

I 91233 IMS EDV

MUSIKSOZIOLOGIE

Herausgegeben von
Helga de la Motte-Haber
und Hans Neuhoff

2007



UB MUSIK WIEN



+T10270702

Laaber : Laaber Verlag

DER SOZIALE STATUS DES MUSIKERS

Walter Salmen, Hans Neuhoff
und Anne Weber-Krüger

Einleitung

»Ein Künstler ist noch das einzige ganz freye Wesen auf dieser sublunaren Welt.« Diesen Satz schrieb Friedrich Schiller 1795 an Johann Friedrich Reichardt als Ausdruck des Mißfallens an dessen Journalen, in denen dieser sich mit Problemen der Französischen Revolution als politisch engagierter Schriftsteller befaßte und damit – nach Meinung des Dichters – seinen Beruf als Tonkünstler diskreditierte. 1897 stellte Frank Wedekind in der Tragikomödie *Der Kammersänger* einen eitlen und geschäftigen italienischen Gesangsstar auf die Bühne, der als »Künstler von Beruf« den Anforderungen des Marktes unfrei zu genügen hat, vom Management eines Impresarios abhängig ist und die folgende Selbsteinschätzung abgibt: »Wir Künstler haben die Aufgabe, uns Abend für Abend dem zahlenden Publikum unter diesem oder jenem Vorwand zu produzieren [...], und weil wir uns für Geld dazu hergeben, weiß man nie, ob man uns höher vergöttern oder tiefer verachten soll.« War der Künstler um 1800 gemäß der emphatischen Selbsteinschätzung eines »erhabenen Dichters« (Friedrich Schiller) tatsächlich ästhetisch wie sozial »ganz frei«, und handelten Musiker um 1900 allesamt eingezwängt in einem vom Gelderwerb diktierten Leistungssystem? Waren und sind sie eher Außenseiter der Gesellschaft oder auch vereinzelt deren Abgott?

Diesen und weiteren den Status von Musikern betreffenden Fragen ist zum einen mit einem Rückblick in die Geschichte nachzugehen. Aus soziologischer Perspektive benötigen wir dafür aber auch Konzeptualisierungen des »sozialen Status«, die unseren Blick auf die geschichtlichen Phänomene in begründeter Weise anleiten und Kriterien für deren Beurteilung bereitstellen.

›Sozialer Status‹: Aspekte, Merkmale, Konzepte

Der soziale Status betrifft die Stellung, die eine Person oder Gruppe im Vergleich zu anderen Personen oder Gruppen in einem sozialen System einnimmt. Die möglichen sozialen Bezugssysteme können dabei von Kleingruppen bis hin zur Gesamtgesellschaft reichen – für einen Orchestermusiker beispielsweise von seiner Stellung in der Instrumentengruppe über die Stellung seines Orchesters (im Vergleich z.B. aller deut-

schen Orchester) bis hin zum Prestige von Orchestermusikern allgemein in der Gesellschaft.

Soziale Ungleichheit

Als Merkmale oder Kriterien ›sozialer Ungleichheit‹ kommen allgemein alle Unterschiede in Betracht, mit denen sich Vorstellungen von höher- oder tiefergestellt, bevorrechtigt oder benachteiligt, besser oder schlechter verbinden können. Dazu zählen auch die sogenannten ›askriptiven Merkmale‹ – Merkmale von Menschen, die ohne Bezug auf persönliche Leistungen eine Bewertung durch die soziale Umwelt erfahren, wie das Alter, die Hautfarbe (ethnische Zugehörigkeit) und das Geschlecht, durchaus auch das Aussehen einer Person (Attraktivität). Es gibt also außer verschiedenen Bezugssystemen auch verschiedene Dimensionen des sozialen Status, und der Gesamtstatus einer Person oder Gruppe, der nicht leicht (wenn überhaupt) zu bestimmen ist, resultiert aus dem Zusammenwirken mehrerer Größen. Die wichtigste davon ist, insbesondere in den modernen Gesellschaften, der ›sozioökonomische Status‹, der seinerseits mehrere Komponenten umfaßt, nämlich das Einkommen (auch Eigentum und Besitz), das Berufsprestige und die Bildung. Daneben können aber auch Macht, Rechte, Autoritätsbefugnisse, Belastungen u. a. m. den sozioökonomischen Status wesentlich bestimmen. Die Gesamtheit der distributorischen und partizipatorischen Ungleichheiten zwischen den Gruppen einer Gesellschaft bildet die Sozialstruktur dieser Gesellschaft, mit ihrer Erforschung und theoretischen Erklärung befaßt sich die Sozialstrukturanalyse.

Zu beachten sind dabei die tiefgreifenden Unterschiede zwischen den verschiedenen historischen Gesellschaftsordnungen im Hinblick auf die Prinzipien und Verfahren der Statuszuordnung und die Chancen von Individuen oder Gruppen, diese zu beeinflussen und zu verändern (oder eben auch nicht).

Insbesondere die geburtsständischen Systeme kannten die (oft unveränderliche) Festschreibung des Status von Personen und Berufsgruppen. Ein bekanntes Beispiel dafür ist das indische Kastensystem. In den ›theoretischen‹ Texten zu dessen (pseudoreligiöser) Begründung, der Dharmashastra-Literatur, finden sich zahlreiche Angaben zum »vorgesehenen« Status konkreter Berufsgruppen, auch von Theaterleuten und Musikern. Aber auch in der griechischen Polis, im europäischen Lehnsfeudalismus und in der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft war der Status eines Menschen qua Geburt weitgehend festgelegt. Das änderte sich langsam mit der Wandlung und schließlichen Auflösung des Feudalismus, der Herausbildung und dem Aufstieg des okzidentalen Kapitalismus, der zunehmenden Bestimmung der wirtschaftlichen Strukturen durch die Funktionsfähigkeit von Märkten, dem Vordringen der

Geldwirtschaft und der revolutionären Entwicklung des Städtewesens und seines Bürgertums – einem Prozeß, wie er mit der Französischen Revolution seinen Höhe- und Wendepunkt erreichte und mit der napoleonischen Reformierung Europas und der beschleunigten Industrialisierung den Beginn der »ersten« Moderne bezeichnet.

In den modernen Gesellschaften ist das Prestige (Ansehen) von Berufen nicht einfach festgeschrieben. Es resultiert aus der gegenseitig zugeordneten Wertschätzung der jeweiligen Tätigkeit durch die Gesellschaftsmitglieder, wie sie in den gesellschaftlichen Kommunikationsprozessen (personalen, medialen) zum Ausdruck gebracht wird. Die aktuelle allgemeine Wertschätzung eines Berufs (einer Berufsgruppe) baut meist auf historischen Vorgaben auf, diese müssen aber durch die Gesellschaftsmitglieder reproduziert werden und sind dabei oft Gegenstand von Aushandlungsprozessen. Um das Prestige von Berufen in den Gegenwartsgesellschaften zu ermitteln, wurden und werden seit den 1960er Jahren in der Soziologie repräsentative Umfragen mit Rating-, Ranking- und Magnitude-Skalen durchgeführt. Das bekannteste eingeführte Instrument ist die *Standard International Occupational Prestige Scale* (SIOPS) von Donald Treiman (auch bekannt als Treiman-Score, siehe letzter Abschnitt).

Gruppenstatus und Personenstatus

Eine wichtige Unterscheidung in unserem Zusammenhang ist außerdem die zwischen Gruppe und Individuum. Das Prestige von Berufen betrifft die Berufsgruppe als ganze, haftet aber dem Individuum als Mitglied der Gruppe an, und zwar in der Regel auch aus der Sicht des Individuums selbst (statuskonforme Selbstkategorisierung). In manchen Berufen kann aber ein einzelnes Individuum in gegebenem Kontext und in bestimmtem Ausmaß die allgemeinen Prestigegrenzen seiner Gruppe in der Wahrnehmung anderer über- oder auch unterschreiten (z.B. ein berühmter Musiker oder ein korrupter Politiker). Es ist davon auszugehen, daß es berufstypische Spielräume und Häufigkeiten hierfür gibt. Es gibt nicht nur berühmte Musiker, sondern auch berühmte (oder bekannte, angesehene) Ärzte, Wissenschaftler, Rechtsanwälte u.a.m., allerdings ist dieser Fall seltener oder sogar sehr viel seltener (als bei Künstlern). Es ist aber gar nicht möglich, ein berühmter Busfahrer oder Lokomotivführer zu werden. Die Unterscheidung zwischen zugeschriebenem und erworbenem Status (engl. »ascribed status« und »achieved status«) ist insofern auch ein nützliches analytisches Hilfsmittel, um Statuscharakteristika einer Berufsgruppe bzw. einer Person zu erfassen. Mit dem Übergang von ständischen zu modernen und offenen Systemen nimmt der Erwerbsfaktor, wie schon gesagt wurde, an Bedeutung zu (sowohl für Individuen als auch für Gruppen), während der Zuschreibungsfaktor an

Bedeutung verliert. Es kommt zu Staterwerbprozessen und Statuskämpfen sowohl zwischen als auch innerhalb von Gruppen.

Spezialisierung und Professionalisierung

Von grundlegender Bedeutung für alle weiteren Bestimmungen ist, wann (unter welchen Bedingungen) jemand in einem Bezugssystem überhaupt als »etwas« gilt, hier also »als Musiker gilt«. Das verweist auf die Statusaspekte Spezialisierung und Professionalisierung. Während es in allen bekannten Kulturen Musik gibt, ist es keineswegs so, daß das Musikmachen auch immer Sache von Spezialisten sein müßte. Zu den interessantesten Passagen in John Blackings Klassiker *How Musical is Man?* etwa zählen die Darstellungen des Musiklebens der südafrikanischen Venda. Es gibt viel Musik bei den Venda, aber es gibt keine »Musiker«, denn bei den Venda ist jeder ein Musiker. Singen und Trommelspiel sind kulturelle und kommunikative Kompetenzen, die jedes Mitglied der Venda-Gesellschaft genauso selbstverständlich erlernt wie das Sprechen.¹

Der erste (systematische) Schritt in Richtung einer Spezialisierung liegt vor, wenn ein Mitglied der Gesellschaft die allgemeine Kompetenz besonders gut beherrscht und dieses von den übrigen Mitgliedern anerkannt wird. Unter der Bedingung von erfahrener Effizienzsteigerung durch Arbeitsteilung und einer gegebenen Relevanz von Musik für den Erhalt der Gemeinschaft (z.B. bei Festen, Tanz, Ritualen) kann es, modellhaft gedacht, dazu kommen, daß dieses Mitglied die Aufgabe des Musikmachens (zumindest bei bestimmten Gelegenheiten) übernimmt – der Spezialist ist geboren, der Musiker.

Ein weiterer Schritt in Richtung einer Professionalisierung liegt vor, wenn der Spezialist eine Entlohnung für seine Tätigkeit erhält, und es ist naheliegend, dieses Kriterium als Kontinuum zu modellieren, das von Gelegenheitsentlohnungen bis zur vollständigen und regulären Sicherung des Lebensunterhalts durch das Musikmachen reicht. Merriam meint, daß außerdem die Anerkennung des Individuums als Spezialisten durch die Gemeinschaft erfolgt sein muß, damit die Kategorie des Musikers gegeben ist. Der wirkliche Spezialist sei ein »sozialer Spezialist« qua Anerkennung durch das Bezugssystem.² Wie die ethnographische Literatur zeigt, kann es denn in der Tat auch den anerkannten, aber unbezahlten Musiker-Spezialisten geben. Im übrigen können selbstverständlich unterschiedlich starke Ausprägungen von Spezialisierung, Professionalisierung und Anerkennung verschiedener Musiker innerhalb einer Gesellschaft nebeneinander existieren.

Differenzierte Konzeptualisierungen von Professionalisierung und Professionalismus in der Musik gibt es in der Musiksoziologie bislang nicht, ihre Erarbeitung wird aber als wichtige Aufgabe angesehen.³ Kaden hat in seinem Lexikonartikel *Musiksoziologie* immerhin einen ersten

- 1 John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle: University Press 1973.
- 2 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, S. 128.
- 3 Vgl. Christian Kaden, »Professionalismus in der Musik« – Eine Herausforderung an die Musikwissenschaft, in: *Professionalismus in der Musik*, hrsg. von Christian Kaden & Volker Kalisch, Essen: Die Blaue Eule, 1999, S. 17–32.

4 Christian Kaden, Artikel *Musiksoziologie*, in: *MGG*², Sachteil Bd. 6 (1997), Sp. 1625ff.

Versuch vorgelegt, der sich allerdings auf den mitteleuropäischen Raum beschränkt.⁴ Kaden unterscheidet drei Entwicklungsstadien des Professionalisierungsprozesses: Spezialisierung, Monetarisierung und Kommerzialisierung (bzw. Kapitalisierung).

