



Thomas Renz
unter Mitarbeit von Maximilian Körner

JAZZSTUDIE

Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland

Initiatoren und Auftraggeber

(**Jazzinstitut** Darmstadt)))

IG JAZZ
BERLIN



Förderer



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend,
Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur

be  Berlin
Senatskanzlei
Kulturelle Angelegenheiten

Kooperationspartner

m!z:

JAZZSTUDIE 2016

Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland

Thomas Renz

unter Mitarbeit von Maximilian Körner

IMPRESSUM

Universität Hildesheim
Institut für Kulturpolitik
Dr. Thomas Renz
Universitätsplatz 1
31141 Hildesheim

www.uni-hildesheim.de/kulturpolitik
renz@uni-hildesheim.de

DESIGN

 dockschiff GbR • SEO, Online & Kreativagentur
dockschiff.de

DRUCK

easyDRUCK GmbH

INHALT

Grußwort der Staatsministerin Prof. Monika Grütters MdB	6
Vorwort zur jazzstudie2016	7
Zusammenfassung der zentralen Ergebnisse	10
1. Einleitung	16
1.1 Forschungsstand	17
1.2 Methodik der Studie	18
1.3 ‚Und wo im Datensatz ist Till Brönner?‘ Oder: Was statistische Kulturpolitikforschung leistet	19
2. Biografische Merkmale von Jazzmusiker/-innen	21
2.1 Bildungshintergrund	21
2.2 Alter und Orte der ersten Begegnung mit Jazz	23
2.3 Programme der Jugendförderung	25
2.4 Musikstudium	26
2.4.1 Das Studium als Vorbereitung auf das Berufsleben	27
2.4.2 Gründe gegen die Aufnahme eines Studiums	31
3. Berufspraxis	32
3.1 Musikinstrumente und Ensemblearbeit	33
3.2 Live-Auftritte als Jazzmusiker/-in	35
3.2.1 Auftrittsgagen	36
3.2.2 Regionales Gagenniveau	38
3.2.3 Wunschgagen	39
3.2.4 Bewertung der Auftrittsbedingungen durch die Musiker/-innen	40
3.2.5 Weitere Live-Auftritte in anderen Musiksparten	41
3.2.6 Arbeitsverhältnis bei Auftritten	44
3.3 Aufnahmen und Komposition	45
3.4 Musikunterricht	47
3.4.1 Stilistik des Unterrichts	48
3.4.2 Arbeitsverhältnisse und Bezahlung	49
3.4.3 Bewertung der Unterrichtstätigkeiten	52
3.5 Weitere nicht-musikalische Tätigkeiten	53
3.6 Arbeitszeit	55

4.	Finanzielle Situation	56
4.1	Einkommenshöhe und Verteilung	56
4.2	Fördermittel	58
4.3	Investitionen	59
4.4	Bewertung der wirtschaftlichen Situation	60
4.5	Weitere regelmäßige Einnahmen	60
5.	Vernetzung	61
6.	Soziale und persönliche Situation	64
6.1	Sozialversicherung	64
6.2	Wohnort	66
6.3	Familiäre Situation	68
6.4	Soziodemografische Merkmale	69
7.	Ausblick	70
8.	Politische und manageriale Konsequenzen	73
8.1	Nachwuchs fördern	74
8.2	Arbeitsmarktkompetenz der Absolvent/-innen von Musikhochschulen verbessern	75
8.3	Gagenniveau erhöhen	76
8.4	Musikunterricht als Teil des Berufsalltags verstehen	77
8.5	Künstler/-innenförderung bekannt machen	77
8.6	Vernetzung verbessern	78
8.7	KSK sichern und Rentenlücke thematisieren	78
8.8	Interdisziplinäres Arbeiten als Chance begreifen	78
8.9	Kulturelle Bildung zum Teil der eigenen Arbeit machen	79
9.	Anhang	80
9.1	Angaben zum standardisierten Fragebogen	80
9.2	Angaben zu den qualitativen Interviews	81
9.3	Teilnehmer/-innen des Expertenhearings	82
9.4	Literatur	82
9.5	Autoren	85



Grußwort der Staatsministerin Prof. Monika Grütters MdB

„Laß Dich nicht davon abbringen, was Du unbedingt tun willst. Wenn Liebe und Inspiration vorhanden sind, kann es nicht schiefgehen“, so lautet ein Rat der Jazz-Sängerin Ella Fitzgerald.

Liebe, Inspiration und eine gute Portion Idealismus gehören zum Jazz wie die musikalische Improvisation. Kaum eine andere Musikrichtung lebt so sehr von der Freiheit, von Überraschungen und Spontaneität und wird dafür vom Publikum geliebt! Es mag auf den ersten Blick nicht gleich offensichtlich sein, doch Jazz ist in Deutschland fest verwurzelt. Nicht unbedingt in den Programmen populärer Radiowellens oder in den Auslagen großer Elektronik-Märkte. Doch die Vielzahl der Jazz-Clubs, Konzertreihen und Festivals zeigt: Jazz ist ein unentbehrlicher Bestandteil unserer bunten Musiklandschaft.

Jazz wird in Deutschland nicht nur gespielt und gehört. Jazz wird auch diskutiert, gelehrt und erforscht: Seit den 1980er Jahren gibt es Studiengänge für Jazz- und Populärmusik, es werden seitdem jedes Jahr an vielen deutschen Musikhochschulen und Konservatorien professionelle Jazz-Künstler ausgebildet. Dabei ist es keine Selbstverständlichkeit, dass sich junge Musikerinnen und Musiker für ein Jazz-Studium entscheiden: Die vorliegende jazzstudie2016 macht auf die schwierigen Arbeits- und Lebensbedingungen von Jazz-Musikern aufmerksam, die nach außen selten sichtbar werden. Die Studie liefert darüber hinaus fundierte Erkenntnisse über den Status quo der deutschen Jazz-Szene und schließt hier eine Informationslücke. Diesen wichtigen wissenschaftlichen Beitrag zu unterstützen war mir ein besonderes Anliegen.

Ich hoffe, dass die jazzstudie2016 Diskussionen darüber anregen wird, wie der Bereich der professionellen Jazz-Musik attraktiver und die Lebensbedingungen der Musikerinnen und Musiker auskömmlicher gestaltet werden können. Allen Leserinnen und Lesern wünsche ich eine interessante wie anregende Lektüre.

Prof. Monika Grütters MdB
Staatsministerin bei der Bundeskanzlerin

VORWORT ZUR JAZZSTUDIE 2016

In der kulturpolitischen Diskussion begegnen wir sehr häufig dem Phänomen, dass zentrale Aussagen und wichtige Beschreibungen des Status quo einer Kunstszene in vielen Bereichen ohne ein Fundament nachvollziehbarer Fakten und Analysen auskommen müssen.

Je kleiner dabei das künstlerische Genre ist, das im Mittelpunkt des Diskurses steht, umso undurchschaubarer wirkt es für Außenstehende, aber desto gewisser sind Insider in ihrer Aussage über dessen wahre Verfassung. Hält ein solcher Zustand über lange Zeit an – das wissen wir aus eigentlich allen Bereichen der sozialwissenschaftlichen Forschung und gesellschaftlicher Kontroversen –, führt er unweigerlich zur Verfestigung von Stereotypen. Er verleitet zu Beschreibungen, die mehr einer groben Annäherung an eine soziale Gruppe als der Faktizität ihrer Existenz entsprechen und er führt zu Aussagen, die früher unter Umständen einmal richtig waren, aber heute längst nicht mehr zutreffen.

Über die Lebens- und Arbeitsbedingungen der wichtigsten Protagonisten der Jazzszene wussten wir bislang wenig mehr als uns anekdotisch gefärbte Interviews oder heroisierende Biografien ihrer prominenten Vertreter verraten mochten. Dies ist nicht zuletzt einem Mangel an kulturpolitischer Forschung in diesem Bereich geschuldet, verursacht auch durch ein fehlendes Interesse auf politischer Seite. Das Defizit an empirischem Wissen betraf im Wesentlichen die gesamte demografische, soziale und ökonomische Situation der professionellen Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker in Deutschland. Diesen Mangel an validen Informationen zu beseitigen, war die zentrale Motivation dieser Studie.

Zum allersten Mal führte im vorliegenden Fall eine universitäre Einrichtung eine empirische Untersuchung unter Jazzmusikerinnen und Jazzmusikern in Deutschland durch, deren 2.135 verwertbare Datensätze ausreichend Rohmaterial für wichtige inhaltliche Analysen liefern, um daraus wissenschaftlich fundierte Handlungsempfehlungen für die politischen und administrativen Körperschaften abzuleiten.

Ein Referenzprojekt föderaler und kooperativer Kulturpolitik

„Kultur ist keine Subvention, sondern eine Investition in unsere Zukunft“, heißt es im Vertrag der Großen Koalition für die aktuelle Legislaturperiode.

Auf dieses klare Bekenntnis folgt an gleicher Stelle der Verweis

auf den kooperativen Kulturföderalismus, mittels dessen diese Investitionen zu erbringen seien. In diesem Sinne handelt es sich bei der „jazzstudie2016 - Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland“ quasi um ein Vorzeige- und Referenzprojekt föderaler und kooperativer Kulturpolitik.

Schließlich entstand die vorliegende Untersuchung auf Initiative der Bundeskonferenz Jazz (BK Jazz) als nationaler, selbstorganisierter und branchenübergreifender Interessensvertretung der Jazzszene. Sie wurde vom Jazzinstitut Darmstadt, einer kommunalen Forschungseinrichtung von internationalem Rang gemeinsam mit der Union Deutscher Jazzmusiker (UDJ e.V.) und der Interessengemeinschaft Jazz Berlin (IG Jazz e.V.) als selbstorganisierten Musikerververtretungen auf den Weg gebracht und begleitet. Finanziert wurde sie aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie, jeweils zu gleichen Teilen, der Länder Berlin, Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen und schließlich, ebenfalls zu gleichen Teilen, der Projektträger. Durchgeführt und verfasst wurde sie vom Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim, das sich bundesweit als profilierter Berater im kulturwissenschaftlichen Diskurs einen Namen gemacht hat.

Lebendiges Labor der Musik

Der Jazz hat in den vergangenen 40 Jahren an Gewicht in der Kunst hinzugewonnen. Er ist stilistisch vielfältiger, lebendiger und diversifizierter als je zuvor. In Deutschland existiert das größte Netzwerk von Jazz-Spielstätten (Clubs, Initiativen, Konzertreihen, Festivals etc.) in Europa. Dort und an anderen Orten stößt man auf eine deutsche Musikerszene, die weltweit wachsende Aufmerksamkeit erfährt. Deutsche Großstädte sind in den letzten Jahren zu Magneten für Jazzmusikerinnen und -musiker aus der ganzen Welt geworden.

An 18 Musikhochschulen wird Jazz hierzulande in eigenständigen Studiengängen unterrichtet. Verschiedene Nachwuchswettbewerbe finden in allen Bundesländern regelmäßig statt. Stiftungen und Institutionen vergeben hochdotierte Stipendien und Preise für herausragende künstlerische Leistungen im Bereich des Jazz und der improvisierten Musik. Alle öffentlich-rechtlichen Rundfunksender haben eigenständige Jazzredaktionen, mit eigenen Programmschienen und Sendeplätzen.

Neben den in allen Bundesländern existierenden Landesjugendjazzorchestern und dem Bundesjazzorchester (BuJazzO), gehört der Jazz in hunderten Bigbands in der Bundesrepublik zum

Standardrepertoire. Jazzgeschichte ist Gegenstand der Bildungspläne für den Musikunterricht in Allgemeinbildenden Schulen.

All das konstatiert bereits der 2014 von der Bundeskonferenz Jazz verfasste Bericht zur Situation des Jazz in Deutschland.

Musikerinnen und Musiker als „pragmatische Idealisten“

Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker sind die Protagonisten einer Musikrichtung, die nicht nur in der Fusion verschiedener Musikwelten die bedeutendste musikhistorische Errungenschaft des 20. Jahrhunderts darstellt, sondern die es bis heute wie keine zweite versteht, über Stilgrenzen hinweg integrativ zu wirken. Die Prinzipien Improvisation und Innovation sind ihre Leitmotive und daher überrascht die häufig gewählte Bezeichnung „Forschungsabteilung der Musik“ wenig.

In Anbetracht des geringen Durchschnittseinkommens von professionellen Jazzmusikerinnen und Jazzmusikern lässt sich deren finanzielle Situation allerdings ohne Dramatisierung als prekär beschreiben. Hauptgründe sind in erster Linie ein Mangel an angemessen bezahlten Auftrittsmöglichkeiten und eine stetige Verschlechterung der Verdienstsituation im musikpädagogischen Bereich.

Eine zentrale Erkenntnis der Studie ist daher, dass die Förderung der Livemusik-Spielstätten qualitativ weiterentwickelt und quantitativ ausgebaut werden muss. Dabei sind die besonderen Bedürfnisse der originären Jazzclubs besser als bislang zu berücksichtigen. Die Strukturen der Regionalbüros des Kompetenzzentrums der Kultur- und Kreativwirtschaft sowie der Initiative Musik sind bislang noch nicht an die besonderen ökonomischen und künstlerischen Bedürfnisse der Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker angepasst.

Ungeachtet dessen könnte man die überwiegende Zahl der Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Studie als „pragmatische Idealisten“ bezeichnen, die mit wenig Rücksicht auf ihre finanzielle Situation ihr künstlerisches Selbstverständnis als Klangforscher und experimentelle Innovatoren pflegen. Sie bleiben sehr bewusst, auf Grund hochqualifizierter Ausbildung und trotz verhältnismäßig schlechter Verdienstmöglichkeiten, wichtige Multiplikatoren und Vermittler im Bereich der kulturellen Bildung.

Sorge bereitet die Altersvorsorge, die sich in den Bereichen, in

denen ausgebildete Jazzmusikerinnen und -musiker öffentlich beschäftigt werden (z.B. kommunale Musikschulen, staatliche Hochschulen, Theater und öffentliche Rundfunkanstalten) dringend verbessern muss, um hier in Zukunft eine besonders drastische Form von Altersarmut zu vermeiden.

Die Studie weist außerdem deutlich darauf hin, dass die Künstlersozialkasse (KSK) in ihrer bestehenden Form im wahrsten Sinne des Wortes von existenzieller Bedeutung für die soziale Absicherung professioneller Jazzmusikerinnen und -musiker ist. Neben einer allgemeinen Erweiterung des Leistungsumfangs der KSK, müssen nicht-künstlerische Zuverdienste in bestimmten Grenzen auch weiterhin erlaubt bleiben und gegebenenfalls sogar erweitert werden.

Mit Sicherheit wird man darüber nachdenken müssen, die Arbeit der Jazzmusikverbände in den Ländern, aber auch auf Bundesebene finanziell zu unterstützen, um unabhängige Strukturen der Beratung und Förderung auf allen Ebenen zu stärken. Dies sollte dort, wo dies bislang noch nicht geschieht z.B. durch dauerhafte und nachhaltige öffentliche Förderung von Geschäftsstellen der bestehenden Jazzinitiativen, Landesarbeitsgemeinschaften Jazz, Landesjazzverbände, Jazzbüros oder durch Finanzierung von Jazzreferent/-innen in den Landesmusikräten geschehen.

Die durch die Studie gewonnenen Erkenntnisse über die Lebens- und Arbeitsbedingungen professioneller Jazzmusikerinnen und -musiker verdeutlichen nicht zuletzt, dass die Jazzförderung als Querschnittsaufgabe verschiedener Fachministerien (Soziales, Bildung, Erziehung, Wissenschaft, Kultur) anzusehen ist und nicht allein der traditionellen Kulturförderung obliegt.

Sichtbar machen, reformieren, stärken, ...

Eine erfolgreiche politische Umsetzung der in der Studie vorgeschlagenen Maßnahmen kann sie in gleichem Maße hilfreich für Jazzmusikerinnen und -musiker werden lassen wie der Report *Darstellende Künste (2010)* für die Theaterschaffenden.

Es geht um Sichtbarmachung und Stärkung der Selbstorganisation der Jazzszene, Reformierung bestehender Förderstrukturen und Verbesserung der wirtschaftlichen und sozialen Lage von Musikschaffenden insgesamt.

Um effektive Kulturpolitik betreiben zu können, bedarf es einer

verstärkten Kulturpolitikforschung und regelmäßigen Analysen der künstlerischen Landschaft in Deutschland, wozu sich wiederum die aktuelle Bundesregierung in ihrem bereits oben zitierten Koalitionsvertrag ja ebenfalls bekannt hat. Wir, die Projektträger Jazzinstitut Darmstadt, UDJ und IG Jazz Berlin, hoffen also, die nächste Jazzstudie 2020 wieder begleiten zu können.

... Dank

Unser herzlicher Dank gilt den Förderern der Studie. Wir danken der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), Prof. Monika Grütters und ihren Mitarbeiter/-innen Martin Eifler, Dr. Nathalie Schierloh und Tanja Seger, ebenso Thomas Baerens und Barbara Seppi vom Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes NRW, Dr. Astrid Bernicke und Karoline Kretschmer vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur sowie Sabine Köhncke und Uwe Sandhop von der Berliner Senatskanzlei, Abteilung kulturelle Angelegenheiten.

Margot Wallscheid vom Deutschen Musikinformationszentrum (MIZ) unterstützte erfolgreich unseren Aufruf an professionelle Multiplikatoren des Musiklebens in Deutschland, für eine Beteiligung an der Studie zu werben. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer eines Experten-Hearings am 21. September in Berlin trugen mit ihrem Fachwissen wesentlich dazu bei, das angesammelte Wissen einzuordnen und zu bewerten. Wir danken auch dem Generalsekretariat des Deutschen Musikrates in Berlin für die Überlassung seiner Räumlichkeiten für dieses Treffen.

Ein großer Dank geht an jene Musikerinnen und Musiker, die sich für die ausführlichen persönlichen Einzelinterviews zur Verfügung stellten. Für die unermüdliche kritische Reflexion danken wir dem Vorstand der Union Deutscher Jazzmusiker und hier vor allem Felix Falk, dem Vorstand der IG Jazz Berlin sowie dem Direktor des Jazzinstituts Darmstadt, Dr. Wolfram Knauer.

Für die vertrauensvolle und kooperative Zusammenarbeit bedanken wir uns bei den durchführenden Wissenschaftlern am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, Dr. Thomas Renz und Max Körner sowie, in der Phase der erfolgreichen Vorbereitung des Projektes, Dr. Doreen Götzky und Prof. Dr. Wolfgang Schneider.

Last but not least gilt unser herzliches Dankeschön allen Musikerinnen und Musikern, die mit ihrem Engagement und ihrer Offenheit die große Zahl an Daten geliefert haben – und damit den Jazz

in Deutschland, neben ihrem täglichen künstlerischen Schaffen, unserer Auffassung nach ein großes Stück voran gebracht haben.

Für die Projektträger
Ulrich Kempendorff, Dr. Peter Ortmann,
Jonas Pirzer & Arndt Weidler
März 2016

JAZZSTUDIE 2016

(Jazzinstitut Darmstadt)



74% erzielen ihr Einkommen ausschließlich als Musiker/-in oder erteilen Musikunterricht

26% gehen zusätzlich anderen, nicht-musikalischen beruflichen Tätigkeiten nach



GESCHLECHTERVERTEILUNG *



FRAUEN

20%



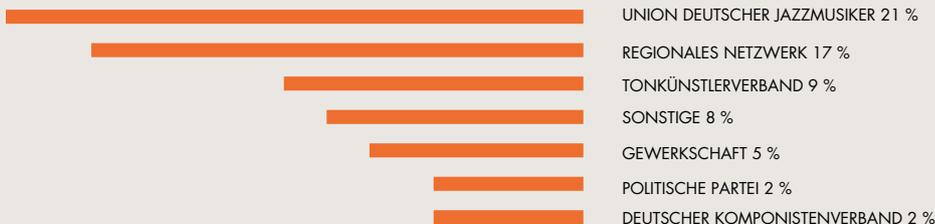
MÄNNER

80%

* In den jüngeren Generationen steigt der Anteil der Frauen.

DIE MEHRHEIT DER MUSIKER/-INNEN SPIELT IN KOLLEKTIV ARBEITENDEN ENSEMBLES OHNE FESTE HIERARCHIE
2/3 ALLER MUSIKER/-INNEN KOMPONIEREN

ORGANISATIONSGRAD DER BEFRAGTEN MUSIKER/-INNEN



AUSBILDUNG/ MUSIKSTUDIUM:



77%

haben an Musikhochschulen studiert oder studieren noch

Land (bis 20.000 Einwohner): **14%**

Mittelstadt (bis 100.000 Einwohner): **12%**



Großstadt (über 100.000 Einwohner): **74%**

JAHRESEINKOMMEN



JÄHRLICHE INVESTITIONEN VON DURCHSCHNITTLICH 4.887 EUR PRO MUSIKER/IN (2014)



ANZAHL DER AUFTRITTE PRO JAHR

10%
5 ODER WENIGER

54%
25 ODER WENIGER

4%
MEHR ALS 100



GAGENHÖHE PRO AUFTRITT

64%
< 150 EUR

26,5%
150 EUR - 300 EUR*

9,5%
> 300 EUR

*Bereich in dem Musiker/-innen die Gage als angemessen empfinden.

ZUSAMMENFASSUNG DER ZENTRALEN ERGEBNISSE

Für eilige Leser/-innen werden im Folgenden die zentralen Ergebnisse zusammengefasst.

- ‚Leben‘ erzählt von der typischen biografischen, künstlerischen und wirtschaftlichen Situation der Jazzmusiker/-innen. Aus den abstrakten quantitativen Daten der Studie wurde zum Einstieg eine kurze Geschichte rekonstruiert.
- In den ‚Fakten‘ werden die wesentlichen Ergebnisse sowie Themen der Studie kompakt vorgestellt.
- ‚Mögliche Konsequenzen‘ fasst zusammen, welche kultur- und sozialpolitische Maßnahmen im Anschluss an diese Studie diskutiert werden könnten.



A Leben

Wer in Deutschland professionell Jazzmusik macht...

...ist hochmotiviert und engagiert sich für die eigene Kunst. Unabhängig von ökonomischen Herausforderungen auf einem sich verändernden Musikmarkt gestalten ambitionierte Jazzmusiker/-innen mit künstlerischer Innovation die Kulturlandschaft mit und leisten durch ihre Musikunterrichtstätigkeit einen enormen Beitrag zur kulturellen Bildung von Menschen aller Altersgruppen. Wer in Deutschland professionell Jazzmusik macht, stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus einem bildungsnahen Elternhaus, das seine Karriere auch unterstützt. Als Jugendliche entdecken die Musiker/-innen nach einigen Jahren klassischen Instrumentalunterrichts Jazz für sich. Unterrichtet werden sie eher von Privatlehrer/-innen als an kommunalen Musikschulen, oder sie eignen sich die Musik autodidaktisch an. Nach einiger Zeit in einem Landesjugendjazzorchester und vielleicht nach der erfolgreichen Teilnahme an Wettbewerben wie ‚Jugend jazzt‘ studieren typische Jazzmusiker/-innen mit hoher Wahrscheinlichkeit Jazz an einer staatlichen Musikhochschule. Sie entwickeln sich künstlerisch weiter, bauen sich schon im Studium ein berufliches Netzwerk auf, vermitteln ihre Freude an improvisatorischer Musik im Unterricht an junge und erwachsene Schüler/-innen und spielen vor allem viel – tendenziell in Quartetten ohne feste Hierarchien und mit unterschiedlichen musikalischen Stilen.

Der Übergang ins Berufsleben ist daher auch fließend: Jazzmusiker/-innen absolvieren in verschiedenen Projekten etwa einmal pro Woche einen Live-Auftritt. Vermutlich zieht es viele in eine spannende Jazzmetropole wie Berlin oder Köln. Dort und in anderen Städten gestalten sie aktiv das lebendige Musikleben mit, entwickeln sich künstlerisch weiter, merken jedoch, dass ein großes Einkommen mit Live-Auftritten nicht wirklich zu erreichen ist. An vielen Abenden geht man mit höchstens 50 Euro Abendgage nach Hause. Angesichts von durchschnittlich maximal 100 Auftritten im Jahr kommt da nicht so viel zusammen. Der Instrumentalunterricht als freiberufliche/-r Privatlehrer/-in oder Honorarkraft an einer Musikschule wird zum festen Bestandteil des Berufslebens – eine Anstellung als Arbeitnehmer ist jedoch eher unwahrscheinlich. Viel Zeit für andere Einkommensarten bleibt auch nicht, denn Musik machen, Proben, Auftritte organisieren, Unterricht vorbereiten und auch Üben beanspruchen einen großen Teil der Arbeitswoche. Zwar sind Jazzmusiker/-innen auch an Tonträgeraufnahmen beteiligt, diese erfolgen aber eher aus künstlerischen Gründen, denn wirtschaftliche Erfolge sind mit den selbst produzierten und finanzierten CDs nicht mehr zu erwarten.

Der wichtigste Ort des künstlerischen Schaffens bleibt somit die Bühne. Hier entfaltet sich das kompositorisch-improvisatorische Spektrum von Jazzmusik, das die Historie des Jazz im gegenwärtigen aktuellen Musikschaffen reflektiert und daraus neue Ideen

für eine zukunftsweisende Musik schöpft. Es gibt zwar Spielstätten für Jazz, diese können aber meistens keine angemessenen Gagen bezahlen, denn die Veranstalter müssen bisher weitgehend ohne öffentliche und private Förderung auskommen. Häufig müssen sich die Akteure auf einem privatwirtschaftlichen Markt behaupten, welcher aber bestimmte moderne, innovative Kunstformen, wie sie eben auch im Jazz gepflegt werden, nicht wirklich zulässt. Es ist daher eine große sozialpolitische Errungenschaft, dass Jazzmusiker/-innen in der Künstlersozialkasse versichert sind, denn diese stellt zumindest die aktuelle Krankenversicherung sicher. Die Gedanken an eine spätere Rente stimmen allerdings nicht besonders hoffnungsvoll, denn angesichts der recht geringen einbezahlten Summen sind große Sprünge im Alter nicht zu erwarten. Es ist auch schwierig, privat vorzusorgen oder wenigstens einen Teil des Einkommens für schlechtere Zeiten zur Seite zu legen.

Auch wenn Jazzmusiker/-innen mit dieser wirtschaftlichen Situation nicht zufrieden sein können, gestalten sie durch ihr musikalisches Schaffen mit hohem Engagement und künstlerischer Brillanz die lebendige Jazzszene in Deutschland und vermitteln in ihrer pädagogischen Arbeit auch als wichtige Akteure der kulturellen Bildung täglich Musik an alle Generationen.

Es sind dennoch einige musik- und kulturpolitische Modifikationen nötig, um die wirtschaftliche Situation von professionellen Jazzmusiker/-innen in Deutschland zu verbessern...



B Fakten

Die Mehrheit der Jazzmusiker/-innen erreicht kein existenzsicherndes Einkommen: 50% verfügen über ein absolutes Gesamtjahreseinkommen von weniger als 12.500 Euro.

- Betrachtet man nur die Einkommen aus selbstständigen Jazz-auftritten und Unterrichtstätigkeiten, dann sind es sogar 68% der Musiker/-innen, die damit maximal 12.500 Euro im Jahr verdienen.
- Nur etwa 10% der Musiker/-innen verdienen mit Jazzmusik mehr als 20.000 Euro im Jahr.
- Einkommen aus nichtmusikalischer Tätigkeit liegen vor allem in den unteren Einkommensklassen. Nur ein sehr kleiner Teil der Befragten geht einer Vollzeitbeschäftigung in nicht-musikalischen Bereichen nach.
- Jazzmusiker/-innen investieren durchschnittlich 5.000 Euro im Jahr in ihre Tätigkeit.
- Jazzmusiker/-innen nehmen Tonträger aus künstlerischen Gründen auf, verbinden damit aber keine wirtschaftlichen Gewinnerwartungen. Die Aufnahmen werden überwiegend selbst produziert und nur selten gefördert.
- Die Mehrheit der Jazzmusiker/-innen ist mit ihrer wirtschaftlichen Situation nicht zufrieden.

Die Einnahmen durch Live-Auftritte mit Jazzmusik sind gering.

- Die Hälfte der Jazzmusiker/-innen tritt durchschnittlich weniger als einmal pro Woche, etwa ein Viertel einmal pro Woche auf. Nur 15% der Musiker/-innen treten zwei Mal die Woche auf. Mehr als 100 Auftritte im Jahr absolvieren nur 4% der Befragten.
- Wird eine mögliche Einstiegsgehalt von 250 Euro pro Person und Auftritt als Maßstab angesetzt, so wird diese in 84% der Auftritte nicht erreicht. In großen Metropolen werden bis zu 50% der Auftritte mit maximal 50 Euro pro Musiker/-in bezahlt.
- 66% der Jazzmusiker/-innen treten auch in anderen Musikstilen auf; insbesondere in Stilen populärer Musik, in jazzverwandten Stilen sowie in Verbindung mit darstellender Kunst.
- Liveauftritte erfolgen immer als wirtschaftlich Selbstständige. Eine Anstellung ist für die Kernbereiche der Jazzmusik keine berufliche Option, da entsprechende Stellen einfach nicht existieren.

Gesangs- oder Instrumentalunterricht stellt für 70% der Jazzmusiker/-innen einen wesentlichen Teil der Berufspraxis dar.

- Die Unterrichtstätigkeit erfolgt in der Regel in Teilzeit und als selbstständige/-r Privatlehrer/-in oder Honorarkraft an privaten und kommunalen Musikschulen.
- Nur sehr wenige Jazzmusiker/-innen unterrichten ausschließlich Jazz, die meisten geben daneben auch Klassik- oder Elementarunterricht.
- Lediglich 15% der Unterrichtenden arbeiten in einem Angestelltenverhältnis an einer kommunalen Musikschule, ca. 8% sind an einer (Musik-)Hochschule angestellt – die meisten auch in Teilzeit.
- Die Chancen auf eine (Teilzeit-)Anstellung an einer kommunalen Musikschule oder staatlichen (Musik-)Hochschule sind im Zeitverlauf darüber hinaus noch rückläufig.
- Live-Auftritte, Aufnahmen, Kompositionen und Gesangs-/Instrumentalunterricht stellen für Jazzmusiker/-innen in der Regel die wichtigsten – häufig sogar die einzigen – beruflichen Tätigkeiten dar. Weitere berufliche nicht-musikalische Tätigkeiten sind eher die Ausnahme.

Alle Jazzmusiker/-innen sind krankenversichert, der Mehrheit droht allerdings Altersarmut.

- Die Künstlersozialversicherung wird von Jazzmusiker/-innen für die soziale Absicherung im Rahmen der gesetzlichen Versicherungsansprüche angenommen.
- Es wurden keine statistisch relevanten Gruppen gefunden, welche strukturell in prekären – also nicht krankenversicherten – Situationen sich befinden.
- Aufgrund der vergleichsweise niedrigen Jahreseinkommen sind die gesetzlichen Rentenansprüche der Jazzmusiker/-innen höchst problematisch. Vor allem jüngere, eher einkommensschwache Musiker/-innen haben keine private Altersvorsorge.
- Die Bewertung der eigenen Altersvorsorge fällt sehr negativ und pessimistisch aus.

Jazzmusiker/-innen haben überdurchschnittlich hohe Bildungsabschlüsse.

- 70% der Befragten haben selbst einen Hochschulabschluss. Sie stammen überwiegend aus bildungsnahen Elternhäusern, welche die Jazzkarrieren unterstützt haben.
- Allgemeinbildende Schulen tragen zumindest im Unterrichtsalltag eher weniger zum Interesse an Jazzmusik bei.
- Anders als z.B. in der klassischen Musik beginnt Jazzunterricht in der Regel erst durchschnittlich zwischen 15 und 16 Jahren und nachdem bereits in Form von Elementar- oder Klassikunterricht – oft auch an anderen Instrumenten – gelernt wurde.
- Die Programme der Jazzförderung (z.B. ‚Jugend jazzt‘) stellen für die große Mehrheit der jüngeren Musiker/-innen einen wichtigen Einstieg in die professionelle Karriere dar.
- Die Jazzszene ist mehrheitlich von Musiker/-innen geprägt, die an Musikhochschulen Jazz studiert haben.
- Der Berufseinstieg erfolgt fließend, bereits im Studium wird mit Auftritten und Unterricht Geld verdient. Anders als in anderen Kultursparten spielen Praktika in typischen Jazzkarrieren keine Rolle.
- Das Studium wird positiv in Bezug auf die eigene Netzwerkbildung bewertet.
- Bemängelt wird am Studium das Fehlen von Inhalten zu administrativem Wissen, Selbstvermarktung und auch allgemeine Vermittlung der eigenen Musik im weiteren Sinne (z.B. über pädagogische Fragen hinaus). Bei jüngeren Musiker/-innen sind diesbezüglich schon Verbesserungen auszumachen, allerdings überwiegt die Kritik an fehlenden managerialen Studieninhalten in allen Altersgruppen.
- Zu unsichere Berufsaussichten, ein größeres Interesse an einer anderen Ausbildung sowie verhindernde Einflüsse durch das familiäre Umfeld sind die häufigsten Gründe gegen die Aufnahme eines Jazzstudiums.

Jazzmusiker/-innen sind recht schwach organisiert.

- Nur etwa ein Fünftel der Jazzmusiker/-innen ist Mitglied in einer Jazzorganisation oder in einem regionalen Jazznetzwerk.
- Der Anteil an Mitgliedschaften in Parteien oder Gewerkschaften liegt jeweils im einstelligen prozentualen Bereich.
- Eine Mitgliedschaft in einem Interessensverband spielt für die Mehrheit der Befragten keine Rolle in ihrem Arbeitsleben, allerdings sind solche Angebote bei einem Großteil der Befragten auch unbekannt. Nur etwa 5% benötigen keine Vertretung, relevante Zugangsbarrieren auf Seiten der Organisationen gibt es nicht.

Jazz ist in Deutschland ein Großstadt- sowie Mittelstadt-Phänomen.

- 50% der befragten Jazzmusiker/-innen leben in einer Großstadt mit mehr als 500.000, weitere 20% in einer Großstadt mit mehr als 100.000 Einwohnern.
- Die beiden Großstädte mit den meisten Musiker/-innen sind Berlin und Köln.
- Die Fixierung auf Großstädte wird von den Musiker/-innen ambivalent bewertet: Die künstlerischen Aspekte werden gelobt, die dortigen Einnahmemöglichkeiten als problematisch bewertet.

Jazz wird in Deutschland von Männern dominiert.

- 80% der Befragten sind männlich.
- Das Geschlecht hat keine Auswirkungen auf die individuelle Gehaltshöhe für Live-Auftritte oder auf die Jahreseinkommen.
- 86% der Befragten, die Gesang als Hauptinstrument angeben, sind Frauen, wohingegen in den anderen, viel gespielten Instrumentengruppen der Männeranteil stark überwiegt.



