

EVELYN DAWID · KARIN HEITZMANN

DIE KULTURMETROPOLE WIEN:
EIN PREKÄRER ARBEITSORT FÜR
KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER?

ENDBERICHT

ECONOMICS OF INEQUALITY (INEQ),
WIRTSCHAFTSUNIVERSITÄT WIEN

Auftraggeber

Jubiläumsfonds der Stadt Wien für die Wirtschaftsuniversität Wien
Friedrich Schmidt-Platz 5
1082 Wien

Copyright © 2023 Evelyn Dawid · Karin Heitzmann (Projektleitung)

ECONOMICS OF INEQUALITY (INEQ),
WIRTSCHAFTSUNIVERSITÄT WIEN

WU.AC.AT/INEQ

Alle Rechte vorbehalten: Jede Verwertung (auch auszugsweise) ist ohne schriftliche Zustimmung der Auftraggeberin und/oder der Autorinnen unzulässig. Dies gilt insbesondere für jede Art der Vervielfältigung, der Übersetzung sowie für die Verbreitung und Einspeicherung in elektronische Medien wie z.B. dem Internet.

Wien, Oktober 2023

Inhalt

1. Einleitung	2
2. Unsere Befragten und die Kulturmetropole Wien	4
3. Schritte ins künstlerische Berufsleben	6
3.1 Wie die Ausbildung die Weichen stellt	7
3.2 Steigende Anforderungen	9
3.3 Erste Schritte in den Beruf	11
4. Arbeitsleben	15
4.1 Beschäftigungsformen im Theater- und Musikbereich	16
4.1.1 Angestellt	16
a. Unbefristet angestellt	17
b. Auf längere Zeit, aber befristet angestellt	18
4.1.2 Freischaffend	19
a. Freischaffend und doch angestellt	20
b. Selbstständige mit fixen Auftraggeber·innen	21
c. Selbstständige mit wechselnden Auftraggeber·innen	22
d. Eigene Projekte	23
4.2 Bezahlung und Arbeitsaufwand für die künstlerische Tätigkeit	24
4.2.1 Angestellt	24
a. Unbefristet angestellt	24
b. Auf längere Zeit, aber befristet angestellt	25
4.2.2 Freischaffend	26
a. Freischaffend und doch angestellt	26
b. Selbstständige mit fixen Auftraggeber·innen	28
c. Selbstständige mit wechselnden Auftraggeber·innen	29
d. Eigene Projekte	29
4.3 Nebenjobs und Einkommensquellen, die das Leben finanzieren: das Gesamteinkommen	35
5. Lebensstandard	45
6. Macht(miss)verhältnisse	48
6.1 „Orchester ist wie die Gesellschaft oder die Politik in einem schlechten Land, in einer Diktatur.“ (M2)	48
6.2 „Machthaber in der Opernszene“ (M7)	50
6.3 „Im Theater ist (...) ein Intendant, und alle anderen müssen sich um ihn scharen.“ (T4) ...	53
7. Veranstalter·innen und Intendant·innen zwischen den Fronten	56
8. Fazit	63
8.1 Die Kulturmetropole Wien – ein prekärer Arbeitsort für Künstler·innen? Oft ja, viel seltener nein	63
8.2 Grundeinkommen für Künstler·innen – eine Unmöglichkeit, die es bereits gibt	65
8.3 Forschungsdesiderata	68
Literaturverzeichnis	70
Anhang	72
Forschungsdesign und -methoden	72
Einige Links zu ergänzenden Quellen	74

1. Einleitung

Wenige Monate nach Ausbruch der COVID-19-Pandemie in Österreich protestierten die Künstlerinnen und Künstler in Österreich lautstark. Der erste Lockdown im Frühjahr 2020 hatte vielen von ihnen jede Verdienstmöglichkeit genommen und geradezu brutal vor Augen geführt, wie niedrig ihr Einkommen und wie schlecht ihre soziale Absicherung ist – und zwar immer. Es wurde vielen bewusst, dass sie nahe an oder in materieller Armut leben und dass der Sozialstaat für sie – als in aller Regel freischaffende Ein-Personen-Unternehmer:innen – in Krisen oder Notfällen keine Unterstützung vorsieht. Sie benötigten ein speziell für sie entwickeltes finanzielles Auffangnetz aus öffentlichen Geldern, um die lange Zeit der Pandemie, die sie zudem besonders hart traf, zu überstehen – ein Netz, das sie im Endeffekt sehr gut aufgefangen hat.

„Es ist eigentlich total deprimierend, (...) wenn man dann sagt: Ja also, ich kriege jetzt im Schnitt da einen Tausender von denen im Monat. Und die Leute sagen: ‘Jessas, a Wahnsinn, na bitte, du Armer. Na und das geht sich irgendwie aus?’ Wo man dann sagen muss: ‘Du, sonst habe ich auch nicht mehr, nur muss ich es auch noch versteuern.’ Also das sagt man dann nicht, weil man will sich ja nicht noch kleiner machen. Aber mir ist durch diese Krise erst bewusst geworden, dass ich eigentlich arm bin. (...) [Ich] hatte nie das Gefühl arm zu sein. Ich habe noch nie mir irgendwas großartig verkneifen müssen.“ (FG Kunst 2)¹

In der Corona-Zeit mit ihren vielen Unsicherheiten stand Armut verstärkt im Blickpunkt: Würde die Pandemie die Armut verschlimmern und in die Mittelschicht bringen? Wie kommen Menschen, die ein sehr niedriges Einkommen beziehen, mit solch einer Ausnahmesituation zurecht? In diese Fragestellungen hatten sich die Künstlerinnen und Künstler mit ihrem heftigen Protest geradezu hereinreklamiert – und wurden deshalb plötzlich auch in Studien der Armutsforschung berücksichtigt. So zum Beispiel in zwei qualitativen Erhebungen über den Zusammenhang von Armut und Corona-Krise, die vom Sozialministerium beauftragt und von der Armutskonferenz durchgeführt wurden². Sie lieferten uns die Idee zum Forschungsprojekt, dessen Ergebnisse hier vorgestellt werden. Es gab schon vor der Pandemie aussagekräftige Statistiken über die Arbeits- und Lebenssituation von Künstler:innen in Österreich, und die quantitative Datenlage ist seither noch deutlich besser geworden³. Doch statistische Daten bleiben immer bis zu einem gewissen Grad abstrakt. So hatten sich ja sogar die Künstler:innen selbst, bevor ihnen die Pandemie die Augen geöffnet hat, sehr oft nicht in den Zahlen der Erhebungen wiedergefunden.

„Jedem, dem ich sage, ich bin Schauspieler:in. Wow ja, das würde ich auch gerne. Und ich denke immer so: NEIN, NEIN. Bitte. Super, super Job, wenn man ihn hat und wenn man unter fairen Bedingungen arbeitet. Aber meistens arbeitet man nicht unter fairen Bedingungen.“ (T1)

Qualitative Studien hingegen bilden den Alltag und die Berufspraxis bis ins kleinste Detail ab. Sie kommen nahe und gehen nahe: den Betroffenen und dem Publikum, das oft nicht weiß und sich gar nicht vorstellen kann, unter welchen Bedingungen und zu welchen Gagen die Menschen arbeiten, die sie gerade auf der Bühne oder im Orchestergraben sehen und hören. Die Zuschauer:innen auf den teuren Plätzen sind sich in aller Regel wohl nicht dessen bewusst, dass sie für ihre Karte mehr ausgegeben haben, als zB die Musiker:innen eines auf Alte Musik spezialisierten Orchesters als Abendgag

¹ Vgl. Dawid 2021, S. 20.

² Vgl. Dawid 2020 & 2021.

³ Einige aktuelle quantitative Erhebungen zum Thema werden im Anhang aufgezählt (→ siehe S. 71).

brutto (!) nach Hause mitnehmen. Diese Wissenslücke möchte unsere Studie schließen, indem sie mehr Klarheit und damit Bewusstsein darüber schafft, was es ganz konkret bedeutet, in der Kulturmetropole Wien entweder am Theater oder im Musikbereich zu arbeiten: im fixen Engagement oder freischaffend, am Beginn, in der Mitte oder am Ende der Karriere, an großen, mittleren oder kleinen Bühnen, im Orchester oder in Kammermusikformationen, in Klassik, Jazz, Pop, Volksmusik oder Klezmer, in der Oper als Regisseur-in, Solist-in oder im Chor, in der Freien Theater- oder Tanzszene ...

„Man macht ja diesen ganzen Fernsehserien-Dreck, damit man Geld verdient. Es ist ja so, das ist ja eine Volksverblödung in Wirklichkeit.“ (T3)

„Es gibt auch genug Musiker, die sind glücklich mit einer sideman-Rolle, oder Heurigen-Musiker zum Beispiel, die immer dieselben Lieder spielen. Es gibt Leute, die sind absolut happy damit. Aber das ist jetzt vielleicht künstlerisch als Karriere nicht sehr tragend. Da ist man quasi wie ein Beamter, man macht halt seinen Job.“ (M8)

„Wenn ich einfach Kunst mache, bin ich Künstler. Ich muss nicht immer eine Subvention kriegen und erst dann bin ich offiziell ein Künstler. Von drei läppischen Kuratoren, wo nur eine Person von diesen dreien überhaupt irgendeine Ahnung hat von Tanz, soll ich mich bewerten lassen, ob ich Kunst machen darf?“ (Tanz)

Wenn man über Künstler-innen forscht, ist eine Frage nicht weit: Was ist Kunst? Wo hört sie auf und wo beginnt das liebevolle Dilettieren oder der pure Kommerz? Es ist eine Frage, die in den Interviews immer wieder präsent war, weil sich die Künstler-innen selbst abgrenzen oder ihre verschiedenen Tätigkeiten als „künstlerisch“ (M1) oder eher kommerzielles „Touristenschäftl“ (M2) einordnen. Wir können und wollen keine Wertung vornehmen, sondern für uns war Künstler-in, wer sich selbst so definiert und auf Auftritte bzw. Engagements in renommierten Kulturinstitutionen zurückblickt bzw. einschlägige Förderungen der öffentlichen Hand erhalten hat. Ob man von der Kunst den eigenen Lebensunterhalt bestreiten kann, war kein Kriterium – und darf auch keines sein, wie dieser Bericht sehr deutlich zeigt. Obwohl gerade dies oft herangezogen wird, um die Qualität von Kunst einzuordnen.⁴

Die Interviewpartner-innen haben uns ihre künstlerischen Lebensgeschichten im Detail geschildert. Wir greifen, als besonders bestimmende „Statuspassagen“, an denen regelmäßig eine Änderung eintritt, die Ausbildung und den Einstieg in den Beruf heraus. Der zentrale Teil des Berichts ist dann dem Arbeitsalltag der befragten Künstler-innen gewidmet: vor allem der Bezahlung und den Arbeitsstunden. Der Lebensstandard der Befragten, die (häufig problematischen) Machtverhältnisse im Kunstbetrieb sowie Überlegungen zur Rolle der Veranstalter-innen runden den Forschungsbericht ab.

Der gesamte Bericht ist mit Originalzitaten unserer Interviewpartner-innen durchzogen, denn niemand bringt besser auf den Punkt, wie ihre spezifische Situation aussieht, als sie selbst. Mehr über die Interview- und Auswertungsmethoden kann man im Anhang nachlesen (➔ siehe S. 72).

Danke an alle, die uns geholfen haben, Interviewpartner-innen zu finden!

Danke an Corinna Ivancic, Birgit Klinc und Ute Springer, die verlässlich und genau transkribiert haben.

**Unser tiefer und herzlicher Dank geht an die Künstlerinnen und Künstler,
die uns so offen über ihre Lebenssituation erzählt haben!**

⁴ Das haben in der Pandemie zB die Postings in der Online-Ausgabe des Standard gezeigt: „A: Das Standard-Forum, die hassen uns. – B: Wenn (...) ein Künstler verlangt, dass endlich mehr bezahlt wird oder dass den Künstlern geholfen wird, dann toben sich die Leute aus, und sagen, wenn die nicht genug Geld gespart haben, dann ist es ja eh bloß ein Hobby. Wirklich, da ist Gift und Geifer gesprüht, das war entsetzlich.“ (Dawid 2020, S. 38)

2. Unsere Befragten und die Kulturmetropole Wien

Diesem Bericht liegen Gespräche mit **15 Künstler:innen** zugrunde. Acht arbeiten im Musikbereich, sechs am Theater und eine verbindet beides: Sie ist Tänzerin mit – allgemein gesagt – zeitgenössischem Schwerpunkt. Es zeigt sich insgesamt, dass die Grenzen der Tätigkeitsfelder immer wieder verschwimmen, nicht nur bei der Tänzerin, die ihre eigenen Projekte konzipiert, den Sound dazu mitgestaltet, Elemente digitaler Kunst einfließen lässt und schließlich live auftritt bzw. online abrufbar ist. Auch viele andere haben sozusagen mehrere Rollen inne. Sie waren in ihrem Leben bereits und sind auch aktuell: gleichzeitig Schauspieler:innen, Regisseur:innen, Autor:innen, Ensembleleiter:innen und Produzent:innen; sie spielen klassische Musik, Jazz, Pop oder Volksmusik; sie beherrschen ein modernes und ein historisches Instrument, konzipieren Kammermusikreihen sowie pädagogische Vermittlungsprogramme und sind außerdem Teil verschiedener Instrumentalensembles; sie komponieren, studieren ein und spielen ihre Stücke; sie sind Veranstalter:innen, Ausführende und Interessensvertreter:innen. Und in aller Regel leben sie nicht nur von der Kunst allein, sondern gehen zusätzlich einer kunstnahen pädagogischen Tätigkeit nach, immer wieder auch einer kunstfernen Arbeit. Sehr häufig ist dies die eigentliche Grundlage ihres Lebensunterhalts.

Befragt haben wir neun Frauen, fünf Männer und eine Person, bei der wir, um ihre Anonymität auf jeden Fall zu wahren, keine Angabe zum Geschlecht machen. Der Jüngste war zum Gesprächszeitpunkt 26 Jahre alt, der Älteste 72. Es gibt einen gewissen Schwerpunkt bei Künstler:innen, die in der Mitte des Lebens stehen (40-49 Jahre: sechs Befragte), aber durch die breite Streuung können die sich seit den 1970er Jahren ständig wandelnden Arbeitsbedingungen gut erfasst werden.

Anonymität und Datenschutz sind bei qualitativen Forschungsarbeiten, die auf Interviews beruhen, eine Selbstverständlichkeit. Diesmal war es eine spezielle Herausforderung und von besonderer Wichtigkeit, die Anonymität zu wahren. Denn alle unsere Gesprächspartner:innen sind öffentlich bekannt: Man sieht sie im Fernsehen und Kino, auf Theaterbühnen und Konzertpodien, man liest über sie in Zeitungen und Zeitschriften, und man hört sie im Radio oder in den Social Media. Mit großer Offenheit wurde uns erzählt, wie die Bedingungen im jeweiligen Arbeitsumfeld aussehen und wie viel Gage dabei herauskommt. Wir haben von Ausbeutung gehört, von Verhalten, das am Betrug entlangschrammt, von Kränkungen, Streit und Gerichtsverfahren, aber auch von großen Erfolgen und dem Glück, in der Kunst arbeiten zu können. Um unsere Gesprächspartner:innen so anonym wie möglich zu machen, nennen wir die Institutionen, für die sie gearbeitet haben und derzeit arbeiten, nicht beim Namen. Wir zählen ihre vielen Erfolge nicht auf – wofür wir uns hiermit entschuldigen: Es ist eine Maßnahme zum Schutz der Privatsphäre, die aber auch dazu führt, dass wir die Befragten nicht so vorstellen können, wie das bei Personen abseits des Rampenlichts möglich ist.

Unsere Interviewpartner:innen leben und arbeiten alle in *Wien*, das heißt aber nicht unbedingt, dass sie hauptsächlich für von der Stadt Wien finanzierte Institutionen arbeiten. Da sind zB einmal die großen Bühnen, Konzertsäle und Orchester, die vor allem der Bund fördert und die einen fixen Bestandteil des Kulturlebens der Stadt ausmachen. Es gibt aber auch eine Reihe von Einrichtungen, die vom Land Niederösterreich gefördert werden, deren Arbeit aber (vor allem die Proben und die administrativen Tätigkeiten) hauptsächlich in Wien stattfindet. Und schließlich zieht es viele Künstler:innen nach Wien, die in anderen Bundesländern oder im Ausland künstlerisch arbeiten bzw. auch unterrichten – immer wieder mit der Hoffnung, in der Kulturmetropole Wien künstlerisch Fuß fassen zu können, was nicht immer gelingt.

Dass Wien Künstler:innen anzieht, zeigt auch die Zusammensetzung der Befragten: nur drei sind in Wien geboren und aufgewachsen, sechs in einem anderen Bundesland und weitere sechs im Ausland.

Wien bekommt vom internationalsten unserer Gesprächspartner·innen ein auffallend positives Zeugnis ausgestellt, dem Jazz-Musiker **M8**, der ebenfalls bestätigt, dass Wien ausländische Künstler·innen anzieht, insbesondere junge und avantgardistische. Die Einschätzung des älteren und etablierten Kollegen wird von den jungen Künstler·innen selbst nicht wirklich geteilt. Sie sind mit den geringen Verdienstmöglichkeiten unglücklich und unzufrieden – sehen sich in ihrer Existenz gefährdet. Hier bestätigt sich, dass die Befragten, je nach Alter und Karrierephase, verschiedene Perspektiven einbringen.

„Wien hat sich in den letzten 15 oder 20 Jahren sogar sehr positiv verändert, auch was die Musiklandschaft anbelangt. Es gibt sehr viele Möglichkeiten für Musiker, stilistisch aus allen Ecken aufzutreten. Das ist sehr erfreulich. Aus meiner Wahrnehmung kann man tatsächlich mit guter Musik Geld verdienen in Wien. Ich spreche nicht von viel Geld, aber immerhin. In Berlin zum Beispiel kann man jeden Tag dreimal spielen, aber nur für ein Bier und vielleicht fünf oder zehn Euro. Das, was halt beim Eintritt reinkommt. So, das ist ein Riesenunterschied. Und da geht es uns in Wien vergleichsweise eigentlich sehr gut, auch wenn immer alle jammern. Aber verglichen mit Berlin, Paris und auch London geht es uns ziemlich gut. (...) Ich spreche jetzt zum Beispiel von frei improvisierter Musik. Das ist ein noch extremeres Nischenprodukt wie Jazz zum Beispiel. Die frei improvisierte Szene ist wahrscheinlich ein Zehntel von dem Publikum, das bei normalen Jazzkonzerten als quasi Konsumenten auftaucht. Und für diese kleine Nische, da gibt es tatsächlich Plätze in Wien (...). Dort kannst du auch als junger frei improvisierender Musiker ein Konzert spielen und gehst immerhin mit – ich weiß nicht, ich sag jetzt mal Hausnummer – 100 Euro nach Hause. So, und das gibt es in Berlin nicht, außer vielleicht bei besonderen Anlässen oder kleinen Festivals. (...) Da beneiden uns auch die Berliner, und die kommen ja sehr gerne nach Wien.“ (M8)

„In Wien gibt es fast keine, außer im Sommer, eigentlich fast KEINE Locations, die Fixgagen auszahlen. Zumindest ist mir das nicht bekannt. (...) Man hat meistens eine Eintrittsbeteiligung.“ (M9)

„Ich habe das Gefühl, dass es in den Bundesländern besser ist. Das ist jetzt ein Schock, gell? (...) Niederösterreich, da habe ich wirklich das Gefühl, die schauen echt drauf, dass sie ihre Künstler irgendwie durchbringen. Und in Wien habe ich manchmal das Gefühl es ist: Pff die, naja, dann sterben sie halt. Weil es halt so viel gibt. Aber auf der anderen Seite denke ich mir halt, aber es ist DIE Kulturstadt Österreichs. Nicht nur Österreichs, sondern Europas. Und es soll ja vielfältig sein. Es ist ja nicht nur das Burgtheater oder das Volkstheater, nicht nur die großen Player, sondern es sind eben gerade auch die kleinen. (...) Es gibt so viele kleine, feine Theater, wo die Leute auch reingehen. Also es ist voll. Aber hinten und vorne reicht das Geld nicht. Die meisten, die in der Freien Szene arbeiten, müssen nebenher noch irgendwie Arbeitslosengeld oder sonst was.“ (T1)

3. Schritte ins künstlerische Berufsleben

Dass die Kunst nicht erst neuerdings allzu oft brotlos ist (und zudem nicht überall gesellschaftliche Anerkennung erfährt), davon zeugen die zahlreichen Erzählungen bekannter Künstler_innen, wie ihre Eltern sie einst daran hindern wollten, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen. Unsere Gesprächspartner_innen kennen das oder äußern sich als Eltern sogar genauso. Eigentlich dürfte es also keine Überraschung sein, dass man von der Kunst häufig nicht gut leben kann. Doch das hat für niemanden von den Befragten bei ihrer eigenen Berufswahl eine Rolle gespielt. Bei sehr vielen von ihnen ist der Traum vom Theater, dem Konzertpodium oder dem Tanz schon seit der Kindheit da. Bei anderen wurde das Feuer erst in der späten Jugend oder im frühen Erwachsenenalter angefacht, regelmäßig durch engagierte Musiklehrer_innen, aber auch durch das Erlernen eines Instruments in einer Musikschule, das Singen in einem Chor oder die Volksmusik im ländlichen Raum. All das ist nicht neu, kann aber nicht oft genug empirisch bestätigt werden, damit im Bewusstsein bleibt, welchen Stellenwert die Musikerziehung in der Schule und die spezialisierten Musikschulen für eine Kulturmetropole bzw. ein Kulturland haben. Für alle Befragten gilt, dass die Leidenschaft für ihre Kunst sie ihr Berufsleben lang fest im Griff hat – unabhängig davon, wie alt sie sind und welche Hürden sie bis dato zu überwinden hatten. Sich von der Kunst zu verabschieden, kommt für viele nicht in Frage – lieber nehmen sie ein materiell karges Leben in Kauf; und wenn sie den Abschied doch erwägen oder gar hinter sich haben, ist ein regelrechter Trennungsschmerz schon beim Sprechen darüber nicht zu überhören.

„Wenn mich Leute fragen: Von den Kindern, tritt denn jemand in Ihre Fußstapfen? Dann sage ich immer: Ich habe es VERBOTEN. Das habe ich natürlich nicht. Weil wenn, wenn eines von den Kindern gesagt hätte, das ist das, was ich WILL, (...) dann muss man es unterstützen. (...) Aber dazu raten, das wäre fahrlässig. Also das kann man nicht. Heutzutage noch weniger als vor 30 Jahren.“

*Wenn Musiktheater gut ist, dann ist es der beste Job der Welt. Das ist einfach so.“
(M5)*

„Warum tust du das? (...) Ja, ich mache es, weil es Gott sei Dank allesamt Werke sind, die ich auch als Opernjunkie, als Opernliebhaber liebe.“ (M7)

„... weil man so eine Passion hat, oder?“ (M9)

„Fünfmal in der Woche Applaus zu kriegen von 100 Leuten oder 200, oder im Sommer von 400, 500, für das, was man geleistet hat. Um Autogramme gebeten zu werden. Oder gestern zum Beispiel wartet eine ganze Schulklasse vor dem Theater und möchte mit uns Selfies machen. Und jubeln, wenn wir rauskommen. Dann sieht man, was das für ein Erlebnis für die gewesen ist. Oder auch für die Kinder im Kindertheater. Es ist glamourös, ja. Es gibt vergleichsweise viel Anerkennung. Und Aufmerksamkeit.“ (T2)

„Da war ein [Schauspieler], der hat vier Intendanten erlebt. Er war 70 und hat zu mir gesagt, wenn du die Möglichkeit hast, aus dem Theater rauszugehen und etwas anderes zu machen, dann tu das, weil du wirst schamlos ausgenutzt.“

I: Jetzt nachdem, was Sie mir erzählt haben, was Sie so gemacht haben, habe ich den Eindruck, Sie entfernen sich vom Theater. Ist das so?

Ja. Ich merke, vom Theater allein kannst du nicht leben. Ich meine, schön wär's, wenn man davon leben könnte. Aber ich habe auch so ein bisschen eine Bilanz für mich gezogen.“ (T4)

3.1 Wie die Ausbildung die Weichen stellt

Beim Vergleich der Gruppen, die wir befragt haben, konnten wir nur wenige grundsätzliche Unterschiede feststellen: einer davon betrifft die Ausbildung. Alle Befragten, die im Musikbereich arbeiten, haben mindestens ein Universitätsstudium abgeschlossen: Sie haben ein Instrument (manchmal sowohl in moderner als auch historischer Bauart), Gesang und/oder Theaterwissenschaften studiert. Dazu kommt häufig noch ein pädagogischer Uni-Abschluss. Das gilt für die Befragten, die auf klassische Musik spezialisiert sind, genauso wie für jene, die sich zB auf Jazz, Pop, Klezmer oder Volksmusik konzentrieren. Damit haben alle einen exzellenten formalen Bildungsabschluss, gelten gleichermaßen als hoch qualifiziert und haben sehr ähnliche Startbedingungen in den Beruf. Natürlich gibt es Feinheiten, die einen Unterschied machen: zB Professor-innen mit besonders gutem Ruf, Studiengeweige mit hohem Innovationsgehalt oder eine Vertiefung an einer Auslandsuniversität. Trotzdem herrscht insgesamt ein ähnlich hohes Qualifikationsniveau, das nicht in Frage steht und wohl deshalb in den Interviews nur auf Nachfrage angesprochen wurde. In Österreich gibt es ein breites Angebot an Studienrichtungen, schon allein durch die Vielzahl an Instrumenten bedingt, und mehrere tausend Studentinnen und Studenten pro Semester, die aus aller Welt kommen und in aufwendigen Aufnahmeverfahren ausgewählt werden.

Anders beim Schauspiel: Da gibt es in Österreich, selbst wenn man alle Ausbildungsstätten auf Universitätsniveau zusammenrechnet, eine deutlich geringere Anzahl an Ausbildungsplätzen pro Jahrgang als an den Musikuniversitäten.⁵ Gleichzeitig bewerben sich hunderte junge Menschen aus dem gesamten deutschsprachigen Raum um diese handverlesenen Plätze, vor allem am Max Reinhardt Seminar in Wien⁶. Die Aufnahmeprüfungen zum Schauspiel-Studium sind selektiver als alle (!) anderen universitären Auswahlverfahren in Österreich.⁷ Schon allein das gibt der Schauspielausbildung auf Universitätsniveau etwas Elitäres und verschafft den Absolvent-innen einen Startvorteil, zumindest für eine Karriere am Theater. Darüber waren sich die befragten Schauspieler-innen nicht nur einig, sondern es war vielen ein Anliegen, dies anzusprechen, was wohl auch daran liegt, dass nur eine einzige von ihnen das Max Reinhardt Seminar besucht hat. Viel später hat sie dort auch unterrichtet, und sie bricht eine Lanze für die hohe Qualität der Ausbildung an der berühmten Schule. Bei allen anderen Befragten war das Vorsprechen am Reinhardt Seminar nicht erfolgreich. Sie haben ihre Ausbildung deshalb bei einer privaten Schauspielschule absolviert. Es ist wohl nicht nur Zufall, dass unter unseren Gesprächspartner-innen so viele Abgänger-innen ein und derselben privaten Schauspielschule waren: Obwohl diese als die beste private Einrichtung in Österreich gilt, haben es ihre Absolvent-innen, laut Aussage der älteren Schauspieler-innen, nicht nur am Anfang der Karriere, sondern noch lange Zeit schwerer, ein gutes – sprich: fixes und ausreichend bezahltes – Engagement am Theater zu finden, als die Absolvent-innen der Universitäten. Die jüngeren Befragten äußern noch die Hoffnung, dass der Startvorteil der Uni-Absolvent-innen mit den Jahren schwinden wird.

„Es ist IMMER eine Hypothek, von einer Privatschule zu kommen, die man lange nicht loswird. (...) Exklusivität ist unglaublich viel wert. Du wirst völlig anders beurteilt, ob du einer von 12 aus 600 in deiner Ausbildung gewesen bist, oder einer von 12 aus 60.“
(T2)

„Im ersten Jahr haben wir natürlich auch so von einer Lehrerin mal gehört, es wird hart. Ja. Und sie meinte dann auch, und natürlich jeder hier im Raum denkt jetzt, das betrifft mich nicht. Ja, natürlich. So naiv ist man halt dann noch so mit Anfang 20, dass

⁵ Daten und weiterführende Links siehe BM für Bildung, Wissenschaft und Forschung – online, 2023.

⁶ Siehe: <https://www.maxreinhardtseminar.at/>.

⁷ Vgl. aufnahmeprüfung.at, 2023.

man denkt, ja, ja, bah. Aber irgendwann während der Schauspielschule ist klar, okay, wir müssen irgendwie schauen, wie wir zurechtkommen, weil wir sind nicht das Reinhardt Seminar. Und selbst wenn du am Reinhardt Seminar bist, ist es schwer.“ (T1)

„Das Burgtheater, die kaufen alle da [Anm.: am Max Reinhardt Seminar] ein, weil das bekanntlich ja die beste Universität für Künste ist. Und da bleibt halt für die anderen Schulen nicht viel über. (...) Ich glaube, es gibt diesen Startvorteil schon. Ja, du kannst gesehen werden, aber wenn du dann da nicht auffällst, oder wenn dich dann da keiner nimmt, dann flacht die Kurve ab und es gleicht sich an mit allen anderen, die dann auch auf Jobsuche sind.“ (T4)

„Man ist wirklich sehr gut gerüstet für sämtliche Formen von Theater, die es gibt, wenn man diese Schule [Anm.: Max Reinhardt Seminar] besucht. Und es ist, wenn man Privatunterricht hat, ganz, ganz schwer, dieses Level zu erreichen, höre ich. Ich habe selber unterrichtet auch dort einige Jahre und gesehen, was da geboten wird. (...) Das kann man privat, als Privatschüler erstens gar nicht bezahlen und zweitens erreichen. Allein diese Gruppenarbeit und so weiter. Und von daher verstehe ich es, dass Regisseure oder Theaterdirektor:innen gerne erstmal ins Reinhardt Seminar gehen, wenn sie jemanden suchen. Also es ist von Vorteil, diese Schule zu besuchen. Es ist von Vorteil, das Glück zu haben, dass man dort genommen wird.“ (T6)

Bei Film und Fernsehen sei dies anders, da spiele die Ausbildungsstätte keine große Rolle, sondern dass man zB wisse, wie man ein Video fürs E-Casting professionell mache, was wiederum an den Schauspielschulen nicht ausreichend unterrichtet werde – und zwar weder auf Uni-Niveau noch in den privaten Einrichtungen, erklärte der jüngste befragte Schauspieler **T4**, dessen Abschluss nur wenige Jahre zurückliegt.

„I: Dann haben Sie noch in Berlin diesen Kurs gemacht, haben Sie gesagt. Was lernt man in so einem Kurs?

Das war ganz interessant. Also „Für den Film“ hieß die Maßnahme. Da hast du wirklich alles gelernt, was du als Schauspieler wissen musst. Wer sind jetzt die wichtigsten Caster in Deutschland? Was sind die wichtigsten Agenturen? Worauf musst du achten, wenn du zum Beispiel ein E-Casting machst. (...)

I: Lernt man das auf der Schauspielschule nicht?

Na ja, also bei meiner nicht. Weil meine Schauspielschule war eher auf Theater bezogen, und wir haben halt keinen Film gemacht. Das fand ich halt schon ein bisschen fragwürdig, wenn man so will, weil Film ist ja auch ein großer Bereich, wo du halt richtig gut verdienen kannst.“ (T4)

Für den Tanz-Bereich finden sich unter unseren Befragten beide Ausbildungsmodelle: Die **Tänzerin** hat keine universitäre Tanzausbildung, aber auch keine Schule mit einem fixen Curriculum absolviert, sondern ihre Fertigkeiten seit ihrer Jugend in den 1980er und 1990er Jahren in zahlreichen Studios und bei bekannten Lehrer:innen erworben, auch im Ausland. Das sei damals üblich gewesen, wenn man nicht klassisches Ballett, sondern eine moderne Ausrichtung des Tanzes erlernen wollte, erklärt sie. Inzwischen sei eine Tanzausbildung auf Universitätsebene üblich und habe ein besseres Image als in der Zeit, in der sie ihre Ausbildung gemacht habe. Die Tänzerin hat auch ein Studium an der Universität Wien abgeschlossen, allerdings kein künstlerisches.

„Es hat sich geändert. Also, wie ich gelernt hab, was jetzt die MUK ist, war damals das Konservatorium halt. Und das hatte eine Ballettabteilung. Und die moderne Abteilung

war die Chladek⁸-Abteilung, und das war damals schon Pädagogik. Also, jetzt gibt's den Pädagogik-Zweig und auch den Bühnentanz-Zweig. Und die Pädagogik ist zwar, glaub ich, jetzt schon auch noch immer Chladek-lastig, aber ist jetzt nicht mehr so pur Chladek. Also, das war etwas, wo man nicht hingegangen ist, wenn man tanzen wollte. (...) Das war eigentlich verschrien, und Ballett war halt Ballett.

Meine Lehrenden hatten entweder Ballettausbildung, auch wenn sie dann zeitgenössisch unterrichtet haben, oder Musical-Ausbildung vom Theater an der Wien noch, die es ja auch nicht mehr gibt (...). Oder eben der eine Choreograph, mit dem ich da jetzt immer noch zu tun habe, der ging nach New York und hat dort irgendwas gehackelt, um halt zum Lehrer zu gehen.“ (Tanz)

Die nunmehrige Regisseurin **T5** hingegen hat einst eine private Schauspielschule abgebrochen und stattdessen eine Musicalausbildung an einer Institution mit gutem Ruf absolviert, hat also ebenfalls einen Schwerpunkt beim Tanz, aber mit ganz anderer künstlerischer Ausrichtung als die Tänzerin. Es bestätigt sich auch beim Tanz, was sich im Theaterbereich zeigt: Wer einen formal hohen Bildungsabschluss hat (das gilt für T5), kommt eher in ein gut bezahltes Fixengagements an größeren Bühnen; wer hingegen eine private Ausbildung macht (das gilt für die Tänzerin), arbeitet eher an mittleren und kleinen Bühnen oder in der Freien Szene. Natürlich kommt es dabei auch auf die künstlerische Richtung an, die man einschlägt: Ob diese nämlich an den etablierten Bühnen überhaupt zu Hause ist oder nicht.

3.2 Steigende Anforderungen

Die Anforderungen an darstellende Künstler:innen sind nicht mehr dieselben wie vor einigen Jahrzehnten. Die Schauspielerin und ehemalige Lehrerin am Max Reinhardt Seminar **T6** erzählt, dass zB die Selbstvermarktung heute schon lange vor der Karriere beginnt. Sie fasst dies mit den Schlagworten „Vorsprech-Tourismus“ und „Ich-AG“ zusammen. Dazu passt die Sichtweise des Mittzwanzigers **T4**: Ein künstlerisch wertvolles Projekt könne durchaus Zeitverschwendung sein, wenn es für die eigene Vermarktung nichts bringe.

„Es gibt ja diesen sogenannten Vorsprech-Tourismus. Das gab es zu meiner Zeit überhaupt nicht, weil wir haben ja kein Internet gehabt. Man konnte ja nicht nachschauen, wann wo die Vorsprechtermine sind. Es war viel, viel komplizierter. (...) Hier machen die das alle am Handy, melden sie sich an und fahren von einer Schauspielschule zur anderen (...) Manche machen ein ganzes Jahr lang oder zwei Jahre nur Vorsprechen, bis sie irgendwo genommen werden. Und durch diesen Vorsprech-Tourismus, wie ich das nenne, hat sich auch eine Vorsprechroutine entwickelt, dass die Leute dadurch, dass sie so oft vorsprechen und ein Feedback bekommen und auch sich coachen lassen vorher. Das war zu meiner Zeit nicht erwünscht. Weil man hat zu meiner Zeit gesagt, bitte nicht vorher irgendeinen Lehrer, weil die verbilden einen nur. Wir machen das. Und jetzt ist es so, dass man, je besser man vorbereitet ist vor den Vorsprechen, desto bessere Chancen hat man. Also das hat sich komplett geändert, mit diesen Vorsprechen. Und ja, diese Vorsprechroutine, also da gibt's Leute, die sind schon halb fertig, wenn die vorsprechen, weil sie schon so viel wissen, so viel gesagt bekommen haben.

Es gab zur Zeit, wo ich am Reinhardt Seminar unterrichtet habe, ein Schlagwort, das heißt Ich-AG. Das gab es zu meiner Zeit nicht. (...) Damit ist gemeint, dass aufgrund der

⁸ Rosalia Chladek (Tänzerin, Choreografin und Pädagogin; s. Wien Geschichtewiki, 2023, IGRC, 2023).