Spezialisierung meint hier, daß ein Musiker eine »spezielle ästhetische Kompetenz« erwirbt und ein »soziales Gefälle entsteht zwischen denen, die etwas können und denen, die es nicht vermögen«. Dieses Gefälle kann sozial sowohl in Richtung einer Höherstellung als auch einer Tieferstellung des »Könners« gewertet werden. Monetarisierung betrifft den schrittweise aufgebauten Prozeß hin zu einer regulären Entlohnung der Musiker, der Einrichtung bezahlter Anstellungsverhältnisse bei Städten und Höfen und einer zünftigen Selbstorganisation. Nach Kaden steht der Monetarisierungsprozeß in der Musik dabei unter der besonderen Bedingung, daß die Sache Musik »Berufung sein kann und Beruf«. Der Künstler stehe in dem Spannungsverhältnis, einerseits einer ästhetischen Berufung, der »Hervorbringung künstlerischer Gegenstände, Werke, Werte« verpflichtet zu sein, im Beruf sich aber in soziale, wirtschaftliche oder politische Strukturen eingebunden findet, und zwar meist in Form von abhängigen und Unterwerfungsverhältnissen. »Es ist Kunst, und es ist Dienst«. Im Mittelalter fand diese Ambivalenz nach Kaden ihren Ort primär im Bereich der Kirchenmusik, indem die steigenden Anforderungen an die Sänger zugleich in heilige Handlungen eingebunden waren und eine verkappte Monetarisierung (mittelbare Honorierungen) erforderten. Kommerzialisierung und Kapitalisierung schließlich betreffen die Erfassung der professionellen Musikausübung durch warenwirtschaftliche Prinzipien seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Während die Idee reiner Kunst hier anfänglich erfüllbarer erscheint denn je, muß sie schließlich doch in einem unerbittlichen dialektischen Prozeß der kulturindustriellen Verwertungsmaschinerie zum Opfer fallen. Problematisch an Kadens Ansatz ist, von den vielen spekulativen Aussagen einmal abgesehen, daß er von einem bestimmten historischen (individualistischen) Kunstbegriff ausgeht und der geschichtliche Prozeß als (gescheiterter) Versuch sowohl der Erfüllung dieses Begriffs als auch der gleichzeitigen Allokation seiner Träger auf äquivalente soziale Positionen gelesen wird. Eine solche negative Teleologie post festum lenkt den Blick, wie es in dem Artikel denn auch geschieht, zwangsläufig auf die »großen« Komponisten als »eigentlichen« Protagonisten des Geschehens und verliert den breiten Bereich des Musikschaffens als professionell betriebenen Handwerk, in dem es gar nicht um ästhetische Selbstverwirklichung gehen mag, aus dem Auge.

Aber auch eine allgemeine soziologische Konzeptualisierung von Professionalisierung und Professionalismus in der Musik ist mit Kadens Entwurf noch unzureichend geleistet. Denn es spricht nichts dagegen, auch für den Bereich der Musikausübung Aspekte wie die Systematisierung und Fortentwicklung des Fachwissens, die Einrichtung von Aus-

bildungswegen und Einführung von Prüfungen, die Herausbildung von berufsspezifischen Wertauffassungen, Verhaltensstandards und Belohnungssystemen (z.B. Wettbewerben) und die Ausdifferenzierung der verbandsmäßigen Organisation zur Verbesserung der Berufs- und Erwerbschancen und der Steigerung des gesellschaftlichen Ansehens der Gruppenmitglieder einzubringen, wie es in der Berufssoziologie üblich ist.⁵

Soziale Rollen

Ein wichtiger statusrelevanter Aspekt des Berufes sind die allgemeinen Rollenerwartungen, die sich mit ihm verbinden. Das gilt im Grundsatz auch für Musiker. Der Rollenbegriff ist eine zentrale Kategorie der Soziologie, weil Rollen für regelmäßiges, vorhersagbares Verhalten sorgen. Sie bilden damit eine Voraussetzung für kontinuierlich planbare Interaktionen und erfüllen eine wichtige soziale Orientierungsfunktion. Der Rollenbegriff des Strukturfunktionalismus setzt die normativen, durch Sanktionschancen der Bezugsgruppen abgesicherten Aspekte von Rollen zentral und betont die Wichtigkeit von Rollenerfüllung für die Stabilisierung und den Erhalt von sozialen Systemen. Der symbolische Interaktionismus befaßt sich demgegenüber mehr mit dem *Aufbau* von Rollen in Interaktionen und betont die Deutungsmomente und die Aushandelbarkeit von Rollenaspekten dabei. Beide Positionen sind miteinander vereinbar, wenn man den interaktionistischen Rollenbegriff tendenziell auf offene Handlungssituationen und den strukturfunktionalistischen auf das Handeln im Rahmen von Institutionen und Organisationen bezieht.

Merriam, dessen *Anthropology of Music* sich mit »einfachen« Gesellschafts- und Kulturformen befaßt, geht dabei zwar von einem normativen Rollenbegriff aus⁶ – die Rollenerwartungen an den Musiker sind konsensuell geregelt und »allgemein bekannt«. Dennoch stößt er dabei auf den Umstand, daß der soziale Status von Musikern in der ethnographischen Literatur aus den Rollenmerkmalen nicht ohne weiteres ablesbar ist. Auffällig ist, daß bei Musikern häufig Verhaltensweisen toleriert werden – insbesondere auch Regel- und Normverletzungen wie Ehebruch, Trunkenheit, Verschuldung oder Diebstahl –, die bei anderen Mitgliedern der Gesellschaft Sanktionen nach sich ziehen würden. Musiker bilden häufig das Gespött der anderen, sie gelten als »Taugeichtse, unzuverlässig, faul, schwächlich, drogensüchtig und impotent – in Heiratssachen folglich als schlechte Partien«. ⁷ Dennoch gelten sie zugleich als einflußreich und vor allem als unverzichtbar – die Vorstellung eines Dorfes ohne Musiker wäre schrecklich. Die zahlreichen Hinweise auf Statusambivalenzen, auf Sanktionsfreiheiten und besondere Lizenzen für Musiker (die von diesen auch genutzt werden) verweisen

5 Vgl. Bernhard Schach, *Professionalisierung und Berufsethos*, Berlin: Duncker & Humblot, 1987.

6 Merriam, *Anthropology*, S. 123ff.

7 Ebenda, S. 136.

auf eine möglicherweise kulturübergreifend feststellbare Sonderrolle für diese Berufsgruppe – bis hin zur stellvertretenden Normüberschreitung. Das sollte als Konzept für Analysen auch der modernen und der Gegenwartskulturen bereitgehalten werden.

Erd geht in einer Studie über die Musiker eines zeitgenössischen Opernorchesters davon aus, daß der Beruf des Musikers im allgemeinen Bewußtsein stark mythologisiert ist.

»Schon in der frühkindlichen Sozialisation wird künstlerische Tätigkeit, sei es in Form des Musizierens, Malens oder Rollenspiels, als spielerische Alternative zur Zweckrationalität der Erwachsenenwelt dargestellt. Herrschen in einem Leben, so die Argumentation, Zeitregiment und standardisierte Verhaltensweise, so ist das andere geprägt von freier Entfaltung, Phantasie und Kreativität.«⁸

8 Rainer Erd, *Kunst als Arbeit. Organisationsprobleme eines Opernorchesters*. in: *Soziologie der Kunst*, hrsg. von Jürgen Gerhards, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 153.

Diese Attribute würden dann auch mit den künstlerischen Berufen assoziiert. Durch die Abschirmung der künstlerischen Arbeitsprozesse von der öffentlichen Wahrnehmung können diese Vorstellungen beim Publikum, das nur der Ergebnispräsentation beiwohnt, aufrecht erhalten werden. Im Begriff des Künstlers schwingt deshalb das Erlaubtsein all dessen mit, was sich der durchschnittliche Bürger versagen muß, der Künstler wird zum Stellvertreter, der in der Ausübung seiner Freiheit auch gesellschaftliche Normen sanktionslos durchbrechen kann – ein Bild freilich, das nach Erd in krassem Widerspruch zu den Realitäten des Musikerberufes steht (s.u.).

Statusaspekte von Musikern im christlichen Mittelalter

Bevor aus dem Musizieren eine semiprofessionelle oder professionelle Tätigkeit wurde, gab es in den frühgeschichtlichen, einfach strukturierten Kulturen besonders befähigte und geübte Personen, die bei Ritualen und Festen, meist ohne besondere Entlohnung, als Vorsänger, Vortänzer oder tonangebende Instrumentalisten fungierten. Dieses Tun verlieh ihnen sozial eine begrenzte Vorrangstellung. Häufig wurden Gesang und Spiel auch als Teil polyfunktionaler Tätigkeiten dargeboten, etwa in den Praktiken von Schamanen oder Priestern. Mit der Verbindung von Singen, Heilen, Zaubern und Weissagen erfüllten sie freilich (ortsgebunden wie auch ambulant) mehr eine Mission denn eine Profession.

Im abendländischen Mittelalter ist vom 4. Jahrhundert an wiederholt die Frage gestellt worden: »quid sit musicus« (Boethius, um 500) und vor allem »quid distet inter musicum et cantorem« (Johannes Cotto, 12. Jahrhundert). Zumeist geistliche Autoren unterschieden drei »genera musicorum«: a) den musicus von b) dem poeta und c) dem musicus practicus. Die bis ins 18. Jahrhundert tradierte Unterscheidung von dem Fachkundigen und dem Praktiker, zwischen »ars et usus«, bestimmte

maßgeblich die Statusdifferenzierung der ›musicis‹ innerhalb gegebener gesellschaftlicher Rahmenbedingungen.⁹

Die ›musicis practici‹ formierten sich dabei nach dem 8. Jahrhundert weder zu einer Kaste noch zu einem Stand oder einer Klasse mit einem Bewußtsein der Zusammengehörigkeit. Diejenigen Personen, welche idealtypisch als Musiker definiert werden können, setzten sich voneinander zum Teil scharf ab. Als Unterscheidungskriterien galten die Lebensführung (sesshaft oder vagierend), die Tätigkeit in kirchlichen, höfischen, städtischen oder ländlichen Diensten sowie das Musizieren nach den Regeln der Kunst oder der oralen Tradition. Gelegentlich bildete man auch soziale Formationen (Gilden, Bruderschaften, Zünfte).

Der vom ›hofieren‹ lebende Berufsmusiker durfte entweder auf einen Ehrenlohn, ein Honorar, einen festen Sold oder auf ein Almosen hoffen. Was ihm jeweils zuteil wurde, bietet Aufschluß sowohl über den Stand des Gebenden wie auch über den sozialen Rang des Empfangenden, denn Almosen erhielt etwa ein blinder Bettelsänger, einen Ehrenlohn hingegen in Gestalt eines Lehens oder eines goldenen Freundschaftsringes überreichte man einem geachteten Epensänger.

Wenn auch der größte Teil der ausübenden Musiker im Mittelalter außerhalb der Standesordnung leben mußte und erst im Laufe des Spätmittelalters eine teilweise Eingliederung erfolgte, so spiegelt sich doch auch in deren innerberuflichem Verkehr das allgemeine Denken in hierarchischen Über- und Unterordnungen wider. Selbst unter den ehr- und rechtlosen Musikanten gab es von alters her eine mehr oder weniger verbindliche Klassifizierung, die zum Teil durch die zu bedienende Gesellschaft mitbestimmt und geachtet wurde. Außer diesen sozialen Gliederungen gab es Klassifizierungen durch Geistliche, die nach moraltheologischen Gesichtspunkten ausgerichtet waren und zumeist in Predigten oder Beichtspiegeln niedergelegt sind. Darin werden Spielleute in (mehr oder weniger zu verurteilende) ›genera‹ eingeteilt, nämlich solche, die entweder, geachtet, das Leben der Heiligen besingen und die Taten der Ahnen rühmen oder, verpönt, lediglich mit Spottgesängen und Laszivem aufwarten.

Auch das bevorzugt benutzte Spielgerät konnte die Wertschätzung mitbestimmen, da es unter den Instrumenten eine Hierarchie gab. Bedeutete doch die Unterscheidung zwischen ›hauts et bas instruments‹, eingespannt in die von Theologen vorgestellte Kluft zwischen Engels- und Teufelsmusik, mehr als nur die von lauten und leisen Instrumenten. Trompeter z.B. genossen Vorzugsstellungen, galt die Trompete doch als ein akustisch kennzeichnendes Privileg der Herrenschicht, während etwa die Drehleier den niederen Musikanten überlassen blieb. Unterscheidungen dieser Art wirkten bis ins 17. Jahrhundert hinein nach, denn noch im Zeitalter des Barock stritt man sich insbesondere im bürgerlichem Milieu wegen der Zulassung entweder des ›großen‹ oder des

9 Im 9. Jahrhundert affirmierte Aurelianus Reomensis in seinem Traktat *Musica Disciplina* die Definition: »Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio assumit speculationis.« Zur schrittweisen Aufweichung der postboethianischen Kategorien im späteren Mittelalter siehe auch Kaden, *Professionalismus*, S. 21ff.

