



Hochschule  
für Musik und Theater  
Hannover

**ifmpf**  
institut für  
musikpädagogische forschung

Karl-Jürgen Kimmelmeyer (Hrsg.)

# Zukunft der Musikberufe

Dokumentation und Auswertung des Expertenkongresses  
Rheinsberg 9. bis 11. März 2007.  
Mit einer ergänzenden Materialsammlung

**GVL**  
Gesellschaft zur Verwertung  
von Leistungsschutzrechten



**GEMA**

**DEUTSCHER MUSIKRAT**

**MUSIKAKADEMIE RHEINSBERG**  
Bundes- und Landesakademie

**m!z**: Deutsches  
Musikinformationszentrum

Institut für Musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater Hannover

Karl-Jürgen Kemmelmeier (Hrsg.)

## **Zukunft der Musikberufe**

Dokumentation und Auswertung  
des Expertenkongresses  
Rheinsberg 9. – 11. März 2007

Mit einer ergänzenden Materialsammlung

ifmpf-Forschungsbericht Nr. 23

Hannover 2009

Veröffentlichungen des Instituts für musikpädagogische Forschung  
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Forschungsbericht  
Band 23

herausgegeben von Franz Riemer

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Institut für musikpädagogische Forschung, Hannover 2009  
<http://www.ifmpf.hmt-hannover.de>  
e-mail: [ifmpf@hmt-hannover.de](mailto:ifmpf@hmt-hannover.de)

Nachdruck nur mit Genehmigung der Autoren

Redaktion und Layout: Charlotte Oertelt, Markus Büring  
Umschlaggestaltung: Frank Heymann

ISSN 1617-6847  
ISBN 978-3-931 852-45-0

## Vorwort

Kongresse – da trifft sich ein Fachpublikum, man lauscht mit einem Decrescendo an Konzentration einer dichten Abfolge von Expertenvorträgen, man bemüht sich Wesentliches zu notieren, man sitzt im Saal einer Podiumsdiskussion, hat wichtige Anregungen parat und kann sie aus Gründen der Zeitbegrenzung nicht einbringen – und dann freut man sich mit Crescendo auf das Begleitprogramm am Abend ...

Der Expertenkongress „Zukunft der Musikberufe“ in Rheinsberg 2007 folgte einer anderen Konzeption. Alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer waren als Experten Hauptpersonen: Es ging darum, deren Erfahrungen, Problemsichtweisen und Zukunftsvisionen – gebündelt in fünf berufs-feldbezogenen Arbeitsgruppen - für den Stand und die Entwicklung der Musikberufe zu eruieren und zu dokumentieren. Dazu brauchte man Diskussionszeit und ein anregendes Ambiente. Beides boten die Musikakademie Rheinsberg und die Tagungskonzeption. Ein Begleiteteam aus jungen Nachwuchswissenschaftlerinnen und –wissenschaftlern des Instituts für musikpädagogische Forschung (ifmpf) sorgte mit video- und computergestützter Protokollierung dafür, dass kein Gedanke verloren ging. Ein Themenheft des *Musikforums* (1/2007 „Zukunft Musik - Zwischen Berufung und Beruf“) des Deutschen Musikrats, die mit der Tagungsankündigung durchgeführte kleine Vorstudie und die Leitreferate als Eröffnung des Kongresses sollten dazu dienen, den teilnehmenden Experten einen Umriss der Problematik als Impuls für die Diskussionen zu vermitteln.

Dass das Thema „Zukunft der Musikberufe“ unter verantwortungsbewussten Musikverbänden und in der Musikszene 2007 hochaktuell war, zeigte das große Interesse, das sich noch vor der Versendung der Einladung in vielen Mails an die Kongressleitung manifestierte. Viele Experten, die wegen Terminkollisionen nicht in Rheinsberg teilnehmen konnten, drückten in spontanen Zuschriften dem Deutschen Musikrat ihre Anerkennung dazu aus, dass dies Thema nun in der öffentliche Diskussion lebendig gehalten wird. Dass das Thema auch in Zukunft hochaktuell bleibt, zeigte sich im einhelligen Votum des Schlussplenums, den Kongress mit gleicher Thematik alle zwei Jahre erneut stattfinden zu lassen – und nicht zuletzt gab auch die Evaluationsnote 1,2 der Kongressleitung die Gewissheit, dass dies Tagungskonzept bestens angenommen wurde und für Expertentagungen des Deutschen Musikrats zur Einbindung der hohen Kompetenz seiner Mitgliedsverbände eventuell modellbildend sein könnte.

Der hier vorgelegte Band dokumentiert im ersten Teil die Vorbereitung, den Ablauf und die Ergebnisse des Expertenkongresses. Der Herausgeber hielt es für sinnvoll, im zweiten Teil weitgehend unveröffentlichte Studien

und Materialien ergänzend aufzunehmen, die für nachfolgende Diskussionen zur Analyse der Situation der Musikberufe, zu einer Analyse des Bedarfs an Ausbildungsplätzen und zur Entwicklung neuer Teilcurricula in der Hochschulausbildung nützlich sein können.

*GEMA* und *GVL* haben durch spontane finanzielle Unterstützung die Realisierung des Expertenkongresses erst ermöglicht; Medienpartner war *DeutschlandRadio*. Sponsoren und Experten gebührt der herzliche Dank der Kongressleitung. Zu danken ist auch den beiden Logistik-Teams: dem Team der Musikakademie Rheinsberg für das angenehme Ambiente und die fürsorgliche Bereitstellung von Gaumenfreuden, die kreative Prozesse besonders beschleunigen; dem jungen Logistik-Team vom *ifmpf* für eine stets präsente, konzentrierte und abstrahierende Protokollierung eben dieser kreativen Prozesse, deren Ergebnisse man in der Rheinsberger Erklärung zur Zukunft der Musikberufe nun nachlesen kann – und nicht zuletzt auch Ulrike Liedtke, die das Korrekturlesen mitgetragen hat.

Hannover, im Oktober 2008

Karl-Jürgen Kemmelmeyer

# Inhaltsverzeichnis

1	Einladung und Vorgaben für die Arbeit der Experten.....	10
1.1	Einladungsschreiben	10
1.2	Programm des Expertenkongresses	11
1.3	Zur Arbeit in den Panels	14
1.4	Diskussionsanregungen zu den Panels	14
1.5	Idealzusammensetzung der Panels und Anregungen zur Arbeit in den Panels	18
1.6	Liste der teilnehmenden Experten	18
2	Vorbereitung und Recherche.....	21
2.1	Karl-Jürgen Kemmelmeyer	21
2.2	Friedrich Platz & Karl-Jürgen Kemmelmeyer: Fragebogen mit Auswertung zur Vorbereitung der Panels	33
3	Grußworte.....	45
3.1	Martin Maria Krüger	45
3.2	Ulrike Liedtke	47
3.3	Hartmut Karmeier	50
4	Leitreferate.....	53
4.1	Karl-Jürgen Kemmelmeyer	53
4.2	Tilman Allert	61
4.3	Friedrich Schenker	75
4.4	Dieter Gorny	93
5	Ergebnisse der Arbeitsgruppen.....	101
5.1	Musikberufe in Musikverlagen (Buch, Zeitschriften, Noten, Ton- und Bildträger etc.) und Musikbibliotheken	102
5.2	Musikberufe im Tätigkeitsfeld Rundfunk: Fernsehen, Hörfunk, Tonstudio, Tonträgerindustrie	104
5.3	Musikberufe im Konzertwesen (Künstler und Management), auf und hinter Bühnen (Musiktheater) und in freien Ensembles	106
5.4	Berufe im Veranstaltungswesen und in der Kulturarbeit der Kommunen	108
5.5	Musikpädagogische Berufe im Berufsfeld Schule, Musikschule, privater Musikunterricht, Kirchenmusik, Hochschulen	111
6	Die Abschlussdiskussion im Plenum.....	113
7	Rheinsberger Erklärung zur Zukunft der Musikberufe.....	130

8	Landesmusikrat Nordrhein-Westfalen e. V. ....	135
8.1	Robert von Zahn: Selbständige Berufsmusiker zwischen Innovation und Überleben	135
8.2	Raoul Mörchen: „Was soll aus euch nur werden?“	149
9	ExplorAging - Eine hochschulübergreifende Projektinitiative - Bedarfsanalyse: Handlungsanforderungen für Hochschulabsolventen in der altersdifferenzierten Gesellschaft. ....	153
9.1	Karl-Jürgen Kemmelmeyer: Zu den Zielen des ExplorAging- Projektes – Eine Kurzeinführung als Rückblick	153
9.2	Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Luisa Rodehorst-Oehus, Jessica Krause, Friedrich Platz, Raimund Vogels: Identitätsarbeit mit Musik. Ein Zwischenbericht des Teilbereichs Musik.	159
9.2.1	Vorbemerkung	159
9.2.2	Identitätsarbeit mit Musik – Hypothesen	159
9.2.2.1	Die Rolle der Musik in der Identitätsarbeit	159
9.2.2.2	Musikkultur	161
9.2.3	Identitätsarbeit mit Musik - Recherche	162
9.2.3.1	Altersdifferenzierte Gesellschaft – das neue Thema in der Musikkultur	162
9.2.3.2	Auftraggeber	163
9.2.3.3	Vermittler	164
9.2.3.4	Künstler	166
9.2.3.5	Publikum	169
9.2.4	Relevante offene Problemstellungen	173
9.2.4.1	Handlungsbedarf	173
9.2.4.2	Auftraggeber	173
9.2.4.3	Vermittler	174
9.2.4.4	Künstler	175
9.2.4.5	Publikum	175
9.2.5	Beschreibung des Bedarfs	176
9.2.6	Empfehlungen für die Hochschulen	177
9.2.7	Kooperationen	178
9.2.8	Literatur	179
10	Jessica Krause: Studie zur Zukunft der Podiumsberufe in der Musik .....	181
10.1	Einleitung	181
10.2	Zu den Berufsprofilen musikalischer Podiumsberufe: Eine Definition des Berufsfeldes	182

10.3	Bestandsaufnahme: Berufschancen heute – Eine Analyse der Beschäftigungsmöglichkeiten aufführender Musiker in Deutschland	184
10.3.1	Zur Lage des Musiker-Arbeitsmarktes	184
10.3.1.1	Zu den Beschäftigungsmöglichkeiten in Kulturorchestern und Musiktheatern	184
10.3.1.2	Stellenausschreibungen und Absolventenzahlen der Musikhochschulen	185
10.4	Zur Beschäftigungssituation erwerbstätiger Musiker in Deutschland	189
10.4.1	Zur Beschäftigungssituation der Berufsanfänger: Gembris und Langners Absolventen-Studie „Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt“ (2005)	189
10.4.2	Zur beruflichen Stellung der erwerbstätigen Musiker in Deutschland	194
10.5	Zur Marktsituation des Veranstaltungswesens	198
10.5.1	Zum Veranstaltungsangebot der Kulturorchester	199
10.5.2	Zum Veranstaltungsangebot der Musiktheater	201
10.5.3	Der Aufbau neuer Konzertstrukturen: Zum Phänomen der Musikfestivals	204
10.6	Fazit und Ausblick	205
11	Weiterführende Literatur .....	209

# I Dokumentationsteil

# 1 Einladung und Vorgaben für die Arbeit der Experten

## 1.1 Einladungsschreiben



Sehr geehrte Damen und Herren,

der Wandel in der Musikkultur, in der Musikvermittlung und in der Musikwirtschaft führt zu signifikanten Veränderungen der Anforderungen der Berufspraxis. In gleicher Weise wirkt sich der Wandel in den Anforderungen durch eine neue Vielfalt an Kompositionen und Produkten auf die Berufspraxis aus. Bühnen- und Podiumsberufe, musikpädagogische Berufe, Musikmanagement, Printmedien der Musik, Rundfunk und andere Berufsfelder der Musik müssen sich auf neue Herausforderungen einstellen. Neue Anforderungsprofile für Musikberufe entstehen – eine Herausforderung besonders für die Ausbildungsinstitutionen. Im Rahmen des Kongresses „Zukunft der Musikberufe – Dialog zwischen Berufspraxis und Ausbildung“ soll der Dialog zwischen der Berufspraxis mit notwendigen zukunftstragenden Anforderungsprofilen einerseits und den Ausbildungsinstitutionen mit ihrem Innovationspotential andererseits vertieft werden. Unter dem Aspekt der Zukunftsgestaltung des Musiklebens sind beide Dialogpartner aufeinander angewiesen. Der Kongress will Experten der Berufspraxis und der Ausbildung zusammenbringen mit dem Ziel, gemeinsam beide Bereiche kritisch zu reflektieren, die zeitgemäße Modifikation bestehender Berufsausbildungen zu beschreiben und Perspektiven für neue Berufsfelder aufzuzeigen. Der Kongress wird wissenschaftlich begleitet; die Ergebnisse stehen Entscheidungsträgern als Buch voraussichtlich Ende 2007 zur Verfügung. Um die große Bandbreite musikalischer Ausbildungs- und Berufspraxis abbilden und einbeziehen zu können, würden wir uns freuen Sie bei dem Kongress begrüßen zu können. Eine erste Übersicht über den Ablauf des Kongresses finden Sie im beigefügten Prospekt - bitte beachten Sie auch den beigefügten Fragebogen. Für Auskünfte zur Konzeption des Kongresses steht Ihnen das Büro von Prof. Kemmelmeyer gern zur Verfügung. In der Hoffnung, dass Sie eine Teilnahme ermöglichen können, verbleiben mit den besten Grüßen

**Christian Höppner** **Dr. Ulrike Liedtke**

Generalsekretär des  
Deutschen Musikrates

Präsidiumsmitglied des  
Deutschen Musikrates  
Geschäftsführerin der  
Musikakademie Rheinsberg

**Prof. Dr. Karl-Jürgen  
Kemmelmeyer**

Präsidiumsmitglied des  
Deutschen Musikrates  
Leiter des Vorbereitungsteams

## 1.2 Programm des Expertenkongresses



**DEUTSCHER MUSIKRAT**



**MUSIKAKADEMIE RHEINSBERG**  
Bundes- und Landeskammer

---

**Expertenkongress**  
**„Zukunft der Musikberufe“**  
**Rheinsberg 9.-11.März 2007**  
**Programm**

Gefördert durch



**GVL**  
Gesellschaft zur Verwertung  
von Leistungsergebnissen

**Deutschlandfunk**

**Deutschlandradio Kultur**

**Konzeption und wissenschaftliche Begleitung:**  
*I/fMpF* - Institut für  
 Musikpädagogische Forschung  
 Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeier



---

Vorbereitungsteam:  
 Christian Höppner, Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeier, Dr. Ulrike Liedtke, Margot Wallscheid

**Freitag, 09.03.2007**

**16:00** Plenum – Eröffnung und Begrüßung:

- Martin Maria Krüger, Präsident des Deutschen Musikrats e. V.
- Dr. Ulrike Liedtke, Direktorin der Bundesakademie Rheinsberg
- Hartmut Karmeier, Deutscher Musikrat e. V., Vorsitzender des Bundesfachausschusses Musikberufe

**16:30** Plenum

**Leitreferat 1** „Zukunft der Musikberufe – ein aktuelles Thema?“

**Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer**

Institut für musikpädagogische Forschung (ifmpf) und  
Deutscher Musikrat e. V. )

**Leitreferat 2** „Musik als Beruf – Professionalitätsanforderungen und  
Professionalitätsprofile für den Musikerberuf“

**Prof. Dr. Tilman Allert**

J.W. Goethe-Universität Frankfurt/M.,  
Gesellschaftswissenschaften: Soziologie

**Leitreferat 3** „Neue Berufsanforderungen durch neue  
Kompositionen“

**Friedrich Schenker**

Komponist, Berlin

**20:15** Plenum

**Leitreferat 4** „Neue Anforderungen an musikpädagogische Berufe“

**Prof. Dr. Ortwin Nimczik**

Bundesvorsitzender Verband deutscher Schulmusiker<sup>1)</sup>

**20:45** Plenum – Konstituierung der Arbeitsgruppen (Panels)

---

<sup>1)</sup> Wegen plötzlicher Erkrankung des Referenten musste das Leitreferat 4 leider ausfallen

### **Sonnabend, 10.03.2007**

**09:30** Arbeitsgruppen - Panels 1-5  
Phase 1: Problematisierung

**11:30** Plenum

**Leitreferat 5** „**Perspektive Europa -  
Neue Anforderungen an Musikberufe**“  
**Prof. Dieter Gorny**  
MTV und Deutscher Musikrat e.V.  
Bundesfachausschuss Musikwirtschaft

**14:00** Arbeitsgruppen - Panels 1-5  
Phase 2: Anforderungsprofile

**16:00** Arbeitsgruppen - Panels 1-5  
Phase 2 (Fortsetzung): Ergebnissicherung in Leitthesen

**22:00** Nachtkonzert des Internationalen Meisterkurses  
der Musikakademie Rheinsberg: Instrumentale Kammermusik

### **Sonntag, 11.03.2007**

**09:30** Plenum – Bericht und Projektion der Ergebnisse der Panels 1-5

**11:15** Plenum – moderierte Diskussion der Ergebnisse  
Aufzeigen von Beziehungen zwischen den Berufsfeldern  
Moderation: Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeier

**Verabschiedung der Rheinsberger Erklärung „Zur Zukunft der Musikberufe“  
des Deutschen Musikrats e.V.**

**ab 13:15** Tagungsende

### 1.3 Zur Arbeit in den Panels<sup>2</sup>

Der Wandel in der Musikkultur, in der Musikvermittlung und in der Musikwirtschaft führt zu signifikanten Veränderungen der Anforderungen der Berufspraxis. In gleicher Weise wirkt sich der Wandel der Anforderungen durch eine neue Vielfalt an Kompositionen auf die Berufspraxis aus. Bühnen- und Podiumsberufe, musikpädagogische Berufe, Musikmanagement, Printmedien der Musik, Rundfunk und andere Berufsfelder der Musik müssen sich auf neue Herausforderungen einstellen. Neue Anforderungsprofile für Musikberufe entstehen, bei denen auch die vielfältigen Arbeitsbereiche in der Laienmusik nicht vergessen werden dürfen.

Der Expertenkongress will den Dialog zwischen der Berufspraxis mit notwendigen zukunftsragenden Anforderungsprofilen einerseits und den Ausbildungsinstitutionen mit ihrem Innovationspotenzial andererseits vertiefen. Unter dem Aspekt der Zukunftsgestaltung des Musiklebens sind beide Dialogpartner aufeinander angewiesen.

Der Kongress will Experten der Berufspraxis und der Ausbildung zusammenbringen mit dem Ziel, gemeinsam beide Bereiche kritisch zu reflektieren, die zeitgemäße Modifikation bestehender Berufsausbildungen zu beschreiben und Perspektiven für neue Berufsfelder aufzuzeigen. Daher wäre es wünschenswert, wenn die Gespräche in den Panels Erkenntnisse unter folgenden Leitgedanken bringen würden:

- „erkannte Defizite beschreiben“
- „Anforderungsprofile aus den Erfahrungen der Berufspraxis formulieren“
- „Empfehlungen für Modifikationen von Studiengängen oder für neue Studienprofile geben (Theorie- und Praxisdurchdringung von Studium und Ausbildung)“

### 1.4 Diskussionsanregungen zu den Panels

**Panel1: Musikberufe in Printmedien und deren Management: Musikverlagswesen, Schulbuchverlage (Musik), Zeitungen (Feuilleton), Spezialzeitungen Musik, Buchverlage (Musik), Musikzeitschriften.**

Die vielfältigen mit Musik verbundenen Printmedien (u.a. Noten, Liedtexte, Fachbücher, Unterrichtswerke, Fachzeitschriften z.B. für Instrumente

<sup>2)</sup> Diese Empfehlungen wurden der Diskussionsleitung an die Hand gegeben, um die Gespräche der Experten in den Panels dem Tagungsziel entsprechend zu fokussieren. Gleiches beabsichtigen die Anregungen in Kap. 1.4 und 1.5.

und Musikverbände, Feuilleton) werden heute zum Teil durch andere Medien wie Tonträger, Video, CD-ROM, Internetportale ergänzt und erweitert. Gleichmaßen vielfältig sind heute auch die Aufgaben und Praxisprofile, die Grenzen gelernter bzw. studierter Berufe überschreiten wie z.B. Kaufmännisches Wesen im Musikverlag, Projektmanagement, Musikmarketing, Rechte, Bildbeschaffung, Medienproduktion, Musikwissenschaft (Noten- und Textedition), Musikpädagogik (Didaktik, Konzeption von Unterrichtsmaterialien), Musikkritik (Feuilleton), Lektorat und Redaktion (Journalistik und Kommunikation). Veränderungen in der Printmediennutzung unter dem Einfluss neuer Medien und neuer Vervielfältigungs- und Verbreitungsmöglichkeiten verändern auch die Berufsanforderungsprofile.

**Panel2: Musikberufe im Tätigkeitsfeld Rundfunk: Fernsehen, Hörfunk (Musikredakteure, Management), Tonstudio (Tonmeister, Toningenieure, Produzenten), Tonträgerindustrie**

Tonträgerindustrie und Rundfunk stehen seit den 1920er Jahren wegen der Tonträgenutzung im Rundfunk und der Angewiesenheit der Tonträgerindustrie auf die Verbreitung durch Fernsehen und Hörfunk in enger Verbindung. Vielfältige künstlerische Praxis, Journalistik, Musikwissenschaft, Medienwissenschaft, Management, Marketing, Vertrieb, Vertrags- und Urheberrecht, technisch-künstlerische Arbeitsfelder (Aufnahmeverfahren, Produktion), Tonträger- und Videoherstellung – diese Aufzählung verdeutlicht die enge Kooperation wie auch die Komplexität des Rundfunks und der Tonträgerindustrie. Mit der Einführung der dualen Rundfunklandschaft und ihrer neuer Vielfalt, mit der Zulassung kommerziellen Rundfunks scheint sich hier ein Wandel vom Ausbildungsberuf weg zur Berufstätigkeit praxis- wie mediengeprägter, kreativer Selfmademen mit individualistischem Persönlichkeitsprofil und populistischem Anspruch zu vollziehen. Die Zunahme praxisgenerierter Selfmademen manifestiert sich auch in der Redaktions- und Moderationstätigkeit, besonders aber in der Musikproduktion und Tontechnik: Fortschritte und Preisverfall in der Computertechnik sowie bei der Musikhart- und -software ermöglichen heute Musikproduktionen im privaten Umfeld und prägen eine neue Sachkompetenz, die nicht unbedingt an Ausbildungsinstitutionen erworben werden muss. Selbstmanagement, Firmengründung und eigenes Marketing spielen hier eine immer größere Rolle. Darüber hinaus entstehen durch den Strukturwandel der ästhetischen Medien neue Spielweisen der Kunst wie u.a. Hörspiel oder Videoclip.

**Panel 3: Musikberufe im Konzertwesen (Künstler, Management), auf und hinter Bühnen (Musiktheater) und in freien Ensembles**

Die Facetten professioneller künstlerischer Tätigkeit sind vielfältig: Bei den Auftrittsorten reicht das Spektrum vom Konzert des Kulturvereins in der Schulaula (mit Rezension im Lokalteil) bis hin zu den großen Konzertsälen der Welt (mit mehreren Rezensionen im Feuilleton der überregionaler Presse und in Fachzeitschriften). Virtuosen bzw. Solisten stehen im internationalen Wettbewerb. Dass Konzertveranstaltungen und Festivals stattfinden ist von den Imagepflegern der Städte höchst erwünscht, auffallend ist die Zunahme der Zahl von Musikfestivals in Deutschland. Neben dieser kommunalen Kulturträgerschaft, die auch den Unterhalt von Berufsorchestern, Musiktheatern und alternativen Musikzentren beinhaltet, stehen als bedeutende Kulturträger die Kirchen mit ihren Kantaten, Messen, Passionen und Oratorien als Auftrag- oder Arbeitgeber für ausführende Künstler. Der Abbau der Orchester in öffentlicher Trägerschaft und Stellenreduzierungen an Musiktheatern einerseits, die Zunahme selbst gemanagter, stilistisch spezialisierter Musikensembles und Musiktheater-Companies andererseits prägen den Markt. Neue spiel- und interpretationstechnische Anforderungen der Kompositionen, zunehmend höhere Leistungsstandards und große Konkurrenz bei Bewerbungen um die wenigen festen Stellen sowie altersspezifische Abbauprozesse in der Virtuosität bringen Belastungen und Risiken. Dem Wandel des traditionellen Bildungspublikums und der rezeptionsverändernden Wirkung der Medien steht das Charisma professioneller Künstler gegenüber, die Marktsituationen und deren Zwänge oftmals ignorieren. Neben der Arbeitssituation „Konzert“ soll in diesem Panel die Vielfalt der Berufe des Musiktheaters ebenso Gegenstand sein wie die Rezeptionssituation der Komponistinnen und Komponisten und neue Anforderungsprofile in der Tätigkeit des Konzert- und Künstlermanagements.

**Panel 4: Berufe im Veranstaltungswesen und in der Kulturarbeit der Kommunen (in Kooperation mit Panel 3).**

Kulturdezernate der Kommunen planen Festivals und schaffen Künstlern zugleich Auftrittsmöglichkeiten. Sie kommunizieren mit Sponsoren und sind zugleich prägender Faktor im Kulturleben. Die Berufstätigkeit umfasst die Funktion eines Bildungsreferenten, der Tätigkeit in Akademien kultureller Bildung vergleichbar, bis hin zum Imagepfleger mit Aufgaben, die den Musikbereich überschreiten, die zwischen populären Events und kultureller Repräsentation sich vollziehen. Seine Partner sind Konzertveranstalter und das Künstlermanagement. Initiative zur Kulturvermittlung ist sein

Profil. Unter dem Aspekt dieser Vermittlungsaufgabe sind in den letzten Jahren neue Studiengänge wie z.B. Kulturpädagogik, Kulturmanagement, Theaterpädagogik und Museumspädagogik entstanden, die auf ein neues Bedarfsprofil reagieren. Dazu gehört auch die Entstehung von Kulturzentren mit dem Ziel der Gewaltprävention und Integration in sozialen Brennpunkten der Stadtteile: Es sind Kulturinitiativen mit musikpädagogischen Anteilen.

### **Panel 5: Musikpädagogische Berufe in den Arbeitsfeldern Schule, Musikschule, Privater Musikunterricht, Kirchenmusik, Hochschulen**

Musikkultur lebt durch Erneuerung und Weitergabe von Tradition zugleich. Neue Impulse kamen durch die Zuwanderung in Deutschland hinzu. Hat der schulische Musikunterricht im Fächerverbund der Allgemein bildenden Schule die Aufgabe der Kulturererschließung, so stellt sich für die Musikschule und den Privaten Musikunterricht die Aufgabe der individuellen instrumentalen oder vokalen Förderung und musikalischen Entwicklung vormotivierter Kinder und Jugendlicher. Musikpädagogische Berufe bereiten das Publikum von Morgen vor; sie sind Basis des Konzertlebens und Vermittler in der Tradierung von Musik. Kirchenmusik und Schulmusik verbindet eine lange Tradition, ging doch aus der Kirchenmusik die Schulmusik mit zunehmender Säkularisierung ihrer Intentionen hervor. Die Schnittmengen der Fächer im Schulmusik- und Kirchenmusikstudium zeigen noch heute diese Verwandtschaft. Kirchenmusikalische Arbeit für Liturgie und Kirchenkonzert (Chöre, Posaunenchor, Ensembles) wird in den Städten und Gemeinden zum wirksamen musikpädagogischen Einflussfaktor wie in gleicher Weise die Nachwuchsarbeit der Musikvereine. Der gesellschaftliche Wandel, Veränderungen der Arbeitswelt und der Familienstrukturen, der medientechnisch realisierte Zugang zu fast jeder Musik, die Medienprägung mit ihrem Einfluss auf Psyche und Lebensentwürfe der Heranwachsenden beeinflussen alle musikpädagogischen Tätigkeitsfelder. Dieser Wandel erfordert für die musikpädagogische Praxis ein Repertoire neuer Vermittlungskompetenzen, das auch die Curricula der Ausbildungsinstitutionen und der Hochschulen verändert. In der musikalischen Bildung heute wird ästhetische Offenheit und Kommunikationsfähigkeit zum Merkmal musikpädagogischer Professionalität, zu der auch die Erschließung der Strukturen des regionalen und nationalen Musiklebens und der Einflussfaktoren der Medien gehört. Neue Zeit- und Arbeitsstrukturen in der Tagesorganisation der Schulen, Veränderungen in der Stundentafel und der Mangel an ausgebildeten Musiklehrern stehen einem sich erweiternden Angebot außerschulischer Musikpädagogik gegenüber, das zur Kooperation einlädt.

## 1.5 Idealzusammensetzung der Panels und Anregungen zur Arbeit in den Panels

- Ein Vertreter der Ausbildungsinstitutionen (Impulsreferat 10 Minuten mit Leitthesen als Kurzstatement – Perspektive der Ausbildungsmöglichkeiten)
- Ein Vertreter der zugehörigen Berufssparten (Impulsreferat 10 Minuten mit Leitthesen als Kurzstatement – Perspektive der Berufskompetenz)
- Mehrere Vertreter der Entscheidung tragenden Ministerien bzw. KMK (Diskussionsbeiträge – Perspektive der Strukturgestaltung)
- Mehrere Teilnehmer aus den Berufsfeldern (Diskussionsbeiträge – Perspektive der Berufspraxis und Berufserfahrung)
- Ein Mitglied des Logistik-Teams (textliche Zusammenfassung der eingesandten Statements, Ergebnissicherung und ständige Projektion der Mitschrift durch Laptop und Beamer, redaktioneller Service für das Panel)

### Erarbeitung von Ergebnissen unter den Leitgedanken

1. „erkannte Defizite beschreiben“
2. „Anforderungsprofile formulieren“
3. „Empfehlungen für Modifikationen von Studiengängen oder für neue Studienprofile geben (Theorie- und Praxisdurchdringung von Studium und Ausbildung)“<sup>3</sup>

## 1.6 Liste der teilnehmenden Experten<sup>4</sup>

Prof. Dr. Tilman Allert, Frankfurt/Main – Goethe Universität Frankfurt/M., Gesellschaftswissenschaften: Soziologie

Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer, Berlin - Universität Oldenburg, Musik und Medien

Msrgr. Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider, Bonn – Präsident des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland

Renate Brosch, Stuttgart – Vorstandsmitglied des Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik e.V., freischaffende Künstlerin

Bettina Bröder, Rheinsberg - Bildungsreferentin an der Musikakademie Rheinsberg

Markus Büring, Hannover - Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover

Thomas Bürkholz, Berlin - Vizepräsident der Dramatiker Union e. V., Komponist

Christoph Czakai, Berlin – Zentrale Auslands- und Fachvermittlung (ZAV) der Bundesagentur für Arbeit, Orchester

Prof. Udo Dahmen, Mannheim - Vizepräsident des Deutschen Musikrats e. V., Direktor der Popakademie Baden-Württemberg

Stephanie Dathe, Leipzig - Deutscher Tonkünstlerverband LV Sachsen e.V.

Prof. Dr. Patrick Dinslage, Berlin - Vizepräsident der Universität der Künste Berlin

<sup>3)</sup> Vergl. dazu Kap. 1.3.

<sup>4)</sup> Angaben der Musikakademie Rheinsberg (Stand 10.03.2007)

- Dr. Karl Ermert, Wolfenbüttel – Direktor der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel  
 Klaus Feldmann, Berlin - Membran International GmbH/New Classical Adventure NCA  
 Marita Goga, Berlin - Beraterin
- Prof. Dieter Gorny, Berlin - Stellv. Vorsitzender des Bundesverbandes der Phonographischen  
 Wirtschaft, Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats e. V., Künstlerischer Direktor der Ruhr  
 2010 GmbH
- Dr. Peter Hanser-Strecker, Mainz – Vorsitzender der Geschäftsleitung Schott Music International,  
 Deutscher Musikverlegerverband
- Gabriele Hertz-Eichenrode, Hamburg – Norddeutscher Rundfunk, Musikredaktion  
 Susanne Hein, Berlin - Leiterin der Musikabteilung der Zentral- und Landesbibliothek Berlin  
 Elisabeth Herzog, München - Geschäftsführerin des Deutschen Tonkünstlerverbandes e. V.
- Prof. Gudrun Heyens, Duisburg – Prorektorin der Folkwang Hochschule Essen  
 Christian Höppner, Berlin - Generalsekretär des Deutschen Musikrats
- Erik Hörenberg, Trossingen - Geschäftsführer der Bundesvereinigung Deutscher Orchesterverbände,  
 Leiter und Geschäftsführer des Hohner-Konservatoriums Trossingen, Präsidiumsmitglied des  
 Deutschen Musikrats e. V.
- Prof. Dr. Birgit Jank, Potsdam – Erste Sprecherin der Konferenz Musikpädagogik an  
 Wissenschaftlichen Hochschulen (KMPWH), Stellv. Bundesvorsitzende des Arbeitskreises für  
 Schulmusik (AFS), Universität Potsdam, Musikpädagogik
- Angelika Jähn, Ettingen - Musikschullehrerin
- Prof. Dr. Hermann J. Kaiser, Hamburg - Universität Hamburg, Erziehungswissenschaft/Musik-  
 pädagogik, Wissenschaftliche Sozietät Musikpädagogik
- Hartmut Karmeier, Konz/Oberemmel - Vorsitzender des Bundesfachausschusses Musikberufe,  
 Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats e. V., Vorsitzender der Deutschen Orchester-  
 vereinigung (DOV), Mitglied des Sprecherrates des Deutschen Kulturrats, Beiratsmitglied der  
 Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL)
- Prof. Dr. Karl-Jürgen Kimmelmeyer, Hannover – Gründer und Vorstandsmitglied des Instituts für  
 musikpädagogische Forschung (ifmpf) der Hochschule für Musik und Theater Hannover,  
 Präsidium des Landesmusikrats Niedersachsen, Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats e.  
 V., Mitglied des Bundesfachausschusses Musikberufe
- Dr. Rolf-B. Klieme, Hannover - Präsident der Hochschule für Musik und Theater Hannover
- Berthold Kloss, Kassel - Lektor im Bärenreiter-Bosse Verlag
- Jessica Krause, Hannover - Studentin (ifmpf-Team)
- Dr. Adelheid Krause-Pichler, Berlin – Flötistin und Musikwissenschaftlerin, Präsidiumsmitglied des  
 Deutschen Tonkünstlerverbandes (DTKV), Bundesfachausschuss Musikberufe
- Christiane Krüger, Ückermünde - Stellv. Vorsitzende des Verbandes deutscher Musikschulen
- Martin Maria Krüger, München - Präsident des Deutschen Musikrats
- Dr. Steffen Lieberwirth, Leipzig – Abteilungsleiter Musik des Mitteldeutschen Rundfunks (MDR)
- Dr. Ulrike Liedtke, Rheinsberg – Künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin der Musikakademie  
 Rheinsberg, Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats e. V., Vorsitzende des rbb-  
 Rundfunkrates
- Martin Ludwig, Berlin - Referat Kirchenmusik im Erzbistum Berlin
- Silke Mannteufel, Berlin - Journalistin, Kulturradio Radio Berlin Brandenburg (rbb)
- Prof. Dr. Hendrikje Mautner, Stuttgart – Hochschule für Musik Stuttgart, Musikvermittlung
- Daniel Meyer, Hannover - Student (ifmpf-Team)
- Prof. Wolfgang Meyer, Karlsruhe – Rektor der Hochschule für Musik Karlsruhe, Klarinettist und  
 Kammermusiker
- Dr. Wilhelm Mixa, Passau – Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats e. V., Aufsichtsrat der DMR-  
 Gemeinnützige Projektgesellschaft mbH
- Prof. Dr. Helmut Möller, Berlin – Universität der Künste Berlin, Kurt-Singer-Institut für  
 Musikergesundheit
- Boris Moench, Cuxhaven - Musiker, Musikschule Cuxhaven
- Lothar Mohn, Seelze – Präsident der Kirchenmusikerverbände der Landeskirche Hannover/Verband,  
 Verband ev. Kirchenmusiker in Deutschland
- Thomas Müller, Berlin - Musiker
- Gerd Natschinski, Berlin - Komponist, Dirigent, Präsident der Dramatiker Union e. V. Berlin
- Friedrich Platz, Hannover - Student (ifmpf-Team)
- Uwe Preisendörfer, Berlin - Online-Produzent, Humboldt-Universität Berlin
- Prof. Dr. Franz Riemer, Hannover – Direktor des Instituts für musikpädagogische Forschung (ifmpf)

der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Musikpädagogik, UMD der TU Braunschweig  
 Luisa Rodehorst-Oehus, Hannover - Studentin (ifmpf-Team)  
 Susanne Roggendorf, Dresden - Diplom-Musikerin, Sächsische Akademie der Künste  
 Alexander Rumpf, Oldenburg – Generalmusikdirektor, Oldenburgisches Staatstheater  
 Christian Scheibler, Leipzig - Deutscher Tonkünstlerverband LV Sachsen e.V.  
 Friedrich Schenker, Berlin - Komponist  
 Prof. Dr. Helmut Scherer, Hannover – Direktor des Instituts für Journalistik und Kommunikationsforschung (ijk) der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Mitglied der International Communication Association (ICA)  
 Prof. Cornelius Schneider-Pungs, Bad Münden – Hochschule für Musik und Theater Hannover, Sprecher des Studiengangs Kirchenmusik  
 Lothar Scholz, Berlin - Musik- und Kommunikationswissenschaftler, Journalist, Autor  
 Prof. Wolfgang Seifen, Schöneiche/Berlin – Universität der Künste Berlin, Kirchenmusik, Improvisation, Zweiter Vorsitzender der Konferenz der Leiter katholischer Ausbildungsstätten für Kirchenmusik in Deutschland  
 Barbara Stein, Hamburg - Journalistin, Deutschlandfunk  
 Peer Steinwald, Berlin – Deutscher Musikrat e. V.  
 Katharina Talkner, Hannover - Studentin (ifmpf-Team)  
 Margot Wallscheid, Bonn – Musikinformationszentrum des Deutschen Musikrats (MIZ)  
 Arno Waschk, Berlin - Pianist, Dirigent  
 Klaus-Jürgen Weber, Berlin – Verband deutscher Musikschulen e. V. , Landesmusikrat Berlin



Eröffnung des Expertenkongresses: (von links) Friedrich Schenker, Hartmut Karmeier, Martin Maria Krüger, Dr. Ulrike Liedtke, Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Prof. Dr. Tilman Allert

## 2 Vorbereitung und Recherche

### 2.1 Karl-Jürgen Kimmelmeyer

#### **Vom Stadtpfeifer zum DJ – oder: Vom Wandel der Musikberufe<sup>5</sup>**

Auf den ersten Blick haben Stadtpfeifer und DJ als Musikberufe nichts gemeinsam, auf den zweiten Blick sehr viel: Beide dienen in verschiedenen Epochen der Unterhaltung eines Bürgerpublikums, das es sich leisten kann, Geld für Feiern, sei es damals im familiären Umfeld oder heute im Ambiente moderner Feiertempel, auszugeben. Beide spiegeln den Wandel von Musikberufen wider – und noch mehr wird an diesem Beispiel deutlich: Berufsmusiker hatten bestimmte Positionen und Funktionen, die ihnen von der Gesellschaft oder Nutzergruppen zugewiesen wurden und mit denen sie mehr oder weniger erfolgreich ihren Lebensunterhalt verdienen konnten. Musikberufe waren und sind abhängig von gesellschaftlichen Entwicklungen, vom technischen und kompositorischen Fortschritt, von ökonomischen Bedingungen und vom Musikverständnis ihrer Zeit. Der bekannte Spruch „Nichts ist so beständig wie der Wandel!“ gilt auch hier.

Wie schon früher führt auch heute der Wandel in der Musikkultur, in der Musikvermittlung und in der Musikwirtschaft zu bedeutenden Veränderungen der Anforderungen in der Berufspraxis. Das erzeugt Ängste, die sich nicht durch Beschwören der Tradition bannen lassen. Die zunehmende Knappheit öffentlicher Gelder zum Erhalt staatlicher bzw. kommunaler Orchester und Musikschulen, die Entwicklung der dualen Rundfunklandschaft, der technische Fortschritt wie z.B. Internet und MIDI-Instrumente, ein altersdifferenziertes Publikum mit differenzierten Hörgewohnheiten und verschiedenen Nutzungsweisen der Musik, neue Konzert- und Vermittlungsformen, ein großer musikpädagogischer Markt durch vielfältiges Interesse an Musik, die Entdeckung von Transferwirkungen der Musik in Rehabilitation und Prävention – allein diese Beispiele verdeutlichen, dass neue Herausforderungen und Anforderungsprofile entstanden sind, zu deren Bewältigung Ausbildungsinstitutionen, Musikverbände und die Berufspraxis selbst Handlungsstrategien entwickeln müssen.

In der Retrospektive sollen einige Entwicklungen deutlich werden, die bis heute einige Musikberufe und deren Ausbildung beeinflussen.

<sup>5)</sup> Als Anregung zur kulturpolitischen Diskussion um die Zukunft der Musikberufe und zur Vorbereitung des Expertenkongresses widmete der Deutsche Musikrat ein Heft seines Musikforums dieser Thematik. Der Aufsatz erschien in Deutscher Musikrat (Hg.): Musikforum 1/2007 „Zukunft Musik - Zwischen Berufung und Beruf“. Mainz 2007, S. 8-14

## Im Amt der Höfe, Kommunen und Kirchen

Johann Sebastian Bach ist hier ein typisches Beispiel. Sein Vater Ambrosius war Stadtpfeifer. Musik aufführen und – teilweise – auch komponieren wurde als Handwerk angesehen, das man in der Familie selbst oder auf Wanderschaft erlernte. Meister, Geselle, Zünfte charakterisieren diesen Berufsstand und seine Ordnungen. Er grenzte sich ab von den „Bierfiedlern“ und garantierte ein Auskommen, denn gute Musik wurde zu vielen Gelegenheiten gebraucht: bei repräsentativen Ratsmusiken, bei Hochzeiten und anderen Bürgerfesten, am Sonntag und bei Festen des Kirchenjahrs im Gottesdienst. Noch repräsentativer und artifizierter waren die Aufgaben der Musiker an den Höfen zur Zeit des Absolutismus: Kunst und Entertainment auf höchstem Niveau für das Repräsentationsbedürfnis der Aristokratie verbanden sich im Aufgabenbereich z.B. Jean-Baptiste Lullys, der als Intendant der königlichen Feste, als Komponist, Virtuose, Tänzer und Leiter hoch trainierter, virtuoser Spezialensembles höchst erfolgreich war. In Johann Sebastian Bachs Biografie zeigen sich diese Traditionen und zugleich der Wandel. Das handwerklich Beste, das Artifizielle zu präsentieren prägt seine Kompositionen, als Organist in Arnstadt und Weimar komponiert er Orgelwerke, als Hofmusiker in Weimar und Köthen Konzerte, als Kirchenmusiker in Leipzig Kantaten. Die Weitergabe des Musikberufes fand integriert im Familienleben und in der Berufsausübung des Vaters statt. Bachs Kinder lernten beiläufig mit, durch alltägliche Arbeiten wie Abschreiben der Stimmen, Mitsingen und Mitspielen. Mozarts oft in der Literatur gescholtener Vater dachte da schon moderner: Er ermöglichte seinem Sohn Wolfgang ein Optimum an Ausbildung durch ein begleitendes Studium in den Musikzentren Europas. Doch verweilen wir noch einen Augenblick in Leipzig. Sind heute Knabenchöre wie die Thomaner Zentren intensiver und altersgerechter Musikpädagogik, so stand zu Bachs Zeit der Nutzen, der Singdienst im Gottesdienst im Mittelpunkt der pekuniären Aufwendungen der Kommune. Über viele Jahrhunderte verstanden sich die Kirchen und Kirchenmusiker als Träger, Bewahrer und Veranstalter einer Hochkultur in der Musik. Bachs Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig am 23. August 1730 wird zum signifikanten Dokument für den Wandel der Musikberufe: Es offenbart den Verfall des Berufsstandes der Stadtpfeifer, es zeigt den Niedergang der Kantoreien und des Kantorenamtes und markiert den Bedeutungsverlust der Kirchenmusik in der Hochkulturszene. Erst Zelter und Mendelssohn Bartholdy sollten dieser Entwicklung später entgegenwirken.

Nach wie vor sind auch heute noch Bund, Länder und Kommunen die größten Arbeitgeber für Musikberufe. In den Landeshaushalten nimmt der Etat für Musiktheater und Berufsorchester etwa 9/10 des Musikkulturetats ein; eher gering ist der Anteil für die freie Musikkultur, die Arbeit in den

Musikvereinen. Land und Kommunen sorgen für den Musikunterricht an Schulen und erhalten weitgehend die Musikschulen, wenn auch diese freiwillige Leistung stets zu neuen Diskussionen in der Kommunalpolitik führt. Weil man erkannt hat, dass eine lebendige Kulturszene zur Imagepflege einer Stadt gehört und als Standortfaktor Attraktivität für die Ansiedlung von Industrien als potenziellen Steuerzahlern schafft, betätigen sich nun die Städte mit ihren Kulturämtern selbst oder durch Tochtergesellschaften als Initiatoren für vielfältige Kulturveranstaltungen, die den Musikbereich überschreiten und sich zwischen touristischen oder populären Events und kultureller Repräsentation vollziehen. So schaffen die Kulturdezernate freien Künstlern und Ensembles neue Auftrittsmöglichkeiten. Die boomende Festivalzene ist ein weiteres Indiz für diesen Trend.

Mit der Wiederentdeckung der Musik der Spätrenaissance und des Barock und ihres Klangideals in der Jugendbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts hat auch die Kirchenmusik vor allem in protestantischen Regionen wieder an Bedeutung gewonnen. Aufführungen und Druck der Werke von z.B. Praetorius und Schütz, die Bachrenaissance und die Orgelbewegung spielten dabei eine wichtige Rolle. Nicht zuletzt trugen diese Entwicklungen auch zum wirtschaftlichen Erfolg namhafter Unternehmen wie Moeck, Bärenreiter und Möseler bei. Heute hat die Kirchenmusik mit ihren Oratorien und Passionen, mit ihrer Chorarbeit und den Posaunenchören wieder einen bedeutenden Platz im Kulturleben der Städte zurückerobert.

Kirchenmusik und Schulmusik verbindet eine lange Tradition, ging doch besonders durch Luther aus der Kirchenmusik die Schulmusik mit zunehmender Säkularisierung ihrer Intentionen hervor. Die Schnittmengen der Fächer im Schulmusik- und Kirchenmusikstudium zeigen noch heute diese Verwandtschaft. Kirchenmusikalische Arbeit für Liturgie und Kirchenkonzert - Chöre, Posaunenchöre, Ensembles - wird in den Städten und Gemeinden zum wirksamen musikpädagogischen Einflussfaktor und steht hier gleich bedeutend neben der Nachwuchsarbeit der Musikvereine. Doch wie beim Staat wirken sich heute auch hier reduzierte Kirchensteuereinnahmen aus. Bei der Vielfalt und Gewichtung der Aufgaben – Seelsorge, christliche Sozialarbeit, Erhalt kirchlicher Gebäude, liturgische Musik – muss oft in der Kirchenmusik gespart werden: Kirchenmusikdirektorenstellen (A) werden zahlenmäßig reduziert, manche B-Stellen werden wie C-Stellen bezahlt. Dennoch bleiben Arbeit und Aufgaben dieselben.

### **Konservatorien – Ausbildung für „höhere Musik“**

Der Ursprung der Konservatorien liegt im 16. Jahrhundert in Italiens Waisenhäusern. Religiöse Erziehung verband sich mit musikalischer

Ausbildung - zunächst für die Kirchenmusik, später für die Opernhäuser. Vivaldis Wirken am Ospedale in Venedig, sein virtuosos und europaweit gerühmtes Mädchenorchester, Vivaldis Tätigkeit als Opernimpresario stehen als Beispiel für diese Tradition. Nicht zuletzt konnte man mit den Ausgebildeten auch zugleich wieder Einnahmen zum Erhalt dieser karitativ wie künstlerisch bedeutenden Einrichtungen erzielen. Der Run auf die Oper, erkennbar an den vielen ab Mitte des 17. Jahrhundert in Europa gebauten Opernhäusern, die zunehmend virtuosere Instrumentalmusik – all dies erforderte für Sänger wie Instrumentalisten eine anspruchsvollere Spezialausbildung als bei den Stadtpfeifern. Frankreich griff die italienischen Vorbilder auf und gründete mit der *École Royale de Chant et de Déclamation* 1784 in Paris das erste Konservatorium im modernen Sinne, das später zum *Conservatoire National de Musique* umbenannt wurde - die staatliche Pflege der Hochkultur kommt in seinem Namen zum Ausdruck. Die nationale Aufgabe des Bewahrens der Musikkultur durch Ausbildung und Weitergabe, der zentralistische Anspruch zeigt sich in Namen wie *Staatliches Tschaikowsky-Konservatorium Moskau*, *Royal College of Music London*, *National Conservatory of Music Beijing*.

Im 19. Jahrhundert, in einem Deutschland, das zu der Zeit nur eine nationale Idee war, konzentrierte man sich zunächst auf höhere Musikanteile in den vielen Lehrerseminaren, gründete Liedertafeln, Liebhaberorchester, Musikvereine und Cäcilienvereine und folgte einem Boom des Klavierspiels, der wiederum zahlreiche Klavierfabrikgründungen nach sich zog – die Biografie Clara Schumanns, geb. Wieck, bietet dafür Lesenswertes. Auf dem Hintergrund der zunehmenden Prosperität des Bürgertums durch Handel, Manufakturen und Fabriken rückte auch Musik in den Focus öffentlichen Interesses: Es entstand ein vom Bürgertum getragenes öffentliches Konzertleben, es kam zur Gründung von Orchesterschulen, klavierpädagogischer Institute und bedeutender städtischer Konservatorien. Konzerte als Überhöhung des Alltags erhielten den Charakter transzendentaler religionsnaher Erlebnisse. Zeitgleich entstand ein großer Bedarf an Notenliteratur für die Hausmusik der Kenner und Liebhaber und erstmals ein Markt für musikpädagogische Fachliteratur und spezialisierte Musikpädagogen, hier vor allem Instrumental- und Gesangsunterricht, bei dem nun auch vermehrt Frauen als Berufsausübende teilhatten.

Architekt des neuen Musiklebens ab ca. 1800 war Zelter, der beraten durch Goethe und Humboldt mit einer Folge von Denkschriften den preußischen König zu überzeugen vermochte, dass auch die Musik in der Akademie der Künste einen gleichwertigen Rang einnehmen müsse wie die anderen Künste. Er forderte eine musikalische Behörde (gegründet 1809), der die Aufsicht über die Qualität der Kantoren, der Chöre, der Singklassen in den Schulen sowie der Aufbau eines systematischen Musikunterrichts obliegen müsse. Aus der

Singakademie zur Pflege der Oratorientradition und ihrer Ripienschule zur Förderung des Orchesternachwuchses entstand 1822 die Königliche Akademie für Kirchenmusik in Berlin, die - später um eine Schulmusikabteilung erweitert - als Musikhochschule Vorbild für weitere Gründungen in Deutschland wurde. Vergewenwärtigen wir uns, dass Zelters musikpolitische Bemühungen zu einer Zeit stattfanden, als Beethoven seine Sinfonien Nr. 3-9 schrieb. Durch die Kunst, in der Kooperation von Staat und Künstlern erhofften sich Zelter, Goethe und Humboldt eine Erneuerung der Gesellschaft. In Zelters zweiter Denkschrift finden wir den Gedanken, „dass Kunst kein ausschließliches Eigentum einer besonderen Nation, sondern vielmehr ein offenes freies Produkt aller Bildungsfähigkeit und Bildung ist“. Während andere Konservatorien, u. a. Paris, sich damals gegenüber ausländischen Bewerbern abschotteten, verhielt man sich in Deutschland liberal. Bezeichnenderweise war es der Zelter-Schüler Mendelssohn Bartholdy, dessen Einfluss am 1843 gegründeten Leipziger Konservatorium nicht nur die Vermittlung der „höheren Musik“ und des „echten Kunstsinns“ zum Ziel erhob, sondern auch im Gründungskonzept mit dazu beitrug, dass in den Jahren 1843-1918 von den insgesamt 12.500 Studierenden zwischen 40 bis 60 Prozent aus dem europäischen und außereuropäischen Ausland kamen. Die Absolventen des Leipziger Konservatoriums wirkten nachweisbar als Impulsgeber für den Aufbau des nationalen Musiklebens in Russland, in England, in den Niederlanden und in den skandinavischen Ländern; sie trugen mit dazu bei, dass Deutschland den Ruf eines Musiklandes erhielt.

Musik als Bildung und Kunst, Musik als Sprache des Gefühls, als Ausdruck und Ausprägung des Humanen, des Edlen und der Sittlichkeit, Musik als Repräsentanz des Schönen – diese Auffassung des 19. Jahrhunderts, die auch in Zelters Denkschriften zum Ausdruck kommt, prägt bis heute viele Berufsmusikerinnen und -musiker und bewegt auch einen großen Teil des älteren Konzertpublikums. Auf dem Hintergrund dieser Tradition wird verständlich, dass Berufsmusiker ihren Beruf als Berufung verstehen, als Anwalt und Prophet eines Mediums, das Humanität erfahrbar macht. Und noch mehr: Aus dieser dem Sendungsbewusstsein vergleichbaren Einstellung begründet sich auch das Charisma im Meister-Schüler-Verhältnis der Lehrenden an Musikschulen und Musikhochschulen sowie der Idealismus vieler freier Musikerinnen und Musiker, obwohl bei vielen das Jahreseinkommen die Armutsgrenze kaum überschreitet. Ihre Identität leitet sich aus dieser Überzeugung ab und wird zur psychohygienischen Überlebensstrategie.

Die Internationalität der vielen Musikhochschulen und Konservatorien im heutigen Deutschland hat eine lange Tradition. Musik ist trotz nationaler Ausprägungen in ihrer Rezeption und Reproduktion international, und nach wie vor gilt Deutschland als Land der Musik. Dennoch darf nicht vergessen

werden, dass in Deutschland musikalisch Hochbegabte wegen unseres Schulsystems und trotz aller Breitenförderung bisher professionell zu spät gefördert wurden, und gebürtige Deutsche als Solisten in der internationalen Konkurrenz weniger Chancen haben. Andere Länder wie Russland beginnen mit Spezial-Musikschulen und nationaler Selektion bereits ab dem 6. Lebensjahr. Mentalitätsunterschiede mögen hier eine Rolle spielen, sicherlich auch Traditionen aus einer Zeit der Konkurrenz zweier politischer Systeme in Ost und West. Die Gründung von Pre-Colleges und der Aufbau einer vergleichenden Hochbegabtenförderung und -forschung wird zwangsweise zur neuen Aufgabe unserer Musikhochschulen.

Die Mutation vom Konservatorium zur Musikhochschule hatte auch curriculare Änderungen im Gefolge. Das Ideal des wissenden Interpreten und des umfassend gebildeten Komponisten entstand durch den Einbezug der Musikwissenschaften in allen Studiengängen. Der Existenz von Schulmusikabteilungen verdanken die Musikhochschulen ihren heutigen Universitätsstatus und einige, wie z.B. Hannover, entwickelten sich aus den Ursprüngen einer Orchesterakademie zur künstlerisch-wissenschaftlichen Musikhochschule mit Forschungsinstituten weiter. Problematisch blieb für lange Zeit die Auseinandersetzung mit Jazz, Rock und Pop. Die Abwehr gegenüber diesen Musiksparten hat eine lange Tradition, die bis ins Mittelalter zurückverfolgt werden kann: Nur musica als ars, als Kunst und Regel, das Aufschreibenswerte, galt als lehr- und überlieferenswert, die Juculatores, die Unterhaltungsmusiker und ihre auf Improvisationsmodellen beruhende Musik waren über Jahrhunderte für eine Überlieferung tabuisiert. Bis heute wirkt sich diese dualistische Ästhetik des Mittelalters aus und prägt kontroverse Flurgespräche oder gar die Nichtkommunikation unter Lehrenden in Musikhochschulen.

### **Vom Virtuosen**

... und dann kam Beethoven! Die Zeit war reif und das Geld war locker für religionsnahe Erlebnisse in den Konzertsälen, die nun als Kunstmusiktempel, als Paläste des Klangschönen und zur Pflege des Sinfonischen gebaut wurden - Wien, Berlin, Genf, London z.B. bieten dem an Musik interessierten Touristen sehenswerte Beispiele. Haydns Schädel wurde zur Reliquie und mit Denkmälern huldigte die Nachwelt dem Musikgenie. Neu ist der Status des freien Künstlers, der mit seiner Musik ein zahlendes Publikum findet, der als Komponist und Virtuose nun im Kunsttempel an der Stelle des Altars steht und die Hörergemeinde in seinen Bann zieht. Mozart hatte es versucht, Beethoven ist es gelungen. Im 19. Jahrhundert prägt sich allmählich eine Spezialisierung in den Musikberufen aus: eine Trennung zwischen

Kompositionstätigkeit, instrumentalem Virtuositum und Klangzaubereien mit dem Taktstock. Virtuosen zeigen ihre Erfindungskraft häufig nur noch in selbstverfassten Kadenzten. Neu ist auch der Starkult. Konzerte Paganinis, bei denen das Orchester auf die Funktion einer Staffage beschränkt wurde, brachten die Zuhörer in Ekstase. Vergleichbar mit modernem Fanverhalten waren damals die Publikumsreaktionen bei Liszts Klavierkonzerten. Er eiferte dem Star Paganini nach; der technische Fortschritt im Klavierbau und das neue Eisenbahnnetz machten seine Wirkung am Klavier und seinen wirtschaftlichen Erfolg als international reisender Virtuose erst möglich.

Das Virtuositum dieser Art hat sich bis heute lebendig erhalten und findet auch ein interessiertes Publikum: Es ist mehr oder weniger heimliches Ziel jeder Instrumentalausbildung an Musikhochschulen. Doch nur wenigen gelingt es, als Solist, als Virtuose am Markt Erfolg zu haben: Die internationale Konkurrenz ist groß, das Leistungsniveau enorm, die Profilierung auf Wettbewerben für die Karriere unerlässlich. Die körperlichen wie geistigen Höchstleistungen des Virtuositums sind einem natürlichen Alterungsprozess unterworfen. So streben viele Virtuosen mit zunehmendem Lebensalter eine Lehrtätigkeit an. Zur Lehrqualifikation gehören jedoch nicht nur bewältigte Virtuosität, Podiumserfahrung und Kontakte zum Künstlermanagement, sondern auch methodische Kompetenzen, um sich auf die Physiologie und Lernindividualität der anvertrauten Studierenden einstellen zu können.

Weitgehend bleiben die Absolventen der Künstlerischen Ausbildungsgänge in Bezug auf Karriereplanung sich selbst überlassen. Die Vorstellung, Instrumentallehrerqualifikationen und Spezialisierungen für z.B. die Orchestertätigkeit verpflichtend in das Studium zu integrieren, setzt sich langsam in den curricularen Planungen durch. Stellenreduzierungen in der Orchesterlandschaft und die Entlassung einiger Orchester in den privaten Markt haben dazu geführt, dass viele Absolventinnen und Absolventen Spezialensembles gründeten, um im freien Wettbewerb am Konzertmarkt durch bewusste Konzentration auf Nischen wirtschaftlichen Erfolg zu haben.

Musikhochschulen müssen sich der Frage stellen, ob sie trotz der wichtigen Aufgabe der Pflege der „höheren Musik“ und der Zukunftssicherung des Konzertlebens nicht auch Marktgesichtspunkte mit einbeziehen sollten. Die MIZ-Statistiken weisen aus, dass die Studierenden- und Absolventenzahlen in den letzten zehn Jahren sehr angestiegen sind - ein Effekt von Jugend Musiziert darf hier vermutet werden - dass jedoch die Absolventenzahlen in der Schulmusik bundesweit gefallen sind. Gerade umgekehrt ist der Bedarf bzw. die Marktsituation. Musikpädagogische Berufe bereiten das Publikum von Morgen vor; sie sind Basis des Konzertlebens und Vermittler in der Tradierung von Musik. Und nicht zuletzt sollte bedacht werden, dass die allgemeinbildende Schule die Instanz mit größter Reichweite ist, die Teilhabe

an Musikkultur, am zeitgenössischen Musikschaffen und das Verständnis der Musik unserer Tradition vermittelnd für alle begleiten kann.

Problematisch bleibt auch die neue Bachelor-Master-Struktur, die für wissenschaftliche Studiengänge entwickelt wurde und vom Gedanken der Addition von Studienmodulen ausgeht: einem modularen Wissensaufbau mit unterschiedlichen Profilbildungsmöglichkeiten für das Berufsleben. Die Bachelor-Master-Struktur ist politischer Wille und offenbar irreversibel. Die Anpassung herkömmlicher künstlerischer Studiengänge an die neue Studienstruktur stößt auf Schwierigkeiten, waren die bisherigen Studienstrukturen an Musikhochschulen doch in ihrer zielgerichteten Einseitigkeit zeitökonomisch und effektiv auf etablierte Musikberufe ausgerichtet. Doch unter dem Aspekt eines Wandels der Musikberufe und des oft notwendigen Wechsels der Tätigkeiten im Laufe des beruflichen Lebens bietet die Bachelor-Master-Struktur Vorteile: Es können Zusatzqualifikationen erworben werden, um Kompetenzen für neue Berufssituationen zu erwerben. Für die Hochschulen bedeutet dies eine Ausweitung ihres Studienangebotes unter Einbezug von Visionen neuer Berufsfelder.

Lange unbemerkt und abseits von den Musikhochschulen hat sich ein neuer Virtuostyp entwickelt, der auf dem Hintergrund neuer Technologien wie der Einführung der MIDI-Norm 1982 entstand und Computer, MIDI, Sequencing, Sounddesign und Video als Selfmademan beherrscht, als Komponist und Arrangeur kompetent ist und auch virtuos auf der Bühne Präsenz zeigt. Marketing ist ihm vertraut. Es ist ein großer Markt, wenn man berücksichtigt, dass die Produktionsquantität der U-Musik ca. 93 Prozent des Marktes ausmacht. Die dualistische Ästhetik, von der oben bereits die Rede war, hat in Deutschland diesen Musiksparten lange den Einzug in Musikhochschulen verwehrt. Doch auch Jazz, Rock und Pop sind in die Jahre gekommen und bei vielen Mitbürgerinnen und -bürgern heute selbstverständlicher Teil einer zeitgenössischen Musikkultur. Der Jazz, einstmals die freieste Sparte unter den Musikkünsten, hat sich durch eine Fülle von Lehrmaterialien akademisch inzwischen etabliert; der akademischen Etablierung des neuen Virtuosen stand lange entgegen, dass er mit Elektronik arbeitet und das sei nicht natürlich, so wurde argumentiert. Doch Synthesizer und VST-Plug-Ins z.B. sind in der Hand der Musiker ein Instrument wie die Knochenflöte, die Posaune, die Stradivari-Geige, die Orgel oder der Steinway-Flügel – hochwertige Technikprodukte von Menschenhand, die Naturgesetzmäßigkeiten für das Musikmachen nutzen und den technologischen Wissensstand ihrer jeweiligen Epoche repräsentieren. Die kompositorischen Möglichkeiten dieser neuen Instrumententechnologien sind bisher nur zu einem Bruchteil kreativ genutzt worden und würden Kompositionsklassen Aufgaben für Jahrzehnte bieten. In den letzten zwei Jahrzehnten öffneten

sich die Musikhochschulen auch diesem neuen Ausbildungsbedarf: Essen und Hannover waren dabei die Pioniere und Mannheims Popakademie hat sich auf die Ausbildung dieser neuen Medienvirtuosen spezialisiert.

### **Neue Machtverhältnisse entwickeln das moderne Musikleben**

Das Ende des Kaiserreichs 1918 brachte zum ersten Male in der deutschen Geschichte eine Arbeiterpartei, die SPD, in die Regierungsverantwortung. Schon in früheren Parteiprogrammen hatte die SPD für die Arbeiter gleiche Bildungschancen gefordert; die höhere Bildung, zu der auch die Musikausübung gehörte, war damals wegen der finanziellen Möglichkeiten Privileg der Bürgerkinder. Nun an der Macht forderte die SPD eine breite vom Staat bezahlte Bildung für alle: In den 1920er Jahren entsteht ein höchst differenzierteres Schulsystem, das differenziertem Lernvermögen und individuellen Begabungsprofilen die passende Schulform anbot. Hier entsteht - und das ist neu - die auch heute verbreitete Erwartung, dass der Staat eine Bildung für alle, auch eine Musikbildung, finanziert. Das wohl bedeutendste und höchst lesenswerte Dokument für das Musikleben ist die Eingabe von Kestenberg und Thiel 1923 an den preußischen Landtag, die auf Ideen von Kretzschmar basierte. Kestenberg, Busoni-Schüler, Konzertpianist in Berlin und USPD-Mitglied, war 1918 Referent im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung geworden und wurde 1932 durch die Nazis aus dem Amt vertrieben.