Vernetzung, Social Media usw. jeder sein eigener Agent, seine eigene Agentin sein kann und das in gewisser Weise auch sein muss. Das heißt, man kann sich so schnell vernetzen mit Regisseur-innen, Produzent-innen, Theaterdirektor-innen, kann man alles selber machen. (...) Man kann denen schnell ein SMS schicken: Habe Premiere, würde mich über einen Besuch sehr freuen. Das gab es früher alles nicht. Früher hat man Fotos gemacht, aufwendig, und dann so Foto-Sets drucken lassen und das hat man dann verschickt. Das musste man dann alle zwei Jahre wieder neu machen. Das hat irrsinnig viel Geld gekostet. Das ist alles jetzt nicht mehr notwendig. Fotos schon, aber das geht alles digital. (...) Die Student-innen lernen, das selber zu machen, von Anfang an dieses: Wie präsent bin ich? Mit wem bin ich in Kontakt? Wo halte ich den Kontakt? Das macht man alles mit dem Handy. Und das nennt sich dann Ich-AG. Das heißt, als Rollenlehrer kriegt man dann ein SMS: Kann leider nicht kommen. Habe ein Casting. Zum Beispiel, ja. Das gab es früher überhaupt nicht. Erstens durfte man gar nicht außerhalb der Schauspielschule irgendwas machen. Und zweitens einen Rollenunterricht sausen lassen, wenn man ein Casting hat. Das hat sich geändert. In der Ich-AG steht das höher oben, weil da kann man dann drehen, wenn man das kriegt usw.“ (T6)

„Viele vergessen, es gibt die Kunst, aber es gibt auch das Business, den wirtschaftlichen Aspekt der Kunst. Ein erfolgreicher Künstler kann sich sehr gut selber vermarkten und weiß ganz genau, okay, wann ist ein Projekt gut (...) und wann vergeude ich einfach nur meine Zeit mit einem Projekt, das vielleicht künstlerisch super sein kann.“ (T4)

Worauf unsere erfahrene Interviewpartnerin T6 außerdem hinweist: Die Schauspieler:innen seien im Lauf der Zeit immer „virtuoser“ geworden, mental und körperlich. Zudem sei ihr Aussehen mehr in den Fokus gerückt. Dazu passt ein Detail: Die Ausgaben für das Fitness-Studio sind für den jungen Schauspieler T4 als Fixkosten ebenso selbstverständlich wie die Miete für sein WG-Zimmer.

T6 zeichnet ein Bild von Student:innen und jungen Schauspieler:innen, die ständig unter Hochspannung stehen. Der Druck, der in der Ausbildung beginne, setze sich im Beruf (gefördert unter anderem durch unsichere Beschäftigungsverhältnisse) fort.

„Was toll ist heutzutage, ist diese unglaubliche Bravour, die die Menschen entwickelt haben. (...) Die können irrsinnig viel durch diese unglaublichen Ansprüche, diese Herausforderungen: Ich möchte hier bleiben. Ich möchte hier weiter engagiert werden. Dadurch ist diese Fertigkeit, dieses Können so groß geworden, das technische Können. (...) Irrsinnig schnell, irrsinnig wendig, körperlich fit. Alle schlank, alle trainiert, alle gehen Radfahren, alle gehen ins Fitnessstudio. Alle sind schnell. Alle kapieren sofort, was der Regisseur will. (...)“

I: Werden die Stücke dann besser dadurch?

Anders. Sie sind unglaublich virtuos. Das ist das richtige Wort. Virtuose Stücke haben wir jetzt sehr viele.“ (T6)

Für den Opernbetrieb schließt hier die ebenfalls erfahrene Chorsängerin **M6** an: Ein schlanker Körper, die Art sich zu bewegen und ein „gutes Aussehen“, insbesondere bei Frauen, würden schon beim Vorsingen als Pluspunkte markiert. Fast klingt es so, als wäre dies manchmal wichtiger als der Gesang. Später dann in der Karriere, so M6 weiter, seien es regelmäßig die Regisseur:innen, die mit ihren Typvorlieben die Auswahl treffen, und nicht die Dirigent:innen mit ihren musikalisch fundierten Wünschen.

„Es gibt einen immensen Unterschied, ob du Mann oder Frau bist in diesem Business. Die Frauen haben natürlich in ihrer Jugend alle Vorteile, müssen natürlich gut singen

können, aber das wurde in unserer Zeit mehr und mehr so, dass es eigentlich auch darum geht, ja, wie du ausschaust. Also du musst dich gut präsentieren. Das ist der erste Eindruck. Du kommst beim Vorsingen in den Saal und: Wie ist dein Körper? Wie ist deine Art zu gehen? Wie ist dein Aussehen? Wie ist deine Figur? Das wird leider auch angeschaut. (...) Die Regisseure haben seit damals, als ich angefangen habe, mehr und mehr das Sagen. Da heißt es: Na, sie ist ein bisschen zu dick da, das geht nicht. Oder: Na, aber er ist zu groß. Auch wenn die Dirigenten sagen: Nein, er ist gut, ich will ihn, das ist die richtige Stimme. Dann können die Regisseure sagen: Ich habe eher so Richard Gere gewollt. (...) Wenn du ein Chor-Vorsingen machst und so, dann geht das eher. Da gibt es auch ein bisschen molligere Frauen, die das schaffen. Aber sonst ist das beinhart.“ (M6)

3.3 Erste Schritte in den Beruf

Ausbildung und Karrierebeginn hängen zwar miteinander zusammen, trotzdem ist der Schritt in die Kunst als Beruf noch einmal ein großer, zeigt sich doch erst dann, ob und inwieweit die künstlerische Arbeit für den Lebensunterhalt reichen wird. Schon in den ersten Berufsjahren scheint sich oft zu entscheiden, ob man als Künstler-in Fuß fassen kann.

Es war zum Interviewzeitpunkt noch keine zehn Jahre her, dass **T1** ihre Ausbildung an einer privaten Schauspielschule abgeschlossen hatte. Sie kommt aus dem deutschsprachigen Ausland extra nach Wien, um hier ihren Wunsch, Schauspielerin zu werden, verwirklichen zu können. Doch der Anfang ist ausnehmend zäh. Während der Ausbildung arbeitet sie in der Komparserie eines großen Wiener Theaters, mit Vertrag und geregelter Bezahlung. Das gibt es in den Bühnen der Freien Szene, auf denen sie danach auftritt, nicht mehr. Ganz im Gegenteil: Nicht einmal die schon von vornherein prekären, mündlich geschlossenen Arbeitsverträge halten, allerdings nicht in Wien, sondern in einer Landeshauptstadt: Vereinbart ist eine Einnahmenbeteiligung an den Tickets, was stets einer Verlagerung des Risikos auf die Künstler-innen gleichkommt. Die unerfahrene Schauspielerin rechnet mit einer anständigen Bezahlung. Als jedoch das Publikum ausbleibt, ändert die Ensembleleitung kurzerhand die Bedingungen. Aus der Einnahmenbeteiligung wird eine Gewinnbeteiligung. Allerdings gibt es keinen Gewinn – und daher auch keine Bezahlung.

„Ich habe schon auch mal im [Wiener Theater] als Komparsin allerdings nur gespielt, während ich noch auf der Schauspielschule war. Da ist es ein bisschen anders. Da hat man natürlich die Verträge, die haben halt einen Kollektivvertrag usw. So kleine Theater haben das halt nicht. Da läuft halt alles relativ familiär ab, und auf Vertrauensbasis. Ja, also ganz ehrlich, ich meine, ich war auch ein bisschen dumm, aber ich war halt grad von der Schauspielschule runter und habe ein Engagement bekommen und so wow, cool. Und da hieß es eben: Ja, wir machen Einnahmenbeteiligung. Und es werden sowieso viel Einnahmen sein. Und der Kollege, mit dem ich gespielt habe, hat auch gesagt: Ja, ja, das geht super gut. (...) Das Problem war, (...) es waren halt immer nur so 20 Hanseln, wenn überhaupt, da. (...) Sie haben dann aus diesem mündlichen Vertrag, den wir geschlossen hatten, eine Gewinnbeteiligung gemacht. (...) Und es war kein Gewinn da. Das heißt, wir haben nichts bekommen.“ (T1)

Zurück in Wien, sind die Engagements selten und schlecht bezahlt. Auch das eine oder andere eigene Projekt bringt keine nennenswerten Einnahmen. Kunstferne Tätigkeiten finanzieren den Alltag: Kellnern und ein Job als Jugendbetreuerin. Dann kommt ein Fixengagement an einer kleinen Bühne in einer anderen Landeshauptstadt (→ siehe S. 18 und 56).

Auch **T4** ist im Ausland geboren, aber im Westen Österreichs aufgewachsen. Trotzdem ist sein Deutsch genauso wenig österreichisch gefärbt wie jenes der etwas älteren Kollegin T1. Dass er Schauspieler werden möchte, entscheidet er erst nach der Matura unter dem Eindruck eines Workshops. Er absolviert die gleiche private Schauspielschule in Wien wie T1, aber sein Weg in den Beruf ist zumindest auf den ersten Blick leichter. Schon während des Studiums bekommt er ein Engagement bei einer bekannten Bühne in Wien. Die Bezahlung für den Studenten beträgt 1.200 Euro monatlich netto. Es ist eine Vollzeitbeschäftigung für drei Monate. T4 ist damit auch im Rückblick eher zufrieden.

„Ich hab jetzt nicht den Eindruck gehabt, ich wäre jetzt finanziell ausgenutzt worden. Schon ein bisschen vielleicht, weil man könnte sicher ja ein bisschen mehr verlangen. Aber ich meine, da soll man jetzt nicht als junger Künstler darüber klagen, weil man sollte schon froh sein, dass man überhaupt in einem staatlichen Theater was machen kann.“ (T4)

Unmittelbar nach Abschluss der Ausbildung hat er, wie er es selbst ausdrückt, „das Glück“, sein erstes reguläres Engagement bei renommierten Festspielen in Österreich zu bekommen. Finanziell kann man kaum von Glück sprechen. Das Festival bezahlt dem jungen Schauspieler für drei Probenstage und eine Vorstellung 300 Euro auf die Hand. Anfahrt, Unterkunft und Verpflegung muss er selbst bezahlen. Für einen angehenden Schauspieler seien solche Auftritte trotzdem interessant, erklärt T4: Sie machten sich gut im Lebenslauf, und man könne hoffen, wertvolle Kontakte für die Zukunft zu knüpfen. Netzwerken heißt das Zauberwort.

Danach geht es nach Berlin. T4 findet dort Arbeit unterschiedlichster Art: äußerst schlecht bezahlt bei inhaltlich spannenden Projekten in der Freien Szene; sehr viel besser bezahlt für eine kleine Rolle in einem Fernsehkrimi. In Berlin kommt er auch in eine Arbeitsmarktmaßnahme für arbeitslose Künstlerinnen, die ihm das Handwerkszeug für eine Tätigkeit bei Film und Fernsehen vermittelt. Von der Kunst allein kann T4 in Berlin aber nicht leben: Dort gibt es in der Freien Szene keine Bezahlung für die Proben und je Vorstellung gerade einmal 100 Euro. Das heißt eine Summe von 600 Euro brutto für ein ganzes Projekt. Im Vergleich dazu ist die Gage für die kleine Rolle in der TV-Serie mit 5.600 Euro geradezu fürstlich. Auch T4 ist darauf angewiesen, kunstfernen Nebenjobs nachzugehen. Aber es geht sich finanziell aus, und die Vorsprechen für neue Projekte sind vielversprechend – bis die Pandemie ausbricht und alles von einem Tag auf den anderen stillsteht.

„Was mich aber ein bisschen stört an so freien Projekten, so interessant und schön sie auch sein mögen, ist, dass es keine Kollektivverträge gibt. Das heißt, Proben sind meistens nicht vergütet. (...) Hier ist es auch so, dass bei freien Produktionen meistens die Proben, und das geht ja manchmal über mehrere Wochen, dass das nicht vergütet wird. (...) Und dann erst, als ich gespielt habe, für eine Woche habe ich dann einen Pauschalpreis von 600 bekommen. Das ist eigentlich sehr wenig, also 100 pro Vorstellung praktisch. Aber das ist hier auch so. Also man kriegt wirklich 100 Euro. Du verdienst wirklich damit nicht über die Geringfügigkeitsgrenze hinaus, also über die ganzen Monate verteilt. (...) Und kannst dir beispielsweise manchmal die Versicherung nicht leisten und musst dann andere Jobs eben suchen. Und vor Corona ging das noch sehr gut.“ (T4)

Szenenwechsel mehr als 20 Jahre zurück und in die Welt der Oper: Als **M7** sein Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften beginnt, ist er bereits in einem hochqualifizierten Beruf vollzeitbeschäftigt. Doch das Hobby-Studium bringt dem passionierten Opernkenner schon im ersten Semester ein Angebot aus einem bedeutenden Wiener Opernhaus: eine Regiehospitantz bei einer Neuproduktion. Das ist nichts anderes als ein unbezahltes Fulltime-Praktikum, aber – wie sich herausstellen sollte – auch ein erfolgreicher, völlig unbeabsichtigter Einstieg in die Opernregie. Im dritten Studiensemester – M7 ist noch immer in seinem angestammten Beruf tätig – kommt eine Anfrage aus einem

der wichtigsten Opernhäuser Europas, diesmal für eine bezahlte Regieassistenz. M7 geht für die Dauer der Proben ins Ausland, um einem berühmten Opernregisseur zu assistieren: Dafür erhält er eine Bezahlung, die nicht einmal die Kosten für sein WG-Zimmer abdeckt. Anreise und Verpflegung trägt er zusätzlich zur Restmiete. Auch M7 finanziert also seine künstlerische Tätigkeit mit einer kunstfernen Arbeit – im Unterschied zu T1 und T4 ist dies aber ein hochqualifizierter und gut bezahlter Job.

„Ich habe eben mit Oktober [Jahr] das besagte Studium angefangen und im Dezember desselben Jahres habe ich bereits gewusst, okay, ich habe meine erste Hospitanz an [Opernhaus]. Und da habe ich richtig Blut geleckt, wenn ich das so sagen darf.

An [Opernhaus] musste ich gleich, bevor ich überhaupt meinen ersten Dienst angetreten habe, eine Erklärung unterzeichnen, dass ich dem Haus gegenüber keinerlei finanzielle Forderungen stelle, weder zu diesem Zeitpunkt noch später. (...) Gratis, so nach dem Motto: Das wird in späterer Folge sicherlich von Vorteil sein, wenn es in meinem CV aufscheint. Es wurde jetzt natürlich nicht so an- und ausgesprochen, aber man hat es natürlich sehr wohl verstanden, worum es geht. Ja, ich will jetzt natürlich nicht lästern, darum geht's ja nicht. Es ist einfach die Wahrheit. Ich habe einfach diesen Wisch auf den Tisch gelegt bekommen, und erst dann durfte ich praktisch zu der ersten Probe gehen.

Meine Dienstzeiten, wenn man das so nennen will, haben offiziell begonnen um 10 Uhr mit der ersten Probe. Aber ich war meistens kurz nach neun schon da. Warum? Ich wollte einfach die Requisiten überprüfen, ob alles da ist. Ich wollte kurz noch Rücksprache halten mit den anderen Berufsgruppen, die eventuell bei der Probe involviert waren, seien es jetzt Bühnenarbeiter, irgendjemand von der Kostümwerkstatt oder eben die Kostüm-Hospitantin und und und und und. Natürlich wusste ich immer anhand des Probenplans, der eben schon am Vortag erstellt wurde, welche Szenen gleich zu Beginn geprobt werden. Und dann habe ich ihnen auch geholfen, also praktisch, die Probephühne einzurichten. Einfach mal die Versatzstücke, die Requisiten einzurichten. Ja, und dann habe ich halt eben gewartet, bis die bestellten Künstlerinnen und Künstler erschienen sind und der Abendspielleiter oder eben Regieassistent, der Dirigent oder Assistent des Dirigenten, damit wir dann praktisch Punkt um zehn mit der Probe loslegen konnten. Die Probe ging entweder bis 13 oder 14 Uhr. Also das war die erste Probe immer, also die Vormittagsprobe. Und wir hatten dann eine zweite Probe, und die ging, glaub ich, ab 17 oder 18 Uhr. Leider Gottes bin ich mir jetzt nicht mehr so sicher, weil es doch immerhin 20, 22 Jahre sind. (...) Es waren offiziell, glaube ich, zweimal vier Stunden also die offiziellen Blöcke, (...) sozusagen Vormittagsteil und Nachmittagsteil und dazwischen eben eine relativ lange Mittagspause. Und das heißt, ich sage mal so, sieben bis acht Stunden regulär. Dann eben die Vorbereitung, Nachbereitungszeiten, ein bisschen aufräumen, wegräumen. Also sagen wir so, an die neun Stunden ist man schon leicht herangekommen. Und je näher die Premiere rückte, umso länger wurden die Probentage natürlich, weil da kamen die Beleuchtungsgruppen dazu.

[Regisseur] bräuchte unbedingt einen Regie-Hospitanten am [berühmtes europäisches Opernhaus]. Ob ich da verfügbar wäre und ob ich da überhaupt Lust hätte? Naja, von wegen Lust, ich meine, ich bin fast gehüpft vor Freude. Und keine 48 Stunden später hatte ich schon ein Vorstellungsgespräch, also mit dem persönlichen Assistenten von [Regisseur]. Und da kam eben die Zusage. Okay, also herzlich willkommen an Bord.

Ich habe in [Stadt] zwar eine sogenannte Aufwandsentschädigung bekommen. Aber der Nettobetrag dieser sogenannten Aufwandsentschädigung war so wenig, dass ich davon nicht einmal mein WG-Zimmer bezahlen konnte. Wir sprechen von den Jahren

2002 bis 2006. (...) Das heißt, all das, was im Alltag Kosten verursacht hat, wie Lebensmittel kaufen, essen gehen. Das musste ich alles vorfinanzieren.“ (M7)

Von fragwürdigen Arbeitsbedingungen für Anfänger:innen im Opernbetrieb weiß auch die Chorsängerin **M6**. Es geht dabei nicht um ihren eigenen Chor, sondern um ein offenes Geheimnis in der Branche: Wer in der Chorakademie der Wiener Staatsoper eine Ausbildung machen dürfe, müsse mindestens den ersten Abschnitt des Gesangstudiums hinter sich haben. Für die Proben und regulären Vorstellungen, die sie neben dem Unterricht bestreiten, erhielten die jungen Leute eine so geringe Vergütung, dass sich gerade einmal ein WG-Zimmer ausgehe.

„Die zahlen zirka 890 Euro brutto. (...) Das sind natürlich alle junge Mädels und so. Mit 24, 27 oder so. Die wohnen dann gemeinsam. (...) Wie soll man sagen, wie eine Lehre, wie vielleicht für einen Tischlerlehrling. Die verdienen vielleicht auch nicht mehr.⁹ (...) Die sind ja eigentlich nur die ganze Zeit in der Staatsoper. Man braucht ein Bett, ja. So geht es auch. Die Frage ist natürlich, wie willst du leben oder wohnen oder so.“ (M6)

⁹ Diese Vergütung liegt um 28 Euro höher als die Lehrlingsentschädigung für Maskenbildner:innen bei den Bundestheatern im 2. Lehrjahr, ab dem 3. Lehrjahr bekommen die Lehrlinge mehr bezahlt (WKO – online, 2023).

4. Arbeitsleben

Können in Wien Künstler:innen, die im Theater- oder Musikbereich arbeiten (zB als Schauspieler:in, Instrumentalmusiker:in, Opersänger:in oder Regisseur:in) allein von der Kunst leben? Das ist die zentrale Frage, um die sich bei unserer Forschungsarbeit alles andere gruppiert. Wer die statistischen Daten kennt, kann die Frage rasch beantworten¹⁰: Nur wenigen gelingt es, die Mehrheit benötigt andere Einnahmequellen. Unsere Interviewpartner:innen bestätigten dies aus eigener Erfahrung.

„90 Prozent der Musiker, die ich kenne, sind Ein-Mann-Bands, die machen alles vom Business bis zum selber Spielen. (...) Es ist eigentlich unmöglich, das kann man ruhig so sagen, als Freischaffender von guter Musik zu leben, würde ich jetzt einmal ganz frech postulieren.“ (M8)

„I: Sie gehen davon aus, dass es eigentlich als Schauspieler nicht möglich ist, davon zu leben?“

Nein, es ist nicht möglich. (...) Außer du hast einen super Agenten. Außer du hast einen Ruf. Außer du hast Kontakte in der Filmbranche, die sich bewährt haben. Außer deine Eltern haben irgendwo einen künstlerischen Status. Ja, oder Glück.“ (T4)

„Wir machen alle ganz VIEL, damit sich das halt irgendwie so zusammenläppert, damit irgendwie was zusammenkommt halt am Ende.“ (M9)

Aus der einen, schnell zu beantwortenden Frage erwächst eine ganze Palette weiterer Fragen: Wie viel verdient man in der Musik- und Theaterwelt? Wie viele Stunden arbeitet man für die Gagen? Wie sieht der Arbeitsalltag aus? Wer sind die Künstler:innen, denen es gelingt, ihren Lebensunterhalt ausschließlich aus ihrer künstlerischen Tätigkeit zu bestreiten? Was konkret sind die anderen Einnahmequellen, die zusätzlich zur künstlerischen Arbeit erschlossen werden? Um Antworten zu finden, kann man wieder die einschlägigen Statistiken zu Rate ziehen und wird auch fündig. Die Zahlen lassen Aussagen mit allgemeiner Gültigkeit zu (auch wenn sie im statistischen Sinn nicht repräsentativ sind¹¹) und zeichnen ein aufschlussreiches Bild, das trotzdem abstrakter bleibt als bei vielen anderen statistischen Erhebungen. Denn hier macht sich eine Eigenart des quantitativen Messens besonders klar bemerkbar: Es fasst eine große Vielfalt in einer einzigen Zahl zusammen, die modellhaft eine Aussage trifft. Bei einer so kleinen und vor allem so überaus heterogenen Gruppe wie den Menschen, die im Theater- und Musikbereich arbeiten, geht dabei viel von der Vielfalt verloren, die für diese Arbeitswelten prägend ist. Das könnte ein Grund dafür sein, dass es trotz der schon lange bestehenden, recht guten quantitativen Datenlage so wenige konkrete Vorstellungen vom Alltag der Künstler:innen gibt, und zwar interessanter Weise keineswegs ausschließlich bei den Außenstehenden, sondern auch bei den Künstler:innen selbst. Nicht nur, dass es der COVID-Pandemie bedurfte, um vielen von ihnen bewusst zu machen, dass ihr eigenes Einkommen gefährlich nahe an der Schwelle zur Armutsgefährdung liegt und dass ihre persönlichen Arbeitsbedingungen als prekär einzustufen sind, haben die Künstler:innen regelmäßig die gleichen klischeehaften Vorstellungen von der Arbeitswelt ihrer Kolleg:innen aus anderen Sparten und Richtungen wie Außenstehende. So nehmen zB Jazz- und Popmusiker:innen häufig die klassische Musik als privilegiert wahr, wie zB auch unsere Interviews zeigen. Das stimmt einerseits, denn die besten Arbeitsbedingungen gibt es im Bereich der klassischen Musik und

¹⁰ „Die aktuellen Ergebnisse zeigen, dass der Großteil der Kunstschaffenden (70 %) auch in kunstnahen und/oder kunstfernen Feldern tätig ist. 57 % aller Kunstschaffenden üben neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch kunstnahe Tätigkeiten aus. 30 % der Kunstschaffenden sind auch in kunstfernen Bereichen tätig.“ (Wetzel et al. 2018, S. 37)

¹¹ Da es keine eindeutig definierte Grundgesamtheit gibt – man also schlicht nicht weiß, wie viele Menschen als Künstler:innen in Österreich leben – kann man auch keine statisch repräsentative Stichprobe ziehen. Was hier auch zum Tragen kommt, ist die Frage, wie man Künstler:innen definiert.

auch der etablierten großen Theater. Trotzdem gilt dies aber nur für eine Handvoll Institutionen und Künstler:innen, die die prekäre Arbeit in der klassischen Musik gleichsam zudecken. Denn prekär gearbeitet wird nicht nur im Jazz und in der Popmusik und nicht nur in der Freien Theaterszene, sondern auch dort, wo Glanz ist und scheinbar Stabilität besteht. Wer in einem goldenen Saal in Anzug und Abendkleid auftritt, hat wohl auch ein „goldenes Leben“, oder?

Die qualitative Forschung mit ihren Möglichkeiten, winzige Details zu erfassen und fein zu differenzieren, ist gut geeignet, um die Lücke zu schließen, die die statistischen Daten offen lassen. Sie vermag die Lebenswelten der Menschen, über die geforscht wird, realitätsnahe abzubilden. Man kann aus ihr allgemeine Schlüsse ziehen, dabei bleibt aber die Heterogenität und Individualität der Befragten bestehen. Tatsächlich geben unsere 15 Gesprächspartner:innen eine Vielfalt wieder, die nur schwer zusammenzufassen ist, selbst wenn man nach Theater und Musik trennt – und zeigen so auf, wie bunt die Kulturmetropole Wien ist. Immer wieder fällt es leichter, das Trennende zu finden, als das Gemeinsame, das dann im Grunde wieder so allgemein ist wie die statistischen Daten (→ siehe auch Forschungsdesiderata).

Wenn jetzt von beträchtlichen Einkommensunterschieden die Rede sein wird, von einer großen Variationsbreite bei der sozialen Absicherung und bei den Arbeitszeiten oder von Selbstbestimmung und Zwängen, dann wird viel Ungleichheit sichtbar. Und trotzdem soll es hier nicht um einen Vergleich gehen: Zu unterschiedlich sind die Tätigkeitsfelder, Karrieren und auch die Erfolge der Künstler:innen, die uns ein Interview gegeben haben. Nicht Neid soll geschürt oder Gruppen von Künstler:innen gegeneinander aufgebracht werden, sondern es soll schlicht gezeigt werden, welche Arbeitsbedingungen es gibt. Dabei werden Missstände sichtbar, aber auch gut funktionierende Modelle, die durchaus geeignet wären, um weiterentwickelt und verbreitet zu werden.

Wir beginnen dieses Kapitel über das Arbeitsleben der befragten Künstler:innen mit einer Beschreibung der formalen Beschäftigungsformen im Theater- und Musikbetrieb (zB angestellt oder freiberuflich, fix oder befristet usw.), setzen mit Bezahlung und dem Arbeitsaufwand für die künstlerische Arbeit fort, werfen einen Blick auf die kunstnahen und kunstfernen „Nebenjobs“, die häufig die Haupteinnahmequelle sind, und zeigen, wie private Geldmittel – vor allem die Ersparnisse der Eltern und das Einkommen der Partner:innen – den Kunstbetrieb mitfinanzieren.

4.1 Beschäftigungsformen im Theater- und Musikbereich

Folgende Beschäftigungsformen konnten wir aus der Auswertung der Interviews ableiten. Sie treten in der Praxis kaum jemals allein auf, sondern werden fast immer miteinander kombiniert. Hier geht es ausschließlich um die künstlerische Arbeit. Berücksichtigt man auch die „Nebenjobs“ (→ siehe S. 35), ergeben sich noch verschlungene Netze von selbstständiger und unselbstständiger Beschäftigung mit unterschiedlichen Arbeit- und Auftraggeber:innen, Befristungen und Sozialversicherungen.

4.1.1 Angestellt

Angestellt zu sein, bietet viele Vorteile: vor allem regelmäßiges Einkommen und soziale Absicherung, aber auch Bindung und Verpflichtung, also eine gewisse Einschränkung der Freiheit, was im Bereich der Kunst zB dann schlagend wird, wenn man neben dem Theater auch Filme und Fernsehproduktionen drehen möchte. Die fix engagierte Schauspielerin **T6** hat sich deshalb einst entscheiden müssen zwischen Theater und Film – und die Bühne gewählt. Inzwischen sei das aber leichter zu vereinbaren, sagt sie. Das ist eine Beobachtung, die ihr junger Kollege **T4** nicht teilt, weshalb er einer Anstellung ambivalent gegenübersteht.

„Ich habe ja viele Fernsehrollen gespielt und dann kam irgendwann der Punkt, wo ich so viele Angebote hatte, dass sie mir gesagt haben: Also entscheide Dich, machst Du jetzt Film, Fernsehen oder Theater? Beides kann man nicht mehr vereinbaren. Und da habe ich mich fürs Theater entschieden. (...) Aber jetzt ist es so, dass man sagt, wenn jemand einen Film dreht, dann nützt das dem Theater auch, weil der Schauspieler, die Schauspielerin prominent wird dadurch. (...) Man versucht das zu ermöglichen.“ (T6)

„Die haben das Glück, dass sie halt eine feste Basis haben, nämlich Theater, auch wenn es nur für zwei Jahre begrenzt ist. Meistens. (...) Müssen nicht jetzt in Film und Theater denken oder Werbung oder was auch immer, sondern sie machen nur ihren Job im Theater. Das Blöde ist aber, es tangieren sich viele Proben natürlich mit den Dreharbeiten. Das heißt, man muss sich dann mit dem Theater irgendwie arrangieren, für das man arbeitet. Ich kenne beispielsweise einen Schauspieler, (...) der ist ohne das Wissen des Theaters zu einer Produktion nach [Land] gereist, um dort für einen Netflix-Film vorzusprechen. Während der Probenarbeit. Hätte er eigentlich nicht tun dürfen, weil es war vertraglich festgeschrieben, dass man im Zuge der Arbeit nicht den Bereich des Theaters verlassen darf und muss eigentlich immer erreichbar sein.“ (T4)

a. Unbefristet angestellt

Unbefristete Angestelltenverhältnisse sind im Kunstbetrieb selten – und werden immer seltener. Man findet sie in manchen Orchestern, aber es ist keineswegs selbstverständlich, dass die Mitglieder eines Orchesters angestellt sind (→ siehe unten). Unsere Gesprächspartnerin **M2** war länger als ein Jahrzehnt bei einem Orchester angestellt. Um das zu erreichen, musste sie ein Probespiel für eine Praktikantenstelle gewinnen und später dann ein weiteres Probespiel für die fixe Stelle.

Die Schauspielerin **T6** arbeitet seit Jahrzehnten an einer der großen Bühnen Wiens, so lange schon, dass ihr Vertrag von vornherein unbefristet war und sie mit den Jahren unkündbar wurde. Derartige Verträge würden heute nicht mehr abgeschlossen, erzählt sie: Alle seien befristet und die Unkündbarkeit gefallen. Diese Entwicklung habe die Stimmung im Ensemble und auch den Spielstil auf der Bühne verändert. Aus dem, was sie erzählt, geht hervor, dass der Konkurrenzdruck an den großen Bühnen teilweise enorm sein muss – und dass es auch dort schon seit Jahren Prekarisierungstendenzen gibt.

„Im [Theater] war es auch so, man war irgendwie so sicher, und das war irgendwie sehr entspannt. Und dann ist das erhöht worden auf 18 Jahre: Wer 18 Jahre da war, konnte nicht mehr gekündigt werden. Und dann ist das überhaupt abgeschafft worden. Und jetzt ist es gleichermaßen so, dass man jederzeit gekündigt werden kann.

Es ist sehr viel geblödet worden damals. Und man hat sich sehr gekannt, und es war sehr viel Spaß, viel Lachen war damals.

I: Wechselt das Ensemble öfter? (...)

Ja, das wechselt öfter jetzt als früher. (...) Das ist spannend. Aber manchmal komme ich gar nicht nach, mir die Namen [zu merken] oder die Menschen kennenzulernen. Aber ich würde mir wünschen, dass es wieder mehr ein bisschen zusammenkommt, also zum Austausch und so.

Der Spielstil hat sich insofern verändert, als jeder um sein Leben kämpft. Es beginnt am ersten Tag. Wie sehr schätzt mich der Regisseur, die Regisseurin? Wie viel Text bekomme ich noch dazu? Oder wie viel Text habe ich? Wie viel Text lasse ich mir nicht wegstreichen? Weil ich muss dableiben. Ich will dableiben. Das heißt, man spielt viel aggressiver zum Teil.“ (T6)

b. Auf längere Zeit, aber befristet angestellt

Befristete Angestelltenverhältnisse geben deutlich weniger Sicherheit als unbefristete, wie gering diese Sicherheit sein kann, ist jedoch nicht allen Betroffenen bewusst. Die Sicherheit ist aber immer noch höher als bei selbstständiger Arbeit, das hat nichts mit dem Kunstbetrieb zu tun. Einen großen Unterschied macht vor allem die Arbeitslosenversicherung, sofern ausreichend Versicherungszeiten gesammelt werden können, um Arbeitslosengeld zu beziehen. Dass befristete Angestelltenverhältnisse am Theater sehr häufig sind, liegt am Theaterarbeitsgesetz¹², das freiberufliche Engagements von Schauspieler:innen nur unter besonderen Bedingungen vorsieht. Die vergleichsweise gute soziale Absicherung schützt aber nicht vor niedrigen Gagen.

M5 war viele Jahre lang fixes Ensemblemitglied an einem der Opernhäuser in Wien. Ganz so fix, wie es nach außen wirkte, war das Beschäftigungsverhältnis jedoch nicht. Der Vertrag wurde nämlich fast immer nur auf ein Jahr abgeschlossen und dann ohne Zutun der Beteiligten mehr oder minder automatisch verlängert. De facto lag eine Reihe von befristeten Angestelltenverhältnissen vor, die in anderen beruflichen Zusammenhängen – wie man als Universitätsangehörige weiß – als Kettenverträge gelten und als solche nicht zugelassen sind. Das scheinbare Fixengagement beruhte also in Wahrheit auf einer Art Gentlemen's Agreement, das allerdings im Zuge eines Direktionswechsels ein Ende fand. Der Vertrag wurde nicht verlängert, und M5 stand mit rund 50 Jahren – das ist ein Alter, in dem Sänger:innen ihren Zenit nicht mehr vor sich haben – ohne Stelle und ohne zweites Standbein da. Auch M5 erzählt davon, dass in der Vergangenheit die Sänger:innen an den Opernhäusern in Wien nach einigen Jahren unkündbar gewesen seien, und kritisiert, dass Künstler:innen, deren Karrieren dem Ende zugehen, nicht mehr geschützt seien. Angesichts dessen, dass Opernsänger:innen sehr häufig nicht bis zum gesetzlichen Pensionsalter tätig sein können, hat die Prekarisierung des Kunstbetriebs hier eine Lücke geschaffen, für die man eine Lösung finden sollte, die die Würde der Künstler:innen wahrt und ihnen die Altersarbeitslosigkeit erspart, in der sie zwar ein angemessenes Arbeitslosengeld beziehen können, aber AMS-Termine absolvieren müssen, die (wie Erfahrungsberichte zeigen¹³) erstens tendenziell keine Jobs bringen und bei denen zweitens Künstler:innen regelmäßig entwertet werden.

„Es gab ja früher die Unkündbarkeit. Das war vor vielen Jahren, das war so nach neun Jahren, da war man unkündbar. Und dann haben sie das erhöht, dann war es, weiß ich nicht, vielleicht war es zwölf, dann war es 15. (...) Hier war es nach 18 Jahren, war man unkündbar. Und das wurde 1999 abgeschafft.“

So ein Gesetz, wie es war mit der Unkündbarkeit, kann man drüber meinen, was man will. Aber ich finde ja, es hat ja einen Grund für ein Gesetz, oder? (...) (...) Wenn sich ein Mensch ordentlich benehmen würde, dann bräuchte man auch kein Verkehrsgesetz. Also wenn, wenn man sich anständig und vernünftig benehmen würde, bräuchte man keine Regeln. Und so ist diese Unkündbarkeitsklausel natürlich auch nur ein gesetzlicher Ausdruck dafür, wie man sich ordentlich benehmen sollte. (...) Man muss sich ja nicht schäbig benehmen, nur weil es gesetzlich erlaubt ist.“ (M5)

Auch bei der Schauspielerin **T1** wurde ihr Vertrag von Jahr zu Jahr erneuert, und auch sie verstand ihr Engagement bei einem Theater in einer Landeshauptstadt als fix – so fix, wie es bei einer Freien Bühne eben möglich ist.

¹² Vgl. Bundesgesetz über Arbeitsverhältnisse zu Theaterunternehmen (Theaterarbeitsgesetz – TAG). Für die rechtliche Lage siehe auch: Bundesgesetz vom 13. Juli 1922 über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz).

¹³ Vgl. Dawid 2021, S. 20 und → siehe auch FazitFazit, S. 66

„Irgendwann habe ich dann ein Fixengagement bekommen in [xxx]. Es ist auch ein kleines Theater, ungefähr so wie das Theater in der Gumpendorfer Straße, die Größe. Hat einen ganz guten Namen in [xxx], und dort war ich dann wirklich drei, vier Spielzeiten lang engagiert, habe viel gearbeitet, viele Stücke gehabt, also das ist ein Repertoiretheater. Das heißt, wir haben wirklich viel gearbeitet. (...). Auch super schlecht bezahlt alles, aber also ich kann dem Theater keinen Vorwurf machen, weil die hatten einfach nicht mehr Ressourcen, die konnten uns nicht gut zahlen. Und sie haben uns gerade so bezahlt, dass wir versichert waren und dass wir gerade so leben konnten. Und mehr konnten sie sich selber auch nicht leisten. Also die Schuld trägt nicht das Theater, überhaupt nicht.“ (T1)

Sie fiel allerdings aus allen Wolken, als sie verstand, dass ihr Vertrag nicht das war, was ihr vermittelt worden war. Denn eigentlich wurde ihr eine Probenpauschale zuzüglich Spielgeld pro Vorstellung ausgezahlt – sie war also projektweise beschäftigt, was so lange nicht schlagend wurde, wie sich ein Projekt nahtlos an das andere reihte. Aber auch bei diesem Arrangement verlangte der Arbeitgeber eine uneingeschränkte Bindung an das Ensemble und versuchte jede andere Tätigkeit mit durchaus fragwürdigen Methoden zu unterbinden, was schließlich zu einem Bruch führte (→ siehe auch S. 56).

4.1.2 Freischaffend

Wie die Interviews zeigen, ist im Sprachgebrauch der Künstler:innen *freischaffend* nicht mit freiberuflich bzw. selbstständig gleichzusetzen, sondern wird als Gegensatz zu *fix engagiert* verstanden, das heißt zu einer Anstellung, die unbefristet oder auf längere Zeit (zB eine Saison) abgeschlossen wird. Wer zwar projektweise arbeitet, das aber im Rahmen kurzfristiger Anstellungen, bezeichnet sich ebenso als freischaffend wie rein selbstständig Tätige. Die Gemeinsamkeit besteht in der projektbezogenen Arbeit.