›geheimen‹ Spiels, also von Blas- oder Saiteninstrumenten zur Ausschmückung von Hochzeiten und anderen Festen – bei entsprechend unterschiedlicher Entlohnung. Zwischen dem kultischen Dienst, dem repräsentativen Hofieren bei Fürsten und Oberen, dem unterhaltenden Musizieren in bürgerlichen Kreisen oder unter der Tanzlinde im Dorf bestanden deutliche Abstufungen: Der ›trobador‹ wollte nicht mit dem ›se-grel‹ oder dem ›joglar‹ (Spielmann) gleichgesetzt werden. ›Menestrels‹ (Spielleute im Dienste von Herren oder Kommunen) verwahrten sich gegen die Identifizierung mit niederer geachteten ›jongleurs‹. ›Heeren pipen‹ (Pfeifer von Fürsten) waren z.B. in Mecheln während des 15. Jahrhunderts sozial nicht gleichgestellt den am selben Orte lebenden ›biscops pipen‹ oder den ›Stadts pijpers‹. Wer alte Heldengesänge würdig zu singen vermochte, blickte verächtlich auf Tanzpfeifer herab, Weisen und Verse erfindende Minnesänger spöttelten über die sie begleitenden Musikanten. Wie in der Antike, so traten auch im Mittelalter hervorragende Virtuosen ihres Faches mit Herrengebaren auf, die sogenannte ›gehrende diet‹ hingegen, die unbehauste Bettelmusikantenschar war, in Lumpen gehüllt, schutzlos jeder Willkür ausgeliefert und wurde zuweilen als ehr- und rechtlose Population von Aristokraten schlechter behandelt als Haustiere.

Die Komponisten des Mittelalters waren als Schriftkundige (›litterati‹) entweder geistliche Diener der Kirche oder Diener eines fürstlichen bzw. adeligen Herrn. Ihr Bildungsniveau differierte: Es gab komponierende Geistliche (z.B. Hugo von Lantins), an Universitäten Ausgebildete mit dem Titel ›Magister‹ oder ›Ser‹ (z.B. Johannes Alanus), ›Menesters‹ (Spielleute, z.B. Jean Galiot) und statushohe Amateure (z.B. König Henry IV. von England). Die meisten von ihnen mußten die Gunst der Mächtigen suchen, da es die Vorstellung einer »freien Künstlerexistenz« nicht gab. Komponierte Musik wurde daher auch nur selten zur ausschließlichen Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse realisiert. In der Regel war sie eingebunden in übergeordnete Vorgänge, etwa im Raum der Kirche, des Festsaaes oder im Freien. Diese soziale Bestimmung und spezifische Bedeutung für begrenzte konkrete Gelegenheiten prägte das schöpferische Tun. Die individuelle Note der Komponisten trat daher gewöhnlich hinter der Anonymität einer Schule oder dem Typus eines Standestyles zurück. Dieser Status des ›compositor‹ (Johannes von Affligem) änderte sich grundlegend seit dem späten 13. Jahrhundert.

Einer der ersten führenden ›cantores‹, der das Bewußtsein hatte, ein großer Musiker zu sein, war Johannes Ciconia (geb. 1411). Repräsentativ für das erstarkende Autorenbewußtsein der in der Frührenaissance aufwachsenden Tonsetzer ist seine für Venedig geschriebene Staatsmottete *Venecie mundi splendor*, die in einem am Schluß demonstrativ herausgestellten Zitat des eigenen Namens kulminiert. Damit tritt der aus Lüttich stammende geistliche Italienfahrer Ciconia betont heraus aus der Anonymität eines servilen Erfüllers von Aufträgen.

Die Mehrzahl der Fahrenden unter den Musikern war als »ungeachtet Dyt« nicht wehrfähig und somit ehr- und rechtlos. Sie wurden von der Justiz behandelt wie Straßenräuber, Mörder und ähnliche Asoziale. Die Ehrlosigkeit bedeutete den Verlust der Glaubwürdigkeit und der Eidesfähigkeit.

Die Eingliederung der fahrenden wie auch der sesshaften Musiker in die bestehende Ständeordnung erfolgte auf vielerlei Weise, etwa als »höfischer spilman« in neu eingerichteten Hofmusikensembles, als Musiker in Hofkapellen und Stadtpfeifereien, als Ratsmusikant und nützlicher Türmer sowie durch die Organisation von Spielmannsbruderschaften. In den Hofmusikensembles und -kapellen kam es zu einem gegenseitigen Sich-Dulden und Zusammenwirken von geistlichen Berufsmusikern und weltlichen Musikanten. Einige wurden gar in das »ingesinde« eines Herrn eingegliedert bzw. in die »familia« aufgenommen.

Wurde somit im Bereich der Feudalherren den Musikanten durch die Eingliederung in Hofmusikensembles ein gewisser sozialer Aufstieg eröffnet, so wurden die bürgerlichen Mittelschichten durch die Einrichtung von Stadtpfeifereien diesem Berufszweig gegenüber duldsamer gestimmt. Der sesshaft werdende Musiker rückte auf zum städtischen Angestellten mit den Rechten und Pflichten eines Bürgers. Stadtpfeifereien wurden zu einem Hoheitszeichen von unabhängigen Magistraten besonders dann, wenn dieser Institution Trompeter angehörten. In ihnen bildeten sich analog den Handwerkerzünften Abhängigkeitsverhältnisse von Lehrlingen, Gesellen und Meistern sowie Monopolisierungsbestrebungen heraus, durch die sowohl die Unzünftigen als auch die auswärtigen Konkurrenten ferngehalten werden sollten. Auch die monopolgewerbliche Ansiedlung in Pfeifer- und Trompetergassen zielte in diese Richtung. Ein Stadtpfeifer oder Ratsspielmann war Diener der politischen Gemeinde, dafür wurde er in Form von Naturalien oder Geld entlohnt. In Basel z.B. erhielt 1410 der Ratspfeifer den Wochenlohn von 16 Groschen, was relativ viel wert war, denn ein Ratsknecht bekam 10 Groschen ausgehändigt, ein Wachtmeister lediglich 4 Groschen. Stadtpfeifer nahmen als »bon ouvriers« (gute Arbeiter) eine Mittelstellung ein zwischen den zünftigen Handwerkern und den freiberuflich Tätigen.

Strukturwandel und Dynamisierung des Statuserwerbs in Neuzeit, Moderne und Gegenwart

Die religiösen, politischen, wirtschaftlichen, sozialstrukturellen und kulturellen Entwicklungsprozesse seit dem 16. Jahrhundert: Reformation und Konfessionsspaltung, Bevölkerungswachstum, Entfaltung von Kapitalismus und neuzeitlicher Marktgesellschaft, Auflösung des Feudalismus, Modernisierung, Industrialisierung, Aufkommen der Arbeiterbe-

wegung und schließlich die Gründung demokratisch-marktwirtschaftlicher und sozialistisch-planwirtschaftlicher Republiken – brachten für die Musiker in Europa, wie für alle gesellschaftlichen Gruppen, starke Veränderungen ihrer allgemeinen Lebensbedingungen, teilweise mit spezifischen Konsequenzen für den Status künstlerischer Leistungen und deren Verwertbarkeit in Statuserwerbsprozessen.

Der ›musicus‹-Begriff wurde fortan primär auf Personen bezogen, die mit praktischer Ausübung von Musik (als spezialisierter Tätigkeit) befaßt waren, gleichzeitig weitete sich das Spektrum an Musikberufen und musikbezogenen Berufen aber enorm aus. Das betrifft nicht nur künstlerische Berufe an neuen oder transformierten Institutionen, wie dem Konzert, der Oper, den ›music halls‹, den Tanzsälen und später dann den großen Medienorganisationen. Auch Tätigkeiten im Bereich der musikalischen Ausbildung und der Vermittlung von Musik, auf verschiedenen Anspruchsniveaus und in verschiedenen Funktionsbereichen, sowie in Spezialbereichen (wie der Musiktherapie) und den direkten und indirekten Zuarbeiten zum musikalischen Produktionsprozeß (Tonmeister, Software-Produzent, Agenten, Bühnentechniker und viele andere mehr) erfuhren eine Ausdifferenzierung und Verberuflichung.

Damit erweiterten und differenzierten sich auch die Rechts- und Dienststellungen von Musikern im Rahmen der jeweils bestehenden gesellschaftlichen Verkehrsordnungen und Machtstrukturen. Allgemein kann dabei angenommen werden, daß ihre Selbstorganisation zur Verbesserung der Berufs- und Erwerbchancen und der Steigerung des gesellschaftlichen Ansehens der Gruppenmitglieder von einem grundsätzlichen Emanzipationsstreben – einem Streben nach Befreiung aus Abhängigkeiten – getragen wurde, wie es im Zuge von Aufklärung und der Menschenrechtserklärungen und Revolutionen im 19. Jahrhundert auch weitere Gruppen neben den bürgerlichen Trägerschichten erfaßte. Verbindungen mit den neuen Herrschaftseliten konnten sich dann, moderiert durch Zwänge zur Arbeitsteilung und der Marktanpassung, in manifesten Vorteilen für manche Musikergruppen niederschlagen. Die Unterscheidung etwa von subventionierten gegenüber nicht-subventionierten Sektoren des Musiklebens dürfte dabei die wohl wichtigste Trennlinie für Grundbedingungen des Statuserwerbs von Musikern heraufgeführt haben.

Immense Bedeutung hierfür kam und kommt den öffentlichen und halböffentlichen Diskursen über Musik und Kultur zu, wie sie die Entscheidungen von Entscheidungsträgern bei Gesetzgebung und Mittelverteilungen beeinflussen können. Gleichzeitig gilt in der Tendenz aber auch, daß sich mit zunehmender Freiheitlichkeit der Grundordnungen und Deregulierung des Wirtschaftslebens auch das Musikleben nach Marktprinzipien organisiert. Wenn die These einer universalhistorischen Entwicklung hin zu Marktwirtschaft und Demokratie denn zutrifft, dann bedeutet das auch, daß Statuskämpfe und Statuserwerbsprozesse

immer offener werden und – bis hin zur Beeinflussung der Nachfrage – in die Verantwortung der Akteure selbst gestellt sind.

Dennoch bleiben Statusunterschiede selbstverständlich bestehen, und nicht nur das. Es ist nicht auszuschließen, daß die positionale Struktur der Musikberufe nicht nur eine Binnendifferenzierung erfährt, sondern auch extensiv zulegt, die Unterschiede zwischen den Extrembereichen also zunehmen. Die Ausdifferenzierung und Erweiterung des Berufsfeldes Musik zeigt jedenfalls für die jüngere und gegenwärtige Situation hinsichtlich der Statuserwerbsbedingungen und der Statusrealisierungen ein höchst heterogenes Bild. Allein die Vergütung für verschiedene musikalische Leistungen differiert erheblich. Besonders im Bereich der Freiberuflichkeit – die mit ca. 20% bei den Musikerberufen doppelt so hoch ist wie im allgemeinen Durchschnitt¹⁰ – reicht die Spanne vom Existenzminimum bis zur Stargage.

Im folgenden werden beispielhaft einige statusrelevante Aspekte ausgewählter Musikberufe erläutert. Die Einbeziehung bestimmter historischer Vorbedingungen ist dabei zum Verständnis der heutigen Gegebenheiten unabdingbar.

