

Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer

Arbeitsmarkt Musik – historische Voraussetzungen und aktuelle Herausforderungen

(Toblach/ Gustav Mahler Musikwochen 2008/ Musik-Organisation – Wieviel Kulturindustrie braucht die Musik?)

Einleitung - Überblick

Das Musikleben in Europa besticht durch eine außergewöhnliche Fülle unterschiedlichster musikalischer Akteure und Einrichtungen. Quantitativ und qualitativ hat diese Vielfalt und Dichte ihre Voraussetzungen in über Jahrhunderte hinweg gewachsenen vielschichtigen Traditionen des Musiklebens, die seit Ende des 19. Jahrhunderts zugleich aufgeladen wurden mit den Musikkulturen der Welt und den spezifischen Anforderungen eines sich zunehmend globalisierenden Musikmarktes. Als Stichworte mögen hier zunächst die Phonographie und die Entstehung der phonographischen Wirtschaft genügen, die auf Reisen gehenden Orchester und Kapellen, die Entstehung von Unterhaltungsetablisments in den Metropolen oder die sich zunehmend profilierenden Ausbildungseinrichtungen für musikalisch-künstlerische Berufe.

Im Konzept zu dieser Arbeitstagung bedauern die Veranstalter, dass der Apparat, der am Entstehungsprozess von Musik beteiligt ist – z.B. einem großen Festival – ein erdrückendes Gewicht erhalten hat, dass die Menschen, die eben diesen Apparat mit seinen unzähligen Aufgabenbereichen am Leben erhalten, von den PR-Leuten bis zu den Raumpflegerinnen, den Mitarbeitern in den Karten- und Verkaufs- und Vertriebsstellen, in den Verwaltungen usw., denen zumindest die Waage halten, die eigentlich die Musik machen: Das Drum und Dran das Eigentlich – die Musik – verdränge!?

Aus dieser Beobachtung ergeben sich mehrere Fragestellungen, die ich in diesem Vortrag versuchen möchte zu beantworten bzw. so aufzubereiten, dass eine Grundlage für ihre Beantwortung ein wenig greifbar wird.

Zum einen ist da die Frage nach den Akteuren und Organisationsformen und deren Handlungsfeldern im aktuellen Musikleben, ihren strukturellen Abhängigkeiten, ihrem Aufeinanderbezogensein, ihren Interessen aber auch ihren Interessenskonflikten untereinander. Hierbei lohnt sich eine Übersicht bzw. allgemeine Bestandsaufnahme zu einigen aktuellen Herausforderungen am Arbeitsmarkt Musik, als auch deren Einordnung in historische Voraussetzungen und Veränderungen.

Zum anderen stellt sich die Frage – bzw. müssen wir uns die Frage stellen -, was Musik heute eigentlich ist, was sie uns bedeutet, was sie anderen bedeutet, was sie den unterschiedlichen Akteuren des Musiklebens, d.h. all jenen bedeutet, die am Zustandekommen von Musik beteiligt sind, bedeutet.

I. aktuelles Musikleben und Arbeitsmarkt Musik

Lassen sie mich mit einer Übersicht bzw. einem Überblick zu einigen zentralen Aspekten des aktuellen Musiklebens beginnen. Ich beziehe mich dabei auf Aussagen und Statistiken des *Musikinformationszentrums* in Deutschland (miz), wohl wissend, dass ich damit leider die Spezifika in Südtirol, Österreich und/oder Italien nicht in der Lage bin präzise im Blick zu haben. Die website der *International Assoziation of Musical Information Centres* ist leider derzeit nicht online geschaltet. Andererseits gehe ich davon aus, dass es strukturelle Ähnlichkeiten in Bezug auf das Musikleben in Mitteleuropa gibt, seine Traditionen – insbesondere auch die institutionalisierten – weil historisch stark miteinander verwoben – durchaus vergleichbar sind:

Übersicht Musikleben:

1. Laienmusizieren
2. Musik an allgemein bildenden Schulen
3. Musikunterricht an öffentlich geförderten und privaten Musikschulen, Musiklehrern, Volkshochschulen
4. Berufliche Musikausbildung an Musikhochschulen, -akademien, Konservatorien, Kirchenmusikschulen
5. Theater- und Orchesterlandschaft
6. Musikfestspiele und –festivals
7. Öffentlich-rechtlicher und privater Rundfunk
8. Musikwirtschaft (Freiberufler, Unternehmen, Konzert- und Künstleragenturen, Verleger, Tonträgerhersteller, Tonstudios ...)