Eine rein selbstständige Tätigkeit gibt wenig Sicherheit: Nicht nur, dass das Einkommen schwankt, unregelmäßig kommt und unsicher ist, hat man auch eine schlechte soziale Absicherung (zB im Krankheitsfall, bei Auftragsflauten oder später in der Pension). In vielerlei Hinsicht ist die Lage der projektweise Angestellten ähnlich schlecht, sie haben aber den Vorteil einer besseren sozialen Absicherung, vor allem dank der Arbeitslosenversicherung. Die Musikerin **M4** ist schon lange in der klassischen Musik aktiv und erklärt, dass sie nur wenige Kolleg:innen kenne, die ausschließlich freischaffend arbeiten, am ehesten noch Solist:innen. Die meisten aber suchten sich zusätzlich einen „sicheren Hafen“. Und tatsächlich haben alle Freischaffenden unter unseren Interviewpartner:innen einen „Nebenjob“ jenseits der Kunst oder greifen auf andere Einkommensquellen zurück.

„Ich glaube, dass das schon ein bisschen anders ist, wenn man jetzt wirklich solistisch tätig ist. (...) Aber das ist eine ganz, ganz kleine Gruppe an Menschen, die sich da etablieren kann. Die meisten machen das ein paar Jahre und dann suchen sie sich ganz schnell irgendwo eine fixe Stelle. Sei es, dass sie im Orchester dann doch anheuern oder ein Probespiel machen und gewinnen oder sei es, dass sie an einer Universität unterrichten. Und dann diese selbe Konstruktion, die ich gewählt habe. Dass man einen sicheren Hafen hat und darauf aufbauend die freischaffenden Tätigkeiten macht.“

Durch meine Tätigkeit (...) habe ich einen ganz guten Überblick, und es gibt wirklich sehr wenige Menschen, die ausschließlich freischaffend leben. Das ist wirklich hart. Und die Konstruktion, die die meisten, die ausschließlich freischaffend leben, wählen, ist dann, dass zumindest ein Partner eine fixe Stelle hat. Was natürlich für die Beziehung auch oft ein Problem sein kann. Also irgendwelche Konstruktionen findet jeder oder jede, damit sie ein gewisses Maß an Sicherheit [haben].“ (M4)

a. Freischaffend und doch angestellt

T3 hat seine Karriere als Schauspieler Mitte der 1970er Jahre mit Film- und Theaterrollen gestartet und diese Doppelgleisigkeit mit einem Schwerpunkt bei Film und Fernsehen fortgesetzt. Ein fixes Engagement hatte er nie, aber für die überwiegende Mehrheit der Projekte eine Anstellung. Damals sei es selbstverständlich gewesen, für Projektarbeit angestellt zu sein: beim Theater für die gesamte Zeit, in der es Proben und Vorstellungen gegeben habe, bei Film- und Fernsehproduktionen über die gesamte Drehzeit hinweg, in der man eingesetzt gewesen sei. Bis in die späten 1990er Jahre funktionierte dieses Beschäftigungsmodell ausgezeichnet und brachte T3 in Österreich und international laufend erfolgreiche Engagements und ein gutes Einkommen. Danach sanken die Gagen, und Anstellungsverhältnisse wurden ungewöhnlicher – vor allem die Filmbranche hatte sich verändert. Für T3 bedeutete das weniger Einkommen und eine Einschränkung des Lebensstandards. Sozial abgesichert war er jedoch immer, da er Arbeitslosengeld beziehen konnte. Er erzählt, dass das Theaterarbeitsgesetz, das 2010 in Kraft trat, die soziale Absicherung wieder verbessert habe, nicht aber die Gagen. Die Situation von Film- und Theaterschauspieler-innen, die sich für das Modell „freischaffend angestellt“ entscheiden, sei nach wie vor schlechter als im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Dazu trage auch bei, dass der Trend zu einer tageweisen Anstellung gehe: für den Tag der Vorstellung oder den einzelnen Drehtag.

Sein Kollege **T2** bestätigt, dass das Modell „freischaffend angestellt“ nicht mehr wirklich gut funktioniert. Er ist um rund ein Vierteljahrhundert jünger und arbeitet ebenfalls fast durchgehend „freischaffend angestellt“, allerdings mit dem Schwerpunkt Theater, was stets weniger gut bezahlt ist als bei Film oder TV. Einige mittlere Bühnen in Wien und in den Bundesländern engagieren T2 regelmäßig, aber an das gute Einkommen, das T3 im 20. Jahrhundert erzielen konnte, ist heute nicht mehr zu denken. Auch T2 hat den Vorteil, in den Pausen zwischen den Engagements Arbeitslosengeld zu beziehen. Der Nachteil, dass man bei einer Anstellung gebunden ist, gilt übrigens auch bei diesen kurzfristigen Verträgen und kann da besonders störend sein, da die freischaffend Angestellten de facto wie Selbstständige agieren und immer wieder mehrere Aufträge gleichzeitig haben, um finanziell zu überleben. Deshalb sagt T2 auch, dass Theaterleiter-innen dann gute Arbeitgeber-innen seien, wenn sie dem Ensemble, das sie auf Zeit bilden, möglichst viel Freiheit geben, damit es auch anderswo Geld verdienen kann.

„Ein guter [Arbeitgeber] ist auch jemand, der anstandslos Sperrtermine akzeptiert, die du schon vor Vertragsabschluss hattest und wo du einfach von vorherein sagen konntest: An dem Tag habe ich keine Zeit. Also jemand, der so etwas fair behandelt. (...) Oder natürlich ein guter ist auch jemand, der, wenn du bereits im Engagement bist und kurzfristig einen lukrativen Nebenjob angeboten bekommst, dann auch es erlaubt, dass du ein, zwei Tage vielleicht weg bist von den Proben. Weil er das versteht, dass du den lukrativen Nebenjob, solange der kurz dauert, machen sollst und willst.“ (T2)

T5 hat in ihrer Karriere alle Formen der freischaffenden Arbeit nacheinander und nebeneinander durchgemacht. Wie schon eingangs erwähnt, ist dies nicht ungewöhnlich. Begonnen hat sie als selbstständige Musikerin mit einer eigenen, sehr erfolgreichen Band. Danach trat sie als Musicaldarstellerin und Schauspielerin auf und hatte dabei so oft eine projektweise Anstellung, dass sie ins AMS-System gelangte, was ihr in weiterer Folge ein soziales Auffangnetz bot, das sich während der Jahre, in denen sie dann selbstständig als Regisseurin in der Freien Szene arbeitete, bewährte. Ihrer AMS-Betreuerin war der Nutzen des Arbeitslosengeldes für freischaffend Tätige klar, wie sich T5 erinnert:

„Ich weiß noch, 1997 habe ich dann so viele Zeiten gehabt, das habe ich mir gemerkt, dass die AMS-Beamtin zu mir gesagt hat: Bingo, wir sind drin. Die hat das zu mir gesagt. Das war super. Und ich habe mir gedacht: Yeah. Weil das ist unheimlich wichtig, also diese Unterstützung braucht man.“ (T5)

b. Selbstständige mit fixen Auftraggeber:innen

M4 spielt seit vielen Jahren in klassischen Orchestern mit fixem Ensemble, bei denen die Musiker:innen allerdings nicht angestellt sind, sondern freiberuflich arbeiten. Aufgenommen wird nur, wer ein Probespiel erfolgreich absolviert. Danach gehört man zwar zum Orchester, allerdings ohne Anrecht darauf, eingesetzt zu werden. Dies sei unter anderem auch davon abhängig, dass man sich angepasst verhalte und mit allen gutstelle, erzählt M4. Anregungen zu Veränderungen oder gar Kritik seien unerwünscht. Die freischaffende Tätigkeit habe deshalb wenig mit Freiheit zu tun, sondern schaffe Abhängigkeiten, die unangenehm werden können. Auch **M2** spielt mittlerweile nur noch in Freelance-Orchestern, nachdem sie ihre unbefristete Anstellung vor einigen Jahren aufgegeben hat (→ siehe auch S. 48). Sie ergänzt, dass abgestraft werde, wer die Anfragen eines Orchesters zu oft ablehne: Sie sei zB von einem Orchester nie wieder angefragt worden, nachdem sie an zwei Projekten nicht habe teilnehmen können.

„Ich habe sehr gerne im [Orchester] gespielt. Da habe ich 35 Jahre gespielt. Das ist ein Orchester, das keine fixen Stellen vergibt, aber so tut, als hätte es fixe Stellen.

Das muss man sich so vorstellen, das ist ein Freelance-Orchester, das aber darauf schaut, dass die Besetzung gleichbleibt. Das heißt, man macht Probespiele für so ein Orchester (...) und wird dann für ein Probejahr oder für Probemonate zu Projekten eingeladen. Und wenn man das bestanden hat oder akzeptiert wird von der Gruppe, von den anderen Musiker:innen und von der Geschäftsführung, dann hat man sozusagen bisschen ein Anrecht, für die Projekte angefragt zu werden. Das ist aber alles ganz informell. Man hat nichts wirklich in der Hand, was einem eine Sicherheit bieten kann.

Freischaffend, das heißt nur frei. Das ist eigentlich die unfreieste Arbeit, die wir machen können. Weil man ist von der Willkür abhängig und muss viele Kompromisse eingehen. Also in qualitativer Hinsicht genauso wie in persönlicher Hinsicht. Bei relativ wenig Möglichkeit mitzubestimmen.

Was im freischaffenden Bereich absolut üblich war, also bis Corona war das üblich: dass man einfach nicht krank geworden ist. Man hat lieber mit hohem Fieber gespielt. Sonst hätte man für das ganze Projekt das Geld verloren.“ (M4)

Bei Chören findet man ähnliche Konstruktionen wie bei den Orchestern, in denen M4 und M2 spielen: eine fixe Besetzung, die je nach Notwendigkeit gerufen wird und dann auf Honorarnote arbeitet. Um aufgenommen zu werden, muss man ein Vorsingen absolvieren, was **M6** nach mehr als einem Jahrzehnt als Solistin an einem kleinen Opernhaus im europäischen Ausland mühelos gelang. In den fix angestellten Chor von Staats- und Volksoper habe sie zum Zeitpunkt ihres Eintreffens in Wien mit ihren 40 Jahren nicht mehr aufgenommen werden können, denn die Altersschwelle für ein Engagement liege dort bei Mitte Dreißig, berichtet sie. Auch wenn sie Verständnis dafür äußert, findet sie die Altersbeschränkung doch auch „heftig“. Ihr sei jedenfalls nur die prekäre Beschäftigung bei einem freiberuflich arbeitenden Chor geblieben, der aber ebenfalls auf den bekannten Opernbühnen in Wien zu hören sei. Einbringen können man sich in dem Chor, in dem sie singe, nicht, erklärt M6. Kritik zu üben, komme überhaupt nicht in Frage. Das könnten sich aber im Opernbetrieb nicht einmal Künstler:innen mit bekannteren Namen so wirklich erlauben, ohne damit negative Folgen für das Engagement zu riskieren .

„Dann stand ich in Wien mit 40 damals nach [xx] Solistenjahren und habe nix gehabt. (...) Es war klar, ich bin für eine Chorstellung zu alt. Du darfst nicht älter als 36 Jahre sein. Das steht offiziell überall bei den Bewerbungen und so. Oder 34 bis 36. Weil man muss auch bedenken, in der Staatsoper, die Leute müssen 55 verschiedene Opern intus haben, und das dauert Jahre. Zehn Jahre, sagt man, dauert es normalerweise, bis du

das – das ist in sieben verschiedenen Sprachen – bis du das auswendig kannst und sozusagen eine Stütze bist für den Chor. Das ist schon heftig.“ (M6)

Eine dritte Form eines solchen künstlerischen Kollektivs, das auf freiberuflicher Mitarbeit beruht, sind Tanz-Compagnien. Die **Tänzerin**, die uns ein Interview gegeben hat, kennt drei Formen selbstständigen Arbeitens aus eigener Anschauung: mit fixen Auftraggeber-innen sowie (→ siehe unten) mit wechselnden Auftraggeber-innen sowie in selbst organisierten Projekten. Ihre klare Vorliebe liegt bei der Zugehörigkeit zu einer Compagnie, also bei der Arbeit für einen fixen Auftraggeber. Die Compagnien hätte ihr so etwas wie ein künstlerisches und auch persönliches Zuhause geboten. Sie sei nicht nur aufgetreten, sondern habe auch die Möglichkeit gehabt, inhaltlich mitzuarbeiten. Die Lieblingsbeschäftigungsform der Tänzerin ging ihr aber mit der Zeit zunehmend verloren, weil sich die Rahmenbedingungen geändert haben: Compagnien seien immer weniger öffentlich gefördert worden, so auch „ihre“ beiden, erklärt sie. Das Arbeiten mit einer fixen Truppe sei für die Leiter-innen deshalb sehr viel schwerer geworden. Ihr persönlicher finanzieller Ausweg ist das Unterrichten (→ siehe S. 40), ihr künstlerischer Ausweg, eigene Projekte zu konzipieren und für diese selbst um Förderungen anzusuchen, was aber weniger Geld bringt als das Tanzen bei einer fixen Compagnie.

„Dann (...) hat sich das ergeben, dass eine meiner ersten Zeitgenössisch-Lehrerinnen, (...) eine Compagnie aufgebaut hat, und ich dann bei ihr gute zehn Jahre getanzt hab. Und dann halt auch quasi Assistenz war oder mit ihr im Vorfeld immer viel übers Stück geredet hab, und wir wirklich viel gespielt haben so für Kinder und Jugendliche und viel auf Tour waren und parallel Stücke laufen hatten. Und dann war das irgendwie auch so in einem ausgeglichenen Verhältnis. Das Proben, das Spielen und auch aber das Persönliche. Also es war dann irgendwie auch eine Familie halt. Und nicht dieses: du hupfst für einen Choreographen irgendwie, damit der sich verwirklichen kann.

Ich hab dann noch eine zweite Compagnie, (...) mit der ich eigentlich immer auch noch verbunden bin, nicht in Stücken von dem Choreographen tanze, aber es gibt so immer wieder einen Austausch oder jetzt auch ist ein Abend, wo er mich eingeladen hat, auch was zu machen und so. Diese beiden Compagnies, wo ich dann halt am längsten getanzt hab, haben dann auch kein Geld mehr bekommen, oder weniger.“ (Tanz)

Fünf Jahre lang war **M7** künstlerischer Leiter und Hausregisseur eines Musikfestivals in einem ländlichen Gebiet. Er war fixer Bestandteil des Leitungsteams, was bedeutete, dass während des gesamten Jahres immer wieder etwas zu tun war, und es handelte sich um eine Position ohne zeitliche Befristung. Die Abrechnung erfolgte alljährlich auf Honorarnote. Auch hier gibt es also eine freiberufliche Tätigkeit mit fixem Auftraggeber, die auf einen längeren Zeitraum angelegt ist.

c. Selbstständige mit wechselnden Auftraggeber-innen

Wer einmal dort und dann wieder da engagiert ist, ständig wechselnde Auftraggeber-innen hat, fällt in diese Kategorie. Viele der Befragten – egal ob Angestellte oder Freischaffende – arbeiten regelmäßig unter anderem auch auf diese Weise: Sie werden als Instrumentalist-innen für ein einzelnes Konzert oder eine Konzertreihe verpflichtet, wie zB der Jazz-Musiker **M8**. Opernsänger-innen, auch fix engagierte wie **M5**, werden eingeladen, bei Neuproduktionen an anderen Operntheatern als ihrem Stammhaus zu gastieren. Regisseur-innen betreuen Neuproduktionen in verschiedenen Theatern mit immer neuen Teams. Schauspieler-innen werden zu Lesungen gebeten und Tänzer-innen zu einmaligen Performances zB im Rahmen von Kunstprojekten. Sehr oft findet diese Beschäftigungsform also neben anderen statt: Sie ergänzt, bringt ein Zubrot, eröffnet künstlerische Alternativen und ist zu Beginn der Karriere häufig eine ungeliebte Notwendigkeit (→ siehe Kap. Erste Schritte in den Beruf).

Stets frei schwebend zu arbeiten und ständig auf der Suche nach neuen Engagements zu sein, ist zeitaufwendig, anstrengend, unsicher und außerdem flüchtig, wie **T4** und die **Tänzerin** auf ähnliche

Weise erklären: Von den vielen Einzelprojekten bleibe im Endeffekt nur ein Eintrag im Lebenslauf. Eine persönliche künstlerische Entwicklung sei schwer möglich, der Karriere mangle es an Kontinuität. Man sei in gewisser Weise künstlerisches Material, das jederzeit ausgewechselt werden könne – und auch wird. Und so ist, was als Ergänzung zu etwas einigermaßen Konstantem künstlerisch reizvoll sein kann, als Dauerlösung oft auszehrend und unbefriedigend – zumindest, wenn man nicht ein gesuchter Star ist. Von unseren Interviewpartner:innen ist ein einziger allein auf diese Beschäftigungsform angewiesen – und dabei wenig überraschend nicht glücklich: der junge Schauspieler T4, der sich bemüht, nach dem pandemiebedingten Karriereknick an seine ersten Erfolge anzuknüpfen.

„Ich habe immer auf kurze Sicht gehandelt. Projektbezogen. Theater. Dann war es halt vorbei. Und dann hattest du nichts. Das Einzige, was geblieben ist – mal abgesehen von der Produktion im Lebenslauf, was im Grunde auch nichts ist, aber egal: dass du die Kontakte hast.“ (T4)

„Zum Beispiel war es dann auch bei den Compagnies zum Teil so, dass ich das Gefühl hatte, ich mach das halt immer für den Lebenslauf. (...) Damals gab's ja noch ein bisschen mehr Compagnies in Wien. Und dann hab ich bei der getanzt und dann hab ich bei der getanzt und dann hab ich's im Lebenslauf stehen und dann krieg ich eher den Job dann wiederum bei dem und so. Und hab ich mir gedacht, eigentlich war das immer irgendwie beschissen, weil wenn du einmal, zweimal nur wo tanzt, bist du einfach nur das Material, also so hab ich es immer erlebt. Dann probst du halt, ich weiß nicht, zwei Monate oder sechs Wochen, Montag bis Freitag acht Stunden (...) dafür, dass man's halt dann vielleicht zweimal oder, wenn man Glück hat, achtmal spielt. Und das, fand ich, stand in überhaupt keinem Verhältnis.“ (Tanz)

d. Eigene Projekte

Was vielen der befragten Musiker:innen Stabilität gibt, sind ihre eigenen „Gruppen“: zB Bands oder Kammermusik-Ensembles, um nur zwei Beispiele aus der großen Vielfalt zu nennen, die uns in den Interviews vorgestellt wurde. Manchmal leiten unsere Gesprächspartner:innen diese Gruppen, aber darauf kommt es im Grunde nicht an, sondern es geht mehr darum, Teil einer längerfristigen künstlerischen Partnerschaft zu sein, in der sich wenige Personen auf Augenhöhe begegnen und in der man die eigenen künstlerischen Vorstellungen verwirklichen kann. Es ist sehr viel Organisationsaufwand nötig, um zu Auftritten zu kommen. Im Vergleich zu den Selbstständigen mit ständig wechselnden Auftraggeber:innen, die ihre Engagements ja auch ständig suchen müssen, besteht hier allerdings der Vorteil, dass man erstens ein künstlerisches Produkt hat, das man anbieten kann und nicht nur sich selbst und das eigene Können, dass man zweitens den Organisationsaufwand im Team teilen kann, und dass man drittens mit Schwierigkeiten, aber auch Erfolgen nicht allein ist. Andererseits muss das eben erwähnte künstlerische Produkt, zB ein Konzertprogramm (mit oder ohne eigene Kompositionen, mit oder ohne eigene Arrangements etc.) erst erarbeitet werden – das kann enorm viel Aufwand sein, der in aller Regel unbezahlt bleibt. Die Musiker:innen **M1**, **M2**, **M4**, **M8** und **M9** sind mit fixen Kolleg:innen in ihren eigenen Projekten aktiv, die meisten von ihnen sogar in mehreren gleichzeitig.

Ebenfalls eigene Projekte, aber nur für sich persönlich und nicht für eine Gruppe, haben in der Vergangenheit die Schauspieler:innen **T3** und **T6** entwickelt, zB Solo-Abende und Lesungen. Und auch einige Musiker:innen treten mit eigens zusammengestellten Programmen solo auf, manchmal aus künstlerischen Gründen, manchmal aber auch, weil die Gesamtgage für den Abend so gering ist, dass es sich für mehrere Personen, also zB die ganze Band, schlicht nicht auszahlt.

Im Theater- und Tanzbereich gibt es ebenfalls fixe Gruppen, etwa Theaterensembles, wie **T1** eines leitet, öfter werden dort die eigenen künstlerischen Ideen aber in einmaligen, zeitlich begrenzten Projekten verwirklicht, die selbst konzipiert bzw. organisiert werden und für die man die finanziellen

Mittel aufstellen muss. **T5** und die **Tänzerin** haben mehrere solche Projekte hinter sich. Die Theatergruppe von **T1** wird freilich ebenfalls projektweise gefördert, die beiden Herangehensweisen sind also in der Praxis ähnlich. Und auch hier fällt viel Arbeit an, künstlerisch und organisatorisch, wie die Tänzerin erklärt:

„Wenn man selber ein Projekt macht, ist es ja viel mehr Arbeit, als wenn ich in einer Compagnie tanze, wo ich hingeh, tanze und wieder heimgehe und dann es vergesse. Oder mir ein paar Notizen mache.“ (Tanz)

Bei den eigenen Projekten gibt es keine Personen oder Institutionen, die die Arbeitsbedingungen festlegen, das können die Gruppen jeweils selbst machen. Die Gagen jedoch werden de facto von den Veranstalter:innen und Fördergeber:innen bestimmt. Denn selbst wenn die Gruppen einen „Preis“ zB für einen Auftritt haben, heißt das nicht, dass sie tatsächlich so viel bezahlt bekommen wie gewünscht; und wenn sie Projekte zur Förderung einreichen, liegt die zugesagte Summe in der Regel unter der beantragten.

Bei manchen dieser Projekte wechseln die befragten Künstler:innen die Seiten und treten als Veranstalter:innen oder Intendant:innen auf, beschäftigen also selbst andere Künstler:innen und bestimmen dann deren Arbeitsbedingungen (→ siehe auch S. 59).

4.2 Bezahlung und Arbeitsaufwand für die künstlerische Tätigkeit

Das folgende Kapitel enthält besonders viele und sehr lange Zitate, die die Arbeitsabläufe und den Zeitaufwand für die künstlerische Arbeit im Detail beschreiben. Der Gegensatz zwischen dem häufig geringen Einkommen und dem teils enormen Stundeneinsatz wird so sehr gut begreifbar.

4.2.1 Angestellt

a. Unbefristet angestellt

M2 verdiente bei ihrer festen Stelle im Orchester bei Vollzeitbeschäftigung (zuletzt 2016) rund 2.500 Euro netto monatlich, später dann bei einer halben Stelle knapp 1.700 Euro im Monat. Nach mehr als einem Jahrzehnt im Orchester hatte sie damit die höchste Gehaltsstufe erreicht.

„Das kann man vielleicht mit Ärzten vergleichen (...). Wir kriegen einen Monat davor die Dienstpläne. Es gibt natürlich eine jährliche Übersicht, was da passieren wird. Aber wo man tatsächlich eingeteilt wird, das kriegt man einen Monat davor. (...) Man muss eigentlich immer in Bereitschaft stehen. Und das läuft so. Es gibt einen Unterschied zwischen Symphonieorchester und Theaterorchester oder Opernorchester. Beim Symphonieorchester sind fünf bis sechs Proben, also je nach Programm. Und dann drei, vier Konzerte. Das heißt, sagen wir, ab Dienstag fangen wir an zu proben. Ein Programm. Und dann Freitag, Samstag, Sonntag gibt es die Vorstellungen. Und die Proben waren (...) täglich fünf Stunden. Vormittags zweieinhalb Stunden, nachmittags zweieinhalb Stunden. Und am Konzerttag war entweder gar keine Probe oder am Vormittag Generalprobe und am Abend Konzert. Also vom Stundenaufwand, wenn das jetzt ein, keine Ahnung, Anwalt oder eine Büroangestellte anschaut und denkt: Was regst du dich auf? Spielst halt ein bisschen fünf Stunden und kriegst ein gutes Gehalt. Aber da ist natürlich nicht mit hineinbedacht die Vorbereitung zu Hause, für sich. Und andere Sachen auch. Und bei dem [Orchester] waren so durchschnittlich vier bis fünf Projekte im Monat. Das heißt, wir hatten praktisch jede Woche ein neues Programm. Und wenn das dann eine Woche Brucknersymphonie ist und nächste Woche dann

Tschaikowski oder was auch immer. (...) Dann übt man schon für die nächste Woche, wo man noch die Woche davor probt. Das muss man zeitlich sich auch ziemlich gut einteilen, dass sich das ausgeht.“ (M2)

Nicht alle bereiten sich aber vor, zumindest nicht in dem Orchester, in dem M2 gearbeitet hat. Wie viel zu Hause geübt oder geprobt wird, ist also individuell verschieden, bestimmt aber die Summe der eingesetzten Stunden:

„Im guten Fall ist es so, dass man, wenn man zu der ersten Probe kommt, zumindest mal die Töne findet. Leider führt dann diese Belastung dazu, also gerade im Tutti kann man das dann machen, dass man sagt, na ja, die Probe ist dafür da, dass ich das dort lerne. Und man kommt zur ersten Probe und hat noch keine Ahnung vom Stück. Das war ein Punkt, wo ich sehr gekämpft habe, wo ich gesagt habe, Leute, ein bisschen vorbereiten oder irgendetwas. Weil da startet man natürlich von einem ganz anderen Niveau, wenn man dort die Noten aufschlägt und: Hoppla, das hätte ich vielleicht anschauen sollen.“ (M2)

Die Schauspielerin **T6** nannte ihr Einkommen nicht, man kann aber davon ausgehen, dass es über 5.000 Euro brutto im Monat liegt. Einen der wenigen Hinweise auf die Gagen an den großen Theatern in Wien liefert ein Artikel in den Salzburger Nachrichten.¹⁴ Und auch die Angaben von **M5** über die Bezahlung von fix engagierten Opernsänger·innen weisen in diese Richtung (→ siehe unten).

„I: Und in diesen sechs Wochen sind Sie dann, wenn Sie eine größere Rolle haben, wirklich jeden Tag dort zum Proben?“

Ja, natürlich. Und auch wenn man eine kleine Rolle hat, ist man auch sehr oft dort und wartet, dass man drankommt (...) Und dann, ab ungefähr drei Wochen vor der Premiere, da beginnen die Durchläufe, da müssen sowieso immer alle anwesend sein. Da hat man dann auch eigentlich täglich Proben, vielleicht am Anfang, dass man nicht jeden Tag drankommt, mit einer kleinen Rolle oder Episodenrolle, wenn man nur in einem Akt vorkommt oder so, aber dann, wenn die Durchläufe kommen, muss man auch immer da sein.

Probe kann von 10 bis 4 Uhr sein oder von 10 bis 3 und am Abend von 7 bis 10. Es ist variabel, entweder so oder so. Und man kann aber auch Probe haben und abends Vorstellung, aber da schauen immer die Assistenten darauf, dass man vier Stunden dazwischen Pause hat, dass man sich erholen kann für die Vorstellung.

„I: Und wie lange beginnen Sie vorher, eine Rolle zu lernen? (...)“

Das kommt darauf an, wie viel Text. Und da weiß ich schon, ich lese das durch und weiß: Aha, da brauche ich so und so lang dafür. Und das teile ich mir dann so ein. Und ideal ist, wenn man es sehr frühzeitig bekommt, das Buch, weil dann kann man früher anfangen. Es geht ja nicht nur um die Worte auswendig zu lernen, sondern muss auch die Stichworte lernen. Also das heißt, was der andere sagt, muss man wissen. Und man muss sich so hineinfühlen und so klimatisch sich einer Figur annähern. (...) Also ich habe am liebsten, wenn ich es ein halbes Jahr vorher schon weiß, aber das ist nicht immer der Fall.“ (T6)

b. Auf längere Zeit, aber befristet angestellt

M5 verdiente zum Zeitpunkt des Interviews rund 5.000 Euro brutto, 14-mal im Jahr (wobei das 13. und 14. Gehalt steuerbegünstigt sind, also einen deutlich höheren Nettobetrag ergeben). Dieser Verdienst erhöht sich, wenn man einrechnet, dass M5 in den beiden Sommermonaten nicht arbeiten

¹⁴ Vgl. Pessl 2018.

musste, weil da Theaterpause ist, und noch zusätzlich einige Wochen frei hatte, um Auslandsengagements wahrzunehmen. Das heißt, M5 wurde für ein volles Jahr bezahlt, arbeitete aber deutlich weniger. Das seien allerdings alte und daher noch sehr gute Vertragsbedingungen, erklärt M5, die neuen vergleichbaren Verträge seien schlechter. Eine Fixanstellung hatte M5 zwar nicht, sondern der Vertrag wurde bis zur unmittelbaren Gegenwart alljährlich unverändert erneuert. Einerseits blieben so die guten Konditionen unhinterfragt erhalten, andererseits gab es nach Erreichen des Maximalbetrags nach einigen Jahren auch keinerlei Gagenerhöhung – ganz so wie bei M2 im Orchester. M5 ist bewusst, dass diese Gagen im Kunstbetrieb „*eigentlich verdammt gut*“ sind – weiß aber auch, dass es noch besser geht und die Superstars der Opernwelt deutlich höhere Gagen lukrieren.

*„I: Sie hatten dann ein Fixengagement an [Opernhaus]. Das hat geheißen, wenn ich jetzt richtig mitgehört habe, eine fixe Zahl von Abenden pro Saison?
Und wenn dieses Limit überschritten wurde, dann gab es eine Extrazahlung pro Extrabend.“*

Wenn sich niemand gerührt hat, dann ist der stillschweigend auf den gleichen Bedingungen weitergelaufen. Jahr für Jahr für Jahr für Jahr. Bis ich gesagt habe: Ah, Leute. Jetzt sind es aber fast zehn Jahre gewesen, und die Sachen beim Billa sind nicht billiger geworden. Und dann muss man doch irgendeine kleine Justierung machen, damit ich quasi das Gleiche bekomme zumindest. Und selbst das war dann irgendwann einmal schwierig.“

Aber das muss man ja sagen, wenn man ungefähr 5.000 Euro bezieht 14-mal pro Jahr, dann kann man ja auch nicht hoch aufschreien und sagen: Das ist furchtbar, verglichen damit, was andere Leute bekommen für ihre Arbeit.“ (M5)

T1 bekam bei ihrem Fixengagement an einem Theater der Freien Szene eine Probenpauschale von 1.000 Euro pro Stück und 100 Euro pro Vorstellung. Das wurde auf das gesamte Jahr so aufgeteilt, dass sich ein monatliches Bruttogehalt von rund 1.200 Euro ergab. Netto waren das etwas mehr 1.000 Euro monatlich 14-mal im Jahr.

„Ich hatte mindestens vier, öfter mal sechs Produktionen in der Spielzeit. Eine Premiere, die wir im September hatten, die haben wir die ganze Spielzeit eigentlich durchgespielt, weil wir haben auch Schüler-Vorstellungen gemacht. Das heißt, wir haben ein Stück, was weiß ich, also ich glaube, das Maximale war 50 Mal, dass wir ein Stück gespielt haben. Genau, Repertoiretheater heißt, man schießt eine Premiere raus, dann ungefähr zwei Wochen oder drei Wochen später die nächste Premiere, dann die nächste Premiere, dann ist vielleicht mal kurz Pause. Und im neuen Jahr dann kommt die vierte, fünfte Premiere und dann kommt noch irgendwas.“

I: Okay, Sie haben so zwei Wochen Probenzeit gehabt pro Stück?

Nein, nein, sechs, normalerweise sechs.“ (T1)

4.2.2 Freischaffend

a. Freischaffend und doch angestellt

An Hand der Lebensgeschichte von **T3** sieht man, wie sich die Arbeitsbedingungen für Schauspieler:innen in den letzten Jahrzehnten verschlechtert haben. Er erzählt, dass es selbst in der Freien Szene bei den größeren Ensembles oder an mittleren Bühnen früher durchaus anständige Verdienstmöglichkeiten gegeben habe. Ein zeitlich befristetes Engagement (mit Anstellung) dauerte in der Regel zwei Monate. Die Bezahlung lag zwischen 20.000 und 40.000 Schilling brutto im Monat. Bei

Festivals verdiente man 35.000 Schilling. Zum Vergleich: Das monatliche Brutto-Medianeinkommen im Jahr 1991 lag bei rund 19.000 Schilling.¹⁵

„Wenn ich bei [Freie Theatergruppe] gearbeitet habe, mein Gott, als der Schilling noch war, da habe ich doch für das Probemonat 30.000 Schilling bekommen und nochmal 30.000 für das Spielmonat. Wir hatten damals also einen Monat durchgespielt. Ein Monat probiert und ein Monat gespielt. Das war damals die Regel. (...) Das war Mitte, Ende der 90er Jahre, also bevor der Euro gekommen ist. (...) Da hat man eigentlich relativ gut leben können an Theatern, die sich das halt haben leisten können, also nicht jedes. Das [kleines Kellertheater] hat keine Gage gezahlt, die (...) haben einen Werkvertrag gegeben.

I: Sie haben gesagt, bis in die 90er Jahre waren auch die Gagen höher. Habe ich das jetzt richtig verstanden?

In der Relation zu dem, was man ausgegeben hat. Ja, also man konnte einfach anders leben und war versichert (...). Ich habe meine Familie durchgebracht. (...)

I: Und die Gagen sind tatsächlich dann ab den 90er Jahren für die gleiche Arbeit schlechter geworden?

Eigentlich ab den Nullerjahren“ (T3)

T3 hat mehr Filme gedreht als Theater gespielt und sagt, dass man da besser verdiene. Obwohl in Pension, arbeite er immer noch und habe seine festen Brutto-Preise für Film- und TV-Rollen, die aber nicht entfernt so hoch seien wie jene der Stars des österreichischen TV-Serien-Business. Wenn man ihm ein zu niedriges Angebot mache, lehne er ab, selbst wenn es sich um eine bekannte deutsche Serie handle.

„Meine Regelgage ist 3.300 Euro, und für 2.800 mache ich es selbstverständlich auch, das ist Kinofilm. Fernsehfilm ist 1.800 bis 2.000.“ (T3)

Auch für den Film kann T3 von einer Vergangenheit mit höheren Gagen und guter sozialer Absicherung erzählen: Für eine große Nebenrolle in einem erfolgreichen europäischen Film in den frühen 1980ern sei er ein ganzes Jahr durchgehend angestellt gewesen. In Summe habe sich seine Gesamtgage auf etwa 945.000 Schilling belaufen. Aber nicht immer verdiene man bei den berühmten Filmen am meisten: Für eine kleine Nebenrolle in einem oscarprämierten Streifen gut zehn Jahre später waren zB nur 3.000 Euro drin.

Der Schauspieler **T2** vereinbart für seine befristeten Engagements an mittleren Bühnen stets einen Pauschalbetrag, der dann auf die gesamte Proben- und Spielzeit aufgeteilt als Gehalt ausgezahlt wird. Meist dauern diese Anstellungsverhältnisse rund drei Monate (sechs Wochen Probe- und fünf Wochen Spielzeit), und die Bezahlung bewegt sich nicht anders als beim Fixengagement seiner jüngeren Kollegin T1 bei gut 1.000 Euro netto monatlich. Maximal fünf solcher Engagements hat T2 pro Jahr.

„Man probt üblicherweise maximal 36 Stunden in der Woche. Das wird dann in der Endprobenwoche eventuell überschritten. (...) Wenn gespielt wird, sind es ungefähr 15 Stunden in der Woche, weil es sind ungefähr fünf Vorstellungen mit Vorbereitung und Nachbereitung zu je drei Stunden. (...)

I: Und solche Sachen wie die Rollen lernen und so?

Das ist sehr unterschiedlich. Ich arbeite überwiegend an Häusern, wo man den Text sehr kurzfristig bekommt. Was letzten Endes ein Vorteil ist, weil dann die Erwartungshaltung, dass man den Text so schnell beherrscht, nicht da ist.“ (T2)

¹⁵ Vgl. Mesch, 1993, S. 266.

Zum Vergleich in eines der ersten Theater Wiens und noch einmal ein Blick in die Vergangenheit, wenn auch nicht so weit zurück: Die Musicaldarstellerin und Schauspielerin **T5** erhielt dort für ein mehrmonatiges, befristetes Engagement vor rund 15 Jahren für eine führende Nebenrolle ein Gehalt von 2.400 Euro brutto monatlich.

b. Selbstständige mit fixen Auftraggeber:innen

M2 arbeitet, nachdem sie ihre fixe Orchesterstelle verlassen hat, jetzt (wie M4 schon ihr ganzes Berufsleben) in Orchestern mit ausschließlich freiberuflichen Instrumentalist:innen: Sie bekommt in Österreich pro Proben- oder Aufführungstag zwischen 150 und 180 Euro, in Deutschland eher 200 Euro brutto.

