

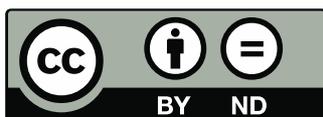
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Das Wissen der Arbeit und das Wissen der Künste

Herausgeberinnen: Marina Gerber, Daniela Fugellie

Paderborn: Wilhelm Fink, 2017

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

INHALT

BARBARA GRONAU/KATHRIN PETERS Vorwort zur Schriftenreihe	7
MARINA GERBER Einleitung	9
TATJANA BERGIUS Tatort Tagung: Zeichnungen von der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“	17
EPISTEMOLOGIE UND <i>GENERAL INTELLECT</i> DER KÜNSTE	
STEWART MARTIN Sohn-Rethel's Critique of Epistemology and Art	29
JENS SCHRÖTER Die Kunst und der Konflikt zwischen Wissen und Arbeit	49
HANS-GEORG BAUER Handwerk Maschinenwerk	63
ARBEIT UND KÜNSTLERISCHES WISSEN	
MARINA GERBER Kunst nach der Arbeit: Die Kollektiven Aktionen und die ‚leere Handlung‘	77
SERGEY LETOV Scientific Work and Free Jazz in the Late Soviet Era: An Auto-Biographical Reflection	97
VADIM ZAKHAROV Book Designer, Publisher, Archivist, Collector: The Formation of My Artistic Practice	111

TATJANA BERGIUS / JENS MEINRENKEN / NINA WIEDEMEYER Tatort Tagung: Ein Gespräch über Tatortvermessung, Phantombilder, Kunst und die Dokumentation der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“	123
 MUSIK ALS BERUF	
SARAH ZALFEN Prekär, professionell, pluralistisch. Ein Blick auf den musikalischen Arbeitsmarkt	137
MATTHIAS PASDZIERNY Der Techno-Club als spirituelles Zentrum der <i>creative class</i> : Das Berliner Holzmarkt-Projekt	149
DANIELA FUGELLIE „Musik als Beruf“ bei einem Konzert am 30. Oktober 1944 in Buenos Aires und am 10. Oktober 2014 in Berlin	161
WIEDERAUFFÜHRUNG DES PROGRAMMS NR. 42 DER NUEVA MÚSICA VOM 30. OKTOBER 1944 IN BUENOS AIRES MIT DEM ENSEMBLE IBEROAMERICANO	171
AUTORINNENVERZEICHNIS	179

MUSIK ALS BERUF

SARAH ZALFEN

PREKÄR, PROFESSIONELL, PLURALISTISCH. EIN BLICK AUF DEN MUSIKALISCHEN ARBEITSMARKT

Kunst macht nicht nur Arbeit, sie ist auch Arbeit. Und die Kunst der Musik bildet ein weitläufiges Feld, in dem sich Tätigkeiten der unterschiedlichsten Art finden, deren Wert auf dem großen Arbeitsmarkt Musik gehandelt wird.

In diesem Aufsatz steht die Arbeit von MusikerInnen nicht als geistige oder physische Schöpfungskraft im Fokus, sondern vor allem ihre finanziellen und sozialen Bedingungen. Entgegen der auch in der entzauberten Gegenwart anhaltenden Attraktivität romantischer Künstlervorstellungen (die zweifelsohne bisweilen auch Selbstdarstellungen sind) vom Künstler als Geheimnisträger, Schamanen und Repräsentanten des Immateriellen geht es hier vor allem um die eher nüchterne, bisweilen auch ernüchternde Analyse der Merkmale des Berufsfelds Musik. Wenn also im Folgenden von ‚Produktivität‘, ‚Leistung‘ oder dem musikalischen ‚Arbeitsmarkt‘ die Rede ist, soll dies keinesfalls eine engstirnige, materiell gelenkte Auffassung von Musik zum Ausdruck bringen. Es soll vielmehr helfen, spezifische Eigenschaften und Entwicklungslinien von Musik als Arbeit und Arbeitsfeld zu veranschaulichen.

Stagnierende oder sinkende öffentliche Förderungen, institutionelle Veränderungen, geschwächte gesellschaftliche Legitimität und die Ausdifferenzierung kultureller Bedürfnisse innerhalb der Gesellschaft verändern das Feld der öffentlich geförderten Kultur. Diese Entwicklungen treffen sich auf dem Arbeitsmarkt Musik im zentralen Schlagwort der *Prekarisierung*. Der Begriff ist zu einer weit verbreiteten Chiffre der Geschichte des armen Künstlers bzw. der armen Künstlerin avanciert – aber was genau beschreibt er? Darum soll es im Folgenden gehen.

Die ökonomische Theorie

Zunächst gilt es das herauszustellen, was den materiellen Wert von Musik als Arbeit im Vergleich zu anderen Arbeitsbereichen ausmacht. Ein Langzeitvergleich der Produktivität von MusikerInnen mit Berufen anderer Marktsegmente führt hier schnell zu einem spezifischen Merkmal künstlerischer und insbesondere musikalischer Arbeit: Verliehen die Produktivitätsentwicklungen in der Musik wie in der Landwirtschaft, so hat es Hans Abbing in seiner Studie *Why are Artists Poor?* pointiert zusammengefasst,¹ würden heute nicht mehr vier Musi-

¹ Abbing, Hans: *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam 2002, S. 150.

