreten. Dieses offensichtliche Ungleichgewicht zwischen Angebot und Nachfrage ließe sich durch ein Anheben der Preise beseitigen. Geschieht dies aber nicht, bildet sich ein Schwarzmarkt mit verzerrten Preisen und Ungerechtigkeiten mangels Transparenz. Das übliche Argument gegen eine Erhöhung der Preise - der vorgehaltene Nachteil, der sich daraus für die 'Armen' ergäbe - ist falsch, denn die 'Reichen' finden bei einer Situation von Überschufnachfrage immer einen Weg, sich Eintrittskarten zu beschaffen. Sie können zum Beispiel einen Angestellten schicken, um Schlange⁵ zu stehen und Karten zu besorgen, oder ganz einfach ihre Beziehungen spielen lassen und direkt von den Organisatoren Eintritte erhalten. Im Falle einer Preiserhöhung zum Ausgleich der Überschufnachfrage, würden sie zumindest zu einem bedeutenden Teil dazu beitragen, die Kosten der Vorstellung zu decken. Wenn man in Betracht zieht, daß heutzutage viele Opernhäuser enorme Defizite ausweisen, welche fortwährend zu wachsen scheinen, und daß die Erträge aus dem Verkauf von Eintrittskarten bei Opern oder Theatern meist nur rund 10 Prozent der Aufwendungen decken, so scheint der Vorschlag, die vorhandene Zahlungsbereitschaft der Besucher mittels Preiserhöhungen auszunutzen, eine Maßnahme zu sein, welche dazu beiträgt, das Überleben solcher Institutionen zu gewährleisten.

3 Siehe *The Economist*, 1. Mai 1993, S.97.

4 Für die Salzburger Festspiele siehe Frey (1986), für andere Festivals Popp (1988).

5 Das Phänomen der Warteschlange ist die logische Konsequenz der Überschufnachfrage.

Diese zwei Beispiele - die Finanzierung von Kunstwerken durch Museen und das Problem der Überschufnachfrage - geben einen ersten Eindruck von den Fragen, welche sich unter anderen in der Ökonomik der Kunst stellen. Allerdings dehnt sich das Gebiet der Kunstökonomik noch weiter aus und deckt viele andere Aspekte des künstlerischen Lebens ab. Im nächsten Kapitel werden die Ursprünge dessen, was sich heute Kunstökonomik nennt, aufgezeigt und ein Überblick über die bisherigen Erkenntnisse auf diesem Gebiet vermittelt. Das dritte Kapitel beinhaltet ein spezielles Thema, das der Musikfestspiele, und soll eine konkrete Anwendung der ökonomischen Analyse auf diese spezifische Kunstgattung liefern.

II. ÖKONOMIK DER KUNST

Die Anfänge der Kunstökonomik gehen auf die Veröffentlichung einer Studie über die Vereinigten Staaten betitelt *Performing Arts - The Economic Dilemma* zurück, geschrieben vom schon damals berühmten Ökonomen und Kunstliebhaber William Baumol, zusammen mit William Bowen. In dieser Studie vertreten sie die These, daß die darstellende Kunst, d.h. Theater, Oper und Konzerte, einen anhaltenden Anstieg der Kosten erfahre, weil die Löhne in jenem Bereich ungefähr gleich schnell anwachsen wie das allgemeine Lohnniveau, die Produktivität hingegen eher konstant bleibt. Sie folgern daraus, daß der Staat die darstellenden Künste andauernd subventionieren muß, im Laufe der Zeit sogar immer intensiver, um deren Überleben zu ermöglichen. Diese pessimistische These gab bald Anlaß zu Einwänden von Seiten anderer Ökonomen, wie zum Beispiel Sir Alan Peacock, berühmter Finanzwissenschaftler und Präsident des Scottish Arts Council. Einerseits wurde vorgebracht, daß bei steigender Nachfrage nach darstellender Kunst die Preise und somit die Einkünfte aus Eintritten erhöht werden könnten, um die Einnahmen und totalen Ausgaben im Gleichgewicht zu halten. Andererseits gibt es auch Möglichkeiten, die Produktivität zu steigern, wenn man statt eines Sinfonieorchesters ein Kammerorchester engagiert, oder wenn Theaterstücke mit weniger Schauspielern aufgeführt werden. Man muß allerdings einräumen, daß solche Möglichkeiten begrenzt sind. Man stelle sich einmal eine *Hamlet*-Vorstellung ohne Prinz vor! Was heute Baumol's "Gesetz" oder "Kostenkrankheit" genannt wird, stellt einen wichtigen Schritt in der Kunstökonomik dar.