„Das habe ICH unterschätzt, was man als Angestellte hat. Die ganzen Probenpläne. Die Noten sind hingelegt. Teilweise steht das Instrument dort, wenn man Kontrabass spielt oder Harfe. Die Reparaturen von Instrumenten werden bezahlt. Die Reisen werden fix organisiert. Ich muss kein Flugticket buchen, wenn ich irgendwo ein Projekt spiele, sondern das macht das Orchester. Ich muss kein Hotelzimmer reservieren. Und diese Arbeit, diese Bürokratie, die man als Freischaffende machen muss. Oder allein, dass man die Noten ausdruckt oder organisiert irgendwie. Nachfragen, E-Mail-Verkehr und so weiter. Das ist sehr viel. Und das ist alles nicht, wenn man angestellt ist.

Für mich war zum Beispiel ein Schock, wo ich bei einem sehr guten Barockorchester mit großer Freude (...) ein Projekt gespielt habe. Und bei mir ist das schon in mein Gehirn gebrannt: Wenn um 2 Uhr Probe ist, dann bin ich spätestens um $\frac{3}{4}$ 2 dort. Und wenn am Dienstplan steht, Probe ist bis $\frac{1}{2}$ 5, um $\frac{1}{2}$ 5 steht der Betriebsrat auf und sagt, aus ist. Ja, das ist bei einem freischaffenden Orchester nie. Erstens die Leute kommen so ein paar Minuten vor zwei. Und dann wird mal die Bühne aufgebaut. Ich war dort, und vier Musiker haben die Bühne aufgebaut, mit Notenpulten, Sesseln, ja. Bis wir dann tatsächlich proben konnten, war es schon $\frac{1}{2}$ 3. Und natürlich ist es dann irgendwie ausgeartet. Irgendwie war man noch halt nicht fertig. Und da steht keiner auf um $\frac{1}{2}$ 5 und sagt, ja, jetzt muss ich aber mein Kind abholen, sondern: Okay, ja, noch vielleicht zehn Minuten oder so. Und das wird aber nicht bezahlt. Im fixen Orchester, wenn der Dirigent überzieht, also wenn der Betriebsrat aufsteht und sagt: Maestro, jetzt ist die Probe aus. Und er sagt: Ja, aber ich brauche noch unbedingt fünf Minuten. Bitteschön, aber dann zahlt er die Musiker. (...) Was ich auch verstehe, weil die Dirigenten, die wollen immer überziehen.

Meistens gibt es weniger Proben, verglichen zum angestellten Orchester. Es ist sehr viel kompakter, ja. Es gibt teilweise, dass sie beinhart dann nicht fünf oder sechs Stunden, sondern acht Stunden Proben in einen Tag hineinpushen.

I: Und dann aber nur zwei oder drei Proben? Oder wie ist das?

Ja genau. Beim Angestelltenorchester ist das, sagen wir, von Dienstag bis Freitag, vier Tage. Und in freischaffenden Orchestern, wenn es drei Tage sind, dann ist es schon Luxus. Die zahlen aber auch Tagesgeld, nicht Stundenlohn, die meisten Orchester.“ (M2)

Die Abendgage der Chorsängerin **M6** ist von der Länge ihrer Auftritte in der jeweiligen Oper abhängig: 90 bis 120 Euro brutto pro Abend. Dazu kommt ein eher symbolisches Entgelt für die Proben:

„Und da kriegen wir 38 Euro pro Probe. Das kann auch eine Klavierhauptprobe sein, die fünf Stunden dauert. Das muss man bedenken. Und das ist professionelle Arbeit für nix im Grunde. Weil da bist du nicht einmal bei 10 Euro die Stunde.(...) Das ist brutto.

Dann natürlich kommt dazu, ich kriege jeden zweiten Tag: Diese Probe ist jetzt abgesagt. Also du musst dich für eine komplette Produktion [verpflichten]. Du bekommst so

ein Mail mit: so viele Proben, und du rechnest das durch: Wow, das sieht gut aus. Aber es kann auch tatsächlich sein, dass die Hälfte oder mehr abgesagt wird. (...) Und wenn du von vornherein sagst: Aber diesen Dienstag kann ich leider nicht und diesen Donnerstag. Nein, das gibt es nicht. Du musst alles zusagen. Aber die sind nicht verpflichtet, dann alles stattfinden zu lassen oder zu zahlen. Das geht nur in eine Richtung.

Der Chor, in dem sie singt, ist aber nicht allabendlich im Einsatz.

„Deswegen sage ich, man kann nicht davon leben. Weil du hast in einem Monat nix. Dann hast du in einem Monat sehr viel. Dann verdienst du vielleicht 800 Euro. Brutto. Aber das ist, wenn du wirklich viel arbeitest, das muss man schon sagen.“ (M6)

c. Selbstständige mit wechselnden Auftraggeber:innen

M5 hatte neben dem Fixengagement in Wien auch die vertragliche Möglichkeit zu gastieren, was uns Einblick in die Gagen der freiberuflich tätigen Hauptrollensänger:innen an den großen Opernhäusern gewährt: M5 persönlich bekam pro Abend zwischen 1.500 und 5.000 Euro für Konzert- oder Opernauftritte in Europa sowie bis zu 11.000 Euro brutto pro Vorstellung in Amerika und Asien. Allerdings müssen Aufenthalt und die Reisekosten davon selbst bezahlt werden. M5 hat mit der wienbasierten internationalen Karriere unter unseren Befragten das insgesamt höchste Einkommen, verweist aber darauf, dass die Topstars der Branche noch einmal deutlich mehr verdienen. Vor allem sie tragen mit ihrer Medienpräsenz dazu bei, dass die weitverbreiteten prekären Arbeitsverhältnisse in der klassischen Musik unter der Wahrnehmungsschwelle bleiben.

Der junge Schauspieler **T4** nennt seine beiden bisherigen Spitzengagen: Vor der Pandemie hat er in einer TV-Serie für eine kleine Rolle mit drei Drehtagen 5.600 Euro brutto verdient, *„was zu dem Zeitpunkt eine enorm große Summe war“ (T4)*. Und bei einem Festival in Italien seien ihm für die gesamte Produktion 3.500 Euro brutto zugesagt worden. Die Kosten für den Aufenthalt werden ihm zusätzlich erstattet. Ansonsten hat er viel Erfahrung mit prekärer Arbeit und verbringt viel Zeit mit der Jagd nach Engagements:

„Als Schauspieler musst du ja, wie gesagt, deine Projekte auch selber suchen, und da geht eben viel Zeit auch drauf tatsächlich. Es ist nicht so, dass man jetzt nur, wenn man auf der Bühne ist, etwas macht. Ich sage, 90 Prozent der Arbeit besteht darin, überhaupt zu einem Projekt zu kommen, 10 Prozent, das ist dann einfach: Du musst nur einen Text können, verlässlich sein, pünktlich sein und spielen können. Aber das lernst du alles in der Ausbildung.“ (T4)

d. Eigene Projekte

Noch ein drittes Mal die Orchestermusikerin **M2**: Eines ihrer zahlreichen Standbeine sind aktuell ihre beiden Kammermusik-Ensembles und einige Konzertreihen, die sie kuratiert – mit den beträchtlichen Risiken, die selbstständige Unternehmer:innen eben tragen – und mit bescheidenen Einkünften (→ siehe S. 59).

„Und es ist eben mit diesen Kammermusik-Gruppen auch sehr viel Arbeit. (...) Da mache ich die ganze Organisation, also Management einfach ganz trocken gesagt.

Es war, ich weiß nicht, mindestens ein Monat Arbeit, das ganze Konzept und Projektbeschreibung, Budgetplanung. (...) Aber im Lockdown hatte ich nichts Besseres zu tun. Und dann habe ich das eingereicht bei [Förderstelle Stadt Wien]. Und habe sogar mehrfach mit denen telefoniert und gecheckt, also was sie verlangen. (...) Und das habe ich natürlich sehr viel höher budgetiert, das Ganze. Ich habe mir gedacht, jetzt lasse ich das so budgetieren, dass ich auch was dabei verdiene. Weil ich meine, das ist

sehr viel Arbeit. Und für die Musiker auch gut bezahlt und so weiter. Und bei [Förderstelle Stadt Wien] und beim Bezirk habe ich angesucht, also bei [Förderstelle Stadt Wien] habe ich 9.000 und beim Bezirk 3.700 Euro [beantragt] für zehn Konzerte. Bezirk hat zugesagt. Okay, nicht 3.700, sondern 3.500. Und ich warte auf die Antwort von [Förderstelle Stadt Wien]. Und die sagen ab. Da habe ich nix bekommen. Gar nichts. Wahrscheinlich auch deshalb, weil sie zeitgenössische Kunst fördern. Und ich hatte das Programm halt voll mit Mozart, keine Ahnung, also Klassik halt. Gut. Was mach ich jetzt? Die waren schon fast in der Druckerei, die Flyers, Plakate. Ich habe gezittert, dass jetzt der Bezirk auch sagt: Na ja, wenn die das nicht machen, dann ziehen wir das auch zurück. Die waren Gott sei Dank nicht so, sondern haben gesagt, okay, Sie können jetzt die 3.500 Euro behalten, aber statt einem Budget von 13.000 nur 3.500. Und da hatte ich schon die Musiker. Es war wirklich drei Wochen vor dem Start.

Und dann eben vor zwei Wochen hatten wir ein Kinderkonzert. Und was mich wirklich sehr erschüttert oder tieftraurig macht, ich glaube, ich habe so viel Werbung gemacht für dieses Konzert wie noch nie. Ich habe alle Volksschulen in der Umgebung angeschrieben, Musikschulen sowieso, persönlich kontaktiert, Plakate sowieso. Zeitung. Die zwei Journalisten, die ich habe, wieder angeschrieben und so weiter. Es sind zwei Leute gekommen. Und ich habe das Konzept selbst erstellt für dieses eine einstündige Kinderkonzert. (...) Vier Proben mit den Musikern, Noten umgeschrieben. Die zwei Kolleginnen, die Musikpädagogen sind, die sind mit zwei Kisten Elementar-Instrumente und zwei Harfen angereist. Wir hatten 30 Euro Einnahmen.“ (M2)

Die Musikerin **M1** spielt ständig in drei Bands, die auf unterschiedliche Musikrichtungen spezialisiert sind, und kennt auch unterschiedliche Formen, in denen die Gage an sie und ihre Kolleg-innen ausbezahlt wird. Das beginnt beim Hutgeld, wo pro Abend und Kopf vielleicht 80 bis 100 Euro zusammenkommen, die man dafür nicht unbedingt zur Gänze versteuern muss, und findet eine Fortsetzung bei Modellen, die auf einer Einnahmenbeteiligung beruhen (in aller Regel gehen 30 Prozent an die Veranstaltungstätte und 70 Prozent an die Künstler-innen, manchmal mit einem garantierten Fixum). In aller Regel erhält M1 jedoch eine Fixgage von 250 bis 300 Euro brutto pro Abend. Sie rechnet am Beispiel einer ihrer Bands vor, dass sie mit einem Konzertprogramm in Summe ungefähr 9.000 Euro brutto verdienen könne: in rund zwei Jahren, bei 30 Auftritten, danach habe man alle in Frage kommenden Festivals und Kulturveranstalter „abgegrast“. Die Erarbeitung des Programms dauere noch einmal einige Monate. Und dann komme noch eine Menge Verwaltungsaufwand hinzu, die zwar vor allem bei der Bandleitung liege, die M1 nirgendwo innehat, aber auch auf die anderen Mitglieder verteilt werde.

„Da war es zum Beispiel so, dass wir in einem regelmäßigen Probenprozess – einmal wöchentlich – ein neues Programm in ungefähr drei, vier Monaten geschafft haben.

Im Probenprozess probt man gemeinsam vier Stunden die Woche. Und mindestens zwei Stunden muss ich aufwenden, um diese Probe vorzubereiten. (...) Aber ich muss auch vor jedem Konzert idealerweise das noch einmal durchspielen. Weil ich auswendig spiele. (...) Das sind immer vor jedem Konzert sicher auch mindestens zwei, drei Stunden.

Ich habe es aber schon immer wieder versucht, dass ich mir gedacht habe: Ich fange halt genauso um 9 Uhr an und setze mich da zum Schreibtisch hin und höre um 17 Uhr auf, aber es geht sich mit den ganzen Fremdterminen nicht aus, und ich merke natürlich auch, wenn ich jetzt Konzerte spiele, (...) wenn ich am Abend fit sein will und eigentlich ja meine beste Leistung abrufen muss zwischen 20 und 22 Uhr, bin ich nicht

um 9 Uhr Vormittag auf der Höhe meiner Konzentration. Das geht sich einfach beides nicht aus.“ (M1)

M9 arbeitet sehr ähnlich wie M1, mit dem Unterschied, dass sie die Bandleaderin ist und alle Songs selbst schreibt. Auch sie spricht von 250 Euro pro Kopf, wenn sie mit ihrer Band auftritt, macht es in Wien aber auch manchmal viel billiger, weil kein Zeitaufwand fürs Reisen anfällt, zB um 175 Euro pro Kopf. Und ein Auftritt an einem besonders renommierten Veranstaltungsort kann den Preis noch weiter drücken, nämlich auf 150 Euro pro Kopf. Vereinzelt sind aber auch höhere Gagen drin: 500 Euro pro Kopf, spricht: 2.000 für alle vier.

M9 und ihre Band spielen an sich in einem Bereich, in dem Hutgeld sehr verbreitet ist. Dass sie fixe Gagen erhalten, weist darauf hin, dass sie recht arriviert sind. Was aber manchmal geschieht: Auf einer Tournee werde zwischen den fix bezahlten Konzerten auch eines auf Hutbasis akzeptiert, um noch ein bisschen etwas dazuzuverdienen. Das sei aber etwas, worüber man in der Branche eher nicht spreche. Auch Einnahmenteilung (30/70) ist ein System, das M9 gut kennt.

„Wie viel Arbeit ist das insgesamt? Bei mir ist es so, an den drei Tagen, wo ich unterrichte, mache ich natürlich viel Vorbereitung. (...) An den freien Tagen und an den freien Vormittagen sitze ich fast immer nur für das ganze Rundherum: für Konzerte Aufstellen, für irgendwas, was mit Musik zu tun hat, für irgendwelche Postings. (...) Das ist eigentlich ein 40-Stunden-Job neben einem anderen Job. (...) Die ganze Pressearbeit – was weiß ich –, das ist wirklich alles VOLL viel Arbeit. Und dann macht es eigentlich auch gar nicht mehr so viel Spaß, weil man hetzt dann vom Computer zu einem Konzert, zum Beispiel, oder zu einem Interview oder ich weiß nicht. Das ist irgendwie ganz komisch, weil eigentlich ist es schon zu viel.

Heute ist, glaube ich, der Aufwand schon um einiges mehr, weil man halt ununterbrochen eigentlich alles macht und so viel im Internet präsent sein muss und das halt auch ständig betreuen muss. (...) Aber das wüsste ich auch gar nicht, wie das jemand anderes machen sollte für mich. Also ich könnte Dinge sehr gern hergeben, zum Beispiel Booking. Wenn das jemand besser kann als ich, dann gebe ich das gern ab. Weil auf das stehe ich es mir eigentlich gar nicht so sehr.“ (M9)

An die Konzertprogramme gekoppelt sind bei M9 in aller Regel Tonaufnahmen, die dann auf verschiedene Art verbreitet werden. In einem rund einjährigen Prozess greifen Aufnahme und Weiterentwicklung der Songs, die ja alle von M9 selbst geschrieben werden, ständig ineinander. Erst wenn das Album fertig ist und vermarktet werden kann, steht auch das Konzertprogramm.

„Manchmal spielen wir die Songs schon vorher. Aber wenn wir in den Aufnahmeprozess gehen, krempeln wir das meistens noch mal voll um, und es wird einfach dann fixiert. Und nach dem Album, kann man sagen, sind die Songs so, wie sie gehören.

Wir haben es jetzt bei dem letzten Album zum ersten Mal so gemacht, dass jeder seine Sachen zu Hause aufgenommen hat, und dann haben wir es zusammengefügt. Aber wir haben uns dafür, ich glaube, wirklich nur ein-, zweimal in echt getroffen im Proberaum. (...) Dann sind wir mit dem Schlagzeuger ins Studio gegangen, und der hat die Basis allein eingespielt. Weil das ist schwierig, ein Schlagzeug selbst zu recorden. Dann haben wir das bekommen. Dann hat jeder seine Sachen draufgespielt zu Hause. (...) Dann habe ich die ganzen Stimmen eingesungen. Dann das Auswählen: Was nimmt man? Was muss noch einmal gemacht werden? Bis man das dann freigibt fürs Mastern und so, das war wirklich SEHR lang. Also das war ein Jahr oder so.

Das war überhaupt noch nie drinnen, dass wir uns von dem Budget, das wir zur Verfügung gehabt haben, Geld auszahlen hätten können. Weil das ist einfach viel zu wenig sowieso schon von vorn bis hinten.

I: Das heißt, ihr kriegt gar nichts?

Wir kriegen halt dann am Ende die Auftritte, wenn es erfolgreich ist. Dann kriegen wir das, was wir verkaufen, zu 100 Prozent. Das ist mit unserem Label so ausgemacht. Das ist auch nicht immer selbstverständlich. Manchmal wollen die Labels da auch mit-schneiden. Und halt die Tantiemen.“ (M9)

M8 tritt im Topsegment für Jazz-Musiker-innen auf, in Österreich und international. Seine Gage für einen Auftritt liegt zwischen 300 und 500 Euro zuzüglich Reisekosten. Auch bei ihm gilt: Die Probenzeiten, die je nach Art des Projekts unterschiedlich lang sind, werden nicht bezahlt. M8 spielt entweder in so genannten *Working Bands*, Formationen, die regelmäßig zusammenarbeiten und ihre eigenen Programme haben, oder er wird von anderen Ensembles engagiert, bei denen er nur einmalig mitspielt, oder er tritt als Solist auf. Er rechnet vor, dass er bei einem Auftritt mit einer seiner *Working Bands* auf einen Bruttostundensatz von 70 Euro pro Abend kommt – die Erarbeitung des Programms und das Management des Auftritts sind dabei nicht berücksichtigt.

„Bei Working Bands wird geprobt, manchmal regelmäßiger, manchmal weniger regelmäßig. Kommt darauf an, ob es ein neues Programm gibt. (...) Und die Einzelprojekte, dort wird mehr geprobt wie in Working Bands, aber eben nur für diesen einmaligen Auftritt.

I: Bei diesen Working Bands, wie lange dauert es, bis so ein Programm steht, dass man sagt, jetzt kann ich es anbieten?

Das sind dann wahrscheinlich vier oder fünf [Proben]. Wenn das einmal steht, das Programm, dann ein paar neue Stücke dazugeben, dann braucht man nicht mehr vier oder fünf Proben. Da genügt vielleicht ein Soundcheck mit einer Stunde Probe davor und so. Dann hat man einfach den Grundstock an Repertoire, den man erweitern kann.

Eine Working Band zum Beispiel ist die mit [Musik-Ensemble]. Vor jedem Konzert gibt es eine Probe. Obwohl das Repertoire, das steht. Aber diese zwei, drei Stunden Probe gibt es vor jedem Konzert. Immer. Das ist einfach so. Das brauchen wir alle. Also das ist ungefähr der Arbeitsaufwand. Und das Konzert dauert eineinhalb Stunden, die Probe dauert drei Stunden. Also man arbeitet ungefähr viereinhalb Stunden jetzt rein musikalisch für die Gage von 300 Euro oder was auch immer. Das sind dann 70 Euro Stundenlohn (...), wenn man es so runterbrechen will.

I: Wenn du jetzt für ein einzelnes Konzert als Gast (...) engagiert wirst. Du hast gesagt, da wird mehr geprobt unmittelbar vor dem Konzert. Was heißt mehr? (...)

Es kommt ein bisschen auf die Musik an, wie anspruchsvoll die ist. Aber ich würde sagen, durchschnittlich zwei Proben für ein Konzertprogramm. Das heißt jede Probe vielleicht drei bis vier Stunden maximal, das heißt acht Stunden für eineinhalb Stunden Konzert. So in dem Verhältnis ungefähr.

In meinen freischaffenden Perioden war sicher drei Viertel meiner effektiven Arbeitszeit Büro und Telefonieren und Gigs Checken und Gelder Checken und Logistik Checken. (...) Und da spreche ich von 60-Stunden-Wochen, nicht 40 Stunden. (...) Das war ein 24/7 Job. Sehr intensiv. Jetzt mit Internet, man glaubt, es erleichtert vieles. Tut es auch auf gewisser Ebene. Aber man kann überhaupt nicht mehr abschalten. (...) Weil diese Vernetzung kriert natürlich dieses Gefühl, ja nichts versäumen zu dürfen. Man muss überall dran bleiben und das sofort. Ja, das ist anstrengend.

Ich sitze, so wie viele andere Menschen wahrscheinlich auch, von morgens früh bis abends spät am Laptop. Also was ich da genau mache, weiß man nicht. Ein Teil davon ist künstlerische Arbeit. Ja, aber es ist am Laptop. Üben, das ist ohne Laptop zum Glück. Und Komponieren mache ich auch ohne Laptop. Das mache ich immer noch mit Papier und Bleistift. Aber der Rest ist alles Laptop. Das geht von morgens in der Früh um 6 bis abends 10, halb elf. Ist einfach Computer. Wie bricht man das runter auf Arbeitszeit und Vernetzung, Information? Es verschwimmt ja alles. Das kann man eigentlich gar nicht mehr so definitiv sagen. Wenn ich jetzt sage, künstlerisch arbeite ich 15 bis 20 Stunden in der Woche, kann ich gleichzeitig sagen: Ja, ich sitze aber jeden Tag zwölf Stunden am Laptop (...). Jeden Tag heißt sieben Tage, genau.“ (M8)

Er vergleicht in Wien zwei große Konzertsäle sowie einen Jazz-Club – und hat dabei eine deutliche Vorliebe für den Jazz-Club:

„Wenn ich spiele, dann spiele ich im [Jazz-Club]. Die bezahlen mich zumindest sehr angemessen. Und dann gibt es noch [Konzertsaal 1]. Und dann vielleicht [Konzertsaal 2] (...), wo aber zum Beispiel der Umgang mit Musikern sehr lieblos ist meiner Meinung nach. Das wird zwar korrekt abgewickelt, aber das kann man nicht vergleichen mit dem [Jazz-Club] zum Beispiel. (...) Aber ich persönlich fühle mich am wohlsten im [Jazz-Club], weil der wird von Leuten geführt, die zum Teil selber Musiker sind. (...) Das ist halt ein ganz ein anderes Hingehen zum Gig als im [Konzertsaal 1] oder im [Konzertsaal 2]. (...) Die liebevolle Behandlung von vorne bis hinten, das macht wahnsinnig viel aus. Und wenn sich das einstellt, dann verzichtet man als Musiker sogar auf Geld oder Gage. Da ist das sekundär. Während im [Konzertsaal 2] zum Beispiel, dort muss man eh knallhart verhandeln mit Gagen und so. Aber dort ist die ganze Grundstimmung schon so konnotiert mit Betrieb, und wir machen das halt, weil das unser Job ist und weil es uns im Prinzip eh nicht interessiert. Dort tut man sich leichter als Künstler, unverschämt zu sein und zu sagen, okay, für 200 Euro mache ich das nicht. Ich brauch 250. So. Weil die halt nicht so freundlich sind.“ (M8)

Auch M8 komponiert; aber im Gegensatz zu M9, die für die eigene Band schreibt, bekommt er Kompositionsaufträge und dafür Gagen aus Förderungen der öffentlichen Hand, um die zB das auftraggebende Ensemble oder er selbst ansucht:

„Wenn es einmal Kompositionsaufträge gibt, dann mache ich das. Ich schreibe nicht einfach für die Schublade. Dazu habe ich einfach nicht die zeitlichen Ressourcen. Es kommt sehr darauf an, wie groß das Ensemble ist. Also es ist ein Unterschied, ob man ein Duo-Stück komponiert oder für ein ganzes Orchester. Das kann man eigentlich nicht so eins zu eins vergleichen. Aber so als Richtlinie: Ungefähr zehn Minuten Musik kosten mindestens 1.000 Euro an Kompositionsgage. (...) Wenn es für Orchester ist, dann muss das für 10 Minuten mindestens das Drei- oder Vierfache sein. (...) Das Schreiben selber geht bei mir relativ flott, aber die Vorarbeit dauert sehr lang. Also ich denke gerne zwei bis drei Monate nach über ein Stück, ich sag mal, zehn Minuten Stück. Und dann, wenn ich einmal das Grundgerüst oder die Grundstruktur durchgedacht habe, dann das Hinsetzen und Schreiben, das Ausführen, das ist dann relativ schnell. Das dauert dann zwei bis drei Wochen. (...) Ich schaffe nicht mehr wie eine Minute, das ist mein Limit. Mit 30 Sekunden pro Tag, das funktioniert eigentlich sehr gut. Da hat jeder seinen Modus.“ (M8)

T5, unsere Grenzgängerin zwischen Musik und Theater, hat in den 1980er Jahren bei ihren Auftritten mit einer damals sehr erfolgreichen Band zwischen 30.000 und 40.000 Schilling pro Abend bekommen. Bei der kurzzeitigen Wiederbelebung dieser Formation vor Ausbruch der Pandemie waren dann

für jede Musikerin nur 150 bis 200 Euro für ein Konzert zu verdienen, was T5 und ihren Kolleginnen egal war, weil es ihnen um den Spaß gegangen ist, aber T5 weiß als Lehrerin, dass es ihren Studentinnen auch nicht besser geht.

„Ich habe Verträge gefunden mit 40.000 Schilling für einen Auftritt mit Klavier. Das ist heute gigantisch. Und das war für uns damals normal. Wir haben Supergagen gekriegt. (...) Bei irgendwelchen Galas, Firmenfesten, Weihnachtsfeiern. Wir wurden engagiert, haben dort geswingt. Keiner hat uns zugehört, weil sie alle gefressen haben. Aber wir haben 30.000 Schilling gekriegt, oder 40.000 Schilling.

Jetzt, was haben wir gekriegt? Jede 150 oder 200 Euro, aber das war uns wurscht, das war ein Spaßprojekt. Aber trotzdem ein Wahnsinn. Ich weiß, die Jungen jetzt, die Bands, ich habe ja an einer Uni gearbeitet (...) für Jazz und Populärmusik, die spielen in den Lokalen und gehen mit dem Hut herum.“ (T5)

Heute arbeitet sie als Regisseurin und konzipiert dabei auch eigene Projekte. Über ihre jüngste Produktion erzählt sie:

„Da war das erste Gespräch im Team mit den Schauspielerinnen vor eineinhalb Jahren. Da haben wir gesagt, ja, machen wir, reichen wir das ein. (...) Ich habe einen Theaterverein und habe diese Einreichung übernommen. Das heißt, ich habe dann das Konzept geschrieben, habe Autoren und Autorinnen kontaktiert, habe Gespräche geführt mit der [Intendantin]. (...)

I: Eingereicht, wo haben Sie das?

Bei der [Förderstelle der Stadt Wien]. (...) Dann wurde das bewilligt. Ich habe (...) 40.000 Euro gekriegt. Das ist schon ganz schön. Habe dann auch beim Bund eingereicht. (...)

I: Das heißt, das war dann ein Budget von?

8.500 vom Bund, 40.000 von der Stadt Wien, sind einmal 48.500. Dann haben wir 9.500 Kompositionsförderung gekriegt und dann hat [Kooperationsbühne] noch Kosten übernommen. Das sind halt die Kosten für Technik und Werbung und so, 14.900. Das ist das Gesamtbudget. Davon sind mir geblieben 8.000 Euro, was jetzt wieder nichts ist für eineinhalb Jahre Arbeit. (...) Ich mach die Einreichung. Ich mach den Finanzplan. Ich mache die Gagenverhandlungen mit dem Ensemble, mit dem Team. Ich mach die Abrechnung. Ich mache einen Projektbericht. Ich habe die ganze Buchhaltung von diesem Projekt. Und (...) das alles um 8.000 Euro.“ (T5)

Die **Tänzerin** arbeitet hauptsächlich an Projekten, die sie selbst (mit-)konzipiert – ein bis fünf solcher Projekte pro Jahr, sehr häufig in Zusammenarbeit mit anderen Kunstrichtungen. Oder sie tritt (für eine Gage von zB 150 Euro pro Abend) als Gast auf. Sie ist also sowohl kreative Gestalterin als auch Ausführende.

„Was ich eingereicht hab bei der Musikabteilung (...): Weiß ich nicht, wann dann die Entscheidung gekommen ist. Wahrscheinlich irgendwie im Dezember oder so, und die Performance war im Mai. (...) Ich glaub, dass ich dann letztendlich von Beginn der Entscheidung begonnen hab zu forschen. Was nicht unbedingt nur physisch heißt, aber dann diese konkrete Musik auswählen und immer wieder sich diese Partituren erklären lassen, weil ich kann nicht sinnerfassend eine Partitur lesen.

Solange ich über Compagnies bezahlt war, habe ich mehr Geld gehabt. Weil man dann halt für die Proben bezahlt ist. Wenn man selber einreicht, natürlich schreibt man da mit hinein, dass man für Proberaum und Proben bezahlt sein muss. (...) Das hab ich von einer Kollegin gehört, dass es scheinbar ca. sechs Wochen sind, die du

einberechnen darfst. Wenn du aber sagst, ich muss zehn Wochen proben, dann kriegst das Geld halt nicht. Und dann kannst du aber auch nur in einer gewissen Tiefe forschen, wenn du halt nur sechs Wochen proben darfst.

In den Compagnies hab ich es immer so kennengelernt, dass man immer so sechs bis acht Wochen probt. Das war oft am Stück. Also Montag bis Freitag halt.

I: Und dann kommt die Produktion? Sie haben gesagt dreimal?

Ja, sehr unterschiedlich. Also manchmal wirklich nur so ein-, zwei-, dreimal maximal, und manchmal war es eine Spielserie, aber das war dann eher in diesen größeren Compagnies. Oder mit den Kinderstücken im [Spielstätte], die hatten auch eine Spielserie. (...) Wir haben einmal bei einem Festival gespielt in [Bundesland] und sind so durch die Orte gezogen, und da waren einfach viele Spieltermine, wo man dann auf 20, 30 Performances kommt mit einem Stück. Aber das kannte ich vorher überhaupt nicht mit den Erwachsenenstücken.

Bei den Kinderstücken haben wir dann auch nur fünf Stunden am Tag geprobt und nicht acht. Also, ich find auch, acht Stunden ist zu viel für eine physische Probe.“ (Tanz)

Spezifisch für Tänzer:innen ist, dass sie aus Platzgründen kaum zu Hause proben können:

„Ich weiß, Musiker brauchen auch einen Proberaum, aber die üben halt zu Hause und dann proben sie halt zusammen ein paar Mal. Oder sagen wir so, Bands. Aber ich brauche ja immer einen Raum, um zu proben. Und bei vielen Tänzern ist es halt das Problem, wenn sie kein Geld haben oder keine Subvention haben, können sie nicht einmal proben außer im Wohnzimmer.“ (Tanz)

Sie hat das Glück, in den Geschäftsräumlichkeiten ihres Mannes proben zu können.

„Und dadurch habe ich auch diesen Stress nicht gehabt, dass ich Geld brauch, um zu proben. Ich hab jetzt nichts verdient, aber ich hab auch nichts ausgegeben. Und sonst muss ich mich wo einmieten und muss was zahlen auch noch, um überhaupt zu proben.“ (Tanz)

4.3 Nebenjobs und Einkommensquellen, die das Leben finanzieren: das Gesamteinkommen

Von den 15 befragten Künstler:innen konnten drei stets ihr Leben allein mit ihrer künstlerischen Tätigkeit finanzieren, brauchen also keine Nebenjobs und keine anderen Geldquellen: die unbefristet angestellte Schauspieler:in **T6**, das fix engagierte, aber doch nur befristet angestellte Opernensemble-Mitglied **M5** und der freischaffend, aber in aller Regel angestellt arbeitende Theater- und Filmschauspieler **T3**, der allerdings immer wieder Arbeitslosengeld bezog. Allen dreien ist gemeinsam, dass sie schon vergleichsweise lange im Geschäft sind und daher in den Genuss von „alten“ Verträgen gekommen sind, die von der Prekarisierung, die in den Nullerjahren virulent wurde, noch nicht betroffen waren. Und letztendlich konnten nur jene beiden Gesprächspartner:innen wirklich durchgehend von der Kunst leben, die ein Fixengagement an einer der großen Bühnen hatten bzw. haben.

Alle anderen brauchen ein Zusatzeinkommen, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Und manche wollen auch eines, um ihre künstlerische Freiheit bzw. persönliche Unabhängigkeit zu wahren. Der Jazz-Musiker **M8** zB hat lieber über Jahre einen kunstfernen Nebenjob ausgeübt, als Musik zu machen, die ihn nicht interessiert. Die **Tänzerin** spricht davon, dass das Unterrichten ihr den „Luxus“ künstlerischer Freiheit in ihren „Nischen“ gebe. **M1** erzählt, dass sie sich nach einem weiterführenden

Studium eine Weile nur der Kunst widmen wollte und auch konnte, „weil mein Partner gut verdient hat. Und das auch mitgetragen hat.“

Neben der Kunst auch zu unterrichten, ist bei Musiker-innen weit verbreitet. Viele von ihnen, auch unter unseren Gesprächspartner-innen, verdienen mit ihrer pädagogischen Tätigkeit mehr als mit dem Spielen ihres Instruments oder mit ihrer Stimme. Man könnte es als ein Privileg der Musiker-innen – und auch der Tänzer-innen – sehen, dass sie ihren Lebensunterhalt mit einer kunstnahen Beschäftigung verdienen können, für die ebenfalls eine hohe Qualifikation nötig ist und die ein hohes Prestige genießt. Diese Möglichkeit steht den Theaterleuten nicht in gleichem Ausmaß offen.

„Ich habe das immer sehr geschätzt, dass die Musikschulen mir den Freiraum bieten, und ich habe oft zu meinen Kolleginnen und Kollegen gesagt, dass eigentlich die Musikschulen einen Großteil der klassischen freischaffenden Szene mitfinanzieren, ohne dass sie es wissen. Weil diese Sicherheit, die viele der freischaffenden Musiker durch die Musikschularbeit haben, ermöglicht überhaupt erst, dass wir freischaffend tätig sein können.

Ohne diese Sicherheit könnte ich nicht nein sagen. Wenn es zum Beispiel eine zu schlechte Bezahlung ist. Oder wenn die Bedingungen zu schlecht sind. Als wirklich ausschließlich freischaffend tätige Musikerin wäre ich wirklich darauf angewiesen, dass ich alles zusage, egal unter welchen Bedingungen.“ (M4)

Vor allem Anfänger-innen mit ihren besonders prekären Arbeitsverhältnissen und ihrem extrem niedrigen Einkommen aus der Kunst (→ siehe S. 11) sind dazu gezwungen, eine ganze Palette von Nebenjobs auszuüben, wie **M8** erläutert. Der Universitätslehrer hat einen guten Einblick in die „*Portfoliokarrieren*“ seiner Studentinnen und Studenten:

„Das heißt, einen Nachmittag in der Woche an der Musikschule unterrichten, um die Miete zu bezahlen. Dann produzieren oder Jingles machen, Werbungsmusik oder für Videos. Auch damit Geld verdienen. Und als Notationsfachmann kann man Partituren korrigieren. Auch damit lässt sich Geld verdienen. Privatunterricht. Damit lässt sich Geld verdienen. Und dann als aktiver Musiker. Viele junge Musiker, die ich kenne, haben nicht nur einen Job, sondern eben zwei oder drei verschiedene Standbeine. Oder Webseiten programmieren oder IT etc. etc. Das heißt, sie operieren alle schon auf mehreren Standbeinen und nicht mehr nur für die Musik, wie es eigentlich sein sollte.

I: Wer schafft es tatsächlich, im Jazz jetzt wirklich nur von der Musik zu leben? Wer sind diese Menschen? Außer den Superstars?

Die Superstars sowieso. Naja, entweder man ist finanziell unabhängig, das heißt, man ist entweder reich verheiratet oder hat viel geerbt, oder man hat finanzielle Mittel, um das eigene Schaffen zu finanzieren.“ (M8)

Musiker-innen planen das Unterrichten oft schon während des Studiums als Alternative ein, so zB auch M9 und M1. Sie haben beide mehrere Studienabschlüsse, darunter auch pädagogische, haben also von Beginn an ihr persönliches Sicherheitsnetz aufgespannt, indem sie dafür gesorgt haben, neben der Kunst qualifiziert unterrichten zu können. Die Kunst und das Unterrichten, diese beiden beruflichen Schienen auf selbstständiger Basis ziehen sich durch ihre Lebensgeschichten. Zu manchen Zeiten nahm die Kunst mehr Platz ein, zu anderen das Unterrichten, das aber immer notwendig war, um ein ausreichendes Einkommen zu erzielen.