Erläuterungen zu einigen, nicht allen Aspekten

1. Laienmusizieren

Das Laienmusizieren hat in Deutschland eine große Tradition und ist bis in die Gegenwart hinein noch immer ein wesentliches Merkmal der Musikkultur in Deutschland. Über 7 Millionen Menschen engagieren sich in ihrer Freizeit in unterschiedlichsten Ensembles, von Chören, Sinfonie-, Blas-, Zupf- und Akkordeonorchestern bis zu Rock-, Pop- Jazz- und Folkgruppen. Rund 80.000 Ensembles sind in den Verbänden des Laienmusizierens organisiert, die Zahl der Rock- und Popgruppen wird auf über 50.000 geschätzt. Eindeutige Statistiken kann es zu diesem Feld nicht geben. Manche Ensembles existieren sehr lange, über Generationen hinweg, andere nur sehr kurz, denken wir nur an die Tausenden von Schulbands.

4. Berufliche Musikausbildung

Die berufliche Musikausbildung findet in Deutschland an zahlreichen Musikhochschulen, Musikakademien, Konservatorien und Kirchenmusikschulen, Wissenschaftlichen Hochschulen und einigen Spezialausbildungsstätten statt. In den Studiengängen für Musikberufe an Hochschulen sind derzeit rund 26.000 Studierende eingeschrieben, die sich zu je einem Drittel auf die musikpädagogischen, die musikalisch-künstlerischen und sonstige Studiengänge (darunter insbesondere Musikwissenschaft) verteilen. Rund 4.000 Studierende jährlich schließen ihr Studium an einer Hochschule ab, darunter 1.800 Instrumental- bzw. Orchestermusiker und 800 Musiklehrer für allgemein bildende Schulen.

5. Theater- und Orchesterlandschaft

Die deutsche Theater- und Orchesterlandschaft ist in ihrer Dichte und Vielfalt nach wie vor außergewöhnlich. Derzeit existieren 128 öffentlich finanzierte Sinfonieorchester, darunter 82 Theaterorchester, die überwiegend die Sparten Oper, Operette, Musical der Stadt-, Staats- und Landestheater bedienen, 32 Konzertorchester, die überwiegend oder ausschließlich im Konzertsaal tätig sind, sowie 14 Rundfunk- und Rundfunksinfonieorchester. Hinzu kommen 7 öffentlich finanzierte Kammerorchester sowie eine Vielzahl an professionellen und semiprofessionellen Ensembles, darunter rund 80 Kammerorchester, 170 Spezialensembles für Alte und 190 für Zeitgenössische Musik, die das Musikleben ebenfalls in bedeutendem Maße prägen. Die Zahl der öffentlich finanzierten Musiktheater beläuft sich auf 80; sie wird ergänzt

durch zahlreiche private Musiktheater und Musicalbühnen mit oftmals speziellen Repertoire-schwerpunkten.

6. Musikfestspiele und -festivals

Musikfestspiele und -festivals spielen im Musikleben der Bundesrepublik Deutschland eine bedeutende Rolle. Insbesondere seit dem Ende der 1980er Jahre setzte in Deutschland eine Gründungswelle von Festivals ein, die inzwischen zu einer Festivallandschaft von zuvor nicht gekannter Dichte und Vielfalt geführt hat. Verzeichnete das Deutsche Musikinformationszentrum 1993/94 in seinen Datenbanken 136 regelmäßig stattfindende Festivals, so sind es heute bereits über 400, davon je rund ein Drittel im Bereich der Zeitgenössischen Musik und im Bereich des Rock, Pop und Jazz.