Für den deutschen Sprachraum läßt sich nachweisen, daß schon anfangs des 20. Jahrhunderts einzelne ökonomische Studien Kunstaktivitäten als Teil der Wirtschaft mitberücksichtigten. Im Jahre 1910 erschien sogar eine Sondernummer der Zeitschrift *Volkswirtschaftliche Blätter* betitelt "Kunst und Wirtschaft: Die Stellung der Kunst in der Volkswirtschaft." Auch in anderen europäischen Ländern finden sich Ökonomen, welche sich mit Problemen aus den

Gebieten Kunst und Kultur beschäftigten.⁶

Die heutige Kunstökonomik beschäftigt sich im Unterschied zur früheren nicht mehr nur mit der Analyse der Beziehungen und Verbindungen zwischen Kunst und Wirtschaft, vielmehr unternimmt sie auch eine ökonomische Analyse der Kunst und ordnet diese als weiteres Gebiet der Außermarktlichen Ökonomik zu. Aus deren Perspektive ist die Wirtschaftswissenschaft eine Sozialwissenschaft, welche sich vornimmt, das menschliche Verhalten nicht nur im Marktbereich, sondern im Allgemeinen zu erklären und prognostizieren.⁷ Als solche kann sie angewendet werden, um sowohl das Verhalten von Künstlern, Funktionären von kulturellen Institutionen, Galerie-Eigentümern als auch Kunstliebhabern und somit Nachfragern zu untersuchen.

Von ihren Anfängen bis über die 60er Jahre hinaus erfuhr die Kunstökonomik eine zunehmende Institutionalisierung, beginnend mit einer eigenen Gesellschaft, der 'Association for Cultural Economics', ihrer wissenschaftlichen Zeitschrift *Journal of Cultural Economics* (ab 1977) und der Organisation von Jahrestagungen⁸ und Konferenzen über spezifische Themen (zum Beispiel ICARE in Venedig). Gegenwärtig befinden sich die Gesellschaft und die dazugehörige Zeitschrift in einer Phase der Neuorganisation. Die Mitglieder stammen heute aus vielen verschiedenen Ländern, weshalb der Zusatz "Association of Cultural Economics, International" gewählt wurde, um die kontinuierliche Internationalisierung dieser Gesellschaft zu unterstreichen.

Neben der berühmten Studie von Baumol und Bowen von 1966 existieren auch andere Werke, welche zur Entwicklung und Verbreitung der Kunstökonomik auf der ganzen Welt in entscheidendem Maße beigetragen haben. 1979 publizierten David Throsby und Glenn Withers, zwei australische Ökonomen, ein Buch mit dem Titel *The Economics of the Performing Arts* wo sie als erste moderne Techniken und ökonometrische Methoden anwandten, um die Zahlungsbereitschaft von Kunstkonsumenten zu ermitteln. Bruno Frey und Werner Pommerelne lieferten 1989 mit *Muses and Markets* (Übersetzungen in Italienisch, Französisch, Deutsch und Japanisch) ihrerseits ein Werk, das eine Gesamtübersicht über die verschiedenen Aspekte der Kunst und Kultur bietet.

⁶ Siehe zum Beispiel die in Pommerelne und Frey (1993) auf den Seiten 2 und 3 zitierten Werke.

⁷ Das ökonomische Modell menschlichen Verhaltens findet sich mehrfach dargestellt und angewendet bei Becker (1982), Kirchgässner (1991) und Frey (1990).

⁸ Die erste internationale Tagung fand 1979 in Edinburgh (UK) statt, später wurden jeweils Jahrestagungen in Maastricht (NL), Akron (U.S.A.), Avignon (F) und Umeå (S) durchgeführt.

