

Martin Remppe



Kunst, Spiel, Arbeit

Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960



Martin Rempe: Kunst, Spiel, Arbeit

Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft

Herausgegeben von

Gunilla Budde, Dieter Gosewinkel, Paul Nolte,
Alexander Nützenadel, Hans-Peter Ullmann

Frühere Herausgeber

Helmut Berding, Hans-Ulrich Wehler (1972–2011)
und Jürgen Kocka (1972–2013)

Band 235

Martin Rempe: Kunst, Spiel, Arbeit

Martin Rempe

Kunst, Spiel, Arbeit

Musikerleben in Deutschland,
1850 bis 1960

Vandenhoeck & Ruprecht

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Bonn.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Schrammelquintett mit Louis Savart (Horn),
Fritz Kreisler (Violine), Arnold Schönberg (Violoncello), Eduard Gärtner (Violine)
und Carl Redlich (Flöte), k.k. Hof-Atelier Fritz Knozer, Reichenau,
Curpark Waisnix, 8. Juli 1900. © Arnold Schönberg Center, Wien

Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2197-0130
ISBN 978-3-647-35250-3

Inhalt

Einleitung	9
----------------------	---

I. LEBENSWELTEN IM 19. JAHRHUNDERT

1. Wilhelm Wieprecht oder Zum Musikerleben in der Sattelzeit	31
a) Stadtpfeifereien	32
b) Stadttheater	36
c) Hofkapellen	41
d) Militärkapellen	43
e) Musikerleben in der Sattelzeit	46
2. Die Entdeckung des Sozialen: Vereinigungen zwischen Kunst und Arbeit	48
a) Liszt, Wagner und der Allgemeine Deutsche Musikverein	50
b) Steldichein mit Hirsch und Schulze-Delitzsch	55
c) Der Allgemeine Deutsche Musikerverband	60
d) Vertagung des Klassenkampfes	62
3. Musikerehend: Ausbildung und Arbeitsalltag um 1900	64
a) Von Lehrlingshöllen und malenden Männchen	66
b) Hungrige Hunde jagen gut	74
c) Vielseitig, mobil, flexibel: Lebenswelten	83
d) Sombarts Einsichten	92
4. In einer anderen Welt: Frauen im Musikleben	94
a) Rollenbilder	96
b) Pianomanie	98
c) Vier Lebenswege	103
d) Geboren um zu spielen	112

II. PROJEKTE DER PROFESSIONALISIERUNG, 1890–1930

5. Auf Umwegen ins Bürgertum: Selbstzivilisierung und Lobbyarbeit . . .	115
a) Bildung ist Macht	116
b) Wissensproduktion als Hilfe zur Selbsthilfe	119
c) Musikerbewegung und Gewerkvereine	121
d) Musiker als Arbeiter: das Sozialrecht	124
e) Sozialdemokratischer Terrorismus: der Münchner Orchesterskandal	128
f) Interessenausgleich und Kommunalisierung	133
g) David gegen Goliath: wider die Militärkonkurrenz	137
h) Nietzsches Freakshow	141
6. Kriegsgewinnler: Musiker an der Front und zu Hause	143
a) Privilegien an der Front	144
b) Begrenzte und entgrenzte Solidarität	155
c) Gute Aussichten	158
d) Kriegswichtig: die Orchestermusiker	162
e) Relative Kriegsgewinne	165
7. Streitende Stände: Musiker, Komponisten und Musiklehrer	167
a) Perspektiven auf eine einheitliche Musikerkammer	168
b) Interne Grabenkämpfe	176
c) Suche nach der verlorenen Einheit: die Musikergemeinschaft . . .	184
d) Jahrmarkt der Eitelkeiten	186
8. Zeit der Experimente: Neue Medien, Moden und Musiker im Kultur- und Sozialstaat	189
a) Krieg und Frieden: Kontinuitäten	191
b) Musikalisches Imperium: der Kulturstaat	197
c) Fluch und Segen: der Sozialstaat	202
d) Ephemeres Berufsbild: Stummfilmmusiker	207
e) Spielwiese für Dirigenten und Komponisten: der Rundfunk . . .	213
f) Jazz oder Zur Verselbständigung der U-Musik	219
g) Emanzipation am Arbeitsplatz	223
h) Musiker für den »Volkskörper«: Berufshygiene	227
i) In der Mitte der Gesellschaft	231

III. KRISE, KOLLAPS, KONTINUITÄTEN, 1930–1960

9. Vernachlässigte Muse: Nationalsozialistische Musikpolitik	235
a) Abbaufieber: die Weltwirtschaftskrise	237
b) Die Reichsmusikkammer: rechtes Personal	242
c) ... und linke Politik: die Reformagenda	245
d) Ausgrenzungen: Juden und Regimegegner	252
e) Ziviler Niedergang	255
f) ... und Remilitarisierung	258
g) In Zwietracht vereint: Musik der »Volksgemeinschaft«	260
h) Jenseits der Instrumentalisierung	266
10. Zwangswanderungen: Lebenswelten in Zeiten von Krieg und Gewalt	268
a) Globale Fluchtbewegungen	269
b) Endstation Provinz: Exil in den USA	271
c) Musik als Ausweg? Deportationen	279
d) Versprengt im Krieg	281
e) Mängelmanagement im Reich	289
f) Musikerdämmerung?	294
11. Stunde der Orchestermusiker: Aufstieg und Ausstieg in der Bundesrepublik	296
a) Musikerblüte in der Trümmerzeit	298
b) Orchesterrevolution in der Beschäftigungskrise	304
c) Money, Money, Money: Tarife und Tantiemen	312
d) Gewinner und Verlierer	321
e) Am Scheideweg	329
Schluss: Musikerleben als kreative Arbeit	332
Dank	349
Anhang: Statistiken zum Musikerberuf in Deutschland	351
Abkürzungen	353
Quellen- und Literaturverzeichnis	354
Register	384

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

Abbildungen

Abb. 1:	Orchesterprobe des Garde-Füsilier-Regiments Berlin unter Carl Frese, o. D.	81
Abb. 2:	Schrammelquintett mit Arnold Schönberg und Fritz Kreisler, Juli 1900	86
Abb. 3:	Ballorchester mit den berühmtesten Künstlern der Welt, o. D.	88
Abb. 4:	Sammelstelle des Bundes für freiwilligen Vaterlandsdienst, 1916	149
Abb. 5:	Konzertplakat Brüssel, 1916	153
Abb. 6:	Feldtheater Berclau, 1916	153
Abb. 7:	Platzkonzert des Königlich-Sächsischen Infanterie-Regiments 102, 1916	153
Abb. 8:	Karikatur auf den Tonfilm, 1930	213
Abb. 9:	Flugblatt des Deutschen Musikerverbands, o. D.	218
Abb. 10:	Auszug aus Alfred Szendreis Werbebroschüre, o. D.	274
Abb. 11:	Revue »Rampenfieber«, POW Camp 72, Bedfordshire, Oktober 1947	285

Tabellen

Tabelle 1:	Ausbildung von Orchestermusikern um 1900	68
Tabelle 2:	Studierende an der Münchner Akademie der Tonkunst in Prozent	100
Tabelle 3:	Studentinnen nach Fächern an der Münchner Akademie der Tonkunst	102
Tabelle 4:	Städtische Orchester bis 1914	136
Tabelle 5:	Musikerverbände beim Berliner Treffen 1912 nach Gründungsjahr	169
Tabelle 6:	Arbeitsvertragsregelungen von Kinomusikern, 1925	210

Einleitung

Pablo Casals hatte noch nicht genug. Selbst im hohen Alter von 93 Jahren setzte sich der weltberühmte Cellist jeden Morgen erst einmal ans Klavier und spielte zwei Präludien und zwei Fugen von Johann Sebastian Bach, ganz so wie er es seit 80 Jahren gewohnt war. »Diese Musik ist niemals dieselbe für mich, niemals! Jeden Tag ist sie wieder neu, fantastisch, unerhört.« Es war seine Art, einen Zugang zur Welt zu finden und »dem Wunder des Lebens selbst zu begegnen«. Ans Aufhören dachte er keine Sekunde, und er war fest davon überzeugt, dass es anderen Musikern genauso gehe: »Ich glaube nicht, daß irgendjemand, der meine Art Arbeit leistet, sich zur Ruhe setzen kann, solange noch ein Hauch Leben in ihm ist.«¹ Kunstschaffen als intrinsisches Lebenselixier, musikalische Arbeit als zweckfreies Spiel aus Leidenschaft: Casals' Liebeserklärung an sein Metier weckt unweigerlich Sympathien, gerade weil sie stereotype gesellschaftliche Annahmen über die Kunst- und Kulturwelt bedient.