8. Musikwirtschaft

Die Musikwirtschaft umfasst ein breites Spektrum von unterschiedlichen Einzelbranchen und freiberuflichen Gruppierungen. Rund 20.000 Betriebe, darunter Konzert- und Künstleragenturen, Musikverleger, Instrumentenbauer, Tonträgerhersteller, Tonstudios und Hersteller von phonotechnischen Geräten sowie ein breit verzweigtes Netz an Musikfachhändlern erreichten im Jahr 2004 (letzter Stand) ein Umsatzvolumen von 14 Milliarden Euro. Rund 70.000 Mitarbeiter (ohne freiberuflich Tätige und geringfügig Beschäftigte, d.h. man kann eigentlich mit gut 3mal so vielen rechnen) waren zu diesem Zeitpunkt in der Branche beschäftigt. In fast allen Wirtschaftszweigen gingen die Umsätze in den letzten Jahren jedoch zurück, besonders betroffen waren die Tonträgerhersteller. Positive Umsatzzahlen verzeichnet hingegen die Veranstaltungswirtschaft.

Diese verschiedenen Aspekte und Dimensionen des Musiklebens werden von den Institutionen des Musiklebens getragen. Dabei fällt mindestens zweierlei auf:

1. starke Ausdifferenzierung
2. der sog. Trägerpluralismus: Staat, Markt, Zivilgesellschaft – das meint Finanzierungsstrukturen und entsprechende Organisationsformen und ihre Haftungsbedingungen

A. **Staat** (das sind)

- Behörden auf Bundesebene, Landesebene, Kommunale Ebene
- Staatliche Stiftungen auf Bundes- und Landesebene (Projektförderung, Preise, Stipendien)
- Auswärtige Kulturpolitik (z.B. Goetheinstitute, Künstlerhäuser)
- Aus- und Fortbildung (Musikhochschulen, Universitäten)
- Öffentliche Archive, Gedenkstätten
- Orchester, Ensembles, Konzerthäuser, Musiktheater
- Sozial- und Ordnungspolitik (KSK, Urheberrecht)

Mehr als 2,4 Milliarden Euro stellt die öffentliche Hand – d.h. der Staat – jährlich für die öffentliche musikalische Infrastruktur zur Verfügung, das entspricht einem Anteil von 30% aller Kulturausgaben. Gewiss lägen diese Zahlen um einiges höher, würden die Ausbildungseinrichtungen hinzugerechnet, da diese (HS/Universitäten) aus den Wissenschaftsetats gefördert werden. Großteil – nämlich 80 % - der 2,4 Milliarden entfällt auf die öffentlichen Musiktheater und Symphonieorchester. Die angespannte konjunkturelle Lage der 90er Jahre hat erkennbare Spuren hinterlassen. Etliche Einrichtungen sind Sparmaßnahmen zum Opfer gefallen oder müssen mit teilweise massiven Etatkürzungen ihren Betrieb aufrecht erhalten. 1992 gab es 168 öffentlich finanzierte Sinfonie- und Kammerorchester, im Jahre 2006 135, das bedeutet einen Rückgang von angestellten Musikern um 16 %. Ungeachtet dessen schließen jährlich ca. 1.800 Instrumental- und Orchestermusiker ihr Studium an einer Musikhochschule ab. Sie drängen auf den Musikmarkt und wenn sie im erlernten Beruf arbeiten wollen, müssen sie den Weg des selbständigen bzw. freiberuflichen Musikers gehen, d.h. privatwirtschaftlich organisierte Ensembles gründen, Unterricht geben und permanent auf der Suche nach Erwerbsquellen sein. Künstler bewegen sich zumeist in allen drei Segmenten des Musiklebens. In Abhängigkeit voneinander bilden diese drei Segmente zugleich den Musikmarkt als Ganzes. Zwischen den einzelnen Sektoren bestehen vielfältige Abhängigkeiten, kapitale Austauschbeziehungen.

