

Über die Produktion von Tönen

Beziehungen von Arbeit und Musizieren,
Österreich 1918–1938

Georg Schinko



SOZIAL- UND WIRTSCHAFTSHISTORISCHE STUDIEN

Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte
Universität Wien

Gegründet von
ALFRED HOFFMANN UND MICHAEL MITTERAUER

Herausgegeben von
FRANZ X. EDER, PETER EIGNER, THOMAS ERTL,
ANDREA KOMLOSY, ERICH LANDSTEINER, MARGARETH LANZINGER,
JULIANE SCHIEL UND ANNEMARIE STEIDL

Wissenschaftlicher Beirat:
Birgit Bolognese-Leuchtenmüller
Ernst Bruckmüller
Alois Ecker
Josef Ehmer
Herbert Knittler
Michael Mitterauer
Andrea Pühringer
Reinhard Sieder
Hannes Stekl
Dieter Stiefel

Band 39

Georg Schinko

ÜBER DIE PRODUKTION VON TÖNEN

Beziehungen von Arbeit und Musizieren,
Österreich 1918–1938

Veröffentlicht mit der Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 548-G28

Wo nicht anders festgehalten,
ist diese Publikation lizenziert unter der
Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0;
siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Diese Publikation wurde einem anonymen, internationalen
Peer-Review-Verfahren unterzogen.

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

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Kölblgasse 8–10, 1030 Wien

Umschlagabbildung: „Kirtag auf der Mauer“ ÖNB / Rübelt

Korrektorat: Philipp Rissel, Wien
Satz und Layout: büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

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

ISBN 978-3-205-20802-0

INHALT

1. EINLEITUNG	9
1.1 Forschungskontexte	9
1.2 Forschungsprogramm	16
2. DIFFERENZIERUNGEN VON MUSIZIEREN	19
2.1 Entwicklungen vor 1918	21
2.1.1 Musizieren wird zur Massenkultur	21
2.1.2 Professionalisierung durch Ausschluss	25
2.1.3 Nationalisierung und Internationalisierung	28
2.2 Musizieren in Österreich	31
2.3 Differenzierungen und Konflikte 1918–1938	34
2.3.1 Der Konflikt zwischen Berufsmusizieren und Amateurtum spitzt sich zu	34
2.3.2 Musizieren kann Arbeit und Arbeitsvermeidung sein	40
2.3.3 Gegensätzliche Tendenzen in Sozial- und Arbeitsrecht	47
2.3.4 Kunst und Unterhaltung werden abgegrenzt	53
2.3.5 Die Organisationen des Musizierens	57
2.3.6 Musizieren in Zahlen	64
3. LEBENSGESCHICHTLICHE ERZÄHLUNGEN ALS HISTORISCHE QUELLE	74
3.1 Verwendungen in den Geschichtswissenschaften	76
3.2 Erzählen als Praktik	79
3.3 Das strukturelle Sample	83
4. DIE MULTIPLE KORRESPONDENZANALYSE ALS TECHNIK DES SYSTEMATISCHEN VERGLEICHES	87
4.1 Funktionsweise der multiplen Korrespondenzanalyse	87
4.2 Organisation des strukturalen Samples	90
4.3 Interpretation der multiplen Korrespondenzanalyse	92

5. MUSIZIEREN ALS HOHE KUNST	95
Die erste Dimension des Systematischen Vergleichs	95
Kunst in der sozial- und musikwissenschaftlichen Literatur	100
5.1 Künstler und Individuum als Gegensatz zur Dorfgemeinschaft ..	106
5.2 Sich schöpferisch entwickeln oder handwerkliche Fertigkeiten lernen	112
5.3 Die Regeln des Kunstbetriebs einhalten	120
5.4 Der Gegensatz von Mobilität und örtlichem Verharren	126
5.5 Kunst erzählen: Exemplarische Lebensgeschichten	129
5.5.1 Lotte Lehmann: Künstlerin werden	131
5.5.2 Konrad Bergmann: Landmusik nebenbei	137
6. EINEN LEBENSBERUF HABEN	142
Die zweite Dimension des systematischen Vergleichs	142
6.1 Der Lebensberuf als kontinuierliches und ausschließliches Musizieren	153
6.2 Beruf erzählen: Exemplarische Lebensgeschichten	164
6.2.1 Kamillo Wanausek: Nur musizieren	165
6.2.2 Franz Gierer: Musizieren ohne Plan und Ziel	168
7. DURCH MUSIK EIN FORTKOMMEN FINDEN	172
Die wichtigsten Orientierungen des Musizierens	172
7.1 Das ernsthafte Studium der Musik: Dominanz	174
7.1.1 Dominanz erzählen: Paul Grümmer wird ein ernsthafter Musiker	186
7.2 Populärer Erfolg mit Musik: Präntention	190
7.2.1 Präntention erzählen: Leo Slezak wird eine Berühmtheit ..	198
7.3 Der Musik treu bleiben: Skepsis	201
7.3.1 Skepsis erzählen: Clemens Mihatsch hat eine Musikerlaufbahn	209
7.4 Als Gelegenheit musizieren: Dominiertheit	211
7.4.1 Dominiertheit erzählen: Franz Gierer musiziert nach Belieben	219