Das Stereotyp des materiell desinteressierten, ausschließlich auf seine künstlerische Selbstverwirklichung konzentrierten Bohemiens prägt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Vorstellungen von der Welt der Kunst. Verabscheut und bewundert zugleich, wurde diese als Gegenwelt zur bürgerlichen Lebenswelt imaginiert.² In den vergangenen Jahrzehnten hat sich dieser künstlerische Habitus unter dem Begriff der »Kreativität« vom engeren Bereich des Kunst- und Kulturlebens auf andere berufliche Felder ausgedehnt und ist heutzutage omnipräsent: Die deutsche Bundesregierung unterhält seit zehn Jahren eine »Initiative Kultur und Kreativwirtschaft«, die Bundesagentur für Arbeit stellt »kreative Berufe« vor, und selbst Universitäten werben inzwischen im Wettbewerb um die besten Köpfe damit, Forschenden eine »Kultur der Kreativität« zu bieten. Nicht zuletzt prägt das Konzept kreativer Arbeit auch die aktuelle gesellschaftliche Debatte über die Zukunft der Arbeit allgemein – Grund genug, dieses Thema einer historischen Betrachtung zu unterziehen.³

Die Geschichte kreativer Arbeit zu schreiben, ist nicht das Ziel der vorliegenden Studie. Mit der Musik beschränkt sie sich stattdessen auf eine einzige der Schönen Künste und konzentriert sich auf Berufsmusiker. Ihr zentrales Anliegen ist es, Musik machen im semantischen Spannungsfeld von Kunst, Spiel und Arbeit zu untersuchen und die sich wandelnden Lebenswelten von Musikerinnen und Musikern in Deutschland von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis

1 Casals, S. 10f.

2 Vgl. Ruppert, S. 188–193, 225–229.

3 Vgl. www.kultur-kreativ-wirtschaft.de; *Berufswahlmagazin*; Leitbild der Universität Konstanz: www.uni-konstanz.de/broschueren/leitbild/; vgl. auch *Glinöer u. a.*

etwa 1960 darzustellen. Wie gestalteten sich Arbeitsalltag, Selbstwahrnehmungen und Lebensentwürfe in dieser Berufsgruppe, und wie entwickelten sich Fremdzuschreibungen über sie? Warum gelang es Musikerinnen und Musikern, ihren sozioökonomischen Status und ihr gesellschaftliches Ansehen im Laufe der Zeit zu steigern? Wie lassen sich Binnendifferenzierungen innerhalb des Berufsfeldes erklären? Inwieweit beförderten kulturpolitische, technologische und ökonomische Entwicklungen die Professionalisierung und Spezialisierung der Berufsgruppe, und welche Rolle kam transnationalen Transfer- und Aneignungsvorgängen dabei zu? Diesen Leitfragen wird die Studie mit dem Anspruch nachgehen, eine Sozial- und Kulturgeschichte kreativer Arbeit zu schreiben.

Aus den individuellen Erfahrungen und Erwartungen ebenso wie aus den kollektiven Bestrebungen von Musikerinnen und Musikern gearbeitet, leistet die Studie so nicht nur einen wichtigen Beitrag zur ›neuen‹ Geschichte der Arbeit. Sie lässt sich zugleich als genreübergreifende Musikgeschichte von unten lesen und wirft unter diesem Blickwinkel neues Licht auf das Musikleben in Deutschland und dessen historisch gewachsene Spezifika.

Diese Herangehensweise erfordert zunächst einige begriffliche Präzisierungen. Paul Bekker hat das Musikleben einmal definiert als »die Summe aller Erscheinungen der öffentlichen und privaten Musikpflege, in denen [...] Beziehungen zur Tonkunst ihren organisierten Ausdruck finden.«⁴ Sicherlich hatte der 1882 geborene Musikkritiker und Operntendant mit der »Tonkunst« in erster Linie die sogenannte klassische Musik in Sinn. Der in dieser Studie eingenommene Blickwinkel auf Instrumentalisten und ihre berufliche Lebenswelt ist dagegen ganzheitlicher. Er schließt nicht nur klassische, sondern tendenziell alle Musik ein, die ein Publikum fand und Musizierenden ein Auskommen bot. Die Bekkersche Definition des Musiklebens wird deshalb erweitert und als Summe verschiedener *Art Worlds* im Sinne des amerikanischen Kulturosoziologen Howard Becker begriffen.

Beckers *Art Worlds* konstituieren sich durch »all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art.«⁵ Dieses Konzept, das vom symbolischen Interaktionismus geprägt und damit der interpretativen Soziologie zuzurechnen ist, akzentuiert Akteure in ihren Handlungen und Deutungen: Nicht eine bestimmte Kunstrichtung, sondern die kunstschaftenden Akteure stehen im Mittelpunkt, nicht lediglich eine einzige, sondern potentiell mehrere Kunstwelten rücken in den Fokus – dann nämlich, wenn diese Künstler in verschiedenen Welten aktiv sind. »Only aesthetic or philosophical prejudice«, schrieb Becker bereits 1976, »not any scientific necessity, requires us to choose one of the existing worlds as authentic and dismiss others as less important or less than the real thing.«⁶

4 Bekker, S. 35 f.

5 Becker, *Art Worlds*, S. 34.

6 Becker, *Social Types*, S. 704 f.; zur soziologischen Einordnung Joas u. Knöbl, S. 183–219, v. a. S. 210 f.

Die berufliche Lebenswelt von Musikerinnen und Musikern zu untersuchen heißt daher, ihnen nicht nur in eine bestimmte, sondern in alle möglichen Kunst- oder genauer: Musikwelten zu folgen.

Mit Musikerinnen und Musikern⁷ rücken in erster Linie Personen in den Fokus, die mit Musik ihren Lebensunterhalt bestreiten und dabei kein besonderes Aufsehen erregten. Im Unterschied zum Englischen, in dem der *rank-and-file musician* gängige Praxis ist, hat die deutsche Sprache keine spezifische Bezeichnung für die breite Masse der Berufsgruppe hervorgebracht.⁸ Musikerinnen und Musiker setzen sich demnach ab von berühmten Komponisten, Virtuosen und Stars auf der einen sowie Amateuren auf der anderen Seite. Beide Gruppenränder werden allerdings auch berücksichtigt, da bekanntere Musiker den Großteil an biografischen Quellen überliefert haben und die Abgrenzung zu sogenannten Dilettanten ein zentrales Problem für die Berufsgruppe darstellte.⁹

Weitere Eingrenzungen sind darüber hinaus sachlich geboten: Das Hauptinteresse gilt ausübenden Musikerinnen und Musikern, das heißt vor allem Instrumentalisten, mitunter auch Dirigenten. Komponisten und Musiklehrerinnen treten in dem Maße in den Hintergrund, wie sie sich im Laufe der Zeit von den ausübenden Kollegen abgrenzten und umgekehrt. Dem strukturellen Zusammenhang zwischen Schaffenden, Nachschaffenden und Lehrenden wird so Rechnung getragen. Ganz ausgeklammert werden dagegen Kirchenmusiker sowie Sängerinnen und Sänger, da ihre Arbeitswelt allen Überschneidungen mit der weltlichen bzw. Instrumentalmusik zum Trotz eigenen Gesetzen unterlag.¹⁰

Die Tätigkeit der so eingegrenzten Gruppe fällt heutzutage in die Rubrik kreativer Arbeit. Sicherlich scheint es auf den ersten Blick abwegig, die Arbeit ausübender Musikerinnen und Musiker als kreativ zu bezeichnen: Sie sind nicht produktiv tätig, sondern reproduzieren lediglich schöpferische Leistungen anderer, lautet der gängige Einwand. Ruft man sich dagegen Casals' repetitives Klavierspiel in Erinnerung, das ihm selbst täglich neue Entdeckungen bescherte, so zeigt sich, dass Kreativität im Bereich der Musik von situationsbedingten Selbstwahrnehmungen und Fremdzuschreibungen abhängt.¹¹ Ähnliches lässt sich zu Arbeitsweisen in anderen Künsten wie der bildenden Kunst feststellen, die schon begrifflich profaner geprägt ist, etwa wenn Maler selbst von »Arbeiten«

7 Da die Studie von Musikerinnen und Musikern handelt, wird dieser Begriff sowie verwandte Begriffe wie Musiklehrerinnen und Musiklehrer etc. in der Regel geschlechtersensibel verwendet. Ansonsten ist stets das generische Maskulinum gemeint.

8 Vgl. etwa *Chanan*, S. 169; etymologisch stammt *rank-and-file* aus dem Bereich des Militärs und bezeichnet Truppen in Reih und Glied.