(Stichwort: freiberufliche Künstler)

B. Markt

- Künstler, Ensembles, Bands
- Musikverlage und Tonträgerwirtschaft
- Musikinstrumentenbau
- Tonstudios, Produzenten
- Künstleragenturen, Konzertmanagement,
- Veranstaltungswirtschaft (Clubs, Tourneen, Festivals, PA, Logistik, Werbung)
- Verwertungsgesellschaften
- Musikfachhandel
- Musikunterricht
- Rundfunk, Print, online

C. Zivilgesellschaft

- Vereine, Verbände, Stiftungen, Freundeskreise
- Museen, Gedenkstätten
- Informations- und Dokumentationszentren

Gesellschaften, die auf der Logik des Kapitalprinzips basieren verstehen bzw. definieren den Großteil künstlerisch-kultureller Aktivitäten als Handeln auf Märkten mit betriebs- und volkswirtschaftlicher Bedeutung auch wenn dies in einer ideologisch transzendenten Form zumeist verneint wird: Musik und Markt als sich ausschließende Kategorien behandelt werden. Dies betrifft immer auch das Musikverständnis und den Status bzw. das Bild des Künstlers in modernen Gesellschaften.

II. Arbeitsmarkt Musik: Historische Voraussetzungen

Das Paradigma – nachdem Kunst und Ökonomie nichts mit einander zu tun hätten – hat in Mitteleuropa eine lange Geschichte. Dort hatte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts ein Kulturverständnis herausgebildet, das Kultur und Kunst als einen Gegenpol zu einer von rationalen Normen geprägten Marktlogik erscheinen ließ. Angereichert mit dem Geist der Romantik galt der Künstler als ein gottgleiches Genie. Im Reich der Freiheit schöpfe er seine Werke, wohingegen im Reich der Ökonomie das Prinzip der Notwendigkeiten herrsche. „Wenn der wirt-

schaftlich erfolgreiche Bürger sich den Genüssen der Kunst hingab, die er mit Kultur gleichsetzte, dann vergaß er die Logik des Kapitals – und wenn Kulturschaffende ihre Kreativität auslebten, dann schwebten sie hoch über den Niederungen des Monetären.“¹ Nicht nur Schiller hat mit seiner Betrachtung der „Schaubühne als moralischer Anstalt“ eine nachhaltig wirkende Argumentation gegenseitiger Ressentiments begründet: „Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn uns die Welt und Geschäfte anekeln, wenn tausend Lasten unsere Seele drücken und unsere Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufes zu ersticken droht, so empfängt uns die Bühne – in dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben“². Im Autonomiestreben und Autonomiebewusstsein der Künste konnten reelle Entfremdungserfahrungen aufgehoben werden. Gleichwohl waren sich die Exponenten der Klassik auch des Doppelcharakters kultureller Güter bewusst und vermarkteten „ihre Produkte“. In ihren kulturphilosophischen Überlegungen trat dies jedoch in den Hintergrund. Goethe z.B. trennt beide Sphären im „Wilhelm Meister“, damit Wilhelm seine Person unabhängig von dem Kaufmannbetrieb seines Bruders entfalten kann.

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich der Kultur- bzw. Musikbetrieb nach bürgerlichem Muster entwickelt und entfaltet. Dazu gehörten insbesondere die den jeweiligen Sparten der Künste eigenen Vermittlungs- und Verwertungsinstanzen wie Verlage, Vereine, Konzerthäuser, Agenturen, Kritiker, Zeitschriften, schließlich die Urheber- und Verwertungsgesellschaften: allesamt Vermittlungsinstanzen, die dem anonymen Publikum nun jenseits von Hof und Kirche – in unserem Falle – die Musik im wahrsten Sinne des Wortes näher zu bringen hatten. Sie alle agierten auf den schwierigen Märkten der Kunstvermittlung, ohne konkrete Auftraggeber und v. a. für ein zunehmend unbestimmtes Publikum. War am Hofe und in der Kirche einigermaßen geklärt, zu wessen Ehren oder Gelegenheit ein Komponist komponierte und eine Kapelle aufspielte, war dieser Zusammenhang im bürgerlichen Konzertbetrieb so nicht mehr gegeben. Der auf seine Individualität und Kreativität vertrauende Künstler war abhängig geworden von Vermittlungsleistungen, der sich in diesem Zuge entwickelnden neuen Institutionen (Konzert mit Abonnementkonzert, bürgerliche Salons, heute Festivals) und Berufsbilder (z.B. Konzertagent, Interpret, Virtuose, Kritiker, Intendant etc.). Übergreifend muss man feststellen, dass sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts ein arbeitsteilig spezialisiertes System von Akteuren und Institutionen zur Organisation des Austausches von kulturellen Gütern

¹ Jakob Tanner: Kultur am Point of Sale – Wirtschaft im Cultural Turn. In: Kulturstiftung des Bundes 2004/4, S. 6.

