

2 Das Umfeld des SängerInnenberufs

Wie bereits einleitend angekündigt, soll in diesem ersten Forschungsschritt das sozio-ökonomische Umfeld des SängerInnenberufs aufgearbeitet und dargestellt werden. Die Reihenfolge der behandelten Themen von der sängerischen „Education“ bis zum „Market“ – also von der eigenen Ausbildung bis zur Umsetzung vor dem Publikum – erfolgt in Anlehnung (!) an das betriebswirtschaftliche Input-Transformation-Output-Modell (Wöhe/Döring 2010: 28 ff.) und ist somit *chronologisch* motiviert.

Die englischsprachigen Überschriften der Unterkapitel, die großteils analog zu den „six constraints“ von PETERSON (1985) formuliert wurden, wurden mit deutschsprachigen Begriffen konfrontiert, die jedoch nur teilweise als direkte Übersetzungen zu verstehen sind. In einigen Fällen wurde auf Begriffe verwiesen, die dem *Jargon Kulturschaffender* und nicht – wie das englische Original – jenem von WirtschaftstheoretikerInnen entspricht. Beispielsweise sprechen ausübende MusikerInnen/SängerInnen – insbes. wenn es um Live-Aufführungen geht – von „Publikum“, *nicht* von „Markt“ bzw. „Absatzmarkt“. Der Begriff „Publikum“ wird also keineswegs als korrekte Übersetzung des Begriffs „market“, sondern als *sprachlicher Kontrapunkt* angeboten.

2.1 Education – musikalische Bildung

In diesem ersten Unterkapitel wird die *strukturelle Beschaffenheit der SängerInnenausbildung in Österreich* recherchiert. Auf die Gründe, warum die „Education“ eigens herausgestellt und nicht auf eine Randnotiz bei den „Occupational careers“ reduziert wird, wurde bereits in der Einleitung ausführlich hingewiesen.

Zunächst wird überblicksartig die einschlägige *Frühförderung* dargestellt. Auf die eigentliche, großteils von postsekundären Bildungseinrichtungen (also Universitäten, Privatuniversitäten und Konservatorien) getragene *Berufsausbildung* wird – der Thematik der vorliegenden Arbeit entsprechend – wesentlich detaillierter eingegangen. Abgerundet wird dieser Abschnitt durch die Darstellung *außer(hoch)schulischer Bildungsangebote*.

2.1.1 Frühförderung

Im Sinne einer kompakten Bearbeitung des Themas soll hier keinesfalls die Gesamtheit musikpädagogischer Maßnahmen bei Kindern und Jugendlichen einbezogen werden. Vielmehr soll das Augenmerk auf zwei Typen von Institutionen gerichtet werden:

1. An (öffentlichen) *Musikschulen* findet heute oftmals jener *Gesangsunterricht* statt, der die unmittelbare Vorbereitung für ein Gesangsstudium an einem Konservatorium bzw. einer Universität darstellt. Unter Gesangsunterricht sind in der vorliegenden Arbeit übrigens jene Formate zu verstehen, die inhaltlich sowohl Stimmbildung als auch Repertoirearbeit einschließen, von gesangspädagogisch qualifizierten Lehrenden gesteuert werden, regelmäßige Betreuung gewährleisten und sich in Form von Einzel- oder (maximal) Kleingruppenunterricht vollziehen. Klassenunterricht oder Chorgesang werden jedenfalls nicht als „Gesangsunterricht“ bezeichnet.
2. *Regelschulen mit musikalischem Schwerpunkt* bieten zwar nicht lückenlos Gesangsunterricht im oben beschriebenen Sinne an, sind aber als Instrumente der *allgemein-musikalischen Leistungsförderung* zu begreifen und damit von Interesse.

Der Bereich des *privaten Gesangsunterrichts*, der natürlich auch im Bereich der sängerischen Frühförderung eine Rolle spielen kann, aber definitiv nicht auf dieses Segment beschränkt ist, wird erst später behandelt.

2.1.1.1 Musikschulen

Das öffentliche Musikschulwesen fällt in Österreich grundsätzlich in die Kompetenz der *Länder*. In manchen Bundesländern kommt allerdings auch den *Gemeinden* eine bedeutende Rolle im Musikschulwesen zu. Der rechtlich-organisatorische Rahmen, der in den Ländern Burgenland, Kärnten, Niederösterreich, Oberösterreich und Tirol sogar durch eigene *Musikschulgesetze* geregelt ist, weist in den einzelnen Ländern höchst unterschiedliche Strukturen auf. Die Konzepte reichen dabei von vereinsmäßigen Konstruktionen (Burgenland, Vorarlberg) über Gemeindemusikschulen (Niederösterreich), lokale Landesmusikschulen (Steiermark, Tirol), einer einzigen, in Schulsprengel strukturierten Landesmusikschule (Salzburg) bis zu einer rechtlichen Integration der Musikschulen in die Landesverwaltung (Kärnten, Oberösterreich, Wien). Die Förderung durch

die öffentliche Hand ist allerdings flächendeckend vorgesehen. (Vgl. Fister 2013: 173 f.)

2002 gab es in Österreich insgesamt ca. 6.500 HauptfachschülerInnen in Gesang und Stimmbildung. Auffällig erscheint, dass alleine in Niederösterreich 1.844, im bevölkerungsreicheren Wien aber nur 430 GesangsschülerInnen angemeldet waren. (Vgl. Hofecker [Hg.] 2004: 45.) Im Jahre 2010 waren alleine in Niederösterreich 158 MusikschullehrerInnen für Gesang/Stimmbildung tätig (vgl. Musikkultur Niederösterreich GmbH [Hg.] 2011: 22).

Die *Konferenz der österreichischen Musikschulwerke (KOMU)* koordiniert die Aktivitäten der Länder und steuert gleichzeitig bundesweit die Weiterentwicklung und Standardisierung des Musikschulwesens und der jeweiligen Fachbereiche. Im allgemeinen Teil des Lehrplans der KOMU heißt es: „Die große Mehrheit der MusikschülerInnen Österreichs will das Musizieren und Tanzen nicht zum Beruf machen, sondern sieht es vor allem als Bereicherung des eigenen Lebens. (...) Eine weit kleinere Zahl von SchülerInnen schlägt die musikalische, tänzerische oder musikpädagogische Berufslaufbahn ein.“ (Internet II: KOMU.) Diese klare strategische Position, die als Ist- und Soll-Zustand verstanden werden kann, zeigt die primäre Ausrichtung des Musikschulwesens auf ein *Breitensegment*. Der Betreuung des *Leistungssegments* – also insbes. junger Menschen, die die Zulassungsprüfung an einer berufsbildenden Ausbildungseinrichtung anstreben – kommt im Vergleich dazu nur inferiore Bedeutung zu. Es wäre demnach fatal, das Musikschulwesen nur als *Zubringer* für Konservatorien und (Privat-)Universitäten zu interpretieren. Trotzdem erscheint genau diese Funktion des Musikschulwesens für die am SängInnenberuf orientierte inhaltliche Ausrichtung der vorliegenden Arbeit von zentraler Bedeutung.

2.1.1.2 Regelschulen mit musikalischem Schwerpunkt

Abseits des Musikschulwesens sind auch viele Regelschulen auf Musik spezialisiert bzw. sind musikalische Schwerpunkte an diesen Schulen eingerichtet. Für die Jüngsten besteht ein alle Bundesländer umfassendes Netz von ca. 200 *Musikvolksschulen* (vgl. Internet II: Musikvolksschule) und ca. 100 *Musikhauptschulen* sowie *Neuen Musikmittelschulen* (vgl. Internet II: ARGE Musikhauptschulen). Weiters bestehen *Oberstufenrealgymnasien unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Ausbildung* sowie Musikgymnasien. Prüfungen, die an *Musikgymnasien* abgelegt wurden, können lt. § 78 Abs. 1 UG sogar von Universitäten anerkannt werden. Dieses Recht auf Anerkennung von Prüfungsleistungen der Sekundarstufe (!) auf universitärer Ebene stellt ein mit keinem anderen Bil-

dungsbereich vergleichbares *Exklusivrecht* der AbgängerInnen von Musikgymnasien dar.

Ähnlich wie im Falle des Musikschulwesens ist auch die Bedeutung des auf Musik spezialisierten Regelschulwesens für die sängerische Frühförderung schwer messbar. Sowohl die quantitative Ausdehnung dieses Sektors als auch die berufspraktische Erfahrung des Verfassers sprechen aber eindeutig für die hohe Bedeutung dieser Angebote im Untersuchungsfeld.

2.1.2 Postsekundäre Bildungseinrichtungen

Der Verfasser hat bereits vor einigen Jahren im Rahmen einer in Printform publizierten Masterarbeit die Ist-Situation der Strukturen der österreichischen SängerInnenausbildung analysiert (Vacha 2011: 16 ff.) und Anregungen zu deren Weiterentwicklung in Form von (Muster-)Beispielen formuliert (Vacha 2011: 37 ff.). Warum reicht ein knapper Verweis auf diese Analyse nicht aus?

1. In der Zwischenzeit sind insbes. mit dem Erlass des Privatuniversitätengesetzes (PUG) und des Hochschul-Qualitätssicherungsgesetzes (HS-QSG) *neue rechtliche Rahmenbedingungen* entstanden, die in das Gesamtbild eingearbeitet werden müssen.
2. Es bedarf der Überprüfung, ob *neue Anbieter* im Bereich der SängerInnen-ausbildung tätig sind und ob einzelne Institutionen ihren *rechtlichen Status* – z.B. durch Umwandlung von einem Konservatorium zu einer Privatuniversität oder durch Erwerb/Verlust des Öffentlichkeitsrechts – verändert haben.
3. Auf der Angebotsebene muss recherchiert werden, welche *Studienprogramme aktuell* angeboten werden.
4. Bei VACHA (2011) fanden auch bestimmte Studienangebote im musikpädagogischen Bereich Berücksichtigung. In der vorliegenden Arbeit soll jedoch die Aufmerksamkeit ausschließlich auf Studienprogramme mit *rein künstlerischer Ausrichtung* gelegt werden.
5. Außerdem wurden auch Angebote im Bereich Populärmusik erhoben, die hier keine Rolle spielen, weil sich die Fragestellung ausschließlich auf den „klassischen“ *Gesang* bezieht.
6. Dem/der LeserIn der vorliegenden Arbeit sollen *alle relevanten Informationen* über die Strukturen der „klassischen“ SängerInnenausbildung zugänglich gemacht werden – unabhängig davon, zu welchem Zeitpunkt sie vom Verfasser erhoben wurden.

Auslaufende Bildungsangebote, zwingend auf (bestimmte) alte Studienabschlüsse aufbauende *Ergänzungsstudien* (z.B. zur nachträglichen Erlangung akademischer Grade), ausdrücklich an *AmateurmusikerInnen* adressierte Angebote bzw. integrierte Musikschulen sowie auf *einzelne/wenige ausgewählte Lehrveranstaltungen beschränkte* Gast- bzw. außerordentliche Studien werden in der vorliegenden Darstellung grundsätzlich nicht berücksichtigt.

2.1.2.1 Universitäten

Universitäten sind auf Grundlage des *Bundesgesetzes über die Organisation der Universitäten und ihrer Studien (Universitätsgesetz 2002 – UG)* errichtete Körperschaften öffentlichen Rechts. In § 1 UG heißt es: „Die Universitäten sind berufen, der wissenschaftlichen Forschung und Lehre, der Entwicklung und der Erschließung der Künste sowie der Lehre der Kunst zu dienen und hiedurch auch verantwortlich zur Lösung der Probleme des Menschen sowie zur gedeihlichen Entwicklung der Gesellschaft und der natürlichen Umwelt beizutragen.“ Die Aufgaben von Universitäten reichen somit *weit* über die Lehre hinaus – auch wenn sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit (!) vorwiegend als Anbieter von Studienprogrammen interessieren. Lt. § 12 Abs. 1 UG sind Universitäten „vom Bund zu finanzieren“. Von den 21 in § 6 Abs. 1 UG genannten Universitäten sind für die vorliegende Arbeit naturgemäß nur jene Einrichtungen von Bedeutung, die sich im Bereich Musik und darstellende Kunst bewegen. Konkret sind das

1. die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (MDW),
2. die Universität Mozarteum Salzburg (Mozarteum) und
3. die Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG).

Deren Studienangebot im Bereich der sängerischen Berufsausbildung soll nun recherchiert und dargestellt werden.

An der *MDW* sind am zuständigen Institut für Gesang und Musiktheater derzeit folgende ordentliche Studien bzw. Lehrgänge eingerichtet (vgl. Internet II: MDW/Institut 9):

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorbereitungslehrgang	Stimmbildung	2
Bachelorstudium	Gesang	8
Masterstudien	Lied und Oratorium	4
	Musikdramatische Darstellung	4
postgraduale Lehrgänge	Gesang	2
	Lied und Oratorium	2
	Musikdramatische Darstellung	2

Tab. 1: Studienangebot MDW.

Die postgradualen Lehrgänge setzen übrigens – im Gegensatz zu den Masterstudien – sogar den Abschluss eines Master- oder Diplomstudiums voraus und kosten 1.000,- Euro pro Semester.

Am *Mozarteum* stehen folgende Bildungsangebote zur Verfügung (vgl. Internet II: *Mozarteum/Studium*):

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorbereitungslehrgang	Gesang	4
Bachelorstudium	Gesang	8
Masterstudien	Oper und Musiktheater	4
	Lied und Oratorium	4
	Gesang	4
Universitätslehrgang	Alte Musik – Studienrichtung Gesang	4
postgraduale Lehrgänge	Oper und Musiktheater	2
	Lied und Oratorium	2
	Gesang	2

Tab. 2: Studienangebot Mozarteum.

Bemerkenswert erscheint, dass im Masterstudium Gesang ein Schwerpunkt zu wählen ist, der „von speziellen Fachrichtungen im musikalischen Bereich (Neue oder Alte Musik, Vokalkorrepetition, Chorsingen u.a.)“ bis „zu anderen Fachgebieten (Kulturmanagement, Musiktherapie, Kommunikationswissenschaft u.a.)“ (Internet II: Mozarteum/Studium) reichen kann. Der Universitätslehrgang Alte Musik, der in der Expositur Innsbruck angeboten wird, kann übrigens – im Gegensatz zu den postgradualen Lehrgängen – auch nach Abschluss eines Bachelorstudiums besucht werden.

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorbereitungslehrgang	Gesang	2
Bachelorstudium	Gesang	8
Masterstudien	Gesang	4
	Konzertgesang (Lied und Oratorium)	4
	Musiktheater (Oper)	4
postgradualer Lehrgang	Gesang, Konzertgesang (Lied und Oratorium), Musiktheater – Post-Master	2
künstlerisches Doktoratsstudium		6

Tab. 3: Studienangebot KUG.

Auffällig an diesem Angebotsspektrum ist, dass auch der postgraduale Universitätslehrgang mit einem akademischen Grad abschließt und die KUG auch für SängerInnen ein *künstlerisches Doktoratsstudium* anbietet. Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Doktoratsstudien steht bei diesem, im deutschsprachigen Raum einzigartigen Angebot das *eigene künstlerische Tun* „im Zentrum der Erkenntnissuche bei der Entwicklung und Erschließung der Künste, entweder als Objekt der Betrachtung oder als Erkenntnis-Prozess.“ (Internet I: Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2013: 2.) Durch den künstlerisch-praktischen Ausgangspunkt ist dieses Lern-/Forschungsangebot auch – im Gegensatz zu wissenschaftlichen Doktoratsstudien, die von Kunst- oder anderen Universitäten angeboten werden und natürlich auch ausgebildeten SängerInnen zugänglich sind – als weiterführende Bildungsmaßnahme *im Bereich der SängerInnenausbildung* zu bewerten.

Das Konzept, basale Ausbildungsangebote (Vorbereitung, Bachelor) auf die *gesamte Breite* des Fachs zu beziehen, bei weiterführenden Ausbildungsangeboten (Master, postgraduale Lehrgänge) allerdings *Spezialisierungen auf Genres* einzufordern, ist grosso modo bei allen drei vom Bund finanzierten Universitäten zu beobachten. Das Prinzip der Spezialisierung gipfelt wohl bei der Konzentration auf die *individuelle Schwerpunktsetzung* im Rahmen des künstlerischen Doktoratsstudiums an der KUG.

2.1.2.2 Privatuniversitäten

Privatuniversitäten sind auf Grundlage des *Bundesgesetzes über Privatuniversitäten (Privatuniversitätengesetz – PUG)* errichtete und auf Basis des *Hochschul-Qualitätssicherungsgesetzes (HS-QSG)* akkreditierte Lehr- und Forschungseinrichtungen. „Die den akademischen Graden des UG gleich lautenden akademischen Grade haben die rechtliche Wirkung der akademischen Grade gemäß UG.“ Diese in § 3 Abs. 1 PUG festgesetzte Regelung ist für StudienwerberInnen, Studierende und AbsolventInnen von größter Bedeutung: Abschlüsse von Universitäten und Privatuniversitäten sind *gleichwertig*.

Derzeit sind in Österreich zwölf Privatuniversitäten akkreditiert (vgl. Internet II: BMWFW/Wissenschaft). Davon sind zwei Einrichtungen dem Bereich Musik und darstellende Kunst zuzuordnen:

1. die Anton Bruckner Privatuniversität und die
2. Konservatorium Wien Privatuniversität.

Träger der in Linz situierten und aus dem Bruckner-Konservatorium hervorgegangenen *Anton Bruckner Privatuniversität* ist das Land Oberösterreich. Sie ist – angesichts der Bezeichnung *Privatuniversität* bei oberflächlicher Betrachtung durchaus überraschend – als Körperschaft öffentlichen Rechts konstituiert (vgl. Vacha 2011: 19). An der Anton Bruckner Privatuniversität stehen folgende Ausbildungsangebote im Bereich Gesang zur Verfügung (vgl. Internet II: Bruckneruni/Studium):

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorbereitungslehrgang im Rahmen der Akademie für Begabtenförderung (ABF)	Gesang	x
Bachelorstudium	Gesang	8
Masterstudium	Gesang – Studienzweige: <ul style="list-style-type: none"> Lied und Oratorium Musikdramatische Gestaltung 	4
Lehrgang	Gesang Alte Musik	4

Tab. 4: Studienangebot Anton Bruckner Privatuniversität.

Der Lehrgang Alte Musik ist weiterbildend und berufsbegleitend konzipiert.

Die *Konservatorium Wien Privatuniversität*, die aus dem Konservatorium der Stadt Wien hervorgegangen ist, steht unter Trägerschaft der Konservatorium Wien GmbH, deren Alleineigentümerin wiederum die Stadt Wien ist (Vacha 2011: 20). Damit stehen hinter den beiden genannten Privatuniversitäten die jeweiligen *Bundesländer* als Gründer, Eigentümer und – was angesichts der marginalen Studiengebühren ohne weitere Überprüfung angenommen werden darf – Geldgeber. Der Begriff „Privatuniversität“ darf also keinesfalls wörtlich genommen werden. Das Studienangebot im Bereich Gesang an der Konservatorium Wien Privatuniversität gestaltet sich wie folgt (vgl. Internet II: Kons Wien PU/Studium):

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Bachelorstudium	Sologesang	8
Masterstudien	Sologesang	4
	Lied und Oratorium	4
	Oper	4
Universitätslehrgang	Klassische Operette	2

Tab. 5: Studienangebot Konservatorium Wien Privatuniversität.

Bemerkenswert erscheint, dass im Mastersegment parallel spezialisierte (Lied und Oratorium, Oper) und nicht-spezialisierte Bildungsangebote (Sologesang) zu finden sind. Der ULG Klassische Operette weist übrigens lediglich ein Min-

destalter von 18 Jahren (!) aus, hat also offensichtlich nicht prinzipiell weiterbildenden Charakter.

2.1.2.3 Konservatorien mit Öffentlichkeitsrecht

Neben den universitären Einrichtungen verfügen in Österreich auch zahlreiche auf Grundlage des *Bundesgesetzes vom 25. Juli 1962 über das Privatschulwesen (Privatschulgesetz)* errichtete Konservatorien über das Öffentlichkeitsrecht. Die Verleihung des Öffentlichkeitsrechts und die Anerkennung als postsekundäre – also nach Matura-/Abiturniveau gelagerte – Bildungseinrichtung ist für diese Häuser aus zwei Gründen höchst erstrebenswert:

1. Die Studierenden genießen die Vorzüge der *staatlichen Studienförderung* (vgl. Vacha 2011: 11).
2. AbsolventInnen erhalten *staatsgültige Zeugnisse*.

Die Klassifikation als *postsekundäre* Bildungseinrichtungen lässt zunächst eine Gleichstellung mit Universitäten und Privatuniversitäten vermuten. Da Konservatorien aber keine akademischen Grade verleihen dürfen, ist – trotz der Staatsgültigkeit der Abschlüsse – eine rechtliche Schieflage zwischen Universitäten und Konservatorien festzustellen, die sich natürlich auch (negativ) auf die Anwerbung von Studierenden auswirken kann. Die im Rahmen des sog. *Bologna-Prozesses* intendierten Zielsetzungen (vgl. Hanft 2008: 8 f.) und deren Diskrepanz zu den Gepflogenheiten des Konservatorienwesens führen diese Problematik vor Augen:

1. Die *Vergleichbarkeit von Abschlüssen* ist angesichts der höchst unterschiedlichen Länge der künstlerischen Diplomstudien – sogar innerhalb Österreichs – nur bedingt gegeben.
2. Ein *zweistufiges System* aus Undergraduate- und Graduate-Studien kann auch deshalb nicht etabliert werden, weil zumindest künstlerische Hauptstudiengänge lt. § 5 Abs. 3 StudFG „in praktisch-künstlerischen Fertigkeiten bis zur höchsten Stufe“ (!) führen müssen.
3. Die studentische Mobilität – insbes. die auf der Anschlussfähigkeit unterschiedlicher Studiengänge gründende *Interstudienmobilität* – wird durch die mangelnde Vergleichbarkeit der Abschlüsse eher behindert. Schließlich setzen Masterstudien i.d.R. den Abschluss eines (facheinschlägigen) Bachelorstudiums voraus. Das Bedürfnis vieler Studierender, nach ihrem Bachelor noch ein Masterstudium zu absolvieren, ist allerdings evident: „85 per cent

of the university representatives (...) responding to the EUA survey expect that most Bachelor graduates will not enter the labour market directly.“ (Teichler 2011. In: Schomburg/Teichler [Hg.] 2011: 13.) Fairerweise muss allerdings festgehalten werden, dass die im Rahmen der *Intrastudienmobilität* – als solche wäre beispielsweise die Absolvierung eines Auslandssemesters anzusehen – erforderliche Anerkennung einzelner Prüfungsleistungen von der vorhin skizzierten Problematik nicht unmittelbar betroffen ist.

Es mag besonders kurios erscheinen, dass nicht einmal der *Begriff* „*Konservatorium*“ rechtlich geschützt ist. Theoretisch kann jeder private Musikunterricht als „Konservatorium“ firmieren. Die aus dem Konservatorium der Stadt Wien hervorgegangene Konservatorium Wien Privatuniversität (!) hat diese Bezeichnung wiederum offensichtlich aus Markentradition beibehalten. In der vorliegenden Arbeit sind unter Konservatorien allerdings grundsätzlich Konservatorien mit Öffentlichkeitsrecht zu verstehen.

Die Konservatorien haben in den letzten Jahren unterschiedliche Anstrengungen unternommen, diese Disparität aufzulösen bzw. zu entschärfen:

1. Manche Konservatorien gründeten sich als *Privatuniversitäten* neu (vgl. Internet I: Rimpler 2008). Hier muss natürlich betont werden, dass die auf der Verknüpfung von Lehre und Forschung basierende Philosophie der Universität (vgl. § 2 Abs. 2 UG) dem auf Unterricht und Erziehung (!) fokussierten Profil einer Schule (vgl. § 2 Abs. 1 Privatschulgesetz) – und ein Konservatorium ist eine solche – widerspricht. An Universitäten geht es schließlich nicht nur darum, „sog. *gesichertes Wissen* an die nächste Generation weiter zu geben“ (Webler 2014: 17. Hervorh. durch d. Verf.), sondern auch um die Diskussion *riskanten Wissens* sowie um *forschendes Lernen*. Die Transformation vom Konservatorium zur (Privat-)Universität darf also mitnichten als bloßer Etikettentausch bagatellisiert werden (vgl. u.a. Mitterhumer 2008).
2. Manche Konservatorien *kooperieren* mit in- oder ausländischen Universitäten (vgl. Vacha 2011: 62). „Die an österreichischen Konservatorien mit Öffentlichkeitsrecht abgelegten Prüfungen sind auf Antrag der oder des ordentlichen Studierenden bescheidmäßig anzuerkennen, soweit sie den im Curriculum vorgeschriebenen Prüfungen gleichwertig sind. Solche Anerkennungen können im Curriculum generell [!] festgelegt werden.“ § 78 Abs. 2 UG bietet also die rechtliche Grundlage für solche, über die individuelle Anerkennung von extern erbrachten Prüfungsleistungen hinausgehende Kooperationen.