8. MUSIZIEREN ALS FRAGE VON LEGITIMITÄT UND NICHT-LEGITIMITÄT	223
Umkämpfte Zusammenhänge von Musizieren und Arbeit	223
QUELLEN UND LITERATUR	234
Zitierte Quellen	244
Lebensgeschichtliche Erzählungen	250
Abkürzungen	253
Abbildungsverzeichnis	253
ANHANG	255
Ergebnisse der multiplen Korrespondenzanalyse	255
Fragenkatalog	258
REGISTER	307

1. EINLEITUNG

1.1 Forschungskontexte

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden Arbeit wie auch Nicht-Arbeit in Europa radikal neu bestimmt und verhandelt. Was gute Arbeit bzw. überhaupt Arbeit war, welche Tätigkeiten und Zustände noch legitime Nicht-Arbeit darstellten, und welche zu verhindern und zu bestrafen waren, erfuhr in dieser Periode eine teils massive Umdeutung. Wenn auch die Grundlinien dieser Differenzierungen bereits in der frühen Neuzeit vorhanden waren, so dürften sich deren praktische Auswirkungen im 17. und 18. Jahrhundert weitgehend auf gelehrte Debatten beschränkt und wenig Einfluss auf die Praktiken der breiten Bevölkerung gehabt haben.¹ Im 19. Jahrhundert vollzogen sich dann zahlreiche Veränderungen dessen, wie Arbeit nicht nur gedacht, sondern auch praktiziert und organisiert wurde. Jürgen Kocka konstatiert etwa die Zunahme marktvermittelter Arbeit, die räumliche Trennung von Arbeits- und Wohnort und Änderungen in der staatlichen Regulation von Arbeit, die für ihn zu einer Verengung des Arbeitsbegriffs auf Erwerbsarbeit führte.² Auch Josef Ehmer spricht von einer Bedeutungszunahme von Erwerbs- wie auch Berufsarbeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert, die zur Grundlage sozialer Bewegungen, ideologischer Strömungen und staatlicher Programme wurden.³ Brigitta Bernet und Jakob Tanner betonten den im 19. Jahrhundert durchgesetzten Begriff der „produktiven Arbeit“, der eine enorme Aufwertung von Arbeit bei gleichzeitigem Ausschluss jener Tätigkeiten, die nicht betriebliche Lohnarbeit waren, mit sich brachte.⁴ In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verstärkten sich diese Entwicklungen bzw. erreichten sie eine neue Qualität. Sebastian Conrad, Elisio Macamo und Bénédicte Zimmermann sehen vor allem die Kommodifizierung von Arbeit (als Arbeitskraft)

1 Ehmer, Geschichte, 35. Nach Brigitta Bernet und Jakob Tanner gilt das allerdings in vermindertem Ausmaß auch noch für das 19. und 20. Jahrhundert: „Historisch gesehen ist das lebenslange ‚Normalarbeitsverhältnis‘ – im Sinne einer freien, sozial abgesicherten Erwerbstätigkeit – indes nicht die Norm, sondern eine Ausnahmeerscheinung, die streng genommen gar nie normal war [...] viele produktive Tätigkeiten [...] waren auch im globalen Norden nie in ein Normalerwerbsverhältnis eingebunden.“ (Bernet/Tanner, Einleitung, 162) Für Zahlen zum Ausmaß der Erwerbsarbeit zwischen 1914 und 1950 siehe Geary, Labour, 263.