Komponisten

Das schriftbasierte Komponieren von Musik ist in dem emphatischen Sinne, in dem es im europäisch-abendländischen Kulturraum für lange Zeit zum Zentrum, ja zum Inbegriff produktiver und kreativer musikalischer Tätigkeit erhoben worden ist, ein Charakteristikum dieses und nur dieses Kulturraumes. In der historischen Musikwissenschaft sind dabei die Begriffe ›Komponist‹, ›Komponieren‹ und ›Komposition‹ nahezu ausschließlich in Bezug auf notenschriftlich gefaßte Kunstmusik verwendet und mit Forschungsinteresse bedacht worden.¹¹ Auch einige »Modelle musikalischer Produktionshandlungen«, wie sie in neuere Darstellungen zum Kompositionsbegriff Eingang gefunden haben, sind rein psychologisch konzipiert und werden nur auf Kunstmusik bezogen.¹² Für den musiksoziologischen Blick auf das Musikleben ist eine solche beschränkte Sichtweise allerdings ungeeignet. Es gab und gibt selbstverständlich auch Komponisten in den verschiedenen Bereichen populärer Musik (z.B. Tanz- und Ballhausmusik, Salonmusik, Schlager, Pop), meist, wie in der Kunstmusik, als individuellen Autoren und Inhabern der Komponistenrechte. Die zeitgenössischen Komponisten von U-Musik sind in der Regel aber, auch wenn sie erfolgreich sind, wenig bekannt (namentlich), weil in diesen Genres primär oder allein die Person des Interpreten / der Interpretin herausgestellt und der Produktionsprozeß verborgen werden soll. Manche Komponisten volkstümlicher Musik werden auf den Medienprodukten der Branche (CDs) daher auch unter Pseudonymen geführt. Die erfolgreicheren unter ihnen erzielen allerdings sehr hohe Einkommen.¹³

10 Vgl. Eckart Rohlf, *Musikalische Berufsausübung in unserer Gesellschaft*, in: *Handbuch der Musikberufe. Studium und Berufsbilder*, hrsg. von Eckardt Rohlf, Regensburg: Bosse 1988, S. 22.

11 Siehe etwa Klaus-Jürgen Sachs, Peter Cahn, Rudolf Kelterborn & Helmut Rösing, *Komposition*, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 5 (1996), Sp. 505 – 557.

12 Vgl. hierzu Helmut Rösing, ebenda, Sp. 543ff.

13 Persönliche Kommunikation des Verfassers Neuhoff mit dem Münchner Medienmanager Hans R. Beierlein (Schlager, volkstümliche Musik) und dem Komponisten Erich Ließmann alias Jean Frankfurter, dem Komponisten der erfolgreichen volkstümlichen Sängerin Stefanie Hertel.

Die Beschränkung von professionellen Musikern auf das Komponieren als spezialisierter musikalischer Tätigkeit ist aber auch im europäischen Kulturraum ein Phänomen begrenzter historischer Reichweite, und es ist bis heute sehr selten geblieben. Bis ins 19. Jahrhundert hinein war die Tätigkeit des Komponisten in aller Regel nicht frei von praktischen Zwecken und funktionalen Einbindungen in Institutionen. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts galt vielmehr die Formel der Bestallung als ›Musicus und Componist‹ oder als ›Componist und Musicus‹, ›Componist und Diener‹, ›Componist in der Cantorei‹, ›Hofcomponist und Director der Hofmusic‹ oder ›cantor nostre capelle et compositor noster‹, der »auf Befehl« für die Bedürfnisse des jeweiligen Dienstgebers zu komponieren hatte.

Der emanzipatorische Weg aus den Bedingungen als ›Serviteur‹ (Georg Philipp Telemann, 1722) heraus zum eigenständig ›genialen‹ Tonkünstler und Tondichter hin, der Opus-Zahlen festschreibt, der sich als ›divin‹ feiern läßt und z.B. in *Ein Heldenleben* (op. 40 von Richard Strauss, 1898) stolz bespiegelt, war ein durch vielerlei Widerstände geprägter. Nicht nur die Anpassungszwänge an den Markt haben die Freiräume »zweckfreien Schaffens« faktisch eingeschränkt. Auch von den Diktaturen des 20. Jahrhunderts gingen durch Maßnahmen wie Zensurierung und Berufsverbot bis hin zu Inhaftierungen massive Anstrengungen aus, das Schaffen von Komponisten einzuengen, zu unterbinden oder aber überwacht und zensuriert für musikpolitische Zwecke einzusetzen.

Seitdem Komponisten nicht mehr als »Handwerker«, sondern im Sinne der Autonomieästhetik als »geniale« Schöpfer betrachtet werden können und sich von äußeren Zwängen schrittweise frei machen konnten, genießen einige ein hohes Ansehen. Man ehrt sie mit öffentlich aufgestellten Denkmälern und huldigt ihnen mit Lorbeerkränzen und Lobgedichten. Weil das aber nur für wenige zutrifft, können wir schließen, daß für die Gruppe der Komponisten in besonderem Maße das in der Einleitung erläuterte Achievement-Prinzip gilt (›erworbener Status‹).

Die Prozesse allerdings, die im Rahmen gegebener Bedingungen zur Reputation von Komponisten führen, sind bislang nicht wissenschaftlich untersucht worden. Im allgemeinen Bewußtsein herrscht weitgehend die Auffassung vor, daß ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Qualität und Reputation besteht – was gut ist, setzt sich durch und bringt seinem Schöpfer Wohlstand und Anerkennung. In der historischen Musikwissenschaft wird ein Zusammenhang zwischen Qualität und Status ebenfalls gesehen, man unterscheidet aber zwischen Anerkennung zu Lebzeiten und Eingang in den Kanon (des weiter tradierten Konzertrepertoires). Das Ansehen des kaiserlichen Hofkomponisten Antonio Salieri, dessen Musik heute vergessen ist, war zu Lebzeiten mindestens so groß – wenn nicht größer – wie das Ansehen seines Zeitgenossen Wolfgang Amadeus Mozart. Das Geschichtsbild und die Ruhmes-

galerie des 19. Jahrhunderts, wie sie sich heute nach Maßgabe des etablierten Kanons gültiger Meisterwerke darstellen, entsprechen daher keineswegs dem, was die Zeitgenossen als groß, bedeutend und berühmt erkennen mußten.

Im 20. Jahrhundert hat sich die Situation im Bereich der Kunstmusik noch einmal verändert. Mit der Entwicklung zur Neuen Musik, der Historisierung des Repertoires und dem Aufstieg der medienbasierten populären Musikformen ist die zeitgenössische schriftbasierte Kunstmusik zunehmend und schließlich vollständig ins gesellschaftliche Abseits geraten. Komponisten, die in dem extrem kleinen Bezugsmilieu der Neuen Musik großes Ansehen genießen mögen, sind außerhalb dieses Milieus vollkommen unbekannt. Inwiefern aber die Schöpfer von Werken populärer Musikarten überhaupt (als Komponisten) wahrgenommen werden, ist ungewiß.

Der Versuch, den sozialen Status von Komponisten zu modellieren, erweist sich also bei näherem Hinsehen als äußerst schwierig. Neben den großen historischen Wandlungsprozessen, die im Leben des einzelnen Individuums oft gar nicht spürbar werden mögen, ist die Ausdifferenzierung verschiedener großer Segmente des Musiklebens zu berücksichtigen und die unterschiedliche Bewertung (bis hin zur Ignoranz) dieser Segmente in den einschlägigen Diskursen. Es ist wahrscheinlich, daß in verschiedenen sozialen Milieus sehr unterschiedliche Auffassungen über das Prestige von Komponisten bestehen. Insbesondere aber ist ein hohes, ja extremes Maß an Statusdifferenz zwischen Komponisten nach dem individuellen »Achievement« anzunehmen. Es ist daher fraglich, ob es einen allgemeinen Prestigewert für »Komponisten« in der Gegenwartsgesellschaft überhaupt geben kann. Andererseits ist es aber auch denkbar, daß es ein allgemeines Prestige des Komponisten doch gibt, das von einer mythischen, am Bilde Beethovens oder Verdis entwickelten Strahlkraft zehrt, wie sie »cultural heroes« auszuzeichnen pflegt. Repräsentative empirische Forschungen hierzu liegen derzeit allerdings nicht vor.

Das gilt auch für die soziale Lage, insbesondere die Einkommenssituation von Personen in Deutschland, die als »Musikschaffende« im Erstberuf das Komponieren angeben oder in einem kompositionsnahen Beruf tätig sind (z.B. Arrangeur). Erhebungen in Österreich haben gezeigt, daß diese als Freiberufler aus den Erträgen des Komponierens überwiegend kein ausreichendes Einkommen erzielen können und auf weitere Einkommensquellen angewiesen sind.¹⁴

Geht man von der Bestimmung aus, daß die Berufsbezeichnung Komponist nur dann zutrifft, wenn aus der Qualifizierung und/oder der Tätigkeit zentral das Einkommen der Person generiert wird, lassen sich aus der Mitgliederstruktur der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) zumindest ein paar ungefähre Tendenzen ableiten. Die GEMA unterscheidet zwischen ordentlichen, außerordentlichen und angeschlossenen Mitgliedern.

14 Vgl. Irmgard Bontinck (Hrsg.), *Musik-Soziologie*, Strasshof: Vier Viertel 1999, S. 80ff. In Österreich bezeichneten sich 1990 nur 12 % der befragten Musiker gegenüber den Behörden als Komponist (= 630, darunter 1/3 »schlecht Verdienende« mit weniger als 9.000 Schilling Einkommen).

Innerhalb der ordentlichen Mitgliederschaft der GEMA bilden die Komponisten die größte Kategorie von »Urhebern« im Sinne des Urheberrechts (weitere Kategorien sind Textdichter musikalischer Werke, Verleger und Rechtsnachfolger). Im Geschäftsjahr 2004 waren von den rund 43.000 durch Komposition anspruchsberechtigten Mitgliedern nur 1.950 ordentliche Mitglieder, deren Status sich daraus ergibt, daß sie in fünf aufeinanderfolgenden Jahren ein Mindesteinkommen von EUR 30.677,-, jedoch in vier aufeinanderfolgenden Jahren mindestens EUR 1.840,- von der GEMA, also aus der Wahrnehmung von Urheberrechten aus Kompositionen, bezogen haben. Es ist daher anzunehmen, daß die weit überwiegende Mehrheit der Personen in Deutschland, die Komponieren, nicht Komponisten im Sinne einer primär einkommensgenierenden beruflichen Tätigkeit sind.

Das geht in der Tendenz auch aus den Kurzbiographien der (rund 1.400) Mitglieder des Deutschen Komponistenverbandes hervor, dem allerdings längst nicht alle »Komponisten« angehören.¹⁵ Sie sind mehrheitlich im Bereich Kunstmusik engagiert, viele von ihnen sind an Musikhochschulen oder Universitäten als Professoren, Dozenten oder Lehrbeauftragte in den Bereichen Komposition, Tonsatz, Hörerziehung und verwandten musiktheoretischen Fächern tätig, teils auch an Musikschulen.

15 Siehe Homepage des Deutschen Komponistenverbandes, Online-Mitgliederverzeichnis.

16 Hanns-Werner Heister, *Virtuosen*, in: *MGG*², Sachteil Bd. 9 (1998), Sp. 1725.

Solisten

Wenn es kein Zufall ist, daß »der Begriff des Virtuosen in einer Epoche entstand, in der allmählich die sich herausbildende bürgerliche Gesellschaft gegenüber der feudalen zur Hegemonie gelangte«¹⁶, dann ist es auch naheliegend, in der zunehmenden Herausstellung und Honorierung der hervorragenden, individuellen musikalischen Leistung – meist mit Akzent auf der technischen Beherrschung – eine Übertragung bürgerlicher Leittugenden, wie Leistungsbewußtsein und Arbeitsamkeit, zu erkennen. In unserem Zusammenhang bedeutet das auch, daß mit dem Vordringen des Solisten- und Virtuositums in der Zeit zwischen der Renaissance und dem Ende der absolutistischen Epoche in Europa eine (verstärkte) Individualisierung des Staterwerbs von Musikern eingeleitet wird.

Die Geschichte der Hof- und Kammermusik sowie des Konzerts ist denn auch zu einem erheblichen Teil von den »excellirenden« interpretatorischen Leistungen und außergewöhnlichen Fertigkeiten »darstellender Künstler«, der Solisten und Virtuosen, bestimmt gewesen. Hofhaltungen, der auf Primadonnen und Starsänger angewiesene Opernbetrieb, sowie das die Schau- und Hörgelüste befriedigende Konzert gaben ihnen seit dem 16. Jahrhundert räumlich wie ökonomisch zunehmend erweiterte Lebensmöglichkeiten. Mit technischen Bravourakten oder auch weniger extrovertierten Talentproben versuchten sich spezia-

lisierte Virtuosen aller Sparten auf einem bereits länderüberschreitenden Markt, bis sie sich der Obhut von Konzertunternehmern unterwerfen mußten, welche der Berliner Musikkritiker Adolf Weißmann einmal die »Sklavhalter des Virtuosen« nannte.¹⁷ Seit dem 19. Jahrhundert war es den »ausführenden Genies« (Honoré de Balzac) unter den Instrumentalisten und Sängern nicht mehr problemlos möglich, sich ohne Impresario, Manager und professionelle Reklame durchzusetzen und gar Star-gagen zu bekommen.