Im Bereich der Konservatorien ist auch zukünftig mit einer gewissen Dynamik in Bezug auf mögliche Transformationen und Kooperationen zu rechnen.

Was die *Finanzierung* von Konservatorien betrifft, so besteht ausschließlich bei den kirchlichen Diözesankonservatorien ein Rechtsanspruch auf Finanzierung durch den Staat: „Privatschulen, die von anerkannten Religionsgemeinschaften geführt werden, erhalten analog zur öffentlichen Schule die Wertseinheiten für das Lehrpersonal ersetzt, tragen aber die Schulerhaltungskosten selber.“ (Eder/Thonhauser 2010. In: Döbner et al. [Hg.] 2010: 549.) Das heißt natürlich nicht, dass nicht auch andere Konservatorien Fördergelder lukrieren können.

Derzeit sind in Österreich folgende Konservatorien mit Öffentlichkeitsrecht versehen und als postsekundäre Bildungseinrichtungen anerkannt (vgl. Internet I: Nationalagentur Lebenslanges Lernen 2014: 62 ff.):

1. Joseph-Haydn-Konservatorium des Landes Burgenland
2. Kärntner Landeskonservatorium
3. Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese St. Pölten
4. Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese Linz
5. Johann-Joseph-Fux-Konservatorium des Landes Steiermark in Graz
6. Konservatorium für Kirchenmusik der Diözese Graz-Seckau
7. Internationales Musikkonservatorium (IMUK)
8. Tiroler Landeskonservatorium
9. Vorarlberger Landeskonservatorium GmbH
10. Prayner-Konservatorium
11. Franz Schubert-Konservatorium für Musik
12. Gustav Mahler Konservatorium für Musik und darstellende Kunst
13. Vienna Konservatorium der Frau Mag. Eva Schmid
14. Diözesankonservatorium für Kirchenmusik der Erzdiözese Wien
15. Vienna Music Institute des Herrn Mag. Ernst Ritsch
16. Jam Music Lab – Conservatory for Jazz and Popular Music Vienna der Jam Music Lab GmbH
17. Richard Wagner Konservatorium
18. Konservatorium Sunrise Studios

An dieser Stelle sollen – analog zum Studienangebot der Universitäten und Privatuniversitäten – auch die Ausbildungsangebote der Konservatorien überblicksartig dargestellt werden.

Das Vienna Music Institute (vgl. Vacha 2011: 25), die Sunrise Studios (vgl. Internet II: Sunrise Studios) und Jam Music Lab – Conservatory for Jazz and Popular Music sind ausschließlich auf *Populärmusik bzw. Musical speziali-*

siert und demzufolge für die Ausbildung „klassischer“ SängerInnen irrelevant. Sie werden aus der Untersuchung daher von vorne herein ausgeschlossen.

Die verbleibenden Häuser werden nun in drei Gruppen strukturiert und auch in dieser Reihenfolge in Bezug auf deren Studienangebot weiter analysiert:

1. Landeskonservatorien,
2. Konservatorien unter privater Trägerschaft und
3. Diözesankonservatorien.

2.1.2.3.1 Landeskonservatorien

Am *Joseph-Haydn-Konservatorium* (vgl. Internet II: Haydnkons/Studium) wird eine Vorbereitungsklasse sowie das Diplomstudium in Sologesang angeboten:

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorbereitungsklasse	Sologesang	x
Diplomstudium	Sologesang	
	Oberstufe	8
	Ausbildungsstufe	8

Tab. 6: Studienangebot *Joseph-Haydn-Konservatorium*.

Auffällig erscheint die enorm lange Ausbildungsdauer. Auf der Website wird allerdings auf die Möglichkeit einer Studienzeitverkürzung hingewiesen.

Am *Kärntner Landeskonservatorium* (vgl. Internet II: Konse) kann anschließend ein Diplomstudium absolviert werden:

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Diplomstudium	Sologesang	
	1. Studienabschnitt	8
	2. Studienabschnitt mit Studienrichtungen	4
	<ul style="list-style-type: none"> • Oper – Operette • Lied – Oratorium 	

Tab. 7: Studienangebot *Kärntner Landeskonservatorium*.

Am *Johann-Joseph-Fux-Konservatoriums des Landes Steiermark* in Graz (vgl. Internet II: Fux-Kons) ist ein Diplomstudium für Alte Musik eingerichtet. Das „klassische“ Gesangsstudium kann nur im Rahmen eines außerordentlichen Studiengangs besucht werden:

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Diplomstudium	Alte Musik – Gesang/Barock-Klassik	
	1. Studienabschnitt	8
	2. Studienabschnitt	4
Außerordentlicher Studiengang	Historische Instrumental-/Gesangspraxis – Gesang/Barock-Klassik	6
Außerordentlicher Studiengang	Klassik – Gesang	6

Tab. 8: Studienangebot *Johann-Joseph-Fux-Konservatorium Graz*.

Bei den beiden außerordentlichen Studiengängen ist lediglich eine Abschluss-, jedoch keine Diplomprüfung vorgesehen. Diese Wortwahl zeigt, dass der *Begriff* „Diplom“ – obwohl er keiner gesetzlichen Definition unterliegt – i.d.R. auf einen Abschluss hindeutet, der die Beherrschung praktisch-künstlerischer Fertigkeiten auf höchster (!) Stufe repräsentiert.

Das *Tiroler Landeskonservatorium* (vgl. Internet II: Tiroler Landeskonservatorium/Studium) bietet ein Vorbereitungsstudium, ein Diplomstudium sowie eine sog. „Meisterklasse“ in Gesang an:

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorbereitungsstudium	Gesang	2 – 4
Diplomstudium	Gesang	
	bis zur Zwischenprüfung	4
	bis zum Diplom mit Studien- zweigen	4
	<ul style="list-style-type: none"> • Lied & Oratorium • Musikdramatische Darstellung (Oper, Operette, Musical) 	
Lehrgang	„Meisterklasse“ – Gesang	2 (– 4)

Tab. 9: Studienangebot Tiroler Landeskonservatorium.

Die „Meisterklasse“ setzt (zumindest) den Abschluss eines Bachelor- oder Diplomstudiums voraus.

Am *Vorarlberger Landeskonservatorium* in Feldkirch (vgl. Internet II: VLK) können Basis- und Diplomstudium besucht werden:

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Basisstudium	Sologesang	2 – 4
Diplomstudium	Gesang	12

Tab. 10: Studienangebot Vorarlberger Landeskonservatorium.

2.1.2.3.2 Konservatorien unter privater Trägerschaft

Das Studienangebot des *Internationalen Musikkonservatoriums (IMUK)* in Graz (vgl. Internet II: IMUK/Studium) besteht aus Vor- und Diplomstudium:

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorstudium	Gesang	
	Unterstufe	4
	Mittelstufe	6
	Oberstufe	6
Diplomstudium	Gesang	
	bis zum „1. Diplom“	8
	bis zum „Konzertfachdiplom“	4

Tab. 11: Studienangebot IMUK.

Es darf angenommen werden, dass das lange Vorstudium lediglich als „Maximalangebot“ verstanden werden soll.

Das Studienangebot des *Prayner-Konservatoriums für Musik und dramatische Kunst* in Wien (vgl. Internet II: Prayner-Kons) ist sowohl niveaumäßig in Vor- und Diplomstudien als auch genremäßig in Solo- (allgemein), Konzert-, Opern- und Operettengesang aufgefächert:

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorstudium	Sologesang	4
Diplomstudien	Sologesang	
	Oberstufe	8
	Ausbildungsstufe	4
	Lied und Oratorium	
	Oberstufe	8
	Ausbildungsstufe	4
	Oper	8
	Operettenrepertoire	4

Tab. 12: Studienangebot Prayner-Konservatorium.

Auf der Website des Prayner-Konservatoriums wird ausdrücklich auf die Kooperation mit Universitäten und die damit verbundene Möglichkeit zum Erwerb der akademischen Grade Bachelor und Master hingewiesen.

Studienangebot des *Franz Schubert-Konservatoriums für Musik* in Wien (vgl. Internet II: Schubert-Kons) entspricht mit seiner Gliederung in Unter-, Mittel-, Ober- und Ausbildungsstufe, die parallel als Vor-, Mittel-, Haupt- und Diplomstudium bezeichnet werden, der traditionellen Angebotsstruktur der österreichischen Konservatorien. Auf der Website des Hauses wird zwar ausdrücklich auch auf die Fachbereiche Lied/Oratorium, Oper und Operette hingewiesen, dem dürften aber (zumindest) keine eigenständigen Ausbildungsangebote entsprechen.

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorstudium	Gesang – Unterstufe	4
Mittelstudium	Gesang – Mittelstufe	6
Hauptstudium	Gesang – Oberstufe	8
Diplomstudium	Gesang – Ausbildungsstufe	4

Tab. 13: Studienangebot Franz Schubert-Konservatorium.

Am *Gustav Mahler Konservatorium für Musik und darstellende Kunst* sind drei künstlerische Diplomstudien im Fachbereich Gesang eingerichtet (vgl. Verordnung der Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur über die Studienförderung für Studierende an Konservatorien):

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Diplomstudien	Sologesang	12
	Lied und Oratorium	8
	Oper	8

Tab. 14: Studienangebot Gustav Mahler Konservatorium.

Das Studienangebot des *Vienna Konservatoriums* ähnelt jenem des Prayner-Konservatoriums (vgl. Internet II: Vienna Kons/Studium):

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorstudium	Sologesang	4
Diplomstudien	Sologesang	
	Oberstufe	8
	Ausbildungsstufe	4
	Lied und Oratorium	4
	(Oberstufe wie Sologesang!)	(8)
	Ausbildungsstufe	4
	Operette	8
	Oper	8
	Opernrepertoire	4

Tab. 15: Studienangebot Vienna Konservatorium.

Die Diplomstudien Operette, Oper und Opernrepertoire setzen jeweils den Abschluss der Oberstufe in Sologesang voraus. Wie beim Prayner-Konservatorium wird auch hier auf die Möglichkeit verwiesen, aufgrund von Kooperationen mit Universitäten die akademischen Grade Bachelor und Master erwerben zu können.

Am *Richard Wagner Konservatorium* (vgl. Internet II: Wagner Kons) stehen Angebote im Bereich Solo- und Konzertgesang zur Verfügung:

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Vorstudium	Sologesang	max. 4
Diplomstudien	Sologesang	
	Oberstufe	8
	Ausbildungsstufe	4
	Lied und Oratorium	4

Tab. 16: Studienangebot Richard Wagner Konservatorium.

Für die Aufnahme des Studiums in Lied und Oratorium wird das künstlerische Niveau der abgeschlossenen Oberstufe in Sologesang vorausgesetzt. Auch das Richard Wagner Konservatorium verweist – offensichtlich auf Grundlage von

Kooperationsvereinbarungen mit einer Universität/Hochschule – auf die Möglichkeit zum Erwerb von Bachelor- und Masterabschlüssen.

2.1.2.3.3 Diözesankonservatorien

Alle vier *Konservatorien für Kirchenmusik der (Erz-)Diözesen St. Pölten, Linz, Graz-Seckau und Wien* bieten den Lehrgang „Lied – Messe – Oratorium“ an (vgl. Internet II: Kons St. Pölten/Studium, Kons Linz, Kons Diözese Graz-Seckau und Diözesankons Wien):

Ausbildungsart/Formalziel	Bezeichnung	Semester
Studium	Lied – Messe – Oratorium	
	Elementarstufe	2
	Grundstufe	4
	Aufbaustufe	4

Tab. 17: Studienangebot Diözesankonservatorien.

Zu diesem Modell sollte angemerkt werden, dass das Abschlussniveau der Aufbaustufe analog zur B-(!)-Prüfung für Kirchenmusik gesehen werden muss. Die Lehrgänge sind – obwohl sie die erforderliche Länge von acht Semestern aufweisen – nicht als Hauptstudiengänge lt. § 5 Abs. 3 StudFG eingerichtet (vgl. Verordnung der Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur über die Studienförderung für Studierende an Konservatorien) und führen daher auch nicht (zwingend) „in praktisch-künstlerischen Fertigkeiten bis zur höchsten Stufe“. Es darf also vermutet werden, dass dieses Bildungsangebot eher auf die Heranbildung *semiprofessioneller KirchenmusikerInnen* abzielt.

2.1.2.4 Exkurs: Sonderfall Instrumental-/Gesangspädagogik (IGP)

Beim Studium *Instrumental-/Gesangspädagogik*, das gemeinhin auch mit dem Kürzel *IGP* bezeichnet wird, handelt es sich um einen Studiengang, der früher gesetzlich normiert und an Kunsthochschulen – also den Vorläufern der heutigen Universitäten der Künste – sowie Konservatorien gleichermaßen nach standardisierten Studienplänen angeboten wurde. An Konservatorien konnte allerdings nur der erste, zur *staatlichen Lehrbefähigungsprüfung* führende Abschnitt besucht werden. Der zweite Abschnitt, der mit der Verleihung des *Magisteriums*

endet, musste an Hochschulen belegt werden. Obwohl diese Normierung im Universitätsgesetz 2002 nicht mehr enthalten ist, wird IGP auch heute noch weitgehend in der traditionellen Form angeboten. (Vgl. Internet: Rumpler 2008: 34 ff.) „Die Konservatorien müssen sich eben an den Musikuniversitäten orientieren, sollte es an den Unis größere Abweichungen bei diesem IGP-Studium geben, würden die Konservatorien nachziehen. (...) Es gibt also nur den Druck des Faktischen.“ (Internet: Interview mit Peter RUMPLER, Ministerialrat am Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, am 19. 8. 2008. In: Internet I: Rumpler 2008: 36). (Vgl. Vacha 2013: 21.)

Das intendierte Berufsfeld des IGP-Studiums entspricht in erster Linie jenem des/der Instrumental- bzw. Gesangspädagogen/-pädagogin. Da es sich demzufolge um keine primär auf die künstlerisch-performative Praxis abzielende Ausbildung handelt, wurden die entsprechenden Angebote auch nicht in die obige Analyse einbezogen. Trotzdem ist es aus folgenden Gründen unerlässlich, die flächendeckenden Studienangebote in IGP für die Gesamtbetrachtung des sängerischen Ausbildungswesens „mitzudenken“:

1. Es ist davon auszugehen, dass für viele StudieninteressentInnen das IGP-Studium ein *Substitutionsprodukt* zu den künstlerisch-performativen Studiengängen darstellt. Schließlich ist IGP durch die große Bedeutung des zentralen künstlerischen Fachs im Curriculum auch für Personen attraktiv, die eine hochwertige Ausbildung am Instrument bzw. im Gesang mit gewisser beruflicher Absicherung kombinieren wollen.
2. Die Ausdifferenzierung des IGP-Sektors zeigt die inhaltliche *Abgrenzung* der künstlerisch-performativen Studiengänge vom instrumental-/gesangspädagogischen Berufsfeld.
3. IGP wird als *Zweitstudium* bei der Untersuchung konkreter Biografien von SängerInnen eine Rolle spielen.

2.1.2.5 Zusammenschau: Postsekundäre Bildungseinrichtungen

Die folgende Tabelle zeigt einen Überblick über die von postsekundären Bildungseinrichtungen in Österreich bereitgestellten Angebote im Fachbereich Gesang. Unschärfen wie z.B. unberücksichtigt bleibende *Schwerpunkte innerhalb von Studienangeboten* ergeben sich aus der vereinfachten, schematischen Darstellung.

Bildungseinrichtung	Studien-/Lehrgänge im Fachbereich Gesang				
	allgemein	Lied und Oratorium	Oper	Operette	Alte Musik
Universitäten					
Wien	V B P	M P	M P		
Salzburg (Mozarteum)	V B P	M P	M P		L
Graz	V B M P Dr	M	M		
Privatuniversitäten					
Anton Bruckner PU	V B M				L
Konservatorium Wien PU	B M	M	M	L	
Landeskonservatorien					
Joseph-Haydn-K.	V D				
Kärntner Landesk.	D				
Johann-Joseph-Fux-K.	L				D L
Tiroler Landesk.	V D P				
Vorarlberger Landesk.	V D				
Konservatorien unter privater Trägerschaft					
IMUK	V D				
Prayner-K.	V D	D	D	D	
Franz Schubert-K.	V D				
Gustav Mahler K.	D	D	D		
Vienna K.	V D	D	D D	D	
Richard Wagner K.	V D	D			
Diözesankonservatorien					
St. Pölten, Linz, Graz, Wien		L			
Abkürzungen:					
V = Vorbereitung, L = Lehrgang oder außerordentlicher Studiengang, B = Bachelor , M = Master , Dr = künstlerisches Doktoratsstudium , D = Diplom , P = postgradualer Lehrgang					

Tab. 18: Studienangebot aller postsekundären Bildungseinrichtungen in Österreich.

2.1.3 Non-formaler Sektor

Bildungsmaßnahmen, die abseits der traditionellen Schul- und Hochschulsysteme stattfinden, werden mit dem Begriff des *non-formales Lernens* klassifiziert (vgl. Internet I: Kommission der Europäischen Gemeinschaften 2000: 9). Gerade für die (Weiter-)Entwicklung von KünstlerInnen spielen non-formale Bildungsangebote eine bedeutende Rolle. Im Sinne der Vollständigkeit sollte allerdings erwähnt werden, dass in den Bereichen „klassischer“ Gesang und Oper keine Bildungseinrichtungen *ohne Öffentlichkeitsrecht* ausgemacht werden konnten, die umfangreiche *berufsqualifizierende Studienprogramme* anbieten. Das auf Musical und Tanz spezialisierte *Performing Center Austria* (vgl. Vacha 2011: 14) sowie die *Neue Schauspielschule* (vgl. Internet II: NSS) zeigen exemplarisch, dass in anderen Kunstsparten der berufsqualifizierende Anspruch des Studienangebots nicht mit dessen öffentlich-rechtlichem Charakter korrelieren muss.

2.1.3.1 Meisterkurse

Schon der Begriff des Meisterkurses verweist auf dessen Verwurzelung in der traditionellen *Meisterlehre*, die auch in der didaktischen Ausformung der zentralen künstlerischen Fächer an Universitäten/Konservatorien nachwirkt (vgl. Bork 2010: 134). Wesentlichstes Charakteristikum der Meisterlehre ist die Fokussierung der Lehrformate auf die Person *eines Meisters*.

Eine lückenlose Aufzählung aller in Österreich angebotenen Meisterkurse im Bereich des „klassischen“ Gesangs erscheint – im Gegensatz zur oben vorgenommenen peniblen Dokumentation aller Gesangsstudien an postsekundären Bildungseinrichtungen – nicht zweckmäßig. Schließlich handelt es sich bei Meisterkursen nicht um längerfristige, sondern *punktuellen Bildungsmaßnahmen*. Spannend erscheint allerdings die Frage nach der Struktur des *Anbietermarktes* von Meisterkursen:

1. Der Großteil der Meisterkurse wird von *Vereinen* angeboten. Als Beispiele seien die Sommerakademie von Allegro vivo (Niederösterreich), die Austrian Master Classes (Oberösterreich), die Meisterklassen Gutenstein (Niederösterreich), die Sommerakademie Lilienfeld (Niederösterreich), die Wiener Meisterkurse und das Wiener Musikseminar, das sich im Untertitel als „International Master Classes“ ausweist, genannt (vgl. Internet II: Allegro vivo, AMC, Meisterklassen Gutenstein, Sommerakademie Lilienfeld, Wiener Meisterkurse, Wiener Musikseminar).

2. Neben diesen unabhängigen Initiativen treten aber insbes. in den Sommermonaten auch *Universitäten* als Anbieter von Meisterkursen auf. Als Beispiele seien die Internationalen Sommerakademien der Universität Mozarteum Salzburg und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien genannt (vgl. Internet II: Mozarteum/SOAK, MDW/isa).

Alle genannten Meisterkurse werden – analog zur oben dargestellten Tradition der Meisterlehre – *personalisiert* in Bezug auf den/die KlassenleiterIn beworben. Daher ist davon auszugehen, dass für den/die junge SängerIn die Person des/der Lehrenden einen mindestens ebenso wichtigen Kauf- bzw. Nutzungsimpuls darstellt wie das Image des Anbieters.

2.1.3.2 Privatunterricht

Das Phänomen des privaten Gesangsunterrichts ist nur schwer beschreib- und quantifizierbar. Eine Studie des gesangspädagogischen Fachverbandes EVTA-Austria (vgl. Wagner 2009: 22 f.) hat ergeben, dass Personen, die ausschließlich auf privater Basis unterrichten, nur zu einem sehr geringen Teil Mitglieder des Fachverbandes sind und daher auch nicht seriös statistisch erfasst werden können. Andererseits unterrichten fast alle fest angestellten GesangspädagogInnen auch auf privater Basis (vgl. Wagner 2009: 23 und Uecker 2012: 40). Die Schwierigkeit bei der Erfassung der in diesem Feld agierenden GesangspädagogInnen verunmöglicht logischerweise eine Gesamtdarstellung des privaten Gesangsunterrichts.

Die *inhomogene Gruppe* der privaten GesangsschülerInnen „von berufstätigen Opernsängern bis zu Schauspielern, Popsängern und dilettierenden Laien“ (Wagner 2009: 22) in allen Altersstufen „vom Kind bis zum Senior“ (Hallard 2009: 12) lässt allerdings vermuten, dass der Privatunterricht von der sängerischen Frühförderung bis zur Betreuung aktiver SängerInnen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Dieser Befund deckt sich mit der persönlichen Erfahrung des Verfassers.

2.1.3.3 Prüfung der Paritätischen Kommission

Die Theaterunternehmerverbände sowie die Sektion Bühnengehörige der zuständigen Fachgewerkschaft im Österreichischen Gewerkschaftsbund (ÖGB) haben für Bühnengehörige der Sparten (1.) Schauspiel, (2.) Oper, Operette, Musical und Chor sowie (3.) Klassischer Bühnentanz die Möglichkeit ge-

schaffen, eine *Bühnenreifeprüfung* abzulegen (vgl. Internet II: GdG-KMSfB/Paritätische). Lt. § 3 Kollektivvertrag für Bühnengehörige von Unternehmen des Theatererhalterverbandes Österreichischer Bundesländer und Städte sowie lt. § 8 Kollektivvertrag für Bühnengehörige von Unternehmen des Wiener Bühnenvereins ist die Bühnenreifeprüfung, die vor der *Paritätischen Prüfungskommission* abgelegt wird, als Voraussetzung zur Erlangung eines Engagements vorgesehen (vgl. Internet II: Kollektivvertrag). Von dieser Regelung sind allerdings AbsolventInnen (bestimmter) postsekundärer Bildungseinrichtungen ausgenommen.

In der Praxis erfüllt die Bühnenreifeprüfung somit eine *Substitutionsfunktion* für Personen, die über keinen anerkannten einschlägigen Universitäts- oder Konservatorienabschluss verfügen – also beispielsweise jene Gruppe von SängerInnen, die ihr Gesangsstudium bei PrivatlehrerInnen oder Bildungseinrichtungen *ohne* Öffentlichkeitsrecht absolviert haben. Folgende Aspekte machen allerdings deutlich, dass die Bühnenreifeprüfung – so wertvoll sie für Personen ohne anerkannten Studienabschluss sein mag – keinesfalls als gleichwertig mit einem öffentlich-rechtlichen Studienabschluss beurteilt werden kann:

1. Trotz der in Eignungsprüfung, Kontrollprüfungen und Finalprüfung aufgefächerten chronologischen Struktur (vgl. InternetII: GdG-KMSfB/Paritätische) und des daraus resultierenden prozesshaften Charakters der Bühnenreifeprüfung liegt den Prüfungen *kein festgelegtes Curriculum* zugrunde.
2. Die Bühnenreifeprüfung hat lediglich *privatrechtlichen* Charakter. Außerhalb des auf den Kollektivvertrag fußenden Engagements entfaltet die Bühnenreifeprüfung zunächst keine Wirkung. Beispielsweise können sich für SängerInnen, die nach ihrer künstlerischen Karriere eine pädagogische Tätigkeit anstreben, massive Nachteile gegenüber AkademikerInnen ergeben.
3. Falls sich der/die SängerIn später entschließen sollte, ein Studium an einer postsekundären Bildungseinrichtung aufzunehmen, besteht lt. § 78 UG keinerlei Rechtsanspruch auf die *Anerkennung von Prüfungsleistungen*.