In Kestenburgs Wirken verbinden sich Vorstellungen der SPD zur Kultur- und Schulpolitik (Wecken des künstlerischen Sinns in breiten Volksschichten, Aufbau einer Musikkultur in der Arbeiterklasse, körperorientierte und kindgemäße Erziehung, Freiheit der Schule von der kirchlichen Bindung) mit Vorstellungen der Jugendmusikbewegung (der Musikant als Ziel einer Breitenbewegung) und einem Glauben an die humanitären Kraft der Musik als Kunst entsprechend der Musikauffassung des 19. Jahrhunderts. Kestenburgs Bedeutung liegt in seinen organisatorischen Fähigkeiten begründet, die er in verantwortlicher wie Entscheidung tragender Position im Ministerium verwirklichen konnte. In der „Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk“, der Eingabe an den preußischen Landtag, wird ein modernes Musikleben entworfen, das - unterbrochen durch die Ziele und Praxis der NS-Zeit - erst nach 1945 modifiziert verwirklicht werden konnte. Kestenburgs Erlasse trugen wesentlich dazu bei, das heutige Musikleben mit seinen Institutionen zu entwickeln und den heutigen Beruf des Musikstudienrats zu schaffen, den Kestenberg als Grundlage für eine erfolgreiche Musikerziehung des ganzen Volkes ansah. In den Prüfungsordnungen für Schulmusiker sowie für Kirchenmusiker finden sich bereits Gliederungen und Inhaltsfelder, die

auch heute noch die Konzeption dieser und anderer Studiengänge prägen (Künstlerischer Teil, Musiktheorie, Musikwissenschaft, Musikpädagogik, Praktikum). Darüber hinaus stellte er mit der Konzeption der Ausbildung für Privatmusikerzieher einen Standard der Professionalität auf, der dem Wildwuchs privat unterrichtender Künstler und Instrumentalisten durch Hinzufügen pädagogischer, musikwissenschaftlicher und methodischer Anteile im Studium entgegenwirken sollte. Neben differenzierten Richtlinien zum Musikunterricht der einzelnen Schulformen forderte Kestenberg darüber hinaus systematische musikpädagogische Forschung und befürwortete den ersten Lehrstuhl für Musikpädagogik an einer Musikhochschule. Die Privatmusiklehrerprüfung, die Kirchenmusik-A-Prüfung und die Gründung der Musikschulen für Jugend und Volk – die Vorläufer der Musikschulen – zeugen davon, dass Kestenberg nicht nur eine Qualitätssteigerung der Musikpraxis erreichen wollte, sondern den Staat in der Verantwortung sah, Strukturen zur Verwirklichung einer musikalischen Bildung für alle zu schaffen.

Dass dadurch auch ein großer Markt mit neuen Berufsprofilen entstehen wird, steht explizit noch nicht in Kestenbergs Entwürfen.

Blickt man zurück, so wird deutlich, dass Kestenbergs Vision nicht zuletzt auch durch die Jahrzehnte lange musikpolitische Tätigkeit des Deutschen Musikrats weiter verwirklicht wurde. Es wundert heute nicht, dass dabei zunächst musikpädagogischen Vorstellungen und Ziele einer musikalischen Breiten- und Spitzenbildung im Vordergrund standen. Nun zeigt sich eine zeitgemäße Notwendigkeit, sich auch der Zukunft der Musikberufe in einer sich wandelnden Gesellschaft zuzuwenden.

Die Aufgaben und Praxisprofile der Musikberufe überschreiten heute die Abgrenzungen studierter Berufe. Die mit Musik verbundenen Printmedien - Noten, Liedtexte, Fachbücher, Unterrichtswerke, Fachzeitschriften - werden heute zum Teil durch andere Medien wie Tonträger, Video, CD-ROM, Internetportale ergänzt und erweitert. Kaufmännisches Wissen, Projektmanagement, Musikmarketing, Rechte, Bildbeschaffung, Medienproduktion, Noten- und Textedition, Konzeption von Unterrichtsmaterialien, Musikkritik, Lektorat und Redaktion müssen Veränderungen in der Printmediennutzung unter dem Einfluss neuer Medien und neuer Vervielfältigungs- und Verbreitungsmöglichkeiten berücksichtigen und erfordern damit auch andere Ausbildungsprofile.

Tonträgerindustrie und Rundfunk stehen seit den 1920er Jahren wegen der Tonträgenutzung im Rundfunk und der Angewiesenheit der Tonträgerindustrie auf die Verbreitung durch Fernsehen und Hörfunk in enger Verbindung. Vielfältige künstlerische Praxis, Journalistik, Musikwissenschaft, Medienwissenschaft, Management, Marketing, Vertrieb, Vertrags- und Urheberrecht, technisch-künstlerische Arbeitsfelder (Aufnahmeverfahren,

Produktion), Tonträger- und Videoherstellung – diese Aufzählung verdeutlicht die enge Kooperation wie auch die Komplexität des Rundfunks und der Tonträgerindustrie. Mit der Einführung der dualen Rundfunklandschaft und ihrer neuen Pluralität, mit der politisch initiierten Zulassung des kommerziellen Rundfunks scheint sich hier zugleich ein Wandel vom Ausbildungsberuf weg zur Berufstätigkeit praxis- wie mediengeprägter, kreativer Selfmademen mit individualistischem Persönlichkeitsprofil und populistischem Anspruch zu vollziehen. Selbstmanagement, Firmengründung und eigenes Marketing spielen hier eine immer größere Rolle. Darüber hinaus entstehen durch den Strukturwandel der ästhetischen Medien neue Spielweisen der Kunst wie u.a. das Hörspiel oder der Videoclip.

Die Facetten professioneller künstlerischer Tätigkeit sind ebenfalls heute sehr differenziert geworden: Bei den Auftrittsorten reicht das Spektrum vom Konzert des Kulturvereins in der Schulaula mit Rezension im Lokalteil bis hin zu den großen Konzertsälen der Welt mit mehreren Rezensionen im Feuilleton der überregionalen Presse. Virtuosen bzw. Solisten stehen im internationalen Wettbewerb. Dass Konzertveranstaltungen und Festivals stattfinden, ist von den Imagepflegern der Städte höchst erwünscht; auffallend ist die Zunahme der Zahl von Musikfestivals in Deutschland. Neben dieser kommunalen Kulturträgerschaft, die auch den Unterhalt von Berufsorchestern, Musiktheatern und alternativen Musikzentren beinhaltet, stehen als bedeutende Kulturträger die Kirchen mit ihren Kantaten, Messen, Passionen und Oratorien als Auftrag- oder Arbeitgeber für ausführende Künstler. Der Abbau der Orchester in öffentlicher Trägerschaft und Stellenreduzierungen an Musiktheatern einerseits, die Zunahme selbst gemanagter, stilistisch spezialisierter Musikensembles und Musiktheater-Companies andererseits prägen heute den Markt. Dem Wandel des traditionellen Bildungspublikums und der rezeptionsverändernden Wirkung der Medien steht das Charisma professioneller Künstler gegenüber, die Marktsituationen und deren Zwänge oftmals negieren.

Kulturdezernate der Kommunen planen Festivals und schaffen Künstlern zugleich Auftrittsmöglichkeiten. Sie kommunizieren mit Sponsoren und sind prägender Faktor im Kulturleben. Ihre Berufstätigkeit umfasst die Funktion eines Bildungsreferenten bis hin zum Imagepfleger mit Aufgaben, die den Musikbereich überschreiten, die zwischen populären Events und kultureller Repräsentation sich vollziehen. Seine Partner sind Konzertveranstalter und das Künstlermanagement. Initiative zur Kulturvermittlung ist sein Profil. Unter dem Aspekt dieser Vermittlungsaufgabe sind in den letzten Jahren neue Studiengänge wie z.B. Kulturpädagogik, Kulturmanagement, Theaterpädagogik und Museumspädagogik entstanden, die auf den neuen Bedarf reagieren.

Dass Musikkultur durch Erneuerung und Weitergabe von Tradition zugleich lebt, dass sie niemals national begrenzt sein kann, wird vielleicht deutlich geworden sein. Hat der schulische Musikunterricht im Fächerverbund der Allgemein bildenden Schule die Aufgabe der Kulturererschließung und der Motivation aller für eine Nutzung des musikkulturellen Angebots, so stellt sich für die Musikschule und den Privaten Musikunterricht die Aufgabe der individuellen instrumentalen oder vokalen Förderung und musikalischen Entwicklung bereits motivierter Kinder und Jugendlichen. Musikpädagogische Berufe bereiten das Publikum von Morgen vor. Veränderungen der Arbeitswelt und der Familienstrukturen, der medientechnisch realisierte Zugang zu fast jeder Musik, die Medienprägung mit ihrem Einfluss auf Psyche und Lebensentwürfe der Heranwachsenden beeinflussen alle musikpädagogischen Tätigkeitsfelder. Dieser Wandel erfordert für die musikpädagogische Praxis ein Repertoire neuer Vermittlungskompetenzen, das auch die Curricula der Ausbildungsinstitutionen und der Hochschulen verändern wird.

In der musikalischen Bildung heute wird ästhetische Offenheit und Kommunikationsfähigkeit zum Merkmal musikpädagogischer Professionalität, zu der auch die Erschließung der Strukturen des regionalen und nationalen Musiklebens und der Einflussfaktoren der Medien gehört. Neue Zeit- und Arbeitsstrukturen in der Tagesorganisation der Schulen, Veränderungen in der Stundentafel und der Mangel an ausgebildeten Musiklehrern stehen einem sich erweiternden Angebot außerschulischer Musikpädagogik gegenüber, das zur Kooperation einlädt.

Das Risiko des Marktes gilt für alle, die etwas anbieten und verkaufen wollen, sei es ein Produkt, die eigene Arbeitskraft, eigene Ideen, künstlerische Leistungen oder Werke. Das erfordert Marketingkompetenz - und in der künstlerischen Seele die Austragung des Streits zwischen „Realismus und Innerlichkeit“, wie es Werfels Leitaufsatz der Musischen Erziehung formuliert.

## 2.2 Friedrich Platz & Karl-Jürgen Kemmelmeyer: Fragebogen mit Auswertung zur Vorbereitung der Panels<sup>6</sup>

Obwohl viele Experten heute von Fragebogenaktionen geradezu überschwemmt werden, wagte es die wissenschaftliche Begleitung des Expertenkongresses dennoch, mit der Einladung einen Fragebogen zu versenden, mit dessen Hilfe die Teilnehmer den Arbeitsgruppen (Panels) gegebenenfalls zugeordnet und besonders relevante Fragen des Kongresses vorab erfasst werden sollten. Der nachfolgend abgedruckte Fragebogen unterteilte sich in 6 Abschnitte:

1. Berufsfeld/Beruf (Fragen 1 und 2)
2. wahrgenommene zentrale Probleme der Gegenwart und Zukunft (Frage 3)
3. persönliche Einschätzung des Arbeitsmarktes des jeweiligen Berufsfeldes (Frage 4)
4. erwartete Veränderung der Berufstätigkeit in verschiedenen Lebensabschnitten (Frage 5)
5. Problemlösungen/Empfehlungen, die zur Verbesserung der Berufsvorbereitung (Ausbildung) oder der Berufsausübung (Praxis) führen können (Frage 6)
6. offene Antwortmöglichkeit für Themenschwerpunkte des Kongresses.



Sehr geehrte Damen und Herren,

Sie sind Experten aus Berufspraxis und Ausbildung. Ihre Kompetenz, Ihr Wissen und Ihre Erfahrungen werden wesentlich dazu beitragen die Zukunft der Musikberufe zu beeinflussen und zu prägen. Auf dem Expertenkongress sind Sie die Hauptakteure.

Das Vorbereitungsteam bittet Sie um die Beantwortung dieses Fragebogens. Ihre Antworten werden helfen, die Diskussion in den Panels ergebnisorientiert auf Probleme, Chancen und Empfehlungen in den Berufsfeldern und deren Ausbildungsinstitutionen zu fokussieren.

Mit Dank für Ihre Mühe und herzlichem Gruß, auf Wiedersehen in Rheinsberg  
Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer

<sup>6)</sup> Die Auswertungsergebnisse stellte Friedrich Platz dem Kongressplenum vor Beginn der Arbeit in den Panels vor.

Name, Vorname

Kontakt: Anschrift: \_\_\_\_\_

Tel.: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ Email: \_\_\_\_\_

Ich nehme teil am Panel (bitte ankreuzen)

- (1) Musikberufe in Printmedien und deren Management: Musikverlagswesen, Schulbuchverlage (Musik), Zeitungen (Feuilleton), Spezialzeitungen Musik, Buchverlage (Musik), Musikzeitschriften
- (2) Musikberufe im Tätigkeitsfeld Rundfunk: Fernsehen, Hörfunk (Musikredakteure, Management), Tonstudio (Tonmeister, Toningenieure, Produzenten), Tonträgerindustrie
- (3) Musikberufe im Konzertwesen (Künstler, Management), auf und hinter Bühnen (Musiktheater) und in freien Ensembles
- (4) Berufe im Veranstaltungswesen und in der Kulturarbeit der Kommunen
- (5) Musikpädagogische Berufe in den Arbeitsfeldern Schule, Musikschule, Privater Musikunterricht, Kirchenmusik, Hochschulen

1 – Mein Tätigkeitsfeld (Institution / Firma / Hochschule / Verband / Musiktheater etc.)

2 -- Ihre folgenden Antworten beziehen sich auf Ihr Berufsfeld / Ihren Beruf

2.1 Berufsfeld

2.2 Beruf

3 – Bitte nennen Sie kurz bis zu fünf zentrale Probleme, die jetzt schon existieren bzw. in naher Zukunft zu erwarten sind.

Probleme jetzt      Probleme in naher Zukunft

4 -- Wie schätzen Sie die Arbeitsmarktchancen Ihres Berufsfeldes ein?

(bitte ankreuzen: 1 sehr gut ---- 5 sehr schlecht)

4.1 jetzt

4.2 In naher Zukunft

Kommentar (falls Sie Ihre Einschätzung erläutern wollen)

5 -- Wir leben in einer altersdifferenzierten Gesellschaft. Wie schätzen Sie die unterschiedlichen Lebensperioden in Bezug auf die Berufsausübung in Ihrem Berufsfeld ein? (bitte in der ersten Spalte ankreuzen und - falls gewünscht - erläutern)

- 5.1 Altersdifferenzierung spielt keine Rolle (weiter bei 6)
- Altersdifferenzierung wirkt sich aus durch (Kommentar)
- 5.2 bei 18-28jährigen
- 5.3 bei 28-38jährigen
- 5.4 bei 38-50jährigen
- 5.5 ab 50. Lebensjahr
- 5.6 Ihre Beobachtungen zur Altersdifferenzierung im Berufsleben:
  - 5.6.1 bei Männern:
  - 5.6.2 bei Frauen:

6 -- Vielleicht haben Sie schon über Problemlösungen oder Empfehlungen nach-gedacht, die zur Verbesserung der Berufsvorbereitung (Ausbildung) oder der Berufsausübung (Praxis) beitragen können. Bitte nennen Sie je drei Ihnen ganz besonders wichtige Aspekte.

- 6.1 für die Ausbildung
- 6.2 für die Berufspraxis

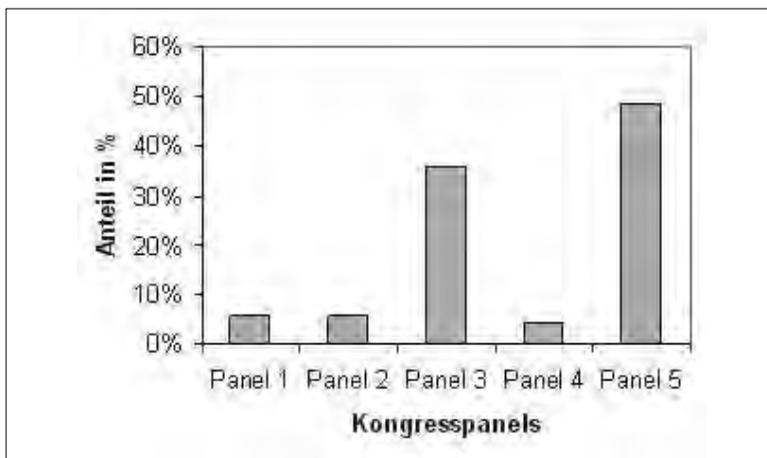
Möchten Sie uns noch etwas für Sie sehr Wichtiges mitteilen, was auf unserem gemeinsamen Expertenkongress zur Zukunft der Musikberufe unbedingt zur Sprache gebracht werden soll?

### **Ergebnisse - Berufsfeld/Beruf**

Im ersten Teil des Fragebogens wurden die Teilnehmer gebeten, Angaben zu ihrem Berufsfeld und ihrer Tätigkeit zu machen. Die unterschiedlichen Berufsfelder wurden von der Tagungsleitung zu fünf vorgegebenen Kongresspanels zusammengefasst:

- (1) Musikberufe in Printmedien und deren Management
- (2) Musikberufe im Tätigkeitsfeld Rundfunk: Fernsehen, Hörfunk
- (3) Musikberufe im Konzertwesen
- (4) Berufe im Veranstaltungswesen und in der Kulturarbeit der Kommunen
- (5) Musikpädagogische Berufe in den Arbeitsfeldern Schule, Musikschule, Privater Musikunterricht, Kirchenmusik, Hochschulen

Deutlich stark waren die Antworten der Berufe im Konzertwesen und im musikpädagogischen Bereich vertreten. Dementsprechend vorsichtig müssen alle weiteren Aussagen bewertet werden. Sie dürfen nicht als allgemein gültig anerkannt, sondern nur als Tendenz aufgefasst werden.



**Abb. 1:** Relative Verteilung (in %) der eingesandten Antworten nach Panelzugehörigkeit

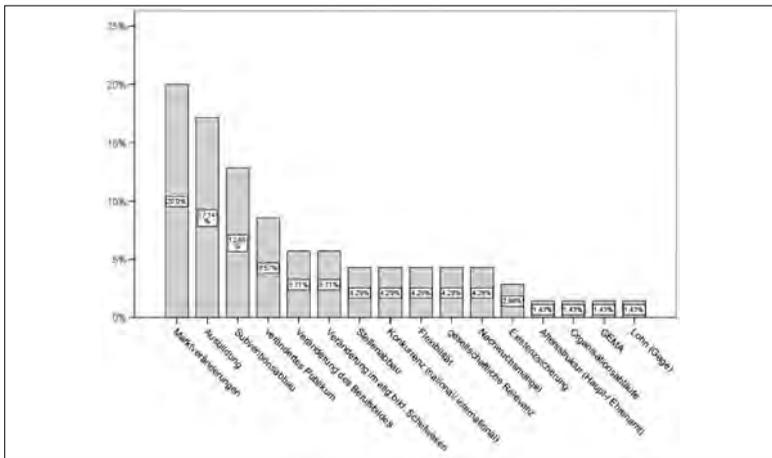
### Zentrale Probleme der Gegenwart und Zukunft

Im Fragebogen wurden die Adressaten aufgefordert, gegenwärtige Probleme aus ihrer Sicht darzustellen. Hierbei war keine Item-Liste vorgegeben; jeder Adressat hatte die freie Antwortmöglichkeit. Im Auswertungsverfahren wurden die Aussagen miteinander verglichen. Gleiche und ähnliche Antworten wurden zu Gruppen zusammengefasst und nach Häufigkeit geordnet.

Auf die Frage der zentralen Probleme der Gegenwart wurden folgende fünf am Häufigsten genannte Antworten gegeben:

- Marktveränderungen (20%)
- Ausbildung (17%)
- Subventionsabbau (13%)
- verändertes Publikum (9%)
- Veränderung des Berufsbildes (6%)

Als ein zentrales gegenwärtiges Problem wurde die – unkontrollierbare – Marktveränderung von immerhin 20% aller Antwortenden gesehen. Auf Grund der eingangs erwähnten Zusammensetzung der Berufsfelder der 29 eingesandten Antworten ist mit einer derartigen Aussage kaum zu rechnen gewesen, da vor allem institutionell gebundene Berufe wie Schulmusik, Kirchenmusik etc. keinem frei-wirtschaftlichem Marktsystem zu unterliegen scheinen.

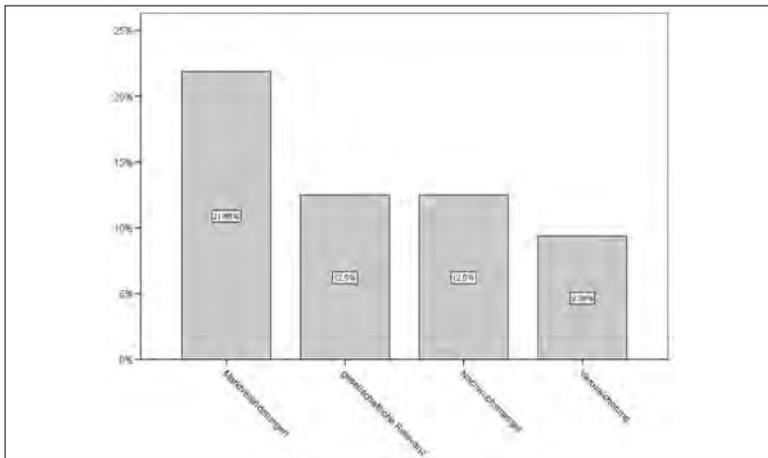


**Abb. 2:** Zentrale Probleme der Gegenwart und Zukunft

Alle weiteren genannten Probleme scheinen Multiplikatoreffekte dieser unkontrollierten Marktveränderung zu sein. So wurde im gleichen Zug von einer „an den Marktbedürfnissen vorbeisteuernden Ausbildung“ gesprochen.

Häufig wird eine ästhetische Ausbildung ohne ökonomische Hintergründe und Kompetenzen beklagt. Obwohl Absolventen mit hoher fachlicher Kompetenz aus den Hochschulen entlassen werden, können sich diese nicht auf dem Markt platzieren, geschweige denn etablieren. Pointiert darf festgehalten werden, dass eine ausschließliche Spezialisierung (Fachkompetenzen) auf Kosten einer Generalisierung (Basiskompetenzen) im Sinne heutiger Markterfordernisse zum Luxus wird, der keine Erschließung der breiten „Marktmittte“, sondern nur der Ränder mit dem einhergehenden erhöhten Risiko zulässt. Eine derartige Ausbildung darf nicht die Regel sein, sondern muss Ausnahme bleiben oder zum curricularen Zusatzmodul werden, da sonst ein Ungleichgewicht geschaffen wird und die Verringerung der Marktchancen droht.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist die Wahrnehmung eines sich dramatisch verändernden Publikums. Wurde früher noch ein eher homogenes Publikum angenommen, so scheinen heute zunehmende Profilbildungen entstanden zu sein, die auf Seiten der Ausbildungsstätten noch nicht oder nicht genug erfasst werden können. So beklagten vor allem die „Praxis“-Vertreter eine zunehmende Nichterfassbarkeit des Publikums und seiner kulturellen inhomogenen Interessenlagen. Als konsekutive Schlussfolgerung darf der letzte hier aufgeführte Punkt, die Veränderung des Berufsbildes, gesehen werden.



**Abb. 3:** Zentrale Probleme der nahen Zukunft

Bei der Möglichkeit, zentrale Probleme der nahen Zukunft zu formulieren, wurden im Wesentlichen vier erwartete Problemfelder genannt:

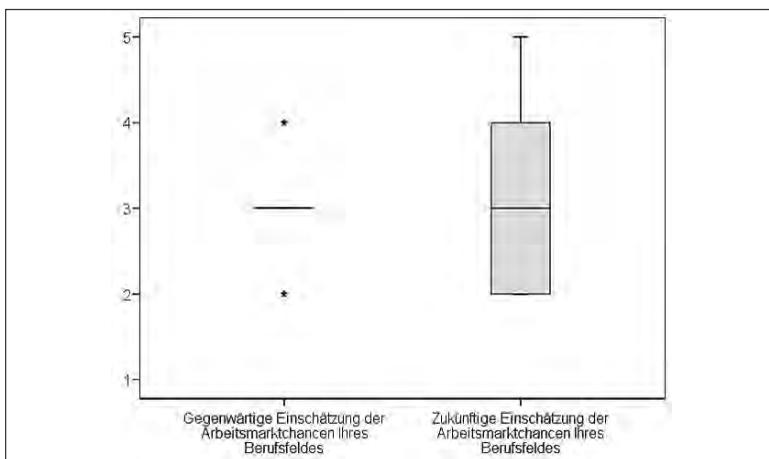
- Marktveränderungen (22%)
- gesellschaftliche Relevanz von Kultur und Kulturmärkten (13%)
- Nachwuchsmangel (13%)
- Verunsicherung (10%)

Auch für die Zukunft scheint die unkontrollierbare Veränderung des Kulturmarktes mit allen verbundenen Multiplikatoreffekten ein zentrales Problem zu bleiben. Dennoch scheint sich ein neues resignatives Moment mit der Frage der Existenzberechtigung zu etablieren. Die Existenzberechtigung von Kultur bzw. Musik als Teil eines Kultursystems wird mit der Frage nach der gesellschaftsrelevanten Rolle von Musik und der gleichzeitigen Frage der ökonomischen und sozialen Stellung von Musikberufen verbunden. Kann Musik auch in Zukunft als Spiegel gesellschaftlicher Handlungsmuster und Systeme fungieren oder wird eine bestimmte Musik – trotz aufrecht erhaltener Subventionen – vom übrigen Kulturmarkt verdrängt werden?

Aus diesen Szenarien resultieren viele Verunsicherungen, u.a. der Attraktivitätsverlust von Berufen im Musikmarkt, die auf nachwachsende Generationen übertragen werden, sodass ein Nachwuchsmangel entstehen könnte und in einigen Bereichen bereits heute besteht.

## Gegenwartseinschätzung und Zukunftsprognose

Die vierte Frage des Fragebogens bat sowohl um eine persönliche Einschätzung des Arbeitsmarktes des jeweiligen Berufsfeldes der Gegenwart als auch um eine Prognose zukünftiger Arbeitsmarktchancen. Auf einer Skala von 1 (sehr gute Chance) bis 5 (sehr schlechte Chance) hatten die Befragten die Möglichkeit, ihre Einschätzung auf einer Ordinalskala abzutragen. Abbildung 4 zeigt in einer Boxplotdarstellung die gegenwärtige und zukünftige Einschätzung der Arbeitsmarktchancen.



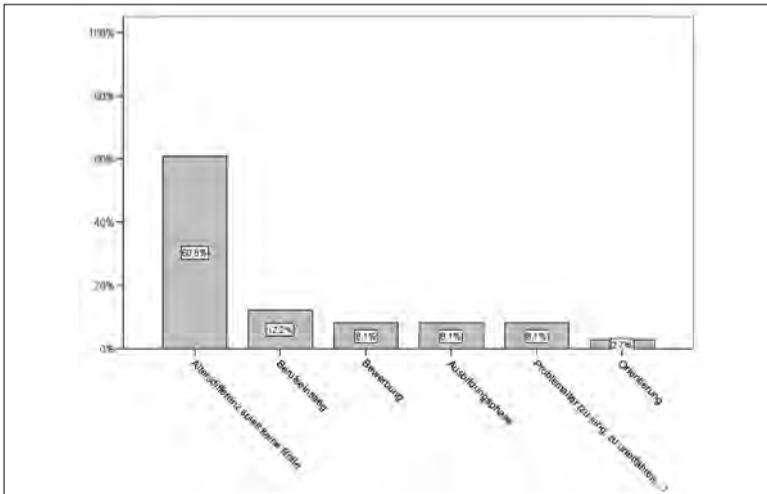
**Abb. 4:** Boxplotdarstellung der Einschätzung zur gegenwärtigen und zukünftigen Arbeitsmarktchance (N=29)

Hierbei wird deutlich, dass sowohl die gegenwärtigen als auch zukünftigen Arbeitsmarktchancen trotz der im vorigen Abschnitt thematisierten Zukunftsbedenken von allen befragten Teilnehmern (n=29) gleich als „befriedigend“ (= 3 auf der y-Achse) eingeschätzt werden.

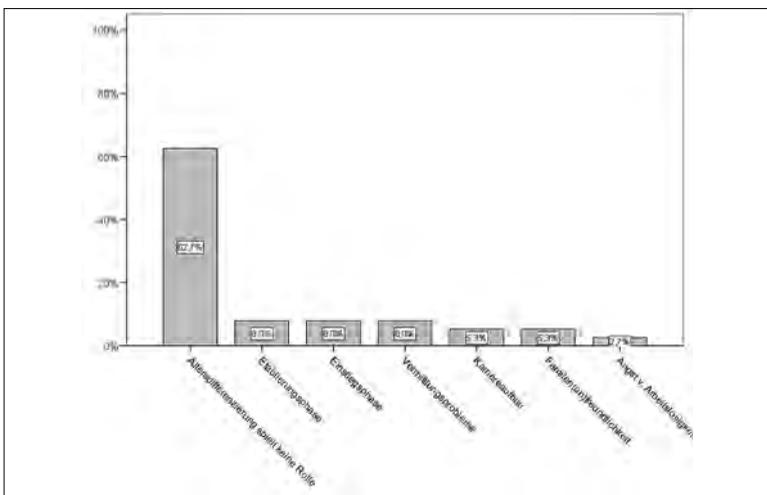
## Erwartete Problemfelder für das Berufsleben in unterschiedlichen Lebensabschnitten

Die fünfte Frage wollte die Einschätzung der Befragten zu den unterschiedlichen Lebensperioden in Bezug auf die Berufsausübung in ihrem Berufsfeld abfragen. Die Befragten konnten hier abermals frei antworten. Ergaben sich aus ihrer Sicht keine besonderen Problemfelder für das Berufsleben in einzelnen Lebensabschnitten, hatten sie die Möglichkeit, die vorgegebene

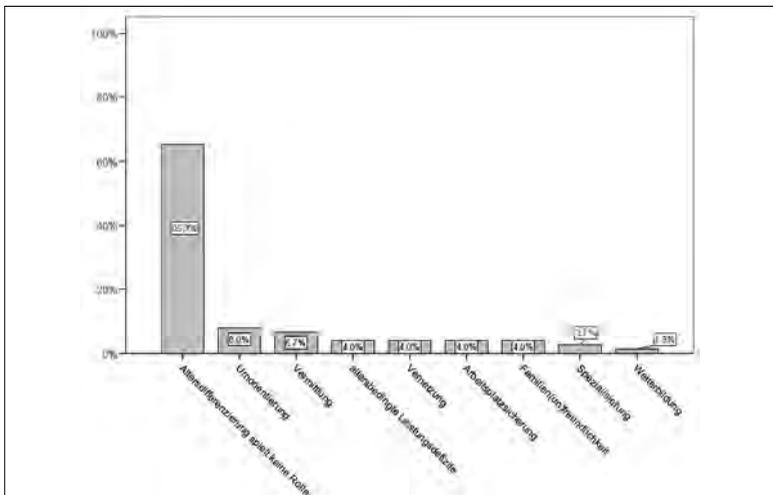
Antwortmöglichkeit „Altersdifferenzierung spielt keine Rolle“ anzukreuzen. Das Gesamtergebnis aller Antworten für jeden Lebensabschnitt zeigte zunächst auf, dass altersdifferenzierte Problemfelder für die überwiegende Mehrheit keine Rolle spielten.



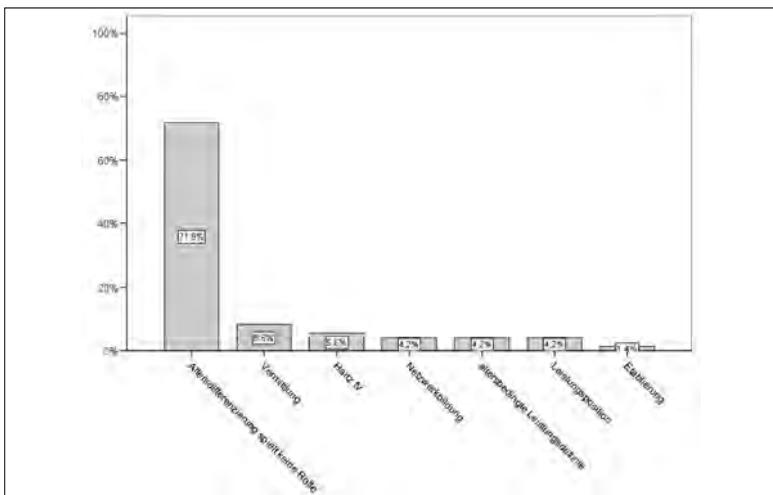
**Abb. 5:** Erwartete Problemfelder für das Berufsleben im Lebensabschnitt bis 28



**Abb. 6:** Erwartete Problemfelder für das Berufsleben im Lebensabschnitt bis 38



**Abb. 7:** Erwartete Problemfelder für das Berufsleben im Lebensabschnitt bis 50



**Abb. 8:** Erwartete Problemfelder für das Berufsleben im Lebensabschnitt 50+

Die überwiegende Mehrheit der antwortenden Personene gehörten jedoch Panel 5 (musikpädagogische Berufe, Kirchenmusik) an, die zwar unterschiedlich stark aber dennoch institutionell gebunden sind: Einmal im Berufsleben angekommen, stehen viele dieser Berufsfeldgruppe in einem unkündbaren

Verhältnis - ein „Luxus“ im Vergleich mit anderen Bereichen der ausübenden Akteure der Kulturlandschaft.

Die Tabelle (Abbildung 9) geht auf dieses Übergewicht ein und gibt eine Reihendarstellung erwarteter Problemfelder bei der Einschätzung unterschiedlicher Lebensperioden in Bezug auf die Berufsausübung. Hierbei zeigt sich ein inhomogenes Spektrum verschiedener Problemfelder. Dennoch lassen sich einige Tendenzen ablesen:

Mit zunehmendem Alter nehmen altersbedingte motorische Leistungsdefizite, aber auch Pragmatismus bzw. Erfahrung zu.

Wer im marktorientierten Kultursystem „überlebt“, entfernt sich mit zunehmendem Alter von dem ursprünglich gewählten „Kerngeschäft“ hin zu Leitungspositionen oder Gremienarbeit. Im Zentrum stehen hier Netzwerkbildung oder sogar Erfahrungsaustausch und Vermittlungsarbeit.

Wer aus dem System aussteigen muss, hat mit zunehmendem Alter immer mehr Schwierigkeiten wieder in ein Beschäftigungsverhältnis aufgenommen zu werden.

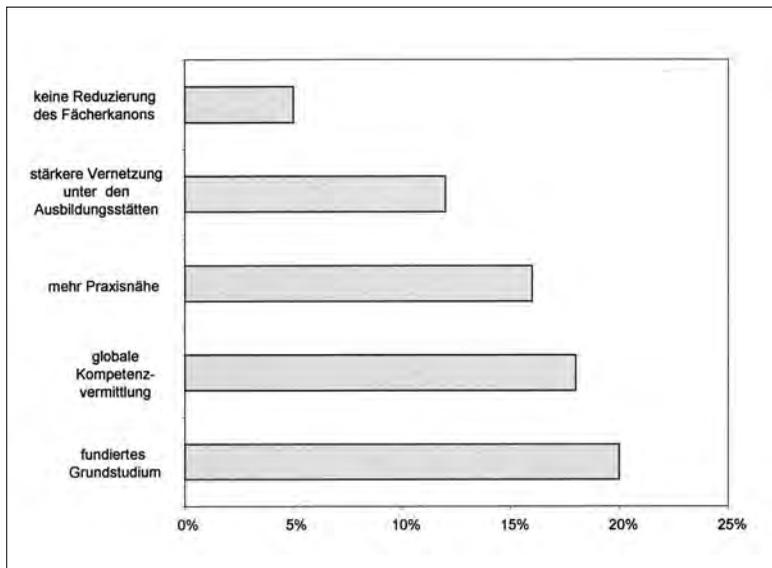
Wer im marktorientierten Kultursystem agiert, hat bessere Chancen als jemand, der kontinuierlich reagiert! Aktivität und ständige Orientierung sind über alle Lebensphasen gefordert.

Erwartete Problemfelder				
< 28 Jahre	Berufseinstieg → kaum Erfahrung	Bewerbung → keine Kompetenz für Bewerbungsgespräche	Ausbildungsphase → Ausbildungszeit zu lang	Problemalter → „zu jung“
< 38 Jahre	Etablierung → Sicherungskampf um den Arbeitsplatz	Einstiegsphase → auf Grund zu langer Ausbildungszeit: zu alt!	Problem bei der Vermittlung von Stellenbesetzungen	Karriereaufbau → Beruf & Familie sind nicht vereinbar; Beruf fordert hohes Engagement
< 50 Jahre	Umorientierung → Kompensation erster körperlicher Defizite	altersbedingte Leistungsdefizite	Problem bei der Vermittlung von Stellenbesetzungen	Unvereinbarkeit Beruf & Familie
> 50 Jahre	Leitungsposition → weg vom Kerngeschäft hin zu Leitungs- und Gremienarbeit	altersbedingte Leistungsdefizite	Problem bei der Vermittlung von Stellenbesetzungen	Hartz IV → Verlust des Arbeitsplatzes

**Abb. 9:** Erwartete Problemfelder bei der Einschätzung unterschiedlicher Lebensperioden in Bezug auf die Berufsausübung

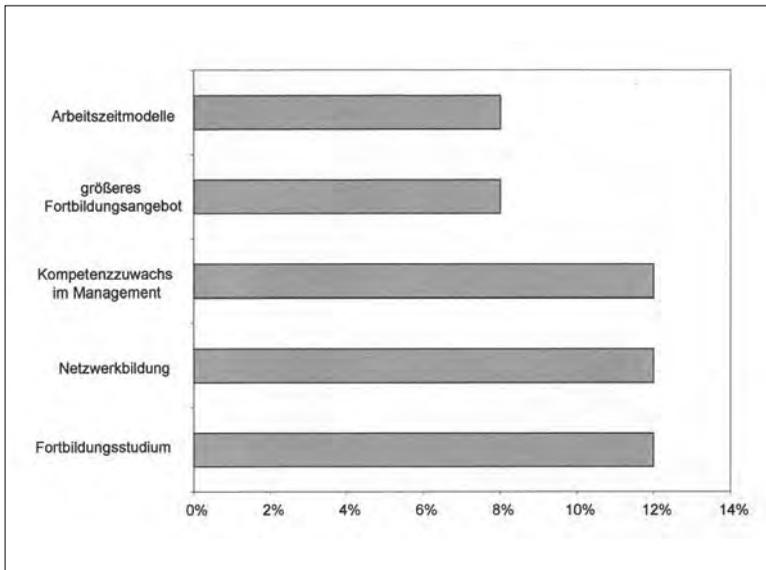
## Problemlösungen und Empfehlungen, die zur Verbesserung der Berufsvorbereitung (Ausbildung) oder der Berufsausübung (Praxis) führen können

In Frage 6 waren die Befragten aufgefordert worden, Verbesserungen hinsichtlich der Ausbildung und der Berufspraxis zu nennen.



**Abb. 10:** Überblick über die relative Verteilung genannter Vorschläge zur Verbesserung der Berufschancen für Hochschulabsolventen

Abbildung 10 zeigt die genannten Vorschläge zur Verbesserung der Ausbildung. Der überwiegende Teil der Antworten fordert ein stärker fundiertes Grundwissen während der ersten Jahre der Ausbildungsphase, wohingegen Spezialisierungen nach Meinung der Befragten eher in der zweiten Ausbildungshälfte vorgenommen werden sollen. Die Abbildung 10 zeigt neben globalen Forderungen auch detaillierte Vorschläge — so solle man unter anderem globale Kompetenzvermittlungen und mehr Praxisnähe wagen! Neben fachimmanenten Inhalten bleibt weiterhin die Forderung bestehen, eine Angebotserweiterung im Hinblick auf Marktorientierung, gesetzliche Grundlagen für Freiberufler, Management etc. zu ermöglichen. Einen möglichst reibungslosen Übergang zwischen formaler Ausbildung und Berufsleben soll nicht nur eine Vernetzung unter den Ausbildungsstätten, sondern auch eine Vernetzung mit späteren Arbeitsplätzen ermöglichen.



**Abb. 11:** Überblick über die relative Verteilung genannter Vorschläge zur Verbesserung der Berufspraxis

Für die Zeit der Berufsausübung wären Arbeitszeitmodelle wünschenswert, in denen Fortbildungsmaßnahmen ermöglicht und honoriert werden. Neben der Möglichkeit der Fortbildung wären Angebote im Sinne von Fortbildungsstudiengängen wünschenswert. Abbildung 11 zeigt eine Übersicht über weitere genannte Empfehlungen zur Verbesserung der Berufspraxis. Auch hier können alle Vorschläge auf zwei zentrale Tendenzen reduziert werden:

„Lebenslanges Lernen“ muss durch Fortbildungsangebote und Fortbildungsverpflichtungen (Honorierungssystem) gewährleistet sein. Hierdurch könnte die Gefahr eines frühzeitigen Ausscheidens minimiert werden. Angebote zur Umorientierung innerhalb von Marktsegmenten müssten praxisbegleitend ermöglicht werden.

Eine generelle Forderung besteht nach der Kompetenzstärkung von Musikern in Organisationsprozessen, Netzwerkbildung und Management.

## 3 Grußworte

### 3.1 Martin Maria Krüger

Präsident des Deutschen Musikrats e.V.



Guten Tag und ein herzliches Willkommen, meine sehr verehrten Damen und Herren und - liebe Kolleginnen und Kollegen, so darf ich, glaube ich, hier besonders sagen.

An diesem Wochenende lädt Sie der Deutsche Musikrat als Netzwerk und als Netzwerker ein, der all die zusammen bringen möchte, die ganz wesentlich darüber mitreden und Impulse geben können, wie in Zukunft Ausbildung und Berufsfelder aufeinander reagieren, miteinander harmonieren und sinnvoll miteinander in Verbindung gesetzt werden können. Ich danke Ihnen ganz herzlich, dass Sie für ein ganzes Wochenende hierher gekommen sind. Ich brauche über diese Tagung selbst und über ihre Ziele jetzt gar nichts sagen. 1.) wird das noch Prof. Dr. Kemmelmeyer nachher tun, und 2.) haben Sie sich sicher sehr genau, jeder und jede Einzelne, überlegt, ob und warum Sie diesen weiten Weg - und dies für ein ganzes Wochenende - auf sich genommen haben. Daher möchte ich Ihre Gedanken hier nicht unvollkommen wiedergeben.

Aber anmerken darf ich schon, dass an diesem Ort, an dem ja ein schwärmerischer Kronprinz zu einem Monarchen reifte, der seine Liebe zur Kunst und speziell zur Musik nie verlor, aber nüchternes Denken hinzugewann, dass also dieser schöne Ort und dieser genius loci hoffentlich auch für uns gute Vorzeichen sind, dass wir hier zu Ergebnissen gelangen, die uns alle weiter bringen werden.

Es ist mir eine Aufgabe - aber ich möchte ausdrücklich sagen vor allen Dingen auch ein Bedürfnis - ganz herzlich zu danken, denn jeder, der hier anwesend ist, weiß genau, was es bedeutet, eine solche Tagung vorzubereiten und zu organisieren. Zunächst danke ich der *GEMA*, der *GVL* und dem *DeutschlandRadio*, die die materielle und damit gewissermaßen die logistische Basis dafür gebildet haben, dass einerseits gesichert ist, dass wir hier überhaupt zusammen treffen können, dass andererseits aber auch unsere Botschaft, zu der wir hoffentlich am Ende gelangen werden, sich verbreiten wird. Ich danke zunächst ganz herzlich der Musikakademie Rheinsberg als

Tagungsinstitution und im Einzelnen unserem spiritus rector, das darf ich so sagen, Karl-Jürgen Kemmelmeyer und - das muss hier gleich mitgenannt werden - seinem Logistik-Team. Er hat nämlich auch noch aus Hannover ein charmantes Team mitgebracht, das uns unterstützt. Er ist es, der den Gedanken entwickelt hat, dass es diese Tagung geben müsse, und der über sein Institut an der Hochschule in Hannover die konzeptionellen Leitgedanken entwickelt hat. Und mit ihm gemeinsam Frau Dr. Ulrike Liedtke, der ich natürlich auch herzlich danken darf, als Leiterin dieses Hauses mit ihrem Team, aber eben auch als gestaltendes Mitglied in dieser Vorbereitungsrunde. Und unserem Generalsekretär Christian Höppner, Frau Margot Wallscheid vom Deutschen Musikinformationszentrum und natürlich allen, die als Referenten und Moderatoren in diesen Tagen uns hier unterstützen und - ich sage auch ruhig - leiten.

Nun möchte ich direkt ohne weitere Worte überleiten, und zwar, zu Herrn Bürgermeister Manfred Richter der Stadt Rheinsberg, der es sich nicht hat nehmen lassen, uns hier persönlich zu begrüßen.

## 3.2 Ulrike Liedtke

Künstlerische Leiterin und  
Geschäftsführerin der Musikakademie  
Rheinsberg, Präsidiumsmitglied  
des Deutschen Musikrats e. V.



Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Tagungsteilnehmer!

„Rheinsberg von Berlin aus zu erreichen ist nicht leicht“, schreibt Theodor Fontane in seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg.“<sup>7)</sup> Sie haben bewiesen, dass es trotzdem geht! Wer diese erste Hürde genommen hat, wird auch alle weiteren Hürden bewältigen, die das Tagungsthema „Zukunft der Musikberufe“ mit sich bringt.

Ich darf Sie ganz herzlich begrüßen und freue mich, dass Sie als Tagungsort Rheinsberg gewählt haben, auch wenn Sie gerade über eine Baustelle stolpern mussten. Aber selbst das passt zur Tagung, denn - auch wir sind noch nicht fertig, arbeiten seit der Wende an der Zukunft Rheinsbergs, gerade werden die Brücken zur Schlossinsel erneuert. Über diesem Ort liegt ein Zauber, deswegen gehört Ihre Tagung hierher, und deswegen sind wir mit einer Musikakademie hier: Wenn Sie mit dem Rücken zum See auf das Schloss schauen, sehen Sie im rechten Turm, dem Südflügel, das Arbeitszimmer von Kronprinz Friedrich, dem späteren preußischen König Friedrich II. Hier schrieb er - nur 24-jährig - an seinem „Antimachiavell“, beantwortete die Briefe von Voltaire und komponierte Sinfonien, Konzerte und Kammermusik. „Ich bin Komponist geworden“<sup>8)</sup>, verkündete er schon 1732 der Schwester Wilhelmine von Bayreuth, 1736-1740 lebte er in Rheinsberg und in seinem Testament wird er diese Zeit als seine glücklichsten Jahre bezeichnen. Lassen Sie uns ein bisschen phantasieren ...

Kronprinz Friedrich ruft zur Probe, an jedem späten Nachmittag, Franz und Johann Georg Benda stimmen ihre Geigen, natürlich spielen sie nicht drauflos, wie mancher später behaupten wird. Kapellmeister Graun diskutiert über die Rückführung der Kadenz, zwischenzeitlich strahlt sein Tenor über den Grienerick-See. Bruder Johann Gottliebs Geige stimmt jetzt auch mit denen von Blume, Grunke und Czarth überein, jener Georg Czarth, der in seinem

<sup>7)</sup> Fontane, Theodor, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Die Grafschaft Ruppın – Der Barnim – Der Teltow, Berlin 1862.

<sup>8)</sup> Briefwechsel von Friedrich II. von Preußen mit Wilhelmine von Bayreuth, hg. v. Gustav Berthold Volz, Leipzig 1924, Brief vom 8.12.1732, S. 118.

persönlichen Lebensweg die Hofkapellentwicklung Rheinsberg - Berlin - Mannheim nachvollzieht. Reich spielt Viola und später wird es keine Noten mehr von ihm geben. Antonius Hocks Beine klemmen um sein Cello und der Kontraviolinist Janitsch erzählt gerade von Freitagsmusiken, die er in Berlin begründen will. Er wird die Abonnementkonzerte einführen, immer freitags, ob man Lust hat oder nicht. Schaffrath traktiert das Cembalo, Petrini schraubt an seiner Harfe herum, stundenlang, alle kennen das, Baron entwickelt eine neue Lautentabulatur und aus Dresden kommt gelegentlich Johann Joachim Quantz angereist und ärgert sich über sein Instrument, die Flöte klingt nicht ganz ausgewogen, die 2. Klappe hat er noch nicht erfunden. Der Kronprinz wird sie alle nach Berlin mitnehmen, er wird nicht ohne seine Musiker König, übernimmt Verantwortung für sie, sichert ihre Zukunft als „Capell-Bediente“ - die Rheinsberger Hofkapelle bildet die Stammbesetzung der künftigen Staatskapelle in der Lindenoper.

Das war die 1. Phase der Rheinsberger Musikgeschichte mit der Hofkapelle von Kronprinz Friedrich, die stilprägend die Musik des 18. Jahrhundert beeinflusste, schon bevor die berühmten Mannheimer auf diese Ideen kamen. Sie, meine verehrten Damen und Herren, sitzen jetzt in den Außenmauern des französischen Theaters von Prinz Heinrich, 1774 nach den Plänen von Friedrichs um 14 Jahre jüngerem Bruder erbaut. Die alten Mauersteine werden Ihnen erzählen vom Gluck-Fieber in Rheinsberg, das Johann Abraham Peter Schulz durch eine Reihe von Aufführungen in Rheinsberg auslöste. Ich versichere Ihnen, wir würden allesamt diesem Fieber verfallen und Christoph Willibald Gluck viel höher schätzen, wenn wir Mozart nicht kennen gelernt hätten ... Die Steine erzählen auch von André Ernest Modeste Grétry, Antonio Sacchini und Niccola Piccinni, deren Opern in hochkarätiger Besetzung hier gespielt wurden. Die Musikakademie Rheinsberg hat es sich zur Aufgabe gemacht, gute alte Opern aus dem Rheinsberger Repertoire zu rekonstruieren und wieder aufzuführen, etwa „Das sprechende Bildnis“ von Grétry oder kürzlich Piccinnis „Cecchina“, vor 200 Jahren beliebt als „Gutes Mädchen“, eine lange vergessene, hervorragende Oper des Komponisten, den Sie vermutlich nur aus dem legendären Gluckisten-Piccinnisten-Streit kennen. Wenn Sie dann am Abend nach der Tagung am See stehen und sehen „der Wald steht schwarz und schweiget“, dann ist klar, dass dieser Text von Matthias Claudius so nur in Rheinsberg vertont werden konnte, gesammelt im 3. Band der „Rheinsberger Lieder im Volkstone“, komponiert als Lied „Der Mond ist aufgegangen“ vom Rheinsberger Kapellmeister Johann Abraham Peter Schulz, der 1780-87 hier seine Opern schrieb und ganz wesentlich das Musikleben am Hofe von Prinz Heinrich prägte.

Tintenfrische Noten forderten die Prinzen, computerfrische Noten

brauchen wir als „Haus für junge Künstler“ in den jährlichen „Rheinsberger Pflingstwerkstätten Neue Musik“ mit Uraufführungen, Auftragswerken, Kolloquien zu Tendenzen der Neuen Musik.

Ostern die Alte Musik und Pflingsten die Neue Musik für junge Menschen in der Tradition musikliebender Prinzen – das klingt selbstverständlich, aber der Schritt dahin war gar nicht so einfach. Als wir 1990/1991 gemeinsam mit Bürgermeister Manfred Richter und Karin Niemann, der heute Vorsitzenden vom Kunst- und Kulturverein Rheinsberg (die auch hier ist, was mich sehr freut!) überlegten, was könnte denn werden aus dem Schloss, dem Kavalierhaus, dem Marstall und dem Schlosspark, als wir uns die Stahlketten angeguckt haben mit den Schildern „Betreten verboten“ und die Beschriftung der Parkbänke „Nur für Patienten“ und als wir den Kohlehaufen vor dem Schloss sahen, das als Diabetikersanatorium genutzt wurde, da war klar: Hier muss Kultur hin!

Am 1. April 1991 war es soweit, das Schloss öffnete seine Pforten, das Tucholsky-Literaturmuseum nahm seine Arbeit auf und die Musikakademie Rheinsberg konnte erste Kursgäste einladen und Konzerte durchführen, weil mir ein mutiger Minister nach meiner Konzeptvorstellung gesagt hatte: „Fangen Sie an!“, einfach nur diese 3 Worte. Wir haben angefangen, inzwischen wurde neben dem historischen Kavalierhaus ein Künstlerhaus errichtet und das Schlosstheater mit Unterstützung der EU wieder aufgebaut. Die Musikakademie führt pro Jahr ca. 180 Kurse durch und im Schlosstheater und an anderen Spielstätten finden etwa 120 Veranstaltungen statt. Hier entstehen täglich neue musikalische Ideen. Sie befinden sich im „kleinen Sanssouci“, wie das kunstgeschichtliche Vorbild für das Potsdamer Königsschloss Sanssouci genannt wird. Sie werden „ohne Sorgen“ durch den Park spazieren oder sich durch das Schloss führen lassen, denn wir können uns auf die Insel zurückziehen, auf der wir nur in Musik und Kunst leben. Das lässt uns viele Schwierigkeiten überwinden und lösen.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen und uns gemeinsam eine gute, erfolgreiche Tagung!

### 3.3 Hartmut Karmeier

Vorsitzender des Bundesfachausschusses  
Musikberufe, Präsidiumsmitglied  
des Deutschen Musikrats e. V.



Meine sehr geehrten Damen und Herren,

im Namen des Bundesfachausschusses Musikberufe des Deutschen Musikrates begrüße ich Sie sehr herzlich zum Kongress „Zukunft der Musikberufe“

Seit vielen Jahrhunderten wird Musik professionell betrieben, sei es als Komponist, als Sänger oder Instrumentalist, Impresario, Verleger, Pädagoge oder in der Kirche. Nicht zuletzt dieser Tatsache ist es zu verdanken, dass wir Musik heute in einer derartigen Vielfalt erleben können. Deshalb könnte das Motto dieses Kongress durchaus auch „Zukunft der Musik“ heißen.

Die Musikberufe sind in den Jahrhunderten, wie die gesamte Arbeitswelt, zahlreichen Veränderungen unterworfen gewesen. Politische, gesellschaftliche und technische Entwicklungen sind nicht ohne Einfluss auf die Musikberufe geblieben.

Besonders technische Innovationen im letzten Jahrhundert haben eine große Veränderung zahlreicher Musikberufe bewirkt, neue Berufsfelder sind entstanden und teilweise nach nur wenigen Jahren wieder verschwunden. Ein Beispiel dafür ist der Beruf des Kinomusikers. Als die Bilder laufen lernten, entstand hier ein neues Betätigungsfeld für Instrumentalmusiker. Nur wenige Jahre später wurden diese Musiker durch die Erfindung des Tonfilms nicht nur quasi über Nacht arbeitslos, sondern durch die neuen technischen Möglichkeiten sogar überflüssig.

Die größte Veränderung hat die Musikwelt sicherlich durch die Möglichkeit der Herstellung von Tonträgern und die damit verbundenen Verbreitungswege erfahren. Zum Musikerlebnis bedarf es heute keines Konzertbesuches mehr, Musik ist in unserem Alltag allgegenwärtig geworden. Wo früher eine Tanzkapelle spielte, arbeitet heute meistens ein DJ. Neue Berufe im Bereich der Medien sind entstanden, die sich in erster Linie mit der Weiterverbreitung von Musik beschäftigen. In den letzten zwei Jahrzehnten haben sich durch die Digitalisierung und die Möglichkeiten des Internets nochmals massive Veränderungen ergeben. Es ist keine gewagte Prognose anzunehmen, dass wir auch hier noch nicht am Ende der technischen Möglichkeiten angelangt sind.

Die Rahmenbedingungen, vor allem für die Komponisten und die ausübenden Künstler, sind durch die Musikverbreitung vor allem über das Internet zunehmend schwieriger geworden. Durch die vielfältigen Verbreitungsmöglichkeiten werden Künstler oftmals um den Lohn ihrer kreativen Leistung gebracht

Es ist aber eine unabdingbare Voraussetzung für den Fortbestand unseres lebendigen Musiklebens, dass die kreativen Kräfte in unserer Gesellschaft auch weiterhin angemessen an der Verbreitung und Nutzung ihrer künstlerischen Leistung finanziell beteiligt werden. Hier hat der Gesetzgeber dafür zu sorgen, dass die Musiker auch weiterhin über die Verwertungsgesellschaften ihren gerechten Lohn erhalten.

Die Bundesfachausschüsse des Deutschen Musikrates haben die Aufgabe, die strategische Ausrichtung des Deutschen Musikrates zu beeinflussen. Der Bundesfachausschuss Musikberufe hat sich in jüngster Zeit intensiv mit der Absolventensituation der deutschen Musikhochschulen und der Situation auf dem Arbeitsmarkt beschäftigt. Die Zahlen, die die Künstlersozialkasse zur Verfügung stellt, sprechen eine deutliche Sprache: Der Anteil der Musiker unter den Versicherten steigt ständig, bei einem angegebenen Jahreseinkommen von ca. 10.000 Euro. Den Ausbildungsinstituten fällt insgesamt eine Schlüsselrolle für die Zukunft der Musikberufe zu. Denn nur, wenn hier mit veränderten Rahmenbedingungen und Anforderungen Schritt gehalten wird, haben die Absolventen eine Chance auf dem Arbeitsmarkt.

Meine Damen und Herren, wir sind sehr gespannt auf die Ergebnisse dieses Kongresses. Wir werden uns intensiv mit den Resultaten befassen um Empfehlungen an das Präsidium des Deutschen Musikrates auszusprechen, im Sinne der Musik, aber ganz besonders im Sinne derjenigen, die mit der Musik ihren Lebensunterhalt bestreiten.

Ich wünsche Ihnen schöne Tage hier in Rheinsberg und einen spannenden Kongress.



## 4 Leitreferate

### 4.1 Karl-Jürgen K Emmelmeyer

Leitreferat 1:

**„Zukunft der Musikberufe – ein aktuelles Thema?“**



Sehr geehrte Damen und Herren,

eine große Zahl von Experten hat die weite Anreise nach Rheinsberg nicht gescheut, um über die Zukunft der Musikberufe - genauer: die Entwicklung der Musikberufe und deren zukunftssichere Profilbildung – gemeinsam nachzudenken. Herzlich willkommen, liebe Expertinnen und Experten!

Viele, die heute nicht kommen konnten – dies Wochenende ist offenbar ein beliebter wie zugleich stark besetzter Tagungstermin – haben in ihren Mails nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sie unser Thema für eines der momentan wichtigsten musikpolitischen Themen halten und es sehr begrüßen, dass diese Thematik mit unserem Expertenkongress für die öffentliche Diskussion angestoßen wird. Das macht uns zuversichtlich.

„Zwischen Berufung und Beruf“ – der Titel des ersten Heftes des *Musikforums* und seine facettenreichen Beiträge haben Sie vielleicht schon auf die Thematik eingestimmt. Auch unsere kleine Befragung - vielen Dank allen, die den Fragebogen zurückgesandt haben – gibt uns erste Hinweise für Problembereiche in den Musikberufen und ihren Arbeitsfeldern. Morgen früh werden die Ergebnisse in jedem Panel als Startimpuls für die Diskussionen vorgestellt.

Ich möchte Ihnen mit meinem Leitreferat schlaglichtartig einige Impulse geben, die – so hoffe ich - mit zur Analyse der Situation beitragen und - garantiert - nicht provokationsfrei sind.

Da ist zunächst die Angst vor dem Wandel. Dass Musikkultur einem steten Wandel unterworfen war und ist, lehrt uns nicht nur die historische Musikwissenschaft, sondern auch der wache Blick im Alltag des Musikgeschäfts und im Musikleben. Die Gesellschaft muss und will es sich leisten können, für Musik und damit für viele Musikberufe Geld auszugeben. Berufsmusiker hatten und haben bestimmte Positionen und Funktionen, die ihnen von der Gesellschaft oder von Nutzergruppen zugewiesen wurden und mit denen sie mehr oder weniger erfolgreich ihren Lebensunterhalt verdienen können: Auch wenn es manchen charismatischen Künstler schmerzt: Er muss seinen Markt finden, um leben zu können; und - wenn wir einen Blick

auf die leider nur geringe Rezeption der Neuen Musik werfen - hat nicht mancher Komponist selbstkongruent und trotzig selbst zur eigenen Isolation beigetragen, weil er sich dem gesellschaftlichen Dialog verweigerte?

Seit dem Mittelalter bis heute bestimmt immer noch eine dualistische Ästhetik unseren Diskurs über die Wertigkeit bestimmter Musik – wir können es heute auch E gegen U nennen. Tradierbar war damals musica als ars, als Kunst der Regelmäßigkeit. Die Musik der joculariores, der Trommler, Schauspieler und Spaßmacher, galt als nicht wert der Beachtung – die Kirche hatte schon immer etwas gegen das Dionysische und Triebhafte. Heute ist der Bereich der U-Musik längst keine Jugendkultur mehr, sondern eine höchst vielfältige differenzierte Erwachsenen-Musik, deren Komplexität im Sounddesign und in der improvisierten Minimalistik der Details liegt. Was die Produktionsmenge anbetrifft haben wir beim Verhältnis E zu U am Markt ein Verhältnis von etwa 93% zu 7%. Das schafft Neid, zumal es nur wenigen E-Musik-Komponisten gelingt, Aufführungszahlen oder Umsätze zu erzielen, die ihren Verbleib in der GEMA sichern. Durch das GEMA-Punkteverteilungssystem unterstützt jedoch die U-Musik die Existenz der E-Musik-Kollegen. Das tröstet.

Die dualistische Ästhetik bestimmt bis heute Strukturen, Gespräche und Kommunikationsverhalten des Lehrkörpers von Musikhochschulen, vor allem bei den Flurgesprächen.

Musikberufe waren und sind abhängig von gesellschaftlichen Entwicklungen, vom technischen und kompositorischen Fortschritt, von ökonomischen Bedingungen und vom Musikverständnis ihrer Zeit. Der bekannte Spruch „Nichts ist so beständig wie der Wandel!“ gilt auch hier.

Wie schon früher führt auch heute der Wandel in der Musikkultur, in der Musikvermittlung und in der Musikwirtschaft zu bedeutenden Veränderungen der Anforderungen in der Berufspraxis. Das erzeugt Ängste, die sich nicht durch Beschwören der Tradition bannen lassen. Die zunehmende Knappheit öffentlicher Gelder zum Erhalt staatlicher bzw. kommunaler Orchester und Musikschulen, die Entwicklung und die Auswirkungen der dualen Rundfunklandschaft, der technische Fortschritt wie z.B. Internet und MIDI-Instrumente, ein altersdifferenziertes Publikum mit differenzierten Hörgewohnheiten und verschiedenen Nutzungsweisen der Musik, neue Konzert- und Vermittlungsformen, ein großer musikpädagogischer Markt durch vielfältiges Interesse an Musik, die Entdeckung von Transferwirkungen der Musik in Rehabilitation und Prävention – allein diese Beispiele verdeutlichen, dass neue Herausforderungen und Anforderungsprofile entstanden sind, zu deren Bewältigung Ausbildungsinstitutionen, Musikverbände und die Berufspraxis selbst Handlungsstrategien entwickeln müssen. Das kann Angst erzeugen, kann aber auch viele neue Chancen bieten, die es zu entdecken und zu nutzen gilt.

Musikberufe – Im Bewusstsein der Mehrheit unserer Bevölkerung sind oft nur präsent die Stars, die medial Omnipräsenten, die Best Sellers oder – in den Feuilletons – die auf den Podien weltweit Agierenden. In der öffentlichen Wahrnehmung und Bewunderung geht es dabei eher weniger um Musik, sondern mehr um das massenattraktive Faszinosum des Erfolgreichen. Wir hier wissen, dass dabei nur die Spitze des Eisbergs wahrgenommen wird: Die vielen Musikberufe, die dazu gehören und dazu beigetragen haben, nimmt man öffentlich kaum wahr.

Musik als Produkt und Wert geistiger wie ausführender Kreativität ist überall verfügbar, doch häufig gestohlen. Diese Tatsache erweist sich weniger als eine Frage des Berufsprofils, sondern als eine Frage der im Alltag praktizierten Ethik, der konsequenten Umsetzung bestehender Gesetze und deren Ausführung und massiven Einforderung durch die Betroffenen – in diesem Fall repräsentiert durch Interessensverbände. Beugt sich mancher Künstler und mancher Verlag vor dieser Entwertungspraxis, weil man nicht Bad Boy sein und von den Käufern abgestraft werden will? Die Sicherung kreativer und künstlerischer Leistungen, ihres geistigen wie pekuniären Wertes scheint in Zeiten des Internets notwendiger denn je und tangiert viele Musikberufe.

Es stimmt traurig, dass in der politischen Diskussion ästhetische, anthropologische und kulturpädagogische Argumente für die Förderung von Musikberufen bisher nur wenig angenommen und in Handlungen umgesetzt werden – die Gefährdung mancher kommunaler Musikschule steht für diesen Sachverhalt.

Es stimmt bedenklich, dass Charisma, Können und Zukunftsperspektiven vieler KA-Studierender sich nicht an der Realität ausrichten oder zumindest dafür vorbereitet werden - Heiner Gembris' Studie macht deutlich, wie die Realität vieler der Absolventen künstlerischer Studiengänge aussieht. Die steil ansteigende Zahl der Eintritte in die Künstlersozialkasse - die dort gemeldeten Jahreseinkommen liegen um die 11 Tausend Euro pro Jahr – machen deutlich, dass sich die meisten rund um die Armutsgrenze bewegen. Doch scheint hier das Freiheitsgefühl, das Kreative und das Charisma für die Musikausübung die pekuniäre Situation zu kompensieren.

Gegenüber der in den letzten 10 Jahren steigenden Zahl von KA-Absolventen, die mit neuen Ensemble-Gründungen auf den freien Markt drängen - steht die abnehmende Zahl von Absolventen musikpädagogischer Studiengänge. Aber gerade die letztgenannten werden besser bezahlt – dreimal höher als die KA-Absolventen in freiberuflicher Tätigkeit - und so nötig gebraucht – einerseits, weil viele Musiklehrerstellen an Schulen vakant sind und in Zukunft werden, andererseits, weil die Absolventenzahlen nur minimal dies Defizit lindern. Von der Grundschule an erweist sich der schulische Musikunterricht als einzige Instanz für alle, um zur Teilhabe am Musikleben

zu motivieren und mediengenerierte Hörbarrieren durch *Musikkultur erschließenden Musikunterricht* aufzubrechen.

Es stimmt nachdenklich, dass - bei der wohl weltweit einzigartigen Musikförderstruktur und Musikhochschul- wie Musiktheaterdichte Deutschlands - auf den Podien der Welt nur wenige deutsche Künstlerinnen und Künstler reüssieren und dass die Soloklassen der Musikhochschulen nur wenige Prozente an deutschen Nachwuchsmusikerinnen und -musikern verzeichnen. Es wäre völlig falsch, dass hier der Ausgrenzung ausländischer Studierender das Wort geredet wird, wie es Praxis beim Conservatoire National de Paris um 1790 in Frankreich war. Folgen wir hier lieber Mendelssohn Bartholdy, dessen Einfluss am 1843 gegründeten Leipziger Konservatorium nicht nur die Vermittlung der „höheren Musik“ und des „echten Kunstsinns“ zum Ziel erhob, sondern auch im Gründungskonzept mit dazu beitrug, dass bei den Studierenden in den Jahren 1843-1918 zwischen 40 bis 60 Prozent aus dem europäischen und außereuropäischen Ausland kamen. Die Absolventen des Leipziger Konservatoriums wirkten nachweisbar als Impulsgeber für den Aufbau des nationalen Musiklebens in Russland, in England, in den Niederlanden und in den skandinavischen Ländern; sie trugen mit dazu bei, dass Deutschland den Ruf eines Musiklandes erhielt. Und das kann und soll nach meiner Überzeugung auch noch heute Praxis sein, denn eine blühende Musikkultur hat sich nie von nationalen Grenzen einengen lassen – die Musik im Dritten Reich wäre dazu ein negatives Lehrstück.