2 Kocka, Work, 7ff.

3 Ehmer, Geschichte, 35 ff.

4 Bernet/Tanner, Einleitung, 13 f.

sowie die Industrialisierung als Vorläuferprozesse einer Entwicklung, die sie als Kodifizierung von Arbeit bezeichnen.⁵ Diese fand ab den 1880er-Jahren nicht nur in Europa, sondern auch in außereuropäischen Gesellschaften statt. Die Kodifizierung der Arbeit – die „in erster Linie über juristische Definitionen und Festlegungen“⁶ erfolgte – beinhaltete miteinander zusammenhängende Prozesse wie die enge Verbindung von Arbeit und sozialem Status, die Verbindung von Arbeit und Nationalstaat (etwa im Sinne „deutscher Arbeit“) sowie Arbeit und Arbeitende als Objekte von Wissensproduktion in Statistiken, Berichten etc. Brigitta Bernet sieht die Kodifizierungen von Arbeit u. a. in Arbeitsrecht und Sozialversicherung⁷ ebenfalls als zentrale Entwicklung, betont aber vor allem die Soziale Frage – also eine Perspektive auf wirtschaftliche Probleme, die gesellschaftliche und nicht individuelle Lösungen in den Vordergrund stellt – als Vorläufer dieser Entwicklung.⁸ Damit einher ging die Aufforderung an Individuen, sich als arbeitende Subjekte zu verstehen – bei entsprechenden Sanktionen für jene, die nicht in diesen Rahmen passten⁹ – ebenso wie die Nationalisierung und „Vermännlichung“ von Arbeit.¹⁰ Beide Analysen zeigen, dass nicht nur deutliche Veränderungen dessen, was noch oder nicht mehr als Arbeit verstanden wurde, sondern dass die Relevanz und Verbindlichkeit dieser Arbeit selbst – in unterschiedlichen Kontexten – auf dem Spiel stand. Eine spezifische Neuerung in der Organisation von Arbeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird von Sigrid Wadauer, Alexander Mejschke und Thomas Buchner mit der Institution des Berufs angesprochen. Einen eng umgrenzten Bereich von Tätigkeiten mittels Ausbildung früh zu erlernen und dann ein Leben lang auszuüben, war in der frühen Neuzeit nur Lebensweise von kleineren Gruppen von Arbeitenden gewesen.¹¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde diese Vorstellung unter dem Begriff des Berufs erstmals auch als Anspruch an breitere Bevölkerungsgruppen formuliert.¹² Als spezifische Form der Lohnarbeit wurde Beruf nicht nur in Berufsratgebern propagiert und in statistischen Konstruktionen vorausgesetzt, sondern erlangte auch auf gesetzlicher Ebene – etwa im Berufsschutz der öffentlichen Arbeitsvermittlungen – Bedeutung. All diesen Entwicklungen der Aufwertung und Kodifizierung von Arbeit stand die Abwertung und Delegitimation von ‚Nicht-Arbeit‘ gegenüber. Gelegenheitsarbeit,

5 Conrad/Macamo/Zimmermann, Kodifizierung.

6 Ebd., 456.

7 Vgl. auch Conrad, Wohlfahrtsstaat, 574; Kocka, Work, 10.

8 Bernet, Insourcing, 279 ff. Vgl. dazu auch Zimmermann, Arbeitslosigkeit sowie Castel, Metamorphosen.

9 Ebd., 280.

10 Ebd., 281.

11 Ehmer, Geschichte, 30, 35.

12 Wadauer/Mejschke/Buchner, editorial.

Arbeit von Ausländern, saisonale Arbeit oder Hausarbeit etwa fanden entweder keinen Platz in den nationalstaatlichen Kodifizierungen von Arbeit oder wurden gar als „Scheinarbeit“ oder „negative Arbeit“ aktiv bekämpft.¹³ Das heißt nicht, dass diese Arten, tätig zu sein, verschwunden wären, doch wurden sie mit neuen Legitimitätsproblemen konfrontiert.

Ob „Kodifizierung der Arbeit“, „Abbruch des Traditionszusammenhangs des Arbeitsbegriffs“¹⁴ oder „Verengung des Arbeitsbegriffs“: die Historiografie der Arbeit zeigt, dass die Frage, was Arbeit war und was nicht, zu verschiedenen Zeiten sehr unterschiedlich beantwortet wurde. Dass – folgt man Jürgen Kocka – ein allgemeiner Arbeitsbegriff überhaupt erst in den letzten Jahrhunderten Verbreitung fand,¹⁵ lässt den Anspruch einer ‚großen Erzählung‘ darüber, wie sich ‚Arbeit an sich‘ über mehrere Jahrhunderte hinweg veränderte, problematisch erscheinen. Ebenso problematisch sind die dadurch unvermeidlichen Reduktionen einer Vielzahl von einander widersprechenden Praktiken und Konzepten des Arbeitens verschiedener Akteure einer Epoche auf die jeweils dominante Perspektive. Dass auch im vorindustriellen Europa nie eindeutig war, was Arbeit war oder nicht, beschreiben etwa Catharina Lis und Hugo Soly:

The fact that work was a fundamental condition for social acceptance in pre-industrial Europe is clear from the debates and polemics conducted about whether certain activities might or should qualify as forms of work. No generally accepted definition existed.¹⁶

Wie Sigrid Wadauer zeigt, wird in ‚großen Erzählungen‘ Arbeit meist als universelles und in gewissem Maße einheitliches Phänomen konzipiert. Dies geschieht auch, wenn – wie etwa in vielen Untersuchungen der Begriffsgeschichte – vielfältige Bedeutungen und Veränderungen von Arbeit thematisiert werden.¹⁷

Das Wort [Arbeit, G.S.] bezieht sich auf einen Begriff [...] und dieser wiederum auf ein universell/ahistorisch gedachtes Signifikat, auf etwas, das über die Jahrtausende zumindest soweit mit sich selbst ident bleibt, dass man es als eine Sache, die eine Geschichte hat, beschreiben kann.¹⁸

13 Wadauer, *Production*, 2 f.

14 Conze, *Arbeit*, 154.

15 Kocka, *Work*, 2 ff.

16 Lis/Soly, *Efforts*, 552.

17 Wadauer, *Immer nur Arbeit*, 2 ff.; vgl. auch Wadauer, *Der Arbeit nachgehen*, 16 ff.; Conrad/Macamo/Zimmermann, *Kodifizierung*, 451.

18 Wadauer, *Immer nur Arbeit*, 4.

In der vorliegenden Untersuchung wird demgegenüber eine Vielzahl von Arbeitsbegriffen und -praktiken, die innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums das Praktizieren einer und die Auseinandersetzungen um eine spezifische Tätigkeit bestimmten, in den Blick genommen. Es stellt sich die Frage, ob und wie die oben angeführten ‚großen‘ Veränderungen von Arbeit und Nicht-Arbeit auch bei einer detaillierten Betrachtung einer spezifischen Tätigkeit und der an dieser beteiligten Akteure sichtbar werden. Es geht also um die vielfältigen Differenzierungen und Hierarchisierungen von Arbeit und Nicht-Arbeit, und dabei sowohl um unterschiedliche Begrifflichkeiten des Sprechens über Arbeit, unterschiedliche theoretische Konzeptionen von Arbeit, wie auch um unterschiedliche Arten, Arbeit zu tun. Die dafür untersuchte Tätigkeit ist jene des Musizierens und Singens (infolge kurz: Musizieren), wobei die Untersuchung sich verhältnismäßig stärker mit Instrumental- als mit Vokalmusik beschäftigt.¹⁹ Die Historiografie der Arbeit befasste sich traditionell wenig mit Unterhaltungs- oder Kunsttätigkeiten, sondern vor allem mit Tätigkeiten in Industrie, großen Agrarbetrieben etc. Auch die neuere Arbeitsgeschichtsschreibung, die verstärkt informelle oder marginalisierte Arbeit in den Blick nimmt, hat sich diesem Bereich bislang noch nicht gewidmet. Tätigkeiten wie Musizieren scheinen nicht zu einer Geschichte der Arbeit zu passen, vielleicht auch weil sie nicht sich intuitiv aufdrängenden Bildern von Arbeit entsprechen.²⁰ Für eine Untersuchung der Differenzierungen und Hierarchisierungen von Arbeit und Nicht-Arbeit eignet sich Musizieren jedoch vor allem deshalb besonders gut, weil es im Untersuchungszeitraum in vielfältigen Formen ausgeübt wurde – als Beruf, als Gelegenheitsarbeit, als Not-Unterhalt oder auch (etwa in der Freizeit) als Nicht-Arbeit. Durch Entwicklungen wie Massenkultur und Vergnügungsindustrie wurden im 19. Jahrhundert neue Möglichkeiten berufsförmigen Musizierens geschaffen, während die Professionalisierung des Musizierens in der Kunst schon einige Jahrzehnte zuvor eingesetzt hatte. Gleichzeitig entstanden zu Beginn und besonders seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit den Blasmusikkapellen neue Formen des Musizierens zur eigenen Unterhaltung, und ältere Praktiken wie das Musizieren auf der Straße oder im Umherziehen auf dem Land als Not-Unterhalt wurden weiterhin ausgeübt. Dementsprechend waren Fragen wie jene nach der Erwerbsmäßigkeit, der Berufsmäßigkeit oder dem Arbeitscharakter von Musizieren auch für zeitgenössische Akteure immer wieder von Belang.