C Mögliche Konsequenzen

Jazzmusiker/-innen sind heute so zahlreich wie nie zuvor und tragen mit ihrer Kreativität und Innovation einen bemerkenswerten Teil zum kulturellen Leben in Deutschland bei. Ihre soziale Grundsituation hat sich in den letzten 30 Jahren verbessert. Ihre finanzielle Situation ist weiterhin höchst problematisch. Prekäre Existenzen am Rande eines ökonomisch und sozial vertretbaren Minimums sind eher die Regel. Ausgehend von kultur- und sozialwissenschaftlichen Erfahrungen und vor dem Hintergrund kultur-, sozial- und bildungspolitischer Diskurse können folgende Anregungen für mögliche Konsequenzen skizziert werden:

- Jazz kann nicht allein an den privatwirtschaftlichen Musikmarkt ausgelagert oder in den Kriterien der kommerziellen Kulturwirtschaft gemessen werden. Vor allem künstlerische Innovationen sind in der Regel kaum marktfähig und bedürfen genauso einer angemessenen öffentlichen Förderung wie andere zeitgenössische Kunstformen. Allerdings existieren derzeit nur sehr wenige spezifische Fördermöglichkeiten.
 - Angesichts der niedrigen Gagen kann über ein grundsätzliches kulturpolitisches Konzept der Spielstättenförderung nachgedacht werden, welches einhergeht mit der Diskussion einer Einstiegs- bzw. Mindestgage. Jazz wird langfristig ökonomisch nur dann im Sinne eines professionellen Schaffens funktionieren, wenn mit den Live-Auftritten ein dem Aufwand angemessenes Einkommen erzielt werden kann.
 - Die Nachfrage nach Jazz kann langfristig durch eine stärkere Verankerung in der musikpädagogischen Arbeit der Allgemeinbildenden Schulen und der kommunalen Musikschulen gefördert werden. Jazzmusiker/-innen mit ihren vielfältigen musikvermittelnden Erfahrungen stellen wichtige potenzielle Akteure in diesem Bereich der kulturellen Bildung dar.
 - Musikhochschulen können die nicht-künstlerischen Arbeitsmarktkompetenzen ihrer Absolvent/-innen fördern (z.B. administratives Wissen, Selbstvermarktung) und damit einen Beitrag zur weiteren Professionalisierung der Musiker/-innen leisten.
 - Es kann diskutiert werden, inwieweit der Trend der Zunahme zu Honorarverträgen für Gesangs- und Instrumentallehrer/-innen an Musik- und Musikhochschulen einen wirtschaftlichen Nachteil der Musiker/-innen darstellt und mit welchen Maßnahmen dieser gebremst werden kann. Zudem bedarf es einer ‚Mindesthonorardiskussion‘ für freiberufliche Musiklehrer/-innen in den verschiedenen Arbeitsfeldern.
 - Die Vernetzung von Jazzmusiker/-innen stellt eine Option der Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Situation dar. Viele genannte Forderungen können auch durch eine gemeinsame Artikulation bestärkt werden. Die bestehenden Interessensverbände
- auf nationaler und lokaler Ebene bieten dafür eine sehr gute Struktur, bedürfen aber auch der finanziellen Förderung, um ihr Angebot bekannter zu machen und strukturell auszubauen.
 - Die Künstlersozialversicherung sollte mit ihren gegenwärtigen Leistungen gesichert werden. Für die Gestaltung der Versicherungsrichtlinien der KSK ist es darüber hinaus notwendig, die Möglichkeit nicht-künstlerischer Zuverdienste in bestimmten Grenzen auch weiterhin zuzulassen. In Zusammenarbeit mit anderen Akteuren der Künstler/innen- und Sozialpolitik bedarf es allerdings dringend einer Diskussion des zu erwartenden immensen Rentenproblems der Jazzmusiker/-innen.
 - Neben dem Tonträger- und Auftrittsmarkt in Deutschland können Jazzmusiker/-innen Strategien entwickeln, um neue Arbeitsmärkte zu erschließen, z.B. in der Verknüpfung ihrer Arbeit mit anderen künstlerischen Sparten (z.B. der Darstellenden Kunst).
 - Jazzmusiker/-innen könnten in Zukunft zu noch wichtigeren Akteuren der kulturellen Bildung werden! Die Vermittlung der eigenen Musik und deren Besonderheiten wie z.B. Improvisation, Offenheit, Kommunikation und Freiheit können an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Formaten erfolgen. Sie vermitteln mit dem Grundprinzip der Improvisation besondere Fähigkeiten und eine besondere Art der Beschäftigung mit der eigenen Umwelt, die gesellschaftlich hochaktuell ist und in ganz unterschiedlichen Lebensbereichen benötigt wird.
 - Die langfristige Sicherung der Nachfrage im Sinne eines jazzinteressierten Publikums bedarf neben der Förderung der Auftrittsorte und der Sicherstellung des Angebots auch einer intensiven Vermittlung der eigenen Musik durch Künstler/-innen und Veranstalter/-innen, um weiterhin ein Publikum vorzufinden bzw. zu entwickeln, das sich am Jazz erfreut.

1. EINLEITUNG

Vielleicht liegt es einerseits in den Ursprüngen von Jazz als ‚Volksmusik‘, dass diese Stilistik nicht so sehr mit ökonomischen Wertungsinteressen und somit auch Fragen an die wirtschaftliche Situation ihrer Akteure konfrontiert wird. Andererseits prägte auch die Etablierung international und national erfolgreicher Stars im Verlauf des 20. Jahrhunderts ein Künstler/-innenbild, nach dem man mit Jazzmusik reich und berühmt werden könne – wenn man sich nur entsprechend anstrengen würde. Dass Geld und Ruhm allerdings für manche – besser: die meisten – Jazzmusiker/-innen in Deutschland nicht die Regel sein würden, machten bereits Anfang der 1970er Jahre die Autoren des ‚Künstlerreports‘ mit dem Zitat eines damals 23-jährigen Musikers deutlich:

„Viel kann man nicht erwarten, wenn man nur Free-Jazz macht und kein Star à la Doldinger ist, regelmäßig 6-800 Mark im Monat, das wäre schon unheimlich gut.“
(Fohrbeck und Wiesand 1975: 277)

Dieses Bild von prekären Jazzmusiker/-innen scheint sich auch Jahre später festgesetzt zu haben. Noch Ende der 1980er wird im ‚Handbuch der Musikerberufe‘ das finanzielle Potenzial des Berufs von Jazzmusiker/-innen so beschrieben:

„Man identifiziert sich voll mit seiner Musik und ist zur Not auch mit Erstattung der Unkosten und freien Getränken als Gage einverstanden. Das große Geld ist hier allerdings kaum zu erwarten.“
(Eitner 1988: 161)

Eine klare Absage an die Karrierepläne professioneller Jazzmusiker/-innen? Andererseits blüht doch gegenwärtig die kulturell vielfältige Jazzszene in Deutschland: Jazz wird an 18 staatlichen Musikhochschulen in Deutschland studiert (vgl. Bundeskonferenz Jazz 2014), verschiedene Programme der Nachwuchsförderung sind etabliert, an mehr als 700 Spielorten wird professionelle Jazzmusik aufgeführt¹, die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien vergibt jährlich den Spielstättenprogrammpreis auch an herausragende Jazzveranstalter/-innen und als wichtigste Konsequenz des bereits erwähnten Künstlerreports ist mit der Künstlersozialversicherung eine weltweit einmalige sozialpolitische Absicherung selbstständiger Musiker/-innen gewährleistet.

Welchen Einfluss haben diese kulturpolitischen Maßnahmen auf das Arbeitsleben von Jazzmusiker/-innen in Deutschland? Welche finanziellen Einnahmen können Jazzmusiker/-innen heute erwarten? Ist das immer wieder beschriebene ‚künstlerische Prekariat‘ Realität oder nur Gefühl? Die jazzstudie2016 liefert erstmals seit den 1970er Jahren belastbare Zahlen und qualifizierte Fakten zur ökonomischen Situation und zu den Arbeits- und Lebensbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland. Anhand empirischer Daten werden Fragen zur Ausbildung, zu musikalischen und nicht-musikalischen berufspraktischen Tätigkeiten, zu dem erzielten Einkommen aus musikalischer Praxis, Unterrichten und weiteren Jobs sowie zur sozialen Absicherung diskutiert.

Nach kurzen Anmerkungen zum wissenschaftlichen Forschungsstand, zur Methodik und zur Forschungsperspektive der Studie folgt im Hauptteil die ausführliche Darstellung der empirischen Ergebnisse. Die Studie endet mit einer Diskussion möglicher kulturpolitischer und kulturmanagerialer Konsequenzen. Diese Schlussüberlegungen haben keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr sollen sie als Anregungen für die unterschiedlichsten Akteure dienen, um daraus Strategien zu diskutieren und Handlungsoptionen für eine zielgerichtete Förderpolitik im Jazzbereich zu entwickeln.

¹ www.darmstadt.de/kultur/musik/jazz/jazzclub-Report_2014.pdf (Zuletzt geprüft am 02.12.2015).



1.1 Forschungsstand

Jazzmusiker/-innen stehen schon länger im Interesse journalistischer Recherchen oder musikwissenschaftlicher Forschung. Allerdings interessieren sich solche Untersuchungen meistens ausschließlich für deren künstlerischen Merkmale. Diese musikhistorischen Arbeiten (z.B. Lange 1996) beschreiben und analysieren dann die musikalischen Biografien (z.B. Kunzler 1993), allenfalls wird noch erkenntlich, ob sich die Musiker/-innen ihr Instrument autodidaktisch aneigneten oder mit Lehrer/-innen den Zugang fanden. Über organisatorische und ökonomische Arbeitsbedingungen und Fragen der Lebensgestaltung außerhalb von Bühnenauftritten wird neben einzelnen Anekdoten nichts berichtet.

In der eigentlich naheliegenden Disziplin der Musikwissenschaft spielt der Forschungsgegenstand der ökonomischen Situation von Jazzmusiker/-innen eine doppelt untergeordnete Rolle: Denn in der universitären Musikwissenschaft „gehört Jazzforschung nach wie vor zu den unterentwickelten Randbereichen“ (Kampmann 2003: 636). In dieser Spartenische dominiert dann wie in der gesamten Musikwissenschaft der oben beschriebene musiksystematische und -historische Blick auf das Kunstwerk. „Die soziale Rolle von Musikern, ihre Organisationsformen und ihre Beziehungen zu anderen sozialen Gruppen und Institutionen“ (Kampmann 2003: 641) wird hingegen wesentlich seltener zum Gegenstand wissenschaftlichen Interesses und ist vielmehr Teil der Jazzsoziologie. Dann werden mit überwiegend empirischen Datenerhebungs- und Auswertungsverfahren Aussagen über die soziale Dimension von Jazzmusik gemacht. Zu den wenigen bekannten empirischen Studien über das Jazzpublikum zählen die Arbeiten um Rainer Dollase (1978), gefolgt von der Replikationsstudie von Fritz Schmücker (1990) und später dann von Tobias Richtsteig (2001). Auch sind empirischen Studien über die Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen selten; Ekkehard Jost untersuchte beispielsweise Sozialisationsprozesse und Werdegänge von US-amerikanischen Jazzmusiker/-innen und stellt fest, dass Professionalität in der Jazzszene nicht als „beruflicher Status, sondern Attribut“ (Jost 1999: 229) verstanden werden kann. Der internationale Blick macht dann die Potenziale von Studien dieser Art deutlich: Zum Beispiel gibt es aus den USA eine der jazzstudie2016 vergleichbare Arbeit mit dem Titel ‚Changing the Beat: A Study of the Worklife of Jazz Musicians‘ (Jeffri 2003) oder eine Fallstudie zur ökonomischen Situation von Bandleadern². In Großbritannien entstand eine umfassende Studie zu ‚The Value of Jazz in Britain‘ (Riley und Laing 2010), zuletzt auch eine zu ‚Working Lives‘ in Black British Jazz‘ (Banks et al. 2014). In den deutschsprachigen Ländern existiert in Österreich eine Studie über Arbeits- und Produktionsbedingungen der Wiener Jazzszene (Bramböck 2010) sowie eine vom Schweizer Musik Syndikat in Auftrag gegebene Untersuchung (Steulet 2009).

Diese internationalen Studien sind hilfreich für eine Annäherung an das Thema, sowie anschließend ggf. auch für einen internationalen Vergleich der Arbeits- und Lebensbedingungen von Jazzmusiker/-innen. Ihre Ergebnisse sind aber nicht unmittelbar auf die

Situation in Deutschland übertragbar, weil die jeweilige kulturpolitische Einbettung bzw. Förderung der Jazzmusik auf unterschiedliche Ausgangsbedingungen aufbaut (z.B. Existenz der Künstlersozialkasse, keine Gebühren für das Musikhochschulstudium in Deutschland).

Dass sich ein Blick auf die Arbeitssituation von Jazzmusiker/-innen lohnt, zeigen auch die zunehmenden empirischen Befragungen der Musikhochschulen. So wurden die Absolvent/-innen z.B. der Luzerner Musikhochschule (Läubli 2007), der Bayrischen Musikhochschulen (Fischer und Winziers 2007) oder der Jazzabteilung der Hochschule für Musik in Mainz untersucht – um nur einige ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu nennen.

Wird Jazz als Sparte verlassen und weitet man den Blick auf Studien anderer Musiksparten (insbesondere der klassischen Musik), so finden sich beispielsweise im Kontext der seit den 1990er Jahren zunehmenden Kulturmanagementliteratur Aufsätze (z.B. Heinrichs 2012) und Ratgeber (Schneidewind und Tröndle 2012) zum Selbstmanagement von Musiker/-innen, welche auch auf der Beobachtung der Arbeitsrealität aufbauen. Auch existieren empirische Studien über die künstlerische Sozialisation und spätere Berufspraxis von Orchestermusiker/-innen (z.B. Bork 2010), zur Einkommenssituation von Lehrkräften an Musikschulen (Bossen 2012), zur beruflichen Situation älter werdender Orchestermusiker/-innen (Gembris und Heye 2012) sowie zur Ausbildung für Musikerberufe (Nimczik et al. 2011).

Neben der Musikwissenschaft, welche insgesamt wie dargestellt nur einen kleineren Beitrag zum Wissen über die Arbeitssituation von Jazzmusiker/-innen beigetragen hat, stellt die oft sozial- oder kulturpolitisch intendierte Arbeitsmarktforschung eine wichtige mögliche Anschlussstelle für die Fragen und Perspektive der jazzstudie2016 dar. Anfang der 1970er Jahre gab der Deutsche Bundestag die Erstellung des ‚Künstler-Reports‘ (Fohrbeck und Wiesand 1975) in Auftrag. Ziel war es, die soziale Lage von Künstler/-innen aller Sparten in Deutschland zu untersuchen. Eine wesentliche Konsequenz dieser ersten und in ihrem Umfang nie wiederholten empirischen Darstellung der sozialen Lage von Künstler/-innen war Anfang der 1980er Jahre die Verabschiedung des Künstlersozialversicherungsgesetzes und damit verbunden die Etablierung der Künstlersozialkasse. Schon damals ermittelten die Autoren einen hohen Anteil von selbstständigen Jazzmusiker/-innen und kamen zum Schluss, „daß mit Sicherheit die Einkünfte von Jazz- und Rockmusikern zu den unregelmäßigsten und niedrigsten im gesamten Musik-Bereich zählen“ (Fohrbeck und Wiesand 1975: 466).

In den letzten Jahren knüpften einige spartengebundene Künstler/-innenverbände an diesen Meilenstein der Künstler/-innenforschung an. So führt beispielsweise der Bund Bildender Künstlerinnen und Künstler seit 1994 regelmäßig Befragungen seiner Mitglieder durch (z.B. Hummel 2005). Der Fonds Darstellende Künste initiierte den ‚Report Darstellende Künste‘ und bildete darin sehr ausführlich

² <http://money.futureofmusic.org/case-study-c/> (Zuletzt geprüft am 02.12.2015).

die wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland ab (vgl. Jeschonnek 2010). Zusammen mit Arbeitsmarktdaten der statistischen Ämter oder Berichten der Künstlersozialkasse sind dadurch auch wissenschaftliche Vergleiche der unterschiedlichen Arbeitsmärkte von Künstler/-innen verschiedener Sparten möglich (z.B. Haak 2008, Schneider 2013, Schulz et al. 2013), auch zunehmend im Kontext der Debatte um Potenziale der Kreativ- und Kulturwirtschaft (z.B. Dangel und Piorowsky 2006, Bührmann und Dierschke 2012). Gegenwärtig befindet sich die Studie ‚Kreativwirtschaft Jazz NRW. Eine Projektstudie‘ von nrwjazz e.V. in der Erhebungsphase, welche erstmals explizit Jazz als Wirtschaftsfaktor messen will³.

Diese Studien ermöglichen ein umfassendes Verständnis der relevanten Themen der sozialen und wirtschaftlichen Situation von Künstler/-innen in Deutschland. Problematisch für spezifische Aussagen über Jazzmusiker/-innen wird die Tatsache, dass Jazzmusik auch in spartenübergreifenden Studien immer noch eine untergeordnete Rolle spielt oder auch mal gar keine explizite Erwähnung findet, wenn es um den Arbeitsmarkt Kultur geht (z.B. Zimmermann 2012); oder es geht einher mit einer fehlenden Differenzierung: Jazz wird dann mit Unterhaltungs-, Pop- oder Rockmusik zusammengebracht. Beispielsweise dokumentiert die Künstlersozialkasse ihre Daten mit dem Merkmal „Jazz- und Rockmusiker“, im Künstler-Report wurden „Jazz- und Free-Rock-Musiker“ zusammengeführt. Das kann dann zum Problem werden, wenn mit eigentlich musikwissenschaftlichen Begriffen Berufsgruppen geschaffen werden, deren Teile aber in Bezug auf privatwirtschaftliche Marktchancen und öffentliche Fördernotwendigkeit sehr unterschiedlich sind.



1.2. Methodik der Studie

Die jazzstudie2016 basiert auf sozialwissenschaftlichen Befragungen von Jazzmusiker/-innen. In mehreren Phasen wurden unterschiedliche empirische Methoden der Datenerhebung eingesetzt, um das Phänomen der ökonomischen Situation von Jazzmusiker/-innen in Deutschland möglichst angemessen zu erfassen. Zu Beginn erfolgte die im vorigen Kapitel kurz zusammengefasste Recherche bestehender, vergleichbarer Studien zur ökonomischen Situation von Kulturschaffenden. Ziel war die Sicherstellung der thematischen Anschlussfähigkeit dieser Studie, aber auch teilweise die Übernahme standardisierter Merkmale aus anderen Studien (z.B. Report Darstellende Künste), um konkrete Vergleiche einzelner Ergebnisse zuzulassen. Dieser Phase folgte eine Sammlung von möglichen Fragen und Themen mittels eines Delphi-Verfahrens; beteiligt waren vor allem Vertreter/-innen der Auftraggeber sowie Fachwissenschaftler/-in-

nen. Daraus wurde ein Fragenkatalog entwickelt, aus welchem ein Leitfaden für qualitative Interviews entwickelt wurde: In drei persönlichen bzw. telefonischen Interviews mit Jazzmusiker/-innen aus unterschiedlichen Altersgruppen und Wohnorten wurde die Relevanz der bisher ermittelten Themen überprüft, in einem episodischen Teil (vgl. Flick 2006) zudem offen nach neuen Themen gesucht und teilweise bereits überprüft, ob bestimmte Testfragen für das spätere standardisierte Erhebungsinstrument praktisch funktionieren.

Dieser qualitativen Vorphase folgte eine quantitative Onlinebefragung der Jazzmusiker/-innen in Deutschland. Von der kommunizierten Website www.jazzstudie2015.de wurden die Teilnehmer/-innen auf die nicht-kommerzielle sozialwissenschaftliche Befragungsplattform www.soscurvey.de weitergeleitet. Das Ausfüllen der geschlossenen und teilweise offenen Fragen dauerte etwa 30 Minuten. Die Durchführung einer offenen Onlinebefragung war dem Umstand geschuldet, dass die Grundgesamtheit der potenziellen Teilnehmenden unbekannt war und eine Verteilung von analogen Fragebögen automatisch den Zugang auf diejenigen beschränkt hätte, welche in entsprechenden Verteilerlisten oder Netzwerken sind. Obgleich technisch auch die Möglichkeit besteht, eine Teilnahmebeschränkung bei Onlinebefragungen einzubauen (z.B. mit einem einzugebenden Passwort), wurde bei der jazzstudie2016 bewusst ein offenes Verfahren gewählt. Das bedeutet, dass der Link zur Startseite über verschiedene Netzwerke der Auftraggeber, der Musikhochschulen und deren Alumni-Organisationen, der regionalen Jazzinitiativen und auch privat über soziale Medien oder per Mail verbreitet wurde. Ein solches Verfahren führt dazu, dass jeder, der teilnehmen will, auch daran teilnehmen kann. Die Alternative wäre eine Prüfung der Teilnahmewilligen gewesen, welche allerdings eine große Hürde dargestellt hätte. Auch würde ein solches Vorgehen eine vorab theoretisch begründete Definition von Merkmalen notwendig machen, wer überhaupt mitmachen darf. Es ist aber gerade ein Kennzeichen dieser Studie, keine Vorabdefinition professioneller Jazzmusiker/-innen voranzustellen, sondern dies auch als ein Ziel der Untersuchung zu verstehen.

Nach einer Laufzeit der Datenerhebung von ca. 4 Wochen im Juni 2015 wurde die Startseite der Befragung mehr als 4.000 Mal angeklickt, 1.860 Teilnehmer/-innen haben bis zur letzten Seite alle Fragen bearbeitet. Die Frage nach der Repräsentativität dieser Teilnahmezahlen lässt sich nur bedingt beantworten, da die Grundgesamtheit der Jazzmusiker/-innen schlicht unbekannt ist. Die Zahlen der Künstlersozialkasse können einen Orientierungswert darstellen: Dort sind gegenwärtig 4.663 selbstständige Jazzmusiker/-innen versichert. Werden diese in Bezug zu den Teilnehmer/-innen der Onlinebefragung gesetzt, welche eben auch eine KSK-Mitgliedschaft angegeben haben, so wird deutlich, dass etwa 40% der dort versicherten Jazzmusiker/-innen in dieser Studie abgebildet werden. Bei vergleichbaren schriftlichen Befragungen gelten erfahrungsgemäß Rücklaufquoten „von 15 bis 20 Prozent noch als akzeptabel“ (Koch

³ http://nrwjazz.net/reviews/2015/nrwjazz_erforscht_die_Situation_des_Jazz_in_NRW/ (Zuletzt geprüft am 02.12.2015).

und Renz 2013: 174). Somit ist die hier erzielte Quote von etwa 40% zumindest in Bezug auf die Mitglieder der Künstlersozialversicherung sehr zufriedenstellend.

Durch das offene Vorgehen war eine bewusste Mehrfachteilnahme zumindest technisch nicht ausgeschlossen. Dementsprechend wichtig ist eine gewissenhafte Qualitätskontrolle der ermittelten Daten. Die Qualitätssicherung erfolgte in drei Schritten: Zuerst erfolgte eine mathematische Qualitätskontrolle, d.h. während der Dateneingabe wurden die technischen Parameter Gesamtdauer des Ausfüllens, Dauer pro Frage und Zahl der Antwortverweigerungen gemessen. Selbstverständlich wurden keine Daten erhoben, welche Rückschlüsse auf die Teilnehmenden zulassen (z.B. IP-Adresse, Cookies, usw.)⁴. Mit Hilfe von mathematischen Erfahrungswerten aus ähnlichen Befragungen kann für jeden Datensatz die Wahrscheinlichkeit einer bestimmten Qualität errechnet werden und nach der Definition eines Toleranzwerts werden Datensätze mit statistisch errechneter, niedriger Qualität aussortiert. Diesem Schritt folgte eine inhaltliche, statistische Kontrollphase: Es wurde anhand von für Teilnehmer/-innen nicht ersichtlichen Kontrollfragen überprüft, ob bestimmte Angaben plausibel erscheinen (z.B. Höhe des Einkommens in den verschiedenen Tätigkeitsbereichen und Höhe des Gesamteinkommens). Schließlich wurden alle Datensätze in einem aufwändigen Kontrollschritt manuell auf Plausibilität und Qualität überprüft. Vor allem anhand zahlreicher offener Antworten konnten dadurch vermutlich bewusst falsche Angaben ermittelt und solche Datensätze entsprechend gelöscht werden. Die Qualitätskontrolle ergab schließlich 2.135 verwendbare Datensätze. Durch zahlreiche Filterfragen und auch nicht komplett ausgefüllte Datensätze beruhen einzelne Fragen auf einer unterschiedlichen Grundgesamtheit; diese wird dementsprechend in der Ergebnisdarstellung immer mit N (= temporäre Grundgesamtheit) angegeben.

Bei einem solchen offenen Vorgehen lässt sich eine leicht überdurchschnittliche Teilnahme bestimmter Gruppen nicht vermeiden. Insbesondere besser vernetzte, ggf. auch onlineaffine Musiker/-innen sind in dieser Studie leicht überrepräsentiert. Vermutlich betrifft das vor allem jüngere Musiker/-innen, welche in dieser Studie sehr gut vertreten sind, sowie Musiker/-innen, die an einer (Musik-) Hochschule studiert haben.

Der statistischen Auswertung der Daten folgte im September 2015 ein Expertenhearing im Generalsekretariat des Deutschen Musikrats in Berlin. 15 Fachleute aus Musikwirtschaft, Musikhochschulen, Ministerien, Veranstaltungswirtschaft und Musikpraxis diskutierten die ersten Ergebnisse, regten weitere Auswertungen, Interpretationsansätze und mögliche Richtungen der Studie an⁵. Schließlich wurden im Anschluss an die quantitative Auswertung sechs weitere qualitative Leitfadenterviews mit Jazzmusiker/-innen zur Verdichtung und Erklärung der statistischen Ergebnisse durchgeführt.

Die Ergebnisse der jazzstudie2016 werden überwiegend in Textform wiedergegeben. Ergänzt wird diese Darstellung durch Tabellen; die Ergebnisse aus den qualitativen Interviews fließen mit Auszügen aus den Interviewtranskriptionen ein.



1.3 ‚Und wo im Datensatz ist Till Brönner?‘ Oder: Was statistische Kulturpolitikforschung leistet

Ob auch die Stars der deutschen Jazzszene an der Befragung teilgenommen haben, ist aus Gründen der anonymisierten Datenabfrage unbekannt. Und selbst wenn die Starsuche im Datensatz über Merkmale wie Höhe des Jahreseinkommens, durchschnittliche Gehaltshöhe, Instrument und Alter zumindest ansatzweise möglich wäre, würde das in dieser Studie nicht dargestellt werden. Zum einen – selbstverständlich – aus Gründen des Datenschutzes und den Ansprüchen an Qualitätsstandards der Evaluationsforschung. Zum anderen aus einer ganz bestimmten kulturpolitischen Perspektive und der damit verbundenen Forschungslogik dieser Arbeit.

Die Beschreibung einer Kunstsparte wie der Jazzszene erfolgt meistens top-down: Man beginnt mit den künstlerisch (und manchmal auch wirtschaftlich) Auffälligen der jeweiligen Zeit, sowie ihren Instrumenten und ihrer Stilistik. Es geht dann erstmal nicht um ‚die Masse‘, sondern um ‚die Elite‘. Im Interesse eines solchen musikhistorischen oder journalistischen Vorgehens geht es dann darum, quasi ‚pars pro toto‘ bestimmte allgemeine musikalische Entwicklungen am Beispiel der Arbeit einzelner Musiker/-innen abzubilden und zu analysieren. Auch deshalb, weil künstlerische Phänomene wie stilistische Entwicklungen im Zeitverlauf tiefergehende und dem Einzelfall entsprechende Forschungsmethoden bedürfen, entziehen sich solche Themen ein Stück weit den Möglichkeiten quantitativ-statistischer Forschung. Auch macht dann eine Anonymisierung der Daten wenig Sinn, da es vielmehr um die detaillierte Analyse der musikalischen Leistung einer konkreten Person geht. Was hingegen statistische Forschungslogik leisten kann, macht die Demoskopin Elisabeth Noelle-Neumann deutlich:

„Im Individualbereich wird beim einzelnen Menschen alles betrachtet. Im statistischen Bereich wird bei allen Menschen einzelnes betrachtet.“

(Noelle-Neumann und Petersen 1996: 29)

⁴Weitere Informationen zum Datenschutz der Befragungsplattform sind einsehbar unter: www.soscurvey.de/index.php?page=privacy (Zuletzt geprüft am 02.12.2015).
⁵Die Liste der Teilnehmer/-innen befindet sich im Anhang dieser Studie.

Es geht im Folgenden also nicht darum, einzelne Musiker/-innen im Detail zu betrachten, sondern alle – also möglichst viele – Jazzmusiker/-innen in Bezug auf ganz bestimmte Einzeldetails zu untersuchen, um dadurch Vergleiche und Aussagen über Wirkungszusammenhänge zu ermöglichen. Die Rechtfertigung für diese Art der Untersuchung liegt also nicht in der Frage, wer die erfolgreichen ‚Ränder‘ der Jazzszene sind und wie sie zu diesem Erfolg gekommen sind, sondern vielmehr darin, wie die/der durchschnittliche Jazzmusiker/-in arbeitet und lebt, ob diese ökonomische Situation in der Regel mit Problemen verbunden ist und wie Kultur- und Musikpolitik darauf reagieren könnten.

Jazzmusiker/-innen behaupten sich wirtschaftlich auf freien Märkten, deren Beziehungen stark von sich veränderndem Angebot und Nachfrage geprägt sind. Das Fehlen staatlicher Marktregulierungen führt somit zwangsläufig zu ökonomischen Unterschieden auf Seiten der Akteure. Unterschiedliche Einkommen bei Jazzmusiker/-innen sind also, wie in allen anderen Kunst- aber auch Berufssparten, systemimmanent, und eine staatliche Regulierung ist in diesem durchaus liberalen Modell nicht vorgesehen. Allerdings beeinflussen zwei Paradigmen die Diskussion der ökonomischen Situation der Jazzmusiker/-innen in Deutschland: Abgeleitet von der Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes (Artikel 5 Abs. 3) versteht sich Deutschland auch aufgrund einer höchstrichterlichen Rechtsprechung⁶ als Kulturstaat, welcher aktiv Kunst fördert. Es besteht aber keine juristische Normierung der Inhalte, diese können bzw. müssen immer wieder neu verhandelt werden. Es existieren somit durchaus auch künstlerische Sparten, die nicht zum Gegenstand der fördernden Kulturpolitik werden, z.B. Phänomene der Breitenkultur (vgl. Schneider 2014). Jazz ist hingegen Gegenstand der Kulturpolitik, denn unterschiedliche staatliche Stellen fördern Jazz. In der Betrachtung anderer Musikstile, insbesondere der klassischen Musik, welche in Deutschland unter anderem mit den großen Orchestern in den öffentlichen Konzert- und Opernhäuser gepflegt wird, fällt auf, dass Jazz quantitativ nur einen kleinen Teil der Musikförderung ausmacht (vgl. Eckhardt 2007). Unabhängig von der Quantität der Förderung ist Jazz als Gegenstand der Kulturpolitik einigermaßen etabliert, was auch ein bisschen die Förderung dieser Studie deutlich macht. All dies rechtfertigt den wissenschaftlichen Blick auf die Künstler/-innen und damit auch auf die Strukturen und Bedingungen, unter welchen gegenwärtig Jazz in Deutschland gemacht wird.

Neben solchen Fragen, wie bestehende Fördermaßnahmen (z.B. Formate der Jugendjazzförderung) wirken und dadurch zum Erhalt und zur Entwicklung der Kulturlandschaft beitragen, sind auch sozial-politische Aspekte der damit verbundenen Künstler/-innenförderung relevant, denn die ökonomischen Folgen der Erwerbsarbeit

werden in Deutschland nicht allein den Marktkräften überlassen. Als Folge dieses Sozialstaatsparadigmas wurden und werden staatliche Mechanismen entwickelt, die Mindeststandards etablieren sollen (z.B. Mindestlohn, Künstlersozialversicherung oder gesetzliche Rentenversicherung). Es stellt sich also die Frage, ob die kulturpolitische Förderung von Jazz und dadurch auch von Jazzmusiker/-innen sozialpolitische Handlungen nötig macht. Es stellt sich die Frage, ob die Musiker/-innen in den bestehenden Strukturen so wirtschaften können, dass sie mit dieser Arbeit ihr Leben angemessen finanzieren können.

Till Brönner hat das geschafft. Bei ihm und einigen anderen besteht also kein kultur- oder sozialpolitischer Handlungsbedarf. Er und andere Stars der deutschen Jazzszene sind weniger Gegenstand dieser Studie und es geht nicht darum, vor allem deren künstlerische und finanzielle Erfolge abzubilden. Vielmehr geht es um die breite Masse, die – wie dargestellt werden wird – häufig mit gerade Mal 50 Euro Abendgage nach Hause geht.

⁶ BVerfG, Urteil vom 5. März 1974, Az. 1 BvR 712/68.

2. BIOGRAFISCHE MERKMALE VON JAZZMUSIKER/-INNEN

Der Schwerpunkt der jazzstudie2016 liegt auf der Darstellung der aktuellen Situation von Jazzmusiker/-innen. Es wurden im Rahmen der quantitativen Befragung jedoch auch formale Merkmale der Biografien ermittelt, welche interessante Erkenntnisse darüber liefern, wer heutzutage eigentlich Jazzmusiker/-in wird und wie diese Ausbildungswege gestaltet sind.



2.1 Bildungshintergrund

Obgleich Jazzmusik im Ursprung keine Kunstmusik einer gesellschaftlichen Elite war, machen die Schul- und Ausbildungsbiografien der aktuellen Jazzmusiker/-innen deutlich, dass diese Musik in Deutschland gegenwärtig überwiegend von Menschen mit formal hohen Bildungsabschlüssen und somit auch von einer Bildungselite gestaltet wird. Über 90% der Jazzmusiker/-innen nennen Abitur oder Fachhochschulreife als formal höchsten Schulabschluss:

Bevölkerung in Deutschland⁷



Jazzmusiker/-innen



N = 2114

Die Abbildungen machen deutlich, dass Jazzmusiker/-innen im Vergleich zur durchschnittlichen Bevölkerung in Deutschland fast ausschließlich über formal hohe Bildungsabschlüsse verfügen. Der große Anteil der hohen Schulabschlüsse findet dann auch Niederschlag im potenziellen Studium: Insgesamt haben 70% der Jazzmusiker/-innen ein Hochschulstudium absolviert. Diese Werte sind im Wesentlichen unabhängig vom Alter, lediglich in den älteren Generationen sinkt der Anteil derjenigen mit Hochschulabschlüssen leicht. Das ist jedoch ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, und auch bei den älteren Jazzmusiker/-innen dominieren weiterhin diejenigen mit Hochschulabschluss.

⁷ <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/BildungForschungKultur/Bildungsstand/Tabellen/Bildungsabschluss.html> (zuletzt geprüft am 29.10.2015).

Die Musiker/-innen stammen dabei aus Elternhäusern mit – im Vergleich zur Gesamtbevölkerung – ebenfalls überdurchschnittlich hohen formalen Bildungsabschlüssen. Die damit verbundenen bildungsnahen Herkunftsmilieus wirkten und wirken auch fördernd auf die musikalischen Tätigkeiten. 69% der Eltern haben die Jazzkarriere ihrer Kinder ideell unterstützt. Diese Art der Unterstützung kann durch die Hinführung zu Musik im Allgemeinen und Jazz im Besonderen erfolgen, wie das Beispiel einer Ende der 1960er Jahre geborenen Musikerin deutlich macht:

„Das Interesse am Jazz ist durch meinen Vater gekommen, der Jazzplatten zuhause gehört hat. Die habe ich nicht unbedingt ganz direkt so wahrgenommen, aber ich kann mich daran erinnern, dass mein Vater, mir eine Melodie von einem Jazzstandard auf dem Klavier beigebracht hat, bevor ich überhaupt Klavierunterricht hatte.“
(Pianistin, ca. 45 Jahre)

Musik im Allgemeinen und Jazz im Besonderen ist in diesen Elternhäusern bereits präsent; zum einen wird Musik überhaupt gehört, zum anderen wird auch aktiv ein Interesse am Jazz gefördert. Das Ausmaß dieser elterlichen Unterstützung ist ein Stück weit von den Generationen abhängig: Bis zu 80% der heute bis 30-jährigen Musiker/-innen erfuhren bzw. erfahren diese ideelle Förderung, bei den über 50-jährigen trifft das noch auf etwa die Hälfte zu. Auch wirkt sich der Bildungshintergrund der Eltern auf die potenzielle Unterstützung aus: In der quantitativ wesentlich kleineren Gruppe der Eltern mit formal niedrigeren Bildungsabschlüssen unterstützte nur die Hälfte ihre Kinder in deren Jazzkarrieren. Dieser deutliche Zusammenhang zwischen Bildungsmilieu und Jazzmusik ist nicht weiter überraschend. Schließlich machen empirisch-sozialwissenschaftliche Musik- oder Kulturstudien immer wieder darauf aufmerksam, dass sowohl die Produktion (vgl. Schulz et al. 2013) als auch die Rezeption (vgl. Renz 2015) von Kunst in allen Sparten sehr stark vom (auch formal messbaren) Bildungsstand abhängig ist und Bildung somit seit Langem als die „entscheidende Steuerungsvariable des kulturellen Interesses“ (Frank et al. 1991: 341) betrachtet werden kann.