Es stimmt fröhlich, dass die gesamte Laienmusik in Deutschland 6.760.734 Mio. Mitglieder (aktiv und passiv) aufweist – und vermutlich sind es noch sehr viel mehr, die bei der Statistik des MIZ von 2005 nicht erfasst werden konnten. Die Chance vertiefter Kooperation zwischen Musikwirtschaft und Laienmusik, die selbst einen großen Markt darstellt, ist m. E. von der Musikwirtschaft wie auch von den Musikvermittelnden Berufen noch zu wenig genutzt worden – ich kann hier nur auf das Beispiel der Kontaktstellen Musik in Niedersachsen und die vielerorts entstehenden Bläserklassen verweisen, bei der Musikwirtschaft, Musikschulen, Musikvereine, Kirche und Schule zusammenarbeiten.

Es stimmt selbstbewusst, wie vielfältig die Arbeitsfelder der Musikberufe und wie viele Arbeitsplätze darin enthalten sind, welche große Zahl an Ausbildungsstätten, an Schulen, Musikschulen, an Musiktheatern sich additiv ergibt, welches Umsatzvolumen die gesamte Musikwirtschaft aufweist und wie viele Bürgerinnen und Bürger aktiv oder rezeptiv an Musik teilhaben. Musik ist im Staat keinesfalls eine schöne Nebensache, wie man die Musik so gern tituliert, sondern eine Hauptsache. Es handelt sich dabei um rund 300.000 Arbeitsplätze, die direkt oder indirekt mit der Existenz von Musik zusammenhängen. Es entstehen Gesamtumsätze, die Musik zahlenmäßig

durchaus mit den großen Wirtschaftszweigen gleichstellen. Leider wurde dies bisher viel zu wenig von der gesamten Musikwirtschaft in der politischen Lobby-Diskussion kommuniziert. Ich meine, dass bei allem Interesse an der – notwendigen – schwarzen Null bei den Firmenbilanzen ein wirtschaftspolitischer Schulderschluss aller Musikbranchen nun zeitgemäß ist, damit nicht nur die Wirtschaftsjournalisten etwas von der Größe der Musik erfahren, sondern damit auch das Wirtschaftsministerium aufhorcht.

Musikförderung ist Wirtschaftsförderung, Musikförderung ist nicht Subvention, sondern Investition.

Ursprünglich wollte ich Ihnen - modern mit Powerpoint, wie man das heute so macht – Folien mit Statistiken präsentieren, die das von mir hier Gesagte belegen. Das hätte Sie hier mit beeindruckenden Zahlen überschüttet. Ich habe darauf verzichtet. Das MIZ hat für unseren Kongress aktuelle Statistiken und zusammenfassende Texte auf der DMR-MIZ-Homepage bereitgestellt - Margot Wallscheid sei hier dafür Dank gesagt. Das Logistik-Team hat alle relevanten Statistiken für jedes Panel als Projektion und in Papier vorbereitet; Sie können bei Ihren Diskussionen falls gewünscht darauf zugreifen.

Es gäbe noch vieles zu sagen. Das soll den Panels vorbehalten bleiben. Hinweisen möchte ich noch auf

- den fallenden Anteil der klassischen Musik im Repertoire des Tonträgermarktes
- die Zunahme der Konzertbesucher
- die Änderungen der Rechtsform bei den Orchestern
- den fallenden Personalbestand der öffentlichen Musiktheater
- die steigenden Ausgaben und Einnahmen der öffentlichen Sprech- und Musiktheater
- die zunehmende Gründung freier Ensembles gegenüber den Festanstellungen in Orchestern
- den Bologna-Prozess und seine Auswirkungen auf künstlerische und wissenschaftliche Studiengänge in Musik.

Und – meine Damen und Herren – es fällt Insidern allmählich und Outsidern besonders auf, dass der normale Habitus bei Kulturschaffenden das Klagen zu sein scheint. Das ermüdet manchen Politiker im Gespräch. Ich meine: Klagen wir nicht, sondern zeigen der Politik vorbildhaft auf, wie schön der Alltag und das öffentliche Musikleben sein kann, wenn die Musik floriert, wenn dem Musikleben, seiner Wirtschaft und seinen Berufen die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt wird wie manchen Stahlkochern und Bauunternehmen vor Wahlen. Hier ist noch viel zu tun – einerseits durch gemeinsame und abgestimmte Lobbyarbeit im nun wirklich höchst notwendigen Schulderschluss

aller Musikbereiche unter dem Dach des Deutschen Musikrats, andererseits und ganz besonders durch gemeinsame Aufklärungsarbeit bei politischen Entscheidungsträgern mit gesicherten Zahlen und Fakten von der Bedeutung und Größe der Musikwirtschaft, von der Zahl der Arbeitsplätze und nicht zuletzt von der Bedeutung der Musik für Staat und Individuum.

Was soll dieser Expertenkongress nun leisten?

Geht man sonst auf Kongresse, so werden viele Vorträge gehalten Großkopfete aus der Politik, von den Verbänden und Hochschulen tragen ihre Sichtweisen oder ihre Forschungsergebnisse vor. Oft fehlt dabei die Zeit, um die vielen Anregungen zu diskutieren, eigene, kostbare Erfahrungen und Sichtweisen einzubringen und selbst mitzugestalten.

### **Hier bei uns in Rheinsberg ist es anders.**

Um es gleich vorweg zu nehmen: Die Hauptpersonen sind Sie, sehr geehrte Expertinnen und Experten. Wir von der Forschung und vom Deutschen Musikrat kommen als Fragende, die mehr von Ihrer großen Erfahrung wissen und lernen möchten, um gemeinsam mit Ihnen die Zukunft der Musikberufe zu gestalten, damit Deutschland weiterhin das Musikland Nr. 1 bleibt. Es geht um den Dialog – den Dialog zwischen der Berufspraxis und den Ausbildungsinstitutionen. Ihr Wissen, Ihre Berufserfahrung und Ihre Vision von der Einschätzung der Zukunft der Musikberufe für das Musikleben sind gefragt – das ist die Hauptthematik dieses Expertenkongresses.

Die Leitreferate werden mithilfe, Ihre Phantasie und Erinnerung zu beflügeln. Die Ergebnisse der Vorbefragung erfahren Sie als Einleitung und Startimpuls morgen zu Beginn der Panels.

Wir haben versucht mit den fünf Panels Berufs- und Arbeitsfelder und ihre Interessenlagen ein wenig zu systematisieren. Auf dem Tagungsprogramm in ihren Mappen finden sie deren Beschreibung durch einleitende Texte wieder.

Und sie haben Zeit – den ganzen Sonnabend für kreative Diskussionen. Das Logistikteam wird Sie begleiten und Ihre zukunftsorientierten Gedanken und Visionen mitprotokollieren

Unser Dank gilt allen Vortragenden der Leitreferate und – bei den Panels - den Damen und Herren, die auf meine Anfrage hin so spontan und hilfsbereit ihre Bereitschaft zur Gesprächsleitung erklärt haben. Danken möchten wir ganz besonders der GEMA, der GVL und dem DeutschlandRadio für die Finanzierung und Unterstützung dieses Expertenkongresses. Und mein ganz persönlicher Dank gilt dem jungen Vorbereitungsteam, das in den letzten Wochen sehr beschäftigt war, damit Sie sich auf dem Expertenkongress „Zukunft der Musikberufe“ wohl fühlen und ein kreatives Ambiente finden. Ich gestehe, dass wir immer noch Lampenfieber haben und hoffen, dass

dieser Kongress Ihre Erwartungen erfüllt und Sie mit dem Bewusstsein zurückfahren, Impulse für das Profil der Musikberufe gegeben und an deren Zukunftspotenzial und dem Musikleben mitgearbeitet zu haben.

Zwischen Berufung und Beruf - das Musikleben hat nur Zukunft durch das Charisma und die Kreativität der Künstlerinnen und Künstler, durch hohes Engagement und hohe Flexibilität seiner Berufe und durch deren Kommunikationskompetenz mit der Musikszene, zu der allein im Deutschen Musikat 8 Millionen Mitglieder zählen. Erinnern wir uns, welch großer Wirtschaftszweig, wie viele Arbeitsplätze und wie viele Musikausübende es in Deutschland gibt.

Das soll sich weiter entwickeln. Dazu wollen wir auch eine Resolution erarbeiten. Helfen sie mit! Wir wünschen Ihnen eine schöne Zeit in Rheinsberg.



## 4.2 Tilman Allert

Leitreferat 2 :

### „Musik als Beruf – Professionalitätsanforderungen und Professionalitätsprofile für den Musikerberuf“



Meine sehr geehrten Damen und Herren,

unter den auf dieser Veranstaltung zusammengerufenen Experten habe ich die Ehre die Wissenschaft zu vertreten und bedanke mich herzlich für die Einladung. Angesichts der gegenwärtigen Aufregung um die Musikerberufe erlaube ich mir einige Gelassenheit zu provozieren und schlage vor, den Diagnosen vom Strukturwandel der Musikerberufe einige Fragestellungen und begriffliche Klärungen zu unterlegen, die es ermöglichen sollen, die bei genauer Betrachtung ewige Problematik des Verhältnisses von Ausbildung und Beruf und Beruf und Chancen etwas anders zu lesen als es den täglichen Hiobsbotschaften über gestrichene Orchesterstellen oder über die Musizierresistenz ganzer Schulklassen zu entnehmen ist. Den Ruf der Cassandra, so möchte ich zu Beginn einschränken, überlasse ich gern anderen. Zumal wir herzlich wenig über das musikalische Feld wissen. Ein bisschen Gembris, aber der warnt, auf die Fragebogen hätten nur die Erfolgreichen geantwortet – ein bisschen St. Gallen-Studie, aber bei der berühmt gewordenen Prognose, die Klassikbegeisterung werde um 30% zurückgehen, wird so getan, als sei die Musik und der Musikgenuss mit dem Konsum von Tomaten vergleichbar. Ich möchte mich zurückhalten und bin auch ratlos, was etwa die begrüßenswerte Initiative „Jedem Kind ein Instrument“ betrifft. Noch eine so erfolgreiche Weltmeisterschaft und der DFB steht vor der Schultür und sagt, „Jedem Kind ein Ball“ und noch ein Sieg in einer Handballweltmeisterschaft und die Initiative, „Jedem Kind ein kleiner Ball“ meldet sich – denken wir also auch daran, dass wir in einer Umgebung argumentieren und von der Sache her ein schwieriges Feld multiprofessionell besetzter Sachverhalte betreten.

Weder werde ich dem erregten Blick des Zukunftstrainers folgen, der uns mit dem Verweis auf die Notwendigkeit, Musiker hätten sich selbst als Wirtschaftsfaktor zu begreifen, aus der Alltagsbehäbigkeit aufscheucht, noch werde ich mich dem erhabenen Blick des Klassikkonsumenten anschließen, den nicht weiter beunruhigt, dass selbst bei Simon Rattle die Konzertsäle nicht mehr so selbstverständlich wie das früher der Fall war ausgebucht sind.

Meine Perspektive richtet sich auf das „Wie“ der Betrachtung, ohne dass

ich mich vor dem Thema drücken will. Aus der Perspektive meiner Disziplin, der Soziologie, werfe ich einen Blick auf das Musizieren als eine berufliche Praxis, auf äußere Lebensstellung und inneres Lebensschicksal, wie das Max Weber genannt hat, von Personen, die als Klang- und Bewegung erzeugende Handwerker auf den Markt gehen und damit ihr Geld verdienen. Sie erlauben mir somit einen weiteren Lektüreversuch der aktuellen Debatte – wir alle repräsentieren ja nichts anderes als eine Lektüre der Situation, mit ihren je eigenen perspektivischen Beschränkungen – jeder bringt da so die Blumen aus dem eigenen Garten mit, und meldet, je nachdem, lauter Knospen, Wildwuchs oder Verschrumpeln.

Unsere Hoffnung geht dahin, die Wahrnehmungsblindheit etwas aufzuheben durch den Austausch, der an diesem Ort dankenswerterweise möglich wird. Mich irritiert die bislang geringe Aufmerksamkeit auf Innovationskerne der Entwicklung, und ich halte die gebetsmühlenartig vorgetragene Forderung nach Selbstvermarktungskursen für Musiker für nicht besonders innovativ.

Geht man auf die Suche nach Professionalitätsanforderungen, so mögen wenige Bemerkungen über das, was wir unter Professionen verstehen, hilfreich sein. Mit der Begrifflichkeit allein treffe ich schon eine folgenreiche Vorentscheidung: die musizierenden Berufe verstehe ich als Kompetenz, die auf eine professionalisierbare Dienstleistung spezialisiert ist – Musik machen als eine Form des Zeitfüllens zu betrachten, als eine Tätigkeit, in der man verstreichende Zeit mit Lärm versieht, wäre im Unterschied dazu analytisch unterbestimmt – abgesehen davon, dass es einem derartigen Verständnis zufolge vermutlich niemand dauerhaft spielend in dem Beruf, aber auch hörend vor dem Beruf aushalten würde. Professionell meint nicht irgendeine Form von Raffinesse oder ökonomische Chuzpe, vielmehr verbergen sich darin die Eigentümlichkeit einer beruflichen Praxis und ein dieser Praxis entsprechendes Selbstverständnis. Das zu bestimmen brauchen wir, um zu verstehen, worüber wir eigentlich reden oder worüber wir zu reden hätten und welche Entwicklung wir wie zuzurechnen hätten.

Sodann: Wenn wir den Professionalitätskern bestimmt haben, der spartenübergreifend im Handeln der hier in Rede stehenden Berufe entscheidend ist, die Güteurteile über sich und andere motiviert, den Kern, auf den sich der Berufsstolz sowie eine Überzeugung von der Bedeutsamkeit des eigenen Tuns gründet, den Kern, der die Leistungserwartung des Publikums beeinflusst, möchte ich der Frage nachgehen, worin die Leistungsfähigkeit des Professionellen liegt, aber doch auch die Kehrseite nicht verschweigen, also fragen, welcher Preis für durchgesetzte Professionalität zu zahlen ist. Preis nehmen Sie bitte nicht wörtlich, ich meine nicht die Gage, das Honorar oder die Tariffhöhe, vielmehr geht es mir um die für Professionen typische Kehrseite

ihrer Exzellenz, die es bei musizierenden Berufen ebenso wie bei allen anderen professions gibt: und vorweggenommen sei angedeutet: die Bühne, auf die alles berufliche Handeln hinstrebt, verstellt den Blick – darin liegt eines der systematischen Folgeprobleme einer Tätigkeit, die auf künstlerische Performanz, auf die Unterhaltung eines Publikums spezialisiert ist und deren Fokus die Bühne darstellt.

Drittens versuche ich Professionalitätsanforderungen, die systematisch für das Musizieren in Anschlag zu bringen sind, auf die gegenwärtige Situation zu projizieren. Dabei werden wir erkennen: vieles, was zurzeit dramatisiert und öffentlich skandalisiert wird, ist so neuartig nicht wie gern behauptet wird. Ungeachtet dessen, ja eigentlich erst auf der Folie vertrauter Strukturprobleme, lassen sich dann vielleicht einige Linien zum Wandel ästhetischer Erfahrung ziehen, der veränderten Lebensbedingungen moderner Gesellschaften folgt, Gesellschaften, in denen kaum noch etwas produziert wird, sondern Gesellschaften, die sich – Stichwort Wissen – auf eine gigantische Symbolproduktion spezialisiert haben und Gesellschaften, die den Kommunikationsraum der Muße, der zwecklosen Zweckhaftigkeit – die mit musikalischem, allgemein: ästhetischem Sinn zu füllen, ist das kleinste gemeinsame aller hier in Rede stehenden Berufe – die den Kommunikationsraum der Muße erheblich modifizieren. Was wir über die Musik und die Veränderung der Musikkultur erfahren, läßt sich durchaus dem vergleichen, was die Ornithologen am Verbleib des früher in den Süden gezogenen Hausrotschwanz beobachten, der heute ein sogenannter Alljahresvogel geworden ist: Tektonische Verschiebungen in der Umwelt, verlassen wir den Hausrotschwanz, im Sozialgefüge der Gesellschaft, genauer im Verhältnis von Beruf und freier Zeit bzw. der Trias von privater Lebensführung, Beruf und Freizeitaktivität. Ich nehme meine These vorweg und behaupte, dass den unverkennbar sich aufdrängenden Befunden zum Wandel der ästhetischen Präferenzen zufolge wir dabei sind in die vorbürgerliche Zeit des Kunstkonsums einzutreten bzw. wieder einzutreten: Zerstreuungs- und Animationskultur besiegelt das Ende einer bürgerlichen Form des Musikgenusses, die ich im folgenden betrachte als eine Form paralleler Kundigkeit von Produzenten und Rezipienten sowie einer damit einhergehenden Hierarchie ästhetischer Sparten. Der Dilettant klopft an die Tür der Podien und Konzertsäle und schiebt sich zwischen Experten und Laien und wer weiss, möglicherweise geht die ganze Entwicklung des musikalischen Schaffens wieder einen Schritt zurück: Pläsier, anlassbedingte Hintergrundgeräusche: Geschäftsessen, Vernissagen, Jubiläen, mit den Musikern wie weiland Mozart wieder am Küchentisch, zusammen mit den Köchen und Kellnern. Und damit ich nicht kassandrisch missverstanden werde, wir werden sehen, möglicherweise ist dabei noch nicht einmal Melancholie angesagt.

Abschliessen möchte ich meine Überlegungen mit einigen Gedanken zu den Schlussfolgerungen für die Ausbildung, wobei ich nicht die Musikhochschulen, mit denen ich mich bislang vorrangig beschäftigt habe, meine, sondern den Bogen spannen möchte zum guten alten Xylophon und zum alltäglichen Trommelschlagen im Unterricht der Kleinsten.

Musik als Beruf – damit möchte ich beginnen und bemühe dabei eine theoretische Perspektive, die sich auf Max Weber bezieht und dessen berühmte gewordenen Versuch, Kompetenzprofil, Leistungsversprechen und Rechtfertigungsidee professioneller Tätigkeiten zu bestimmen – Politik und Wissenschaft als Beruf sind die einschlägigen Texte, die Ihnen wohl vertraut sind. An Musik als Beruf hat Weber seinerzeit nicht gedacht, aber seiner Analytik folgend lassen sich einige Merkmale anführen, die durchgängig handlungswirksam werden – und zwar über die ästhetischen Sparten hinweg. Ich versuche somit eine theoretische Abstraktion, die von vornherein die doch etwas müden Kulturbedeutsamkeitsspiele zwischen E und U, zwischen Beethoven und den Beatles, zu überschreiten versucht. Es ist vielfach beklagt worden, dass die gesamte Musikkultur, wie es Jürgen Stark, Mitglied im Fachausschuss Populärmusik beim Deutschen Musikrat in einem Interview formuliert hat, in sich voneinander „abgrenzenden Nischen“ arbeitet, das sei kreativitätshemmend und selbstdestruktiv. Folge und Ausdruck der Selbstisolierung ist der Sorgfaltsverzicht, was das Sprechen über Gemeinsamkeiten betrifft. Dies aufgreifend versuche ich zu bestimmen, was Professionalität im Musizieren bedeutet.

Zweitens: „Musik als Beruf“ bezieht sich auf eine Kulturleistung, eine professionell erbrachte Dienstleistung und zwar auf die stellvertretende Erzeugung von Erkenntnissen, die sich einer methodisierten Kontrolle entziehen, von Erfahrungen, die sich allein auf der Ebene einer sinnlichen Suggestivität mitteilen, in den Worten Webers, auf den Versuch, „Leidenschaft musikalisch zu formen“. Der Klang und dessen Wiedergabe bzw. dessen überraschende und neuartige Kombination, bezeichnet das allgemeine Leistungsziel professioneller Musik. Um einen Beitrag zur Erkenntnis und zwar nach selbst kontrollierten Kriterien ästhetischer Angemessenheit und künstlerischer Perfektion bemühen sich die diversen ästhetischen Sparten im Horizont der Musik, die sich die sublimierte Form der Zeitfüllung zum Ziel gesetzt haben.

Was gehört in diesem spezifischen Sinne bei den musizierenden Berufen zur Professionalität? Ich beziehe mich auf drei Dimensionen, die Ihnen allen vertraut sein werden – schliesslich ist der Saal voller musikalischer Experten:

Die professionelle musikalische Performanz umfasst als erstes die Instrumentenbeherrschung, also die flüssige Beherrschung der musikalischen und darstellerischen Ausdrucksmittel. Das Instrument wird vom

Professionellen in seinen spieltechnischen Möglichkeiten erschlossen und diese werden auf die Klangqualität eines Stückes rückübersetzt. Die Instrumentenbeherrschung ist einer Inkorporierung vergleichbar – man verlängert sich gleichsam in die Natur: Blech, Holz, Pferdehaar, was immer die materielle Gestalt des Äußeren auch ist, das man dabei zu einem Bestandteil des Inneren werden lässt. Am komplexesten ist diese Dimension bei Tanz und Gesang, weil hier die Instrumentenbeherrschung sich auf eine Distanz zur routinierten Stimmqualität und Bewegungsqualität des eigenen Körpers bezieht und von daher das, was man immer schon mit sich herumträgt, erst zu etwas machen muss, das man sozusagen auspacken kann.

Als zweites geht es über alle Sparten hinweg um die Interpretationsfähigkeit eines musikalischen Textes. Die setzt sich zusammen aus Spielanweisung, geistiger Konstellation, in der eine Vorgabe entstanden ist sowie der Ausdruck. Professionell arbeitet in dem Maße, in dem es gelingt, eine Sorgfalt zu pflegen im Umgang mit der Komposition, Sorgfalt in Bezug auf die musiktheoretische sowie musikhistorische Verortung des Stückes und dem Gebot, in diesem Horizont zu einer authentischen Artikulation zu gelangen.

Schliesslich zählt die Darstellungsfähigkeit als dritte Dimension zur Professionalität. Hier ist gemeint die Fähigkeit, den kommunikativen Gehalt eines Stückes selbst in den Mittelpunkt zu rücken, somit zu berücksichtigen, was denn das Faszinierende am Musizieren sei: nämlich dass sie eine klangliche Evidenz liefert, die stets nur im Augenblick und dies in höchster Vollendung realisierbar ist. Es liegt an der Flüchtigkeit des Augenblicks, in die hinein der Klang reproduziert werden muss, dass jeder musikalische Text eine neu vom Spielenden autorisierte Form darstellt. Erst dadurch wird das Professionalitätskriterium einlösbar, das über dem Musizieren liegt: nämlich dem Zuhörer mit der eigenen Darbietung etwas allgemein Gültiges mitteilen zu wollen, die Empfindung, die sonst verschlossen oder nur unartikuliert, irgendetwas unverständlich geblieben.

Neben der selbstverständlichen Aneignung gestaltungstechnischer Fertigkeit und Instrumentenbeherrschung, sowie kunst- bzw. musiktheoretischer und -historischer Kundigkeit, ist es die Suggestivität des künstlerischen Ausdrucks, die aus der rein akustischen, auditiven oder visuellen Wahrnehmung eine sinnliche Erkenntnis bzw. eine ästhetische Erfahrung macht. Die eigene innere Realität wahrnehmen, in eine künstlerische Ausdrucksintention übersetzen und in einer authentischen Präsentation darstellen zu können, zählen zu den vorgängigen Fähigkeiten, die sich von Fähigkeiten zur wissenschaftlichen Wahrheitserzeugung mit der für diese typischen methodisierten Erkenntnisoperation unterscheiden. Darin, so können wir resümieren, liegt der Professionalitätskern des Musizierens.

Professionen werden normalerweise in Anspruch genommen in einer Not der Lebenssituation und das Entscheidende dabei ist: man sucht sie auf. Im idealtypisch abstrahierenden Fall einer Krise der Gesundheit, Krise des Gerechtigkeitsempfindens oder Krise des Selbstgefühls versagen die eigenen Bordmittel und man übergibt sich zur Lösung in die Hände der Professionellen. Diese Entscheidung trifft man autonom und die Einsicht darin, dass man Hilfe braucht, ist der erste Schritt zur Lösung des anstehenden Problems. Kommen wir von hier aus auf die Musiker und das, was für sie gilt, gilt für die gesamte Sparte der Künstler. Musiker als Professionelle zählen zu denjenigen, die das Problem plagt, dass sie auf eine Not im Grunde nicht reagieren bzw. sie müssen die Not, die durch eine routinierte Wirklichkeitswahrnehmung, eine Gewöhnung an Klangempfindungen etc. entsteht, erst erzeugen, ja in ihrer Dienstleistung selbst noch darauf aufmerksam machen. Unter den Künsten professionalisieren Musiker, so betrachtet, die Füllung der Zeit, die Zeiterfahrung des Menschen, sie artikulieren das Endlichkeitsproblem – das Verstreichen der Zeit – sie sind zuständig dafür, Fermaten des Lebens mit Ornamentik zu versehen.

Wenn es nun den Anschein hat, hier werde einer idealistischen Version der Musikberufe mit anspruchsvoller Semantik ein akademisches Adelsprädikat angehängt - weit entfernt von den Alltagsproblemen einer Popakademie - so erlaube ich mir die Warnung: weit gefehlt. Mannheim, Ludwigsburg oder wer immer rücken sofort an diese Bestimmung heran, wenn wir den oben ausgeführten Professionalitätskern als spartenübergreifende Gütekriterien des eigenen Tuns in Erinnerung bringen.

Wenn wir für die musizierenden Berufe die dreifach aufgespannten Dimensionen als Kern des Professionellen bezeichnen können, so bietet sich folgendes Zwischenresümee an:

a) Professionelle, darin liegt ihre historisch einzigartige Autonomie und gesellschaftlicher Sonderstellung, bestimmen selbst die Gütekriterien ihres eigenen Handelns – bezogen auf diese Gütekontrolle, die sich auf die Dienstleistung bezieht und die für die Dienstleistung entworfenen Exzellenzmerkmale brauchen Professionelle den Laien im Grunde überhaupt nicht – das ist natürlich übertrieben, denn alle Kunst ist auf Mitteilung, auf Zustimmung, auf die Teilung der ästhetisch sublimierten Erfahrung aus. Dennoch soll die radikale Zuspitzung nur verdeutlichen, worin die eigentümliche Innovationskraft und Elastizität des professionellen Musizierens liegt.

b) Das leitet über zur nächsten These: Professionelle erzeugen aus sich heraus die ästhetische Innovation – und zwar im Hinblick auf die drei genannten Kriterien: a) die kompositorische Tradition wird geknackt und weiterentwickelt, b) die Instrumentierung wird als überaltet wahrgenommen und zieht die Gründung neuer Formationen, Ensembles, Labors etc. nach sich

– und schließlich c) die Interpretation überschreitet das bisherige Maß: der Gesang verbündet sich mit dem Sprechen, der Tanz überschreitet die klassische Choreografie und mehr noch: verbündet sich mit den Tönen, die historisch existierenden Sparten bedeuten stets stilistische mehr oder weniger kanonisierte Vorgaben, aber auch disziplinierende, die Kreativität hemmende Schablonen. Die künstlerische Innovation überschreitet all dies und kreierte sich eigene Präsentationsorte bzw. Publika.

Erinnern wir uns an die Entwicklungsgeschichte von Jazz und Pop als die mittlerweile historisch etablierten Expansionen des musikalischen Kräftefelds. Nehmen wir als aktuelles Beispiel die Entstehung des „ensemble modern“ als typischer Ausdruck einer professionsintern erzwungenen Weiterentwicklung der drei soeben angesprochenen Dimensionen: die kompositorische Subtilität, der Rahmen dessen, was für klangfähig und von daher mitteilenswert gehalten wird, erweitert sich und, das ist entscheidend mit Blick auf die Gründung des Ensembles, sprengt die Grenzen bisher existierender Klangkörper wie das klassische Orchester. Aus dem Innovationsbereich der Komposition heraus entstehen im vorinstitutionellen Raum Gruppenbildungen und Netzwerke, mit eigenen ästhetischen Geltungsansprüchen und wiederum sind die verbunden mit dem dritten Aspekt: die Darstellungstechniken, die Grenzüberschreitung in der Komposition zieht eine Neukombination von Sprache und Instrument, von Bühne und Publikum nach sich.

Nichts in der Welt geschieht ohne Folgeproblem und ich komme im nächsten Schritt auf die Folgeproblematik durchgesetzter Professionalität im musikalischen Bereich zu sprechen. Die musikalische Performanz ist in sich innovationsträchtig, so habe ich zu zeigen versucht. Aber: sie lebt von der Charismatisierung des eigenen Tuns und es ist diese berufsnotwendige Verklärung, die die paradoxe Folge nach sich zieht, dass die Berufsangehörigen zwei Dinge völlig in Vergessenheit geraten lassen, die gleichwohl für ein erfolgreiches Handeln von Bedeutung sind:

1. sie vergessen den Markt und die **Pragmatik der Rahmung** ihres vom Charisma getragenen künstlerischen Auftritts
2. sie vergessen den **Weg** zum Charisma, sie vernachlässigen die lange Strecke der Anstrengung, die hinter ihnen liegt, die Askese der unaufhörlichen Wiederholung und schmerzreichen Korrektur durch diejenigen, denen sie den Aufstieg verdanken und in deren Obhut sie sich gegeben haben – ich vermeide an dieser Stelle das Wort „Meister“, obwohl genau diese archaische Lehrsituation meist dahintersteht. Professionen sind somit strukturell marktblind und strukturell pädagogikblind – sie vertrauen auf den Zauber ihrer Fähigkeiten und ignorieren den hinter ihrer

künstlerischen Fähigkeit liegenden Bildungsprozess, der von anderen gefördert und getragen wurde.

An dieser Stelle, verehrte Damen und Herren, meldet sich eine Neigung zu Wort, denjenigen Recht zu geben, die uns tagaus tagein in den Ohren liegen mit der Maxime: Selbstvermarktung und Managementfähigkeiten sind angesagt.

Bevor ich der verführerischen, weil hochplausiblen Empfehlung nachgebe, erlauben Sie mir eine weitere begriffliche Differenzierung. Sie führt zunächst von der Musik weg, nicht weit, denn wir widmen uns in einem kleinen Exkurs drei Herrschaften, die Ihnen allen vertraut sind. Professionelle – wir bleiben beim Thema – die ihre professionelle Tätigkeit in einem anderen Feld, nämlich der Sinnstiftung und der Lebensführungsgebote ausüben, die hingegen jeder auf seine Weise es zu Rang und Ansehen einerseits, und zu besorgter Abgrenzung vom jeweils anderen gebracht hat. Ich meine das religionsgeschichtlich bedeutsame gewordene Trio von Zauberer, Prophet und Priester. Und um die dynamische Komplementarität und wechselseitige Bezogenheit dieser drei Kompetenzen kurz zu skizzieren, empfiehlt sich noch einmal eine Bezugnahme auf den schon erwähnten Soziologen Max Weber. Dabei wird der Schwenk zum Alltagsgeschehen in den Musikberufen schnell deutlich. Die drei Kompetenzen, ich erwähnte es, stehen in einer Dauerkonkurrenz um die Fügsamkeit von Leuten, die sich auf die nichtverstehbaren Kausalitäten der menschlichen Lebensführung einen Reim zu machen versuchen. Der Zauberer, so sei Weber zitiert, ist der Beruf aller Berufe, gleichsam „die Mutter aller Berufe“, in seinem Handeln liegen Kompetenzmerkmale gebündelt vor, die sich auf magische Kunst, auf Artistik, auf die Evidenz des erklärungslos und kunstvoll arrangierten Rituals beziehen. Er konfrontiert den Gläubigen oder ihn um einen Rat Bittenden mit einem Arrangement ohne Zumutung eines Nachvollzugs der Rationalität, ohne Anspruch auf sinnhafte Ableitung – schlicht durch die ad hoc überzeugende Plausibilität eines Rituals zieht der Zauberer Aufmerksamkeit auf sich. Ganz anders der Priester, der sich gleichermaßen um den Ratsuchenden kümmert, diesen hingegen mit einem schon kanonisierten und weitgehend systematisierten Wissen konfrontiert, aus dem kasuistisch auf die Bedürftigkeit des Gläubigen eine Maxime, eine Lebensführungszumutung abgeleitet wird. Priester sind in ihrer Überzeugungsarbeit auf die nachhaltige Wirksamkeit der Tradition und auf eine diese Tradition repräsentierende Institution, eine Hierarchie der Ordnung und Institution angewiesen, mit der im Rücken sie die Plausibilität ihres Angebots zu bekräftigen versuchen. Der Prophet ist der dritte im dynamischen Bunde, er verknüpft Elemente des Zauberers mit denen des Priesters: seine Rede ist: „Es steht geschrieben, ich aber sage Euch“. Er reagiert auf die

Verselbständigung des Kanons zur Orthodoxie und reinterpretiert diese neu, er ist innovativ – gemessen am Konservatismus des Priesters, zurückhaltend – gemessen an der Artistik des Zauberers, der nur irgendeine verblüffende Kombinatorik von Steinchen braucht und schon fängt es an zu regnen und die Leute folgen ihm von da an.

Die kurz in Erinnerung gerufene Unterscheidung, die sich auf ein hoch dynamisches, konfliktuöses Komplementaritätsverhältnis von Akteuren, von Professionellen in einem beruflichen Kräftefeld bezieht, habe ich nicht ohne Grund gewählt. Ich nehme sie zur Hand, um das Feld, über das wir uns unterhalten, analytisch zu differenzieren, und um deutlich zu machen, dass es wenig sinnvoll ist, einseitige Zurechnungen zu suchen: verträumte Musiker, hedonistisch erzogene Jungprofessionelle, ungeduldige Design- und Staffageexperten, Betriebswirtschaftler oder wer immer sich in der Situation den Musikern mit einem Angebot zu Wort meldet.

Die Dreiteilung der Akteure soll ein dynamisches Kräftefeld aufzeigen, das es im Bereich der musizierenden Berufe gleichermaßen gibt – ich ersetze die Trias nun durch die Begrifflichkeit

Institution – Profession – Markt, das mag Ihnen ohne weitere Explikation gewagt vorkommen, dient hier aber zunächst einer Heuristik. Alle in der Musikszene angesprochenen, alle hier tätigen Berufe haben es stets mit einer Konstellation zu tun und die ist als solche zu erhalten, so meine These, sie darf weder zur einen Seite hin noch zur anderen Seite hin vereinseitigt oder auch vernachlässigt werden. Das ist erläuterungsbedürftig, aber so schwer auch nicht nachzuvollziehen.

Priester sind kanonverpflichtet und in ihrem Handeln kanonorientiert, sie haben eine institutionell gewordene Tradition hinter sich und vertreten diese. Übersetzt auf das hier in Rede stehende Kräftefeld habe ich die Ausbildungsinstitutionen, nicht nur die Musikhochschulen, aber insbesondere die vor Augen. Als die Propheten bezeichne ich die praktizierenden Musiker, die im Horizont der musikalischen Tradition arbeiten, diese in sich aufgenommen haben, aber auch ein Bein vorn auf dem Feld der Innovation haben, indem sie es wagen – im gewachsenen Fundus ihres Könnens gerade diese Tradition folgenreich durch innovative Projekte, Inszenierungen, Aufführungen in Frage zu stellen. Wer ist der Zauberer, werden Sie fragen? Zauberer, das ist der Markt der akrobatisch mit Sparten und Zeitgeiststimmung kühn experimentierenden, er repräsentiert die strukturelle Ungeduld derjenigen, die die beiden anderen Kompetenzen durch Überraschungen und Neukombinationen herausfordern. Um noch einmal Herrn Stark zu zitieren: „Pop ist Missbrauch, kreischende Rückkopplungen auf der E-Gitarre und der Plattenspieler als Instrument. Wer hier berät, der muss diesen Kosmos des Unbürgerlichen und der Verrücktheiten verstehen, um wirklich Neues zu schaffen“. Ich übernehme

die Formulierung, verallgemeinere hingegen den Gedanken: der Markt ist das Arrangement, ist die Provokation, die Verblüffung, die Chuzpe, die alles Gelernte und mühsam erworbene hinter sich lässt.

Was möchte ich deutlich machen? Wollte man die gegenwärtige Situation aus der Sicht einer Soziologie des Musizierens zu erfassen versuchen, so befindet man sich auf verschiedenen Baustellen, wir haben es mit einem Kräftefeld unterschiedlicher Akteure zu tun, die in ihrer dynamischen Bezogenheit aufeinander zu betrachten sind. Insofern sollte man sich mit einfachen Antworten zurückhalten.

Lässt sich dennoch etwas zur Signatur der Zeit sagen? Die gesellschaftliche Entwicklung ist natürlich nicht eine irgendwie blinde Größe, der wir achselzuckend ausgeliefert sind, vielmehr sind wir selbst Träger und Erzeuger der Entwicklung. Sie spielt sich auf unterschiedlichen Arenen ab: Differenzierung, aufregende Entwicklungen verzeichnen die Publika ebenso wie die ästhetischen Sparten, die Musiker gleichermaßen wie die Institutionen ihrer Ausbildung. Es wird schwierig, ein unabhängiges Urteil jenseits der „vested interests“ betroffener Institutionen bzw. Verbände und Berufsgruppen zu fällen – die Synchronizität der Probleme und ihre wechselseitige Interdependenz machen es schwer, stimmige Antworten zu finden.

Versucht man das Ganze aus der Perspektive einer auf ästhetische Wahrnehmung und sinnlich vermittelte Erkenntnisbildung gerichteten Professionalität zu beziehen, dann erscheint durchaus möglich, dass die ästhetische Sphäre, in engerem Sinn die Musikkultur sich als Ganzes durchaus zurückentwickeln kann und dass sowohl Musikproduktion als auch Musikrezeption eine erhebliche Einschränkung im Lebensvollzug der Menschen erfahren. Anzeichen dieses Vorgangs, die empirisch nicht aus der Welt gegriffen sondern täglich nachzulesen sind, zeigen sich an verschiedenen Stellen der öffentlichen Diskussion unseres Bildungswesens und besonders anschaulich an dem Befund, dass die musikalische Laienpraxis landauf landab auf dem Rückzug ist. Die Bestandteile der Lebensführung, die wir in einer langen Tradition des soziologischen Denkens, aber auch unseres kollektiven Selbstverständnisses zur sogen. Freizeit gezählt haben, werden zunehmend im Hinblick auf ihre Karrieretauglichkeit überprüft und müssen sich nunmehr als Biografieinvestition gegenüber Kernfähigkeiten, statusrelevanten Zeitinvestitionen behaupten. Die uneigennützig und in ihrer Zielsetzung unbestimmte Beschäftigung mit Musik, von der Musikschulen und Musikvereine profitiert haben, wird in ihren Kosten und Nebenfolgen deutlicher antizipiert. Hier beginnt das Schrumpfen von Nachwuchs für die Studiengänge in Kirchenmusik und hier beginnt die Qualitätseinbuße im Bereich der Posaunen an den Musikhochschulen, die bislang von der laienmusikalischen Perfektion und dem früh verinnerlichten musikalischen

Engagement junger Leute haben profitieren können.

Andererseits ist nicht zu verkennen, dass sich in dem Maße, in dem die Hochkultur sich auflöst, die Publika differenzieren und zwar in dem Maße, in dem die ästhetischen Sparten sich differenzieren – einmal aus der angesprochenen eigendynamischen Entwicklung heraus, einmal aus der zunehmenden zuweilen auch aggressiven Konkurrenz der Sparten untereinander.

Was mit Event-Kultur nur hilflos benannt, jedoch in seinen sozialhistorischen Dimensionen bislang unbegriffen geblieben ist, bezieht sich auf das Verblassen einer kundigen Genussskultur. An deren Stelle treten fluide Milieus ohne Vergemeinschaftungsinteresse, Flaneure statt Konnaisseure. Deren Erwartungen an Kulturkonsum entspricht eine Form der Wahrnehmung, die an höfische Zeiten erinnert. Aristokratische Kulturbeflissenheit hatte sich auf ein Dabeisein beschränkt, auf die Unterhaltung durch Artisten während der Konsumtion von Zeit jenseits der Wertschöpfung. Was manche also als Abschied vom bürgerlichen Zeitalter bezeichnen, bedeutet nicht etwa das Ende aller Zeiten, sondern nicht mehr als den Übergang (vielleicht Wiedereintritt) in Formen anstrengungsloser, entsakralisierter ästhetischer Wahrnehmung. Am Ende ergibt sich eine gebrochene Perspektive mit vielen Fragezeichen.

Musik als Beruf schliesst sich den angesprochenen Trends an und zwar so, dass wir mit zwei oberflächlich kontrastierenden Entwicklungen rechnen können, man könnte sie in der Tat dann als zukünftige Professionalitätsprofile bezeichnen. Wenn stimmt, dass die Spezialisierung und Spartendifferenzierung weiter zunimmt und sich die Musikrezeption in höherem Maße naiv und nicht mehr in reflektierendem Nachvollzug abspielt, dann dürfen wir erwarten dass Musik in höherem Masse als früher ihre eigene Praxis mit dem Element **Kommentar** und dem Element **Rahmung** zu versehen hat.

Der sich abzeichnende kollektive Dilettantismus eröffnet berufliche Chancen aller Art – Interpreten, Kommentatoren aller Art sind aufgerufen, den Zwischenraum zu füllen, der gegenwärtig gefüllt wird mit dem, was wir Musikkritik zu bezeichnen uns angewöhnt haben, aber mit Sicherheit wird Musik plus Kommentar in der Zukunft des Bereichs liegen. Kommentarbedürftigkeit und Rahmungsbedürftigkeit wären somit denkbar als neue berufliche Felder, beides bezieht sich jedoch gleichermaßen auf die Professionalität der Musiker selbst. Sie werden gehalten sein, sich flexibler auf ihre erworbene Kompetenz einzustellen – sei es in Richtung Kommentar, sei es in Richtung musikalische Artistik.

Beide – Kommentar und Artistik – repräsentieren in ihrer Experimentierfreude dann die Avantgarde einer Entwicklung, deren Ende nicht abzusehen ist, die hingegen mit der Farbe Schwarz überhaupt nicht untermalt werden muss.

Konstant bleibt bei all dem vermutlich der Professionalitätskern, von dem ich anfangs gesprochen habe: konstant bleibt die Trias von Instrumentenbeherrschung, Interpretationsfähigkeit und Darstellungsfähigkeit. Konstant bleibt, das ist eine andere Formulierung für das Gemeinte, die Passion, sie verklammert den weiten Bogen vom Experten zum Laien und schliesst den Dilettantismus als den neuen Typus von musikalischer Rezeption mit ein. Ich muss nicht an die Heiligsprechung des Dilettanten erinnern, die wir dem alten Goethe verdanken. Dieser Nukleus einer musikalischen Performanz ist auf den Schonraum eines Noviziats angewiesen, auf Nischeninstitutionen hoher Fehlertoleranz und relativer Sanktionsfreiheit, auf kundige Lehrer, die im Hinblick auf ihren eigenen Werdegang erinnerungsfähig geblieben sind.

Neu aufzunehmen sind die beiden Professionalitätsprofile: Kommentar und Kombinationsbereitschaft – also Artistik und Hermeneutik des Musizierens, sie werden zukünftig die musikalische Performanz begleiten.

So gedeutet, kann das zukünftige Musizieren sich mit der Entwicklung des Marktes, mit der Idiosynkrasie eines nach Neuem schreienden Publikums arrangieren. Nur: dass diese hier nur angedeuteten Entwicklungen auf die Dauer nicht ohne Üben, ohne Anstrengung, ohne Sorgfalt und ohne behutsame Begleitung durch die Lehrer gehen soll, kann ich mir nicht vorstellen. Lassen wir dem Markt seinen Übermut und lassen wir der Ausbildung ihren Konservatismus.

Damit komme ich abschliessend auf die Ausbildung zu sprechen: Musikhochschulen befinden sich auf beiden Seiten des Geschehens, sie sind Opfer wie Weichensteller. Pragmatisch handhabbare Schlussfolgerungen zu ziehen, ist deshalb auch nicht einfach, aber möglicherweise gar nicht zwingend. Die Frage, ob der eng gewordene Arbeitsmarkt, eine restriktive Kulturpolitik es nahe legen, die Exzellenzkriterien zu stärken oder ob umgekehrt der Vielseitigkeit und Flexibilitätsumutung curricular Rechnung zu tragen ist, werden die Musikhochschulen im Einzelnen unterschiedlich entscheiden. Aber ganz gleich, ob neue Studiengänge entworfen oder Schwerpunkte gesetzt werden, in jedem Fall wird der institutionelle Kern des Leistungsauftrags berührt und diesen zu pflegen und über die Turbulenzen einer heutzutage zur Pflicht gewordenen Exzellenzrhetorik hinweg zu erhalten, wird für das Professionalitätsverständnis der Ausbildungsinstitutionen entscheidend. Die Verführung ist groß, die sich abzeichnende Entwicklung noch aus dem Binnenraum der Hochschulen heraus zu beschleunigen. Was man jedenfalls an Anstrengungen in Richtung Profilbildung beobachten kann, verwundert zuweilen. Von der Popmusik bis zum Musikmanagement wird in das Kurrikulum der Musiker Ausbildung aufgenommen, was sich mit dem Versprechen auf berufliche Verwertbarkeit begründen läßt. Die jüngsten Innovationen, ein bunter Strauss von Studiengängen, sind einzig durch

das schlechte Gewissen motiviert, die Studierenden nicht hinreichend auf die Unwägbarkeiten des Arbeitsmarktes vorbereiten zu können, wobei die Konkurrenz der Musikhochschulen untereinander dafür sorgt, dass nicht etwa die Vielfalt und Solidität erhalten bleiben, sondern in kürzester Zeit flächendeckend als Reform durchgesetzt wird, was irgendwo irgendjemand sich als eine mögliche Ausbildungsnische hat einfallen lassen – ohne Not, denn liegt der Leistungsbeitrag in anderem. Ihr Kapital liegt in dem Bereitstellen von Ausbildungsgemeinschaften, die vergleichsweise sanktionsfrei künstlerische Darbietungen ermöglichen.

Und noch etwas, jetzt kommen die Kleinen. Der institutionelle Auftrag, auf Kulturträgerberufe vorzubereiten, schliesst Kunst- Musik- und Instrumentalpädagogen mit ein. Sie müssen für eine auch in Zukunft kompetente und wahrnehmungsoffene Kunstrezeption ausgebildet werden und verdienen alles andere als eine stiefmütterliche Behandlung im Binnenraum der Hochschulen. Die Güte ihrer Ausbildung wird erst dadurch Früchte tragen, dass sie mit der künstlerischen Exzellenz konfrontiert worden sind, die Musikpädagogik braucht in meiner Wahrnehmung – das wird ja zu diskutieren sein – den Anschluss an die professionelle Identität, an die Passion und die Unbedingtheit des ästhetischen Willens. Gelingt das nicht, dann werden künftig Generationen von Schulabgängern die Schulen verlassen, die für die Qualität künstlerischer Darbietung kein Verständnis aufbringen, weil sie diese auch exemplarisch in ihrem Musikunterricht nicht mehr kennengelernt haben.

Gegenwärtig wäre vermutlich viel erreicht, würden die Musikhochschulen ihr kurrikulares Angebot fortschreiben und sich nicht allerorten durch psychohygienische oder betriebswirtschaftliche Zusatzkurse verfransen – schliesslich haben wir die Nichtübersetzbarkeit von Ausbildung in den Arbeitsmarkt in allen Bereichen, niemand spricht über die Hebammen, niemand über die Realitätsferne der Juristenausbildung, das sollte man bei all dem nicht vergessen. Solange künstlerisches Tun auch in seiner avanciertesten Ausdrucksgestalt nicht als Klamauk, sondern als die Mitteilung einer Erkenntnis und in diesem Sinne bedeutungsvoll verstanden wird, wäre die sorgfältige Abstimmung von Fächern und Studiengängen, insbesondere die Integration der Disziplinen, die der Ausbildung zum Künstler sowie zum Pädagogen durch begleitende, philosophisch und philologisch inspirierte Reflexion die Grundlage verschaffen, schon ein grosser Erfolg.

Gerade wer – von Simon Rattles „Rhythm is it“ euphorisiert – die kulturellen Erwartungen von Kindern ins Spiel bringt, der ist daran zu erinnern, dass man sie mit Lehrern zu konfrontieren hat, die die Praxis künstlerischer Exzellenz während ihrer Ausbildung erfahren haben und vom Charisma des Klangs oder der Bewegung erfasst wurden, um ihn authentisch

weitergeben zu können. Insofern tun die Musikhochschulen gut daran, in ihren Studiengängen auf die Reflexion und Kommentierfähigkeit zu setzen: Hermeneutik *und* Artistik, historisches und philosophisches Verständnis der musikalischen Praxis statt Überredungskunst. Wie sich das Kompetenzprofil im Bereich künstlerischer Berufe entwickelt, ist ungewiss. Fernerhin ist nicht abzusehen, welchen Raum die zukünftige Lebensführung der Teilhabe an und dem Genuß von ästhetischen Erfahrungen beläßt, aber auch und gerade die sich abzeichnende Tendenz einer nur flüchtigen ästhetischen Irritation setzt Kommentier- und Reflexionsfähigkeit voraus.

Man kann das auch so zusammenfassen, eine Qualifikationserhöhung ist angesagt – im Bereich der Ausbildung und im Bereich der musikalischen Praxis. Mir ist klar, über vieles habe ich nicht gesprochen: Über den Binnenraum der Musikhochschulen, über den gelegentlichen Trübsinn der schulpädagogischen Ausbildung, die notorische Disqualifikation des Musikunterrichts, die trotz aller Sonntagsreden endemisch ist und Gegenstand unserer Sorge zu sein hat. Eigentlich wollte ich nur sagen, dass wir das Kind „Musik als Beruf“ nicht mit dem Bade ausschütten sollten. Diese Empfehlung ist, bitte haben Sie ein Nachsehen, etwas lang geworden. Ich danke Ihnen.

### 4.3 Friedrich Schenker



#### Leitreferat 3 :

#### „Neue Berufsorderungen durch neue Kompositionen“<sup>9)</sup>

„Neue Berufsorderungen durch neue Kompositionen“ – Liebe Freunde der Musik, ich beziehe mich auf die so genannte „Neue Musik“ – Neu mit groß geschriebenem „N“. Die zeitgenössischen Spielorte der so genannten „Ernstesten Musik“, großes „E“ oder „E-Musik“, sind zu untersuchen: 1.) Hinsichtlich ihrer Schöpfer oder Produzenten, den Komponisten, 2.) hinsichtlich der Reproduzierenden, der Sänger, Instrumentalisten, Dirigenten, Tonregisseure und Ingenieure usw., und 3.) hinsichtlich ihrer Konsumenten. Da neue Kompositionen der E-Musik zu vorderst auf ihre Schöpfer verweisen, ist das Thema der neuen Berufsorderungen zu ergänzen durch das Thema „Die Situation der Komponisten *Neuer Musik* in Gegenwart und Zukunft“. Die Verbindung beider Themen fordert Untersuchungen der Geschichte der Komponisten „Neuer Musik“, der Reibungen dieser Komponisten mit der Gesellschaft – Musik und Gesellschaft überhaupt: Musik und Ökonomie, Kommerz, Profit, Musik und Kulturökologie, die Situation unserer Ohren, Augen und Nasen - letztendlich Versuche über das Berufsbild der Komponisten, mit Überlegungen über die Zukunft „Neuer Musik“ und ihrer Schöpfer.

Ein wichtiger, wenn auch spezieller Teil der neuen Berufsorderungen durch neue Komponisten ist der Komplex der neuen musikalischen Techniken, sowohl die der kompositorischen als auch die der instrumentalen und vokalen. Da die zu behandelnden Themen sich als sehr umfangreich erweisen, ist es für mich nötig, einige Seiten der „Neuen Musik“ auszulassen: Nicht berühren kann ich hier die wichtigen und bedeutenden Komplexe der

<sup>9)</sup> (Anmerkung des Herausgebers:) Der Vortrag Friedrich Schenkers, der – das sei hier nicht verschwiegen – auf dem Kongress zu einer starken Polarisierung der Zuhörerschaft und heftiger Kritik führte und nur teilweise die im Titel angesprochene Thematik behandelt, erweist sich als berührendes Zeitdokument einer Komponistenbiographie unter dem Einfluss zweier politischer Systeme der neueren deutschen Geschichte. Angemerkt zu Schenkers Position sei hier, dass es im Westen wie im Osten Deutschlands Komponisten gab und gibt, deren Schaffen und ästhetische Position von Gesellschaftskritik, von kritischer Distanz bis hin zur Verweigerung bestimmt wird. Die hohe Qualität der Kompositionen Schenkers, ihr Zeitbezug und die entschiedene ästhetische Positionierung des Komponisten werden in jüngster Zeit durch Hochschul-Seminare und CD-Dokumentationen wieder entdeckt und gewürdigt.

Elektronik, der Musikinstallationen und Performances und den Komplex der Kirchenmusik.

Es ist unmöglich, auch alle im Vortrag erscheinenden Probleme erschöpfend zu behandeln. Deswegen kann es mitunter nur bei aphoristischen Betrachtungen bleiben. Von meinem kulturellen Gewissen her müssen die Seiten der so genannten „Leichten“ oder „U-Musik“, die Gift sind für die Gesellschaft und natürlich für die „Neue Musik“, mit Denunziation rechnen! An dieser Stelle möchte ich, als Fußnote quasi, die Überlegung beisteuern, zwischen beiden tönenden Seiten „U“ und „E“ eine Grenzmauer zu errichten, zwischen dem Tönenden, das Marktwert, Profite von erheblicher Größe schafft, und der Musik, die marginalen oder überhaupt keinen Marktwert besitzt oder sich dem Markte verweigert.

Einen historischen Abriss des Werdens, des Daseins und vielleicht des Untergangs eines Komponisten „Neuer Musik“ werde ich anhand von autobiographischen Bruchstücken darzustellen versuchen. Es folgen Gedanken zum gegenwärtigen Verhältnis von Musik und Gesellschaft. Dann das Kapitel der neuen musikalischen Techniken, in dem ich versuche einige musikalische Spezialprobleme der Komponisten und Interpreten darzustellen. Am Ende sollen ein paar Gedanken und Vorschläge zu neuen Wirkungsmöglichkeiten der Komponisten „Neuer Musik“ stehen.

### **Das Werden, das Dasein, Beförderung, Hindernisse, und Bedrohungen eines Komponisten der „Neuen Musik“.**

Dezember 1942, im Kriege, im „Dritten Reich“ wird auf dem häuslichen Kanapee ein Mensch geboren, gezeugt im Gedenken an einen Kriegsgefallenen, des Stabsmusikkorps-Musikers, des Posaunisten Fritz Otto, des Bruders meiner Mutter, die durch die Schwangerschaft auch dem Zwangsarbeitsdienst entkommen konnte. Der Bruder, wohl aus Gründen der Insubordination von Paris an die Ostfront versetzt, er hatte kommunistische Freunde, hieß Fritz, also heiße ich nun auch Fritz. Die Posaune des Toten wartete auf dem Dachboden auf mich. Meine Eltern waren einfache Leute – Automechaniker und Stenotypistin. Die Großmutter, des Gefallenen Mutter, wollte einen neuen Musiker Fritz aus mir machen: „Ich sollte etwas besseres werden!“. Also Klavierstunden, die Stunde für fünf Mark, als Achtjähriger, für fünf Mark Englisch- und Lateinstunden. Als 11-Jähriger Eintritt in den Kirchenposaunenchor, als Tenorhornist kurze Zeit, dann wurde die Posaune vom Dachboden geholt. Autodidakt, Mitglied des Pionierblasorchesters, des Möbelwerks-Estradenorchesters, Teilnahme am Stavenhagen-Wettbewerb: „Durch die Wälder, durch die Auen“ aus dem „Freischütz“ war mein Wettbewerbsbeitrag neben „Walters Preislied“ aus den „Meistersingern“ .

Ich wurde von der Jury deswegen nicht ausgelacht, sondern bekam einen Posaunenlehrer für null Mark zuerst, später an der Musikschule für 12 Mark im Monat. Mit 14 wurde ich Mitglied einer Tanzkapelle in Glenn-Miller-Besetzung, allerdings als einzige Posaune. Ich lernte Jazzphrasierung. Wir spielten auf Tanzabenden und konnten zuerst nur drei „Piecen“, sie mussten also mehrmals wiederholt werden. Wie viele Stilarten lernte ich kennen: Kirche, Staat, also Blasmusik, Kampflieder, Estrade, Tanzmusik, zu Hause Klassik am Klavier. Ich wollte eigene Stücke schaffen. Dazu diente die Blockflöte für naive Bach- und Mozartkopien neben Versuchen von blutrünstigen Theaterstücken. Mein Komponierwille brach heftig aus nach einem Konzertbesuch im Plauener Theater, ausgerechnet Aram Chatschaturjan, nicht der Säbeltanz, stimulierte zum Gebrauch harter Klavierdissonanzen, Juri Gagarin im Weltall provozierte im Abiturjahr eine Weltraumsuite mit dissonanten Clustern und Motorik. Das Aufschreiben von Noten konnte ich schon ziemlich früh - ich wollte also Posaune und Komposition studieren. Es gab in der DDR einen Junge-Talente-Wettbewerb, der mich 1960 erfolgreich ins DDR-Fernsehen brachte – „Herzklopfen kostenlos“ hieß die Sendung. Das war der Absprung zum Musikstudium 1961 an die Ostberliner Musikhochschule – Posaune und Komposition. Der Anfang war allerdings schockierend: Mauerbau, die Hochschule lag fast direkt hinter der Mauer, mit Blick auf die Rückseite der West-Berliner Philharmonie, der Empfang durch einen Hardliner-Funktionär, der uns zwang eine Erklärung zu unterschreiben, die uns nötigte, im Kriegsfall selbst auf unsere verwandten Brüder im Westen zu schießen.

Die Studien waren recht unterschiedlich, das Posaunenstudium machte rasche Fortschritte, so dass ich nach vier Jahren schon als Soloposaunist ins Leipziger Rundfunksinfonieorchester engagiert wurde.

Das Kompositionsstudium war auf Grund der stalinistischen Knebel ziemlich beschnitten. Man lehrte Schostakowitschs, Prokofiews und Bartoks (folkloristische) Strukturen. 12-Ton-Komposition war verpönt oder verboten. Wagner Regeny, bei dem ich hospitierte, besaß zu Hause einen sogenannten „Giftschrank“ mit Partituren Pendereckis und Lutoslawskis. Er hat ihn für uns geöffnet. Komponisten, die alles wissen wollen, finden einen Ausweg aus dieser ideologischen Enge. Auf einen Hinweis Günter Kochans besorgte ich mir Kreneks „Zwölfkontrapunkt-Studien“. Seitdem hab ich fast nur noch mit der Reihentechnik gearbeitet, was vom Lehrer Kochan toleriert wurde.

1964 begann meine Orchestertätigkeit in Leipzig, gleichzeitig die Fortsetzung des Kompositionsstudiums bei Fritz Geißler an der Leipziger Musikhochschule. Im Orchester hatte ich dreifaches Glück:

1. Der Chefdirigent Herbert Kegel realisierte die meisten Aufführungen

„Neuer Musik“ in der DDR: Schönberg, Berg, Webern, Dessau, Nono, Dallapiccola, Fortner, Henze, Hartmann, Blacher usw. Kegels Proben „Neuer Musik“ waren im Höchstmaß analytisch, so dass ich hinter viele Geheimnisse der Faktionen „Neuer Musik“ kommen konnte.

2. Anlässlich der Aufführungen hatte ich Gelegenheit mit den Komponisten in Kontakt zu kommen. Mit Dessau, ich wurde später bei ihm Meisterschüler, mit Nono, mit dem ich sehr persönliche, enge Kontakte hatte, mit Henze, für dessen Musikfestival in Montepulciano ich ein Stück komponieren konnte, mit Blacher, dessen umwerfenden Witz ich genossen habe. Mit Witold Lutoslawski, den ich in Warschau zu Hause besuchen durfte, um ihm einige Noten von mir zu zeigen.
3. Einige Musiker des Rundfunkinfonieorchesters Leipzig wollten mehr Neues, wir gründeten die Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“.

Diese Musiker hatten Mut, und auch Mutwillen die Kulturverordnungen der DDR zu überwinden. Wir spielten 1970 nicht im Frack und schwarzen Anzug, sondern in der normalen Alltagskleidung – bunt durcheinander, ohne Schlips – und auch zuerst ohne Honorar, was den Kulturfunktionären besonders verdächtig schien. Im Bezirksverband Leipzig der Komponisten, des Komponistenverbandes der DDR, brachen die Kontroversen über „Neue Musik“ zwischen mir und der Mehrzahl der Sozialistischen-Realismus-Apologeten aufs Heftigste aus, vor allem nach zwei Konzerten, dem Gründungskonzert der Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“ und der Uraufführung meines „Stück für Virtuosen“ 1972. Diese Uraufführung sollte durch die Musikchefetage des DDR-Rundfunks in Berlin verhindert werden. Doch Kegel erzwang mit einer Rücktrittsdrohung die Aufführung. Diese Uraufführung hatte einen für die Verhältnisse eines sozialistischen Staates ungewöhnlichen, ungewollten, eigentlich ungeduldeten Skandal verursacht - einen Aufruhr des Konzertsaalbürgertums, das auch eine so genannte sozialistische Kulturpolitik nicht hatte umerziehen können. Es wurden damals schon einige Anstrengungen gemacht, die Bürger für neue Kunst zu gewinnen und zu begeistern: Kunst für alle, Abonnementsysteme, mit Omnibusfahrten vom Land in die Stadt und zurück, Patenschaften von Musikern für sozialistische Brigaden der Arbeiter und Ingenieure von Industriebetrieben, billige Eintrittskarten und so weiter.

Das Gründungskonzert der Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“ mit einer Diskussion danach geriet zum Eklat, da drei „Musikfunktionäre“ unter Protest gegen die ihrer Meinung nach spätbürgerliche Musik die Veranstaltung verließen. Die Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“ hatte in der Folgezeit eine wichtige Rolle für die ihr nahe stehenden DDR-Komponisten, von denen sie viele Uraufführungen spielte und dieser Gruppe von Komponisten zu

einem originären Stil mit verhalf - für jeden anders. Die Unmöglichkeit einer ideologischen Vereinnahmung erbrachte einen deutlichen Unterschied der Kompositionsstile dieser DDR-Komponisten von den Stilen der altbundesrepublikanischen Komponisten.

Die Art staatliche Zwänge zu unterlaufen brachte die Ost-Komponisten zur Erfindung „struktureller Listigkeiten“. Dies bezieht sich auf die reine Musik, wie auf die Textauswahl und Textbehandlung der Vokalmusik und Oper. Aber es gab noch keinen Konsens mit den Anhängern der Unausrottbarkeiten der bürgerlichen Konventionen im Konzertsaal. Es gab und gibt, da diese Konsumenten nicht nach Erkenntnis streben, sondern sich nur berauschen lassen wollen, und heute sich unter dem Zwang der Musikindustrie nicht wandeln sollen, immer wieder Eklats in den Konzertsälen, wenn neue Werke uraufgeführt werden. Ich hatte dieses Vergnügen bis heute sechs Mal.

Die beschriebenen Konfrontationen beweisen mir, dass die geschmähten Komponisten sich auf dem richtigen Weg befinden, indem sie die Gesellschaft verändern wollen, ihr den Spiegel vorhalten, indem sie reagieren auf das Leid der Welt und auf die gesellschaftlichen Brüche. Komponisten dieser Art konnten in der DDR von Aufträgen leben, ohne gesellschaftliche Nötigungen zum „Sozialistischen Realismus“, da ja in der Musik unklar war, was „Sozialistischer Realismus“ überhaupt sei. So war der Sprung aus dem Orchester für mich in die Freiberuflichkeit als Komponist und Musiker der Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“ nicht schwer. Im Leipziger Gewandhaus konnte ich als Kurt Masurs Berater für zeitgenössische Musik eine Konzertreihe mit „Neuer Musik“ aufbauen. Ich hatte einen kleinen Lehrauftrag für Komposition an der Musikhochschule, ich wurde Mitglied der Akademie der Künste in Ost-Berlin. Das Beste dort, neben den Kontakten mit bedeutenden Kollegen aller Künste, war ein Reisepass, der es jederzeit ermöglichte, in den Westen zu reisen. West-Kontakte gab es für mich seit 1966 durch die Orchestertourneen, später kamen dazu die Tourneen der Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“. Mit der Gruppe produzierten wir die meisten neuen Stücke von DDR-Komponisten im Westdeutschen Rundfunk. Meine Stücke wurden in der BRD aufgeführt, z. B. durch das „ensemble modern“ und das damalige RIAS-Sinfonie-Orchester. Es entwickelten sich gute Kontakte zu westlichen Komponisten, z.B. zu Helmut Lachenmann und den beiden Hubers. Wir waren im Westen als die wilden Tiere aus dem Osten damals gern gesehen, waren wir doch bis 1990 noch nicht Konkurrenten auf einem überfüllten Musikmarkt, wo sich alle um des Umsatzes Willen überrollen.

Und nun die Realität der Deutschen Einheit: 1990, unter schlimmen Bedingungen für den Osten, ungefragt, ungewollt für mich, kam der Rückfall in die kapitalistische Gesellschaftsordnung, die sich in ihrer Verkommenheit allerdings in den 45 Jahren, die ich davon befreit schien, — Honeckers

versuchten sich allerdings kräftig an der Umwandlung der DDR-Gesellschaft in eine kapitalistische Gesellschaft — wesentlich gesteigert hat und die in Potenz sich weiter steigert. Ich hatte plötzlich die Probleme der hemmungslosen räuberischen Marktwirtschaft, der Hochrüstung, der Kriegsgeilheit, des Besitzstrebens, der expandierenden Kulturindustrie.