Vorausgesetzt wird demgemäß von mir in dieser Untersuchung nicht, dass Musizieren stets Arbeit war. Vielmehr werden Praktiken des Musizierens daraufhin untersucht, mit welchen Arbeits- und Nichtarbeitsformen sie zeitgenössisch assoziiert

19 Infolge kurz: Musizieren.

20 „The consciously contrived mask of effortlessness, I will argue, historically has obscured the ways in which music has functioned as a form of labour.“ (Miller, *Musicians*, 428).

wurden, als welche Formen von Arbeit oder Nicht-Arbeit sie also kategorisiert wurden. Ziel ist die Herausarbeitung der Institutionen, die für die Kategorisierungen von Musizieren als Arbeit oder Nicht-Arbeit zentral waren. Dabei stehen keine engen Definitionen dessen, was noch Musizieren war und was nicht, am Beginn, sondern die Einbeziehung einer großen Vielfalt an Musizierformen. Nicht die Beschreibung einer Musizierform wie Berufsmusizieren, die Musizieren als Arbeit besonders „treffend“ repräsentieren würde, und deren Vorstellung als exemplarisch für Musizieren an sich soll hier die Untersuchung strukturieren. Vielmehr ist ausgehend vom Vergleich der Formen des Musizierens erst festzustellen, wie und wann es zu Arbeit gemacht wurde – und wie und wann nicht. In einer derartigen Perspektive wird besondere Bedeutung auf die Praktiken gelegt, die Übergänge zwischen Musizierformen bedeuteten, sowie auf Konflikte um deren Bedeutungen – denn dort wurde besonders gut sichtbar, wodurch die Differenzierungen charakterisiert waren. Was sich in dieser Untersuchung weniger findet, ist eine ausführliche Darstellung der ökonomischen Grundlagen des Musizierens in der Zwischenkriegszeit etwa anhand der Entwicklung von Löhnen. Dies ist weniger der Überzeugung geschuldet, dass diese irrelevant wären, als vielmehr der aufgrund einer sehr offenen Perspektive hinsichtlich dessen, was noch Musizieren war, sehr aufwendigen Erhebung dieser Art von Daten. Miteinander vergleichbare Informationen und Angaben über Bedingungen des Musizierens wie Spieldauer, Abhängigkeitsverhältnisse, Löhne etc. auch für Musizierformen wie Vereinsmusizieren auf dem Lande oder Bettelmusizieren zu generieren, wäre eine Aufgabe für eine eigenständige Arbeit gewesen.

Untersuchungsrahmen im engeren Sinne ist Österreich zwischen 1918 und dem Einmarsch des nationalsozialistischen Deutschlands 1938, wenn auch Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung berücksichtigt werden, ebenso wie die Verwendung von lebensgeschichtlichen Erzählungen im systematischen Vergleich kein striktes Weglassen der Zeit vor 1918 erlaubt.²¹ Die Einteilung in Perioden beinhaltet in einer Perspektive, die kontinuierliche Entwicklungen annimmt, immer ein gewisses Maß an Willkür, scheint aber unerlässlich, um eine eingehende Beschreibung der unterschiedlichen Differenzierungen des Musizierens leisten zu können. 1918 wurde als (durchlässige) untere Grenze des Untersuchungszeitraums gewählt, da nach dem Ende des Ersten Weltkrieges sich nicht nur Territorium und Staatsform radikal veränderten, sondern auch eine Reihe von sozialpolitischen und arbeitsrechtlichen Maßnahmen durchgesetzt wurde,²² die die Bedeutungen von Arbeit nachhaltig veränderten. 1938 hingegen brachte neben stark veränderten politischen Verhältnissen auch eine Änderung der Bedingungen des Musizierens – hier

21 Siehe Kapitel 3.1 zu meiner Verwendung lebensgeschichtlicher Erzählungen als Quelle.

22 Tálos, Sicherung, 20 ff.

sei nur etwa auf die Reichsmusikkammer als Teil der Reichskulturkammer, den Mindestlohn für Musiker oder den im Vergleich zum Austrofaschismus noch einmal verstärkten Einsatz von Musik im Rahmen von Propaganda verwiesen. Auch der Untersuchungsraum Österreich bedarf der Klärung. Wäre nicht – im Sinne einer Global Labor History und in der Untersuchung einer Branche, in der internationale Mobilität immer schon wichtig war – auch die Einbindung anderer Regionen wichtig? Dem muss entgegnet werden, dass gerade in der zu untersuchenden Zeit die Perspektive, den Nationalstaat als räumliche Eingrenzung der Untersuchung zu verwenden, Vorteile bietet. Nationale Regelungen von Arbeit ebenso wie auf das neue Staatsgebilde fokussierte Institutionen wie etwa Gewerkschaften trugen dazu bei, dass Arbeitsformen immer stärker auch national definiert und differenziert wurden. Ein internationaler Vergleich mit Formen des Musizierens in anderen Ländern stellt aufgrund des großen Forschungsaufwandes bereits für die Behandlung der Musizierformen in einem Land noch ein Forschungsdesiderat dar.