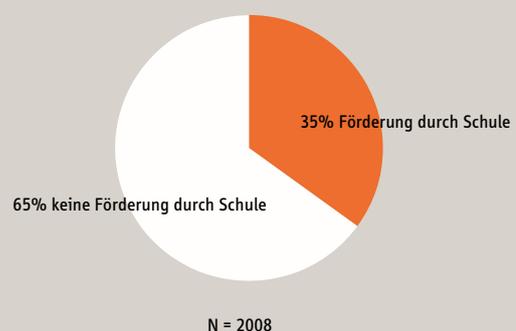
Es ist beispielsweise ein wesentliches Kennzeichen der öffentlich geförderten Kultureinrichtungen in Deutschland, dass diese überwiegend von Künstler/-innen mit formal hohen Bildungsabschlüssen – meistens im Sinne eines künstlerischen oder kulturwissenschaftlichen Studiums – bespielt, geleitet und somit gestaltet werden. Wird ausschließlich die Kunst betrachtet, so tragen diese Merkmale sicherlich auch zu einer Festigung und Reproduktion bestimmter (selbstverständlich veränderbarer) künstlerischer Normen bei.

Es ist aber auch denkbar, nach Gründen für diese gewissermaßen (bildungs-)elitäre Dominanz zu fragen. Solche möglichen Fragen nach sozialer Ungleichheit sind dann aber weniger Teil jazzspezi-

fischer, sondern spartenübergreifender, kultur- oder sogar sozialpolitischer Diskussionen: In allen Kunstsparten kann die politische Frage gestellt werden, weshalb bestimmte formal niedrigere Bildungsmilieus offenbar strukturell von Produktion und Teilhabe von Kunstwerken ausgeschlossen sind. Darüber hinaus berühren Fragen nach der Dominanz der Kunstproduktion durch eine Bildungselite auch musikwissenschaftliche Diskurse darüber, inwieweit dadurch bestimmte Stilrichtungen und Musikpraxen manifestiert, wohingegen andere ausgeschlossen werden.

Neben den formal hohen Schulabschlüssen stellt sich die Frage, welchen Beitrag Schulen in der musikalischen Sozialisation von Jugendlichen leisten. Die Allgemeinbildenden Schulen tragen bei den Befragten zumindest im Unterrichtsalltag eher weniger zum Interesse an Jazz bei, wie folgende Abbildung deutlich macht:

Förderung des Interesses an Jazz durch Allgemeinbildende Schulen (z.B. Grundschule, Haupt-/Realschule oder Gymnasium)



Lediglich 35% der Jazzmusiker/-innen geben an, dass von Seiten der Grund-, Haupt- oder Realschulen sowie des Gymnasiums ihr Interesse an Jazz gefördert wurde. Im Zeitverlauf ist dabei eine deutliche Veränderung festzustellen: Je älter die Befragten sind, desto seltener wurde ihr Interesse an Jazz durch die Schulen gefördert; jüngere Befragte geben leicht überdurchschnittliche Interessenförderung an. Es ist somit die Tendenz feststellbar, dass Jazz in der Musikvermittlung der Allgemeinbildenden Schulen insgesamt immer noch keine so große Rolle spielt, im Zeitverlauf aber zunehmend an Bedeutung gewonnen hat. Generell ist die Unterstützung durch das eigene Elternhaus ausgeprägter als die Interessenförderung durch die Allgemeinbildende Schule. 23% der Jazzmusiker/-innen wurden in ihrem Interesse an Jazz weder von der Schule noch vom Elternhaus gefördert.



2.2 Alter und Orte der ersten Begegnung mit Jazz

Wird ausschließlich die Teilgruppe derjenigen betrachtet, bei denen das Interesse an Jazz von Allgemeinbildenden Schulen gefördert wurde, so erfolgt dies in 82% dieser Fälle in musikpraktischen Arbeitsgemeinschaften (z.B. Bigbands). Innerhalb des regulären Musikunterrichts wurde das Interesse an Jazz nur bei 44% dieser Teilgruppe gefördert. In den qualitativen Interviews wird deutlich, dass selbst bei musikinteressierten Schüler/-innen allein die Thematisierung von Jazz nicht unbedingt Interesse fördert:

*„In der 10. Klasse oder so ist Jazz auf dem Lehrplan gestanden, aber dann liest man halt aus dem Lehrbuch was über Bebop. Und der Lehrer liest dann vor, dass es ‚rhythmisch-stimulierende Akzente des Schlagzeugs‘ gibt. Und das hat aber nicht wirklich was mit der Musik zu tun.“
(Bassistin, ca. 30 Jahre)*

Diese Aussage lässt erahnen, dass eine rein intellektuelle bzw. theoretische Auseinandersetzung mit Jazz nicht unbedingt ein persönliches Interesse fördert und es demnach mehr einer Ansprache der Sinne – auch mittels praktischer Erfahrung – bedarf.

Das durchschnittliche Alter, in welchem in Deutschland mit Jazzmusik begonnen wird, liegt bei ca. 16 Jahren. Die Streuung (d.h. die Abweichung von diesem Mittelwert) in sehr jüngere oder sehr höhere Altersgruppen ist nicht besonders groß: 82% der Jazzmusiker/-innen haben zwischen dem 12. und dem 20. Lebensjahr mit Jazzmusik angefangen. Betrachtet man nur die verengte Altersspanne zwischen dem 14. und dem 16. Lebensjahr, so umfasst diese sogar 42% der Jazzmusiker/-innen. Dass mit Jazzmusik erst in der Jugend und nicht schon früher begonnen wird, lässt sich mit weiteren quantitativen Erkenntnissen erklären: Jazz ist nicht der Einstieg in die Musikausbildung; nur 10% der Jazzmusiker/-innen haben direkt mit Jazzmusik angefangen – die Mehrheit hat hingegen anderen Erstunterricht erhalten, wie folgende Tabelle deutlich macht:

Erstunterricht vor dem Jazzunterricht

Art des Unterrichts	in %
Klassikunterricht	61
Elementarunterricht erhalten (z.B. Noten lernen im Fünfftonraum)	25
Rock-/Popmusikunterricht	25
Volks- oder Blasmusikunterricht	11
Gleich mit Jazz angefangen	10
sonstige Nennungen	7

N = 2135,
Mehrfachantworten möglich (außer bei Nein)

Als „sonstiger Unterricht“ wurden in einer offenen Frage konkrete Instrumente, Unterrichtsformen (z.B. theoretischer Unterricht, schulischer Unterricht), bestimmte Ensembleformen (z.B. Chor, kirchliche Musikgruppe) oder eine bestimmte Stilistik (z.B. Musical, Klassik) spezifiziert.

Die Erkenntnis, dass Jazz nicht der Einstieg in die musikalische Praxis war, wird auch dadurch unterstützt, dass 63% der Befragten vor ihrem Jazzinstrument noch ein anderes Instrument gelernt haben. Dabei dominieren (in absteigender Reihenfolge) Klavier, Flöte, Gitarre und Streichinstrumente. Anders als z.B. bei klassischen Musiker/-innen erfolgt die Begegnung mit der später professionell praktizierten Musik also zeitlich später und baut in der Regel auf eine klassisch-musikalische Grundausbildung auf. Dieser Genrewechsel kann auch einen gewissen Bruch in der Sozialisation darstellen, denn die Zeit zwischen dem 14. und 16. Lebensjahr stellt für Jugendliche auch eine Phase der Suche nach neuen Identifikationsmöglichkeiten dar. Die stark von Entscheidungen der Eltern geprägte Kindheit wird zugunsten selbst gewählter Freizeitaktivitäten und Ausdrucksmöglichkeiten abgelöst. Bisherige musikalische

Aktivitäten müssen dabei nicht unbedingt ganz aufhören, sondern können vielmehr in einen neuen Stil überführt werden:

„Ich habe aufgehört mit dem klassischen Klavierunterricht, als ich so ungefähr 16 war. Dann gab es eine Pause, was den Unterricht anging. Aus der Not heraus, weil es keinen Lehrer für Rock-Pop-Piano gab, bin ich bei einem Jazzlehrer gelandet. Das hat mir großen Spaß gemacht. Das war ein ganz traditionell ausgerichteter Lehrer an einer kommunalen Musikschule, der aber ganz tollen Unterricht gemacht hat.“

(Pianistin, ca. 45 Jahre)

In diesem Beispiel aus einem Interview mit einer Musikerin wird mit der kommunalen Musikschule auch die Einrichtung benannt, an welcher Jazz erstmals erlernt wurde. Diese klassische, staatlich betriebene oder zumindest öffentlich geförderte Einrichtung der musikalischen Bildung spielt für die Gesamtheit der Jazzmusiker/-innen allerdings eine kleinere Rolle, wie folgende Abbildung deutlich macht:

Art / Ort des ersten Jazz-Unterrichts

Nennung	in %
Privatlehrer/-in	33
Autodidaktisch	30
Kommunale Musikschule	25
Sonstiges	6
Private Musikschule	6

N = 2128

Privatlehrer/-innen und autodidaktische Aneignung dominieren mit jeweils etwa einem Drittel den Einstieg in die Jazzmusik. Im Vergleich zu anderen Musikstilen, insbesondere der klassischen Musik, scheint der Anteil derjenigen, die sich die Musik selbst beigebracht haben, recht hoch und somit ein üblicher Karriereweg, wie auch dieser Musiker seinen Weg zum Jazz in den 1980er Jahren beschreibt:

„Eine neue Klavierlehrerin hatte eine Vorliebe für Komponieren und hat auch rudimentär Jazz gespielt, so Blues und Barpiano. Die hat mir das als Tipp gegeben. Ich fand die Musik dann immer spannender und habe mich autodidaktisch damit beschäftigt. Bis zum Studium hatte ich keinen Jazzlehrer, ich habe mir das alles selbst beigebracht. Gelegentlich habe ich mir auch ein paar Tipps bei jemanden geholt, der gut spielen konnte.“

(Pianist, ca. 50 Jahre)

In Bezug auf die autodidaktische Aneignung von Jazzmusik ist ein deutlicher, zu erwartender Generationeneffekt feststellbar: Etwa 60% der über 60-jährigen benennt eine solche autodidaktische Ausbildung, was auf das Fehlen entsprechender jazzmusikpädagogischer Angebote in der Vergangenheit zurückzuführen ist. Gleichzeitig ist der Anteil der Autodidakten in den jüngeren Altersgruppen unterdurchschnittlich ausgeprägt. Die Situation dieses Musikers scheint typisch für frühere Zeiten zu sein:

„Ich hatte nie theoretischen Unterricht und musste mir das alles selbst beibringen. Damals, Ende der 1970er, war das aber nicht ganz so einfach. Es gab ja gerademal das Realbook, aber keinen Aebersold und all das. Das war dann schon ein recht hartes Selbststudium und man musste versuchen über Sessions auf einen grünen Zweig kommen. Das war schon ein steiniger Weg.“

(Saxophonist, ca. 55 Jahre)

Beim Erstkontakt über Privatlehrer/-innen sind keine Generationeneffekte sichtbar. Auffällig ist, dass die kommunalen Musikschulen als der kulturpolitisch öffentlich geförderte Ort der Instrumentalausbildung nur für etwa 25% der Jazzmusiker/-innen den Einstieg in die Jazzmusik eröffneten. Auch hier ist ein Generationeneffekt sichtbar: Bei Musiker/-innen über 50 Jahre spielten die kommunalen Musikschulen fast keine Rolle, bei jüngeren Altersgruppen bis 30 Jahre immerhin für etwa 35% der Befragten.



2.3 Programme der Jugendförderung

Die Teilnahme an Angeboten der Jugendförderung (z.B. Landesjugendjazzorchester, Studienvorbereitung an Musikschulen oder ‚Jugend jazzt‘) stellt vor allem für jüngere Generationen zunehmend den Einstieg in die eigene Professionalisierung dar. Die dezentrale Förderung am Wohnort von Jugendlichen ist wegen struktureller Gegebenheiten vor allem in Flächenländern nur bedingt möglich. Die kommunalen Musikschulen leisten, wie oben dargestellt, bereits auf Ebene der Musikvermittlung im Gesangs- und Instrumentalunterricht nur einen vergleichsweise geringen Beitrag. Zudem existieren in kleineren Gemeinden und ländlichen Räumen einfach keine Jazzszenen, in welchen Nachwuchsmusiker/-innen sich mit Gleichaltrigen austauschen bzw. auch ein Stück weit messen könnten, wie folgende Beschreibung des Heimatorts in einem qualitativen Interviews zeigt:

„Das war ein kleiner Ort, so mit 10.000 Einwohnern, und da wird einem nicht immer gezeigt, wo der Hammer hängt. Ich war dann später noch im Landesjugendjazzorchester und habe erst dort gesehen, dass es noch ganz andere gibt. Es gab einfach nicht so viele in meinem Alter, die da auch angefixt waren.“

(Bassistin, ca. 30 Jahre)

Die Teilnahme an solchen Förderprogrammen ist allerdings stark generationenabhängig: Offensichtlich stellen entsprechende Angebote für den Großteil der heute unter 40-jährigen Musiker/-innen einen wichtigen Baustein ihrer Jazzkarriere dar. Inhaltlich wurde vor allem die Mitgliedschaft in einem Landesjugendjazzorchester, die Teilnahme an ‚Jugend jazzt‘ sowie an Studienvorbereitungen an einer Musikschule aufgeführt. Allerdings fallen auch hier erwartbare Generationeneffekte auf:

Teilnahme an Jugendförderprogrammen

Fördermaßnahmen	Alter bis 20 Jahre	21-30 Jahre	31-40 Jahre	41-50 Jahre	51-60 Jahre	61-70 Jahre	über 70 Jahre
Landesjazzorchester	74 %	44 %	38 %	22 %	8 %	-	-
Jugend jazzt	65 %	35 %	27 %	14 %	-	-	-
Studienvorbereitung	39 %	35 %	26 %	17 %	8 %	8 %	4 %
Jugend musiziert	39 %	26 %	17 %	11 %	9 %	6 %	0 %
Bundesjazzorchester	0 %	13 %	18 %	9 %	-	-	-

N = 1706, Mehrfachnennungen möglich

Als sonstige Förderangebote wurden in einer offenen Frage überwiegend explizit die Teilnahme an Workshops, in Ensembles oder bestimmten Einrichtungen aufgeführt. In der Altersgruppen der bis 20-jährigen sowie der über 70-jährigen ist quantitativ bei dieser Frage die Grundgesamtheit sehr gering (N < 50), so dass detaillierte Aussagen nicht möglich sind, bzw. die hohen Werte bei den jüngeren Befragten auf eine überdurchschnittlich hohe Teilnehmerakquise in entsprechenden Netzwerken zurückgeführt werden können. Deutlich wird, dass die jazzspezifischen Förderangebote etwa ab den 1990er Jahren beginnen und somit für einen beachtlichen Teil der ab 1975 geborenen Jazzmusiker/-innen einen Einstieg in die Karriere als professionelle/-r Musiker/-in darstellen. Je jünger die Befragten sind, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie an einem Förderprogramm teilgenommen haben. Unabhängig von einer tendenziell begrenzten Kapazität dieser Angebote (z.B. Landes- oder Bundesjazzorchester), scheint deren Stellenwert als Instrument der Förderung professioneller

Jazzmusik in Deutschland aber immer noch zuzunehmen. Diese Angebote erfüllen also ihre Funktion als Förderinstrumente der professionellen Jazzmusik und prägen einen beachtlichen Teil der aktuell jüngeren und somit auch zukünftigen Jazzszene.

Die Bundesbegegnung ‚Jugend jazzt‘ fand erstmals 1997 statt, das Höchstalter für die Teilnahme liegt bei 24 Jahren⁸. Damit sind Aussagen über die Altersgruppe der über 50-jährigen bzgl. dieses Merkmals nicht möglich, da diese Musiker/-innen strukturell nicht an diesem Wettbewerb teilnehmen konnten. Das betrifft auch die potenzielle Mitgliedschaft im ‚Bundesjazzorchester‘, welches 1988 gegründet wurde und ebenfalls eine Altersgrenze von 24 Jahren bei den Bewerber/-innen⁹ setzt. Die Gründungsdaten der einzelnen ‚Landesjugendjazzorchester‘ sind unterschiedlich, bei diesem Merkmal können keine Aussagen zu allen über 60-jährigen gemacht werden.

⁸ www.jugendjazzt.eu (zuletzt geprüft am 10.12.2015).

⁹ www.bundesjazzorchester.de (zuletzt geprüft am 10.12.2015).



2.4 Musikstudium

Ein deutlicher Großteil (77%) der befragten Musiker/-innen hat Musik an einer Musikhochschule, ferner auch an einer Universität oder sonstigen Hochschule studiert. Dieser im Vergleich zum o.g. allgemeinen Hochschulabschluss (70%) leicht höhere Wert ist damit zu erklären, dass ein Teil der Befragten gegenwärtig noch studiert bzw. im Selbstverständnis erst ein Teilstudium absolviert hat (z.B. folgt dann auf ein Bachelor- noch ein Masterstudium) und ein weiterer Teil an ausländischen Einrichtungen studiert hat, welche nicht unbedingt einen äquivalenten Abschluss verleihen.

In Bezug auf soziodemografische Merkmale fallen in den Altersgruppen der bis 50-jährigen keine generationspezifischen Abweichungen auf, von den über 60-jährigen Musiker/-innen geben noch ca. 40% ein Studium an. Weitere soziodemografische Merkmale wie z.B. Geschlecht oder potenzieller Migrationshintergrund haben keinen Einfluss auf die Aufnahme eines Studiums.

Ein sehr deutlicher Großteil derer, die Musik studiert haben, hat auch Jazz studiert, wie folgende Abbildung deutlich macht:

Genre des absolvierten Musikstudiums	in %
Jazz	89
Rock-Pop	22
Klassik	21
Sonstiges	7

N = 1650, Mehrfachnennungen möglich

Als sonstige offene Nennungen wurden vor allem musikpädagogische Studienrichtungen (z.B. Schulmusik, Instrumentalpädagogik) oder spezifische Musiksparten (z.B. Kirchenmusik, Neue Musik) aufgeführt. Es fällt auf, dass die meisten Befragten (89%) mit Musikstudium (auch) Jazz studiert haben. Der Anteil der studierten Musiker/-innen, welche ausschließlich eine andere Musiksparte studiert hat und heute als Jazzmusiker/-in arbeitet, ist deutlich geringer: So geben 96% derjenigen, die Rock-Pop studiert haben auch ein Jazzmusikstudium an, dies trifft auch auf 63% derjenigen zu, die auch Klassik studiert haben. In welcher Reihenfolge diese Studiengänge absolviert wurden, lässt sich aus den quantitativen Daten nicht beantworten. Es fällt aber ein beachtlicher Generationeneffekt auf: Es dominiert in allen Altersgruppen das Jazzstudium, erst bei den Befragten ab 60 Jahren hat weniger als die Hälfte Jazz studiert. In diesen Altersgruppen überwiegt dann das Studium der klassischen Musik, was auch auf das Fehlen entsprechender Angebote in der Vergangenheit zurückzuführen ist. In der Altersgruppe der 20-30-jährigen sind es hingegen nur 11%, die ein Klassikstudium absolviert haben.

Die deutliche Mehrheit der studierten Jazzmusiker/-innen hat an einer staatlichen Musikhochschule studiert. Folgende Abbildung zeigt die Verteilung der Studienorte:

Ort / Art des Musikstudiums	in %
Staatliche Musikhochschule	78
Instrumental-/Gesangsstudium im Ausland	23
Privates Konservatorium	8
Schulmusikstudium an einer Universität oder Pädagogischen Hochschule	5
Instrumental-/Gesangsstudium im Rahmen eines anderen Studiums an einer Universität oder Hochschule	4
Sonstiges	3

N = 1650, Mehrfachnennungen möglich

Als zweithäufigste Nennung fallen ausländische Studienorte auf. Etwa die Hälfte derjenigen, die im Ausland studiert haben, hat aber auch an einer staatlichen Musikhochschule in Deutschland studiert. Somit sind nur insgesamt 11% der Befragten auszumachen, die ausschließlich im Ausland studiert haben. Die Niederlande und die USA (insbesondere Berklee und New York) sind die am häufigsten frequentierten Studienorte im Ausland. Mehrfach aufgeführt werden zudem auch die deutschsprachigen Länder Schweiz und Österreich, zudem werden vereinzelt (N < 10) weitere europäische Länder genannt. Andere musikalische Studiengänge (insbesondere Schulmusik oder universitäre Angebote mit musikpraktischen Anteilen) spielen statistisch keine besonders bemerkenswerte Rolle. Es kann also festgestellt werden, dass die aktuelle Jazzszene in Deutschland von Musiker/-innen dominiert wird, welche auch Jazz studiert haben.

Von den studierten Jazzmusiker/-innen haben 28% vor oder nach ihrem Musikstudium ein weiteres Studium oder eine weitere Ausbildung absolviert. Folgende Tabelle macht allerdings deutlich, dass musik- bzw. kunstnahe Fächer dabei in der Mehrzahl sind:

Weiteres Studium oder weitere Ausbildung vor oder nach dem Musikstudium

Art / Bereich des weiteren Studiums / der weiteren Ausbildung	in %
Musik [Davon mit expliziter Nennung von Jazz]	35 (6)
Berufsausbildungen, divers	20
Geistes- und Kulturwissenschaften [Davon mit der Angabe „Kulturmanagement“]	10 (3)
Naturwissenschaften	8
Lehramt / Pädagogik	6
Wirtschaft / Finanzen (BWL, VWL)	4
Sprachwissenschaften	4
Andere Kunstsparte, praktisch	2
Jura / Rechtswissenschaften	2
Medizin	1,5
Sozialwissenschaften	1,5
Allgemeine Nennung eines Hochschulabschlusses	2
Sonstige Nennungen	4

N = 465



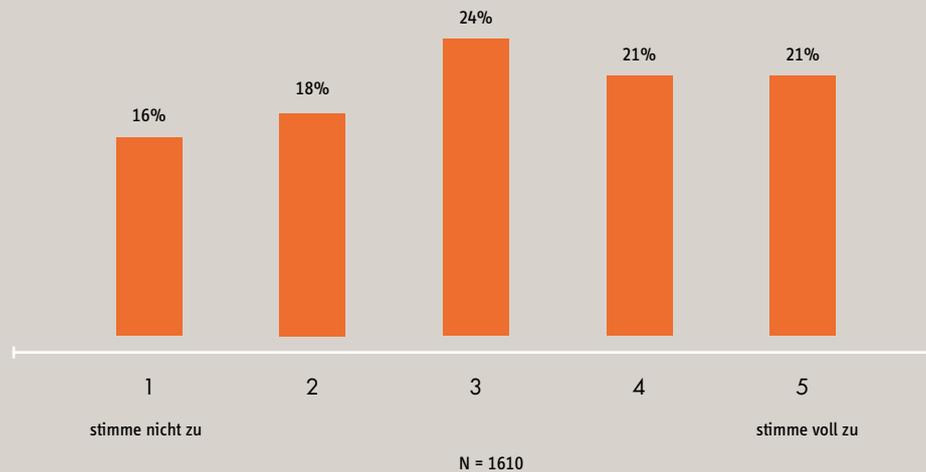
2.4.1 Das Studium als Vorbereitung auf das Berufsleben

Es fällt auf, dass die Mehrheit der studierten Musiker/-innen an der (Musik-)Hochschule ihrer ersten Wahl studiert hat. Ebenfalls überwiegt die Zustimmung zu der Aussage, dass es für sie keine andere Alternative zu einem Musikstudium gab. Auch hatten die studierten Musiker/-innen bereits vor dem Studium überwiegend einen Plan, was sie später damit machen werden. Bei älteren Musiker/-innen waren die Berufspläne vor Aufnahme eines Studiums allerdings etwas unklarer. Dies kann aber auch mit früher allgemein weniger verbreiteten Verwertungsinteressen bei der Ausbildung erklärt werden, wie das Beispiel dieses in den 1990er Jahren studierenden Musikers deutlich macht:

„Damals sah man das alles ein bisschen lockerer. Heute wird ja schon in der Grundschule geschaut, was man später machen will und dann wird da zielgerichtet darauf hingearbeitet. Das war früher noch anders, da hat man geschaut, auf was man Bock hat und das eben mal gemacht. Wie man das dann beruflich verwertet, wird sich schon ergeben. Hauptsache man ist mit Leidenschaft und Spaß dabei. Und ich wusste halt, dass Jazz spielen mein Ding ist, dass ich das studiere und dass ich in irgendeiner Weise schon Geld damit verdienen werde.“
(Pianist, ca. 50 Jahre)

Die Aufnahmeprüfungen stellen hingegen für einige Musiker/-innen altersunabhängig eine Hürde dar, wie die Bewertung der folgenden Aussage zeigt:

Die Aufnahmeprüfung an der Hochschule empfand ich als eine große Hürde.



Die recht gleichmäßig verteilte Streuung lässt jedoch den Schluss zu, dass die Aufnahmeprüfungen an den Musikhochschulen als keine strukturelle Hürde empfunden werden und entsprechende Annahmen auf individuelle Einflüsse zurückzuführen sind. Eine Veränderung dieser Einstiegsbedingungen in das Musikstudium scheint somit nicht notwendig zu sein.

Für die Mehrheit der studierten Befragten stellt das Studium einen wichtigen Teil ihrer Professionalisierung dar: Neben der persönlichen musikalischen Entwicklung bilden sich die Studierenden bereits während ihres Studiums ein musikalisches Netzwerk, welches den Einstieg ins Berufsleben fördert. Das Jazzmusikstudium unterscheidet sich dabei von anderen Ausbildungen:

„Es ist im Vergleich zu anderen Studiengängen in der Musik ein wenig anders. Man beginnt seine professionelle Laufbahn ab dem Moment, an dem man Gigs spielt und dann gleichzeitig studiert.“
(Schlagzeugin, ca. 30 Jahre)

Neben musikalischen Inhalten fördert ein Jazzmusikstudium also vor allem auch Kontakte, wie diese Beschreibung deutlich macht:

„Es ist natürlich durch das Studium viel einfacher, mit vielen Leuten in Kontakt zu kommen. Vor allem in einer übersichtlichen Stadt, wo die Szene klein ist. Da kommt man über die Hochschule ganz gut rein.“
(Schlagzeugin, ca. 30 Jahre)

Der damit verbundene Übergang zum Berufsleben wird auch deutlich an der bereits aktiven Berufspraxis: 91% der studierten Befragten haben bereits während ihres Studiums mit Jazzmusik Geld verdient, weitere 80% haben bereits Musikunterricht erteilt und damit die beiden wesentlichen beruflichen Haupttätigkeiten von Jazzmusiker/-innen eingeübt (vgl. Kapitel Berufspraxis). Der Übergang vom Ausbildungs- ins Berufsleben ist somit

„so eine fließende Sache. Bei mir war das so, dass ich mich immer auch schon zum großen Teil selber finanziert hab. Ich habe viel unterrichtet und während des Studiums eine private Musikschule aufgemacht zum Beispiel. Ich habe immer sehr viel gespielt in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen: in Jazzbands, aber auch sehr viel in Geldverdien-Bands.“
(Pianistin, ca. 45 Jahre)

Ein anderer Gesprächspartner macht zudem deutlich, dass dieser fließende Übergang ins Berufsleben ohne Brüche vollzogen wird und das Studium somit ganz klar zum Teil des Berufslebens gehört:

„Die Karriere beginnt dann schon im Studium. Ich habe schon in den ersten Semestern gespielt, da waren auch schon Sachen zum Geld verdienen dabei. Im dritten Semester habe ich dann schon einen Musikschuljob gehabt und auch in einer Bigband, in der die Proben auch bezahlt wurden. Entsprechend gab es auch keinen Schnitt, als das Studium zu Ende war.“
(Pianist, ca. 50 Jahre)

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass Praktika in Karrieren von Jazzmusiker/-innen keine Rolle spielen. Anders als in anderen künstlerischen Sparten (z.B. der klassischen Musik oder den darstellenden Künsten, vgl. Jeschonnek 2010) haben nur 6% der studierten Befragten nach Beendigung ihres Studiums ein Praktikum, ein Volontariat oder eine ähnliche berufseinführende Beschäftigung gemacht. Die sonst mit Praktika verbundenen sozial- und arbeitspolitischen Probleme sind für Jazzmusiker/-innen also nicht relevant. Dies ist damit zu erklären, dass in der Berufspraxis der (live-auftretenden) Jazzmusiker/-innen eine inhaltliche Tätigkeit als Praktikant/-in nicht vorgesehen ist und auch keine arbeitgeberähnlichen Einrichtungen existieren. Die wenigen Praktika wurden demnach auch überwiegend in musikpädagogischen oder kulturmanagerialen Arbeitsfeldern absolviert.

Trotz dem positiv bewerteten Übergang vom Studium ins Berufsleben können drei wichtige Kritikpunkte der studierten Befragten an Studieninhalten ermittelt werden, welche als strukturelles Problem der Musikhochschulausbildung verstanden werden können:

- 1 Bemängelt wird, dass im Musikstudium zu wenig thematisiert wird, wie man seine eigene Musik gut vermittelt. Dem könnte ein Vermittlungsbegriff zugrunde liegen, welcher weniger den engeren musikpädagogischen Sinn betrifft und mehr auf ein erweitertes Vermittlungsverständnis zurückgeht. Neben der künstlerisch hochwertigen Musikpraxis werden demnach eben zu wenig Formate und Strategien diskutiert bzw. gelehrt, wie das eigene Kunstwerk an ein potenzielles Publikum vermittelt werden kann, z.B. durch Strategien des Audience Developments (vgl. Mandel 2008) oder der Konzertvermittlung (vgl. Tröndle 2008).
- 2 Noch stärker fällt die Kritik an fehlenden Studieninhalten zum notwendigen ‚Rüstzeug‘ für die administrative Seite der späteren Berufspraxis auf (z.B. Wissen zu GEMA, KSK, Steuern). 83% der studierten Befragten vermissen entsprechende Themen, was angesichts des hohen Anteils selbstständiger Jazzmusiker/-innen höchst problematisch ist, wenn der Anspruch an ein Studium gestellt wird, dass dieses auf die spätere Berufspraxis vorbereiten soll.
- 3 Ebenfalls sehr deutlich ist die Kritik an fehlenden Studieninhalten zur Selbstvermarktung. Die recht hohe Konkurrenz um einigermaßen gut bezahlte Auftritte (siehe Kapitel Berufspraxis) und die Ausprägung des Auftritts- und auch Unterrichtsmarkts als Käufermarkt (Angebot > Nachfrage), bedarf allerdings Wissen über Ideen, Strategien und operative Instrumente des Kulturmarketings. Dies scheint insofern auch besonders notwendig zu sein, da die Vermarktung von Kunstwerken strukturell nicht ganz unproblematisch ist und es auch einer wissenschaftlichen Diskussion der Grenzen und Probleme solcher Themen bedarf.

Diese Kritik ist abhängig vom Alter der Befragten und auf Grund der sich zeitlich verändernden Studieninhalte als Generationeneffekt zu erklären: Je älter die Befragten sind, desto eindeutiger und deutlicher fällt die Kritik an fehlenden Studieninhalten zu Wissen über Selbstvermarktung und Administration aus. Bei jüngeren Befragten bis 30 Jahre fällt die Kritik etwas weniger stark aus, aber auch dort äußert stets mehr als die Hälfte der Befragten Kritik am Fehlen dieser Themen in ihrem Studium. Keine Altersgruppe fühlt sich mehrheitlich durch das Studium auf diese Themen ausreichend vorbereitet.

Die Integration entsprechender Themen an vielen Musikhochschulen scheint zwar somit erste Erfolge nach sich zu ziehen; insgesamt muss aber konstatiert werden, dass die Angebote rückblickend als qualitativ wie quantitativ defizitär wahrgenommen werden und ein Ausbau nahe liegt. Auch wird in den qualitativen Interviews deutlich, dass die bestehenden Angebote nicht automatisch den Bedürfnissen von Jazzmusiker/-innen entsprechen:

„Es gibt vereinzelt mal ein Seminar, in dem es um GEMA oder KSK geht, aber ich finde es total wichtig, dass solche Themen auch jazzspezifisch behandelt werden. Es gab mal eine GEMA-Veranstaltung, die war dann aber auf Pop ausgerichtet, damit können wir dann nicht so viel mit anfangen.“
(Schlagzeugin, ca. 30 Jahre)

Es bedarf also der Entwicklung entsprechender jazzspezifischer Angebote und Formate sowie der Diskussion, in welchen Strukturen Musikhochschulen solche Themen in ihr Angebot integrieren. Zudem führt allein das Bereitstellen entsprechender Angebote nicht unbedingt zu einer Veränderung des Selbstverständnisses der Musiker/-innen, manageriale Aspekte als selbstverständlichen Teil ihrer berufspraktischen Arbeit zu verstehen.

Das entsprechende Fachwissen geht nicht zwingend mit einer Haltung einher, wie dieses Beispiel zeigt:

„So blödsinnige, nein wahnsinnig wichtige Dinge wie GEMA und GVL. Das ist sehr aufwändig. Ich hasse das und mache das unheimlich ungern.“
(Pianistin, ca. 45 Jahre)

Die Notwendigkeit dieser Arbeiten wird erkannt, aber sie werden nicht automatisch als immanenter Teil der eigenen Berufspraxis verstanden. Bei den qualitativen Gesprächen wird deutlich, dass es vermutlich nicht genügen wird, Angebote des Musikmanagements bloß in den Curricula der Musikhochschulen bereit zu stellen. Vielmehr sollte darüber diskutiert werden, wie das Interesse daran geschult werden kann. Es geht bei diesem Thema nicht nur um das Erlernen einzelner Instrumente wie z.B. die Erstellung eines Finanzplans oder eines Marketingkonzepts; vielmehr geht es auch um eine grundsätzliche Haltung und um bestimmte persönliche Voraussetzungen, wie die eigene Arbeit bzw. die eigene Person erfolgreich vermittelt werden kann, wie folgendes Beispiel einer managementaffinen Musikerin deutlich macht:

*„Bei den Soft-Skills, wie sich präsentieren oder eine vernünftige Art von Höflichkeit haben – da habe ich wenig Verständnis für, wenn man sich das nicht angeeignet hat. So schwer ist das nicht. Das muss sich eigentlich jeder alleine holen, das muss man nicht unbedingt belehren. Aber die Leute müssen einfach wissen, dass das dazu gehört und dass das ohne einfach nicht mehr geht. Oder sie machen es ohne, aber dann rutschen sie auch ganz schnell raus und sind immer auf andere angewiesen. Man kann nur im Gesamtpaket erfolgreich sein.“
(Schlagzeugerin, ca. 30 Jahre)*

In der Hochschulausbildung könnte über die Integration von Themen wie z.B. Cultural Entrepreneurship versucht werden, neben dem pragmatischen ‚Handwerkszeug‘ auch ein positives Selbstverständnis als Kulturunternehmer/-in zu vermitteln und damit auch mögliche Anschlüsse an Diskurse der Kultur- und Kreativwirtschaft anzustreben.



2.4.2 Gründe gegen die Aufnahme eines Studiums

Ein kleiner Teil von 23% aller Befragten hat nicht Musik bzw. Jazz studiert. Allerdings hat die Hälfte dieser Gruppe ein anderes – nicht-musikalisches – Studium absolviert, was die oben aufgeführte These der hohen formalen Bildungsabschlüsse unter Jazzmusiker/-innen noch mehr bestätigt.

Folgende Tabelle gibt die Gründe wieder, welche aus Sicht der Jazzmusiker/-innen ohne Musikstudium gegen die Aufnahme eines Studiums an einer Musikhochschule sprachen:

Gründe gegen ein Musikstudium	in %
Berufsaussichten nach einem Musikstudium zu unsicher	26
Interesse für ein anderes Studium oder eine andere Ausbildung war größer	24
Persönliches Umfeld (z.B. Familie) hat zu etwas anderem gedrängt	21
Kein passendes Angebot (z.B. keine Jazzausbildung) gefunden	17
Zu Beginn der Musikkarriere schon eine andere Ausbildung absolviert und mit einem anderen Beruf Geld verdient	17
Fehlende finanzielle Mittel	15
Zu Beginn der Jazzkarriere schon zu alt für ein Studium	12
Aufnahmeprüfung an Musikhochschule nicht bestanden	9
Keine Hochschulzugangsberechtigung (z.B. Abitur)	8
Sonstiges	20

N = 434, Mehrfachnennungen möglich

Als häufigste Gründe, die gegen die Aufnahme eines Jazzstudiums sprechen, wurden zu unsichere Berufsaussichten, ein größeres Interesse an einer anderen Ausbildung sowie verhindernde Einflüsse durch das familiäre Umfeld genannt. Im Gespräch erklärt das ein Musiker so:

*„Ich hatte schon immer sehr breite Interessen. Und ich habe die Wahrscheinlichkeit für zu groß gehalten, dass ich nur eine sehr beschauliche Karriere schaffe, mit sehr schlechten Aussichten auf die Finanzen. Mit den Kompromissen, die ich in der Musik machen müsste, um meinen Lebensstandard erreichen zu können, würde ich mich nicht wohlfühlen.“
(Saxophonist, ca. 35 Jahre)*

Fehlende finanzielle Mittel, zu hohes Alter oder das nicht-Bestehen der Aufnahmeprüfung werden nur vereinzelt (also unter 15%) als Gründe gegen die Aufnahme eines Studiums genannt und stellen somit kein strukturelles Problem dar. Die sonstigen offenen genannten Gründe sind sehr heterogen, 16 Nennungen bezogen sich auf Kritik an akademisierter Jazzausbildung, 11 Befragte führten auf, dass sie bereits vor einem möglichen Studium genug Geld mit der eigenen musikalischen Praxis verdient haben.