Frey und Pommerelne untersuchen in einem ersten Teil des Buches, wie Institutionen im Bereich der Kunst, wie Museen, Galerien, Theater und Musikfestspiele funktionieren. Sodann studieren sie Kunstmärkte, etwa den Markt für Bilder oder Musikinstrumente. Sie wenden sich im Speziellen der Frage nach der Rendite von Investitionen in Kunstobjekte und der Diskussion von Vorteilen und Auswirkungen einer Liberalisierung des internationalen Kunsthandels zu. Der dritte Teil beschäftigt sich mit dem Arbeitsmarkt für Künstler und versucht zu beantworten, ob Künstler im Allgemeinen arm seien oder nicht. Die Folgerung lautet, daß ein durchschnittlicher Künstler nur überleben kann, wenn er noch einem Nebenerwerb nachgeht. Berühmte Künstler dagegen, pflegen reich oder sogar schwerreich zu sein. In der Geschichte finden sich konkrete Beispiele, unter den Schriftstellern etwa William Shakespears, Johann Wolfgang Goethes, Gerhard Hauptmanns oder Charles Dickens. Unter den Komponisten ist Georg Friedrich Händel zu erwähnen, der eine Erbschaft von elf Millionen Pfund Sterling hinterließ, oder Giuseppe Verdis und unter den Malern Rafael oder Tizian, die wie Fürsten lebten. Es werden auch Fälle von Künstlern genannt, welche in Armut lebten, darunter die Maler Paul Gauguin und Vincent van Gogh, aber oft waren ihre miserablen finanziellen Verhältnisse die Folge von schlechten Gewohnheiten oder persönlichem Unglück. Wolfgang Amadeus Mozart verdiente zwar viel Geld, aber da er gleichzeitig sehr verschwenderisch damit umging, hatte er oft finanzielle Probleme⁹. Ein anderes Beispiel ist der holländische Maler Rembrandt, der mit seinen Gemälden ein Vermögen machte, welches er später verspekulierte. In bezug auf die heutige Zeit weiß man, daß berühmte Künstler zu Beziehern von Spitzeneinkommen gehören können. Pablo Picasso hinterließ eine Erbschaft von 630 Millionen DM, Marc Chagall eine von 320 Millionen DM, und Joseph Beuys eine von 40 Millionen DM. Opernstars wie Plácido Domingo, Luciano Pavarotti oder José Carreras erhalten mehr als 60.000.- DM pro Vorstellung. Dazu muß man noch Platteneinnahmen und Einkünfte für Videos und Fernsehauftritte zählen. Ohne Zweifel ist aber die Streuung der Einkommen riesig, weshalb für den Durchschnitt der Künstler ganz andere Zahlen gelten.

Im Schlußteil des Buches werden politische Maßnahmen zur Unterstützung der Kunst besprochen. Die Auswirkungen, welche verschiedene Maßnahmen auf das Verhalten der betroffenen Personen haben, werden kritisch beleuchtet. Gleichzeitig werden einige adäquaten Möglichkeiten zur Förderung der Kunst aufgezeigt und empfohlen.

⁹ Siehe Baumol und Bowen (1992).

Ferner bleiben zwei sehr nennenswerte Sammelbände anzufügen:

Der eine trägt den Titel *The Economics of Museums* und ist, wie daraus folgt, der Erörterung von Fragen im Zusammenhang mit Kunstmuseen gewidmet, herausgegeben von Martin Feldstein 1991. Der zweite - *Cultural Economics* - beinhaltet Artikel, welche an der Jahrestagung von Umeå vorgetragen worden waren und 1992 mit Ruth Towse und Abdul Khakee als Herausgeber veröffentlicht wurden.

Mit diesen Bemerkungen schließt die Übersicht, welche über die Kunstökonomie zu geben versucht wurde. Im Folgenden wird das Thema Musikfestspiele behandelt werden, welches ein interessantes Phänomen in der gegenwärtigen Kulturlandschaft darstellt und gleichzeitig einen speziellen Bezug zu Salzburg herstellt. Diese kleine Vertiefung soll einen Eindruck vom analytischen Wert der Kunstökonomie und der Anwendung der ökonomischen Methode auf Gebiete außerhalb der traditionell-ökonomischen vermitteln.