9 Auf die problematische Quellenlage wird weiter unten eingegangen.

10 Vgl. zum Musiklehrerberuf *Roske*; hauptberufliche Kirchenmusiker waren in der Regel Organisten und Kantoren, vgl. *Blindow*; zu Sängerinnen vgl. *Roselli*; mit der Aufnahme der Rundfunkchöre in die 1953 gegründete Deutsche Orchestervereinigung wurde diese Trennung zwar aufgehoben, bis dahin gab es allerdings keinerlei Berührungspunkte.

11 Technisch ausgedrückt, liegt bei ausübenden Musikern der kreative Part ihrer Tätigkeit in der Interpretation, der Improvisation und der Performance.

statt von »Werken« reden. Sie stützen sich in ihrer Kunst auf erworbene Routinen genauso wie auf unvorhergesehene Einfälle.¹² Schließlich macht auch die Geistesgeschichte der Kreativität deutlich, dass diese Idee nicht in ästhetischen Schöpfungsakten allein aufging, sondern in einem breiteren Handlungsfeld aus künstlerischen, spielerischen und produktiven Elementen gedieh.¹³

Allerdings spielte der – letztlich unscharfe – Begriff der »Kreativität« selbst in Deutschland bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein keine Rolle.¹⁴ Auch deshalb verzichtet der empirische Teil der Studie darauf, ihn zu verwenden und erörtert die Praxis des Musizierens stattdessen präziser im semantischen Spannungsfeld von Kunst, Spiel und Arbeit. Dem niederländischen Kulturhistoriker Johan Huizinga zufolge ist das Spiel »die wesentliche Art aller musikalischen Aktivität«, was sich allein schon sprachlich manifestiert: Musik und Instrumente werden, nicht nur in der deutschen Sprache, »gespielt«.¹⁵ Über diese reine Sprachgewohnheit hinaus steht das Spiel allerdings auch in einem je spezifischen Gegensatzverhältnis zu Kunst und Arbeit. Gegenüber der hohen Kunst stellt das bloße Spiel unbedeutende Zerstreung dar und nimmt deshalb einen niederen Rang ein. Diesen Gedankengang ausführend, wollte etwa Immanuel Kant der Musik aufgrund ihrer hauptsächlich »Genuss« und »Annehmlichkeit« stiftenden Wirkungen nur einen untergeordneten kulturellen Wert im Vergleich mit den anderen Schönen Künsten zugestehen.¹⁶ Der ästhetischen Gegenüberstellung von ernster Kunst und unernstem Spiel entspricht so in musikalischen Begriffen die Dichotomie von ernster und Unterhaltungsmusik bzw. E- und U-Musik. Im Vergleich zur Arbeit, mit Jürgen Kocka verstanden als »zielstrebigere Anstrengung körperlicher und geistiger Kräfte zur Erfüllung von Bedürfnissen«, bezeichnet das Spiel dagegen einen Modus zweckfreien Zeitvertreibs und vergnüglichen Musizierens.¹⁷ Dieses Verständnis von Musik machten sich diejenigen gesellschaftlichen Kräfte zu eigen, die im Musikerberuf keine Erwerbstätigkeit im herkömmlichen Sinne erkennen wollten.¹⁸

Insgesamt blieb es freilich nicht bei diskursiven Deutungskämpfen. Wie zu zeigen sein wird, entschied die Frage, ob Musik machen als Kunst, Spiel oder Arbeit aufgefasst wurde, über Spielkonzessionen und -verbote, über Orchester-

12 Vgl. *Schürkmann*, 24f.; 41; allgemein dazu auch *Menger*, S. 5.

13 Vgl. zusammenfassend *Bröckling*, S. 157–159; zur Geistesgeschichte *Joas*, S. 106–212; Joas' eigentlichem Ansinnen, kreatives Handeln als allgemeine Handlungstheorie zu entwerfen, wird hier allerdings nicht gefolgt.

14 Anschaulich dazu die Wortverlaufskurven zu »kreativ« und »Kreativität« des Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache: www.dwds.de; vgl. auch *Bröckling*, S. 160; die Vagheit kritisiert auch *Campbell*, S. 265f.

15 *Huizinga*, S. 178; Musikinstrumente werden u. a. auch im Arabischen und in einigen slawischen Sprachen »gespielt«, vgl. ebd., S. 173.

16 *Kant*, S. 219–225; vgl. dazu auch *Applegate*, Bach, S. 56f.

17 *Kocka*, Mehr Last als Lust, S. 187.

18 Vgl. zum ganzen Abschnitt *Huizinga*, S. 173–180; instruktiv dazu auch *Hagstrom Miller*, der in einer Gegenüberstellung von musikalischer Arbeit und Freizeit ähnliche Überlegungen anstellt.

subventionen und Tantiemenansprüche, über den Zugang zu Sozialversicherungen und die Ausgestaltung von Arbeitsverträgen, kurz: über die konkrete Ausgestaltung des beruflichen Alltags. Erst im empirisch auszulotenden Spannungsfeld von Kunst, Spiel und Arbeit lassen sich die historischen Lebenswelten von Musikerinnen und Musikern als Kreative *avant la lettre* in Deutschland adäquat darstellen.

Das Deutschland, von dem die Rede sein wird, umfasst historisch den Deutschen Bund, das Kaiserreich, die Weimarer Republik, den NS-Staat und die Bundesrepublik. Der österreichische Raum wird streckenweise einbezogen, wohingegen die Entwicklung in der DDR aus der empirischen Analyse bewusst ausgeklammert und nur im Schluss punktuell thematisiert wird.¹⁹ Dieses Deutschland galt als gelobtes Land der Musik. Deutsche betrachteten sich nicht nur selbst als »people of music«, sondern wurden auch von außen so wahrgenommen und beschrieben.²⁰ Im Vergleich mit anderen Künsten erarbeitete sich Musik den Ruf, die »deutsche« zu sein.²¹ Im Zeitalter von Imperialismus und Massenmigration strahlte ›deutsche‹ Musik ebenso in die Welt aus, wie das lokale Musikleben Musikerinnen und Musiker aus ganz Europa und Übersee anzog.²² Zugleich hat die mit dem 19. Jahrhundert einsetzende Differenzierung in Kunst-, Volks- und Unterhaltungsmusik in Deutschland weit mehr als anderswo den Aufbau von Musikinstitutionen und den musikkulturellen Diskurs beeinflusst.²³ Aus diesen klaren musikalischen Wertvorstellungen entwickelte sich ein kompliziertes und teils komplexbehaftetes Verhältnis zum ungetrübten musikalischen Vergnügen, das im lange Zeit wirksamen Klischee von der Mittelmäßigkeit hiesiger Unterhaltungsmusik mündete.²⁴ Weil in Deutschland äußerst viel Musik gemacht wie gehört und zugleich besonders intensiv über den Wert unterschiedlicher Musikrichtungen debattiert wurde, drängt es sich als Untersuchungsraum geradezu auf.

Die empirische Untersuchung setzt Mitte des 19. Jahrhunderts ein, als Musiker anfangen, sich überregional zu organisieren und als Berufsgruppe aktiv zu werden. Etwa zur selben Zeit hatte sich auch die ästhetische Unterscheidung zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik im zeitgenössischen Diskurs etabliert, wengleich letztere häufig noch anders genannt wurde.²⁵ Die Studie

19 Westdeutschland erhält den Vorzug, weil bis heute maßgebliche Weichen für den Musikerberuf in der frühen Bundesrepublik gelegt wurden. Ähnlich argumentiert in breiterer Perspektive *Schildt*; vgl. zu Österreich auch *Schinko*.

20 *Applegate u. Potter*.

21 *Potter*, Musikwissenschaft.

22 Vgl. *Gienow-Hecht*; *Takenaka*.

23 Vgl. *Gelbart*; aus musikwissenschaftlicher Perspektive *Sponheuer*; wie ›deutsch‹ der Drang war, musikästhetische Hierarchien zu etablieren, zeigt sich etwa an den USA: Dort bildeten sich erst unter maßgeblicher Beteiligung deutscher Emigranten ähnliche musikkulturelle Rangordnungen heraus, wengleich mit etwas schwächerer Durchschlagskraft, vgl. *Levine*.