Auch wenn die große Mehrheit der Jazzmusiker/-innen ein Musikstudium absolviert hat, stellt ein abgeschlossenes Studium an einer Musikhochschule für nur 14% aller Befragten ein Merkmal für eine/-n professionelle/-n Jazzmusiker/-in dar. Ein Musiker (mit Musikhochschulstudium) beschreibt die Akzeptanz von Jazzmusiker/-innen ohne Musikstudium so:

*„Einige Musiker machen beruflich was ganz anderes und spielen dennoch Auftritte. Da sind auch sehr, sehr gute Musiker dabei. Deshalb kann man nicht sagen, dass diejenigen, die Musik studiert haben, auf jeden Fall überlegen sind.“
(Bassist, ca. 40 Jahre)*

Auch aus Sicht der nicht-studierten Musiker/-innen wird der Stellenwert eines Musikhochschulstudiums in der Zusammenarbeit mit studierten Musiker/-innen nicht immer als potenzielle Barriere wahrgenommen. Allerdings macht dieser Interviewpartner deutlich, dass das auch von speziellen Szenen bzw. Stilen abhängig sein kann:

*„Die Jazzmusiker, die in meiner Stadt den aktuellen Jazz prägen, sind absolut relaxed und überhaupt nicht dogmatisch. Wenn ich mit denen gespielt hab, war das immer relaxed und nett. Das ist aber immer auch eine Frage der Szene und der Stilistik, Old Time Swing ist wesentlich dogmatischer.“
(Gitarist, ca. 40 Jahre)*

Analog zu den oben aufgeführten Stärken eines Studiums werden dann auch geringere Möglichkeiten, Kontakte mit anderen Musiker/-innen herzustellen, als Probleme nicht-studierter Musiker/-innen benannt:

*„Kontakte machen und so breit in der Szene unterwegs sein – das sind tatsächlich die Vorteile, wenn man studiert. Das Spielersche kann man eigentlich auch im Selbststudium hinkriegen.“
(Saxophonist, ca. 35 Jahre)*

Es sind also nicht nur musikalische Fertigkeiten, welche ein Musikhochschulstudium leistet, sondern vor allem auch die Potenziale des Aufbaus eines eigenen Netzwerkes.

3. BERUFSPRAXIS

Neben den obligatorischen ökonomischen und soziodemografischen Merkmalen wurden in der Jazzstudie 2016 auch Aspekte der künstlerischen Praxis von Jazzmusiker/-innen ermittelt. Diese stehen insofern auch im Interesse sozialwissenschaftlicher Forschung, als dass bestimmte künstlerische Praktiken eben auch ökonomische Auswirkungen haben können. Beispielsweise kann die Ensemblegröße Einfluss auf die Gagenhöhe der Mitglieder haben. Es ist jedoch anzumerken, dass bestimmte musikalisch-künstlerische Phänomene im Rahmen einer standardisierten Erhebung nur bedingt befriedigend abgebildet werden können.

Diese methodischen Grenzen werden vor allem bei der Stilistik der Jazzmusiker/-innen deutlich. Diese wurde offen erfragt, d.h. es wurden keine standardisierten Merkmale zur Auswahl vorgegeben. Hintergrund war die Annahme, dass Jazz als Stilbezeichnung so vielfältig ist, dass dieser sich per se einer Standardisierung in überschaubare Kategorien (z.B. Swing, Bebop,...) entzieht und die damit notwendig gewordene Zwangskomprimierung der eigenen individuellen Musik auf einen vorgegebenen Begriff die Realität nicht befriedigend abgebildet hätte. Deshalb bot sich bei dieser eher musikwissenschaftlichen Frage ein qualitatives Vorgehen an: Die Notwendigkeit der Definition des eigenen Stils wurde an die Befragten delegiert.

Dieses Vorgehen hat sich als passend herausgestellt, da nur selten einzelne Stilbegriffe zur Beschreibung herangezogen wurden und vielmehr die eigene musikalische Praxis ausführlich beschrieben wurde. Dabei wurden unterschiedliche Möglichkeiten genutzt:

- Stil- bzw. Epochenbegriffe, oft in Kombination (z.B. Modern Jazz, pop-beeinflusst, Smooth Jazz)
- verschiedene – nicht nur musikalische – Adjektive (z.B. zeitgenössisch, lyrisch, frei)
- musikalische Begriffe (z.B. gerade Achtel, Improvisation, spezielle Harmonik)
- ausführliche Beschreibungen (z.B. „...farbenreiche Harmonik, sangliche Melodien, ausgefeilte Rhythmik; ein Wechselspiel von Spannung und Entspannung, Komposition und Improvisation, wohl erdacht und spontan, immer jedoch für den Moment gespielt.“)

Eine Quantifizierung der Nennungen ist schwierig, wenn nicht gar unmöglich. Aufgrund der Unterschiedlichkeit der Nennungen wäre eine Entwicklung von Standardisierungen immer mit Unschärfe verbunden. Zudem verhindern die unterschiedlich gewählten Merkmale (z.B. Stilbegriff oder adjektivische Beschreibung) eine Quantifizierung in Bezug auf die jeweilige Merkmalsausprägung (z.B. Swing). Es fällt allerdings eine hoch ausgeprägte Heterogenität der jeweiligen persönlichen Stilbeschreibungen auf. Der Bericht zur Situation des Jazz in Deutschland der Bundeskonferenz Jazz (2014) beschreibt bereits, dass sich Jazzmusiker/-innen „heute vorbehaltlos und aufgeschlossen durch verschiedene Szenen“ bewegen. Die Ergebnisse der Stilbeschreibungen bestätigen somit ein Stück weit diese Beschreibung der Jazzszene.



3.1 Musikinstrumente und Ensemblearbeit

Die Befragten wurden gebeten, ihrer musikalischen Praxis ein Hauptinstrument zuzuordnen:

Hauptinstrument	in %
Schlagzeug	14
Piano	13,5
E-Gitarre	11,5
Gesang	11
Kontrabass	9
Tenorsaxophon	9
Altsaxophon	6,5
Trompete	6
Tenorposaune	4
E-Bass	4
Sonstiges	2,5
Vibraphon/Marimbaphon/ Xylophon	1
Akustische Gitarre	1
Klarinette	1
Geige	1
Baritonsaxophon	1
Flöte	1
Percussion	0,5
Sopransaxophon	0,5
Keyboard/Synthesizer	<0,5
Bassposaune	<0,5
Banjo	<0,5
Tuba/Sousaphon	<0,5
Hammondorgel oder ähnliches	<0,5

N = 2130

Erwartungsgemäß sind die ‚klassischen‘ Jazzbandinstrumente am häufigsten vertreten. Dabei dominieren neben Gesang, Piano und E-Gitarre vor allem weitere Instrumente der Rhythmusgruppe, welche zum Teil differenziert abgefragt wurden (z.B. E-Bass und Kontrabass). Als Zweitinstrument wurden erwartungsgemäß vor allem Piano und andere Harmonie- bzw. klassische Begleitinstrumente genannt. Diese sind oft als Zweitinstrument verpflichtend im Studium und gerade als Spieler/-in eines traditionell i.d.R. eher in Melodiefunktion verstandenen Instruments wie Trompete oder Saxophon wichtig, um etwa harmonische Bezüge der Improvisation zu erlernen.

Jazz ist Musik, die überwiegend gemeinsam gemacht wird. Es dominiert in der Frage nach der Besetzung somit auch das kollektiv arbeitende Ensemble. Der Begriff bezeichnet ein Ensemble, dessen Mitglieder die gleichen Rechte und Pflichten haben. Dies kann musikalische, wie auch organisatorische Entscheidungsprozesse betreffen und setzt bei den Ensemblemitgliedern immer auch ein hohes Maß an Kompromissfähigkeit, Wissen und Empathie voraus.

Mehr als die Hälfte (52%) der aktiven Jazzmusiker/-innen arbeiten in solchen gemeinsam geleiteten Ensembles, wie folgende Tabelle deutlich macht:

Häufigkeit der Ensembleform/Konstellation

Ensembleform	in %
Kollektiv arbeitendes Ensemble ohne Hierarchien	52
Überwiegend begleitende/r Musiker/-in einer Band	40
Solist/-in mit Begleitung oder Begleitband	37
Bigband	26
Solist/-in ohne weitere Begleitung	17
Sonstiges	13
Chor	3

N = 2059, Mehrfachnennungen möglich

Es existiert dabei ein Zusammenhang zwischen Hauptinstrument und bevorzugtem Ensemble:

- Typische ‚Begleiter/-innen‘ spielen als Hauptinstrument Kontrabass und E-Bass (jeweils 75% der Bassist/-innen geben an, überwiegend als Begleitung zu spielen), Schlagzeug (68%) oder Percussion (57%). Weitere überdurchschnittliche Begleittätigkeiten gehen E-Gitarrist/-innen (45%) und Pianist/-innen (40%) nach.
- Typische ‚Solist/-innen‘ ohne Begleitung (17%) geben als Hauptinstrument an: Akustische Gitarre (43%), Piano (41%), Keyboard (33%). Weitere Instrumente weisen zu geringe Einzelfallzahlen auf, als dass solche tiefergehenden (und fallreduzierenden) Analysen tragbar wären.
- Typische ‚Solist/-innen‘ mit Begleitung (37%) geben als Hauptinstrument Gesang (74%), Alt- oder Baritonsaxophon (jeweils 56%), Trompete (52%) oder Tenorsaxophon (51%) an.

- Die Instrumentenverteilung derjenigen, welche überwiegend in einem kollektiv arbeitenden Ensemble ohne Hierarchien sind (52%), ist weitgehend ausgeglichen. Lediglich Sänger/-innen geben nur zu 37% ein solches Ensemble an.

Die unterschiedlichen Ensemblearten haben eine unterschiedliche Mitgliederanzahl. Es liegt nahe, dass kleine Ensembles mit 2 oder 3 Mitgliedern eher bei den Solist/-innen mit Begleitband existieren. Von allen Ensembleformen (insbesondere auch bei den am häufigsten genannten, kollektiv arbeitenden Ensembles) ist das Quartett die beliebteste Größe. Auf dieses entfallen in allen aufgeführten Ensembles die meisten Nennungen. Die ‚typische‘ Bigband hat 16 bis 20 Mitspieler/-innen, die dort höchstgenannte Mitgliederzahl liegt bei 30. Größere Mitgliederzahlen haben nur Chöre (42% der Chöre haben 21 bis 50 Mitglieder, die Fallzahl der Chöre ist allerdings recht klein). Die Ensemblegröße zieht bestimmte organisatorische Konsequenzen nach sich und kann bei einem niedrigen Gesamtgagenniveau zu ökonomisch problematischen kleinen Einzelgagen führen.

Musik machen, live auftreten und damit zur aktiven Jazzszene zu gehören – das versteht die große Mehrheit der Jazzmusiker/-innen unter Professionalität. Im Folgenden werden daher die Arbeitsfelder Auftritte, Aufnahmen und Komposition, Musikunterricht, sowie weitere nicht-musikalische Tätigkeiten näher beleuchtet.



3.2 Live-Auftritte als Jazzmusiker/-in

Für den Großteil der befragten Jazzmusiker/-innen stellt Livemusikmachen kein tägliches Geschäft dar. Folgende Tabelle zeigt die Anzahl der Live-Auftritte der Befragten im Jahr 2014; erfragt wurden die Auftritte, welche die Musiker/-innen selbst als Jazzmusik verstehen:

Anzahl der Liveauftritte als Jazzmusiker/-in im Jahr 2014	in %	kumuliert in %
1-5 Auftritte	10	10
6-10 Auftritte	15	25
11-25 Auftritte	29	54
26-50 Auftritte	24	78
51-100 Auftritte	15	93
101-150 Auftritte	3	96
151-200 Auftritte	0,5	96,5
mehr als 200 Auftritte	0,5	97
Keine Auftritte in 2014 aus verschiedenen Gründen	3	100

N = 2048

Quantitativ tritt die Mehrheit der Jazzmusiker/-innen weniger als ein Mal pro Woche auf. Werden alle Musiker/-innen zusammengefasst, die nicht mehr als 25 Auftritte im Jahr spielen, so trifft das auf mehr als die Hälfte (54%) der Befragten zu. Weitere 24% absolvieren maximal 50 Auftritte im Jahr. Der Anteil der Musiker/-innen, welche zwischen 51 und 100 Auftritte im Jahr absolvieren und somit regelmäßig ein bis zwei Mal pro Woche auftreten, liegt bei 15%. Mehr als 100 Auftritte im Jahr absolvieren lediglich etwa 3% der befragten Musiker/-innen. Als Gründe für keine Auftritte im Jahr 2014 wurden Krankheit/Unfall, musikalische Alternativen und private Aspekte angegeben. Diese niedrigen Frequenzen sind ein erstes Indiz dafür, dass ‚Jazzmusik machen‘ im Sinne eines öffentlichen Auftritts nur einen Teil der beruflichen Aktivitäten von professionellen Jazzmusiker/-innen ausmacht – sowohl bezüglich der eingebrachten Arbeitszeit, als auch bezüglich des damit zu erzielenden Einkommens.

Diejenigen, welche mehr als 50 Auftritte pro Jahr absolvieren, können folgendermaßen charakterisiert werden:

- leichte Überrepräsentation von Musiker/-innen der Rhythmusgruppe
- überdurchschnittlich hohe Wochenarbeitsstunden

- sie verwenden etwas mehr Arbeitszeit für Jazzmusik machen und weniger Zeit für Unterricht und andere Tätigkeiten
- überdurchschnittlich hohes Einkommen aus Auftrittstätigkeit und weniger mit anderen Tätigkeiten (das sagt aber noch nichts über die Höhe der Gagen aus)
- etwas höhere Zufriedenheit mit eigener wirtschaftlicher Situation als Jazzmusiker/-in
- Musikstudium, sonstige musikalische Tätigkeiten und prinzipielle Unterrichtstätigkeit haben keine Auswirkungen auf die Anzahl der Auftritte.

Ein Zusammenhang zwischen häufigen Auftritten und besonders hohem Einkommen durch Musikmachen (wie im Vorangegangenen für die Gruppe derer mit über 50 Auftritten pro Jahr beschrieben) ist aber nicht unbedingt zwingend – insofern, als dass ein solches Einkommen auch mit weniger, aber besser bezahlten Auftritten erzielt werden könnte. Angesichts der recht übersichtlichen Auftrittsfrequenzen bei der Mehrheit der Befragten stellt sich die Frage, wie hoch die Gagen dieser Auftritte sind. Ist das durch Live-Auftritte erzielbare Einkommen hoch genug, dass dieses einen relevanten Teil des Einkommens ausmacht?



3.2.1 Auftrittsgagen

Es wurde die jeweilige Höhe der letzten fünf Gagen sowie die Stadt, in welcher der Auftritt stattfand, abgefragt. Dadurch entstanden 7.635 verwertbare Einzelwerte bzw. Einzelgagen. Bei einem solchen Vorgehen muss selbstverständlich mit vereinzelt bewussten Falschangaben gerechnet werden. Auch kann die Art des Auftritts (z.B. kleiner Club, großes Stadthalle) nicht berücksichtigt werden. Allerdings führt die hohe Zahl der Daten dazu, dass einzelne falsche Zahlen in statistischen Analysen geglättet werden. Die angegebenen Gagen wurden im nächsten Schritt quantifiziert und somit systematisiert:

Prozentuale Häufigkeit bestimmter Gagenhöhen im Rahmen der letzten fünf Auftrittsgagen

Gagenhöhe	in %
bis 50 €	25
51 bis 100 €	22
101 bis 150 €	17
151 bis 200 €	13
201 bis 250 €	7
251 bis 300 €	6,5
301 bis 350 €	2
351 bis 400 €	3
401 bis 450 €	0,5
451 bis 500 €	2
mehr als 500 €	2

N = 7635

Zuerst fällt das recht niedrige Gagenniveau auf. Eine normative Definition einer ‚guten‘ Gage ist mit Schwierigkeiten verbunden. Die Bewertung eines Auftritts ist auch nicht allein an monetären Zahlen messbar. Relevant ist vielmehr

*„ob die Gage gut ist, ob die Musik spannend ist und wie die Menschen sind, mit denen man zusammen spielt.“
(Bassist, ca. 40 Jahre)*

Denkbar wären Vergleiche mit anderen musikalischen oder künstlerischen Sparten oder auch mit anderen beruflichen Tätigkeiten. Als normativer Maßstab wird daher die von der Union Deutscher Jazzmusiker/-innen gemeinsam mit Musikveranstalter/-innen 2014 in den musikpolitischen Diskurs eingebrachte Einstiegsgage genutzt. Selbstverständlich gilt diese Forderung nur bei öffentlich geförderten Spielstätten, sie soll hier aber einen möglichen Maßstab zur Bewertung der Gagenhöhen darstellen. In der politischen Forderung heißt es:

„Demnach soll eine Einstiegsgage von 250,- Euro pro Musiker gelten, wenn die Spielstätte gleichzeitig zu mindestens 1/3 öffentlich gefördert ist.“¹⁰

Wird also eine Einstiegs- bzw. Mindestgage von 250 Euro pro Auftritt als Norm für eine angemessene Bezahlung angesetzt, so machen diese Ergebnisse deutlich, dass die Mehrheit der Auftrittshonorare – kumuliert sind das 84% – unter der 250 Euro-Grenze liegen. Ausgehend von durchschnittlich zwei bis vier Auftritten pro Monat zeigt dieses niedrige Gagenniveau, dass das monatliche Einkommen von Jazzmusiker/-innen durch Auftritte für den Großteil der Befragten nicht mehr als 1.000 Euro im Monat ausmacht. Allein mit ‚Jazzmusik machen‘ im Sinne von Auftritten kann für den größten Teil der befragten Musiker/-innen kein die eigene wirtschaftliche Existenz sicherndes Minimum erreicht werden.

Des Weiteren wurden die letzten fünf Gagen summiert, um die Heterogenität der Einkommen der Musiker/-innen zu analysieren:

Summe der letzten 5 Gagen	in %
bis 250 €	7
251 bis 500 €	23
501 bis 750 €	27
751 bis 1000 €	17
1001 bis 1250 €	12
1251 bis 1500 €	5,5
1501 bis 3000 €	7
mehr als 3000 €	1,5

N = 1378

Es gibt nur eine kleine Gruppe (7%) die kontinuierlich (bzw. in diesem Fall bei den letzten fünf Auftritten jeweils) nur bis zu 50 Euro pro Auftritt verdient. Für die meisten Musiker/-innen sind die Gagen etwas heterogener, allerdings wird auch in dieser Rechnung deutlich, dass kumuliert 30% mit den letzten fünf Auftritten maximal 500 Euro, weitere 27% maximal 750 Euro verdient haben. Dieses Ergebnis unterstützt die Feststellung, dass es einen kleinen Teil von Musiker/-innen gibt (14%), welcher grundsätzlich höhere Gagen über 1.250 Euro erhält. Der Großteil der Gagen liegt allerdings in den unteren Bereichen und die oben aufgeführte Einstiegsgage ist für die große Mehrheit der Jazzmusiker/-innen nicht Realität. Zudem konnten folgende Details ermittelt werden:

- Musiker/-innen mit sehr hohen Gagen erzielen auch ein vergleichsweise hohes Gesamteinkommen.

¹⁰ <http://www.u-d-j.de/2014/04/25/union-deutscher-jazzmusiker-legt-gemeinsam-mit-uber-50-veranstaltern-willenserklarung-zu-mindestgagen-und-clubforderung-vor/> (Zuletzt geprüft am 02.12.2015).

- Es gibt nur eine sehr kleine – statistisch nicht weiter relevante – Gruppe von Befragten mit vergleichsweise hohem Gesamteinkommen und sehr kleinen Gagen. Die These vom gut verdienenden Studiendirektor, der ab und zu auftritt und dabei die Gagen drückt, kann also nicht bestätigt werden.
- In den jüngeren Altersgruppen ist ein Altersphänomen feststellbar: Die jüngeren Befragten haben überdurchschnittlich niedrigere Gagen. Dies gilt für die bis 30-jährigen, dann gleichen sich die Gagen dem Durchschnitt an.
- Die Gagenhöhen sind nicht abhängig vom Geschlecht, es herrscht bei Musikerinnen und Musikern eine nahezu gleiche Bezahlung.
- Die Gagenhöhen sind auch nicht davon abhängig, ob Musik studiert wurde.
- Es existiert ein Zusammenhang zwischen kleinen Gesamteinkommen (bis 12.500 Euro/Jahr) und kleinen Gesamtgagen. Es gibt also einen relevanten Teil von Jazzmusiker/-innen, die sowohl kleine Auftrittsgagen, als auch ein kleines Jahreseinkommen haben.

Es wird deutlich, dass mit Live-Auftritten durchschnittlich nur recht geringe Einnahmen erzielt werden. Zudem ergibt sich ein zeitliches Problem insofern, als dass ein Auftritt nicht nur Spielsondern immer auch Vor- und Nachbereitungszeit bedarf, wie dieses qualitative Beispiel deutlich macht:

„Bei einem Gig stellt sich ja auch die Frage, was man als Arbeitszeit zählt: Ist es auch der Weg dorthin und zurück, mit Soundcheck und allem. Oder ist es nur die reine Spielzeit? Oder sind es auch noch die Proben, die man dazu macht und das Material das man sich dafür aneignen muss?“

(Bassistin, ca. 30 Jahre)

Diese Mehrarbeitszeit ist bei der Bewertung von Mindestgagen im Sinne von ‚Stundenlöhnen‘ zu bedenken. Ebenfalls ist anzumerken, dass eine Mindestgage auch von der Größe des Ensembles abhängig ist.



3.2.2 Regionales Gagenniveau

Neben den letzten fünf tatsächlichen Gagen, wurde auch die Stadt, in der der Auftritt stattfand, ermittelt. Selbstverständlich sind andere Faktoren, wie z.B. Veranstaltungsort, Popularität des/der Künstler/-in oder Größe des Ensembles in erster Linie für die Höhe der Gage verantwortlich, welche allerdings in den vorliegenden Zahlen nicht abgebildet wurden. Dementsprechend macht eine Detailauswertung für jede Stadt auch keinen Sinn und es hilft nicht, weitergehend zu wissen, dass beispielsweise ein Auftritt in einer süddeutschen Kleinstadt (die nur einmal in der Liste auftaucht) 185 Euro Gage gebracht hat.

Es ist aber möglich, bei Städten mit vielen Auftritten ein gewisses allgemeines Gagenniveau zu ermitteln. Insbesondere ist die Frage interessant, ob in den Jazzmetropolen Berlin oder Köln ein niedrigeres durchschnittliches Gagenniveau herrscht, als in anderen Großstädten wie z.B. München oder Stuttgart. In weiteren Großstädten (z.B. Frankfurt, Hannover oder Ruhrgebietsstädte) war die Gesamtzahl der angegebenen Auftritte dann doch zu niedrig, als dass solche feinen statistischen Analysen sinnvoll sind. Selbstverständlich soll hier nicht der Eindruck vermittelt werden, Jazz würde nur in den folgenden sechs Städten gespielt. Jazzauftritte finden in vielen Groß- und auch Kleinstädten statt, allerdings erlaubt die Summe der jeweiligen Auftritte in anderen Städten bei dieser Detailauswertung leider keine statistisch vertretbare Aussage.

Allgemeines Gagenniveau ausgewählter Regionen im Vergleich mit dem Bundesdurchschnitt

Gagenhöhe in €	Deutschland	Berlin	Köln	Hamburg	Stuttgart	München
bis 50	25%	44%	43%	32%	25%	24%
51 bis 100	22%	25%	21,5%	25%	16%	27%
101 bis 150	17%	10%	11%	11%	16%	17%
151 bis 200	13%	8%	9%	7%	13%	10%
201 bis 250	7%	4%	4,5%	5%	7%	5%
251 bis 300	6,5%	4%	5%	8%	9%	6%
301 bis 350	2%	1%	0,5%	3%	2%	1,5%
351 bis 400	3%	1%	3%	2%	4%	3%
401 bis 450	0,5%	1%	0%	5%	3%	3%
451 bis 500	2%	1%	1%	1%	2%	1,5%
mehr als 500	2%	1%	1,5%	1%	3%	2%
absolute Gesamtzahl	7635	904	331	297	278	253

Die meisten der hier aufgeführten Jazzauftritte werden in Berlin absolviert (904 Nennungen), gefolgt von Köln (331 Nennungen). Hamburg (297 Nennungen), Stuttgart (278 Nennungen) und München (253 Nennungen) zählen ungefähr gleich viele Auftritte. Insgesamt entspricht die Verteilung der Gagenhöhe in den aufgeführten Städten dem Bundesschnitt: Es dominieren die weiter oben erläuterten geringeren Gagenhöhen. Allerdings gibt es interessante Details: Die niedrigen Gagen bis 50 Euro pro Auftritt kommen in Berlin (44%) und in Köln (43%) überdurchschnittlich weitaus häufiger vor als im Bundesschnitt (25%). Das heißt, dass ungefähr die Hälfte der Jazzauftritte in Berlin und Köln mit einer persönlichen Gage von maximal 50 Euro bestritten werden. Entsprechend sind die höheren Gagen

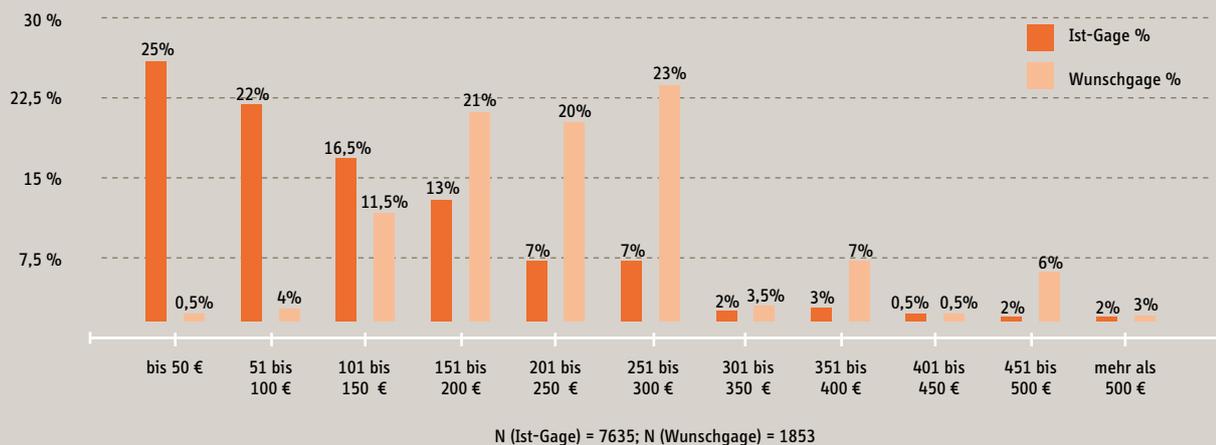
ab 100 Euro in Berlin und Köln unterdurchschnittlich ausgeprägt. Dies gilt in abgeschwächter Form auch für Hamburg. Stuttgart und München entsprechen in den unteren Gagenbereichen bis 200 Euro dem Bundesschnitt – es wird dort also nicht automatisch überdurchschnittlich mehr verdient. Allerdings weist vor allem Stuttgart in den oberen Gagenbereichen ab 200 Euro immer leicht überdurchschnittliche Werte auf.



3.2.3 Wunschgagen

Welche Gagen wünschen sich Jazzmusiker/-innen? Obgleich davon auszugehen war, dass eine solche Frage auch zu spekulativen Antworten führen kann, zeigt die Auswertung der offenen Frage nach einer persönlich angemessenen Gage (nach Abzug aller Kosten) ein in Bezug auf die oben aufgeführte Einstiegsgagendiskussion von 250 Euro durchaus realisierbares Bild:

Verhältnis zwischen Ist-Gage und Wunschgage



Erwartungsgemäß ist die Wunschgage höher als die tatsächliche Gage. Allerdings sind die Wünsche im Vergleich zu den tatsächlich erzielten Gagen nicht überzogen oder völlig unrealistisch. Vielmehr fallen die Wunschkulminationen in den Bereich zwischen 100 und 300 Euro. Die Mindestgagenforderung entspricht somit zumindest den realistischen Wünschen der Jazzmusiker/-innen.



3.2.4 Bewertung der Auftrittsbedingungen durch die Musiker/-innen

Die bisherigen Ergebnisse machen deutlich, dass Jazzmusiker/-innen in Deutschland aktuell

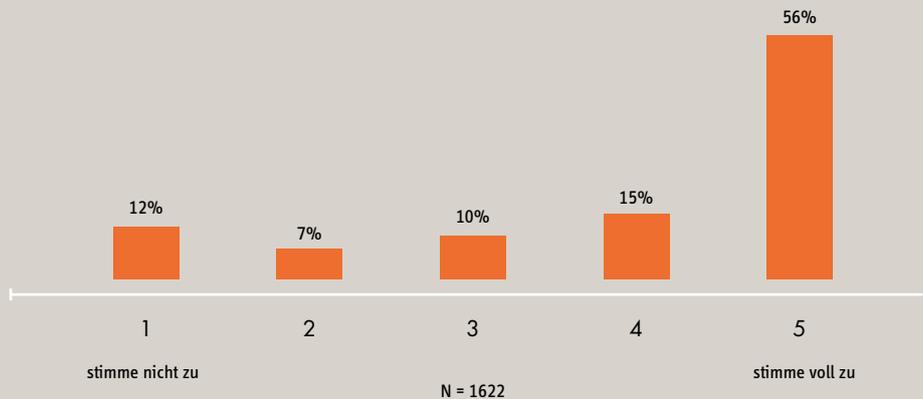
a) zu wenig (künstlerisch anspruchsvolle) Auftrittsmöglichkeiten

und

b) zu geringe Gagen

bemängeln und dies zu wirtschaftlichen Problemen führt. Entsprechend hoch ist auch die Wahrnehmung der Konkurrenz, wie folgende Bewertungsfrage deutlich macht:

„Ich habe schon mal einen Job nicht bekommen, weil jemand anderes günstiger war.“



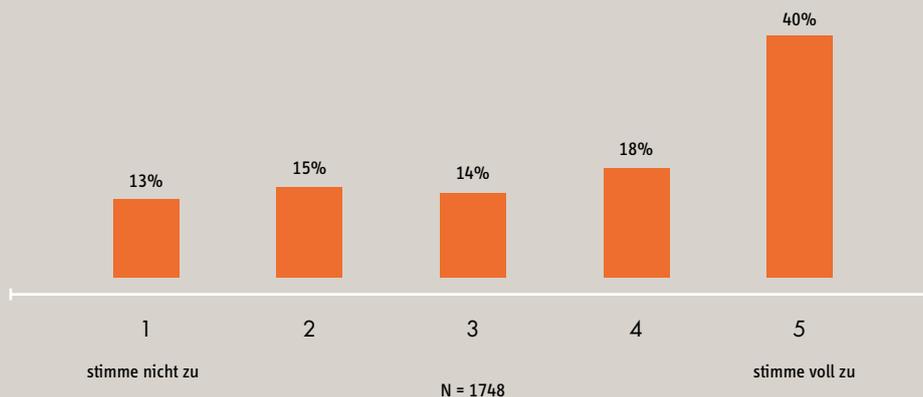
Aus diesem Ergebnis kann geschlossen werden, dass ein sich gegenseitiges Unterbieten auch zu einem gewissen Gagedumping führen kann, indem für eigentlich zu niedrige Gagen dann dennoch gespielt wird. Es herrscht also aus Sicht der Jazzmusiker/-innen ein Verkäufermarkt, d.h. die Veranstalter haben aufgrund der hohen Anzahl möglicher Künstler/-innen die Oberhand bei der Durchsetzung finanzieller Interessen. Diese Erkenntnisse sind ein Indiz dafür, dass es weniger bezahlte Auftrittsangebote gibt als potenzielle Jazzmusiker/-innen auftreten möchten und dieser Auftrittsmarkt umkämpft ist, wobei die Veranstalter neben künstlerischen auch ökonomische Aspekte in die Auswahl ihrer Künstler/-innen mit einfließen lassen. Ein Musiker beschreibt das ‚Spielen wollen‘ der Künstler/-innen folgendermaßen:

„Es ist ja alles eine Frage des Markts. In Berlin zum Beispiel gibt es sehr viele Musiker und die möchten auch einfach spielen. Da gibt es auch Newcomer, die wollen sich kennenlernen und eben spielen, da lernen sie auch sehr viel. Da ist es eine klare Sache, dass diese Auftritte nicht alle 250 Euro bringen.“

(Bassist, ca. 40 Jahre)

Die Gagenflexibilität ist somit auch auf diese Marktkräfte zurückzuführen. Das bedeutet aber auch, dass eine Veränderung des Gagenniveaus strukturell an Grenzen stößt, wenn es um frei verhandelbare Gagen auf privatwirtschaftlichen Märkten geht.

„Ich spiele auch mal ohne Gage oder nur für die Erstattung meiner Sachkosten“





3.2.5 Weitere Live-Auftritte in anderen Musiksparten

Auch hier überwiegt die Zustimmung, wenn auch die anderen Werte stärker ausgeglichen sind. Das kann auch darauf zurückgeführt werden, dass Auftritte nun einmal zum immanenten und notwendigen Selbstverständnis von Jazzmusik gehören.

Die Auftritte als Jazzmusiker/-in werden nicht immer automatisch positiv bewertet. Auffällig ist die Differenzierung zwischen ‚Mucken‘ und künstlerisch anspruchsvollen Auftritten:

*„Die meisten Auftritte sind bei mir Mucken. Das sind so Sachen, die man wegen des Geldes macht: Firmenveranstaltungen, Geburtstage oder Hintergrundmusik. Da gibt es feste Formationen, in denen ich öfters mitspiele. Man kennt das ja: Man hat einen Kreis von Kollegen, mit denen immer wieder mal spielt.“
(Pianist, ca. 50 Jahre)*

Das damit erzielte Einkommen fällt immer wieder höher aus als das aus Auftritten, die den künstlerischen Anspruch an die eigene Musik erfüllen:

*„Oft ist man Sideman. Das meiste Geld verdient man durch irgendwelche Mucken. Aber dann geht man mit ein paar Hundert Euro nach Hause. Bei den künstlerischen Sachen ist es dann das alte Lied, dass man oft mit ganz wenig Geld nach Hause geht.“
(Bassistin, ca. 30 Jahre)*

Problematisch wird es für die Produktion einer in der Weise des Zitats beschriebenen Jazzmusik, wenn diese durch die Notwendigkeit, mit anderen Auftritten oder anderen Tätigkeiten Geld zu verdienen, zeitlich nicht mehr möglich wird. Die bisherigen Analysen lassen den Schluss zu, dass zumindest mit den Live-Auftritten unterschiedlicher Jazzstile für die Mehrheit der Befragten kein ausreichendes Einkommen generiert werden kann.

Nicht nur aufgrund der ökonomischen Notwendigkeit, sondern auch aus künstlerischen Gründen kann davon ausgegangen werden, dass Jazzmusiker/-innen neben den Jazzauftritten auch noch in weiteren Musiksparten aktiv sind. Ein Musiker beschreibt seine musikalischen Tätigkeiten im Gespräch so:

*„Eigentlich würde ich mich nur als Musiker bezeichnen. Ich habe auch eine Band, mit der ich Country und Rock mit deutschen Texten mache. Oder im Theater möchte ich auch alles abliefern, was gerade gefragt ist. Das macht mir total viel Spaß. Mir macht es auch viel Spaß Jazz zu spielen. Aber insgesamt ist es die große Bandbreite, die mir Spaß macht.“
(Gitarrist, ca. 40 Jahre)*

Die folgende Abbildung macht deutlich, dass die Mehrheit der Befragten (66%) neben den Jazzauftritten auch noch weitere – jazzfremde – Auftritte als Musiker/-in absolviert:

Auftritte in anderen Musiksparten



Die 34% der Befragten, welche hingegen nur Jazzmusik spielen, zeichnen sich durch folgende Merkmale aus:

- Diese Jazzmusiker/-innen sind tendenziell älter, ab 50 Jahre überwiegt Jazz als einziger praktizierter Musikstil.
- Je höher das Gesamteinkommen der Befragten ist, desto eher spielen sie nur Jazzmusik.
- Diese Gruppe zeichnet sich durch weniger Musiklehrer/-innen aus.
- Die Arbeitszeitverteilung dieser Gruppe ist erwartungsgemäß etwas jazzlastig, wohingegen andere Tätigkeiten verhältnismäßig weniger Zeitressourcen abdecken.