2.1.3.4 Young Artists Programmes (YAPs)

KOLOKYTHA (2013) hat bei ihrer Untersuchung *Artistic Development of Young Professional Singers* 90 europäische Opernhäuser analysiert und ist dabei auf 15 Programme gestoßen, die die betreffenden Opernhäuser für junge KünstlerInnen anbieten (vgl. Kolokytha 2013: 10). Eines dieser Häuser war die *Oper Graz* auf deren Website aktuell zu lesen ist: „Ein Opernstudio erfüllt eine wichtige Funk-

tion in einer Sängerlaufbahn. Es steht gleichsam zwischen Ausbildung und Engagement, bereitet junge Künstler auf die Anforderungen einer Opernbühne vor. Viele Sänger feilen in dieser Periode noch an der Perfektionierung ihrer Gesangstechnik und brauchen Zeit, in Ruhe an sich arbeiten zu können, ohne dem ständigen Druck von Vorsingen und Engagementsuche ausgesetzt zu sein. (...) Opernstudio-Absolventen wurden bereits ins Ensemble der Grazer Oper übernommen.“ (Internet II: Oper Graz/Studio.) Das *Theater an der Wien* verfolgt mit der Etablierung des an der Wiener Kammeroper verorteten „Jungen Ensembles“ offensichtlich eine ähnliche Strategie – obwohl hier neben der Ausbildung auch auf Berufserfahrung als Aufnahmekriterium hingewiesen wird: „Sechs hochbegabte junge SängerInnen wurden eigens hierfür aus über 300 BewerberInnen ausgewählt. Sie haben eine intensive Ausbildung hinter sich, konnten sich bereits in Opernstudios und Ensembles bewähren und werden nun in der Kammeroper ihr neues Zuhause finden.“ (Internet II: Theater an der Wien/Junges Ensemble.)

Opernstudios kann somit eine *Schnittstellenfunktion* zwischen eigentlicher Ausbildung und Berufstätigkeit zugeschrieben werden. Im Gegensatz zu Konzert-, Radio- und TV-Formaten, die sich auf die *Präsentation* junger KünstlerInnen spezialisiert haben, zielen Opernstudios und andere Young Artists Programmes auch auf die *Eduktion* junger KünstlerInnen ab und sind somit auch als Facette des einschlägigen Bildungsangebots zu betrachten.

2.2 Law – rechtlicher Rahmen

Zunächst muss geklärt werden, welche Rechtsmaterien hier überhaupt herausgestellt und analysiert werden sollen. FISTER (2013) stellt fest, dass das *Musikrecht Teil des Kulturrechts* ist und – wie auch das Kulturrecht in seiner Gesamtheit – eine *Querschnittsmaterie* der Rechtswissenschaft darstellt. (Vgl. Fister 2013: 1. Verweis auf: Korinek et al. 2004: 10.) Im Rahmen der vorliegenden Arbeit müssen wiederum die für den SängerInnenberuf *unmittelbar relevanten Rechtsfelder aus dem Musikrecht extrahiert* werden. Grundlage für diese Selektion stellen der in den Arbeiten von RASCHER/SENN (Hg.) (2012) und FISTER (2013) angebotene Themenkanon dar. Um eine annähernd kompakte Darstellung zu gewährleisten, wird auch hier ausschließlich auf die rechtliche Situation in Österreich Bezug genommen.

2.2.1 Berufsausübung

In Art. 17a StGG heißt es: „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“ Diese grundgesetzliche Bestimmung schließt sowohl den künstlerischen *Werkbereich* als auch den künstlerischen *Wirkbereich* mit ein (vgl. Fister 2013: 12 f.). Eine wie auch immer geartete Einschränkung der Berufsausübung für SängerInnen oder GesangspädagogInnen wäre demnach grundrechtswidrig. Für SängerInnen, die – ganz im Gegensatz zu KomponistInnen, AutorInnen, bildenden KünstlerInnen, usw. – i.d.R. keine eigenen Werke *kreieren* sondern vorab geschaffene Werke *interpretieren*, scheint vorwiegend die Freiheit des künstlerischen *Wirkens* von Bedeutung. Diese Freiheit hat für den SängerInnenberuf weitreichende Folgen:

1. Künstlerische Tätigkeiten unterliegen lt. § 2 Abs. 1 GewO prinzipiell nicht dem Gewerberecht – auch wenn sie auf selbständiger Basis ausgeübt werden. Der Nachweis einer *Gewerbeberechtigung* entspr. § 340 GewO ist für SängerInnen somit nicht erforderlich. Diese Exklusion vom Gewerberecht bezieht sich allerdings nur auf das unmittelbare künstlerische Schaffen, nicht etwa auf die gesamte Kunst-/Musikbranche. Künstleragenturen, Eventagenturen und erwerbsmäßige („gewerbliche“) Veranstalter – um nur einige Beispiele zu nennen – sind sehr wohl gewerberechtlichen Regelungen unterworfen (vgl. Wilscher 2011: 11). Dieser Aspekt könnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit dann von Relevanz sein, wenn es um die *Erweiterung* des beruflichen Portfolios von SängerInnen oder um deren selbst- oder umfeldinitiierten beruflichen *Umstieg* geht.
2. Für selbständige Künstler/SängerInnen ist keine *gesetzliche Standesvertretung* vorgesehen. Unselbständig tätige KünstlerInnen/SängerInnen gehören allerdings wie die meisten übrigen ArbeitnehmerInnen von Rechts wegen der Arbeiterkammer an. Lt. § 10 Abs. 1 AKG sind davon auch freie DienstnehmerInnen betroffen.
3. Der Abschluss bestimmter *Studien- bzw. Ausbildungsgänge* ist für die Berechtigung zur sängerischen Berufsausübung irrelevant. Da die gesetzlich geregelte Freiheit der Kunst auch deren Lehre einschließt, gilt diese Bestimmung folglich auch für GesangspädagogInnen. Die Erfahrung des Verfassers zeigt, dass sowohl die fachliche Nähe der GesangspädagogInnen zum Berufsstand der LogopädInnen, die für die Ausübung ihres Berufs lt. § 3 Abs. 1 MTD-Gesetz ein facheinschlägiges Studium nachweisen müssen, als auch die mögliche Gefährdung der (stimmlichen) Gesundheit durch inadäquaten Gesangsunterricht immer wieder zu Diskussionen über die freie

Berufsausübung führt. Eine solche Einschränkung würde aber dem Prinzip der Freiheit der Kunst zuwiderlaufen.

Bemerkenswert erscheint, dass selbständige Tätigkeiten im Kunstbereich oft salopp als „freiberuflich“ klassifiziert werden. Die traditionellen Freien Berufe z.B. im juristischen oder medizinischen Bereich, die in der wissenschaftlichen Literatur gerne als „professionelle Berufsgruppen“ (Kurtz 2002: 49) bezeichnet werden, unterliegen allerdings – ungeachtet des Adjektivs „frei“ – äußerst strengen Regeln: „Um ihren Patienten, Klienten und Auftraggebern die [...] notwendige Qualität zu garantieren, unterliegen die Freien Berufe einem *eigenen Berufsrecht*. Der *klar definierte Aufgabenbereich* und *strenge Standesregeln* unterscheiden sie vom Gewerbe [!]. (...) Angehörige Freier Berufe erbringen auf Grund *besonderer Qualifikation* persönlich, eigenverantwortlich und fachlich unabhängig geistige Leistungen im Interesse ihrer Auftraggeber und der Allgemeinheit.“ (Internet: Bundeskomitee Freie Berufe Österreichs. Hervorh. durch d. Verf.) Sämtliche hier hervorgehobenen Punkte wären – sofern der Begriff der Qualifikation als Formalqualifikation gedeutet werden darf – unter der Prämisse der freien Kunstaussübung undenkbar. Wenn in weiterer Folge von *Freiberuflichkeit* die Rede ist, so ist dies synonym zur *Selbständigkeit* gemeint.

2.2.2 Leistungsschutzrechte

Das Urheberrecht im engeren Sinne, das sich lt. § 1 Abs. 1 UrhG auf „eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst“ bezieht, ist für SängerInnen nur mittelbar von Bedeutung. Schließlich *produzieren* „klassische“ SängerInnen i.d.R. keine Werke, sondern *interpretieren* diese. Ausübende KünstlerInnen genießen – analog zu den *Urheberrechten*, die produzierenden KünstlerInnen wie KomponistInnen und LibrettistInnen/AutorInnen zugestanden werden – bestimmte, im Vergleich zu ersteren allerdings eingeschränkte *Leistungsschutzrechte*, die ebenfalls im Urheberrechtsgesetz (UrhG) kodifiziert sind. Für den SängerInnenberuf ergeben sich daraus folgende rechtliche Rahmenbedingungen (vgl. Fister 2013: 65 ff.):

1. Der/die SängerIn hat lt. § 66 Abs. 1 UrhG das ausschließliche Recht, eine Aufführung auf einem *Bild- oder Schallträger* festzuhalten, diesen zu vervielfältigen und zu verbreiten.
2. Eine Aufführung darf lt. § 70 UrhG nur mit der Einwilligung des Sängers bzw. der Sängerin live via *Rundfunk* übertragen werden. Wenn die Rund-

funkanstalt die Aufführung zeitversetzt sendet, bekommt der/die SängerIn lt. § 76 Abs. 3 eine angemessene Vergütung, die verpflichtende Zustimmung zur Übertragung entfällt allerdings. Diese Vergütungsansprüche werden gem. Verwertungsgesellschaftengesetz (VerwGesG) treuhänderisch von der *LSG Wahrnehmung von Leistungsschutzrechten Ges.m.b.H.* wahrgenommen (vgl. Fister 2013: 51).

3. Auch die *öffentliche Wiedergabe/Zurverfügungstellung* bedarf lt. §§ 71 und 71a UrhG der Zustimmung des Sängers bzw. der Sängerin.

Falls der/die ausübende KünstlerIn in einem *Ensemble* mitwirkt, werden die Leistungsschutzrechte i.d.R. durch eine/n gemeinsame/n VertreterIn wahrgenommen. Bei SängerInnen gilt diese Bestimmung allerdings nur für die Mitwirkung in Chören, nicht etwa für Auftritte in (kleineren) solistischen Besetzungen wie z.B. in Vokalquartetten. Lt. § 67 Abs. 1 UrhG gelten die Leistungsschutzrechte *fünfzig Jahre* ab Aufführungstermin und können sogar *vererbt*, jedoch *nicht übertragen* werden. Der/die ausübende KünstlerIn bzw. der/die Erbe/Erbin kann allerdings in zweierlei Hinsicht über die Vertwertungsrechte verfügen: Er/sie kann sowohl (ausschließliche) *Nutzungsrechte* als auch (nicht ausschließliche) *Nutzungsbewilligungen* einräumen. Die übertrag- bzw. veräußerbaren *Verwertungsrechte* müssen also getrennt von den nicht übertrag- bzw. veräußerbaren *Leistungsschutzrechten* betrachtet werden. (Vgl. Fister 2013: 66 ff.)

2.2.3 Persönlichkeitsrechte

Der *Schutz des Namens* ist ganz allgemein in § 43 ABGB verankert. „Decknamen“ (Künstlernamen) sind hier ebenso eingeschlossen wie Namen von Musikgruppen, also z.B. Vokalensembles (vgl. Fister 2013: 78). Im Urheberrechtsgesetz (UrhG) wird der Schutz des Namens noch erweitert: Lt. § 68 Abs. 1 ist z.B. auf Verlangen eines Sängers bzw. einer Sängerin dessen/deren Name oder „Deckname“ (Künstlername) auf Bild- oder Schallträgern anzugeben. In § 68 Abs. 1a ist überdies ein gewisser rechtlicher Schutz vor der Verbreitung von Aufführungen festgelegt, die solche *Mängel oder Änderungen* aufweisen, dass sie für den/die SängerIn rufschädigende Wirkung entfalten können. Auf weitere Persönlichkeitsrechte wie den Bildnisschutz soll hier mangels spezifischer Relevanz für den SängerInnenberuf nicht näher eingegangen werden.

2.2.4 Arbeitsrecht

SängerInnen können – sofern sie von externen VeranstalterInnen/ProduzentInnen beauftragt werden und nicht etwa selbst als solche auftreten – (1.) als (*echte*) *ArbeitnehmerInnen*, (2.) *freie DienstnehmerInnen* oder (3.) *WerkvertragsnehmerInnen* tätig sein (vgl. Fister 2013: 88). In diesem Unterkapitel sollen die rechtlichen Rahmenbedingungen dieser unterschiedlichen Beschäftigungsformen geklärt und – so weit das in dieser komplexen Rechtsmaterie überhaupt möglich ist – voneinander abgegrenzt werden.

Das Arbeitsrecht kann in folgende Teilbereiche strukturiert werden (vgl. Fister 2013: 94):

1. Das *Individualarbeitsrecht* umfasst das Arbeitsvertragsrecht sowie das Arbeitnehmerschutzrecht.
2. Dem *Kollektivarbeitsrecht* ist wiederum das Kollektivvertragsrecht und das Betriebsverfassungsrecht zuzuordnen.

Das erste Unterkapitel (Arbeitsvertrag) nimmt somit auf die individuelle, das zweite Unterkapitel (Kollektivvertrag) auf die kollektive Ebene des Arbeitsrechts Bezug.

Da sich das Arbeitsrecht auf unselbständige, abhängige Erwerbstätigkeit bezieht, fallen Rechtsverhältnisse auf Grundlage von freien Dienstverträgen oder Werkverträgen nicht oder nur eingeschränkt unter dieses Rechtsfeld. Ungeachtet dieser juristischen Unschärfe werden hier im Sinne der Übersichtlichkeit auch freie Dienst- und Werkverträge im Kontext des Arbeitsrechts beleuchtet. Schließlich stellen sich für ausübende SängerInnen Arbeits-, freier Dienst- und Werkvertrag nur als *formale Varianten* ein und derselben Sache, nämlich eines Konzert- oder Bühnengagements dar.

2.2.4.1 Arbeitsvertrag

„Der echte Arbeitsvertrag ist durch die *persönliche Abhängigkeit des Arbeitnehmers* gekennzeichnet, also durch dessen Unterworfenheit unter die funktionelle Autorität des Arbeitgebers (Weisungsgebundenheit), die sich in organisatorischer Gebundenheit, insbesondere hinsichtlich Arbeitszeit, Arbeitsort und Kontrolle äußert.“ (Fister 2013: 88.) Die genannte persönliche Abhängigkeit liegt insbes. dann vor, wenn sich der/die SängerIn nicht beliebig vertreten lassen kann.

Für den SängerInnenberuf kommt neben dem *Angestelltengesetz* (*AngG*) v.a. dem *Theaterarbeitsgesetz* (*TAG*), das 2011 das *Schauspielergesetz* (*SchSpG*) abgelöst hat, besondere Bedeutung zu (vgl. Fister 2013: 95 ff.). Im Gegensatz zu dessen Vorläufer bezieht sich das Theaterarbeitsgesetz (*TAG*) auf *alle* (künstlerischen) Leistungen, die für Theaterunternehmen erbracht werden, und kommt demnach auch bei der Beschäftigung von Solo- und ChorsängerInnen im Musiktheater zur Anwendung. Bei *Gastverträgen* entspr. § 43 Abs. 1 *TAG* treten lt. Abs. 2 zahlreiche Bestimmungen allerdings nicht in Kraft. Bemerkenswert erscheint, dass in § 18 *TAG* auch ein explizites *Recht auf Beschäftigung* festgehalten ist.

2.2.4.2 Kollektivvertrag

Kollektivverträge werden grundsätzlich zwischen Arbeitnehmer- und Arbeitgebervertretern geschlossen. Im Einzelfall sind lt. § 3 ArbVG Abweichungen vom Kollektivvertrag nur dann zulässig, wenn sie für die ArbeitnehmerIn günstiger sind. Arbeitsverträge müssen also nicht nur im Einklang mit den geltenden Gesetzen, sondern auch dem jeweiligen Kollektivvertrag stehen. Bei SängerInnen sind als Vertragsparteien auf Arbeitnehmerseite die *Arbeiterkammer* und die *Gewerkschaft der Gemeindebediensteten – Kunst, Medien, Sport, freie Berufe* (*GdG-KMSfB*), die ihrerseits wiederum Teil des Österreichischen Gewerkschaftsbundes (ÖGB) ist, zu nennen (vgl. Fister 2013: 106). Nun sollen die *wichtigsten* Kollektivverträge für SängerInnen vorgestellt werden (vgl. Internet II: Kollektivvertrag):

1. Der Kollektivvertrag des *Theatererhalterverbandes Österreichischer Bundesländer und Städte* (vgl. Internet I: Theatererhalterverband Österreichischer Bundesländer und Städte 2007) bezieht sich auf Arbeitsverträge, die arbeitgeberseitig von den Mitgliedern des Theatererhalterverbandes abgeschlossen werden. Als solche sind die Städte Graz, Innsbruck, Klagenfurt, Linz, Salzburg und Wiener Neustadt, die Länder Kärnten, Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg, Steiermark und Tirol sowie die Oberösterreichische Theater und Orchester GmbH, die Theaterholding Graz Steiermark und die Tiroler Landestheater Innsbruck GmbH angegeben (vgl. Internet II: Theatererhalterverband).
2. Der Kollektivvertrag des *Wiener Bühnenvereins* (vgl. Internet II: Kollektivvertrag/WB) gilt für die Staats- und Volksoper, das Burg-, Volks- und Akademietheater, das Theater in der Josefstadt, die Kammerspiele, das Theater der Jugend, das Theater an der Wien, das Raimundtheater und das Ronacher.

3. Der Kollektivvertrag der *Vereinigten Bühnen Wien* (vgl. Internet II: Kollektivvertrag/VBW) entfaltet seine Gültigkeit im Bereich der Theater an der Wien Betriebsges.m.b.H., der Raimund Theater Betriebsges.m.b.H., der Ronacher Revitalisierungs- und Betriebsges.m.b.H., der Vereinigten Bühnen Wien Ges.m.b.H. und der Vereinigten Bühnen Wien Verwertungsges.m.b.H.
4. Für den Bereich der *Bundestheater* (vgl. Internet II: Kollektivvertrag) besteht eine kollektivvertragliche Gastspielregelung und ein eigener Kollektivvertrag für ChorsängerInnen.
5. Der vom *Veranstalterverband Österreich* ausgehandelte Kollektivvertrag für Musiker (vgl. Internet II: Kollektivvertrag/Musiker) gilt für MusikerInnen in jenen Konzertlokal-, Musik- und Tanzbetrieben, die Mitglieder des Veranstalterverbandes sind. Lt. § 4 sind darunter auch SängerInnen zu verstehen „soweit sie nicht nur als Einlagen“ *ohne* „Anwesenheitspflicht auf Dauer der Darbietung der Musikkapelle“ tätig sind. Der Veranstalterverband zählt immerhin 55.000 Mitglieder v.a. aus dem gewerblichen Bereich (vgl. Internet II: Veranstalterverband).

Eine Detailanalyse oder Vergleiche der angesprochenen Kollektivverträge würde eindeutig den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Stattdessen sollen zwei bei der *Gesamtbetrachtung* der einschlägigen Kollektivverträge bemerkenswert erscheinenden Aspekte herausgestellt werden:

1. Sowohl die *Vereinigten Bühnen Wien* als die *Bundestheater* unterliegen aufgrund von deren Zugehörigkeit zum Wiener Bühnenverein dessen mit der Gewerkschaft ausgehandeltem Kollektivvertrag (s. Pkt. 2). Ungeachtet dieser Tatsache bestehen aber zusätzlich ein umfassender Kollektivvertrag mit den Vereinigten Bühnen Wien (s. Pkt. 3) sowie mehrere Kollektivverträge bzw. Kollektivvertragszusätze mit den Bundestheatern (s. Pkt. 4).
2. Für das *darstellende Personal von Festivals* wie beispielsweise den Salzburger Festspielen bestehen keine kollektivvertraglichen Vereinbarungen. Damit ist ein wichtiges Segment des Musiktheaters – nämlich der Festivalbetrieb – von kollektivvertraglichen Rahmenbestimmungen ausgenommen.

2.2.4.3 Freier Dienstvertrag

„Ein freier Dienstvertrag verpflichtet zur *Arbeit ohne persönliche Abhängigkeit* weitgehend selbständig und frei von Beschränkungen des persönlichen Verhaltens.“ (Fister 2013: 90.) Die Ungebundenheit an fixe Arbeitszeiten und Weisungen sind zentrale Charakteristika dieses Typus. Arbeitsrechtliche Regelungen

wie sie bei (echten) Dienstverhältnissen gelten sind hier nur zum Teil anzuwenden. Freie Dienstnehmer unterliegen zwar weder Betriebsvereinbarungen noch Kollektivverträgen (vgl. Fister 2013: 91. Verweis auf: Rebhahn 2011: Randzahl 132. In: Neumayr/Reissner [Hg.] 2011), sind aber lt. § 10 Abs. 2 Z 7 AKG in die *Arbeiterkammer*, lt. § 1 Abs. 1a BMSVG in die *Abfertigungsregelung* (sog. „Abfertigung neu“) und lt. § 1 Abs. 8 AIVG in die *Arbeitslosenversicherung* einbezogen. Bemerkenswert erscheint, dass die Einnahmen aus freien Dienstverträgen *steuerrechtlich* – analog zu Werkverträgen – trotz der evidenten Nähe zum Arbeitsrecht als *selbständige Einkünfte* klassifiziert werden (vgl. Internet II: BMF/freier Dienstvertrag).

Aus Sicht der SängerInnen sei schon an dieser Stelle ein kritischer Blick auf den Arbeitsmarkt gestattet: „Der eingeschränkte Schutz freier Dienstnehmer wird in der Praxis häufig zum Anlass genommen, Beschäftigungsverhältnisse als freie Dienstverhältnisse auszugestalten (*Flucht aus dem Arbeitsrecht*)“ (Fister 2013: 91. Hervorh. durch d. Verf.) – obwohl zumindest im Bereich des Musiktheaters vorab festgesetzte Proben- und Aufführungstermine sowie die (zweifellos notwendige) künstlerische Leitung durch RegisseurInnen und DirigentInnen das Prinzip der Ungebundenheit von fixen Arbeitszeiten und Weisungen geradezu ad absurdum führen. *Atypische Beschäftigungsverhältnisse* – und darunter sind sowohl freie Dienst- als auch Werkverträge zu verstehen – „sind zwar generell zunehmend, doch sind sie in gewissen Beschäftigungsbranchen, wie z.B. im Medienbereich, in der Architektur, im Kultur- [!] und Non-Profit-Bereich verstärkt zu finden, während sie in anderen Branchen (Versicherungswesen, Bankwesen etc.) seltener vorkommen.“ (Putz et al. 2008: 25.)

2.2.4.4 Werkvertrag

Beim Werkvertrag stehen nicht laufende Arbeitsleistungen, sondern ausschließlich das *Ergebnis der Arbeitsleistung*, also das Werk im Vordergrund. Es besteht somit kein Dauerschuldverhältnis, sondern ein *Zielschuldverhältnis*. Für SängerInnen kann als Faustregel gelten, dass *einmalige Bühnen- oder Konzertauftritte* i.d.R. als Werkverträge anzusehen sind (vgl. Fister 2013: 91 f.).

Bemerkenswert erscheint eine Entscheidung des Obersten Gerichtshofs vom 21. 10. 1987 (Aktenzahl 14 ObA 77/87. Zit. nach: Fister 2013: 92 f.): Eine Sängerin wurde vom Vertreter einer Musikkapelle für 90 (!) Auftritte als Solistin engagiert, konnte sich allerdings im Bedarfsfall vertreten lassen. Die Sängerin forderte die Anerkennung des Beschäftigungsverhältnisses als Arbeitsvertrag. Der Oberste Gerichtshof klassifizierte die Tätigkeit allerdings als Werkvertrag und lehnte demzufolge die Klage mit folgender Begründung ab: „Zwischen den

Auftritten kehrte sie [die Sängerin] jeweils wieder nach Österreich zurück und absolvierte (...) *weitere Auftritte*. Da ein Gesangssolist bei seinen Darbietungen nicht die Musikkapelle begleitet, sondern von dieser begleitet wird, war die Klägerin [Sängerin] in die Musikkapelle *nicht eingegliedert*. Sie konnte sich überdies von einer anderen Sängerin *vertreten* lassen, was ebenfalls gegen ihre persönliche Abhängigkeit spricht.“ (Hervorh. durch d. Verf.) Die sehr vorsichtig formulierte Conclusio des Obersten Gerichtshofs, dass die *Elemente* des Werkvertrags *überwiegen*, dokumentiert die Schwierigkeit zur trennscharfen Abgrenzung zwischen Arbeits-, freiem Dienst- und Werkvertrag – auch unter juristischen Fachleuten.