kerInnen ein Haydnquartett spielen, sondern nur noch eine/r – und zwar im doppelten Tempo. Die Produktion von Musik ist demnach durch eine ‚Unfähigkeit‘ zur Produktivitäts- und Effizienzsteigerung gekennzeichnet. Technischer Fortschritt, Automatisierung, Arbeitsteilung, Prozesssteuerung, Massenproduktion – keines der klassischen Merkmale, das die Entwicklung von Arbeit in der modernen Welt der letzten 200 Jahre charakterisiert, macht die Produktion von Musik leichter, schneller oder günstiger, kurz: effektiver. Während in den meisten Arbeitsfeldern die Produktion von Gütern billiger wird, erhöht die relativ unveränderliche Produktionsform von Musik auch die Kosten der zu ihrer Produktion erbrachten Arbeitsleistung. Im Vergleich zur allgemeinen Einkommensentwicklung steigen die Kosten der Arbeit ‚Musik‘ um weit mehr als die Inflationsrate an. Im Verhältnis zu industriellen Erzeugnissen und damit auch zur allgemeinen Kaufkraft wird sie immer teurer. Diese regelhafte Tendenz ist bereits in den 1960er-Jahren als theoretischer Grundsatz von den amerikanischen Ökonomen William Bowen und William Baumol formuliert und als baumolsches Gesetz oder baumolsche Kostenkrankheit bekannt geworden.²

Die musikalische Realität

In einer Welt, deren Wirtschaft und ökonomisches Denken vor allem industriell geprägt war, hatte diese Theorie hohe Plausibilität. Der massive Aufschwung des Dienstleistungssektors seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat die Parameter von Arbeit und Produktivität jedoch so verändert, dass die Gültigkeit des Gesetzes für die Gegenwart hinterfragt werden muss. Beim Blick auf die aktuelle Lage des Musiklebens stellt sich die Frage, ob sich nicht doch eine Form von ‚Effizienzsteigerung‘ konstatieren ließe. Zeigt die Statistik des Deutschen Bühnenvereins³ nicht seit gut 20 Jahren alljährlich das gleiche, durch und durch „neoliberale Spiel“⁴? Die deutschen Theater und Orchester produzieren Jahr für Jahr mehr Vorstellungen, zeigen ein breiteres Repertoire, beschäftigen weniger Personal, erhöhen stetig ihre Auslastungen usw. Und mehr noch: Blickt man auf all die Orte, an denen heute klassische Musik und Musiktheaterbetrieb stattfinden,⁵ wird schnell deutlich, dass das baumolsche Gesetz der Differenzierung bedarf.

2 Baumol, Willam J. / Bowen, William G.: *Performing Arts – The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance*, New York 1966.

3 Deutscher Bühnenverein (Hg.): *Theaterstatistik*, Köln, jährlich.

4 Wille, Franz: „Endlich am Anschlag. Markiert die neue Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins schon eine kleine Trendwende?“, in: *Theater heute*, Oktober 2014, S. 3.

5 Im Bereich der sogenannten Populärmusik gilt das allemal und schon viel länger. Vgl. für eine Übersicht zur Differenzierung etwa Smudits, Alfred: „Soziologie der Musikproduktion“, in: Gensch, Gerhard / Stöckler, Eva Maria / Tschmuck, Peter (Hg.): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*, Wiesbaden 2008, S. 241–266, insb. S. 246ff.

Der Arbeitsmarkt Musik erstreckt sich weit über die großen Klangkörper und Kulturinstitutionen hinaus. Er ist heute ein fragmentiertes und dezentrales Feld, in dem sich einzelne KünstlerInnen in verschiedensten Arbeitsformen betätigen, sich in zahllosen kleinen und freien Ensembles temporär und projektbezogen zusammenschließen. Deren Musikproduktion folgt zwar technisch betrachtet den gleichen Produktionsprozessen wie früher, doch wird sie vielfach zu weitaus günstigeren Konditionen geboten, als das in oben skizzierten Zeiten der baumolschen Kostenkrankheit der Fall war. Die Ursachen liegen dabei keineswegs in der unmittelbaren Organisation der musikalischen Arbeit selbst, wohl aber in den Parametern, die ihre Wertschöpfung und Bewertung prägen. Denn Entlohnung musikalischer Arbeit erfolgt nicht nur direkt und unmittelbar als Gehalt, Gage oder Tantieme, sondern mehr denn je indirekt, durch unentgeltliche Arbeit, die als Hobby oder Investition in die eigene Karriere betrachtet wird und die durch andere Einkommensquellen oder familiäre und staatliche Sicherungssysteme finanziell aufgefangen wird. Es ist ein für unsere Zeit spezifisches Geflecht aus gewachsenem Wohlstand, einem Mehr an persönlicher Freizeit, einem zunehmend ausdifferenzierten System kultureller Projektförderungen durch die öffentliche Hand und sozialen Sicherungssystemen. Es ermöglicht mehr MusikerInnen aller professionellen Ebenen als KünstlerInnen zu arbeiten, nötigt sie aber oft auch, sich ehrenamtlich oder für weit unterdurchschnittliche Gagen und freiberuflich auf eigenes Risiko zu betätigen. Den Musikmarkt hat das gravierend verändert: Es findet sich beispielsweise die Musikerin, die ihre Projekte mithilfe des Jobcenters stemmt, der Sänger, der seine Karriere mit sogenannten Brotjobs finanziert, und das Ensemble, das die Gagen seiner Mitglieder aus immer wieder neuen Fördertöpfen zusammensuchen muss. Diese Wege sind zwar nicht die Norm, werden aber zunehmend zur Normalität.⁶