² Friedrich Schiller: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“, in: Schillers sämtliche Werke (1910), Bd. 10, Leipzig, S. 46-53.

etabliert hat. Das ist gleichsam die Geburtsstunde eines ‚Arbeitsmarktes‘ für Musiker, Komponisten, Interpreten und all die Vermittler, wie wir sie heute kennen, wenn sie so wollen, die Geburtsstunde der ‚Kulturindustrie‘.

Der Markt ist dabei der ökonomische Ort, an dem durch das Zusammentreffen von Angebot und Nachfrage die Preisbildung für die gehandelten Produkte stattfindet.

Der massenhafte Druck und die Verbreitung von Noten – möglich seit der Erfindung von Lithographie und maschinellen Einrichtungen zur Papierherstellung (beides Ende des 18. Jahrhunderts) bildete in diesem historischen Prozess eine wichtige Voraussetzung der industriellen Organisation von Musikproduktion und -vertrieb. Damit werden die Leistungen der Musikschaffenden gleichsam zu Waren. Musik wird gekauft in Form von Noten, Verzehrgeldern später Eintrittskarten oder Abonnements. Im 20. Jahrhundert wurde der Tonträger zum wichtigsten Träger von Musik bzw. seiner Vergegenständlichung auf eben diesem Tonträger. Wohin die technische Reise im 21. Jahrhundert geht ist tendenziell absehbar. Die Tonträgerunternehmen haben im vergangenen Jahrzehnt massive Umsatzeinbußen hinnehmen müssen und versuchen, diese wirtschaftlichen Verluste über Kopierschutzsysteme, die Kriminalisierung der allseits bekannten Kopierpraktiken und eine Stärkung des Urheber- und Leistungsschutzrechtes zu kompensieren. Aber das ist ein anderes Thema!

Bleibt festzuhalten, dass Musik seit Mitte des 18. Jahrhunderts immer auch in wirtschaftliche Zusammenhänge eingebunden wird. Das setzte das Vorhandensein wirtschaftlicher Akteure einerseits voraus und forcierte andererseits deren Entwicklung. Eine wichtige Grundlage dieser Entwicklung bildete die **Gewerbefreiheit** für Musiker, Veranstalter und Vermittler. Und als eine weitere wichtige Rahmenbedingung für die Erwerbstätigkeit auf Musikmärkten haben sich die **Urheber- und Leistungsschutzrecht** erwiesen.

Es war Richard Strauss, der 1902 die Gründung der Gesellschaft für Musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (heute GEMA in Deutschland,) mit folgenden Worten an den Verleger Eugen Spitzweg begrüßte: *„Samstag wurde in großer Versammlung von Componisten und hiesigen und Leipziger Verlegern die sofortige Gründung einer ‚Tantiemenanstalt‘ fest beschlossen. Dieselbe tritt nun ins Leben. Die Sache kommt und wird reüssieren!“*

Im 19. Jahrhundert sieht die bürgerliche Gesellschaft vor allem in den Künsten eine Gelegenheit, den eigenen Stand und das eigene Selbstverständnis aufzuwerten. Die damals entstandenen Kunst- und Musikvereine waren in sich geschlossene Zirkel des Bürgertums, in denen die