2.2.4.5 Mehrpersonale Rechtsverhältnisse

Bei Chören oder Vokalensembles wäre es weder sinnvoll noch praktikabel, wenn jede/r SängerIn vollkommen eigenständig Verhandlungen mit dem/der ArbeitgeberIn bzw. Veranstalter führt. Zur Abwicklung von Gruppenengagements stehen zwei rechtliche Instrumente zur Verfügung (vgl. Fister 2013: 112. ff.):

1. Zwischen Veranstalter und Ensemble-/ChorvertreterIn kann ein *Dienstverschaffungsvertrag* geschlossen werden. I.d.F. besteht zwischen dem Veranstalter und dem/der ausübenden SängerIn keine direkte Leistungsbeziehung. Gagen werden also vom Veranstalter an den/die Ensemble-/Chorvertretung ausbezahlt und von dieser weitergegeben.
2. Beim *Gruppenarbeitsvertrag* wird zwar von jedem/jeder einzelnen SängerIn ein Vertrag mit dem Veranstalter eingegangen, diese Verträge sind allerdings ausdrücklich miteinander verbunden.

Dienstverschaffungsverträge und Gruppenarbeitsverträge können *sowohl Arbeits- als auch Werkverträge* mit SängerInnen begründen.

2.2.5 Sozialversicherungsrecht

Die Sozialversicherung ist in Österreich als *Pflichtversicherung* eingerichtet und umfasst grundsätzlich die Zweige (1.) *Krankenversicherung*, (2.) *Unfallversicherung* und (3.) *Pensionsversicherung* (vgl. Fister 2013: 120 ff.). Für Dienstnehmer und freie Dienstnehmer – also beispielsweise *unselbständig tätige SängerInnen* – besteht auf Grundlage des *Allgemeinen Sozialversicherungsgesetzes (ASVG)* – eine aus allen drei oben genannten Zweigen bestehende *Vollversicherung*. (Eine

Ausnahme bildet lediglich die Regelung für *geringfügig Beschäftigte* entspr. § 5 Abs. 1 Z 2 und Abs. 2 ASVG auf die hier allerdings nicht näher eingegangen werden soll.)

Selbständig tätige SängerInnen unterliegen hingegen nur in Bezug auf die Unfallversicherung dem ASVG, betreffend Kranken- und Pensionsversicherung jedoch dem *Gewerblichen Sozialversicherungsgesetz (GSVG)*. Diese Regelung mag auf den ersten Blick paradox anmuten, weil KunstschafterInnen schließlich keine Gewerbetreibenden sind. Die Pflichtversicherung nach GSVG bezieht sich lt. § 2 Abs. 1 GSVG tatsächlich primär auf Gewerbetreibende sowie GesellschafterInnen bzw. GeschäftsführerInnen von Gesellschaften, die Mitglieder der Wirtschaftskammern sind. Lt. § 2 Abs. 1 Z 4 werden allerdings noch weitere „selbständig erwerbstätige Personen“, sog. *Neue Selbständige* einbezogen. Zu diesem Personenkreis zählen auch SängerInnen, die ihre Einkünfte aus Werkverträgen lukrieren. Die *nachträgliche Inklusion* der Neuen Selbständigen in das System der gewerblichen Sozialversicherung dürfte Grund für die oben angesprochene sprachliche Unschärfe sein.

Selbständig tätige und bei der Sozialversicherungsanstalt der gewerblichen Wirtschaft versicherte KünstlerInnen (SängerInnen) können unter bestimmten Voraussetzungen auf Grundlage des *Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetzes (K-SVFG)* Zuschüsse zu ihren Sozialversicherungsbeiträgen beantragen. In § 17 Abs. 1 Z 2 und 4 K-SVFG werden *Einkommensunter- und -obergrenzen* definiert, die bei der Auszahlung von Zuschüssen aus dem Künstler-Sozialversicherungsfonds erreicht werden müssen/dürfen. Außerdem wird in § 2 Abs. 1 und 2 K-SVFG der Kreis der Anspruchsberechtigten durch eine Abgrenzung des KünstlerInnenbegriffs definiert:

1. Die LeistungsempfängerInnen müssen bestimmten *künstlerischen Disziplinen* angehören. Die ausdrückliche Nennung von Musik und darstellender Kunst zeigt, dass ausübende SängerInnen jedenfalls in die Definition eingeschlossen sind.
2. Als KünstlerIn im Sinne des Gesetzes ist nur eine Person zu betrachten, die „im Rahmen einer künstlerischen Tätigkeit *Werke der Kunst schafft*“ (Hervorh. durch d. Verf.). Bemerkenswert an dieser Bestimmung erscheint, dass die künstlerische Lehre hier – im Gegensatz zu Art. 17a StGG (Freiheit der Kunst) – *nicht* eingeschlossen ist. GesangspädagogInnen kommen also offensichtlich keinesfalls in den Genuss der im K-SVFG geregelten Zuschüsse.
3. Überdies wird ausdrücklich eine *künstlerische Befähigung* eingefordert, die durch eine facheinschlägige Hochschulausbildung jedenfalls gegeben sei.

Wie und ob die künstlerische Befähigung auch anderweitig nachgewiesen werden kann, geht aus dem Gesetz nicht hervor.

Mit dem *Künstler-Sozialversicherungsstrukturgesetz (KSV-SG)* wurde in der Sozialversicherungsanstalt der gewerblichen Wirtschaft ein *KünstlerInnen-Servicezentrum* eingerichtet, das selbständig und unselbständig tätigen KünstlerInnen Beratungsleistungen zur Verfügung stellt. Weiters wurde – analog zum gewerblichen Sektor – die Möglichkeit geschaffen, das *Ruhen der selbständigen künstlerischen Erwerbstätigkeit* zu melden. „Dies macht die (freiwillige) Arbeitslosenversicherung für selbständige Künstler attraktiv.“ (Fister 2013: 130.)

2.2.6 Organisationsformen

Wie bereits einleitend angekündigt, sollen hier nur jene Rechtsfelder skizziert werden, die für ausübende SängerInnen *unmittelbar* relevant sind. Die Frage, in welchen Rechtsformen Theater, Konzerthäuser, Festivals, Agenturen, Veranstalter, usw. konstituiert sind oder sein sollen, hätte für SängerInnen nur *mittelbar* Bedeutung und wird demzufolge auch nicht behandelt.

Hier interessiert vielmehr, welcher Rechtsformen sich SängerInnen bedienen, wenn sie gemeinsam mit anderen MusikerInnen *Ensembles* bilden und als solche an Veranstalter herantreten. In § 1175 ABGB heißt es: „Durch einen Vertrag, vermöge dessen zwey oder mehrere Personen einwilligen, ihre Mühe allein, oder auch ihre Sachen zum gemeinschaftlichen Nutzen zu vereinigen, wird eine Gesellschaft zu einem gemeinschaftlichen Erwerbe errichtet.“ Diese *Gesellschaft nach bürgerlichem Recht (GesnbR)* entspr. §§ 1175 bis 1216 ABGB wird mittels *Gesellschaftsvertrag* errichtet. Dieser kann *ausdrücklich* (mündlich oder schriftlich), aber auch *stillschweigend* geschlossen werden (vgl. Fister 2013: 158). Wenn sich also beispielsweise ein Duo aus einem Sänger und einer Pianistin („zwey oder mehrere Personen“) bildet, das nach erfolgter Repertoireauswahl und Proben­tätigkeit („ihre Mühe“) und der Finanzierung einer Website sowie anderer Werbemedien wie Präsentationsmappen („ihre Sachen“) gemeinsame Auftritte („gemeinschaftlicher Nutzen“) gegen Gage („gemeinschaftlicher Erwerb“) absolvieren möchte, so bildet dieses Duo auch dann eine Gesellschaft nach bürgerlichem Recht, wenn die MusikerInnen („Gesellschafter“) nicht einmal diesen Begriff kennen. Schließlich wird die Gesellschaft auch *stillschweigend* konstituiert. „Die GesnbR ist [allerdings] *keine juristische Person*; Zurechnungs­subjekte für die Rechte und Pflichten der Gesellschaft sind vielmehr die Gesellschafter, die persönlich und unbeschränkt für Gesellschaftsschulden haften.“ (Fister 2013: 158. Hervorh. durch d. Verf.)

Wird von einer Gesellschaft nach bürgerlichem Recht (GesbR), die *auf Dauer* angelegt ist und nicht etwa projektbezogen errichtet wurde, in zwei aufeinanderfolgenden Jahren ein Jahresumsatz von 700.000,- Euro oder in einem Jahr ein Jahresumsatz von 1.000.000,- Euro überschritten, so muss die Gesellschaft zwingend als *offene Gesellschaft (OG)* entspr. §§ 105 bis 160 UGB oder *Kommanditgesellschaft (KG)* entspr. §§ 161 bis 188 UGB ins Firmenbuch eingetragen werden (vgl. Fister 2013: 158 ff.). Wesentlicher Unterschied der beiden Formen ist, dass bei der offenen Gesellschaft (OG) lt. § 105 UGB alle Gesellschafter, bei der Kommanditgesellschaft (KG) lt. § 161 Abs. 1 UGB hingegen nur die *Komplementäre* unbeschränkt gegenüber den Gläubigern haften. Die Haftung der *Kommanditisten* ist die Haftung auf eine Haftsumme beschränkt.

Leider sind keine statistischen Daten verfügbar, die die Häufigkeit bestimmter Rechtsformen bei der Konstituierung von Musikensembles abbilden. Es darf aber vermutet werden, dass die „einfache“ Gesellschaft nach bürgerlichem Recht (GesbR) eine zentrale Rolle spielt während anderen Formen von Personen- und Kapitalgesellschaften nur marginale Bedeutung zukommt.

Chöre sind häufig als *Vereine* organisiert. Aufgrund der in § 1 Abs. 1 VerG festgelegten Verpflichtung zur Verfolgung eines *ideellen Zwecks* sind Vereine oft Adressaten öffentlicher Förderungen. Die Bestimmung lt. § 1 Abs. 2 VerG, dass ein Verein „nicht auf Gewinn berechnet sein“ darf, setzt Vereinen in Bezug auf deren finanzielle Gebarung allerdings enge Grenzen (vgl. Fister 2013: 165):

1. *Gewinnausschüttungen* an Mitglieder oder Dritte sind verboten.
2. Der Verein darf auch nicht als *Deckmantel* für die Wirtschaftstätigkeit seiner Mitglieder oder Dritter dienen.

Damit wären Vereine für BerufssängerInnen eigentlich nur *mittelbar* als Auftraggeber (z.B. Kulturvereine), nicht jedoch *unmittelbar* als Organisationsform für die Bündelung künstlerischer Aktivitäten gemeinsam mit anderen SängerInnen oder InstrumentalistInnen (z.B. Duos, Ensembles, Chöre) interessant. Trotzdem kann festgestellt werden, dass auch Berufschöre als Vereine organisiert sind. Als Beispiel sei die in Anlehnung an die Wiener Philharmoniker gegründete *Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor* genannt (vgl. Internet II: KV und Internet II: ZVR). Offensichtlich besteht hier eine glaubwürdige Trennung zwischen den (ehrenamtlichen) Managementtätigkeiten des Vorstandes und der (erwerbsmäßigen) künstlerischen Tätigkeit der Mitglieder.

2.3 Industry structure – Musikbranche

In diesem Unterkapitel soll jene Branche beschrieben werden, die entweder als unmittelbarer *Dienst- bzw. Auftraggeber* (Musiktheater, Konzerthäuser, Festivals) oder *Vermittler* (Agenturen) für ausübende „klassische“ SängerInnen in Österreich auftritt. Selbstverständlich würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sämtliche in den Bereichen Musiktheater und Konzert engagierte Akteure zu berücksichtigen. Vielmehr soll der Blick einerseits auf die *Makrostrukturen* dieses Feldes, andererseits auf einige herausragende „*Leuchttürme*“ – also bedeutende Unternehmen/Initiativen – innerhalb dieses Feldes gelenkt werden.

Die Tonträgerproduktion sowie die Distribution via TV, Radio und Internet werden – obwohl die damit beschäftigten Unternehmen selbstverständlich Teil der einschlägigen „Industry structure“ sind – im Kapitel „Technology“ nachgereicht.

2.3.1 Musiktheater

„Dem hohen Stellenwert der Kultur entspricht die Kulturförderung der öffentlichen Hand. Anders als beispielsweise im angloamerikanischen Raum sichert die *öffentliche Förderung* von Kunst und Kultur die *Grundausrüstung* der kulturellen Institution. (...) Der Kulturstaat investiert in der Förderung der Kultur in seine eigenen Grundlagen: Bildung und Kultur gehören zu den unverzichtbaren *Kernaufgaben staatlichen Handelns*.“ (Deutscher Bundestag [Hg.] 2008: 54. Hervorh. durch d. Verf.) Dieser für Deutschland erstellte Befund gilt wohl aufgrund der bereits einleitend erwähnten Ähnlichkeit der Theaterlandschaften Österreichs und Deutschlands (vgl. Abfalter 2010: 279) für beide Länder gleichermaßen. Angesichts dieser ideellen Ausgangslage mag es nicht weiter verwundern, dass die als *Leitbetriebe* zu identifizierenden Theater – unabhängig von ihrer jeweiligen Rechtsform – größtenteils öffentlich finanziert werden. Hier sollen nun jene Theaterbetriebe unter die Lupe genommen und übersichtlich in ihrer (quantitativen) Bedeutung dargestellt werden, die von der Statistik Austria regelmäßig untersucht werden. Allerdings werden nur jene Theaterbetriebe in die Betrachtung einbezogen, die nur oder zumindest auch Oper und/oder Operette anbieten. Reine Musicalbühnen werden deshalb nicht in die Betrachtung einbezogen, weil sie nicht Teil des primären Arbeitsmarkts „klassischer“ SängerInnen sind – ungeachtet der Tatsache, dass an jenen Häusern, die Oper, Operette und Musical aufführen, auch von „klassisch“ ausgebildeten SängerInnen Musicalrollen übernommen werden. Sämtliche Daten über den Musiktheatermarkt Österreichs beruhen auf den regelmäßig stattfindenden Erhebungen der Statistik Au-

stria (vgl. Internet II: Statistik Austria/Theater). Als aktuelle Daten gelten jene, die für die Spielzeit 2011/12 erhoben wurden.

2.3.1.1 Bundestheater

Dass die in Wien situierten, ungeachtet deren privatrechtlicher Konstituierung unter Trägerschaft des Bundes stehenden Bundestheater auf Grundlage eines eigens erlassenen Gesetzes agieren, ist im europäischen Vergleich außergewöhnlich, vielleicht sogar unikat. In § 1 *Bundestheaterorganisationsgesetz (BThOG)* heißt es: „Die Wiener Staatsoper, die Wiener Volksoper, das Burg- und das Akademietheater sind die repräsentativen Bühnen der Republik Österreich und spielen eine wesentliche Rolle innerhalb des österreichischen Kulturlebens.“ Zwei lt. § 3 Abs. 1 BThOG als souveräne Gesellschaften mit beschränkter Haftung errichteten Theaterbetriebe sind dabei explizit dem Musiktheater verpflichtet:

1. Die *Wiener Staatsoper* ist lt. § 2 Abs. 4 BThOG „als repräsentatives Repertoiretheater für Oper und Ballett mit umfassender Literatur zu führen“.
2. Die *Volksoper Wien* ist lt. § 2 Abs. 5 BThOG wiederum „als repräsentatives Repertoiretheater für Oper, Spieloper, Operette, Musical und für Ballett und modernen Tanz zu führen.“

In der Saison 2011/12 wurden an Staats- und Volksoper gemeinsam 368 Vorstellungen gegeben, die von insgesamt 894.862 Personen besucht wurden. Zu bemerken ist, dass die Wiener Staatsoper auch 22 Vorstellungen im Rahmen der „Staatsoper für Kinder“ gemeinsam mit ihrem Sponsor, dem Mobilfunkunternehmen Mobilkom, realisieren konnte. (Vgl. Internet II: Statistik Austria/Theater.)

2.3.1.2 Länder- und Städtebühnen

Das zu den Vereinigten Bühnen Wien gehörende *Theater an der Wien* wurde lange Zeit als Musicalbühne genutzt, 2006 allerdings als Opernhaus reorganisiert (vgl. Internet II: Theater an der Wien). Es ist somit – neben den Bundestheatern – eine weitere Wiener Bühne, die primär dem Genre Oper verpflichtet ist. Das *Grazer Opernhaus*, das zu den Bühnen Graz gehört, ist der einzige außerhalb der Bundeshauptstadt befindliche Theaterbetrieb Österreichs, der auf Oper spezialisiert ist.

In den Bundesländern sind allerdings einige *Mehrspartenhäuser* eingerichtet, an denen auch Oper und/oder Operette gepflegt wird:

1. Stadttheater Klagenfurt (Kärnten)
2. Bühne Baden (Niederösterreich)
3. Landestheater Linz (Oberösterreich)
4. Salzburger Landestheater
5. Tiroler Landestheater
6. Vorarlberger Landestheater

Somit besteht eine flächendeckende „Versorgung“ aller Bundesländer mit Musiktheater. Einzige Ausnahme bildet das Burgenland. Die *Burgenländischen Kulturzentren* beschäftigen schließlich kein eigenes Ensemble und sind daher nicht als Theaterbetrieb im engeren Sinne zu klassifizieren. (Vgl. Internet II: Statistik Austria/Theater.)

2.3.1.3 Zusammenschau: Musiktheater

Die folgende Darstellung soll einen Überblick über die Musiktheaterlandschaft Österreichs bieten. Neben der Gesamtanzahl an Vorstellungen und Gästen wird auch jener Anteil der gesamten Vorstellungen ausgewiesen, die dem Musiktheater (Oper, Operette und Musical ausgenommen Jugendstücke) zuzuordnen sind. Da alle genannten Mehrspartentheater mehrere Aufführungsstätten mit höchst unterschiedlichem Fassungsvermögen betreiben, haben die Prozentsätze selbstverständlich keine Aussagekraft über die Anzahl der dem Musiktheater zuzuordnenden BesucherInnen. Sie sollen lediglich eine *Tendenz* in Bezug auf die inhaltliche Schwerpunktsetzung aufzeigen. Abgesehen von den ausdrücklich als Opernhäuser ausgewiesenen Theaterbetrieben sind nur an der Bühne Baden mehr als die Hälfte der Vorstellungen dem Bereich des Musiktheaters zuzuordnen sind. Dieser Umstand könnte damit zusammenhängen, dass das Land Niederösterreich – im Gegensatz zu den übrigen Bundesländern außerhalb Wiens – zwei Bühnen erhält: das auf Sprechtheater spezialisierte, in St. Pölten situierte *Landestheater Niederösterreich* und die – vermutlich in Abgrenzung dazu – auf Musiktheater spezialisierte *Bühne Baden*.

Theater	Vorstellungen insgesamt	davon Oper, Operette und Musical <u>ohne</u> Jugendstücke	Besuche insgesamt
Opernhäuser der Bundestheater			
Wiener Staatsoper	363	63 %	588.989
Volksoper Wien	305	79 %	305.873
weitere Opernhäuser			
Theater an der Wien	126	54 %	83.802
Opernhaus Graz	174	69 %	253.868 (Bühnen Graz gesamt)
Mehrspartenhäuser			
Stadttheater Klagenfurt	196	44 %	112.188
Bühne Baden (einschl. Sommerarena)	152	61 %	77.366
Landestheater Linz	794	15 %	226.048
Salzburger Landestheater	372	27 %	148.807
Tiroler Landestheater, Innsbruck	427	26 %	187.814
Vorarlberger Landestheater, Bregenz	187	22 %	35.266

Tab. 19: Musiktheater in Österreich. Daten für die Saison 2011/12 oder das Kalenderjahr 2012.
Quelle: Internet II: Statistik Austria/Theater.

2.3.2 Konzertbetrieb

Während der Musiktheaterbetrieb verhältnismäßig einfach anhand jener in Österreich befindlichen Häuser, die musikdramatische Eigenproduktionen entwickeln und anbieten, dargestellt werden kann, gestaltet sich dieses Unterfangen im Konzertbereich wesentlich schwieriger. Der Versuch einer Gesamtdarstellung müsste schon aus einem Mangel an statistischen Daten über alle Konzertaktivitäten in

Österreich scheitern. Stattdessen sollen einige *Beispiele für Konzertveranstalter* im Bereich der „klassischen“ (Vokal-)Musik vorgestellt werden, die folgende Kriterien erfüllen:

1. Es darf – zumindest auf nationaler Ebene – ein *hoher Bekanntheitsgrad* sowie eine *hohe Reputation* vermutet werden.
2. Das Veranstaltungsportfolio ist *auf Dauer angelegt* und nicht etwa auf punktuelle Festivals/Events fokussiert.
3. Der Konzertveranstalter ist *unabhängig von künstlerischen Formationen*. Ein Orchester, dessen Management (auch) Eigenveranstaltungen produziert, wäre demnach daher nicht als „unabhängiger“ Konzertveranstalter zu klassifizieren.
4. Der Förderungsempfänger tritt *selbst als Veranstalter* auf und versteht sich nicht – wie etwa der Österreichische Musikfonds (vgl. Internet II: Österreichischer Musikfonds/Mission Statement) – als Förderer Dritter.

Nach Ansicht des Verfassers rechtfertigt die von öffentlichen Förderungen geprägte Kulturlandschaft Österreichs, jene Konzertveranstalter, die im Jahre 2012 Nutznießer einer *Jahresförderung des Bundes* waren (vgl. Internet I: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur 2013a: 92), als Basiskatalog heranzuziehen. Aus dieser Liste sollen jene Veranstalter ausgewählt werden, die den oben genannten Kriterien entsprechen:

Konzertveranstalter	Bundesförderung 2012
Arnold Schönberg Center	145.346,- €
Ernst-Krenek-Institut	145.000,- €
Galerie St. Barbara	80.000,- €
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	475.000,- €
Internationale Gesellschaft für neue Musik	60.000,- €
Internationale Paul Hofhaymer Gesellschaft	6.000,- €
Kunsthhaus Mürzzuschlag	115.000,- €
Musikalische Jugend Österreichs	550.000,- €
Musikfabrik Niederösterreich	43.600,- €
Wiener Konzerthausgesellschaft	900.000,- €

Tab. 20: Konzertveranstalter in Österreich mit Jahresförderung des Bundes 2012. *Quelle: Internet II: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur 2013a: 92.*

Jene drei Veranstalter, die 2012 eine Bundesförderung von mehr als einer viertel Million Euro erhalten haben, sollen hier *exemplarisch* für den gesamten Konzertbetrieb Österreichs dargestellt werden:

1. Der Begriff *Musikverein* (eigentlich Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) bezeichnet sowohl das zweifellos eindrucksvolle Konzertgebäude am Wiener Karlsplatz also auch jenen Verein, der als Eigentümer des Hauses auftritt. Mit dem Großen („Goldenen“) Musikvereinssaal, dem Brahms-Saal, dem Gottfried von Einem-Saal, dem Gläsernen Saal (Magna Auditorium), dem Metallenen Saal, dem Steinernen Saal (Horst Haschek Auditorium) und dem Hölzernen Saal stehen zahlreiche für Eigen- und Fremdveranstaltungen nutzbare Konzerträume zur Verfügung. (Vgl. Internet II: Musikverein.)
2. Die *Jeunesse* (eigentlich Musikalische Jugend Österreichs) ist ein Verein, der „vor allem jungen Leuten erstklassige Konzerte unterschiedlicher Stilrichtungen zu attraktiven Preisen anbieten“ möchte (Internet II: Jeunesse/ Mission Statement). Die Jeunesse erreicht nach eigenen Angaben jährlich mit über 600 Konzerten mehr als 200.000 BesucherInnen (vgl. Internet II: Jeunesse/Über uns).
3. Das von der Wiener Konzerthausgesellschaft getragene *Wiener Konzerthaus* liegt nur wenige Gehminuten vom Musikverein entfernt. Im Konzerthaus finden lt. eigenen Angaben jährlich 440 Eigenveranstaltungen statt. Es stehen der Große Saal, der Mozart-Saal, der Schubert-Saal und der Neue Saal (Berio-Saal) zur Verfügung. Die Ausgaben seien übrigens nur zu 12% durch öffentliche Förderungen gedeckt. (Vgl. Internet II: Wiener Konzerthaus.)

Selbstverständlich handelt es sich hier nur um einige wenige Beispiele für Konzertveranstalter im Bereich der „klassischen“ Musik, keinesfalls um eine auch nur in Ansätzen umfassende Darstellung. Abseits der genannten Veranstalter ist davon auszugehen, dass *unzählige öffentliche, private und kirchliche Stellen* regelmäßig oder punktuell Konzerte durchführen. Beispielsweise scheinen manche prominente Konzertveranstalter/-locations wie das *Brucknerhaus Linz* hier nicht auf, weil sie keine (direkte) Förderung von Seiten des Bundes erhalten. Das höchst diverse, nicht vollständig zu überblickende Feld an Konzertveranstaltern ist jedenfalls als wichtigster (potenzieller) Arbeitsmarkt für SängerInnen neben dem Musiktheaterbetrieb zu identifizieren.