Nicht nur eine (womöglich selbstzerstörerische) Ruhmsucht war es, die kritische Vorbehalte und generelle Ablehnungen laut werden ließ, nachdem viele Generationen dem Virtuosen durch hohen finanziellen Einsatz und stürmischen Beifall ein stolzes, soziale Schranken überwindendes Leben ermöglicht hatten, sondern auch das Odium der Effekt-hascherei, der Scharlatanerie, des aufdringlich luxuriösen Putzes, der sinnlichen Ausschweifungen und Arroganz. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wird das den Virtuosen eigene, bürgerliche Normen mißachtende Verhalten in Versen, Prosastücken, vor allem aber in der Karika-tur angeprangert. Die Seßhaften nahmen Anstoß an den Vagabundierenden als »musikalischen Zugvögeln«, Komponisten – häufig freilich selbst als Virtuosen tätig und erfolgreich (z.B. Frescobaldi, Scarlatti, Vivaldi, Mozart, Clementi, Spohr, Chopin u.v.a.m.) – monierten deren Eigenwilligkeiten im Umgang mit den musikalischen Werken. Seit den spektakulären Auftritten Niccolò Paganinis oder Franz Liszts haftet ihnen vollends das Vorurteil des »Beherrschens dämonischer Gewalten« (Karl von Holtei) an.

Ausgeprägte Leistungsorientierung und kompetitives Element sind konstitutive Bestandteile einer Solistenkarriere. Als wichtigste gesellschaftliche Institution zur Bewertung und Prämierung haben sich dafür fachspezifische Wettbewerbe etabliert. Zu den Belohnungen zählen nicht nur Geldpreise und öffentliche Anerkennung, sondern in vielen Fällen auch weiterführende Engagements, wie Solo-Konzerte mit renommierten Orchestern, Plattenverträge oder gesteigerte Medienpräsenz. Die prestigeträchtigsten Wettbewerbe sind in der Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique (FMCIM) mit Sitz in Genf vereinigt (zur Zeit insgesamt 120 weltweit ausgerichtete Wettbewerbe in den Sparten Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition). Die Aufnahmebedingungen der FMCIM sehen u.a. Internationalität in Bezug auf die Zulassung von Bewerbern und bei der Zusammensetzung der Jury vor. Außerdem muß der Wettbewerb in regelmäßigen Abständen stattfinden, die Finalrunde muß (soweit es für die jeweilige Disziplin sinnvoll ist) mit Orchester erfolgen und die Veranstalter des Wettbewerbs dürfen keinen kommerziellen Gewinn machen.¹⁸

Solistische Tätigkeiten finden, in Abstufungen, in den verschiedensten musikalischen Berufsfeldern statt, die Übergänge sind teilweise fließend. So kann ein konzertierender Solist auch einem Orchester ange-

17 Vgl. Andreas Freitag, *Die Kommerzialisierung von Darbietung und Persönlichkeit des ausübenden Künstlers*, Baden-Baden: Nomos 1993.

18 Vgl. *Statutes of the World Federation of International Music Competitions*, approved at the general assembly in Dublin, 1999.

hören oder ein Gesangssolist eines Opernhauses an einem anderen Haus (meist besser bezahlte) Gastengagements annehmen. Auch werden die Stimmführer der Instrumentengruppen als Solisten bezeichnet (z.B. Solo-Klarinettist, Solo-Cellist). Im Musiktheater steht der Gesangssolist im Mittelpunkt. »Und in keinem zweiten Bühnenberuf besteht eine vergleichbare Spannweite der Karrieremöglichkeiten«¹⁹, die nach Jacobs-hagen von der Stargage bis an den Rand des Existenzminimums reichen kann. So besteht im normalen Theaterbetrieb durchaus häufig eine Diskrepanz zwischen dem Prestige und der Vergütung der Gesangssolisten. Die Anstellung erfolgt nach dem (seit 2003 neu verhandelten) Normalvertrag Bühne mit der Sonderregelung Solo (NV Bühne mit SR Solo), der eine Mindestgage von EUR 1.550,- Brutto vorsieht. In der Tat liegt das Gehalt der Solisten an vielen Häusern nicht wesentlich über der Mindestgage, nach Jacobs-hagen bewegt sich das Gagenniveau der Solosänger je nach Größe der Bühne zwischen EUR 2.000,- und EUR 5.000,- brutto monatlich²⁰, wobei dies keinen allgemein gültigen Bedingungsrahmen darstellt. Der NV Bühne, der auch hinsichtlich Arbeits- und Ruhezeiten dem Arbeitgeber ein höheres Maß an Handlungsfreiheit einräumt als beispielsweise der Tarifvertrag für Kulturorchester (TVK), ist zudem »mit Rücksicht auf die künstlerischen Belange der Bühne ein Zeitvertrag«²¹, nach § 61 (SR Solo) kann eine Nichtverlängerungsmittelteilung ausgesprochen werden. Daß die Solosänger (bei einem Vertrag, der auf Gehaltsaushandlungen ausgelegt ist) wenig Handlungsspielraum haben, mag auch an der Arbeitsmarktsituation liegen. So werden, bei steigenden Absolventenzahlen, von den öffentlichen Theaterunternehmen immer weniger Festengagements für Gesangssolisten vergeben.²²

19 Arnold Jacobs-hagen (Hrsg.), *Praxis Musiktheater. Ein Handbuch*, Laaber: Laaber, 2002, S. 349.

20 Vgl. ebenda S. 350.

21 §2 Abs. (2) des NV Bühne vom 15. Oktober 2002, der zwischen dem Vorstand des Deutschen Bühnenvereins – Bundesverband deutscher Theater, Köln und dem Präsidenten der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Hamburg, abgeschlossen wurde.

22 Laut Jacobs-hagen waren in der Spielzeit 1998/1999 1.550 Sänger an deutschen Bühnen fest angestellt, während es 1992/1993 noch 1.934 waren. Vgl. Jacobs-hagen, *Praxis Musiktheater*, S. 350.

23 Carl Dahlhaus, *Der Dirigent als Statthalter*, in *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), S. 370f.

Dirigenten

Die Kategorie des Dirigenten eignet sich in besonderem Maße für soziologische Statusanalysen. Das hat zum einen den Grund, daß der Berufsdirigent eine Hervorbringung des 19. Jahrhunderts, als exklusiver Dirigierspezialist überhaupt des 20. Jahrhunderts ist. Zum zweiten beinhaltet die Tätigkeit des Dirigenten, obwohl ihre sichtbare Herausstellung wesentlich musikalischen Erfordernissen geschuldet ist, eine »Schaustellung von Macht [...], die zum Starkult geradezu herausfordert.«²³ Drittens aber ist gerade die spontane Assoziation von Attributen wie (namentliche) Bekanntheit, Ruhm, Macht, Kompetenz, Internationalität u.ä.m. ein Beispiel dafür, daß und wie Merkmale, die nur wenigen Exemplaren einer Kategorie zukommen, ihr Bild im allgemeinen Bewußtsein wesentlich prägen, obwohl es von der Alltagsrealität der meisten Berufsdirigenten weit entfernt ist.

Die Hof-, Theater- und Kirchenkapellen des 15. bis 18. Jahrhunderts wurden von mitmusizierenden Kapellmeistern im Sitzen geleitet, die in

Personalunion häufig auch die Komponisten der aufgeführten Werke waren. »Kapellmeister« und »Komponist« waren für Autoren wie Johann Mattheson (*Der vollkommene Kapellmeister*, 1739) oder Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de musique*, 1774) praktisch Synonyme. Im 19. Jahrhundert erforderte dann die Koordination immer größerer Apparate den erhöht auf einem Podest stehenden und von der Bedienung eines Instruments dispensierten Leiter, und die Bewältigung der immer komplexeren Partituren erforderte neue Formen der Orchesterarbeit und jemanden, der sie durchsetzen kann. Persönlichkeiten wie Sir Michael Costa (1808–1884) in London und Hans von Bülow (1830–1894) in Meiningen gehören zu den ersten, die als »reine Dirigenten« sich auch auf Reisen begaben und internationale Bekanntheit erlangten.

In der Praxis gibt es eine Reihe von Maßnahmen, die den besondern Status des Dirigenten noch unterstreichen sollen. Hierzu zählen die Hervorhebung des Namens (auf Plakaten und in Programmheften), sein gesonderter Auftritt als letzter der Bühnenakteure, der individuelle Empfang der Beifallsbekundung und die Zuschreibung der künstlerischen Qualität einer Aufführung auf den Dirigenten in den Diskursen der Feuilletons. Im Ergebnis gibt es im 20. Jahrhundert auch bei den Dirigenten das Starphänomen, obwohl von ihnen selbst strenggenommen kein musikalischer Ton ausgeht. Stardirigenten besitzen – systematische Daten hierzu liegen allerdings nicht vor – ein hohes Sozialprestige (exemplarisch etwa der als »Maestro assoluto« apostrophierte Herbert von Karajan).²⁴ Mit dem Beweis von Kompetenz und Führungsqualitäten in einem legitimen Handlungsfeld (klassische Musik) und der Erlangung von Ruhm in einem kompetitiven Milieu (Erfolgsaspekt) ist der Typus des Stardirigenten prädestiniert, als Symbolfigur und Huldigungsinstanz der individualisierten spätkapitalistischen Gesellschafts- und Kulturverfassung zu dienen. In seiner Bewunderung werden daher zugleich zentrale Werte der Kultur angebetet.

In Anbetracht dieser Bedingungen sind die frei aushandelbaren Stargagen international anerkannter Dirigenten (vertreten durch Künstleragenturen) nur folgerichtig. Da internationales Renommee mit Abendgagen im fünfstelligen Bereich einhergeht, bleibt auch die für andere Berufsfelder prestigeträchtige Tätigkeit des Hochschulprofessors meist wenig namhaften Dirigenten überlassen.

Das verweist auf die weniger im Lichte der Öffentlichkeit stehenden Realitäten dieses Musikerberufes. Auf institutionalisierter Ebene sind die Dirigierberufe hierarchisch geordnet. Der rangniedrigste und – häufig – Einstiegsberuf für Dirigenten ist der des Korrepetitors (auch: Repetitor), der Einzelproben der Sänger sowie szenische und Chor- oder Ballettproben am Klavier begleitet und somit das Orchester ersetzt. Außerdem ist der Korrepetitor meist zum Spielen von weiteren Tasteninstrumenten wie z.B. Cembalo oder Celesta in entsprechenden Aufführungen verpflichtet. Auch das (mit dem Dirigenten koordinierte) Diri-

24 Theodor W. Adorno, VII. *Dirigent und Orchester. Sozialpsychologische Aspekte*, in: Ders., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968, S. 115.

gat der Bühnenmusik fällt in seinen Aufgabenbereich. Die Zahl der beschäftigten Korrepetitoren variiert je nach Größe und Ausstattung des Theaters, der ranghöchste Korrepetitor ist der Studienleiter, der für die musikalische Einstudierung vollständiger Werke eingesetzt wird und in dieser Funktion auch namentlich im Programmheft erwähnt wird, zudem obliegt ihm, in Abstimmung mit dem Künstlerischen Betriebsbüro, die Einteilung der Einzelproben für die Sänger.

Auf nächsthöherer Ebene folgt der Chordirektor, der die Einstudierung des Chores vornimmt. Sofern ein Theater einen 2. Kapellmeister beschäftigt, ist dieser häufig zugleich vertraglich zur Tätigkeit als Studienleiter oder Korrepetitor verpflichtet, dirigiert aber auch Repertoirevorstellungen nach und darf (je nach Vertrag) auch eigene Produktionen einstudieren. In jedem Falle sind dem 1. Kapellmeister Nachdirigate und eigene Premieren vertraglich zugesichert, durch sein Mitspracherecht bei Einstellungs- und Besetzungsfragen hat er zusätzlichen Einfluß auf die künstlerische Außenwirkung des Hauses. Für Kapellmeister, Chordirektoren, Studienleiter und Korrepetitoren an deutschen Opernhäusern gilt, ebenso wie für die Gesangssolisten, der Normalvertrag Bühne mit der Sonderregelung Solo (NV Bühne mit SR Solo). Der Verhandlungsspielraum bemißt sich an der jeweiligen Position.