24 Vgl. *Larkey*.

25 Vgl. *Gelbart*, S. 256–262; zwischen Kunst- und Volksmusik wurde bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert differenziert. Der Begriff der Unterhaltungsmusik fand erst im letzten

endet in den frühen sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, die sicherlich keinen Schlusspunkt, aber einen wichtigen Stufen- und Wendepunkt in der Geschichte des Musikerberufs in Deutschland markieren. So setzte sich in jener Zeit eine grundsätzliche Struktur der Musikerorganisation in der Bundesrepublik durch, die bis heute Gültigkeit besitzt und sich in der unangefochtenen Dominanz festangestellter Orchestermusiker niederschlägt. Zur selben Zeit erhielt die gesamte Berufsgruppe sogenannte Leistungsschutzrechte zugesprochen, die ihr Zugang zur musikalischen Rechteverwertung verschafften. Schließlich befestigte die musikalische Entwicklung mit dem Aufkommen von Blues, Rock 'n' Roll und Beat nicht nur die vorher noch recht durchlässige Grenze zwischen klassischer und Unterhaltungsmusik. Die neuen Genres, die mit ihren Botschaften der Emanzipation, Rebellion und Selbstverwirklichung besonders die Jugend ansprachen, waren auch mitverantwortlich für das Nachwuchsproblem, mit dem Sinfonieorchester um 1960 konfrontiert wurden. Kurzum war es Musikerinnen und Musikern bis dahin gelungen, ihren sozialen und ökonomischen Status auf eine neue Stufe zu heben, und die musikalische Spezialisierung war zugleich derart weit fortgeschritten, dass nachwachsende U-Musiker und E-Musiker nur noch wenig gemeinsam hatten.²⁶

Im Zeitraum zwischen etwa 1850 und 1960 prägten fünf Leitthemen die berufliche Lebenswelt von Musikerinnen und Musikern. Erstens spielte die Ausbildung für die Sozialisation einzelner Protagonisten ebenso wie für die Entwicklung des Berufsfelds insgesamt eine immer wichtigere Rolle. Begegnungen mit charismatischen Lehrpersönlichkeiten und bestimmten Musikstücken konnten die Instrumentenwahl beeinflussen und musikästhetische Präferenzen festlegen. Das soziale Umfeld der Ausbildung, das bis weit ins 20. Jahrhundert hinein von der privaten Musiklehre bis zur staatlichen Hochschule stark variierte, prägte spätere Lebenswege vor. In der Musiköffentlichkeit gewannen Ausbildungsfragen in dem Maße an Bedeutung, in dem das Bedürfnis von Berufsmusikern nach einer schärferen Abgrenzung von Dilettanten und Amateuren größer wurde. Darüber hinaus spiegelt die Entwicklung der Unterrichtsstätten samt ihrer Lehrangebote Bestrebungen wider, bestimmte Musikrichtungen und -praktiken zu institutionalisieren. Nicht zuletzt lässt sich der kulturelle Stellenwert, den Staat und Gesellschaft Musikerinnen und Musikern beimaßen, am Ausbildungswesen gut ablesen, weil mit dessen Gestaltung der künftige Nachwuchsbedarf gesteuert werden konnte. In den verschiedenen politischen Systemen wurde diese Steuerungsmöglichkeit auf unterschiedliche Weise genutzt. Die Entwicklung des Ausbildungswesens war so mit dafür verantwortlich, dass die gegen Ende des 19. Jahrhunderts hoffnungslos überfüllte Berufsgruppe um 1960 über Nachwuchsmangel klagte.

Drittel des 19. Jahrhunderts vermehrt Anwendung. Davor war von »Modemusik«, »Gelegenheitsmusik« und ähnlichem die Rede, vgl. *Ballstaedt*, Sp. 1188 f.; zum Kontext außerdem *Maase*.

26 Vgl. zur Jugendkultur grundlegend *Siegfried*, Time.

Zweitens prägte nichts so sehr die berufliche Lebenswelt von Musikerinnen und Musikern wie die Bedingungen ihrer täglichen Arbeit. Schon der Zugang zu ihr folgte ungeschriebenen Gesetzen, die eine klare Geschlechterordnung spiegelten. Sie ließ Männern sämtliche Möglichkeiten offen, während Frauen in der Öffentlichkeit, wenn überhaupt, am Klavier, jedenfalls aber solistisch oder kammermusikalisch auftraten; Orchesterstellungen bildeten dagegen die absolute Ausnahme. Nach Ansicht der bürgerlichen Gesellschaft lag die eigentliche musikalische Aufgabe der Frau im privaten Spiel und im Musikunterricht. Seit der Jahrhundertwende kam etwas Bewegung in diese Rollenverteilung. Letztlich blieb jedoch Frauen in Deutschland der Zugang zum ausübenden Musikerberuf weit länger versperrt als in vielen anderen westlichen Ländern.

Arbeitslohn und Anstellungsdauer, Arbeitsort und Arbeitszeit, Urlaubs- und Rentenansprüche, Kündigungs- und Krankheitsschutz, nicht zuletzt die Arbeitsinhalte: Diese arbeitsrechtlichen Kategorien determinierten den individuellen Arbeitsalltag. Erst nach und nach fanden sie Eingang in die Vertragsverhältnisse zwischen Musikern und ihren diversen Arbeitgebern am Hof, bei Stadt und Staat und aus der Privatwirtschaft. Entsprechend dieser Diversität variierten die Anstellungsformen. Neben angestellte Musiker reichten sich Militärmusiker und, seltener, verbeamtete Zivilmusiker, die je spezifische arbeitsrechtliche Privilegien besaßen. Der größte Teil war dagegen freischaffend tätig und stand bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Arbeitgebern und der besser gestellten Konkurrenz besonders schutzlos gegenüber.

Während individuelle Einstellungen zur Berufstätigkeit seltener in arbeitsrechtlichen Kategorien formuliert und viel häufiger künstlerische Motive und die Freude am Spiel herausgestrichen wurden, machten sich Berufsverbände und Musikergewerkschaften seither, freilich unterbrochen von der NS-Zeit, die Verbesserung der Arbeitsbedingungen zur Hauptaufgabe. Just an diesen Bemühungen, die insgesamt gesehen durchaus erfolgreich waren, entzündeten sich immer wieder auch Deutungskämpfe über die soziale Praxis des Musizierens zwischen Kunst, Spiel und Arbeit. Oftmals lösten sie sich dabei von engeren musikästhetischen Gesichtspunkten und illustrierten so, dass im Selbstverständnis der Musiker Kunstmusik nicht einfach mit Kunstpraxis, Gebrauchsmusik nicht lediglich mit Arbeit gleichgesetzt wurde. Die Anekdote über den Komponisten Max Reger, wonach er sich auf Reisen gerne als »Akkordarbeiter« in die Fremdenliste einzutragen pflegte, besitzt daher eine berufspsychologische Tiefendimension, die anhand der materiellen Arbeitsbedingungen und ihrer Wahrnehmungen greifbar wird.²⁷ Schließlich wird mit den eigentlichen Arbeitsinhalten auch die Musik selbst thematisiert. Anhand individuell nachzuverfolgender Repertoires bzw. Dienst- und Spielpflichten ganzer Ensembles und Orchester lassen sich genaue Aussagen über musikkulturelle Spezialisierungstendenzen des Berufsfeldes treffen.

27 Zur Reger-Anekdote vgl. Der alte Bauer, *Rück- und Ausblick auf die Musiker-Organisation. Erinnerungen und Zeitgeschehen*, in: VN DOV Juli/Aug. 1959, S. 34 f.

Über die grundsätzliche Einstellung zum Musizieren hinaus geht drittens der enger gefasste Aspekt des musikästhetischen Rasonnements: Wie dachten Musikerinnen und Musiker über die Musik, die sie spielten? Die ästhetische Identifizierung mit oder auch Distanzierung von bestimmten Musikrichtungen war keineswegs nur eine individuell gelagerte Frage des (guten) Geschmacks. Vielmehr vollzogen sich solche Vorgänge einerseits im Kontext einer Musiköffentlichkeit, in der ästhetische Debatten lange Zeit fest in den Händen von Musikkritikern lagen und Vorstellungen von Musik als autonomer Kunstform klar den Diskurs dominierten. Zudem stützte die deutsche Kulturpolitik über alle politischen Systeme hinweg diese Ideologie der klassischen Musik ideell und zunehmend auch materiell ab und verlieh ihr dadurch höchste Weihen.