- Weitere Merkmale wie z.B. die Anzahl der Auftritte oder ein Musikhochschulstudium sind für die Gruppenbeschreibung nicht weiter relevant.

In einer offenen Frage wurden die Stilrichtungen der anderen Bands oder Ensembles der Jazzmusiker/-innen ermittelt und anschließend qualitativ analysiert. Die Standardisierung der übergeordneten Merkmale erfolgte dabei aus dem Material heraus und nicht theoriegeleitet. Das bedeutet, dass die genannten Stile mehrfach gesichtet, sortiert und dann gruppiert wurden. Selbstverständlich geht ein solches Vorgehen auch immer mit qualitativer Unschärfe in den Details einher. Dennoch sind interessante Vergleiche möglich:

Live-Auftritte in Musikstilen neben dem Jazz

Musikstil	in %
in Stilen populärer Musik	27
in jazzverwandten Stilen, Weltmusik	21
Musik in Verbindung mit Darstellender Kunst	19
Funktionale (Unterhaltungs-) Musik	17
sog. E-Musikstile	9
sog. Laienmusizieren	4
Sonstiges	3

N = 1235, offene Mehrfachnennung möglich
 (Dadurch beruht diese Tabelle auf insgesamt 2456 Einzelnennungen)

Zuerst fällt auf, dass Stile populärer Musik sowie jazzverwandte Stile am häufigsten genannt werden. Die folgenden Tabellen zeigen detailliert die Ergebnisse mit der Anzahl der absoluten Nennungen:

Live-Auftritte in Stilen populärer Musik	in %
Pop, divers	46
Rock, divers (z.B. Heavy-/ Metal)	35
Singer / Songwriter	5,5
Präfix: Elektro- / Electro-, (Techno)	4
Hip-Hop	3,5
Indie / Independent	2
DJ	2
(Präfix:) Acoustic / Akustik-	2

N = 680

<i>Live-Auftritte in jazzverwandten Stilen und Weltmusik</i>	<i>in %</i>
Soul	22
Süd-/Mittel-/Latein-amerikanische Musikstile	17,5
Funk	17
Weltmusik	10
Blues	10
Folk, divers	8
Gospel	5,5
Chanson	5
Klezmer	3
Balkan	2

N = 439

Sogenannte E-Musikstile (insbesondere klassische, teilweise auch Neue Musik) werden hingegen nur von einem kleineren Teil der Jazzmusiker/-innen gespielt. Hier ist die Vielfalt der stilistischen Ausprägungen auch geringer:

<i>Live-Auftritte in Stilen der sog. E-Musik</i>	<i>in %</i>
Klassik / klassische Musik	38
(Klassisches) Orchester	36
Zeitgenössische, Aktuelle, Moderne, Neue Musik	23
Alte Musik (Barock, Renaissance)	3

N = 216

Auffällig ist auch der vergleichsweise hohe Anteil derjenigen, welche Musik in Verbindung mit Darstellender Kunst (z.B. als Theater- oder Musicalmusiker/-in) machen – dieser Teil entspricht etwa der Höhe derjenigen, die in klassischen funktionalen Unterhaltungsbands spielen.

<i>Live-Auftritte in Verbindung mit Darstellender Kunst</i>	<i>in %</i>
Theater /-Musik, (Musiktheater)	67
Musical	27
Kabarett / Kleinkunst	3
Oper	3

N = 470

Die These von Jazzmusiker/-innen, welche in Unterhaltungsbands spielen (müssen), konnte nicht wirklich verifiziert werden. Von den Befragten Musiker/-innen gab insgesamt etwa ein Viertel eine solche jazzfremde Musik an. Folgende Tabelle zeigt die Quantifizierung der offen erfragten Musikstile, welche der funktionalen (Unterhaltungs-)Musik zugeordnet wurden:

<i>Live-Auftritte im Kontext funktionaler (Unterhaltungs-) Musik</i>	<i>in %</i>
Cover	25
Top 40	24
Tanzmusik / Tanzband	11,5
Gala	9,5
Hochzeit	9
Hintergrund-, Background-Musik, Dinnermusik	5
Party / Event - Band	5
Oldie, Schlager	3
Unterhaltung / Animation	3
Karneval	2
Privatfeiern	2
Kommerzielle (Unterhaltungs-) Band	1

N = 442

Dieses Ergebnis kann auch mit Entwicklungen im Zeitverlauf erklärt werden, wonach Tanzveranstaltungen mit funktionaler Live-Musik vermutlich in den letzten 10 Jahren eher rückläufig waren.



3.2.6 Arbeitsverhältnis bei Auftritten

Schließlich ist auch noch die Frage nach dem Arbeitsverhältnis der Auftritte relevant. Knapp 50.000 sozialversicherungspflichtige und abhängige Beschäftigte sind gegenwärtig in den Musikberufen tätig¹¹. Jazzmusiker/-innen zählen mit ihrer musikalischen Kerntätigkeit nicht dazu. Erwartungsgemäß ist ‚Jazzmusik machen‘ eine wirtschaftlich ausschließlich selbstständig ausgeübte Tätigkeit. Lediglich 2% (= 39 Befragte) geben für diese Auftritte ein abhängiges Angestelltenverhältnis an. Das sind zum Teil auch angestellte Musiklehrer/-innen, die als Bigband-Leader/-innen auftreten. 98% der Jazzmusiker/-innen in Deutschland stellen für ihre Auftritte im Sinne einer selbstständigen Tätigkeit ein Honorar in Rechnung. Das hat zwei Folgen: Zum einen stellt die Aussicht auf eine Festanstellung als auftretende/r Musiker/-in keine berufliche Option oder anzustrebende Perspektive dar – anders als beispielsweise bei klassischen Musikerinnen und Musikern. Zum anderen bedarf diese zwangsläufige Selbstständigkeit organisatorischer Fähigkeiten wie z.B. Selbstorganisation, Vermarktung, aber auch Buchhaltung, Abrechnung und Finanzplanung.

Es wurde bereits deutlich, dass diese Fähigkeiten nicht unbedingt im Musikhochschulstudium erlernt werden und die Musiker/-innen das auch klar kritisieren. Die folgende Tabelle macht deutlich, dass die mit der Selbstständigkeit verbundenen Aufgaben auch überwiegend von den Musiker/-innen selbst erledigt werden und nicht an Dienstleister übertragen werden:

Verhältnis zwischen Selbstübernahme und Auslagerung organisatorischer Tätigkeiten

Tätigkeit	durch den/die Musiker/-in selbst in %	durch den/die Musiker/-in selbst und andere in %	nur durch andere in % (z.B. Management)	N =
Booking / Akquise von Auftritten	32	63	5	1688
Organisation vereinbarter Auftritte	32	65	3	1693
Erstellen der Steuererklärung	50	31	19	1592
Abrechnungen mit Verwertungsgesellschaften (z.B. GEMA)	72	18	10	1243
Buchhaltung der Finanzen	90	8	2	1673
Erstellen und Versenden von Pressematerial	48	48	4	1616
Kommunikation mit Musiklabels	57	35	8	1184
Regelmäßige Pflege der Website	67	26	7	1415

Die Musiker/-innen sind größtenteils an allen organisatorischen Tätigkeiten zumindest mitbeteiligt. Lediglich das Erstellen der Steuererklärung wird am ehesten komplett delegiert. Nur ein kleiner Teil von weniger als 100 Befragten kann diese Arbeiten komplett delegieren. Und selbst wenn man von Künstler/-innen-agenten/-innen vertreten wird, bestimmen diese Tätigkeiten einen beachtlichen Teil des Arbeitsalltags:

„Die Stunden für den Verwaltungsaufwand will ich gar nicht zählen. Das wird immer mehr, obwohl ich eine Agentin habe, die mir Arbeit abnimmt. Die Verwaltungsarbeit hat ganz viel mit der Selbstvermarktung zu tun. Das heißt: Auf E-Mails antworten, Anfragen erledigen. Ich habe relativ viele Projekte und zu Konzerten muss man recht viele organisatorische Dinge erledigen. Im letzten Jahr waren

wir das erste Mal in Amerika, da muss man ein Künstlervisum beantragen, das hat wahnsinnig viel Zeit in Anspruch genommen.“
(Pianistin, ca. 45 Jahre)

Diese Tätigkeiten können also als immanenter Teil der gesamten Berufspraxis von Jazzmusiker/-innen verstanden werden. Bestimmte Tätigkeiten, wie z.B. das Erstellen einer Steuererklärung, sind dabei vor allem erlernbar. Allerdings wird in den qualitativen Interviews deutlich, dass vor allem Aspekte der Selbstvermarktung bzw. Vermittlung der eigenen Musik auch ein Stück weit typanhängig sind und vermutlich nicht allein durch formales Lernen veränderbar sind:

¹¹ www.miz.org/statistiken/bildung-ausbildung-s1502#6 (Zuletzt geprüft am 02.12.2015).

„Ich würde wie wahrscheinlich jeder Jazzmusiker gerne mehr Konzerte spielen. Mir ist aber auch klar, dass diese nicht vom Himmel fallen und in der heutigen Zeit, wo sehr viele Musiker existieren, man richtig was auf die Beine stellen muss. Viel mehr auf Marketing setzen. Ich bin aber einfach nicht so ein Marketingtyp, ich hab da einfach überhaupt keine Lust zu, mir widerstrebt das so.“
(Pianist, ca. 50 Jahre)

Ein Musiker, welcher auch als Musikschullehrer viel Erfahrung in der Nachwuchsarbeit hat, beschreibt die damit verbundenen Potenziale von Musiker/-innen, welche eben dieses Selbstmarketing beherrschen:

„Manche sind eben schon die Macher-Typen, auch wenn sie gar nicht so gut spielen. Die ziehen dann eine Combo auf, begeistern andere und haben Erfolg, weil sie eine Nische finden, die das Publikum interessiert.“
(Saxophonist, ca. 55 Jahre)



3.3 Aufnahmen und Komposition

Auf die Frage, was eine/-n professionelle/- Jazzmusiker/-in ausmacht, nennen 45% der Befragten eigene Tonträger. Die tatsächliche Beteiligung an Tonträgerproduktionen ist allerdings weitaus höher als dieses Selbstbild, wie folgende Tabelle zeigt:

Beteiligung an Aufnahmen

Format der Aufnahme	in %
Alben	84
Singles, Einzelaufnahmen oder Demos	31
Keine Beteiligung an Aufnahmen	8

N = 2043, Mehrfachnennungen möglich

84% der Jazzmusiker/-innen waren bereits an der Aufnahme von Alben beteiligt. Wer Jazzmusik macht, nimmt also in der Regel auch Musik auf. Weniger als 10% der Jazzmusiker/-innen machen nur Musik und nehmen diese nie auf. Ein bloßes Musikmachen

im Sinne ausschließlicher Auftritte kommt also im Selbstbild der Jazzmusiker/-innen nicht wirklich vor. Dies ist angesichts regelmäßiger Bekundungen, dass Jazz (u.a. wegen der Improvisation) nur als Livemusik funktioniert und immer wieder neu entsteht, recht interessant. Der vergleichsweise geringe Wert bei Beteiligungen an Einzelaufnahmen überrascht auf den ersten Blick. Er könnte damit erklärt werden, dass sich das künstlerische Potenzial im Jazz eben nicht in einer Einzelaufnahme, sondern erst in der Gesamtheit eines Albums entfaltet.

Wird die Anzahl der Aufnahmen bzw. Alben näher untersucht, so fällt auf, dass es zwar viele Musiker/-innen gibt, die überhaupt an einer oder mehreren Aufnahmen beteiligt waren. Die jeweilige Quantität der Aufnahmen ist dann allerdings wieder übersichtlicher. Die folgende Tabelle zeigt die Anzahl der jeweiligen aufgenommenen Alben pro Person. Sie basiert auf einer offenen numerischen Textantwort, welche dann quantifiziert wurde:

Häufigkeitsverteilung der Anzahl aufgenommenen Alben pro Person

Aufgenommene Alben pro Person	in %
1 bis 5	48
6 bis 10	24
11 bis 15	10
16 bis 20	6
21 bis 30	5
31 bis 40	2
41 bis 50	2
51 bis 100	2
mehr als 100	1

N = 1685

Knapp die Hälfte der Jazzmusiker/-innen, die an der Aufnahme von Alben beteiligt waren, haben in ihrer bisherigen Karriere ein bis fünf Alben (mit) aufgenommen.

Die Produktionsbedingungen der Aufnahmen zeigen, dass Jazzaufnahmen überwiegend in Eigenregie produziert werden (71%). Lediglich 41% der letzten Aufnahmen wurden von Independent-Labels aufgenommen, Majorlabels spielen mit 4% (= 82 Nennungen) im Vergleich zur Gesamtmenge keine relevante Rolle. Diese Zahlen spiegeln die Entwicklungen auf dem gesamten Tonträgermarkt: Zwischen 2003 und 2010 sind die Umsätze der Tonträger- und Musikverlage um 23% gesunken (Schulz et al. 2013: 154). Wenn also Tonträger produziert werden, dann überwiegend in Eigenregie und

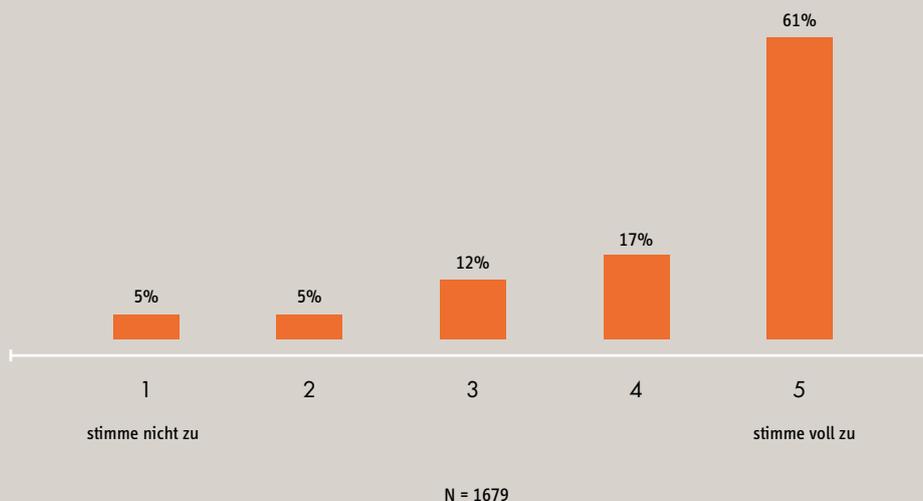
weniger mit Unterstützung der Musikwirtschaft.

Erstaunlich ist – beispielsweise im Vergleich zur Produktionstätigkeit von freien Theatern – der recht kleine Anteil der Aufnahmen, welche durch Fördergelder subventioniert wurden. Lediglich 15% der Aufnahmen wurden finanziell gefördert und somit nicht nur durch Label und/oder Musiker/-innen finanziert. Aus 267 offenen Einzelnennungen konnten als wesentliche Förderer analysiert werden:

- Am häufigsten fördern die Bundesländer (inklusive der Stadtstaaten wie z.B. der Senat Berlin).
- Ebenfalls oft genannt werden die Initiative Musik und die öffentlich rechtlichen Rundfunkanstalten.
- Weitere Förderer wie z.B. Stiftungen, Preise, Hochschulen oder Kommunen spielen in der Gesamtheit der Förderung von Aufnahmen keine wesentliche Rolle.

Vor dem Hintergrund der vergleichsweise geringen Förderung durch Dritte sowie der überwiegend selbstorganisierten Produktion stellt sich die Frage, wie sich diese hohe Beteiligung an Aufnahmen für die Musiker/-innen finanziell lohnt:

„Eigene Tonträgerproduktionen (z.B. CDs) sind für mich künstlerisch notwendig, sie lohnen sich finanziell allerdings nicht.“



Lediglich 10% stimmen dieser Aussage nicht zu. Mit Jazzaufnahmen wird also aus Sicht der Musiker/-innen derzeit kein relevantes Einkommen erzielt, obgleich diese ein wesentlicher Teil des künstlerischen Selbstverständnisses der Musikschaffenden sind.

Eine weitere musikalische Tätigkeit liegt in der Komposition. 65% der befragten Jazzmusiker/-innen komponieren. Diese Tätigkeit wurde in Bezug auf die zeitliche und finanzielle Dimension nicht intensiver untersucht. Dennoch ist es eine bemerkenswerte Erkenntnis, dass aktuell Jazzmusik in Deutschland von den Protagonisten nicht ausschließlich rezeptiv im Sinne einer (Neu-)Interpretation bestehender Musik, sondern in der eigenen, schöpferischen Gestaltung neuer Werke liegt. Aus kompositorischen Tätigkeiten

können finanzielle Einnahmen über Verwertungsgesellschaften generiert werden. 67% der komponierenden Musiker/-innen sind Mitglied bei der GEMA, 64% dieser Mitglieder erhalten regelmäßig Vergütungen aus Verwertungsgesellschaften wie z.B. der GEMA. Dass nicht alle GEMA Mitglieder regelmäßig Vergütungen aus ihrer Mitgliedschaft erhalten, kann auch mit der immer wieder kontrovers diskutierten Systematisierung von E- und U-Musik erklärt werden: Dadurch, dass auch komplexe und nicht für einen populären Markt bestimmte Jazzkompositionen der Unterhaltungssparte zugeordnet werden, kann eine finanzielle Schlechterstellung erfolgen. Dieses Problem wurde auch in einigen offenen Kommentaren am Ende des Fragebogens angesprochen.



3.4 Musikunterricht

Ausgehend von der Feststellung, dass der Großteil der Musiker/-innen allein durch Gagen aus Auftritten kein existenzsicherndes Einkommen erzielt, stellt sich die Frage, aus welchen weiteren Tätigkeiten der Lebensunterhalt bestritten wird. Eine Musikerin beschreibt ihre Berufspraxis so:

„Es ist jetzt ganz klar: Ich habe zwei Sachen. Auf der einen Seite meine künstlerische Tätigkeit, was immer mehr Platz einnimmt. Dazu gehören Konzerte und auch mal eine künstlerische Auftragskomposition. Das andere ist das Unterrichten, was immer noch einen Großteil ausmacht.“
(Pianistin, ca. 45 Jahre)

Wie bei dieser Musikerin stellt für die Mehrheit der befragten Musiker/-innen der Gesangs- oder Instrumentalunterricht einen wichtigen Teil ihrer Berufspraxis dar:

Musikunterricht als Teil der Berufspraxis



70% der befragten Jazzmusiker/-innen arbeiten auch als Musik-, Gesangs-, oder Instrumentallehrer/-in. Das ist ein hoher Wert und ein Indiz dafür, dass Musikunterricht zum Berufsbild des Großteils aller Jazzmusiker/-innen dazu gehört. Allerdings steht diese weit verbreitete Tätigkeit im Widerspruch zur Selbstwahrnehmung von Jazzmusiker/-innen: Nur für 33% der Befragten stellt Jazzunterricht ein Merkmal von professionellen Jazzmusiker/-innen dar.

Es liegt nahe, dass die befragten Musiker/-innen nicht ausschließlich als Vollzeitlehrende arbeiten. Folgende Abbildung zeigt die quantifizierten Wochenstunden, welche die befragten Lehrenden durchschnittlich angeben:

Häufigkeitsverteilung der Anzahl der Unterrichtsstunden Pro Woche

Durchschnittliche Anzahl der Unterrichtsstunden pro Woche	in %
bis zu 5 h	21
6 bis 10 h	27
11 bis 15 h	20
16 bis 20 h	16,5
21 bis 25 h	8
26 bis 30 h	5
mehr als 30 h	2,5

N = 1263 (Filterfrage für Unterrichtende)

Lediglich 2,5% der Befragten unterrichten mehr als 30 Stunden pro Woche, was einer Vollzeitbeschäftigung entspräche. Etwa die Hälfte derjenigen, die auch Musik unterrichten, verbringt zusammengefasst bis zu 10 Stunden pro Woche damit. Ausgehend von einem maximalen Unterrichtsumfang von etwa 6 Stunden pro Tag verbringt also der Großteil ein bis drei Tage pro Woche mit Musikunterricht.



3.4.1 Stilistik des Unterrichts

Bemerkenswert ist, dass 90% der unterrichtenden Jazzmusiker/-innen auch Jazz unterrichten, wie folgende Abbildung zeigt:

Stilistik des erteilten Musikunterrichts	in %
Jazz	90
Elementar-/Anfangsunterricht	61
Klassik	41
Sonstiges	11
Volksmusik/Folklore	11

N=1332, Mehrfachnennungen möglich (Filterfrage für Unterrichtende)

Der Unterricht kann also auch als Teil des Kernbereichs der beruflichen Tätigkeiten Jazzmusiker/-innen verstanden werden, in dem die eigene Musik vermittelt wird und sogar zur eigenen musikalischen Professionalisierung beitragen kann. Allerdings ist eine differenzierte Analyse dieses Themas hilfreich: Zum einen wird in der Abbildung deutlich, dass für 61% der Unterrichtenden auch Elementar- und somit Anfängerunterricht einen wesentlichen Teil der unterrichteten Stilistik ausmacht. Zum anderen unterrichten nur sehr wenige ausschließlich Jazz: Von denjenigen, die Musik unterrichten, erteilen lediglich 8% ausschließlich Jazzunterricht und keine weiteren Musikstile oder Genres. Eine solche Spezialisierung ergibt sich in der Regel erst im Laufe der Musiklehrer/-innen-Karriere, wie diese Musikerin deutlich macht:

*„Ich kann mir das jetzt richtig gut aussuchen. Ich bin jetzt an der Hochschule bei den Schulmusikern und unterrichte Jazz im Haupt- und Nebenfach. Und ich bin an einer Musikschule und habe eine ganz wilde Mischung von Schülern. Also Leute die schon ganz lange bei mir sind, so 15 Jahre und habe aber auch Studienvorbereitung. Das sind alles Sachen, die mir richtig Spaß machen. Ich hätte jetzt überhaupt keine Lust mehr fünfjährige Kinder zu unterrichten.“
(Pianistin, ca. 45 Jahre)*

Das ist aber die Ausnahme. Die Regel des Musikunterrichts der Jazzmusiker/-innen ist eindeutig ein stilübergreifendes Unterrichten. Es stellt sich demnach die Frage, wie die Befragten diese Vielfalt selbst bewerten. 67% der unterrichtenden Jazzmusiker/-innen, welche nicht ausschließlich Jazz unterrichten, bedauern das und würden gerne mehr Jazz unterrichten. Dieser Frage folgte ein offenes Nachhaken nach Gründen für die Antwort. Die nachträgliche Quantifizierung der Gründe für den Wunsch nach mehr Jazz im

Rahmen des selbst erteilten Unterrichts bzw. der Barrieren ergab folgendes Ranking:

- 1 Die meisten, die gerne mehr Jazz unterrichten würden, betonen, dass Jazz der Kern ihrer eigenen Musik ist und sie persönlich präferierte Musik und die eigenen Stärken auch am besten weitergeben bzw. lehren können.
- 2 Ein weiterer, größerer Teil, der gerne mehr Jazz unterrichten würde, gibt eine zu geringe Nachfrage zu bedenken. Die Musiker/-innen führen geringes bzw. kein Interesse bei den Musikschülerinnen und Musikschülern an. Allerdings bedeutet diese Feststellung kein unreflektiertes Fordern nach mehr Jazz. Vielmehr betonen die Musiklehrer/-innen die Wichtigkeit eines schülerorientierten Unterrichts, dessen Erfolg von einer partizipativen Musikauswahl abhängt. Die Unterrichtenden verstehen sich an dieser Stelle als kompetente Musiklehrer/-innen und nicht als verhinderte Jazzvermittler/-innen.
- 3 Zudem führt ein weiterer Teil derjenigen, die gerne mehr Jazz unterrichten würden, fehlende Kompetenzen auf Seiten der Schüler/-innen an. Es wird deutlich, dass Jazz als Elementar- oder gar Erstunterricht nicht funktioniert. Vielmehr bedarf Jazzunterricht technisch fortgeschrittener Schüler/-innen, insbesondere Improvisation als Kern des Jazzunterrichts bedarf viel theoretischen Vorwissens, aber auch Offenheit und Erfahrung, welche vor allem bei jüngeren Schülerinnen und Schülern noch nicht vorhanden sei.



3.4.2 Arbeitsverhältnisse und Bezahlung

Tätigkeiten als Musiklehrer/-in können grundsätzlich selbstständig oder in Anstellung erfolgen. Die Selbstständigkeit ist je nach organisatorischer Verortung (z.B. in einer Musikschule) nicht immer eine völlig freie Selbstständigkeit. Diese Abbildung zeigt die Verteilung der Arbeitsverhältnisse sowie die Einrichtungen auf Arbeitgeberseite:

Art des Arbeitsverhältnisses beim Musikunterricht	in %
Freie/-r Privatlehrer/-in	69
Freie Honorarkraft an einer privaten Musikschule	30
Freie Honorarkraft an einer kommunalen Musikschule	26
Angestellt an einer kommunalen Musikschule	15
Freie Honorarkraft an einer sonstigen Einrichtung	12
Freie Honorarkraft an einer Musikhochschule	9
Freie Honorarkraft an einer Universität oder sonstigen Hochschule	4
Angestellt/verbeamtet an einer Musikhochschule	4
Angestellt an einer privaten Musikschule	3
Angestellt/verbeamtet an einer Universität oder sonstigen Hochschule	3
Angestellt/verbeamtet an einer allgemeinbildenden Schule	2
Angestellt an einer Berufsschule	1
Angestellt an einer sonstigen Einrichtung	1
Angestellt in einem Verein	1

N = 1312, Mehrfachnennungen möglich (Filterfrage für Unterrichtende)

Die hohen Einzelwerte zeigen, dass der Unterricht vieler Musiker/-innen in verschiedenen Bereichen bzw. Arbeitsverhältnissen gleichzeitig verläuft. Ein unterrichtender Musiker erzählt dazu:

„Ich bin an einer kommunalen Musikschule angestellt mit zwei halben Tagen. Dann habe ich einen Lehrauftrag an einer Musikhochschule mit sieben Stunden. Außerdem unterrichte ich noch als Dozent die Rhythmusgruppe einer Bigband. Und privat unterrichte ich auch noch. Ich bin mit Unterricht bestens ausgelastet – schließlich muss man ja auch noch spielen und üben.“
(Pianist, ca. 50 Jahre)

69% der unterrichtenden Jazzmusiker/-innen arbeiten (auch als selbstständige Privatlehrer/-innen, quantitativ gefolgt von Honorartätigkeiten an privaten (30%) und kommunalen (26%) Musikschulen. Lediglich 15% der Unterrichtenden arbeiten in einem Angestelltenverhältnis an einer kommunalen Musikschule. Ebenfalls relevant sind die ca. 9%, welche an einer (Musik-)Hochschule angestellt sind. Eine Anstellung wird von den ‚Betroffenen‘ demnach auch sehr positiv bewertet:

„Ich empfinde mich als Musiklehrer an einer Musikschule doch als großen Glückspilz. Ich habe auf der einen Seite meine 2.000 Euro und Unterrichten macht mir immer noch viel Laune. Aber ich kann immer noch meine Projekte machen und mich ausleben.“ (Saxophonist, ca. 55 Jahre)

Der Grad der selbstständigen Musiklehrer/-innen ist hingegen bemerkenswert hoch – analog zur Selbstständigkeit als Arbeitsform bei Auftritten (siehe oben). Eine Anstellung ist für Jazzmusiker/-innen somit selbst im Arbeitsfeld des Unterrichtens in der Regel keine einfach realisierbare Option. Dieser Trend zur Zunahme der freiberuflichen Tätigkeit von Musikschullehrer/-innen betrifft nicht nur Jazzmusiker/-innen. Nach einer Erhebung von Musikverbänden stieg 2012 der Anteil selbstständiger Musikschullehrer/-innen auf 58% (Schulz et al. 2013: 163). Die unterrichtenden Jazzmusiker/-innen liegen also leicht über diesem Schnitt.

Diese (Zwangs-)Selbstständigkeit bedarf auch entsprechender organisatorischer Fähigkeiten sowie einer privat verantworteten Alters- und Sozialversorgung. Diese finanziellen Aspekte könnten unproblematisch sein, wenn die Honorarzahungen entsprechend hoch wären und damit eine eigene Absicherung ermöglicht werden würde. Die folgende Abbildung zeigt die jeweilige prozentuale Verteilung der Höhe der Honorare (Euro pro 60 Minuten) innerhalb der jeweiligen Schul- bzw. Arbeitsform der selbstständig unterrichtenden Jazzmusiker/-innen (Angaben in %):

*Prozentuale Verteilung der Höhe der Honorare (pro 60 min.)
der selbstständig unterrichtenden Jazzmusiker/-innen
innerhalb der jeweiligen Schul- bzw. Arbeitsform*

<i>Honorar pro 60 Minuten</i>	<i>Privat- lehrer/-in</i>	<i>Kommunale Musikschule</i>	<i>Private Musikschule</i>	<i>Musik- hochschule</i>	<i>Andere Hochschule</i>	<i>Sonstige Einrichtung</i>
bis 10 €	0,25%	0,5%	1%	1%	2%	1%
11 bis 15 €	1%	1%	6%	0%	0%	3%
16 bis 20 €	6%	9%	32%	3%	8%	7%
21 bis 25 €	9%	32%	32%	16%	10%	17%
26 bis 30 €	22,5%	36%	19%	32%	22%	29%
31 bis 35 €	16%	11%	5%	19%	21%	16%
36 bis 40 €	24%	6%	2%	17%	21%	13%
41 bis 45 €	5%	1%	0%	5%	4%	5%
46 bis 50 €	10%	1%	0%	4%	8%	5%
51 bis 60 €	4%	0,5%	1%	1%	2%	2%
61 bis 100 €	< 1,75%	1%	2%	1%	2%	1%
mehr als 100 €	0,5%	1%	0%	1%	0%	1%
	<i>n = 868</i>	<i>n = 297</i>	<i>n = 351</i>	<i>n = 111</i>	<i>n = 49</i>	<i>n = 151</i>

Zunächst wird deutlich, dass sich die meisten Honorare zwischen 16 und 40 Euro pro Stunde bewegen – wesentlich niedrigere oder höhere Stundensätze sind die Ausnahme. Allerdings sind interessante Binnenverhältnisse erkennbar: Die niedrigsten Honorare werden in den privaten Musikschulen bezahlt, gefolgt von kommunalen Musikschulen. Die Honorare als Privatlehrende liegen höher, denn hier sind keine Kosten für die Einrichtung abzuziehen. Allerdings sind die individuellen Abzüge des Privatlehrenden auch höher (z.B. Notenmaterial, -vervielfältigung, Mieten, Instrumente, etc.). Die vergleichsweise höchsten Sätze bezahlen die (Musik-)Hochschulen. Allerdings übersteigen die Stundenhonorare auch dort nur selten 40 Euro. Angesichts der Vor- und Nachbereitungszeit für den Unterricht und die grundlegend vorausgesetzten didaktischen und pädagogischen Qualifikationen (i.d.R. ein Hochschulstudium), bleibt die sozialpolitische Frage offen, ob diese Honorare der Leistung angemessen sind. In einer Filterfrage wurde ermittelt, dass nur 41% der Honorarkräfte in den Schulferien weiterbezahlt werden. Überraschend war, dass diese Praxis eher an privaten Musikschulen gepflegt wird: 25% der Honorarkräfte an kommunalen Musikschulen werden weiterbezahlt, wohingegen 52% der Honorarkräfte an privaten Musikschulen weiterbezahlt werden. Dennoch bleibt auch dort für die Hälfte der Befragten das Problem fehlender Einnahmen in den Schul- und insbesondere den längeren Sommerferien.

Zudem muss angesichts der oben dargestellten Teilzeittätigkeit des Musikunterrichts von Jazzmusiker/-innen davon ausgegangen werden, dass die Einnahmen über Musikunterricht für den größten Teil der Befragten auch keine sehr großen Summen darstellen. Dennoch wird an einigen qualitativen Stellen deutlich, dass für Jazzmusiker/-innen die Unterrichtstätigkeit oft die einzige konstante Einnahmequelle darstellt.

Nach welchen Tarifen werden die angestellten Musiklehrer/-innen bezahlt? Diese Frage wurde offen gestellt und anschließend qualitativ analysiert, um eine Quantifizierung zu ermöglichen. Diejenigen Befragten, die an einer kommunalen Musikschule als angestellte Lehrer/-innen unterrichten, sind zu 75% in TVÖD E 09 eingruppiert, weitere 11% in E 11 (teilweise als stellvertretende Schulleitung). Weitere TVÖD-Gruppen liegen eher in den unteren Tarifgruppen (4,8% E 10, 6,3% E 08 und kleiner), nur 3,2% sind in E 13 eingeordnet. Es kann also als Regel betrachtet werden, dass angestellte Musiklehrer/-innen an kommunalen Musikschulen nach TVÖD E 09 bezahlt werden.

An privaten Musikschulen angestellte Musiklehrer/-innen (N = 40) werden nicht nach einheitlichem Tarif bezahlt, nur 3 davon nach TVÖD E 09.

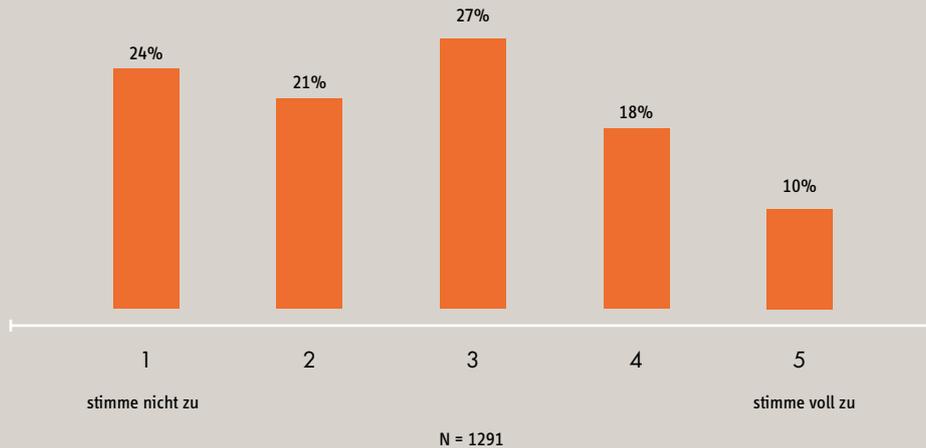
An Musikhochschulen angestellte Musiklehrer/-innen werden (im Gegensatz zu den Lehrenden an kommunalen Musikschulen) entweder nach TVÖD E 11 oder E 13 bezahlt oder sind als Professor/-innen in einer W- oder C-Gruppe. Auch an Universitäten oder sonstigen Hochschulen ist diese Verteilung sichtbar. Es überwiegen die Professuren, ansonsten TVÖD E 09 bis 13. Anzumerken ist, dass die Tarifgruppen keine Aussagen über Teilzeitbeschäftigungen erlauben. Zumindest bei einigen Hochschulprofessuren wurde manuell eine 50%-Beschäftigung angegeben.