KOCH (2014a) stellt anhand der Analyse deutscher Konzerthäuser zwei Entwicklungen fest, die durchaus als (partielle) Neudefinition der *Rolle der ausübenden KünstlerInnen* im Konzertbetrieb verstanden werden können:

1. Durch die Personalisierung von Konzertformaten „werden bekannte Musiker in Form von *Artists in Residence* zu ‚künstlerischen Begleitern‘ [...] des Publikums und führen zu den Musen.“ (Koch 2014a: 24.)
2. „Der traditionelle, mit dem Konzept des Kunstwerks verbundene Teilnahmemodus der *Absorption* [des Aufsaugens] verliert an Bedeutung, der Teilnahmemodus der *Immersion* [des Eintauchens] gewinnt durch einen Ausbau der Identifikationsangebote hinzu.“ (Koch 2014a: 312. Hervorh. durch d. Verf.)

Aufgrund der ähnlichen musikkulturellen Situation im gesamten deutschsprachigen Raum darf vermutet werden, dass diese Trends auch für Österreich Gültigkeit besitzen.

2.3.3 *Festivals*

Neben jenen Kulturinstitutionen wie Opern- und Konzerthäuser, die ein – abgesehen von etwaigen Sommerpausen – ständiges Programm anbieten, sind *Saisonveranstaltungen* als *dritte große Säule* des (Vokal-)Musiklebens Österreichs zu identifizieren. Auch in diesem Feld würde es den Umfang der vorliegenden Arbeit sprengen, alle Saisonveranstaltungen zu nennen oder gar zu untersuchen. Vielmehr sollen herausragende Akteure dieses Feldes herausgestellt werden.

Zunächst sollen aus dem Katalog der im Rahmen der *Festspielförderung des Bundes* teilfinanzierten Akteure jene selektiert werden, deren Angebotsportfolio (auch) „klassische“ Vokalmusik einschließt. Auch hier sollen die Fördersummen als grober Indikator über die (zumindest quantitative) Bedeutung des jeweiligen Anbieters herangezogen werden:

Festivalveranstalter/Festival	Bundesförderung 2012
Academia Allegro Vivo	15.000,- €
Aspekte Salzburg	35.000 €
Bregenzer Festspiele	2.277.640,- €
Burgenländische Haydnfestspiele	160.000,- €
Carinthischer Sommer	370.000,- €
Innsbrucker Festwochen der Alten Musik	330.000,- €
Jüdisches Institut für Erwachsenenbildung: Jiddischer Kulturherbst	15.000,- €
Klangspuren Schwaz	110.000,- €
Kulturforum Melk: Sommerspiele Melk	15.000,- €
Kulturforum Donauland-Strudengau: Donaufestwochen	10.000,- €
Kulturkreis Gallenstein: Festival St. Gallen	15.000,- €
Kulturverein Kammermusikfest Lockenhaus	35.000,- €
Lehar Festival Bad Ischl	35.000,- €
LIVA – Linzer Veranstaltungsgesellschaft: Brucknerfest, Klangwolken	120.000,- €
Salzburger Festspiele	5.325.046,61 €
Steirischer Herbst	566.870,- €
Styriarte	100.000,- €
Tiroler Festspiele Erl	338.000,- €
Trigonale	65.000,- €
Veranstaltungs- und Festspiel Ges.m.b.H. Gmunden	20.000,- €
Wien Modern	100.000,- €

Tab. 21: Festivalveranstalter in Österreich mit Jahresförderung des Bundes 2012. Quelle: Internet II: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur 2013a: 98.

Nun sollen jene Festivals, die eine *Förderung ab 100.000,- Euro* beziehen, etwas näher unter die Lupe genommen werden:

1. Die *Bregenzer Festspiele* bieten im vokalmusikalischen Bereich sowohl Opernvorstellungen direkt vor der Kulisse des Bodensees als auch Opernvorstellungen im Festspielhaus an. In der Saison 2014 wird vor dem See W. A. Mozarts „Zauberflöte“, im Festspielhaus H. K. Grubers „Geschichten aus dem Wienerwald“ gegeben. Auch die Programmierung der letzten Jahre lässt ein Konzept vermuten, dass populäres Repertoire *outdoor* mit innovativem Repertoire *indoor* verbunden werden soll. (Vgl. Internet II: Bregenzer Festspiele).
2. Das Werk des Komponisten Joseph Haydn steht – wenig verwunderlich – nach eigener Definition programmatisch im Zentrum der *Burgenländischen Haydnfestspiele* in Eisenstadt. In der Saison 2014 wurden im vokalen Bereich v.a. Oratorien/Messen des Namensgebers aufgeführt. (Vgl. Internet II: Haydnfestspiele.)
3. Das Programm des in Ossiach und Villach situierten *Carinthischen Sommers* weist eine enorme Breite auf. Im vokalmusikalischen Bereich sind sowohl Recitals bzw. Liederabende als auch eine Kinderoper vorgesehen. (Vgl. Internet II: Carinthischer Sommer.)
4. Die im Sommer stattfindenden *Innsbrucker Festwochen der Alten Musik* laden zu einschlägigen Konzerten und Opernproduktionen (vgl. Internet II: Innsbrucker Festwochen).
5. Die *Klangspuren Schwaz* in Tirol sind ausschließlich der zeitgenössischen Musik verpflichtet (vgl. Internet II: Klangspuren).
6. Im Rahmen des im Herbst stattfindenden Linzer *Brucknerfestes* werden auch zahlreiche Konzerte unter Beteiligung von SängerInnen ausgerichtet (vgl. Internet II: Brucknerhaus).
7. Die *Salzburger Festspiele* einschl. der angegliederten Pfingstfestspiele sind wahrscheinlich das prominenteste Kulturfestival Österreichs. „Das Festliche wurde [für den Festspielgründer Max Reinhardt] zwangsläufig zur Bedingung, die weitausgreifende Wirkung von Spielen, die sich mit Natur und Architektur verbanden, aus Landschaft, Dichtung und Musik das Gesamtkunstwerk formten, für so viele Zuschauer wie nur möglich.“ (Funke 1996: 69.) Die Salzburger Festspiele bieten sowohl im Opern- als auch im Konzertbereich ein umfassendes Programm an (vgl. Internet II: Salzburger Festspiele).
8. Der inhaltliche Bogen des auf zeitgenössische Ausdrucksformen spezialisierten *Steirischen Herbsts* umfasst unterschiedlichste Sparten vom Tanz über die bildende Kunst und den Film bis zur Literatur. Die Vokalmusik

- spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle. (Vgl. Internet II: Steirischer Herbst.)
9. Die als „steirische Festspiele“ titulierte *Styriarte* fokussiert auf „klassische“ Vokal- und Instrumentalmusik (vgl. Internet II: Styriarte).
 10. Die vom Dirigenten Gustav Kuhn ins Leben gerufenen *Tiroler Festspiele Erl* bieten ein Programm aus Musik und Oper. Neben der Sommer- wird mittlerweile auch eine Wintersaison bespielt. Das Werk Richard Wagners nimmt bei den Erler Festspielen einen besonderen Stellenwert ein. (Vgl. Internet II: Tiroler Festspiele.)
 11. Das im Herbst stattfindende und auf zeitgenössische Musik spezialisierte Festival *Wien modern* nutzt u.a. das Wiener Konzerthaus und den Wiener Musikverein für seine Aufführungen (vgl. Internet II: Wien modern).

Selbstverständlich muss auch der Überblick über die Festivalszene unvollständig bleiben. Selbst so medienpräzise saisonale Veranstalter wie die *Wiener Festwochen*, das *Festival Grafenegg* in Niederösterreich, die *Schubertiade* in Vorarlberg sowie die im Burgenland beheimateten *Mörbischer Seefestspiele* und *Opernfestspiele St. Margarethen* bleiben hier unberücksichtigt, weil sie nicht in den Genuss einer (direkten) Bundesförderung kommen.

2.3.4 Kirchenmusik

Im kirchlichen Bereich ist – abgesehen von Konzerten, die in kirchlichen Räumen stattfinden – auf die *(vokal-)musikalische Gestaltung von Gottesdiensten* hinzuweisen. Auf der Website des Referats für Kirchenmusik Erzdiözese Wien werden knapp 90 Kirchen in Österreich und Südtirol genannt, in denen regelmäßig *musikalische Hochämter* stattfinden (vgl. Internet II: Kirchenmusik/Wien). Natürlich ist hier von einer höheren „Dunkelziffer“ auszugehen zumal weder punktuelle musikalische Gestaltungen von Gottesdiensten in anderen Kirchen noch sakralmusikalische Aktivitäten anderer als der in Österreich dominierenden römisch-katholischen Kirche berücksichtigt werden. Nicht zuletzt aufgrund des Bedarfs an professionellen GesangssolistInnen in fast allen Messkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts ist der gottesdienstliche Bereich neben dem bereits erwähnten Musiktheater-, Konzert- und Festivalbetrieb zumindest als *ergänzender Arbeitsmarkt* für ausgebildete „klassische“ SängerInnen zu bewerten.

2.3.5 Agenturen

„Die Kerntätigkeit des Künstleragenten bzw. der Künstleragentin ist die Künstlervermittlung. Der Künstleragent ist daher in erster Linie Künstlervermittler.“ (Wilscher 2011: 11.) Künstleragenturen stellen somit ein Bindeglied zwischen Veranstalter und KünstlerIn (z.B. SängerInnen) dar. Die Berufsausübung als KünstleragentIn erfordert in Österreich eine Gewerbeberechtigung, die allerdings in zwei Varianten ausdifferenziert wird:

1. Vermittlung von *Werkverträgen* für selbständige KünstlerInnen
2. Vermittlung von *Dienstverträgen* für unselbständige KünstlerInnen

Die Gewerbeberechtigung schließt in beiden Fällen nicht nur die Vermittlung selbst, sondern auch vorbereitende/begleitende Managementaufgaben im Dienste des/der Musikausübenden mit ein. (Vgl. Wilscher 2011: 17.) Es darf vermutet werden, dass die branchenmäßige Abgrenzung z.B. zu Werbeagenturen, Eventagenturen, usw. nicht immer leicht fällt.

Die Abfrage in einem Online-Branchenverzeichnis zeigt, dass in Österreich 131 *Künstleragenturen* gemeldet sind (vgl. Internet II: Herold/Künstleragenturen). Auch wenn sich nur ein Teil davon mit der Vermittlung von Werk- oder Dienstverträgen für „klassische“ SängerInnen beschäftigt und selbstverständlich keinerlei Informationen über Arbeitsumfang oder Umsatz dieser Unternehmen ablesbar sind, darf aufgrund dieser Zahlen doch eine gewisse Bedeutung (auch) für das sängerische Berufsfeld vermutet werden.

Ausgehend von der Frage „*Künstleragentur oder Music Group?*“ beschreibt WILSCHER (2011) einen Paradigmenwechsel im Bereich der Plattenindustrie, der auch für die Entwicklung des Künstleragenturwesens von größter Bedeutung sein könnte. Die nicht zuletzt durch die kostenlose digitale Verfügbarkeit von Audiofiles ausgelöste Krise im Bereich des Kerngeschäfts dieser Branche habe ein *360-Grad-Modell* angeregt, das Plattenlabels u.a. zum Insourcing klassischer Agenturaufgaben motiviert habe. Damit haben wir es im sängerischen Berufsfeld sowohl mit Unternehmen, deren *Kerngeschäft* die Vermittlung von KünstlerInnen darstellt (Künstleragenturen), als auch mit Unternehmen, die *neben* anderen Geschäftsfeldern *auch* KünstlerInnenvermittlung betreiben (Music Groups), zu tun. (Vgl. Wilscher 2011: 118 ff.)

2.3.6 Exkurs: Musikschulen

Das österreichische Musikschulsystem wurde bereits einleitend unter dem Aspekt der Vorbildung junger SängerInnen beleuchtet. An dieser Stelle soll aber darauf hingewiesen werden, dass das Musikschulwesen für ausgebildete SängerInnen mitunter auch einen interessanten Arbeitsmarkt darstellt. Auf den ersten Blick mag die Tätigkeit als MusikschullehrerIn im Anschluss an ein künstlerisch-performatives (*nicht* künstlerisch-pädagogisches) Studium ausbildungsfremd erscheinen. Hier sind allerdings zwei Argumente ins Treffen zu führen, die eine kategorische (Ab-)Qualifizierung einer Lehr- als „Nebentätigkeit“ in Frage stellen:

1. Es darf davon ausgegangen werden, dass sich die erworbenen *künstlerischen Fachkompetenzen* bei GesangspädagogInnen und SängerInnen zu einem erheblichen Teil überschneiden.
2. In § 3 Abs. 1 NÖ [Niederösterreichisches] Musikschulgesetz 2000 ist beispielsweise folgende Zielformulierung zu lesen: „Die Weiterentwicklung der Musikschulen zu einem vielfältigen kulturellen Zentrum in Gemeinde und Region. [...] Sie sollen eine Belebung und/oder Unterstützung regionaler Klangkörper [...] sowie Veranstaltungen anstreben.“ Diese Zielformulierung stellt klar, dass von MusikschullehrerInnen neben ihren didaktischen Leistungen auch *kulturelle Impulse für die Region* erwartet werden. Es darf vermutet werden, dass diese Impulse oft mit *eigenen* Auftritten verknüpft sind.

Angeichts dieser großen Schnittmenge ist fraglich, ob eine Hinwendung zum gesangspädagogischen Berufsfeld tatsächlich kategorisch als „Abkehr vom Sängerberuf“ (Haase 2012: 25) oder eher als *Akzentverschiebung* innerhalb dessen klassifiziert werden kann/soll. Diese Fragestellung soll allerdings nicht an dieser Stelle theoretisiert, sondern unter Einbeziehung der im Rahmen der Interviews generierten Daten wieder aufgegriffen werden.

Alleine in Niederösterreich – dem flächenmäßig größten Bundesland der Republik – waren im Schuljahr 2008/09 immerhin 158 LehrerInnen im Fachbereich Gesang/Stimmbildung tätig. Es darf vermutet werden, dass es sich bei den betreffenden Personen zum Teil auch um AbsolventInnen originär künstlerischer (nicht künstlerisch-pädagogischer) Studien handelt. Dem Musikschulsektor kommt also durchaus eine nennenswerte quantitative Bedeutung als potenzieller Arbeitsmarkt für ausgebildete SängerInnen zu. Es sollte überdies bedacht werden, dass von den 158 niederösterreichischen GesangspädagogInnen nur 21 (!) KollegInnen mit mehr als 22 Wochenstunden – also Vollzeit oder knapp darunter

– beschäftigt waren. (Vgl. Musikkultur Niederösterreich GmbH [Hg.] 2011: 22.) Immerhin 39,9% aller MusikschullehrerInnen waren nebenher auch als freie MusikerInnen tätig (vgl. Musikkultur Niederösterreich GmbH [Hg.] 2011: 80). Die Stelle an einer Musikschule dürfte sich also für viele MusikerInnen/SängerInnen nicht als *der* Arbeitsplatz schlechthin sondern als *ein* musikalisches „Standbein“ unter mehreren darstellen. Ungeachtet der als Belastung empfundenen Terminkollisionen, die aus der Kombination mehrerer Tätigkeiten resultieren (vgl. Musikkultur Niederösterreich GmbH [Hg.] 2011: 140), genießt eine Teilzeitstelle an einer Musikschule offensichtlich bei vielen MusikerInnen/SängerInnen ausreichende Attraktivität.

Der Musikschulsektor stellt natürlich nur *eine* Möglichkeit zur didaktischen Berufsorientierung von SängerInnen dar und wird hier *pars pro toto* genannt. Selbstverständlich können ausgebildete SängerInnen auch an Volkshochschulen, Konservatorien, Universitäten, im Rahmen privater Studios sowie für Chöre oder Chorverbände gesangspädagogisch tätig werden.

2.4 Organizational structure – organisationaler Rahmen

In diesem Unterkapitel sollen jene betrieblichen Strukturen, in die SängerInnen bei ihrer Arbeit *typischerweise* eingebunden sind, beleuchtet und verglichen werden. Als typische Betriebe soll hier exemplarisch (1.) ein Opern-, (2.) ein Konzerthaus und (3.) ein Festival dargestellt werden. Nach welchen Prinzipien sollen nun diese Deskriptionen erfolgen?

PETERSON (1990) regt an, im Rahmen der organizational structure folgende drei Dimensionen zu beleuchten: „Organisation structure has three dimensions. The first is the *number of decision levels* in the organisation. The more levels there are, the greater is the bureaucracy, and the lower the ability to adapt to changes coming from the environment. (...) The second dimension of organisation structure is *functional differentiation*, the degree to which tasks are performed by specialised departments. A record company, for example, might have separate departments for songwriters, performers, producers, studio technicians and promotion. (...) The third dimension of organisation structure mirrors *vertical integration* for industry structure. At the firm level, the question is to what degree all stages in the production, promotion and distribution process are performed ‘in-house’ by divisions of the company or, alternatively, are performed by a series of firms that specialise in just one aspect or stage of the process.” (Peterson 1990: 106. Hervorh. durch d. Verf.) Dabei fällt auf, dass PETERSON mit den ersten beiden Dimensionen primär aufbauorganisatorische Aspekte, also Fragen nach der „Regelung der Beziehungen zwischen Personen, Abteilungen

und Betriebsmitteln“ (Wöhe/Döring 2010: 110) *innerhalb* eines Betriebes, fokussiert. Selbst die dritte Dimension weist mit der Frage nach dem möglichen Outsourcing betrieblicher Aufgaben (nur) teilweise auf das betriebliche Umfeld.

Dieser sehr *innenbezogene* Ansatz erscheint aus den folgenden beiden Gründen für die vorliegende Arbeit nicht zweckmäßig:

1. Gerade im Bereich des Non-Profit-Managements – und diesem ist ein erheblicher Teil des österreichischen Musiktheater-, Konzert- und Festivalssektors zuzuordnen – hat ein *organisationstheoretischer Paradigmenwechsel* stattgefunden, der hier engagiert aufgegriffen werden soll. Demnach ist eine Non-Profit-Organisation als offenes, umfeldabhängiges Input-Output-System zu betrachten, das „auf das Handeln und Verhalten der Stakeholder angewiesen ist, um lebensfähig zu sein“ (Giroud et al. 2009: 52). „Systeme haben Grenzen, die das Innen vom Aussen trennen. Wenn wir einen ‚Ausschnitt‘ der Wirklichkeit – z.B. einer NPO [Non-Profit-Organisation] – als System betrachten, beschreiben und analysieren wollen, dann ist diese Grenzziehung keine zwangsläufig gegebene, sondern folgt bestimmten Zweckmässigkeitsüberlegungen.“ (Giroud et al. 2009: 49.) Diese Theorien motivieren zu einer in ein *größeres Beziehungsgeflecht* eingebetteten Betrachtung betrieblicher Strukturen. Die Leistung des Betriebs ist hier nicht linear kundInnenorientiert, sondern auf die Schaffung von Mehrwert für unterschiedliche Stakeholder ausgerichtet.
2. Der aktuelle Forschungsstand (vgl. u.a. Mörth 2009) und die persönlichen Vorerfahrungen des Verfassers legen die Vermutung nahe, dass die beruflichen Tätigkeiten von SängerInnen oftmals auf (befristeten) *Stück- oder Werkverträgen* beruhen. Es ist also denkbar bis wahrscheinlich, dass SängerInnen – und um diese Gruppe geht es in der vorliegenden Arbeit – in klassischen Organigrammen von Opern- und Konzertausern sowie Festivalorganisationen überhaupt nicht abgebildet sind. Für AgentInnen, die für den SängerInnenberuf zweifellos große Bedeutung haben, gilt diese Problematik in noch krasserer Weise. Schließlich sind selbständige AgentInnen jedenfalls als *externe Akteure* zu klassifizieren sind.

Das Organigramm – also die Visualisierung der Aufbauorganisation – ist demnach angesichts der am SängerInnenberuf orientierten Themenstellung der vorliegenden Arbeit (zumindest als zentrales Dokument) für die Beschreibung kulturbetrieblicher Strukturen unbrauchbar. Stattdessen sollen anhand jeweils eines Fallbeispiels *idealtypische Stakeholdermodelle* für ein Opern-, ein Konzerthaus und ein Musikfestival unter besonderer Berücksichtigung jener Positionen, die die SängerInnen im jeweiligen Gefüge einnehmen, erstellt werden. Das im *Frei-*

burger Management-Modell für Non-Profit-Organisationen anhand eines (fiktiven) Wirtschaftsverbandes entwickelte *Vier-Schichten-Modell* (vgl. Giroud et al. 2009: 50) soll auch hier zur Anwendung kommen:

1. *Enge Systemgrenze*: Innerhalb dieses Feldes sind jene Akteure zu nennen die *unmittelbar und dauerhaft* an der Leistungserstellung beteiligt sind. Zur Leistungserstellung ist sowohl die Steuerung/Ausführung von *Kernprozessen* – also jenen Prozessen, die „direkt aus der strategischen Unternehmenszielsetzung abgeleitet werden“ können (Westermann 2006b: 23. In: Westermann et al. 2006a) – als auch die Steuerung/Ausführung von *Supportprozessen* – also jenen Prozessen, die „den Ablauf der Kernprozesse durch die Übernahme unterstützender Aufgaben“ entlasten (Westermann 2006b: 24. In: Westermann et al. 2006a) – zu subsumieren. Das bedeutet, dass auch die gesamte Verwaltung innerhalb der engen Systemgrenzen anzusiedeln ist.
2. *Weite Systemgrenze*: Hier sollen jene Anspruchsgruppen identifiziert werden, die ebenfalls unmittelbar an der Leistungserstellung beteiligt sind, allerdings *nur zeitweilig* (z.B. SängerInnen/DarstellerInnen mit Stückverträgen). Im Vergleich zu anderen Branchen scheint es bemerkenswert, dass im Kulturbereich mitunter auch Kernaufgaben des Unternehmens mitunter an ExternistInnen übertragen werden.
3. *Externe Austauschumfelder*: Als solche sollen neben den *beschaffungs-* (z.B. öffentliche Hand als Geldgeber, Lieferanten, Sponsoren) und *absatzseitig* (z.B. BesucherInnen) zu verortenden Akteuren (vgl. Giroud et al. 2009: 48) auch jene externen Anspruchsgruppen bezeichnet werden, die die Leistungserstellung *begleiten* (z.B. Holdings, Freundevereine).
4. *Orientierungsumfelder*: Diese Systeme generieren „Situationen und Tatbestände, über die wir Informationen benötigen, weil sie über kurz oder lang für unsere Entscheidungen und Aktivitäten bedeutungsvoll werden können oder Vorschriften enthalten, die wir in unserem Handeln zu berücksichtigen haben“ (Giroud et al. 2009: 48).

Besonders herausfordernd, aber letztlich auch äußerst informativ erscheint, dass in den aus dem *Freiburger Management-Modell für Non-Profit-Organisationen* abgeleiteten visuellen Stakeholdermodellen gleich *zwei Dimensionen* abgebildet werden (vgl. Giroud et al. 2009: 48 ff.):

1. In der *Innen-außen-Dimension* werden einzelne Akteure in Bezug auf deren *Weite/Nähe zum Kern der betrieblichen Leistungserstellung* verortet. Das oben beschriebene Vier-Schichten-Modell bringt diesen Anspruch zum Aus-

druck. Sehr einfache, sternförmig angelegte Stakeholdermodelle konzentrieren sich übrigens ausschließlich auf diesen Aspekt.

2. In der *Links-rechts-Dimension* werden die Akteure dem jeweiligen *Schritt innerhalb des betrieblichen Leistungsprozesses* zugeordnet. Diese Dimension führt gemäß dem ITO-Modell und analog zur Schreibrichtung vom Input (links) über die Transformation (Mitte) bis zum Output (rechts).

Als Fallbeispiele sollen nun jeweils in puncto Ressourcen und Publizität *herausragende Repräsentanten* ihrer Sparte herangezogen werden. Schließlich ist gerade bei diesen schon rein quantitativ von einer besonders *hohen Komplexität* in Bezug auf deren organisatorische Einbettung auszugehen. Das Stakeholdergeflecht kleinerer Häuser/Festivals könnte im Einzelfall relativ einfach durch Auslassung bestimmter Positionen abgeleitet werden.

2.4.1 Opernhaus

Als Fallbeispiel für ein Opernhaus soll die *Wiener Staatsoper* als zweifellos prominenteste Pflegestätte des klassischen Musiktheaters in Österreich herangezogen werden.