Ein Sondervertrag, der für einen bestimmten Zeitraum mit der Stadt oder dem Land (als Träger des Theaters oder Klangkörpers) abgeschlossen wird, gilt hingegen für den ranghöchsten Dirigenten in der deutschen Bühnen- und Orchesterlandschaft, den Generalmusikdirektor (GMD). Dieser Vertrag, dessen individuelle Ausprägung der designierte GMD maßgeblich mitbestimmen kann, regelt die Anzahl und Art der Dienstverpflichtungen ebenso wie die Anwesenheit am Dienort und die Gage. Zu den Aufgaben des GMD gehört, in Abstimmung mit dem Intendanten, die Erstellung des Spielplans für jede Spielzeit und die Besetzung der Gesangspartien. In Verbindung mit seiner Dirigiertätigkeit hat er daher entscheidenden Einfluß auf die künstlerische Profilbildung und Außenwirkung seiner Institution.²⁵

Im tradierten bürgerlichen Rollenverständnis gilt das Dirigieren als eine männlich geprägte Preisgabe einer pathetisch-gestisch sich äussernden öffentlichen Person. Vorstellungen von Vaterfiguren mit starkem Selbstbewußtsein haben sich eingepreßt mit einer verriegelnden Wirkung für weibliche Konkurrenten. Nach Elisabeth Gröper oder Nadja Boulanger gelang es bislang nur wenigen Musikerinnen, in die Position einer Generalmusikdirektorin gewählt zu werden, zumal Künstleragenturen oft die Vertretung von deren Interessen verweigern.²⁶ Eine weitere Erklärung für den geringen Frauenanteil im Dirigierberuf hat Claire Gibault, die von 1991 bis 1999 Chefdirigentin der Opéra Lyon war:

»Allgemein schätzen Dirigenten ihre Kolleginnen nicht, denn sie meinen, daß ihre Präsenz ihr eigenes Prestige vermindert. Wenn eine Frau diesen Beruf ausüben kann,

25 Zu den Angaben über die Dirigierberufe vgl. Jacobs-hagen, *Praxis Musiktheater*.

26 Vgl. Yvonne Drynda, *es geht um musik und nicht um macht. Zur situation von frauen am dirigentenpult*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (2002), S. 30–33. (Derzeit gibt es in Deutschland vier Generalmusikdirektorinnen: Simone Young beim Philharmonischen Staatsorchester / Staatsoper Hamburg, Karen Kamensek an der Oper Freiburg, Catherine Rückwardt am Staatstheater Mainz und Romely Pfund bei den Bergischen Symphonikern Remscheid / Solingen).

dann kann er nicht so schwer und außergewöhnlich sein, als dass man weiterhin einen Mythos um ihn machen könnte.«²⁷

Orchestermusiker

Das »moderne« Orchester ist eine Hervorbringung der Zeit von 1700 bis 1850. Das betrifft nicht nur Fragen des Bestandes und der Besetzung, sondern überhaupt auch die »Idee« oder den »Begriff« des Orchesters. Wie sich der musikalischen Berichterstattung und Musikkritik entnehmen läßt, sah man im 18. Jahrhundert ein Orchester gleichsam als eine Vereinigung von Einzelspielern an, von denen die meisten zugleich auch als Solisten eingesetzt werden konnten. »Dagegen wurde das Orchester im 19. Jahrhundert zunehmend als eine Gesamtheit dem Einzelnen, dem ›Virtuosen‹, entgegengesetzt. Es wurde in der Folgezeit mehr und mehr als Kollektiv aufgefaßt, dessen Mitglieder weitgehend anonym waren.«²⁸ Erst ab 1837 trat in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* an die Stelle differenzierter Aussagen über die Orchester die Angabe von Konzertprogrammen.

Über die historische Entwicklung der höfischen und nicht-höfischen Orchester informiert zusammenfassend ein Artikel von Mahling.²⁹ Eine wichtige allgemeine Tendenz besteht darin, daß sich, verstärkt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die zunächst noch mitwirkenden Dilettanten immer mehr zurückziehen und ausgebildeten, fachlich geschulten Kräften weichen mußten.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzte auch eine stärkere Differenzierung zwischen Solo- und Ripieno- (»Tutti«-) Spielern ein. Dem Schrifttum der Zeit lassen sich bereits einige bis heute fortbestehende Probleme entnehmen, so vor allem, daß die Notwendigkeit und spezifische Qualifizierung des guten Ripienisten mit Blick auf die musikalischen Ziele klar gesehen wurde (und »Virtuosen« am Orchesterpult eher als Störenfriede erschienen), daß der Ripienist zugleich aber auch »verachtet« wurde. Er muß dazu bereit sein, sich in eine fachlich und hierarchisch gegliederte Gruppe zu integrieren und das zu spielen, was in den Noten vorgeschrieben ist.

Dem Wandel der Auffassungen vom Orchester entsprach auch ein Wandel in der Ausbildung der Musiker. Die auf Homogenität zielende Erziehung zum Wirken in der Gruppe wurde seit den 1770er Jahren nach den spektakulären Vorbildern der Mannheimer und Dresdner Hofkapellen vorangetrieben (einheitliches Spiel der Streicher, angepaßte Intonation der Bläser).

Sozialstrukturell hat sich der Beruf des Orchestermusikers im 18. und 19. Jahrhundert aus dem Militärdienst, der Konservatoriumsschulung, den Stadtpfeifereien und den höfischen Dienststellungen heraus entwickelt. Er war sozial im Kleinbürgertum angesiedelt und

27 Zitiert nach Elke Mascha Blankenburg, *Dirigenten gestern und heute. Der vernachlässigte Anteil im Musikbetrieb*, in: *Das Orchester* 5 (2005), S. 17.

28 Christoph-Hellmut Mahling, *Orchester*, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 7 (1997), Sp. 811ff.

29 Ebenda.

wurde dementsprechend niedrig eingeschätzt und besoldet. Oft nur saisonal und auf Kündigungsbasis angestellt, führten die Orchestermusiker bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine weitgehend ungesicherte Existenz, betrieben aber bereits eine berufsständische Selbstorganisation, etwa in Form von Gemeinschaftskassen für die Alters- und Hinterbliebenenversorgung, die mit Einkünften aus außerdienstlichen Konzerten gefüllt wurden. Eine erste Grundlage für Dienstzeitregelungen wurde dann 1911 mit dem »Elberfelder Vertrag« geschaffen.

Im Jahre 1952 gründeten die bundesdeutschen Orchestermusiker die Deutsche Orchestervereinigung e.V. (DOV), um ihre Interessen effizient und solidarisch gegenüber den Arbeitgebern vertreten zu können. Diese Form der berufsständischen Selbstorganisation, deren Möglichkeit durch das korporative Moment der Klangkörper und die große Zahl von Personen mit gleichen Interessenslagen begünstigt wurde, ist ein wesentlicher Grund dafür, daß die Orchestermusiker im Vergleich der verschiedenen musikalischen Berufsgruppen arbeitspolitisch relativ gut situiert sind. In der Bundesrepublik Deutschland sind ihre Arbeitsbedingungen tarifvertraglich geregelt. Für die Mehrzahl der deutschen Kulturorchester (71 von insgesamt 130) gilt dabei der »Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern« (TVK), der zwischen dem Deutschen Bühnenverein (DBV) auf Arbeitgeberseite und der DOV auf Arbeitnehmerseite abgeschlossen wurde. 52 weitere Orchester arbeiten nach einem Haustarifvertrag (darunter die 13 Rundfunkorchester), bei sieben deutschen Kulturorchestern existiert kein Tarifvertrag.³⁰ Als Kulturorchester gelten dabei jene Orchester, die »regelmäßig Operndienst versehen oder Konzerte ernst zu wertender Musik spielen«.³¹ Sie lassen sich in drei Kategorien einteilen: Konzertorchester, die als reine Symphonieorchester Konzerte spielen, Theaterorchester, die einer Opernbühne angeschlossen sind, in geringerem Maße aber auch Konzertdienste versehen, und die Rundfunkorchester.

Eine wichtige Unterscheidung zwischen den Orchestern betrifft die Einstufung nach den Vergütungskategorien A, B, C und D (absteigend). Sie ist nicht nur relevant für das Einkommen und die Arbeitsbedingungen der Musiker, sondern auch für das Prestige eines Orchesters und seiner Mitglieder. Die Einstufung ergibt sich aus der Planstellenzahl des jeweiligen Klangkörpers. A- und B-Orchester können, wiederum geknüpft an die Zahl der Planstellen, noch mit einer »Fußnote« »aufgewertet« werden (F1 und F2). In der höchsten Kategorie des TVK rangieren Orchester, die eine zusätzliche Zulage erhalten (A/F1 mit Zulage). Einige Spitzenorchester gehen in ihren Sonderverträgen allerdings noch darüber hinaus.

Die Bestimmungen des TVK beeinflussen wesentlich die künstlerische Qualität eines Orchesters. Nicht nur die höhere Vergütung macht ein höhergestuftes Orchester für Bewerber interessanter. Der TVK legt auch keine Regelarbeitszeit fest, sondern nur eine Höchstgrenze für in

30 Alle Zahlen nach Sabrina Paternoga, *Arbeits- und Berufszufriedenheit im Orchestermusikerberuf. Eine empirische Untersuchung im Kontext arbeits-, freizeit- und persönlichkeits-psychologischer sowie musikermedizinischer Konzepte*, Berlin: Rhombos 2005.

31 §1 (2) Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern (TVK) vom 1. Juli 1971, zuletzt geändert am 4. 12. 2002.

einem bestimmten Zeitraum zu leistende Dienste.³² Da diese sich bei einem größeren Orchester unter einer höheren Anzahl von Musikern aufteilen lassen, bieten diese auch hinsichtlich der zeitlichen Belastung Vorteile.

Das Gehalt der Orchestermusiker setzt sich aus der Grundvergütung, dem Ortszuschlag (nach Bundes-Angestellten Tarif) und der Tätigkeitszulage zusammen. Dabei gelten folgende Grundvergütungen:³³

Vergütungsgruppe	Einstiegsgehalt brutto	Endgehalt brutto
A	1.959,64 EUR	3.042,40 EUR
B	1.536,32 EUR	2.392,77 EUR
C	1.458,66 EUR	2.306,59 EUR
D	1.380,56 EUR	2.218,24 EUR

Die innerorchestralen Vergütungsunterschiede sind nach dem Ausmaß der solistischen Tätigkeit gestaffelt:

Vergütungsgruppe	Tätigkeitszulage St. 1	Tätigkeitszulage St. 2	Tätigkeitszulage St. 3
A	608,49 EUR	304,24 EUR	152,13 EUR
B	478,54 EUR	239,28 EUR	119,63 EUR
C	461,32 EUR	230,65 EUR	115,34 EUR
D	443,64 EUR	221,83 EUR	110,93 EUR

Die höchste Tätigkeitszulage (Stufe 1) erhalten jene Musiker, deren Orchestertätigkeit die größten solistischen Anteile aufweisen und die als Stimmführer verantwortlich für ihre Instrumentengruppe sind (Konzertmeister und stellv. Konzertmeister, Solo-Cellist und stellv. Solo-Cellist, Solobratscher, Solo-Kontrabassist, Stimmführer der zweiten Geigen, außerdem alle ersten Solo-Bläser, der Solo-Pauker und der Solo-Harfenist).

Tätigkeitszulage Stufe 2 erhalten die Vorspieler der 1. Geigen und der Violoncelli, die stellv. Stimmführer der 2. Geigen und Bratschen, der stellv. Solo-Kontrabassist, sowie die stellv. Solobläser, der erste Schlagzeuger, sowie jene Bläser, die zum Spielen eines weiteren Instrumentes verpflichtet sind und dies das Hauptinstrument ist (z.B. Piccolo-Flöte, Englisch-Horn, Kontra-Fagott). Tätigkeitszulage Stufe 3 wird an die Vorspieler der 2. Geigen, der Bratschen und der Kontrabässe, sowie an Wechseltrompeter, Wechselhornist und Wechselposaunist ausbezahlt. Reine Tutti-Tätigkeit wird lediglich mit der Grundvergütung honoriert.

An der Spitze dieser hierarchischen Struktur stehen die Konzertmeister, deren Verträge in weiten Teilen unabhängig vom TVK mit dem Arbeitgeber ausgehandelt werden können. Die herausgehobene Stellung der Konzertmeister, die im 18. Jahrhundert auch die eigentlichen Orchesterleiter waren, wird auch vor dem Publikum gezeigt, indem diese das Einstimmen leiten und vor einer Aufführung stellvertretend für das gesamte Orchester vom Dirigenten begrüßt werden.

Die Kulturorchester besitzen also eine differenzierte, am Kriterium der solistischen Einzelleistung orientierte, statusmäßige Binnenstruktur.

32 § 15 (2) des TVK besagt: »Der Musiker ist verpflichtet, im Durchschnitt von acht Kalenderwochen bzw. bei Konzertorchestern von sechzehn Kalenderwochen [...] wöchentlich höchstens acht Dienste zu leisten.«

33 Vergütungsordnung des TVK (Anlage 1 zum 27. Tarifvertrag zur Durchführung des § 55 TVK).

34 Erd, *Kunst als Arbeit*.

35 Sabrina Paternoga, *Was Zufrieden macht. Eine repräsentative Studie zur Arbeits- und Berufszufriedenheit im Orchesterberuf*, in: *Das Orchester* 1 (2006), S. 8–15.