3.4.3 Bewertung der Unterrichtstätigkeiten

Die Zufriedenheit der unterrichtenden Musiker/-innen mit der damit verbundenen Bezahlung ist unterschiedlich:

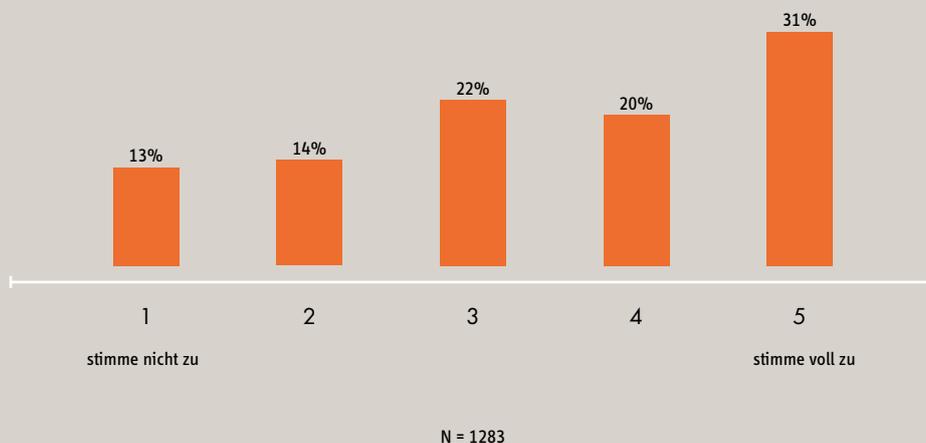
„Ich halte die Bezahlung für meinen Musikunterricht für angemessen.“



Deutlich wird, dass lediglich 10% mit ihrer Bezahlung voll zufrieden sind und insgesamt 45% dieser Aussage nicht wirklich zustimmen. Die Arbeitsverhältnisse und Orte haben auf die Beurteilung wenig Einfluss, es wird lediglich deutlich, dass die an Musikhochschulen angestellten Lehrer/-innen ihre Bezahlung als überwiegend angemessen bewerten. Alterseffekte sind bei der Bewertung der Bezahlung nicht erkennbar.

Wie bewerten die unterrichtenden Jazzmusiker/-innen diese Tätigkeit neben der finanziellen Seite? Ist der Unterricht notwendiges Übel um Geld zu verdienen oder Teil des musikalischen Selbstverständnisses?

„Musikunterricht ist ein fester Bestandteil meines Selbstverständnisses als Jazzmusiker/-in.“





3.5 Weitere nicht-musikalische Tätigkeiten

Für ein Viertel der befragten Unterrichtenden ist der Musikunterricht kein fester Bestandteil ihres Selbstverständnisses als Jazzmusiker/-in. Dennoch überwiegt hier die Zustimmung (51% stimmen eher oder voll zu). Darüber hinaus fühlen sich 80% derjenigen, die unterrichten, ausreichend pädagogisch und didaktisch für diese Tätigkeit qualifiziert.

Die Bewertung des Unterrichts ist allerdings auch immer ein Stück weit von persönlichen Faktoren abhängig, welche im Rahmen einer standardisierten Befragung nicht angemessen abgebildet werden können, wie diese Bewertung der eigenen Unterrichtspraxis aus einem qualitativen Interview deutlich macht:

„Ich war einfach noch nie Pädagoge, ich stand schon immer auf Leistung, Inhalt und Handwerk auf hohem Niveau und bin relativ froh, dass die Zeit des Elementarunterrichts vorbei ist.“

(Schlagzeugerin, ca. 30 Jahre)

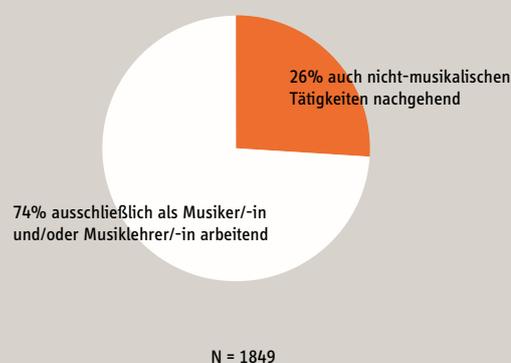
Eine solche Haltung basiert auf ganz persönlichen Werten und Einstellungen und ist auch nur bedingt durch eine Ausbildung veränderbar. Problematisch für das Individuum wird es, wenn solche persönliche Einstellungen dann mit der wirtschaftlichen Notwendigkeit des Musikunterrichtens kollidieren. Ein älterer Jazzmusiker, welcher an einer kommunalen Musikschule angestellt ist, bewertet die Notwendigkeit von Musikunterricht folgendermaßen:

„Wer nicht unterrichten will, hat es heutzutage schwer. Ich habe den Eindruck, dass jeder in 10 Bands spielt, weil man dann mit jedem Gig noch ein paar Euro bekommt. Das sind dann aber oftmals nur bessere Sessions.“

(Saxophonist, ca. 55 Jahre)

Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der problematischen finanziellen Lage stellt sich die Frage, ob Jazzmusiker/-innen über den Musikunterricht hinaus noch weiteren Tätigkeiten nachgehen (müssen). Das Ergebnis scheint auf den ersten Blick überraschend zu sein:

Verhältnis von ausschließlich als Musiker/-in und/oder Musiklehrer/-in Arbeitenden und Befragten, die auch nicht-musikalischen Tätigkeiten nachgehen



74% aller befragten Jazzmusiker/-innen arbeiten ausschließlich als Musiker/-in oder als Musiker/-in und Musiklehrer/-in und gehen somit keinen weiteren regelmäßigen Erwerbstätigkeiten nach. Eine Erklärung kann darin liegen, dass Auftritte, Kompositionen, Aufnahmen und auch Unterrichtsvor- und Nachbereitung Zeit brauchen. Zudem übernehmen die Musiker/-innen selbst die meisten Verwaltungstätigkeiten – auch das bindet Ressourcen. Ein Musiker macht das im qualitativen Interview so deutlich:

„Das Problem, das man als Jazzmusiker hat, ist, dass man theoretisch auch mehr Geld verdienen könnte. Dann müsste man aber dauernd Unterricht erteilen oder dauernd mucken und auch noch marketingmäßig unterwegs sein. Dann bleibt fürs Üben oder Komponieren aber gar keine Zeit mehr und man kommt musikalisch nicht mehr weiter.“

(Pianist, ca. 50 Jahre)

Von den 486 Befragten, die darüber hinaus auch einer nicht-musikalischen Tätigkeit nachgehen, haben 474 eine qualitative Antwort angegeben. Es folgte eine manuelle quantitative Analyse:

- 33% gehen einer Tätigkeit nach, welche ein Studium voraussetzt.
- 15% arbeiten als Aushilfe oder nicht ausgebildete Kraft (z.B. Kellnern)
- 13% gehen einer Tätigkeit nach, welche eine Ausbildung voraussetzt
- 13% arbeiten im Kulturmanagement
- 9% arbeiten als Künstler/-in

In den ersten drei genannten Tätigkeiten beträgt der Anteil der Selbstständigen etwa 50%, bei Kulturmanager/-innen 80% und bei Künstler/-innen sogar 90%. Die genannten Tätigkeiten sind häufig thematisch nah an der Musik: Kulturmanagement kann z.B. auch Booking, Labels oder Konzertveranstaltungen beinhalten. Auch kann eine Tätigkeit im Journalismus oder als Tontechniker/-in noch als musiknah gewertet werden. Insgesamt gibt es eher wenige Befragte, welche einem musikhfernen Beruf nachgehen und sich darüber hinaus auch als Jazzmusiker/-in bezeichnen. In solchen Fällen kann es allerdings zur Kollision von ‚zwei Welten‘ kommen, wie dieser Musiker in Bezug auf seine Mitmusiker/-innen erzählt:

„Finanziell spielt Jazz für mich keine Rolle. Aber allein vom zeitlichen Aufwand ist es ein wesentlicher Teil meines Berufslebens. Das ist dann schon schwierig, dass es zwei unterschiedliche Lebensrealitäten sind, die nicht immer gut zusammenpassen. Es gibt Konflikte, was die Menge der Konzerte angeht. Da ich finanziell nicht darauf angewiesen bin, bewerte ich manche Sachen anders und nehme Konzertmöglichkeiten, die mir nicht so gut gefallen, nicht an. Die anderen wollen dann des Geldes wegen spielen.“
(Saxophonist, ca. 35 Jahre)



3.6 Arbeitszeit

Die folgende Abbildung zeigt, wie viele Stunden die durchschnittliche Arbeitszeit pro Woche von Jazzmusiker/-innen unter Berücksichtigung aller ausgeübten beruflichen Tätigkeiten beträgt:

Durchschnittliche Arbeitszeit pro Woche	in %
bis 10 h	2
bis 20 h	5
bis 30 h	11
bis 40 h	23
bis 50 h	30
bis 60 h	19
mehr als 70 h	10

N = 1670

Die Mehrheit der Jazzmusiker/-innen arbeitet mehr als 40 Stunden pro Woche. Es ist also davon auszugehen, dass die Befragten überwiegend in sogenannter Vollzeit arbeiten, wohin gegen nur 18% bis 30 Stunden pro Woche arbeiten. Wird also im Folgenden ein vergleichsweise geringes Einkommen festgestellt, so liegt das zumindest nicht daran, dass rein quantitativ zu wenig gearbeitet wird.

Um den/die ‚typische/-n Jazzmusiker/-in‘ standardisiert darzustellen, ist die Betrachtung der Verteilung der Arbeitszeit hilfreich: Wie viel Zeit wird in die musikalische Arbeit investiert, wie viel in Unterricht, wie viel in sonstige Tätigkeiten?

- 72% der Musiker/-innen investieren bis 40% – und somit weniger als die Hälfte – ihrer Arbeitszeit ins ‚Jazzmusikmachen‘. Nur 8% investieren bis 80%, nur 2% ihre komplette Arbeitszeit in dieses Kerngeschäft. Für die Mehrheit der Befragten stellt Üben, Proben, Auftreten, Aufnehmen und Komponieren also nur einen Teil ihres gesamten Zeitpotenzials dar.
- Ebenfalls 72% der unterrichtenden Musiker/-innen investieren bis zu 40% ihrer Arbeitszeit in den Musikunterricht. Hier wird erneut deutlich, dass die Unterrichtstätigkeit überwiegend eine Teilzeitbeschäftigung darstellt. Lediglich 3% investieren bis zu 80% und nur 1% bis zu 100% ihrer Arbeitszeit in diese Tätigkeit.
- Diejenigen, welche auch sonstigen musikalischen Aktivitäten abseits des Jazz nachgehen, investieren dafür in 69% dieser Fälle nur bis 20%, in weiteren 24% bis zu 40% ihrer Arbeitszeit.

Es überwiegt dann also die Jazzmusik oder der Unterricht in der Arbeitszeit. Musiker/-innen, welche in anderen Musikstilen arbeiten und Jazz nur nebenher machen, sind eindeutig in der Minderheit.

- Die Arbeitszeit für weitere nicht-musikalische Tätigkeiten ist etwas ausgeglichener: 61% verwenden dafür bis zu 40% ihrer Arbeitszeit, 18% bis 60% und 16% bis 80%. Insgesamt sind es real nur 144 Befragte, welche mehr als die Hälfte ihrer Arbeitszeit in sonstige Tätigkeiten abseits von Musik und Unterricht investieren.
- Die investierte Zeit für Verwaltung und Organisation der eigenen Musik (und des Unterrichts) beträgt bei 63% aller Befragten nur bis zu 20% ihrer Arbeitszeit, bei weiteren 28% bis zu 40%. Solche Tätigkeiten sind also Teil der Berufspraxis, allerdings nehmen sie in der Regel den geringsten quantitativen Zeitanteil ein.

4. FINANZIELLE SITUATION



4.1 Einkommenshöhe und Verteilung

Die folgende Tabelle zeigt die prozentuale Verteilung der Jahreseinkommensklassen, also der jeweiligen Gewinne welche nach Abzug der Investitions- und Werbungskosten übrig bleiben. In der ersten Spalte wird das Gesamteinkommen abgebildet, also die Summe aus allen möglichen Einkommensquellen. Die weiteren Spalten zeigen die prozentuale Verteilung des Einkommens in der jeweils genannten Sparte. Beispielsweise erzielen 42,5% der Befragten, welche auch einer selbständigen nicht-musikalischen Arbeit nachgehen (das sind insgesamt n=236) mit diesen Tätigkeiten bis 2.500 Euro im Jahr.

Prozentuale Verteilung der Jahreseinkommensklassen

<i>Gesamtjahres- einkommen</i>	<i>in %</i>	<i>Aus selbstst. musikalischer Arbeit</i>	<i>Aus selbstst. nicht- musikalischer Arbeit</i>	<i>Aus Angestellten- o. Beamten-Verhältnis</i>	<i>Aus sonstigen Einnahmen</i>
bis 2.500 €	9%	19%	42,5%	11%	34%
bis 5.000 €	8%	15%	24%	10%	21%
bis 7.500 €	10%	11%	6%	4%	14%
bis 10.000 €	15%	16%	9%	11%	11%
bis 12.500 €	8%	8%	3%	8%	3%
bis 15.000 €	10%	9%	3%	7%	4%
bis 17.500 €	5%	3%	2%	4%	0%
bis 20.000 €	7%	7%	3%	6%	2%
bis 25.000 €	7%	4%	1%	9%	2%
bis 30.000 €	5%	3%	2%	4%	3%
bis 35.000 €	4%	1%	0,5%	4%	1%
bis 40.000 €	3%	2%	0,5%	6%	3%
bis 45.000 €	2%	0%	0,5%	2%	0,5%
bis 50.000 €	1,5%	0%	2%	4%	1%
bis 75.000 €	3,5%	1%	0%	7%	0,5%
bis 100.000 €	1%	0%	0%	1%	0%
mehr als 100.000 €	1%	1%	1%	2%	0%
	<i>n = 1411</i>	<i>n = 1372</i>	<i>n = 236</i>	<i>n = 341</i>	<i>n = 160</i>

Offene Eingabe (Zahl) für jede Jahreseinkommensklasse

50% der Jazzmusiker/-innen verfügen über ein Gesamtjahreseinkommen bis 12.500 Euro. Allerdings enthält diese Summe auch Einkommen aus nicht-musikalischen Tätigkeiten. Betrachtet man nur die Einkommen aus selbstständigen Jazzauftritten und Unterrichtstätigkeiten, sind es knapp 70% (69,0%), die damit maximal 12.500 Euro verdienen. Der Großteil der Jazzmusiker/-innen lebt mit diesem geringen Einkommen am Rand des Existenzminimums. Mehr als 20.000 Euro Einnahmen mit Jazz erzielen etwa 10% der Befragten.

Einkommen aus nicht-musikalischer selbstständiger Tätigkeit liegen vor allem in den unteren Einkommensklassen. Sie stellen ein Zusatzeinkommen dar. Der/die wirtschaftlich sehr erfolgreiche, nicht-musikalisch Selbstständige, der/die damit wesentliche Teile ihres Einkommens bestreitet, ist eindeutig die Ausnahme, existiert aber durchaus.

Bei den Einnahmen aus Angestelltenverhältnissen wird deutlich, dass es sich dabei überwiegend um Teilzeitarbeit handelt. Betrachtet man nur diejenigen Musiker/-innen, welche weiter oben die Angabe machten, an einer kommunalen Musikschule angestellt zu sein, so fällt auf, dass 70% der angestellten Musiklehrer/-innen an kommunalen Musikschulen nur über Einnahmen bis zu 20.000 Euro im Jahr aus dieser nicht-selbstständiger Arbeit verfügen. Ausgehend von einem Einstiegsgehalt bei einer Vollzeitstelle in der Tarifgruppe TVÖD E09 von etwas über 20.000 Euro netto im Jahr wird deutlich, dass selbst die angestellten Musiklehrer/-innen damit kein Vollzeiteinkommen bestreiten.

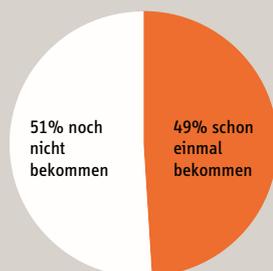
Die sonstigen Einnahmen sind kleine Zusatzeinnahmen, darunter fallen auch regelmäßige Vergütungen aus Verwertungsgesellschaften oder Mieten etc. Der Anteil der Rentner/-innen unter den Befragten lag bei 3%. Diese Erkenntnisse decken sich mit den Angaben zum Einkommen von Jazz- und Rockmusiker/-innen in der Künstlersozialversicherung. In dieser sind etwa 50.000 versicherte selbstständige Musiker/-innen; 2015 waren darunter 4.663 Jazz- und Rockmusiker/-innen. Das erwartete Durchschnittseinkommen liegt 2015 in dieser Sparte bei ca. 12.500 Euro und somit sogar unter dem Durchschnittseinkommen aller anderen Künstler/-innen.



4.2 Fördermittel

Neben Einnahmen aus Erwerbstätigkeit stellen Fördermittel eine weitere potenzielle Einnahmequelle für Künstler/-innen dar:

„Bereits einmal Fördermittel erhalten“



N = 1775

Etwa die Hälfte der Befragten hat schon einmal Fördermittel (z.B. Preise oder Reisekostenzuschüsse) bekommen. Die Art der Förderung wurde offen erfragt und anschließend quantifiziert:

Art der Förderung	in %
Preise	54
Projektförderung	48
Reisekostenzuschuss	46
Stipendien	37
Tourneeförderung durch das Goethe-Institut	23
Sonstiges	6
Artist-in-Residence	6

N = 890, Mehrfachnennungen möglich

Vor allem die Instrumente der individuellen Künstler/-innenförderung wie Preise und Stipendien können über einen bestimmten Zeitraum die wirtschaftliche Existenz sichern und freie künstlerische Arbeit ermöglichen. Preise und bestimmte Stipendien sind allerdings Instrumente der Exzellenzförderung und stellen weniger eine Möglichkeit dar, möglichst viele professionelle Jazzmusiker/-innen in der Breite zu fördern. Auch setzen beispielsweise Stipendien bestimmte Merkmale voraus, welche in der Person

des/der Musiker/-in selbst begründet sind. Eine Musikerin, die derzeit von Stipendien und Konzerteinnahmen leben kann, formuliert das so:

„Da sieht man sich auch in einer repräsentativen Rolle. Man muss auch liefern, man ist auch in einer Bringschuld. Die Stiftung, von der man ausgewählt wurde, muss auch irgendeinen Nutzen von einem haben. Die sind ja nicht nur altruistisch. Das habe ich recht frühzeitig verstanden.“
(Schlagzeugin, ca. 30 Jahre)

Das Alter der Jazzmusiker/-innen hat keinen Einfluss darauf, ob schon einmal Fördermittel erhalten wurden. Bei der Art der Förderung gibt es leichte altersabhängige Besonderheiten: So erhielten über 50-jährige Musiker/-innen wesentlich seltener ein Stipendium. Diese Art der Förderung scheint vor allem zu Beginn der Karriere auch ein Instrument der Breitenförderung zu sein, welches nicht ausschließlich an künstlerische Exzellenz geknüpft ist (z.B. Studienstipendien). Artist-in-Residence-Programme werden überdurchschnittlich oft an Musiker/-innen zwischen 30 und 60 Jahren vergeben. Das ist ein Indiz dafür, dass die Geförderten bereits über ein gewisses Renommee und ein künstlerisches Standing verfügen müssen. Ein abgeschlossenes Musikstudium führt nicht zu mehr Förderungen, umgekehrt haben Musiker/-innen ohne Musikstudium allerdings seltener Förderangebote erhalten (nur 32% im Gegensatz zu den 49% im Durchschnitt). Erklärungen könnten zum einen in einer strukturellen Benachteiligung in Förderprogrammen zu finden sein, zum anderen aber auch einfach an der Unkenntnis der Angebote liegen. Die folgende Tabelle führt daher die Gründe auf, weshalb etwa die Hälfte der Befragten bisher noch keine Fördermittel erhalten hat:

Gründe für noch nicht erfolgte Förderung	in %
Fehlende Kenntnis von Förderangeboten	45
Zu kompliziertes Antragsverfahren	30
Zu zeitaufwändige Antragstellung	26
Förderung wird nicht benötigt	18
Gestellte Anträge wurden abgelehnt	17
Zu langer Zeitraum bis zur Bewilligung der Anträge	14
Sonstiges	12

N = 928, Mehrfachnennung möglich
(Filterfrage für Nicht-Geförderte)



4.3 Investitionen

Neben den 18%, welche für ihre Arbeit keine Förderung benötigen, fällt auf, dass alle genannten Gründe auf einen Mangel passender jazzspezifischer Förderinstrumente hinweisen. Diese Ergebnisse machen deutlich, dass in Deutschland keine spezielle Einrichtung vorhanden ist, welche jazzspezifische Förderinstrumente entwickelt und anbietet, diese zielgruppengerecht kommuniziert und schließlich so gestaltet, dass diese den inhaltlichen und strukturellen Bedürfnissen von Jazzmusiker/-innen entsprechen. Daher sind die auffällige Unkenntnis der Förderangebote sowie die Kritik am Aufwand der Antragsstellung auch unabhängig von bestimmten Altersgruppen oder einem abgeschlossenen Musikstudium.

Jazzmusik ist nicht ohne finanzielle Investition möglich. Für Fahrtkosten, Instrumente, Technik oder Proberaummiete kommen relevante Summen zusammen. In 2014 investierten die befragten Musiker/-innen durchschnittlich 4.887 Euro pro Person in ihre professionelle Musiktätigkeit.

Investitionskosten in 2014



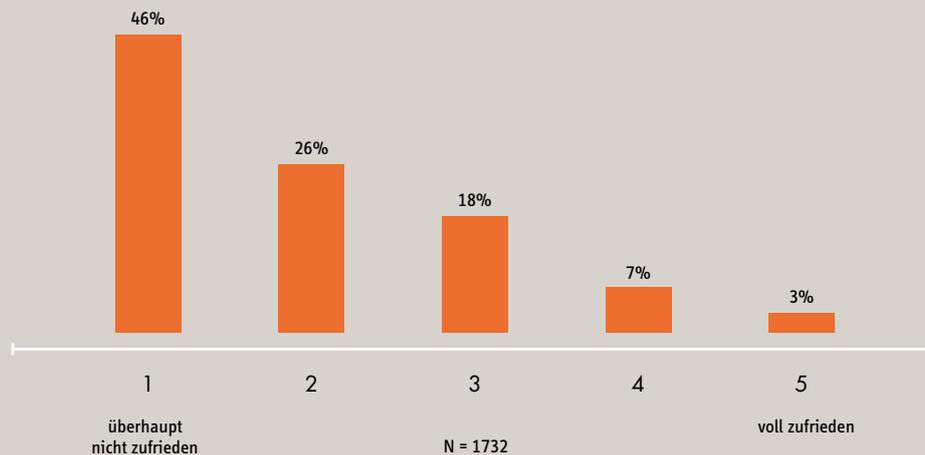
Die Verteilung der Investitionskosten macht deutlich, dass ungefähr drei Viertel (73%) in 2014 bis zu 5.000 Euro für ihre musikalische Arbeit investiert haben. Dieser Wert ist angesichts der vergleichbar geringen Einkommen recht hoch.



4.4 Bewertung der wirtschaftlichen Situation

Die Mehrheit der Jazzmusiker/-innen (72%) ist mit ihrer wirtschaftlichen Situation nicht zufrieden:

Zufriedenheit mit wirtschaftlicher Situation als Jazzmusiker/-in



Diese negative Bewertung ist unabhängig vom Alter und anderen soziodemografischen Merkmalen.



4.5. WEITERE REGELMÄSSIGE EINKÜNFTE

Die folgende Tabelle gibt den jeweiligen prozentualen Anteil der Jazzmusiker/-innen wieder, welche weitere regelmäßige Einnahmen erhalten:

Weitere regelmäßige Einnahmen	in %
Regelmäßig Vergütungen aus Verwertungsgesellschaften (z.B. GEMA)	34
Mitfinanzierung durch Eltern oder den/die Partner/-in	27
Sonstige Einnahmen	12
Erbe eines Vermögens bzw. die Aussicht auf ein solches	10
Einnahmen aus Vermietungen von Immobilien	5
Bezug von Sozialleistungen (z.B. Arbeitslosengeld II)	3

N = 1572, Mehrfachnennungen möglich

Die Höhe der Vergütungen aus Verwertungsgesellschaften wurde nicht ermittelt. Auffällig ist allerdings eine Diskrepanz zwischen GEMA-Mitgliedschaft und Vergütungsansprüchen: Nicht alle GEMA-Mitglieder erhalten regelmäßig Einnahmen über diese Mitgliedschaft.

Die sonstigen Nennungen (immerhin 204) ergeben vor allem weitere Einkünfte, welche bereits weiter oben abgefragt wurden und beziehen sich vor allem auf Art und Inhalt der nicht-musikalischen Tätigkeiten (z.B. Lehrer/-in an Allgemeinbildender Schule).

5. VERNETZUNG

Jazzmusiker/-innen sind recht schwach organisiert, der Anteil an Mitgliedschaften in Parteien oder Gewerkschaften liegt jeweils im einstelligen Bereich:

Mitgliedschaft in Verbänden bzw. politischen Parteien	in %
Union Deutscher Jazzmusiker	21
Regionales Netzwerk	17
Tonkünstlerverband	9
Sonstiges	8
Gewerkschaft	5
Politische Partei	2
Deutscher Komponistenverband	2

N = 1723, Mehrfachnennungen möglich

Der hohe Anteil an Mitgliedern der Union Deutscher Jazzmusiker (UDJ) ist darauf zurückzuführen, dass diese als Mitauftraggeber der Studie entsprechend aktiv ihre eigenen Mitglieder zur Teilnahme motiviert hat. Auffällig ist, dass die dann am häufigsten genannte Vernetzung in regionalen Netzwerken liegt (17%). Weitere Verbände (z.B. Tonkünstler- oder Komponistenverband) sowie Gewerkschaften und Parteien spielen keine ausgeprägte Rolle.

Die Parteizugehörigkeit ist ‚linkslastig‘ (überwiegend SPD-, Grüne- und Linkspartei-Mitgliedschaften), bei den Gewerkschaften dominiert ver.di mit 48 absoluten Nennungen, weitere Gruppen werden nicht mehr als 10 Mal genannt.

Zum einen können Gründe für diesen geringen Organisationsgrad in die gesamte Bevölkerung betreffenden Entwicklungen gefunden werden: Politische Parteien wie auch Gewerkschaften vermelden tendenziell eher einen Mitgliederschwund, was auch auf ein sich veränderndes politisches Selbstverständnis der Bevölkerung zurückzuführen ist. Auch in anderen Kunstsparten ist

die über Gewerkschaften organisierte Vernetzung in den letzten Jahren gesunken, z.B. bei darstellenden Künstler/-innen (vgl. Jeschonnek 2010: 128).

Zum anderen kann dieses Phänomen aber auch in der Beschaffenheit des Berufsbilds von Jazzmusiker/-innen liegen, wie dieser Musiker das im Gespräch illustriert:

*„Jazzmusiker sind einfach keine besonderen Netzwerker – ich nehme mich da gar nicht aus. Es ist einfach ein Konkurrenzkampf. Jeder hat so seinen Zirkel mit Musikern, mit denen er immer wieder zusammenspielt. Aber die Zirkel arbeiten auch gegeneinander.“
(Pianist, ca. 50 Jahre)*

Die zwangsläufige wirtschaftliche Selbstständigkeit (in der Musik, wie auch überwiegend im Unterricht), die am häufigsten gewählte Organisationsform des gleichberechtigt arbeitenden Ensembles (ohne die Existenz von weisungsbefugten Vorgesetzten), die vielfältigen Tätigkeiten (mindestens Musik machen, Komponieren, Tonträger aufnehmen, Unterrichten, ggf. auch noch weitere nicht-musikalische Tätigkeiten), sowie das Fehlen eines klassischen Tarifpartners (und somit potenziellen ‚Gegners‘) sind Indizien dafür, dass eine klassische, gewerkschaftsähnlich organisierte Interessensvertretung nicht nahe liegt.

Die von allen Antworten dann vergleichsweise häufig angegebene Mitgliedschaft in regionalen Netzwerken (17% der Befragten) kann auch ein wenig auf die damit verbundene Akquise zurückgeführt werden; die Quantifizierung der offenen Nennungen zeigt allerdings auch die deutschlandweite Vielfalt solcher Initiativen:

<i>Mitgliedschaft bei einem regionalen Netzwerks in...</i>	<i>Absolute Anzahl</i>
SCHLESWIG-HOLSTEIN <i>Lübeck: 2; Kiel: 1</i>	3
HAMBURG	30
BREMEN	4
NIEDERSACHSEN <i>Hannover: 10; Netzwerk auf Bundeslandebene: 5; Oldenburg: 4</i>	19
BRANDENBURG	1
BERLIN	34
SACHSEN <i>Leipzig: 18; Dresden: 4</i>	22
THÜRINGEN (Netzwerk auf Bundeslandebene)	2
HESSEN <i>Frankfurt: 9; Netzwerk auf Bundeslandebene: 5; Wiesbaden: 4; Sonstige Städte: 4; Marburg: 3; Darmstadt: 3; Offenbach: 2</i>	30
NORDRHEIN-WESTFALEN <i>Dortmund: 9; Köln: 7; Netzwerk auf Bundeslandebene: 7; Essen: 5; Sonstige Städte: 4; Düsseldorf: 2</i>	34
RHEINLAND-PFALZ <i>Netzwerk auf Bundeslandebene: 7; Sonstige Städte: 6; Trier: 2; Mainz: 2</i>	17
IG JAZZ RHEIN NECKAR	3
BADEN-WÜRTTEMBERG <i>Stuttgart: 27; Sonstige Städte: 8; Netzwerk auf Bundeslandebene: 6; Mannheim: 5; Freiburg: 2; Karlsruhe: 2</i>	52
BAYERN <i>München: 9; Würzburg: 5; Nürnberg: 15; Augsburg: 2; Sonstige Städte: 2; Netzwerk auf Bundeslandebene: 9</i>	42
SONSTIGE / OHNE NENNUNG EINES BUNDESLANDES ODER EINER STADT	53

N = 347, Offene Texteingabe

Vor allem bei der Diskussion möglicher kulturpolitischer Konsequenzen dieser Studie (siehe Kapitel 8) kann das Wissen über die Existenz solcher lokalen und somit auch in vielfältiger Weise niedrigschwelligen Netzwerke hilfreich sein.

Was versprechen sich die Befragten von einer Mitgliedschaft in solchen Jazzorganisationen?

<i>Erwartungen an Jazzorganisationen</i>	<i>in %</i>
Generelle politische Stärkung der Jazzmusik	88
Kontakte und Austausch	66
Durchsetzung von konkreten Positionen	31
Serviceleistungen	17
Sonstiges	13

N = 1571, Mehrfachnennungen möglich

Es dominiert eindeutig die politische Vertretung der eigenen Interessen, was nicht unbedingt mit einer aktiven Teilhabe der Musiker/-innen einhergeht, sondern eben auch an Funktionäre delegiert werden kann. Am zweithäufigsten wird der Wunsch nach Kontakten und Austausch genannt: 66% der Jazzmusiker/innen suchen also nach Plattformen und Orten der Kommunikation.

Weshalb sind die Befragten kein Mitglied in der Union Deutscher Jazzmusiker (UDJ), in einer Landesjazzorganisation oder in einer lokalen Musiker/-inneninitiative?

<i>Gründe für eine (Noch-) Nicht-Mitgliedschaft in der Union Deutscher Jazzmusiker, einer Landesjazzorganisation oder lokalen Musiker/-inneninitiative</i>	<i>in %</i>
Einfach noch nicht auf die Idee gekommen	44
Unkenntnis des Angebots	43
Kein Zugehörigkeitsgefühl zur Zielgruppe	17
Leistungen überzeugen nicht	13
Sonstige Gründe	9
Zu hohe Mitgliedsbeiträge	6
Kein Bedarf an Unterstützung	5

N = 1632, Mehrfachnennungen möglich

Es dominieren zwei Gründe, welche nicht unmittelbar abbaubar wären. Eine Mitgliedschaft in einem Interessensverband spielt für die Mehrheit der Befragten einfach keine Rolle in ihrem Arbeitsleben, entsprechend sind solche Angebote bei der Zielgruppe auch unbekannt. Dennoch wird eine Vertretung nicht abgelehnt, lediglich 4,7% benötigen keine Unterstützung.

Die sonstigen Gründe wurden offen erfragt und anschließend qualitativ analysiert. Hierbei ergibt sich folgende Verteilung an Gründen, weshalb die Befragten kein Mitglied in der Union Deutscher Jazzmusiker, in einer Landesjazzorganisation oder in einer lokalen Jazzinitiative sind:

<i>Offene Nennung von Gründen für eine (Noch-) Nicht-Mitgliedschaft in den o.g. Verbänden</i>	<i>in %</i>
Beitritt zukünftig in Planung	21
Diverse Kritik	16
Keine deutsche Staatsangehörigkeit oder im Ausland lebend und arbeitend	11
(Zeit-) Aufwand zu groß	9
Enttäuschung über bisherige Erfahrungen mit Verbänden und dem von diesen Erreichten sowie dem Nutzen für die eigene Person	8
Hemmungen gegen Vereinszugehörigkeiten	6
Selbstverständnis nicht als Jazzmusiker/-in	6
Bisheriges Versäumnis der Anmeldung	5
Unwissen	2
Sonstiges	18

N = 102

Auch diese offenen Antworten unterstützen die Erkenntnis aus den standardisierten Gründen, dass es keine von Seiten der Organisationen unmittelbar relevanten Barrieren gibt, welche wirksam eine Mitgliedschaft verhindern.

6 SOZIALE UND PERSÖNLICHE SITUATION



6.1 Sozialversicherung

55% der befragten Jazzmusiker/-innen sind Mitglied in der Künstlersozialkasse (N=1857). Betrachtet man nur diejenigen, die ausschließlich als Musiker/-in oder Musiklehrer/-in arbeiten, so sind 63% von diesen bei der Künstlersozialkasse (KSK) versichert. Es stellt sich dann die Frage, wie es sich mit den anderen 37% verhält. Besteht diese Gruppe aus Teilzeitmusiker/-innen, welche über zu viel nicht-musikalisches Einkommen verfügen? Oder verdient sie wenig und lebt prekär ohne vermutete Sozialversicherung? Der Großteil dieser Gruppe ist unter 30 Jahre alt. Es ist anzunehmen, dass diese Befragten teilweise noch studieren und dann noch über die Familienversicherung mitversichert sind. Die KSK-Mitgliedschaft ist insofern ein Altersphänomen, als dass Musiker/-innen zwischen 30 und 60 Jahren überdurchschnittlich häufig dort versichert sind. Ein weiterer Teil der aufgeführten 37% ohne KSK-Mitgliedschaft arbeitet als angestellte Musiklehrer/-innen.

Insgesamt wurden nur unter 50 Fälle von Musiker/-innen ermittelt, die über 30 Jahre sind, nur Musik machen oder unterrichten, nicht bei der KSK versichert sind, ein Jahreseinkommen von unter 12.500 Euro haben und dementsprechend von ihren Partner/-innen oder Eltern mitfinanziert werden müssen. Anders als z.B. im ‚Report Darstellende Künste‘ für darstellende Künstler/-innen bewiesen (Jeschonnek 2010: 10, 46), scheint es unter den Jazzmusiker/-innen keine statistisch relevante Gruppe zu geben, welche als ‚Pendler zwischen den Welten‘ durch die Mechanismen der Künstlersozialkasse ausgeschlossen wird und dennoch als prekäre Künstler/-innen wirtschaftet. Dies ist auch damit zu erklären, dass Jazzmusiker/-innen wie dargestellt in der Regel als wirtschaftlich Selbstständige auftreten und unterrichten. Beide Tätigkeiten unterliegen grundsätzlich der Versicherungspflicht bzw. Möglichkeit bei der KSK.

Die Künstlersozialversicherung stellt für Jazzmusiker/-innen also ein Angebot für die soziale Absicherung im Rahmen der gesetzlichen Versicherungsansprüche dar. Es wurden keine statistisch relevanten Gruppen gefunden, welche strukturell in prekären – also nicht versicherten – Situationen sind und dementsprechend einer Modifikation der Versicherungsbedingungen der Künstlersozialversicherung bedürften. Diese Erkenntnis wird auch dadurch unterstützt, dass fast 90% der Jazzmusiker/-innen gesetzlich krank-

kenversichert sind. Knapp 10% von diesen gesetzlich Versicherten haben zudem eine private Zusatzversicherung, weitere 10% der Befragten sind ausschließlich privat versichert – der Anteil derjenigen ohne Krankenversicherung liegt unter 1% (absolut 10 Nennungen).