Verschiedene internationale Arbeiten haben bereits eine arbeits- bzw. berufsgeschichtliche Perspektive auf Musizieren während dem 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingenommen, während für Österreich noch keine derartigen Untersuchungen vorliegen. So beschreiben sowohl Cyril Ehrlich²³ als auch Deborah Rohr²⁴ die Geschichte britischer MusikerInnen, wobei beide der Institution der *profession* (in diesem Kontext in etwa verstanden als Berufsstand) eine zentrale Rolle einräumen. Während Rohr die (gescheiterten) Versuche von MusikerInnen beschreibt, als *profession* anerkannt zu werden, erzählt Ehrlich vor allem die Geschichte der *professional musicians* und deren Interessenvertretungen. In beiden Fällen wird also im Gegensatz zu meiner Untersuchung *profession* als forschungsleitende Kategorie bereits vorausgesetzt und nicht als eine von vielen Formen, Musik zu betreiben, betrachtet. In mehreren Studien steht auch der zeitgenössische Gegensatz von Kunst und Arbeit bzw. Gewerbe im Vordergrund: In der Studie von Martin Jacob Newhouse über OrchestermusikerInnen im Deutschen Kaiserreich,²⁵ in der Untersuchung von James P. Kraft zu Musikergewerkschaften in den USA zwischen 1880 und 1917,²⁶ und in jener von Angèle David-Guillou zu Musikergewerkschaften in Großbritannien, Frankreich und den USA zwischen 1870 und 1920.²⁷ Alle drei räumen den gewerkschaftlichen Interessenvertretungen und damit auch den Musizierformen, die von ihnen vertreten wurden, großen Platz ein

23 Ehrlich, Music Profession.

24 Rohr, Careers.

25 Newhouse, Artists.

26 Kraft, Artists.

27 David-Guillou, Musician's Unions.

und stellen Konflikte zwischen den Anforderungen an KünstlerInnen und jenen an ArbeiterInnen in den Vordergrund. Demgegenüber wird an dieser Stelle der Gegensatz zwischen Kunst und Arbeit zwar behandelt, jedoch nicht als zentraler oder gar einziger Konfliktpunkt zwischen Musizierformen, sondern als einer von mehreren Gegensätzen, die Musizieren bestimmten. Auch ist zu bemerken, dass die Fokussierung auf gewerkschaftliche Quellen und Gewerkschaftsgeschichte die Gefahr birgt, deren Perspektive zu privilegieren und deren Narrative als Geschichte des Musizierens zu beschreiben, wie es vor allem in der Untersuchung von Kraft sichtbar wird. Diese Problematik besteht auch in Josef Eckhardts Studie zu BerufsmusikerInnen im Wilhelminischen Reich,²⁸ in der oftmals offizielle Positionen der Interessenvertretungen der BerufsmusikerInnen in die Bewertungen von Sachverhalten einfließen. Demgegenüber findet sich in der Arbeit von Jochen Schepers zu Tanz- und UnterhaltungsmusikerInnen im 20. Jahrhundert auch die Berücksichtigung von nicht-(haupt)beruflichem Musizieren.²⁹