Ab 1990 gab es nun neue Berufsanforderungen für alle, besonders für die Komponisten der damaligen DDR. Aufträge blieben aus, Aufführungen blieben aus, die Exoten aus dem Osten waren zu Konkurrenten geworden. Die dem Westen fremde „Ost-Ästhetik“ wurde ausgeblendet, beziehungsweise einige Kulturstrategien des nun geeinten Deutschlands haben teilweise erfolgreich durchgesetzt, dass die Kulturspuren des Ostens auszurotten sind, ähnlich der Zerschlagung und der Verhökering der ostdeutschen volkseigenen Wirtschaft. Radio und Fernsehen der DDR, die sich von 1987 bis 1989 zu wahrhaft mehr Kultur sendenden, fast demokratischeren Medien als in der alten BRD entwickelt hatten, wurden ausgeschaltet, abgewickelt. Jetzt standen für die Komponisten der neuen Bundesländer Existenzfragen, Existenzangst im Mittelpunkt; einzig die Umwandlung der Mitglieder der DDR-Urheberrechtsgesellschaft in Mitglieder der GEMA, ein währungstechnischer und wirtschaftspolitischer Hochseilakt, hat mich einigermaßen gerettet. Ich habe mich in der Zeit nach 1990 sechs Mal um Kompositionsprofessuren beworben, um meine kompositorischen Kenntnisse zu vermitteln und um ökonomische Sicherheit zu erlangen. Dass diese sechs Male vergeblich waren, liegt sicherlich auch an meiner Herkunft aus einer alternativen Gesellschaftsordnung.

### **Mit welchen Berufsproblemen muss ich mich gegenwärtig herumschlagen?**

Kehren wir mein erstes Thema um: Entstehen vielleicht „Neue Kompositionen durch neue Berufsbedingungen“? Nein, heißt meine Antwort. Ich setze meinen kantigen, garstigen, unbequemen Weg eines Komponisten fort, wobei ich auf die für die Menschen, für die zu rettende Welt einzig mögliche Aufklärung durch Erkenntnis setze. Dies steht in einem krassen Gegensatz zu einer heute geläufigen und sehr erfolgreichen Kunst, auch in der Musik, die das Nichts, das Unhörbare, das Ungehörte, des Kaisers-Neue-Kleider-Kunst verkauft. Und diese Werke der Anti-Aufklärung, Werke, die keine Inhalte befördern oder durch Zufallsprinzipien hergestellt sind, Werke, die stundenlang minimalistische Musik-Tapeten abrollen lassen, diese Werke werden gefördert. Diese Musikformen kratzen nicht an den gesellschaftlichen Zuständen. Das Feuilleton der Printmedien schwafelt lang und breit über ein Jahrhunderte dauerndes Orgelstück von Cage, in dem in jährlichen Abständen eine neue

Pfeife zum Klang dazu geschaltet wird. Auf der anderen Seite will dieses Musikfeuilleton solcher Musik, die am Lack der Gesellschaft kratzt, durch Nicht-Unterwerfung unter die Märkte sich also nonkonformistisch verhält, solcher Musik beweisen, dass ihre Formen, Strukturen, die Materiale, die Ausdruckswerte völlig verbraucht sind. Sie wird gleichgesetzt den überlager-ten Lebensmitteln, dem angefaulten Fleisch:

„Es war alles schon mal da.“ Diese Kritiker merken nicht, dass ihre eigene intellektuelle Verfassung dieser „Neuen Musik“ nicht mehr gewachsen ist. Die Folge ist auch das gänzliche Totschweigen der „Neuen Musik“, stattdessen erscheinen zunehmend im Feuilleton Artikel über Produkte des Popgetöns, man nähert sich den Qualitäten der Boulevardpresse.

Die Berge tönenden Unrats der Unterhaltungsindustrie kommen hauptsächlich aus den USA und England. Sie sind dort erfunden worden und werden zumeist dort produziert. Die „Neue Musik“ existiert in der amerikanischen Öffentlichkeit nicht, sie ist mit allerdings auch bedeutenden Leistungen auf die Inseln der Universitäten beschränkt. Warum müssen mich Musikkulturzustände in den USA interessieren? Vor allem deshalb, weil durch den Einfluss der Musikindustrie eine Nachahmung der amerikanischen Zustände befördert worden ist und immer heftiger befördert wird. Das zeigt sich in der Wandlung unserer elektronischen Medien.

Was uns Komponisten betrifft, ist das Radio am wichtigsten. Der Rundfunk war seit den 60ern der wichtigste Förderer und Verbreiter der „Neuen Musik“, zum einen durch eine große Zahl an Reproduktionen neuer Kompositionen, zum anderen durch beträchtliche Sendezeiten. Das galt sowohl für West- wie Ostdeutschland. „Radio DDR 2“ veranstaltete in den letzten Jahren in unzensurierten Live-Sendungen den zweistündigen Radio-DDR-Musikkclub, in dem zwei bis vier Experten mitunter nur ein einziges neues Werk diskutierten. Solche Sendungen haben in der heutigen Radiolandschaft Seltenheitswert.

Ab den 80er Jahren sind die Reproduktionen, sprich Radioproduktionen, der Radioorchester in beiden Deutschlands geschrumpft. Die Studioeinspielungen wurden zu Gunsten von öffentlichen Konzerten ausgetauscht und sind heute sehr selten.

Dabei nähern sich die Konzertprogramme der Radioorchester denen der großen Symphonieorchesterfabriken an. Die Sendezeiten für „Neue Musik“ sind bei den meisten öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten beträchtlich geschrumpft worden, beim RBB beispielsweise um 60%. Es gibt in den öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten Spuren schleichender Privatisierung, z. B. der Aufnahmetechnik; die Ingenieurbereiche werden abgestoßen. Private Dienstleister übernehmen diesen Bereich. Es wird nicht lange auf sich warten lassen, dass einzelne Radiosinfonieorchester abgestoßen werden: Zu kostspielig – und sie werden für das im Sender immer mehr beherrschende

Infotainment nicht benötigt.

Wie sieht unter all diesen Umständen meine Existenz aus? Keine Wehklage: Ich komponiere für mich – wie eigentlich von jeher. Ich muss mich um Aufführungen kümmern, da mit Auftragshonorar sehr selten etwas bei mir bestellt wird. Radiosendungen sind spärlich, da die meisten Sendungen „Neuer Musik“ mit Festivals, in denen ich mit anderen „Ostkomponisten“, die über 50 sind, seit Jahren geschnitten werde, vollgestopft sind. Ich lehre an einer Musikhochschule Improvisation, was nur bedingt mit Komposition zu tun hat. Aber Improvisation bringt positive, anregende, fürs Komponieren stimulierende Kontakte mit jungen Musikern. Das Fach Improvisation wird die Welt der Musik in allen Schulen und in der musikpädagogischen Ausbildung voranbringen. Ich muss hin und wieder Brotarbeiten tun: Korrekturen lesen, Klavierauszüge verfassen, oder gesamte Aufführungsmaterialien eines eigenen Werks herstellen, was nicht an der kreativen Substanz zehrt, da ich sehr schnell schreiben kann – und leserlich. Ansonsten kann ich als Mitglied dreier deutscher Kunstakademien mit den Größen der Kunst trefflich kommunizieren. Das Positive der künstlerischen Existenz, das Gegengift gegen Kulturabbau, gegen gesellschaftliche Tendenzen, die „Neue Musik“ be- oder verhindern, muss ich täglich suchen. Und ich hoffe auf Mitstreiter, was unter Komponisten nicht so einfach ist.

### **Zur gesellschaftlichen Lage der Musik heute**

Wenn wir Theodor Adornos musiksoziologischen Aufsatz „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ von 1932 heute lesen, müssen wir uns wundern, mit welcher Klarheit er die Situation der Musik analysiert hat. Und das diese über 70 Jahre alte Studie zu gesellschaftlichen Kulturzuständen heute an Wahrhaftigkeit nichts eingebüßt hat, im Gegenteil, Adornos Argumente sind heute nötiger auszusprechen als je zuvor.

*Zitat: „Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozess ist ausschließlich die der Ware, ihr Wert der des Marktes. Sie dient nicht mehr dem unmittelbaren Bedürfnis und Gebrauch, sondern fügt sich mit allen anderen Gütern dem Zwang des Tausches in abstrakte Einheiten und ordnet ihren Gebrauchswert, wo immer er übrig sein mag, dem Tauschzwang sich unter. Von Musik, die heute ihr Lebensrecht bewahren will, ist im gewissen Sinne Erkenntnischarakter zu fordern. Der Kurzschluss, diese Musik sei unverständlich, also esoterisch privat, also reaktionär, muss abgewiesen werden. Ihm liegt mit einer romantischen Vorstellung primitiver musikalischer Unmittelbarkeit zugleich die Meinung zugrunde, das empirische Bewusstsein der gegenwärtigen Gesellschaft, dass Enge und Unerhelltheit,*

*ja bis zur neurotischen Dummheit von der Klassenherrschaft zu deren Erhaltung gefördert wird, könne als positives Maß einer nicht mehr entfremdeten, sondern dem freien Menschen zugehörigen Musik gelten.“*

Stellen wir Radio und Fernsehen heute an, so quillt uns zu 90% tönender Unrat leichter Popmusik entgegen. Eine ewig gleiche, fast schon standardisierte Scheinmusik. Ich nenne das nicht mehr Musik, sondern „Tönrumpel“. Im folgenden Adorno-Zitat muss man für die Gegenwart die Wörter „Jazzkapelle“ mit „Rockband“, und „Jazzkomposition“ mit „Rockkomposition“, besser „-arrangement“ austauschen.

*Zitat: „Es ist gesellschaftlich und musikalisch gleichermaßen aufschlussreich, dass Jazzkapellen und Jazzkompositionen ohne weiteres der Mode der Militärmärsche gehorchen konnten. Als der politische Umschwung in der Krisenentwicklung erfolgte, was das großbürgerliche Unternehmertum anstelle der Weltmarktexpansion und der exotisch folkloristischen Korrelate in der vulgären Musik nationaler Autarkie proklamierte und von seiner Gebrauchskunst sie verlangte. Die große Trommel, die zuvor tänzerische Urgefühle kolonialer Völker repräsentieren sollte, reguliert jetzt den Marschschritt einheimischer Formationen.“*

Gehen wir in Restaurants, in Discountshops, in Modeboutiquen, so sind wir von tönenden Tapeten angeödet. Die Menschen haben Angst vor Stille, vor sich und den anderen, selbst in der Privatsphäre. Die tönenden Tapeten der Popmusik sollen ablenken und eine fröhliche Harmonie in der kapitalistischen Welt vorgaukeln. Auf jeden Fall ist Musik, die Erkenntnis bringt, ausgeschlossen. Dies ist für die herrschende Wirtschaft und den Staat sehr willkommen. Es heizt die Lust, die Gier zum Konsum an, und führt zu hilfloser Kritiklosigkeit den Verbrechen der Politik gegenüber. Die Leiden der Menschheit werden verschleiert, so sie nicht auch zum Profit selbst gemacht werden können.

Ich nutze fast ausschließlich die öffentlichen Verkehrsmittel. Da sitzen die meisten jungen Leute mit aus den Ohren quellenden Drähten: den I-Pods. Diese Tonträger lassen ihre Nutzer dumpf leer blicken, sie sind von der Kommunikation mit Menschen ausgeschlossen. Dabei hören alle daselbe: Den ewigen 4/4-Takt, die Varietät ist nur eine scheinbare. Die I-Pod-Installation, der Geniestreich der Musikindustrie, lässt die Nutzer aussehen wie Kranke, die am Tropf hängen. Sie hängen am Tropf der Manipulation. Wir befinden uns hier auf direktem Weg zu Huxleys „Brave New World“.

Nun ein paar Gedanken zu der heutigen klassischen E-Musik.

Zur Einstimmung wieder Adorno:

*„Zum Vollstrecker von dessen Willen [gemeint ist der Wille des Publikums] wurde dafür die gleiche Interpretenpersönlichkeit, die im 19. Jahrhundert dem Urspruch des individuellen Ausdrucks in der Musik gedient hatte, und deren Funktion nun drastisch verändert ist. Sie muss eine doppelte Aufgabe erfüllen: Einmal muss sie mit der Souveränität ihrer Auffassung die verlorene Kommunikation zwischen Werk und Publikum herstellen, indem sie die Gestalt des Werkes in einer Art Vergrößerung oder Überplastik hervor trägt, die zwar dem Werke unangemessen sein mag, dafür aber dessen affektive Wirkung auf das Publikum sicherstellt. Dann aber muss sie das Werk als Ausdruck einzelner menschlicher Dynamik und privater Beseeltheit, die es doch nicht mehr ist, beschwören. Die Fähigkeit Werke in einer Gestalt heraufzuholen, die sie längst nicht mehr haben, und vielleicht niemals besaßen, ist es vor allen anderen Eigenschaften, die den prominenten Dirigenten auszeichnet.*

*Die Wunschbilder von vitaler Fülle und ungebundenem Schwung, von beseelter Organik in unmittelbarer nicht verdinglichter Innerlichkeit, spendet er leibhaft den, welchen die kapitalistische Wirtschaft real die Erfüllung aller solcher Wünsche versagt. Gestärkt sogleich im Glauben in ihre eigene Substanz, welche eben die Unsterblichen, soll sagen die unveränderlichen Werke hervorbrachte, die er beschwört, über die sie Kraft ihrer Bildung ebenfalls verfügen und die sie als Fetisch zugleich verehren. Der zeitgenössischen Produktion steht er im strikten Gegensatz zu seinen Vorbildern aus dem 19. Jahrhundert fremd oder ablehnend gegenüber, demonstriert einmal ein modernes Werk als abschreckendes Beispiel oder lässt allenfalls die „Neue Musik“ als Übergang zur Restauration der alten Seelenkunst gelten. Dem Pomp der gesellschaftlichen Veranstaltung mit dem gleichen Anspruch an Beseeltheit und Innerlichkeit vereint, welcher der des prominenten Interpreten ist Das derselbe Dirigententyp, der unersättlich versunken das Adagio aus Bruckners Achter zelebriert, wie ein Konzernherr darauf auszugehen pflegt, möglichst viele Organisationen, Institute und Orchester in seiner Hand zu vereinen, ist das genaue gesellschaftliche Korrelat zur individuellen Beschaffenheit einer Figur, die im Kapitalismus musikalischen Prass und Innerlichkeit auf den gemeinsamen Nenner zu bringen hat.“ Zitat Ende*

Die Opernhäuser, die großen Konzertorchester verbrauchen den größten Teil der gesellschaftlichen Kultursubventionen von Staat, Ländern und Gemeinden aus Steuergeldern. Sie bedienen ihr bürgerliches Publikum, indem sie in endlosen Wiederholungszyklen die großen Klassiker reproduzieren. Der Anteil an Werken „Neuer Musik“ ist marginal. Die Feuilletons rezensieren

selbige Klassiker gleichfalls in endlosen Wiederholungen. Rezensionen „Neuer Musik“ bleiben ausgespart, aus Unkenntnis oder arroganter Verleumdung der „Neuen Musik“ als unverständlich, esoterisch. „So etwas wollen unsere Konsumenten nicht hören.“

Durch musikindustrielles Wirken der Pop- und der Großklassikindustrie ist die „Neue Musik“ reell gefährdet. Wenn man nun durch staatliche Subventionen und die der EU die Musikindustrie beträchtlich fördert („der Teufel schießt auf den größten Haufen“), bleibt für die „Neue Musik“ nur das kulturelle Armenhaus. Die Existenz einer Popakademie, subventioniert auch aus Steuermitteln, lässt mich die Forderung stellen, auch eine „Akademie für Neue Musik“ zu gründen. Es wird sich erweisen, ob unsere Gesellschaft durch die Installation solch einer Akademie an Erkenntnisgewinn durch Musik interessiert ist. Zum Schluss noch ein Absatz von Adorno:

*„Unterm gesellschaftlichen Aspekt lässt sich die gegenwärtige Musikausübung, Produktion und Konsumtion drastisch aufteilen in solche, die den wahren Charakter umstandslos anerkennt und unter Verzicht auf jeden dialektischen Eingriff nach den Erfordernissen des Marktes sich richtet, und in solche, die sich prinzipiell nicht nach dem Markt richtet.“* Anders gesagt, in der Entfremdung von Gesellschaft und Musik stellt die erste Gruppe, massiv und undialektisch, sich auf die Seite der Gesellschaft, die zweite auf die der Musik.

Über Technik in der „Neuen Musik“ in Produktion und Reproduktion:

Komponisten suchen ihren eigenen Stil, der sich von anderen abhebt. Notfalls mangels Einfällen, kopieren sie ihren Lehrer. Es gibt vielleicht einige hundert, wenn nicht sogar tausend Kompositionsstile in der „Neuen Musik“, so dass ihre Erfassung in Kompositionslehrbüchern diese immer dicker werden lassen müssen. Es ist sinnvoll, wenn Kompositionsstudenten so viele Stile wie möglich kennen lernen. Nicht zum Nachahmen, aber zur Beförderung des kompositorischen Handwerks oder zur Warnung vor Irrwegen.

Ich will im Sammelsurium des kompositorischen Handwerks ein wenig stochern – einige Gedanken:

1. Für Komponisten ist der bewusste Umgang mit der Zeit, mit Zeitstrukturen und konstruierter Zeit unabdingbar. Für alle Musiker sollte es ein Studienfach „Umgang mit der Zeit“ geben. Dies wäre ein musikalisches Trainingszentrum. Die Zeitnotation in der traditionellen Notenschrift lässt die Darstellung von Zeitumkehr, des Krebses von Zeitstrecken, nur ungenau zu. Gespiegelte Zeit gibt es nicht im Gegensatz zu gespiegelten Tonhöhen.

2. Mein Verweis auf Serialismus, vom Musikjournalismus als überlebt, überholt, als Sackgasse gebranntmarkt; Serialismus ist längst nicht erschöpft in seinen Möglichkeiten. Serialismus war in der 50er Jahren ein Mittel, klassische Formen zu zerstören: Metren, Taktschwerpunkte, Kantilenen, Melodien, dynamische Spannungen, Anfang und Ende eines Musikstückes. Wenn man die damalige Scholastik über Bord wirft, und vielleicht das Gegenteil mit den Serien tut, also Aufbau neuer Formen, finden sich neue Möglichkeiten kompositorischer Techniken.
3. Der Gebrauch neuer Tonreihensysteme, die Einbeziehung von Mikrointervallen, sowohl horizontal in den polyphonen Linien, wie auch vertikal in der Harmonik.
4. Neue Klanglichkeit entsteht aus immer neuen Kombinationen aus Klangfarben: z. B. durch Verwendung von Bläser-Multiphonics, verschieden getönten Flageolets, oder mit dem Bogen gestrichenen Schlagzeugs.
5. Die traditionelle Bewertung der Beziehung von Konsonanz und Dissonanz ist aufgehoben. An diese Stelle tritt das Prinzip von Anspannung und Entspannung des Klanges der gesamten komplexen Faktur.
6. Ebenso muss man über die Kategorien des Schönen und Hässlichen neu diskutieren. Vokalistinnen und Instrumentalisten haben durch die Kompositionen „Neuer Musik“ einen erheblichen Zuwachs an musikalischen Mitteln zu bewältigen. In der Vokalmusik erscheinen neuartige Artikulationsweisen: Die Anwendung von Geräuschen und Geräuschklangkombinationen mit Stimme und Atem, die willkürliche Veränderung, Verspannung der Mundhöhle, des Rachenraums, der Stimmritzen, die Möglichkeiten mit der Zunge, den Lippen, dem Gaumensegel Vokalklänge zu modulieren. Diese Vokal-Techniken sind Folgen der Musikalisierung von Sprache durch Wortzertrümmerung, durch Verwendung von Phonemen, den Einsatz einzelner vom Sprachsinn befreiter Vokale und Konsonanten. Man kann singen und sprechen mit eingatmeten Einschwingungen. Zu gewöhnen haben sich die Sänger an die Arbeit mit großen Intervallsprüngen und den Umgang mit Mikrotonalität.

Wird der Gebrauch dieser neuen Techniken im Gesang zum großen Teil nur bei Spezialisten und Spezialensembles realisiert, sind im instrumentalen Bereich die Anforderungen, neue Spieltechniken anzuwenden, unabdingbar geworden für alle Orchestermusiker und Solisten. Bei der Reproduktion „Neuer Musik“ durch die großen Sinfonieorchester wird die Anwendung und Beherrschung neuer Instrumentaltechniken bereits vorausgesetzt. Verstärkt gilt das für die Aufführung neuer Kammermusik.

Beginnen wir mit den Bläsern: Auf allen Blasinstrumenten gibt es die Möglichkeiten von Tonschwankungen bei fest gegriffenen Tönen

- Vibrati verschiedenster Amplituden: Langsame, schnelle, rhythmisierte.
- Glissandi von mikrotonalen Schritten bis zum Intervall einer großen Sekunde nach oben und unten mit dem ansatzfreien Rohr.

Alle Bläser müssen Flatterzungen beherrschen. Fein-körnige Flatterzungen werden mit dem Gaumensegel erzeugt, gröbere durch das Flattern der Zungenspitze in der Tonsäule.

Alle Bläser können Luftgeräusche erzeugen mit und ohne erkennbare Tonhöhen. Alle Bläser, vor allem Holzbläser, können allein Mehrklänge, so genannte Multiphonics erzeugen. Holzbläser erzeugen diese Klänge durch spezielle „falsche“ Griffe. Bei der Flötenfamilie gibt es ca. 2000 Möglichkeiten von Multiphonics. Alle Bläser sind in der Lage Mikrointervalle zu spielen. Bei den Holzbläser wiederum durch „falsche“ Griffe. Flöten und Oboen modernerer Bauarten haben dafür auch besondere Klappensysteme; bei Blechbläsern durch Züge oder Ansatzveränderungen. Flötisten und Blechbläser können Mehrstimmigkeiten durch gleichzeitiges Blasen und Singen erzeugen, dabei kann das bei Blechbläsern sehr saubere Intonieren von Obertonintervallen ganze Durakkorde erzeugen. Rohrblattinstrumente sind für solche Techniken weniger geeignet, da sich Singen und Blasen schlecht zu einem konstanten homogenen Klang verbinden. Alle Bläser sind in der Lage perkussive Kurzimpulse, ähnlich der sprachlichen Explosivlaute, zu bilden: Die „slaps or tongue-rams“.

Es gibt natürlich noch vielmehr Spezialeffekte auf jedem Blasinstrument. Eine in der „Neuen Musik“ gebräuchliche Spielweise ist z. B. das Spiel auf demontierten Instrumentalteilen: Den Kopf- und Mundstücken, den Rohren allein bei den Oboen, das Spiel „á la tromba“ ohne Rohr und Hülse, bei den Posaunisten das Spiel auf dem separierten Schallstück und Zug.

Zu den Streichern: Bei den Streichinstrumenten gibt es hinsichtlich neuer Instrumentaltechniken weniger Varietäten als bei Blasinstrumenten. Die meisten Techniken hat die Streicherfamilie gemeinsam: Die „Neue Musik“ lebt sehr stark vom Wechsel der Streicherfarben, die durch die Veränderung der angestrichenen Orte auf den Saiten und durch die Stärke des Bogendrucks auf die Saiten erzeugt werden. Neben dem normalen Strichort das Streichen am Steg „sul ponticello“, das Streichen extrem am Steg „sul ponticello estremo“, gläserner Klang, Flageolett ähnlich, das Streichen mit geringem Bogendruck am Steg „sul ponticello flautando“. Das Gegenstück zu dem Spiel am Steg ist das Spiel auf dem Griffbrett sehr nahe der Griffhand „sul tasto“. Das traditionelle Pizzicato wird durch das Bartók-Pizzicato verschärft, indem die Saite so

heftig angerissen wird, dass sie aufs Holz aufschlägt. Mit dem Holz des Bogens können die Saiten gestrichen werden: „col legno tratto“, das Schlagen auf die Saite mit dem Bogenholz ist das „con legno battuto“.

Streichinstrumente können an ungewöhnlichen Orten gestrichen und geschlagen werden: Auf dem Steg, hinter dem Steg, auf dem Saitenhalter, auf dem Wirbel, perkussive Möglichkeiten des Schlagens mit der Hand auf die Saiten, den Korpus, die Zargen. In der „Neuen Musik“ wird häufig „Skordatura“ verlangt: das alternative Stimmen der Saiten, also nicht G-D-A-E, sondern z. B. Fis-Dis-Gis-Fis.

Ein dickes Buch wäre zu schreiben über das Schlagzeug in der „Neuen Musik“. Das Spiel des Schlagzeugs hatte bei den Ur-Zwölftönern Schönberg, Berg, Webern noch eine Nebenrolle. So ist es der Ausstrahlung Varèses zuzuschreiben, dass in der heutigen „Neuen Musik“ das Schlagzeug fast eine übermächtige Rolle spielt. Ich möchte hier auf das ungeheure quantitative Anwachsen des Instrumentariums hinweisen, das zusammen getragen wird aus allen Ethnien der Welt, so dass sich damit der perkussive Klangvorrat für Komponisten immer mehr steigert. Es gilt die Forderung an die Perkussionisten, ihr Instrumentarium weiter zu erforschen, auf oder hinsichtlich immer neuer Klanglichkeiten.

### **Und Letztens: Die Zukunft der „Neuen Musik“ und ihrer Schöpfer, mit Gedanken zur musikalischen Improvisation**

25 Musikhochschulen in Deutschland bilden Komponisten aus. Wir haben einen Überschuss an freiberuflichen Absolventen, denn nicht jeder ist ein Genie oder kann als Professor für Komposition lehren. Zu diesen gesellen sich Komponisten, die sich autodidaktisch bilden, komponierende Instrumentalisten, die durch das eigene Instrumentalspiel angeregt wurden, Musiklehrer und Instrumentallehrer, die mangels didaktischer Musikliteratur selbst zu Komponisten geworden sind. Nachzudenken ist über Möglichkeiten, die große Zahl solcher „frei schwebender“ Komponisten gesellschaftlich künstlerisch wirksam werden zu lassen. Ich schlage vor, dass Komponisten

1. in die schulpädagogische Ausbildung miteinbezogen werden,
2. in die Lehre an verschiedensten Musikschulen.
3. schlage ich vor, dass Komponisten freiwillige musikalische Arbeitskreise an allgemein bildenden Schulen leiten sollten.
4. Es gibt unter Komponisten Begabungen, die mit Vorschulkindern vorzüglich arbeiten können. Unter Komponisten und Instrumentalisten gibt es viele Improvisatoren, die in allen genannten pädagogischen Institutionen arbeiten sollten.

Zu 1.): In der musikpädagogischen Ausbildung gibt es einen großen Anteil an musiktheoretischem Unterricht. Komponisten könnten hier unterstützend wirken mit Analysen „Neuer Musik“ und Darstellungen der Techniken „Neuer Musik“ und ihrer komplizierten Faktur. Zu erklären sind neue Tonhöhen- und Zeitorganisationen, neue Notationen, neue Klanglichkeiten durch neue Kombinationen von Klangerzeugungen, die neuen Bewertungen von Konsonanz und Dissonanz. Dies schließt Auskünfte über Faktoren der elektronischen Musik ein.

Noch wichtiger ist vielleicht die aktive Auseinandersetzung mit „Neuer Musik“, die Einführung ins praktische Komponieren. Ich habe festgestellt, dass die musikalische Geschmacksbildung bei Musikpädagogen oft zu wünschen übrig lässt. Viele haben nur Spaß an eklektischen Musikstücken und geben das an ihre Schüler weiter. Für die Ausbildung von Musikpädagogen wäre der Umgang mit freier Improvisation sehr hilfreich. Ich meine das freie Spiel, instrumental, vokal, mit Tönen, Punkten, Linien, Klängen, Motiven, Zahlen, Geräuschen, Rhythmen und Metren, das Spiel mit Imitation, Variation, mit Spannung und Entspannung, mit Sprache, Bildern, Bewegung und Gestik. Die Pädagogikabsolventen sollten in der Lage sein, später mit ihren Schulklassen zu improvisieren.

Zu 2.) An Musikschulen lernen begabte Schüler Instrumentalspiel und Gesang zumeist, um an Hochschulen studieren zu können. Der Instrumental- und Gesangsunterricht besteht zu 95% aus dem Erlernen klassisch traditioneller Musik. Komponisten könnten Einfluss darauf nehmen, dass „Neue Musik“ als ähnlich „normal“ empfunden wird, wie die klassische Tradition und dass in der „Neuen Musik“ eine Ausdruckserweiterung stattfindet, also die Erweiterung des künstlerischen Horizonts.

Außerdem sollte an allen Musikschulen das Lehrfach „Komposition“ angeboten werden. Als Juror von „Jugend komponiert“ habe ich festgestellt, dass die besten Kompositionen von Kindern und Jugendlichen stammten, die einen professionellen Kompositionsunterricht an einer Musikschule erhalten hatten. Es waren oft die Jüngsten, die am wenigsten mit den eklektischen Kompositionen verweben schienen.

Komponisten können an Musikschulen kleine Instrumentalgruppen zum Spielen „Neuer Musik“ leiten, und dabei die neuen Spieltechniken, die der klassische Instrumentallehrer nicht erarbeitet, ausprobieren lassen.

Zur Improvisation: Wöchentlich einmal sollten sich kleine Gruppen zum Zwecke freier Improvisation treffen. Diese Gruppen werden von erfahrenen Professoren angeführt. Es könnten auch die Komponisten sein.

Zu 3.) Da es an den allgemein bildenden Schulen oft an Musikunterricht mangelt, könnten als Lehrkräfte Komponisten einspringen. Vielleicht müsste dann der Musikunterricht fakultativ sein. Solche Einsätze von Komponisten

werden natürlich nach Alter der Schüler und Qualifikation der Schulen sehr unterschiedlich ausfallen. Ich selbst habe von zwei unterschiedlichen Arbeiten zusammen mit Schülern und Jugendlichen zu berichten: Die erste Arbeit fand statt im Theater Brandenburg, zusammen mit Jugendlichen, die keinerlei Kontakte zu ernster Musik oder ernster bildender Kultur überhaupt bisher hatten. Diese Jugendlichen waren am Anfang unserer Arbeit durch ausschließlichen Gebrauch der Musik der Produkte der Unterhaltungsindustrie, ich nenne hier den I-Pod, absolut „taub“, gehemmt. Ich hatte zwei Studenten als Assistenten mit. Eine musikalische Improvisation zu Beginn: Sie hatten sich wohl nur dieser Arbeit gestellt, um dem Schulalltag entkommen zu können. Wir drei Improvisatoren und die sieben Jugendlichen hatten eine knappe Woche Zeit, eine Performance zu probieren und sie auf der Bühne zum Ende öffentlich zu präsentieren. Der erste Arbeitstag war für alle frustrierend. Am zweiten Tag hatten alle Mitspieler Instrumente und wir hatten Ideen für zwei Stücke: Das Hörspiel „Rotkäppchen und der Wolf“ und „Meditation und Maschinen“. Jeder neue Arbeitstag brachte Auflockerung, das Konzert wurde ein Erfolg. Die Jugendlichen waren stolz, eine sinnvolle Musikperformance gestaltet zu haben. Für mich war das ein Hoffnungsschimmer, dass noch nicht alles an die Musikindustrie verloren ist, und dass jeder Mensch, ob gebildet oder ungebildet, zu Künstlerischem fähig ist.

Die zweite Arbeit bestand in der Integration einer Gymnasialklasse, 15 Schüler, in die Aufführung einer hochkomplizierten Komposition meines „Trios für Flöte, Perkussion und Klavier“. An einigen Stellen der Komposition hab ich Einschnitte eingebracht, die den kompositorischen Fluss unterbrechen. In diese Schnitte wurden Improvisationen der 15 Schüler eingefügt, chorisches Singen auf einem Ton, unisono, der Ton C wurde von der Flöte abgenommen, danach chorisches Singen eines willkürlichen und spontanen Klanges. Der Klang veränderte sich im Inneren, er steigt auf, schwillt an, schwillt wieder ab, verebbt. Die Vokalfarben werden gewechselt. Der Klang umhüllt das Spiel des Trios. Das Ergebnis der Aufführung war ein fruchtbares Miteinander von professionellen Musikern und fröhlichen Amateuren.

Zu 4.) Mit den Jüngsten musikalisch arbeiten heißt Spielen und Improvisieren. Die Spiele können das Bild mit einbeziehen. Verschiedene Bildzeichen lösen verschiedene musikalische Reaktionen aus und umgekehrt, lösen musikalische Signale Malreaktionen aus. Ein drei- bis sechsjähriges Kind improvisiert ständig über seine Erlebniswelten, wenn es ungestört und glücklich ist. Vielleicht ist es möglich, um solche Improvisationen musikalische Spiele zu flechten. Vielleicht kann man solchem kindlichen Improvisieren über die Schulzeit hinaus verhelfen. Die musikalische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen sehe ich als einen Weg zur Rettung der „Neuen Musik“, einen Weg, um aus der Sieche des durch die Musikindustrie an den Rand gedrängt

Seins zu entkommen.

Einer demokratisch sein wollenden Gesellschaft wird das zur Gesundung verhelfen, wenn sie wieder über sich selbst mit klarem Denken zu reflektieren vermag, und sie sich in die Lage versetzt, die Augias-Ställe des Pops auszumisten. Dies geht nicht durch staatlichen Dirigismus, sondern durch Erkenntnisgewinn. Man muss ja nicht die instrumentalen Apparaturen der Popindustrie wie Gitarren, Orgeln, Keyboards und alle 4/4-tel-Maschinen verbrennen und zerstören, auf den Müll werfen, man sollte sie in einer Art Konversion zu Instrumenten der „Neuen Musik“ umrüsten, vielleicht auch zu Kaninchenställen. Oder man stelle sie zusammen mit den I-Pods ins Bürgerkundemuseum zur Denkschau einer menschlichen Ära, in der die Musik fast verloren erschien.

Danke.



## 4.4 Dieter Gorny



Leitreferat 5<sup>10</sup> :

### „Perspektive Europa: Neue Anforderungen an Musikberufe“

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich möchte jetzt keinen mindestens einen Tag benötigten EU-Vortrag halten, sondern ich möchte mich bewusst bemühen, aus einer Vielfalt von Blickwinkeln das Thema zu beleuchten, um das es hier geht: *Musikberufe im Wandel - oder in der Statik?* und das vor allen Dingen aus einer Wechselwirkung heraus, die mich im europäischen Kontext eher ärgert als begeistert, nämlich basierend auf der Tatsache, dass wir in Europa eine sehr aktive Diskussion über Kreativwirtschaft (und damit auch über Musik), über Kultur und Wirtschaft (und damit ebenfalls über Musik) und über Kreativberufe (und damit auch Musikberufe) haben, dass dieser Diskurs aber weitgehend ohne die Deutschen stattfindet.

Man könnte immer fragen: „Warum?“ Ist es eine freiwillige Teilnahme oder nicht? Ich habe mich auch in vielen Diskussionen immer - auf meine internationale Tätigkeit zurückkommend - dann oftmals dazu versteift, doch offen zu sagen: „Ich halte diese deutsche Haltung für äußerst borniert, im europäischen Kontext provinziell und auch am Ende für gefährlich, treffen wir doch hier auf eine Entwicklung, die einen europäischen Markt beschreibt, die Tätigkeitsfelder beschreibt und die auch eine europäisch-gesellschaftskritische Haltung beschreibt, die sicherlich in ein Programm münden wird. Würden wir als große Kulturnation und - ich sage das auch ganz bewusst - in Wechselwirkung als *größter Binnenmarkt* hier nicht mitgestalten, so wäre das fatal für uns, die wir uns im Kulturbereich bewegen, aber auch für alle, die sich in Zukunft beruflich in einem, wie ich glaube, europäischen Kultur- und Kunstbereich bewegen wollen und sollen.

These: „Immer wenn aus Kultur Kunst wird, ist der Markt mit im Spiel.“

Wenn Sie diesen Satz in London, Paris oder auch in Amsterdam sagen, kriegen sie ein Achselzucken und die Leute sagen: „Ja, was heißt das?“ Wenn Sie das in Deutschland sagen, sind Sie oft gleich mittendrin in einer sofort losbrechenden Diskussion, was die Wechselwirkung zwischen Kunst und

<sup>10)</sup> Wegen Erkrankung von Prof. Dr. Ortwin Nimczik fiel das Leitreferat 4 „Neue Anforderungen an musikpädagogische Berufe“ leider aus. Die im Kongressprogramm (siehe Kap. 1.2) angegebene Leitreferat-Nummerierung wird hier beibehalten. Der Vortrag wurde von Prof. Dieter Gorny frei gehalten. Der hier abgedruckte Text ist die autorisierte Abschrift des Mitschnitts.

Ökonomie, oder vor allen Dingen, was die Bestätigung der These angeht: „Eigentlich ist Kunst und Kultur das, was der Staat bezahlt und der Rest ist Kommerzialität.“

Ich bleibe dabei, immer wenn aus Kultur Kunst wird, ist der Markt mit im Spiel, weil es dann immer auch um Angebot und Nachfrage geht. Das schließt nicht aus, dass sich der aktive Künstler diesem Prozess widersetzt - das schließt ein, dass man sich in diesen Prozess bewusst mit hinein begibt! Das macht zugleich deutlich, dass Kunst und künstlerische Tätigkeit auch immer Kommunikation ist und immer etwas damit zu tun hat, dass jemand etwas tut, denkt, macht, erkennt, formulieren und mitteilen will - für viele, für wenige. Künstler bieten etwas an und hoffen darauf, dass nachgefragt wird: Das sind immer ökonomische Prozesse. Wenn ich die Wirtschaftsferne oder die Ökonomieferne von Kunst propagiere, propagiere ich im Grunde genommen auch bereits ein potentiell politisches Modell.

Zweitens, bezogen auf diese Tagung, heißt das: Immer, wenn aus Neigung Berufswunsch wird, ist auch der Arbeitsmarkt mit im Spiel.

Wir können Kunst und Kulturberufe nicht definieren, ohne in Relation zu setzen, was sich in einem künstlerisch kreativen Umfeld ändert, inwieweit sich Gesellschaft verändert, inwieweit aus der Veränderung von Gesellschaft neue Formen des Wechselspiels zwischen Künstler und Gesellschaft entstehen – zwischen künstlerischer Kommunikation, Rezeption und ähnlichem mehr, denen sich Musikberufe anpassen müssen. Tun sie es nicht, negiert man diese Prozesse, so läuft man Gefahr ohne Arbeit zu sein.

Diese Definition schließt nicht aus, dass man sehr deutlich auch der Meinung sein kann (und ich bin übrigens derselben Meinung), dass sich bei dem Prozess, wenn aus Kultur Kunst wird und damit der Markt mit einschaltet und mitbewegt, man deshalb stark darauf achten muss, dass die künstlerischen Dinge unterstützt werden, die es am Markt schwer haben – eben weil sie oftmals in ihrer Produktion profilorientiert „eckig“ und deshalb in der Lage sind, über Individualprofile, über ihre nicht-massenhafte Tauglichkeit Gesellschaft kreativ als Gesamtkraft vorantreiben. Dieser Diskurs, der bei uns sehr ungebräuchlich ist, findet in Europa auf eine, wie ich glaube, sehr spannende Art und Weise statt. Wie spannend, möchte ich Ihnen an einigen Auszügen aus einer Rede kurz zeigen, damit Sie auch sehen, in welches Feld sich Kreativberufe und - als ein Teil der Kreativberufe - die Musikberufe in der europäischen Zukunft eingruppierten. Dies ist eine Zeit dramatischer Veränderungen.

Wir befinden uns in Mitte einer seismischen Verschiebung der weltweiten Wirtschaftsaktivitäten. China verbraucht die Hälfte der weltweiten Zementproduktion, mehr als ein Viertel der Stahlproduktion und ein Drittel des Eisenerzes. Asien verbraucht bereits 30 Prozent der weltweiten

Öllieferungen. Indien und China stellen fast zwei Fünftel der weltweiten volkswirtschaftlichen Bevölkerung – fünf Mal mehr, als die EU. Ein Drittel des weltweiten Wachstums seit dem Jahr 2000 wurde von China beigetragen. China betreibt rund sieben Prozent des Welthandels, wobei das Land unter anderem 30 Prozent der weltweiten Produktion an Fernsehern, fünfzig Prozent der Kameras und 70 Prozent der Fotokopierer herstellt. Asien steht kurz davor eine größere Exportregion zu werden, als Europa. Bald könnte die Hälfte der in Fabriken hergestellten Waren aus den Entwicklungsländern stammen.

Und diese großen Veränderungen, führen zu ebenso großen Herausforderungen und es ist kein Geheimnis, dass Europa mit wachsendem Wettbewerb aus den Entwicklungsländern zu kämpfen hat. Wir müssen uns darauf konzentrieren, wo unsere Stärken liegen in der Wertsteigerung durch Innovation und Kreativität. Wir müssen in die Fähigkeiten und das Potential der Menschen investieren und eine Umgebung schaffen, in der Kreativität florieren kann und Unternehmertum belohnt wird. Verbinden wir das mit der Tatsache, dass das Tempo der technologischen Veränderungen zu keinem bisherigen Zeitpunkt in unserer Geschichte so schnell und weitreichend war, dann wird klar, warum die Kreativwirtschaft eine immer zentralere Bedeutung bekommt. Eine gesunde Kreativwirtschaft ist existentiell, wenn die europäische Wissensgesellschaft weiterhin erfolgreich gedeihen soll.

Zwei Welten, die Kultur und die Technologie, sind aufeinander getroffen und füllen ein Universum der neuen Möglichkeiten und neuen Gelegenheiten, um auf Inhalte zuzugreifen, sie zu konsumieren und zu erschaffen. Analysten sagen voraus, dass bis zum Jahr 2010 die Konvergenz weltweit zu einer Bewertungs- und Erlösverschiebung im Wert von einer Billionen Dollar in den konvergierenden Wirtschaftsbereichen führen wird. Wer hätte denn noch vor ein paar Jahren gedacht, dass zehn Millionen Menschen ihre gesamte Musiksammlung auf einem I-Pod speichern, der nicht größer ist, als ein Handy, oder, dass die Menschen ihre Musik mehr und mehr aus dem Netz herunterladen, anstatt sie im Geschäft zu kaufen. Und doch wurden im Jahr 2004 im Vereinigten Königreich, den USA und in Deutschland alleine 200 Millionen Lieder heruntergeladen und die Anzahl der Online-Dienste, die Musik verkaufen, sprang auf 230 von denen mehr als 150 aus Europa stammen. Somit stellt sich also heute für uns die Frage: „Wie können wir die Wucht der digitalen Revolution für uns nutzen, ohne von ihr überrollt zu werden?“

Diese Rede wurde im Oktober 2005 anlässlich der Eröffnung einer *Creative Economy Conference* von der britischen Kultusministerin gehalten. Eine Kulturpolitikerin hat sich hingestellt, hat eine globale wirtschaftliche Lage aufgezeigt und hat gesagt: „Gerade weil diese Lage so ist, und gerade weil wir, als europäische Wissensgesellschaft mit unserer Tradition und allen unseren Möglichkeiten, uns konfrontiert sehen mit einem Spannungsfeld, mit

einem Spannungsdreieck, das man beschreiben könnte mit Globalisierung, Digitalisierung und Individualisierung ... dieser anthropologische Effekt der Individualisierung der Kundenströme sorgt dafür, dass sich alles, was wir bisher an Wirtschaftskraft hatten, umdefiniert.“

Und eine Kulturpolitikerin stellt die Frage und sagt: „Nehmen wir mal an, das ist wahr, was heißt das denn dann für Europa? Was ist hier in Zukunft?“ Wir haben diese Frage gerade bei uns im Rahmen der Kulturhauptstadt im Ruhrgebiet. Wenn Sie im Ruhrgebiet jemanden fragen: „Glauben Sie, dass in 20 Jahren Opel in Bochum noch Autos baut?“, dann sagt die weitaus größte Mehrheit ganz spontan: „Nein!“ „Glauben Sie denn, dass es keine Autos mehr gibt, die gebaut werden?“ „Nein“, sagen die dann auch, „die werden dann woanders gebaut.“ Was ist dann da? Steppe? Museum? Leere?

Tessa Jowell, Kulturpolitikerin, beschreibt diese Situation und fordert dann: *„Wir müssen uns kümmern, vielleicht schon als Versöhnungsangebot der kulturellen künstlerischen Traditionen europäische Wissensgesellschaft und den Möglichkeiten der digitalen Revolution, dass wir neue Leitmärkte definieren: Leitmärkte, die in der Lage sind, diese Tradition in Europa, mit Wachstum versehend, voranzutreiben und neue Arbeitsplätze zu schaffen, auch Prosperität zu sichern. Einer dieser Leitmärkte, und darüber ist man sich einig im europäischen Kontext, ist die sogenannte Kreativwirtschaft - also alle die Wirtschaftsbereiche, die geistiges Eigentum produzieren, zu Produkten machen im großen Stil und im kleinen Stil: Copyright Driven Industries.“*

Wenn das stimmt, dass diese Märkte einer der wirtschaftlichen Motoren - und in der EU ist man davon überzeugt - ein sehr wesentlicher Motor der Zukunft ist, der drittgrößte Umsatzbringer bereits im europäischen Kontext, übrigens auch im deutschen Kontext, hinter der Automobilindustrie und hinter dem Kreditgewerbe, wenn das stimmt, entsteht ein sehr spannender Effekt, und deshalb finde ich den kulturpolitischen Aspekt auch so wichtig. Wenn diese Wirtschaftsbereiche einer der zukünftigen Motoren unserer gesellschaftlichen Entwicklung sind - damit auch die Musikwirtschaft und alle Bereiche, die teilweise subventioniert oder gar nicht in diesem Kontext subventioniert sind -, dann würde ja in Zukunft gesellschaftliches Wachstum mit Eigenschaften als Grundlage erreicht werden, die im Bereich Kunst und Kultur zu verorten sind.

Wenn das stimmt, dann wird ja das, was unseren Kunst- und Kulturbereich ausmacht - Theater, Musik, Kunst im weitesten Sinne - nicht mehr ornamental sein, sondern ins Zentrum einer struktur- und gesellschaftspolitischen Zukunftsdiskussion rücken, denn dann dürfte, wenn all das ein Treibriemen ist, ja Musik- und Kunstunterricht nicht mehr ausfallen. Denn dann müssten

wir ja auf einmal in der Kindertanddiskussion, und ich weiß das als Vater, abrücken von der „Theorie der kleinen BWLer“, die primär schnell rechnen und sonst nichts können.

Wenn das die Treibriemen sind, dann müssen wir automatisch in die Bildung reininvestieren, und dann hätte Kultur die Chance die Maßstäbe für eine zukunfts politische, für eine strukturpolitische und gesellschaftspolitische Diskussion mitzuformulieren. Und insofern ist es natürlich spannend zu sehen, ob etwas, was wir hier immer noch strittig diskutieren, in Deutschland gar nicht mehr existiert. Kulturpolitik sagt: „Wir sind ein zentraler Bereich der Gesellschaft. Wir können das auch ökonomisch untermauern. Wir haben die Qualitäten, die in Zukunft dazu in der Lage sind Prosperität zu schaffen, und wir wollen auch mitbestimmen, wie diese Qualitäten ökonomisch sinnvoll eingesetzt werden. Wir fordern deshalb, dass Schule im Rahmen von Ausbildung sich entsprechend umorganisiert. Wir melden uns deshalb endlich einmal in der Politik zu Wort, damit Politik begreift, dass das Fundament dieser Wirtschaftsbereiche eine Neubewertung des Themas „Urheberrecht“ ist; damit Politik begreift, dass eine Neubewertung des Themas „Urheberrecht“ passend zum digitalen Zeitalter auch etwas mit Bildung und Ausbildung und Respekt, nicht allein vor dem geistigen Eigentum, das sowieso, sondern vor der schöpferischen Kraft, vor künstlerischer Kraft, Respekt vor dem Individuum Künstler mit impliziert.

Das bedeutet also eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe, die bisher noch zu kurz greift. Und das ist leider immer noch das Problem - wir haben ja eben noch darüber gesprochen -, wenn sich in Deutschland allein die Wirtschaftspolitik darum kümmert.

Wenn Sie diese Diskussion mit in den hier stattfindenden Diskurs „Musikberufe der Zukunft“ einbeziehen, so kann man eines positiv feststellen: Wenn das Wachstum dieser kreativwirtschaftlichen Bereiche anhält, dann entsteht auch Wachstum in diesen Berufsfeldern. Dieses Wachstum ist nur zu füllen, zu befriedigen durch entsprechende Ausbildungssysteme, die sich klar darüber sind, dass eine vernünftige Berufsausbildung im Musikbereich eng ange koppelt sein muss an das, was man Arbeitsmarkt nennt. Damit meine ich nicht, dass man bloß zielgerichtet für den aktuellen Arbeitsmarkt ausbildet, sondern dass man ausbildet mit den Konsequenzen, die bereits mehrfach angesprochenen Rahmenbedingungen klar zu machen. Es ist bekannt, dass viele, die eine künstlerische Ausbildung machen, sich dem widersetzt, entzieht oder Ähnliches mehr - aber dann wissend und nicht mehr unwissend! In der Musikpädagogik heißt dieser Unwissenheitsfaktor ja Praxisschock; d. h. „Ich bin irgendwo drin und lerne - komme irgendwo nach draußen und erfahre.“ Das ist fatal. Das wird in Zukunft in diesem europäischen Kontext auch nicht mehr gehen, denn die anderen „erfahren“ bereits und transportieren das

Erfahrene nach innen in das zu Lernende.

Die Rede von Tessa Jowell, ich bezeichne das auch immer in vielen Interviews so, war für mich eine Art „Erweckungserlebnis“. Ich möchte mir wünschen, dass Kulturpolitik in Deutschland anfängt, so kraftvoll und gesellschaftspolitisch, strukturpolitisch zu agieren, und dass das Gräbenziehen endlich aufhört, denn künstlerische Berufe, Musikberufe, Musikberufe der Zukunft sind nicht nur eine große Chance für unsere Gesellschaft, sie wirken direkt ein in die Ausbildung unserer Gesellschaft. Uns kann gar nichts Besseres passieren, dass in allen Musikbereichen, ob sie nun in subventionierten Bereichen zu verorten sind, ob sie im rein ökonomischen Bereich agieren, dieses professionell tun mit einem sehr klaren Bewusstsein für die Bedeutung dessen, was sie tun. Denn egal, ob sie im großindustriellen Bereich Kreativität vermarkten oder im subventionierten Bereich Kunst verteidigen, sie gehen immer mit einem Kern unseres gesellschaftlichen Wachstums um, denn Kunst und Kreativität sind immer in der Lage deutlich zu machen, dass dieses Wachstum eben nicht entsteht durch das Proklamieren neuer Stile, durch das massenhafte Aufleben derselben, sondern immer durch Einzelindividuen, die in der Lage sind, Dinge sozusagen aus der kompositorischen Kraft dessen, was sie tun, so zu manifestieren, dass daraus dann ablesbar neue Haltungen, neue Stile und ähnliches werden - auch eine sehr spannende Frage in einem Bildungssystem, das nicht gerade den Querkopf fördert, sondern eher die Anpassung. Also viele Möglichkeiten für engagierte Musikberufler aber auch viele Erkenntnisse! Wir sollten schleunigst sehen, dass wir in diesem Diskurs mitspielen, der im europäischen Kontext stattfindet, wir sollten schleunigst sehen, dass wir die Brücken bauen und nicht immer nur zum anderen Flussufer hinübereufen oder ein paar Steinchen in den Bach werfen, eine Bohle drauflegen, einen Meter reingehen und sagen: „Ich bin ja schon drüben!“ Das stimmt nicht, der Weg ist etwas länger.

Ich war immer wieder erstaunt, wie sehr das - und das ist dann vielleicht nicht einmal mehr erstaunlich, sondern auch erschreckend - die europäischen Länder tun. Ob das die Briten naturgemäß ja *cool* machen, ob das die Franzosen etwas *royal* machen, die Holländer und die ganzen Beneluxländer das *pragmatisch* machen: es gibt keinen Unterschied mehr. Mir hat der französische Kultusminister gesagt: „Ich treffe mich morgen mit Frau Reding“, und auf die Frage: „Die macht doch Medien und Ähnliches mehr, was hat das jetzt mit Kultur zu tun?“, da sagt er: „Ich kümmere mich um den französischen Film.“ Markt und Kultur - und natürlich redet er nicht nur mit Herrn Frigel, sondern auch mit Frau Reding, denn das, was er vertritt, als Filmkultur, kann er nicht nur kulturell, sondern muss er auch wirtschaftlich betrachten. „Spannend“, wiederum, sagt die Kulturpolitik.

Ich wünsche mir mehr derart Denkende, denn ich glaube, wir kriegen

dann auch mehr Einfluss wegen der Bedeutung dieses Bereiches. Ich glaube fest daran, dass gerade im Bereich der Kreativwirtschaft der Bereich Musik eine ganz zentrale Rolle einnimmt: weil Musik so elementar ist - und das bedeutet zukünftig neue Arbeitsplätze, wenn man es richtig angeht, das bedeutet in Zukunft mehr gesellschaftswirtschaftliche Gestaltungsmöglichkeiten, wenn man es richtig angeht. Richtig angehen kann man es allerdings nur, wenn man die gesellschaftliche Realität sieht, wenn man sich klar macht: Kunst und Ökonomie sind keine Widersprüche, sie bedingen sich gegenseitig von der Ablehnung bis zur Akzeptanz und wenn man sich klar macht, dass man diesen Diskurs, den man auch strittig führen kann, endlich lernen muss im europäischen Kontext zu führen. Ich möchte deshalb appellieren und würde mich sehr freuen, wenn in den nächsten europäischen Konferenzen mehr kreative Deutsche sind, nicht nur Ministerialbeamte, aber es wäre toll, wenn wenigstens die mal da wären, um hier endlich weiter zu kommen, denn dieser Zug fährt - vielleicht kann man noch aufspringen! Wir sind da nicht die Lokomotive und ich glaube, es wäre schade für dieses Land, für diesen Markt und für diese Kultur.

Ich bedanke mich fürs Zuhören.



## 5 Ergebnisse der Arbeitsgruppen

### Präambel

Der Wert der Kreativität wird in der Wissensgesellschaft immer mehr an Bedeutung gewinnen. Den Creative Industries kommt dabei die entscheidende Schlüsselrolle zu. Musik erhält in diesem Zusammenhang besondere gesellschaftliche Relevanz für die Bildung in allen Bereichen der Gesellschaft, für die soziale Integration und für die Wirtschaft: primär im genuinen Musikbereich, sekundär in den damit vernetzten Wirtschaftszweigen.

Kulturelle Vielfalt ist einer der großen Standortvorteile für das Kreativland Deutschland. Kulturelles Erbe, zeitgenössische Ausdrucksformen einschließlich der populären Musik und der Umgang mit dem Reichtum anderer Kulturen sind ein wesentliches Kennzeichen der offenen, pluralistischen Gesellschaft, zu der die föderal geprägte kulturelle Infrastruktur auch in Zukunft wesentlich beiträgt.

Musikberufe sind abhängig von gesellschaftlichen Entwicklungen, vom technischen Fortschritt, von künstlerischer Innovation, von ökonomischen Bedingungen und vom Musikverständnis der Zeit. Musikberufe prägen zugleich kulturelle Entwicklungen. Die veränderten Rahmenbedingungen eröffnen Musikberufen und den Creative Industries neue Chancen und lassen neue Berufsprofile entstehen. Nur durch den Wandel zu einer Kreativ- und Wissensgesellschaft auf der Basis der vorhandenen Potentiale erhält Deutschland die Chance einer optimierten Positionierung im internationalen Wettbewerb. Für die Musikberufe ergeben sich daraus neue Anforderungen an die Aus-, Fort- und Weiterbildung: Die Musikberufe werden nur eine Zukunft haben, wenn die musikalische Bildung, insbesondere für Kinder und Jugendliche, durchgängig und qualifiziert gewährleistet ist. Damit kommt dem Berufsbild des Vermittlers für alle anderen Musikberufe eine zentrale Bedeutung zu, sowohl im schulischen als auch im außerschulischen Bereich.

Der Wandel bestehender und die Entwicklung neuer Berufsfelder bedingt die unmittelbare Verknüpfung von Ausbildung und Praxis, die während des gesamten Studiums sichergestellt sein soll. Lebenslanges Lernen wird bei Musikberufen in Zukunft der Normalfall sein.

Für die Ausbildung bedeutet dies, dass neben den jeweiligen Kernkompetenzen auch Qualifikationen in den Bereichen (Selbst-) Management und Marketing in die Studieninhalte einbezogen werden sollten. Dabei soll die Stärkung des Individuums, sein Leistungswille und seine soziale Kompetenz gleichwertig Beachtung erfahren.

## 5.1 Musikberufe in Musikverlagen (Buch, Zeitschriften, Noten, Ton- und Bildträger etc.) und Musikbibliotheken<sup>11</sup>

Gesprächsleitung: Dr. Peter Hanser-Strecker

Protokoll: Katharina Talkner

### **Ausgangssituation**

Verlage für Buch, Zeitschriften, Noten, Ton- und Bildträger und deren Autoren, Musikalienhändler, Musikbibliothekare und Musikjournalisten verstehen sich als Vermittler musikalischer Inhalte in jedweder Form (medienneutral). Ihr Erfolg ist ganz wesentlich von der Marktorientierung abhängig. Alle Tätigkeiten in diesem Bereich basieren auf dem Bewusstsein eines Bildungsauftrages. Wechselnde Käufer- und Nutzerbedürfnisse (Atomisierung der Interessen) verändern laufend den Markt und zwingen die Vermittler zu neuen Vertriebsformen und Medienangeboten. Neue Medien wie das Internet erlauben eine weltweite Verbreitung für kleinste Marktsegmente, die eine immer größere Rolle spielen werden (Individualisierung des Angebots). Grundlegende Veränderungen der demographischen Situation und die Auswirkungen der Digitalisierung auf weltweiter Basis führen zu einem wesentlich größeren Wettbewerbs- und Kostendruck. Eine Marktbehauptung ist nur möglich durch permanente Marktanalyse, Kundenorientierung und höchstmögliche Flexibilität. Geistiges Eigentum wird durch die Digitalisierung besonders verletzlich und bedarf daher eines umso stärkeren und durchsetzbaren Schutzes.

### **Unverzichtbares Fundamentum**

Musikprofessionelles Studium, umfangreiche Repertoirekenntnis, Unvoreingenommenheit gegenüber allen Musikrichtungen aller Zeiten und Ethnien, Markt- und Zielgruppenorientierung.

### **Ergänzungs- und Weiterbildungsmodule**

Praxisbezug, Kompetenztraining wie z.B. Notensatzprogramme, Foto-, Grafik- und Layoutprogramme, CRM (Customer Relation Management), Kundenorientierung wie der Besuch von Fachtagungen, Analyse von Nutzerverhalten und lebenslanges Lernen.

---

<sup>11)</sup> Man vergleiche dazu in Kap. 1.2 die mit dem Programm verteilten Einführungstexte zu den Panels.

## **Individuelles Eignungsprofil für dieses Berufsfeld**

Musikalität, Stilempfinden, Kommunikationsvermögen, Konfliktbereitschaft, EDV-Kenntnisse, Zeitmanagement, Bereitschaft zur Verantwortungsübernahme, Abstraktionsvermögen, kaufmännisches Grundverständnis, gesamtwirtschaftliche Sichtweise.

## **Was ist zu tun?**

Man kann und darf nicht erwarten, dass die Probleme von anderen gelöst werden, sondern muss sich selbst in Veränderungsprozesse aktiv einklinken.

## **Direkte Maßnahmen**

- Marktforschung: Non-Buyers-Study initiiert durch alle Musikproduzenten, ausgeführt in Zusammenarbeit mit einem Forschungsinstitut
- Den Wert des geistigen Eigentums in der Schule zum Pflichtthema machen
- Zielgruppenansprache: Kultusministerkonferenz, Verbände
- Einfordern der Ergänzung und Anwendung des Gesetzes zum Schutz des geistigen Eigentums
- Nutzung des Internets als 24 Stunden offen stehendes Schaufenster (Plattform) für die gesamte Branche
- Fortführung der Tagung zur „Situation und Zukunft der Musikberufe“.

## **Indirekte Maßnahmen:**

- Aktive Auseinandersetzung mit der kulturpolitischen Stagnation, mit der Depression bei den Kulturschaffenden, mit Bürokratie in der Kulturverwaltung
- Verbesserung der Akzeptanz von Introdution in Musikkultur bei den Eltern
- Fortbildungsoffensive für kompetente Musikvermittlung: für Ausbilder in Kindergärten, um der Bildung von Hörbarrieren entgegen zu wirken
- In Grundschulen: Ausfallenden Unterricht temporär durch die Kooperation mit Musikschulen ersetzen
- Fortbildungsveranstaltungen für Lehrer zu den Themen Kommunikationsvermögen, Konfliktbereitschaft, EDV-Kenntnisse, Zeitmanagement, kaufmännisches Grundverständnis, gesamtwirtschaftliche Sichtweise.

## 5.2 Musikberufe im Tätigkeitsfeld Rundfunk: Fernsehen, Hörfunk, Tonstudio, Tonträgerindustrie<sup>12</sup>

Gesprächsleitung: Prof. Dr. Helmut Scherer

Protokoll: Friedrich Platz

### Ausgangssituation

Im Tätigkeitsfeld Rundfunk, Fernsehen, Hörfunk, Tonstudio und der Tonträgerindustrie sind Musikberufe in den meisten Fällen nicht Ergebnis einer eindimensionalen Ausbildung. Mit Ausnahme des Diplomstudienganges der Tonmeisterausbildung liegt für die Vielzahl der Berufe im o.g. Tätigkeitsfeld eine klassisch-historische musikwissenschaftliche oder eine musikwirtschaftliche Ausbildung vor. Mit Blick auf den Wandel werden die traditionellen Curricula musikwissenschaftlicher Studiengänge die zukünftigen Anforderungen des Tätigkeitsfeldes nicht mehr ausreichend abdecken können. Von zukünftigen Studienabsolventen wird neben einem breiteren, fachlich fundierten Wissen zunehmend unternehmerisches Denken verlangt. Durch eine breitere Ausbildung werden Chancen für den Einstieg und Etablierung in dem o.g. Tätigkeitsfeld erhöht.

Für den Rundfunk (Musikredakteur/Musikjournalist) ergeben sich große Chancen für die „freien“ und „fest freien“ Mitarbeiter. Gute Ausbildung im musikwissenschaftlichen Bereich ist bereits vorhanden, jedoch gibt es von Seiten der Hörfunkanstalten eine hohe Kompetenzerwartung an den Studienabgänger im journalistischen Bereich. Hierunter fallen Anforderungen im Sprachbereich (Rhetorik), in Publizieretechniken, in journalistischen Fragestellungen u.v.a.

Ziel muss sein, das Produkt Musik lustvoll verkaufen zu können.

Durch arbeitsrechtliche Bestimmungen stellt sich die Arbeitssituation in diesem Berufsfeld für „freie“ und „fest freie“ Mitarbeiter kompliziert dar.

In dem o.g. Tätigkeitsfeld wird sich vor allem das Anforderungsprofil des Tonmeisters ändern. Dieser muss auf dem freien Markt stärker als Unternehmen agieren. In seinen Händen liegt neben dem klassischen Feld der Produktion die Logistik, die Bereitstellung und Installation der Aufnahmetechnik und die Vermarktung seines neuen Produktes. Mit großer Gewissheit kann für die Zukunft festgehalten werden, dass Freiberuflichkeit zum Standard werden wird. Dementsprechend muss die Ausbildung die Fähigkeit unternehmerischen Denkens mit einschließen.

<sup>12)</sup> Man vergleiche dazu in Kap. 1.2 die mit dem Programm verteilten Einführungstexte zu den Panels.

## Unverzichtbares Fundamentum

Als Vorschläge zur Verbesserung einer zielorientierten, praxisnahen Ausbildung schlagen wir neben bestehenden Curricula folgende Basismodule als Ergänzung zum Fächerkanon vor:

- Instrumentale Kenntnisse
- Hinzuzufügende Basismodule zu bestehenden Studienmodulen
- Veranstaltungsmanagement
- Umfassende Stil- und Genrekenntnisse (auch Unterhaltungsmusik, populäre Musik, Folk- und Weltmusik, Jazz)
- Strukturkenntnisse über den Musikmarkt
- Kenntnisse der Medien und ihrer Eigengesetzlichkeit
- Multimediale Kenntnisse
- Kaufmännische Grundkenntnisse
- Grundlagen der Musikrezeption
- Grundlagen der Musikrezension
- Vermittlungskompetenz (Kenntnisse journalistischer Vermittlungsformen, Selbstmarketing)
- Produktionsverfahren von Musik
- Ergänzungs- und Weiterbildungsmodule
- Rechtliche, ökonomische, sozialversicherungstechnische Kompetenzvermittlung
- Berufspraktische Veranstaltungen

### 5.3 Musikberufe im Konzertwesen (Künstler und Management), auf und hinter Bühnen (Musiktheater) und in freien Ensembles<sup>13</sup>

Gesprächsleitung: Renate Brosch

Protokoll: Jessica Krause

#### **Ausgangssituation**

Die Zahl der auf den Markt strömenden Absolventen musikalisch künstlerischer Studiengänge übersteigt die Arbeitsplatzkapazitäten der staatlich subventionierten Kulturinstitutionen. Hieraus resultiert die Notwendigkeit einer individuellen, marktorientierten Profilierung. Diese neu entstandenen Berufsbilder in freiberuflicher Tätigkeit, die sich jenseits der traditionellen Festanstellungen bewegen, passen sich in kreativer Eigeninitiative den gegebenen Markterfordernissen an.

Kulturelle Vielfalt ist der wichtigste Standortfaktor für das Kreativland Deutschland. Kulturelles Erbe, zeitgenössische Ausdrucksformen einschließlich der populären Musik und der Reichtum anderer Kulturen sind ein wesentliches Kennzeichen der offenen, pluralistischen Gesellschaft. Die föderal geprägte kulturelle Infrastruktur ist Voraussetzung für den Erhalt und Ausbau kultureller Vielfalt.