Von einer automatischen *Kostensteigerung* kann hier keinesfalls die Rede sein. Vielmehr zeigt sich eine *Kostensenkung*, eine Kostenspirale nach unten. Die Ausbildungsinstitutionen entlassen große Mengen konkurrierender MusikerInnen und anderer ‚MusikarbeiterInnen‘ auf einen Markt, auf dem sie um immer weniger feste Stellen und Engagements konkurrieren. Wollen sie ‚im Spiel‘ bleiben und ihrer Berufung nachgehen, müssen sie sich weiter qualifizieren, ein Selbstmarketing/-management aufbauen und Auftritte organisieren,

6 Aus den Erhebungen des Sozio-oekonomischen Panels (SOEP 2010) geht hervor, dass erwerbstätige Kulturschaffende etwa doppelt so oft staatliche Transferleistungen beziehen wie der Durchschnitt der Bevölkerung und fast viermal so oft von privater oder familiärer Unterstützung leben. Vgl. Hufnagel, Rainer: „Arbeitsmarkt Kultur im Sozio-ökonomischen Panel für Deutschland. Eine explorative Datenanalyse“, in: Zimmermann, Olaf u.a.: *Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen*, hg. vom Deutschen Kulturrat, Berlin 2013, S. 203–239, hier: Abb. 3129 mit Daten der SOEP Welle BA 2010, S. 227. Siehe auch Söndermann, Michael: *Kulturberufe. Statistisches Kurzportrait zu den erwerbstätigen Künstlern, Publizisten, Designern, Architekten und verwandten Berufen im Kulturberufemarkt in Deutschland 1995–2003*, Bonn 2004.

die nicht selten selbst finanziert sind, um für potenzielle Engagements und ArbeitgeberInnen sichtbar zu bleiben⁷ – kurz: Sie arbeiten oftmals tatsächlich um bzw. für jeden Preis.

Indikatoren der Prekarisierung

Ein gängiges Zeichen für die prekäre Stellung des Musikberufs ist das Einkommen. Mit einem durchschnittlichen Jahreseinkommen von heute knapp 13.000 Euro bilden die Musiker das Schlusslicht unter den freien künstlerischen Berufen – die Musikerinnen liegen aufgrund eines Gender Pay Gaps von 23,5 Prozent noch dahinter.⁸ Ein analytisch deutlicherer Hinweis für die Prekarisierung im Sektor Musik sind jedoch die veränderten Beschäftigungsformen. So ist das Hauptmerkmal hier die in den letzten beiden Jahrzehnten rasant ansteigende Zahl von Selbstständigen. Projektfinanzierung und Bezahlung auf Honorarbasis statt Festanstellung sind der maßgebliche Trend. Ziemlich genau die Hälfte der gut 100.000 professionellen MusikerInnen in Deutschland ist heute selbstständig tätig.⁹

Obwohl nicht alle im Arbeitsfeld Musik Beschäftigten in der Künstlersozialkasse (KSK) versichert sind,¹⁰ bilden die Versichertenzahlen der KSK einen (mit Einschränkungen)¹¹ geeigneten Indikator für die Entwicklung der Freiberuf-

7 Vgl. Heinrichs, Werner: *Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst. Musik. Literatur. Theater. Film*, Bielefeld 2006, S. 139 und S. 147.

8 Vgl. die jährlich aktualisierten Statistiken der KSK, URL: <http://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html> (letzter Zugriff: 16. März 2016). Zum Vergleich: Im Sektor Bildende und Darstellende Kunst liegt das Durchschnittseinkommen aktuell bei gut 15.000 Euro, im Bereich Wort bei 19.000 Euro. Zum Vergleich mit den sich eher im Durchschnitt aller Berufe bewegenden Einkommen von abhängig beschäftigten Kulturschaffenden vgl. Söndermann, Michael: „Einkommenssituation von Künstlern. Der empirische Blick auf nationaler Ebene“, Präsentation für das 59. Loccumer Kulturpolitische Kolloquium, „Kreatives Prekariat. Wie lebt es sich von und mit der Kunst?“, Evangelische Akademie Loccum, Kulturpolitische Gesellschaft, Loccum 21.–23. Februar 2014, URL: http://www.kupoge.de/newsletter/anlagen/151/Kulturbetriebe-Loccum_20140222.pdf (letzter Zugriff: 03. Januar 2016).

9 Deutscher Bundestag: „Antwort der Bundesregierung auf die Große Anfrage zur wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der künstlerischen Berufe und des Kunstbetriebs in Deutschland“, Drucksache 15/2275, S. 4; s. a. Deutsches Musikinformationszentrum, 3/2014, URL: www.miz.org/intern/uploads/statistik85.pdf (letzter Zugriff: 20. Dezember 2015).

10 Die KSK ist jene Versicherung, in der selbstständige KünstlerInnen und PublizistInnen durch staatliche Zuschüsse und Umlagen ähnlich günstig gestellt sind wie ArbeitnehmerInnen.