„*Ein Drittel verdiene ich mit Musik und zwei Drittel mit dem Unterrichten*“, erzählt M9, die ein Monatseinkommen von rund 1.500 Euro netto hat, 12mal jährlich. Es sei allerdings schwierig, in Wien „*im Popularbereich*“ in einer Musikschule einen Platz als Lehrerin zu finden. An den Universitäten

seien die Stellen ebenfalls besetzt: „Wenn das jemand hat, dann gibt er so was nicht mehr her.“ Sie pendelt deshalb nahezu jede Woche in ein Nachbarland und unterrichtet in einer Großstadt an zwei Schulen und leitet zusätzlich einen Chor. Die Bezahlung sei mit 22 Euro brutto für eine Einheit von 45 Minuten zwar nicht gut, aber immerhin besser als das, was sie in Wien in den Volkshochschulen bekommen habe. Vor allem aber macht ihr die Arbeit im Nachbarland Spaß: „In der Musikschule, das ist schon sehr cool, weil ich einfach das erste Mal das Gefühl habe, ich bin wirklich in einer MUSIKSCHULE, wo nicht provisorisch da irgendwelche Räume oder was auch immer zur Verfügung gestellt werden, sondern ein richtiges Musikschul-Feeling.“ Daneben organisiert sie eine Reihe von Musik-Workshops in Wien, finanziert durch öffentliche Förderungen. M9 überlegt aktuell ein neues Arrangement für ihre Unterrichtstätigkeit:

„Was ich jetzt grad mache, ich bewerbe mich bei der Bildungsdirektion als Quereinsteigerin für Musiklehrerin. (...) Das könnte eine ganz gute Lösung sein. Ich muss natürlich eine Stelle kriegen. Aber ich bin jetzt ja überall selbstständig, also als Unterrichtende auch. (...) Meine Pension, wenn es so weitergeht, ist quasi unter der Mindestpension. So viel könnte ich gar nicht mehr verdienen, dass sich das verändert.“ (M9)

An drei Nachmittagen pro Woche unterrichtet **M1** an einer Musikschule, dazu kommt ein Online-Workshop; in Summe ergibt das etwa 20 Wochenstunden. An der Musikschule beträgt ihr Stundensatz 46 Euro brutto. „Das finanziert meine künstlerische Tätigkeit schon zu einem großen Teil“, erklärt sie. M1 hat noch ein drittes Standbein: Sie spielt in kommerziellen Tanzorchestern, die bei Bällen oder privaten Feiern auftreten. Die 10 bis 20 Auftritte im Jahr sind im Vergleich zur rein künstlerischen Arbeit in ihren eigenen Bands gut bezahlt. Denn für einen Tanz-Auftritt bekommt sie 350 bis 450 Euro, ohne Vorarbeit leisten zu müssen, da sie dieses Repertoire vom Blatt spielen kann und die Orchesterleitung die Verwaltung übernimmt. M1 rechnet vor, dass ihr jährliches Nettojahreseinkommen zwischen 18.000 und 20.000 Euro liege, rund 7.000 Euro kämen aus der künstlerischen Tätigkeit. Von ihrem Geschäftskonto könne sie sich in aller Regel 1.500 Euro im Monat nehmen, 12mal im Jahr und für eine 50-Stunden-Arbeitswoche: „Es gibt immer wieder Spitzen, wo man über mehrere Wochen hinweg das Gefühl hat, man läuft eigentlich einen Dauerlauf.“ Wie ihre Kollegin M9 hat auch sie darüber nachgedacht, in einer Schule zu unterrichten, sich aber (vorerst) dagegen entschieden:

„Ich habe aber auch meine Selbstständigkeit ein bisschen lieben gelernt. Und die Möglichkeit, einfach zu sagen: Da habe ich ein Konzert, heute ist kein Unterricht, wir holen das nach. (...) Ich habe mich da durchaus bewusst für die Flexibilität entschieden. Mit großen finanziellen Nachteilen natürlich. (...) Ein paar Jahre würde ich es, glaube ich, jetzt noch so machen. Weil eben Musik an einer AHS unterrichten, da muss ich Montag bis Freitag um 8 Uhr in der Schule stehen. (...) Dadurch ist man dann einfach für gewisse künstlerische Projekte nicht interessant. (...) Es ist keine Vernunftentscheidung, muss ich jetzt auch sagen.“ (M1)

Was ihr die Sicherheit gibt, eine so „unvernünftige“ Entscheidung zu treffen: Ihre Eltern haben im Laufe ihres Erwerbslebens Ersparnisse angelegt und ein Haus erworben. Beides könnte M1 von ihrem eigenen Einkommen nicht, wie sie sagt, aber die Aussicht, irgendwann einmal die Erbschaft anzutreten, lässt sie entspannter arbeiten und in die Zukunft blicken: „Wenn ich jetzt ganz ehrlich bin, in Wahrheit ist das meine Pension. (...) In Wahrheit verdanke ich ihnen [meinen Eltern], dass ich das überhaupt so realisieren konnte. Mit der Arbeit, die sie geleistet haben.“

Bei **M4** trat das Unterrichten erst später ins Leben. Sie ist um rund 15 Jahre älter als M1 und M9, begann also in den 1980er Jahren als Musikerin zu arbeiten. Nach ihrem Studium lebte sie einige Jahre allein von der freiberuflichen Arbeit. Das sei möglich gewesen, weil die Gagen in den klassischen Orchestern damals noch höher gewesen seien, sagt sie. Das gilt aber auch für andere Musikrichtungen,

wie das Beispiel von T5 und ihrer ebenfalls in den 1980er Jahren erfolgreichen Band (→ siehe S. 33) zeigt. Ausschlaggebend für die Unterrichtstätigkeit an Musikschulen (und später auch auf der Musikuniversität) war jedoch nicht die finanzielle Situation, sondern der Wunsch von M4, eine Familie zu gründen. Für Selbstständige gab es damals kein Karenzgeld¹⁶. „Das heißt, es war irgendwie klar, es muss eine Anstellung her“, sagt M4, und die gab es an einer Musikschule.

„Mir war klar, wenn ich Familie, Kinder [habe], dann kann mir das Freischaffende irgendwie nicht die Sicherheit bieten, die ich brauche. Und ich habe dann in [Bundesland] angefangen zu unterrichten in einer Musikschule. War auch sehr lange dort und habe das auch sehr gerne gemacht. Das war (...) ähnlich bezahlt wie in Wiener Musikschulen auch, die traditionell immer so bisschen top waren. Das heißt aber nicht, dass das wirklich eine gute Bezahlung war. Aber es hat die Sicherheit gegeben. (...) Ich habe viel später dann auch noch ein paar Stunden Lehrauftrag an der Musikuniversität bekommen. Wobei ich sagen muss, die Sicherheit geben die Musikschulen und nicht ein Pimperlauftrag an der Uni, der von Semester zu Semester sich ändern kann in der Stundenanzahl. Und wo derselbe Effekt ist wie beim Freelance-Orchester: Wenn man sich es nicht mit den Oberen gutstellt, dann braucht man nicht glauben, dass man dann irgendwie auch noch berücksichtigt wird. Also Qualität der Arbeit war nie das Hauptkriterium.“ (M4)

Ein kleiner Exkurs: Künstler-innen haben deutlich seltener Kinder als die in Österreich lebenden Menschen im Durchschnitt¹⁷. Das gilt auch für unsere 15 Gesprächspartner-innen, von den nur sechs Kinder haben – vier davon mehr als zwei, also eine für unsere Zeit große Familie. Inzwischen können auch Selbstständige Kinderbetreuungsgeld beziehen, aber die Arbeit auf der Bühne ist schwer mit Kindern zu vereinbaren – zeitlich, zB wegen der abendlichen Auftritte, wie die Chorsängerin M6 beschreibt, und weil die Kunst „ein gefräßiger Wolf ist“, wie T6 auf das Theater bezogen erklärt:

„Ich habe ein Kindermädchen eine Zeitlang gehabt, (...) aber ich habe sie mit einem gewissen Alter allein zu Hause gelassen, was sicher jugendamtlich nicht korrekt war: einen Film über unseren blauen Planeten oder was auch immer aufgedreht, Popcorn gemacht: So. Das dürft ihr schauen. Und dann müsst ihr Zähne putzen und dann ins Bett gehen. Dann komme ich und dann kriegt ihr ein Bussi. Kommst du dann nach Hause, hat ein Kind Zähne geputzt und zwei andere haben sich gestritten. Also pff. Es war immer so. Aber sie haben überlebt. Ich war nicht jeden Abend weg. Also das ging halbwegs.“ (M6)

„Ich habe mir die Kinder gewünscht und habe schon erkannt, das Theater ist so ein gefräßiger Wolf. (...) Wenn man mit großer Leidenschaft drin ist in diesem Prozess, dann kriegt man irgendwann dann mal den Wunsch: Das Theater ist mir eigentlich am wichtigsten und auf alles andere verzichte ich lieber. (...) Ich kann mich erinnern, wie ich das erste Mal schwanger war, und das habe ich mir SO gewünscht, dieses erste Kind. Ich war so glücklich schwanger. Trotzdem habe ich bei der letzten Vorstellung, die ich mit Bauch schon gespielt habe, am Heimweg geweint, weil ich gewusst habe, jetzt kann ich ein paar Monate dort nicht hineingehen. Sobald es ging, bin ich wieder drin gewesen und habe wieder weitergespielt. So stark ist dieser Appeal, den das Theater hat.“ (T6)

¹⁶ Vgl. Imm 2012, S. 10f.

¹⁷ „Während 59% der weiblichen Gesamtbevölkerung im Alter zwischen 25 und 44 Jahren zumindest ein Kind haben, trifft dies nur auf 24% der befragten Künstlerinnen und Kunst- und Kulturvermittlerinnen zu. Unter den Männern dieser Altersgruppe sind 42% in der Gesamtbevölkerung Väter und 35% in der Gruppe der Künstler und Kunst- und Kulturvermittler.“ (Wetzal et al. 2018, S. 30).

Der Grund, weshalb **M6** in den Nullerjahren nach Wien gekommen ist, war ihr Mann, der hier einen Job angenommen hatte und mit seinem guten Einkommen die Familie und auch ihre stets projektweise ausgeübte Tätigkeit als Sängerin finanziell getragen hat.

*„Ich war ja privilegiert. (...) Was ich dann verdient habe, das war eher so Taschengeld. (...) Ich habe es auch gemacht, weil ich wäre wahnsinnig geworden, wenn ich nicht gearbeitet hätte, also in meinem Beruf. Und ich habe das nach wie vor sehr, sehr gerne.“
(M6)*

Als Pädagogin ist M6 eine Spätberufene: Mit Mitte Fünfzig begann sie als Kinder- und Jugendbetreuerin zu arbeiten, eine Tätigkeit, die sie nicht *nur* „total lustig“ findet, sondern die ihr auch zum ersten Mal in ihrem Leben eine Anstellung bringt, wenn auch nur Teilzeit: *„Aber immerhin. Und ich bin da zum ersten Mal in meinem Leben sozialversichert. Selber. Und pensionsversichert“*. Ihr Gehalt beträgt monatlich knapp 900 Euro brutto. Ein aussagekräftiges Gesamteinkommen kann man nicht errechnen, weil die Tätigkeit als Chorsängerin von Jahr zu Jahr stark schwankt.

Obwohl **M8** auf eine international erfolgreiche Karriere zurückblickt und sowohl Instrumentalist als auch Komponist ist, war es ihm nie möglich, allein von der Musik zu leben – weder in Europa noch in den USA. Ein kunstferner, gut bezahlter Nebenjob, der außerdem große zeitliche Flexibilität bot, *„war eigentlich der Grund, warum New York so lange möglich war. Aber in New York hat jeder zwei bis drei Jobs außerhalb von der Musik, damit er seine Miete zahlen kann.“* Lange Zeit hatte M8 Stellenangebote von Universitäten abgelehnt, bis er sich schließlich mit 47 Jahren entschloss, nach Österreich zurückzukehren und einen Lehrauftrag anzunehmen.

„25 Jahre Freelance-Musiker zu sein mit dem ständigen Auf und Ab an Einkommen, irgendwann hat man nimmer so viel Atem und Energie, um den Rest des Lebens auch noch so zu machen. Und da ist natürlich so ein Uni-Job sehr dankbar. Zumindest über die Fixkosten muss man sich keine Sorgen mehr machen, dass die abgedeckt sind. So, das war das eine. Und das andere war natürlich, ich war dann in einem Alter, wo ich das Gefühl gehabt habe, jetzt weiß ich schon, um was es geht in der Musik, nicht nur am Instrument, sondern überhaupt im music business. Das war eigentlich ein guter Zeitpunkt, um mit 20, 25 Jahren Erfahrung den 20-Jährigen was erzählen zu können.“

Eine Überlegung war sicher das regelmäßige monatliche Einkommen. Dann versicherungsmäßig: Ich war über 25 Jahre lang Freischaffender und habe mich quasi prekär über kleine Lebensversicherungen abgesichert. Da heißt, ich habe nie Pensionsjahre gesammelt außer in der American Social Security. (...) Ich war 47, wie ich angefangen habe zu unterrichten, dann darf man noch bis 65 unterrichten. Das sind dann 17 Versicherungsjahre für die Pensionskasse. Und das ist gerade mal ein bisschen über den 15, wo es überhaupt erst losgeht mit der Berechnung.“ (M8)

Zu Beginn hielten sich die Musik und die Universität, was das Arbeitspensum anlangt, in etwa die Waage, inzwischen dominiert der Unterricht mit einem Verhältnis von rund 70 zu 30 Prozent. Das liegt auch an den Auswirkungen der COVID-Pandemie, die zu einem nachhaltigen Rückgang der Engagements geführt hat. Vor der Pandemie hatte M8 aus der künstlerischen Arbeit ein Jahreseinkommen von 20.000 bis 30.000 Euro brutto, danach von 10.000 bis 14.000 Euro. An der Universität bekommt M8 für 15 Wochenstunden Lehre (dazu kommen Vor- und Nachbereitungszeiten sowie eine Menge Verwaltungsaufwand rundherum) rund 2.500 Euro netto monatlich 12mal im Jahr, zuzüglich die beiden steuerbegünstigten Bezüge. Nicht nur die Kunstwelt blickt auf eine Zeit der Prekarisierung zurück, erläutert er: *„Die neuen Lehrverpflichtungen, (...) das ist sicher um ein Drittel weniger wie mein Vertrag. (...) Die Verträge werden immer schlechter.“*

Auch beim Tanz ist das Unterrichten eine verbreitete und gute Möglichkeit, die künstlerische Tätigkeit zu finanzieren. Schon früh in ihrer Karriere wurde die befragte **Tänzerin** von weniger erfahrenen Kolleginnen gebeten, „*dass ich ihnen ein Training [zusammenstelle], wo sie lernen, so zu tanzen, wie ich tanze. Und das war eigentlich der perfekte Einstieg ins wirkliche Unterrichten.*“ Die Honorare für die Kurse, die sie als Selbstständige anbietet, sind traditionell niedrig und variieren zB je nach dem, wie viele Personen teilnehmen. Im Schnitt bekommt sie für eine Einheit von 90 Minuten zwischen 35 und 40 Euro brutto. Derzeit organisiert sie eine Kursreihe, bietet Profi-Training sowie einen „*Hobby-Abendkurs*“ an. Der Arbeitsaufwand ist beträchtlich:

„Fix sind fünf Klassen in der [Kursreihe], die ich leite, wo ich halt auch diese ganze Organisationsarbeit rundherum hab (...). Ich bin die Checkerin finanziell und muss das Geld eintreiben. Ich bin die Organisatorin vom Gesamtplan. Ich hab zwei Lehrende auch noch, die kontinuierlich unterrichten. Und Workshops, die ich organisiere für meine Schüler, mit anderen Lehrenden. Und mache die Kommunikation mit den Schülern und die Werbung. Und ich unterrichte da eben viel.

Ich stehe in der Früh auf und gehe unterrichten, meistens drei Stunden. Bin eine halbe Stunde vorher da und muss mich aufwärmen, bin ansprechbar für die Schüler, rede nachher mit den Schülern, fahr nach Hause, esse was. Dann schreib ich auf, was ich unterrichtet hab. Dann schreib ich auf, was ich am nächsten Tag unterrichten möchte mehr oder weniger. Dann bereite ich Ballett vor, weil das Profitraining muss man immer tagelang vorbereiten, beantworte Millionen Mails, poste irgendwas, irgendeine Werbung. (...) Und entweder gehe ich dann ins Training (...) oder ich gehe hierher und probe oder ich gehe nochmal unterrichten.“ (Tanz)

Aktuell ist der Unterricht die klare Haupteinnahmequelle und sorgt für rund 90 Prozent des Jahreseinkommens der Tänzerin, das sich insgesamt auf 15.000 bis 18.000 Euro brutto beläuft.

Lange Zeit hat das gute Einkommen der Eltern dazu beigetragen, dass die Tänzerin trotz der niedrigen Gagen, die die Freie Tanzszene bietet, mit dem Geld ausgekommen ist. So hat sie zB lange Zeit bei ihrer Mutter gelebt und keine eigene Wohnung bezahlt. Mit einer Erbschaft konnte sie dann eine Eigentumswohnung kaufen, was ihre laufenden Kosten bis jetzt niedrig hält. Inzwischen wird sie von ihrem Mann unterstützt: „*Ich hab eine gute Partie gemacht sozusagen.*“ Einmal mehr agiert die Familie als eine Art Kunst-Mäzenin.

M2 hat einen anderen Weg gewählt, um ihr Einkommen aufzubessern. Sie spielt in Formationen, deren Angebot vor allem auf touristisches Publikum abzielt. Obwohl die Programme häufig „*megaanspruchsvoll*“ sind, wie M2 es ausdrückt, ist die Bezahlung für die Kammermusik-Konzerte, in denen Musikerinnen stets „*eigentlich solistisch*“ spielen, schlecht: 80 bis 200 Euro brutto pro Auftritt. Außerdem erfährt dieser Bereich der Musik wenig Anerkennung, auch bei den Ausführenden selbst: „*Ich versuche nicht zu viel [zu machen], zwei- bis fünfmal im Monat, weil das ist wirklich aufreibend.*“ Für die Veranstalterinnen scheint es ein gutes Geschäft zu sein, die Musikerinnen jedoch werden maximal mit ebenso niedrigen Gagen abgefertigt wie in der „richtigen“ Kunst.

„Jetzt spiele ich bei einer Partie, das ist sehr gut bezahlt. Die zahlen für ein Konzert 200 Euro brutto. (...) Wir spielen zu fünft. Das heißt 1.000 Euro Honorare für die Musiker. Und es ist IMMER bummvoll. Karten, ich glaube, ab 30 Euro. (...) Und ich schätze 500 bis 600 Leute pro Abend. Jetzt müsste man mal ein bisschen rechnen, weil da bin ich nicht so gut, aber sagen wir 30 Euro mal 600, das sind 18.000 Euro, wenn ich richtig rechne. Sicher muss man für [Veranstaltungsort] was zahlen, sicher auch für die Organisation und so weiter. Aber wenn man 18.000 verdient und 1.000 für die Musiker

zahlt, das ist ein gut bezahltes Geschäft. Da denke ich, okay, was ist da schief gegangen?“ (M2)

1.900 Euro beträgt das monatliche Netto-Einkommen von M2 (12mal jährlich), das damit höher liegt als bei vielen unserer Gesprächspartner:innen. Noch immer zeigt ihre gut bezahlte frühere Anstellung Wirkung, denn die Notstandshilfe beläuft sich bei ihr auf rund 1.000 Euro pro Monat. Das Sozialversicherungssystem in Österreich funktioniert am besten, wenn es vergleichsweise gut bezahlte unselbstständige Erwerbstätige auffangen muss, weil es ganz grundsätzlich auf dieser Form von Arbeit aufgebaut ist.¹⁸ Bei M2, die ihre künstlerische Arbeit über einen Verein organisiert und abrechnet, kommen noch eine geringfügige Anstellung und einige vereinsgebundene Auszahlungen zur Notstandshilfe.

Zu unterrichten hat M2 durchaus ins Auge gefasst und sich erfolglos bemüht, einen Lehrauftrag an einer Universität zu bekommen. Sie tut sich nach ihrer langen unselbstständigen Erwerbstätigkeit nicht nur schwer, im freischaffenden Bereich künstlerisch Fuß zu fassen, weil ihr schlicht das Netzwerk fehlt, wie sie selbst erzählt, sondern findet auch den Zugang zum klassischen Auffangnetz der Musiker:innen, das anderen so vertraut ist, nicht: Zum Thema Unterricht fällt ihr lediglich die Universität ein, also der Ausbildungsweg, den sie selbst beschritten hat.

Sie agiert damit ähnlich wie **M5**: Nach einem Berufsleben, das fast ausschließlich im festen Ensemble abgelaufen ist, müsste M5 nach dem Verlust der fixen Stelle ebenfalls selbstständig arbeiten und könnte sehr gut unterrichten – weiß aber bei beidem nicht recht weiter.

*„I: Und unterrichten oder sowas, würde Sie das interessieren?
Ich habe es nie gemacht. Ich habe die entsprechende Ausbildung, aber habe es eigentlich nicht gemacht, und eine Stelle hier zu bekommen, also eine ordentliche, wäre ja schwierig. Weil entweder braucht man einen größeren Rahmen oder man braucht Unterrichtserfahrung. (...) Ich bin nicht komplett unpädagogisch, das ist es nicht. Aber habe nie wirklich damit angefangen.“ (M5)*

So lange die Schauspieler:in und Regisseur:in **T5** noch nicht genügend Versicherungszeiten gesammelt hatte, um Arbeitslosengeld zu beziehen, war sie immer wieder gezwungen, die Pausen zwischen den Engagements mit Servierjobs zu überbrücken – eine Tätigkeit, die ihr Spaß gemacht hat und so etwas wie eine Alternative war, für den Fall, dass es mit dem Theater nicht klappen sollte. Nun ist sie bereits in Pension. Dass sie nebenher Musicalunterricht gibt, ist aber kein bloßer Zeitvertreib, sondern eine finanzielle Notwendigkeit.

„Also die Pension ist natürlich lächerlich. Ich kriege 630 Euro im Monat. Das ist nicht einmal meine Miete. Ich habe halt jetzt Unterricht an einem Konservatorium, an der Musical-Abteilung, lustigerweise. Als Selbstständige. Und hab halt auch dieses Gwirks immer mit selbstständig und Pension und wieder Anstellung, also anstellen lasse ich mich jetzt nicht mehr.“ (T5)

Was man daran sieht: Die Arbeitslosenversicherung schützt im Erwerbsalter, aber sie kann Altersarmut nicht verhindern. Bei T5 war das Arbeitslosengeld (1.400 Euro 12mal jährlich) weitaus höher als heute ihre Pension (630 Euro 14mal). Was bei T5 gegen die Altersarmut wirkt, ist ihr aktuelles selbstständiges Jahreseinkommen aus Kunst und Unterricht von rund 13.000 Euro netto.

T5 achtet darauf, die Zuverdienstgrenze für Pensionist:innen nicht zu überschreiten. Wer nämlich so niedrige staatliche Leistungen erhält und etwas dazuverdient, hat solche magischen Schwellen immer

¹⁸ Das war besonders klar in der Ausnahme- und Extremsituation der COVID-Pandemie zu sehen, vgl. Dawid 2021.

im Blick, um keine Steuern bzw. Sozialversicherungsbeiträge zahlen zu müssen. Gemeinnützige Vereine sind steuerschonende Vehikel für die Wissenden (oder jene mit wissenden Steuerberater:innen).

Nur wenige Schauspieler:innen bekommen die Möglichkeit zu unterrichten (wie T6 am Max Reinhardt Seminar, die allerdings keinen Zuverdienst gebraucht hätte). **T2** lehrt zwar an einer Schauspielschule, aber nicht Schauspiel, sondern ein „Nebenfach“. Das bringt ihm im Rahmen einer geringfügigen Beschäftigung 450 Euro im Jahr. Was ihm die Arbeit am Theater letztendlich ermöglicht, ist aber das Vermögen der Eltern. In Monaten, in denen er Engagements hat, kommen – alles zusammengerechnet – 1.400 bis 1.600 Euro netto zusammen (das 13. und 14. Gehalt eingerechnet). In den Pausen dazwischen bezieht er Arbeitslosengeld.

„Ich lebe [vom Theater]. Allerdings, also dass ich davon lebe, das ist natürlich schon auch mit Tricks behaftet. Meine Mutter und ich vermieten eine Wohnung. Und wenn ich da nicht ein Drittel des Gewinnes kriegen würde, würde es schon viel schlechter ausschauen. Also das wäre ein Euphemismus zu sagen, dass ich wirklich nur von den Schauspielergagen akzeptabel lebe. Es ist dieser Betrag auch dabei. Und der ist bei einem sehr bescheidenen Einkommen bereits eingerechnet.“ (T2)

So dankbar er für die Unterstützung durch seine Mutter ist, die ihm de facto die Arbeit am Theater ermöglicht, so klar sieht er auch die Probleme, die aus solchen Lebenskonzepten für die Bezahlung im Kunstbetrieb erwachsen:

„Im mittleren Segment hast du sehr nachgiebige, bescheidene Frauen, die sich damit abgefunden haben, vom Einkommen des Mannes zu leben, und sagen: Ich bin dankbar, wenn ich für 35 Euro pro Abend schönes Theater machen darf. Und das Geld verdient eh mein Mann.“

Diese Kolleginnen sind sehr oft gute Schauspielerinnen, die wirklich aus damenhafter Bescheidenheit bereit sind, dort zu spielen. (...) Aber das sind oft erschreckend gute Schauspielerinnen, ja, die sich so dumpfen lassen.“ (T2)

Für seinen Kollegen **T4** hat die Unterstützung der wohlhabenden Eltern noch größere Bedeutung, denn auf Sozialleistungen kann der Mittzwanziger nicht zurückgreifen. Dass er jemals vom Theater leben wird, kann sich T4 derzeit nicht vorstellen (→ siehe Zitat S. 15). Was Zusatzverdienste anlangt, kennt er keine Scheu, wenn es um kunstferne Jobs geht, hat zB einmal in einer Bäckerei und ein andermal bei einer Versicherung gearbeitet. Lieber wären ihm aber kunstnahe Beschäftigungen, für die er seine soziale Kompetenz und seine im Schauspielunterricht erworbenen Kommunikationsfähigkeiten einsetzen kann (zB bei Moderationstätigkeiten). Hat er ein Engagement in der Tasche, dann lässt er gewöhnlich die Nebenjobs fallen, nicht so sehr, weil er dann das Geld nicht brauchen könnte, sondern weil kunstferne Jobs noch schwerer mit der Arbeit bei Theater und Film zu vereinbaren sind als zB das Unterrichten, von dem alle Beteiligten wissen, welchen Zweck es zu erfüllen hat.

„Ich musste mir immer flexible Arbeiten suchen, wo ich die Termine einteilen konnte, wie ich wollte. Ich habe natürlich auch andere Jobs gemacht, musste die aber dann schnell wieder kündigen, weil dann kamen Produktionen rein und da geht es einfach nicht, dass du jetzt von vormittags bis nachmittags nicht verfügbar bist.“ (T4)

Es mag am Lebensalter liegen oder an der zunehmenden Prekarisierung in der Kunstwelt, dass gerade die beiden jungen Schauspieler:innen T4 und T1 ihre künstlerische Tätigkeit vorwiegend mit kunstfernen Jobs finanzieren. **T1** möchte aktuell aus der Falle sehr niedrig bezahlter Nebenjobs herauskommen, indem sie für die Arbeit, die sie seit einer Weile ausprobiert, eine Ausbildung macht. Ihr Ziel ist es, mit dieser Tätigkeit auf selbstständiger Basis so viel zu verdienen, dass sie künstlerisch unabhängig

arbeiten kann. Die Selbstständigkeit ist auch hier – wie bei den kunstnahen Jobs – eine Notwendigkeit, um die beiden Tätigkeiten zeitlich zu vereinbaren.

„Ich habe angefangen im [Tierheim] letztes Jahr, war ein 25-Stunden-Job. Ich habe gedacht, das passt super. Da kann ich vormittags dort arbeiten und nachmittags meine Theatersachen machen. (...) Ich habe nicht damit gerechnet, dass es so super anstrengend ist im Tierheim und dass ich halt nach fünf Stunden Tierheim nichts mehr machen kann, weil ich einfach platt bin. Ich habe dann versucht, das ein halbes Jahr zu machen. Dann gingen aber die Proben los. Und ich habe gemerkt, dieses Stück wird nix. Und mir ist das Stück aber eigentlich wichtiger, als dass ich jetzt einen regelmäßigen Job habe, der mich sowieso körperlich kaputt macht. Dann habe ich gekündigt.

T1 bezieht derzeit aus Arbeitslosengeld und Nebenjob zusammen 900 Euro pro Monat; mit dem Partnereinkommen erreicht ihr Zwei-Personen-Haushalt 2.600 bis 3.000 Euro, allerdings hat T1 mit der Rolle der finanziell Abhängigen wenig Freude.

„3.000 netto. Das wären 1.500 für jeden. Wobei da der Großteil halt ihm gehört. Und ich bin jetzt auch nicht die, die da in die Abhängigkeit will unbedingt.“ (T1)

In der Realität bleibt den beiden viel weniger, weil der Partner von T1 einen Gutteil seiner Einkünfte für anderweitige Zahlungsverpflichtungen aufwenden muss. Manche Jobs, die T1 ausprobiert hat, kann sie sich für die Zukunft nicht mehr vorstellen – Unterrichten zB: *„Ich wäre nicht gut. Ich wäre auch unglücklich. Todunglücklich“.* Oder: *„Kellnern will ich wirklich nicht mehr, weil es ist superanstrengend, grottenschlecht bezahlt, und die Arbeitszeiten sind wie die im Theater, nur dass man irgendwie der Depp vom Dienst ist.“*

T1 sieht sich finanziell nicht heraus, obwohl sie zwei Jobs hat und AMS-Geld bezieht. Der berufliche „Dauerlauf“ ist auch hier nicht zu vermeiden.

„I: Wie ist es normalerweise so von der Zeiteinteilung? Wie bringt man das unter einen Hut?

Indem man permanent [mehr machen muss]. (...) Ich ertappe mich dann schon ganz oft, dass ich, wenn ich irgendwie [im Nebenjob] bin, plötzlich an das Ensemble denke und irgendwie das Stück im Kopf weiterschreibe oder so was. Und umgekehrt, dass ich mich nicht konzentrieren kann, wenn ich das Stück schreiben will, weil ich dauernd Nachrichten von [Kund-innen] bekomme (...). Was ich jetzt wirklich versuche, dass ich es mir so einteile, dass ich sage, okay, ich habe dann und dann [Nebenjob] Und dann und dann ist Zeit fürs Theater. (...) Aber es ist, es ist ein ständiges Jonglieren. (...) Da gibt es keinen Tag, wo ich nichts habe. Trotzdem ist es so schwierig mit dem Geld. Also irgendwas läuft schief.

I: Und wie viel Stunden arbeiten Sie da so in der Woche im Nebenjob?

(...) Naja, wahrscheinlich 30 Stunden oder so.

I: Und was kommt da raus? Finanziell?

(...) Jetzt ist es wirklich noch Taschengeld.“ (T1)

Den „Dauerlauf“ beschreibt auch **M7**, wenn er sich an die Zeit erinnert, in der er als Regieassistent und später als Regisseur und künstlerischer Leiter eines Sommerfestivals wirkte, während er ständig in seinem (zweiten oder eher ersten) Beruf weiterarbeitete. M7 hatte (im Gegensatz zu T1) dank seiner hoch qualifizierten nicht-künstlerischen Tätigkeit (in einer Branche, in der Fachkräfte dringend gesucht werden) keinen finanziellen Engpass – den Stress aber sehr wohl, und zwar so stark, dass er seine Gesundheit in Gefahr sah.

„Es kam dann doch zum Punkt, wo ich mich insofern entscheiden musste, weil ich eben die Engagements doch mit meinem Beruflichen in Wien irgendwie unter einen Hut bringen musste. Ich hatte wirklich damals einen extrem humanen [Vorgesetzten]. Und er hat mir gesagt, du, bevor du uns kündigst, gehe ich auf alle Forderungen ein. Sag mir bloß, was du brauchst. Und ich habe als Gegenangebot dann gemacht, okay, ich würde jedes Mal im Sommer während der Haupturlaubszeit, damit die anderen regulär auf Urlaub gehen können, gerne Vollzeit, also 40 Wochenstunden arbeiten. Aber während der offiziellen Theaterspielzeit oder eben während des Semesters würde ich regelmäßig nur 20 Wochenstunden arbeiten und möglichst immer geblockt, damit ich eben hin und wieder mal vier bis sechs Wochen nach [Opernhaus] kann. Und man würde glauben, dass es eine Utopie ist, aber es hat wunderschön funktioniert. Ich bin auch aus heutiger Sicht noch wirklich meinem damaligen Chef sehr dankbar.“ (M7)

Freilich war es gerade dieser „normale“ Beruf, der verhinderte, dass M7 im Opernbetrieb voll akzeptiert wurde (und die Interviews zeigen, dass keineswegs nur auf der Opernbühne so gedacht wird):

„Zumal ich sehr oft aufs Brot geschmiert bekommen habe, also von Kollegen, von Entscheidungsträgern, ich sei viel zu mutlos. So nach dem Motto, ich hätte schon viel zu große Projekte gemacht, mit namhaften Mitwirkenden. Was suchst du noch überhaupt im [Brotberuf]? Wann entscheidest du dich endlich, zu 100 Prozent auf den Sektor Musiktheater und ausschließlich Musiktheater-Regie umzusteigen? Und ich habe es immer abgewehrt. Ich will jetzt gar nicht sagen, dass ich faule Ausreden erfunden habe, aber ich habe einfach wirklich auch argumentiert mit solchen Sachen, die der Wahrheit entsprachen: Ich habe einen Sohn, er ist jetzt am Gymnasium, ich habe Fixkosten. Jetzt ist der Sohn schon größer, er studiert, ich muss ihn unterstützen und so weiter und so fort. Ergo, ich will wissen, woher, wann und wie ich eben meine Einkünfte zum Monatsletzten überwiesen bekomme. Und das wurde immer von den Entscheidungsträgern oder von meinen Kritikern so abgetan, als ob ich irgendwie so ein spießiger Kleinbürger wäre.“ (M7)

5. Lebensstandard

Die Klischeevorstellungen von Künstler:innen, die mit Geld nicht umgehen können und auf den Putz hauen, sobald sie einmal etwas verdienen, werden in den Interviews gehörig durcheinandergebracht. Unsere Befragten sind kontrolliert, diszipliniert, bescheiden und „*extrem sparsam, vielleicht sogar knausrig*“ (Tanz). Vom Geschäftskonto wird zB monatlich ein Fixbetrag zur privaten Verwendung überwiesen, und nur wenn das Geschäftskonto ein schönes Plus aufweist, ist auch einmal eine größere Ausgabe drinnen, so erzählt es die Musikerin M1. Viele haben sich an einen kargen Lebensstil gewöhnt und sind zufrieden damit. Einen finanziellen Polster zu haben, ist ihnen ein Anliegen, das sie um den Preis äußerster Sparsamkeit verwirklichen.

„Des Weiteren habe ich in Zeiten, wo ich besser verdiene, eine eiserne Ausgabendisziplin. Ich war selber verblüfft, wie viel ich angespart habe im Laufe meiner Schauspieler-tätigkeit. Und ich konnte dann ganz große Ausgaben vom Sparkonto nehmen, weil eigentlich besser zu verdienen für mich kein Grund war, mehr auszugeben. Wenn ich besser verdient habe, dann landete alles, was nicht lebensnotwendig ist, am Sparkonto. Das habe ich mir einfach so angewöhnt, und das ist für mich auch ok.“ (T2)

„Irgendwie geht das schon. Und ich bin das auch schon gewohnt. Und ich finde, dass es mir jetzt eigentlich nicht so schlecht geht, wenn ich mir andere anschau, also jetzt in meinem Job oder so. Da gibt es sicher welche, die haben noch weniger. (...) Ich weiß, das hört sich alles ganz schrecklich an, aber (...) es hat nie irgendwie so einen Hänger gegeben oder so oder es ist nie schlechter geworden. Das ist eigentlich schon kontinuierlich besser geworden mit dem Einkommen.“ (M9)

Kargheit ist aber nicht mit Armut gleichzusetzen, denn für die meisten Gesprächspartner:innen gilt zwar, dass sie – müssten sie allein vom Einkommen aus ihrer künstlerischen Arbeit leben – von materieller Armut betroffen wären, denn die Armutsgefährdungsschwelle liegt bei knapp 1.400 Euro¹⁹ für einen Einpersonenhaushalt. Aber mit ihren „Nebenjobs“ sowie der Unterstützung der Familie überschreiten die allermeisten diese Schwelle, wenn auch nur knapp, denn M1, M9 oder T2 haben alles in allem ein Monatseinkommen von rund 1.500 Euro. Einzig der junge Schauspieler T4 lebt in materieller Armut.

Der Knackpunkt dafür, welcher Lebensstandard bei einem knappen Einkommen möglich ist, liegt sehr oft bei den Kosten fürs Wohnen. Den befragten Künstler:innen ist bewusst, wie sehr es auf eine günstige Wohnung ankommt. Und sie haben das von sich aus in den Interviews angesprochen – selbst M5, auf der Opernbühne mit hohen Gagen tätig, denkt seit dem Moment, in dem das Ende des Fixengagements auch nur absehbar war, ernsthaft darüber nach, in eine kleinere Wohnung zu ziehen.

„Hinzu kommt, wir wohnen in einer Gemeindewohnung, die sehr, sehr günstig ist, die demnächst auseinanderfällt (...) Manchmal habe ich das Gefühl, ich lebe wirklich das Leben des armen Poeten. (...) Das ist eine Bruchbude. Ich kriege immer mal wieder so Zustände und dann: Können wir nicht umziehen? Und mein Freund sagt, nein, können wir nicht, wir haben das Geld nicht. Also es ist schon mühsam.“ (T1)

„... dass ich eine sehr günstige Wohnung habe. Die war einfach ein Glücksfall. Also das ist vom Preis-Leistungs-Verhältnis her sensationell. Da musste ich mich nicht irgendwie einmal mit Sub-Standards oder mit Mini-Garçonnière abfinden, sondern das war ein Riesenglück. Ich zahle 400 für 45 m². Neubau, Balkon, Badewanne, Parkett,

¹⁹ Die Armutsgefährdungsschwelle liegt bei 60 Prozent des Medianeinkommen. Für 2022 sind das 1.392 Euro im Monat für einen Einpersonenhaushalt (Statistik Austria – online 2023).