Demgegenüber formten ausübende Musikerinnen und Musiker ihre musikalische Meinung auch und vor allem anderen auf der Grundlage eigener beruflicher Erfahrungen. Gerade die ästhetische Flexibilität, welche die soziale Praxis des Musizierens bis weit ins 20. Jahrhundert hinein häufig prägte, führte dazu, dass sie sich von der herrschenden Meinung der musikalischen Deutungseliten weniger beeindruckt zeigten und relativ offen für unterschiedliche Musikrichtungen blieben. Berufsmusiker wiesen lange Zeit längst nicht so eindeutige Geschmackspräferenzen auf, wie dies – Pierre Bourdieus feine Unterschiede generalisierend – für das Publikum regelmäßig angenommen wird.²⁸

Die Lebenswelt von Musikerinnen und Musikern war viertens durch ein hohes Maß an Mobilität gekennzeichnet, die unterschiedliche Formen annahm. Zum einen bildete sich ein reger Gastspielbetrieb innerhalb Deutschlands aus, den reisende Solisten, Ensembles und zunehmend auch Orchester am Laufen hielten. Parallel dazu entwickelte sich ein internationales Tourneewesen in Europa, das ab etwa 1860 nach und nach auch Nord- und Südamerika sowie Asien erreichte.²⁹ Zum anderen unterlag der Arbeitsmarkt für Musiker zu jener Zeit ohnehin einer hohen Fluktuation, mit der erzwungenermaßen eine stärkere Binnenmobilität einherging. Die angespannte Arbeitsmarktlage in Deutschland ließ darüber hinaus Musikerinnen und Musiker zu transnationalen Wanderarbeitern werden, die sich oftmals weit über Europa hinaus auf Fernwandererschaft begaben; mitunter mündete Arbeitsmigration auch in dauerhafte Auswanderung. Umgekehrt drängte es zahllose junge Menschen aus aller Welt zum Musikstudium nach Deutschland. Mit dem Vormarsch des massenkulturellen Vergnügens sowie neuer, fremder Tanzrhythmen wie dem Tango und dem Jazz traten nach 1900 auch immer mehr Musikerinnen und Musiker aus dem Ausland in Deutschland auf. Zu Phasen erhöhter und besonders gelagerter Mobilität gehörten zudem der Erste und stärker noch der Zweite Weltkrieg, in dessen

28 Vgl. *Bourdieu*, Unterschiede; zum Publikum in historischer Perspektive vgl. *Müller*, Weltmacht; dass Bourdieu auch auf Seiten der Rezipienten nicht als zeitlos angesehen werden sollte, ist für die jüngere Vergangenheit nachzulesen bei *Peterson u. Kern*; letztlich gilt dies genauso für die Schwelle zum 20. Jahrhundert, als auch das Bürgertum in breiten Scharen das musikalische Vergnügen suchte, vgl. *Morat*, Einleitung, S. 14f.; *Nolte*, S. 6f.

29 Vgl. *Osterhammel*, Globale Horizonte.

Vorfeld bereits zahlreiche jüdische Musikerinnen und Musiker in aller Welt Zuflucht vor dem NS-Regime fanden. Viele andere wurden dagegen deportiert und Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik. Nach dem Krieg strömten schließlich die Heimatvertriebenen in das besetzte Deutschland.

Hinter diesen vielfältigen Migrationsbewegungen verbergen sich zahllose Einzelschicksale. Sie hinterließen Spuren im Musikleben des Herkunftslandes, wirkten auf dasjenige im Zielland ein und schufen personelle Verbindungen zwischen alter und neuer Heimat. Teilweise wurden solche Musikernetzwerke zum Erfahrungsaustausch über Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den jeweiligen beruflichen Lebenswelten genutzt. Einen Vergleichsparameter unter anderen stellte der staatliche Umgang mit Musikern aus dem Ausland dar, ein Thema, mit dem sich nicht nur deutsche Musikergewerkschaften seit dem frühen 20. Jahrhundert intensiv beschäftigten und das bis in die sechziger Jahre hinein aktuell blieb.³⁰

Jenseits von Arbeitsmarktfragen besaßen diese Wanderungen auch eine musikalische Dimension, denn reisende Musiker brachten in der Regel ihren musikkulturellen Hintergrund in ihr Gastland ein und mussten zugleich Rücksicht auf etablierte Konzertnormen oder auch Geschmackspräferenzen nehmen. Künstler und Musikrichtungen aus dem Ausland verliehen dem Musikleben in Deutschland so nach 1900 frische Impulse, welche die musikästhetische Ausdifferenzierung und Spezialisierung des Berufsfeldes beförderten. Umgekehrt leisteten deutsche Musikerinnen und Musiker in Europa und Übersee oftmals einen Beitrag zum Aufbau oder Ausbau klassischer Musikwelten, auch wenn sie sich eher selten auf diese allein festlegen konnten oder auch nur wollten.³¹

Fünftens brach mit der Erfindung der Schallaufzeichnung 1877 auch im Bereich der Akustik das »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« an, in dem nach Walter Benjamin das Kunstwerk aus dem Entstehungszusammenhang und Bestimmungsort gerissen werden konnte und so seine »Aura« einbüßte.³² Die Musik erlebte ihre Verdinglichung durch die Schallplatte, die ungeahnte Möglichkeiten der kommerziellen Nutzung bot. Ein zweiter Musikmarkt entstand neben demjenigen der lebendigen Musik. Er wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts auch deshalb immer wichtiger, weil sich mit dem Rundfunk ein neues Kommunikationsmedium etablierte, das sein Programm zunehmend mit aufgezeichneter Musik bestritt. Zeitgleich mit der Schallplatte erlebte schließlich auch der Film seinen Durchbruch zum Massenmedium.

Der Aufstieg der audiovisuellen Medien schuf in Thomas Lindenbergers Worten eine neue, »alle Lebensbereiche durchdringende Praxis des Realitätsbezugs«.³³ Dies galt erst recht für Berufsmusiker, weil die neuen Medien in deren Lebenswelt mit zunehmender Intensität und auf ambivalente Weise einwirkten. Neuen Beschäftigungsmöglichkeiten wie der Begleitmusik zum Stummfilm

30 Vgl. zur internationalen Debatte *Rempe*, Globalisierung.

31 Vgl. zu diesem Aspekt zuletzt *Mecking*.

32 *Benjamin*, S. 16.

33 Vgl. *Lindenberger*, S. 73.

folgten rasch neue Herausforderungen wie das Aufkommen des Tonfilms, das gemeinsam mit der Weltwirtschaftskrise um 1930 die wohl schwerste Krise in der Geschichte des Musikerberufs auslöste. Rundfunk und Schallplattenindustrie schufen zwar neue Arbeitsplätze im Studio, vernichteten jedoch zugleich zahllose Beschäftigungsmöglichkeiten, weil die Nachfrage nach lebendiger Musik zurückging. Der gleichfalls durch den zweiten Musikmarkt mit bedingte Aufstieg des Musikrechtesgeschäfts nach 1900 weckte zudem unter Musikerinnen und Musikern den Anspruch, an der Verwertung von Urheber- und Leistungsschutzrechten beteiligt zu werden. Allerdings profitierten in Deutschland nur jene davon, die überhaupt in die Lage versetzt waren, Aufnahmen zu produzieren. War der technologische Wandel im Musikleben auch nicht aufzuhalten, so bemühten sich Musiker redlich, diese Veränderungen soweit wie möglich aktiv und zu ihrem Vorteil auszugestalten.

Das Ausbildungswesen und die Arbeitsbedingungen von Musikerinnen und Musikern, die ästhetischen Debatten, die sie führten, ihre Mobilitätserfahrungen und ihr Umgang mit der technologischen Entwicklung bilden die Leitthemen, aus denen sich Musikerleben zwischen Kunst, Spiel und Arbeit sinnvoll rekonstruieren lassen. Diese Leitthemen waren nicht zu jeder Zeit gleich präsent und hatten ihre je eigenen Konjunkturen der Aufmerksamkeit, weshalb sie auch nicht in allen Kapiteln im gleichen Ausmaß zur Sprache kommen werden. Allerdings war keines dieser Themen um 1960 obsolet; für die berufliche Lebenswelt von Musikern und Musikerinnen hatten sie strukturelle Relevanz.

Mit dem Schlüsselbegriff der Lebenswelt werden die verschiedenen Untersuchungsebenen von individuellen Wahrnehmungen und sozialem Handeln im Wandel in einen Analyserahmen gesetzt. Bewusst wird damit auf ein weiteres Konzept der interpretativen Soziologie rekurriert, das seine Wurzeln in Edmund Husserls phänomenologischer Philosophie hat, weil diese Theorietradition den analytischen Gegensatz zwischen objektiven Strukturen der sozialen Wirklichkeit und ihrer subjektiven Erfahrung einzuebnen suchte. Alfred Schütz und sein Schüler Thomas Luckmann, die die soziologische Lebensweltforschung wesentlich geprägt haben, charakterisierten die Lebenswelt als »grundsätzlich intersubjektiv«, als »sedimentierte Gruppenerfahrung« und zugleich als »Bereich der Praxis, des Handelns.« Solches Handeln bedürfe stets der sinnhaften Auslegung, ohne die kein Zurechtfinden in der Lebenswelt möglich sei. Wahrnehmung und Handlung hängen also aufs engste miteinander zusammen, denn erst mit der nachträglichen Deutung des Handelns wird aus diesem nach Schütz und Luckmann sinnhafte Erfahrung, die zukünftiges Handeln vorprägt. Dies gelte nicht nur für individuelles Handeln, sondern auch für »Institutionalisierungen des Handelns in sozialen Einrichtungen«. Nicht zuletzt sei Handeln stets zukunftsgerichtet, um die Lebenswelt zu stabilisieren oder aber zu verändern.³⁴

34 Schütz u. Luckmann, S. 25–44, Zitate S. 30, 39, 42; zur theoriegeschichtlichen Einordnung vgl. Joas u. Knöbl, S. 228–234; zur Anwendung in der Geschichtswissenschaft instruktiv Vierhaus, v. a. S. 13–15.