11 Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass die Angaben, die für die Aufnahme und die Abrechnung in der KSK gemacht werden, nicht immer valide und wahrheitsgemäß sind. Die Voraussetzung für die Versicherung in der KSK ist, dass dauerhaft Einkommen aus einer hauptberuflichen selbstständigen künstlerischen Tätigkeit erwirtschaftet wird, mindestens aber 3.900 Euro pro Jahr. Nicht alle freien Kulturschaffenden erreichen diesen Mindestverdienst regelmäßig mit selbstständiger künstlerischer Tätig-

lichkeit im Kulturbereich: Die Zahl der KSK-Versicherten steigt spartenübergreifend im statistischen Überblick von 1992 bis 2012 um etwa 200 Prozent stetig nach oben, und zwar von knapp 60.000 im Jahr 1992 auf 180.000 in 2012. Im Bereich Musik ist in diesem Zeitraum sogar ein überdurchschnittliches Plus von 234 Prozent zu verzeichnen.¹² Die Zahl der sozialversicherungspflichtig beschäftigten MusikerInnen nimmt demgegenüber, wenn auch in geringerem Umfang, kontinuierlich ab.¹³

Die Gründe für diese Entwicklung liegen zum Teil in der ‚Transformation‘ der kulturellen Arbeitsmärkte in den 1990er-Jahren: durch Einsparungen bedingte Umstrukturierungen und Fusionen von Kultureinrichtungen, von Sparten und – vor allem in Ostdeutschland – Schließungen von Institutionen.¹⁴ Seit der Wiedervereinigung ist die Zahl der ausgewiesenen Planstellen der Kulturorchester dadurch um gut 19 Prozent gesunken – im Osten Deutschlands sogar um über 36 Prozent.¹⁵ Auch wenn die Mehrzahl dieser Stellen nicht die Entlassung in die Arbeitslosigkeit, sondern nur eine Nichtwiederbesetzung von Stellen bedeutet hat, hat die Entwicklung unmittelbare Wirkung auf die Struktur des Berufsfelds Musik. Denn dieser Verschlankung und Flexibilisierung der Musikbetriebe stehen unverändert hohe und sogar steigende AbsolventInnenzahlen der Hochschulen gegenüber. Um 40 Prozent ist die Zahl der Abschlüsse in den Fächern Instrumental- und Orchestermusik sowie Dirigieren seit dem Jahr 2000 angewachsen; im Fach Gesang hat sich die Zahl der Hochschulabschlüsse

keit – entsprechend werden die Meldungen manipuliert. Auch die Definition, wer selbstständig ist, beeinflusst den Anteil der Selbstständigen maßgeblich; das heißt, je nachdem, ob nach KSK, nach Mikrozensus unter Berücksichtigung der Wochenarbeitszeit oder nach Umsatzsteuerstatistik definiert wird, variieren die Ergebnisse beträchtlich. Daher wird die Statistik hier nur verwendet, um die Tendenz innerhalb einer Erhebungsmethode darzustellen.

- 12 Vgl. Schulz, Gabriele: „Arbeitsmarkt Kultur. Eine Analyse von KSK-Daten“, in: Zimmermann 2013 (wie Anm. 6), S. 241–323, hier: S. 265.
- 13 Die Zahl sozialversicherungspflichtig beschäftigter Musiker sinkt von 1999 bis 2011 absolut von 20.857 um 2.491 Beschäftigte 18.366, das entspricht einem Minus von etwa 12 Prozent, vgl. Vgl. Schulz, Gabriele: „Bestandsaufnahme zum Arbeitsmarkt Kultur“, in: Zimmermann 2013 (wie Anm. 6), S. 27–201, hier: S. 118.
- 14 Vgl. etwa Brumlik, Micha: *Der Vorhang fällt. Kultur in Zeiten leerer Kassen*, Berlin 1997; Wagner, Bernd (Hg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik*, Nr. 4: *Theaterdebatte*, Essen 2004; Zalfen, Sarah: *Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrise in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts*, Wien 2011.
- 15 Die Zahl der Kulturorchester ist zwischen 1992 und 2014 von 168 auf 131 gesunken. Vgl. Mertens, Gerald: *Kulturorchester, Rundfunkensembles und Opernhöre*, S. 6, URL: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/mertens.pdf (letzter Zugriff: 30. März 2016); die jüngsten Zahlen bestätigen den Trend: <http://www.dov.org/Newsreader/items/zahl-der-deutschen-orchester-sinkt-weiter-1632.html> (letzter Zugriff: 01. Februar 2016).

sogar mehr als verdoppelt.¹⁶ Selbst bei stabilen Beschäftigungszahlen der Kulturbetriebe gäbe es immer mehr AbsolventInnen, die nicht in bestehenden Beschäftigungsverhältnissen unterkommen und die ihre Berufswege außerhalb des etablierten Musikbetriebs finden und zunehmend auch neu erfinden müssen. Das Studium an den Musikhochschulen gilt daher als Extrembeispiel für die mangelnde Nachfrageorientierung vieler Hochschulen.¹⁷

Trotz der langjährigen Ausbildung zu hochqualifizierten Fachkräften sind die beruflichen Perspektiven daher häufig nur schwer kalkulierbar. Als eine zentrale Folge dieser Entwicklung sollen KünstlerInnen ihre Qualifikation um zahlreiche Facetten erweitern – und diese wiederum erweitern das Berufsfeld Musik. Mit einer Kompetenz zur Selbstorganisation und -vermarktung sollen neben die künstlerischen auch ökonomische und kommunikative bis hin zu psychologischen Fähigkeiten treten. Nicht nur die Hochschulen und Akademien selbst bemühen sich infolgedessen, ihren AbsolventInnen durch Aufbaustudiengänge und Integration von Themenfeldern wie Kunst- oder Selbstmanagement und Marketing bessere Einstiegschancen in den Markt zu ermöglichen. Die Folge ist auch ein wachsender Markt an AkteurInnen und Institutionen, die die neuen Qualifikationen zu vermitteln versprechen sowie Weiterbildungen und Umschulungen für das künstlerische Selbst- und Fremdmanagement anbieten. Weiterbildung und Coaching für das Arbeitsfeld Musik werden dabei zugleich ein Qualifikationsbaustein für MusikerInnen und ein weiteres selbstständiges musikalisches Arbeitsfeld.