III. FESTSPIELE IN EUROPA

Festspiele sind eine vergleichsweise neue Form der darstellenden Kunst, die in den letzten Jahren stark an Bedeutung gewonnen hat und heute eine wichtige Rolle im europäischen Kulturgeschehen spielt. So erstaunt es nicht, daß sich die Forschung zu diesem Thema noch in der Entwicklungsphase befindet und noch keine endgültigen Resultate zu liefern vermag.

A. Ökonomische Studien zu Festspielen

Nur wenige Studien untersuchen Festspiele aus einer ökonomischen Perspektive. Diese können in drei verschiedene Gruppen unterteilt werden. Eine davon bilden Untersuchungen, welche mit Hilfe von regionalen Multiplikatoren auszurechnen versuchen, wie groß die Wirkung von staatlichen Subventionen für Kulturgüter auf die regionale oder lokale Entwicklung ausfällt. Diese Art von Studien wurden hauptsächlich von privaten Beratungsfirmen im Auftrag von lokalen oder regionalen Verkehrsbüros durchgeführt. Die zweite Gruppe besteht aus theoretischen Wohlfahrtsstudien, welche meist dazu dienen, staatliche Hilfe in Form von Subventionen zu rechtfertigen. Sie beschränken sich oft darauf, das Bestehen von positiven externen Effekten aufzuzeigen (also Vorteile, die sich für die Bürger ergeben können, auch wenn sie nicht selbst am Festspiel teilnehmen), wie etwa einen Existenzwert, Optionswert, Vermächtniswert, Prestigewert oder Erziehungswert.¹⁰ Die dritte Gruppe schließlich umfaßt

¹⁰ Siehe zum Beispiel Throsby und Withers (1983).

Studien, die einem einzelnen Festspiel gewidmet sind - meistens handelt es sich dabei um Musikfestspiele - wie das Wexford Opera Festival (O'Hagan, 1992), die Salzburger Festspiele (Frey, 1986), oder das Festspiel von Spoleto (Galcotti, 1992).

B. Empirische Betrachtungen für Europa

Die Zahl der Festspiele, von welcher Art auch immer - klassischer Musik, moderner Musik (zum Beispiel Jazz), Folklore oder religiöser Musik -, ist auf solch eindruckliche Weise gestiegen, daß sich kaum mehr eine Stadt oder Region findet, welche nicht ihr eigenes Festspiel hätte. Es wird geschätzt, daß in Europa zur Zeit, je nach Definition, zwischen tausend und zweitausend Festspiele stattfinden (Galcotti, 1992). Allein das Vereinigte Königreich zählt 527 Festspiele (Rolfe, 1992). Im Folgenden befassen wir uns nur mit Festspielen erster Musik, das heißt vor allem Opernfestspielen. Die 'Association Européenne des Festivals' (AEF) wendet einige sehr restriktive Kriterien zur Definition eines Festspiels an und zählt im Moment 58 Festspiele zu ihren Mitgliedern.¹¹ Anderen Quellen (Merin und Burdick, 1979) folgend, ist die Zahl der Festspiele klassischer Musik wesentlich höher. Auf einer weiteren Definition basierend, zählte Ex-Jugoslavien die größte Anzahl Festspiele (83), gefolgt vom Vereinigten Königreich (70), Frankreich (55), Deutschland (46), Spanien (42) und Portugal (38).

Von Musikfestspielen wird erstmals in Chroniken aus dem 11. Jahrhundert Zeugnis abgelegt, als französische Troubadours an Festlichkeiten der Zünfte teilzunehmen. Zu den Bekanntesten gehören die Bayreuther Festspiele (seit 1876), die Salzburger Festspiele (seit 1920), das Glyndebourne Operatic Festival (seit 1934) und das Spoleto Festival of the Two Worlds (seit 1958). Die Mehrheit der gegenwärtigen Festspiele klassischer Musik sind viel jünger und wurden erst in den 80er oder sogar erst in den 90er Jahren gegründet. Dies wird auch am Beispiel der AEF deutlich, welche 1952 nur 15 Mitglieder zählte, heute aber nicht weniger als 58. Dies vermittelt einen Eindruck von der Expansion, welche in den vergangenen Jahrzehnten stattgefunden hat.