Zentralheizung. (...) Das war sicher mitentscheidend für die Tatsache, dass ich in dem Beruf bleiben konnte.“ (T2)

Je höher der Anteil der Miet- und Energiekosten liegt, desto weniger bleibt für alle anderen Ausgaben – eine einfache Rechnung, wie sich zB auch jetzt in Zeiten hoher Inflation zeigt, die ja insbesondere die Ausgaben fürs Wohnen hinaufgetrieben hat.²⁰ Um diese Ausgaben niedrig zu halten, haben viele Menschen in Österreich im Winter 2022/23 weniger geheizt, die Tänzerin war eine davon. Dass man beim Heizen spart, kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass das Haushaltsbudget eng ist, wie der Schauspieler T3 erzählt, der damit die zentrale Rolle einer günstigen Wohnung unterstreicht.

„Dann habe ich um eine Gemeindewohnung angesucht ganz einfach. (...) Das war 90 Quadratmeter: ein Kinderzimmer, das heute das Arbeitszimmer ist, ein Wohnzimmer und ein Schlafzimmer und eine Küche und ein Vorzimmer. Und ein Bad natürlich. Und einen sehr, sehr schönen Balkon. (...) Die Miete ist ein Problem. Die Anfangsmiete 1985 war 3800 Schilling und heute, wir schreiben jetzt den November 2022, sind es 683 Euro.

Ich spare natürlich bei den Heizkosten und bei den Stromkosten. (...) Seit ich geschieden bin, habe ich angefangen, schon zu sparen, weil Fernwärme war nie billig. Und damals habe ich aber noch drei, vier Heizkörper beheizt, und jetzt beheize ich nur noch zwei. Und wenn ich ins Arbeitszimmer gehe, wo ich mein Schlagzeug immer noch stehen habe, und wo meine Unterlagen sind, und das ist ein sehr schönes, helles Zimmer – dann heize ich kurzfristig.“ (T3)

„Wir haben im Winter nicht eingeheizt fast. (...) Und in der Wohnung auch wirklich nur das Allernotwendigste mit tausend Schichten und Wärmeflaschen. Also ich hab drunter gelitten. Es war nicht lustig. Aber ich sag dann, ok, das kann ich mir nicht leisten. Ich kann es mir nicht leisten, wenn das das Dreifache kostet, weil ich verdiene nicht das Dreifache. Und dann spar ich halt.“ (Tanz)

Auf die Frage, was sich die Künstler:innen gar nicht oder nur schwer leisten können, fiel vielen der Urlaub ein (der zwar oft möglich ist, aber nur in einer sparsamen Variante), hochwertige Kleidung (die gar nicht gekauft wird oder nur alle paar Jahre) und das Aus- bzw. Essengehen (das meist nicht möglich ist). Und das gilt nicht für Zeiten, in denen es wenige Engagements gibt, sondern immer.

„Man fährt halt nicht unbedingt auf Urlaub oder wenn, dann Heimaturlaub bei den Eltern. Also was sich ja wirklich auch Freunde von mir leisten, einmal im Jahr Thailand und einmal im Jahr Malediven oder so was geht nicht. Es geht vielleicht eine Woche Italien, wenn überhaupt. Oder mal ein Wochenende Rom. So was ist drin, das ist dann was Besonderes. Es ist halt auch essen gehen und so was eher eine Ausnahme. Man hofft immer, dass man eingeladen wird.“ (T1)

„Wir hatten uns relativ bescheiden. Also wir hatten nie ein großes Auto gehabt oder irgendein Haus irgendwo. Wir haben nie groß Urlaub gemacht, sondern wir hatten das Glück, einen Verwandten zu haben, der am Attersee oben irgendwo ein Häuschen gehabt hat, wo man im Sommer gut leben kann. Mein Vater hat in Ybbs an der Donau ein Häuschen gehabt, und da haben wir halt Urlaub gemacht und sind ab und zu mal mit dem Auto irgendwo hingefahren in Österreich. Also wir waren nie zusammen irgendwo am Meer, das muss ich auch sagen.

²⁰ Siehe zB BMSGPK 2023.

Aber jetzt ein teures Gewand oder jetzt großartig essen gehen oder ausgehen, das war nicht. Das haben wir auch nicht gebraucht, ehrlich gesagt.“ (T3)

„Es geht sich aus ein geringer Urlaub. (...) Sei es jetzt mal ein Thermenwochenende oder ein zweites Mal noch ein Städtetrip. Oder wenn man das nicht macht, eine einwöchige Pauschalreise. Oder eine Woche Griechenland oder so.

Was jetzt auch nicht ginge, wobei mir das nicht wichtig ist, wären natürlich jetzt Konsumgüter wie aufwendige Kleidung, Schmuck.“ (M1)

„Bei Urlauben spare ich eigentlich nicht, weil ich finde das einfach voll wichtig. (...) Ich mag das halt auch. Ich will ja eigentlich von der Welt noch was sehen.

Ständig essen gehen oder trinken gehen oder so, das geht halt dann nicht, oder Kleidung oder so. Am ehesten, glaube ich, spare ich so bei Kleidung und bei solchen Dingen. Jetzt so richtig hochwertige Sachen kann ich mir nicht kaufen.“ (M9)

„Bei Kleidung zum Beispiel war ich schon immer daran gewöhnt, sehr selten und dann aber was Teureres zu kaufen. Das heißt, es ist für mich normal, dass ich mir so eine Hose höchstens alle fünf Jahre kaufe. Dann war es bei mir auch schon immer so, Jeans durften bei mir schon früher 160 kosten. Ich hatte halt nur drei.“ (T2)

Wie es aussieht, wenn das Geld wirklich knapp wird, lässt sich sehr gut an der Situation ablesen, in der sich die beiden jüngsten Befragten zum Zeitpunkt des Interviews befanden. Beide spüren die Teuerung kräftiger als alle anderen Befragten: Das ohnehin „*minimalistische*“ Leben von T4 wird noch einmal reduziert, und T1 empfindet die gegenwärtigen Lage – nicht nur ihre persönliche – so beklemmend, dass sie mit Angst in die Zukunft schaut.

„Das Ding ist, ich brauche die Miete. Das heißt, es waren früher 480. Jetzt, im Zuge der Erhöhung der Energiekosten, ist das auf fast 540 gestiegen. Also es ist sehr, sehr viel. (...) Ich lebe wirklich an der Grenze. Also minimalistisch, aber halt das Thema Klimaticket, Fitnessstudio und halt für Reisen und so weiter kommen auch nur 200 dazu.

In der Regel komme ich mit 800 bis 1.000 Euro im Monat gut aus. (...) Also ich MUSS überleben können. Alles andere, was dazukommt, das kommt dazu. Davon kann ich auch leben. Grundsätzlich ja. Aber man muss wirklich schauen, wie man über die Runden kommt.“ (T4)

„Man muss halt jeden Cent umdrehen. Was kann ich mir jetzt leisten? Kann ich mir jetzt neue Klamotten leisten? Jetzt ist es grad aktuell so, ich komme aus dem Minus nicht mehr raus. Und das war sehr, sehr lange nicht so, obwohl ich meinen Lebensstil nicht geändert habe. Also es ist jetzt nicht so, dass ich jetzt plötzlich verschwenderisch geworden bin. Vor allem, es ist einfach tatsächlich alles viel teurer geworden, und ich merke es halt.

Jetzt nach Corona, es spitzt sich alles mehr und mehr zu. Es wird wirklich alles teurer. Die Krisen kommen einfach immer näher. Ich meine, die waren immer schon da. So, jetzt erwischt es uns halt auch mal. Oje, und da merke ich halt schon, das ist also ganz viel psychisch auch, wo ich dann immer wieder die Panik bekomme und denke, okay, du konntest sehr lang mit wenig auskommen. Aber wenn das jetzt hier alles zusammenbricht und du hast einfach nichts, was machst du dann? Wo gehst du hin?“ (T1)

6. Macht(miss)verhältnisse

Ob Arbeitsbedingungen als gut oder schlecht empfunden werden, hängt keineswegs nur von den harten Fakten – der Bezahlung und dem Zeitaufwand – ab. Die Kunst ist ein Arbeitsfeld, das per se zufrieden macht – oder in vielen Fällen: zufrieden machen könnte. Denn es gab ein Thema, das in nahezu jedem Interview angesprochen wurde, ohne dass wir danach gefragt hätten. Sehr viele Künstler:innen beschrieben ihre Arbeitsumgebung als „*extrem hierarchisch*“ (T5), geprägt von Machtstrukturen, die einem „*Hofstaat*“ (T4) ähneln. Und das galt für alle Bereiche der Kunst, die unsere Gesprächspartner:innen abdecken.²¹ Was die Künstler:innen kränkt, ist der Mangel an Respekt, der ihnen entgegengebracht wird. Dazu scheint zu gehören, dass ihnen – bei einer Missachtung der hierarchischen Strukturen – im besseren Fall vermittelt wird, dass sie jederzeit austauschbar seien, im schlechteren Fall werden sie tatsächlich ausgetauscht.

Was bei unseren Befragten auffällt: Nicht die schlechte Bezahlung und der bescheidene Lebensstandard und auch nicht die Notwendigkeit, mehrere Jobs gleichzeitig zu haben und ein Arbeitspensum zu erfüllen, das oft jenseits der 40 Wochenstunden liegt, haben die Kraft, sie aus der Kunst zu vertreiben – die Macht(miss)verhältnisse jedoch sehr wohl.

6.1 „Orchester ist wie die Gesellschaft oder die Politik in einem schlechten Land, in einer Diktatur.“ (M2)

An keinem anderen Arbeitsplatz scheinen sich die ungleichen Machtverhältnisse so klar zu zeigen wie im klassischen Orchester. Wenn man unseren Gesprächspartner:innen – unterschiedlichen Alters und Erfahrungsbackgrounds – zuhört, entsteht ein verstörendes Bild. Für die Orchestermusikerin **M2** erfüllt sich ein Traum, als sie ein Vorspiel bei einem bekannten Orchester erfolgreich absolviert. Rund eineinhalb Jahrzehnte wird sie in diesem Orchester spielen: eine Zeit, in der sie sich dem Betrieb und den Kolleg:innen zunehmend entfremdet. Dass sie sich so unbehaglich fühlt, manifestiert sich auch körperlich: Sie hat Schulterschmerzen, die sie selbst als psychosomatisch einstuft. Eine Auszeit, in der sie sich weiterbildet, hilft nur bedingt. Im Grunde erträgt sie das Orchester mit all seinen Eigenheiten nur noch im Rahmen einer Teilzeitstelle. Doch das ist im Orchester auf Dauer nicht vorgesehen: Die Alternativen heißen Vollzeit oder gar nicht. M2 entscheidet sich, ihren guten und sicheren Job zu verlassen – eine zutiefst irrationale Entscheidung, deren Folgen hier → S. 24 und S. 40 nachzulesen sind. Sie verlässt nicht die Kunst, aber ein Arbeitsumfeld, das ihr unerträglich geworden ist. Doch was ist es, das sie so gestört hat? Vor allem eine strenge Hierarchie, die viele mundtot macht, und die Starre des Systems, das sich nicht ändern will und – wie sie selbst resignierend meint – sich bis zu einem bestimmten Grad sinnvoller Weise auch nicht ändern kann:

„Nach dieser Praktikantenstelle ist dann auch eine fixe Stelle frei geworden, und ich habe mich beworben und das Probespiel dann wieder gewonnen. Ich war sehr

²¹ Als im Sommer 2023 eine Auseinandersetzung zwischen Student:innen des Max Reinhardt Seminars und der Schauspielerin Maria Happel, die die Ausbildungsstätte damals leitete, publik wurde, passte das bemerkenswert gut zu den Wortmeldungen unserer Gesprächspartner:innen: „*Dass ihre Stellvertreterin Studierende zum Weinen bringe, sieht Happel in gewisser Weise sogar als Teil der Ausbildung: Gefühle seien die natürliche ‚Ware‘ des Seminars: ‚Ich glaube, dass man einen Teil der Menschen in Ausbildungsstätten wie der unseren nicht immer gut behandeln kann. Wir arbeiten mit Grenzen, die auch überschritten werden.*“ (<https://www.derstandard.at/story/3000000172608/maria-happel-erkennt-sich-in-studierenden-vorwuerfen-nicht-wieder>), s. auch: <https://www.derstandard.at/story/3000000173477/maria-happel-tritt-als-leiterin-des-max-reinhardt-seminars-zu-rueck>.

glücklich, also das war einer meiner Glücksmomente im Leben, wo ich dieses Probe-spiel gewann, also in Tränen ausgebrochen. Wirklich vom Herzen habe ich mich über diese Stelle gefreut.

Ein Symphonieorchester oder ein Theaterorchester, die Struktur ist einfach krank. Das ist so veraltet. (...) Es ist einfach dieser hierarchische Aufbau. Es ist krank. Ich kann das nicht anders formulieren. (...) Es brechen langsam, ganz langsam die Strukturen auf. In Skandinavien, Nordeuropa, also halt wie sonst auch. Und eben in Wien nicht. Das war mein unglaubliches Bemühen um mehrfache Gespräche und also Versuche, bei den [Orchester] irgendwas ein bisschen in Bewegung zu bringen.

I: Was ist es zum Beispiel, damit ich mir das etwas konkreter vorstellen kann?

Das Allerschlimmste ist, es gibt diese Hierarchien. Und da gibt es zum Beispiel Streicher: also Solo [-Spieler] oder Konzertmeister, Stimmführer, Stellvertretende usw. Also es gibt diese Vorne-Disposition und dann gibt es die Tuttisten und dann gibt es noch die Praktikanten und die allerletzten sind die Substituten. Und das ist unglaublich stark spürbar. Also man darf als Tuttist sich nicht äußern, Vorschläge machen, musikalische. Oder Wünsche haben. Das geht einfach nicht.

Da kommt wieder diese Hierarchie und diese Aggression, weil Dirigent, okay, aber das wechselt. Dann kommen die Solopositionen und die haben natürlich auch ihren Frust. Dann laden sie das ab beim Stimmführer. Die laden ab beim Tutti. Und der Tuttist freut sich, ah jetzt ist ein Substitut da und habe ich endlich irgendwo die Möglichkeit, meinen Frust auszuleben.

I: ... die Substituten?

Die Armen, die Orchesterleichen. (...) Für die Substituten ist es viel schwieriger, weil die meistens entweder gar nicht oder halt ein, vielleicht zwei Proben machen, aber meistens einspringen, weil jemand krank wird. Und kriegt man einen Anruf am Nachmittag um zwei: Kannst du heute am Abend, keine Ahnung, Fidelio spielen oder was auch immer? Ja, und das ist ja ein unglaublicher Stress. Also das würde ich mit Geld honorieren, dass man sagt, okay, du, das ist ein Stress, aber du kriegst für diesen Abend 500 Euro, weil das ist einfach so ein Druck. Natürlich, man kann es so sehen: Naja, der sitzt halt nur drei Stunden in der Oper und spielt. Ja, aber was er da innerlich erlebt, das ist ja ein Horror. Also Finanzen – Katastrophe.

I: Ist das, glauben Sie, der Grund gewesen, dass Sie dann diese Schulterprobleme gekriegt haben?

Ja, absolut. (...) Ich hatte so eine unglaublich große Aggression, die ich zurückhalten musste wegen dieser Struktursachen. Die habe ich natürlich auch manchmal dann rausgelassen. Und versucht aber auch auf dem diplomatischen Weg. Also ich bin immer sehr bemüht, irgendwie Lösungen zu finden: (...) Komm, wenn du unzufrieden bist, dann setzen wir uns zusammen und sprechen wir darüber. Oder wenn ich unzufrieden bin, dass ich das sagen darf und dass die Bereitschaft da ist, zumindest mal zuzuhören. Und das war aber bei weitem nicht. Und es ist dann wirklich mit dem Solo [-Spieler] manchmal so weit eskaliert, dass ich ihn angeschrien habe, weil ich einfach machtlos war. Und diese ganze zurückgehaltene Aggression, die nicht ausgesprochenen Dinge, die kommen dann irgendwo im Körper raus.

Was mich wirklich traurig macht oder ein bisschen erschreckt, diese Struktur ist eventuell notwendig beim zusammen Musizieren, weil das einfach zeitsparend ist. Aber das spiegelt die ganze Musikergesellschaft dann. Man nimmt diese Haltung auf, nicht nur

beim Proben, beim Musizieren, sondern außerhalb auch. Und da ist das Problem, warum diese Strukturen so schwer zu ändern sind. Weil die Leute, die trauen sich nicht.

Viele Musiker haben Angst, für ihre Rechte einzustehen. Sei es jetzt veränderter Probeplan, und ich kann nicht, weil ich das und jenes [zu tun habe]. Oder verlängerte Proben oder egal was, und man traut sich nicht zu sagen und zu melden: Hallo, das finde ich nicht in Ordnung. Oder hallo, das passt mir nicht.

Ich wechselte dann in den Bereich Barockmusik und zu diesen freischaffenden Orchestern, die halt ein bisschen lockerere Strukturen haben. Das ist eine ganz andere Welt. Da wird man als Mensch behandelt plötzlich. (...) Ja, es ist noch immer ein bisschen spürbar, diese Struktur. (...) Es ist spürbar, dass es nicht gleich und gleichwertig ist, aber bei weitem nicht so wie bei einem wie bei einem fixen Orchester.“ (M2)

M4 ist ebenfalls Orchestermusikerin. Sie wollte nie eine fixe Stelle und arbeitet seit mehr als drei Jahrzehnten freiberuflich. Die Begeisterung ihrer Kollegin M2 für Orchester, die nur Freiberufler:innen beschäftigen (→ siehe auch S. 21), teilt sie nach den vielen Jahren Erfahrung dort nicht wirklich. Sie kritisiert, dass man sich immer schon wohlgefällig und still verhalten haben müssen, wobei Widerstand sehr viel nachhaltigere negative Folgen habe als bei einer fixen Anstellung: Man werde einfach nicht mehr verpflichtet. Das wiederum ist eine Erfahrung, die auch M2 gemacht hat, die nicht einmal Widerstand geleistet hat, sondern lediglich nicht ausreichend zur Verfügung gestanden ist.

„Es hat keine whatever Sicherheit gegeben, dass man nicht auch am nächsten Tag wieder rausgeschmissen werden kann. Also die Abhängigkeit vom guten Benehmen, bis zum guten Spielen, bis zum dem Geschäftsführer, tschuldige, dass ich das jetzt so sage, in den Arsch kriechen und sich mit den richtigen Leuten Gutstellen, das war ein Teil des Jobs. Und das ist nicht sehr angenehm. Also Kritik äußern oder mit irgendwas nicht einverstanden sein, das hat man sich einfach nicht leisten können. Auch schon damals nicht. Das kann man sich jetzt noch viel weniger leisten.“ (M4)

„Bei diesen freischaffenden Sachen ist es halt, es gibt überhaupt keine Garantie. Ich habe jetzt bei einem Orchester zwei Projekte abgesagt. Ich wurde seit einem Dreivierteljahr nicht mehr gefragt. Vielleicht brauchen sie niemanden. Aber es kann auch sein, und das vermute ich, dass sie sagen, naja, dann brauchen sie mich nicht mehr.“ (M2)

6.2 „Machthaber in der Opernszene“ (M7)

Ein Blick in die Welt der Oper zeigt, dass Widerspruch dort auch nicht gern gesehen ist. Als **M5** vor mehr als zwei Jahrzehnten in Deutschland das erste fixe Engagement hatte, weigerte sich das junge Ensemble-Mitglied, die Hauptrolle in einer Neuproduktion zu singen, weil es sich mit den Ideen des Regisseurs nicht identifizieren konnte. Daraufhin wurde der Vertrag von M5 von einem Tag auf den anderen gelöst. Enttäuscht und wütend verzichtete M5 auf jede weitere Bezahlung. Was M5 bis heute frustriert: dass es häufig nicht so sehr um die musikalische Qualität geht, sondern mehr um das Geschehen auf der Bühne. M5 beschreibt die Regisseur:innen als besonders mächtige Spieler:innen in der Besetzung und trifft sich da mit dem Eindruck einiger Schauspieler:innen (→ siehe unten). Im Interview mit M5 fällt mehrmals der Name einer Kollegin, die die Opernbühne gänzlich verlassen hat,

obwohl ein Weltstar und voll bei Stimme: jener der Mezzosopranistin Elisabeth Kulman, die jetzt als Aktivistin für bessere Arbeitsbedingungen im Musikbereich kämpft.²²

„Ich war NIE in der Direktion, in den ersten zwei Jahren, nie. Und dann kam diese Phase, da war ich fast jeden zweiten Tag da. Und da saß ein ganzes Panel mir gegenüber: ‚Sie müssen über Ihren SCHATTEN SPRINGEN. Das hier ist eine interessante Produktion.‘ – Die hatten es ja schon gekauft und bezahlt, und die Produktion musste stattfinden. – ‚Und wenn schon. Ich schaffe das nicht, ehrlich gesagt, ich kann es nicht.‘ – ‚Wollen Sie nicht oder können Sie nicht?‘ – ‚Ich kann es nicht. Ich würde mich nur schämen.‘ – ‚Tja, gut, wenn Sie darauf beharren, dann bitte beenden wir den Vertrag morgen.‘ (...) ‚Dann bin ich zurück zum Direktor und sage: Ja gut, lassen wir es. Klappen Sie die Kasse zu, ich will auch nichts mehr von Euch.‘ Das war wahrscheinlich nicht klug, aber ...

Diese Verherrlichung der Regieseite, das muss doch einmal vorübergehen. Weil vor 100 Jahren waren es die Sänger, die Carusos und die Schaljapins, die man angehimelt hat. Dann waren es die Dirigenten, die Furtwänglers und Toscaninis. (...) Und dann irgendwann mal, in den 70-ern oder 80-ern, dann waren es die Regisseure. Und das scheint aber anzuhalten.

Die Sänger können nichts sagen. Weil die wollen ja wieder engagiert werden. In dem Moment, wo du irgendetwas sagst, ein Pieps, weg. (...) Oder man ist bereit, das hinzuschmeißen, wie meine geschätzte Kollegin Kulman, die sagt, da macht sie nicht mit bei diesem Betrieb. Na, es ist irgendwie toll, dass sie den Mut hat.“ (M5)

Wie fragil die Existenz von freiberuflich tätigen Künstler_innen ist, zeigt das Beispiel von Opernregisseur **M7**, der in seiner Zeit als (noch keineswegs mächtiger) Regieassistent schlicht einige klare Worte zu viel ausgesprochen hat. Nachdem er seinen Auftraggeber, ein bekanntes Opernhaus in Europa, im Zuge eines Einspringens darauf aufmerksam gemacht hatte, dass er von seiner gewohnten Gage nicht einmal Miete und Lebensmittel bezahlen könne, sondern immer etwas zuschießen müsse, wurde zwar seine Bezahlung auf das Vierfache – ein Hinweis, wie viel seine Arbeit eigentlich wert gewesen sein muss – angehoben und die Kosten wurden erstattet, aber das war gleichzeitig auch das Ende einer vierjährigen zufriedenstellenden und angenehmen projektweisen Zusammenarbeit. Was nun folgte, waren fünf Jahre ohne ein einziges Engagement: Nach der mehrjährigen Arbeit an ersten Opernhäusern, so erzählt er, sei er von mittleren und kleinen Bühnen mit dem Argument abgelehnt worden, er sei überqualifiziert. Und in den großen Häusern habe er auch keine Chance gehabt. Bis heute könne er sich nicht wirklich erklären, was damals geschehen sei. Die Pause war für ihn kein finanzielles Problem, weil er stets in seinem qualifizierten Brotberuf geblieben ist, mit dem er leicht seinen Lebensunterhalt bezahlen konnte.

„Die haben mich einmal sehr kurzfristig angefordert. Ob ich einspringen könnte? (...) Das war der erste Moment, wo ich es gewagt habe, auch dem künstlerischen Betriebsdirektor bzw. dessen Sekretärin gegenüber etwas mehr Klartext zu sprechen. Ich war nicht unverschämt. Ich weiß, dass ich sehr höflich und konstruktiv formuliert habe, aber ich habe einfach konkret darauf angespielt: ‚Leute, das wisst Ihr schon, dass das Geld, was ich bei Euch kriege, nicht einmal meine Lebenshaltungskosten deckt während des Aufenthalts, sondern es ist für mich immer ein Minusgeschäft. Aber ich mache es, weil ich das Haus liebe. Weil ich bei euch wirklich Wertvolles lernen, erfahren kann. Und wenn man das jetzt ganz berechnend sehen will, es sieht sicherlich auch im

²² Siehe Elisabeth Kulman – Website 2023.

beruflichen CV sehr gut aus, wenn drinnen steht, dass man regelmäßig am [Opernhaus] mit dem, mit dem, mit dem gearbeitet hat. Aber irgendwie muss es sich die Waage halten. Wenn Ihr mich so kurzfristig anfordert, kann ich nicht kommen, wenn es nicht anders bezahlt wird, weil ich noch nicht die nötige Zeit in Wien hatte, um mir die nötige Pufferzone zu erwirtschaften.' (...) Dann haben sie meine Gage angehoben, (...) haben mir sogar den Flug plötzlich bezahlt und auch meine Unterkunft. Aber! Jetzt kommt das große Aber. Diese Forderungen meinerseits dürften irgendwo auch mein Todesurteil am Opernhaus gewesen sein, weil ich ab da nie wieder geholt worden bin.

Man hätte geglaubt und gedacht, nach all diesen schönen Sachen, nach dieser fast rosarot anmutenden Vorgeschichte, dass es dann irgendwie (...) nahtlos weiterging. Ganz und gar nicht. Ich hatte dann (...) eigentlich eine fünfjährige komplette Durststrecke in puncto Musiktheater. Und zwar aus einem ganz verrückten Grund, den ich mir bis heute nicht richtig nachvollziehbar erklären kann. Ich bekam einfach keine neuen Aufträge. Kleinere Theater (...) im deutschen Sprachraum wollten mich meistens nicht nehmen, weil Sie gedacht haben – entschuldigen Sie den drastischen Ausdruck –, ich verarsche Sie, so nach dem Motto: Es steht in meinem bisherigen CV, dass ich meine Galeeren-Jahre an [Opernhaus Wien] und dann hauptsächlich [Opernhaus Europa] absolviert habe. Wieso will ich jetzt nach Lübeck zum Beispiel?“ (M7)

Nach den fünf Jahren Pause kann M7 seine Tätigkeit wieder aufnehmen: zuerst als Regisseur und künstlerischer Leiter eines Sommerfestivals (wenn auch bei schlechter Bezahlung, → siehe S. 61) und dann auch mit einigen prominenten Regiearbeiten im Ausland. Wie wenig er mit dem Opernbetrieb noch anfangen kann, führt ihm erst die erzwungene Pause während der Pandemie-Lockdowns vor Augen. Er entschließt sich, die Opernregie aufzugeben und nur noch in dem hochqualifizierten Mangelberuf zu arbeiten, den er immer ausgeübt hat: Denn erst jetzt fällt ihm auf, wie hoch die Wertschätzung ist, mit der er dort behandelt wird, wie gut die Bezahlung und wie hoch die Verlässlichkeit. Angesichts dessen wollte er die Machtstrukturen und entwertenden Umgangsformen des „*internationalen Opernbusiness*“ nicht mehr über sich ergehen lassen:

„Keine zwei Wochen später befanden wir uns mittendrin in der Pandemie. (...) Ich hatte irgendwie das stille Gefühl noch am Anfang, trotz dieses Unbehagens und trotz meiner Vorbehalte gegenüber den Machthabern in der Opernszene, dass es vielleicht doch nachher wieder weitergehen wird, das war so die stille Hoffnung.

Die weniger schöne Seite der Münze sind nämlich also diese ganzen Umstände, diese ganzen Verwicklungen, diese – sagen wir es so – auch Machenschaften, die einfach leider Gottes auch teilweise der Motor der internationalen Opernszene sind, die mich immer wieder frustriert haben, demotiviert haben. (...) Den wesentlichen Teil der Arbeit habe ich immer geliebt, immer mit Enthusiasmus ausgelebt und praktiziert. Aber all das, was man heutzutage als Opernbusiness, als Opernbetrieb bezeichnet, ist mir immer mehr fremd geworden. Und ich musste mir immer öfters die Frage stellen, ob ich wirklich langfristig dabei assistieren möchte, ob ich langfristig auch ein Mittäter sein will. Es waren viele schlaflose Nächte.

Es sind einfach zunächst einmal die ersten Tage, der ersten Wochen der Eingewöhnung [im Brotberuf] vergangen. Und ich habe gemerkt, es passt irgendwie alles. Es ist nicht nur der Beruf, es sind nicht nur die Anforderungen, sondern das ganze Rundherum (...): Aha, hier scheinen die Akteure auch Handschlagqualität zu haben. Das heißt, das ausgesprochene Wort hat Gewicht und Bedeutung. Und sieh einer an, es war plötzlich eine Wertschätzung da.“ (M7)

6.3 „Im Theater ist (...) ein Intendant, und alle anderen müssen sich um ihn scharen.“ (T4)

Auch die beiden jüngsten Interviewpartner-innen sprachen die ungleichen Machtverhältnisse, diesmal am Theater, von sich aus an. **T1** kritisierte, dass eine Einigkeit zwischen den Schauspieler-innen und jenen, die die Rollen vergeben, suggeriert werde, die de facto nicht bestehe, allein schon, weil es ein solches Überangebot an Schauspieler-innen gebe, dass Intendanz und Regie immer am längeren Ast säßen. Und **T4** bringt den anschaulichen Vergleich mit einem „Hofstaat“ rund um den Intendanten oder die Intendantin. Der persönliche Erfolg der Schauspieler-innen sei davon abhängig, wie gut sie sich unter den Mitgliedern des „Hofstaats“ zu bewegen wissen.

„Es ist so ein Machtgefälle zwischen Intendant, Regisseur, denen, die einstellen, denen, die casten, und denen, die [spielen]. Es wird zwar immer behauptet, nein, bla, ist nicht so, aber dann einfach nur durch den Fakt, dass so viele Schauspieler da sind, ist es so. Die dann halt wirklich auch für nichts arbeiten, weil das halt irgendwie jeder machen will.“ (T1)

„Theater und Film widersprechen sich völlig, sowohl künstlerisch als auch von der Organisation. Und der gesamten Struktur. Es ist alles komplett unterschiedlich. Das Einzige, was gleich ist, sind die Machtstrukturen, die sind gleich. Im Film ist es vielleicht ein bisschen differenzierter, weil mehr Leute an dem Ganzen beteiligt sind. Im Theater ist meistens nur ein Intendant, und alle anderen müssen sich um ihn scharen. Und ja, also es ist ein interessanter Bereich, auf jeden Fall. Aber man muss hineinwachsen. Man muss verstehen, wie das Ganze funktioniert, einfach auch zwischenmenschlich, welche Sprache man mit allen Departments halt spricht. Es ist wie ein Hofstaat eigentlich. Man muss genau wissen, okay, wer ist wer und zu wem gehe ich hin? Von wem kriege ich was und was muss ich sagen, um das zu bekommen?“ (T4)

Detaillierter sind die Erfahrungsberichte von Schauspielerin und Regisseurin **T5**. Vor allem mit den „extrem hierarchischen“ Strukturen an einem der großen Wiener Theater hatte sie Probleme. Auf der gesamten Musical-Produktion, an der sie in einer großen Nebenrolle mitgewirkt habe, sei ein ungeheurer Erfolgsdruck gelegen. Ausgehend von der Direktion, sei der Druck dann vom Regisseur an die Darsteller-innen weitergegeben worden. Darunter hätten vom Star in der Hauptrolle bis zum Ensemble alle gelitten, die Stimmung sei ausnehmend angespannt gewesen. Dass der Intendant durch die Art des Grüßens bzw. Nicht Grüßens signalisiert habe, wer von den Mitwirkenden auf welcher Hierarchieebene angesiedelt sei, habe das Arbeitsklima nicht verbessert; ebenso wenig, dass er sich vehement in die Arbeit des Regisseurs eingemischt habe. Derartiges sei typisch für große Theater, in der Freien Szene sei so etwas undenkbar. Aber **T5** nennt auch ausdrücklich ein Gegenbeispiel, ein anderes großes Theater in Wien, wo es ein wertschätzendes Miteinander gegeben habe.

„Wurde ich engagiert. [Theater], großer Traum, in einem Musical, und habe dann dort gespielt. Und es war die HÖLLE, weil es so hierarchisch [war]. Also der Direktor – dem Hauptdarsteller und der Hauptdarstellerin, denen hat er die Hand gegeben. Mich hat er gerade einmal begrüßt, und das Ensemble hat er nicht einmal mehr begrüßt.“

„Es ist ein wahnsinniger Druck auf dem Regisseur. Ich kenne den [xxx] seit meiner Ausbildung und ich weiß, dass er an sich ein klasser Kerl ist. Aber er steht dermaßen unter Druck, dass das alles paff, paff, paff.“

I: Der Druck, welcher Charakter von Druck?

Es ist einfach dieses: am Premieren-Termin muss eine Mördergeschichte da stehen.

I: Aber muss das nicht immer so sein?

Ja, aber in diesem großen Haus ist natürlich der Druck von oben noch viel stärker. In

der Freien Szene bin ich die Chefin. In der Freien Szene sage ich, wir machen das.

I: Mischt sich der ein, der Chef?

Ja, der kommt dann zur Nuller-Probe. Also es gibt eine Nuller-Probe, eine Hauptprobe, eine zweite Hauptprobe, eine Generalprobe und dann los. Der kommt zur Nuller-Probe und der randaliert einmal und sagt einmal, das geht nicht. Das Kostüm. Und das geht nicht. Wah, wah, wah.

I: Und wann ist diese Nuller-Probe?

Die Nuller-Probe ist ungefähr eine Woche vor der ersten Aufführung.

Da war der [Direktor des anderen großen Theaters], der war entzückend. Der ist bei der Premiere extra noch zu jedem von uns gekommen und hat ein persönliches Briefertel geschrieben. Das war komplett anders, aber der war als Regisseur unangenehm manchmal. Aber das ist man halt manchmal als Regisseur. Aber prinzipiell hat es viel mehr Spaß gemacht.“ (T5)

Wer Regie führe, müsse regelmäßig sehr bestimmt auftreten, dafür hat T5 Verständnis, auch wenn sie als Schauspielerin darunter gelitten hat. Seit sie selbst als Regisseurin in der Freien Szene arbeitet, weiß sie, dass die Machtausübung auch in die umgekehrte Richtung verlaufen kann: Ein fest zusammenhaltendes, fixes Ensemble kann mit der Kraft des Kollektivs eine gastierende Regisseurin mühelos auflaufen lassen. So wie T4 als Schauspieler herausfinden muss, wie er mit Intendanz, Regie und den anderen Beteiligten am besten umgeht, muss T5 erfassen, wie die Dynamik im Schauspiel-Ensemble funktioniert.

„Da war ich als Regisseurin engagiert. Und das war für mich auch nicht einfach, weil ich in ein bestehendes Ensemble, in eine bestehende Struktur quasi eingetreten bin, und ich war am Anfang einmal geplättet von diesen ganzen Dynamiken, die da sind.

Bevor ich mich auf meine kreative Arbeit konzentrieren konnte, musste ich überhaupt einmal rausfinden: Wie läuft es? Wer mit wem? Wie, was? Wer mobbt wen? Wer kann mit wem? Wer ist verfeindet? Wer meldet dem künstlerischen Leiter, dass die Probe dieses Mal scheiße war? Also ich habe überhaupt irrsinnig lang Zeit gebraucht (...) rauszufinden, wie der Hase läuft. Also das war so anstrengend für mich, (...) dass das für mich auch meine schwächste Inszenierung war. Weil ich wirklich auf kleinstem gemeinsamen Nenner irgendwie gearbeitet habe und zuerst einmal geglaubt habe – weiblich –, es liegt an mir. Inzwischen habe ich aber mit männlichen Kollegen gesprochen, die auch dort inszeniert haben und die auch renommiert sind. Und die mir gesagt haben, ihnen ist es GANZ genauso gegangen.

Die Regisseure waren schon die Heroes. Ja, also jetzt inzwischen verstehe ich viele Sachen, die ich damals nicht verstanden habe. Ich verstehe, dass einem die Schauspieler manchmal unheimlich auf die Nerven gehen und dass man wirklich also eine Mauer zwischen Schauspielern, also dem Ensemble und sich, einen Tisch hinstellt, dass man ja geschützt ist vor dem, was da an Wahnsinn manchmal abgeht.

Wenn du als Regisseurin nicht gleich das Zepter in der Hand nimmst und die Regeln aufstellst und noch einmal schaust. Also da muss man irrsinnig aufpassen, weil da wird sofort übernommen.“ (T5)

Und auch T6, die seit vielen Jahren fixes Ensemblemitglied an einem großen Theater ist, spricht davon, dass man die Machtstrukturen erkennen und verstehen müsse, um sich in einem so großen Betrieb erfolgreich bewegen zu können. Und sie geht noch weiter, man müsse diese Strukturen auch akzeptieren, ja geradezu wollen, „weil sonst leidet man“.