Nicht zuletzt spiegelt der Anstieg der Zahl freiberuflicher Kulturschaffender auch die Anreizsysteme für mehr Selbstständigkeit wider, wie sie beispielsweise im Zuge der Agenda 2010 durch die Bezuschussung von Existenzgründungen (Ich-AGs) gesetzt wurden. Bei unsicheren Perspektiven oder Arbeitslosigkeit den Schritt in die alimentierte Selbstständigkeit zu wagen, hat mitunter zu neuen Arbeitsformen und künstlerischem Unternehmertum geführt. Im Kulturbereich ist er aber vor allem ein beliebtes Mittel der Zwischenfinanzierung geworden – und eben ein Weg in die Absicherung durch die KSK. Die relativ einfache Form der ‚Solo-Selbstständigkeit‘ ohne Gewerbeschein und Bilanzierungspflicht ändert mithin oftmals wenig an der tatsächlich geleisteten Arbeit, aber viel an der formalen Erfassung und Bewertung dieser Tätigkeit. Die Abgrenzung zwischen einem/r arbeitslosen MusikerIn und einem/r selbstständigen MusikerIn ohne Aufträge und Einkommen wird damit jedoch zusehends verwischt. Und auch der Prozess der Berufsfindung und Etablierung auf dem Arbeitsmarkt – sei es inner-

16 Vgl. URL: <http://www.miz.org/downloads/statistik/13/statistik13.pdf> (letzter Zugriff: 03. Januar 2016).

17 Richter, Klaus Peter: „Zu viele Noten. Das Musikstudium ist teuer und bildet am Markt vorbei aus“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15.04.2006, S. 15.

halb oder außerhalb des Musiksektors, abhängig beschäftigt oder selbstständig – verlängert sich und bleibt währenddessen oftmals prekär.¹⁸

Ungeachtet der vielfältigen extrinsischen Gründe der Prekarisierung darf nicht übersehen werden, dass der Anstieg der Selbstständigen sowie ganzer selbstständiger Berufszweige im Arbeitsfeld Musik auch künstlerische Gründe hat. Die Motive für ein unstetes und risikoreiches Berufsleben gründen zumeist im zeitgenössischen Verständnis von Selbstverwirklichung. Die ästhetische Ausdifferenzierung des Musikmarkts, die mit der Auflösung klassischer Gegensätze wie ‚E- und U-Musik‘ oder ‚klassisch und modern‘ einhergeht, schafft Raum für musikalische Arbeiten, die nicht in ausgefahrene institutionelle Bahnen passen. Eine freiberufliche Arbeit bietet hier weit größere Spielräume künstlerische Risiken einzugehen. Die Freiheit, unabhängig von Hierarchien eigene künstlerische Ziele zu verfolgen und Projekte zu realisieren, ist für viele auch eine Voraussetzung für ein erfülltes Berufsleben.

Teil des Systems

Die Ausdifferenzierung des Musikmarkts hat zur Folge, dass sich auch das Berufsfeld Musik wandelt. Neben dem Fortbestand traditioneller Berufe vom Orgelbauer bis zur Konzertpianistin haben sich gerade durch den Bedarf an Kompetenzerweiterung, durch neue Technologien, veränderte Vertriebs- und Kommunikationssysteme, veränderten Musikkonsum, neue Formate oder kulturelle Praktiken zahlreiche neue Arbeitsbereiche etabliert. Dies sind mehrheitlich freie Berufe. Das Spektrum der Berufe der heute in der Abteilung Musik der KSK versicherten KünstlerInnen reicht von traditionellen musikalischen Berufen wie KomponistInnen, TexterInnen, LibrettistInnen, ArrangeurInnen, KapellmeisterInnen und DirigentInnen, ChorleiterInnen und InstrumentalsolistInnen im Bereich der sogenannten E- und U-Musik, OrchestermusikerInnen, Opern-, Operetten- und Musical-SängerInnen über Lied- und OratoriensängerInnen, ChorsängerInnen, Show-, Folklore-, Tanz- und PopmusikerInnen, Jazz- und RockmusikerInnen bis zu Unterhaltungs- und KurmusikerInnen. Hinzu kommen künstlerisch-technische MitarbeiterInnen, Sound-DesignerInnen, DJs, AlleinunterhalterInnen, ManagerInnen und AgentInnen sowie die Gruppe der freien musikpädagogischen MusikschullehrerInnen und MusikvermittlerInnen.

18 Vgl. Dangel-Vornbäumen, Caroline: „Freischaffende Künstlerinnen und Künstler – Modernisierungsavantgarde für prekäres Unternehmertum?“, in: Bühmann, Andrea / Pongratz, Hans (Hg.): *Prekäres Unternehmertum. Unsicherheiten von selbstständiger Erwerbstätigkeit und Unternehmensgründung*, Wiesbaden 2010, S. 137–165; Reichert, Martin: „Künstler auf eigene Gefahr“, in: *taz*, 2004, URL: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2004/10/22/a0139> (letzter Zugriff: 03. Januar 2016). Moritz Rinke hat in seinem Stück *Café Umberto* (uraufgeführt 2005 am Schauspielhaus Düsseldorf) diesem Sachverhalt eine literarische Form gegeben. Vgl. Rinke, Moritz: *Café Umberto. Szenen*, Reinbek bei Hamburg 2005.