Förderung von Kunst nicht nur ein Maßstab für die Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft, sondern auch ein Garant für deren kaufmännische Seriosität war.³ Als Anfang des 20. Jahrhunderts und vor allem nach dem II. Weltkrieg die öffentliche Hand an die Stelle der bürgerlichen Stifter, Sammler und Gründer trat, wurde die stillschweigende Übereinkunft ‚Kunst habe nichts mit Ökonomie zu tun‘, institutionalisiert. Gleichzeitig entstanden im Zuge bahnbrechender Entwicklungen der Kommunikationstechnologien (Photographie, Kinematographie, Phonographie), später Rundfunk und Fernsehen die ersten großen Unternehmensstrukturen einer Kulturwirtschaft (Filmverlage, Tonträgerwirtschaft), die in den Augen vieler Künstler, Philosophen und Kunstliebhaber das Ende der Kunst einläuteten. Massenkulturelle Phänomene und Unterhaltungskultur prägten das Kulturleben des beginnenden 20. Jahrhunderts. Zerstreut und sinnenfreudig begannen nun ‚die Massen‘ industriell produzierte Kultur zu konsumieren. In Biergärten und Variététheatern, im Kino oder vor dem Radio wurden populäre Musikformen zu wichtigen Unterhaltungspraktiken, kommerziellen Gütern und Sozialisationsinstanzen zugleich. Den Kritikern dieser Entwicklung gaben die Propagandafilme und Wunschkonzerte der Nazis Recht. Nach Theodor W. Adorno und Max Horkheimer – deren Kritik an der ‚Kulturindustrie‘ bis heute nachwirkt⁴ – hat Kultur nur dann einen Wert, wenn sie kommerziell nicht verwertbar ist, wenn sie sich durchschnittlichem Denken verweigert und die Erwartungshaltungen des Publikums nicht erfüllt.

III. Arbeitsmarkt Musik – aktuelle Herausforderungen

Die Wertbildung von Kultur und Kunst stellt sich als ein komplexes Phänomen dar. Es existieren keine übereinstimmenden Vorstellungen zu den Werthierarchien von Künstlern, Publikum, Kritik, Vermittlern (z.B. Galerien, Verlage, Tonträgerunternehmen etc.). Der Kulturbetrieb besteht aus unterschiedlichen Akteuren, die ihre je spezifischen Interessen unter- und auch gegeneinander aushandeln. Kunstwerke – vergegenständlicht in ihrer Warenform bspw. als Tonträger, Konzertticket, Eintrittskarte für eine Ausstellung, einem Buch etc. - besitzen dabei keinen stabilen, dauerhaften Preis. Wettbewerbskräfte – wie sie im Güterproduzierenden Bereich gelten, z.B. Verhandlungsstärke der Abnehmer und Zulieferer - gelten nur bedingt, andere wie beispielsweise die Gefahr des Markteintritts von neuen Anbietern, Bedrohung durch Substitutionsprodukte oder marktinterne Rivalitäten unter Wettbewerbern sehr wohl. Aus anderen Märkten bekannte Strategien, wie die der Kostenführerschaft (z.B. Kostensenkung durch Massenfertigung oder Straffung der Distributionslogik) gelten nicht, wohingegen Differenzierung (Hervorheben der Exklusivität der Produkte) oder Fokussierung

³ Vgl. Werner Heinrichs: Kulturpolitik und Kulturfinanzierung. (Verlag C.H.Beck) München 1997, S. 15.

⁴ Th. W. Adorno und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung 1947.

(Konzentration auf bestimmte Schwerpunkte und Marktnischen) auch im Kunst- und Kulturbetrieb eine sehr große Rolle spielen können.

In öffentlich geförderten Kultureinrichtungen steuert der Staat das Verhältnis von Angebot und Nachfrage. Er setzt es in seinen ökonomischen Wirkungen außer Kraft bzw. interveniert gegen dieses Verhältnis. Im öffentlichen Finanzierungszusammenhang stellt der Markt bzw. die Marktwirtschaft daher lediglich einen allgemeinen Bedingungsrahmen dar⁵. Staatliche Intervention in Form des öffentlichen Finanzierungszusammenhangs ist erwünscht und gründet auf einem historisch gewachsenen Kultur- und Kunstförderverständnis insbesondere in Deutschland – entstanden Ende des 19./Anfang des 20. Jh. - und der Entwicklung entsprechender Infrastrukturen durch die Alliierten in den Kommunen nach dem II. Weltkrieg. Daraus folgte aber auch eine Überlagerung der Nachfrage der Bürger nach Kultur durch das Angebot von Kulturmachern und Kulturpolitik: *„Nicht die Frage ,welche Kultur wollen unsere Bürger?’ stand im Mittelpunkt, sondern allein das Ziel ,welches Angebot ist für die Bürger die richtige Kultur?’.* Die Folge waren hervorragend und überzeugend begründete Angebote, über deren Nutzung durch die Bürger man sich aber nur wenig Rechenschaft ablegte.“⁶.