36 Vgl. Arnold Jacobshagen, *Strukturwandel der Orchesterlandschaft*, Köln-Rheinkassel: Dohr, 2000.

37 Erd, *Kunst als Arbeit*, S. 148f.

Erd hat in einer Untersuchung des Frankfurter Opernorchesters detailliert gezeigt, in welcher Weise die tarifvertraglich festgeschriebenen Statusunterschiede den Status von Musikern innerhalb des Orchesters widerspiegeln und auch die Konkurrenz- und Konfliktlinien zwischen den Instrumentengruppen und innerhalb der Gruppen wesentlich beeinflussen.³⁴ Offen bleibt allerdings, was und wieviel davon für Außenstehende wahrnehmbar ist, um in gesellschaftliche Statuszuschreibungsprozesse eingehen zu können (und man muß am ehesten vermuten: das wenigste).

Die Chancen künstlerischer Mitbestimmung sind für den einzelnen Orchestermusiker im allgemeinen gering. Manche Orchester haben jedoch einen künstlerischen Beirat, der aus den Reihen des Orchesters gewählt wird. Der künstlerische Beirat unterbreitet dem Dirigenten Vorschläge, die dieser beachten soll.

In einer Untersuchung von Paternoga zur Arbeitszufriedenheit von Orchestermusikern rangierte denn auch der Arbeitsaspekt »künstlerische Mitsprache« im Zufriedenheitsranking der abgefragten Aspekte an vorletzter Stelle.³⁵ Dennoch muß nach Paternoga, die eine relativ hohe Berufs- und Arbeitszufriedenheit bei den Orchestermusikern ermittelte, das verbreitete Vorurteil vom »verhinderten Solisten« in Frage gestellt werden. Unzufriedenheit besteht am stärksten in Bezug auf die (mangelnden) Chancen des »beruflichen Aufstiegs«. Den Anreizen alternativer solistischer Tätigkeiten oder der Mitwirkung in unternehmerisch geführten Ensembles steht hier freilich der Verlust eines sicheren Arbeitsplatzes gegenüber. Seit Anfang der 1990er Jahre verliert allerdings auch der Beruf des Orchestermusikers an Sicherheit. Zu der schwierigen Lage auf dem Arbeitsmarkt (hohe Bewerberzahlen auf wenige freie Stellen) kommt der Abbau von Stellen durch Orchesterverkleinerungen, Fusionierungen oder Schließungen.³⁶

Aus gesellschaftlichem Blickwinkel besteht die Wahrnehmung des Orchestermusikers als namenlosem Mitglied eines Kollektivs fort. Sein sozialer Status hängt dabei wesentlich von der Einstufung des jeweiligen Klangkörpers ab. Nach Erd ist das soziale Renommee von D-Orchestern nicht allein wegen der niedrigeren Bezahlung gering,

»sondern auch wegen der erforderten musikalischen Qualifikationen und der Arbeitszeit. Das vorwiegend ländliche und kleinstädtische Publikum sowie die geringe Zahl von Musikern wirken nivellierend auf das musikalische Niveau von D-Orchestern. Das Repertoire wird in weiten Teilen von Operetten, Musicals und »einfachen« Opern bestimmt. Wegen der häufig geringeren musikalischen Anforderung ist dieser Typus von Musik bei Musikern [...] ausgesprochen unbeliebt. Hinzu kommt, daß Musiker in D-Orchestern weitaus mehr Dienste verrichten müssen als ihre Kollegen in besser bezahlten Orchestern.«³⁷

Einige wenige Spitzenorchester besitzen am anderen Ende der Skala hohes, internationales Renommee, das sich dann auch im Ansehen ihrer Mitglieder niederschlägt. Charakteristisch ist jedoch die namentliche

Bekanntheit und Geltung des Orchesters und die funktionale Sicht auf den Musiker («Geiger bei den Berliner Philharmonikern»).

Nach den Analysen von Erd sind viele Verhaltensweisen von Opernorchestermusikern typische Reaktionen auf abhängige Arbeit, z.B. das rasche Verlassen des Arbeitsplatzes, sobald dieses musikalisch möglich ist (Gang in die Kantine während partiturbedingter Spielpausen). Auch der hohe Formalisierungsgrad und das repetitive Element der Tätigkeit sind Merkmale abhängiger oder nicht-kreativer Arbeit. Nicht wenige Orchestermusiker haben daher ein ähnlich desinteressiertes Verhältnis zu ihrer Arbeit wie Beschäftigte in anderen Berufen. Dennoch unterscheidet sich der Beruf des Orchestermusikers in einigen wesentlichen Punkten von abhängigen Beschäftigungsverhältnissen in Industrie und Verwaltung. Das betrifft u.a. das Eigentum des Musikers an einem Teil der Produktionsmittel (den Instrumenten) und die Möglichkeit, mit diesen Produktionsmitteln Nebentätigkeiten nachzugehen, die zudem größere Anteile solistischer oder sonstwie kreativer Elemente enthalten können.

Aus organisationspsychologischer Sicht besteht eine Besonderheit der Zusammenarbeit im Orchester darin, daß sich vergleichsweise viele Individuen in einem ausgeprägten Maß synchronisieren müssen, was aufgrund eingeschränkter Sicht- und Hörkontakte eine dezentrale Selbstkoordination der Musiker erschwert. Empirische Untersuchungen zum Führungsstil des Dirigenten zeigen entsprechend, daß die künstlerische Leistung des Orchesters um so besser ausfällt, je kompromißloser der Dirigent seine Vorstellungen gegenüber den Musikern durchsetzt.³⁸ Dies gilt insbesondere dann, wenn die Musiker ihren Dirigenten zugleich als unbestrittene künstlerische Autorität wahrnehmen. Dieser Befund erklärt insbesondere die häufig berichtete stimulierende Wirkung eines »charismatischen« Dirigenten.³⁹ Dennoch würde es zu kurz greifen, die künstlerische Qualität eines Orchesters nur über den Führungsstil des Dirigenten erklären zu wollen. Wie neuere empirische Befunde zeigen, vermag ein charismatischer Dirigent die künstlerische Leistung des Orchesters nur dann zu steigern, wenn zugleich unter den Orchestermusikern ein guter Teamgeist herrscht.⁴⁰

Instrumental- und Vokal-Pädagogen

In der Neuzeit wurde das Unterrichten in den musikalischen Fächern zunehmend getrennt vom Musikmachen und damit zu einem verselbständigten Beruf. Im Mittelalter waren wandernde Spielleute, Stadttrompeter, arme Studenten und Stadtpfeifer, im 16. Jahrhundert auch Kantoren, Organisten, Hofkapellmeister zum Unterrichten von Dilettanten, Untergebenen oder Lehrlingen verpflichtet worden. Um 1530 häufen sich erstmals Daten, die von einem freiberuflichen Musikunter-

38 Sabine Boerner, *Führungsverhalten und Führungserfolg – Beitrag zu einer Theorie der Führung am Beispiel des Musiktheaters*, Wiesbaden: Gabler 2002.

39 Y. Atik, *The conductor and the orchestra: Interactive aspects of the leadership process*, in: *Leadership and Organization Development Journal* 15/1 (1994), S. 22–28; Norman Lebrecht, *Der Mythos vom Maestro*, Zürich & St. Gallen: M&T 1991.

40 Sabine Boerner / Christian von Streit, *Transformational Leadership and Group Climate – Empirical Results from German Symphony Orchestras*, in: *Journal of Leadership and Organizational Studies* 12 /3 (2005), S. 31–41.

richt im Singen, Spielen und Tanzen zeugen. Diese Arbeitsteilung ließ fortan auch Musiker einen Lebensunterhalt finden, der ausschließlich vom Stundengeben bestritten wurde. Mit der Verbreiterung der bürgerlichen Musikkultur, der zunehmenden Nachfrage seitens musizierender Dilettanten erhielt der verselbständigte Lehrer, der als »Privatmusikus« (Friedrich Wilhelm Marpurg, 1760) oder »Privat-Tonkünstler« (Johann Nikolaus Forkel, 1783) in keinem öffentlichen Dienst stand, oft auch ohne festen Wohnsitz ein »fahrender« war, ein erweitertes Betätigungsfeld.⁴¹ Christian Daniel Friedrich Schubart und zeitweise Wilhelm Friedemann Bach repräsentieren als hervorragende Instrumentalpädagogen den Standard vor 1800. Deren Sozialprestige war recht unterschiedlich. Einige nahmen den subalternen Rang des lohnabhängigen »Luxusdieners des Hauses« von Begüterten ein, andere reflektierten sich selbst als selbständige Unternehmer, viele wurden bis ins 20. Jahrhundert hinein als »unständig Beschäftigte« mit »Kellnern, Friseurgehilfen und der Waschfrau in einer Reihe« sozial eingruppiert.⁴² Einige bezogen aus der »Privatinformation« ein ähnlich hohes Ansehen wie die konzertierenden Virtuosen. Diesem entsprachen überdurchschnittliche Einnahmen aus den Lektionen, die Mehrzahl hingegen mußte sich mit geringem Einkommen begnügen. Dementsprechend stammten diese Lehrkräfte zumeist aus dem unteren Mittelstand, ihre Aufstiegschancen waren gering. Ungeschützt waren sie den Schwankungen der Prosperität, den Einwirkungen von Kriegen, Revolutionen, Epidemien und sozialen Vorurteilen ausgeliefert. Erst die spätere Einbindung in Konservatorien, Hochschulen oder Akademien sicherte diesem Beruf ein tariflich geregeltes Einkommen sowie eine fachpädagogische Ausbildung.

Das Rollenverständnis innerhalb des Berufszweiges war gespalten: Manche ordneten sich mit Gewerbeschein als Gewerbetreibende ohne Befähigungsnachweis ein, andere hingegen stellten den Anspruch, als Künstler anerkannt zu werden. Auch die Rechtsprechung sowie die Finanzbehörden verhielten sich hierzu uneindeutig, z.B. bei der Verweigerung der Umsatzsteuerbefreiung. Ein 1815 für den Senat der Stadt Lübeck hierzu erstelltes Gutachten trifft zudem die Unterscheidung zwischen den privilegierten Tonkünstlern, die »auf einem Instrument excelliren« und Unterricht anbieten, sowie den »unprivilegierten Künstlern«, die selbst nicht musizierend auftreten, sondern nur Lektionen erteilen.

Im 19. Jahrhundert wurde der »Klavierlehrer, später dann auch die Klavierlehrerin [...] zum Inbegriff einer neuen, professionalisierten Instrumentalpädagogik«.⁴³ Durch Verbände und Vereine wurde die Berufsorganisation vorangetrieben, der 1879 in Berlin gegründete »Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen« zielte auf die Verwirklichung von Ansprüchen »sozialer und wirtschaftlicher Absicherung, [sowie] der Lehrerfortbildung, der Lehrerqualifikationen und Lehrerexamen«.⁴⁴

Bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts fand der Unterricht zumeist privat, im Hause der Schüler, statt. Im Sinne einer sozialen Aufwertung

41 Dazu Michael Roske, *Studie zur Entwicklung des privaten Musikunterrichts*, Wolfenbüttel & Zürich: Mösseler 1978, S. 108ff.; Friedrichhelm Brusniak & Dietmar Klenke (Hrsg.), *Volksschullehrer und außerschulische Musikkultur*, Augsburg: Wißner 1998.

42 Musikpädagogische Blätter 37 (1914), S. 50.

43 Michael Roske, *Umriss einer Sozialgeschichte der Instrumentalpädagogik*, in: *Instrumental- und Vokalpädagogik 1: Grundlagen* (Handbuch der Musikpädagogik 2), hrsg. von Christoph Richter, Kassel, Basel & London: Bärenreiter 1993, S. 174.

44 Ebenda.

des Instrumental- und Vokallehrerberufes entstand die Forderung, die Praxis des von Haus-zu-Haus-Gehens, die »jegliche Fachautorität des Lehrenden untergrabe«⁴⁵, zugunsten öffentlicher »Musikschulen« aufzugeben. Die Professionalisierungsbestrebungen des 19. Jahrhunderts führten aber nicht nur durch die Institutionalisierung des Instrumentalunterrichts *und* der Lehrerbildung, sondern auch durch die immer stärkere Einbeziehung pädagogischer und entwicklungspsychologischer Erkenntnisse zu einer Aufwertung des sozialen Prestiges der Instrumental- und Vokallehrer.