2.4.1.1 Enge Systemgrenze

An der Spitze des Hauses steht der/die *DirektorIn*, der/die allerdings von einem/einer *GeneralmusikdirektorIn*, einem/einer *BallettdirektorIn* und einem/einer *kaufmännischen GeschäftsführerIn* unterstützt wird. Auf der Website des Hauses werden die MitarbeiterInnen folgenden Gruppen zugeordnet (vgl. Internet II: Wiener Staatsoper):

1. *SängerInnen* (SolistInnen)
2. *DirigentInnen*
3. *Orchester*
4. *Chor*: ChorsängerInnen („Mitglieder“), erste/r und zweite/r ChordirektorIn, Chor-KorrepetitorIn, Chorarchiv, Chor- und ZusatzchoransagerIn, musikalische Assistenz, administrative Assistenz
5. *TänzerInnen*
6. *PianistInnen*
7. *Allgemeine MitarbeiterInnen*: BetriebsdirektorIn, Produktionsleitung, Planung, Regiekanzlei, Vorsingen/Kinderoper, Recht/Verwaltung, internationa-

- le Kooperationen, Operndramaturgie, Pressebüro, Neue Medien, Digital Development, Sonderprojekte, Sponsoring/Fundraising, Leitung des Opernballs, Staatsopernmuseum, KundInneninformation, Grafik, Fotografie, Personaladministration, Rechnungswesen, Kartenvertrieb/Abo, EDV, Arbeitsmedizin, Sicherheit, diverse Assistenzen bzw. zugeordnete Büros
8. *MitarbeiterInnen Technik*: technische Direktion, Dekoration, Garderobenleitung, Maske, Gebäudeverwaltung
 9. *Musikalischer und szenischer Dienst*: musikalische Studienleitung und Stellvertretung, Solokorrepetition, Maestri Suggestori (sic!), Oberspielleitung, szenische Leitung, Regieassistent, TanzprobenleiterIn, InspizientInnen, Orchesterinspektionen Staatsopern- und Bühnendorchester, BühnenmusikdirigentInnen, Archiv, Komparserieleitung
 10. *MitarbeiterInnen Ballett*: kaufmännische Leitung, Leitung Betriebsbüro, Proben- und Produktionsleitung (Staatsoper), Proben- und Trainingsleitung (Staatsoper), Ballettadministration (Staatsoper), Gastspielorganisation/Assistent, Kommunikation, Ballettdramaturgie, Korrepetition (Staatsoper), MasseurInnen (Staatsoper)

Höchst relevant für die Zuordnung einzelner Positionen innerhalb des Vier-Schichten-Modells erscheint die Tatsache, dass bei Pkt. 6 bis Pkt. 10 ausschließlich „echte“ ArbeitnehmerInnen, bei den KünstlerInnen (Pkt. 1 bis Pkt. 5) hingegen – neben den Ensemblemitgliedern bzw. fix Beschäftigten – auch Gäste/SubstitutInnen namentlich genannt werden oder zumindest indirekt auf diese hingewiesen wird. Da die Dauerhaftigkeit der Mitarbeit an der Leistungserstellung eingangs als Kriterium für die Zuordnung innerhalb der engen oder weiten Systemgrenze definiert wurde, soll die Diversität zwischen dauerhaft und kurfristig Beschäftigten auch in der Zusammenschau klar zum Ausdruck kommen.

Während die KünstlerInnen (Pkt. 1 bis Pkt. 5) sowie der musikalische und szenische Dienst (Pkt. 9) die *Kernprozesse* des Opernhauses vorantreiben, sind die übrigen MitarbeiterInnen eher den erforderlichen *Supportprozessen* zuzuordnen. Es finden sich aber auch hier Aufgabenfelder, die zweifellos unmittelbar die Kernaufgaben des Hauses und somit die strategischen Unternehmensziele befördern. Als Beispiele seien die Operndramaturgie (allgemeines Personal) und die Maske (technisches Personal) genannt.

Dass *RegisseurInnen, Bühnen- und KostümbildnerInnen* in der Auflistung überhaupt nicht genannt werden mag daran liegen, dass in der Rubrik „Künstler“ auf Personen fokussiert wird, die auf der Bühne oder im Orchestergraben ständig für das Publikum sicht- oder zumindest hörbar sind. Beim musikalischen und szenischen Dienst wird wiederum nur auf fix beschäftigte MitarbeiterInnen Bezug genommen.

Da das *Staatsballett* von Staats- und Volksoper gemeinsam betrieben wird, sind in diesem Bereich (Pkt. 10) manche Stellen beiden Häusern, andere Stellen wiederum klar der Staats- oder Volksoper zugeordnet. Aufgrund der inferioren Bedeutung der Kunstform Ballett für die vorliegende Arbeit soll dieser Umstand nicht weiter diskutiert/problematisiert werden.

2.4.1.2 Weite Systemgrenze

Innerhalb der weiten Systemgrenzen sind GastsolistInnen sowie Chor- und OrchestersubstitutInnen, GastdirigentInnen, GastregisseurInnen sowie freie bzw. befristet beschäftigte Bühnen- und KostümbildnerInnen anzusiedeln. Schließlich sind sie zwar *nicht dauerhaft* in den Betrieb eingebunden, arbeiten aber *unmittelbar* an der Leistungserstellung mit. Unabhängig von der Verortung im betrieblichen Gefüge, können in der künstlerischen Außenwirkung prominente KünstlerInnen („Stars“) mitunter sogar eine alle übrigen Mitwirkenden überstrahlende Bedeutung genießen.

2.4.1.3 Externe Austauschfelder

Zur Beurteilung, welche Akteure für die als Gesellschaft mit beschränkter Haftung konstituierte Wiener Staatsoper *beschaffungsseitig* relevant sind, muss vorerst die *Finanzierungsstruktur* des Hauses durchleuchtet werden: In der Saison 2012/13 konnte die Wiener Staatsoper ca. 45,1 Millionen Euro an Umsatzerlösen erwirtschaften. Davon sind ca. 33,1 Millionen Euro dem Kartenvertrieb zuzuordnen. Von den ca. 63,1 Millionen Euro sonstigen betrieblichen Erträgen stammen wiederum ca. 58,8 Millionen Euro aus der Basisabgeltung von Seiten des Bundes. (Vgl. Bundeskanzleramt Österreich [Hg.] 2014a: 151.) Damit kommt der Bundesförderung – neben den klassischen Betriebserlösen – zentrale Bedeutung für die Finanzierung der Wiener Staatsoper zu. Weiters werden auf der Website des Hauses zahlreiche *Sponsoren*, allen voran der Autoproduzent Lexus als Generalsponsor, genannt (Internet II: Wiener Staatsoper).

Für die Personalbeschaffung sind – zumindest was die GesangssolistInnen betrifft – *Künstleragenturen*, in Bezug auf die Güterbeschaffung wiederum externe *Lieferanten* zu nennen.

Absatzseitig sind zunächst vier KundInnengruppen auszumachen:

1. BesucherInnen einzelner Vorstellungen
2. AbonnentInnen (Abos und „Zyklen“)

3. KäuferInnen von Fanartikeln
4. TV- bzw. Radiostationen

Bei AbonnentInnen ist von einer größeren Bindung an das Haus auszugehen als das bei gelegentlichen BesucherInnen der Fall ist. Es sollte noch angemerkt werden, dass die Staatsoper zwischen Abos und „Zyklen“ unterscheidet. Während Abos unterschiedliche Werke bündeln, sind „Zyklen“ klar künstlerisch-programmatisch positioniert (z.B. „Rossini-Zyklus“, „Ring-Zyklus“) oder an praktischen KundInnenwünschen orientiert (z.B. „Nachmittagszyklus“). „Zyklen“ sind somit Varianten von Abonnements. Einzelne „Zyklen“ werden gemeinsam mit der Wiener Volksoper angeboten. Die Verschränkung von Staats- und Volksoper hat demzufolge auch eine programmatische Dimension. (Vgl. Internet II: Wiener Staatsoper.) TV- bzw. Radiostationen sind deshalb von Bedeutung, weil sie ein zusätzliches, physisch nicht anwesendes Publikumssegment erschließen.

Das Online-Ticketing der Wiener Staatsoper wird von der *Cultural* Handels-ges.m.b.H. administriert (vgl. Internet II: Wiener Staatsoper. Internet II: Cultural). Die einschlägige Literatur weist in puncto Auslagerungen primär auf Kostenvorteile hin: „So ist es beim Theater prinzipiell nicht ausgeschlossen, dass die Auslagerung einzelner Prozesselemente, z.B. aus Kostengründen, sinnvoll ist. Man spricht in diesem Falle von *Business Process Outsourcing* (BPO). BPO ist die Übertragung eines bzw. mehrerer Geschäftsprozesse an einen externen Dienstleister. Zu denken ist dabei vor allem an administrative und Marketing-technische Funktionen wie z.B. das Ticketing.“ (Gläser 2006: 49. In: Westermann et al. 2006a.) Dieser Vertriebspartner ist somit als Bindeglied zwischen dem Theater selbst und den BesucherInnen, also den eigentlichen KundInnen, zu verstehen. Ähnlich verhält es sich mit *TV- oder Radiostationen*, die Vorstellungen kaufen, übertragen und dadurch dem eigentlichen Publikum zugänglich machen.

Überdies können auch Akteure im externen Austauschfeld ausgemacht werden, die der Leistungserstellung nicht vor- oder nachgelagert sind, sondern die Leistungserstellung gleichsam *begleiten*. Besondere Bedeutung kommt hier wohl der *Bundestheater-Holding GmbH* zu, die nicht nur 100%-Eigentümerin der Wiener Staatsoper GmbH ist, sondern auch u.a. die strategische Führung der Tochtergesellschaften, das konzernweite Controlling, die Verhandlung von Kollektivverträgen und die bauliche Instandhaltung der historischen Theatergebäude zu verantworten hat (vgl. Bundeskanzleramt Österreich [Hg.] 2014a: 131). Die *Freunde der Wiener Staatsoper* begleiten ebenfalls die Leistungserstellung. Der Verein bietet von der sehr günstigen „Jugendmitgliedschaft“ (21,-

Euro p.a.) bis zum Status des „Mäzens“ (1.600,- Euro p.a.) unterschiedliche Mitgliedsformen an. (Vgl. Internet II: Opernfreunde.)

Die *ART for ART Theaterservice GmbH*, die im Eigentum der Bundestheater-Holding GmbH und deren Tochtergesellschaften Burgtheater GmbH, Wiener Staatsoper GmbH und Volksoper Wien GmbH steht (vgl. Bundeskanzleramt Österreich [Hg.] 2014a: 130), übernimmt sowohl Aufgaben, die die Leistungserstellung begleiten, als auch Aufgaben, die eindeutig absatzseitig zu verorten sind: „Die Herstellung und Lagerung der Kostüme und Dekorationen, aber auch die Betreuung der Gebäude und der bühnentechnischen Einrichtungen gehören ebenso zu den Aufgaben von ART for ART wie die Bereiche Elektrotechnik, Sicherheit, Informations- und Kommunikationstechnik. Darüber hinaus zählen auch die Information der KundInnen und der Verkauf der Karten zu den Aufgaben, die ART for ART möglichst effizient und kostengünstig im Auftrag der Bundestheater wahrnimmt. (...) ART for ART vereinigt jene Bereiche, die gemeinsam sparsamer, wirtschaftlicher und zweckmäßiger organisiert werden können, als dies jedes Theater für sich könnte.“ (Vgl. Bundeskanzleramt Österreich [Hg.] 2014a: 165 f.)

2.4.1.4 Orientierungsumfelder

Es wäre dem Wesen dieser äußersten Schicht unseres Stakeholdermodells unangemessen, die betreffenden Akteure allzu konkret zu bezeichnen. Schließlich kann es hier nur darum gehen, eine grobe Übersicht weiterer Einflussfaktoren zu entwerfen. In diesem Sinne sind folgende Akteure als Orientierungsumfelder zu identifizieren:

1. Die *Tourismuswirtschaft* ist insofern als wichtiger Partner zu begreifen, weil sie sowohl Gäste, die nicht in und um Wien ansässig sind, anwirbt und für deren Beherbergung sorgt als auch eine für alle Gäste befriedigende gastronomische und/oder touristische Kontextualisierung des Opernbesuchs zur Verfügung stellt.
2. *Volksoper* und *Burgtheater* sind aufgrund der Konzernstruktur der Bundestheater zur partnerschaftlichen Zusammenarbeit angehalten.
3. Weitere *Kultureinrichtungen* können als Anbieter komplementärer Leistungen insbes. für KulturtouristInnen (z.B. Museumsbesuch, Orchesterkonzert am Vorabend eines Opernbesuchs) – also *absatzstimulierend* – oder aber als unmittelbare Konkurrenten (z.B. Opernaufführung, Orchesterkonzert am gleichen Tag wie ein möglicher Opernbesuch) – also *absatzverhindernd* – wirken.

4. Die *Medien* stellen sicher, dass das Publikum über die Produktionen der Wiener Staatsoper informiert wird und prägen/beeinflussen selbstverständlich auch dessen Meinung.
5. Akzeptanz für die staatliche Bezuschussung von Kultureinrichtungen geht in einem demokratisch verfassten Gemeinwesen letztlich von der gesamten *Öffentlichkeit* aus.

2.4.1.5 Zusammenschau

Die folgende Grafik soll dem/der LeserIn einen raschen Überblick über alle genannten Stakeholder der beispielhaft bearbeiteten Wiener Staatsoper verschaffen, die Akteure aber auch nach deren *Wichtigkeit* (von innen nach außen) und deren *Position* im betrieblichen Leistungsprozess (von links nach rechts) ordnen. Besonders Augenmerk wird im Sinne der Themenstellung der vorliegenden Arbeit natürlich auf jene Rolle gelegt, die die SängerInnen im betrieblichen Gefüge einnehmen.

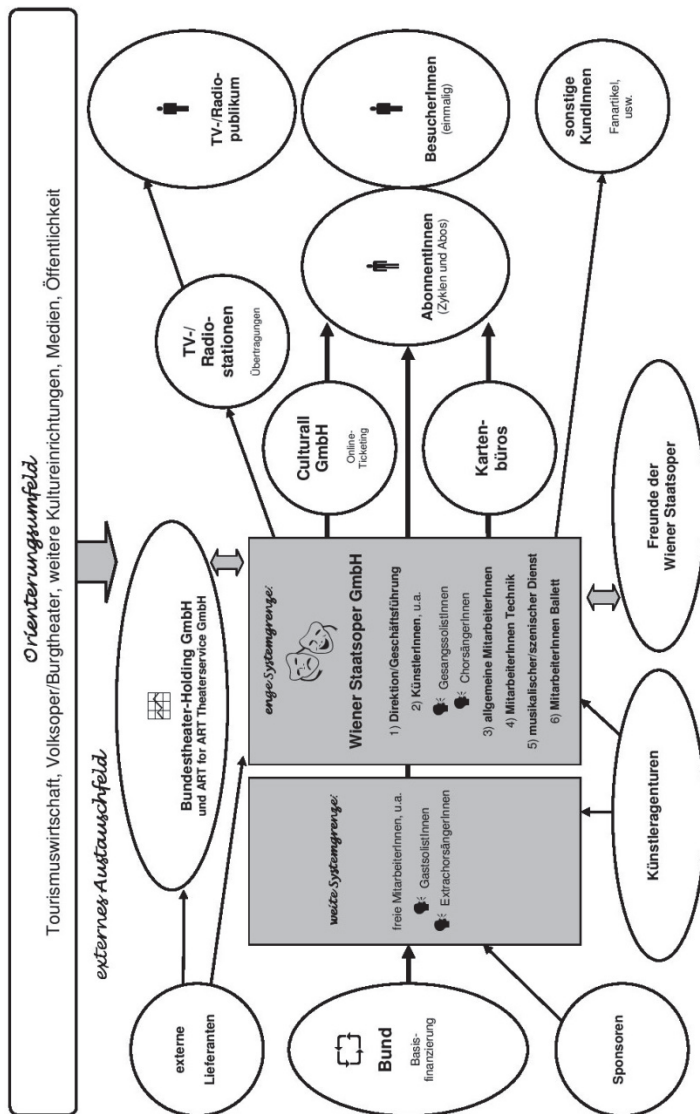


Abb. 5: Organizational structure eines Opernhauses unter Berücksichtigung aller relevanten Stakeholder am Beispiel der Wiener Staatsoper.

2.4.2 Konzerthaus

„Unter den größeren geförderten gemeinnützigen Einrichtungen [im Bereich Musik] befinden sich international herausragende Institutionen, die allesamt einen wesentlichen Beitrag zum Ruf des Musiklandes Österreich leisten. In der Bundeshauptstadt Wien gehören dazu zwei große Konzerthäuser – der Musikverein und das Konzerthaus –, in denen durch die dort angesiedelte *Gesellschaft der Musikfreunde* und die *Wiener Konzerthausgesellschaft* österreichische Musikgeschichte geschrieben wurde und auch heute noch wird.“ (Bundeskanzleramt Österreich [Hg.] 2014b: 30.) Als Fallbeispiel soll nun die nur wenige Gehminuten von der Wiener Staatsoper entfernt beheimatete Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – in weiterer Folge kurz *Musikverein* genannt – analysiert werden.

2.4.2.1 Enge Systemgrenze

Analog zum besuchten Opernhaus sollen auch hier jene MitarbeiterInnen berücksichtigt werden, die fix am Haus beschäftigt sind. Die auf der Website des Musikvereins genannten Ansprechpersonen sind im Wesentlichen folgenden Bereichen zuzuordnen (vgl. Internet II: Musikverein):

1. Management (Intendanz)
2. Künstlerisches Betriebsbüro und Saalvermietung
3. Presse, Marketing und Öffentlichkeitsarbeit
4. Education Department (Kinder-/Jugendprojekte)
5. Abonnement, Kassa und Führungen
6. Rechnungswesen und Buchhaltung
7. Hausinspektion
8. Publikumsdienst

Es sticht sofort ins Auge, dass in dieser Auflistung – ganz im Gegensatz zum vorhin analysierten Opernhaus – *keine ausübenden KünstlerInnen* aufscheinen.

2.4.2.2 Weite Systemgrenze

Innerhalb dieser weiten Systemgrenze sind zu allererst die *KünstlerInnen* (u.a. SängerInnen) anzusiedeln, die stück- bzw. projektbezogen vom Musikverein engagiert werden.

„Der Musikverein bietet Mitgliedschaften für Erwachsene und Jugendliche zu günstigen Preisen mit vielen Vorteilen, wie Rabatte auf Abonnements, früherem Vorverkaufsbeginn, und mehr!“ (Internet II: Musikverein.) Der Verein mit seinen *Mitgliedern* ist ebenfalls innerhalb der weiten Systemgrenzen zu verorten. Warum wird nun beim Musikverein ein im operativen Geschäft inaktiver Verein innerhalb der Systemgrenzen angesiedelt während vorhin bei der Wiener Staatsoper sowohl die Bundestheater-Holding als auch der Verein der Freunde der Wiener Staatsoper dem externen Austauschfeld zugeordnet wurden? Wodurch unterscheidet sich die organisationale Struktur des Musikvereins von der des vorhin beschriebenen Opernhauses?

1. Die Wiener Staatsoper GmbH ist zwar in einen Konzern – nämlich in die Bundestheater-Holding GmbH – eingebunden, aber auch für sich als Gesellschaft konstituiert. Beim Musikverein ist hingegen der Eigentümer – zumindest juristisch – nicht vom künstlerischen Betrieb zu trennen. Die *gemeinsame Identität* von Verein und „Haus“ kommt im Begriff „Musikverein“ sogar terminologisch zum Ausdruck. Als Rechtspersönlichkeit fungiert der Verein selbst.
2. Der Verein der Freunde der Wiener Staatsoper ist mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Bezug auf dessen Position im Stakeholdergeflecht des Betriebs nicht ansatzweise zu vergleichen. Während den Opernfreunden lediglich eine beobachtende bzw. unterstützende Funktion des laufenden Betriebs zukommt, wirkt der Musikverein als *Rechtsträger* der Kultureinrichtung.

Der Verkauf von Fanartikel wird von der *Musikverein Handels-GmbH* übernommen (vgl. Internet II: Musikverein), die ebenfalls innerhalb der weiten Systemgrenzen zu verorten ist.

2.4.2.3 Externes Austauschfeld

Etliche, bereits bei der Betrachtung des Fallbeispiels des Opernhauses identifizierten Positionen sind auch beim Musikverein als Akteure im externen Austauschfeld zu nennen: Inputseitig sind das der Bund als wichtigster Subventionsgeber, Sponsoren und Konzertagenturen. Outputseitig sind auch hier AbonnentInnen, (einmalige) BesucherInnen, KäuferInnen von Fanartikel sowie Kartenbüros zu nennen. Das Ticketing einschl. des Online-Geschäfts wird hier allerdings *in-house* abgewickelt.

Eine wesentliche Gruppe von Akteuren kommt allerdings bei der Betrachtung des Musikvereins neu hinzu: die *externen Veranstalter*. Schließlich

finden im Musikverein nicht nur Eigen-, sondern auch Fremdveranstaltungen statt. Diese Vermietungen sind allerdings nicht als reines „Nebengeschäft“ anzusehen, dessen Funktion sich auf die Lukrierung zusätzlicher Einnahmen abseits vom eigentlichen Unternehmenszweck beschränken würde. Vielmehr befördern auch die Konzerte externer Veranstalter die Kernaufgabe des Musikvereins: die „Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“ (Internet II: Musikverein). Diese Veranstalter engagieren selbstverständlich ihrerseits *KünstlerInnen* (u.a. SängerInnen), die allerdings im Stakeholdergefüge weiter außen anzusiedeln sind als jene KünstlerInnen, die vertraglich direkt an den Musikverein gebunden sind.

2.4.2.4 Orientierungsumfeld

Das Orientierungsumfeld entspricht größtenteils jenem des vorher betrachteten Opernhauses. Die einzige Ausnahme liegt in der Tatsache begründet, dass der Musikverein – im Gegensatz zur Wiener Staatsoper, die aufgrund der gemeinsamen Holding in enger Verbindung mit der Volksoper Wien und dem Burgtheater steht – mit keiner anderen Kultureinrichtung in organisatorischer Verbindung steht. Somit wäre es widersinnig, abgesehen vom allgemein gehaltenen Hinweis auf „Kultureinrichtungen“, Schwestereinrichtungen namentlich zu nennen.

2.4.3.5 Zusammenschau

Die folgende Grafik soll das Stakeholdergeflecht eines Konzerthauses am Beispiel des Wiener Musikvereins darstellen. Es fällt dabei auf, dass die SängerInnen im Gegensatz zum vorhin besprochenen Opernhaus weiter „außen“ positioniert sind. Schließlich vergibt ein Konzerthaus keine Dauerverträge an SängerInnen. Viele SängerInnen stehen sogar in einem Vertragsverhältnis mit einem externen Veranstalter, nicht mit dem Musikverein selbst.

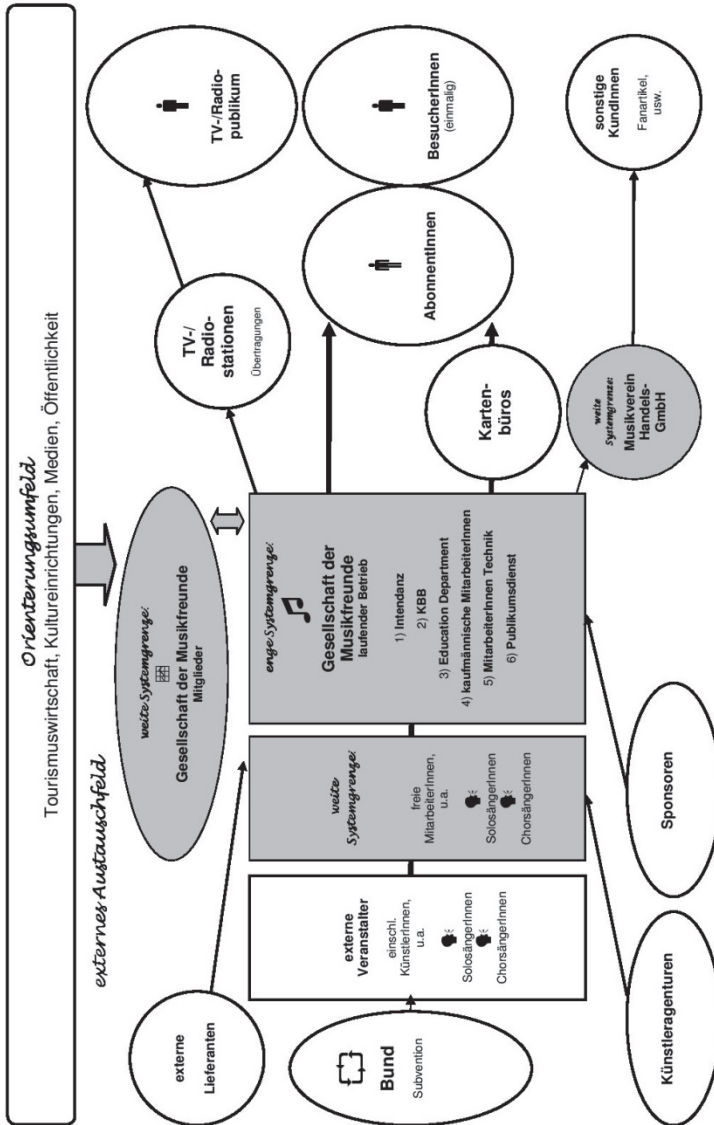


Abb. 6: Organizational structure eines Konzerthauses unter Berücksichtigung aller relevanten Stakeholder am Beispiel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien („Musikverein“).