Pluralisierung und Ausdifferenzierung des Berufsfelds Musik schreiten kontinuierlich voran.¹⁹

Die Vermutung liegt nahe, dass der Anstieg von Selbstständigen schwerpunktmäßig auf die Entstehung der neuen Arbeitsfelder zurückzuführen ist. Dann wäre er in erster Linie ein Ausdruck der Anpassung des musikalischen Arbeitsmarkts an seine gewandelten kulturellen Rahmenbedingungen. Bemerkenswerterweise ist allerdings der höchste Anstieg von KSK-Versicherten ausgerechnet in den traditionellen musikalischen Arbeitsbereichen zu verzeichnen. So ist die Zahl der Versicherten im Bereich „Orchestermusik Ernste Musik“ heute mehr als siebenmal so hoch wie 1995; es folgen die ChorsängerInnen mit einer fast gleichen Steigerung. Das heißt, genau dort, wo die vergleichsweise gut abgesicherte, abhängige Beschäftigung mit hohem Organisationsgrad in Gewerkschaften als Normalfall gilt, ist die Zunahme von Selbstständigen besonders drastisch. Der Deutsche Kulturrat, der in einer groß angelegten Studie zum „Arbeitsmarkt Kultur“ diese Zahlen erhoben und analysiert hat, kommt zu der Schlussfolgerung, dass sich hier „eine neue Szene selbständig Tätiger zu entwickeln [scheint], die abseits der öffentlich finanzierten/getragenen Theater und Orchester entsteht“.²⁰

Den Zusammenhängen der erhobenen Daten wird durch diese These jedoch nur zum Teil Rechnung getragen. Denn die Entwicklung in den klassischen Bereichen von Orchestern, Chören und Opern verweist auf den entscheidenden Umstand, dass die wachsende Fülle von Low- oder No-Budget-Produktionen nicht nur eine Art Schattenarbeitsmarkt bildet, sondern der Kernarbeitsmarkt selbst sich verändert. Ist ein Orchester durch die oben geschilderten Umstrukturierungsprozesse geschrumpft, möchte aber weiterhin ein bestimmtes Repertoire spielen und die dazu tariflich festgelegten organisatorischen Abläufe bewältigen können, muss es sich mit Aushilfen verstärken, die mit nicht tarifierten Abendpauschalen entlohnt werden. Die meisten Orchester, die in den Statistiken des Deutschen Bühnenvereins als ArbeitgeberInnen fest angestellter MusikerInnen erfasst werden, integrieren folglich die Schar freier Kräfte in ihren täglichen Betrieb. Sie bilden eine mehr oder minder verlässliche Quelle von Gelegenheitsjobs für freie MusikerInnen; freier und fester Arbeitsmarkt greifen hier zunehmend ineinander.

Eine Flexibilisierung der als unbeweglich und durch tarifrechtliche Strukturen oft verkrustet geltenden Orchester wird damit freilich kaum erreicht. Vielmehr öffnet sich hier die Schere zwischen den tariflich abgesicherten Festbeschäftigten, die sich gegen eine Veränderung ihrer Arbeitsbedingungen zur Wehr setzen, und den Freien, die keinen echten Zugang zu dem geschlossenen Arbeitsbereich der Orchester erhalten – auch wenn sie vielfach Teil seines künstlerischen Profils sind. Zugespitzt ließe sich formulieren, dass die Stabilität des Arbeitsplatzes Orchester auch von der Prekarisierung und den Veränderun-

19 Vgl. Schulz 2013 (wie Anm. 12), S. 241–323, hier: S. 262.

20 Schulz 2013 (wie Anm. 12), S. 279f.

gen im Arbeitsfeld Musik garantiert wird. Das Beispiel der Orchester zeigt, dass die Zunahme von Selbstständigkeit sowie temporärer und projektabhängiger Beschäftigung keinesfalls allein abseits der großen Institutionen stattfindet, sondern sich vielmehr in engem Zusammenhang mit ihnen und im Rahmen ihrer Arbeitsprozesse etabliert.

Das gilt auch für jenen Bereich, der mit der Hälfte aller selbstständig Beschäftigten den weitaus größten Teil des freien Berufsfelds Musik ausmacht: Es ist – auf den ersten Blick vielleicht überraschend – der Bereich der musikalischen Bildung. Fast die Hälfte der von der KSK aufgeführten Freiberuflichen im Feld Musik üben Tätigkeiten in der Musikpädagogik, Musikausbildung und Musikvermittlung aus. Zwischen den Jahren 2000 und 2013 hat sich ihre Zahl nahezu verdoppelt: Ihr Anteil innerhalb der insgesamt stark zunehmenden Gruppe der Selbstständigen wuchs um fast 20 Prozent (Abb. 1).²¹

Symptomatisch für dieses Berufsfeld ist die Entwicklung bei den MusikschullehrerInnen: Sie bilden das soziale Schlusslicht auf dem Arbeitsmarkt Musik. Die Fachgruppe Musik der Vereinten Dienstleistungsgewerkschaft (ver.di) hat im Jahr 2008 die desaströse Sozial- und Einkommenssituation der Musikschullehrkräfte erstmals auf eine breitere Datengrundlage gestellt.²² Ungeachtet der großen (auch politischen) Aufmerksamkeit, die das Thema damit erreichte, hat sich die Situation seitdem jedoch zum Teil weiter verschlechtert, wie die Folgeuntersuchung vier Jahre später deutlich machte.²³ In Berlin, wo die Situation besonders dramatisch ist, arbeiten 92 Prozent der MusikschullehrerInnen freiberuflich, bundesweit sind es etwa 60 Prozent.²⁴ Eine sozialversicherte Vollzeitanstellung liegt, je nach Bundesland, zwischen einem und dreizehn Prozent. Als Beschäftigung, mit der sich der Lebensunterhalt bestreiten lässt, bildet diese Form der Tätigkeit also die Ausnahme.²⁵