Besonders anschlussfähig für meinen Ansatz erscheinen mir vor allem zwei Untersuchungen: Die Überlegungen von Karl Hagstrom Miller zum „verborgenen“ Arbeitscharakter von Musizieren³⁰ verweisen auf die Abhängigkeit der Bewertung von Tätigkeiten als Arbeit oder Nicht-Arbeit von den Perspektiven der beteiligten Akteure, wenn diese Überlegungen auch in Konflikt mit Millers Konzeption von Arbeit als Produktion von Wert geraten. Lynn Sargeants Untersuchung der Konstruktion der musikalischen Profession durch Konservatorien in Russland zwischen 1861 und 1917³¹ schließlich nimmt die Umstände und Akteure des Konstruktionsprozesses in den Blick, ohne Kategorien wie Profession bereits als gegeben vorauszusetzen. Zusammenfassend bleibt allerdings zu sagen, dass – was auch für die allgemeine sozialgeschichtliche und musikwissenschaftliche Forschung zum Musizieren gilt – ein Zusammendenken einer Vielfalt von Musizierformen (sei es verschiedener Genres, sei es verschiedener Arbeitsverhältnisse) bislang auch in internationalen Forschungen nur wenig stattfand. Thema waren stets bestimmte Gruppen von Musizierenden wie OrchestermusikerInnen, Tanz- und UnterhaltungsmusikerInnen oder BerufsmusikerInnen. Nimmt man aber an, dass das ganze Ensemble an mit Musizieren verbundenen Arbeitsformen sich nicht auf derart eng abgesteckte Gruppen von Musizierenden beschränkt, sondern nur unter Berücksichtigung aller Musizierenden sichtbar wird, dann muss die Untersuchung auch auf andere Musizierformen erweitert werden.

28 Eckhardt, Zivil- und Militärmusiker.

29 Schepers, Tanz- und Unterhaltungsmusiker.

30 Miller, Musicians.

31 Sargeant, Class.

1.2 Forschungsprogramm

In der vorliegenden Arbeit wird eine spezifische Perspektive darauf eingenommen, wie sich Bedeutungen von Arbeitsformen historisch konstituierten und miteinander in Zusammenhang standen. Vor allem einige Überlegungen von Pierre Bourdieu sind für mein Verständnis der Differenzierungen von Arbeit maßgeblich. Folgt man Bourdieu, so sind die jeweils unterschiedlichen Arten, die Welt zu begreifen und in ihr zu handeln (Handlungs- und Wahrnehmungsschemata) an unterschiedliche Positionen im sozialen Raum geknüpft. Je nach Position werden Handlungs- und Wahrnehmungsschemata angewendet und praktiziert. Dies impliziert jedoch nicht ein beliebiges Nebeneinander gleichwertiger Perspektiven auf die Welt: Es gibt in jedem sozialen Feld legitime, weniger legitime und illegitime Praktiken.³² Die Bewertung von Praktiken spiegelt erstens die Verteilung von feldspezifischem Kapital zwischen den Akteuren wider und ist zweitens stets das Ergebnis vorangegangener Kämpfe zwischen ihnen um die Deutungshoheit in einem bestimmten Raum.³³

Im Kampf um die Produktion des *common sense* oder, genauer, um das Monopol auf legitime *Benennung* als offizielle – das heißt explizite und öffentliche – Durchsetzung einer legitimen Sicht von sozialer Welt, setzen die Akteure jeweils das in den vorausgegangenen Kämpfen erworbene Kapital ein, nicht zuletzt ihre Verfügungsmacht über die in den Köpfen der Menschen bzw. in der Objektivität festgeschriebenen, institutionalisierten Taxinomien, wie etwa Titel.³⁴

Darin zeigt sich wiederum die Problematik vordergründig objektiver Gegenstandsdefinitionen, die die Historizität und den Konfliktcharakter von Begriffen und Praktiken übersehen. Die Setzung einer Definition an den Anfang der Untersuchung und deren Operationalisierung im weiteren Verlauf privilegiert spezifische Perspektiven – meist jene amtlicher Statistiken, gesetzlicher Bestimmungen oder zeitgenössischer gelehrter Theorien.³⁵

Man versucht, der Vielfalt, Heterogenität und Unübersichtlichkeit der Phänomene, durch Typenbildung Herr/in zu werden: Eine Population wird nach bestimmten Aspekten und (meist wenig präzisen oder kaum messbaren) Kriterien [...] zerfällt. Die jeder historischen Tatsache – und nicht nur diesen Grenzfällen – inhärente Unschärfe, Vielfalt,

32 Bourdieu, Raum, 19–25.

33 Vgl. z.B. Bourdieu, ebd., 16 ff.; Ders., Unterschiede, 730; Ders., Macht, 560.

34 Bourdieu, Raum, 23.

35 Wadauer, Der Arbeit nachgehen, 27.

Diffamierbarkeit und Strittigkeit gelten bloß als Störfaktor und Hindernis, das eliminiert werden muss. Damit wird jedoch auch die Historizität der sozialen Phänomene, die nur existieren, weil es eine Auseinandersetzung über ihre Existenz und Identität gab und gibt, eliminiert.³⁶

Demgegenüber steht am Beginn meiner Untersuchung keine Definition, wer MusikerIn (oder: BerufsmusikerIn, AmateurmusikerIn, KunstmusikerIn etc.) war. Die Selbst- oder Fremdbezeichnung als MusikerIn war Bestandteil der Konflikte zwischen Musizierenden und anderen Akteuren um die ‚richtige‘ Art, Musik zu machen.