2.4.3 Festival

Nachdem vorhin mit der Wiener Staatsoper und dem Wiener Musikverein die in der öffentlichen Wahrnehmung vermutlich prominentesten österreichischen Opern- und Konzerthäuser als Fallbeispiele ausgewählt wurden, sollen stellvertretend für den Festivalsektor die ebenso international renommierten *Salzburger Festspiele* analysiert werden. „Rechtsträger der Salzburger Festspiele ist der *Salzburger Festspielfonds*, dessen juristische Grundlage ein am 12. Juli 1950 verabschiedetes Bundesgesetz [!] ist. Organe des Fonds sind die Delegiertenversammlung, das Kuratorium und das Direktorium. Das *Direktorium* ist für die Vorbereitung und Durchführung der Festspiele sowie für die Aufstellung des Budgets verantwortlich. Dem *Kuratorium* obliegt die Bestellung der Mitglieder des Direktoriums, außerdem die Genehmigung des Programms, des Budgets und des Rechnungsabschlusses der Festspiele. Die *Delegiertenversammlung* nimmt den Jahres- und Rechenschaftsbericht, das vom Direktorium ausgearbeitete und vom Kuratorium beschlossene Budget sowie das Programm der Festspiele entgegen.“ (Internet II: Salzburger Festspiele. Hervorh. durch d. Verf.)

2.4.3.1 Enge Systemgrenze

Innerhalb der engen Systemgrenze sind jene *MitarbeiterInnen* zu verorten, die *ganzjährig* beschäftigt sind und den laufenden Betrieb aufrechterhalten. Geführt wird der laufende Betrieb vom *Direktorium*, das in der Saison 2014 aus der Präsidentin, dem Intendanten und einem Schauspielleiter bestanden hat. Auf der Website der Salzburger Festspiele werden Ansprechpersonen für unterschiedlichste Bereiche der Festivalorganisation genannt (vgl. Internet II: Salzburger Festspiele), die folgenden Gruppen zugeordnet werden können:

1. Direktorium: Intendanz, Präsidium, Leitung Schauspiel
2. Koordination des künstlerischen Betriebs: Leitung Konzert, Künstlerisches Betriebsbüro, Dramaturgie/Publicationen
3. Verwaltungsdirektion
4. kaufmännisches Personal: Presse/PR, Sponsoring, Kartenbüro, interne Revision
5. musikalischer und szenischer Dienst: Archiv, Kostüm/Maske, Statisterie, Gebäude-/Veranstaltungsmanagement, Personal/Recht/Medien
6. technisches Personal: Technik/Bühne, Information

Bemerkenswert erscheint, dass eine eigene, aus vier AkademikerInnen bestehende Organisationseinheit für den Bereich Sponsoring/Development eingerichtet ist.

2.4.3.2 Weite Systemgrenze

Während das Direktorium innerhalb der engen Systemgrenzen genannt wurde, ist der *Salzburger Festspielfonds* als Ganzes (insbesondere aber das Kuratorium und die Delegiertenversammlung) erst dieser zweiten Schicht zuzuordnen.

Die *KünstlerInnen* (auch SängerInnen) sind ebenfalls hier zu verorten, weil sie zwar für die Leistungserstellung unverzichtbar, aber nicht auf Dauer beschäftigt sind. Ob im Einzelfall befristete Dienstverträge oder Werkverträge ausgehandelt werden, spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle. Natürlich sind auch alle übrigen *saisonalen MitarbeiterInnen* innerhalb der weiten Systemgrenze zu verorten.

2.4.3.3 Externes Austauschfeld

Das externe Austauschfeld ist ähnlich strukturiert wie jenes der Wiener Staatsoper. Zwei Ausnahmen sind allerdings festzustellen:

1. Als Subventionsgeber tritt hier nicht nur der Bund auf. Die *Subventionen* teilen sich der Bund (40%), Land Salzburg (20%), Stadt Salzburg (20%) und der Tourismusförderungsfonds (20%). Genau diese Institutionen sind auch im Kuratorium der Festspiele repräsentiert.
2. Auch das *Online-Ticketing* wird *in-house* abgewickelt.

Auch bei den Salzburger Festspielen werden übrigens Abonnements angeboten, die vermutlich eine engere KundInnenbindung konstituieren als das beim Kauf einzelner Tickets der Fall ist. Die *Freunde der Salzburger Festspiele* haben wohl eine ähnliche Funktion wie der Verein der Freunde der Wiener Staatsoper. (Vgl. Internet II: Salzburger Festspiele.)

2.4.3.4 Orientierungsumfeld

Die Positionen Tourismuswirtschaft, Kultureinrichtungen, Medien und Öffentlichkeit sind auch hier zu nennen. Andere *Sommerfestivals* sind hier jedoch zu-

sätzlich herauszustreichen, weil sie die unmittelbare Konkurrenz für die Salzburger Festspiele darstellen und sich etwaige Marktstrategien vorrangig auf die Abhebung von diesen Konkurrenten beziehen müssen.

2.4.3.5 Zusammenschau

Auch das betriebliche Umfeld der Salzburger Festspiele soll nun beispielhaft für das Festivalwesen visualisiert werden. KünstlerInnen (auch SängerInnen) sind hier einheitlich innerhalb der weiten Systemgrenze verortet. Im Vergleich zur Wiener Staatsoper gibt es zwar keine dauerhaft beschäftigten KünstlerInnen, die sogar innerhalb der engen Systemgrenzen positioniert werden müssten, im Vergleich zum Wiener Musikverein aber auch keine KünstlerInnen, die von externen Veranstaltern „mitgebracht“ werden.

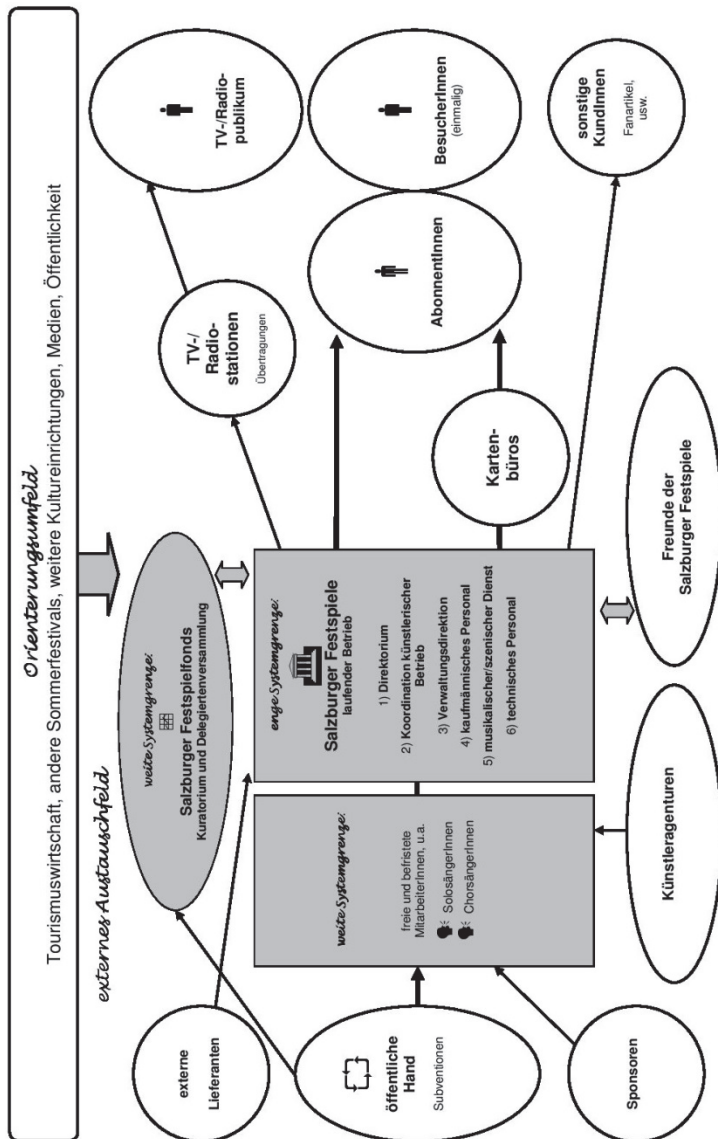


Abb. 7: Organizational structure eines Festivals unter Berücksichtigung aller relevanten Stakeholder am Beispiel der Salzburger Festspiele.

2.4.4 Zusammenfassung: SängerInnen im organisationalen Gefüge

Die Analyse eines Opernhauses, eines Konzerthauses sowie eines Festivals insbesondere in Bezug auf die Verortung der SängerInnen im betrieblichen Gefüge hat gezeigt, dass SängerInnen trotz ihrer hohen Relevanz für die Leistungserstellung *im Unternehmen* und für das Image *des Unternehmens* in vielen Fällen eher *am Rande des Systems* oder sogar außerhalb dessen agieren. Der anhaltende Trend zur Selbständigkeit von KünstlerInnen (vgl. u.a. Deutscher Bundestag [Hg.] 2008: 427) wird diesen Umstand wahrscheinlich – auch im Musiktheater – noch verstärken. Über die Folgen dieser Erkenntnisse lässt sich an dieser Stelle nur mutmaßen. Klassische Karrieremodelle, die durch ein Aufsteigen in betrieblichen Hierarchien gekennzeichnet sind, dürften für SängerInnen jedenfalls kaum eine Rolle spielen. Sängerische Karrieren werden vielmehr an den konkreten *künstlerischen Herausforderungen*, die ein Haus/Festival dem/der SängerIn zutraut, sowie an der *Reputation des Hauses/Festivals*, für die der/die SängerIn tätig ist, sichtbar.

Dieser Befund deckt sich mit jener Einschätzung, die VAKIANIS (2006) am Beispiel des Theaters für den gesamten Kulturbetrieb aufgezeigt hat: „Die Heterogenität der Mitarbeiter eines Kulturbetriebes wird verstärkt durch die Tatsache, dass zentrale Personen (...) nur für einen begrenzten Zeitraum mit befristeten Verträgen am Haus beschäftigt sind. In keinem anderen Betrieb liegen die *Kernprozesse in den Händen Externer*.“ (Vakianis 2006. In: Zembylas/Tschmuck [Hg.] 2006a: 86. Hervorh. durch d. Verf.)

Ein Aspekt der Finanzierung traditioneller Kulturinstitutionen ist letztlich auch für SängerInnen von existenzieller Bedeutung. Es wird zwar „viel gelehrt über Finanzierungsmöglichkeiten für Kultureinrichtungen und -projekte, ob das nun die althergebrachten Wege des Sponsorings, Fundraisings oder finanzielle Mittel via Freundeskreise sein mögen oder auch die neueren Methoden wie das Crowdfunding (...). Doch, und das wird sich in naher Zukunft trotz andauernder Sparzwänge nicht ändern, der *Hauptfinanzierer* der Kultur ist und bleibt die *öffentliche Hand*.“ (Internet I: Schütz 2014: 2. Hervorh. durch d. Verf.) SängerInnen sind somit nicht nur (unmittelbar) vom *good will* ihrer Arbeit- bzw. AuftraggeberInnen und (outputseitig) von der Akzeptanz des Publikums, sondern i.d.R. auch massiv (inputseitig) von der Finanzierungsbereitschaft der öffentlichen Hand abhängig.

2.5 Market – Publikum

Der Begriff „Market“ wird hier – wie bereits einleitend erwähnt – ausschließlich im Sinne des *Absatzmarkts* gedeutet. Es geht allerdings nicht um den *unmittelbaren Absatzmarkt* mit dem SängerInnen konfrontiert sind (das wären schließlich i.d.R. Veranstalter und/oder Agenturen), sondern um das *Publikum*. Hier soll also die Zusammensetzung und Entwicklung des *Klassik-Publikums* selbst sowie dessen Bereitschaft zur Teilnahme an *Live-Aufführungen* unter die Lupe genommen werden. Wer hört überhaupt klassische Musik? Wer besucht Konzerte und Aufführungen? Welche Trends können beobachtet, welche initiiert/verstärkt werden?

Möglichkeiten und Trends bei der Rezeption von Musik mit technischen Hilfsmitteln werden im letzten Unterkapitel „Technology“ nachgereicht.

2.5.1 Das Klassik-Publikum

Musikhören ist nach Fernsehen und Lesen die beliebteste Freizeitbeschäftigung der ÖsterreicherInnen. 55% der Bevölkerung hören (fast) täglich Musik, immerhin 47% tun dies mehrmals pro Woche *aufmerksam* (vgl. Huber 2010: 9). „Only television and reading play an even larger role in leisure time.“ (Huber 2013: 17. Hervorh. durch d. Verf.) Der quantitative Stellenwert der Rezeption von Musik ist also zweifellos beachtlich. Wie sieht es aber mit der Bedeutung der klassischen Musik aus? HUBER (2010) hat in einer umfangreichen Studie stilistische Präferenzen der MusikkonsumentInnen in Österreich untersucht. 10,0% der Befragten haben angegeben, dass Klassik deren bevorzugter Stil sei. Weitere 1,9% geben den Bereich Operette/Walzer, 1,3% Musical an. Auch diese beiden Genres könnten mitunter durch „klassisch“ ausgebildete SängerInnen (zumindest teilweise) abgedeckt werden.

	%, 1. + 2. Nennung	%, nur 1. Nennung
Volksmusik, volkstümliche Musik	18,8	17,6
Rock abseits der Hitparaden	16,5	15,1
Oldies	14,2	10,2
Klassik	12,0	10,0
Pop, Hitparade	11,2	8,5
Jazz, Blues	5,9	4,2
Hiphop, Soul	5,1	4,0
Techno, House	3,7	2,9
Austro-Pop	3,4	2,4
Operette, Walzer	2,2	1,9
Musicals	2,1	1,3

Tab. 22: Stilistische Präferenzen der ÖsterreicherInnen beim Musikhören. Keine und sonstige Antworten sind hier nicht angeführt! Quelle: Huber 2010: 23 f.

Der Anteil an Klassik-LiebhaberInnen im Vergleich zu MusikkonsumentInnen mit alternativen stilistischen Präferenzen bereitet also noch keinen Grund zur Sorge. Auch die Bereitschaft der Klassik-Fans, „insgesamt relativ viel Geld für Musik auszugeben“ (Huber 2010: 49), kann als positives Signal für die musikwirtschaftlichen Player im klassischen Genre bewertet werden. Andere im Rahmen einer deutschen Studie (vgl. Eckhardt et al. 2006: 274. Zit. nach: Gembris 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 72) generierten Daten müssen aber aus Sicht der klassischen Musik durchaus als besorgniserregend bewertet werden: Während von den ab 65-jährigen 44,0% als enges BesucherInnenpotenzial für Konzert- und Opernveranstaltungen klassifiziert werden können, sind das bei den unter 30-jährigen nur mehr 4,9%.

Wenn es um die Erschließung neuer Zielgruppen geht, so sind zwei ideologisch kontextualisierte Konzepte zu beobachten: *Kommerzialisierung* und *Demokratisierung* „stellen konkurrierende Interpretationen der stärkeren Durchdringung der Märkte durch unsere Kulturorganisationen, der Verbreiterung der

Publika, der Orientierung an Kunden dar. Es sind Kampfbegriffe.“ (Koch 2014a: 348.) Diese Diskussion soll in der vorliegenden Arbeit zugunsten eines pragmatischen, lediglich an der Überzeugung vom *Wert der Kunst* für den Menschen getragenen Zugangs keine weitere Berücksichtigung finden. Schließlich müssen einander die Bekenntnisse zur Öffnung der Kulturinstitutionen (Demokratie) *und* zur adäquaten Nutzung/Adaptierung betriebswirtschaftlicher Techniken (Ökonomie) keinesfalls ausschließen.

2.5.2 *Der Live-Sektor*

Die Studie von HUBER (2010: 39 f.) zeigt, dass im Jahre 2008 55% der ÖsterreicherInnen sogar Musikveranstaltungen aus drei verschiedenen Stilfeldern besucht haben. Live-Aufführungen dürften also – ungeachtet der technologischen Entwicklungen seit der Erfindung der Schallplatte – nach wie vor enorme Attraktivität aufweisen. Zwei Parameter haben enormen Einfluss auf die Bereitschaft, klassische Konzerte oder Opernaufführungen zu besuchen:

1. Während über 40% der ab 50-jährigen klassische Konzerte besuchen, sinkt dieser Wert auf unter 20% bei den bis 30-jährigen (vgl. Huber 2010: 40). Das *Alter* ist somit ein entscheidender Faktor bei der Entscheidung für oder gegen Konzertangebote im Bereich der Klassik.
2. Auch das *Bildungsniveau* potenzieller BesucherInnen steht in einem vitalen Zusammenhang mit der Entscheidung für oder gegen bestimmte Musikveranstaltungen. Während lediglich etwas über 20% der Personen (nur) mit Pflichtschulabschluss klassische Konzerte und Opernvorstellungen besuchen, steigt dieser Wert bei den HochschulabsolventInnen auf über 60% (vgl. Huber 2010: 41).

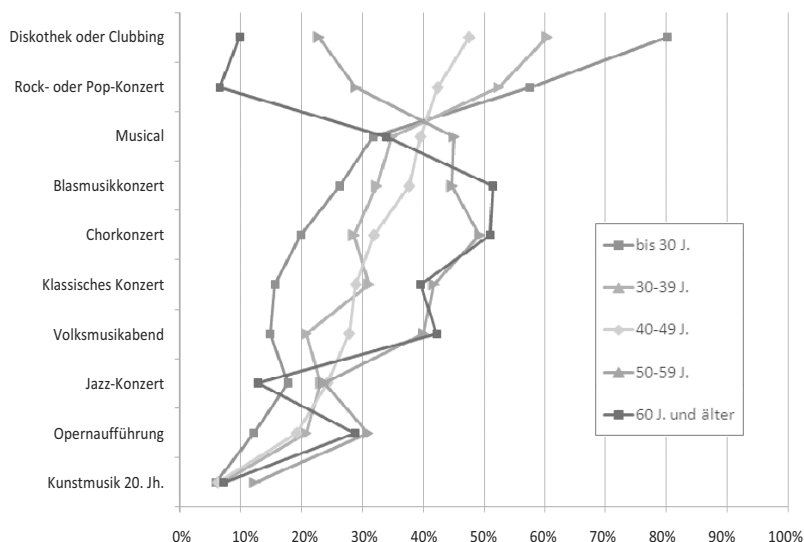


Abb. 8: Besuch unterschiedlicher Musikveranstaltungen nach Alter. Quelle: Huber 2010: 40.

Naiverweise könnte man annehmen, dass die Erhöhung der AkademikerInnenquote sowie die Steigerung der Lebenserwartung ohne weiteres Zutun eine ständige Regeneration des Klassik-Publikums bewirken würde. Zwei Aspekte sprechen allerdings in aller Deutlichkeit gegen diesen Mechanismus:

1. Langzeitstudien weisen darauf hin, dass die Affinität zur klassischen Musik nicht im Alter *per se* begründet, sondern an bestimmte *Alterskohorten* gebunden ist. „Das steigende Alter des Publikums in den Konzertsälen und Opernhäusern ist nicht darauf zurückzuführen, dass Erwachsene mit zunehmendem Lebensalter eine Vorliebe für Klassische Musik entdecken (auch wenn das hier [sic!] und da der Fall sein mag). Stattdessen handelt es sich hauptsächlich um einen Generationenkonflikt.“ (Gembris 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 66. Verweis auf: Hamann 2008.)
2. Die Kongruenz des individuellen (formalen) Bildungsniveaus mit der Präferenz für klassische Musik ist – auch wenn sie *derzeit* empirisch nachzuweisen ist – keinesfalls naturgegeben. „Während sich bislang das Konzert- und Opernpublikum vor allem von gebildeten Schichten konstituierte, scheint bei den heute jungen Bildungsträgern von morgen das Interesse an Konzert- und Opernbesuchen erheblich abzubrockeln.“ (Gembris 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 72.)

Um der Publikumserosion in den klassischen Genres entgegenzuwirken, werden unterschiedliche Strategien diskutiert und erprobt. Hier sind wiederum zwei unterschiedliche Stoßrichtungen zu beobachten:

1. Sowohl beim Audience Development als auch bei der Musik-/Theatervermittlung geht es im Wesentlichen darum, *traditionelle Formate* durch pädagogische Maßnahmen (Musik-/Theatervermittlung) oder Marketingkonzepte (Audience Development) zu flankieren (vgl. Tröndle 2011a. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 9). Der didaktische Bedarf wird etwa so begründet: Musik von ästhetischem Rang und geschichtlicher Rückblicksweite sei „nicht nur für Menschen mit zehn Semestern musikwissenschaftlichem Studium geschrieben“. Dafür brauche es „Grenzüberschreitungen“: wohlbedachte Übergänge von der grenzenlosen Geistigkeit des Kunstwerks zum mehr oder weniger begrenzten Verstehens-Horizont ihrer Hörer.“ (Banse/Schmidt-Banse 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011: 268.)
2. Ausgehend von der Skepsis, ob die traditionellen Darbietungsformen noch zeitgemäß seien, setzt das Konzept der *Aufführungskultur* „weniger am Publikum als an den Ritualen, der Form und der Ökonomie und des Konzerts selbst an“ (Tröndle 2011a. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 9.) Aus dieser Motivation heraus werden traditionelle durch *neue Formate* ersetzt. Die im Vergleich zum traditionellen bürgerlichen Konzertritual lockere Atmosphäre ist wohl ein Kernstück vieler aktueller Ausprägungen (vgl. u.a. Keuchel 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 90 f.). Als Beispiel sei die Yellow Lounge der Deutschen Grammophon genannt.

REBSTOCK (2011) klassifiziert die unterschiedlichen Ansätze, wie die Nutzung von Live-Veranstaltungen stimuliert wird bzw. werden kann. Er integriert in seiner Darstellung sowohl kontextuale Aspekte (siehe oben, Pkt. 1) als auch Entwicklungspotenziale der Aufführungsformate selbst (siehe oben, Pkt. 2):

1. „Die weit verbreitetste und für das Musikleben folgenreichste Strategie (...) besteht sicher in der *Auratisierung der Musiker*.“ (Rebstock 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 146. Hervorh. durch d. Verf.) REBSTOCK verweist sogar auf die Möglichkeit der Imageübertragung, die beispielweise in einer Kampagne der Sängerin Cecilia BARTOLI, deren Image mit jenem der (historischen) Sängerin Maria MALIBRAN verquickt wurde, beobachtet werden kann. Die CD des Sängers Piotr BECZALA „Heart’s Delight – the Songs of Richard Tauber“ aus dem Jahre 2013 (vgl. Internet II: Deutsche Grammophon/Beczala) weist aus Sicht des Verfassers auf den gleichen Marketingansatz hin.