Die steigende Zahl von Festspielaktivitäten, Festivals und diversen musikalischen Projektzusammenhängen wird zumeist als Zeitgeistphänomen der 1980er Jahre – der sog. Erlebnisgesellschaft – beschrieben. Daneben gibt es m.E. jedoch v.a. auch strukturell-organisatorische Gründe ihres „Booms“: Sie sind:

1. ein deutlicher Ausweis für die Angebotsorientierung auf dem aktuellen Musikmarkt, andererseits ist sie
2. auch Ausdruck der sich verschärfenden Erwerbssituation auf den Musikmärkten und gleichsam
3. Indiz für den Drang zur strukturellen und inhaltlich-konzeptioneller Neuordnung des Musiklebens.

Wenn die Zahl der Festivals und Festspielangebote um mehr als 100 % in den letzten Jahren gestiegen ist und permanent weiter steigt, dann steht dahinter auch der Wunsch seiner Macher, dem institutionalisierten, traditionellen Musikbetrieb in Gestalt seiner Opern- und Konzerthäuser, Symphonieorchester und Staatskapellen etwas entgegen zu setzen.

Unterstützt wird diese Entwicklung hin zu Festivals und Projekten durch die Finanzierungs-

⁵ Vgl. Peter Bendixen: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie. (Westdeutscher Verlag) Wiesbaden 2001.

⁶ Vgl. dazu Werner Heinrichs: Kulturpolitik und Kulturfianzierung. Strategien und Modell für eine politische Neuorientierung der Kulturfianzierung. (Beck) München 1997, S.32.

bzw. Förderpraktiken der öffentlichen Hand. Sie verweigert sich dem Umbau der internen Finanzierungsstrukturen an die traditionellen Einrichtungen des Musiklebens und hat – wenn Finanzaufwächse (z.B. in den 1980er Jahren) möglich waren – zeitlich befristete Projektzusammenhänge gefördert. Daraus hat sich mittlerweile eine eigene Struktur von Fonds und Stiftungen etabliert, die bei Zuförderung durch Dritte (Eigenmittel, Sponsoring) öffentliche Gelder über Jurys und Kuratorien vergibt. Eine einerseits zu begrüßende Entwicklung, andererseits erzeugt sie auf Seiten der Macher einen ganz ungeheuerlichen Druck permanent außergewöhnliche, innovative, Aufmerksamkeit erzeugende Ideen zu produzieren. Ich weiß worüber ich rede, bin selbst um die Jahrtausendwende konzeptionell und organisatorisch in entsprechende Projektzusammenhänge (eine Hörgalerie und die Festivalproduktion eingebunden gewesen) zu müssen.

Vergleichbar dem Standortwettbewerb zwischen Städten und Regionen im Tourismussektor – hat sich ein harter Wettbewerb um derartige Fördergelder entwickelt. Dieser Zwang zum Außergewöhnlichen und Einmaligen, die Suche nach dem Alleinstellungsmerkmal muss gepaart werden mit unbedingter Professionalisierung, d.h. Spezialisierung im internen Produktionsablauf und den notwendigen Aktivitäten von Marketing und Öffentlichkeitsarbeit für das betreffende Projekt. Insbesondere junge Künstler und Uraufführungen sind jenseits dieser Strukturen kaum noch denkbar. In Netzwerken, Bürogemeinschaften, an außergewöhnlichen Orten entstehen heute musikalische Praktiken, denen die Anforderungen des aktuellen Musiklebens, des aktuellen Musikmarktes immer auch eingeschrieben sind.