21 Sie stieg von 12.846 auf 24.891, vgl. *Deutsches Musikinformationszentrum*, Nr. 3, 2014, S. 1.

22 Vgl. ver.di-Fachgruppe Musik Bundesfachgruppenvorstand: *Auswertung der ver.di-Umfrage „Einkommenssituation und Arbeitsbedingungen von Musikschullehrkräften und Privatmusiklehrkräften“*, Februar–April 2008, Berlin 2008.

23 Vgl. Bossen, Anja: „Einkommenssituation und Arbeitsbedingungen von Musikschullehrkräften und Privatmusiklehrern 2012.“ Ergebnisse der Umfrage der Fachgruppe Musik der ver.di März–Mai 2012, Berlin 2012.

24 Auch hier rangieren die ostdeutschen Länder (mit gut 75 Prozent) wieder weit vor den westdeutschen (mit gut 50 Prozent). Bossen 2012 (wie Anm. 23) S. 5.

25 Das gilt auch im Hinblick auf die Höhe des durchschnittlichen Jahreseinkommens, das mit 12.400 Euro noch einmal um ein Viertel geringer ist als im Gesamtfeld der Musikberufe. Im üblichen Stundenlohn von 17 Euro enthalten sind regelmäßig die eigene Anfahrt, nötiges Lehrmaterial, Betriebskosten und die Absicherung aller Risiken – vom Ausfall des Unterrichts bis zur Berufsunfähigkeit, da die KSK in der Regel die einzige soziale Absicherung ist. Anders als in Berufsfeldern, in denen Freiberuflichkeit/Selbstständigkeit mehrheitlich auch Freiheit und Selbstbestimmung bedeutet (etwa bei ArchitektInnen oder ÄrztInnen) halten sich künstlerische und ökonomische Chancen und Risiken hier zu selten die Waage.

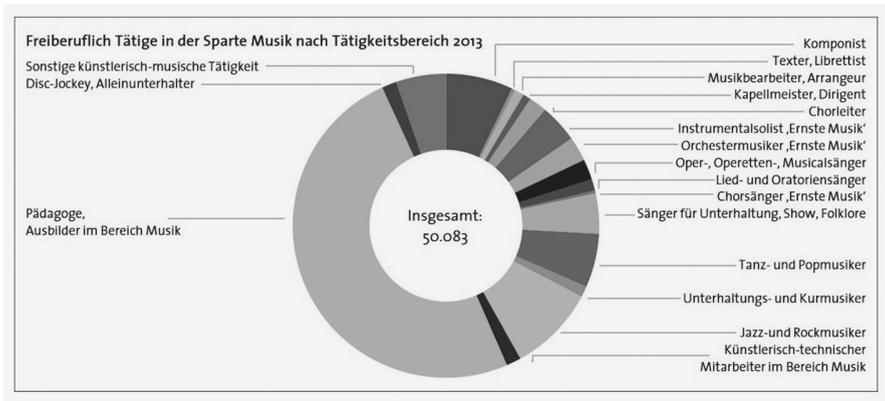


Abb. 1: Freiberuflich Tätige in der Sparte Musik nach Tätigkeitsbereich, *Deutsches Musikinformationszentrum, Nr. 3, 2014.*

Wie bei den Freiberuflern in den festen Orchestern handelt es sich auch bei der prekären Lage der Beschäftigten im Bereich der musikalischen Bildung nicht um ein Phänomen, das allein jenseits der Institutionen, d.h. der Schulen und Musikhochschulen stattfindet. Auch hier ist es vielmehr Bestandteil von strukturellen Veränderungen, wie etwa der Vernachlässigung des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen. So haben sich in den vergangenen Jahren in fast allen Bundesländern ‚Kooperationsmodelle‘ herausgebildet, die einen Einsatz freier Lehrkräfte im schulischen Musikunterricht ermöglichen, um hier entstandene Engpässe zu überbrücken. Für zahlreiche MusikerInnen haben sich dadurch existenzsichernde Nebenjobs ergeben. Für die ver.di-Studie ein Beispiel dafür, „dass in Zeiten knapper öffentlicher Kassen zunehmend teure fest angestellte SchulmusikerInnen durch preiswertere MusikschullehrerInnen und private MusiklehrerInnen ersetzt werden“.²⁶

Das eigentlich Überraschende ist, dass die schwache Position des schulischen Musikunterrichts seit einigen Jahren einem Boom kultureller Bildung im Allgemeinen und musikalischer Bildung im Besonderen gegenübersteht. Von den ‚education-Projekten‘ der Orchester und Musiktheater über neue Studien- und Weiterbildungsformate der ‚Musikvermittlung‘ bis hin zu bundesweiten Modellprojekten wie „Jedem Kind ein Instrument“²⁷ wird deutlich, dass der Zugang zur Musik keinesfalls an Bedeutung verliert. Im Gegenteil: Ihn kennzeichnet vielmehr eine Überfrachtung mit Erwartungen, die vor allem den funktionalen Cha-

²⁶ Bossen 2012 (wie Anm. 23), S. 10.