Freilich tummelte sich auf dem Feld der institutionalisierten und privaten Musikerziehung aufgrund der völligen Gewerbefreiheit längst eine Vielzahl mehr oder minder qualifizierter »Pädagogen«, weshalb von den organisierten Instrumentalpädagogen die Forderung nach einer staatlichen Regelung des Berufsfeldes, vor allem nach einer staatlich anerkannten Instrumentallehrer-Prüfung erhoben wurde. Dem wurde 1925 mit dem sogenannten Kestenberg-Erlaß entsprochen, der als »Erlaß über den Privatunterricht in der Musik (2. Mai) des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung«⁴⁶ die Einführung einer staatlichen Privatmusiklehrer-Prüfung (PMP) anordnete und die Ausübung der beruflichen Tätigkeit an eine staatliche Unterrichtserlaubnis knüpfte.

Nachdem der Privatmusiklehrer während des Dritten Reichs als Spielscharleiter oder Singeleiter funktionalisiert wurde, dessen Unterrichtserlaubnis von Jahr zu Jahr nur verlängert wurde, wenn er auch die Lehrbefähigung für eines der »Volksinstrumente« Blockflöte, Gitarre oder Handharmonika vorweisen konnte⁴⁷, gilt heute auf dem Berufsfeld der Instrumental- und Vokalpädagogik wieder die Gewerbefreiheit. Da es keine geschützte Berufsbezeichnung für den Instrumental- und Vokallehrer gibt, ist es prinzipiell jedem möglich, auch ohne entsprechende Ausbildung, Unterricht anzubieten. Um an einer Musikschule unterrichten zu dürfen, gilt als Bewerbungsvoraussetzung jedoch der Nachweis einer entsprechenden Ausbildung. Diese erfolgt an Musikhochschulen und wird mit einer Diplom-Prüfung abgeschlossen. Neben der Vergütung nach dem Bundesangestellten-Tarif für die festangestellten Lehrer vergeben die meisten Musikschulen auch zeitlich befristete Honorarverträge an Mitarbeiter mit einem begrenzten Stundendeputat.

Die Lehrverpflichtung festangestellter (vollbeschäftigter) Musikschullehrer beläuft sich auf eine durchschnittliche wöchentliche Arbeitszeit von 1350 Minuten, im Regelfall bedeutet dies 30 Unterrichtsstunden zu je 45 Minuten. Als zusätzliche Aufgaben sind tariflich die Vor- und Nachbereitung des Unterrichts, das Angebot von Sprechstunden oder die Teilnahme an Konferenzen, Elternabenden und Schülervorspielen berücksichtigt.⁴⁸

Die Vergütungen richten sich nach dem Dienstalter und der Funktion des Angestellten und liegen zwischen BAT VI b und BAT I a.

45 Ebenda, S. 176.

46 Zitiert nach ebenda, S. 186.

47 Vgl. ebenda, S. 189.

48 Tarifvertrag für Musikschullehrer. 56. Tarifvertrag zur Änderung des Bundes-Angestelltentarifvertrages vom 20. Februar 1987, Nr. 3. Zu Abschnitt XI – Urlaub.

BAT	EUR
Ia	3.751,-
Ib	3.413,-
IIa	3.060,-
IIb	2.833,-
III	2.776,-
IVa	2.524,-
IVb	2.206,-
Va	1.934,-
Vb	1.934,-
Vc	1.811,-
VIa	1.607,-
VIb	1.607,-

Für Musikschullehrer erfolgt die Eingruppierung in erster Linie danach, ob zusätzlich zur Fach-Lehrtätigkeit noch eine Funktion, wie z.B. die Betreuung eines Fachbereiches, erfüllt wird, während die Vergütungskategorie für Musikschulleiter und ihre ständigen Vertreter (BAT III bis I a) sich nach der Größe der Musikschule richtet. Wie alle Angestellten im öffentlichen Dienst unterliegen die Musikschullehrer der Weisungsgebundenheit an den Arbeitgeber. Private Instrumentallehrer sind dagegen selbständig auf freiberuflicher Basis tätig, unterliegen dabei jedoch der Versicherungspflicht in der Künstlersozialkasse.

Aus der speziellen Situation des Musikunterrichts außerhalb der allgemeinbildenden Schule ergeben sich teilweise auch statusrelevante Arbeitsbedingungen für den Musikpädagogen. Hierzu zählt etwa, daß er den Schüler einerseits in künstlerischen, performativen Fähigkeiten ausbilden soll, andererseits selbst aber als Pädagoge auftritt – ein »Widerspruch«, der sich in dem verbreiteten, ungünstigen Image des Instrumental- oder Vokallehrers als »gescheitertem Künstler« niederschlägt. Das findet zusätzliche Unterstützung darin, daß in der Amateurausbildung (meist) pädagogisch ausgebildete Lehrkräfte tätig sind, die Berufung künstlerischer Professoren an Musikhochschulen – zur Ausbildung professioneller Sänger und Instrumentalisten – jedoch primär nach Maßgabe künstlerisch-performativer Kompetenzen erfolgt, für pädagogische Befähigung hingegen ein Hochschulabschluß nicht nachgewiesen werden muß.

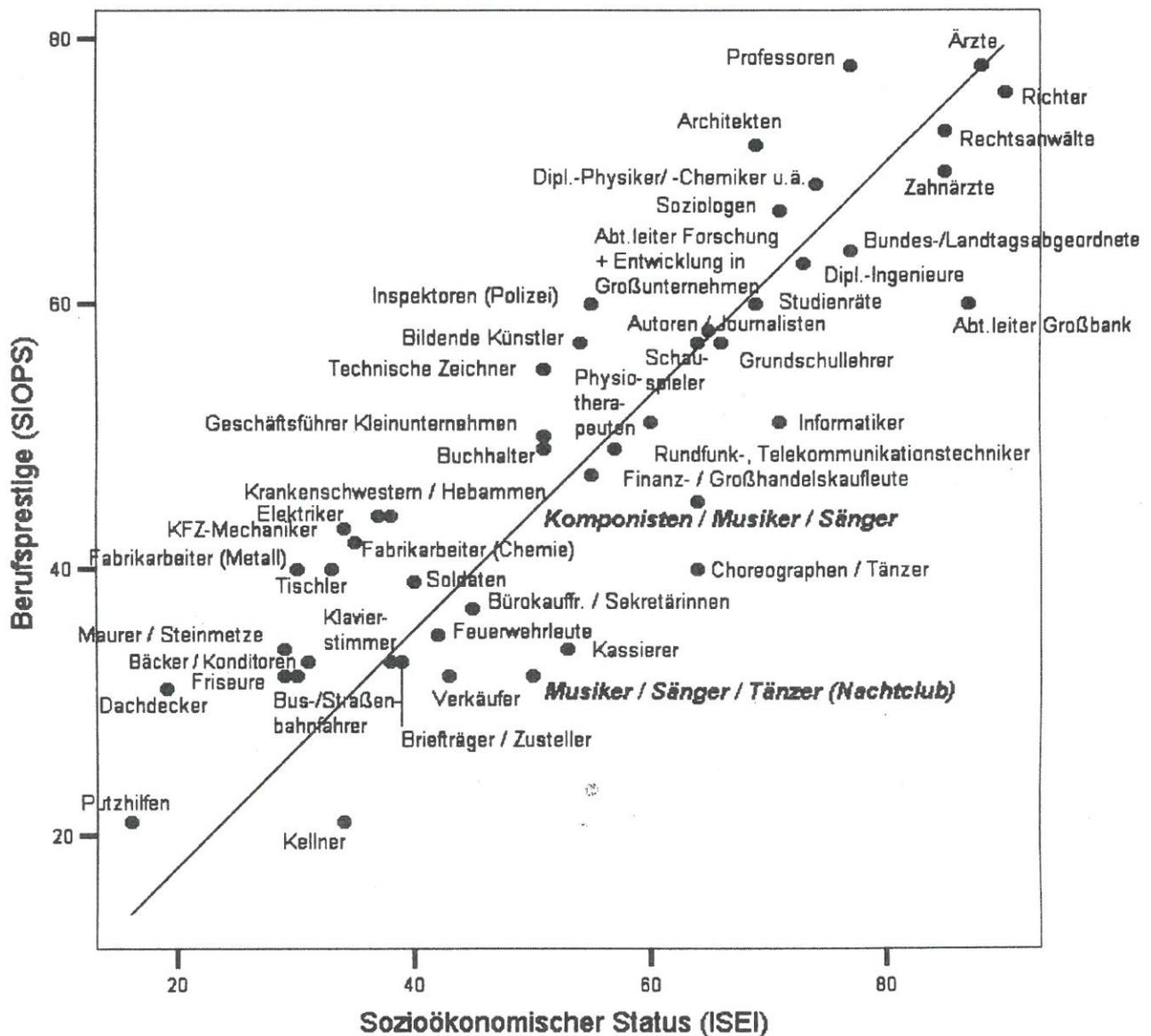
Berufsprestige und sozioökonomischer Status von Musikern auf internationalen Standardskalen

Für die Messung des Berufsprestiges und des durchschnittlichen sozioökonomischen Status verschiedener Berufsgruppen stehen in der Fachsoziologie zwei standardisierte, internationale Instrumente zur Verfügung: (1) die *Standard International Occupational Prestige Scale* (SIOPS) von Donald Treiman, sowie (2) der *International Socio-Economic Index* (ISEI) von Ganzeboom, de Graaf und Treiman. Beide setzen auf die *International Standard Classification of Occupations* (ISCO-Kategorien) des International Labour Office in Genf auf.

SIOPS, auch bekannt unter dem Namen »Treiman-Score«, wurde erstmals 1977 veröffentlicht und in einer neueren Version von 1996 den ISCO-Kategorien angepaßt. Die Skala basiert auf 85 Umfragen aus 50 Ländern aus den Jahren 1949-1968 zum sozialen Ansehen und der Ehre von Berufen. Sie hat ein Minimum von 6 (Jäger und Fallensteller) und ein Maximum von 78 Punkten (Professoren, Ärzte). Der ISEI-Index, erstveröffentlicht 1996, basiert auf dem Einkommen von 74.000 vollzeitbeschäftigten Männern aus 16 Ländern, gewichtet mit einem Kon-

vertiefungsfaktor aus der Bildung. Die Skala hat ein empirisches Minimum von 16 (forstwirtschaftliche Hilfskräfte) und ein Maximum von 90 Punkten (Richter).

SIOPS und ISEI sind die besten verfügbaren *internationalen* Instrumente zur Messung des Berufsprestiges bzw. sozioökonomischen Status. Beide haben aber auch Nachteile. Nachteile beruhen erstens auf bestimmten Mängeln der ISCO-Klassifizierung, die keine Berücksichtigung von Selbständigkeit vs. Nicht-Selbständigkeit vorsieht, bei den Handwerksberufen keine Berücksichtigung der Befähigungskategorien Meister und Polier sowie beim Militär keine Berücksichtigung von Rängen. Nachteile können zweitens aus der internationalen empirischen Fundierung resultieren, weil nationale Niveaus und Besonderheiten keine Berücksichtigung finden. Einige der Wertzuweisungen bzw. Relationen zwischen bestimmten Berufen erscheinen für die gegenwärtige Situation in Deutschland daher nicht plausibel. Andererseits hat



Treiman nachgewiesen, daß die Korrelationen zwischen den Prestigewertreihen der einzelnen Ländern insgesamt erstaunlich hoch sind.

In dem Streudiagramm werden die beiden ISCO-Kategorien ›Komponisten / Musiker / Sänger‹ und ›Musiker / Sänger / Tänzer (Nachtclub)‹ zusammen mit 45 weiteren ISCO-Kategorien auf den beiden Skalen lokalisiert. Dem Diagramm läßt sich somit die Positionierung dieser Kategorien relativ zu einer Anzahl weiterer häufiger Berufe nach den Merkmalen sozioökonomischer Status (X-Achse) und Berufsprestige (Y-Achse) in internationaler Perspektive entnehmen. Die Verteilung in dem zweidimensionalen Raum zeigt auch die hohe, aber nicht perfekte Korrelation zwischen den beiden Skalen. Liegt ein Markierungspunkt oberhalb der eingezeichneten Regressionsgeraden, dann ist das (relative) Prestige eines Berufes größer als der sozioökonomische Status, liegt er unterhalb der Geraden, ist das Prestige geringer. Je größer der Abstand von der Geraden ausfällt, um so größer ist auch diese Differenz.

›Komponisten / Musiker / Sänger‹ liegen demnach im Statusvergleich der Berufsgruppen in einem mittleren Bereich, ihr sozioökonomischer Status ist dabei höher als das Berufsprestige. Angehörige der Kategorie ›Musiker / Sänger / Tänzer (Nachtclub)‹, zu der auch allgemein Unterhaltungsmusiker zu zählen sind, liegen deutlich niedriger, auf der Prestigeskala entsprechend den Werten von Busfahrern, Bäckern oder Friseuren.