„I: Machtstrukturen, die unangenehm auch werden können. Ist das etwas, mit dem Sie etwas anfangen, wenn ich das jetzt so sage?“

In einem großen, etablierten Theater, meinen Sie? Man muss es wissen. Ja, man muss es wollen, weil sonst leidet man. Wenn man das nicht will, dann leidet man. Man muss es kennen und sich auskennen damit und muss es akzeptieren. Wollen also, akzeptieren. (...) Wenn man sich auskennt und die Hierarchien kennt, dann kann man das akzeptieren und damit umgehen. Dann hat man kein Problem damit.“ (T6)

7. Veranstalter·innen und Intendant·innen zwischen den Fronten

Was die Berichte der Interviewpartner·innen klar zeigen: Die Kulturbudgets sind zu einem beträchtlichen Teil zu gering, um die geförderten Projekte so durchzuführen, dass die Ausführenden davon einen angemessenen Lebensstandard bestreiten könnten. Doch das ist nur ein Teil der Wahrheit, die uns in den Gesprächen vermittelt wurde. Denn in dieser finanziell angespannten Situation versuchen regelmäßig alle Beteiligten, das Beste für ihren Part herauszuholen. Auf diese Weise befeuert der Geldmangel – das heißt letztendlich der öffentliche Sektor als Fördergeber – Gegensätze, die ohnehin bestehen (→ siehe Macht(miss)verhältnisse), vor allem zwischen den Veranstalter·innen und Intendant·innen auf der einen Seite und den ausführenden Künstler·innen auf der anderen Seite. De facto setzen nämlich jene, die „*einstellen und casten*“ (T1), die Kulturpolitik in die Praxis um. Würden sie sich weigern und stets die Partei der Künstler·innen ergreifen, sähen die Arbeitsbedingungen wohl durchgehend anders aus, denn die Veranstalter·innen und Intendant·innen haben bei feststehendem Budget durchaus die Wahl: zB zwischen einem reduzierten Spielplan bei fairer Bezahlung der Mitwirkenden oder einem prall gefüllten Spielplan um den Preis prekärer Arbeitsverhältnisse. So hat sich angesichts ihres ambitionierten Wunsches, mit (zu) wenig Budget ein Repertoiretheater zu betreiben, die Leitung einer Freien Bühne dafür entschieden, den angestellten Schauspieler·innen – auch unserer Gesprächspartnerin T1 – nur rund 1.000 Euro netto im Monat zu zahlen. Mehr sei nicht möglich gewesen, wie T1 erzählt, die über das Fixengagement glücklich war und gerne in diesem Theater gearbeitet hat. Nichts und niemand hat die Leitung der Bühne jedoch gezwungen, das Ensemble mittels eines Vertrags zu binden, der von der Arbeiterkammer als „*Lohnwucher*“ (T1) eingestuft wurde, und den Versuch zu unternehmen, den Widerstand der Schauspielerin T1 zu brechen, indem man sie im Wortsinn „*ausgehungert*“ (T1) hat. Ihr Vertrag machte es nämlich möglich, bei einer geringeren Anzahl von Produktionen das „Gehalt“ – in Wirklichkeit war es kein solches – einseitig zu reduzieren: auf 400 Euro. Sichtbar wurde dieser „*Sklavenvertrag*“ (T1) erst im Zuge der Pandemie.

„Dann passiert es einem, dass man einen Vertrag unterschreibt, der wirklich ein Sklavenvertrag ist. Also dass man dann seine Seele verkauft. Ja, das war dann bei dem Engagement. Wir haben diesen Vertrag dann mal der Arbeiterkammer auch geschickt, und auch der IG Freie Theater und einem Rechtsberater. Und die haben immer gesagt, der ist ganz haarscharf an der Grenze zum nicht mehr ganz Rechtlichen. (...) Wir waren für ein Jahr verpflichtet. Allerdings haben wir keine Monatszahlungen so bekommen. Wir haben eine Probenpauschale bekommen für jedes Stück, das wir geprobt haben. Und wir sind pro Aufführung bezahlt worden. Das heißt, wir haben eigentlich nur Spielgeld bekommen, aber kein wirkliches Gehalt. (...) Wir haben halt so viel gespielt und so viel gearbeitet, dass es sich halt ausging, dass wir übers Jahr genug verdient haben, um bei der ÖGK versichert zu sein. Wir mussten auch keine Steuern zahlen usw., aber sie haben es halt genau so hingebogen irgendwie, dass sie quasi auf good will uns schon diese 1.000 Euro da netto monatlich auszahlen, 1.200. Aber eben guter Wille. Und sobald der gute Wille halt nicht mehr da war, waren dann plötzlich nur noch 80 Vorstellungen garantiert und nur noch drei Produktionen garantiert. Und das heißt, man hat dann halt plötzlich nur noch 400 Euro im Monat bekommen. (...) So bin ich dann auch rausgekommen aus dem Vertrag, weil es war Lohnwucher. Weil wir durften nämlich auch dann nicht nebenher irgendwelche großen Sachen machen.

Ich beschwere mich nicht über 1.000 Euro im Monat, weil ich einfach weiß... Es ist Hammer, es ist viel zu wenig, aber die Theater sind nicht dran schuld. Beschwerden tue ich mich über 400 Euro im Monat, wenn ich ein Fixengagement habe. Das geht nicht.

Während Corona haben sie uns dann sowieso ganz viel verboten. (...) Eigentlich hätten sie am liebsten gehabt, auch in einer Mail (...), dass wir nur noch zum Einkaufen rausgehen. Sie waren panisch. Sie haben wirklich Panik geschoben. Ich habe dann eben darum gebeten, dass ich einen Nebenjob annehme. Ja, wurde mir auch prinzipiell mal nicht zugesagt.

Während Corona, also meine Kollegin und ich, wir saßen halt da, haben Däumchen gedreht, haben halt Kurzarbeitergeld bekommen, wussten nicht, was wir machen sollen. Und haben dann gedacht okay, komm, wir stellen selber was auf die Beine und haben dann mal so überlegt, dass wir mein Stück einfach mal nehmen und proben. (...) Wir wollten dann zurück nach Wien ziehen, gemeinsam. Das kam aber nicht besonders gut an bei unseren Chefs. Weswegen dann ein Riesenstreit entbrannt ist.

Es war schon durch Corona diese Krise. (...) Vielleicht hatten sie wirklich das Geld nicht mehr. Keine Ahnung. Es war diese Entscheidung des Theaters zu sagen, wenn ihr so blöd muckt, dann ja. Also weil sie hätten (...) uns im Sommer schon sagen können: Hör mal, wir können es uns nicht mehr leisten, sucht euch noch einen Job oder bla bla bla. (...) Genau das wollten sie nicht. Aber auf der anderen Seite haben sie uns dann halt wirklich schier ausgehungert.

[...] wo sie dann plötzlich gesagt haben, sie können uns jetzt nur noch 400 Euro im Monat zahlen. Und es war so von heute auf morgen. Und ich saß wirklich da. Und ich habe keine Rücklagen. Ich hatte noch nie Rücklagen. Also irgendwann mal hatte ich ein bisschen Rücklagen, aber die waren einfach relativ schnell aufgebraucht, gerade durch Corona. Die waren wahnsinnig schnell weg. (...) Als dann klar war, wir verdienen jetzt nur noch 400 Euro im Monat. Ich wusste wirklich nicht, wie ich im November und Dezember und Jänner meine Miete zahlen soll. Ich bin dann zu meinen Eltern gefahren. (...) Sodass ich zumindest kein Geld für Lebensmittel ausbebe. Und wenn ich bei meinen Eltern bin, dann zahlen die, netterweise. Und war dann da ziemlich lang. Weil ich habe ja auch kein Arbeitslosengeld bekommen, weil ich ja noch im Vertrag drin war. Bis dann halt ich über einen Anwalt endlich aus dem Vertrag raus bin. Da habe ich dann Arbeitslosengeld bekommen. Und dann ging es dann wieder.“ (T1)

Die Intendanz eines bekannten Festivals ist bei aller Budget-Enge wohl nicht gezwungen, dem jungen Schauspieler **T4** für drei Tage Probe und eine Aufführung gerade einmal 300 Euro brutto zu zahlen und die Kosten für die vier Tage Aufenthalt und die Reise ihm selbst zu überlassen (→ siehe S. 12). Nichts zwingt wohl ein führendes europäisches Opernhaus dazu, den jungen Regieassistenten **M7** für eine Gage zu verpflichten, mit der er nicht einmal die Lebenshaltungskosten in einer Stadt bestreiten kann, von der alle wissen, dass sie sehr teuer ist (→ siehe S. 51). Es besteht auch kein Zwang, dem dann schon älteren Regisseur **M7** in einem anderen europäischen Land nicht die vereinbarte Gage zu zahlen, sondern um 2.000 Euro weniger: Die Arbeit des Regisseurs, erläutert **M7**, ende mit der Generalprobe – und erst an diesem letzten Tag habe er bei einem seiner Engagements den Vertrag zur Unterschrift vorgelegt bekommen. Dagegen, dass das Honorar niedriger war als vereinbart, habe er dann nichts mehr unternehmen können. **M7** hält dies nicht für eine Besonderheit des Landes, in dem ihm das passiert ist, sondern für symptomatisch für den gesamten internationalen Opernbetrieb.

„Am Tage der Generalprobe ist die Arbeit eines Regisseurs beendet. Ab dann muss man wirklich das Stück laufen lassen. Wirklich wie ein kleines Kind, das gerade dabei ist, selbstständig zu laufen. Ab der Generalprobe kann ich natürlich nicht mehr eingreifen. Und das ist nicht nur einmal vorgefallen in [EU-Land]: Die Generalprobe ist vorbei gewesen, da kam jemand zu mir, hat mir endlich, endlich den schriftlichen Vertrag vorgelegt. Und dann hat man versucht, noch irgendwie lustig zu sein, indem

man zu mir gesagt hat: Naja, eigentlich bräuchtest du jetzt gar keinen Vertrag mehr, deine Arbeit ist sowieso schon erledigt. Brauchst du das noch überhaupt? Und dann blicke ich einfach also in den Vertrag rein, und da steht plötzlich ein Betrag, der um zum Beispiel 2.000 Euro weniger ist.“ (M7)

Niemand zwingt eine führende, öffentlich geförderte Auftrittsllocation in Wien dazu, einer Pop-Band statt ihrer üblichen 1.000 Euro Abendgage nur 600 Euro zu zahlen, weil klar ist, dass sich **M9** und ihre drei Musiker die Gelegenheit, dort aufzutreten, keinesfalls entgehen lassen dürfen. Und niemand zwingt einen professionellen Chor dazu, **M6** und ihren Kolleg-innen 38 Euro pro Probe zu zahlen, unabhängig davon, wie lange diese dauert (→ siehe S. 28). Die Sängerin hat, nachdem sie eine Weile vom Opernbetrieb erzählt hat, eine ähnliche Assoziation wie T1; auch sie spricht von „Sklaverei“.

Dass unter unseren Interviewpartner-innen so viele Opfer fragwürdiger Praktiken im Theater- und Musikleben sind, weist – ohne dass das für die Mehrzahl der Veranstalter-innen gelten muss – darauf hin, dass Derartiges oft geschieht. Wie oft, darüber können wir keine Aussagen treffen, da qualitative Forschungsarbeiten keine statistisch repräsentativen Ergebnisse liefern (wollen). Wir wissen jedenfalls: Fast alle Künstler-innen, die unserem Interviewaufruf gefolgt sind, erzählten von Arbeitsbedingungen mit ausbeuterischen Zügen. Lediglich die beiden fast durchgehend an großen Häusern fix engagierten Künstler-innen – T6 und M5 – hatten persönlich keine solchen Erfahrungen gemacht.

Was dabei zu bedenken ist: Nicht immer stufen die Befragten ihre eigenen Arbeitsverhältnisse im gleichen Maß als fragwürdig ein, wie sie es angesichts der Standards im Arbeitsleben in unserer Gesellschaft objektiv sind: Denn erstens sind manche dieser Beschäftigungsformen für Künstler-innen schlicht selbstverständlich, etwa nach einem Konzert mit dem Hut herumzugehen oder als Gage eine Beteiligung am Erlös der Eintrittskarten zu akzeptieren. Dass das Erfolgsrisiko bei Freiberufler-innen liegt, die gegen Honorarnote arbeiten und ihre Leistung vertragsgemäß erbracht haben, ist aber in Wirklichkeit ausgesprochen ungewöhnlich. Zweitens – und vielleicht noch wichtiger – ist in der Kunst zwischen Ausbeutung und Selbstaubeutung nur ein schmaler Grat. Das führen die Beschreibungen des Arbeitsaufwands, den unsere Befragten freiwillig erbringen, um ihre Kunst ausüben zu können, klar vor Augen. Und das gilt auch – und damit kommen wir zurück zum Verhältnis zwischen Arbeit- bzw. Auftraggeber-innen und ausführenden Künstler-innen – für einen beträchtlichen Teil der Veranstalter-innen und Intendant-innen. Die Musikerin **M1** würdigt ausdrücklich die häufig unsichtbare und unbedankte Arbeit von engagierten Projekt- und Veranstaltungsleiter-innen – und vermutet, dass dahinter oft Selbstaubeutung steht.

„Ich finde, dass ein Großteil der regionalen Kulturveranstalter sehr bemüht ist, auch oft ehrenamtlich arbeitet. Das muss man hoch anrechnen, was da eigentlich auf die Beine gestellt wird. Diese Kulturvereine arbeiten auch meistens mit Förderungen, und ich weiß auch von befreundeten Musikern, die aber selber als Veranstalter tätig sind, wie schwierig das dann auch ist, gerade ein bisschen künstlerisch ambitionierter vielleicht zu programmieren. Wenn man jetzt ein bisschen in zum Beispiel Neue Musik oder experimentelle Musik auch gehen und da wirklich Kunst anbieten möchte, die vielleicht nicht nur gefällt, sondern einfach auch eine Auseinandersetzung ist. Das ist dann sehr schwierig und da ist, wenn sie es schaffen, die Künstler zu bezahlen, meistens die Selbstaubeutung auf der Veranstalterseite eigentlich. (...) Man kommt hin und denkt sich: Ja, es ist eh alles fertig. Super. Und was da dann oft wirklich dahintersteckt, diese Initiative zu betreiben, vielleicht auch noch mehrere Jahre hintereinander oder überhaupt als permanente Einrichtung, das sieht man vielleicht oft nicht. Nicht als Publikum, nicht als Künstler.“ (M1)

M1 bezieht sich auf den ländlichen Raum, aber unsere Gesprächspartner-innen, die ja ihre eigenen Bands, Kammermusikensembles, Theaterprojekte, Sommerfestivals, Veranstaltungsreihen etc.

geleitet haben oder nach wie vor leiten (also andere Künstler:innen beschäftigen und bezahlen), bestätigen diesen Eindruck unabhängig davon, ob die Auftritte am Land oder in der Großstadt Wien stattfinden: Wer die Mitwirkenden fair bezahlen möchte, kann dies erstens häufig nicht wirklich, weil das Budget nicht ausreicht, und zweitens allzu oft nur um den Preis der Selbstausschöpfung. Das ist keine Rechtfertigung für „Sklavenverträge“ und gilt wohl für die gut dotierten großen Kultureinrichtungen nicht im gleichen Ausmaß, lässt aber den Wunsch aufkommen, mehr über die Veranstalterszene zu erfahren und auch deren Perspektive mit qualitativen Methoden umfassend zu erheben.

M2 organisiert drei Kammermusikreihen, sowohl in Wien als auch in den Bundesländern, mit dem Anspruch, faire Gagen zu bezahlen und überdies freischaffende Künstler:innen zu fördern. Als ehemalige fixe Orchesterangestellte ist sie mit den unterschiedlichen Arbeitsbedingungen gut vertraut. Sie erzählt, dass die im Förderantrag eingegangene Verpflichtung, Fair-Pay-Grundsätze zu leben, zu keinen höheren Geldzuwendungen geführt habe. Sie müsse zB bei einem der Projekte mit einem Gesamtbudget von 5.200 Euro eine sechsteilige Konzertreihe konzipieren und organisieren. Den Musiker:innen zahle sie stets 300 Euro brutto pro Auftritt. Die Proben zu entgelten, sei allerdings nicht möglich. Falls ein Konzert ausfalle oder auch sehr schlecht besucht sei (also wenig Eintrittserlös bringe), erhielten ihre Künstler:innen trotzdem die volle Gage. M2 übernimmt das Risiko also stets allein. Dafür und für ihre gesamte Organisationsarbeit über ein ganzes Jahr bleibt ihr ein Honorar von 800 bis 1.000 Euro brutto. Spielt sie bei einem Konzert auch selbst mit, erhält sie zusätzlich 300 Euro pro Auftritt. Für manche Musiker:innen, die eigentlich gerne bei ihren Projekten mitspielen würden, sei die Bezahlung zu gering. M2 ist also eine Veranstalterin, die trotz Bewusstsein und Bemühungen nicht rundum gute Arbeitsbedingungen bieten kann – weil ihr Budget zu knapp ist.

„Ich habe momentan drei Kammermusikreihen entworfen. Und ich schau immer (...), dass meine Musiker freischaffend sind. Ich engagiere mit Absicht keinen Engagierten. Nicht weil ich sie nicht toll finde, sondern ich denke, die kriegen ihre 14 Monatsgehälter. Natürlich kommt das super auf dem Programmheft: Musiker von den Philharmonikern oder Symphonikern, aber das hilft den Freischaffenden nicht. Und das ist das Schwere, wenn man sich hier einen Namen gemacht hat in Wien – also es ist wahrscheinlich überall so – dann läuft es. Ja, also dann ist man drin und dann kriegt man Anfragen und so weiter. Diese Hürde von: kein Name, aber die Qualität ist da, bis zum Weiterkommen, das ist unfassbar schwer.“

Egal für welche von diesen Konzertreihen kriegen meine Musiker 300 Euro brutto für einen Auftritt. Man muss aber dazusagen, zum Beispiel im Garten müssen Sie nur 40 Minuten spielen. (...)

I: Wie ist das mit den Proben, zahlen Sie die auch?

Nein. Das kann ich nicht zahlen. (...) Musiker haben mich angefragt, dass sie spielen möchten. Ich habe zurückgeschrieben, ich freue mich, bitte spielen. Und wo ich das Honorar genannt habe, dann haben sie gesagt, nein, da spielen sie nicht.“

Wo wir jetzt dieses Kinderkonzert vor zwei Leuten gespielt haben und eine Woche später das andere wegen dem Wetter verschoben haben, aber wahrscheinlich wird es überhaupt nicht [stattfinden]. Aus moralischen Gründen sage ich meinen Musikern: Natürlich kriegt Ihr die volle Gage bei mir, und wenn ich sozusagen draufzahle. Aber ich würde es ihnen nie antun, dass sie proben, vorbereiten, kommen, machen, und es kommen nur [wenige Leute]: Na, dann kriegt Ihr nur 10 Euro.“

Ich muss aus 5.200 Euro eine sechsteilige Konzertreihe mit dem ganzen Marketing, Werbungskosten von Druckkosten bis Online-Werbung, alles.“

I: Was bleibt für Sie?

Das frage ich mich auch. Ja, 800 bis 1.000 Euro für das ganze Jahr Arbeit.“ (M2)

Ähnlich geht es **T1**: Die Schauspielerin arbeitet inzwischen als Regisseurin und Autorin mit eigenem Theaterensemble. Angetreten ist sie mit dem Wunsch, es „*besser zu machen als die anderen*“ und „*endlich mal faire Löhne*“ zu zahlen. Ihre Projekte würden zwar öffentlich gefördert, aber niedriger als beantragt: „*Das heißt, wir konnten die Schauspieler auch nur so lala bezahlen, aber immerhin besser als so manche andere in der Freien Szene.*“ Ihre Schauspieler:innen seien nach Möglichkeit für die Zeit der Produktion – also rund fünf Wochen Probe plus sieben bis acht Vorstellungen – angestellt und bekämen dafür in Summe mindestens 2.128 Euro brutto. Zusatzvorstellungen würden extra abgerechnet, nicht immer auf ganz legale Art und Weise. Beim ersten der beiden bisherigen Projekte konnte sich T1 selbst geringfügig anstellen, beim zweiten – schlechter dotierten – ließ das knappe Budget dies nicht zu.

„I: Wie viel können Sie den Schauspielern zahlen?

(...) Pro Produktion, 2.128 Euro.

I: Dann müssen Sie mir sagen, wie viele Vorstellungen es so ungefähr gibt.

Es gibt sieben bis acht.

I: Sieben bis acht Vorstellungen. Und eine Probenzeit von?

So fünf Wochen. Genau. Wenn dann noch Zusatzvorstellungen kommen, dann machen wir das meistens – das darf man nicht laut zeigen, weil man darf Schauspieler nicht auf Honorarnotenbasis [bezahlen] – auf Honorarnotenbasis. Und das ist also dann so, dass wir sagen. okay, das ist jetzt eine Art Kooperative, die wir hier gerade machen, und da kriegen sie dann noch mal was raus. Oder über Boni, je nach dem.

I: Das heißt, die sind dann in der Zeit, wo sie bei Ihnen sind, angestellt, oder?

Genau. Ja. Also je nach dem, was sie auch wollen, manche sind auch SVS-versichert nebenher. Also sind sie entweder geringfügig angestellt oder darüber.“ (T1)

T5 hat einen ähnlichen Karriereweg hinter sich wie die Mittdreißigerin T1, allerdings über einen ungleich längeren Zeitraum verteilt. Die über 60-jährige Musikerin, Tänzerin und Schauspielerin arbeitet seit Jahren in der Freien Szene als Regisseurin. Häufig konzipiert und beantragt sie ihre Theaterprojekte selbst. Diese sind aufwendiger und kostspieliger als jene von T1 und werden auch großzügiger gefördert. Bei der Produktion, die als letzte vor dem Interview gelaufen war, hatte es ein Budget von knapp 50.000 Euro zuzüglich 9.500 Euro Kompositionsförderung für eine beteiligte Musikerin (für mehr Details zur Finanzierung von Kompositionen → siehe S. 33) gegeben. Davon waren zB Bühnenbild (4.000 Euro) und Bühnenbildnerin (3.500 Euro), Videoinstallation (6.000 Euro), Regieassistentin (1.300 Euro) und die Auftritte der Musikerin (2.000 Euro) zu zahlen. Für die Schauspieler:innen gab es eine Bruttogage von 5.500 Euro für alle Proben und Auftritte. Ihre Anstellung lief über das genossenschaftlich organisierte Arbeitsmodell Smart²³. Netto bekamen sie rund 2.500 Euro, zuzüglich ihres Anteils am Verkauf der Eintrittskarten. Dafür wählte T5 dieselbe nicht ganz legale Methode wie T1. Auf diese Art bekamen die Schauspieler:innen noch einmal je 1.000 Euro brutto, diesmal auf Honorarbasis. Man kann also sagen, dass ihre Nettogage für eine zweimonatige Tätigkeit bei 3.000 Euro lag. In den Augen von T5 ist das „*urwenig*“, im Vergleich zu dem, was wir im Rahmen der Studie erfahren haben, ist diese Bezahlung jedoch eher gut. Für T5 selbst blieben 8.000 Euro brutto übrig: für eine Tätigkeit, die sich über ein Jahr hinzog und aus Konzeption, Antragstellung, Organisation, Abrechnung und Regie bestanden hat.

„Wir haben siebeneinhalb Wochen geprobt. Vier Stunden am Tag. Mehr ist nicht effizient in so kleinen Teams, überhaupt wo alle immer dran sind. Also 20 Stunden die Woche ungefähr. Die Endproben sind intensiver. Das ist eh klar, das ist beim Theater so.

²³ Siehe Smart Coop Austria 2023.

Obwohl das ist für mich intensiv, für das Ensemble nicht. Weil ich mache dann Licht und diese ganze technische Einrichtung.

I: Wie viel können Sie ihnen bezahlen für so eine Produktion?

Urwenig, urwenig. Ich habe für die Schauspielerinnen und die zwei Männer jeweils 5.500 Euro zur Verfügung gehabt. Dafür musste ich anstellen. Das habe ich über Smart gemacht. Das ist extern. Und rausgekommen ist pro Person ungefähr 2.500 Euro. (...) Für die ganze Produktion.

I: Sie haben gesagt, sieben Wochen Proben.

Und sechs Vorstellungen. Aber ich habe einen Deal mit Ihnen, weil ich in der Kalkulation nicht die Einnahmen drinnen habe. Weil das mache ich nicht, weil ich nie weiß, Corona und Dings, und wir haben keine Einnahmen. (...) Die Einnahmen, die jetzt herkommen, die teile ich dann noch mal auf sie auf. Das werden 4.000, 5.000 Euro sein. Sie kriegen dann schon noch mal, nicht angestellt. Das muss ja wahnsinnig raffiniert sein. (...) Das ist Konzeptarbeit, wo ich sage, sie haben am Konzept mitgearbeitet bei einer freien Zeiteinteilung, ohne weisungsgebunden zu sein. Weil sonst muss ich sie ja noch einmal anstellen. Auf Honorarnote kriegen die jetzt noch einmal einen Tausender oder was halt rauskommt. Das weiß ich noch nicht.“ (T5)

Etwas anders war die Aufgabenverteilung bei dem Festival, das Regisseur **M7** einige Jahre als künstlerischer Leiter betreut hat. Er war nämlich nicht in die Bezahlung der Mitwirkenden eingebunden, weiß aber, dass die Gage für einen Opernsänger, der eine Hauptrolle verkörperte, pauschal 2.800 Euro betrug. Das ergibt 350 Euro brutto pro Abend. Die Probenzeit von rund vier Wochen, die hauptsächlich in Wien stattgefunden hat, war da ebenso inkludiert wie die Kosten für An- und Abreise bzw. für den Aufenthalt an den Aufführungstagen. M7 bekam übrigens für seine Tätigkeit als künstlerischer Leiter de facto gar nichts bezahlt: Bevor er diese Funktion übernommen hatte, war er beim Festival bereits als Regisseur tätig gewesen. Dafür hatte er 5.000 Euro brutto erhalten. Danach blieb es bei diesem Betrag, obwohl er weiterhin als Regisseur tätig war – und zusätzlich als künstlerischer Leiter Arbeitsaufgaben erledigte, die sich über das ganze Jahr hinzogen.

Die künstlerische Leitung von Festivals oder Veranstaltungsreihen wird regelmäßig in Form eines „Ehrenamts“ übernommen: von Künstler:innen, die auf ein Zusatzeinkommen verzichten können und sich engagieren möchten. Das gilt zum Beispiel für **T6**, die zusätzlich zu Pension und Fixengagement ein Projekt künstlerisch betreut. Ihr Einsatz soll in keiner Weise geschmälert werden, bestätigt aber eine Wortmeldung von T2, der darauf hinweist, dass „Anfänger:innen und Aufhörer:innen“ am ehesten bereit seien, zu besonders schlechten Konditionen zu arbeiten – die sich dann aber sozusagen auf jene ausbreiteten, die eine höhere Gage bräuchten, weil sie davon leben. Der Vorwurf ist selbstverständlich nicht jenen zu machen, die Freiwilligenarbeit leisten, sondern den Veranstalter:innen und Intendant:innen, die davon ausgehen, dass jede und jeder für die bloße Ehre arbeiten mag und kann.

„Jetzt zum Beispiel mache ich eine ehrenamtliche Tätigkeit. Da geht es mir nicht darum, dass ich da Geld verdiene, sondern da geht es mir einfach darum, etwas weiterzugeben. Man muss nicht immer aufs Geld schauen. Jetzt denke ich halt so, dass ich so viel angesammelt und aufgesogen habe wie ein Schwamm, mit so wahnsinnig vielen interessanten Regisseur:innen gearbeitet habe, so tolle Stücke, fantastische Kolleg:innen gehabt habe. Das ganze Wissen, die ganze Erfahrung, die ich habe, möchte ich gerne so viel wie möglich noch weitergeben. Solange ich noch kann und Kraft habe, Lust habe, Energie habe, möchte ich das machen.“ (T6)

T4, der jüngste befragte Schauspieler, der zum im Lebenslauf denkbar schlechtesten Zeitpunkt einen pandemiebedingten Karriereeinbruch erlebt hat, ist in einer verzwickten Lage. Er kennt aus eigener Erfahrung vor allem prekäre Arbeitsverhältnisse. Und obwohl er diesen ausnehmend kritisch

gegenübersteht, wird er sie auch dann nicht los, wenn er – wie zum Zeitpunkt des Interviews gerade aktuell – die Seiten wechselt und in der Filmproduktion arbeitet. Erstens wird er für seine Vollzeittätigkeit als „Junior Producer“ bzw. Produktionsassistent in einem als Filmkollektiv organisierten Projekt fürs erste gar nicht bezahlt, sondern ist bloß an einem eventuellen Gewinn beteiligt. Zweitens kann er aber auch mit den Schauspieler:innen keine fixe Gage vereinbaren, sondern muss sie ebenso auf Risiko arbeiten lassen. Er ist damit in eine besonders schlechte Rolle geraten (die Auswertung des Interviews legt nahe: aus schierer Verzweiflung und dem energiegeladenen Wunsch, etwas weiterzubringen), nämlich in jene des Selbstausbeuters und Ausbeuters gleichzeitig.

„I: Sie werden Schauspieler haben in der Produktion. Wie werden Sie mit denen umgehen? Was werden Sie denen zahlen?“

Das Ding ist, mit DEN Schauspielern, die haben sich alle bereit erklärt, / ich meine, ich arbeite mit dem Produktionschef zusammen. Und er kennt sie über Privatkontakte, die sich bewährt haben. Und diese haben eingewilligt, rückvergütete Verträge zu bekommen. Das heißt, das über einen bestimmten Prozentsatz ausgezahlt zu kriegen.

I: Das heißt, alle sind an dem vielleicht eintretenden Gewinn beteiligt?

Genau. Das ist eine fiktive Zahl, was arbeitsrechtlich auch von Vorteil ist. Weil dann kann mich keiner auf eine bestimmte Zahl festnageln, weil sich das auf das fiktive Gesamtbudget bezieht, was noch nicht erreicht worden ist. Dann, zu dem Zeitpunkt, wenn das erreicht ist, dann erst wird es ausgezahlt.

I: Das heißt, alle gemeinsam tragen das Risiko für diese Produktion?

Im Grunde ja.

Das finde ich aber eine faire Übergangslösung, dass, wenn kein festes Budget vorhanden ist, jeder gemessen an den Drehtagen ausgezahlt wird. Zum Beispiel, dass ein Drehtag beispielsweise ein Prozent der Gesamteinnahmen beträgt. Da kommt schon einiges zusammen. (...)

I: Mit wie viel Geld rechnen Sie? Was würden Sie einem Schauspieler sagen, der sagt: Was glaubst du, was kann für mich da rausschauen ungefähr?

Es kann bis in die Millionenbeträge gehen.

I: Ich weiß. Aber jetzt realistisch?

Realistisch gesehen? Ich war jetzt selber als Schauspieler bei so einer Filmkollektiv-Geschichte dabei. Es waren drei Drehtage. Das Budget beträgt 5.000, das heißt drei Prozent von 5.000. Also kann man sich das ausrechnen, dass das jetzt nicht enorm viel ist. Aber wie gesagt, es hätte auch mehr sein können.“ (T4)

8. Fazit

8.1 Die Kulturmetropole Wien – ein prekärer Arbeitsort für Künstler:innen? Oft ja, viel seltener nein

Von den 15 Künstler:innen, die uns in ausführlichen Interviews über ihre Arbeits- und Lebenssituation in Wien erzählt haben, konnten nur zwei ihr gesamtes Berufsleben lang allein von ihrer künstlerischen Tätigkeit leben. Diese beiden Künstler:innen waren nahezu durchgehend an großen Bühnen in Wien fix engagiert. Allen anderen war und ist es nicht möglich, allein von ihrer Arbeit im Theater- oder Musikbereich ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Deshalb gehen sie zusätzlich einem – kunstnahen oder kunstfernen – Nebenjob nach, greifen auf die finanzielle Unterstützung ihrer Familie zurück oder nehmen immer wieder Arbeitslosengeld als Überbrückungshilfe in Anspruch. Diese Künstler:innen arbeiten alle freischaffend: das heißt entweder projektweise angestellt oder auf selbstständiger Basis für einen festen Kreis von Auftraggeber:innen, für ständig wechselnde Kultureinrichtungen oder in ihren eigenen Projekten. Für einen Großteil der freischaffenden Schauspieler:innen, Musiker:innen und Regisseur:innen ist also die Kulturmetropole Wien ein prekärer Arbeitsort.

Dies liegt einerseits daran, dass selbstständig tätige Künstler:innen vor allem im Musikbereich ausschließlich für ihre Auftritte bezahlt werden. Der ungeheure künstlerische (zB Proben) und administrative (zB Kontakte mit Veranstalter:innen) Arbeitsaufwand hingegen, der im Vorfeld zu leisten ist, bleibt stets unbezahlt. Und so müssen Abendgagen von 150 bis 500 Euro brutto alles abdecken, was davor geleistet wird, obwohl dies bei den meisten von den Stunden her einen Vollzeitjob ergibt. Andererseits sind bei den Freien Theatergruppen und Tanzcompagnien sowie den mittleren Bühnen die Gagen für die projektweise angestellten Künstler:innen so niedrig, dass sich hier trotz Anstellung prekäre Arbeitsbedingungen ergeben.

Die großen Sprech- und Musiktheater in Wien bieten die bei weitem besten Arbeitsbedingungen, was nicht heißt, dass es nicht auch dort „prekäre Inseln“ gibt: zB ausgelagerte Chöre, deren Sänger:innen selbstständig und niedrig bezahlt arbeiten, oder Mitglieder des Ensembles, die stets nur auf eine Saison befristete Verträge haben – und das jahrzehntelang.

Die 15 Interviewpartner:innen blicken alle auf Engagements bei etablierten Kultureinrichtungen und Festivals zurück. Man kennt ihre Gesichter und Stimmen sowie den Klang ihrer Instrumente nicht nur von Live-Auftritten, sondern auch aus Fernsehen, Radio, Kino und den sozialen Medien. Und man liest über sie, wenn man Zeitungen und Kulturzeitschriften aufschlägt. Die prekären Arbeitsbedingungen beschränken sich nämlich keineswegs auf kulturelle Randbereiche oder alternative bzw. innovative Nischen.

Musiker:innen haben den Vorteil, ihren Lebensunterhalt mit einer hoch qualifizierten und kunstnahen Beschäftigung bestreiten zu können: dem Unterricht. Viele von ihnen haben neben ihrem künstlerischen akademischen Abschluss auch einen pädagogischen. Es wirkt fast so, als gäbe es ein stillschweigendes Übereinkommen darüber, dass Kunstuniversitäten, Musikschulen und andere musikpädagogische Einrichtungen die Kunst „querfinanzieren“. Ähnlich ist es beim Tanz, nicht jedoch am Theater. Und so sind zB Schauspieler:innen viel öfter auf kunstferne Nebenjobs angewiesen als Musiker:innen – oder aber sie kommen aufgrund ihrer projektweisen Anstellungsverhältnisse (die für das Theater gesetzlich vorgeschrieben sind) in den Genuss des Arbeitslosengeldes, wenn sie gerade kein Engagement haben. Auch wenn die Kunst als Hauptbeschäftigung wahrgenommen wird, ist es oft der „Nebenjob“, der das höhere Einkommen bringt.

Prekär sind die Arbeitsverhältnisse auch deshalb, weil sie eine schlechte soziale Absicherung bieten: niedriges Arbeitslosengeld, sehr geringe Alterspension. Das gilt für den Großteil der im Rahmen dieser Studie befragten Künstler:innen.

Im Lebenslauf erweisen sich der Beginn und das Ende der Karriere als besonders anfällig für prekäre Arbeitsverhältnisse. Anfänger:innen werden oft regelrecht ausgebeutet: ihre Leidenschaft für ihr künstlerisches Arbeiten wird noch mehr ausgenutzt, als das auch in weiterer Folge geschieht. Nach der Mitte des Lebens haben es vor allem Bühnenkünstler:innen schwer: Die Literatur bietet weniger interessante Rollen in Theater und Oper, aber auch in Film und Fernsehen haben junge Darsteller:innen mehr Möglichkeiten. Dass dem guten Aussehen in unserer Zeit insgesamt eine große Rolle zukommt, spielt hier auch herein. Und schließlich halten Opernstimmen ihre volle Qualität in der Regel nicht bis zum gesetzlichen Pensionsalter. All das schränkt die Chancen älterer Bühnenkünstler:innen ein und bringt manche von ihnen schon vor der Pensionierung in eine ökonomisch enge Situation, für die systemimmanent keine Lösung vorgesehen ist – obwohl dieses Problem gut bekannt ist.

Die beiden Künstler:innen, die stets von ihrer Arbeit auf der Theater- und Opernbühne leben konnten, sind schon lange im Geschäft. Es ist kein Zufall, dass ihnen gelungen ist, was den jüngeren Kolleg:innen so oft verwehrt bleibt, denn im Theater- und Musikbereich hat in den letzten dreieinhalb Jahrzehnten eine deutliche Prekarisierung der Arbeitsbedingungen stattgefunden: zB wurden die Gagen niedriger, die unbefristeten Verträge seltener, die Unkündbarkeit abgeschafft und Anstellungen für den Aufführungstag (statt für die Aufführungswochen) häufiger. Die Armutsforschung kennt derartige Bewegungen in Richtung Prekarisierung vor allem aus Branchen, in denen die Arbeitskräfte lediglich eine niedrige Qualifikation mitbringen müssen. Dass die Kunst davon auch betroffen ist, fällt aus dem Schema: Die von uns befragten Musiker:innen haben alle (mindestens) einen Universitätsabschluss, und die Schauspieler:innen können ebenfalls auf eine anspruchsvolle Ausbildung verweisen. Nützt das System hier etwa die Leidenschaft der Künstler:innen für ihre Tätigkeit aus?