Es ist interessant, den merklichen Unterschied zwischen der Situation in Europa und den Vereinigten Staaten festzustellen. Die obigen empirischen Betrachtungen gelten nur im Falle von Europa, das eine viel größere Zahl von

¹¹ Von den 58 Festspielen, welche die AEF als Mitglieder auführt, finden sieben in Österreich statt. Es sind dies die Ambraser Schloßkonzerte (Innsbruck), die Bregenzer Festspiele, der Carinthische Sommer (Ossiach-Villach), das Internationale Brucknerfest (Linz), die Salzburger Festspiele und die Wiener Festwochen.

Festspielen kennt als die U.S.A.

Wodurch ist diese unglaubliche Entwicklung und plötzliche Ausbreitung der Festspiele klassischer Musik, wie sie sich uns in der Wirklichkeit präsentiert, zu erklären? Vor allem angesichts der pessimistischen Schlußfolgerung aus Baumol's Kostenkrankheit mag man auf eine Erklärung dieses Phänomens gespannt sein.

C. Erklärung von der Nachfrage-Seite

Einen Teil des Phänomens kann man mit zwei Faktoren erklären, welche die Nachfrage nach Musikfestspielen beträchtlich beeinflußt haben. Erstens war die merkliche Nachfragesteigerung betreffend Festspiele klassischer Musik das Resultat einer idealen Kombination. Throsby und Withers (1979:113) sprechen von einer großen Einkommenselastizität für Kulturgüter allgemein. In ökonomischen Schätzungen berechnen sie eine mittlere Einkommenselastizität der Nachfrage nach kulturellen Tätigkeiten von 1.55 für die U.S.A. (1949-73) und von 1.4 für Australien (1964-74). Diese Ergebnisse bestätigen, daß der Anstieg in der Nachfrage nach Kultur größer ausgefallen ist als die Wachstumsrate der Einkommen. Als Ergänzung zu diesem Punkt ist es nützlich, die wichtige Rolle des Tourismus in wirtschaftlich entwickelten Ländern zu betonen. Diese läßt sich auf die Zunahme von Freizeit und Einkommen, welche die allgemeine Bevölkerung erfahren hat, zurückführen. Mit der Kombination jener beiden Effekte bieten Musikfestspiele eine ideale Form an, gleichzeitig zwei Bedürfnisse zu befriedigen. Da sie meist im Sommer stattfinden, wenn die Mehrheit der Leute in die Ferien fahren, und oft in Kombination mit einem Ferien-Arrangement angeboten werden, sind die Opportunitäts- und Transaktionskosten der eigentlichen Aufführung für die Besucher sehr gering. In Worten der Modernen Nachfragetheorie von Stigler und Becker (1977), stellt dies eine besonders effiziente Kombination dar, gleichzeitig das Konsumgut "Freizeit-Vergnügen während der Sommer-Ferien" zu "produzieren".

Der zweite zu berücksichtigende Faktor ist der Anstieg der indirekten Nachfrage für Festspiele. Die Bereitschaft, entsprechende Institutionen zu finanzieren, hat bei Schallplattenfirmen und anderen Sponsoren stark zugenommen. Erstere nutzen solche Gelegenheiten, um Stars, die sie unter Vertrag haben, Auftritte zu verschaffen und gleichzeitig Nachwuchstalente bekannt zu machen. Andere profitieren ganz einfach davon, in kunstinteressierten Kreisen für ihre Produkte zu werben. Sowohl die Einen wie auch die Anderen ziehen für diese Zwecke Musikfestspiele dem traditionellen Theater oder der Oper vor, weil erstgenannte weniger reguliert sind.