2. Die *Spiritualisierung* „findet sich sehr viel seltener, es ist aber insofern interessant, als hier die vermeintlichen Schwächen der Konzertform radikalisiert und zu seinen eigentlichen Stärken umfunktioniert werden. Nicht die Zumutung, sondern der Genuss, ja die therapeutische Wirkung von Monotasking und Monomedialität werden herausgestellt: Ruhe finden in der Hektik des Alltags, alles abwerfen und sich nur auf das Hören einlassen.“ (Rebstock 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 147.)
3. „Auf ganz andere Art verändert sich das Hören, wenn Musik im Konzert visualisiert wird.“ (Rebstock 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 148.) REB-STOCK nimmt hier v.a. auf *filmische Visualisierung* Bezug.
4. „Die letzte der vier Strategien, die *Performatisierung* bzw. *Theatralisierung* der Musik, bietet vielleicht die vielfältigsten Möglichkeiten“ (Rebstock 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 149. Hervorh. durch d. Verf.).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass keine Krise des Live-Sektors an sich festzustellen ist. In Deutschland wurden bereits im Jahre 2011 auf Basis empirischer Studien sogar höchst optimistische Prognosen getroffen: „Zum ersten Mal konnte der Rückgang der jährlichen Konzert- und Musiktheaterbesucher in Deutschland gestoppt werden. Damit zeichnet sich eine Kehrtwende in der 2005 konstatierten Entwicklung rückläufiger Zuschauerzahlen ab.“ (Internet I: Deutsche Orchestervereinigung / Zentrum für Kulturforschung 2011: 2.) Sehr wohl ist aber ein intensiver Diskurs über die Weiterentwicklung der traditionellen Formate (z.B. des Konzerts) zu beobachten. Das vom Bürgertum des 19. Jahrhunderts ausgeprägte und durch *Stillsitzen und Zuhören* (Rebstock 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 143) gekennzeichnete Darbietungsformat wird nicht mehr als Nonplusultra akzeptiert. Für die ausübenden KünstlerInnen (insbes. SängerInnen) könnten manche *Umbrüche* im Live-Sektor neue Herausforderungen auf künstlerischer und/oder Marketingebene nach sich ziehen, sie könnten aber auch selbst zu InitiatorInnen und (Mit-)GestalterInnen dieser Umbrüche werden.

2.5.3 *Es schließt sich der Kreis...*

In der Literatur wird immer wieder auf den Zusammenhang zwischen aktivem Musizieren und dem Interesse an Kunst hingewiesen: „So ist es vorteilhaft, junge Menschen schon sehr früh mit Kunst und Kultur in Kontakt zu bringen (...), denn: Unter den jungen Leuten, die schon im Vorschulalter mit Kunst in Berührung gekommen sind, findet sich heute ein beachtlicher Anteil von 45 Prozent, die sehr stark bzw. stark kulturinteressiert sind. Je später eine Begegnung mit Kunst und Kultur zustande kommt, umso geringer wird dieser Anteil, mit einer

Ausnahme: Werden Jugendliche im Alter von 16 Jahren, die vorher noch keine entsprechenden Berührungspunkte hatten, erstmals eigenständig in der Freizeit künstlerisch-kreativ, wächst ihr Interesse an kulturellen Angeboten.“ (Keuchel 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 94.)

Somit scheint die *musische Bildung* – unabhängig davon, in welchen Strukturen sich diese vollzieht – nicht nur ein Schlüssel für die Heranbildung professioneller SängerInnen (siehe Unterkapitel „Education“), sondern auch für die nachhaltige Entwicklung von vokalmusikalisch interessierten Publika (siehe Unterkapitel „Market“) zu sein. Immerhin 90% (!) der österreichischen Gesamtbevölkerung schätzen das *Singen in der Schule* als wichtig ein (vgl. Huber 2010: 55). Dieser breite Konsens zeigt, dass die musische Bildung keineswegs nur ein Anliegen einer kleinen Gruppe von Kulturschaffenden ist.

2.6 Technology – Technologie

Nachdem die Struktur des Klassik-Publikums sowie die Entwicklungen des Live-Markts in diesem Genre skizziert wurden, soll abschließend die Distribution von Musik abseits von Live-Aufführungen analysiert werden. Naturgemäß basieren all diese Distributionskanäle auf technischen Entwicklungen. In der vorliegenden Arbeit soll allerdings weder die Beschaffenheit der technischen Instrumentarien noch deren historische Entwicklung thematisiert werden. Vielmehr interessiert auch hier die Frage nach der aktuellen und (prognostizierten) zukünftigen *Bedeutung* dieser Technologien für den Absatz klassischer Vokalmusik. Insofern ist dieses Unterkapitel als Nachtrag zum vorigen Unterkapitel „Market“ zu begreifen.

TSCHMUCK (2012) hat auf die Verquickung *ästhetischer* und *technologischer* Entwicklungen in der Musikwirtschaft hingewiesen. Im 20./21. Jahrhundert seien drei *Paradigmen* zu beobachten, die wiederum durch drei *strukturelle Brüche* abgelöst wurden bzw. werden:

1. Paradigma: „*The era of music publishers* lasting from the late nineteenth century to the early 1920s (...), which was dominated by the production logic of music publishers.” Struktureller Bruch: „*The jazz revolution* of the early 1920s.”
2. Paradigma: „*The broadcasting era* lasting from the 1920s to the mid-1950s, which was dominated by the action routines of large broadcasting networks and nationalized radio in Europe.” Struktureller Bruch: „*The Rock'n'Roll revolution* of the 1950s.”

3. Paradigma: „The *era of phonographic companies*, which saw the perfection of the production and distribution of phonograms. This era began with the rise of Rock’n’Roll and has lasted until today.” Struktureller Bruch: „The *digital music revolution* of the late 1990s.”

(Tschmuck 2012: 232. Hervorh. durch d. Verf.)

Diese Theorie bezieht sich auf technische und ästhetische *Innovationen* sowie deren Verzahnung. Jenes Repertoire, das sich hinter dem Begriff der „klassischen Musik“ verbirgt, stammt allerdings zu einem erheblichen Teil aus einer Zeit, wo es überhaupt noch keine Distribution von Musik abseits von Live-Aufführungen gegeben hat oder diesbezügliche Bestrebungen noch in den Kinderschuhen gesteckt sind. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man also annehmen, dass klassische Musik per se *innovationsresistent* sei und sich damit aktuellen Entwicklungen entzöge. Dagegen sprechen allerdings drei Argumente, die in der Praxis beobachtet werden können:

1. Technologische Innovationen werden zwar mitunter in enger Verzahnung mit neuen ästhetischen Strömungen vorangetrieben, diese Technologien werden im Anschluss aber selbstverständlich auch auf die Distribution älterer Werke *übertragen*. Schließlich wird von Streamingdiensten im Internet nicht nur aktuelle Pop-, sondern auch klassische Musik angeboten.
2. Natürlich ist auch im Bereich der klassischen Musik zu beobachten, dass neue technische Möglichkeiten und ästhetischer Wandel *Hand in Hand* gehen. Beispielsweise ist davon auszugehen, dass bei der Produktion eines Opernfilms im Vergleich zur Aufführung in einem Opernhaus sowohl auf auditiv-musikalischer als auch auf visuell-szenischer Ebene (zumindest teilweise) andere ästhetische Mittel eingesetzt werden.
3. Obwohl die individuelle Deutung von Kompositionen durch die InterpretInnen im geschichtlichen Kontext höchst unterschiedlich bewertet wurde (vgl. u.a. Vortrag von Peter BLAHA am 22. 3. 2014. Zit. nach: Meyer-Wagner et al. 2014: 46 f.), bleibt doch unbestritten, dass die Werke der *Interpretation* durch ausübende MusikerInnen, z.B. SängerInnen, bedürfen und damit immer neue Gestalt annehmen. Ästhetische Differenzierung bzw. Innovation kann also auch dann stattfinden, wenn das gleiche Werk unter gleichen Rahmenbedingungen zur gleichen Zeit von unterschiedlichen InterpretInnen aufgeführt/eingespielt wird.

2.6.1 Physische Ton- und Ton-/Bildträger

Ein Blick auf die internationale Entwicklung des physischen Tonträgermarktes seit dem Jahre 1990 zeigt, dass bis zur Jahrtausendwende ein enormes Wachstum zu verzeichnen war. Seither ist allerdings ein stetiger Abwärtstrend in diesem Segment zu beobachten, der zweifellos in erster Linie auf die Verbreiterung des Angebotsspektrums im Internet zurückzuführen ist. Knapp vor dem Wendepunkt der Entwicklung geht die *File-sharing*-Plattform Napster online, die allerdings schon Ende 1999 wegen Urheberrechtsverletzungen verurteilt wird (vgl. Tschmuck 2012: 183 f.).

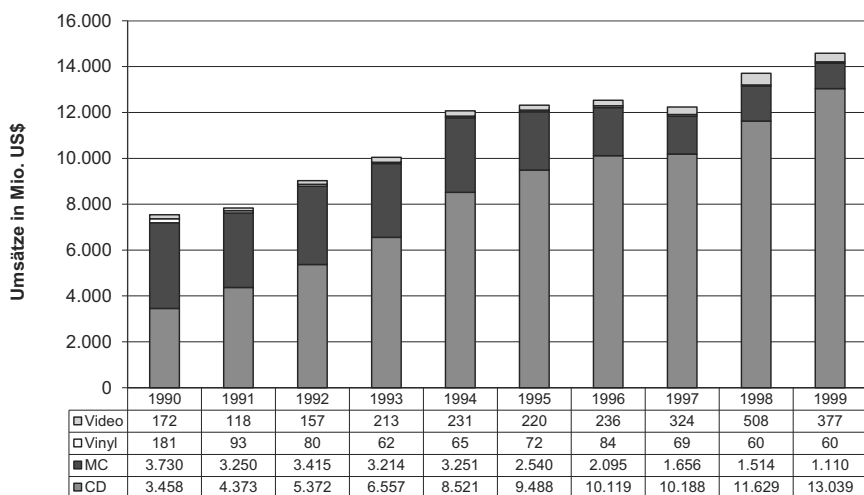


Abb. 9a: Internationale Entwicklung der Musikindustrie. Quelle: Recording Industry Association of America 1990-1999. Zit. nach: Tschmuck 2012: 182.

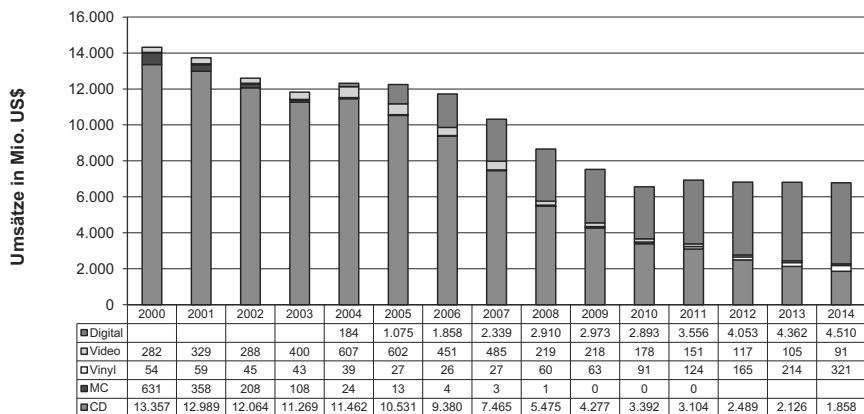


Abb. 9b: Internationale Entwicklung der Musikindustrie. Quelle: Recording Industry Association of America 2000-2010. Zit. nach: Tschmuck 2012: 182. Aktualisierung ab 2011 durch Tschmuck!

Trotz alledem ist das Volumen des physischen Ton- und Ton-/Bildträgermarktes nach wie vor beachtlich – auch in Österreich. Von den 150 Millionen Euro Umsatz wurden im Jahre 2013 88 Millionen – also wesentlich mehr als die Hälfte – mit physischen Produkten verdient (vgl. Internet I: IFPI Austria 2014: 6 f.). „Auch wenn immer mehr Musikkonsumenten die vielfältigen Online-Musikangebote nutzen, wurden 2013 auch mit physischen Tonträgern Umsatzzuwächse erzielt. Auch die *Musik-DVD* entwickelt sich positiv und konnte im vergangenen Jahr sogar ein Plus von 5% auf acht Millionen Euro Umsatz erzielen. Der Löwenanteil des Umsatzes (...) entfällt mit 77,5 Millionen Euro Umsatz nach wie vor auf die *CD*, ein Minus von 10%“ (Internet I: IFPI Austria 2014: 11. Hervorh. durch d. Verf.). Kurioserweise wurde bei *Vinyl-Schallplatten* ein Umsatz-Plus – immerhin in einem Ausmaß von 25% (!) – erzielt. Das dürfte mit dem Status dieses Trägertyps als *Kultprodukt* zusammenhängen. (Vgl. Internet I: IFPI Austria 2014: 12.)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Ton- und Ton-/Bildträgermarkt nach wie vor ein beachtliches Volumen darstellt. Die Verkaufszahlen weisen aber bei mittel- und langfristiger Betrachtung sowohl international als auch in Österreich nach unten. Die Bedeutung dieses Marktes dürfte also in den nächsten Jahren weiter sinken.

2.6.2 Musik in Radio und TV

Natürlich werden Konzerte mit klassischer Vokalmusik und Opernaufführungen auch via Radio und Fernsehen ausgestrahlt. Eine besondere Stellung nimmt hier der zum öffentlich-rechtlichen Österreichischen Rundfunk (ORF) gehörende Radiosender *Ö1* ein. Im Jahre 2013 hat *Ö1* immerhin eine Tagesreichweite von 9,2% erreicht (vgl. Internet II: Statistik Austria/Radio+TV). Innerhalb eines Jahres wurden 175 Opern und Konzerte live sowie 48 Uraufführungen übertragen (vgl. Internet I: Österreichischer Rundfunk 2014: 12). Auch die *ORF-Hörfunkprogramme der Länder* (also Radio Wien, Radio Niederösterreich, usw.) weisen teilweise eine beachtliche Anzahl an Sendungen auf, die der Rubrik Kultur zugerechnet werden. Die in der Statistik gesondert ausgewiesenen Veranstaltungstipps sind zwar keine Musikprogramme im engeren Sinne (wie z.B. Konzert- oder Opernübertragungen), stellen aber zweifellos eine veritable Hilfestellung für den Live-Sektor dar. (Vgl. Internet II: Statistik Austria/ Radio+TV.) Von allen Musikminuten des ORF-Hörfunks zusammen sind 24,45% dem Bereich Klassik zuzuordnen (vgl. Internet I: Österreichischer Rundfunk 2014: 12).

Ein Blick auf die Mitgliederstruktur des Verbandes Österreichischer Privatsender (VÖP) zeigt, dass *Radio Stephansdom* der einzige auf klassische Musik spezialisierte private Radiosender Österreichs ist. Radio Stephansdom, das einer kirchlichen Stiftung gehört, kann allerdings nur lokal im Großraum Wien empfangen werden. Reichweiten konnten zwar nicht recherchiert werden, die statistische Bedeutung in Bezug auf das gesamte Bundesgebiet dürfte aber marginal sein. (Vgl. Internet II: VÖP.)

Die Analyse der Bedeutung der klassischen (Vokal-)Musik in Fernsehprogrammen orientiert sich an zwei Fragestellungen:

1. Welche *Spartenkanäle* sind auf Kultur spezialisiert?
2. Welche quantitative Bedeutung haben Kunst und Kultur in den Programmen der *Mischkanäle*?

Bei jenen TV-Kanälen, die in Österreich einen Marktanteil von mindestens 1% genießen, ist nur ein expliziter Kultursender zu finden: *3sat* mit 2% Marktanteil (vgl. Internet II: Statistik Austria/Radio+TV). Auch an *3sat* ist – neben öffentlich-rechtlichen TV-Stationen Deutschlands und der Schweiz – der ORF beteiligt (vgl. Internet II: *3sat*). Seit dem Jahre 2011 steht mit *ORF III* noch ein zweiter, auf „Kultur und Information“ spezialisierter Sender zur Verfügung (vgl. Internet II: ORF III), dessen Reichweite allerdings nicht recherchiert werden konnte. Das Angebot an Kultursendern ist somit stark öffentlich-rechtlich geprägt. *ORF eins* und *ORF 2* sind mit einem Marktanteil von insgesamt 34% wohl

die für Österreich bedeutendsten Mischsender. Die der Kategorie Kultur/Religion zuzuordnenden Inhalte haben im Jahre 2013 5,4% der Sendezeit beansprucht, die für die klassische Vokalmusik relevanten Unterkategorien Theater und E-Musik füllen gemeinsam nur 0,7% der Sendezeit. (Vgl. Internet II: Statistik Austria/Radio+TV.) Diese Zahlen zeigen, dass sogar im Programm eines Mischkanals, der einem öffentlichen Bildungs- bzw. Kulturauftrag unterliegt, der Sparte Kultur mitunter nur eine marginale Rolle zukommt.

Die Internet-Auftritte der Radio- und TV-Stationen, insbes. die auf diesen Plattformen installierten *Podcast*-Dienste („Sendungen zum Nachhören“), weisen bereits ins nächste Unterkapitel „Musik im Internet“ und stellen ein Beispiel für *Cross-media*-Ansätze dar.

2.6.3 Musik im Internet

Bei legalen Online-Musikangeboten ist grundsätzlich zwischen zwei Typen zu unterscheiden:

1. KonsumentInnen nutzen die Möglichkeit zum *Download* einzelner Musiktitel oder ganzer Alben auf private Datenträger, z.B. auf die Festplatte des privaten Computers. Damit stehen die Aufnahmen dem/der MusikfreundIn dauerhaft für die private Nutzung zur Verfügung. Dieses Verkaufskonzept ist an jenes der Tonträger angelehnt. Der einzige Unterschied besteht darin, dass kein physischer Tonträger, also kein materielles Gut, sondern lediglich ein digitaler Datensatz, evtl. in Verbindung mit dem Recht eines erneuten Downloads des gleichen Titels ver- bzw. gekauft wird.
2. KonsumentInnen buchen Abos bei *Streaming*-Diensten wie z.B. Spotify. Sie können ständig auf die gesamte Datenbank des jeweiligen Dienstes zugreifen, ein Download auf einen eigenen Datenträger ist demzufolge nicht erforderlich. Vielmehr „strömt“ („streamt“) die Musik direkt via Internet vom Server des Anbieters auf das Endgerät des Kunden bzw. der Kundin.

Die Zahlen der letzten Jahre zeigen, dass der österreichische Online-Musikmarkt kontinuierlich wächst. Seit 2005 lag die jährliche Wachstumsrate dieses Segments manchmal sogar über 30%. (Vgl. Internet I: IFPI Austria: 10.)

	Umsatz in Millionen €	Veränderung
2005	6,7	-
2006	8,8	+31%
2007	10	+14%
2008	11,4	+14%
2009	15,8	+38%
2010	21,2	+34%
2011	24	+14%
2012	26,5	+10%
2013	31	+17%

Tab. 23: Entwicklung des Online-Musikmarktes in Österreich. Quelle: Internet I: IFPI Austria: 10.

Bei genauerer Betrachtung der aktuellen Zahlen zeigt sich aber, dass von 2012 bis 2013 zwar bei Album-Downloads (noch) eine Steigerung um 2,5% erzielt werden konnte, die Einzeltitel-Downloads aber sogar um 9% zurückgegangen sind. Der aktuelle Wachstumsmotor der gesamten Branche ist das *Streaming*, das eine *Wachstumsrate von 330% (!)* aufweist. (Vgl. Internet I: IFPI Austria: 10.) In *Schweden* – dem „Musterland“ des Streamings – ist der Anteil an Streaming-NutzerInnen mit 47% bereits um ein Vielfaches höher als jener der Download-NutzerInnen mit 7% (vgl. Internet I: IFPI Austria: 15).

Die hohen Zuwachsraten im Online-Geschäft haben dazu geführt, dass der Abwärtstrend des gesamten österreichischen Musikmarktes bereits fast gestoppt werden konnte. Während die Branche von 2011 bis 2012 noch um 6% geschrumpft ist, konnte dieses Minus im Folgejahr – allen Gratisangeboten zum Trotz – auf 2% reduziert werden (vgl. Internet I: IFPI Austria: 9). Trotz der dynamischen Entwicklungen im Online-Segment weisen die Unternehmen dieser Branche auf eine Problematik hin, die selbstverständlich auch schmälernde Wirkung auf die Einkommenssituation von SängerInnen entfaltet: „Die Digitalisierung ermöglicht eine davor nie da gewesene Vielfalt an Angeboten, die von Musikfans einfach, bequem, kostengünstig und rund um die Uhr genutzt werden können. Im Vergleich zu 2004 ist die Anzahl der legalen Online-Shops von drei auf 40 im Jahr 2013 und die Anzahl der angebotenen Titel von 0,5 Millionen auf 25 Millionen gestiegen. Durch die vielen neuen attraktiven Angebote ist es zwar gelungen, nicht autorisierte Plattformen einigermaßen in den Griff zu bekommen, dennoch bleibt der *Schutz geistigen Eigentums* eine wichtige Grundvoraus-

setzung für eine funktionierende Kreativwirtschaft. Denn immer noch sind mit hohem finanziellen Aufwand produzierte Inhalte binnen kürzester Zeit und ohne jede Einwilligung auf den verschiedensten Internet-Plattformen verfügbar.“ (Internet I: IFPI Austria: 13. Hervorh. durch d. Verf.)

Das Geschäftsmodell der Musik-Streaming-Abos ist so gestaltet, dass die KünstlerInnen (z.B. SängerInnen) am erzielten Gesamtvolumen des Streaming-Anbieters beteiligt werden. Diese Honorierung erfolgt allerdings nicht pauschal, sondern orientiert sich am Erfolg bei den UserInnen. „Dabei kommt es auch in der öffentlichen Diskussion zu Missverständnissen bezüglich der zu erzielenden Einnahmemöglichkeiten, weil oftmals Cent-Beträge pro Stream mit einem Euro beim Song-Download verglichen werden und daraus die Schlussfolgerung gezogen wird, mit Streaming sei kaum etwas zu verdienen. An die Stelle einer einmaligen Bezahlung treten jedoch *Mehrfach Erlöse*, die bei jedem Anhören eines Tracks aufs Neue eingespielt werden.“ (Internet I: IFPI Austria: 16. Hervorh. durch d. Verf.)

Auf die Möglichkeiten des *internetgestützten Vertriebs* von physischen Ton- bzw. Ton-/Bildträgern (Online-Shops), aber auch von Opern- bzw. Konzertkarten (Online-Ticketing) soll hier lediglich hingewiesen werden. Diese Fragestellungen wären zwar – zumindest in weitestem Sinne – auch dem Themenkomplex „Technology“ bzw. „Musik im Internet“ zuzuordnen, eine nähere Diskussion würde allerdings den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und zu weit vom eigentlichen Thema, den Anforderungen des SängerInnenberufs, weg führen.

2.6.4 *Live-Oper im Kino*

„Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks konstatiert Benjamin den Verlust einer Qualität, die er mit dem berühmt gewordenen Begriff *Aura* bezeichnet. (...) Benjamin sieht eine Form der Kunstwahrnehmung bedroht, in der das Kunstwerk als etwas Heiliges und Einzigartiges im Mittelpunkt steht. Damit stimmt er in den Chor der Pessimisten ein: Technische Reproduzierbarkeit tötet die Kunst; mühelose Verfügbarkeit zerstört das Erlebnis; Perfektionierung der Mittel macht den Zweck zunichte, für den die Mittel da sind. (...) *Aura* ist ein Hauch des Singulären. Sie entströmt physischen, zeitlichen und personellen Indikatoren der Einzigartigkeit. Aber es muss noch etwas hinzukommen: die Teilnahme an einem öffentlichen Ereignis.“ (Schulze 2011. Mit Verweis auf: Benjamin 2007 [zuerst erschienen 1936]. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 50.)

Dieser auf BENJAMIN (2007, zuerst erschienen 1936) rekurrierende Befund von SCHULZ (2011) definiert zwei Ingredienzien vollendeter Kunstwahrnehmung: *Einzigkeit* und *Öffentlichkeit*. Paradoxerweise liegt aber der Mehrwert vieler technischer Werkzeuge in der *Überwindung* genau dieser beiden Positionen:

1. Musik kann nicht nur einmal zu einem bestimmten Zeitpunkt, sondern immer wieder rezipiert werden. Musikhören ist somit *zeitlich unabhängig*.
2. Musik kann auch alleine bzw. im privaten Umfeld konsumiert werden. Musikhören ist somit *örtlich unabhängig*.

Auf eine jüngere Entwicklung soll hier hingewiesen werden, die diesen Gegensatz erstmals auflöst: Live-Übertragungen von Opernvorstellungen im Kino (vgl. u.a. Internet II: Cineplexx/Opera). Übertragungen aus New York und Salzburg zogen innerhalb eines Jahres „360.000 Menschen in ihren Bann. Sie alle waren bereit, sich zum Zeitpunkt der Aufführung an einem öffentlichen Platz einzufinden, wo die Aufführung übertragen wurde. Es war nicht der Originalschauplatz, dennoch wurde das Ereignis auf diese Weise zu einem unverwechselbaren und unwiederholbaren öffentlichen Ereignis.“ (Schulze 2011. In: Tröndle [Hg.] 2011b: 51.)

Derzeit ist das Modell, Aufführungen gleichzeitig an mehreren Orten öffentlich zu inszenieren, eher Produktionen international renommierter Häuser und Starbesetzungen vorbehalten. Vielleicht weitet sich dieser Ansatz zukünftig aber auch auf (vokal-)musikalische Nischen aus.

SängerInnenberuf heute

Anforderungsprofil einer künstlerischen Profession

Vacha, M.

2016, XVIII, 262 S. 13 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-13372-6