Die veränderten Rahmenbedingungen eröffnen dem Musiker auch als Freiberufler und Teil der Creative Industries neue Chancen und neue Berufsfelder. Patchwork-Karrieren werden in Zukunft im Musikbereich eher die Regel als die Ausnahme sein.

#### **Ausbildungsinnovation:**

Für die Aus-, Fort- und Weiterbildung der Musikberufe im Konzertwesen ergeben sich folgende Anforderungen:

Neben den jeweiligen Kernkompetenzen sollten auch Qualifikationen in den Bereichen (Selbst-)Management und Marketing in die Studieninhalte einbezogen werden. Dabei soll vor allem die Stärkung des Individuums, sein Leistungswille und seine soziale Kompetenz gleichwertige Beachtung erfahren.

Der Wandel bestehender und die Entwicklung neuer Berufsfelder bedingt die unmittelbare Verknüpfung von Ausbildung und Praxis, die während des gesamten Studiums sichergestellt sein soll.

<sup>13)</sup> Man vergleiche dazu in Kap. 1.2 die mit dem Programm verteilten Einführungstexte zu den Panels.

Die Aufnahmeprüfungen sollten in erster Linie eine Potentialprüfung im Hinblick auf die angestrebten Berufsfelder darstellen.

Die Musikhochschulen sind aufgefordert, Chancengleichheit für deutsche Studienbewerber herzustellen.

Die Vermittlung einer musikspezifischen Sprach- und Verständnis-kompetenz analog der DSH-Prüfung Musik (vergleichbar für die technischen und wissenschaftlichen Ausbildungsgänge) soll umgehend umgesetzt werden.

Die Personalstrukturen an den deutschen Musikhochschulen müssen im Hinblick auf eine höhere Flexibilität reformiert werden. Frei werdende Professorenstellen sollen auf der Basis bestehender Vergütungsordnung künftig als befristete Beschäftigungspositionen besetzt werden. Lehrbeauftragte müssen entsprechend ihrer Aufgabe angemessen honoriert werden.

Die Musikberufe werden nur eine Zukunft haben, wenn die musikalische Bildung, insbesondere für Kinder und Jugendliche, durchgängig und qualifiziert gewährleistet ist. Damit kommt dem Berufsbild des Vermittlers für alle anderen Musikberufe eine zentrale Bedeutung zu, sowohl im schulischen als auch im außerschulischen Bereich.

## 5.4 Berufe im Veranstaltungswesen und in der Kulturarbeit der Kommunen<sup>14</sup>

Gesprächsleitung: Dr. Karl Ermert

Protokoll: Luisa Rodehorst-Oehus

### **Berufsfeld/ Tätigkeitsfelder:**

- Veranstaltungswesen/ Veranstaltungsmanagement (privatwirtschaftlich, freiberuflich): Eventagenturen, FestivalorganisatorInnen etc.
- Kulturarbeit in Kommunen (für das Panel: ohne Musikschulen, Theater und Orchester): Kulturverwaltung

### **Ausgangssituation**

In den Kommunen wird knapp die Hälfte aller öffentlichen Kulturausgaben aufgewandt. Davon wiederum machen die Ausgaben für den Bereich Theater/ Musiktheater den weitaus größten Teil aus – dort, wo es sie gibt. Die öffentliche Wahrnehmung, insbesondere in der Kulturszene und im Feuilleton wird dominiert von der Stadt- und Staatstheaterstruktur. Schon das Geschehen an Beispieltheatern, typischerweise in Klein- und Mittelstädten, wird außer im lokalen Zusammenhang nicht mehr wahrgenommen. Das kulturelle Geschehen „in der Fläche“ spätestens wird dominiert von ehrenamtlichen/ freiwillig gemeinnützigen Aktivitäten des Laienkulturwesens, insbesondere des Laienmusikwesens, das berufliche Möglichkeiten nur sehr eingeschränkt – durch nebenamtliche oder (bescheidene) Honorartätigkeiten – bietet.

Kulturelle Kreativität entzündet sich häufig am Widerstand angesichts der bestehenden bescheidenen öffentlichen Strukturen, die zudem unter den Bedingungen der kommunalen Kulturausgaben als „freiwillige Leistung“ und der langfristigen Festlegungen von Ausgaben für ggf. bestehende „Großapparate“ der Theater und Orchester für den Bereich der freien Kulturarbeit ständig von Kürzungen bedroht sind.

Nicht zuletzt hier setzen privatwirtschaftlich arbeitende Veranstalter an, die Einzelevents oder Festivals organisieren, die kulturelle (darunter sehr häufig musikalische) Projekte erfinden, die enorme Kreativität nicht nur in inhaltlicher Weise, sondern auch in der Finanzierung dieser Projekte entwickeln. Dabei sind der Phantasie von öffentlichen und privaten Veranstaltungs- und Finanzierungspartnern kaum Grenzen gesetzt.

<sup>14)</sup> Man vergleiche dazu in Kap. 1.2 die mit dem Programm verteilten Einführungstexte zu den Panels.

## **Berufliche Situation**

Das Veranstaltungswesen wird geprägt durch selbstständige/ freiberufliche Tätigkeit in der sog. flexiblen Wissensarbeit. Insoweit musikalische Veranstaltungen geplant und organisiert werden, bieten sich hier auch genuine Einsatzmöglichkeiten für MusikberuflerInnen.

Die Arbeit der kommunalen Kulturverwaltung wird gekennzeichnet durch

- das Bereitstellen von Ermöglichungsstrukturen und
- eigene Veranstaltungsorganisation. Kulturarbeit (und darunter auch musikalische Kulturarbeit) wird für Kinder und Jugendliche auf der kommunalen Ebene nicht nur aus dem Kulturamt betrieben und gefördert, sondern auch aus dem Jugendamt. Die Landesebene wirkt insoweit – wiederum im Bereich Kultur, Bildung und Soziales – auf die kommunale Ebene ein, als viele Aktivitäten auch hier mit Landeszuschüssen arbeiten.

Die hier in einer Mischung von inhaltlicher, organisatorischer und spezifisch verwaltungsmäßiger Arbeit vorhandenen Arbeitsplätze sind nicht für musikberuflich ausgebildete Personen spezifisch. Sie sind aber auch nicht ausgeschlossen, wenn sie passende Vorerfahrungen erworben haben. Berufsfelder sowohl im Veranstaltungswesen als auch in den kommunalen Kulturverwaltungsstrukturen werden überwiegend durch Quereinsteiger besetzt.

## **Ausbildungsinnovation**

### **Unverzichtbares Fundamentum**

- Solide musikwissenschaftliche und/ oder musikalische Fachausbildung
- Herausbildung eines weiten Musik- und Kulturverständnisses
- Vermittlung von Kenntnissen und Erfahrungen, die die Kommunikation in unterschiedlichen sozialen und kulturellen Bezugsmilieus erlauben.
- Lernen, dass sich auch Musik als Teil der Kultur und des Kulturbetriebes „auf dem Markt“ abspielt.
- Ergänzungs- und Weiterbildungsmodule
- Grundsatz: Rückkopplung und Kooperation zwischen Erst-Ausbildung, Weiterbildung und Praxis garantieren bzw. gestalten.
- Balance zwischen musikalischer und musikwissenschaftlicher Fachausbildung sowie weiteren professionellen Schlüsselkompetenzen herstellen.

### **Vermittlung von Kenntnissen**

1. fentlicher Verwaltungsstrukturen und Finanzierungsbedingungen (Staat)
2. der Bedeutung bürgerschaftlichen Engagements (Zivilgesellschaft/  
Dritter Sektor)
3. der Bedingungen privatwirtschaftlich organisierter Unternehmen (Markt).

### **Individuelle Eignungsvoraussetzungen für diese Berufsfelder:**

- Experimentierfreudigkeit
- Risikobereitschaft
- Organisationstalent
- Kommunikationsfähigkeit zwischen verschiedenen sozialen und kulturellen Welten

### **Kooperationsfähigkeit**

- Im Veranstaltungswesen: „Unternehmerqualitäten“

## 5.5 Musikpädagogische Berufe im Berufsfeld Schule, Musikschule, privater Musikunterricht, Kirchenmusik, Hochschulen<sup>15</sup>

Gesprächsleitung: Prof. Dr. Franz Riemer

Protokoll: Daniel Meyer

### Ausgangssituation

Die Musikvermittlung in allen gesellschaftlichen Bereichen bildet die Säule für das Musikleben in Deutschland.

Die demographische Entwicklung sowie strukturelle Veränderungen in der Gesellschaft stellen neben üblichen Standardinhalten zusätzliche Anforderungen an die Musikberufe. Diese fordern zu einer neuen differenzierten Zielgruppenorientierung heraus.

### Leitthesen

- Die Hochschulen müssen bei der Umstellung auf konsekutive Studiengänge die veränderten Berufsanforderungen in ihren Studienordnungen berücksichtigen. Dazu zählen u.a. die Vermittlung interkultureller Kompetenzen und die Weiterentwicklung einer fachspezifischen Instrumental-/Vokaldidaktik mit eigenem Curriculum.
- Jeder Musiker und Musikpädagoge braucht sowohl Darstellungs- als auch Vermittlungskompetenzen sowie die Fähigkeit zur beruflichen Selbstorganisation.
- Die Anforderungen an Musikberufe verändern sich in zunehmend kürzeren Abständen. Das erfordert die Bereitstellung von und die Teilnahme an qualifizierenden Fort- und Weiterbildungsveranstaltungen.
- Die gebundene Ganztagschule ermöglicht die Integration von Unterricht und außerunterrichtlichen Angeboten. Im Interesse einer qualitativ hochwertigen und nachhaltigen Musikausbildung ist diese Form der Ganztagschule zu favorisieren. Dabei ist darauf zu achten, dass die gleiche Vergütung von Unterrichtsstunden wie an der Musikschule erfolgt.
- Strategische Partnerschaften zwischen den Institutionen (z.B. Hochschulen, allgemein bildenden Schulen, Musikschulen, Kirchen, Orchestern, freien Trägern, Bibliotheken, Musikvereinen, Rundfunk) müssen verstärkt realisiert und gefördert werden. Zudem sind auch kooperative Modelle mit freiberuflichen Musikern möglich.

<sup>15)</sup> Man vergleiche dazu in Kap. 1.2 die mit dem Programm verteilten Einführungstexte zu den Panels.

- Selbstständige musikpädagogische Berufsgruppen sollten sich zukünftig verstärkt in Fachverbänden organisieren, um wirkungsvoll vertreten zu werden.
- Scheinselbstständige Erwerbstätigkeit in den musikpädagogischen Berufen wird abgelehnt.

## 6 Die Abschlussdiskussion im Plenum<sup>16</sup>

Moderation: Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Dr. Ulrike Liedtke  
 Protokoll anhand des Mitschnitts: Daniel Meyer

**Kemmelmeyer:** Ich möchte mich bei Ihnen und hier besonders bei den Panel-Moderatoren noch einmal sehr herzlich dafür bedanken, dass Sie Ihre langjährige Erfahrung aus der Arbeit in Verbänden und Organisationen in diesen Kongress einfließen ließen. Es hat sich als gute Idee erwiesen, eine Runde von Expertinnen und Experten zusammen zu bringen, die an die gestellten Fragen und Aufgaben sehr nüchtern, sachlich und professionell herangegangen sind. Bevor wir nun fortfahren, möchte ich noch einige Anmerkungen quasi als Zwischenresumée machen.

Während des Kongresses haben sich die Diskussionen immer wieder an dem Begriff „Markt“ entzündet. Dieser Begriff ist jedoch zunächst nichts weiter als ein Arbeitsbegriff, der den Umstand beschreibt, dass entweder künstlerische Leistungen, die bei der GVL verortet sind, oder aber kompositorische Leistungen, die bei der GEMA verortet sind, Prozessen von Annehmen, Ablehnen oder aber der Schaffung einer Abnahme, eines Absatzes unterworfen sind. Hierfür sind die Musikpädagogik und z. B. alle anderen Bereiche des Panels 5 ein wichtiger Faktor, da sie das Bewusstsein für Musik und ein Wissen von Musik vermitteln und somit früh die späteren Konsumenten mit der Materie Musik vertraut machen. Ein anderer Aspekt ist der Unterschied zwischen der Produktion einer CD im Tonstudio und der Komposition eines Musikstückes, mit dem man ein ästhetisches Objekt schafft und eine gesellschaftliche Aussage macht. Ich möchte klarstellen, dass beide Seiten gleichwertig sind. Es geht – und das werden Sie gleich im Resolutionsentwurf noch einmal sehen – nicht immer nur um den Markt, sondern auch um das Objekt als kreative Leistung. Die Musikwissenschaft ist auf diesem Hintergrund das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft; sie beschäftigt sich mit den ästhetischen Errungenschaften, und ihr wurde somit auch in jedem der Panels ihre wichtige Rolle zugesprochen. Herr Ermert hat darauf verwiesen, dass die Musikwissenschaft sich mit der Musikgeschichte als Kulturgeschichte, aber auch als Geschichte seiner Produktionsbedingungen versteht. Wüsste man von diesen Umständen mehr und darüber, dass z. B. Sinfonien aus pragmatischen Gründen oft nicht komplett aufgeführt wurden oder auch Komponisten wie Händel ihre Werke oft umarbeiteten und anpassten, so könnte eine Vielzahl von heftigen Diskussionen vermieden werden. Man erkennt dabei,

<sup>16)</sup> Das Plenum diente u. a. der reaktionellen Arbeit an einem projizierten Textentwurf der „Rheinsberger Erklärung zur Zukunft der Musikberufe“ (Endfassung siehe Kap. 7). Den Teilnehmern standen die Ergebnisse der Panels 1-5 (siehe Kap. 5.1 - 5.5) ebenfalls in schriftlicher Form zur Verfügung, die jeweils von den Moderatoren der Panels einleitend kommentiert wurden.

dass sich Komponisten schon damals dem Markt angepasst haben und viel emotionsloser und pragmatischer mit ihren Werken umgegangen sind.

Ein zweiter Punkt, den ich kurz kommentieren möchte, ist die häufig geäußerte Meinung, dass Künstler, die keine feste Anstellung haben, gleich als Versager eingestuft werden. Fakt ist aber, dass sich inzwischen eine große Zahl von Nischen und neuen Märkten ergeben hat, auf denen viele Künstler sich behaupten. Sicherlich ergeben sich hierdurch viele Veränderungen der Arbeitssituationen für die Künstler selbst, auf der anderen Seite entstehen hier aber auch Möglichkeiten für völlig neue Kooperationen und Projekte. Ich möchte hier kurz auf das *ensemble modern* verweisen, das durch die Förderung des Deutschen Musikrats unterstützt wurde, oder ich denke an die einfallsreichen Konzerte von Stefan Meier in Hannover. Dies sind Ensembles, die sich mit neuen Ideen und Produkten am Markt erfolgreich platzieren und ihr Publikum finden. Leider gibt es auf diesen neuen Märkten – und vor allem im Bereich der Neuen Musik – immer wieder eine starkes Konkurrenzdenken, das so weit führt, dass sich Komponisten gegenseitig ausgrenzen, eine Kooperation verweigern und somit sich selbst um die Gelegenheit bringen, ihre Stücke auf anderen als den eigenen Festivals einem noch größeren Publikum zugänglich zu machen. An dieser Stelle müsste ein kritisches Nachdenken einsetzen.

Eine weitere und durchaus bange Frage ist es, wie lange es sich der Staat leisten kann, den subventionierten Kulturbetrieb aufrechtzuerhalten. Wie ich schon in meinem Vortrag erwähnt habe, muss es sich der Staat leisten können, diesen Kulturbetrieb aufrechtzuerhalten. Hier ist kritisch zu bedenken, dass rund 90% der Fördermittel von staatlichen Theatern oder staatlich oder kommunal unterhaltenen Orchestern verbraucht werden. Der kleine Rest steht für die freie Musikszene zur Verfügung. Und bei der Verteilung von Landesmitteln eines nördlichen Bundeslandes waren die staatlich unterhaltenen Orchester und Musiktheater dann nicht willens, vorzunehmende Kürzungen in ihrem Bereich mit zu tragen, sondern sie forderten, dass man die Einsparungen doch bitte bei der freien Kultur vornehmen solle. Die Landesregierung jedoch hat sich dadurch nicht beeindruckt lassen und den Etat der staatlichen Theater geringfügig beschnitten, die freie Musikkultur geschont und beide erhalten. Hier stellt sich für mich die Frage nach der Solidarität zwischen der staatlichen fest gefördertten und der freien Musikkultur.

Opernintendant Hans Peter Lehmann hat einmal gesagt: Was nützt ein großes Theater in der Wüste, wenn nicht rundherum der Boden bereitet ist? Dieser Ausspruch zeigt die Interdependenz zwischen den Bereichen, und ich bin überzeugt, dass bei den Kolleginnen und Kollegen im Orchestergraben diese wichtigen Gedanken immer mehr Überzeugungskraft gewinnen.

Des Weiteren wird der Künstler/ der Performer zum Vermittler. Er muss

sich viel mehr um seine Zielgruppen, Vermarktungsstrategien und auch das Generieren von Interesse für seine Kunst Gedanken machen – dies alles sind letztlich Marktkriterien. Die AIDA-Formel, Attention, Interest, Desire, Action – das sind die Kriterien die man als Künstler heute kennen muss, und das sind auch die Grundlagen der Werbepsychologie.

Auch werden in der Zukunft neue Zielgruppen dadurch entstehen, dass auch ältere Menschen – dieses Phänomen wird gern mit dem Stichwort „50+“ erfasst – noch ein Instrument lernen wollen. Wir sollten nicht vergessen, dass dies der Teil der Gesellschaft mit dem meisten Geld ist, dass sich keiner dieser Altersgruppe als Senior fühlt, sondern als vollwertiges hochaktives Mitglied der Gesellschaft. Dies ist die Klientel, die das hat, was viele jüngere noch nicht haben: Freizeit und Geld. Nicht zuletzt ist durch Freizeit und Geld immer Kultur entstanden – wie bei der Aristokratie als Schöpfer und Träger der Hochkultur.

Des Weiteren muss man darüber nachdenken, inwieweit die Einführung des Bachelor-Master-Systems, das inzwischen an den Hochschulen schon für viel Wirbel gesorgt hat, dazu führt, dass wir in den Berufen unter Umständen einen Abfall des Niveaus zu verzeichnen haben. Man geht davon aus, dass der Bachelor selbst schon berufsqualifizierend ist – was einen Masterstudiengang obsolet machen könnte. Die Einstellung von Kräften mit Bachelor-Abschluss nach nur noch drei Jahren Studium, in denen zwangsläufig nicht die Quantität an Inhalten vermittelt worden sein kann wie in den Vorgänger-Studiengängen, spart zudem noch unter Umständen durch Absenkung des Lohnniveaus Geld ein.

Diesen drohenden Kompetenzverlust müssen wir beobachten. Wir müssen beobachten, ob diese Studiengänge, die ursprünglich für wort- oder technisch-orientierte Studiengänge erfunden wurden, auch kompatibel sind mit künstlerischen und Lehramts-Studiengängen, um dann evtl. musik- oder kulturpolitisch dagegen zu agieren. Man muss darüber nachdenken, ob man speziell im Bereich der Lehrerausbildung dann auch die Spezialqualifikation des Masters zwingend verlangen muss, um die Kompetenzen zu sichern.

**Frage aus dem Publikum:** Ich habe eine Frage zum Panel 1, das Herr. Dr. Hanser-Strecker betreut hat. Dort heißt es unter Punkt 3b indirekte Maßnahmen: In Grundschulen ausfallenden Unterricht temporär durch die Kooperation mit Musikschulen überbrücken.

Ich möchte hier für die Musikschulen sprechen und anmerken, dass wir nicht den Ersatz für den im Rahmenplan verankerten Musikunterricht spielen können, da wir ja auch gar nicht berechtigt sind, Zensuren zu geben. Wir wollen im Rahmen der Ganztagschulen gleichberechtigte Partner sein. Wir möchten es den Kommunen auch nicht zu leicht machen, die dann beim Fehlen von Lehrern an der Regelschule einfach die Möglichkeit ergreifen, ihre

Musikschullehrer dort fachfremd einzusetzen. Das halte ich für das falsche Signal und möchte die Mitglieder des Panels bitten, dies zu korrigieren.

**Kemmelmeyer:** Danke, ich möchte das kurz erläutern, weil ich in Niedersachsen beim Zustandekommen eines solchen Kooperationsvertrages dabei war. Gemeint war, dass Musikschullehrer in die Schulen mit einem speziellen Angebot kommen wie z.B. Rhythmik. Hintergrund für diese Überlegung war, dass es niemandem hilft, wenn Musikunterricht ausfällt. Wir haben nämlich insgesamt im Bundesgebiet nur eine sehr geringe Fachlehrersättigung in der Summe aller Schularten. Leider kommen einfach keine neuen Lehrer nach. In Niedersachsen hat man das Angebot gemacht, diplomierte Musiklehrer mit einer vollwertigen Lehrerstelle auszustatten und das Beschäftigungsverhältnis in eine BAT 2a-Stelle umzuwandeln. Aber niemand hat schließlich dies Angebot wahrgenommen, es fand keine Resonanz.

Man muss dies alles vor einem sehr pragmatischen Hintergrund sehen. Wenn man nicht will, dass Musikunterricht aufgrund von Lehrermangel teilweise oder komplett ausfällt, dann kann man versuchen, diese Unterrichtszeit mit anderen, außerschulischen, aber musikalischen Inhalten zu füllen, die speziell eine Musikschule anbieten kann. Es war nie angedacht gewesen, den Regelschullehrer zu ersetzen, dazu sind die Ausbildungsprofile von Musikschullehrern und Schulmusikern einfach zu unterschiedlich. Ich möchte einfach erreichen, dass Kinder so viel Musikunterricht haben wie möglich, in Mangelsituationen muss man pragmatisch vorgehen. Denn hätten sie ihn nicht, dann könnte man sie auch nicht für die gesamte Musikkultur begeistern und sie würden daran nicht teilhaben.

**Stimme aus dem Publikum:** Da stimme ich Ihnen völlig zu. Es geht nur darum, dass dieser Ersatz als Alibi genutzt wird, um keine neuen Lehrer einzustellen. Wir sind dafür, dass das Angebot der Musikschule als ein fester Bestandteil in den Stundenplan der Schulen integriert wird, und nicht nur als Ersatz. Das ist einfach der Punkt.

**Kemmelmeyer:** Wir haben das in dem Papierentwurf ja auch noch unterstrichen, indem wir sagen, dass sie wie Musiklehrer bezahlt werden müssen und nicht auf der bekannten Sieben-Euro-Basis vergütet werden. Wir brauchen an dieser Stelle flexible Kooperationen.

**Liedtke:** Sammeln wir doch zunächst noch ein paar Wortmeldungen.

**Stimme aus dem Publikum:** Ich komme aus Baden-Württemberg, und dort gibt es das Fach Musik in der Grundschule gar nicht mehr. Es gibt dort eine Zusammenfassung von mehreren Fächern

**Stimme aus dem Publikum:** Ich habe ein Anliegen zum Prozesscharakter dieser Veranstaltung. Wenn es das Anliegen dieser Veranstaltung ist, auch öffentlichkeitswirksam und kulturpolitisch etwas zu erreichen und politische Entscheidungsträger, Multiplikatoren und unseren Berufsstand zu

beeinflussen, dann wissen wir alle, dass das mit einer einmaligen Erklärung nicht getan ist. Und ich denke, ich spreche im Namen einiger Teilnehmer, wenn ich mir wünsche, dass diese Thematik auch an andere Teilnehmer dieser Veranstaltung und darüber hinaus gerichtet und weiter fortgeführt wird.

Des Weiteren glaube ich, dass wir als Teilnehmer uns gegenseitig erlauben, den Mailverteiler dieser Veranstaltung zu benutzen und durch uns gegenseitig Teile unserer Arbeit einzubringen und in den verschiedenen Bundesländern auch kulturpolitisch zu vertreten. Daher meine Idee, dass wir die Dokumente nicht nur in Papierform bekommen, sondern auch elektronisch, um sie in unsere eigenen Formate einzuarbeiten und breit zu verstreuen. Ich glaube, dass auf dem Deckblatt des gesamten Entwurfes, das wir bekommen haben, ein Thema versehentlich nicht auftaucht, über das in den Inhalten der Panels vorhin auch ganz stark berichtet worden ist – nämlich die freie Musiklandschaft. Ich würde für die Aufzählung anregen: *Grundlagen für den Ruf Deutschlands als Musikland sind: die Erhaltung des öffentlichen Orchester und Theater (...)* und da möchte ich anfügen: *und die Förderung freier Musikangebote*, denn die fehlen hier völlig. Damit meine ich sowohl die freie Veranstalterszene, die – wie ich am Beispiel einer Großstadt demonstriert habe – mit nur einem Prozent Anteil an den Fördermitteln den gleichen Anteil an Zuschauern hat, wie die große öffentlich Szene, die dies mit 99 Prozent der Fördermittel erreicht.

Ein anderes Anliegen ist die Stärkung des gesellschaftlichen Wertes – und das im doppelten Sinne. Dies taucht in den Erklärungen leider nicht so auf. Der gesellschaftliche Wert! Man muss die Frage nach dem Wert der Musik stellen, und zwar nicht nur im moralischen, gesellschaftlichen und kulturellen Sinn, sondern hin und wieder auch im Sinne des Marktwertes und des Preises.

**Dahmen:** Ich möchte etwas zu der Frage sagen, inwieweit die Musikhochschulen praxisnahe Studiengänge anbieten. Herr Dr. Ermert, Sie haben sich dafür ausgesprochen, dass die Hochschulen mit stark theoretisch orientiertem Hintergrund und breit ausbilden.

Wir werden dort einen Spagat erleben, da wir zum Einen die Praxisorientierung an den Hochschulen verstärken und unsere Absolventen mit einem berufsqualifizierenden Bachelor entlassen, und auf der anderen Seite sollen sie dann etwas erst nachher erwerben. Wenn ich das Papier insgesamt betrachte, sehe ich, dass in allen Panels dem Umstand Rechnung getragen wurde, dass das Selbstmanagement und alles, was dem künstlerischen und unternehmerischen Tun zuzuschreiben ist, extrem zu verstärken ist, auch in der Ausbildung. Da sehe ich einen ganz starken Widerspruch.

Gleichzeitig möchte ich darauf hinweisen, dass es Einrichtungen gibt, z.B. die Berufsakademie in Baden-Württemberg, die Eventmanagement- und

Veranstaltungstechnik-Studiengänge erfolgreich aufgelegt haben – z. B. die Berufsakademie in Mannheim.

Es wird im Wettbewerb der Hochschulen so aussehen, dass die Hochschulen, die sich zurückziehen auf ausschließlich wissenschaftliche Studiengänge, verlieren werden gegenüber Hochschulen, die sehr praxisorientiert sind. Ich glaube, man täte sich da keinen Gefallen, wenn man sich wieder in diesen Elfenbeinturm zurückzieht.

**Ermert:** Ich bin ja ein grundsätzlicher Gegner digitalen Denkens: Ja-Ja-Nein-Nein – das ist etwas für die Bibel, aber nicht für das Leben – obwohl die Bibel sehr viel mit dem Leben zu tun hat, wie wir auch wissen. Aber hier kann es kein Entweder – Oder geben.

Worauf ich hinweisen wollte ist, dass vor dem Hintergrund der Hochschulausbildung es unmöglich sein wird alles, was man bisher hatte, beizubehalten und dann noch das andere dazuzupacken, gerade vor dem Hintergrund, dass eine Hochschulausbildung nur noch dreieinhalb bis vier Jahre dauern soll. Man muss zu neuen Balancen finden. Das war mein Plädoyer. Ich möchte nicht sagen, dass diese Berufsfähigkeitsschlüsselkompetenzen nicht auch Teil der Hochschulausbildung sein sollen. Es ist nur die Frage, in wieweit und in welcher Weise. Dafür gibt es kein Patentrezept.

Man muss bei den Hochschulen schon in die Überlegungen, wie man Studiengänge konzipiert, natürlich Berufsorientierung mit hineinbringen, aber man darf nicht meinen, dass man nun passgenau auf ein Berufsfeld hin eine Lehre vermitteln kann, so dass die Leute die Hochschule verlassen und gleich zu einhundert Prozent in den Beruf passen. Dafür ist das alles auch viel zu sehr verflüssigt. Das hat noch nie funktioniert. Und das wird auch nie funktionieren.

Ein sinnvoller Ausweg ist nach meiner Überzeugung, dass man sich dort sogleich mit der Weiterbildungsszene vernetzen sollte. Wir haben in Deutschland 24 Musikakademien mit unterschiedlichen Profilen, die genau dort ansetzen und Angebote zu diesen Schlüsselkompetenzen machen. Und ich behaupte, dass die nicht schlechter sind, als die Hochschule es anbieten könnte. Denn wir sind nah an der Praxis und können uns die Leute aussuchen, die bei uns sich qualifiziert ausbilden.

Unter dem Strich sind es also die Stichworte *Vernetzung* und *neue Balance*. Es darf nicht heißen: Bleibt wie ihr schon immer wart und das ist gut. Das wäre natürlich ganz falsch.

Ich habe Ende der Sechziger begonnen, Germanistik auf Lehramt zu studieren. Was war unser Problem? Das was wir machten hatte mit Lehramt überhaupt nichts zu tun. Wir haben dafür gekämpft, dass sich das ändert, aber es hat sich bis heute nicht wirklich was geändert. Das ist bis heute ein Skandal. Was ich nur will, ist vor Illusionen zu warnen, man könnte das alles noch

dazupacken. Da muss man zu einem sinnvollen System des Zusammenspiels kommen.

**Kemmelmeyer:** Wenn man etwas hinzufügt, so muss man sich immer auch fragen, was man weglassen kann, da nämlich die Studierzeit bzw. die Belastbarkeit von Studenten endlich ist.

Ich weiß gerade von den Musikhochschulen bundesweit, dass sie in der Ausbildung der Lehrer sehr enge Praxiskontakte vorhalten. Auch die Fachverbände haben immer wieder darauf hingewiesen, um einen Brückenschlag zwischen Praxis und Lehrerausbildung herzustellen. Dass da aber immer wieder auch inhaltlich etwas verbessert werden kann, ist unumstritten.

**Scherer:** Ich verstehe die Hochschulen jetzt auch mal als Marktteilnehmer: D.h. wir müssen erfolgreiche Produkte für einen Markt produzieren und wir müssen uns von anderen Marktteilnehmern abgrenzen. D.h. der Weg der Berufsakademie kann nicht unserer sein, unser Weg liegt schon in der theoretischen Reflexion. Diese Reflexion ist natürlich ein Vorteil in sich dynamisch wandelnden Feldern, weil Reflexionswissen kein Wissen ist, das veraltet, sondern Wissen, das man weiter gebrauchen kann.

Das darf aber kein Ruhekitzen sein. Wenn der Markt Forderungen an unsere Produkte, die Studenten, stellt, dann müssen wir sicher stellen, dass wir einen vernünftigen Kompromiss finden, der aber die Eigenart der universitären Ausbildung der Hochschule behält und dabei trotzdem praktisch wird. Das wird das entscheidende große Ringen, und es wird auch darum gehen, zu fragen, was verzichtbar ist.

Es ist für mich unverständlich, dass es musikwissenschaftliche Ausbildungen gibt, die das Musikschaffen des Heute, Hier und Jetzt nicht wissenschaftlich und theoretisch reflektieren. Also kommt hier noch einmal eine zusätzliche Anforderung, aber das ist wahrscheinlich der Schlüssel, um beides zu verbinden: die historische und eher formal theoretische Musikausbildung mit der berufspraktischen, der Wirklichkeit.

**Ermert:** Ich behaupte, dass es nichts Praktischeres gibt, als eine gute Theorie. Es ist die Frage, was der Gegenstand der Theorie ist, und ob sie den Gegenstand erklärt.

Sie haben eben gesagt, dass es Bereiche gibt, die theoretisch noch gar nicht hinreichend durchdrungen sind, um sie jetzt vermitteln zu können. Diese alte Entgegensetzung von Theorie und Praxis halte ich eigentlich für den Ausweis einer theoretischen Unfähigkeit. Nicht die Theorie ist das Problem, der Inhalt der Theorie ist das Problem. Was hat die Theorie zu leisten? Praxis zu erklären, Welt zu erklären!

**Krüger:** Ich möchte noch im Bezug auf die Präambel ein heißes Eisen anfassen, und das muss der Deutsche Musikrat tun: Die Formel

der Chancengleichheit für deutsche Studienbewerber an Deutschen Hochschulen.

Das ist keine ausgrenzende Formulierung, sondern es geht schon auch um die Zukunft der deutschen jungen Menschen, auch wenn wir uns gleichzeitig um alle in Deutschland lebenden und nach Deutschland Kommenden Gedanken machen müssen. Und es hat ja auch ganz unterschiedliche Komponenten. Das kann die Eignungsprüfung und ihre Mechanismen betreffen, das kann die Vergleichsgruppen, die in Aufnahmeprüfungen aufeinander treffen, betreffen. Es kann auch die Vorbildung betreffen, die dann Voraussetzung der Aufnahmeprüfung ist. Gestern hat der Deutsche Musikwettbewerb mit einem grandiosen Konzert in Berlin geendet. Dort habe ich noch im Saal gesagt, dass der Ruf Deutschlands als Musikland zum einen sicherlich auf seinen außergewöhnlichen Strukturen basiert, die ja auch einen außergewöhnlichen Markt schaffen – für alle – und das wissen wir. Zum anderen aber auch darauf, dass im Kern eine Nation steht, die sich selber auf diesem Niveau bewegt, sich also nicht nur von überall her die Besten einsammelt. Und das hat sich gestern wieder gezeigt, dass wir in diesem Bereich mindestens immer noch stark aufgestellt sind.

Ich meine, wir sollten mindestens dazu stehen, mindestens im Sinne einer Sicherung. Wir wissen aber, dass es an manchen Stellen schon darüber hinaus gehen muss, um für die Zukunftschancen der deutschen Musiker und Musikerinnen einen Akzent zu setzen. Insofern würde ich persönlich dafür plädieren in die Grundsatzzerklärung ein solches Signal hinein zu nehmen.

**Schenker:** [teilweise unverständlich] Ich find das alles schrecklich und ich hab dazu auch komponiert. Ich sehe nicht, dass da deutsche Studenten ausgrenzt sind.

**Liedtke:** Also, wir finden nationalistisches Denken auch schrecklich.

**Höppner:** In Bezug auf die systematische Zuordnung können wir es an der Stelle in der Resolution natürlich nicht belassen. Wenn, dann müsste ein eigener Satz angefügt werden, der so heißt: *Grundlage des Rufes Deutschlands als Musikland ist des Weiteren auch die Chancengleichheit deutscher Musikbewerber an deutschen Musikhochschulen.*

**Kemmelmeyer:** Da sind jetzt mehrere Wortmeldungen. Ich möchte Herrn Höppners Gedanken zunächst textlich festhalten - Sie sehen hier die Projektion - und ich möchte vorschlagen, dass wir uns nun Punkt für Punkt hindurch arbeiten. Gibt es noch weitere Gedanken, die in die Resolution sollen?

**Stimme aus dem Publikum (Kirchenmusik):** Ich denke, für das Gesamtleben und die Gesamtkultur Deutschlands gehört auch die Kirche mit hinein. Sie wissen, dass im Moment die Gefahr besteht, dass große Bereiche der Kirchemusik hier einfach ab- und wegbrechen. Mir wäre es ein großes

Anliegen, und uns sicher auch eine große Hilfe, wenn unter dem Punkt *Grundlagen Deutschlands* die Kirche erwähnt würde als Erhalt der Arbeit und Intensivierung der kirchemusikalischen Arbeit, denn sie umfasst Kinder bis Senioren und umfasst sämtliche Schichten der Bevölkerung, was oft vergessen wird.

**Höppner:** Ich möchte noch einmal darauf zurückkommen, was Herr Krüger schon gesagt hat, und möchte dafür plädieren, dass wir diesen Satz über die Chancengleichheit der deutschen Studienbewerber hier mit in den Anfang packen. Wir haben hier eine Reihe von Forderungen aufgestellt, ob das nun das Selbstmanagement oder die pro-aktive Wirtschaftspolitik ist – da gehört der Satz auch hin. Ich würde nicht sagen, dass wir unten einen solchen Satz ergänzen. Das ist zu weich. Wir möchten auch die Musikhochschulen aufordern hier etwas zu tun.

**Liedtke:** Wir versuchen, das einzubinden. Kriegen wir eine gemeinsame Formulierung hin, die das alles auffängt?

**Heyens:** Wir hatten an der Folkwang-Hochschule extra eine Initiative, eine musikpädagogische Initiative zugunsten deutscher Studienbewerber, die mit 19 Jahren von der Schule kommen und sich bewerben. Zugunsten dieser Studierenden haben wir weniger ausländische Pianisten aufgenommen, Meisterstudenten die mit einem sehr hohen Niveau ankamen und ins fünfte Semester eingestuft werden. Wir haben dafür Primarstufen-Bewerber angenommen mit einem wesentlich geringeren Können, die wir durch das Studium gezogen haben - also diese Alternative gab es bei uns. Ich kann wirklich nicht unterstützen, dass dieser Satz da so steht.

**Höppner:** Ich bin Ihnen, Herr Scherer, sehr dankbar dafür, dass Sie noch einmal klargestellt haben, dass es um Studienbewerber aus Deutschland geht. Ich möchte davor warnen, diese Formulierung noch weiter aufzuweichen, denn wir müssen in unserer Resolution dies Sprengstoffthema mit aufnehmen und Handlungsempfehlungen geben. Es lässt sich von dem, was Herr Kemmelmeier gerade angeführt hat, so formulieren, dass wir eine Wettbewerbsverzerrung bei den Aufnahmeprüfungen haben. Es lässt sich auch noch ein zweite Sache ableiten, nämlich dass wir bei der musikalischen Bildung eklatante Missstände haben. Und auch hieraus können die Musikhochschulen selber mit der Forderung aktiv werden, dass die vorberufliche Ausbildung verbessert wird, um das Niveau wieder zu heben.

**Kemmelmeier:** Ich möchte einen Formulierungsvorschlag machen: *Die Musikhochschulen sind dazu angehalten durch intensive Frühförderung eine Chancengleichheit für deutsche Studienbewerber herzustellen, damit sie auch auf dem internationalen Markt entsprechende Standards erreichen.*

Ich mache zu diesem Problem vergleichende Studien. In New York z.B. wird im Alter von 18 Monaten schon damit begonnen, gezielt auf Virtuosität

am Instrument hinzuentwickeln. Ich möchte nicht sagen, dass ich diesen Zustand ideal finde. Wir gehen hier andere Wege, aber es werden an den Musikhochschulen sog. Pre-Colleges gegründet – oder bei uns in Hannover *Institut zur Förderung Musikalisch Hochbegabter*. Köln hat jetzt ein *Pre-College* gegründet, andere ziehen nach. In diese Richtung möchte ich mich verstanden wissen. Virtuosität ist eine körperliche Leistung, und die muss ganz früh, wenn der Körper sich entwickelt, beginnen.

**Stimme aus dem Publikum:** Ich glaube es geht bei dieser Diskussion nicht noch einmal darum zu beschreiben, dass die Situation dramatisch ist, sondern ob mit dieser Formulierung die Forderung klar und unmissverständlich im öffentlichen Raum platziert werden kann. Und ich glaube, dass dies ein Stück weit ein Problem darstellt. Durch das verwendete Verb „herzustellen“ entsteht die Situation einer Beweisnot. Wir müssten sicherstellen, dass wir beweisen können, dass es so ist. Es ist außerordentlich schwierig. Ich würde daher vorschlagen, dass „herzustellen“ durch *sichern* zu ersetzen, weil man dann nicht in diese Beweisnot gerät. Das klärt dann auch das Problem der Hochschule Folkwang, die sich da nicht wieder finden kann. Das klärt auch zudem das Problem einer Hochschule Leipzig, bei der es unterschiedliche Meinungen gibt, ob das nun so ist oder nicht.

**(Anmerkung des Protokollanten:** Es folgen verschiedene bruchstückhafte Formulierungsvorschläge.)

**Krüger:** Vielleicht habe ich jetzt in der Zeit der vielen Vorschläge einen Formulierungsvorschlag entwickeln können, der für alle zum Thema deutscher Studierender an deutschen Hochschulen akzeptabel ist: *Die Musikhochschulen sind aufgefordert Qualifikation und Zugang deutscher Studienbewerber zum Musikstudium in Deutschland zu fördern*. Denn dann sind Qualifikation und Zugang die beiden Komponenten. Es geht darum, das zu fördern, und dann ist auch die Praxis von Eignungsprüfungen mit einbegriffen.

**Kemmelmeyer:** Wir fördern in Deutschland ja schon viel: Es gibt *Jugend musiziert* und die *Kammermusik-* und *Komponistenkurse*; die Hochschulen kooperieren mit Landesmusikräten und es gibt die Frühförderung. Wir wollten das ein wenig mit dem „Sichern“ artikulieren, denn „Sichern“ hat eine andere Botschaft.

**Liedtke:** Ja, auf das Sichern hatten wir uns ja schon verständigt und fanden das ganz akzeptabel für alle.

**Stimme aus dem Publikum:** Ich habe eine Anmerkung zu Punkt drei. Ist es nicht zu kurz gegriffen, wenn es da heißt: *Aufgrund der auf Kontinuität ausgerichteten Ausbildung vom Kindergarten bis zum Berufseinstieg*. Ist da denn die ältere Generation ausgenommen? Oder ob man nicht sagen kann *einer kontinuierlichen, Generationen übergreifenden oder Generationen gerechten musikalischen Bildung?*

**Schenker:** Müssen wir denn da namentlich unterschreiben? Wenn nicht, dann ist das kein Problem, denn ich könnte einige Dinge jetzt nicht unterschreiben. Ich finde z.B. den Satz *das Maß der musikalischen Bildung bestimmt auch den Erfolg der Musikwirtschaft*. Diesen Satz finde ich völlig überflüssig. Ein Erkenntniswunsch der Gesellschaft wäre interessanter. Wirtschaft ist nicht so mein Problem, das können wir außen vor lassen.

**Liedtke:** Jetzt brauchen wir immer noch eine Formulierung.

**Kemmelmeyer:** Herr Schenker, ich möchte sie jetzt mal liebevoll provozieren: Denken Sie auch an die anderen 300.000 Musik-Arbeitsplätze außer dem ihren.

**Schenker:** Ja, da weiß ich nicht wie das zusammenhängt. Das mit den 300.000, das müsste man ja unglaublich differenzieren - woher die kommen und was die tun, das hat ja oft nichts mit dem zu tun, was ich als Komponist für eine Gesellschaft wünsche und mache. Ich könnte die Hälfte, wenn wir das jetzt auseinander nähmen, als sinnvolle Arbeitsplätze ablehnen. Man muss die Dinge, die schädlich sind für eine Gesellschaft, ausräumen.

**Liedtke:** Wir hatten noch offen die Diskussion über das Lebensalter: Vom Kindergarten bis zum Berufseinstieg oder lebenslang lernen – widerspricht sich das?

**Heyens:** Ich wollte noch sagen, dass ich das Wort Kindergarten dort sehr wichtig finde. Ich würde mir wünschen, dass dieser bedarfsgerechte Ausbau in irgendeiner Form verpflichtend ist, vom Kindergarten an. Ich weiß nicht, wie man das machen kann, wie man das politisch auch etablieren kann. Aber das darf nicht weiterhin ausschließlich Bevölkerungsgruppen vorbehalten sein, die das Geld und die Zeit haben. Es sollte vielmehr ein obligatorischer Bestandteil der Ausbildung sein.

**Kemmelmeyer:** Trotz aller Berechtigung dieses Argumentes: Nicht eine Resolution zum Thema „Kulturelle Bildung“ steht hier im Mittelpunkt, sondern wir machen eine Resolution zum Thema „Musikberufe“.

Gerade Panel 5 – die musikpädagogischen Berufe - hat sehr genau artikuliert, dass Musikvermittlung die Grundlage darstellt. Deswegen ist die Formulierung *vom Kindergarten bis in den Berufseinstieg* gewählt worden. Das ist der Weg in den Musikerberuf – und darum geht es in dieser Resolution. Sonst müsste man eine etwas andere Resolution schreiben, die jedoch nicht Gegenstand dieser Tagung ist.

**Heyens:** Senioren werden wir auch unterrichten. Das ist genau das, was Sie mit „50+“ jetzt anstreben.

**Liedtke:** Das widerspricht sich jetzt, weil wir über lebenslanges Lernen gesprochen haben. Wir müssen uns jetzt die Formulierung anschauen, ob wir alle damit leben können, so wie es hier steht. Also: „Über den Berufseinstieg bis zum Seniorenalter“ - wäre das in Ordnung?

**(Publikum:** Alle nicken) Für alle Lebensalter.

**Liedtke:** Finde ich noch schöner.

**Dahmen:** Wenn wir das Seniorenalter mit hinein nehmen – was ich gesellschaftlich richtig finde - hier aber eine Sitzung zur Zukunft der Musikberufe machen, dann frage ich mich, wen wir da meinen. Ist das der Pensionär der sich noch beruflich weiterbildet, oder reden wir dann über die Multiplikatoren, die diesem Menschen helfen sollen.

**Hanser-Strecker:** Wir sprechen hier jetzt nicht nur von Ausbildungsberufen, sondern von Musikberufen insgesamt. Und ich bin der Meinung, dass wir dann schon den Seniorenteil mit einbeziehen müssen. Ich würde es jetzt nicht Senioren nennen, sondern für alle Lebensalter, und wir brauchen auch genau für diese Leute eine Ausbildung. Zu sechzig Prozent besteht der Markt aus Senioren.

Wir haben ein Arbeitsmarkt-Problem insofern, als dass wir viele Absolventen der Musikhochschulen als Arbeitslose führen. Die müssten umqualifiziert werden, um wieder mit ihrem Know-how eingesetzt werden zu können. Dabei ist doch genau dieser Bereich der einzige Zukunftsmarkt. Der muss hier hinein und das ist meines Erachtens auch ein dringendes Petitum an die Ausbildungsstätten, dass sie diesen Bereich einbeziehen. Die Krankenkassen sind schon längst dabei und sagen, wir helfen da mit. Unter anderem wird auch das Problem der Demenzkranken mit angesprochen. Deswegen halte ich das für eine der grundlegenden Aussagen, die hier getroffen werden müssen. Also hoffentlich nur noch eine Formulationsfrage, aber keine Grundsatzfrage mehr!

**Liedtke:** Vielleicht „bis zum Berufseinstieg und in allen Lebensaltern“.

**Ermert:** In der Tendenz unterstütze ich das, weil ich denke, dass ein Papier, das an keiner Stelle einen Bezug zum demografischen Wandel erkennen lässt, einfach eine Lücke hat. Mir fällt jetzt keine Patentformulierung an dieser Stelle ein, aber es geht natürlich um die verschiedenen Rollen: es geht um die Älteren als Publikum, als Kundschaft, aber auch als Akteure - das ist ganz schwierig mit einem Stichwort so aufzunehmen. Vielleicht findet die Redaktion doch noch eine geeignete Formulierung. Aber man kann sich evtl. an der Stelle noch einen weiteren Punkt erlauben, der dieses aufnimmt und nicht vermischt.

Des Weiteren bitte ich darum, beim zweiten Absatz, der sich mit den Ausbildungsprofilen, Curricula und Kooperationen befasst, noch einen Satz hinzuzufügen, der etwa so lauten könnte: *Die Vernetzung mit dem qualifizierten Weiterbildungsbereich ist systematisch zu bedenken und zu suchen.*

**Liedtke:** Ja, wird eingebaut - vielleicht ergänzend noch zu dem anderen Gedanken, der sich um die demografische Entwicklung und die Digitalisierung dreht. Da möchte ich auf einen Satz im dritten Absatz des

Berichtes des Panel 1 von Herrn Hanser-Strecker hinweisen, der sich genau damit beschäftigt: *Grundlegende Veränderungen in der demografischen Entwicklung und die Digitalisierung auf weltweiter Basis führen zu einem wesentlich größeren Wettbewerb und Kostendruck*. Das wäre doch genau das, was hier jetzt noch fehlt.

**Stimme aus dem Publikum:** Ich hätte noch eine Anmerkung. Ich bin nicht der Meinung, dass die Ausbildungs-Wege zu Weiterbildungsinstituten weiter zu verfolgen sind. Ich bin der Meinung, dass die Ausbildungsebenen in die Ausbildung selbst gehören.

Ich bin sehr dankbar dafür, dass ausgesprochen wird, dass Musiktheater und Institutionen sich mehr um den Markt bemühen müssen. Ich finde auch, dass Hochschulen inzwischen zum Markt gehören, da die Absolventen mehr und mehr von Erwerbslosigkeit bedroht sind. Ich sehe das als ein Phänomen dafür, dass eine Marktorientierung an den Hochschulen überhaupt nicht vorkommt. Ich möchte daher die Forderung stellen, dass sich durch das gesamte Studium an der Hochschule eine Veranstaltung zieht, die sich mit den wirtschaftlichen Fragen beschäftigt, weil sonst letztendlich den Auszubildenden auch nicht klar wird, warum sie sich ständig weiterbilden müssen. Es wird ihnen auch nicht klar gemacht, dass sie sich in Verbänden organisieren müssen. Das wird ihnen erst deutlich, wenn sie sich mit dem Markt beschäftigen müssen. Ich möchte diese Forderung daher härter formuliert wissen.

**Kemmelmeyer:** Wir haben versucht, das so aufzunehmen, sind in der Formulierung aber etwas weicher geblieben, da man den Hochschulen ja auch die Möglichkeit lassen muss, diesen Weg selbständig zu beschreiten. Wir wollten dies mit der Formulierung erreichen, die sagt, dass die Studierenden die Marktmechanismen kennen müssen.

**Stimmen aus dem Publikum:** Man könnte das redaktionell ganz einfach machen, indem man den nächsten Satz durch die Formulierung „*obligatorische Module*“ ergänzt. - Die Hochschulen sagen ja alle, sie bieten es schon an und es käme keiner. *Obligatorisch* hieße dann aber, dass ein Seminarschein erbracht werden müsste. - Die Notwendigkeit ist im Bewusstsein der Studierenden gar nicht vorhanden, darum sollte das Wort *obligatorisch* dabei sein.

**Liedtke:** Aber genau an diesen Satz könnte der eben aus Panel 1 zitierte gut anschließen. Setzen wir den mal ein und gucken, ob es so Sinn macht. Das ist der dritte Absatz und fängt an mit „*Grundlegende Veränderungen...*“ Das wäre nämlich die Erklärung, warum diese Module gesondert und obligatorisch angeboten werden müssen.

**Weber:** Der Punkt drei fällt bei den Grundlagen meines Erachtens eigentlich raus. Zunächst ist die Formulierung „*Vom Kindergarten an...*“ schon nicht mehr richtig. Wir reden alle von der frühmusikalischen Erziehung. Die setzt

wesentlich früher an, nämlich bereits im Alter von 1 ½ bis 2 Jahren. Entweder wir beschreiben nur das Berufsbild derjenigen, die in diesen Berufsfeldern arbeiten sollen. Dann ist das nur das Aufgabengebiet und man kann schreiben „bis zum Berufseinstieg“. Wenn man aber alle Lebensalter dazu nimmt, dann berücksichtigen wir den demografischen Faktor der Zielgruppe, für die gearbeitet wird in Musikberufen. Insofern stimmt das nicht.

**Kemmelmeyer:** Die erste Seite der Rheinsberger Erklärung ist als ein politisches Papier gedacht. Wenn man damit eine möglichst breite Gruppe ansprechen will, vom Bürger bis hin zum Politiker, dann muss der Text einfach zu verstehen sein, und dann sind Begriffe wie „Kindergarten“ einfacher zu verstehen als Früherziehung oder Frühförderung. Auf dieser ersten Seite muss auch jeder, der kein Experte wie wir hier ist, sofort wissen, worum es geht. Wir müssen daher die Sprache so allgemein verständlich halten und mit vertrauten Begriffen arbeiten, damit wir in der Politik sofort verstanden werden. So war unsere Überlegung.

**Weber:** Aber das widerspricht den Entwicklungen, die schon da sind.

**Schenker:** Die ganze Erklärung wie sie hier steht würde für meine Begriffe dem Ende meines Musikberufes gleichkommen. Wenn ich also nur mit ökonomischen Argumenten auf die Gesellschaft zugehe, dann ist das ein Regulativ, dass mir jede Freiheit bei der Arbeit nimmt. Ich lehne das in vielen Dingen, die hier stehen, daher ab. Das ist meine letzte Erklärung.

**Dahmen:** Dort, wo die Grundlagen aufgeführt sind, fehlt mir der Wert der Kreativität insgesamt als Größe. Wenn ich lese *Der Wert der Kreativität wird an Bedeutung gewinnen*. so ist das mir zu schwach. Der Begriff der Kreativität umschreibt aber die Sicherung der Urheberrechte, alles was Komposition und Text anbetrifft. Und deren Sicherung ist für die Zukunft ganz eklatant wichtig.

**Kemmelmeyer:** „Die Sicherung des Urhebertums...“ – trifft dies den Sachverhalt besser?

**Dahmen:** Also wenn ich insgesamt von der Sicherung des Fortbestands Deutschlands als Musikland ausgehe, dann ist für mich auch die Sicherung des Wertes der Kreativität insgesamt wichtig.

Zum anderen halte ich den Passus, der den Zugang zum Studium an den Hochschulen anspricht, für zu schwach, weil ich denke, dass wir eine Chancen-Ungleichheit haben. Und dieser Begriff kommt jetzt an keiner Stelle mehr vor. Wir brauchen da eine etwas stärkere Formulierung.

**Liedtke:** Gerade bei der Problematik der Chancen-Ungleichheit gibt es ja unterschiedliche Meinungen, wie wir gesehen haben.

**Stimme aus dem Publikum:** Ich möchte für die Kirchenmusik noch eine kleinere Erweiterung vornehmen, damit nicht der Eindruck entsteht, das sei so eine Insider-Tätigkeit. Mein Vorschlag: *Der Erhalt der kirchenmusikalisch kulturellen Arbeit ....*

**Kemmelmeyer:** Ja. Die Kirchenmusik ist in kleineren Städten der alleinige Träger der Hochkultur.

**Stimme aus dem Publikum:** Die Formulierung des Schutzes des Urheberrechts könnte vielleicht ergänzt werden durch den „Leistungsschutz“. Wir erleben, dass in den letzten Jahren nichts so stark verletzt wird wie der Leistungsschutz von Künstlern. Ich habe noch keinen Veranstalter gesehen, der den Künstler um die Erlaubnis des Aufnehmens gefragt hat, wenn er seine Mikrophone aufgestellte. Und wir haben noch nie von Konzerten, die wir veranstaltet haben, eine Aufnahme bekommen, geschweige denn die Einwilligung usw. Sie kennen das Problem.

**Liedtke:** Also das Problem *des Urheber- und Leistungsschutzes...*, damit haben wir es geschafft.

**Lieberwirth:** Ich wollte um eine kleine Ergänzung bei der Erklärung des Panels 5 bitten, wo es um die strategische Zusammenarbeit der Institute geht. Ich wollte hier neben den öffentlichen Schulen und den Hochschulen auch wieder die öffentlichen Rundfunkanstalten verpflichtet wissen. Vielleicht könnte man das sogar mit in den politischen Eröffnungsteil hinein nehmen. Denn wenn die Öffentlich-Rechtlichen sich nicht um ihren Markt der Hörerschaft kümmern und die Schulen und Lehrer nicht als die Partner und Multiplikatoren für ihre spätere Arbeit verstehen – nämlich bei der Schaffung einer zukünftigen Hörerschaft, dann kann der Rundfunk als Multiplikator auch in der jetzigen Form nicht mehr fortbestehen. Wir sollten also diesen Satz aus Panel 5 mit vorne unterbringen.

**Stimme aus dem Publikum:** Ich würde hier einfach sagen: *Die Medien* - weil wir die Privaten auch nicht aus den Pflichten entlassen sollten. Rundfunkrechtlich ist das klar: Auch die Privaten haben so etwas wie einen Programmauftrag. Der ist nicht so ausführlich und explizit formuliert wie der der Öffentlich-Rechtlichen. Wir sollten versuchen alle Medien mit ins Boot zu holen.

**Kemmelmeyer:** Ich fände es besser hier Rundfunk zu sagen, was sowohl Hörfunk als auch Fernsehen einschließt, anstatt „Medien“. Dann kann man immer noch entscheiden, ob man öffentlich-rechtlicher Rundfunk oder es ganz allgemein sagt. In Niedersachsen z. B. helfen auch die Privaten mit, ganz konkret ffn - ohne deren Hilfe hätten wir die Pop-Förderung und das Pop-Stipendium gar nicht realisieren können. Von Bundesland zu Bundesland ist die Zusammenarbeit anders.

**Lieberwirth:** Mit dem Begriff Medien insgesamt hätte ich auch ein Problem, das ist zu unverbindlich und zu flüchtig. Aber mit Rundfunk als Oberbegriff könnte ich gut leben. (Gemurmel im Publikum)

**Schneider-Pungs:** Ich möchte noch kurz ergänzen, dass die Formulierung *Rundfunk* meines Erachtens umfassend und verständlich ist. Mir ist sehr daran

gelegen, dass dieser Passus in der Resolution eingeordnet wird unter dem Absatz „Berufsprofile“, weil da auch die Professionalität der Kirchenmusik zum Ausdruck kommt. Wichtig ist in der Resolution, dass wir fordern und zur Kenntnis nehmen, dass berufliche Karrieren in Zukunft sich aus verschiedenen Töpfen speisen, und dass wir die Alleinvertreterschaft bspw. des Kirchenmusikers oder des Schulmusikers bei den Berufsbildern durchlässiger gestalten müssen. Ich halte das für einen wesentlichen Bestandteil der Resolution und finde es gut, wenn das dort oben erscheint.

(Durcheinander verschiedener Stimmen im Publikum)

**Krüger:** Ich sehe ein, dass das Wort Chancengleichheit ein Reizwort ist, da es zum einen den Musikhochschulen etwas unterstellt und zweitens Gräben aufreißt. Nachdem dieser Satz eine Diskussion trifft, die seit Jahren auch innerhalb der Hochschulen intensiv geführt wird, schlage ich noch einmal eine Modifikation des immer wieder diskutierten Satzes zum Zugang zum Studium vor. Mein Vorschlag: ... *sind aufgefordert, Qualifikation und Zugangschancen von Studienbewerbern aus Deutschland zu verbessern*, denn das Verb „sichern“ hat etwas rückwärts Gerichtetes und Restriktives. Denn das ist es doch, worüber seit Jahren diskutiert wird, und das tut keinem weh.

**Scherer:** Ich will nicht kleinlich sein, aber mich stört diese Klammer mit den strategischen Partnerschaften. Im Prinzip sind dort jetzt alle vertreten, die hier anwesend sind und sich zu Wort gemeldet haben. Aber wieso nehmen wir die Printmedien aus, und warum sind Schallplatten-Label nicht vertreten? Wieso steht hier nichts über Musikverlage, wieso steht hier nichts über die strategisch relevanten Akteure auf dem Markt? Die Printmedien sind auch wichtig, und ich würde daher nicht mit so vielen Unterteilungen arbeiten, sondern mit Oberbegriffen. Ich würde sagen: Alle relevante Marktteilnehmer, oder die Medien - aber nicht diese Aufzählung, weil es jetzt davon abhängt, ob jemand von diesem Bereich hier sitzt.

Ich würde vorschlagen: *strategische Partnerschaften zwischen den relevanten privaten und öffentlichen Institutionen am Musikmarkt und im Musikleben müssen verstärkt realisiert und gefördert werden.*

**Liedtke:** Ich glaube, dass man damit ganz gut leben kann. Ich sehe keine Wortmeldungen mehr. Damit sind wir also durch.

**Kemmelmeyer:** Ich möchte mich bei allen Beteiligten für die kritische und sachkundige Diskussion unseres Entwurfes bedanken. Die erste Seite unserer Resolution übergeben wir jetzt dem Präsidenten des Deutschen Musikrats zur weiteren Verwendung und zur politischen Aktion.

**Liedtke:** Ich möchte Sie einladen wiederzukommen, um an Veranstaltungen hier in Rheinsberg teilzunehmen, aber auch zu einer nächsten Veranstaltung „Zukunft der Musikberufe“, denn ich meine, dass wir mit dem Thema noch lange nicht fertig sind.



## 7 Rheinsberger Erklärung zur Zukunft der Musikberufe

**Verabschiedet im Schlussplenum des Expertenkongresses  
„Zukunft der Musikberufe“,  
Rheinsberg, den 11. März 2007**

1. Der Wert der Kreativität wird in der Wissensgesellschaft immer mehr an Bedeutung gewinnen. Den Creative Industries kommt dabei die entscheidende Schlüsselrolle zu. Musik erhält in diesem Zusammenhang besondere gesellschaftliche Relevanz für die Bildung in allen Bereichen der Gesellschaft, für die soziale Integration und für die Wirtschaft: primär im genuinen Musikbereich, sekundär in den damit vernetzten Wirtschaftsbereichen.
2. Neu entstehende Berufsprofile verlangen neue Ausbildungsprofile und Curricula, die von den Hochschulen in Kommunikation und Koordination mit der Berufspraxis in einem permanenten Anpassungsprozess entwickelt werden müssen. Die Vernetzung mit dem qualifizierten Weiterbildungsbereich ist systematisch zu bedenken und zu suchen.
3. Strategische Partnerschaften zwischen den relevanten öffentlichen und privaten Institutionen am Musikmarkt und im Musikleben müssen verstärkt realisiert und gefördert werden.
4. Grundlegende Veränderungen der demographischen Situation und die Auswirkungen der Digitalisierung auf weltweiter Basis führen zu einem wesentlich größeren Wettbewerbs- und Kostendruck.

5. Künstlerische Berufsausbildungen müssen durch obligatorische Module des Selbstmanagements und durch Kenntnisse der Marktmechanismen ergänzt werden. Die Musikhochschulen sind aufgefordert, Qualifikation und Zugangschancen von Studienbewerbern aus Deutschland zu verbessern.
  
6. Die Potentiale des Musikmarktes und die Größe der Musikwirtschaft mit rund 300.000 Arbeitsplätzen fordern eine proaktive Wirtschaftspolitik heraus.
  
7. Das Maß der musikalischen Bildung in Deutschland bestimmt den Erfolg der Musikwirtschaft.
  
8. Grundlagen für den Fortbestand Deutschlands als Musikland sind
  - 8.1. der Erhalt der Orchester und Musiktheater sowie die Förderung freier Musikangebote,
  - 8.2. die Stärkung des gesellschaftlichen Wertes von Musik,
  - 8.3. der Erhalt und bedarfsgerechte Ausbau einer auf Kontinuität ausgerichteten musikalischen Bildung vom Kindergarten bis zum Berufseinstieg und in allen Lebensaltern,
  - 8.4. der Erhalt der kirchenmusikalisch-kulturellen Arbeit,
  - 8.5. die Sicherung des Wertes der Kreativität,
  - 8.6. die Sicherung des Urheber- und Leistungsschutzes,
  - 8.7. der Erhalt und die Unterstützung des weltweit singulären Engagements der Zivilgesellschaft für das Musikleben.



## II Ergänzende Materialien

## 8 Landesmusikrat Nordrhein-Westfalen e. V.

### Diskussionsforum „Beruf und Musik“ 2005

Im Jahr 2005 veranstaltete der Landesmusikrat Nordrhein-Westfalen unter der Federführung seiner Arbeitsgemeinschaft „Musik in Beruf, Medien und Wirtschaft“ drei Diskussionsforen (Essen, Köln, Düsseldorf), deren Ergebnisse in einer abschließenden Diskussionsveranstaltung am 24. September 2005 im WDR-Funkhaus in Köln zusammengefasst und aufgezeichnet wurden. Sponsoren der Foren waren die Deutsche Orchestervereinigung (DOV) und die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL). Dem Landesmusikrat Nordrhein-Westfalen ist dafür zu danken, dass er auf dem Hintergrund einer negativen Einkommensentwicklung der künstlerischen Berufe diese Thematik aufgriff und erlaubte, Texte und Erkenntnisse seiner Foren im Materialteil dieser Publikation mit aufzunehmen.

### 8.1 Robert von Zahn: Selbständige Berufsmusiker zwischen Innovation und Überleben<sup>1</sup>

Der Musiker, der heute die Hochschule verlässt, um sein Auskommen im Musikleben zu suchen, findet eine Situation vor, die in einem immer schnelleren Fluss zu sein scheint. Ich möchte einige Daten zur Gruppe der Berufsmusiker in NRW nennen und skizzieren, welcher Situation sie gegenüber stehen. Ich möchte fragen, wie sich die NRW-Landespolitik dazu verhält und worauf sie ihre Energien richten sollte. Ich möchte zeigen, dass die wirtschaftliche Lage der angestellten und der selbständigen Musiker auseinander drifftet, und ich möchte zuletzt gerade in dieser Hinsicht eine Bestandsaufnahme unserer kulturellen Infrastruktur anregen.

<sup>1)</sup> Eröffnungsreferat des 2. Diskussionsforums „Beruf und Musik“ in Köln, Stadtgarten, 16. April 2005. Anmerkung des Herausgebers: Obwohl der Vortrag sich in Teilen speziell auf die Situation in Nordrhein-Westfalen (Stand 2005) bezieht, wird er hier wegen seiner heute noch aktuellen kulturpolitischen Impulse weitgehend ungekürzt abgedruckt. Der Begriff „NRW-Landespolitik“ bezieht sich auf die damalige Regierungskoalition SPD - Die Grünen.

	Selbständige in künstlerischen Berufen
Bundesrepublik Deutschland	164.000
Bayern	33.000
Nordrhein-Westfalen	29.000
Berlin	24.000
Baden-Württemberg	20.000
Hessen	15.000
Hamburg	12.000
Niedersachsen	8.000
Rheinland-Pfalz	6.000

**Tab. 1:** Selbständige in künstlerischen Berufen, Mikrozensus 2002<sup>2</sup>

In NRW leben derzeit knapp 30.000 selbständige Künstler und Künstlerinnen, genauer gesagt: Personen, die in künstlerischen Berufen selbständig tätig sind. Basis dieser Zahl ist der Mikrozensus 2002, der 29.000 Personen feststellte. In der Bundesrepublik sind es insgesamt 164.000.