D. Erklärung von der Angebots-Seite

Die Erklärung mit Hilfe von Faktoren der Angebots-Seite ist nicht so offensichtlich wie im Falle der Nachfrage, aber auch hier können zwei Aspekte unterschieden werden. Einerseits kann das im Bereich der Festspiele gestiegene Angebot als Versuch betrachtet werden, den zahlreichen Restriktionen auszuweichen, mit denen sich ein Anbieter im traditionellen Theater- und Opernsektor konfrontiert sieht. Eine Menge von staatlichen Vorschriften und gewerkschaftlichen Regulierungen schränkt den Spielraum des Veranstalters stark ein. Jener ist zum Beispiel verpflichtet, Löhne unabhängig von der Leistung des Personals zu bezahlen und muß eine gewisse Mitbestimmung der Gewerkschaften bezüglich Entlassungen und Anstellungen hinnehmen. Er sieht sich ebenfalls eingeengt, was die Zusammenarbeit mit Schallplattenfirmen oder möglichen Sponsoren betrifft. Handelt es sich um ein Festspiel, präsentiert sich die Lage allerdings ganz anders. In ihrer Mehrheit werden diese ganz oder teilweise privat organisiert, weshalb natürlich mit weniger staatlichen Eingriffen zu rechnen ist. Da Festspiele nur während einer beschränkten Zeit (wenige Wochen im Jahr) stattfinden, werden die Regelungen aus dem Arbeitsmarkt gar nicht oder nicht sehr streng angewendet.

Andererseits ist auch auf die niedrigen marginalen Kosten, welche ein Festspiel mit sich bringt, hinzuweisen. Das nötige 'Realkapital' wie Freiluftbühnen, große Säle, Kirchen, etc., wird den Organisatoren meist unentgeltlich zur Verfügung gestellt, der Geber erhofft sich ja auch einen Vorteil aus der kulturellen Tätigkeit. Was die Künstler und Sänger betrifft, sieht es zum Teil ähnlich aus. Sie erhalten normalerweise tiefere Honorare als für konventionelle Theater- und Opernaufführungen, weil kaum Sozialleistungen ausgerichtet werden müssen. Hinzu kommt, daß für viele Künstler Festspiele eine gute Möglichkeit darstellen, einen Zusatzverdienst zu erzielen, und dies in einem Zeitabschnitt (meist Sommerpause), in dem für sie die Opportunitätskosten gering ausfallen.

E. Gesamtbild

Bedenkt man, daß von der Nachfrage- und Angebotsseite her verschiedene Faktoren das Durchführen von Festspielen begünstigen, so erstaunt deren heutige weite Verbreitung in Europa nicht mehr. Es ist auch möglich, ihre zeitliche Entwicklung, welche durch einen rapiden Anstieg in den letzten zehn Jahren gekennzeichnet ist, auf Veränderungen der erklärenden Faktoren im Zeitablauf zurückzuführen. So liegt die Begründung für eine Zunahme der Nachfrage zum Teil im kontinuierlichen Anstieg des Prokopfeinkommens in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Ferner hat die zunehmende Verknöcherung der traditionellen Kulturinstitutionen das Angebot von Festspielen gefördert, da

diese vom finanziellen Standpunkt aus betrachtet eine interessante Alternative bieten. Was die dritte empirische Betrachtung betrifft, die größere Anzahl Festspiele in Europa verglichen mit den Vereinigten Staaten, mag man sich in Erinnerung rufen, daß in den U.S.A. viele kulturelle Institutionen einer privaten Trägerschaft gehören, wie dies bei Opern (zum Beispiel die Metropolitan Opera in New York) und berühmten Orchestern zutrifft. In der Folge müssen jene natürlich weniger Einschränkungen und Staatseingriffe in Kauf nehmen, was seinerseits den komparativen Vorteil, ein Festspiel zu organisieren, reduziert.