Schütz und Luckmann geht es also darum, die Einbettung von Individuen und Gruppen in und die Einwirkung auf ihre soziale Umwelt zu erfassen. Bezogen auf die Berufsgruppe der Musiker bedeutet dies, ihre Erfahrungen und Handlungen sowohl untereinander als auch mit und gegenüber anderen Gruppen im Musikleben in den Blick zu nehmen. Zu diesen Gruppen zählten Konzertunternehmer und Theaterintendanten, Komponisten und Musiklehrer, das Militär mit seinen Musikern, Musikkritiker und Musikwissenschaftler, Politiker, Ökonomen und nicht zuletzt das Publikum; zusammengenommen bildeten sie das, was ich Musiköffentlichkeit nenne. In ihr spielten sich Auseinandersetzungen über die Berufsgruppe ab, an denen nicht nur Konturen ihrer Lebenswelt sichtbar werden. Früher oder später zogen solche Konflikte auch konkrete sozialpolitische Reformen und institutionelle Entwicklungen im Musikleben nach sich, welche unmittelbar die berufliche Lebenswelt veränderten.³⁵

Für die historische Rekonstruktion der Lebenswelt als objektiviertem sozialen Gebilde und subjektivem Erfahrungsraum gleichermaßen gibt es kein methodisches Patentrezept. Die Anwendung biographischer Verfahren liegt allerdings nahe. In Anlehnung an kollektivbiographische Ansätze kann das Typische und Generelle ebenso wie das individuell je Abweichende und Besondere im Alltag von Musikern einfangen werden. Von Interesse ist dabei nicht nur was, sondern auch wie erzählt wird, um zeit- wie berufsspezifische Zugänge zur Welt zu erfassen.³⁶ Eine Schwäche des kollektivbiographischen Ansatzes bleibt die stets arbiträr wirkende Auswahl der Personen. Dies gilt umso mehr für eine derart heterogene soziale Gruppe wie Berufsmusiker, die zudem über mehrere Generationen zu untersuchen ist.³⁷ Folgende Selektionskriterien mögen meine Auswahl plausibilisieren: Erstens kommen Musiker zu Wort, die die Professionalisierung des Musikerberufs aktiv vorantreiben wollten. Zweitens gilt das Augenmerk relativ unbekanntem Musikerbiographien, die zur breiten Masse zu zählen sind. Drittens werden solche musikalischen Lebensläufe porträtiert, die mit Blick auf die erläuterten sozialgeschichtlichen, musikkulturellen, transnationalen und gendergeschichtlichen Erkenntnisinteressen aufschlussreich sind. Viertens schließlich sind von den prominenteren Musikern vor allem diejenigen zu berücksichtigen, deren Jugend, Ausbildungszeit und Karrierebeginn noch in ganz gewöhnlichen Bahnen verliefen. Insgesamt nutzt die Studie so Nachlässe, unveröffentlichtes Material und publizierte Memoiren von mehr als 50 Musikerinnen und Musikern.

Zum anderen stützt sich die Lebensweltanalyse auf die Erörterung zentraler diskursiver Auseinandersetzungen im Berufsfeld. Dies betrifft die Kontinuität und den Wandel von gesellschaftlichen Annahmen über die Berufsgruppe oder Teile von ihr ebenso wie deren Selbstverständnis und solche Debatten, die von Vertretern dieser Gruppe in ihrem Namen geführt werden, um Veränderungen

35 Vgl. programmatisch *Raphael*, Diskurse; *Reichardt*.

36 Vgl. *Schweiger*; *Schröder*, Kollektive Biographien; zur Erzählperspektive programmatisch *Funck u. Malinowski*; ein aufschlussreiches Beispiel liefert *Osterhammel*, Meisterschaft.

37 Auf dieses Problem verweisen auch *Harders u. Lipphardt*, S. 84.

in der beruflichen Lebenswelt zu bewirken. Was von wem zu welchem Zeitpunkt aus welchen Gründen und mit welchen Absichten gesagt und geschrieben wurde, ist relevant, weil dadurch in lebensweltlicher Perspektive sowohl geteilte, unhinterfragte Gewissheiten als auch strittige, fraglich gewordene Problemstellungen von Musikerinnen und Musikern sichtbar werden. Der Zusammenhang zwischen Diskursen, Ereignissen und Akteuren sowie die historische Entwicklung jenes Wechselspiels rücken so in den Vordergrund.³⁸

Diese Herangehensweise fußt auf einer Sichtung einschlägiger Zeitschriften, sonstigen zeitgenössischen Schrifttums und Materials der Berufsverbände und Musikergewerkschaften. Sie greift die Einsicht der historischen Diskursforschung auf, wonach Diskurse, wenn es um deren transformative Gestaltungskraft wie deren Wandel selbst geht, stärker an soziokulturelle und politische Kontexte zurückzubinden sind.³⁹ Zugleich bleibt die Analyse hier ganz klar Mittel zum Zweck: Sie dient dazu, jene sozialen Konflikte freizulegen, die sich am Musikerberuf und dessen gesellschaftlicher Stellung entzündeten, und lenkt den Blick auf kulturpolitische Reforminitiativen und rechtliche Veränderungen, welche auf die berufliche Lebenswelt einwirkten.⁴⁰

Der Wandel der Lebenswelt von Musikerinnen und Musikern lässt sich schließlich am besten im interpretativen Rahmen einer Professionalisierung greifen. Soziologisch betrachtet, verfolgten Musikerinnen und Musiker ein »professional project«: Funktions- und Statusgruppen streben danach, ihr distinktes Wissen bzw. ihre Fähigkeiten zu monopolisieren und den Zugang zur Gruppe aus wirtschaftlichen Gründen und zur Steigerung des Sozialprestiges zu beschränken. Dieses Ansinnen kann sich an den Staat ebenso wie gegen andere Gruppen, mitunter auch gegen Mitglieder der eigenen Gruppe richten.⁴¹

Sicherlich lässt sich der Musikerberuf kaum mit klassischen Professionen vergleichen, nicht zuletzt weil sich die spezifischen Fähigkeiten von Musikerinnen und Musikern nicht abschließend monopolisieren oder rechtlich sanktionieren ließen.⁴² Ob es ihnen gelang, eine Profession im idealtypischen Sinne zu werden oder nicht, ist jedoch nicht so entscheidend. Wichtiger ist, dass das Interpretament der Professionalisierung zentrale Konflikte sowohl innerhalb des Berufsfeldes als auch zwischen den Musizierenden und der gesellschaftlichen Außenwelt sichtbar macht: vom Selbstverständnis zwischen Künstler und Arbeiter über die Profilierung und Abgrenzung spezifischer musikalischer Stilrichtungen bis hin zu gesellschaftlichen Auseinandersetzungen über eine angemessene Wertschätzung des Musikerberufs und konkreten kulturpolitischen Reformprozessen.⁴³ Verstanden als offenes Projekt, dient Professionalisierung

38 Vgl. *Schütz u. Luckmann*, S. 30–37; *Raphael*, Diskurse, S. 169 f.

39 Vgl. *Landwehr*, Wandel, S. 19 f.; *ders.*, Macht; instruktiv auch *Keller*.

40 Vgl. auch *Raphael*, Diskurse, S. 176.

41 *MacDonald*, S. 8–14 und 34 f.; MacDonald entwickelt hier das Konzept des »professional project« weiter, das ursprünglich auf *Larson* zurückgeht.