Kulturfelder	Selbständige in künstlerischen Berufen
Publizistik	9.000
bildende Kunst	6.000
angewandte bildenden Kunst	11.000
Musik und darstellende Kunst	weniger als 5.000

**Tab. 2:** Selbständige in künstlerischen Berufen in NRW, Mikrozensus 2002<sup>3</sup>

<sup>2)</sup> Quellen: Landtag NRW, Antwort (13/5662) der Landesregierung auf die Große Anfrage 24 der Fraktion der CDU (13/4691); Bundestag, Antwort (15/2275) der Bundesregierung auf die Große Anfrage zur wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der künstlerischen Berufe und des Kunstbetriebs in Deutschland

<sup>3)</sup> Quelle: Landtag NRW, Antwort (13/5662) der Landesregierung auf die Große Anfrage 24 der Fraktion der CDU (13/4691)

Wir können sagen: In der Bundesrepublik lebt nahezu jeder 5. selbständige tätige Künstler in NRW. Und von diesen 29.000 Künstlern machen die Musikerinnen und Musiker sowie die darstellenden Künstler (Tanz, Theater) etwa 5000 aus.

Die Zahl der angestellten Künstler übersteigt die der selbständigen. In der Bundesrepublik standen den 164.000 **Selbständigen** im Jahre 2002 173.000 **Angestellte** in künstlerischen Berufen gegenüber, davon sind wiederum ein Siebtel, nämlich 24.000, Musiker. Es zeichnet sich jedoch ab, dass sich dieses Verhältnis von selbständigen zu angestellten Musikern in Richtung einer Umkehrung wandelt. Dazu später mehr.

Kulturfelder	Angestellte in künstlerischen Berufen in der Bundesrepublik
Insgesamt	173.000
Musik	24.000
Darstellende Kunst	22.000
Bildende Kunst	47.000

**Tab. 3:** Angestellte in künstlerischen Berufen in der Bundesrepublik, Mikrozensus 2002<sup>4</sup>

Wie groß ist der Teil der Gesellschaft, über den wir heute sprechen? Die Landesregierung schätzte den Anteil aller in künstlerischen Berufen tätigen Personen an der Gesamtbeschäftigtenzahl in NRW auf ein halbes Prozent. Die Musiker stellen davon wiederum ein Sechstel. Das heißt: Wenn wir heute über Berufsmusiker in NRW diskutieren, sprechen wir über deutlich weniger als ein Promille der Beschäftigten in NRW. Vielleicht ist meine Wahrnehmung zu einseitig, aber wenn ich mir die spartenübergreifenden Kulturkalender und Saisonübersichten ansehe, dann ist dieses Fünftel aller Künstler und zugleich dieses knappe Promille der Gesamtbeschäftigten für einen sehr großen und wesentlichen Teil des Kulturangebots verantwortlich. Größer als man von der Statistik her annehmen sollte - wozu allerdings auch der große Faktor der Laienmusik beiträgt.

Zahlt sich das für diese Musiker aus? Ich meine das jetzt im ganz nüchternen, finanziellen Sinn: Zahlt sich das aus? Wir verfügen dazu über Daten

<sup>4)</sup> Quelle: Bundestag, Antwort (15/2275) der Bundesregierung auf die Große Anfrage zur wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der künstlerischen Berufe und des Kunstbetriebs in Deutschland

der Künstlersozialkasse, bei der ein sehr großer Teil der selbständigen Künstler versichert ist und Einkommen angeben muss. Dabei wird zwar gerne nach unten gerundet, doch so arg sehr geht das nicht, weil man auch Veranlagungsbelege beibringen muss.

	<b>Einkünfte aus künstlerischer Arbeit in Euro</b>
Bundesrepublik Deutschland	10.200
Hamburg	11.055
Hessen	10.960
Saarland	10.960
Baden-Württemberg	10.894
Bayern	10.751
Nordrhein-Westfalen*	10.738
Schleswig-Holstein	10.727
Rheinland-Pfalz	10.394
Niedersachsen	9.663
Bremen	9.353
Brandenburg	9.172
Sachsen-Anhalt	8.956
Berlin	8.641
Sachsen	8.374
Mecklenburg-Vorpommern	8.234
Thüringen	8.125

**Tab. 4:** Einkünfte aus künstlerischer Arbeit von freischaffenden Künstlern in der Bundesrepublik, Mikrozensus 2002<sup>5)</sup> Unter Einbezug der Publizistik betrug das Durchschnittseinkommen in NRW 11.707 €

<sup>5)</sup> Quelle: Landtag NRW, Antwort (13/5662) der Landesregierung auf die Große Anfrage 24 der Fraktion der CDU (13/4691) basierend auf Angaben der Künstlersozialkasse

Ich wiederhole: 11.000 Euro im Jahr. Und damit liegt NRW sogar noch im guten Schnitt der alten Bundesländer. In den neuen Bundesländern sind die Schnitte noch ein bis zwei tausend Euro niedriger.

	1998	1999	2000	2001	2002	2003
<b>Arbeitslose insgesamt, jeweils zum 1. September</b>	819.927	801.949	743.690	759.715	801.559	861.549
<b>Musikerinnen und Musiker</b>	481	505	508	523	446	429
<b>Darstellende Künstlerinnen und Künstler</b>	1.095	1.168	1.191	1.194	1.170	1.142
<b>Bildende Künstlerinnen und Künstler</b>	2.091	2.100	1.973	2.514	3.410	3.818
<b>Künstlerinnen und Künstler insgesamt</b>	3.667	3.773	3.672	4.231	5.026	5.389

**Tab. 5:** Arbeitslose nach ausgewählten Berufsgruppen in NRW

Eine positive Nachricht: Der Anteil der Musiker an den Arbeitslosen in NRW ist minimal. Unter den 860.000 Arbeitslosen in 2003 waren gerade einmal 430 gemeldete Musiker. Die Schauspieler und Tänzer stellten 1140, die bildenden Künstler sogar 3800 Arbeitslose. Muggen und andere Gelegenheitseinkommen

<sup>6)</sup> Quelle: Landtag NRW, Antwort (13/5662) der Landesregierung auf die Große Anfrage 24 der Fraktion der CDU (13/4691)

gibt es in der Musik scheinbar fast immer. Sie werden jetzt einwenden, dass die Mechanismen im Musikleben halt anders gelagert sind. Statt sich arbeitslos zu melden, steigert der Musiker eher die künstlerischen Kompromisse bei der Annahme von Gelegenheitsgeschäften und die Bereitschaft zur Selbstausbeutung.

Ihr Einwand besteht zu Recht. In erster Linie können wir in den niedrigen Arbeitslosenzahlen wohl den Grund dafür sehen, dass die Situation der Künstler bei der Vorbereitung der Hartz-Gesetze keine Rolle gespielt hat.<sup>7</sup>

## Die Landesregierung und die Selbständigkeit des Musikers

Was tut das Land Nordrhein-Westfalen, um die Einführung des selbständigen Musikers in den Musikmarkt zu begleiten und zu unterstützen?

Wenn ein Musiker ein eigenes Unternehmen gründen möchte – sei es eine Band, ein Studio, ein Label oder irgendein musikalisches Dienstleistungsunternehmen – kann er eine Beratung durch das Gründungsnetzwerk NRW erhalten. Dieses Netzwerk besteht aus Einrichtungen der kommunalen Wirtschaftsförderung und der Industrie- und Handelskammern. Eingerichtet wurden auch sogenannte StartART-Zirkel, die Künstlern Grundkenntnisse des beruflichen Überlebens vermitteln. Beratung findet man zudem bei den Kulturellen Gründungszentren in Monschau (Aachen), Düsseldorf und Bonn. Ich musste allerdings feststellen, dass diese Angebote zumindest im Umkreis des Initiativkreises Freie Musik keinen besonderen Ruf haben oder auch gar nicht bekannt sind. Oft wird den Angeboten mangelnde Nähe zum eigentlichen Arbeitsinhalt des Musikers vorgeworfen.

Interessant ist deshalb eine andere Möglichkeit: Der Musiker, der selbständig wirtschaftlich handeln möchte, kann sich einen **persönlichen Fachberater** suchen und selbst bezahlen. Zu dem Honorar, das er auszahlt, kann er beim NRW-Beratungsprogramm Wirtschaft einen Zuschuss beantragen. Der allerdings ist auf 500 Euro limitiert (und auf 50% des Gesamtbetrags), die gerade bei Beratungshonoraren sehr rasch verbraucht sind.

Existenzgründer können zudem eine Gründungsprämie beantragen, wenn ihr Kleinunternehmen zum NRW-EU-Programm passt. Unter ganz bestimmten Voraussetzungen kann diese Prämie sogar 10.000 Euro betragen. Aber auch das ist nicht viel, wenn man sich vor Augen hält, dass der Begünstigte dann innerhalb eines Jahres mindestens einen sozialversicherungspflichtigen Arbeitsplatz schaffen muss oder die Prämie wieder verliert.

<sup>7)</sup> Man beachte dazu das Interview, das Veronika Mirschel und Burkhard Baltzer mit Staatsministerin Christina Weiss für die Zeitschrift „Kunst und Kultur“, Ausgabe 8 aus 2004, führten. Gefragt wird dort nach den Auswirkungen von Hartz IV auf die künstlerischen Berufsgruppen und nach Lösungsmöglichkeiten bei krassen Benachteiligungen. Die Antworten spulen Formalia ab, referieren Bestimmungen und Beschränkungen, ohne einen Bezug zur Musikwelt herzustellen.

Darüber hinaus gibt es Darlehensmöglichkeiten. Braucht man für eine Existenzgründung 50.000 Euro, kann man sich bis zu 25.000 Euro als sogenanntes DTA-Startergeld begünstigt leihen, auch dann, wenn man lediglich Sicherheiten vorweisen kann, die einem Banker des Geldmarkts allenfalls ein Stirnrünzeln entlocken können. Die Haftungsfreistellung beträgt hier immerhin 80%.

Die Künstlerförderung besteht im Bereich des Nachwuchses in erster Linie aus Stipendien, aus der Finanzierung von Studienaufenthalten und aus Förderpreisen. Dahinter steht vor allem die Deutsche Künstlerhilfe mit Mitteln des Bundespräsidialamts und mit Ehrensoldmitteln des Landes NRW, dahinter steht auch die Kulturstiftung der Länder.

Die Landesregierung sieht die bestehenden Instrumente der Künstlerförderung als ausreichend an. Das jedenfalls antwortete sie auf eine CDU-Anfrage im Sommer 2004. Sie hält zwar eine Ausweitung der Mittel für wünschenswert, in der Gesamtsituation des Landes jedoch nicht für realisierbar. Sie setzt auf eine Stärkung des bürgerschaftlichen Engagements und auf die Auswirkungen eines vereinfachten Stiftungsrechts.

Tatsächlich sind die bestehenden Instrumente der Künstlerförderung jedoch nicht ausreichend, weder quantitativ noch qualitativ. Die beiden Säulen, *öffentliche Förderung einzelner Künstler durch Stipendien* etc. und *bürgerschaftliches Engagement für Kultur* vernachlässigen entschieden die kulturelle Infrastruktur in NRW. Das Bestehen einer ausgeglichenen kulturellen Infrastruktur ist für den beruflichen Beginn eines freien Musikers aber mindestens so wichtig wie ein Ausbildungsstipendium:

Mit kultureller Infrastruktur meine ich folgendes: Findet dieser Künstler Spielstätten vor, in denen er seine Musik präsentieren kann, findet er Foren des künstlerischen Austauschs mit Partnern, findet er funktionierende Instrumente der Öffentlichkeitsarbeit in den Kultureinrichtungen und findet er administrative, ordnungspolitische und fiskalische Rahmenbedingungen, in denen er musikalische Konzepte und Projekte angemessen verwirklichen kann, so lernt er die Mechanismen des Musikmarkts konstruktiv und hautnah kennen. Diese unmittelbare Erfahrung ist mindestens so wichtig wie der theoretische Unterricht in Selbstmanagement und Selbstvermarktung. Wir stellen aber fest, dass das Augenmerk der Landesregierung auf die Hochschulfragen groß ist und zu wichtigen Reformen geführt hat, dass die kulturelle Infrastruktur aber weitaus weniger politische Aufmerksamkeit genießt. (...)

### **Die Schere zwischen angestellten und selbständigen Musikern**

Halten wir fest: die wirtschaftlichen Aussichten sind für den Musiker, der die Hochschule verlässt, um als selbständiger Künstler aktiv zu werden, nicht

gerade rosig. Anstellungen sind hingegen attraktiv, vor allem wenn sie nach Tarifen des öffentlichen Dienstes bezahlt werden.

Doch dieser Teil unserer Kulturlandschaft ist eindeutig auf dem Rückzug. Der Düsseldorfer Kritiker Wolfram Goertz schildert z. B. in seinem Beitrag zu einem lesenwerten Buch über die Situation der „Deutschen Orchester“ aus dem Jahre 2004, dass die Zahl der Berufsorchester in Deutschland seit 1992 von 168 auf 136 zurückgegangen ist. Von den 12.160 Orchesterplanstellen von 1992 sind noch gute 10.000 übrig. Tendenz fallend.

Die Fülle der Probleme, denen die festen Orchester heute gegenüber stehen, skizzierte auch Raoul Mörchen in einer ausführlichen Studie für den Kommunalverband Ruhrgebiet, veröffentlicht im Band „Kultur kontrovers“ 2003. Mörchen empfiehlt den Orchestern u. a. die Bildung personeller Pools, aus denen heraus zeitgerechte Ensembles für künstlerisch befriedigende Aufgaben gebildet werden können.

Die festen Anstellungen haben Nachteile. Das Erfüllen persönlicher künstlerischer Ideale oder gar eine Selbstverwirklichung über die Kunst ist selten möglich. Die künstlerische Freiheit ist in der Regel erheblich eingeschränkt – gespielt wird, was andere auf das Pult legen. Selten kann man eigene größere Konzepte einbringen. Man ist Ausführer und nicht Entwickler, man sinnt auf Nebentätigkeiten, um dort noch Kreativität einzubringen. Die Beziehung zum Musikleben vor Ort ist oft ausgesprochen lose. Wolfram Goertz empfiehlt den Musikern in städtischen Orchestern sogar, zweimal pro Jahr in die Fußgängerzone zu ziehen und dort Straßenmusik zu machen.

Und im Paradies der Selbständigkeit ergibt sich mehr und mehr die gleiche Situation. Die Unfreiheit in den musikalischen Dienstleistungsverhältnissen, die ein selbständiger Musiker eingeht, ist oft so groß, dass sie an die Zeiten des europäischen Feudalismus vor zweieinhalb Jahrhunderten erinnert. Und die Möglichkeiten, groß angelegte originäre, gar innovative Projekte zu verwirklichen, schwinden sichtlich. Die Schutzburg der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, in deren Studios solche Projekte in der Nachkriegszeit verwirklicht werden konnten, ist längst zermürbt. Die Programme, die der Hörfunk für das Wirken innovativer Künstler der Aktuellen Musik im weitesten Sinne als Foren bereitstellt, sind in ständiger Gefahr

Die Berufschancen variieren von Sparte zu Sparte. Wer sich von vornherein auf Tanzmusik verlegt und einigermaßen werben kann, wird alle male besser verdienen als ein Jazz-Musiker von gleicher Musikalität. Auch der Rockmusiker findet trotz überwältigend großer Konkurrenz eher sein Auskommen als ein Jazzler. Ob ein traditioneller Violinist oder Oboist bessere Chancen hat als ein Künstler der Aktuellen Musik ist keineswegs so sicher wie es noch vor zwanzig Jahren erschien - auch wenn der bei weitem überwiegende Teil der öffentlichen Musik-Kultursubventionen nach wie vor in diesen

Bereich geht. Seine Chancen auf eine Festanstellung sind größer als die eines Künstlers der Aktuellen Musik; doch bleibt er Freiberufler, nähern sich die Honorarbeträge in den Sparten in erstaunlicher Weise einander an. Die hohen öffentlichen Subventionen für Klassik und Romantik gehen weitaus mehr in die Ausstattung und den Unterhalt der großen Kulturinstitutionen sowie deren Verwaltungen als in die Künstlerhonorare.

Jahr	Durchschnittseinkünfte in Euro
1994	10.172
1995	10.502
1996	10.854
1997	10.793
1998	10.786
1999	10.956
2000	11.173
2001	11.332
2002	11.074
2003	11.144

**Tab. 6:** Durchschnittseinkünfte von freischaffenden Künstlerinnen und Künstlern in NRW<sup>8</sup> - Die jährliche Steigerung der Einkünfte über zehn Jahre hinweg beträgt weniger als 1%.

Die Schere zwischen den Gehältern der Festangestellten einerseits und den freien Honoraren andererseits öffnet sich mehr und mehr. 1994 verdienen die selbständigen Künstler in NRW der Sparten Bildende Kunst, Musik, Darstellende Kunst und Wort im Schnitt 10.200 Euro. Zehn Jahre später, im Jahr 2003, waren es gerade 11.150 Euro. Das ist eine Steigerung von weniger als einem Prozent pro Jahr.

<sup>8)</sup> Quelle: Landtag NRW, Antwort (13/5662) der Landesregierung auf die Große Anfrage 24 der Fraktion der CDU (13/4691) basierend auf Angaben der Künstlersozialkasse

Die wesentlich höheren Einkünfte derjenigen, die ihren Beruf als Angestellte sei es über BAT- oder über feste Künstlerverträge verrichten, erlebten im gleichen Zeitraum Steigerungen zwischen einem und 3,1 Prozent Jahr für Jahr. Während die Selbständigen ab 1994 statistisch gesehen fast elf Jahre brauchten, um ihre Honorare um 10% zu steigern, erreichten die Angestellten dies schon nach nicht einmal fünf Jahren.

	<b>Einkommenssteigerungen</b>
1.9.1994	2,0 %
1.5.1995	3,2 %
1.1.1997	1,3 %
1.1.1998	1,5 %
1.4.1999	3,1 %
1.8.2000	2,4 %
1.9.2001	2,4 %
1.4.2003	2,4 %
1.1.2004	1,0 %
1.5.2004	1,0 %

**Tab. 7:** Einkommenssteigerungen von Künstlern im Schuldienst, in öffentlich getragenen Orchestern und an öffentlich getragenen Theatern<sup>9)</sup>

Was die Stars angeht, gilt für fast alle Sparten gleichermaßen: Dass einige wenige an der Spitze der Zunft sehr viel Geld verdienen können, sagt nichts über das Durchschnittseinkommen der übrigen aus. Unterhalb jener Spitzenverdienste kommt erst einmal lange nichts, bevor die breit gestreuten Saläre beginnen. Angaben zu den Steigerungsraten bei den Gagen der Spitzengruppe fehlen mir. Aber wir müssen wohl davon ausgehen, dass sich diese Schere eher noch weiter öffnet.

In dieser doppelten Schere steckt etwas zutiefst Ungesundes. Es geht hier

<sup>9)</sup> Quelle: Landtag NRW, Antwort (13/5662) der Landesregierung auf die Große Anfrage 24 der Fraktion der CDU (13/4691)

nicht nur um die sozialen Interessen der Künstler, es geht um Verwerfungen im Kulturleben. Die finanzielle Fokussierung auf die Musik von Klangkörpern mit festangestellten Künstlern und auf die musikalischen Inhalte von Stars geht zu Lasten der Grundlagenqualität in unserem Kultur-Bundesland. Und sie stellt immer höhere Anforderungen an die Vermarktungsqualitäten des jungen Musikers, der ins Berufsleben eintreten will.

### **Die Befähigung zur Selbstvermarktung**

Der marktwirtschaftliche Druck auf den selbständigen Musiker wächst so beständig, dass mittlerweile alle Instanzen, die mit der Struktur der musikalischen Hochschulbildung zu tun haben, im Unisono zusätzliche Lehrinhalte fordern bzw. einführen. Der Musiker erlernt in der Ausbildung die Selbstvermarktung, das Kulturmanagement und eingehende betriebswirtschaftliche Kenntnisse. Er wird heute mehr denn je auf Konkurrenz gepolt, sowohl auf die klassische Konkurrenz, durch seine Interpretationen gegenüber konkurrierenden Künstlern zu überzeugen, als auch auf die wirtschaftliche Konkurrenz, sich im umkämpften Musikmarkt durchzusetzen. (...)

Wenn all die neuen marktwirtschaftlich geschulten, profilorientierten und McKinsey-versierten Hochschulabgänger in den Musikmarkt einziehen, so werden sie sich vermutlich tatsächlich besser der gefürchteten koreanischen oder taiwanischen Konkurrenz erwehren können – je nach der musikalischen Sparte variiert das Bild vom Gegner –, doch der Markt verändert sich dadurch nicht.

Wir müssen uns immer wieder klar machen, dass es sich bei diesem Markt in weiten Teilen um ein künstliches Gebilde handelt, nicht um ein freies Spiel der Kräfte. Teile dieses Markts werden durch hohe Subventionen geschützt oder überhaupt erst geschaffen. Und wir stehen ja auch zur Subventionierung des Kulturmarkts. Es ist wichtig, ihn mit Steuergeldern zu schützen. Doch wenn die öffentliche Hand eingreift, dann muss sie Verantwortung für diesen künstlerischen und künstlichen Markt insgesamt übernehmen. Sie soll nicht alles bezahlen, aber sie muss sich der gesamten Infrastruktur bewusst sein und auf ein ausgeglichenes Gefüge von Institutionen, Foren und Sparten hinarbeiten. Nimmt sie diese Verantwortung wahr, ist es auch für die Berufschancen von Musikern vollkommen anders bestellt.

Besonders pointiert sehen wir dies im Bereich der Komponisten von Neuer Musik. Manfred Trojahn, Kompositionsprofessor und Präsident des Deutschen Komponistenverbandes, fährt eine harte Linie. In der März-Ausgabe der Neuen Musikzeitung wurde er gefragt, ob er seine Studenten nicht zur Arbeitslosigkeit ausbilde und ob eine Ausbildung in Selbstvermarktung und Selbstmanagement nicht sinnvoll sei. Er antwortete:

„Wissen Sie, eine sinnvolle Selbstvermarktung setzt ja einen Markt voraus. Im Moment scheint es mir so, als mangle es an diesem. (...) Selbstvermarktung in solch einer Zeit als Studieninhalt zu fordern und nicht gleichzeitig Lösungen für den Markt anzubieten, ist reiner Zynismus.“

Trojahns Satz klingt wie eine Verweigerungshaltung. Er lässt ihm eine Schilderung der Situation in der Orchesterlandschaft und der der Neuen Musik im Rundfunk folgen. Und er verschärft seine Haltung an anderer Stelle noch mit dem Hinweis:

„Jahrzehnte gepflegter Versorgungsstaatsmentalität haben dazu geführt, dass jetzt gefordert wird, die Ausbildungsgänge für Komponisten am Arbeitsmarkt zu orientieren. Irgendein hoch qualifiziertes Mädchen vom NRW-Wissenschaftsministerium hat das, mir gegenüber, jüngst so formuliert. Ich denke, es hat sich eine falsche Vorstellung eingeschlichen, über das, was ein Künstler ist.“

Richtig ist: Je mehr Fähigkeit zur Selbstvermarktung das Studium dem Künstler mitgibt, desto höher sind seine wirtschaftlichen Überlebenschancen und desto geringer sind wohl seine Chancen, eine originäre künstlerische Identität herauszubilden. Richtig ist auch: Es hat keinen besonderen Sinn, dass die Hochschule den Studenten zur marktbefähigenden Reife erzieht, wenn dieser Markt kaum existiert oder in einem sehr einseitigen Maße belastet ist oder ohnedies in einem grundsätzlichen Umbruch begriffen ist.

Unsere kulturelle Landschaft ist durch eine sehr verschieden proportionierte Subventionierung gekennzeichnet. Viele kleinere Einrichtungen, Spielstätten, Foren, Veranstaltungsreihen und Multiplikatoren, die in allen musikalischen Sparten wichtig sind, erhalten fast keine oder gar keine Unterstützung. Die Landespolitik muss sich mit den Studienreformen zugleich um den Rahmen und um die Situation dieses Marktes kümmern. So müssen Wissenschafts- und Kulturpolitik ineinander greifen. Und wir müssen dies von der Politik einfordern und zugleich Konzepte anbieten.

Wichtig ist es in jedem Fall, dass die Hochschulausbildung den Sinn des Künstlers für die Kulturlandschaft und die Umbrüche schärft und dazu ermuntert, an der Bewältigung dieser Herausforderung aktiv mitzuwirken. (...)

### **Notwendige Bestandsaufnahme und Leistungsbilanz der kulturellen Infrastruktur**

An das Land NRW gerichtet, heißt das: Die reformierte Hochschulausbildung muss einhergehen mit einer gezielten Unterstützung und einem durchdachten Ausbau der kulturellen Infrastruktur in NRW. Wenn Land und Kommunen

nicht mehr in der Lage sind, ihre Kulturinstitutionen ausreichend zu finanzieren, wir es höchste Zeit; das Subsidiaritätsprinzip umzusetzen, was für die NRW-Kulturlandschaft zum Überleben schon seit Jahrzehnten unbedingt notwendig ist.

Noch einmal: Damit ist keineswegs einer bedingungslosen Liberalisierung der Kulturwelt das Wort geredet. Ganz im Gegenteil: Zum Schutz unserer Werte und Leistungen in Kunst und Kultur ist es sogar unbedingt notwendig, dass Steuergelder zur Unterstützung kultureller Arbeit aufgewendet werden - unabdingbar, durch keine Prinzip der Welt ersetzbar. Doch notwendig ist auch, dass vor allem die Kommunen weniger machen als machen lassen und dieses unterstützen. Was von den freien Kräften der Kulturwelt selbst auf die Beine gestellt werden kann, sollte gefordert und befördert werden - mit öffentlichen Geldern und ohne öffentliche Konkurrenz. Das Subsidiaritätsprinzip gewährt bei konsequenter Umsetzung einen Markt, auf den hin es sich lohnt, Studierende auszubilden zur Fähigkeit des Kulturmanagements, der Organisation, der Verwertung.

Ich möchte in diesem Zusammenhang eine andere anstehende Reform erwähnen, die in unserer Kulturlandschaft Staub aufwirbelt und gerade auf die Berufsaussichten der selbständigen Musiker wesentlichen Einfluss haben könnte. Das ist die EU-Dienstleistungsrichtlinie, die die Europäische Kommission als Entwurf vorgelegt hat. Diese Richtlinie bereitet große Sorgen und vor allem Angst vor Lohndumping:

Wenn der freie Musiker sowieso schon wirtschaftlich schlechter gestellt ist als der Musiker in einer öffentlichen Anstellung, dann könnte es ihm noch schlechter ergehen, wenn beispielsweise tschechische Musiker vermehrt auf den deutschen Markt drängen, die dabei nur tschechischen Arbeitsgesetzen unterworfen sind. Denn das könnte die Folge dieser Dienstleistungsrichtlinie sein: Das so genannte „Herkunftslandprinzip“ ermöglicht es dem auswärtigen Dienstleister, seine Dienstleistung in der Bundesrepublik unter den rechtlichen Rahmenbedingungen seines Heimatlandes zu erbringen. Das betrifft auch Tarifstandards von Orchestermusikern, arbeitsrechtlichen Schutz von Sängern und vieles mehr.

Unter dieser Prämisse könnte die eigentlich ja notwendige Durchsetzung des Subsidiaritätsprinzips verheerende Folgen haben. Nämlich tatsächlich Lohn- und Leistungsdumping in der Musiklandschaft und geringste Berufschancen für die deutschen Hochschulabgänger. Was uns zumindest zu der Forderung zurückbringt, dass sich Kommunen und Land der grundsätzlichen Aufgabe des Schutzes von Kunst und Kultur bewusst sind und

entsprechend Mittel einsetzen, dass dieses nachvollziehbar, überprüfbar und sogar einklagbar geschieht - was uns aber nicht dazu bringen sollte, den Entwurf der EU-Dienstleistungsrichtlinie in Bausch und Bogen zu verdammen.

Die von der EU-Kommission angestoßene Debatte hat durchaus etwas Positives für unser Kulturleben. Sie zeigt für Politik und Medien jenen Zustand erst richtig auf, der uns schon selbstverständlich ist, dass nämlich in unserer Kulturlandschaft ein so großes und künstliches Ungleichgewicht zwischen den verschiedenen künstlerischen Leistungen und ihres Ertrags für die Leistungserbringer herrscht. Die Diskussion ihrer Auswirkung macht deutlich, dass in unserem Kulturleben längst Lohndumping existiert, dass auch weite Bereiche musikalischer Arbeit in einer Grauzone stattfinden, aus der kaum Daten zu gewinnen sind. Man wird feststellen, dass man zur Umsetzung dieser Richtlinie in Bezug auf das Kulturleben in NRW kaum seriöse Szenarien entwickeln kann, weil die Verwerfungen jetzt schon kaum noch nachvollziehbar sind.

Wenn die ehemalige Europa-Abgeordnete Karin Junker (SPD) fordert, dass „die Bereiche Kunst, Kultur und Medien völlig aus dem Anwendungsbereich der Richtlinie“ ausgeklammert werden soll, scheint mir dies weniger eine Schutzzerklärung als eine Kapitulation vor dieser Situation der Verwerfungen zu sein. Bundeskanzler Schröder soll hingegen im Februar bei der Kommission angeregt haben, **Ausnahmeregelungen** für die Kultur zu finden. Das lässt die Tür für eine kritische Bestandsaufnahme offen.

Tatsächlich ist es doch absolut sinnvoll, dass wir in die Diskussion der banalen Fragen eintreten: „Wer leistet in unserer Landschaft von Kunst und Kultur was und erhält dafür wie viel und zudem wie viel öffentliche Unterstützung?“ verbunden mit der Frage „Wer leistet welchen Teil der notwendigen kulturellen Infrastruktur in NRW?“ Wichtig ist, dass sich gerade diejenigen an dieser Diskussion beteiligen, die gerade erst in diesen Beruf eintreten. Gerade sie brauchen wir dringend. Mit unserem alten Plädoyer, dass das Kunstwerk keine Ware ist, dessen Wert auf einer Skala festzumachen ist, können wir uns aus dieser Diskussion nicht mehr herausretten.

## 8.2 Raoul Mörchen: „Was soll aus euch nur werden?“

### Zur Ausbildung von Berufsmusikern in Zeiten kultureller Sparzwänge<sup>10</sup>

Mögen deutsche Universitäten auch längst den Glanz alter Tage verloren haben und der akademische Nachwuchs von einem Studienplatz in Stanford, dem MIT oder Berkeley statt in Göttingen, Tübingen oder Heidelberg träumen: Der Ruf der deutschen Musikhochschulen strahlt unvermindert weit und erreicht die entferntesten Regionen. Dort, wo die abendländische Klassik noch besonders oder erstmals groß geschrieben wird, in Osteuropa, in Korea, Taiwan, China oder Japan, steht der Musikausbildungsplatz Deutschland hoch im Kurs. Der Ausländeranteil der Studentenschaft, die bei uns ja allein nach Fähigkeit, nicht nach Nationalität ausgesucht wird, beträgt an einigen Instituten auch darum bereits über 50% – die Tatsache, dass zumindest das Erststudium kostenfrei und ein Aufbaustudium allemal sehr kostengünstig ist, trägt dazu nicht unerheblich bei. Der nähere Hinblick freilich offenbart, dass auch im scheinbaren Paradies längst Wolken aufgezogen sind. In den Musikhochschulen hallt die Krise des Musiklebens wider. Der künstlerischen Instrumental- und Vokalausbildung – dem Kernbereich der Institute – ist ein Berufsziel gemeinhin nicht vorgegeben, aber in der Regel führt sie einen Studenten zum Orchester, in einen Chor oder gar zur Karriere als Solist. Ob sie das heute wirklich noch tut und ob sie es überhaupt noch könnte und zwar in dem Maße, wie es die Verantwortung gegenüber dem Studenten gebietet, daran herrscht immer lauter werdender Zweifel. Die vier Diskussionsrunden, die der Landesmusikrat Nordrhein-Westfalen im Sommer 2005 dem Thema „Ausbildung und Beruf“ widmete, hatten in der momentanen und wohl auch zukünftigen Krise der deutschen Orchester und Stadttheater ein allgegenwärtiges Szenario. Bedrohliche Zahlen wurden genannt, die den meisten ohnehin gut bekannt waren: Die Orchesterschließungen, Etat- und Stellenkürzungen seit den frühen 1990er Jahren haben die Berufsaussichten für Absolventen von Instrumentalstudiengängen drastisch verschlechtert. Haben die Hochschulen angemessen reagiert?

Diese Frage, obgleich nahe liegend, greift anscheinend noch zu weit. Zumindest in den vier Berufsforen<sup>11</sup> des Landesmusikrates herrsch-

<sup>10)</sup> Der Artikel bietet eine Zusammenfassung der Diskussionsforen des Landesmusikrates Nordrhein-Westfalen zur Ausbildung von Berufsmusikern an Musikhochschulen (2005).

<sup>11)</sup> Anmerkung des Herausgebers: Die Diskussionsforen hatten folgende Themenstellungen als Ausgangspunkt: 1. Berufsmusiker in Ensemble, Orchester, Theater und Musikschule – Zukunftsperspektiven eines Berufsstandes; 2. Selbständige Berufsmusiker zwischen Innovation und Überleben; 3. Neue Ausbildungswege für Berufsmusik – Perspektiven in veränderten Arbeitsfeldern. Das 4. Forum war der Zusammenfassung und Diskussion aller Erkenntnisse vorbehalten. Ein detailliertes Protokoll, das die Kernthesen der Diskussionsreihe „Musik und Beruf“ des Landesmusikrates NRW e.V. enthält, fertigte Raoul Mörchen an. Es ist bei der Geschäftsstelle des Landesmusikrates Nordrhein-Westfalen erhältlich.

te kein Einvernehmen darüber, was eine Musikhochschule nun in erster Linie überhaupt ist: eine Stätte der Berufsausbildung oder eine klassische Kunsthochschule. Als Kunsthochschule hätte sie die möglichst gute Ausbildung eines Studenten zum Künstler zum Ziel. Die spätere Einbindung dieses Künstlertums in einen Berufsalltag wäre dann Sache des Künstlers, nicht wesentliches Problem der Hochschule. Nun werden zwar die meisten Verantwortlichen an den Hochschulen ob einer solchen strikten Trennung der Sphären beruhigend abwinken und auf die real existierende Alltagstauglichkeit der Hochschulausbildung verweisen: Zumindest im Kreise der Diskutanten der Berufsforen wurde aber mehr als einmal Kritik an einem fortwährend gepflegten Ideal der Meisterklasse geäußert, in der ein als Solist möglichst renommierter Professor möglichst begabte Studenten auf eine am Ende dann doch meist unmögliche Solistenkarriere konditioniert.

Während also Hochschulen zumindest in Teilen Träume aufrechterhalten, die in der Realität überwiegend zerplatzen, wird an manchem realistischen Ziele kategorisch vorbeigeschaut, etwa an der Ausbildung von Musikern in Bereichen, die zwar eindeutig den klassischen Kriterien von „Kunst“ nicht genügen, die aber nichtsdestotrotz eindeutig Musik sind und zudem zumindest im Bereich der Pädagogik offenbar einige Berufschancen bereithalten. Die Rede ist von der Populärmusik. An Musikschulen, die Unterricht anbieten für junge oder jung gebliebene Popfans, fehlt es jedenfalls an geeigneten Lehrkräften.

Dass Hochschulen und Beruf selbst da nicht ganz zufrieden stellend ineinander haken, wo das beabsichtigt wird, dafür könnten die oft als Erfolgsmodell gepriesenen Orchesterakademien als Beweis dienen: Notwendig geworden sind sie, weil die eigentliche Hochschulausbildung nicht mehr ausreichend auf den Beruf als Orchestermusiker vorzubereiten in der Lage ist. Auch der professionell betriebene Chorgesang findet, so wurde in einer der Gesprächsrunden laut, in Deutschland keine adäquate Vorbereitung. Es gibt zwar an jeder Hochschule Ausbildungsmöglichkeiten für Sänger, doch zielen die vor allem auf solistischen Gesang. Einen eigenen Studiengang „Chorgesang“ gibt es anscheinend nirgendwo in Deutschland – obschon vermutlich mehr Gesangsstudenten am Ende als Mitglieder eines Opern-, Rundfunk- oder Oratorienchors beschäftigt sein werden denn als Solisten in einem Opernensemble.

Etwas besser steht es offensichtlich um die Studiengänge „Instrumentalpädagogik“. Wenn Kritik geäußert wurde, dann richtete die sich vor allem gegen die schleichende Diffamierung des Pädagogischen in den Hochschulen. Lehrer wird, so dort die nicht nur unausgesprochene Devise, wer nicht gut genug ist, Künstler zu sein. Dass es aber auch Künstler gibt, die nicht gut genug sind, Lehrer zu sein, wird gern übersehen, von Schulmusikleitern (und sicher

auch von Schülern) aber oft genug erlebt. Bewerbungen, in denen nicht von pädagogischer Erfahrung die Rede ist, sondern nur von Auslandstourneen und Repertoirebildung, lassen darauf schließen, dass hier jemand aus schierer Verzweiflung Pädagoge wird. Kein Einzelfall, wie es aussieht. Hochschulen bieten guten Nährboden für spätere Enttäuschungen.

Nun kann die Hochschule auf die geschilderten (oder auch anderen) Probleme reagieren und – wenn das gewünscht wäre – die Ausbildung im Sinne einer gezielten Berufsausbildung weiter verbessern. Vielfach gibt es ja auch bereits Anstrengungen in diese Richtung: Die seit geraumer Zeit verstärkt angebotenen Zusatzstudiengänge, die eine Spezialisierung (etwa auf Alte Musik oder Kammermusik) ebenso ermöglichen wie eine Diversifizierung etwa durch Angebote im Selbst- und Kulturmanagement, wurden in den Diskussionen zuweilen belächelt, aber in ihrem Nutzen doch nicht in Abrede gestellt. Andererseits kann die Hochschule kaum die gravierenden Verschiebungen in unserer Musikkultur und im Kulturverständnis allgemein beeinflussen: den mal stärker, mal weniger stark ins Auge springenden, unterm Strich aber nicht zu leugnenden gesellschaftlichen Bedeutungsverlust, den die klassischen Kernbereiche unserer Kunstmusikkultur, Oper und Konzert, erleiden. Wo der Markt versagt, beziehungsweise dort, wo er nie wirkliche Kräfte entwickelt hat, nämlich beim schwer zu Vermittelnden, Schwierigen und Anspruchsvollen, dort erlahmt mehr und mehr auch die rettende Hilfe durch die öffentliche Hand. Urbanistik-Forscher *Albrecht Göschel* prophezeite schon im ersten Impulsreferat, dass die wankenden Säulen unserer Subventionskultur, die Haushalte der Städte, in der Zukunft weiter an Standhaftigkeit verlieren und zum Teil ganz einstürzen werden.

Das allerdings betreffe, und damit ist ein weiteres Feld innerhalb der Foren resümiert, die etablierten Institutionen weit mehr als die freie Szene. Als wesentlicher Impulsgeber des Musikbetriebs und längst auch als wichtiger Arbeitgeber für Musiker hat die freie Szene aus öffentlichen Kassen ohnehin kaum jemals eine ihrer Leistung angemessene Unterstützung erfahren. Die Zahlen aus Köln, die genannt wurden, sind wohl auch für andere Städte aussagekräftig: Von allen Geldern, die vonseiten der Stadt für Musik ausgegeben werden, fließt weit weniger als ein Prozent in die freie Szene. Die Folge: selbst in einem internationalen Spitzenensemble wie dem Ensemble Modern (Frankfurt) verdient ein Mitglied im Jahr nur rund 35.000 Euro – also etwa die Hälfte dessen, was ein Musiker in einem Orchester der Rundfunkanstalten mit nach Hause nehmen kann. Wer in einem weniger privilegierten Klangkörper mitwirkt oder gar als freier Jazzmusiker oder als Komponist sein Auskommen zu verdienen versucht, muss sich warm anziehen.

So kann die Ausbildung sich optimieren, soviel sie will: Die Bedingungen, unter denen Studenten als professionelle Musiker später zu leben und

schlimmstenfalls zu leiden haben, vermag sie kaum zu verändern. Vielleicht bleibt am Ende nur übrig, dem Vorschlag von *Manfred Trojahn* zu folgen, der den abschließenden Vortrag in der Veranstaltungsreihe des Landesmusikrats NRW hielt: Wenn die Nachfrage wirklich dauerhaft sinkt, so argumentiert er, muss auch das Angebot reduziert werden, müssen sich Hochschulen zu dem schweren Schritt entschließen, von den besten nur noch die Allerbesten auszubilden und dem Rest schon früh alle Illusionen zu nehmen. Oder aber sie halten trotz allem – naiv oder mutig, ganz oder doch in Teilen – fest an der alten Idee der Kunsthochschule: dann geht es allein um Kunst, und Kunst kann sich nach dem Markt nun einmal nicht richten.

## 9 ExplorAging - Eine hochschulübergreifende Projektinitiative - Bedarfsanalyse: Handlungsanforderungen für Hochschulabsolventen in der altersdifferenzierten Gesellschaft.<sup>12</sup>

### 9.1 Karl-Jürgen Kemmelmeyer: Zu den Zielen des ExplorAging-Projektes – Eine Kurzeinführung als Rückblick<sup>13</sup>

Dass wir jetzt und in naher Zukunft Zeugen eines demografischen Wandels sind, dass signifikante Veränderungen der Altersdifferenzierung zu zentralen Herausforderungen für die Zukunftsgestaltung unserer Gesellschaft führen werden, ahnen, fühlen und erleben immer mehr gesellschaftliche Gruppen und verantwortlich denkende Politiker. Dieser Wandel erfordert einen neuen Gesellschaftsentwurf, der nicht nur die Ruhestandsphase einer zunehmend größeren Bevölkerungsgruppe in den Blick nimmt, sondern alle Lebensabschnitte des Menschen und die damit berührten gesellschaftlichen Bereiche mit reflektierten muss.

In den vergangenen zwei Jahrzehnten prägten Jugendlichkeit und Events als medienvermittelte Leit motive unsere Kulturpraxis. Dass die Altersgruppe 50+ sich heute auf dem Hintergrund von Fortschritten in der medizinischen Versorgung, von Verbesserungen in der Berufsqualifizierung beider Geschlechter, von Steigerungen des Lebensstandards und von höheren Erwartungen der aktiven Teilnahme am gesellschaftlichen Leben anders präsentiert als früher, wird zunehmend bewusst diskutiert. Zunehmend wird man sich auch bewusst, dass auf dem Hintergrund der altersspezifischen demografischen Entwicklung und des prognostizierten Rückgangs der Bevölkerungszahl in Deutschland auf die großen Wissens- und Erfahrungspotenziale der Altersgruppe 50+ auch in der Arbeitswelt nicht verzichtet werden kann. Mit der neuen demografischen Lage und den damit verbundenen anderen Dimensionen des soziokulturellen Wandels haben sich Chancen und Anforderungen der verschiedenen Generationen verändert. Mit dieser Fragestellung haben sich Staat, Gesellschaft und Hochschulen bisher

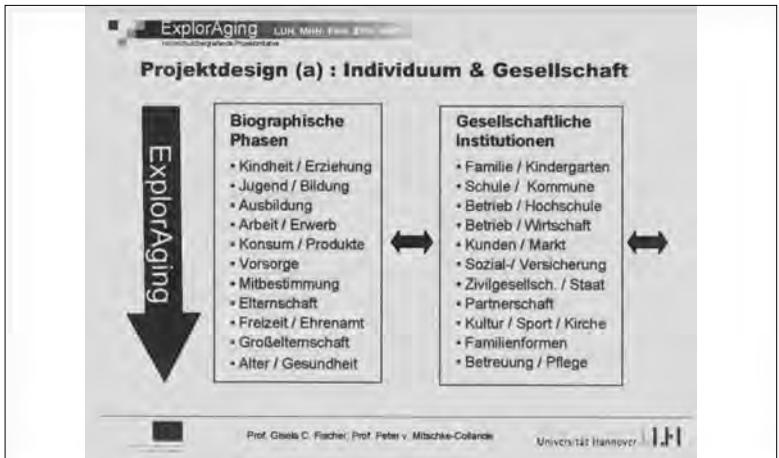
<sup>12)</sup> Die Veröffentlichung des Gesamtberichts des Großprojektes wurde von der Projektleitung - Prof. Dr. med. Gisela C. Fischer (Medizinische Hochschule Hannover), Prof. Dr. rer. pol. Peter von Mitschke-Collande (Leibniz Universität Hannover, LUH) - für 2009 angekündigt.

<sup>13)</sup> Anmerkung des Herausgebers: Zum Verständnis des nachfolgenden Kapitels „Identitätsarbeit mit Musik“ ist eine Kurzeinführung zum Aufbau und zu den Zielen des Gesamtprojektes nützlich - ohne dem Abschlussbericht vorgreifen zu wollen. Das Kapitel fasst Gedanken der von der Projektleitung vorab angefertigten Projektbeschreibung zusammen und ergänzt sie mit Erkenntnissen aus der Retrospektive nach Abschluss des Projektes.

noch nicht hinreichen befasst. Integrierte gesellschaftliche Entwürfe, die den veränderten demografischen Bedingungen Rechnung tragen, fehlen.<sup>14</sup>

Wie wirkt sich der demografische, soziokulturelle und zugleich wirtschaftliche Wandel aus? Welche Strategien sind zu entwickeln, um den aktiven Dialog der Generationen altersdifferenziert zu gestalten? Wie lässt sich eine humane Arbeitswelt unter altersdifferenzierten Anforderungen planen? Welche Spezifika der Produktgestaltung ergeben sich aus der Perspektive der Altersdifferenzierung? Welche Erwartungen haben altersspezifische Gruppen an das Kulturangebot? Wie sind die Herausforderungen an die Identitätsarbeit beschaffen, denen sich der Mensch stellen muss? Ein Bündel von Fragen und nur eine kleine Auswahl der Problemfelder, für die Politik und Gesellschaft jetzt Handlungsanforderungen formulieren müssen.

Die hochschulübergreifende Projektinitiative ExplorAging wurde gegründet, um diesen Reflexionsprozess zu initiieren und zu beschleunigen. Beeinflusst von Erkenntnissen der Medizin (Prof. Dr. Gisela C Fischer, Medizinische Hochschule Hannover, Allgemeinmedizin) und der Arbeitswissenschaft (Prof. Dr. Peter von Mitschke-Collande, Leibniz Universität Hannover, Arbeitswissenschaft) nahm die Projektinitiative vom 1.Juli 2006 bis 30.Juni 2007 ihre Arbeit auf, um eine explorative Bedarfsanalyse von Handlungsanforderungen für Hochschulabsolventen in der altersdifferenzierten Gesellschaft<sup>15</sup> durchzuführen. Der Wechselbezug von Individuum und Gesellschaft stand dabei im Mittelpunkt.



**Abb. 1:** Projektdesign. Quelle: ExplorAging. Projektbeschreibung (Handout für die teilnehmenden Hochschulen), S. 1

<sup>14)</sup> ExplorAging – Projektbeschreibung, S. 1  
<sup>15)</sup> Überschrift der Projektbeschreibung, S. 1



Mit fünf Themenclustern versuchte die Projektleitung den gesamten Gegenstandsbereich zu erfassen:

1. Bürger, Staat und Vorsorge
  - 1.1. Familie und Familienpolitik
  - 1.2. Zivilgesellschaft
  - 1.3. Neuer Generationenvertrag
2. Lerner, Bildungswelt und Wissen
  - 2.4. Sozialisation und Werte
  - 2.5. altersgerechtes Lernen und Lehren
  - 2.6. Lebenslanges Lernen und Bildungsreform
3. Mitarbeiter, Arbeitswelt und Erwerb
  - 3.7. Gestaltung der Arbeitsbedingungen
  - 3.8. Management von Personal und Gesundheit
4. Kunde, Markt und Kaufkraft
  - 4.9. Angebots- und Nachfrageorientierung
  - 4.10. Gestaltung und Vermarktung von Produkten & Dienstleistungen
  - 4.11. Einkommensverteilung, Wohlfahrtsmarkt und Alterssicherung
5. Individuum, Identität und Gesundheit
  - 5.12. Freizeit, Kultur, Sport und Prävention
  - 5.13. Wohnen, Betreuung und Pflege

Unter dem Leitmotto „Beschreibung der Bedarfe – Formulierung von Fragen“ wurden jedem Cluster folgende Aufgaben gestellt, wobei bundesweite, regionale und Recherchen aus eigener Arbeit einfließen sollten:

- Benennung relevanter Problemstellungen der Praxis
- Identifizierung einschlägiger Potenziale der Hochschulen
- Formulierung forschungsrelevanter Arbeitshypothesen
- Identifizierung curricularer Anforderungen für die Aus- und Weiterbildung
- Priorisierung von Forschungs- und Umsetzungsschwerpunkten sowie
- Empfehlungen für Anschlussforschungen und zukunftsrelevante Projektinitiativen.

Die zwölf dokumentierten Vorlesungen international arbeitender Experten mit jeweils anschließenden Diskussionen, die clusterübergreifenden Workshops und die Ergebnisse der fünf Cluster in der Form von Diskussionsprotokollen und synoptischen Texten bieten derzeit eine einmalige Bestandsaufnahme, die viele Aktenordner füllt und als Grundlage für Anschlussforschung und als Impuls zur Veränderung von Hochschulcurricula genommen werden kann.

Ihre Auswertung wird noch weitere Zeit in Anspruch nehmen, denn auch der Abschlussbericht des Projektes ExplorAging wird von diesem Wissensschatz nur zentrale Erkenntnisse und Auszüge wiedergeben können.

Auch wenn sich die Zukunft mit einer biennial rasant abnehmenden Treffsicherheit nur bedingt voraussagen lässt - mit dem Abschlussbericht fängt die Arbeit erst an: Hochschulen, Politik, Verbände, gesellschaftliche Gruppen und alle Mitbürger sind herausgefordert, unsere Gesellschaft unter den Gesichtspunkten der Altersdifferenzierung und der demografischen Entwicklung lebenswert für alle zu gestalten.



## 9.2 Karl-Jürgen Kemmelmeyer, Luisa Rodehorst-Oehus, Jessica Krause, Friedrich Platz, Raimund Vogels: Identitätsarbeit mit Musik. Ein Zwischenbericht des Teilbereichs Musik.<sup>18</sup>

### 9.2.1 Vorbemerkung

Im ExplorAging-Projekt wurde der Teilbereich Musik dem Cluster V „Individuum – Identität – Gesundheit“ (Sprecherin Prof. Dr. Barbara Hellige, FHH) zugeordnet. Maßgeblich war dabei der Gedanke, dass Musik in der Lebenswelt der Menschen aller Altersgruppen und für die Identitätsbildung des Individuums eine wichtige Funktion wahrnehmen kann. Lehrende und Studierende der Fachhochschule Hannover (FHH), der Medizinischen Hochschule Hannover (MHH) und der Hochschule für Musik und Theater Hannover (HMT) arbeiteten im Cluster V zusammen. Der umfangreiche Abschlussbericht des Clusters V, von dem hier nur das 5. Kapitel „Identitätsarbeit mit Musik“ in der Langfassung abgedruckt werden kann, hat folgende Kapitelgliederung:

1. Einleitung: Identität und Identitätsarbeit
2. Identität und psychosoziale Krisen im Alter
3. Migration, Identität und psychosoziale Krisen
4. Kultursensible Altenpflege
5. Identitätsarbeit mit Musik
6. Ältere und die Rolle der Medien
7. Legitimation des Anspruchs auf Individualität und Identität
8. Folgeprojekt des Clusters V

### 9.2.2 Identitätsarbeit mit Musik – Hypothesen

#### 9.2.2.1 Die Rolle der Musik in der Identitätsarbeit

Der Umgang mit Musik kann Teil der Identitätsarbeit von Menschen aller Altersstufen und kultureller Verortungen sein. Bei der Beschreibung der Identitätsarbeit mit Musik muss nach folgenden Aspekten differenziert werden:

<sup>18)</sup> Von Seiten der Hochschule für Musik und Theater Hannover waren im Cluster V vertreten: Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer (Institut für Musikpädagogische Forschung IfMpF), Prof. Dr. Helmut Scherer (Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung IJK), Prof. Dr. Raimund Vogels (Institut für Weltmusik). Assistierend arbeiteten mit: Dipl.-Sozialwiss. Dipl.-Medienwiss. Nicole Gonser (IJK), Friedrich Platz MA (IfMpF). Die Koordination des Teilbereichs Musik übernahm der Herausgeber, der auch fortgeschrittene Studierende des Magister- und Promotionsstudiengangs in Verbindung mit einem Forschungseminar zum Thema einband. Die Ergebnisse des Teilbereichs.

- Produzenten und Konsumenten
- Arbeitgeber und Arbeitnehmer
- haupt- oder ehrenamtliche Tätigkeit
- weiblichen und männlichen Perspektiven
- professionellen Musikerinnen und Musikern
- Musikerinnen und Musikern mit professionellem Anspruch ohne formale Ausbildung
- Laien (Dilettanten), die Musik in ihrer Freizeit praktizieren und konsumieren
- sozial-ökonomischem Hintergrund
- kulturelle und geographische Verortung
- Altersdifferenzierung

Ob ein akustisches Ereignis als Musik erlebt wird, entscheidet unser Kopf - was Musik ist und was Musik für das Individuum bedeutet, ist ein individueller Aneignungs- und Entscheidungsprozess: So besitzt jeder seine individuelle musikalische Sozialisation, die auch bei therapeutischen Prozessen zu berücksichtigen ist, und hat seine eigene Vorstellung, was Musik für ihn sein soll: Musik kann lediglich Emotionen und Erfahrungen abrufen, die das Individuum biographisch bereits verinnerlicht hat und besitzt. Die Musikpraxen berühren je nach Funktion und Ort Kollektive und Individuen. Vor diesem Hintergrund kann Musik als Angebot von Außen im musikpädagogischen oder marktwirtschaftlichen Sinne bereitgestellt werden.

Musikalische Identitäten sind demnach keine stabilen oder essentiellen Größen. Sie werden situativ zwischen choice und constraint, d. h. auf Grundlage eines Pools potentiell identitätsbildender Faktoren und im Rahmen möglicher beschränkender Konditionen ausgehandelt. Damit stellen sie ein flexibles und relationales Phänomen dar, das kontinuierlichen Konstruktions- und Transformationsprozessen unterliegt. Sie lassen sich demnach nicht als fixe Entitäten fassen. Sie werden immer wieder neu in der Produktion und Rezeption von Musik und in Diskursen über Musik konstituiert.

Die Art, der Umfang und die Variationsbreite der dafür in Frage kommenden Musikformen differiert dabei je nach eigener kultureller und geographischer Verortung. Ingesamt hat sich der Pool an verfügbarer Musik im Laufe des vergangenen Jahrhunderts jedoch extrem erweitert. Als Konsequenz der auch auf musikalischer Ebene zunehmenden Globalisierung ist es heute nicht nur im euro-amerikanischen Raum möglich, sich mit einer Vielfalt von Musik aus zurückliegenden Epochen und geographisch entfernten Gebieten zu befassen. Dadurch finden auch die Prozesse musikalischer Identitätenbildung verstärkt in einem sich immer weiter öffnenden Spannungsfeld zwischen Lokalität und Globalität, Gegenwart und Vergangenheit statt.

Ethnische Identitäten können im urbanen Kontext nicht allein auf jene Merkmale reduziert werden, die im Ursprungsland zu finden sind. Der Migrationskontext produziert keine kulturellen Enklaven, in denen ein Zustand eingefroren wird, der die Bedingungen der Heimatkultur konserviert. Vielmehr führt die neue Umgebung zu Veränderung und Adaption, während sich gleichzeitig auch die (Musik-)Kultur zu Hause - nicht zuletzt durch den transnationalen Austausch mit den Migranten selbst - verändert.

Für die Diskussion über die kulturellen Identitäten der verschiedenen Migrantengruppen gerade in den westlichen Metropolen hat sich die Dichotomisierung von Selbst- und Fremddefinition als taugliches Mittel erwiesen, um gerade jene kulturelle Kontinuität jenseits des Bezugs auf die Heimatkultur zu fassen. Da für Migrantengemeinschaften hohe Mobilität und weite räumliche Zergliederung kennzeichnend sind, erweisen sich die sozialen Kontexte als wichtig für den Umgang mit den sogenannten ethnic markers, die verschwinden, unterdrückt oder überbetont werden können. Gerade Musik kann vor diesem Hintergrund eine ganz eigenständige Entwicklung einnehmen und sich weit von der Ursprungskultur entfernen, ohne deswegen weniger ethnisch signifikant zu sein.

Die kulturelle Bedeutung von Musik unter den Bedingungen einer sich in ihrer Zusammensetzung wandelnden Gesellschaft kann nur im Kontext globaler Prozesse beleuchtet werden. Wir befinden uns zunehmend in einer Welt, in der Menschen, Dinge und Ideen mobil werden und kulturelle Gemeinschaften zugleich instabil. Die weltweite Kulturwirtschaft kann eher als eine Ökonomie der kulturellen Differenzen gesehen werden. Als Gegenbewegung zur Globalisierung bildet sich im Kontrast zu diesen totalisierenden Tendenzen eine schier unbegrenzte Zahl von Formen heraus. Hybridität ist nicht mehr die Ausnahme, sondern längst die Regel.

### 9.2.2.2 Musikkultur

Musikkultur ist ein dynamisches System und wird unter kultursoziologischem Aspekt als Ergebnis unabhängiger Kräfte interpretiert.<sup>19)</sup> Innerhalb dieses Kräftespiels gibt es nach Smudits zwei Bereiche: die sozialen und die technischen Formanten.<sup>20)</sup> Zu den sozialen Formanten zählen als Akteursgruppen Auftraggeber, Vermittler, Künstler und Publikum. Die technischen Formanten werden als Metamorphosen-Konzept auf dem Hintergrund einer Produktivkrafttheorie nach Medien (Kommunikationskanäle und Mittel) und Codes (immaterielle Regelsysteme) unterschieden: Bis heute hat in der

<sup>19)</sup> Smudits, A. (2007): Wandlungsprozesse der Musikkultur. In de la Motte-Haber, H. & Neuhoff, H. (Hg.). Musiksoziologie. Laaber: Laaber Verlag, S. 112.

<sup>20)</sup> Smudits bezieht sich auf die Terminologie von Josef Hochgerner, op. cit. S. 111.

Musikkultur der technische Fortschritt z.B. bei den Printmedien (Notendruck, Zeitschriften), beim Instrumentenbau, bei den phonographischen Medien und bei den Informations- und Unterhaltungsmedien (Rundfunk, Internet) zu großen Veränderungen geführt. Codes, z.B. epochal abhängige ästhetische Theorien und Ideologien, weisen Phänomenen ihre Bedeutung in der Musikkultur zu. Diese Vielfalt an historisch gewachsenen Determinanten der Musikkultur beeinflusst heute die Identitätsarbeit mit Musik.

## 9.2.3 Identitätsarbeit mit Musik - Recherche

### 9.2.3.1 Altersdifferenzierte Gesellschaft – das neue Thema in der Musikkultur

Es ist auffallend, dass die oben genannten grundlegenden Erkenntnisse zur Identitätsbildung mit Musik noch viel zu wenig Berücksichtigung in der Arbeit der Musikverbände gefunden haben. Bisher sahen Musikverbände und Institutionen des Musiklebens vorrangig ihre Aufgabe in der Nachwuchsförderung (Jugendarbeit und Zielgruppe bis etwa 25 Jahren) und in der Leistungssteigerung und im Erhalt bereits bestehender Ensembles, Vereinigungen und Institutionen.

Seit 2000 gibt es Anzeichen dafür, dass unter den Musikverbänden und Institutionen des Musiklebens die zunehmende Veränderung der Altersstruktur der Gesellschaft wahrgenommen wird. Indikator dafür sind Fachtagungen und Kongresse, die sich mit den Musikinteressen der Altersgruppe 50+ beschäftigen.<sup>21</sup> In Bezug auf das so genannte „Klassikpublikum“ äußern Konzertveranstalter und die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten die Sorge, ein bildungsnahes Stammpublikum zu verlieren, dass vorwiegend aus der Hörergruppe 50+ besteht und auszusterben droht. Der Ausgleich zwischen verschiedenen Generationenkohorten scheint in diesem Teil der Musikszene ein unlösbares Problem zu sein. Die in der ARD organisierten Rundfunkanstalten versuchen dieser Entwicklung offenbar entgegenzuwirken, indem sie durch Diversifikation, durch Neukonzeption vielfältiger Sendeformate und Programmvermehrung jeder Alterskohorte „ihren Sender“ bieten wollen.

Betrachtet man die derzeitige Situation der Musikkultur unter der neu

<sup>21)</sup> U. a. Gründung der Music Academy for Generations in Mainz, die sich speziell dieser Zielgruppe widmet (<http://www.musicacademyforgenerations.org>); Kongress des Deutschen Musikrats e.V.(2007) „Zukunft der Musikberufe“ (<http://www.zukunft-der-musikberufe.de/>) und „Es ist nie zu spät – Musizieren 50 +“ (<http://www.es-ist-nie-zu-spaet.de>); Evangelische Akademie in Loccum: (2006) „Hochschule und Demographie“ und (2007) „Die Hochschulen vor der Generationenfrage“ (<http://www.loccum.de>); Institut für Begabungsforschung in der Musik der Universität Paderborn (2007) „Musikkultur, Gesundheit und Beruf in alternden Gesellschaften“ ([www.uni-paderborn.de/ibfm](http://www.uni-paderborn.de/ibfm)). Stand aller Internet angeben dieses Kapitels: Juni 2007.

entdeckten Perspektive der altersdifferenzierten Gesellschaft genauer, so zeigt sich, dass die Altersspezifik von höchst unterschiedlichem Einfluss in bestimmten Aktionsfeldern der Musikkultur ist.

### 9.2.3.2 Auftraggeber

Altenpflegeeinrichtungen können in der Identitätsstabilisierung erkrankter und pflegebedürftiger Menschen stärker die rehabilitativen Potenziale der Musik nutzen und integrative Projekte mit Musik fördern. Die Identitätskrise, die mit der Pflegebedürftigkeit häufig eintritt, zeigt sich verbunden mit dem Gefühl, nichts mehr wert zu sein mit seinen Erfahrungen und Erkenntnissen. Der Einsatz von Musik hat bei diesem Personenkreis mehrerer Ziele:

- Verbesserung der aktuellen Lebenssituation,
- Retardierung des Abbaus kognitiver und sensomotorischer Fertigkeiten,
- Wiedergewinnung einer positiven Identitätsbildung.

Obwohl Therapieprozesse in vielen Kulturen mit Musik begleitet werden, haben sich erst um die 1970er Jahre in Deutschland die Ausbildung und der Beruf eines Musiktherapeuten/einer Musiktherapeutin einschließlich der Gründung der Gesellschaft für Musiktherapie DGMT entwickelt.<sup>22</sup> In Therapieprozessen ist Musik Medium, in musikpädagogischen Prozessen Ziel.

Schwabe<sup>23</sup> nennt folgende Ziele, die für jede Altersgruppe gelten können:

- Aktivierung und Auslösung emotionaler Prozesse (Introspektion) im Sinne der Stimulierung von Vorgängen, die eine intrapsychische Auseinandersetzung mit psychopathologisch relevanten Konflikten und deren Beseitigung bewirken
- Auslösung und Aktivierung sozial-kommunikativer Interaktionen auf nonverbaler Ebene, die eine Überwindung sozial-kommunikativer Verhaltensstörungen mit pathologischer Relevanz bewirken
- Regulierung weitgehend psychovegetativ bedingter Fehlsteuerungen im Sinne von funktional bedingten Organstörungen und anderen psychophysischen Spannungszuständen
- Entwicklung und Differenzierung der ästhetischen Erlebnis- und Genussfähigkeit im Sinne des Abbaus pathologisch relevanter Erlebniseinschränkungen.

<sup>22)</sup> Vgl. Bolay, H. V. (1985). Musiktherapie als Hochschuldisziplin in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart: Fischer-Verlag.

<sup>23)</sup> Schwabe, Chr. (1978). Methodik der Musiktherapie und deren theoretische Grundlagen. Leipzig: Barth, S. 161 f. – Weitere Literatur zu dieser Thematik: ders.: (1979) Regulative Musiktherapie. Stuttgart: Fischer; ders. (1983). Aktive Gruppenmusiktherapie für erwachsene Patienten. Stuttgart: Fischer

Modifizierte musiktherapeutische Verfahren aus der Gruppeninstrumentalimprovisation und aus der regulativen Musiktherapie können auch bei älteren Menschen eingesetzt werden, da sie – soweit angstfrei erlebt – zu angenehmen ästhetischen wie sozialen Erfahrungen verhelfen<sup>24</sup> – vor diesem Hintergrund entstand das von Christian Werner in Braunschweig initiierte Projekt „Triangel Partnerschaften“.<sup>25</sup> In Zukunft werden sich Altenpflegeeinrichtungen zunehmend auf eine Klientel mit höchst verschiedenen kulturellen Hintergründen einstellen müssen.

### 9.2.3.3 Vermittler

Für musikpädagogische Berufe wie Instrumental- und Gesangslehrer ergibt sich durch die veränderte Altersstruktur ein neuer Bedarf an musikpädagogischen Inhalten und ein neues Interesse an Instrumentalunterricht, da Musikinteressierte im Ruhestand oder Frauen, deren Kinder aus dem Haus sind, alte Wünsche zum Erlernen eines Instrumentes nun realisieren wollen und können. Es ist ein neuer, bisher nicht erschlossener Kundenkreis entstanden, der Zeit und Finanzkraft zugleich besitzt. Im Bereich der musikpädagogischen Forschung hat man der musikalischen Erwachsenenbildung bisher nur vereinzelt Aufmerksamkeit geschenkt. Adler (1994)<sup>26</sup> konnte zeigen, dass motivationspsychologische Begriffe und Theorien der oft ausschließlich auf Kinder und Jugendliche spezialisierten musikpädagogischen Forschung auf den Bereich der Erwachsenenbildung übertragbar sind. Zwei Erkenntnisse sind dabei für die Musikpädagogik mit Erwachsenen von besonderem Interesse:

Über einen längeren Zeitraum aufgestaute Handlungstendenzen im Zusammenhang mit dem Instrumentalspiel, wie bspw. ungewollte Unterbrechung oder vorübergehendes Desinteresse am Instrumentalspiel in Kindheit und Jugend motivieren zur Wiederaufnahme.