Doch nicht die prekären Arbeitsverhältnisse und der daraus folgende karge Lebensstandard haben in aller Regel die Kraft, Künstler:innen aus der Kunst zu vertreiben, sondern – wie die Interviews nahelegen – die fragwürdigen Machtverhältnisse, die am Theater und in der Musikwelt regelmäßig vorkommen. Die Rede war von streng hierarchischen Strukturen, fehlenden Partizipationsmöglichkeiten und starken Abhängigkeiten, die allesamt mundtot machen.

Gefördert wird dieses Gegeneinander vom ständigen Mangel an finanziellen Ressourcen, der alle Beteiligten geradezu verführt, den größten Vorteil für sich selbst herauszuholen. Der Schaden trifft vor allem die ausführenden Künstler:innen, regelmäßig aber auch kleine Veranstalter:innen oder Ensembleleiter:innen. Ausbeutung und Selbstausbeutung liegen nahe beisammen und werden von den Fördergeber:innen, die wohlgerne dem öffentlichen Sektor angehören, nicht verhindert, sondern tendenziell bestärkt. So wirken die knappen öffentlichen Kulturbudgets bis in die Details der Arbeitsbedingungen der Künstler:innen herein (und haben auch die Prekarisierungstendenzen mitverursacht). Außerdem wird die ungleiche Verteilung der Fördermittel, die die großen und bekannten Institutionen bevorzugt, ebenfalls in den Arbeits- und Lebensbedingungen der Künstler:innen sichtbar: Ein so hohes Einkommen und eine so gute soziale Absicherung, wie es die beiden nun schon mehrfach erwähnten Befragten haben, die von der Kunst ihren Lebensunterhalt bestreiten können, ist für die anderen Interviewpartner:innen trotz ihrer Erfolge de facto nicht zu erreichen.

8.2 Grundeinkommen für Künstler:innen – eine Unmöglichkeit, die es bereits gibt

Wer diesen Bericht gelesen hat, wird überraschend oft auf einen Begriff gestoßen sein, mit dem man nicht unbedingt rechnen würde, da Künstler:innen zu einem sehr wesentlichen Teil selbstständig tätig sind: das Arbeitslosengeld.²⁴ Es sind aber gerade die unselbstständig Beschäftigten, die im Vergleich immer wieder auffallen, weil man an ihrem Beispiel sieht, was alles möglich ist.

Wenn der Einstieg ins AMS-System einmal gelungen ist, hat man auch während der Pausen zwischen den Engagements Einkommen und Sozialversicherung – ist also sozusagen öffentlich durchfinanziert. Einen Gesprächspartner erinnert dies an jene Beschäftigten im Tourismus, die außerhalb der Saison arbeitslos gemeldet werden. Diese unausgesprochene öffentliche Subventionierung des Gast- und Hotelgewerbes steht nicht in Frage – auch im Interesse der dort Beschäftigten. Bei den Schauspieler:innen – de facto kommen nur sie (aufgrund des Theaterarbeitsgesetzes) in erwähnenswerter Zahl in den Genuss der Überbrückungsleistung – wird ebenfalls nicht viel über diese Regelung gesprochen. Und wenn doch, dann sehr häufig mit schlechtem Gewissen und einem Drang, sich zu rechtfertigen, wie unsere Interviews zeigen.

Was das Arbeitslosengeld noch leistet: Die große Menge von systemimmanent unbezahlter Arbeit, die in der Vorbereitung von Auftritten bzw. Projekten anfällt und eben in den Pausen zwischen den Engagements geleistet werden muss, wird plötzlich bezahlt. Das alles geschieht quasi heimlich. Die Künstler:innen hängen nicht an die große Glocke, dass sie eigentlich keinen Job suchen (wie sie es von Gesetzes wegen müssten), sondern unverändert, wenn auch als offiziell „Arbeitslose“, weiterarbeiten, bis das nächste Projekt steht. Und das AMS behandelt die arbeitslos gemeldeten Künstler:innen so, als ob es diese vermitteln könnte und übt dementsprechend zumindest bei den Terminen Druck aus.

„I: Wie viel arbeitsfreie Zeit hatten Sie so in einem Jahr?

An das habe ich eigentlich noch nie gedacht, weil ich halt eigentlich immer gearbeitet habe, auch wenn ich keine Anstellung hatte, (...) aber ich weiß schon, was Sie meinen, unbezahlt und so.“ (T3)

„Ich bin ein bissl skrupellos, muss ich auch sagen, weil ich mir denke, das muss mir irgendwer zahlen, was ich arbeite und tue. Ich bin ein sehr fleißiger Mensch. Und sehr, sehr zuverlässig und sehr strukturiert und sehr am Hackeln. Habe ich mir gedacht, das AMS, die müssen mir das zahlen. Da war ich immer selbstbewusst, sagen wir, außer ich war halt dort. Da war es kurzzeitig ein bissl ausgelöscht, das Selbstbewusstsein.“

Das Arge ist, obwohl ich ja immer gearbeitet habe, (...) immer wenn ich meine Termine am AMS gehabt habe, ist mir quasi so hingehalten worden: Sie sind eine Schmarotzerin, also halt eine Sozialempfängerin und eine, die nichts hackelt.“ (T5)

Hier gibt es einen blinden Fleck, der verdeckt, dass de facto ein Grundeinkommen ausgezahlt wird. Kein bedingungsloses wohlgemerkt, denn es ist an eine ausreichend lange unselbstständige Erwerbstätigkeit gebunden, und damit den Künstler:innen im darstellenden Bereich mehrheitlich versperrt, denn diese arbeiten ja hauptsächlich selbstständig und wechseln „zwischen einem Honorarvertrag und nichts“ (T2).

Niemand – zumindest von unseren Gesprächspartner:innen – spricht darüber, niemand scheint dieses Arrangement als Grundeinkommen wahrzunehmen, nicht einmal einer der Interessenvertreter:innen, der darauf pocht, dass es „auch meine Leistung“ sei, dass er diese Versicherung bekomme. Vielleicht

²⁴ Wetzal et al. 2018, S. 55ff., und Bauer & Kastler 2023, S. 30.

liegt es daran, dass für ein richtiges Grundeinkommen dann doch zu viel nicht wirklich passt: der Status als arbeitslos mit seinem geringen sozialen Prestige, die häufig unerfreulichen Termine beim AMS oder die Probleme, die auftreten, wenn man neben der angestellten Tätigkeit auch selbstständig arbeitet. Nicht nur dass man dann mehrere Krankenversicherungen gleichzeitig hat, was das auch freiberuflich tätige Opernensemble-Mitglied **M5** „komplett idiotisch“ findet, „weil zwei Krankbetten kann ich ja nicht gleichzeitig belegen“. Sondern auch, weil man den Arbeitslosenanspruch – und damit das „Grundeinkommen“ – nicht einlösen kann, wenn man so viel verdient, dass man bei der SVS pflichtversichert ist, obwohl diese Schwelle derzeit bei Einkünften von nur 6.010,92 Euro jährlich liegt²⁵ – und damit kein Auskommen bietet, von dem man leben könnte.

"Ich will nicht arbeitslos sein. (...) Ich schäme mich. Ich will nicht. Und vor allem, ich zittere jedes Mal, wenn dieses Gespräch kommt vom AMS, und die sagen: Naja, Sie sollten sich schon überlegen, irgendwas anderes zu machen. (...) Man muss auch dazu sagen, ich bin in einem Land aufgewachsen, wo Arbeitslosigkeit nicht existiert hat bis 1989. Und wenn man arbeitslos war, und jetzt ist es dort noch immer so, dann ist das ein gesellschaftlicher Schandfleck. Und so fühle ich mich seit vier Jahren." (M2)

„Die Werbespots können einem gefährlich werden, weil es da sein kann, dass man hohe Honorare verdient, die vollkommen überraschend kommen, und man dann oft nicht weiß, was man mit der Pflichtversicherung der SVS macht, die natürlich wichtig zu vermeiden ist. Das muss man in aller Deutlichkeit sagen. Obwohl ich schon glaube, dass das für echt selbstständige Menschen eine vergleichsweise gute Sozialversicherung ist. (...) Aber wenn man so oft arbeitslos ist, dann ist die SVS kein gutes Modell. Wegen dieser durchgehenden Jahresversicherung. Also es ist mir einmal passiert, dass ich wirklich wegen Werbespots das ganze Jahr SVS nachzahlen musste. Und AMS zurückzahlen musste. Das ist durchaus ein Problem.“ (T2)

Der blinde Fleck mag aber auch darauf zurückzuführen sein, dass es Begriffe gibt, die in der öffentlichen und politischen Wahrnehmung so emotionsbeladen sind, dass eine vernünftige Diskussion gar nicht erst entsteht: Das Grundeinkommen ist ein solcher. Die einen sind prinzipiell dagegen, die anderen dafür. Und so mag es leichter sein, gar nicht erst zu sehen, dass etwas bereits besteht, was nicht bestehen dürfte – statt darauf aufbauend weiterzuarbeiten und diese bewährte Absicherung auch Künstler:innen zu gewähren, die nicht angestellt arbeiten. Es ist möglich, es funktioniert.

In den Interviews waren es jedenfalls nicht die Interessenvertretungen, die sich für das Grundeinkommen aussprachen. Sie treten für Verbesserungen im Detail ein, legen dafür auch ausgefeilte Vorschläge auf den Tisch, aber sie denken in der Regel im bestehenden System. Da werden zB Honoraruntergrenzen und Richtsätze vorgelegt, oder für den Kollektivvertrag Filmschauspiel eine Ausweitung der Sozialversicherungstage erarbeitet: keine durchgehende Versicherung, wie sie früher bestanden hat, auch keine Erhöhung der Gagen, sondern ein paar Sozialversicherungstage für so genannte Zusatzleistungen, die bei der Vor- und Nachbereitung eines Drehs anfallen – mit dem Ziel, eine Anwartschaft auf Arbeitslosengeld oder Pension zu schaffen.

Die Interviews weisen darauf hin, dass es ein grundlegendes Dilemma der Interessenvertretungen im Kunstbereich gibt. Ihre Verhandlungspartner:innen sind die Arbeit- und Auftraggeber:innen, die aber ihrerseits nur wenig Spielraum haben und von der Höhe der Subventionen abhängig sind. Die Gewerkschaft und die inzwischen zahlreichen Fach-IGs verhandeln also mit dem falschen Gegenüber. Die befragten Interessenvertreter:innen zeigen (wie übrigens auch die Künstler:innen) immer wieder viel Verständnis für die selbst schlecht dotierten Veranstalter:innen und Intendant:innen, gehen aber

²⁵ Vgl. SVS – online 2023.

noch einen Schritt weiter: Sie denken die Situation ihrer Auftrag- und Arbeitgeber-innen ständig mit, wenn sie ihre Forderungen formulieren. Ein Gesprächspartner verlangt einen Mindestlohn für die Branche, achtet aber darauf, dass dieser nicht hoch ist, weil er befürchtet, dass dann viele Theater zusperren, den Spielplan reduzieren oder auf Stücke zurückgreifen, in denen nur wenige Schauspieler-innen auf der Bühne stehen, was in Summe eine geringere Anzahl von Auftrittsmöglichkeiten bedeutet. Ein anderer will gar nicht erst über Kollektivverträge sprechen, wenn in den Budgets der Veranstalterseite ohnehin kein Geld für die Lohnnebenkosten vorhanden ist. Was den Interessenvertretungen außerdem noch das Leben schwer macht: Es gebe keine Tradition des gemeinsamen Eintretens, was die Gagen und die Arbeitsbedingungen anlangt, erzählten mehrere Interviewpartner-innen²⁶: Die meisten verhandeln für sich selbst und sind diskret, wenn es um die Kommunikation des Verhandlungserfolgs geht. Die mangelnde Transparenz betrifft auch die Höhe der Fördergelder für die Institutionen und den Umgang mit den Finanzen in diesen Einrichtungen: Wer bekommt eine gute Gage und wer eine weniger gute? Wer muss sich am Einnahmerisiko beteiligen und wer erhält eine fixe Gage? Wie viel verdienen die Veranstalter-innen, wie viel die Intendant-innen? Das schafft Misstrauen und spaltet die Kunstszene ein Stück weit.

Und so bleibt es den Künstler-innen selbst überlassen, sich für ein Grundeinkommen einzusetzen, allerdings nicht ins Blaue herein, denn viele von ihnen haben von Modellen gehört, wo derartiges schon verwirklicht wurde (zB in Skandinavien). Und viele haben während der COVID-Pandemie erlebt, dass ein Grundeinkommen plötzlich möglich war – koste es, was es wolle. Und so sei unseren Interviewpartner-innen das Schlusswort überlassen. Sie erklären, warum ein Grundeinkommen aus ihrer Sicht gut wäre:

„Was ich aus der Corona-Zeit mit diesen Förderungen mitgenommen habe, ist Grundgehalt einfach für uns. Weil sehr viele von uns erhalten sozusagen diesen fast schon Underground-Kulturbetrieb eigentlich aufrecht.“ (M9)

„Was ich mir sehr gut vorstellen könnte, wäre ein bedingungsloses Grundeinkommen für Musiker oder Künstler generell. (...) In Skandinavien zum Beispiel, da bist du Staatskünstler. Wenn du ein gewisses künstlerisches Niveau erreicht hast und das von den Gremien abgesegnet wird, dann kriegst du eine monatliche Gage vom Staat.“ (M8)

„Ich glaube, in Belgien und Frankreich gibt es ein System, wo die Künstler einreichen können. Die werden bezahlt, wenn sie nicht angestellt sind oder gerade keinen Job haben, quasi für ihre Konzeptarbeit und für ihr Fortkommen oder was auch immer. Die kriegen ein Gehalt quasi. Und das, würde ich sagen, wäre halt wirklich super. Weil wir hätten es uns alle verdient. Weil echt, die Kollegen, wenn ich denke, was die alle hackeln. Und dann gehst du zum AMS und dann hast eine AMS-Beamtin, die sagt, das ist kein Job, was Sie da machen.“ (T5)

Sie verstehen, dass es in der Praxis schwierig ist festzustellen, wer als Künstler-in gelten soll und das Grundeinkommen erhalten sollte:

„I: Die Frage ist immer nur dabei: Wer kriegt es? (...) Wer sucht die aus? Wer ist Künstler, wer ist Künstlerin?“

Na ja. Zum Beispiel gibt es ja die Künstlersozialversicherung. Und die ÜBERPRÜFEN das ja sehr genau monatelang oft irgendwie, was du machst und ob du dem würdig bist und ob du den Kriterien entsprichst, zum Beispiel. So was könnte man ja machen. Oder die Förderungen haben ja alle gekriegt, die bei der SVA waren, also, die einfach

²⁶ Siehe auch: Dawid 2021, S. 97f.

selbstständig gemeldet sind. Ich glaube, das wäre nicht so schwierig, das rauszufinden." (M9)

Freilich lauert dabei die Gefahr einer „typisch österreichischen“ Lösung:

„Was in Österreich zum Beispiel auch ganz komisch ist, es gibt einen Beirat zum Beispiel für Kompositionen oder für Projekte. So. Dieser Beirat, der ist immer sehr gut besetzt, und die machen wirklich sehr gute Arbeit und die machen Empfehlungen. Und entschieden wird aber gegen die Empfehlungen, oft. Das heißt, der ganze Beirat ist eigentlich für'n Hugo. Im Klartext: Okay, [Festival] kriegt soundso viel Geld, sucht an wie jedes Jahr um ich weiß nicht wie viel Tausende von Euros für ein absolutes Durchschnittsprogramm, das auf 100 anderen Bühnen genauso läuft. Der Beirat sagt: nein, die sind erstens gut besucht und super etabliert. Die brauchen keine Förderung mehr von uns. So, Beirat sagt nein. Und es geht zu den entscheidenden Stellen. Gibt es einen Telefonanruf von irgendeinem Politiker, und [Festival] kriegt die jährlichen Förderungen, mit denen sie rechnen. Und die Empfehlung vom Beirat zählt absolut nix. Dieses System gehört aufgeräumt. Das ist halt Österreich.“ (M8)

Die Befragten sind empört, wenn man ihnen unterstellt, sie wollten sich in die „soziale Hängematte“ legen:

*„I: Wenn Sie dann ein Grundeinkommen haben, warum sollten Sie dann überhaupt noch arbeiten?
Das ist ja Blödsinn. (...) Man arbeitet ja nicht nur unbedingt, um Geld zu verdienen, sondern man arbeitet auch, um Anerkennung zu bekommen, um irgendwie eine Erfüllung im Leben zu haben. Wenn ich arbeiten will, dann gehe ich arbeiten, egal ob ich muss oder nicht. Im Gegenteil, vielleicht gehe ich sogar noch lieber arbeiten, wenn ich nicht muss, sondern darf. So. Weil ich plötzlich auch mehr Zeit habe, weil dieser Druck weg ist. (...) Wer nicht arbeiten will, der arbeitet auch jetzt nicht. Der arbeitet nie.“ (T1)*

8.3 Forschungsdesiderata

Wer viele Forschungsberichte liest, kennt deren Aufbau: Am Ende stehen häufig Handlungsempfehlungen und der Wunsch nach weiterer Forschung, schließlich wollen wir Wissenschaftler:innen auch Folgeaufträge. Eine Handlungsempfehlung haben wir den Künstler:innen selbst überlassen, sie steht im letzten Kapitel über das Grundeinkommen. Und ausnahmsweise schließen auch wir tatsächlich mit dem Wunsch nach einer Fortsetzung unserer Studie, denn sie allein reicht nicht, um die Lücken zu schließen, die die quantitativen Erhebungen offen lassen. Es hat sich nämlich gezeigt, dass es bei den Arbeitsbedingungen in der Musik- und Theaterwelt große Unterschiede gibt. Und so erwächst aus unseren Ergebnissen der Wunsch nach noch mehr arbeitsalltagsnahem Wissen – und das heißt nach noch mehr Interviews.

Dass die Kulturmetropole Wien so vielfältig ist, erfordert von der Wissenschaft, die sie abbilden möchte, eine Anpassung der Forschungsdesigns: Wenn man sich die Variationsbreite der Einkommen allein unter unseren Interviewpartner:innen ansieht, entsteht der Eindruck, dass der Mittelwert über das Einkommen aus künstlerischer Arbeit wenig aussagt. Er wird weder den fix Engagierten an den großen Häusern gerecht, die 6.000 Euro pro Monat brutto verdienen, noch den projektweise Beschäftigten, die 1.200 Euro brutto am Gehaltszettel stehen haben, denn beide Extreme sind keine Ausreißer, sondern typisch für jeweils eine der vielen Nischen, aus denen die Welt der darstellenden Kunst besteht. Die Gruppe der Künstler:innen ist zu klein und gleichzeitig zu fragmentiert, als dass der bewährte Mittelwert uns viel sagen könnte. Und für die qualitative Forschung ergibt sich daraus, dass sehr viel mehr Interviews (oder auch Fokusgruppen) nötig sind, um so nahe am Lebensalltag der

Befragten zu sein, wie sie das normalerweise kann. De facto bräuchte jede Nische mehrere Gespräche, um aussagekräftige Ergebnisse zu bekommen: Wie arbeiten zB die Stars der Pop-Musik? Wie die alternative Szene? Und wie jene in der Mitte dazwischen? Die Liste der Fragen wird lang.

Schließlich wäre auch die Seite der Veranstalter·innen eine eigene qualitative Studie wert (→ siehe S. 59).

Literaturverzeichnis

Wissenschaftliche Quellen

- BMSGPK – Bundesministerium für Soziales, Gesundheit, Pflege und Konsumentenschutz (Hg.) (im Erscheinen). Die sozialen Folgen der Inflation. Wien: BMSGPK.
- Dawid, E. (2020). Armutsbetroffene und die Corona-Krise. Eine Erhebung zur sozialen Lage aus der Sicht von Betroffenen. Wien: BMSGPK.
- Dawid, E. (2021). Armutsbetroffene und die Corona-Krise 2.0. Eine zweite Erhebung zur sozialen Lage aus der Sicht von Betroffenen. Wien: BMSGPK.
- Imm, T. (2012). Kinderbetreuungsgeld und Elterngeld. Chance oder Falle? Österreichische und deutsche Rechtslage im Vergleich. Wien: Masterarbeit Universität Wien (<https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1294646/get>, abgerufen 19.8.2023).
- Mayring, P. (2000). Qualitative Inhaltsanalyse. In: Forum Qualitative Sozialforschung 1(2). Art. 20.
- Mesch, M. (1993). Die Löhne und Gehälter nach Wirtschaftsklassen 1980–1991. Einige Beobachtungen zur Lohnentwicklung und -verteilung anhand der Sozialversicherungsstatistik. In: Wirtschaft und Gesellschaft, 19/3, S. 265–289 (https://wug.akwien.at/WUG_Archiv/1993_19_3/1993_19_3_0265.pdf, abgerufen 6.8.2023).
- Rosenthal, G. (2008). Interpretative Sozialforschung. Eine Einführung, Bonn.
- Statistik Austria (2020). Tabellenband EU-SILC 2019 und Bundesländertabellen mit Dreijahresdurchschnitt EU-SILC 2017 bis 2019. Wien: Statistik Austria (https://www.statistik.at/fileadmin/pages/338/Tabellenband_EUSILC_2019.pdf, abgerufen 25.7.2023).
- Wetzel, P., Ratzenböck, V., Lungstraß, A., Landsteiner, G. (2018). Soziale Lage der Kunstschaaffenden und Kunst- und Kulturvermittler/innen in Österreich. Ein Update der Studie ‚Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich‘ 2008 (unter Mitarbeit von L. Danzer). Wien: L&R Sozialforschung.

Online-Quellen

- aufnahmeprüfung.at (2023). Aufnahmetest Toplisten 2019/2020. Die selektivsten 10 (<https://www.aufnahmeprüfung.at/aufnahmetest-toplisten-2019-2020/>, abgerufen 23.7.2023).
- BM für Bildung, Wissenschaft und Forschung – online (2023). Hochschulstatistik – unidata (<https://www.bmbwf.gv.at/Themen/HS-Uni/Hochschulsystem/Hochschulstatistik---unidata.html>, abgerufen 22.7.2023).
- BM für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport – online (2023). Kulturbudget steigt 2023 erneut stark an (<https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/Neuigkeiten/Kulturbudget-des-Bundes-steigt-2023-erneut-stark-an.html>, abgerufen 21.7.2023).
- Elisabeth Kulmann – Website (2023): <https://elisabethkulman.com/> (abgerufen 11.8.2023).
- IGRC – Internationale Gesellschaft Rosalia Chladek (2023). Chladek®System (<https://www.tanz-chladek.com/>, abgerufen 5.8.2023).
- Smart Coop Austria (2023). <https://smartat.coop/> (abgerufen 13.8.2023).
- Statistik Austria – online (2023). Armut (<https://www.statistik.at/statistiken/bevoelkerung-und-soziales/einkommen-und-soziale-lage/armut>, abgerufen 27.8.2023).
- SVS – online (2023). Einkünfte unter der Versicherungsgrenze (<https://www.svs.at/cdscontent/?contentid=10007.816855&portal=svsportal>, abgerufen 27.8.2023).
- Wien Geschichtewiki (2023). Rosalia Chladek (https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Rosalia_Chladek, abgerufen 5.8.2023).

WKO – online (2023). Tourismus, Freizeitwirtschaft: Lehrlingseinkommen (<https://www.wko.at/branchen/tourismus-freizeitwirtschaft/lehrlingsentschaedigung.html>, abgerufen 24.7.2023).

Medienberichte

Gluschitsch, G. (2021). Eklat bei den Feierlichkeiten zu 100 Jahren Burgenland. In: Der Standard – online (erschieden: 16.8.2021) (<https://www.derstandard.at/story/2000128929536/fisimatenten-bei-den-feierlichkeiten-zu-100-jahre-burgenland>, abgerufen 25.7.2023).

Pessl, F. (2018). Wie am Burgtheater geprasst wird. In: Salzburger Nachrichten online (veröffentlicht 15.11.2018) (<https://www.sn.at/panorama/oesterreich/wie-am-burgtheater-geprasst-wird-60883816>, abgerufen 16.8.2023).

Rechtsquellen

Bundesgesetz über Arbeitsverhältnisse zu Theaterunternehmen (Theaterarbeitsgesetz – TAG):
<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20007012>,
abgerufen 16.8.2023.

Bundesgesetz vom 13. Juli 1922 über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz):
<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008071&FassungVom=2010-12-31>, abgerufen 16.8.2023.

Anhang

Forschungsdesign und-methoden

In der vorliegenden Studie kamen ausschließlich qualitative Erhebungs- und Auswertungsmethoden zur Anwendung, mit denen wir antragsgemäß folgende [Fragestellungen für den Musik- und Theaterbereich in Wien](#) beantwortet haben:

1. Wie sehen die **Arbeitsbedingungen von Künstler:innen im Musik- und Theaterbereich in Wien** aus? Gefragt wird zB nach ...
 - Ausbildung und Weg in bestimmte Tätigkeitsfelder bzw. Formen der Beschäftigung
 - Tätigkeit(en) bzw. Kultursparten
 - Arbeitsbedingungen (zB Verträgen, Arbeitszeit, Projektarbeit vs. regelmäßiger Beschäftigung, selbstständiger vs. unselbstständiger Erwerbstätigkeit, Planbarkeit, Einkommen ...)
 - sozialer Absicherung (zB Arbeitslosenversicherung, Pensionsanwartschaft, Kompatibilität der Sozialversicherungssysteme)
 - Vereinbarkeit von Beruf und Privatleben
2. Wie sehen **im Vergleich** zu Wien die Arbeitsbedingungen in den **österreichischen Bundesländern** aus? Wie im **Ausland**?
3. Welchen Einfluss hatte die **COVID-19-Pandemie** auf Arbeitsbedingungen und -möglichkeiten sowie das Selbstverständnis der Künstler:innen?
4. Welche realistischen Erwartungen, aber auch **welche Wünsche und Idealvorstellungen** haben Künstler:innen, ihre Arbeit- und Auftraggeber:innen sowie die künstlerischen Interessenvertretungen betreffend die Arbeit in der Kunstmetropole Wien?
5. Wie sehen die **Haushaltsbudgets** und die soziale Teilhabe der Kunstschaffenden in Wien aus? Was kann man sich leisten und was nicht? Gefragt wird zB nach Wohnen, Familie und Kindern, Freizeit und Erholung oder Sozialkontakten.

Ein qualitativer Ansatz bedeutet, dass am Anfang des Forschungsprozesses kein Hypothesenset steht, das sich aus dem bereits vorhandenen Wissen, aus statistischem Datenmaterial oder aus wissenschaftlichen Theorien ableitet, sondern im Grunde genommen nur Neugier und absolute Offenheit. Die Hypothesen werden erst im Lauf des Forschungsprozesses entwickelt, Schritt für Schritt auf Basis der schon erzielten Ergebnisse. Sie werden ständig adaptiert, neu überdacht und bleiben stets ganz nahe am Datenmaterial, das heißt an der Lebensrealität der Gesprächspartner:innen. Dieses Vorgehen eröffnet die Chance, Neues zu entdecken, unbekannte Perspektiven zu öffnen und etablierte Sichtweisen zu relativieren. Um das zu erreichen, muss als erstes die eigene wissenschaftliche Expertise ausgeblendet, sozusagen vergessen werden. Man geht im Idealfall unwissend in den Forschungsprozess, nimmt die Informationen auf und ordnet sie nach der Struktur, die sich aus den Daten ergibt. Man bleibt also immer im Relevanzsystem der Befragten und wechselt weder während der Erhebung noch während der Auswertung in jenes der Wissenschaft oder in jenes der Auftraggeber:innen.

Als **Erhebungsinstrument** kamen weitgehend offene, leitfadengestützte Interviews zur Anwendung: Der Leitfaden sorgt zwar im „Hinterkopf“ dafür, dass alle interessierenden Themenfelder angesprochen werden, die Gespräche aber wurden de facto offen geführt, um den Befragten die Gelegenheit zu geben, ihre Standpunkte und Blickwinkel darzulegen und die ihnen wichtigen Aspekte anzusprechen. Die Interviews wurden aufgezeichnet, wortwörtlich transkribiert und anonymisiert.

Für die Erhebung der Daten wurden von September 2022 bis Mai 2023 insgesamt **15 persönliche Interviews mit Künstler:innen** geführt, die in Wien leben und arbeiten bzw. in der Vergangenheit gearbeitet haben. Acht Gesprächspartner:innen sind hauptsächlich im Musikbereich (als Instrumentalist:innen, Sänger:innen, Komponist:innen und/oder Regisseur:innen) tätig, sechs am Theater sowie teilweise auch bei Film und Fernsehen (als Schauspieler:innen, Regisseur:innen und/oder Autor:innen) und eine Person im Tanzbereich. Einige Befragte sind im Lauf ihrer künstlerischen Karriere sowohl im Musik- als auch im Theaterbereich aktiv gewesen: gleichzeitig oder auch hintereinander. Und auch die Tätigkeitsfelder verschwimmen immer wieder, so führen Schauspieler:innen Regie, Instrumentalist:innen komponieren usw. Da wir die Vielfalt der Wiener Musik- bzw. Theaterszenen abbilden wollten, haben wir möglichst unterschiedliche Künstler:innen ausgewählt: was zB die Kunstrichtungen, Tätigkeitsfelder, Arbeitsbedingungen oder Alter und Geschlecht anlangt (→ siehe auch Kap. Unsere Befragten und die Kulturmetropole Wien).

Gegenüber dem Projektantrag kam es zu einigen Veränderungen, vor allem bei der Zusammensetzung der Befragten. **1)** haben wir die Anzahl der Interviews um eines reduziert (von 16 auf 15), da das beantragte Projektbudget um zehn Prozent gekürzt wurde. **2)** zeigte schon die Auswertung der ersten Interviews, dass auf Grund der Unterschiedlichkeit der Arbeitsbedingungen eine größere Anzahl von Interviews mit den Künstler:innen nötig sein würde, um aussagekräftige Ergebnisse zu erhalten. Der offene Prozess des qualitativen Forschens erfordert in solchen Fällen eine Anpassung des „Samples“. Wir haben uns deshalb entschlossen, die geplanten Gespräche mit der Veranstalterseite bzw. den Interessenvertretungen zu streichen, allerdings nicht völlig: Es zeigte sich nämlich, dass viele der befragten Künstler:innen als Veranstalter:innen bzw. Intendant:innen arbeiten und dass auch einige in Interessenvertretungen engagiert sind. So konnten wir mit manchen Interviews gleichsam mehrere Fliegen mit einer Klappe schlagen: die Perspektive der Veranstalterseite und der Interessenvertretungen ist also präsent geblieben. **3)** haben wir den Tanzbereich, künstlerisch eine „Brücke“ zwischen Theater und Musik einbezogen, eine Nische, die in Wien etabliert ist, aber öffentlich vergleichsweise wenig präsent. **4)** schließlich kam es zu einer Änderung, wie sie in der explorativen Forschung immer wieder geschieht: Wir haben uns auf unsere langjährige Erfahrung verlassen und mit rund einer Stunde Gesprächsdauer gerechnet, tatsächlich war kaum ein Treffen kürzer als 100 Minuten. Das bedeutete deutlich mehr Material zur Auswertung – und auch einen ungleich höheren Zeitaufwand als projektiert. Wir haben uns entschlossen, trotzdem alle Interviews auszuwerten und damit unbezahlt Mehrarbeit zu leisten: im Sinn der Ergebnisse, vor allem aber der Künstler:innen, die unserer Studie mit so viel freundlicher Dankbarkeit begegnet sind, dass mit Händen zu greifen war, wie wichtig das Thema ist.

Für die **Auswertung** der wortwörtlichen Transkripte haben wir auf die Qualitative Inhaltsanalyse (nach Mayring)²⁷ zurückgegriffen. Bei dieser Auswertungsmethode werden die Texte je nach angesprochenen Themen in Bausteine zerlegt. Zu jedem Thema entsteht so eine Sammlung von Textbausteinen aus allen Interviews. Auf diese Weise bleiben die von den Gesprächspartner:innen gewählten Themen erhalten. Im Auswertungsprozess werden sie nur strukturiert. Das stellt sicher, dass die Sichtweise und das Relevanzsystem der Befragten im Vordergrund bleiben.

Ausgewertet wurden 23 Interview-Stunden bzw. **317 transkribierte A4-Seiten** (einzeilig, Calibri 11pt).

Wie eben beschrieben, sorgt das Methodenset der qualitativen empirischen Sozialforschung dafür, dass Daten kontrolliert gesammelt und im Auswertungsprozess strukturiert werden. Daraus können **Erkenntnisse mit Allgemeingültigkeit** gewonnen werden. Repräsentativ (im statistischen Sinn) für die

²⁷ Siehe zB: Mayring, 2000 und Rosenthal, 2008.

Musiker:innen, Schauspieler:innen, Regisseur:innen, Tänzer:innen usw. in Wien sind die Ergebnisse freilich nicht, ihre Vorteile bestehen dafür in Detailreichtum, Tiefgang und Praxisnähe.

Einige Links zu ergänzenden Quellen²⁸

Bauer E. & Kastler, U. (2023). Music Career Check – Berufsbilder und Kompetenzen. Empirische Studie der Universität für Weiterbildung Krems in Kooperation mit mica - music austria. Krems: https://www.donau-uni.ac.at/dam/jcr:d0733230-4533-41e6-bea8-d7c4e3b9acf2/Music-Career-Check_Langfassung.pdf

Christl, C. & Griesser, M. (2016). Unselbstständig. Selbstständig. Erwerbslos. Studie zu Problemen von Kunstschaaffenden in der sozialen Absicherung aus sozialwissenschaftlicher Sicht (im Auftrag der Kammer für Arbeiter und Angestellte Wien, herausgegeben vom Kulturrat Österreich). Wien: https://kulturrat.at/wp-content/uploads/2020/11/kulturrat_studie_2017.pdf

Gallup-Institut (2022). Fair-Pay-Gap in Kunst und Kultur. Umfrage zur finanziellen Situation von Kunst- und Kultureinrichtungen in Österreich. Auswertung und Endbericht (im Auftrag des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport). Wien: <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/Fairness-Fair-Pay/Fairness-Prozess/Fair-Pay-in-Kunst-und-Kultur.html>

Heinicke, J. (2021). Politisch abhängig, doch lebensnotwendig: Kulturpolitische Beobachtungen der Kunstlandschaft in Zeiten der Krise. In: Ethik und Gesellschaft, Nr. 1 (2021): <https://open-journals.uni-tuebingen.de/ojs/index.php/eug/article/view/1-2021-art-5>

IG Freie Musikschaffende (2022). Umfrage zur Einkommenssituation freischaffender Musiker:innen in Österreich. Abschlussbericht. Wien: <https://igfmoe.at/website2021/wp-content/uploads/2022/04/ig-freiemusikschaffende-umfrage-abschlussbericht.pdf>

IG Freie Theaterarbeit (2021). „Was ihr wollt“ – Beschäftigungsverhältnisse und Sozialversicherung in der Freien Szene (2021). Wien: <https://freietheater.at/wp-content/uploads/2021/04/Umfrageergebnisse-Was-ihr-wollt.pdf>

IG Freie Theaterarbeit (2021). Kind und Kunst - (wie) geht das? Fragebogen zur Vereinbarkeit von einem Arbeiten als Künstler:in und der Gründung einer Familie. Wien: <https://freietheater.at/wp-content/uploads/2022/11/kind-und-kunst-wie-geht-das-fragebogen-zur-vereinbarkeit-von-einem-arbeiten-als-kunstler-in-und-der-grundung-einer-familie.pdf>

IG Freie Theaterarbeit (2022). Bericht: Umfrage zu den Arbeitsbedingungen im Sommertheater und auf Festivals 2022. Wien: https://freietheater.at/wp-content/uploads/2022/12/Bericht-Umfrage-Sommertheater-und-Festivals_final.pdf

IG Freie Theaterarbeit (2023). Bericht: Meinungsbild Tanztraining und Proberaumsituation in Wien. Wien: https://freietheater.at/wp-content/uploads/2023/06/Anlage-2-Bericht-Umfrage-zu-Tanztraining-und-Probemöglichkeiten-Wien-Mrz-2023-1206_2023.pdf

IG Freie Theaterarbeit (2023). Umfrage zu Tanztraining und Proberaumsituation in Wien. Wien: <https://freietheater.at/wp-content/uploads/2023/06/survey-report-umfrage-zu-tanztraining-und-probemöglichkeiten-in-wien.pdf>

²⁸ Alle Links wurden am 27.8.2023 überprüft.

Itboe (2021). Umfrage zur Arbeitssituation in der freien Tanzszene. Wien: Initiative Tanz und Bewegungskunst Österreich: <https://www.itboe.at/umfrage-freie-tanzszene>

Schelepa, S., Wetzel, P., Wohlfahrt, G. (2008). Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich (unter Mitarbeit von A. Mostetschnig). Wien, L&R Sozialforschung: <https://www.econbiz.de/Record/zur-sozialen-lage-der-k%C3%BCnstler-und-k%C3%BCnstlerinnen-in-%C3%B6sterreich-enderbericht-schelepa-susanne/10003808121>

Sigl, T. (2016). Soziale Absicherung von Künstlern und Künstlerinnen – Mehrfachbeschäftigung im Kunst- und Kulturbereich. Uni Linz (Diplomarbeit): <https://epub.jku.at/obvulihs/content/titelinfo/1469979>

Wetzel, P., Ratzenböck, V., Lungstraß, A., Landsteiner, G. (2018). Soziale Lage der Kunstschaffenden und Kunst- und Kulturvermittler/innen in Österreich. Ein Update der Studie ‚Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich‘ 2008 (unter Mitarbeit von L. Danzer). Wien: L&R Sozialforschung: https://www.kulturdokumentation.org/download/EB_Soziale_Lage_Kunstschaffender_Kunst_Kulturvermittler_nb.pdf