IV. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Die Ökonomik der Kunst ist zu einem eigenem Betätigungsfeld innerhalb der Wirtschaftswissenschaften geworden. Ein erstes Ziel dieses Artikel bestand deshalb darin, dem Leser eine Gesamtübersicht über verschiedene Gebiete und Institutionen der Kunstökonomie einerseits, sowie andererseits über einige wichtige Probleme, mit denen sich die ökonomische Analyse der Kunst befaßt, zu vermitteln. Im Folgenden wurde die Analyse anhand einer konkreten Fragestellung vertieft, um im Falle der Musikfestspiele drei auffallende Charakteristiken zu erklären: (1) ihre große Anzahl, (2) ihre starke Ausbreitung während der letzten zehn Jahre, und (3) ihre unterschiedliche Verbreitung in Europa und den Vereinigten Staaten. Dieses Vorgehen erlaubte gleichzeitig, auf die enge Verbindung zwischen theoretischer Analyse und empirischen Daten hinzuweisen, welche die Ökonomik und auch die Kunstökonomik charakterisieren.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baumol, William J. und Hilda Baumol (1992): *On the Economics of Musical Compositions in Mozart's Vienna*, Economic Research Reports RR 92-45. C.V. Starr Center for Applied Economics, New York University.
- Baumol, William J. und William G. Bowen (1969): *Performing Art-The Economic Dilemma*, Cambridge, Mass.: Twentieth Century Fund.
- Becker, Gary S. (1982): *Der ökonomische Ansatz zur Erklärung des menschlichen Verhaltens*, Tübingen: Mohr (Siebeck).
- Feldstein, Martin (1991) (Hrsg.): *The Economics of Art Museums*, Chicago: Chicago University Press.
- Frey, Bruno S. (1986): The Salzburg Festival from the Economic Point of View, *Journal of Cultural Economics* 10, S. 27-44.
- Frey, Bruno S. (1990): *Ökonomie ist Sozialwissenschaft. Die Anwendung der Ökonomie auf neue Gebiete*, München: Verlag Vahlen.
- Frey, Bruno S. und Werner Pommerrehne (1989): *Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*, Oxford: Basil Blackwell. Auf Italienisch: *Muse e mercati. Indagine sull' economia dell' arte*, Bologna: Il Mulino, 1991. Auf Französisch: Pommerrehne/Frey: *La Culture a-t-elle un prix?*, Paris: Plon, 1993. Auf Deutsch: Pommerrehne/Frey, *Musen und Märkte. Ansätze einer Ökonomik der Kunst*, München: Vahlen, 1993.
- Galcotti, Gianluigi (1992): Riflettori sull' iposcenio: elementi per un' analisi economica del Festival di Spolito, in: Brosio, Giorgio, und Walter Santagata (Hrsg.): *Rapporto sull' economia delle arti e dello spettacolo in Italia*, Turin: Fondazione Agnelli, S. 125-147.
- Kirchgässner, Gebhard (1991): *Homo Oeconomicus. Das Ökonomische Modell individuellen Verhaltens und seine Anwendung in den Wirtschafts- und Sozialwissenschaften*, Tübingen: Mohr (Siebeck).
- Merin, Jennifer und Elizabeth B. Burdick (1979): *International Directory of Theatre, Dance and Folklore Festivals*, Westport, Conn.: Greenwood Press.
- O'Hagan, John W. (1992): The Wexford Opera Festival: A Case for Public Funding?, in: Towse, Ruth, und Abdul Khakee (Hrsg.): *Cultural Economics*, Heidelberg: Springer-Verlag, S. 61-66.
- Popp, Stephan (1988): *Das Management von Musikfestspielen*, Mimco, Dept. of Management, Fachhochschule des Landes Rheinland-Pfalz.
- Rolfe, Heather (1992): *Arts Festivals in the UK*, London: Policy Studies Institute.
- Stigler, George J. und Gary S. Becker (1977): De Gustibus non est Disputandum, *American Economic Review* 67, S. 76-90.

- Throsby, David C. (1994): The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics, *Journal of Economic Literature* 32, erscheint demnächst.
- Throsby, David C. und Glenn A. Withers (1979): *The Economics of the Performing Arts*, London/Melbourne: Edward Arnold.
- Throsby, David C. und Glenn A. Withers (1983), Measuring the Demand for the Arts as a Public Good: Theory and Empirical Results, in: Hendon, William S., und James L. Shanahan (Hrsg.), *Economics of Cultural Decisions*, Cambridge, Mass.: Abt. S. 177-191.
- Towse, Ruth und Abdul Khakce (1992) (Hrsg.): *Cultural Economics*, Heidelberg: Springer-Verlag.

1. 1000 1000 1000
2. 1000 1000 1000
3. 1000 1000 1000
4. 1000 1000 1000
5. 1000 1000 1000
6. 1000 1000 1000
7. 1000 1000 1000
8. 1000 1000 1000
9. 1000 1000 1000
10. 1000 1000 1000

1. 1000 1000 1000
2. 1000 1000 1000
3. 1000 1000 1000
4. 1000 1000 1000
5. 1000 1000 1000
6. 1000 1000 1000
7. 1000 1000 1000
8. 1000 1000 1000
9. 1000 1000 1000
10. 1000 1000 1000