Als „kognitive Dissonanz“ lässt sich das von einigen erwachsenen Schülern erlebte Missverhältnis in der Schülerrolle zwischen Aufwand und Erfolg beschreiben. Auch negative Erlebnisse im zwischenmenschlichen Bereich können bei Erwachsenen kognitive Dissonanzen auslösen.

Stehen im Blickpunkt der Öffentlichkeit und Medien ausübenden

<sup>24)</sup> Übersichtsliteratur z. B. bei : Decker-Voigt, H.-H. (Hg.) (1983). Handbuch Musiktherapie - Funktionsfelder, Verfahren und ihre interdisziplinäre Verflechtung. Lilienthal/Bremen: Eres; Finkel, K. (1979) (Hg.). Handbuch Musik und Sozialpädagogik. Regensburg: Bosse.

<sup>25)</sup> [www.triangel-partnerschaften.de](http://www.triangel-partnerschaften.de). Die Initiative will modellbildend Pflegeheime, Schulen, Sozialeinrichtungen und für die wissenschaftliche Begleitung Hochschulen zusammenführen. In Braunschweig sind folgende Partner involviert: CJD-Braunschweig (Christopherusschule), Pflegeheim Bethanien im Marienstift Braunschweig, Kontakte zur Hochschule für Musik und Theater Hannover.

<sup>26)</sup> Adler, G. (1994). Wege Erwachsener zum Instrumentalspiel. Eine Untersuchung zur musikalischen Sozialisation und Motivation. Dissertation. Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

Musiker<sup>27</sup> und Instrumentalpädagogen, so wirkt im Hintergrund eine vielfach größere Zahl anderer Musikberufssparten aus z.B. Printmedien, Rundfunk, Tonstudioszene, Management, Marketing, Bibliothekswesen, Konzertveranstalter und den musikpädagogischen Berufen an Hochschule, Schule, Musikschule, Fortbildungseinrichtung, in der Kirche und in freiberuflicher Tätigkeit. Altersspezifische Aspekte sind bei diesen Berufsgruppen eher vernachlässigbar - sie unterscheiden sich nicht von typischen Arbeitsbiographien anderer akademischer Berufsfelder. In den Medienberufen spielt jedoch der Aspekt einer Korrelation zwischen altersspezifischer Zielgruppe und Alter des Vermittlers (Akteur, Moderator, Moderatorin) eine Rolle.

Neben den genannten hauptamtlich Tätigen zählen auch die ehrenamtlich Tätigen in den Musikvereinen zu den Vermittlern von Musikkultur.<sup>28</sup> Die Struktur des Musiklebens in Deutschland ist ein Ergebnis der Zivilgesellschaft, der ehrenamtlichen Mitarbeit. Allein in Niedersachsen beläuft sich die Summe der ehrenamtlich eingesetzten Zeit in der Musikkultur auf 4,32 Millionen Stunden.<sup>29</sup> Im Verhältnis Stadt – Land ist die Laienmusik auf dem Lande eindeutig stärker entwickelt als im städtischen Bereich. Es ist davon auszugehen, dass die Kulturangebote der Laienvereinigungen eine originäre und zugleich kompensatorische Rolle in der kulturellen Versorgung insbesondere des ländlichen Raumes spielen. Überdies geht es dabei nicht nur um (musik)kulturelle Aktivitäten an sich, sondern auch um die sozialkulturelle Verankerung der Mitglieder und - insbesondere bei der Jugend - um ihre sozialkulturelle Einbindung in die Gesellschaft. Dies alles wird vorrangig von älteren Ehrenamtlichen getragen.

Die Laienmusikszene kann als Kultur der Freizeit mit Musik interpretiert werden - vor allem Ältere scheinen das Ensemble-Musizieren als eine Art „Erholung für die Seele“, als sich neu erschließenden Kommunikationsraum zu entdecken. Es bestehen Unterschiede zwischen instrumentaler und vokaler Laienmusik:

<sup>27)</sup> Auf dem Expertenkongress „Zukunft der Musikberufe“ Rheinsberg 9.-11.3.2007 des Deutschen Musikrats e. V. und des Instituts für Musikpädagogische Forschung Hannover wurde von Podiumsberufen gesprochen (<http://www.zukunft-der-musikberufe.de>).

<sup>28)</sup> Ermert, K. (1999): Ehrenamt in der Musikkultur (IfMpF-Forschungsbericht 11/IES-Projektbericht 104.99). Hannover: IfMpF; ders. (Hg.) (2000). Ehrenamt in Kultur und Arbeitsgesellschaft (Wolfenbütteler Akademie-Texte Bd. 1). Wolfenbüttel; ders. (Hg.) (2003). Bürgerschaftliches Engagement in der Kultur. Politische Aufgaben und Perspektiven (Wolfenbütteler Akademie-Texte Bd. 12). Wolfenbüttel; Ermert, K. & Lang, Th. (Hg.) (2006). Alte Meister. Über Rolle und Ort Älterer in Kultur und kultureller Bildung (Wolfenbütteler Akademie-Texte Bd. 25). Wolfenbüttel. Die von Dr. Karl Ermert verfasste Studie (1999) ist das Ergebnis eines im Herbst 1998 begonnenen gemeinsamen Forschungsprojektes des Landesmusikrates Niedersachsen und des „Institutes für Entwicklungsplanung und Strukturforchung an der Universität Hannover“. Mit dieser Studie lagen bundesweit erstmals wissenschaftlich abgesicherte Erkenntnisse über Motive und Rahmenbedingungen ehrenamtlicher Arbeit in diesem nach dem Breitensport gesellschaftlich bedeutsamsten Freizeitbereich vor.

<sup>29)</sup> Nach Ermert (1999), S. 124: Bruttogeldwert 168,48 Mio. DM, dazu 5 Mio. DM aus privatem Budget der Ehrenamtlichen.

In der instrumentalen Laienmusik – hier vor allem in den Blasorchestern – spielt die Altersspezifik kaum eine Rolle: Gelegentlich finden sich sogar drei Generationen aus einer Familie in einem Orchester. Entscheidend für die Akzeptanz sind hier offenbar die Beherrschung des Instruments und das Engagement im Verein. Es darf vermutet werden, dass die Musikvereine die Altersverteilung in der regionalen Bevölkerung ungefähr widerspiegeln. Es ist nicht verwunderlich, dass wegen des erhöhten Kapitalaufwands beim Kauf und Erlernen eines Instrumentes hier eine Bevölkerungsschicht mit höherem Einkommen vertreten ist.<sup>30</sup>

In der vokalen Laienmusik, dem größten Teil der Laienmusikszene, ist das Einkommen nebensächlich, nicht jedoch die Altersspezifik, wobei dem Chortyp eine besondere Rolle zukommt. Projektchöre stellen sich Ziele wie z.B. die Aufführung eines großen Werkes, bei denen sich Gleichgesinnte unterschiedlicher Altersgruppen zeitbegrenzt zusammenfinden. Kantoreien bzw. Kirchenchöre engagieren sich demgegenüber mit längerer Verweildauer für liturgische Dienste im kirchlichen Leben; hier ist der feste Kern in der Regel älter, während Jüngere – abhängig von der Berufsausbildung – nach der Schulzeit nur projektorientiert teilnehmen können. Besonders stark wirkt sich die Altersspezifik aus, wenn es um Chorvereine und deren Repertoire geht: Aus unterschiedlichen musikästhetischen Positionen heraus bilden sich altershomogene Gruppierungen als Jugendchöre oder „Erwachsenen“-Chöre mit jeweils eigenem Werk- und Liedrepertoire – eine Situation, auf die Chorverbände bereits mit speziellen Angeboten reagiert haben.

Grundsätzlich steht der Bereich der Laienmusik allen älteren Aktiven offen. Vor diesem Hintergrund steigt auch das Interesse an musikalischer Bildung im Alter.

#### 9.2.3.4 Künstler<sup>31</sup>

Steigenden Absolventenzahlen in der Künstlerischen Ausbildung an Musikhochschulen stehen Sparmaßnahmen und Reduzierungen in den öffentlichen Musiktheatern und Symphonieorchestern gegenüber.<sup>32</sup> Diese Arbeitsmarktlage zwingt zunehmend Musikerinnen und Musiker dazu, sich in freien Ensembles zusammenzuschließen, die mit speziellen Programmen und neuen Veranstaltungskonzeptionen Marktnischen erkunden und bedienen: Die Konzertszene wird vielgestaltiger; davon profitieren auch ältere

<sup>30)</sup> Quelle Musikinformationszentrum des Deutschen Musikrats e. V. (im weiteren Verlauf MIZ). So gaben bei einer Befragung über 50 Prozent der Befragten mit einem Haushaltsnettoeinkommen von 2.000 Euro und mehr an, ein Instrument zu spielen.

<sup>31)</sup> Zur Geschichte und Entwicklung der Musikberufe vgl. Kemmelmeyer, K.-J. (2007). Vom Stadtpfeifer zum DJ. In: Musikforum 2007(1). Mainz: Schott, S. 8-14. Dieser Beitrag ist auch im ersten Teil dieses Forschungsberichts als Kapitel 2.1 enthalten.

<sup>32)</sup> Quelle: MIZ.

Publikumssegmente. Als weiteres Szenarium lässt sich prognostizieren, dass in Zukunft auch die Erwerbsbiographie patchworkartiger verlaufen wird, zumal die Einkommen freier Musikerinnen und Musiker nach den Statistiken der Künstlersozialkasse im Durchschnitt nur ca. 11.000 Euro pro Jahr betragen. Sie müssen sich offenbar darauf einstellen, in ihrem Berufsleben zum Lebensunterhalt auch in studiumsfremden Berufsfeldern arbeiten zu müssen.

Berufsbedingte Erkrankungen bei ausübenden Musikern sind nicht altersspezifisch. Alterungsprozesse können sich je nach Tätigkeitsbereich oder praktizierten Musikstilen stark unterscheiden. So wirken sich Veränderungen körperlicher und geistiger Voraussetzungen auf das Spiel eines Jazz-Musikers, eines Orchestermusikers, eines Solisten oder auf die Tätigkeit eines Dirigenten oder Korrepetitors unterschiedlich aus. Daher ist eine differenzierte Betrachtungsweise notwendig.

Professionelles Musizieren erfordert ein Höchstmaß feinmotorischer Präzision, die auf zeitlicher und räumlicher Koordination der Bewegungen in sehr hohen Geschwindigkeiten basiert.<sup>33</sup> Dieser Grad feinmotorischer Kontrolle wird in einem Jahrzehnte dauernden Expertisierungsprozess erworben, bei dem die musikalische Produktion einer steten Kontrolle durch Gehör, Augen und Körpereigenwahrnehmung obliegt.<sup>34</sup> Es erscheint naheliegend, dass eine derartige Tätigkeit hochkomplexer Handlungsfolgen hochsensibel auf Veränderungen physiologischer wie auch psychologischer Voraussetzungen beim musizierenden Menschen reagiert.

Zur wissenschaftlichen Erfassung von Alterungsprozessen liegen erste Studien vor, die berufliche Karrieren erfolgreicher Musiker analysieren (Manturzewska 1990<sup>35</sup>; Smith 1988<sup>36</sup>) sich mit der Leistungsfähigkeit der einzelnen Wahrnehmungsbereiche beschäftigen (Swartz et al.<sup>37</sup>; Krampe<sup>38</sup>) oder neue Apparaturen und Messmethoden zur Beobachtung feinsten Abweichungen in der instrumentalen Ausführung entwickeln (Jabusch, Vauth und Altenmüller<sup>39</sup>; Wiesendanger, Baader und Kazennikov<sup>40</sup>). Forschung zu

<sup>33</sup>) Jabusch, H. Chr. (2004). *Movement Analysis: Piano*. Hannover: Institut für Musikphysiologie und Musikermedizin, S. 2.

<sup>34</sup>) Altenmüller, E. (2005). *Hirnphysiologische Grundlagen des Übens*. Hannover: Institut für Musikphysiologie und Musikermedizin, S.47.

<sup>35</sup>) Manturzewska, M. (1990). A biographical study of the life-span development of professional musicians. In: *Psychology of Music* 1990(18), S.112-138.

<sup>36</sup>) Smith, D. W. E. (1988): The great symphony orchestra – A relatively good place to grow old. In *International Journal of Aging & Human development* 27(4), S. 233-247.

<sup>37</sup>) Swartz, K. P. et al. (1988). P3 event-related potentials and performance of young and old subjects for music perception tasks. In: *International Journal of Neurosciences*, 78, S. 223-239.

<sup>38</sup>) Krampe, R.Th. (1994): *Maintaining excellence: cognitive-motor performance in pianists differing in age and skill level*. Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin: Sigma.

<sup>39</sup>) Jabusch H C, Vauth H & Altenmüller E (2004): Quantification of Focal Dystonia in Pianists Using Scale Analysis. *Movement Disorders*. Vol.19(2), S. 171-180.

<sup>40</sup>) Baader, A. P., Kazennikov, O., Nirkko A. & Wiesendanger, M. (2004): Coordination of Bowing and Fingering in Violin Playing (and its Cortical Representation). *BRESC*.

Auswirkungen altersbedingter Entwicklungsprozessen in Musikberufen stellt einen wichtigen Beitrag bei der Entwicklung von methodischem Wissen dar, das Musikern helfen kann, ein merkbares Absinken der musikalischen Leistungen im Alter zu bewältigen und diesen Entwicklungen entgegen zu treten. So können Möglichkeiten aufgezeigt werden, die dem Erhalt der eigenen Leistungsfähigkeit dienen und damit Basis einer bis ins Alter andauernden Berufszufriedenheit sein können, die bei Musikern stark mit der personalen Identität verknüpft ist.

Obwohl Künstler der Musik den Alternsprozess täglich an sich beobachten, haben Ausbildungsinstitutionen und Fachverbände diese Problematik bisher kaum reflektiert und noch keine Vorstellungen zu einer Karriereberatung entwickelt. In der professionellen Musikausübung ist Altern bisher ein Tabu-Thema. In der Popkultur hat Musik als Artikulation von Alltagserfahrungen vereinzelt in Texten und Liedern diese Thematik aufgegriffen, in der sogenannten E-Musik ist dies jedoch eher selten und meist nur in Opernstoffen als Nebenaspekt thematisiert zu finden. Altern wird einerseits als defizitär verlaufender Prozess aufgefasst, verbunden mit wie z.B. Verlust der Hörfähigkeit und der virtuoson Kompetenz, Verringerung des Ambitus der Stimme.

Altern ist andererseits ein Prozess des Zuwachses an Erfahrungen:

- Bei Komponistinnen und Komponisten spricht man positiv vom Spätwerk (Lehrwerke wie z.B. bei J. S. Bach, Emanzipation von Kompositionsdogmen wie z.B. bei L. van Beethoven und F. Liszt).
- Bei ausübenden Künstlern stellt Gembris<sup>41)</sup> fest, dass „selbst in hohem Alter exzellente instrumentale Leistungen möglich sind“ - wie z.B. bei Artur Rubinstein und Vladimir Horowitz, die bei ihren bedeutenden Schallplattenaufnahmen das 80. Lebensjahr überschritten hatten.
- Bei Berufschören<sup>42)</sup> stellt sich die Problematik des Alterns der Stimme gleichfalls, jedoch mit geringerer Auswirkung als bei Gesangssolistinnen und –solisten. z.B. sind die Chorstellen im Musiktheater zwar schlechter bezahlt, dafür aber in der Beschäftigungsdauer gesichert. Wegen der wenigen freierwerbenden Feststellen führt dies zu einem Alterungsprozess der Chöre: Die „natürliche“ Durchmischung durch die nachrückende Generation unterbleibt, sodass junge Stimme der übernächsten Generation mit den Stimmen des Chorbestandes zusammentreffen.

<sup>41)</sup> Gembris, H. (2002a). Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. Augsburg: Wißner, S. 400 - vgl. dazu ders. (2002b). Fertigkeiten und Aktivitäten im Erwachsenenalter. In: Bruhn, H., Oerter, r. & Rösing, H. (2002) (Hg.). Musikpsychologie. Ein Handbuch. Hamburg: Rowohlt (4. Auflage), S. 316 ff.

<sup>42)</sup> Material bietet die Studie von Allen, H. (1995). Chorwesen in Deutschland. Statistik, Entwicklung, Bedeutung. Hg. v. Verband Deutscher Konzertchöre e. V. VDKC. Eigenverlag.

Die Mischung aus Stimmen aller Altersgruppen garantiert jedoch das Klangbild eines Berufschores.

Einer Abnahme der Konzerthäufigkeit und Stabilisierung des Repertoires<sup>43</sup> steht hier eine Optimierung der Interpretation sowie eine Zunahme an Kompetenz als Lehrender und Interpretierender gegenüber, die vor allem von Studierenden als faszinierend erlebt wird. Ein Indiz dafür sind die vielen Meisterkurse weltweit. „Arbeiten können – arbeiten dürfen“: Mit der Verlagerung von der ausübenden künstlerischen Tätigkeit hin zur lehrenden Tätigkeit wird das Alter irrelevant; das Ende der Berufstätigkeit ist nur abhängig vom körperlichen Zustand.

### 9.2.3.5 Publikum

Bei der Beschäftigung mit der Zusammensetzung des Publikums stößt man häufig auf Aussagen, dass Pop-Musik eine typische Musik der Jugend sei, Musik der Sparte „Klassik“ allenfalls Zuhörer ab 55 Jahren und älter erreicht. Gegenteiliges ist der Fall: So zeigte sich in einer Berliner Untersuchung, dass in der Klassik-Sparte das Durchschnittsalter des Publikums zwar bei ca. 47 Jahren liegt, die Standardabweichung jedoch ca. 15 Jahre beträgt, das bedeutet, dass 68% des Publikums zwischen 32 und 62 Jahren alt sind. So rückt nicht das erhobene Durchschnittsalter in den Mittelpunkt, sondern die Streuung, die eine größere Aussagekraft über alters(in)homogene Publika liefert.<sup>44</sup> Diese Annahmen werden durch die offizielle, repräsentative Datenbank des MIZ gestützt. Man wird dort auch feststellen können, dass Deutsche Rock- und Popmusik sowohl von 75,8% der 14-19 Jährigen als auch 59,7% der 50-59jährigen als bevorzugte Musikrichtung angegeben wird. Möchte man diese Phänomene, die wir heute in diesem Segment erleben, erklären, beschäftigt man sich mit einer der ältesten Fragen musikwissenschaftlicher Auseinandersetzung: der Frage nach Kontinuität und Wandel musikalischer Präferenzen und Urteile in der Lebenszeitperspektive.

So alt wie diese Forschungsfrage bereits ist, so unsicher sind alle bisherigen Ergebnisse zur Präferenz- bzw. Geschmacksbildung. Dies liegt vor allem an einigen methodischen Problemen:

Immer noch werden Querschnittsstudien gegenüber Längsschnittsstudien bevorzugt. Die Ergebnisse der einzelnen Alterskohorten werden ohne theoretische Herleitung untereinander in Beziehung gesetzt.

Die Altersvariable wird häufig als Sammelvariable genutzt; so können

<sup>43)</sup> Vgl. Baltés & Baltés (1989). Optimierung durch Selektion und Kompensation. Ein psychologisches Modell erfolgreichen Alterns. In: Zeitschrift für Pädagogik 35, S. 85-105

<sup>44)</sup> Vgl. hierzu de la Motte-Haber & Neuhoff, H. (2007). Musiksoziologie. Laaber: Laaber Verlag, S. 480 ff..

Einflüsse des biologischen Lebensalters als Indikator für individuelle (psychologische) Reifung, Erfahrung, Lernen, Gesundheit u.v.a. mit den Einflüssen der aktuellen chronologischen Zeit sowie denen der Generationszugehörigkeit (Sozialisationsaspekte) nicht oder nur ungenügend kontrolliert werden.<sup>45</sup>

Die Relevanz der Variablen, die Geschmack und Präferenz beeinflussen, wandeln sich im Laufe des Lebens und können mit Querschnittsstudien nicht erfasst werden (Motivationsaspekte).

Ein weiterer Aspekt in der Ungenauigkeit der Aussagen vieler Studien liegt in der Musik selbst begründet. So kann in den letzten Jahrzehnten eine Tendenz zu stil- und gattungsübergreifenden Produktionen beobachtet werden. Sogar kulturübergreifende Produktionen scheinen heute mehr denn je machbar und von Seiten des Publikums begehrenswert zu sein<sup>46</sup>. Trotz vieler methodischer Probleme können erste Vermutungen geäußert werden. So scheint es einen studienübergreifenden Konsens zu geben:

Wer wenig musikalische Erfahrungen sammelt, hat auch wenige Gelegenheiten, seinen musikalischen Geschmack zu verändern.

Wer hingegen viele musikalische Erfahrungen sammelt, kann – je nach Bedürfnis, musikkulturellem Umfeld und Musikauswahl – einerseits das Präferenzspektrum verändern und erweitern, andererseits aber auch den vorhandenen Geschmack durch entsprechende Auswahl der musikalischen Erfahrung immer wieder bestätigen und verfestigen.

Diese trivial erscheinende Aussage beruht auf einigen grundlegenden kognitionsgeleiteten Theorien. Betrachtet man Musik in der Lebensspanne eines Individuums als Prozess ständiger Konzeptualisierung, liegt eine Funktionszuschreibung von Musik nahe. Diese Funktionszuschreibungen werden in den jeweiligen Lebensabschnitten unterschiedliche Gewichtung bzw. Vorrangigkeit besitzen. So besteht die Möglichkeit, Konzepte zu bilden, zu modellieren, zu archivieren oder darauf zurückzugreifen. Mit jedem Funktionsprinzip oder Konzept wird entsprechend der Lebensspanne, des sozioökonomischen Umfeldes und anderen Faktoren Musik konsumiert, um die mit den Konzepten verbundenen Bedürfnisse zu befriedigen. Je nach historischem Kontext können ganze Kollektive Musikrichtungen, Genres, Stile usw. präferieren – hierdurch erklären sich Massenphänomene. Musikkonzepte – auch altersspezifische – unterliegen nicht nur endogenen (musikimmanenten) Faktoren, sondern auch wie bereits angedeutet, exogenen Faktoren (soziale Faktoren, peer-group, Medien, gesellschaftlicher und individueller Stellenwert von Musik). Musikkonsum vollzieht sich im Dialog mindestens zweier Pole: Auf der einen Seite steht das Musikangebot, die Bereitstellung

<sup>45)</sup> Vgl. Gembris, H. (2002a).

<sup>46)</sup> Diese Tendenz zeigt sich auch in anderen Künsten wie z.B. in der Filmindustrie, die in heutiger Zeit Indien entdeckt.

vieler Musiken, auf der anderen Seite die interindividuell unterschiedlichen Abhängigkeiten (exogene Faktoren) des Individuums. Diese Abhängigkeiten scheinen im Zusammenhang mit

- der erworbenen Bildung
- dem Freizeitbudget
- dem Kontext der Familiensituation
- der Arbeitstätigkeit und deren Anforderungen

generiert worden zu sein. Unter Berücksichtigung dieser Aspekte versucht die nebenstehende Tabelle die prototypische Biographie eines Musikkonsumenten zu skizzieren.

Die Stärke dieses Modells liegt in der Annahme, dass alle erworbenen Konzepte ständig abrufbar sind und auf vorliegende/vorhandene Musik projiziert werden kann. Mit fortschreitender Technik ist die Abrufbarkeit von Musik heute größer als noch vor Jahrzehnten, sodass ein Aufgreifen der „Musik von damals“ heute ohne Probleme machbar ist. Dennoch muss es nicht die gleiche Auswahl an Musik sein, um ein Konzept zu erfüllen. Es können gleichwertige Musikstücke ausgewählt werden, deren endogene „Faktoren der Musik von damals“ näherungsweise entsprechen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass blitzlichtartig erhobenes Datenmaterial zu Musikpräferenzen, zu Einschaltquoten, zu Besucherzahlen bei Konzerten und zum Kaufverhalten bei Tonträgern vorhanden ist, dass dies Datenmaterial jedoch keine Aussagen über die altersspezifische Veränderung von Musikkonzepten zulässt. Dazu sind weitere und zum Teil ganz neue Forschungsprojekte notwendig, für die dieses Kapitel Hypothesen bereitstellt, die zu einer genaueren Beobachtung des Publikums dienen können.

Musikkonzepte					
Alter	0 - 9 Jahre	10 - 20 Jahre	21 - 35 Jahre „Consumer-Zeit“	35 - 50 Jahre	50 und älter
Exogene Faktoren	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hörgewohnheit der Eltern</li> <li>- Medien</li> <li>- Musikschule</li> <li>- Schule</li> <li>- Kindergarten</li> <li>- Interesse an musikalischer Bildung (instrumental geprägt)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Peer-group (Disfunktionsmoment)</li> <li>- Schule</li> <li>- Musikschule</li> <li>- Interesse an musikalischer Bildung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Leitbild „Jugendlichkeit“</li> <li>- Sozialisationskonzepte am Arbeitsplatz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik als gesellschaftliches Statussymbol</li> <li>- Interesse an musikalischer Bildung („rebound-Effekt“)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musikvorlieben als musikalisches Interesse („Dilettant“)</li> </ul>

## Aktives Musizieren



**Tab. 8:** Prototypische Biographie eines Musikkonsumenten

## 9.2.4 Relevante offene Problemstellungen

### 9.2.4.1 Handlungsbedarf<sup>47</sup>

Es konnte festgestellt werden, dass erst jetzt bei Verbänden und Institutionen der Musikkultur das Bewusstsein über den Wandel der Altersstruktur in der Gesellschaft erwacht ist, dass man jedoch diesem Wandlungsprozess relativ ratlos in Bezug auf Grundlagenwissen, Angebote und Vermittlungsformen gegenübersteht. Für folgende Fragen müssen in naher Zukunft Lösungen gefunden werden:

### 9.2.4.2 Auftraggeber

#### **Altenpflege**

Zwar veranstalten Altenpflegeeinrichtungen zum Teil schon kleine Konzerte zur Unterhaltung der Bewohner; animatorische Singen oder Musizieren als Begegnung mehrerer Generationen ist jedoch noch eher die Ausnahme.

Welche organisatorischen Voraussetzungen müssen geschaffen werden, damit Musik in der Altenpflege Angebot werden kann?

Wie kann animatorisches Musizieren sozialisationsadäquat gestaltet werden?

Welche Sozialformen mit Musik sind geeignet, um den Dialog zwischen den Generationen zu verbessern?<sup>48</sup>

Welche Verfahren der Musiktherapie sind geeignet, um altersbedingte Erkrankungen zu lindern?

Wie lassen sich verschiedene ethnische Identitäten konfliktfrei in Musikgruppen integrieren?<sup>49</sup>

<sup>47)</sup> In Verbindung mit der bearbeiteten Thematik „Identitätsarbeit mit Musik“ gibt es grundlegende Thematiken und Handlungsbedarfsanalysen, die in anderen Kapiteln (Altenpflege, Mediennutzung) des Clusters V ausführlicher dargestellt werden; siehe dazu ExplorAging Endbericht, i. Vorb.

<sup>48)</sup> Die Chorverbände initiieren gemeinsames Singen, bei denen Großeltern ihr Liedgut den Enkeln weitergeben. Mit ähnlicher Intention will die Music Academy for Generations Mainz zur Einrichtung von „Musikpaten“ (Förderung des generationsübergreifenden Musizierens in Grundschule und Kindertagesstätten) und von „Instrumentenpaten“ (begleitendes Lernen und Unterstützen) anregen. Das Klavierhaus Döll in Hannover z.B. veranstaltet clubähnliche Treffen, Vorspiele und Konzerte für ältere Laienpianisten, bei denen die Freude an der Musik wie auch die Knüpfung sozialer Kontakte im Mittelpunkt stehen.

<sup>49)</sup> Integrative wie präventive Ziele verfolgt das beispielgebende Projekt „Musik in Hainholz“ (<http://www.musikin.de/index.php?id=10>)

### 9.2.4.3 Vermittler

#### **Musikschulen und freie Instrumentalpädagogik**

Die Annahme, dass die gleichen Inhalte und Methoden des Instrumentalunterrichts mit Kindern und Jugendlichen auch auf die Unterrichtspraxis mit Erwachsenen anwendbar seien, hat sich als Irrtum erwiesen. Da bisher die Altersgruppe bis ca. 20 Jahre die Schülerschaft der Musikschulen bildete, fehlen für den Instrumentalunterricht mit Erwachsenen didaktische Grundlagen und Erkenntnisse zur altersspezifischen Methodik.

Welche Musiksozialisation ist beim Instrumental- oder Gesangsunterricht mit Erwachsenen zu berücksichtigen?

Welche Instrumental- oder Gesangsdidaktik und welche Methodik sind für erwachsene Lernende zu entwickeln?

Welche Transfereffekte auf Psyche, Motorik und kognitive Leistungen sind bei erwachsenen Instrumentalschülern zu beobachten? Welche Beobachtungs- und Erfassungsverfahren sind dazu zu entwickeln?

Welche integrativen Angebote für Erwachsene verschiedener ethnischer Gruppen können Musikschulen bieten?

#### **Musikvereine**

Da Musikvereine sich als freiwilliger Zusammenschluss von Angehörigen verschiedener Gruppen der Gesellschaft bilden und meist über eine Jahrzehnte lange sozialintegrative Praxiserfahrung verfügen, ist bei den Vereinsvorständen eine hohe Sensibilität für die folgenden Fragen bereits ausgebildet.

Welche Motive bestimmen die Bereitschaft der Altersgruppe 50+ zur ehrenamtlichen Mitarbeit in der Vereinsführung?

Welche Musikkonzepte bestimmen die Auswahl und Akzeptanz des Repertoires eines Laienensembles?

Welche Organisationsformen der Proben sind zu entwickeln, um altersspezifischem Leistungsvermögen zu entsprechen?

Welche Aufgaben im Vereinsleben und in der Konzertvorbereitung lassen sich altersadäquat bzw. altersspezifisch zuweisen?

Welche altersspezifischen, durch Lebens- und Berufspraxis erworbenen Kompetenzen können anderen Vereinsmitgliedern nutzbar gemacht werden?

## Volkshochschulen / Musikbibliotheken in den Kommunen

Die „neuen Alten“ (Hartogh 2005)<sup>50</sup>, bildungsnahen Gruppen mit ihrer aktiven Einstellung, ihrem großen Zeitbudget und ihrem Interesse an Kultur, werden sich zunehmend mehr Informationen zum regionalen Konzertangebot wünschen. Sie wollen Musik verstehen, wollen wissende und genießende Hörer sein.

Welche Begegnungs- und Informationsangebote können bereitgestellt werden, um den Interessen dieses Personenkreises zu entsprechen?

Welche Informationsnetze lassen sich entwickeln, um das Angebot zu kommunizieren?

### 9.2.4.4 Künstler

Der im globalen Kontext stetige Wandel der Musikkultur selbst, der Wandel des Arbeitsmarktes bei fest angestellten Musikerinnen und Musikern, der neue Zwang zur Selbstvermarktung freier Ensembles verlangt von allen Altersgruppen hohe Flexibilität. Es konnte festgestellt werden, dass die Auswirkungen des Alterungsprozesses je nach Berufssparte ausübender Künstler sehr differenziert zu betrachten sind, dass Alterungsprozesse unter Umständen sich sogar höchst positiv auswirken.

Mit Ausnahme der Ballettausbildungen mit integrierter Tanzlehrer-ausbildung haben Musikhochschulen bisher keine Beratungsangebote für eine Karriereplanung unter altersdifferenzierten Aspekten entwickelt.

Welche Systematik ist in der Forschung zu entwickeln, um Alterungsprozesse bei ausübenden Künstlern zu untersuchen und standardisiert zu messen?

Welche medizinischen Beratungsangebote sind aufzubauen, um die Leistungsfähigkeit von Berufsmusikern langfristig zu erhalten?

Welche Erkenntnisse lassen sich aus der Biographieforschung ableiten, die für eine Karriereberatung nützlich sein können?

Wie müssen Hochschulcurricula konstruiert sein, um modular mit neuen Ausbildungs- und Fortbildungsinhalten Kompetenzen für den Berufswandel - vom ausübenden Künstler hin zum Pädagogen – bereitzustellen?

### 9.2.4.5 Publikum

Das Kulturangebot und dessen Nachfrage korreliert mit den Segmenten der Kulturinteressierten, zu denen auch die „Best Agers“ gehören. Es ist offenbar

<sup>50)</sup> Hartogh, Th. (2005). Musikgeragogik – ein bildungstheoretischer Entwurf. Musikalische Altenbildung im Schnittfeld von Musikpädagogik und Geragogik. Augsburg: Wißner-Verlag.

ein neuer, ein spezieller Markt für einen Personenkreis vorhanden, der über Geld und Zeit verfügt und bereit ist, Angebote der Musikkultur für sich zu nutzen, dies bisher aber nicht spezifisch artikuliert - Konzertkartenkauf und Einschaltquoten geben nur bedingt eine Rückmeldung.

Wie das Kap. 9.2.3.4 bereits gezeigt hat, konnte zwar die Altersstruktur des Publikums statistisch erfasst werden, nicht jedoch der „Musikgeschmack“, die Musikpräferenz bestimmter Kohorten des Publikums. Nach wie vor scheint das Publikum „das unbekannte Wesen“ zu sein, und altersspezifische Zuordnungen haben sich als nicht haltbar erwiesen. Besonders für Konzertveranstalter werden die folgenden Forschungsfragen von Interesse, wenn nicht gar überlebenswichtig sein:

Welche Präferenz-Kohorten lassen sich ermitteln und gegebenenfalls durch Konzertangebote bedienen?

Welche traditionellen, welche neuen Konzertorte werden mit welcher Musikart gewünscht und angenommen?

Welche Netzwerke – Konzertveranstalter, Bildungsinstitutionen, Altenheim, Caterer etc. - lassen sich aufbauen, um Musik- und Erlebnisbedürfnisse zu befriedigen?

## 9.2.5 Beschreibung des Bedarfs

Bei den Angeboten und deren Vermittlung ist stärker als bisher zu berücksichtigen, dass die Altersgruppe 50+ einen anderen Sozialisations- und Bildungshintergrund besitzt als die für Bildungsinstitutionen typische Klientelgruppe der bis 25jährigen. Die große Nachfrage, der Bedarf älterer Menschen an sinnvoller und erfüllter Freizeitgestaltung mit Musik unter Ausnutzung der bekannten psychohygienischen Transfereffekte, müssen bestimmte Anbieter erst als neues Angebotsfeld entdecken oder vertiefen. Dazu gehören:

- **Altenpflege:** Interaktives Musizieren, Singen und Musik Hören als Anlass für Begegnung und Dialog zwischen jungen und alten Menschen
- **Musikschulen:** Instrumentalunterricht mit altersspezifisch angemessener Methodik der Vermittlung, Kompetenz zur Beratung bei der alters- und individualspezifischen Instrumentenwahl, interkulturelle Ensembles, Netzwerkaufbau für Musikaktivität,
- **Musikvereine:** Ehrenamtliche Mitarbeit in den Vorständen und Übernahme von Leitungsaufgaben, je nach musikalischer Fähigkeit aktive Teilnahme an Ensembles
- **Volkshochschulen:** Kurse zur Kulturgeschichte entsprechend dem aktuellen Angebot der regionalen Musikszene

- **Soziokulturelle Zentren:** Networking unter Einbezug von Musikaktionen zur Integration verschiedener Altersgruppen und Kulturen
- **Künstler:** Im Studium und während des Berufslebens altersspezifische und medizinische Beratung zum Erhalt der Leistungsfähigkeit
- **Konzertveranstalter:** Entwicklung neuer Präsentationsformen der Konzerte (u. a. Repertoire, Transport, Einführungen, Gastronomie), Entwicklung spezifischer Konzertangebote in Häusern der Altenpflege, wegen der Zunahme ethnischer Gruppen in Deutschland interkulturelle Programmangebote als Anlass zum Dialog

## 9.2.6 Empfehlungen für die Hochschulen

Bei der Recherche hat sich als Hauptdefizit herausgestellt, dass man kaum Grundlagenwissen besitzt, weil die Thematik den Institutionen und Vereinen des Musiklebens erst kürzlich bewusst gewordenen ist. So ergeben sich für die Hochschulen drei zentrale Aufgaben:

Für **grundständig Studierende** unter Berücksichtigung der Altersspezifik Entwicklung angepasster Studienprogramme für das Konzertwesen, für die Instrumentalpädagogik, für die Pflege und soziale Arbeit<sup>51</sup> und für die Integration, Respektierung und den Schutz der kulturellen Vielfalt.

Für die **Altersgruppe 30+** Öffnung der modularen Studiengänge für Weiterbildungsangebote zur Struktur des Musiklebens, zum Musikmarketing und zu Bildungs- und Lerntheorien unter Berücksichtigung der Altersdifferenzierung und des demographischen Wandels.

Zur **Bereitstellung von Grundlagenwissen** Forschungsprojekte in folgenden Bereichen:

- Entwicklung einer Didaktik und Methodik des Instrumentalspiels bei älteren erwachsenen Instrumentalanfängern einschließlich der Untersuchung der Transferwirkungen
- Auswirkungen altersbedingter Entwicklungsprozesse in Musikberufen und deren Integration in die Karriere
- Auswirkungen musiktherapeutischer Verfahren in der Linderung altersbedingter Erkrankungen und Verfallserscheinungen
- Altersdifferenzierte Präferenzkohortenbildung des Konzertpublikums
- Veränderungen des Musikmarktes unter den Bedingungen des demographischen Wandels

<sup>51)</sup> Seit April 2006 bieten die Fachhochschule Hannover und die Hochschule für Musik und Theater Hannover gemeinsam eine zertifizierte studien- und berufsbegleitende Weiterbildung „Interaktives Musizieren in Krankenhäusern und Pflegeeinrichtungen“ an. Musiker werden darin ausgebildet, Musik als Kommunikationsinstrument zwischen ihnen, den Patienten, Angehörigen und dem Pflegepersonal einzusetzen. Dieses Weiterbildungsangebot wird als ein bundesweites Modellprojekt von der Robert-Bosch-Stiftung und der Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung unterstützt.

- Determinanten der Identitätsbildung bei ethnischen Gruppen in der Region Hannover.<sup>52</sup>

### 9.2.7 Kooperationen

Für diese Vorhaben bietet die Region Hannover besondere Voraussetzungen: Durch das Großprojekt ExplorAging ist bereits ein Netzwerk der Zusammenarbeit der Leibniz-Universität Hannover, der Medizinischen Hochschule Hannover, der Fachhochschule Hannover und der Hochschule für Musik und Theater Hannover (HMT) entstanden.

Den Clustern des ExplorAging Projektes wurde die Aufgabe gestellt, Impulse zur Konkretion eines Netzwerkes (Forschung - Ausbildung - Praxis bzw. Abnehmer/Nutzer) zu geben. Für die musikspezifischen Fragestellungen bieten sich Kooperationen an z.B. zwischen

- dem *Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover* (Musikpädagogik, Musikpsychologie, Musiksoziologie)
- dem *Institut für Musikphysiologie und Musiker-Medizin der Hochschule für Musik und Theater Hannover*
- dem *Institut für Weltmusik der Hochschule für Musik und Theater Hannover* (Musikethnologie)
- dem *Zentrum für Psychologische Medizin der Medizinischen Hochschule Hannover*
- der *Fachhochschule Hannover* zusammen mit der *Hochschule für Musik und Theater Hannover* (zertifizierte studien- und berufsbegleitende Weiterbildung „Interaktives Musizieren in Krankenhäusern und Pflegeeinrichtungen“)
- dem *Landesmusikrat Niedersachsen e.V.* (mit seinen Mitgliedsverbänden Verband deutscher Musikschulen Landesverband Niedersachsen, Niedersächsischer Musikerverband und den Chorverbänden)
- dem *Klavierhaus Döll* und seinem Senioren-Pianisten-Club
- den *Musikschulen* in Hannover und Hildesheim
- der *Music Academy for Generations e. V.* in Mainz
- dem *Triangel Partnerschaften Projekt* in Braunschweig
- der *Hochschule Vechta* (Spezialforschungsgebiete von Prof. Dr. Theo Hartogh)

Im Bereich der Musik besteht ein großes Wissensdefizit bei der Thematik des

<sup>52)</sup> Es war Vorgabe der ExplorAging-Projektleitung, dass bei der Bedarfsanalyse auch Vorschläge gemacht werden sollten, die regional mit Anschlussprojekten umgesetzt werden können. Wie für Hannover mit seinen vielen Migrantengruppen gilt dieser Impuls selbstverständlich auch für andere Städte mit ähnlicher Bevölkerungsstruktur.

altersdifferenzierten Musiklernens. Zur Lösung der in diesem Beitrag angesprochenen Probleme wäre es sinnvoll, wenn sich regional wie bundesweit ein Netzwerk bildet, dass die junge Generation im Dialog mit der Praxis, in der zielorientierten Kooperation von Teilforschungen und im Dialog mit den Ausbildungsinstitutionen nicht nur auf den demografischen Wandel vorbereitet, sondern ihr auch Kompetenzen für den Dialog der Generationen und der verschiedenen ethnischen Gruppen vermittelt, damit unsere Gesellschaft human und lebenswert bleibt.

Politik und forschungsfördernde Institutionen sind herausgefordert Mittel bereitzustellen, um erkenntnisbasierte Handlungsstrategien zu erhalten.

## 9.2.8 Literatur

- Adler, G. (1994). *Wege Erwachsener zum Instrumentalspiel. Eine Untersuchung zur musikalischen Sozialisation und Motivation*. Hannover: IfMpF [microform.].
- Allen, H. (1995). *Chorwesen in Deutschland : Statistik, Entwicklung, Bedeutung* (1. Aufl.). Viersen (Süchteln): VDKC.
- Altenmüller, E. (2005). *Hirnphysiologische Grundlagen des Übens*. Hannover: Institut für Musikphysiologie und Musikermedizin, S.47.
- Baader, A. P., Kazennikov, O., Nirrko A. & Wiesendanger, M. (2004): *Coordination of Bowing and Fingering in Violin Playing (and its Cortical Representation)*. BRESC.
- Baltes & Baltes (1989). Optimierung durch Selektion und Kompensation. Ein psychologisches Modell erfolgreichen Alterns. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 35, S. 85-105
- Bastian, H. G., & Kormann, A. (1989). *Leben für Musik : eine Biographie-Studie über musikalische (Hoch-)Begabungen*. Mainz [u. a.]: Schott.
- Blum, J., & Ahlers, J. (1995). *Medizinische Probleme bei Musikern*. Stuttgart [u. a.]: Thieme.
- Bolay, H. V. (1985). *Musiktherapie als Hochschuldisziplin in der Bundesrepublik Deutschland : vergleichende Analysen und Versuch einer weiterführenden Systematik*. Stuttgart [u. a.]: Fischer.
- Bruhn, H., Oerter, R., & Rösing, H. (1994). *Musikpsychologie: Ein Handbuch*. Hamburg: Rowohlt.
- Decker-Voigt, H.-H., & Anderl, A. (1983). *Handbuch Musiktherapie : Funktionsfelder, Verfahren und ihre interdisziplinäre Verflechtung*. Lilienthal/Bremen: Eres-Verlag.
- Ermert, K. (1999). *Ehrenamt in der Musikkultur : Ergebnisse einer empirischen Untersuchung zu Motiven, Bedingungen und Perspektiven freiwillig gemeinnütziger Tätigkeit im Laienmusikwesen Niedersachsens*. Hannover: IfMpF.
- Ermert, K., & Bundesakademie für Kulturelle Bildung. (2000). *Ehrenamt in Kultur und Arbeitsgesellschaft : [Dokumentation der Tagung „Ehrenamt in Kultur und Arbeitsgesellschaft“ der Bundesakademie für Kulturelle Bildung vom 17. bis 19. März 2000]*. Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung.
- Ermert, K., & Bundesakademie für Kulturelle Bildung. (2003). *Bürgerschaftliches Engagement in der Kultur: politische Aufgaben und Perspektiven; [Dokumentation der gleichnamigen Tagung der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel in Kooperation mit dem Deutschen Kulturrat vom 2. bis 3. Juni 2003]*. Wolfenbüttel: Bundesakademie für Kulturelle Bildung.
- Ermert, K., Lang, T., & Bundesakademie für Kulturelle Bildung. (2006). *Alte Meister: über Rolle und Ort Äterer in Kunst und kultureller Bildung; [Tagung der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel vom 30. November bis 02. Dezember 2005]*. Wolfenbüttel.
- Finkel, K., & Anderl, A. (1979). *Handbuch Musik und Sozialpädagogik*. Regensburg: Bosse.
- Flesch, J. (1925). *Berufs-Krankheiten des Musikers: ein Leitfaden der Berufsberatung für Musiker, Musikpädagogen, Ärzte und Eltern*. Celle: Niels Kampmann Verlag.
- Gembris, H. (2002a). *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung* (2. Aufl.). Augsburg: Wißner-Verlag.
- Gembris, H. (2002b). *Fertigkeiten und Aktivitäten im Erwachsenenalter*. In: Bruhn, H., Oerter & Rösing, H. (2002) (Hg.). *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Hamburg: Rowohlt (4. Auflage), S. 316 ff.
- Gembris, H., & Langner, D. (2005). *Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt: Erfahrungen von Absolventen, Arbeitsmarktexperten und Hochschullehrern*. Augsburg: Wißner-Verlag.

- Hartogh, Th. (2005). Musikgeragogik – ein bildungstheoretischer Entwurf. Musikalische Altenbildung im Schnittfeld von Musikpädagogik und Geragogik. Augsburg: Wißner-Verlag
- Hildebrandt, H., & Spahn, C. (2002). Musikstudium und Gesundheit : Aufbau und Wirksamkeit eines präventiven Lehrangebotes (2. Auflage). Bern: Lang.
- Jabusch, H. Chr. (2004). Movement Analysis: Piano. Hannover: Institut für Musikphysiologie und Musikermedizin, S. 2.
- Jabusch H C, Vauth H & Altenmüller E (2004): Quantification of Focal Dystonia in Pianists Using Scale Analysis. Movement Disorders. Vol.19(2), S. 171-180.
- Kemmelmeier, K.-J. (2007). Vom Stadtpfeifer zum DJ. Musikforum. „Zwischen Berufung und Beruf“, 2007(1), Mainz: Schott. S. 8-14.
- Krampe, R. T. (1994). Maintaining excellence: cognitive motor performance in pianists differing in age and skill level. Berlin: Sigma.
- de la Motte-Haber, H. & Neuhoff, H. (2007). Musiksoziologie. Laaber: Laaber-Verlag.
- Lyken, L., & Weiss, S. (2006). Professionelle Musikausbildung und Internationalität (IfMpF-Monographie 16). Hannover: IfMpF - Hochschule für Musik und Theater Hannover.
- Manturzewska, M. (1990). A biographical study of the life-span development of professional musicians. In: Psychology of Music 1990(18), S.112-138.
- Marstedt, G., Möller, H., Müller, R., & Samsel, W. (2005). Musikergesundheit: Ergebnisse einer Befragung junger Musiker über Berufsperspektiven, Belastung und Gesundheit. St. Augustin: Asgard-Verlag.
- Schwabe, Chr. (1978). Methodik der Musiktherapie und deren theoretische Grundlagen. Leipzig: Barth.
- Schwabe, Chr. (1979) Regulative Musiktherapie. Stuttgart: Fischer
- Schwabe, Chr. (1983). Aktive Gruppenmusiktherapie für erwachsene Patienten. Stuttgart: Fischer
- Singer, K. (1926). Berufskrankheiten der Musiker. Berlin: Max Hesse Verlag.
- Smith, D. W. E. (1988): The great symphony orchestra – A relatively good place to grow old. In: International Journal of Aging & Human development 27(4), S. 233-247.
- Smudits, A. (2007): Wandlungsprozesse der Musikkultur. In de la Motte-Haber, H. & Neuhoff, H. (Hg.). Musiksoziologie. Laaber: Laaber Verlag.
- Söndermann, M. (2004). Kulturberufe: statistisches Kurzporträt zu den erwerbstätigen Künstlern, Publizisten, Designern, Architekten und verwandten Berufen im Kulturberufemarkt in Deutschland 1995 - 2003 [Print]. Bonn: Arbeitskreis Kulturstatistik im Haus der Kultur.
- Swartz, K. P. et al. (1988). P3 event-related potentials and performance of young and old subjects for music perception tasks. In: International Journal of Neurosciences, 78, S. 223-239.

## 10 Jessica Krause: Studie zur Zukunft der Podiumsberufe in der Musik<sup>53</sup>

### 10.1 Einleitung

Eine Betrachtung von Beschäftigungsperspektiven innerhalb der musikalischen Podiumsberufe erfordert ein Herangehen von zwei Seiten: Zum einen ist eine Analyse der Arbeitsmarktsituation erforderlich, die aktuelle Beschäftigungsmöglichkeiten, Stellenlage und Bewerberzahlen berücksichtigt. Diese wiederum wird beeinflusst durch marktwirtschaftliche Veränderungen im Veranstaltungssektor, die es somit ebenfalls zu betrachten gilt, um Hinweise auf Tendenzen und Trends zu erhalten, die die Richtung der Prognosen für zukünftige Entwicklungen auf dem Musikerarbeitsmarkt vorgeben.

Grundlage dieser Studie bilden Statistiken des Musikinformationszentrums (MIZ), in denen Angaben der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) und des Deutschen Bühnenvereins zusammen getragen und aufgearbeitet wurden. Diese beinhalten Daten rund um das deutsche Musikleben, insbesondere auch Fakten, die die Tätigkeit der Kulturorchester und Musiktheater betreffen.

Des Weiteren wird auf die Ergebnisse einer im Jahr 2005 veröffentlichten Studie von Gembris und Langner zurückgegriffen, die den Berufseinstieg der Absolventen sieben deutscher Musikhochschulen dokumentiert. Für eine Analyse der Beschäftigungssituation erwerbstätiger Musiker werden außerdem Statistiken einer Studie von Söndermann (2004) zu Entwicklungen auf dem Kulturberufemarkt von 1995-2003 verwendet und mit Daten des Versichertenbestandes der Künstlersozialkasse (KSK) verglichen.

Ein besonderes Interesse der Betrachtung gilt der Frage nach strukturellen Veränderungen: Dementsprechend widmet sich das Kapitel 10.4 dieser Studie der Frage, inwiefern sich in den Zahlen der Statistiken ein struktureller Wandel der Berufstätigkeit abzeichnet. In Kapitel 10.5 liegt ein Schwerpunkt der Betrachtung auf der Beantwortung der Frage nach strukturellen Veränderungen des Veranstaltungsmarktes.

Ein abschließendes Fazit fasst beobachtete Trends zusammen und entwirft anhand dieser Prognosen zur Zukunft der musikalischen Podiumsberufe. Diese skizzieren einen Ausblick auf zukünftige Entwicklungstendenzen des Arbeitsmarktes und Beschäftigungsperspektiven aufführender Musiker in Deutschland.

<sup>53)</sup> Anmerkung des Herausgebers: Die Autorin, die mit zum Impf-Team des Rheinsberger Expertenkongresses gehörte, fertigte diese Studie im Rahmen des Forschungsseminars „Zukunft der Musikberufe“ an, das vom Herausgeber im Sommersemester 2007 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover für fortgeschrittene Studierende veranstaltet wurde.

## 10.2 Zu den Berufsprofilen musikalischer Podiumsberufe: Eine Definition des Berufsfeldes

Das Berufsfeld musikalischer Podiumsberufe umfasst die berufliche Bühnentätigkeit aller konzertierenden Musiker der deutschen Kulturszene. Diese Definition impliziert zum einen die Berufe der Musiker, die als Angestellte der Kulturorchester und Musiktheater von Institutionen unter Kulturträgerschaft der Kommunen und Länder agieren, wie auch die Tätigkeit freiberuflicher Musiker, die als Solisten oder in unterschiedlichsten Ensembles auf deutschen Bühnen auftreten.

Festanstellungsmöglichkeiten für Musiker bieten sich vor allem in Kulturorchestern und Musiktheatern. Der Begriff der „Kulturorchester“ beschreibt nach Mertens (2006a, S.52 f.) *„alle Konzert-, Rundfunk- und Opernorchester... [die] überwiegend ernst zu wertende Musik spielen.“* Als entscheidende Kriterien nennt er die Finanzierung aus öffentlicher Hand (also aus Steuermitteln und/ oder Rundfunkgebühren), den festen Personalbestand, der ganzjährig Konzerte gibt, sowie ein Konzertrepertoire, das nicht aus reiner Unterhaltungs- und Marschmusik besteht. Laut Mertens existieren nach dieser Definition in Deutschland gegenwärtig 135 Kulturorchester<sup>54</sup>, die Arbeitgeber von ca. 7000 Instrumentalisten sind und sich in vier Kategorien unterteilen lassen:

- 82 Theaterorchester, die überwiegend Opern, Operetten und Musicals zur Aufführung bringen
- 32 Konzertorchester, die zumeist ausschließlich im Konzertsaal spielen,
- 7 Kammerorchester, die meist in reiner Streicherbesetzung auftreten, und
- 14 Rundfunk- und Rundfunksinfonieorchester der verschiedenen Rundfunkanstalten der Länder.

Arbeitsmöglichkeiten für Sänger bieten die Musiktheater und Rundfunkanstalten, wo sie als Mitglieder der Chöre oder als Solisten tätig sind. Die Musiktheater werden nach Opern- und Operettenhäusern, Stadttheatern und Landesbühnen unterschieden, die teils unterschiedliche Sparten des musikalischen Repertoires zur Aufführung bringen. Stadttheater und Landesbühnen sind meist so genannte „Mehrspartentheater“ und präsentieren neben Opern z.B. auch Operetten, Musicals, Theater und Ballett. Musiktheater werden ebenso wie die Kulturorchester aus öffentlichen Geldern finanziert und bieten für die dort tätigen Musiker Festanstellungsmöglichkeiten. Dasselbe gilt für insgesamt vier Bigbands der Rundfunkanstalten, die ein

<sup>54)</sup> Nach aktuellen Meldungen der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) hat sich die Zahl der Kulturorchester seit der Fertigstellung von Mertens Artikel inzwischen auf 132 reduziert.

Arbeitsfeld für Jazzmusiker darstellen. Musicalbühnen finanzieren sich hingegen überwiegend selbst. Arbeitsverträge an diesen Häusern sind zeitlich befristet. Als weitere Berufsprofile, deren Arbeitsplätze mit den Musiktheatern und Konzerthäusern in Verbindung stehen, sind an dieser Stelle noch die der Komponisten und Dirigenten zu nennen.

Neben den aufgezählten Berufsfeldern an Institutionen gibt es aber auch die Möglichkeit einer freiberuflichen musikalischen Podiumstätigkeit. Zahlreiche konzertierende Musiker arbeiten selbstständig, ohne hauptberuflich an eine Institution gebunden zu sein. Für den klassischen Konzertbereich bietet sich hier für einige wenige hoch qualifizierte Musiker die Chance einer Solistenkarriere. Die meisten Instrumentalisten und Sänger gründen jedoch Ensembles, die in verschiedensten Formationen Konzerte an Spielorten der deutschen Musikszene geben. Klassische Ensembles arbeiten meist in typischen kammermusikalischen Besetzungen oder als Spezialensembles, die sich der adäquaten Aufführungspraxis bestimmter Stilistiken, wie der der Neuen oder Alten Musik widmen. Eine weitere Arbeitsmöglichkeit bilden die zumeist in den 1990er Jahren gegründeten freien Projektorchester, die mit einem festen Stamm selbstständiger Musiker auftreten und den Musikern durch regelmäßige Konzerte ein relativ zuverlässiges Gehaltseinkommen bieten.

Die freie Berufstätigkeit auf dem Podium umfasst eine unerschöpfliche Bandbreite des Musizierens in unterschiedlichen Formationen und verschiedenster Stilistiken. Derselbe Facettenreichtum findet sich auch in Bezug auf die „Arbeitsplätze“ der aufführenden Musiker: Die Spielorte reichen von alternativen Kulturzentren, Schulaulen und Kirchen über die lokal anzufindenden Konzertsäle und Spielstätten der Musikfestivals bis hin zu weltweit renommierten Konzertorten.

Musikalische Podiumsberufe umfassen also ein breites Spektrum an verschiedenen Tätigkeiten, deren Berufsrealitäten sich teils stark unterscheiden. Hier stehen sich die Selbstbestimmtheit und Flexibilität einer freien Berufstätigkeit und die Sicherheit und vorgegebene Struktur einer Orchestertätigkeit diametral gegenüber. Beide Formen, abhängige und selbstständige musikalische Podiumsberufe haben ihre Einsatzbereiche, die die Basis eines facettenreichen Musiklebens in Deutschland bilden, das es zu bewahren gilt.

## 10.3 Bestandsaufnahme: Berufschancen heute – Eine Analyse der Beschäftigungsmöglichkeiten aufführender Musiker in Deutschland

### 10.3.1 Zur Lage des Musiker-Arbeitsmarktes

#### 10.3.1.1 Zu den Beschäftigungsmöglichkeiten in Kulturorchestern und Musiktheatern

Deutschland ist nach wie vor ein Land mit einer einmaligen kulturellen Szene. Die Dichte der Orchester- und Theaterlandschaft, die sich über das ganze Land erstreckt, ist ebenso einzigartig wie die soziale Absicherung der Musiker, deren Tätigkeit unter Bezugnahme auf einen flächendeckenden Tarifvertrag entlohnt wird und deren Arbeitsverträge, nach Überwindung einiger Hürden wie z.B. der Probezeit im Orchester, unbefristet sind. Beide Errungenschaften basieren wesentlich auf einem staatlichen Förderungssystem, das die Institutionen durch einen von Steuergeldern finanzierten Kulturretat unterstützt.

Seit der Wende allerdings hat eine drastische Entwicklung eingesetzt, die die Sicherheit des weiteren Bestehens dieser einzigartigen Kulturszene in Frage stellt. Seit Beginn der 90er Jahre verringerte sich die Zahl der Orchester und deren Personal immer weiter. Besonders betroffen waren und sind vor allem die Orchester Ostdeutschlands, deren Finanzierung während der strukturellen Umorganisation von Kommunen und Ländern im Rahmen der Wiedervereinigung nicht gewährleistet werden konnte. Diese von Mertens (2006b, S.13) als „Anpassungs- und Konsolidierungswelle“ bezeichneten Entwicklungen führten zu einer Verringerung der Orchesterstellen im Osten um mehr als 30% (siehe auch Abb.1), eine Zahl, die auf Orchesterauflösungen, Fusionen und Verkleinerungen zurückzuführen ist.

Daraufhin wurden einige Versuche unternommen, die Kulturträgerschaften der Kommunen durch neue Rechtsformen und private Trägerinstitutionen zu ersetzen. Diese waren laut Mertens (2006a, S.54) vor allem dann erfolgreich, wenn die Orchesterbetriebe, im unmittelbaren Einflussbereich der öffentlichen Hand verblieben, aber wirtschaftlich eine größere Eigenständigkeit und flexiblere Handlungsspielräume eingeräumt bekamen.“ Die Eigenbetriebsgründung des Gewandhauses und Gewandhausorchesters Leipzig und die Gründung öffentlich-rechtlicher Stiftungen als Trägerinstitution wie die der Stiftung Oper in Berlin können als Beispiele dieses Vorgehens genannt werden.

Aber auch der Westen blieb von Finanzkrisen und Sparmaßnahmen der Kulturhaushalte nicht verschont. Auch hier hat sich seit 1992 die Zahl der ausgewiesenen Planstellen um 473 Stellen (ca. 6,6% siehe Abb.1) verringert.

Neuesten Meldungen zu Folge, die in der abgebildeten Tabelle noch nicht berücksichtigt werden konnten, ist die Zahl der deutschen Kulturorchester inzwischen auf 132 gesunken, was auf die Fusion des Radiosinfonieorchesters Saarbrücken mit dem SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern zur Deutschen Radiophilharmonie zurückzuführen ist.<sup>55</sup>

Planstellen in den deutschen Kulturorchestern 1992-2006																	
	Anzahl der Stellen/prozentuale Abnahme im jeweiligen Zeitraum <sup>1</sup>												Abnahme				
	1992		1994		1996		1998		2000		2002		2004		2006		1992-2006
	(168)	%	(154)	%	(151)	%	(146)	%	(145)	%	(139)	%	(136)	%	(135)	%	
Ost	5.932	- 1,23	4.811	- 4,62	4.199	- 3,95	4.032	- 3,82	4.078	- 6,21	3.437	- 2,53	3.545	- 2,53	3.199		- 32,47
West	7.127	- 0,73	7.076	- 0,61	7.035	- 0,38	6.991	- 0,43	6.963	- 2,28	6.808	- 0,41	6.780	- 0,41	6.654		- 6,63
<b>Gesamt (140)</b>	<b>12.159</b>	<b>- 5,53</b>	<b>11.886</b>	<b>- 2,35</b>	<b>11.216</b>	<b>- 1,72</b>	<b>11.023</b>	<b>- 1,67</b>	<b>10.839</b>	<b>- 3,64</b>	<b>10.485</b>	<b>- 1,15</b>	<b>10.325</b>	<b>- 1,15</b>	<b>10.051</b>		<b>- 17,33</b>

<sup>1</sup> Anzahl der Orchester in Klammern.  
Quelle: Zusammengestellt und bearbeitet nach Daten der DOV.  
Stand: 06.03.2006

**Abb. 1:** Anzahl der Planstellen in deutschen Kulturorchestern. Quelle: MIZ, <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik16.pdf>, dem Internet entnommen am 3.11.2007.

An den fortlaufenden Fusionierungen und Stelleneinsparungen lässt sich ablesen, wie angespannt die Lage der Orchester zum momentanen Zeitpunkt ist. Etliche Orchester befinden sich in einem Existenzkampf, der von Spielzeit zu Spielzeit erneut ausgetragen werden muss. Im Osten, so Mertens, könnten viele der verbliebenen Stellen nur deshalb erhalten werden, weil rund die Hälfte der dort tätigen Musiker auf Gehalt verzichteten<sup>56</sup>. Auch im Westen akzeptieren viele Orchestermusiker die Kündigung ihrer Tarifverträge, um die Existenz ihrer Arbeitsplätze weiterhin zu sichern. Laut der Einschätzung Mertens müsse die finanzielle Talfahrt und stete Reduzierung der Orchesteretats ein Ende haben, ansonsten sei die deutsche Orchesterlandschaft nicht mehr aufrecht zu erhalten.<sup>57</sup>

### 10.3.1.2 Stellenausschreibungen und Absolventenzahlen der Musikhochschulen

Ein großes Problem, das in diesem Zusammenhang auftritt, ist der Sachverhalt, dass stellenlos gewordene Musiker in der Regel keine Neuanstellung mehr finden, wenn sie älter als 35 Jahre sind. Sie haben im Probespielwettbewerb mit

<sup>55</sup>) [www.dov.org](http://www.dov.org), unter Meldungen und Stellungnahmen vom 1.09.2007, dem Internet entnommen am 3.11.2007.

<sup>56</sup>) [www.dov.org](http://www.dov.org), unter Meldungen und Stellungnahmen vom Februar 2006, dem Internet entnommen am 3.11.2007.

<sup>57</sup>) ebenda.

den Scharen junger Hochschulabsolventen aus aller Welt kaum keine Chance.

Auf eine in den letzten 15 Jahren extrem verringerte Anzahl vorhandener Stellen trifft eine überproportional große Zahl von Bewerbern. Auf knapp 10 000 noch existierende Orchesterplanstellen, von denen im Zeitraum der Spielzeiten 04/ 05 – 06/ 07 nur ca. 400 altersbedingt frei wurden<sup>58</sup>, treffen anwachsende Absolventenzahlen (s. Abb. 2), die sich durch eine Vielzahl zuströmender Musiker aus dem Ausland noch erhöhen.

Wie Abbildung 2 entnommen werden kann, ist die Zahl der Absolventen, die jährlich von den deutschen Musikhochschulen auf den Arbeitsmarkt entlassen werden, in den letzten Jahren deutlich gestiegen. Da die Zahl der Studierenden der Orchesterstudiengänge nach einer enormen Steigerung in den 1990er Jahren (Anstieg von 6804 1992 auf 8208 im Jahr 2000) nun eher eine leichte Abnahmetendenz aufweist, ist zwar nicht mit einer weiteren Steigerung zu rechnen. Die Anzahl der Bewerber auf die wenigen freien Stellen ist dennoch überproportional hoch.

	1997	2000	2002	2003	2004	2005
<b>Absolventenzahlen</b>	1408	1543	1436	1797	1765	1761
<b>Studierendenzahlen</b>	7724	8208	8419	8084	7899	7781

**Abb. 2:** Absolventen- und Studierendenzahlen der künstlerischen Instrumentalstudiengänge (Orchester-/ Instrumentalmusik) Quelle: <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik13.pdf>, dem Internet entnommen am 3.11.2007

Laut den von Karmeier (2003) ausgewerteten Probespielstatistiken der DOV waren es 1980 noch durchschnittlich 16 Kandidaten, die sich auf eine Orchesterstelle bewarben. In der Spielzeit 2000/01 wurden hingegen 53 Kandidaten gezählt, 2001/02 waren es 42 Kandidaten. Diese Zahlen variieren allerdings stark je nach Orchester, Instrumentalgruppe und der zu besetzenden Position. Auf eine freie Cellostelle im Sinfonieorchester des WDR beispielsweise bewarben sich knapp 300 Bewerber (Karmeier 2007, S.24).

Die Tendenz, die sich in diesen Zahlen abzeichnet, ist überdeutlich erkennbar: Auf eine sinkende Zahl an Beschäftigungsmöglichkeiten für Orchestermusiker treffen steigende bzw. gleich bleibend hohe

<sup>58)</sup> [www.dov.org](http://www.dov.org), unter Meldungen und Stellungnahmen vom Januar 2005, dem Internet entnommen am 3.11.2007.