42 Vgl. *Frederickson u. Rooney*; zu den klassischen Professionen vgl. *Siegrist*, S. 11–48.

43 Vgl. *Erd; Jost*, Jazzmusiker.

nicht zuletzt als diachrones Leitmotiv, unter dem die sich wandelnde Lebenswelt von Musikerinnen und Musikern beschrieben und erklärt werden kann, ohne in eine normativ aufgeladene Defizitgeschichte oder aber altbackene Strukturgeschichte zurückzufallen.⁴⁴

Übergreifend verspricht diese Methodik Aufschluss über die berufliche Lebenswelt als individuellem *Musik-Erleben* und objektiviertem *Musiker-Leben* zwischen Kunst, Spiel und Arbeit und führt zu grundlegenden Einsichten in soziale Abgrenzungs- und musikkulturelle Spezialisierungsprozesse im Musikleben. Die Studie möchte damit eine Möglichkeit neben anderen aufzeigen, zeitgemäß Sozialgeschichte zu schreiben. Insofern schließt sie auch an jüngere Überlegungen an, wie dieses etwas in die Jahre gekommene historiographische Feld sinnvoll belebt werden könnte.⁴⁵

Empirisch wartet die Studie mit neuen Einsichten zur allgemeinen Geschichte der Arbeit und zur Musikgeschichte auf. Die Geschichte der Arbeit erfährt seit einigen Jahren unter neuen Vorzeichen wieder größere Aufmerksamkeit. Vor allem kulturgeschichtliche und globalgeschichtliche Perspektiven leiten diesen Erneuerungsprozess. Vertreter des Forschungsfeldes argumentieren, dass die Trias von Ausbildung – Beruf – Ruhestand ebenso wie das Normalarbeitsverhältnis, die weite Teile der Industriegesellschaften immer noch mit der Arbeitswelt assoziieren, Ausnahmeerscheinungen waren, die selbst in Europa nur für eine Minderheit galten. Daher sei es gerade mit Blick auf das 19. und 20. Jahrhundert eine dringliche Aufgabe der Geschichtswissenschaft, Arbeitsvorstellungen, Semantiken von Arbeit in unterschiedlichen Gesellschaften und die sozialen Praktiken der Arbeitenden zu untersuchen.⁴⁶

Die vorliegende Studie versteht sich als Beitrag zu dieser Forschungsagenda und geht zugleich über sie hinaus. Ungeachtet aller Erneuerungsrhetorik bezieht sich ein Großteil der jüngeren Publikationen und Forschungsprojekte in diesem Bereich nach wie vor auf die Arbeiterklasse. Zur kulturellen Arbeit hat die ›neue‹ Geschichte der Arbeit bislang weitgehend geschwiegen und das Feld der Unternehmensgeschichte überlassen. Diese nimmt jedoch in erster Linie das Management in den Blick und trägt daher zur Geschichte der Kreativarbeit kaum etwas bei.⁴⁷

Rezente Interpretationen dieser Geschichte stammen in der Tat durchweg von Soziologen,⁴⁸ darunter auch jene von Andreas Reckwitz. Dessen Ausgangspunkt

44 Für ein differenziertes Verständnis von Professionalisierung im künstlerischen Bereich werben auch *Löhr u. Middell*; ein gutes empirisches Beispiel liefert *Trebesius*, hier S. 19.

45 Vgl. zu dieser Debatte *Maeder u. a.*; *Joyce*; *Nathaus*, Sozialgeschichte; *Osterhammel*, Aspekte, S. 628–650.

46 Vgl. *Eckert*; *Kocka*, Mehr Last als Lust; *Van der Linden*; *Leonhard u. Steinmetz*.

47 Vgl. die Forschungsüberblicke von *Priemel* und von *Neuheiser*; zu unternehmensgeschichtlichen Perspektiven *Friedman u. Jones*; instruktiv, aber ohne historische Dimension ist *McKinlay u. Smith*.

48 Vgl. in geistesgeschichtlicher Perspektive *Joas*; zuletzt mit Blick auf Großbritannien *Campbell*, S. 9–38; ferner *Bröckling*.

ist die eingangs skizzierte gegenwärtige Omnipräsenz der Idee der Kreativität: Der individuelle Wunsch, kreativ sein zu wollen, durchdringe ebenso wie der gesellschaftliche Zwang, kreativ sein zu müssen, zunehmend alle gesellschaftlichen Bereiche und insbesondere die Berufswelt. Diese Konstellation, so Reckwitz weiter, münde in einen »ästhetischen Kapitalismus«, der deshalb weitgehend akzeptiert werde, weil unter dem »Kreativitätsimperativ« vormals systemkritische künstlerische Selbstentwürfe mit systemrelevanter produktiver Arbeit eine harmonische Symbiose eingingen. Reckwitz' historische Erklärung fußt demnach auf einem Diffusionsmodell: Die Idee der Kreativität sei als elitäre, künstlerische und gegenkulturelle Weltanschauung und Praxis seit der Wende zum 20. Jahrhundert und dann verstärkt ab den sechziger Jahren in die gesellschaftliche Mitte diffundiert, wozu die kreativen Industrien, die Psychologie und die Massenmedien wesentlich beigetragen hätten.⁴⁹

So sehr Reckwitz' Gegenwartsdiagnose einleuchtet, so einseitig fällt seine historische Herleitung aus, weil er kreative Potentiale ausschließlich bei den künstlerischen Eliten und in den Gegenkulturen verortet. Die historischen Vorläufer kreativer Arbeit sind jedoch auch und gerade in denjenigen Bereichen zu suchen, in denen Berufstätige ihrem Selbstverständnis nach ihre Tätigkeit als kreativ, das heißt als eine künstlerische, Neues schaffende Tätigkeit deuteten. Wie schon erwähnt, gehören Musikerinnen und Musiker zweifellos in diesen Bereich. Eine historische Fallstudie über deren Lebenswelt kann daher nicht nur ein empirisch dichtes, zugleich differenzierteres Bild vom Aufstieg kreativer Arbeit zeichnen. Sie wird auch auf das von Reckwitz übersehene Paradox aufmerksam machen, wonach dieser Prozess zunächst Hand in Hand ging mit einer stärkeren Integration der Berufsgruppe in die Strukturen der industriellen Arbeitsgesellschaft und des Sozialstaates, jenem »organisierten Kapitalismus« also, der mit dem Aufschwung des Neoliberalismus und dem Ausgreifen des Kreativitätsimperativs auf andere Arbeitsbereiche in den letzten dreißig bis vierzig Jahren unter Druck gesetzt wurde.⁵⁰ Damit stellt die Studie auch den postulierten naturgegebenen Zusammenhang zwischen Prozessen der Individualisierung und dem Aufstieg kreativer Arbeit in Frage. Der Blick zurück auf die von Kunst, Spiel und Arbeit geprägte Lebenswelt von Musikerinnen und Musikern hält insofern Einsichten bereit, die nicht nur für die Geschichte, sondern auch für die Gegenwart und womöglich gar Zukunft kreativer Arbeit anregend wirken können.⁵¹

Der Musikgeschichte lag das Thema Arbeit bislang ziemlich fern.⁵² Musikwissenschaftlicher Provenienz ist sie vielfach noch Stilgeschichte, und wenn

49 Reckwitz, S. 10 f.; Reckwitz folgt hier im Wesentlichen *Boltanski u. Chiapello*.

50 Kocka, *Kapitalismus*, S. 115 f.; Reckwitz, S. 315 f.; vgl. auch *Campbell*, der unter anderem dem Staat in der Verbreitung der Kreativitätsidee eine gewichtige Rolle beimisst, vgl. *ders.*, S. 12–15.

51 Vgl. auch *Rempe*, *Orchesterlandschaft*.

52 So auch *Hagstrom Miller*, S. 438 f.

über die eigentliche Kunst hinaus ein Blick auf außermusikalische Dimensionen geworfen wird, so gilt dieser Blick vor allem gesellschaftlichen oder politischen Aspekten der vorab definierten Kunstmusik. Der Musikwissenschaftler Frank Hentschel hielt dazu nüchtern fest, dass in seiner Disziplin häufig noch »tief sitzende ideologische Urteile die Konstruktion von Musikgeschichte bestimmen.«⁵³ Wenn Historikerinnen und Historiker Musikgeschichte betreiben, verfahren sie selten anders. Freilich sind weniger ideologische Gesichtspunkte als vielmehr persönliche Musikvorlieben ausschlaggebend dafür, dass das Gros dieser Studien bestimmte Genres adressiert.

Vor diesem Hintergrund möchte die Studie nicht lediglich neue empirische Einsichten generieren, sondern darüber hinaus in programmatischer Absicht die Musikgeschichte und insbesondere die musikinteressierte Geschichtswissenschaft dazu ermuntern, sich fortan weniger an ein musikästhetisches a priori zu binden. Angesichts der zahlreichen grenzüberschreitenden Bewegungen innerhalb des Faches in den letzten Jahren – man denke nur an die transnationale und die Globalgeschichte – ist es an der Zeit, nach der Nation und dem Eurozentrismus auch einmal etablierte musikalische Containerkategorien wie die E- und U-Musik historisch zu hinterfragen. Dies gilt insbesondere für das 20. Jahrhundert, dessen Geschichte so sehr von populären Musikrichtungen geprägt wurde, dass jede Sozialgeschichte der Musik für diese Zeit unmittelbar an Plausibilität einbüßt, die nicht verschiedene Genres und ihre Verbindungen vorurteilslos zueinander in Bezug setzt.⁵⁴ Die Lebenswelt von Musikerinnen und Musikern in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken, stellt zweifelsohne einen Schritt in die richtige Richtung dar.