IV. Fazit

Schneller, innovativer, erlebnisreicher, auffälliger – lauten offenbar die Kriterien, denen der aktuelle Musikbetrieb folgt. Man mag angesichts dieser Entwicklungen betrübt sein und sich an die gute alte Zeit erinnern, als Musik einfach so entstand.

Europa hat soziale und ökonomische Prozesse hinter sich, die der sog. Umgangsmusik einen speziellen Platz im Haus seiner hochdifferenzierten kulturellen Praktiken und organisatorischen Anforderungen zugewiesen hat. Ganz gewiss wird unter der Dusche noch gesungen, einfach so getanzt oder ein Choral im Gottesdienst angestimmt. Die Geschichte von Verbürgerlichung, Industrialisierung und Mediatisierung – einige Aspekte, Daten und Zusammenhänge hatte ich Ihnen dargelegt – ist der Musik jedoch nicht äußerlich, sie finden sich in ihrem Verständnis, ihrem Umgang, ihrer Memorierung, Vermittlung oder Präsentation wieder. Was

dann die eigentliche Musik ist, was Musik für Menschen bedeutsam macht, das hängt ganz vom Standpunkt des sich mit ihr Beschäftigenden ab. Komponisten, Interpreten, Musiker, Verleger, Festivalorganisatoren, Musiklehrer, Chorleiter, Chorsänger, Metalfans, Studioproduzenten (die Reihe ließe sich fortsetzen), sie alle haben stets andere voneinander ja geradezu gegensätzliche Interessen, wenn sie sich mit Musik befassen.

Dem einen geht es um künstlerische Selbstverwirklichung, dem anderen um profitable Geschäfte, dem Nächsten um kulturelle Identifikation, um Spaß, Frust, Leidenschaft oder Kenntnisreichtum gegenüber Musik. Jeder für sich genommen braucht jedoch den anderen, um entweder aufgeführt zu werden, etwas zum vermitteln zu haben, eine Projektionsfläche für Sehnsüchte, eine Partitur zum analysieren, ein Stück zum Üben, einen Beat zum Tanzen. Daraus folgt gleichsam, dass diese unterschiedlichen Akteure das Klingende mit den ihnen wichtigen Bedeutungen aufladen. Das gleiche Stückchen Musik aus der Perspektive der unterschiedlichen Interessen immer auch etwas anderes ist und den Klängen keine objektive Bedeutung innewohnt! Oder in Anlehnung an einen Medienwissenschaftler formuliert: Kunst entsteht nicht im Atelier – Kunst entsteht in der Gesellschaft, Musik entsteht nicht auf der Partitur, sondern in der Gesellschaft. Musik ist eine diskursive Praxis. Als ein System klanglicher Differenzen ist sie eingebunden in ein System symbolischer Ordnung und Regelsysteme, d.h. Systemen des Verstehens und der Bedeutungszuordnung.

Vor diesem Hintergrund sollte man neben der Frage, wie viel Organisation Musik verträgt oder braucht, v. a. auch die Frage stellen, wessen Interessen im Prozess der zunehmenden Ausdifferenzierung musikalischer Handlungsfelder ggf. ins Abseits geraten und warum.

Musik hat sich im Laufe ihrer Geschichte verändert, ihre Funktionen, ihre Träger, die kulturellen Praktiken die damit verbunden waren, die Kontexte, in denen sie Bedeutung erlangt. Man hat andere Instrumente benutzt, anders komponiert, andere Stimmideale favorisiert und immer auch ein Ohr bei fernen Nachbarn gehabt.

Heute sind Musikformen der ganzen Welt potenziell für uns verfügbar. Diese können in ihrer Andersartigkeit auch eine interessante Reflektionsfläche oder Spiegel der eigenen Praktiken liefern, dazu beitragen, uns selbst zu relativieren und zu fragen, warum wir – bzw. unser Musikleben – so geworden ist, wie es uns derzeit umgibt bzw. welche Position wir bzw. die unterschiedlichen Akteure im Musikleben einnehmen.