Wesentlich anders und problematischer stellt sich die Situation der Altersvorsorge dar, wie folgende Tabelle deutlich macht:

Art der Altersvorsorge	in %
Gesetzlicher Rentenanspruch	60
Private Altersvorsorge (Riesterrente, Lebensversicherung, Aktien)	42
Bisher keine Vorsorge	28
Immobilienbesitz	19
Erbschaftsansprüche	10
Ruhegeld, GEMA-Sozialkasse oder GVL-Sozialfond	6
Sonstiges	4

N = 1712, Mehrfachnennungen möglich

Es dominiert der gesetzliche Rentenanspruch, ergänzt durch private Altersvorsorge und Immobilienbesitz. Es herrscht ein eindeutiger Zusammenhang zwischen der Höhe des Jahreseinkommens und der bisherigen Altersvorsorge: Ab 20.000 Euro Jahreseinkommen wurde/wird bereits für das Alter vorgesorgt, dort gibt es keine statistisch relevanten Ausnahmen. In den unteren Einkommensklassen bis 7.500 Euro hat gut die Hälfte noch nicht vorgesorgt. Bis 15.000 Euro Jahreseinkommen sind es bereits etwa 30% mit Vorsorge. Ähnlich wie bei der Gesamtbevölkerung gibt es Alterseffekte: Bis 20-jährige haben erwartungsgemäß nicht für das Alter vorgesorgt. Auch sonst ist die Nicht-Vorsorge ein klares Altersphänomen: 63% aller Nicht-Vorsorgenden sind zwischen 20 und 30 Jahren, weitere 22% zwischen 30 und 40 Jahren; ab 40 Jahren liegt der Anteil derjenigen ohne Altersvorsorge unter 10%.

Dasselbe gilt auch für den Immobilienbesitz: Dieser ist auch ein Altersphänomen und erst ab 40 Jahren relevant. Etwa 30% der 40-60-jährigen und 40% der über 60-jährigen nennen Immobilienbesitz als Altersvorsorge. Auch ist die private Altersvorsorge erst ab 30 Jahren relevant, überdurchschnittlich ist diese bei den 40-50-jährigen vorhanden.

Von denjenigen mit privater Altersvorsorge sind 82% auch gesetzlich versichert. Es handelt sich somit überwiegend um private Zusatzversicherungen. Betriebliche Zusatzversicherungen sind aufgrund der hohen Anzahl Selbstständiger nicht üblich. Entsprechend haben 18% der privat Vorsorgenden ausschließlich eine private Altersvorsorge. Je höher das Jahreseinkommen ist, desto größer ist auch der Anteil der rein privat Versicherten – auch das ist kein Unterschied zur Gesamtbevölkerung.

28% nennen bisher keine Vorsorge für das Alter. Diese Angaben waren singulär, d.h. wer das angekreuzt hat, konnte keine andere Option ankreuzen. Allerdings gaben 17% der in der KSK Versicherten an, dass sie bisher nicht vorgesorgt haben – dies ist damit zu erklären, dass sie entweder nichts von dem damit verbundenen gesetzlichen Rentenanspruch wissen oder die zu erwartenden Bezüge als nicht relevant/ausreichend ansehen (das wird zum Teil aus den offenen Antworten deutlich).

Dies ist auch ein Indiz dafür, dass die Bewertung der eigenen Altersvorsorge eher negativ ausfällt. Diese Frage wurde offen gestellt und anschließend qualitativ ausgewertet, so dass eine gewisse Quantifizierung möglich ist:

Bewertung der eigenen Altersvorsorge

Art der Nennung	Anzahl der absoluten Nennungen	zusammen-gefasst
Sehr schlecht	209	825
Schlecht	416	
Eher Schlecht	200	
Ausreichend (teils Zusatz)	105	132
Mittlerer Wert / Neutral	27	
Eher gut	76	181
Gut	85	
Sehr gut	20	
sonstiges	124	

N = 1262

Die negative Bewertung der eigenen Altersvorsorge ist zum einen als gesamtgesellschaftliches Phänomen zu erklären. Es ist absehbar, dass die gesetzlichen Rentenansprüche zukünftiger Rentnergenerationen nicht immer für ein Existenzminimum reichen werden. Zum anderen ist es aber ein eindeutiges Phänomen der Jazzszene, dass wie dargestellt sehr viele Musiker/-innen über sehr geringe Jahreseinkommen verfügen. Das hat dann zur Folge, dass zum einen die z.B. über die KSK-Beiträge entstehenden Rentenansprüche absolut ebenfalls verhältnismäßig klein sein werden. Zum anderen stellen private Vorsorgealternativen wie z.B. Immobilienkäufe mit diesen kleinen Einkommen keine Option dar.

Eine Arbeitslosenversicherung ist für Selbstständige im Allgemeinen und für in der KSK versicherte selbstständige Künstler/-innen strukturell nicht vorgesehen. Angesichts der vergleichsweise geringen Durchschnittseinkommen ist davon auszugehen, dass ein temporärer Rückgang der Einnahmen aufgrund von mangelnden Auftritts- oder Unterrichtsmöglichkeiten – beispielsweise in den nicht durchbezahlten Schulferien für Musiklehrer/-innen – schnell zu existenziellen Problemen führen kann. Die recht geringen durchschnittlichen Monateinnahmen erlauben es nicht, einen angemessenen finanziellen Puffer anzusparen.



6.2 Wohnort

Jazz ist ein klares Großstadt- sowie Mittelstadt-Phänomen in Deutschland: 50% leben in einer Großstadt mit mehr als 500.000, weitere 20% in einer Großstadt mit mehr als 100.000 Einwohner/-innen:

Größe des Wohnorts	in %
Kleine Gemeinde mit bis zu 5.000 Einwohnerinnen und Einwohnern	6
Gemeinde/Kleinstadt mit 5.000 bis 10.000 Einwohnerinnen und Einwohnern	4
Kleinstadt mit 10.000 bis 20.000 Einwohnerinnen und Einwohnern	4
Mittelstadt mit 20.000 bis 50.000 Einwohnerinnen und Einwohnern	4
Mittelstadt mit 50.000 bis 100.000 Einwohnerinnen und Einwohnern	8
Großstadt mit mehr als 100.000 Einwohnerinnen und Einwohnern	22
Großstadt mit mehr als 500.000 Einwohnerinnen und Einwohnern	52

N = 1710

Die beiden Großstädte mit den meisten Musiker/-innen sind Berlin und Köln. Wer nicht in urbanen Räumen wohnt, lebt tendenziell eher in Süddeutschland und ist eher älter. Erst in Städten mit mehr als 100.000 Einwohner/-innen sind mehr Befragte unter 40 Jahre alt. Je größer der Wohnort ist, desto stärker bewerten die Befragten die lokale Jazzszene als abwechslungsreich und die Anzahl der Spielstätten als ausreichend. Die Zahlkraft des Publikums und die Unterstützung der lokalen Musikpolitik werden in allen Regionen tendenziell negativ bewertet.

Folgende Abbildung zeigt die Verteilung der Jazzmusiker/-innen nach Postleitzahlen (einstellig):

Verteilung der befragten Jazzmusiker/-innen in Deutschland nach Postleitzahlen

Postleitzahl, 1. Stelle	in %
0	8
1	20
2	8
3	6
4	9
5	16
6	10
7	10
8	7
9	6

N = 1616

Ogleich Jazz als Großstadtphänomen beschrieben werden kann, macht diese Tabelle deutlich, dass in ganz Deutschland Jazz gemacht wird. Auffällig sind rein zahlenmäßig die Nennungen um die Räume Berlin/Potsdam (1er-Stellen der Postleitzahlen) sowie Köln (5er-Stellen). Die Zuordnung für die Räume Köln und Berlin wurde zudem auch über die jeweils genannte zweite Ziffer der Postleitzahlen überprüft – eine grafische Darstellung ist aber aufgrund der hohen Zahl der Daten nicht sinnvoll. Des Weiteren werden mit München, Hamburg, Stuttgart und Leipzig weitere Großräume mit jeweils über 50 Nennungen deutlich. Die Fixierung auf Großstädte wird von den Musiker/-innen ambivalent bewertet:

„Auf der einen Seite ist Berlin jazzfreundlich, weil man so viel hier als Künstler machen kann. Es gibt wahnsinnig viele Möglichkeiten sich als Künstler auszudrücken und auszutauschen, weil es so viele Künstler hier gibt. Aber nicht jazzfreundlich in finanzieller Hinsicht: Zu verdienen gibt es hier nichts, mit Kunst.“

(Pianistin, ca. 45 Jahre)

Es ist aber gerade der Austausch mit anderen Musiker/-innen, welcher die Großstädte so attraktiv macht. Dies kann jedoch zu einer Diskrepanz führen:

„Es kann sein, dass man hier in Berlin genau die künstlerische Weiterentwicklung hat, die man braucht. Auch um woanders sein Geld damit zu verdienen. Meine Konzerte, mit denen ich ganz ok Geld verdiene, spiele ich ja nicht in Berlin. Da ist eins im Jahr in Berlin, weil ich da auch mal spielen will. Aber verdienen tu ich woanders.“
(Pianistin, ca. 45 Jahre)

Auch erschwert die hohe Zahl und damit die Konkurrenz der Musiker/-innen (und darüber hinaus auch aller Kulturschaffenden) das Erzielen von Einkommen über andere musikalische Tätigkeiten, wie z.B. Musikunterricht oder sonstige Auftritte. Diese Diskrepanz zwischen wirtschaftlichen und künstlerischen Möglichkeiten wird auch an diesen Beispielen deutlich:

„Hannover hat ein paar Vorteile: Wenn es darum geht, als Musiker überleben zu können, liegt es weit vor Berlin. Es ist hier einfach viel leichter mit Mucken Geld zu verdienen. Andererseits ist die Szene hier viel kleiner und lange Zeit nicht so inspirierend, weil hier nicht so viele Leute da sind. Es sind immer die 10, 20, 30 Leute, die man hört.“
(Bassistin, ca. 30 Jahre)

„Ich bin dann eben den gemütlicheren Weg gegangen. Hier habe ich besser bezahlte Auftritte, dafür eben keine so spannende Szene. Ich versuche mir aber regelmäßig künstlerische Inspiration zu holen, z.B. in New York.“
(Bassist, ca. 40 Jahre)

Die Jazzszene der eigenen Region wird tendenziell eher als abwechslungsreich bewertet. Je mehr Jazzmusiker/-innen in der Region bzw. Stadt leben, desto höher fällt dabei die Zustimmung aus. Insbesondere die Jazzszenen von Berlin und Köln werden deshalb von den dortigen Musiker/-innen als überdurchschnittlich abwechslungsreich bewertet. Nicht ganz so deutlich ist der Zusammenhang zwischen Stadtgröße und der Bewertung der Anzahl der Spielstätten: Die Berliner Musiker/-innen bewerten die Anzahl als überdurchschnittlich gut, die Kölner Musiker/-innen entsprechend dem Bundesschnitt, welcher die Anzahl Spielstätten mit leichter Tendenz positiv bewertet. Regional auffällig sind hier die Postleitzahlbereiche 3, 6 und 8 mit überdurchschnittlich negativer Tendenz.

Die Beurteilung der musikpolitischen Unterstützung der regionalen Kulturpolitik fällt unabhängig von den Regionen eher negativ

aus. Die Bewertung der Existenz eines zahlungskräftigen Publikums sowie der Möglichkeit in der eigenen Region als Jazzmusiker/-in gut Geld zu verdienen, erfolgt in allen Regionen negativ. Besonders negativ fällt diese Beurteilung in Berlin aus.

Die meisten Musiker/-innen treten überwiegend in der Nähe ihres Wohnorts auf, wie folgende Abbildung deutlich macht:

Auftrittsorte überwiegend...



Regionale Unterschiede sind bei dieser Frage überraschend gering. Lediglich Musiker/-innen aus 2er und 7er Postleitzahlen spielen überdurchschnittlich oft in der Nähe des eigenen Wohnorts, wohingegen die Berliner Musiker/-innen am häufigsten (50%) an mehr als 100 km entfernten Orten auftreten. Familiäre Merkmale wie z.B. eigene Kinder oder eine feste Partnerschaft haben keinen Einfluss auf diese Distanz zwischen Auftritten und Wohnort. Auch hat die Wohnortsgröße keinen Einfluss, lediglich Musiker/-innen, die in Orten mit maximal 5.000 Einwohner/-innen leben, spielen überdurchschnittlich (44%) an entfernten Orten.

Die Jazzmusiker/-innen wohnen überwiegend zur Miete, wie folgende Tabelle deutlich macht:

Wohnsituation

Derzeit wohnend...	in %
in einer Mietwohnung	67
in einem eigenen Haus	16,5
in einer Eigentumswohnung	7,5
in einem Haus zur Miete	6
Sonstiges	3

N = 1708



6.3 Familiäre Situation

Mehr als zwei Drittel der Befragten leben in einer festen Partnerschaft oder sind verheiratet. Ein Großteil der Verheirateten und in Partnerschaft Lebenden trägt gleichberechtigt zum finanziellen Einkommen bei.

<i>Beitrag zum gemeinsamen finanziellen Einkommen in festen Partnerschaften und Ehen</i>	<i>in %</i>
Partnerin und Partner gleichberechtigt	61
Überwiegend die/der Befragte	26
Überwiegend die Partnerin/der Partner der/des Befragten	13

N = 1209

Die meisten Partner/-innen arbeiten auch in kreativ-künstlerischen Bereichen, oft explizit in der Musik. Sie sind somit in einem ähnlichen thematischen Berufsfeld wie ihr/-e Partner/-in tätig. Quantitativ folgen pädagogische Tätigkeiten und Berufe aus dem Gesundheitswesen. Unter geschlechtsspezifischen Aspekten fällt auf, dass Partnerinnen eher einem nicht-künstlerischen Beruf nachgehen als Partner. Die Zahl der Berufe, welche grundsätzlich mit hohem Einkommen verbunden werden (z.B. Jurist/-innen, Mediziner/-innen) ist unabhängig vom Geschlecht bei den Partner/-innen recht gering.

40% der befragten Jazzmusiker/-innen haben – überwiegend ein oder zwei – Kinder. Der häufigste Grund, weshalb ein größerer Teil (bisher) keine Kinder hat, ist ein eher unbestimmter und grundsätzlich positiver:

<i>Gründe, warum Teile der Befragten (noch) keine Kinder haben</i>	<i>in %</i>
Gegenwärtig möchte der/die Befragte noch keine Kinder, später ist das aber geplant.	4
Das derzeitige Einkommen reicht für eine Familiengründung nicht aus.	37
Die derzeitige Einkommenssituation ist nicht langfristig gesichert.	32
Die Arbeitszeiten sind nicht kindgerecht.	26
Es ist zu wenig Freizeit für ein Familienleben vorhanden.	24
Der/die Befragte hat sich bewusst für ein Leben ohne Kinder entschieden.	16
Eine Kinderbetreuung ist nicht gewährleistet.	14
Andere Gründe	12

N = 1031, Mehrfachnennungen möglich, Filterfrage für Befragte ohne Kinder

Deutlich wird hier aber auch die bereits beschriebene prekäre Situation der Jazzmusiker/-innen, welche eben auch Einflüsse auf die Familienplanung haben kann. Potenzielle organisatorische Herausforderungen und Probleme nach einer Familiengründung sind für Jazzmusiker/-innen jedoch nicht anders als für alle anderen Berufsgruppen auch. Wie mehrfach dargestellt wurde, arbeiten Jazzmusiker/-innen allerdings zu sehr unregelmäßigen und oft späten Zeiten. Ein Vater macht die damit verbundenen Probleme deutlich:

„Wenn ich in der Großstadt wohnen würde, könnte ich öfters zu Sessions gehen. Aber mit Kindern ist das sowieso gar nicht so einfach, wenn man eh schon zweimal die Woche abends weg ist.“ (Bassist, ca. 40 Jahre)



6.4 Soziodemografische Merkmale

Die Analyse der soziodemografischen Merkmale macht zuerst eine recht junge Jazzszene deutlich:

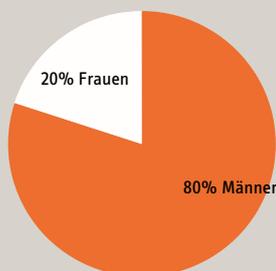
Alter der Befragten	in %
bis 20 Jahre	1
21-30 Jahre	30
31-40 Jahre	25,5
41-50 Jahre	23
51-60 Jahre	15
61-70 Jahre	4
älter als 70 Jahre	1,5

N = 1706

Zwar sind diese Angaben ein Stück weit auch mit der Teilnehmerakquise in bestimmten Netzwerken zu erklären, dennoch wird deutlich, dass Jazz ein Musikstil ist, der von Menschen unterschiedlicher Altersgruppen gemacht wird. Anders als auf Seite der Rezipienten (vgl. Schmücker 1993) ist zumindest bei den Musikmachenden kein abnehmender Generationeneffekt zu konstatieren.

Im Gegensatz zu anderen künstlerischen Sparten ist hingegen eindeutig eine Männerdominanz auszumachen:

Geschlechterverhältnis unter den Jazzmusiker/-innen in Deutschland



N = 1703

Die Berichte der Künstlersozialversicherung zeigen, dass sich der Anteil der Jazzmusikerinnen in den letzten Jahren zwar vergrößert hat, der absolute Wert allerdings immer noch recht klein ist (Schulz 2013: 280). Die Geschlechterverteilung ist abhängig vom

Alter, in den oberen Altersgruppen sinkt der Anteil der Frauen. Anders als in anderen Berufssparten, und somit gegen gesamtgesellschaftliche Trends, hat das Geschlecht der Musiker/-innen allerdings keine Auswirkungen auf mit der Arbeit verbundene finanzielle Aspekte: Weder bei der individuellen Gagenhöhe für Live-Auftritte, noch bei dem Jahreseinkommen sind unter den Befragten geschlechtsspezifische Unterschiede auszumachen. Anders ist dies bezüglich der Verteilung auf die verschiedenen Instrumentengruppen: 86% der Befragten, die Gesang als Hauptinstrument angeben sind weiblich, wohingegen in den anderen viel gespielten Instrumentengruppen der Männeranteil stark überwiegt. Bei der Ensembleform und weiteren musikalischen Merkmalen gibt es bezüglich des Geschlechts keine Auffälligkeiten.

Etwa 16% der Befragten haben einen Migrationshintergrund, die Jazzszene liegt somit leicht unter dem Durchschnitt der Bevölkerung in Deutschland (ca. 20% mit Migrationshintergrund). Der niedrige Wert kann ein Stück weit damit erklärt werden, dass die Befragung ausschließlich auf Deutsch stattfand und somit ggf. Sprach- und Verständnisbarrieren eine Teilnahme verhindert haben.

Allerdings bilden die Herkunftsländer der Jazzmusiker/-innen mit Migrationshintergrund nicht die traditionellen Einwanderungsländer seit Gründung der Bundesrepublik Deutschland ab: Häufigste absolute Nennungen sind Polen (41), Österreich (17), USA (15), Südamerika (14), Großbritannien (13), Tschechien (13), Italien (12), Russland (11), Rumänien (10) und Frankreich (10).

7 AUSBLICK

Als Abschluss der Befragung wurden die Jazzmusiker/-innen um eine Einschätzung ihres gesellschaftlichen Ansehens und ihrer eigenen Zukunft gebeten.

<i>Persönliche Beurteilung des gesellschaftlichen Ansehens aufgrund künstlerischer Leistungen als Jazzmusiker/-in</i>	<i>in %</i>
Sehr gut	7
Gut	24
Normal, durchschnittlich	21
Sehr unterschiedlich - teils gut, teils schlecht	39
Eher schlecht	7
Schlecht	2

N = 1703

Insgesamt gibt es eine Tendenz zur positiven Bewertung des eigenen gesellschaftlichen Ansehens. Jazzmusik scheint zumindest aus Perspektive von mehr als der Hälfte der befragten Musiker/-innen gesellschaftlich gut oder zumindest normal angesehen zu sein – ein Ergebnis, das vielleicht vor 40 Jahren noch anders ausgefallen wäre. Allerdings bezeichnen auch 39% der Befragten – das sind absolut 660 – das gesellschaftliche Ansehen als sehr unterschiedlich, teils als gut, teils als schlecht. Dies kann auch damit erklärt werden, dass die Musik bzw. Kunst zwar an sich angesehen ist und in verschiedenen Bereichen wie Medien, Politik und Gesellschaft immer wieder positiv als Teil der Kulturlandschaft in Deutschland gelobt wird, dass dies aber – wie mehrfach dargestellt – nicht immer bzw. automatisch positive Auswirkungen auf die ganz persönliche wirtschaftliche und somit auch soziale Situation der Jazzmusiker/-innen hat.

Die oft höchst problematische finanzielle Situation der Jazzmusiker/-innen mit absolut kleinen Gagen und geringen Einnahmen aus freiberuflicher Unterrichtstätigkeit spiegelt sich schließlich auch wider in der abschließenden Frage danach, welches wichtige Thema aus Sicht der Befragten auf die musik- oder kulturpolitische Agenda sollte:

Wichtige Themen für die musik- oder kulturpolitische Agenda aus Sicht der Befragten

Nennung	Häufigkeit	
FÖRDERUNG (z.B.: Förderung von Jazz allgemein, Spielstättenförderung, eine vergleichbare Förderung wie die der klassischen Musik)	362	
SUBVENTION (z.B.: Subvention von Spielstätten, Subvention wie in der klassischen Musik, Subvention von Gagen)	108	575
PRÄFIX: „FINANZ-“ (z.B.: finanzielle Förderung / Unterstützung von Jazzmusiker/-innen als Kulturschaffenden / finanzielle Absicherung)	105	
GAGE (z.B.: faire/feste Gagen, allg. Gagen-Situation, darin: 80x „Mindestgage“)	241	
BEZAHLUNG (z.B.: angemessene/bessere Bezahlung)	70	418
HONORAR (z.B.: Bessere Honorare; aber auch Forderung nach Abschaffung von Honorarverträgen)	54	
EINKOMMEN (darin: 28x „Grundeinkommen“)	53	
SPIELSTÄTTE(N) (z.B.: Spielstätten und somit Auftrittsmöglichkeiten schaffen, Förderung/ Subventionierung von Spielstätten)	175	223
AUFTRITTMÖGLICHKEITEN (v.a. mehr Auftrittsmöglichkeiten schaffen)	48	
SCHULE (z.B.: Anstellung und Bezahlung an Musikschulen, Einzug von Jazz an allgemein bildenden Schulen, darin: 74x „Musikschule“)		204
GEMA (z.B.: Änderung der Abrechnungsschlüssel/Anerkennung von Jazz als E-Musik, Kritik an bürokratischem Aufwand von GEMA-Vorgängen, Kritik an starker Auftrittsverdienstminderung bei Kleinveranstaltungen durch GEMA-Gebühren)		75
MEDIEN (z.B.: Mehr/bessere/angemessene Präsenz/Wahrnehmung von Jazz in den Medien, v.a. Fernsehen und Rundfunk)		59
PUBLIKUM (z.B.: neues, jüngeres, breiteres Publikum erreichen)		47
ANERKENNUNG VON JAZZMUSIK (allgemein und als Beruf)		44
ALTERSVORSORGE		41
ABSICHERUNG (z.B.: soziale/finanzielle Absicherung, Rentenabsicherung, Altersabsicherung)		37

Diese Frage wurde offen gestellt und anschließend qualitativ analysiert. Dadurch entstand die Möglichkeit einer gewissen Quantifizierung – aufgrund der mit dieser nachträglichen manuellen Auswertung verbundenen Unschärfe wird allerdings auf eine prozentuale Darstellung der Antworten verzichtet.

Deutlich wird, dass die Verbesserung der finanziellen Situation für Jazzmusiker/-innen die höchste Priorität auf der kulturpolitischen Agenda der Betroffenen hat. 575 Nennungen machen darauf aufmerksam, dass es aus ihrer Sicht einer musikpolitischen Künstler/-innen- und/oder Spielstättenförderung bedarf. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass Jazzmusik in Deutschland nicht allein privatwirtschaftlichen Märkte überlassen werden kann, sondern dass diese Kunstmusik eben einer staatlichen Einflussnahme im Sinne der Förderpolitik bedarf. Dass beispielsweise eine Spielstättenförderung nach dem ‚Gießkannenprinzip‘ allein nicht unbedingt die Lage der Musiker/-innen verbessern kann, machen dann weitere 418 Antworten deutlich, welche eben auch eine Verbesserung der absoluten persönlichen Gagen und Honorare fordern. Denn alle Fördermaßnahmen, welche die ökonomische Situation von Jazzmusiker/-innen verbessern sollen, müssen sich schließlich an der Steigerung der persönlichen Einnahmen messen lassen. Es scheint also, dass es einer Diskussion über Einstiegs- und Mindestgagen sowie über angemessene Honorare in Einrichtungen der kulturellen Bildung bedarf. Schließlich spiegeln die weiteren hohen Angaben die ebenfalls bereits dargestellte Berufspraxis der Jazzmusiker/-innen wider: 223 Nennungen beziehen sich auf die Verbesserung der Spielstätten und somit der Auftrittspraxis, 204 Nennungen auf die musikpädagogische Arbeit von Jazzmusiker/-innen an Allgemeinbildenden und Musikschulen. Zum einen ist dieser zweite, selbstverständliche Bestandteil der Berufspraxis nicht automatisch ein finanziell und arbeitstechnisch lukratives Standbein: Vielmehr stellen die zahlreichen Honorarverträge und die oft geringen Stundenhonorare im Rahmen von Instrumental- und Gesangsunterricht auch eine musikpolitische Herausforderung für unterschiedliche Akteure dar. Zum anderen wird aber auch der hohe Stellenwert der musikpädagogischen Arbeit von Jazzmusiker/-innen und, damit verbunden, ihrem Potenzial als Akteur/-innen der kulturellen Bildung deutlich.

Die weiteren genannten Aspekte treten quantitativ nicht ganz so deutlich zu Tage: Probleme in der Altersvorsorge (41 Nennungen) und -absicherung (37 Nennungen) könnten auch durch die Verbesserung des aktuellen Einkommens gelöst werden. Die Förderung der Nachfrage durch eine Erweiterung des aktuellen Jazzpublikums (44 Nennungen) und eine Verbesserung der Medienpräsenz (59 Nennungen) sind sehr langfristige Herausforderungen, welche unterschiedlicher Maßnahmen von vielen Akteuren bedürfen. Auffällig im Sinne eines konkret benannten

Einzelphänomens sind noch die Abrechnungsmodalitäten und damit verbunden die Stellung der Jazzmusiker/-innen in der GEMA (75 Nennungen).

8 POLITISCHE UND MANAGERIALE KONSEQUENZEN

Es ist schon viel passiert. Die Musiklandschaft profitiert von einer vielfältigen und großen Jazzszene. Die Künstlersozialkasse erwartet 2015 einen Gesamtumsatz der dort versicherten Jazz- und Rockmusiker/-innen in Höhe von 58 Millionen Euro. In ganz Deutschland – insbesondere in den Metropolen – treten Jazzmusiker/-innen regelmäßig auf, vermitteln Ihre Begeisterung für Musik an Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Sie nehmen trotz wirtschaftlicher Widrigkeiten regelmäßig Jazz auf Tonträgern auf und tragen auch als Kulturbotschafter/-innen Jazz als Teil der deutschen Kulturlandschaft in die ganze Welt hinaus. Diese Phänomene sind auch Folge musikpolitischer Maßnahmen, welche in den letzten 30 Jahren Jazzmusik und Jazzmusiker/-innen gefördert haben: Immer wieder fallen in den statistischen Analysen Generationeneffekte auf und insbesondere die Ausbildung und Förderung junger Musiker/-innen hat sich seit den 1970er Jahren positiv verändert. Die musikpolitischen Bemühungen vieler Akteure haben also eine große und aktive Jazzszene auf den Weg gebracht. Dies geht dann auch einher mit der Etablierung einiger Phänomene, wie z.B. einer gewissen Elitenbildung aufgrund des hohen Anteils der studierten Jazzmusiker/-innen oder der Konzentration der Szenen auf Großstädte.

Die ökonomische Situation der Mehrheit der Jazzmusiker/-innen ist allerdings höchst problematisch. Die durch Live-Auftritte erzielten Gagen sind quantitativ zu niedrig, als dass sie den dafür eingebrachten materiellen und immateriellen Ressourcen entsprechen. Auch mit der zweiten Haupttätigkeit – dem Instrumental- und Gesangsunterricht – erzielen die wenigsten Jazzmusiker/-innen ein angemessenes existenzsicherndes Einkommen. Für andere Erwerbstätigkeiten bleibt aber wenig oder keine Zeit, denn Jazzmusik machen ist zeitintensiv. Künstlerisch braucht man Zeit zum Üben und Proben, organisatorisch braucht man Zeit für Akquise, Verwaltung und Vermarktung der eigenen Tätigkeit. Dies liegt auch daran, dass die musikalischen Tätigkeiten von Jazzmusiker/-innen eigentlich immer in wirtschaftlicher Selbstständigkeit erfolgen. Verbessert hat sich im Zeitverlauf definitiv die soziale Absicherung der Jazzmusiker/-innen: Die Künstlersozialversicherung wirkt! Die Musiker/-innen sind durchweg krankenversichert und zahlen auch in die Rentenversicherung ein. Dass dies angesichts der geringen Einnahmen zu nicht unbedingt existenzsichernden Rentenansprüchen führen wird, ist ein gesamtgesellschaftliches Problem. Obgleich sich diese soziale Grundsituation also enorm verbessert hat, ist die finanzielle Situation von Jazzmusiker/-innen in Deutschland weiterhin problematisch.

Wie lassen sich solche Probleme lösen? Die Leistungen einer Forschungsarbeit wie der jazzstudie2016 liegen vor allem darin, Daten zu erheben, auszuwerten und Zusammenhänge darzustellen. Oft zu schnell wird an solche empirische Sozialforschung die Erwartung herangetragen, darüber hinaus auch konkrete Maßnahmen zur Verbesserung etwaiger Probleme – gerne leicht verständlich und ohne zu hohe Komplexität – zu präsentieren. Dies kann empirische Forschung allerdings nur bedingt leisten, denn die Interpretation solcher Ergebnisse auch in Hinblick auf potenzielle Handlungsfolgen ist nie neutral, sondern basiert stets auf Werten, Normen und Zielen der Interpretierenden. Ganz im Sinne einer an Konsequenzen für die Optimierung von Steuerungsprozessen orientierten pragmatischen Kulturpolitik- bzw. Kulturmanagementforschung sollen im Folgenden dennoch veränderungswürdige Aspekte, potenzielle politische Handlungsfelder und mögliche Strategien diskutiert werden. Ausgehend von den kultur- und sozialwissenschaftlichen Erfahrungen der Autoren und vor dem Hintergrund kulturpolitischer Diskurse, wie sie beispielsweise am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim geführt werden, sollen im Folgenden Überlegungen zu möglichen Maßnahmen skizziert werden. Diese stellen allerdings keinesfalls eine fertige ‚Jazz-Formel‘ dar, mit der auf einen Schlag alles gut werden kann. Vielmehr sind die folgenden Ausführungen als Anregungen für mögliche kulturpolitische Diskussionen verschiedener Akteure (z.B. Musiker/-innenverbände, Ministerien), auf verschiedenen Handlungsebenen (z.B. operative, strategische Maßnahmen) und in unterschiedlichen Bereichen (z.B. Bildungs-, Kultur- oder Sozialpolitik) zu verstehen. Manchmal lassen sich auch ganz konkrete operative Maßnahmen vorschlagen. Am Ende einer solchen Studie stehen an manchen Stellen aber auch mehr Fragen als Antworten – damit können fruchtbare Diskurse angeregt werden, wie die unterschiedlichen Akteure der Jazzmusik in Deutschland diese in den nächsten Jahren gestalten werden.



8.1 Nachwuchs fördern

Die Förder- und Ausbildungsstrukturen für Nachwuchsmusiker/-innen funktionieren und zeigen Wirksamkeit bei jüngeren Generationen (z.B. Landesjugendjazzorchester). Zu diskutieren ist, inwieweit Jazz stärker in die musikpädagogische Arbeit von Allgemeinbildenden Schulen integriert werden kann. Die Musikvermittlung in jungen Jahren kann sowohl Auswirkungen auf die gesamtgesellschaftliche Förderung eines Verständnisses von Jazz, als auch auf zukünftige aktive Musikszene haben. Folgende Fragen können in diesem Kontext diskutiert werden:

- An welchen Stellen der Curricula ist Jazz im Unterricht der Allgemeinbildenden Schulen vorgesehen?
- Wie ist Jazzmusik in die Ausbildung der Musiklehrer/-innen unterschiedlicher Schulformen integriert?
- In welchen praktischen Formaten und mit welchen Methoden können die Besonderheiten der Jazzmusik (Rhythmik, Improvisation, Freiheit,...) im Schulunterricht vermittelt werden?
- In welchen Strukturen können Kooperationen zwischen Allgemeinbildenden Schulen und aktiven Jazzmusiker/-innen entstehen (z.B. als Leiter/-in eines Angebots im offenen Ganztagsbetrieb, als Mitmusiker/-in einer musikalischen Arbeitsgemeinschaft)?

Bezüglich der ersten Instrumentalbildung kann die Rolle der öffentlich geförderten bzw. getragenen kommunalen Musikschulen diskutiert werden. Deutlich wurde, dass diese als wichtiger Akteur der Musikförderung nur einen vergleichsweise geringen Beitrag bei der Nachwuchsarbeit leisten:

- Besteht die Notwendigkeit eines Ausbaus der Jazzförderung an kommunalen Musikschulen oder stellt es eine auch kulturpolitisch akzeptierte Besonderheit von Jazzunterricht dar, dass dieser eben auch quantitativ stark an privaten Musikschulen und von Privatlehrer/-innen ohne institutionalisierte Anbindung erteilt wird?
- Welchen Stellenwert hat Jazz im Selbstverständnis und in der Gesamtphilosophie der kommunalen Musikschulen?
- Gibt es an kommunalen Musikschulen Abteilungen/Fachbereiche für Jazz (und populäre Musik)?
- Wie können kommunale Musikschulen in ländlichen Räumen ihrer Aufgabe als Jazzvermittler erfüllen (z.B. durch Kooperationen)?



8.2 Arbeitsmarktkompetenz der Absolvent/-innen von Musikhochschulen verbessern

Musikhochschulen prägen die aktuelle Jazzszene sehr stark. Im Zeitverlauf ist davon auszugehen, dass zukünftig der Anteil der studierten Musiker/-innen an der Gesamtheit der Jazzszene noch höher ausfallen wird. Musikhochschulen sind somit der wichtigste Akteur der musikpolitisch geförderten Professionalisierung der Jazzmusik in Deutschland. Die von Zeit zu Zeit auftretenden Diskussionen über eine mögliche radikale Kürzung des Ausbildungsangebots verkennen zum einen die historisch gewachsenen Strukturen der kulturellen Infrastruktur in Deutschland und ignorieren zum anderen, dass geistes- und kulturwissenschaftliche oder eben künstlerische Studiengänge unter einer rein marktorientierten Dimension stets ein Überangebot von Absolvent/-innen produzieren. Eine mögliche Marktanpassung ist zum einen technisch unmöglich, denn der Arbeitsmarkt von Jazzmusiker/-innen, Philosoph/-innen oder Kulturvermittler/-innen ist zu vielfältig, als dass dieser mit einer konkreten Arbeitsplatzzahl beziffert werden kann, und Karrierewege sind oft nicht geradlinig. Zum anderen erlaubt die grundgesetzlich geschützte Freiheit von Lehre und ferner auch der Berufswahl nur bedingt die Anpassung der Ausbildungskapazität an diesen schwer zu definierenden Markt. Die Musikhochschulen müssen sich allerdings zunehmend Fragen nach der Qualität ihrer Angebote stellen. Die künstlerischen Dimensionen des Musikstudiums waren nicht Gegenstand der jazzstudie2016; deutlich wurde aber ein eindeutiges Defizit der Musikhochschulen im Anspruch darauf, die Absolvent/-innen auf die späteren nicht-künstlerischen Teile der Berufspraxis vorzubereiten.