Das deutsche Musikleben erscheint so in einem anderen, neuen Licht. Deutlich wird etwa, dass die berufliche Spezialisierung auf die klassische Musikwelt wesentliche Schübe erst seit der Weimarer Republik erhielt. Während sich Veranstaltungsorte, Kritiker, Publikationsorgane, ganze Wissenschaften und feste Publikumskreise bereits im 19. Jahrhundert um bestimmte Musikrichtungen herum bildeten, galt dies für die zentralen Akteure der musikalischen Aufführungen nicht in gleichem Maße.⁵⁵ Exklusive berufliche Festlegungen auf den populärmusikalischen Bereich erfolgten in Deutschland vielfach überhaupt erst nach 1945, was unter anderem auch daran ersichtlich wird, dass ein Großteil dieser Musiker noch eine klassische Ausbildung durchlief.

Genauso bedeutsam ist, dass Musiker mit ihrer Lobbyarbeit für bessere Arbeitsbedingungen um 1900 nicht unerheblich dazu beitrugen, dass sich in Deutschland eine Praxis der Subventionierung von Theatern und Orchestern durch die öffentliche Hand dauerhaft etablierte. Neben den nach Prestige trachtenden Höfen und dem musikliebenden Bildungsbürgertum stellten sie eine

53 Hentschel, *Unterschiede*, S. 261; vgl. auch *Ballstaedt*, Sp. 1193.

54 Vgl. dazu auch *Müller u. Rempe; Hentschel, Unterschiede*, S. 260–262.

55 Vgl. *Weber, Music and the Middle Class*, S. 133–145; *Scott*, S. 3–14; Weber und Scott übersehen allerdings, dass die Spezialisierung der Berufsmusiker deutlich später einsetzte.

dritte, bislang gänzlich übersehene Kraft, die gewissermaßen von unten und oftmals gegen zögerliche Kommunalverwaltungen für eine staatlich finanzierte Musikpflege kämpfte.

Nicht zuletzt ist die spezifische Stellung des deutschen Musiklebens in der Binnen- und Außenwahrnehmung auch Resultat der umfassenden Expansion und kulturellen Aufwertung der Militärmusik im Kaiserreich. Ohne dieses große Reservoir an flexibel geschulten Musikern, das sich nach zwischenzeitlichem Einbruch in der Weimarer Republik ab 1933 noch einmal schlagartig auffüllte, hätte sich die dicht besiedelte Theater- und Orchesterlandschaft in Deutschland kaum ausformen können. All diese musikgeschichtlichen Entwicklungen, welche die spezifische Stellung des deutschen Musiklebens im internationalen Kontext zu erhellen vermögen, geraten nur dadurch ins Sichtfeld, dass die sozialen und ästhetischen Blickwinkel geweitet werden und Musikerleben nicht auf eine bestimmte Kunstrichtung reduziert, sondern im größeren Zusammenhang ihrer beruflichen Lebenswelt betrachtet werden.

Die einschlägige Literatur über die Lebenswelt von Berufsmusikern ist relativ gut zu überblicken. Zentral für diese Untersuchung sind die Darstellung von Martin Wolschke über Stadtpefereien im 19. Jahrhundert, Josef Eckhardts Studie zu Zivil- und Militärmusikern im Kaiserreich, Heribert Schröders Untersuchung der Tanz- und Unterhaltungsmusik in der Weimarer Republik, Michael Katers zwei Bücher über Jazz sowie Komponisten und Interpreten im Nationalsozialismus sowie Alan E. Steinweis' Standardwerk zur Reichskulturkammer.⁵⁶ Für die frühe Bundesrepublik liegt dagegen keine wissenschaftliche Studie zur Berufsgruppe vor. Mit der hier angestrebten Gesamtbetrachtung zum 19. und 20. Jahrhundert wird gleichfalls historiographisches Neuland betreten.⁵⁷

Ohne die Forschungsleistungen der genannten Autoren hätte die vorliegende Studie nicht geschrieben werden können. Ungeachtet dessen werden an ihnen über die zeitliche Beschränkung auf kurze, politischen Zäsuren folgende Zeiträume hinaus zwei weitere Defizite sichtbar. Zum einen stehen Katers separate Monographien zum Jazz und zur klassischen Musikwelt exemplarisch für die Dominanz musikästhetischer Typologien in der Musikgeschichtsschreibung im Allgemeinen. Musiker werden nach ›E‹ und ›U‹ eingeteilt und Komponisten, Dirigenten, Solisten und Orchestermusiker fein säuberlich voneinander getrennt.⁵⁸ Parallel dazu überwiegt der Zugriff entlang von Genres und Musikwelten. Die historische Opernforschung steht relativ unverbunden neben jener zum Konzert, und die Militärmusik, die Salonmusik oder der Jazz werden in der Regel gleichfalls separat untersucht.⁵⁹ Auch diese Literaturbestände waren für die vorliegende Untersuchung unentbehrlich. Die Genre-Logik dahinter mag zu-

56 Vgl. *Wolschke; Eckhardt; Schröder*, Unterhaltungsmusik; *Kater*, Spiel; *ders.*, Muse; *Steinweis*; zur Reichsmusikkammer zuletzt auch *Riethmüller u. Custodis*.

57 Vgl. dagegen die Langzeitstudien zu Großbritannien und den USA: *Ehrlich; Kraft*.

58 Vgl. *Salmen*; Beruf; *ders. u. a.*, Status; *Wicke; Rink*.

59 Vgl. *Ther; Ziemer; Ballstaedt u. Widmaier; Partsch; Jockwer*.

gleich ein Grund neben anderen dafür sein, dass eine umfassende Geschichte des Musikerberufs bislang nicht geschrieben worden ist, denn diese macht eine genreübergreifende Perspektive zwingend erforderlich.

Zum anderen überwiegen in der Literatur entweder der Blick auf berühmte Künstler oder institutionen- bzw. strukturgeschichtliche Ansätze. Beispielhaft für den ersten Ansatz steht neben Katers Klassikstudie Timothy C. W. Blannings »Triumph of Music«, der für seine Meistererzählung des Aufstiegs der Musiker an die Spitze der Künste bei Bach einsteigt und über die Stationen Beethoven, Liszt und Wagner ab dem 20. Jahrhundert abrupt in den Bereich der Populärmusik wechselt, um seinem Aufstiegsnarrativ treu bleiben zu können.⁶⁰ Auch die überwiegende Literatur zur Musikermigration ist dieser Perspektive verpflichtet. Jessica Gienow-Hechts Darstellung deutscher Musiker in der entstehenden klassischen Musikwelt der USA im langen 19. Jahrhundert kreist hauptsächlich um bedeutende Dirigenten. Die Konzentration auf berühmte Künstler fand in der Exilforschung lange ihre Fortsetzung, ehe in letzter Zeit vermehrt auch »vergessene« Musiker ins Blickfeld gerieten.⁶¹ Sicherlich ist diese Beschränkung auch einem Quellenproblem geschuldet, denn von unbekanntem Musikerinnen und Musikern ist kaum biografisches Material überliefert. Es ist jedoch immer noch reichlich genug davon vorhanden, um diese weit stärker als bisher in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken.

Institutionen- und strukturgeschichtliche Ansätze prägen demgegenüber die älteren Studien von Eckhardt und Wolschke sowie Schröders Werk zu Weimar. Alle drei Bücher kommen weitgehend ohne Akteure aus; wie Musiker ihren Arbeitsalltag erlebten und ausdeuteten, bleibt im Dunkeln. Ähnliches gilt für die Geschichtsschreibung zur Musikerziehung und -ausbildung, die überwiegend aus der Sicht der Institutionen betrieben wird, wohingegen die Ausbildungszeit hier in erster Linie aus der Perspektive der lernenden Musikerinnen und Musiker aufzuschließen sein wird.⁶²

Ausgerechnet die Institutionengeschichte der Berufsverbände und Musikergewerkschaften ist jedoch noch nicht geschrieben. Der wichtigste Zusammenschluss ist der 1872 ins Leben gerufene Allgemeine Deutsche Musikerverband (ADEMUV). Er wird zwar in einigen bereits genannten Studien thematisiert, seine Aktivitäten werden aber weder systematisch nachgezeichnet noch über einen längeren Zeitraum verfolgt. Die Geschichte der Deutschen Orchestervereinigung (DOV), 1953 gegründet und heute die bedeutendste Interessenvertretung von Berufsmusikern, ist schließlich überhaupt noch nicht wissenschaftlich untersucht worden.⁶³

60 Vgl. Kater, *Muse*; Rathkolb; Blanning.

61 Vgl. Gienow-Hecht; Crawford; Brinkmann u. Wolff.

62 Besonders aufschlussreich sind Studien zu Berlin und Leipzig, vgl. Schenk, *Hochschule; Wasserloos*.

63 Vgl. Eckhardt; Schröder, *Unterhaltungsmusik*; eine amerikanische Dissertation aus dem Jahr 1979 zur Frühgeschichte des Musikerverbands wurde nie publiziert, vgl. *Newhouse*.