Absolventenzahlen, die die Kapazitäten der Orchester bei weitem übersteigen. Nur wenige können hier eine Festanstellung finden. Diese Vielzahl an Bewerbern führt bei den Probespielen dazu, dass sich die Orchestervorstände für keinen der Bewerber entscheiden können. Die Ansprüche wachsen ins Unermessliche: Neben perfekten solistischen Leistungen wird außerdem eine charismatische künstlerische Präsenz der Musiker erwartet, die aber ebenso dazu in der Lage sein sollen, sich den besonderen klanglichen Anforderungen des jeweiligen Ensembles flexibel anzupassen. Manche Positionen, vor allem in Spitzenorchestern, werden über Jahre hinweg nicht dauerhaft besetzt und immer wieder neu ausgeschrieben (vgl. Gembris und Langner 2005, S.115)

Die Stellenlage an den öffentlich finanzierten Musiktheatern ist ähnlich rückläufig wie in den Kulturorchestern. Die Zahl der Gesangssolisten ging in den Spielzeiten von 1993/94 bis 2003/04 um 480 Stellen zurück (26%, siehe Abb. 3). Ebenso ist die Anzahl der Chormitglieder um 428 Stellen (knapp 13%) gesunken. Dafür wurde mehr künstlerisches Personal über Gastverträge verpflichtet, vermutlich um die Personalkosten zu senken.

Personal der öffentlichen Musiktheater								
Spielzeit	Ständig beschäftigtes künstlerisches Personal <sup>1</sup>						Künstler. Personal auf Gastverträgen <sup>2</sup>	Techn., Verwaltungs- u. Hauspersonal insgesamt
	insgesamt	Sänger	Ballettmitglieder	Chormitglieder	Theaterorchestermusikmitglieder	Sonstiges künstler. Personal <sup>3</sup>		
1993/94	17.433	1.845	1.872	3.389	5.572	4.745	7.740	23.329
1994/95	16.813	1.822	1.923	3.283	5.266	4.519	7.979	22.561
1995/96	16.526	1.736	1.805	3.212	5.236	4.537	8.583	22.389
1996/97	16.031	1.622	1.698	3.112	5.034	4.565	7.525	21.714
1997/98	15.743	1.583	1.624	3.082	4.956	4.498	8.040	21.580
1998/99	15.840	1.550	1.604	3.027	5.151	4.508	8.084	21.496
1999/00	15.732	1.560	1.631	2.996	5.141	4.404	8.914	21.459
2000/01	15.523	1.462	1.576	2.959	5.202	4.324	8.557	21.394
2001/02	15.583	1.433	1.550	2.963	5.193	4.444	9.539	21.285
2002/03	15.613	1.407	1.511	2.963	5.205	4.527	9.772	21.205
2003/04	15.469	1.365	1.499	2.961	5.187	4.469	9.595	20.869
2004/05	15.295	1.334	1.434	2.984	5.052	4.491	10.867	20.485
2005/06	15.238	1.346	1.433	2.902	5.115	4.442	11.040	20.458

Hinweis: Durch Umstellung der Gliederungssystematik in der Theaterstatistik zur Spielzeit 2004/05 sind die Daten nur eingeschränkt mit den Daten der Vorjahre vergleichbar. Zudem ist bei der Interpretation der Daten zu berücksichtigen, dass die Datenerfassung aufgrund fehlender Meldungen nicht immer vollständig ist.

<sup>1</sup> Ohne Schauspieler, Kinder- und Jugendtheater.  
<sup>2</sup> Darunter Leitungspersonal und nicht darstellendes künstlerisches Personal auch des Sprechtheaters.  
<sup>3</sup> Einschließlich Abendgäste.  
<sup>4</sup> Technik, Werkstätten, Maske, Kostüm (auch Sprechtheater), einschließlich Vortrag und Auszubildende.

Quelle: Zusammengefasst und berechnet vom Deutschen Musikrat nach: Theaterstatistik, Insz. v. Deutschen Bühnenvereine, Jahrgänge 1993/94-2005/06.

Stand: 28.09.2007

**Abb. 3:** Personal an öffentlichen Musiktheatern, Statistik vom MIZ, <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik24.pdf>, dem Internet entnommen am 3.11.2007.

Obwohl die Zahl der eingeschriebenen Studierenden im künstlerischen Hauptfach Gesang seit 1995 relativ konstant geblieben ist, sind auch hier steigende Absolventenzahlen zu verzeichnen. In den 90er Jahren bewegte sich die Zahl abgelegter Prüfungen in der künstlerischen Ausbildung in einem Bereich von 150-200 pro Jahr. Seit dem Jahr 2002 waren es weit mehr als 200 Studenten, die ihr Gesangsstudium beendeten (s. Abb. 4). Auch hier zeichnet sich also ein Missverhältnis zwischen steigenden Bewerberzahlen und sinkenden Beschäftigungsmöglichkeiten ab. Die beruflichen Aussichten für Sänger, eine Festanstellung an einem Musiktheater zu bekommen, haben sich also in den vergangenen Jahren ähnlich verschlechtert wie die der Instrumentalisten.

	1996	1997	2000	2001	2002	2003	2004	2005
<b>Absolventenzahlen</b>	149	183	148	198	201	221	240	233
<b>Studierendenzahlen</b>	1163	1124	992	1032	1090	1107	1170	1120

**Abb. 4:** Absolventen- und Studierendenzahlen mit künstlerischem Hauptfach Gesang. Zählung der Studierendenzahlen jeweils im Wintersemester des angegebenen Jahres. Quelle: Statistiken des MIZ <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik13.pdf>

## 10.4 Zur Beschäftigungssituation erwerbstätiger Musiker in Deutschland

### 10.4.1 Zur Beschäftigungssituation der Berufsanfänger: Gembris und Langners Absolventen-Studie „Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt“ (2005)

Gembris und Langner legten 2005 eine Studie vor, in der Absolventen sieben deutscher Musikhochschulen zu ihrem Start ins Berufsleben befragt wurden. Die Erhebung wandte sich an ehemalige Studenten der künstlerischen Ausbildung, deren Berufsziel zu Beginn ihres Studiums das eines Orchestermusikers bzw. Chorsängers oder Solisten war. Dafür wurden 2080 Adressen von Absolventen der Musikhochschulen in Dresden, Berlin (HfM Hanns Eisler), Detmold, Köln, Hannover, Rostock und Leipzig (Reihenfolge der Aufzählung nach Größe der Anzahl befragter Absolventen) ermittelt und ein standardisierter Fragebogen per Post versandt. 659 Antwortbögen kamen zurück, was einer Rücklaufquote von 32% entspricht.<sup>59</sup> Da nicht alle Hochschulen Auskunft über die Studiengänge ehemaliger Studierender geben konnten, befanden sich unter den Antwortenden auch Instrumentalpädagogen, Kirchenmusiker und ehemalige Lehramtsstudenten, die als Nebenstichprobe einer gesonderten Auswertung unterzogen wurden. 418 der zurückgekommenen Fragebögen waren von Absolventen der künstlerischen Ausbildung beantwortet worden, von denen die meisten in den Jahren von 1995-2002 nach Erhalt ihres Diploms auf den Arbeitsmarkt entlassen worden waren.

Die Auswertung der Antwortbögen erfolgte getrennt nach Instrumentengruppen: Daraus ergaben sich vier Teilstichproben bestehend aus Streichern (n = 160), Bläsern (n = 108), Sängern (n = 100) und Pianisten (n = 50), die zum Zeitpunkt der Befragung durchschnittlich 30 Jahre alt waren. Der Frauenanteil der Stichprobe lag bei 60%, was laut Gembris und Langner (2005, S.34) den prozentualen Anteil der Studentinnen deutscher Musikhochschulen widerspiegelt.

Den Autoren ging es bei ihrer Studie um eine Beobachtung des Übergangs von der Ausbildung ins Berufsleben. Im Mittelpunkt des Interesses standen Fragen zum Berufseinstieg und zur aktuellen Berufstätigkeit, die den Integrationsstand der Absolventen in den Musiker-Arbeitsmarkt

<sup>59)</sup> Anmerkung des Herausgebers: Die Untersuchung von Gembris & Langner ist in besonderer Weise verdienstvoll, weil sie erstmalig in Deutschland versuchte, schwer ermittelbares Datenmaterial zu dieser Thematik zu gewinnen. Auch wenn die Rücklaufquote nur knapp einem Drittel der versendeten Fragebogenanzahl entspricht – einem gängigen Erfahrungswert bei Befragungen, so ist sie dennoch für die Thematik „Zukunft der Musikberufe“ besonders wertvoll, weil sie erstmals ein Abbild der Beschäftigungssituation der Berufsanfänger skizziert.

dokumentieren sollten. Dabei ging es vor allem darum zu erfahren, wo die Absolventen tätig sind, wie der Lebensunterhalt verdient wird und inwiefern sie einer musikalischen oder einer nicht musikalischen Erwerbstätigkeit nachgehen.

Ein weiteres Interesse der Autoren betraf strukturelle Veränderungen auf dem Arbeitsmarkt. Hierfür wurden einige Daten zu Art und Dauer der Beschäftigungsverhältnisse, in denen sich die Musiker befinden, erhoben und in den Kategorien von unbefristeter, abhängiger und befristeter, bzw. selbstständiger Erwerbstätigkeit ausgewertet. Auch berücksichtigt wurde, ob es sich bei den Anstellungen um Teilzeit- oder Vollzeitbeschäftigungen handelt.

Die Ergebnisse der Auswertung von Gembris und Langner zeigen, dass durchschnittlich 83% der befragten Absolventen einer ausschließlich musikalischen Erwerbstätigkeit nachgehen. Dieser Wert unterscheidet sich in den verschiedenen Instrumentengruppen nur geringfügig (s. Abb. 5). 13% der Befragten gehen einer teils musikalischen, teils nicht-musikalischen Erwerbstätigkeit nach, bei der weniger als ein Drittel des Lebensunterhalts durch musikalische Aktivitäten verdient wird (Gembris & Langner 2005, S.62). Der Anteil derjenigen, die einer nicht-musikalischen Berufstätigkeit nachgehen, liegt bei weniger als 5% und ist damit erstaunlich gering.

Der Anteil derer, die einer unbefristeten Vollzeitbeschäftigung nachgehen, beträgt durchschnittlich 36%, wobei hier nach Instrumentengruppen unterschieden werden muss (s. Abb. 6). Nur 14% der Pianisten haben eine feste Anstellung, und zwar ausschließlich an Musikschulen. Der Prozentsatz der Orchesterinstrumentalisten mit einer Festanstellung ist wesentlich höher: Er liegt bei den Bläsern bei 49% (42% im Orchester, 7% in der Musikschule), bei den Streichern bei 42% (38% im Orchester, 4% in der Musikschule). 38% der Sänger haben unbefristete Stellen als Solist oder Chormitglied an einem Musiktheater.

Studiennrichtung/ Instrument	nur musikalisch	teils/teils	nicht-musikalisch
Streicher	81%	13%	6%
Bläser	81%	13%	7%
Pianisten	86%	14%	-
Sänger	84%	13%	3%
<b>Gesamt</b>	<b>83%</b>	<b>13%</b>	<b>5%</b>

Anmerkung: Musikfremde Tätigkeiten sind: Marketing, Kulturmanagement, Kellnern, Merchandising, Software-Entwickler, Grafikdesigner, u. a.

**Abb. 5:** Verteilung einer musikalischen vs. nicht-musikalischen Erwerbstätigkeit bei den Absolventen (n=418). Quelle: Gembris & Langner (2005, S. 61)

Studierrichtung/ Instrument	Feste Stelle (%)		
	Theater/Orchester	Musikschule	Gesamt (%)
Streicher	38	4	42
Bläser	42	7	49
Pianisten	-	14	14
Sänger	38	-	38
<b>Gesamt</b>	<b>26</b>	<b>9</b>	<b>36</b>

Anmerkung: Streicher, Bläser, Pianisten: „Feste Stelle“ bedeutet hier unbefristete Vollzeitbeschäftigung. Sänger: Von den 38% am Theater engagierten Sängern hatten 26% unbefristete Vollzeitverträge im Chor und 12% feste Soloverträge, die (mit einer Ausnahme) befristet waren

**Abb. 6:** Verteilung fester Stellen unterschieden nach Instrumentengruppen. Quelle: Gembris & Langner (2005, S.62)

Nur wenige Musiker der untersuchten Stichprobe gaben an, einer unbefristeten Teilzeitbeschäftigung nachzugehen. Ein ebenso geringer Anteil geht einer musikalischen Tätigkeit nach, während der Lebensunterhalt über andere Quellen (Eltern, Lebenspartner, etc.) finanziert wird (siehe Abb. 7-10)

	musikalisch	teils/teils	nicht-musikalisch
freiberuflich bzw. befristete Verträge	34%	10%	2%
feste unbefristete Vollzeitstelle	42%*	1%	3%
feste unbefristete Teilzeitstelle	3%	-	-
andere Quellen (Eltern, Ehepartner u. a.)	2%	2%	1%
<b>Gesamt</b>	<b>81%</b>	<b>13%</b>	<b>6%</b>

Anmerkung: n = 160; \*davon 38% im Orchester, 4% Musikschule

**Abb. 7:** Beschäftigungsverhältnisse der Streicher. Quelle: Gembris & Langner (2005, S.63)

	musikalisch	teils/teils	nicht-musikalisch
freiberuflich	27%	11%	5%
festе Vollzeitstelle	49%*	1%	-
festе Teilzeitstelle	1%	-	-
andere Quellen (Eltern, Ehepartner u. a.)	4%	1%	2%
<b>Gesamt</b>	<b>81%</b>	<b>13%</b>	<b>7%</b>

Anmerkung: n = 108; \*davon 42% im Orchester, 7% Musikschule

**Abb. 8:** Beschäftigungsverhältnisse der Bläser. Quelle: Gembris & Langner (2005, S.64)

	musikalisch	teils/teils	nicht-musikalisch
freiberuflich	60%	10%	-
festе Vollzeitstelle	14%	-	-
festе Teilzeitstelle	8%	-	-
andere Quellen (Eltern, Ehepartner u. a.)	4%	4%	-
<b>Gesamt</b>	<b>86%</b>	<b>14%</b>	<b>0%</b>

Anmerkung: n = 50

**Abb. 9:** Beschäftigungsverhältnisse der Pianisten. Quelle: Gembris & Langner (2005, S.65)

	musikalisch	teils/teils	nicht-musikalisch
freiberuflich	42%	11%	1%
festе Vollzeitstelle	38%	1%	1%
festе Teilzeitstelle	1%	-	-
andere Quellen (Eltern, Ehepartner u. a.)	3%	1%	1%
<b>Gesamt</b>	<b>84%</b>	<b>13%</b>	<b>3%</b>

Anmerkung: n= 100; nicht-musikalische Tätigkeiten waren Tätigkeiten im Dienstleistungsgewerbe; \*davon 26% im Chor, 12% Solo

**Abb. 10:** Beschäftigungsverhältnisse der Sänger. Quelle: Gembris & Langner (2005, S.66)

Durchschnittlich 41% der von Gembris und Langner befragten Absolventen gehen einer freiberuflich musikalischen Erwerbstätigkeit nach. Als Verdienstmöglichkeiten gaben diese meist eine Kombination mehrerer Tätigkeitsfelder an. Hier wurde neben einer freien Konzerttätigkeit in Orchestern und Ensembles das Unterrichten genannt, was häufig durch befristete Aushilfsjobs in Orchestern bzw. in Chören ergänzt wird.

Vor allem in der Stichprobengruppe der Pianisten, aber auch bei den Sängern liegt der Anteil der freiberuflich Tätigen über dem der Angestellten. In den Gruppen der Orchesterinstrumente, vor allem bei den Bläsern, fällt der Anteil der Freiberuflichen gegenüber dem der Festangestellten zwar geringer aus, ist aber mit einem Prozentsatz von 34% bei den Streichern und 27% bei den Bläsern dennoch beachtlich groß.

### Zwischenfazit

Die Ergebnisse von Gembris' und Langners Studie zeigen, **dass mehr als 80% der von ihnen befragten Absolventen einer musikalischen Erwerbstätigkeit nachgehen**. Diese erstaunlich hohe Integrationsquote wird von den Autoren kritisch betrachtet. So sei es laut Gembris und Langner (2005, S.165) nicht auszuschließen, dass es vor allem die „erfolgreicheren“ Absolventen seien, die ihnen geantwortet hätten. Demnach könnte eine Dunkelziffer von Absolventen, die einen nicht-musikalischen Beruf ausüben, höher ausfallen als in den vorliegenden Daten erkennbar.

Auffallend ist ein **struktureller Unterschied der Beschäftigungssituation** der nur solistisch oder kammermusikalisch einsetzbaren Pianisten und der Orchesterinstrumente und Sänger. Bei den Pianisten lässt sich eine besonders hohe Rate freiberuflich Erwerbstätiger von 60% beobachten. Nur 14% haben eine Festanstellung an einer Musikschule und obwohl alle solistisch ausgebildet wurden, verdient keiner der Befragten seinen Lebensunterhalt ausschließlich als Solist.

Im **Bereich der Orchesterinstrumente** sind es die Blasinstrumentalisten, die mit 42% die höchste Übergangsrate in eine unbefristete Vollzeitstelle im Orchester verbuchen können. Nur 27% der Bläser gehen einer freiberuflichen Erwerbstätigkeit nach.

Bei **Streichern und Sängern** hingegen gibt es einen nahezu vergleichbaren Anteil selbstständiger und fest angestellter Berufsanfänger. In diesen proportionalen Größenordnungen zeigt sich, dass ein Übergang von der Hochschule in eine Festanstellung in einem Orchester oder Musiktheater nicht (mehr) als Regelfall gesehen werden kann. Eine Festanstellung an einer Musikschule wird nur in relativ wenigen Ausnahmefällen als eine alternative Anstellungsmöglichkeit genannt, was mit der kritischen Finanzsituation der

Musikschulen zusammen hängen dürfte, die die Neuanstellung vollzeitbeschäftigter Lehrkräfte nicht erlaubt. 34% der Streicher und 42% der Sänger haben hingegen die Berufsform einer selbstständigen Erwerbstätigkeit gewählt, und verdienen ihren Lebensunterhalt in mehreren miteinander kombinierten musikalischen Erwerbsfeldern.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der Absolventen-Befragung von Gembris und Langner deutlich wird, dass auf dem gegenwärtigen Musikarbeitsmarkt ein Großteil (hier insgesamt über 40%) der Berufsanfänger **einer selbstständigen Berufstätigkeit** nachgeht. Nur 36% haben eine unbefristete Vollzeitstelle in einem Chor, einem Orchester oder einer Musikschule. Diese empirische Beobachtung lässt einen Trend erkennen, der musikalische Podiumsberufe in Zukunft als **eine freiberufliche Kombination unterschiedlicher Berufsfelder** zeigt, die die Tätigkeit in Orchestern, in Kammermusik- und Spezialensembles, sowie die pädagogische Arbeit miteinander verbindet.

#### 10.4.2 Zur beruflichen Stellung der erwerbstätigen Musiker in Deutschland

Der bei den Berufsanfängern beobachtete Trend hin zur Freiberuflichkeit als Alternative zu einer abhängigen Vollzeitbeschäftigung in einer kulturellen Institution erstreckt sich laut Söndermann (2004, S.22f.) auf den gesamten Sektor der Kulturberufe. Im Rahmen einer Analyse für die Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien berichtet Söndermann von widersprüchlichen Entwicklungen auf dem Kulturberufemarkt: Obwohl die öffentlich finanzierten Kulturbetriebe seit Jahren gezwungen seien, den Kostendruck durch die Reduzierung von Arbeitsplätzen aufzufangen, könne aus amtlichen Statistiken trotzdem ein wachsender Beschäftigungstrend in den Kulturberufen nachgewiesen werden (Söndermann 2004, S.7). Die wichtigste Triebfeder für diese Wachstumsdynamik seien die Selbstständigen unter den Erwerbstätigen in den Kulturberufen, die in den Jahren zwischen 1995-2003 eine Wachstumsrate von über 50% erreicht hätten. Damit wüchse die Gruppe der selbstständigen Kulturberufe vier mal schneller als die Gesamtgruppe aller Selbstständigen innerhalb der erwerbstätigen Bevölkerung (Söndermann 2004, S.5)

Im Musikbereich habe sich die Zahl der selbstständig Erwerbstätigen in dem genannten Zeitraum von 16000 auf 24000 erhöht, was einer Wachstumsrate von 50% entspräche. Die Zahl der abhängig Beschäftigten sei mit 26000 in etwa gleich geblieben (vgl. Tab. 8 in Söndermann 2004, S.31). Damit verzeichneten die Musikberufe insgesamt eine Wachstumsrate von 19%, was ungefähr einem jährlichen Zuwachs von 2,2% entspräche.

Söndermann geht demnach von 50 000 erwerbstätigen Musikern in Deutschland aus, wodurch Sänger und Lehrer für musische Fächer nicht erfasst sind.<sup>60</sup> Grundlage seiner Annahmen bildet ein statisches Schätzverfahren, bei dem im jährlichen Rhythmus ein Prozent der Bevölkerung nach ihrem Erwerbsverhalten, ihrer Ausbildung, der sozialen und familiären Lage usw. befragt wird. Die Stichprobe soll, so Söndermann (2004, S.9), mittels mathematisch-statistischer Verfahren ein annähernd wirklichkeitsgetreues Abbild der Lage der Bevölkerung ermöglichen. Die Annahmen sind also als Schätzungen zu sehen. Zu ihrer Überprüfung ist es sinnvoll, die in Zusammenarbeit von Künstlersozialkasse (KSK), Musikinformationszentrum (MIZ) und Deutschem Musikrat erstellten Statistiken zur freiberuflichen und sozialversicherungspflichtigen Beschäftigung in der Berufssparte Musik zu betrachten.

Laut einer vom Deutschen Musikrat zusammengestellten Statistik (s. Abb. 11) gingen im Jahr 2000 20815 Musiker einer sozialversicherungspflichtigen Beschäftigung nach. 2005 waren es nur noch 18999. Gut ein Viertel dieser Tätigkeiten sind Teilzeitbeschäftigungen. In diese statistische Zählung wurden weder Sänger noch Lehrer für musische Fächer mit einbezogen. Söndermanns Schätzung (2004, S.52) zufolge beläuft sich die Zahl der sozialversicherungspflichtig beschäftigten Musiker im Jahr 2000 auf 21100, 2003 auf 20800. Die Größenordnungen der Angaben bewegen sich also durchaus in einem vergleichbaren Rahmen.

Einen Eindruck von der Anzahl freiberuflich Erwerbstätiger in den Musikberufen vermitteln die Versichertenstatistiken der Künstlersozialkasse<sup>61</sup>. Abbildung 12 zeigt eine Graphik des MIZ, die die Entwicklung des Versichertenbestandes freiberuflicher Musiker veranschaulicht. Die Zahlen liegen weit über den von Söndermann formulierten Schätzungen. Da hier Sänger, Instrumentalpädagogen und viele kleinere Randgruppen der Musikberufe wie z.B. künstlerisch-technische Mitarbeiter, Alleinunterhalter etc. mit einbezogen wurden, können die Zahlen nicht miteinander verglichen werden.

Wie die Abbildung 12 zeigt, hat sich die Zahl der über die KSK versicherten Musiker seit 1995 verdoppelt. Waren 1995 noch 20188 Versicherte aus der Sparte Musik gemeldet, so waren es zu Beginn des Jahres 2007 41.316<sup>62</sup>.

<sup>60)</sup> In Söndermanns Erläuterungen findet sich kein Hinweis darauf, ob die Instrumentalpädagogen als „Lehrer für musische Fächer“ oder als „Musiker“ in die Statistik mit einbezogen wurden. Da freiberufliche Musiker meist auch pädagogisch tätig sind, ist die Zuordnung ohnehin schwierig. Zu vermuten wäre, dass eine Einordnung entweder durch Eigeneinschätzung erfolgte, oder der Bereich mit dem größten Einkommensanteil als Kategorisierungsmerkmal herangezogen wurde.

<sup>61)</sup> Der Künstlersozialkasse (KSK) können alle vom Künstler-Sozialversicherungsgesetz erfassten selbständigen Künstler und Publizisten beitreten und bekommen so, ähnlich wie in einem Arbeitgeber-/ Arbeitnehmer-Verhältnis, die Hälfte der Beiträge zur gesetzlichen Sozialversicherung bezahlt. Die KSK finanziert sich aus Bundeszuschüssen und durch Sozialabgaben, die von den Verwertern künstlerisch freiberuflicher Leistungen gezahlt werden.

<sup>62)</sup> Vgl. [http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk\\_in\\_zahlen/statistik.php](http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik.php), dem Internet entnommen am 21.10.2007

Sozialversicherungspflichtige Beschäftigung und Arbeitslosigkeit in Musikberufen				
	2000	2002	2004	2005
<b>Musiker/Innen (Komponisten, Dirigenten, Chorleiter, Instrumental-, Orchestermusiker)</b>				
sozialversicherungspflichtig Beschäftigte	20.815	20.444	19.749	18.990
Frauen (in %)	30,6	31,7	32,3	32,7
Männer/Frauen in Teilzeit (in%)	25,6	27,1	27,2	25,6
Arbeitslose	2.300	2.171	2.036	2.255
Arbeitslosenquote Männer (in %)	10,7	10,2	10,0	11,5
Arbeitslosenquote Frauen (in%)	8,1	8,2	7,9	8,7

**Abb. 11:** Sozialversicherungspflichtige Beschäftigung in Musikberufen. Statistik des MIZ, <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik14.pdf>, dem Internet entnommen am 3.11.2007.



**Abb. 12:** Freiberuflich Tätige in der Sparte Musik. Statistik des MIZ nach Angaben der KSK. <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik53.pdf>, dem Internet entnommen am 15.11.2007

Laut einer differenzierten Auflistung der unter dieser Zahl vereinten Berufsfelder des MIZ<sup>63</sup> ist es die Berufsgruppe der Musikpädagogen, die im Jahr 2005 mit 18802 Mitgliedern die größte Gruppe der versicherten Freiberufler bildet. Ihre Mitgliederzahl hat sich seit 2002 um 26,8% erhöht. Zweitgrößte Gruppe sind mit 4208 Vertretern die Jazz- und Rockmusiker, gefolgt von der Gruppe der Komponisten mit 3629 Mitgliedern, also Musiker

<sup>63)</sup> Vgl. <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik85.pdf>, dem Internet entnommen am 22.11.2007

aus Berufssparten, die seit jeher eher in freiberuflichen Berufsformen tätig waren. Die Zahl der versicherten Instrumentalsolisten und Orchestermusiker ist vergleichbar klein und liegt bei 1881 Solisten und 960 Orchestermusikern. Der Zuwachs an freiberuflichen Orchestermusikern liegt bei einem Prozentsatz von 33,5%, was aufgrund der geringen Gruppengröße aber nicht überbewertet werden sollte. Der zahlenmäßig größte Anstieg ist in der Gruppe der Instrumentalpädagogen zu verzeichnen.

Ein interessantes Randphänomen bildet die Gruppe der „ähnlichen selbstständigen künstlerischen Tätigen im Bereich Musik“. Die relativ kleine Gruppe mit 1234 Zugehörigen im Jahr 2002 hat sich innerhalb von 4 Jahren um 514 Personen vergrößert.

Die Statistiken der KSK und des MIZ lassen einen enormen Zuwachs der Freiberuflichkeit in den Musikberufen erkennen. Dieser spiegelt sich besonders in den steigenden Zahlen der Musikpädagogen wider, wohingegen die Mitgliederzahlen der Instrumental- und Orchestermusiker eher gering ausfallen. Dies erklärt sich durch den Tatbestand, dass freischaffende Musiker überwiegend auf das Unterrichten als Existenzsicherndes Einkommen angewiesen sind. Die KSK kategorisiert ihre Mitglieder anhand des Berufsfeldes, das den größten Anteil des angegebenen Verdienstes einbringt. Hier nennen viele Musiker vermutlich ihr pädagogisches Einkommen, das ihnen eine Mitgliedschaft in der KSK und somit eine grundlegende soziale Absicherung verschafft. Laut Angaben der KSK<sup>64</sup> lag das durchschnittliche Jahreseinkommen eines Musikpädagogen im Jahr 2005 bei 9175 €, im Tätigkeitsbereich Musik insgesamt bei 9353 €. Diese Zahlen schildern Finanzsituationen der Versicherten, die im Bereich des Existenzminimums liegen. Hier liegt die Vermutung nahe, dass die Musiker über weitere Einnahmequellen verfügen, die eventuell aus Steuergründen nicht angegeben werden. Gelder aus einer freien „Muggen-Tätigkeit“ könnten in diesen Bereich fallen. Diese Überlegungen würden zu der Annahme führen, dass unter der Rubrik der Musikpädagogen auch viele freiberuflich aufführende Musiker mitgeführt werden und sich der verzeichnete Zuwachs selbstständiger Berufstätigkeit somit nicht nur auf den Bereich pädagogischer Berufsfelder beschränkt.

### Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Zahl sozialversicherungspflichtig Beschäftigter in den musikalischen Podiumsberufen eine rückläufige Tendenz aufweist (in den Jahren von 2000-2005 um etwa 9%), wohingegen die der freiberuflich tätigen Musiker im gleichen Zeitraum um ca. 26% angestiegen ist. Laut Söndermanns (2004) Schätzungen befinden sich 52% der

<sup>64)</sup> ebenda

berufstätigen Musiker in abhängigen Beschäftigungsverhältnissen, 48% gehen einer freiberuflichen Erwerbstätigkeit nach. Der von ihm beschriebene Zuwachs in den Musikberufen, den er vor allem auf eine Zunahme der freien Berufstätigkeit zurückführt, lässt sich auch in den Statistiken der KSK und des MIZ erkennen. Aufgrund der vermischenden Kategorisierungsweise der KSK kann an dieser Stelle allerdings nicht differenziert werden, inwiefern diese Zahlen auf Entwicklungen in den künstlerischen oder musikpädagogischen Berufsfeldern zurückgeführt werden können. Unklar ist auch, ob die steigenden Zahlen der Freischaffenden auf Musiker verweisen, die aus einem abhängigen Beschäftigungsverhältnis in die Freiberuflichkeit entlassen wurden, oder ob sie durch die auf den Arbeitsmarkt strömenden Berufsanfänger bedingt werden, die aufgrund mangelnder Beschäftigungsmöglichkeiten eine freie Berufstätigkeit wählen, wie es von einem Großteil der von Gembris und Langner (2005) befragten freiberuflich tätigen Absolventen beschrieben wurde. Diese wachsende Zahl erwerbstätiger Musiker ohne Festanstellung verfügt über ein Jahreseinkommen, das unterhalb der Armutsgrenze liegt. In diesem Tatbestand zeigt sich die besondere Identifikation mit der Musik und dem Beruf: Ein geringes finanzielles Einkommen wird lieber in Kauf genommen, als in einen nicht musikalischen Tätigkeitsbereich zu wechseln.

## 10.5 Zur Marktsituation des Veranstaltungswesens

Die zukünftige Situation und Stellenlage des Musikerarbeitsmarktes hängt wesentlich von der Finanzsituation der Musikinstitutionen ab. Deshalb ist es sinnvoll, sich in diesem Zusammenhang die zur Verfügung stehenden Veranstaltungsstatistiken der Kulturorchester und Musiktheater anzusehen, die das Verhältnis von Angebot und Nachfrage ebenso widerspiegeln wie das Verhältnis aus Einspielergebnissen und Zuweisungen aus öffentlicher Hand. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass die Datenerfassung der vergangenen Jahre recht lückenhaft ist. Manche Aufführungen wie die der Rundfunk- und Rundfunksinfonieorchester wurden gar nicht berücksichtigt. Außerdem variiert die Anzahl der gemeldeten Veranstaltungshäuser in den verschiedenen Spielzeiten, da manche aufgrund von Baumaßnahmen kurzzeitig nicht bespielt werden konnten. Eine erste flächendeckende Vollerfassung hat laut Mertens (2006a, S. 56) erstmals für die Spielzeit 2003/2004 stattgefunden, die in Zukunft in regelmäßigen Abständen wiederholt werden soll. Daten, deren Vergleichbarkeit gewährleistet ist, werden helfen, Tendenzen erkennen und Prognosen ableiten zu können. Vorerst kann es also nur darum gehen, den Statistiken grobe Trends zu entnehmen, die sich in den vorliegenden Zahlen deutlich abzeichnen.

## 10.5.1 Zum Veranstaltungsangebot der Kulturorchester

Die Statistiken zu den Veranstaltungen der Kulturorchester geben einen durchaus positiven Trend wieder, was die Konzert- und Besucherzahlen anbelangt. Trotz dezimierter Orchesterzahlen haben sich Angebot und Nachfrage seit 1993 kontinuierlich erhöht (s. Abb. 13). Das Rekordhoch in der Spielzeit 2003/2004, in der beinahe 4 Millionen Besucher von 7432 Konzerten gezählt wurden, konnte im folgenden Jahr allerdings nicht wieder erreicht werden, obwohl die Zahl der erhobenen Konzertveranstaltungen gegenüber dem Vorjahr beträchtlich gestiegen ist.

» Konzertveranstaltungen und Besucher der Kulturorchester				
Spielzeit	Konzerte			Besucher
	insgesamt	Konzertorchester <sup>1</sup>	Theaterorchester <sup>2</sup>	insgesamt
1993/94	5.344	3.646	1.698	3.341.646
1994/95	5.520	3.713	1.797	3.228.953
1995/96	7.220	5.150	2.070	3.548.817
1996/97	7.161	5.041	2.120	3.600.401
1997/98	7.299	5.303	1.996	3.736.246
1998/99	7.291	5.249	2.042	3.725.643
1999/00	6.907	4.810	2.097	3.645.807
2000/01	6.899	4.686	2.213	3.666.142
2001/02	6.922	4.718	2.204	3.797.022
2002/03	7.179	4.833	2.346	3.941.268
2003/04	7.432	4.795	2.637	3.990.782
2004/05	8.127	5.717	2.410	3.795.471

Hinweis: Die Daten der Zeitreihe sind nur bedingt miteinander vergleichbar, da zum Teil einzelne Häuser wegen Baumaßnahmen nicht bespielt werden konnten oder die Datenerfassung aufgrund fehlender Meldungen nicht vollständig ist.

<sup>1</sup> Konzerte am Ort und auswärts.  
<sup>2</sup> Eigene Konzertveranstaltungen im eigenen Haus.  
<sup>3</sup> Bei den Theaterorchestern sind die Besucher der eigenen und fremden Konzertveranstaltungen im eigenen Haus gezählt, bei den Konzertorchestern die Besucher der Konzerte am Ort.

Quelle: *Zusammengestellt und berechnet vom Deutschen Musikrat nach: Theaterstatistik, hrsg. v. Deutschen Bühnenverein, Jahrgänge 1993/94-2004/05.*

Stand: 27.09.2006

**Abb. 13:** Konzertveranstaltungen und Besucher der Kulturorchester. Statistik des MIZ, <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik20.pdf>, dem Internet entnommen am 3.11.2007.

Bei der erwähnten ersten Vollerfassung der Veranstaltungen der Kulturorchester der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) wurden in der Spielzeit 2003/2004 10369 Konzerte gezählt. 2005/2006 waren es sogar 12798. Dieser deutliche Wachstumstrend ist vor allem auf eine erhöhte Musik vermittelnde Tätigkeit der Orchester zurückzuführen. Gegenüber 2141 musikpädagogischen Veranstaltungen in der Konzertsaison 2003/2004 waren es 2005/2006

3747, darunter 2249 Workshops in Schulen<sup>65</sup>. Diese Zahlen belegen, dass die Orchester ihre musikpädagogische Aufgabe inzwischen sehr ernst nehmen und sich aktiv darum bemühen, Kinder und Jugendliche an die traditionelle Musikkultur und die „Ernste Musik“ heranzuführen. Diese Entwicklung der vergangenen Spielzeiten ist als besonders positiv hervorzuheben und als wertvolle Bereicherung der Musikerziehung an allgemein bildenden Schulen zu betrachten. So mag diese praxisnahe Erfahrung der Musik den Schülern nachhaltige lebendige Eindrücke vermitteln, die ein Schulpädagoge allein mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln möglicherweise nicht zu erzielen vermag. In Anbetracht der momentanen Überalterung des Konzertpublikums stellt das pädagogische Engagement der Orchester einen der wichtigsten Bereiche zur eigenen Existenzsicherung dar.

Im Bereich der Ausgaben und Einnahmen der Kulturorchester kann als positiv angesehen werden, dass es den Orchestern gelungen ist, den von ihnen selbst erwirtschafteten Anteil ihres Gesamtetats zu erhöhen (s. Abb. 14). Lag er 1993/94 noch bei 17%, so konnte er in der Spielzeit 2005/2006 auf 24% erhöht werden. Ein Problem stellt in diesem Zusammenhang die Fehlbetragsfinanzierung durch die öffentliche Hand dar. Deren Zuweisungen wurden nach einer stetigen Erhöhung bis zum Jahr 2005 in der kommenden Spielzeit plötzlich um 9 Millionen Euro verringert, weil die Orchester aufgrund gesteigerter Einnahmen einen größeren Anteil ihrer Ausgaben selber tragen konnten. Mertens (2006b, S. 14) sieht diesen Zusammenhang, nachdem *„etwaige Mehreinnahmen und die eventuelle Bildung von Rücklagen zu einer Verringerung des öffentlichen Zuschusses für das kommende Haushalts- bzw. Geschäftsjahr führen [können]“*, ... letztlich als „Bestrafung“ für mehr Aktivität seitens der Orchester. Dies führe zu einer Dämpfung jeder realistischen unternehmerischen Aktivität. Für eine Verbesserung der Situation der Orchester sei eine freie Verwendbarkeit der vermehrten Einnahmen unerlässlich, die auch als Rücklagen für künftige Spielzeiten unbedingt nutzbar gemacht werden sollten.

---

<sup>65)</sup> Vgl. <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik78.pdf>, dem Internet entnommen am 20.11.2007.

Ausgaben und Einnahmen der Kulturorchester <sup>1</sup>							
Spielzeit	ausgewertete Orchester <sup>2</sup>	Ausgaben	Betriebs-einnahmen <sup>3</sup>	Erstattung vom Theater	sonstige Einnahmen <sup>4</sup>	Öffentliche Zuweisungen	
	Anzahl	In Mio. €		In Mio. €		In Mio. €	Vom Gesamtetat in %
1993/94	49	249	35	37	7	166	68,1
1994/95	48	245	34	36	6	165	67,3
1995/96	55	277	41	41	7	188	67,9
1996/97	55	283	40	42	11	189	66,9
1997/98	55	282	42	42	8	189	66,8
1998/99	53	284	42	42	9	190	67,0
1999/00	52	289	43	43	9	195	67,5
2000/01	50	292	46	43	9	195	66,7
2001/02	49	302	46	43	9	204	67,5
2002/03	48	307	48	48	12	203	66,2
2003/04	48	308	47	42	16	206	66,2
2004/05	53	316	50	40	21	212	65,6
2005/06	53	318	52	40	23	203	64,0

<sup>1</sup> Ohne Theater- und Rundfunkorchester.  
<sup>2</sup> Orchester, die Daten zu den in dieser Tabelle genannten Positionen bereitgestellt haben.  
<sup>3</sup> Einnahmen aus Abonnements, Eintrittskarten etc.  
<sup>4</sup> Erlös aus Programmverkauf u. a.

Hinweis: Die Daten in der Zeitreihe sind nur bedingt miteinander vergleichbar, da z.T. die Datenerfassung aufgrund fehlender Meldungen nicht vollständig ist. Zudem wurden die Daten von Klangkörpern mehrerer Bundesländer wie u. a. Hessen, Saarland und Schleswig-Holstein nicht durchgängig erfasst.

Quelle: Zusammenge stellt und berechnet vom Deutschen Musikrat nach: Theaterstatistik, hrsg. v. Deutschen Bühnenverein, Jahrgänge 1993/94-2005/06.

Stand: 08.09.2007

**Abb. 14:** Ausgaben und Einnahmen der Kulturorchester. Statistik des MIZ, <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik26.pdf>, dem Internet entnommen am 3.11.2007.

## 10.5.2 Zum Veranstaltungsangebot der Musiktheater

Die Situation der Musiktheater, die sich in den Statistiken des MIZ präsentiert, erscheint kritischer als die der Kulturorchester. Hier lässt sich ein kontinuierlicher Rückgang des Veranstaltungsangebots wie auch der Nachfrage von Seiten der Besucher beobachten, der alle Sparten des dargebotenen Repertoires betrifft (vgl. Abb. 15). Zu Beginn der 1990er Jahre waren es knapp 10 Millionen Personen, die die Opern, Operetten, Ballett- und Musicals auführungen der Musiktheater besuchten. In der Spielzeit 2004/2005 waren es nur noch 8,22 Millionen Zuschauer.

Spielzeit	Besucher der eigenen und fremden Veranstaltungen am Standort <sup>1</sup>				
1993/94	9.829.868	5.117.015	1.677.453	1.073.712	1.961.688
1994/95	10.000.051	5.129.237	1.605.672	1.234.566	2.030.576
1995/96	9.931.335	5.109.839	1.638.462	1.336.328	1.846.706
1996/97	9.485.532	4.898.393	1.631.331	1.048.353	1.907.455
1997/98	9.421.036	4.778.952	1.648.098	1.164.155	1.829.831
1998/99	9.451.999	4.738.846	1.630.571	958.093	2.124.889
1999/00	9.141.544	4.558.346	1.541.672	1.034.762	2.006.764
2000/01	9.273.244	4.743.882	1.618.775	933.154	1.977.433
2001/02	8.671.661	4.608.253	1.510.834	805.631	1.746.943
2002/03	8.686.560	4.617.695	1.483.295	848.621	1.736.969
2003/04	8.457.480	4.330.387	1.483.348	838.737	1.805.008
2004/05	8.219.593	4.484.339	1.412.989	796.493	1.525.777

<sup>1</sup> Konzerte und Besucher der Theaterorchester-vgl. Tabelle „Konzertveranstaltungen und Besucher der Konzert- und Theaterorchester“.

Hinweis: Die Daten in der Zeitreihe sind nur bedingt miteinander vergleichbar, da z. T. einzelne Häuser wegen Baumaßnahmen nicht bespielt werden konnten oder die Datenerfassung aufgrund fehlender Meldungen nicht vollständig ist.

Quelle: *Zusammengestellt und berechnet vom Deutschen Musikrat nach: Theaterstatistik, hrsg. v. Deutschem Bühnenverein, Jahrgänge 1993/94-2004/05.*

Stand: 27.09.2006

**Abb. 15:** Veranstaltungen und Besucher der öffentlichen Musiktheater. Statistik des MIZ, <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik21.pdf>, dem Internet entnommen am 3.11.2007.

Einzelne erfreuliche Aspekte zeigen sich aber auch bei den Musiktheatern: Auch hier konnte der durch Einspielergebnisse erwirtschaftete Eigenfinanzierungsanteil von Spielzeit zu Spielzeit kontinuierlich erhöht werden (s. Abb. 16). So konnten 2004/2005 17% der Ausgaben der öffentlichen Theater aus selbst erwirtschafteten Einnahmen finanziert werden. 1993/1994 waren es nur 13,2%. Die durchschnittliche Auslastung der Operaufführungen hat sich 2004/2005 erstmals wieder erhöht und liegt mit 76,5% auf einem vergleichbaren Niveau wie Mitte der 1990er Jahre.

Verhältniszahlen für Besucher, Einspielergebnisse und Zuweisungen							
Spielzeit	Nur Musiktheater und Konzerte der Theaterorchester					Musik- und Sprechtheater	
	Besucher der Veranstaltungen in % der verfügbaren Plätze					Einspielergebnis %	Betriebszuschuss je Besucher <sup>1</sup> in €
	Opern %	Ballette %	Operetten %	Musicals %	Konzerte %		
1993/94	77,1	73,2	74,8	72,8	74,7	13,2	81,89
1994/95	77,3	73,5	85,3	77,6	75,1	14,1	82,38
1995/96	77,9	70,9	70,5	78,0	72,4	14,6	85,88
1996/97	76,7	71,1	78,5	72,2	72,1	14,7	85,33
1997/98	75,9	70,6	71,9	80,1	71,8	15,1	86,01
1998/99	75,3	69,6	75,7	77,1	72,3	15,3	86,84
1999/00	74,3	70,6	75,6	73,7	74,2	15,7	90,38
2000/01	76,7	73,2	75,6	76,8	71,9	16,0	91,30
2001/02	73,1	71,4	72,7	74,5	73,2	16,1	96,07
2002/03	71,4	69,3	75,3	62,9	75,7	16,4	94,63
2003/04	72,5	72,9	74,3	81,9	72,5	16,3	95,74
2004/05	76,5	71,4	71,8	77,8	77,0	17,0	100,54

<sup>1</sup> Einschl. Landesbühnen mit den Besuchern an den übrigen Spielorten, jedoch ohne sonstige Veranstaltungen und theaternahes Programm.

Hinweis: Die Daten in der Zeitreihe sind nur bedingt miteinander vergleichbar, da z. T. einzelne Häuser wegen Baumaßnahmen nicht bespielt werden konnten oder die Datenerfassung aufgrund fehlender Meldungen nicht vollständig ist.

Quelle: Zusammengefasst und berechnet vom Deutschen Musikrat nach: Theaterstatistik, hrsg. v. Deutschem Bühnenverein, Jahrgänge 1993/94-2004/05.

Stand: 27.09.2006

**Abb. 16:** Verhältniszahlen für Besucher, Einspielergebnisse und Zuweisungen. Statistik des MIZ, <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik28.pdf>, dem Internet entnommen am 3.1.2007.

### Zwischenfazit

In den Statistiken der DOV und des Deutschen Bühnenvereins zeigt sich, dass die Finanzkrise, in der sich Kulturorchester und Musiktheater befinden, nicht auf gesunkene Besucher- und Veranstaltungszahlen zurückzuführen ist. Beide Veranstaltungsbereiche konnten ihre Einspielergebnisse kontinuierlich steigern, obwohl die Besucherzahlen der Musiktheater deutlich gesunken sind. Die Orchesterkonzerte hingegen verzeichnen zunehmende Besucherzahlen. Die Orchester engagieren sich vermehrt im Bereich der Musikvermittlung, was als unabdingbare Voraussetzung gesehen werden kann, soll der sich derzeit positiv abzeichnende Trend aufrecht erhalten werden.

### 10.5.3 Der Aufbau neuer Konzertstrukturen: Zum Phänomen der Musikfestivals

Neben den Veranstaltungen des institutionalisierten Musiklebens gibt es neu gewachsene Konzertstrukturen, die sich jenseits der Abonnementkonzertreihen der Kulturorchester und Musiktheater entwickelt haben. Diese bieten Musikern ein neues Podium, wie z.B. die Musikfestivals, von denen zahlreiche nach der Wiedervereinigung in einer wahren Gründungseuphorie entstanden sind<sup>66</sup>. Als Pilotprojekt nennt Willnauer (2005, S.9) das 1986 von Justus Frantz ins Leben gerufene Schleswig-Holstein-Musikfestival, dessen Konzept vielen nachfolgend gegründeten Festivals als Modell diente. Die rapide Zunahme an Festivals mit überregionalem Charakter wird in den verzeichneten Zahlen der verschiedenen Ausgaben des Musikalmanachs dokumentiert: 1993/1994 wurden hier 136 regelmäßige Veranstaltungsreihen in die Publikation aufgenommen. 2003/2004 waren es über 270 (Willnauer 2005, S.10). Leider wurden bisher keine einheitlichen Besucherstatistiken erhoben. Entwicklungen, die die Festivalbesucherzahlen betreffen, können daher nicht beschrieben werden. Vermutungen hierzu lassen sich einzig aus der Beobachtung zunehmender Events ableiten.

Der Erfolg dieser „freien“ Musikszene basiert laut Willnauer (2005, S.12) vor allem auf vier Eigenschaften: Festivals bestechen durch ihre organisatorische, gesellschaftliche und künstlerische *Herausgehobenheit*, die zumeist durch eine *Musterhaftigkeit* und eine spezifische *Eigenart des Dargebotenen* betont wird. Festivalkonzepte besitzen oft eine *eigenständige Prägung* durch eine außergewöhnliche Idee und/ oder eine besondere Aura, die z.B. auf einen besonderen Veranstaltungsort oder auf charismatische künstlerische Leitpersönlichkeiten zurückgeführt werden kann.

Ein weiterer Vorteil liegt in den Finanzierungsmöglichkeiten, die sich nicht allein auf öffentliche Zuwendungen stützen müssen. In so genannten „Public Private Partnership“-Konzepten können für Festivals Sponsoren gewonnen werden, die die selbst erwirtschafteten Gelder und die Zuschüsse der Kommunen und Länder ergänzen oder in Zukunft möglicherweise auch ersetzen können.

In dieser zielgruppenorientierten und sponsorbegleiteten Organisationsform sieht Willnauer (2006, S.63) die Kunstbetriebsform der Gegenwart und Zukunft. Festivals seien aber zugleich auch Ausdruck eines Zeitgeists. Aufgrund ihres Event-Charakters, ihrer zeitlich-räumlichen Herausgehobenheit aus allem Alltäglichen, ihrer Vermarktungsstrategien als „sensationelle“ Kunstleistungen, und auch aufgrund ihres medialen Stellenwertes vermögen

<sup>66)</sup> Vgl. <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik89.pdf>, dem Internet entnommen am 20.11.2007.

sie das Interesse eines breiten Publikums zu wecken und würden so zu einem echten Wirtschaftsfaktor in der veranstaltenden Region.

Darüber, welche Rolle diese steigende Anzahl an Musikfestivals innerhalb des Veranstaltungswesens einnimmt, kann derzeit aufgrund des mangelnden statistischen Materials keine Aussage getroffen werden - auch nicht darüber, ob diese kommerziell orientierte Kulturbetriebsform den traditionellen Abonnementkonzertreihen zukünftig Konkurrenz macht oder sie nur ergänzt. Deutlich wird aber, dass auch im Bereich des Veranstaltungswesens strukturelle Veränderungen eingesetzt haben. Anhand der großen Nachfrage an Festivalangeboten werden veränderte Publikumsbedürfnisse erkennbar, die dem modernen Zeitgeist entsprechen. Es besteht ein Bedarf an einem flexiblen, außerhalb des Alltags angesiedelten Konzertangebotes. Die erfolgreichen Festivalkonzepte mit ihrer ästhetischen Offenheit beinhalten eine Chance des Auf- und Ausbaus einer Musikszene jenseits der traditionellen Institutionen, die auch ein Arbeitsfeld für freiberuflich arbeitende Musiker in Spezialensembles darstellt, sowie Kammermusikern und Solisten ein Podium bietet.

## 10.6 Fazit und Ausblick

Trotz vieler positiver Trends und Bilanzen ist die aktuelle Lage der musikalischen Podiumsberufe in Deutschland als kritisch anzusehen. Der Fortbestand vieler Orchester und Musiktheater steht zur Debatte, Stellen können nur aufgrund von Notsparplänen und Lohnverzichtserklärungen der angestellten Musiker aufrechterhalten werden. Die zur Verfügung stehenden Statistiken zeigen, dass die Brisanz dieser Situation in erster Linie nicht von einer verschlechterten Marktsituation der Konzertveranstalter ausgeht. Die Besucher- und Veranstaltungszahlen der Kulturorchester haben sich ebenso wie deren Einspielergebnisse nicht verringert. Im Gegenteil: Die Einnahmen konnten in den vergangenen Jahren sogar gesteigert werden.

Die Probleme der Orchester und Musiktheater beruhen vor allem auf den Sparmaßnahmen der Kulturhaushalte, deren knapp bemessene Zuwendungsbeträge eine Deckung der hohen laufenden Kosten nicht mehr garantieren. Da die Personalausgaben den höchsten Kostenfaktor darstellen, bleibt den Orchestern und Theatern nichts anderes übrig, als Stellen abzubauen. Eine Entspannung der Situation kann erst mit einer verbesserten Finanzlage der Länder und Kommunen eintreten. Bis dahin heißt es, den Einsatz aller Gelder sorgfältig zu prüfen und für eine Erhöhung der Etats der gefährdeten Institutionen zu kämpfen - sind es doch oft prozentuale Minimalanteile der öffentlichen Haushalte, die über ein Fortbestehen mancher Orchester entscheiden. Es muss immer wieder verdeutlicht werden, dass

eine erstmalig ausgedünnte Kulturlandschaft niemals mit einem vergleichbaren Kostenaufwand wieder aufgefüllt werden könnte.

Dass sich eine wirtschaftliche Stabilisierung in den finanziellen Zuwendungen des Kultursektors niederschlägt, ist in naher Zukunft nicht zu erwarten. Von einer Trendwende auf dem Musikerstellenmarkt ist also vorläufig erst einmal nicht auszugehen. Eine weiterhin gleich bleibend hohe Anzahl von in- und ausländischen Absolventen der Musikhochschulen trifft damit auf eine extrem geringe Zahl ausgeschriebener Stellen.

Die Studie von Gembris und Langner (2005) zeigt trotz allem eine hohe Integrationsquote und geringe Arbeitslosigkeit bei den Berufsanfängern, was auf eine besonders hohe Identifikation mit der beruflichen Tätigkeit zurückgeführt werden kann. Musiker akzeptieren lieber eine schlechte finanzielle Situation und soziale Absicherung als in einen nicht musikalischen Berufszweig zu wechseln. Diese Vermutung legen die Einkommensstatistiken der Künstlersozialkasse nahe. So kann auch in Zukunft ein steter Zuwachs an freiberuflich erwerbstätigen Musikern erwartet werden.

Offenbar sind ein Trend auf dem Musikerarbeitsmarkt die so genannten „Patchwork“-Karrieren. Diese bestehen aus einer selbstständigen Berufstätigkeit in unterschiedlichen musikalischen Berufsfeldern. Die Musiker unterrichten, spielen als Aushilfen in verschiedenen Orchestern, gründen Ensembles mit einem besonderen stilistischen Profil usw.. Eine wichtige Rolle bei diesen wohl auch zukünftig anhaltenden Entwicklungen spielt die aus Bundeszuschüssen mitfinanzierte Künstlersozialkasse. Erhielten hier die Musiker nicht die Möglichkeit einer günstigen Sozialversicherung, würde die Situation eskalieren. Der Fortbestand der KSK stellt eine Schlüsselstelle zur Aufrechterhaltung des deutschen Musiklebens, so wie es sich derzeit präsentiert, dar. Nur über die KSK können es sich gut ausgebildete, studierte Musiker mit meist mehreren Studienabschlüssen leisten, einer Lehrtätigkeit als Honorarkraft an Musikschulen nachzugehen, die nur für geleistete Stunden entlohnt wird. Auch die zusätzliche Bühnentätigkeit, der die meisten Freiberufler nachgehen, verschafft in den meisten Fällen nicht genügend finanzielle Ressourcen, um auf den „Arbeitgeberanteil“ der Sozialversicherungskosten, den die KSK aus Bundeszuschüssen und Verwerteranteilen zusammenträgt, verzichten zu können. Das deutsche Musikschulsystem und die freie Musikszene begründen ihr Lohnsystem auf einem Sozialversicherungsgesetz für Musiker. Ohne diese Möglichkeit der sozialen Absicherung könnten viele Musiker ihrer freiberuflichen Tätigkeit nicht weiter nachgehen, da das Risiko für sie und ihre Familien nicht tragbar wäre.

Der strukturelle Wandel in den Beschäftigungsverhältnissen der aufführenden Musiker macht sich auch im Musikleben bemerkbar. Zusätzlich zu den bestehenden Konzertstrukturen von Kulturorchestern und Musiktheatern

hat sich eine freie Musikszene heran gebildet, die selbstständigen Musikern eine Plattform bietet. So bildeten sich in den letzten 15 Jahren z.B. zahlreiche Musikfestivals mit unterschiedlichsten Konzeptionen, die vom Publikum gut angenommen und besucht wurden.

Diese sich frei organisierende Musikszene verfügt über Möglichkeiten, die die Orchester und Theater nur begrenzt haben: Inhaltliche Konzepte können hier eine weitaus größere ästhetische Offenheit gegenüber stilistischen Neuheiten beweisen, und bieten so die Chance neue Publikumsschichten anzusprechen. Im organisatorischen Bereich werden durch das Sponsoring neue Finanzierungsformen geschaffen, die eine größere Unabhängigkeit von öffentlichen Geldern bedeuten können, eventuell aber auch eine neue Abhängigkeit von Massenwirksamkeit und Kommerzorientierung.

Auch wenn keine genauen Besucherzahlen der Musikfestivals oder anderer freier Musikprojekte vorliegen, so gibt es doch Grund zur Annahme, dass die von Willnauer formulierte Vermutung, Festivals seien die Kulturbetriebsform der Zukunft, zutrifft. Willnausers Argumente beziehen sich vor allem auf eine zeitgeistgemäße Konzeption der Musikfestivals, deren Eventcharakter und Zielgruppenorientierung in Kombination mit geschickten Vermarktungsstrategien diese auch in Zukunft zu einem Publikumsmagneten machen könnten.

Die freie Musikszene stellt eine wichtige Bereicherung und Ergänzung des traditionellen Konzertlebens dar. Inwiefern sie diesem auch Konkurrenz macht, ist derzeit ungeklärt. Bisher haben sich zumindest die Besucherzahlen der Kulturorchester als erstaunlich konstant erwiesen und konnten sogar kontinuierlich gesteigert werden. Die Entwicklungen, die aufgrund zukünftiger demographischer Veränderungen in der Bevölkerung eintreten werden, kann keiner vorweg nehmen. Prognosen, die sich allein auf die momentane Altersstruktur des Konzertpublikums beziehen, sind sicherlich zu eindimensional. Trotzdem kann die Wichtigkeit der Musik vermittelnden Aufgaben der Orchester nicht überbetont werden.

Die Berliner Philharmoniker machen in ihrem Projekt „Zukunft@bphil“ vor, wie derartige Workshops und Projekte aussehen können und nach allem, was man den Veranstaltungsstatistiken entnehmen kann, ist die Konzertpädagogik vor allem in den letzten Spielzeiten zu einem breiten Betätigungsfeld der Orchester geworden. Hier gilt es, in engagierter und inspirierter Weise fortzuführen. Wenn man die Ergebnisse eines solchen Arbeitsprozesses betrachtet, wie sie sich z.B. in Ausschnitten des Films „Rhythm is it“ von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch präsentieren, gibt es durchaus Grund zu hoffen, dass die Arbeit ihre Wirkung nicht gänzlich verfehlt.

## Literaturverzeichnis

- Deutscher Musikrat (Hg.) (2006). Musikalmanach 2007/08 – Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland. Regensburg: ConBrio.
- Gembris, H. (2007). Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt. In: Musikforum 1/07, 19-21.
- Gembris, H. & Langner, D. (2005). Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt. Augsburg: Wissner.
- Hamann, Th. K. (2006). Mehr Marketing und Instrumentalunterricht. In: Musikforum 2/06, 16/17.
- Karmeier (2003). Aktuelle Probespielstatistik. Erfassungszeitraum: Spielzeiten 1999/00, 2000/01, 2001/02. Das Orchester, 6, 15-18.
- Karmeier, H. (2007). Orchestermusiker – Berufsbild mit Zukunft. In: Musikforum 1/07, 23-25.
- Keuchel, S. (2005). 8. Kulturbarometer – Akzeptanz als Chance nutzen für mehr Publikum in Musiktheatern und Konzerten!, Köln: ARCult Mediaverlag.
- Mertens, G. (2006a). Orchester und Musiktheater. In: Deutscher Musikrat (Hg.): Musikalmanach 2007/08, Regensburg: ConBrio.
- Mertens, G. (2006b). Deutsche Orchester: Talfahrt zu stoppen?. In: Musikforum 2/06, 12-15.
- Söndermann, M.(2004). Kulturberufe. Arbeitskreis Kulturstatistik (Hg.). Bonn.
- Willnauer, F. (2006). Musikfestspiele und Festivals. In: Deutscher Musikrat (Hg.): Musikalmanach 2007/08, Regensburg: ConBrio.
- Willnauer, F. (2005). Festspiele und Festivals in Deutschland.

## 11 Weiterführende Literatur

- Blätter zur Berufskunde, hrsg. v. der Bundesagentur für Arbeit, Nürnberg, Bielefeld: Bertelsmann  
Inzwischen als Datenbank BERUFEnet
- Gembris, Heiner; Langner, Diana: Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt. Erfahrungen von  
Absolventen, Arbeitsmarktexperten und Hochschullehrern, Augsburg: Wißner-Verl., 2005
- Henning, Celina: Karrieren unter der Lupe. Musik- und Theaterwissenschaftler, Würzburg: Lexika-  
Verl., 2001
- Kammerer, Till: Berufsstart und Karriere in Kunst, Kultur und Medien: Studium, Berufsausbildung,  
Weiterbildung, Quereinstieg, Bielefeld: Bertelsmann, 2004
- Karriereziel Kulturmanagement. Studiengänge und Berufsbilder im Profil, hrsg. v. K. Siebenhaar, (2.  
Aufl.), Nürnberg: Bildung-und-Wissen-Verl., 2003
- Kulturelle Berufsfelder im Wandel. Eine Veröffentlichung des Instituts für Kulturpolitik der Universität  
Hildesheim, hrsg. v. B. Mandel, Unna: LKD-Verl., 1998
- Musikpädagogik studieren und was dann? Ein Handbuch für Magister über Berufsprofile,  
Berufsqualifikationen und Berufspraxis, hrsg. v. H. G. Bastian, Augsburg: Wißner, 2001
- Mandel, Birgit: Lust auf Kultur. Karrierewege in das Berufsfeld Kulturvermittlung, Nürnberg: BW-Verl.,  
2002
- Massow, Martin: Atlas der kreativen Berufe, München: Econ Taschenbuchverl., 2000
- Weiterbildung in künstlerischen und kulturellen Berufen, hrsg. v. Deutschen Kulturrat, [Red.: Olaf  
Zimmermann], Bonn: Deutscher Kulturrat, 1999
- Zimmermann, Olaf; Schulz, Gabriele: Traumberuf Künstler, Kreativität leben - finanzielle Sicherheit  
erreichen, Nürnberg: Bildung-und-Wissen-Verl., 2002
- Bis in die Praxis vor Ort. Die positiven Wirkungen der KJP-Förderung, hrsg. v. der Bundesvereinigung  
Kulturelle Jugendbildung, Remscheid: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, 1999
- Das 1. Jugend-KulturBarometer. Zwischen Eminem und Picasso, hrsg. v. S. Keuchel u. A. J. Wiesand,  
Bonn: Arbeitskreis Kulturstatistik, 2006
- Ganz nah dran. Junges Engagement in der Kultur, hrsg. v. der Bundesvereinigung Kulturelle  
Jugendbildung, Remscheid: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, 2005
- Der Kompetenznachweis Kultur. Ein Nachweis von Schlüsselkompetenzen durch kulturelle Bildung,  
hrsg. v. der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, Remscheid: Bundesvereinigung  
Kulturelle Jugendbildung, 2004
- Kulturelle Bildung in der Bildungsreformdiskussion. Konzeption Kulturelle Bildung III, hrsg. v.  
Deutschen Kulturrat, Bonn: Deutscher Kulturrat, 2005
- Kulturelle Bildung in der Wissensgesellschaft. Zukunft der Kulturberufe, hrsg. v. Deutschen Kulturrat,  
Bonn: Deutscher Kulturrat, 2002
- Kultur Jugend Bildung. Kulturpädagogische Schlüsseltexte 1970-2000, hrsg. v. der Bundesvereinigung  
Kulturelle Jugendbildung, Remscheid: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, 2001.
- Musik Almanach 2007/08 – Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland, hrsg. v. Deutscher  
Musikrat: Regensburg: ConBrio, 2006
- Gembris, Heiner: Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt, in: Musikforum 1/07, 19-20
- Gembris, Heiner & Langner, Daina: Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt, Augsburg:  
Wissner, 2007
- Hamann, Thomas Klaus: Mehr Marketing und Instrumentalunterricht, in: Musikforum 2/06, 16/17
- Karmeier, Hartmut: Aktuelle Probespielstatistik. Erfassungszeitraum: Spielzeiten 1999/00, 2000/01,  
2001/02, in: Das Orchester, 6, 15-18
- Karmeier, Hartmut: Orchestermusiker – Berufsbild mit Zukunft, in: Musikforum 1/07, 23-25
- Keuchel, Susanne: 8. Kulturbarometer – Akzeptanz als Chance nutzen für mehr Publikum in  
Musiktheatern und Konzerten!, Köln: ARcult Mediaverlag, 2005
- Mertens, Gerald: Orchester und Musiktheater, hrsg. v. Deutscher Musikrat, Regensburg: ConBrio,  
2006a
- Mertens, Gerald: Deutsche Orchester: Talfahrt zu stoppen?, in: Musikforum 2/06, 12-15
- Söndermann, Michael: Kulturberufe, hrsg. v. Arbeitskreis Kulturstatistik, Bonn, 2004
- Willnauer, Franz: Musikfestspiele und Festivals, hrsg. v. Deutscher Musikrat, Regensburg: ConBrio,  
2003
- Willnauer, Franz: Festspiele und Festivals in Deutschland 2005

Der Kongressbericht vermittelt im Teil I dem Leser den aktuellen Stand der Diskussion um die Zukunft der Musikberufe in den Arbeitsfeldern Print- und elektronische Medien, Konzertwesen, Veranstaltungswesen, Musikpädagogik und Kirchenmusik. Gesammelt wurden diese Erkenntnisse durch Leitreferate, durch Befragung und Diskussion mit Experten. Mit der „Rheinsberger Erklärung zur Zukunft der Musikberufe“ des Deutschen Musikrats e. V. richtet sich der Expertenkreis an die Politik, um Anregungen und Hintergründe zum kulturpolitischen Handeln zu vermitteln.

Teil II bringt ergänzende Studien und Analysen zum Tagungsthema, die hier zum ersten Mal im Druck erscheinen. Dabei werden folgende Problemfelder einer ausführlichen Analyse unterzogen: Selbständige Berufsmusiker zwischen Innovation und Überleben, Zukunft der Podiumsberufe, Identitätsarbeit mit Musik auf dem Hintergrund des Wandels in einer altersdifferenzierten Gesellschaft.

ISBN: 978-3-931 852-45-0

15,00 €