Es kann davon ausgegangen werden, dass Jazzmusiker/-innen nach einem Musikstudium als selbstständige Musiker/-innen und mit großer Wahrscheinlichkeit darüber hinaus auch als selbstständige Musiklehrer/-innen arbeiten. Das damit verbundene notwendige Wissen zu Administration, Selbstvermarktung und Vermittlung der eigenen Musik scheint in der Regel allerdings noch nicht Teil des Selbstverständnisses der Lehre an Musikhochschulen zu sein. Folgende Aspekte sind daher zu diskutieren:

- In welchen Strukturen können Musikhochschulen solches Wissen zu Vermittlung, Administration und Selbstvermarktung in ihre Lehre integrieren (z.B. verpflichtende oder freiwillige Veranstaltungen, Einrichtung entsprechend hauptamtlicher Stellen oder Professuren, Einrichtung von Career-Centern)?
 - Welche Themen (z.B. GEMA) benötigen eine Spezifizierung für Jazzstudierende und können nicht musikspartenübergreifend vermittelt werden?
 - (Wie) Verändern solche Themen das Selbstverständnis der Musikhochschulen?
- Eine Erweiterung der Lehrinhalte im Rahmen des Musikstudiums könnte auch zu Zusatzqualifikationen der Jazzmusiker/-innen führen, welche Einnahmen aus nicht-künstlerischen Tätigkeiten erleichtern (z.B. Kulturmanagement, Booking oder Veranstaltungsorganisation). Auch kann eine frühzeitige Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Disziplinen im Rahmen des Studiums auf spätere Kooperationen mit anderen Sparten vorbereiten.
- In Bezug auf musikalisch-künstlerische Fragen kann im Kontext des hohen Anteils der studierten Musiker/-innen diskutiert werden, ob und inwieweit diese hohen formalen Bildungsabschlüsse auch Auswirkungen auf die Musik an sich haben. Denkbar ist, dass mit diesem Trend zur Elitenbildung bestimmte Stilrichtungen und Musikpraxen manifestiert und andere ausgeschlossen werden.
- Der Frauenanteil unter den Jazzmusiker/-innen nimmt zu. Musikhochschulen können überprüfen und diskutieren, inwieweit geschlechtsspezifische Aspekte in ihren Strukturen implizit oder explizit ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis fördern oder verhindern.
- Welche Themen können und wollen Musikhochschulen neben der künstlerischen Praxis in Lehre (und Forschung) integrieren (z.B. betriebswirtschaftliche und juristische Grundlagen des Kulturmanagements, Kulturmarketing, Musikvermittlung und Audience Development)?
 - Kann bzw. soll neben dem ‚administrativen Rüstzeug‘ auch eine ‚Unternehmer/-innenphilosophie‘ vermittelt werden (z.B. Cultural Entrepreneurship)?



8.3 Gagenniveau erhöhen

Der vielleicht zentralste Handlungsbedarf, welcher durch die jazzstudie2016 deutlich wurde, liegt in einer generellen Verbesserung des Gagenniveaus von Jazzkonzerten. Live-Auftritte stellen neben Kompositionen und (sich finanziell nicht mehr lohnenden) Tonträgeraufnahmen die zentrale und rein künstlerische Hauptaktivität von Jazzmusiker/-innen dar. Wenn Kulturpolitik Jazzmusik als wichtigen Teil des Kulturstaats ernst nehmen möchte, wird diese Sparte nicht an den privatwirtschaftlichen Musikmarkt ausgelagert werden können. Vor allem künstlerische Innovationen sind kaum marktfähig und bedürfen genauso einer öffentlichen Förderung wie andere zeitgenössische Kunstformen.

Jazzmusik zu machen ist aufwändig. Die materiellen wie zeitlichen Ressourcen, welche Jazzmusiker/-innen dafür aufbringen, einen Auftritt zu spielen, sind enorm: Meistens wurde ein Studium absolviert, es müssen teure Instrumente und technisches Equipment angeschafft werden, es muss geübt und geprobt werden, der Auftritt muss organisiert werden und Anfahrt sowie Aufbau benötigen Zeit. Diese Tätigkeiten müssen angemessener honoriert werden. Dies kann über verschiedene Strategien und Handlungsfelder angestrebt werden:

- Es bedarf eines grundsätzlichen kulturpolitischen Konzepts der öffentlichen Spielstättenförderung. Der Blick auf die Praxis anderer Länder wie z.B. die Niederlande kann dabei genauso hilfreich sein wie ein Weiterverfolgen der Mindestgagendiskussion, wonach Spielstätten, welche zumindest teilweise öffentlich gefördert werden, eine bestimmte Mindestgage (z.B. 250 Euro pro Musiker/-in) bezahlen. Die Landschaft der privaten und öffentlich geförderten Spielstätten für Jazzmusik ist geschichtlich gewachsen und es bedarf weniger Neugründungen als der finanziellen Stärkung der bestehenden Spielstätten. Dies scheint zuerst eine kommunalpolitische Aufgabe zu sein. Da die kommunale Kulturförderung allerdings auch stark von lokalen Bedingungen wie langfristigen Fördertraditionen oder kurzfristigen Wirtschaftslagen abhängig ist, bedarf es darüber hinaus auch die jeweilige landespolitische Verantwortung und Steuerungs- bzw. Förderungsoption zu diskutieren. Schließlich können auch die bundespolitischen Spielräume (z.B. Initiative Musik) für eine Stärkung der Spielstätten genutzt werden.
 - In einem möglichen kulturpolitischen Konzept einer Spielstättenförderung können Qualitätskriterien als Voraussetzung für Förderungen diskutiert und entwickelt werden (z.B. Größe der Spielstätte, künstlerisches Konzept, PR-, Marketing- und Vermittlungsaktivitäten).
 - Die strategische Förderung von Spielstätten macht ökonomisch allerdings nur dann Sinn, wenn sie gleichzeitig mit der
- Sicherung einer Mindestgagenzahlung in öffentlich geförderten Einrichtungen einhergeht. Jazzmusiker/-innen profitieren in ihrer ökonomischen Situation nicht von einer Vermehrung der Spielstätten, wenn dadurch die Auftritte mit den niedrigen Gagen (um 50 Euro) quantitativ zunehmen. Dann kann Jazzmusik langfristig realistisch nur als nebenberufliches Hobby betrieben werden.
- In diesem Kontext haben auch die jeweiligen persönlichen Strategien von Musiker/-innen Einfluss auf das Gagenniveau der Gesamtzene: Das ökonomisch nicht immer begründbare künstlerische Streben nach vielen Auftritten ist Teil des Selbstverständnisses zahlreicher Musiker/-innen, steht aber im Spannungsfeld zu niedrigen Gagen. Wer sich auf wirtschaftlich nicht lohnende Auftritte einlässt bzw. einlassen muss, leistet damit auch einen Beitrag zur Festigung dieses Niedriggagenniveaus.
 - Gagen sind in der Regel auch von Ticketeinnahmen abhängig. Je höher die Nachfrage ist, desto eher sind angemessene Gagen möglich. Jazzmusiker/-innen können einen Beitrag zur Sicherung dieser langfristigen Nachfrage leisten. Sie verstehen sich dann auch als Vermittler/-innen ihrer Musik und spielen nicht nur live auf der Bühne ihre Musik. Sie vermitteln diese auch aktiv mit verschiedenen künstlerischen und pädagogischen Formaten, mit dem Ziel, bei einem breiten Publikum persönlich gewinnbringende Rezeptionsprozesse anzustoßen. Das ist eine sehr nachhaltige Strategie, welche somit einen sehr langen Atem braucht, aber auch mit hoher Wirksamkeit verbunden sein wird.



8.4 Musikunterricht als Teil des Berufsalltags verstehen

Instrumental- oder Gesangsunterricht gehören für die meisten Jazzmusiker/-innen zum Arbeitsalltag. Die dadurch erzielten Einnahmen stellen vor allem ein mittelfristig planbares Einkommen dar. Folgende Handlungsfelder sind für eine Optimierung dieses Berufsteils relevant:

- In kommunalen Musikschulen sowie in (Musik-)Hochschulen erfolgt die Unterrichtstätigkeit zunehmend über Honorarverträge. Es stellt sich dabei die sozialpolitische Frage, ob das langfristig einen problematischen wirtschaftlichen Nachteil für die Lehrer/-innen darstellt. Wenn ja, dann ist zu diskutieren, welche Akteure diesem Trend zur Auslagerung ursprünglich klassischer Angestelltentätigkeiten auf Selbstständige entgegenwirken können. Dies ist allerdings kein rein jazzspezifisches Problem; dementsprechend scheint es sinnvoll, entsprechende Maßnahmen strategisch und zusammen mit anderen Musiksparten zu verfolgen.
- Die Mehrheit der unterrichtenden Jazzmusiker/-innen arbeitet wirtschaftlich als selbstständige Privatlehrende/-r sowie als Honorarkraft an kommunalen oder privaten Musikschulen. Interessensverbände wie z.B. die UDJ können diesen Bestandteil der Berufspraxis in ihren Aktivitäten stärken. Zum einen können sie als ‚gewerkschaftsähnlicher Verhandlungspartner‘ (allerdings ohne Mandat im tariflichen Sinn) in der Diskussion mit den Verbänden der Musikschulen (VdM und BDPM) eine faire Bezahlung forcieren und mögliche Bezahlungsmodelle diskutieren (z.B. Weiterbezahlung in den Schulferien). Zum anderen können sie auf operativer Ebene den Musiklehrer/-innen Musterverträge und Überlegungen zu Honoraren in den verschiedenen Arbeitsverhältnissen zur Verfügung stellen.
- Musikhochschulen können diskutieren, inwieweit die Studienoptionen mit künstlerischem Schwerpunkt zu einer geringeren Bezahlung der Absolvent/-innen führt, wenn diese dann doch musikpädagogisch tätig werden.



8.5 Künstler/-innenförderung bekannt machen

Neben der Verbesserung des Absatzmarktes können Künstler/-innen auch direkt gefördert werden. Es existieren bereits Angebote und Formate der finanziellen Förderung von Jazzmusiker/-innen. Der Hauptgrund, weshalb bestehende Förderangebote nicht bei den Musiker/-innen ankommen, liegt in deren Unbekanntheit und daran, dass eine spezielle Einrichtung fehlt, welche jazzspezifische Förderinstrumente entwickelt und anbietet, diese zielgruppengerecht kommuniziert und schließlich so gestaltet, dass diese den inhaltlichen und strukturellen Bedürfnissen von Jazzmusiker/-innen entsprechen. Eine bessere Information über Künstler/-innenförderung muss unter anderem folgende Fragen beantworten:

- Welche Formate gibt es überhaupt (z.B. personenbezogene Förderung, Projektförderung)?
- Wie können Einzelkünstler/-innen, Ensembles und Tonträgerproduktionen angemessen gefördert werden?
- Welche Akteure fördern mit welcher Intention (z.B. kommunales Kulturrat, Initiative Musik, Goethe-Institut)? Wie hoch sind typische Fördersummen, wie verläuft eine typische Antragsstellung und welche Leistungen müssen Musiker/-innen selbst einbringen (z.B. Eigenmittel)?
- Inwieweit verhindern Kriterien der Kultur- und Kreativwirtschaftsförderung die Unterstützung von Jazzmusik, indem z.B. hohe Eigenanteile eingebracht werden müssen?
- Welche rechtlichen Strukturen sind dafür prädestiniert, bestimmte Förderungen zu erhalten? So setzt die Förderung der Initiative Musik meist eine Kooperation der Musiker/-innen mit einem Unternehmen der Musikwirtschaft voraus. In Sparten wie z.B. der kulturellen Bildung kann es hingegen hilfreich oder sogar Voraussetzung sein, dass ein gemeinnütziger, eingetragener Verein gegründet wird.

Solche Aspekte könnten wie oben dargestellt in das Musikstudium integriert werden, damit würde der Großteil zukünftiger Jazzmusiker/-innen erreicht werden. Gleichzeitig könnten in den Hochschulen damit verbundene kritische Fragen des künstlerischen Selbstverständnisses, z.B. in Bezug auf Staatsnähe oder Staatsferne thematisiert werden. Darüber hinaus existieren bereits unterschiedliche zentrale Stellen, welche diese Informationen für alle Musiker/-innen zu Verfügung stellen (z.B. Jazzinstitut Darmstadt MIZ). Denkbar ist schließlich eine Diskussion über eine strukturelle Verankerung der Förderberatung von Jazzmusiker/-innen:

Vergleichbare Studien (z.B. Renz und Götzky 2014) zeigen immer wieder die Notwendigkeit bzw. den Erfolg von persönlicher Unterstützung, Beratung und konkreter Hilfe in der Antragsstellung: Dies bedarf dann persönlicher Gespräche mit lokalen oder regionalen Berater/-innen. Es wäre möglich, dass die Beratung von Jazzmusiker/-innen an bestehende Netzwerke oder Einrichtungen andockt (z.B. an die Regionalbüros des Kompetenzzentrums der Kultur- und Kreativwirtschaft). Langfristig wäre zumindest in den Jazzmetropolen auch die Einrichtung von regionalen Produktionszentren für Jazzmusiker/-innen denkbar.



8.6 Vernetzung verbessern

Der Organisationsgrad von Jazzmusiker/-innen ist nicht besonders hoch ausgeprägt, was mit vielen Merkmalen ihrer Berufspraxis zu erklären ist. Zahlreiche aufgeführte Handlungsbereiche lassen sich aber genau über eine entsprechende Vernetzung verbessern:

- Vernetzung bedeutet Hilfe zur Selbsthilfe. Die Probleme von Jazzmusiker/-innen kennen diese selbst am besten. Viele Aspekte wie z.B. Wissen über Mindestgagen, Förderangebote oder Arbeitsverträge können am effektivsten in der peer-to-peer-Beratung vermittelt werden.
- Der bisherige verhaltene Organisationsgrad der Jazzmusiker/-innen kann durch eine noch offensivere Kommunikation der Verbände bei den Musiker/-innen erhöht werden. Zu hohe Mitgliedsbeiträge oder andere Barrieren, die gegen eine Mitgliedschaft sprechen, sind weniger relevant.
- Musikverbände und lokale Initiativen können die Interessen ihrer Mitglieder gebündelt artikulieren und somit z.B. in der Auseinandersetzung mit Musikschulverbänden oder auch öffentlichen Stellen der politische Interessensvertreter sein. Die Verbände können die Arbeit der Musiker/-innen dokumentieren (Anzahl der Konzerte, Unterrichtstätigkeiten), was in kulturpolitischen Diskussionen zu einer gewissen ‚Schlagkraft‘ führen kann (wie z.B. die Werksstatistik des Deutschen Bühnenvereins).
- Für öffentliche Stellen wie z.B. Ministerien stellen die Jazzmusikverbände dabei wichtige Ansprechpartner dar. Es stellt sich die Frage, inwieweit diese staatlichen Stellen auch die Arbeit der Musikverbände gewährleisten und somit fördern können (z.B. Förderung von Geschäftsstellen).



8.7 KSK sichern und Rentenlücke thematisieren

Die Künstlersozialversicherung wirkt und stellt eine gut funktionierende soziale Absicherung der arbeitsmarktpolitischen Ansprüche von Jazzmusiker/-innen dar. Dadurch konnte keine Gruppe ohne Krankenversicherung ermittelt werden. Die niedrigen Jahreseinkommen, welche mit Jazzmusik und Unterricht erzielt werden, stellen aber ein großes Problem für die Altersvorsorge dar: Zum einen sind die damit verbundenen Renteneinzahlungen so gering, dass angesichts der allgemeinen Rentenniveaus ein existenzsicherndes Minimum im Alter nicht zu erwarten ist. Zum anderen erlauben diese geringen Jahreseinkommen auch nicht wirklich die Investition in eine private Altersvorsorge. Dies ist allerdings kein jazzspezifisches Problem. Vielmehr ist die drohende Altersarmut ein Thema für die meisten (zumindest selbstständigen) Künstler/-innen und darüber hinaus auch gesamtgesellschaftlich für alle Niedrigverdiener/-innen. Die politische Artikulation dieses Problems ist nötig, allerdings in Zusammenarbeit mit anderen Akteuren der Künstler/-innen- und Sozialpolitik. Für die Gestaltung der Versicherungsrichtlinien der KSK ist es darüber hinaus notwendig, die Möglichkeit nicht-künstlerischer Zuverdienste in bestimmten Grenzen auch weiterhin zuzulassen.



8.8 Interdisziplinäres Arbeiten als Chance begreifen

Neben dem Tonträger- und Auftrittsmarkt in Deutschland können Jazzmusiker/-innen Strategien entwickeln, um neue Arbeitsmärkte zu erschließen, z.B. in der Verknüpfung ihrer Arbeit mit anderen künstlerischen Sparten (z.B. der Darstellenden Kunst). Deutlich wurde, dass Jazzmusiker/-innen vor allem auch musikalisch in den Darstellenden Künsten tätig sind. Wenn dieses Phänomen in der Studie auch nur ansatzweise abgebildet werden konnte, liegt eine Chance für eine zukünftige strategische Verbesserung der ökonomischen Situation von Jazzmusiker/-innen in der Verknüpfung ihrer Arbeit mit anderen künstlerischen Sparten:

- Sowohl im künstlerischen Selbstverständnis der Ausbildung, als auch in der beruflichen Praxis können Jazzmusiker/-innen die Chancen interdisziplinären Arbeitens nutzen.
- Das bedeutet auch ein Andocken an die Angebote anderer Kunstsparten: Beispielsweise führen Staats- und Stadttheater

zunehmend Literaturveranstaltungen durch – weshalb werden diese dann nicht auch zur Jazzbühne?

- Jazzmusiker/-innen können strukturell auf lokaler Ebene (z.B. in Kulturarbeitskreisen) mitwirken. Ihre eher schlechte Vernetzung fördert dies zumindest bisher nicht. Es hängt dann immer von Einzelpersonen und selten von Funktionen ab. So wird z.B. eine kommunale Musikschule automatisch einen Vertreter in ein lokales Bündnis für kulturelle Bildung schicken, wohingegen der/die Einzelmusiker/-in außen vor bleibt, vielleicht auch gar nicht die persönlichen Ressourcen zur Teilnahme hat.
- Diese interdisziplinäre Strategie kann auch dazu führen, dass bestehende andere Förderquellen erschlossen werden. Es gibt derzeit einen künstlerischen und kulturpolitischen Trend zur Interdisziplinarität. Zudem sind Kooperationen unterschiedlicher Akteure zunehmend Voraussetzung in neuen Förderprogrammen.
- Denkbar ist auch eine Ausweitung des Suchradius nach Stipendien außerhalb der expliziten Jazzförderung, z.B. in der Wissenschafts- oder Frauenförderung.
- Auch können Jazzmusiker/-innen dann von den Gagenniveaus und ökonomischen Bedingungen der anderen Sparten profitieren oder zumindest lernen.



8.9 Kulturelle Bildung zum Teil der eigenen Arbeit machen

Bereits die Orientierung am interdisziplinären Arbeiten ist eine Strategie, mit welcher bisherige klassische Berufswege von Jazzmusiker/-innen aufgebrochen werden könnten. Die weit verbreitete und überwiegend als positiver Teil der eigenen Arbeit verstandene Musikunterrichtspraxis der Jazzmusiker/-innen stellt schließlich eine weitere prädestinierte Anknüpfungsstelle an neue Arbeitsfelder dar: Jazzmusiker/-innen sind Akteure der kulturellen Bildung. Die Vermittlung der eigenen Musik und deren Besonderheiten wie z.B. Improvisation, Offenheit und Freiheit können an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Formaten erfolgen. Sie vermitteln mit dem Grundprinzip der Improvisation besondere Fähigkeiten und eine besondere Art der Beschäftigung mit der eigenen Umwelt, die gesellschaftlich hochaktuell ist und in ganz unterschiedlichen Lebensbereichen benötigt wird:

- Jazzmusiker/-innen sind für die Vermittlung ihrer Musik prädestiniert, da die Weitergabe der eigenen musikalischen Praxis Bestandteil ihres Arbeitslebens ist.
- Kulturelle Bildung ist nicht zuletzt nach dem PISA-Schock gegenwärtig ein hoch aktuelles Thema. Das hat zur Folge, dass die Akquise finanzieller Mittel im Kontext der kulturellen Bildung derzeit einfacher möglich ist als durch z.B. klassische Künstler/-innen- oder Einrichtungsfördermittel. So fördern auch zahlreiche Stiftungen kulturelle Bildungsprojekte.

Die eher geringe Vernetzung sowie die hohe Ein-Personen-Selbstständigkeit von Jazzmusiker/-innen fördert zumindest nicht strukturell die Zusammenarbeit mit Akteuren der kulturellen Bildung. Eine solche Strategie muss daher folgende Fragen verfolgen:

- Welche Rolle spielt Jazz in den zahlreichen existierenden Programmen zur Förderung kultureller Bildung?
- In welchen Strukturen (z.B. Gründung von Vereinen) kommen Jazzmusiker/-innen und andere Akteure der kulturellen Bildung wie z.B. Schulen oder freie Bildungsträger zusammen?
- Wie kann Jazzmusik in Programme der Förderung kultureller Bildung integriert werden, um dadurch eine sozial diverse Teilhabe bei Produktion und Rezeption anzustreben?

Neben den durchaus kurzfristigeren Potenzialen für die Verbesserung der ökonomischen Situation von Jazzmusiker/-innen kann solch eine Strategie auch zu einer langfristigen Vergrößerung der Nachfrage führen, denn Jazzmusiker/-innen stehen – wie viele andere Kunstsparten auch – den Problemen eines sich verändernden Kunstpublikums gegenüber. Das Publikum wird älter und mit den jüngeren Generationen wächst nicht automatisch ein neues Publikum nach. Problematisch wäre es, wenn sich die Akteure auf die Illusion verlassen würde, Jazzmusik bedürfe keiner Vermittlung, weil sie sich irgendwann vor ganz langen Zeiten auch mal als volksnahe Musik selbst vermittelt hat oder vor langen Zeiten (in den 1970er Jahren) noch über mehr Popularität verfügte. Zeitgenössische Jazzmusik ist gegenwärtig in Deutschland überwiegend Kunstmusik. Wenn sie sich künstlerisch weiter entfalten soll, dann bedarf sie der Förderung durch öffentliche und private Akteure. Sie bedarf aber auch der Vermittlung durch die Musiker/-innen selbst, um weiterhin ein Publikum vorzufinden, das sich am Jazz erfreut.

9 ANHANG



9.1 Angaben zum standardisierten Fragebogen

Die Onlinebefragung umfasste mehr als 80 verschiedene Fragen. Zahlreiche Fragen waren als Filterfragen konzipiert, so dass diese nur einer Teilauswahl gestellt wurde, welche vorher bestimmte Angaben gemacht hat (z.B. Fragen zum Musikstudium). Die Fragen waren überwiegend geschlossen, d.h. neben der Frage waren auch die Antwortoptionen formuliert, welche dann z.T. in einer Mehrfachoption ausgewählt werden konnten. Ein Antwortzwang bestand bewusst nicht, d.h. wenn die Teilnehmer/-innen eine Frage nicht beantworten wollten, konnten sie einfach zur nächsten Frage übergehen. Die Dokumentation aller standardisierten Fragen würde den Umfang dieses Anhangs sprengen. Daher werden hier die Fragethemen sowie der Aufbau des Fragebogens kurz skizziert:

- Eisbrecher-/Einstiegsfrage: Selbstverständnis professioneller Jazzmusiker/-innen

BLOCK 1: BIOGRAFIE

- formaler Bildungshintergrund der Eltern und Unterstützung durch das Elternhaus
- eigener Bildungsabschluss
- Art und Ausmaß der Unterstützung durch
- Allgemeinbildende Schulen
- Haupt- und Nebeninstrument
- Ort, Alter und Bedingungen des Lernens des ersten Jazzinstruments
- Teilnahme an Förderangeboten
- Ort, Genre und Bewertung des Musikhochschulstudiums
- weitere Ausbildung
- Gründe gegen ein Musikstudium

BLOCK 2: PRAXIS

- Stilistik
- Anzahl der Auftritte in 2014
- Besetzung der Formationen
- Arbeitsverhältnis bei Live-Auftritten
- Beteiligung an und Bewertung von Tonträgeraufnahmen
- Gagenhöhe und Ort der letzten 5 Live-Auftritte
- Wunschgage

- weitere Live-Auftritte in anderen Musikstilen
- Ausmaß, Genre, Arbeitsverhältnis und Bewertung der Tätigkeiten als Instrumental-/Gesangslehrer/-in
- Kompositionen
- Einnahmen durch Renten
- sonstige berufliche Tätigkeiten
- Versicherung in der Künstlersozialkasse
- Arbeitsstunden, Arbeitszeit- und Einkommensverteilung
- Fördermittel
- Investitionen und Jahreseinkommen in 2014
- Mitgliedschaften in Verwertungsgesellschaften und Verbänden
- Erledigung organisatorischer Tätigkeiten

BLOCK 3: PERSÖNLICHE SITUATION

- Größe des Wohnorts
- Wohnsituation
- Familienstand und Kinder
- Bewertung der Musikpotenziale der eigenen Region
- Altersvorsorge und Krankenversicherung
- Alter, Geschlecht, Migrationshintergrund

ABSCHLUSSFRAGEN

- Beurteilung des gesellschaftlichen Ansehens von Jazzmusiker/-innen
- zukünftige musikpolitische Herausforderungen



9.2 Angaben zu den qualitativen Interviews

Die qualitativen Interviews wurden persönlich oder telefonisch durch ein bis zwei Interviewer durchgeführt. Grundlage der Interviews war ein jeweils angepasster Leitfaden mit halboffenen Fragen. Die Gespräche wurden mit Einstiegsfragen im Sinne eines episodischen Interviews begonnen, um einen narrativen Erzählfluss zu generieren. Die ersten Interviews wurden im Vorfeld der standardisierten Befragung durchgeführt und beinhalteten entsprechend alle Themen, die auch in diesem Bericht vorkommen. Die qualitativen Interviews im Nachgang der statistischen Auswertung dienten der konzentrierten Vertiefung einzelner Themen (z.B. Musikstudium, Wohnort, regionale Unterschiede).

Die Auswahl der Interviewpartner/-innen erfolgte anhand weniger standardisierter Kriterien mit Interviewpartner/-innen überwiegend aus Berlin, Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen. In der ersten Interviewphase wurde mittels Altersgruppen und Wohnorten segmentiert, bei den weiteren Interviews anhand bestimmter Merkmale wie z.B. bestimmten Wohnorten, besonderen Erfahrungen oder Tätigkeiten. Die Suche nach potenziellen Interviewpartner/-innen erfolgte gemeinsam durch die Autoren sowie die Auftraggeber/-innen. Die Gespräche wurden aufgenommen und später auszugsweise transkribiert. Den Gesprächspartner/-innen wurde vorab Anonymität zugesichert. Dies war insofern nötig bzw. hilfreich, um auch kritische oder persönliche Aussagen zu ermöglichen. Aufgrund einer gewissen Überschaubarkeit der lokalen Szenen und den damit verbundenen Notwendigkeiten des Datenschutzes wurden die Direktzitate in dieser Studie jeweils nur mit dem Hauptinstrument der Musiker/-innen, deren Geschlecht und dem ungefähren Alter wiedergegeben. Folgende Interviews flossen in diese Untersuchung mit ein:

- Bassistin, ca. 30 Jahre, am 28.04.2015
- Bassist, ca. 60 Jahre, am 28.04.2015
- Pianistin, ca. 45 Jahre, am 29.04.2015
- Schlagzeugin, ca. 30 Jahre, am 28.10.2015
- Saxophonist, ca. 35 Jahre, am 13.11.2015
- Saxophonist, ca. 55 Jahre, am 14.11.2015
- Bassist, ca. 40 Jahre, am 17.11.2015
- Pianist, ca. 50 Jahre, am 02.12.2015
- Gitarrist, ca. 40 Jahre, am 03.12.2015

Das jeweilige Instrument spielte in der Auswahl bzw. Interpretation keine prägende Rolle und dient lediglich der Illustration der anonymisierten Gesprächspartner/-innen sowie der Zuordnung ihrer Aussagen in diesem Bericht.



9.3 Teilnehmer/-innen des Expertenhearings

Am 23. September 2015 diskutierten im Generalsekretariat des Deutschen Musikrats in Berlin verschiedene Expertinnen und Experten die ersten Ergebnisse der statistischen Auswertung der jazzstudie2016. Ihre Anmerkungen und Anregungen führten zu weiteren Detailauswertungen und flossen auch in die kulturpolitischen Handlungsempfehlungen ein.

Neben den Autoren der Studie nahmen folgende Teilnehmer/-innen bei diesem Gespräch teil:

- Thomas Baerens (Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, Leiter des Referats Musik), Düsseldorf
- Prof. Martin Classen (Hochschule für Künste Bremen, Professor für Jazzsaxophon und Bigband), Bremen
- Felix Falk (Union Deutscher Jazzmusiker, stellvertretender Vorsitzender), Berlin
- Vincent Favrat (Managing Director Just Temptation Limited / Montreux Jazz Festival), Berlin/London
- Lydia Grün (Netzwerk Junge Ohren e.V., Geschäftsführerin), Berlin
- Günter Jeschonnek (Projektleiter und Herausgeber „Report Darstellende Künste“, Regisseur, Kulturmanager, Autor), Berlin
- Ulrich Kempendorff (IG Jazz Berlin), Berlin
- Jonas Pirzer (Union Deutscher Jazzmusiker, Geschäftsführer), Stuttgart
- Melanie Rossmann (Agentur Aufklang / moers-festival / Bundeskonferenz Jazz), Berlin
- Gerhard Suhrenbrock (Künstlersozialkasse, Leiter der Abteilung Versicherte und stellv. Leiter des Geschäftsbereichs Künstlersozialversicherung), Wilhelmshaven
- Kornelia Vossebein (Zeche Carl Essen, Geschäftsführerin), Essen
- Arndt Weidler (Jazzinstitut Darmstadt, Projektleitung), Darmstadt
- Dr. Ralf Weigand (Komponist und Musikproduzent, Mitglied im Aufsichtsrat der GEMA, Vizepräsident des deutschen Komponistenverbands), München



9.4 Literatur

Banks, Mark/Ebrey, Jill/Toynbee, Jason Banks (2014): Working Lives in Black British Jazz. A Report and Survey. Manchester

Bork, Magdalena (2010): Traumberuf Musiker? Mainz

Bossen, Anja (2012): Einkommenssituation und Arbeitsbedingungen von Musikschullehrkräften und Privatmusiklehrern 2012. Ergebnisse der Umfrage der Fachgruppe Musik der ver.di von März 2012-Mai 2012. Berlin

Bramböck, Stefanie (2010): Die Wiener Jazzszene: eine Musikszene zwischen Selbsthilfe und Institution. Frankfurt a.M.

Bühmann, Andrea/Dierschke, Thomas (2012): Die soziale Lage der Kulturschaffenden und Kreativen. Gutachten im Auftrag der Friedrich-Ebert-Stiftung. Münster

Bundeskonferenz Jazz (2014): Bericht zur Situation des Jazz in Deutschland. Berlin

Dangel, Caroline/Piorkowsky, Michael-Burkhard (2006): Selbstständige Künstlerinnen und Künstler in Deutschland : zwischen brotloser Kunst und freiem Unternehmertum? Berlin

Dollase, Rainer/Rüsenberg, Michael/Stollenwerk, Hans J. (1978): Das Jazzpublikum. Zur Sozialpsychologie und kulturellen Minderheit. Mainz

Eitner, Hannes (1988): Rock- und Popmusiker. In: Rohlf, Eckart (Hrsg.): Handbuch der Musikerberufe. Regensburg. S. 155-162

Eckhardt, Andreas (2007): Öffentliche Musikförderung. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Grundagentexte zur Kulturpolitik. Hildesheim. S. 114-119

Fischer, Sonja/Winziers, Nadine (2007): Jazzabsolventen von Bayerischen Hochschulen: Berufliche Tätigkeiten und Zufriedenheit. Dipl.- Arbeit. Hochschule für Musik Würzburg

Flick, Uwe (2006): Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbek bei Hamburg

Fohrbeck, Karla/Wiesand, Andreas J. (1975): Der Künstler-Report. München

Frank, Bernward/Maletzke, Gerhard/Müller-Sachse, Karl H. (1991): Kultur und Medien. Angebote - Interessen - Verhalten; eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission. Baden-Baden

Gembris, Heiner/Heye, Andreas (2012): Älter werden im Orchester. Eine empirische Studie.

Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik (IBFM), Bd. 5. Münster

Haak, Caroll (2008): Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern. Wiesbaden

Heinrichs, Werner (2012): Der lange Weg zum Profimusiker. In: Schneidewind/Tröndle: S. 257-270

Hummel, Marlies (2005): Die wirtschaftliche und soziale Situation bildender Künstlerinnen und Künstler - Schwerpunkt: Die Lage der Künstlerinnen. O.O.

Jeffri, Joan (2003): *Changing the Beat: A Study of the Worklife of Jazz Musicians. Volume II: American Federation of Musicians: Survey Results.* NEA Research Division Report #43

Jeschonnek, Günter/ Fonds Darstellende Künste (Hrsg.) (2010): *Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland.* Essen

Jost, Ekkehard (1999): *Jazzmusiker: Tendenzen der Professionalisierung im historischen Wandel.* In: Kaden, Christian/Kalisch, Volker: *Professionalismus in der Musik.* Essen. S. 221-230

Kampmann, Wolf (Hrsg.) (2003): *Reclams Jazzlexikon.* Stuttgart

Kunzler, Martin (1993): *Jazz-Lexikon.* Reinbek b. Hamburg

Koch, Richard/Renz, Thomas (2013): *Wissen über aktuelles und potentielles Publikum generieren – Praxisnahe Methoden der Publikumsforschung.* In: Mandel, Birgit: *Interkulturelles Audience Development. Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen.* Bielefeld. S. 163 - 190

Lange, Horst (1996): *Jazz in Deutschland. Die Deutsche Jazz-Chronik bis 1960.* Hildesheim

Läubli, Matthias (2007): *Traumberuf Musiker? Evaluation der Jazz-Ausbildung an der Musikhochschule Luzern.* Luzern

Mandel, Birgit (Hg.) (2008): *Audience Development, Kulturmanagement, kulturelle Bildung. Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung.* München

Nimczik, Ortwin/Bäßler, Hans/Altenburg, Detlef (2011): *Ausbildung für Musikberufe.* Dt. Musikrat; miz, Dt. Musikinformationszentrum. Bonn

Noelle-Neumann, Elisabeth/ Petersen, Thomas (1996): *Alle, nicht jeder. Einführung in die Methoden der Demoskopie.* München

Renz, Thomas (2015): *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development.* Bielefeld

Renz, Thomas/Götzky, Doreen (2014): *Amateurtheater als Breitenkultur. Eine quantitative Erhebung in Niedersachsen.* In: Schneider, Wolfgang (Hg.): *Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen.* Hildesheimer Universitätschriften Band 27. Hildesheim. S. 113-122

Richtsteig, Tobias (2002): *Jazz und Zahlen.* www.jazzpublikum.de - Sozialpsychologische Basisdaten im Zeitvergleich. Ein Forschungsbericht. In: Wolfram Knauer (Hg.): *Jazz und Gesellschaft – Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz.* Hofheim. S. 55-76.

Riley, Mykaell/Laing, Dave (2010): *The Value of Jazz in Britain II, Jazz Services.* London

Schmücker, Fritz (1993): *Das Jazzkonzertpublikum: Das Profil einer kulturellen Minderheit im Zeitvergleich.* Münster

Schneider, Wolfgang (Hg.): *Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen.* Hildesheimer Universitätschriften Band 27. Hildesheim

Schneider, Wolfgang (Hg.) (2013): *Künstler. Ein Report.* Bielefeld
Schneidewind, Petra/Tröndle, Martin (2012): *Selbstmanagement im Musikbetrieb.* Bielefeld

Schulz, Marianne/Zimmermann, Olaf/Hufnagel, Rainer (2013): *Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen.* Berlin

Steulet, Christian/Antenne Romande (2009): *Jazz- und improvisierende Musiker und Musikerinnen in der Westschweiz. Bestandsaufnahme und Perspektiven.* O.O.

Tröndle, Martin (2008): *Man muss das Konzert verändern, um es zu erhalten. Eine Forschungsskizze zur Musikvermittlung.* In: Mandel, Birgit (Hg.) (2008): *Audience Development, Kulturmanagement, kulturelle Bildung. Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung.* München. S. 133-143

Zimmermann, Olaf (Hg.) (2012): *Arbeitsmarkt Kultur: Vom Nischenmarkt zur Boombranche.* Berlin



9.5 Autoren

Dr. phil. Thomas Renz ist Kultur- und Sozialwissenschaftler. Er lehrt und forscht als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Nach Abschluss der Promotion über kulturelle Teilhabe führt er gegenwärtig eine Studie zur Arbeit von evangelischen Kirchenmusiker/-innen durch und ist an der Begleitforschung zum Förderprogramm „Kulturagenten für kreative Schulen“ beteiligt.

Maximilian Körner ist B.A. der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis. Er ist studentische Hilfskraft am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und studiert dort im Masterstudiengang Kulturvermittlung mit Schwerpunkt Fach Musik.

Die Autoren danken Dr. Doreen Götzky und Ulrike Smolka, welche die Studie organisatorisch und inhaltlich unterstützt haben.