²⁷ Es handelt sich um ein 2007 von der Kulturstiftung des Bundes u.a. entwickeltes Programm, das seither in verschiedenen Formen weitergeführt wird, URL: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst_der_vermittlung/archiv/jedem_kind_ein_instrument_2929_162.html (letzter Zugriff: 27. Dezember 2016).

rakter der musikalischen Bildung betont. Traditionelle Bildungsvorstellungen der „Veredlung des Menschen“ durch Musik transformieren sich dabei zu „positiven Effekten“ auf die „soziale und emotionale Kompetenz“, zu „persönlichkeitsbildenden Wirkungen“ oder zu Schlüsselfaktoren des „Zugangs zu kulturellen Werten“. ²⁸ Begleitet von vor allem neurowissenschaftlich argumentierenden Studien – die, wenn schon nicht in ihrer Intention, spätestens in der Zitation rhetorisch und/oder strategisch motiviert sind ²⁹ und mitunter wie die berühmte Erkenntnis vom ‚Mozart-Effekt‘ auch wieder in sich zusammenfallen – wird Musikvermittlung, nicht im herkömmlichen Fachformat, aber in der aufmerksamskeitsgerecht portionierten Form von Vermittlung und *education*, zum Wundermittel. ³⁰ Sie soll schlau und sozial machen, glücklich und gesund; sie überwindet soziale Segregation, fehlende kulturelle Integration und postmoderne Vereinsamung. Zugespitzt und etwas anachronistisch formuliert: Sie optimiert ihre Adressaten in kognitiver wie emotionaler Hinsicht zu leistungsfähigen Elementen der postindustriellen spätkapitalistischen Gesellschaft und ihrer Verwertungslogik. Ein wachsender Teil der Musikvermittlung geht daher aus den Bahnen der Schulmusik und Musikschulen in die der Modelle und Projekte über und wird entsprechend auch überwiegend projektbasiert gefördert. Demnach wächst mit der Verschiebung auch die Zahl der projektbasierten Beschäftigten.

Fazit

Das Arbeitsfeld Musik wächst. Die qualitative Ausdifferenzierung im Bereich der freiberuflichen Tätigkeiten, aber auch die ungesteuerte Ausschüttung der Ausbildungsinstitutionen und nicht zuletzt die sich dem modernen Dienstleistungsmarkt angepassten Versprechen des Sozialstaats sind dabei die Triebfedern seines quantitativen Wachstums. Das Ausleuchten der Prekarisierung des Arbeitsbereichs Musik hat deutlich gemacht, dass es die gut bezahlten, unkündbaren, tarifrechtlich abgesicherten, rentenversicherten MusikerInnen noch immer gibt. Die Inseln, auf denen sie leben und arbeiten, werden jedoch zum einen immer kleiner und zum anderen leben auf ihnen immer weniger BerufsmusikerInnen. Das Berufsfeld ist von mehr Selbstständigkeit, höherem Risiko und einer größeren Vielfalt von beruflichen Kompetenzen gekennzeichnet, mit mehr Konkurrenz, neuen Optionen der Ausübung und Qualifikationen der Tätigkeit. Dabei kennzeichnet das musikalische Arbeitsfeld eine Entwicklung, in der selbststän-

²⁸ Höppner, Christian: „Ohne Musik keine Bildung“, in: *Musikforum*, Nr. 4, 2010, S. 33–36, hier: S. 33.

²⁹ Berühmte Beispiele aus Deutschland sind die Studie von Bastian, Hans Günther: *Musik(erziehung) und ihre Wirkung: eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen*, Mainz 2000 oder die auch populärwissenschaftlich aktiven und gern in den Feuilletons zitierten Neurologen Gerald Hüther und Manfred Spitzer.

³⁰ Vgl. Bundesministerium für Bildung und Forschung (Hg.): *Macht Mozart schlau? Die Förderung kognitiver Kompetenzen durch Musik*, Bonn, Berlin 2006.

dige Beschäftigung und stabile abhängige Beschäftigung in engere Austauschbeziehungen rücken – Existenz und Erfolge kultureller Institutionen wie beispielsweise Orchester sind mittlerweile auf dieses Ineinandergreifen angewiesen. Insbesondere im Bereich der musikalischen Bildung wird die spezifische Verwertungslogik des musikalischen Arbeitsmarktes deutlich. Projektbasierte neue Arbeitsfelder schöpfen die Arbeitskräfte aus einem großen Pool vielfältiger Qualifikationen, die oft gleichermaßen aus Existenzerhalt wie aus Berufung sich der fluktuierenden Bedarfslage anpassen und dabei das Rad der Prekarisierung oft selbst noch ankurbeln. Mehrheitlich reicht diese Tätigkeit aber ökonomisch nicht, um den Lebensunterhalt zu finanzieren, und ist sozial nur lückenhaft abgesichert.

Keinesfalls beurteilt wird damit, ob die prekäre Arbeitsform nun Zeichen und Bestandteil des sozialen Abstiegs ist oder doch eines der Risiken einer selbstbestimmten künstlerischen Tätigkeit, bei der die Notwendigkeit, sich um immer neue Projekte zu bemühen, auch ein Antrieb für Kreativität und Schöpfertum ist. Durch den hier verfolgten generalisierenden Blick auf nur statistisch belegte Tendenzen ist dies nicht abschließend feststellbar. Die Vorstellungen von guter Arbeit von MusikerInnen und die Selbsteinschätzung ihrer eigenen Arbeitsbedingungen stehen auf einem anderen Blatt.