Bei der Untersuchung sozialer Phänomene ist darauf zu achten, wer eine Praktik ausübt oder darüber spricht, und welche Position dieser Akteur gegenüber anderen einnimmt: „[...] dass nämlich jene erste Neigung, die soziale Welt realistisch zu denken, [...] mit allen Mitteln bekämpft werden muss: man muss relational denken.“³⁷ Dies gilt auch für die Analyse von Arbeitsbegriffen und -praktiken: Diese werden von spezifischen sozialen Akteuren in bestimmten Positionen gegenüber anderen Begriffen und Praktiken eingesetzt und verfügen über mehr oder weniger Legitimität. In meiner Untersuchung werde ich mich auf diese grundsätzlichen Überlegungen zum sozialen Raum und seinen Subräumen beziehen, ohne allerdings – wie es Bourdieu selbst mehrmals getan hat³⁸ – zu versuchen, für unterschiedliche Praktiken spezifische Kapitalausmaße und Kapitalanteile anzugeben.³⁹ Vielmehr ist das Ziel meiner Untersuchung die Identifizierung und Benennung der unterschiedlichen Formen mittels einer spezifischen Tätigkeit – des Musizierens – zu arbeiten bzw. nicht zu arbeiten, sowie die Darstellung ihrer Beziehungen zueinander.

Für die Verwendung der dargestellten Konzepte Bourdieus ist u.a. der Begriff des „Feldes“ wichtig. Felder im Bourdieu’schen Sinne stellen die „objektiven Relationen“ zwischen unterschiedlichen strukturellen Positionen in einem bestimmten Bereich dar.⁴⁰ So kann es das Feld der Kunst oder das Feld der Wissenschaft ebenso geben wie allgemeinere und umfassendere Felder (etwa das Feld der Macht oder der symbolischen Produktion). Diese können sich überschneiden oder in anderen Beziehungen zueinander stehen. Da meine Untersuchung die unterschiedlichen Positionen in

36 Wadauer, *Der Arbeit nachgehen*, 27f.

37 Bourdieu, *Praxis*, 262.

38 Vgl. z.B. Bourdieu, *Unterschiede*.

39 Eine derartige Konstruktion des sozialen Raumes gestaltet sich für historische Forschung aufgrund der Quellenlage naturgemäß schwierig. So lassen sich auch zu den Personen, deren lebensgeschichtliche Erzählungen in dieser Untersuchung für mich einen wichtigen Quellentypus darstellen, nur selten Daten zu formalen Ausbildungen oder Einkommen – zweifellos wichtige Bestandteile des Kapitals einer Person – finden.

40 Bourdieu, *Praxis*, 126 ff.

Bezug auf Musizieren als Arbeit oder Unterhalt und deren Beziehungen zueinander darstellen will, scheint es naheliegend, auch die von mir untersuchten Praktiken des Musizierens als Feld – das Feld des Musizierens – zu konstruieren. Eine Anmerkung ist dazu allerdings notwendig: Wie Alexander Mejschik beschreibt, impliziert die derzeit gängige Verwendung von Feld ein Feld als Ort – ein Feld, das definierte Grenzen hat, innerhalb derer (und nur innerhalb derer) es um das untersuchte Phänomen geht.⁴¹ Ein derartiges Verständnis von Feld verlangt meist a priori den Nachweis, dass die in ihm enthaltenen Elemente auch tatsächlich durch Feldeffekte miteinander verbunden sind,⁴² dessen Erbringung zumindest für meinen Forschungsgegenstand schwer vorstellbar ist. Es führt aber vor allem notwendigerweise zur Übernahme und damit Privilegierung einer von mehreren Perspektiven darauf, wer noch zum Feld gehört und wer nicht mehr. Wer ist noch Musiker (oder: Berufsmusiker, Künstler etc.) und wer nicht mehr? Darüber gibt es im Untersuchungszeitraum unterschiedliche Meinungen, deren Vielfalt man notwendigerweise ignorieren muss, will man diese Grenzen ziehen. Wenn ich daher in meiner Arbeit den Feldbegriff verwende, tue ich das zum einen als Referenz auf eine allgemeinere Art, Forschung zu betreiben:⁴³ unter Berücksichtigung der Relationalität der Positionen,⁴⁴ der jeweils eigenen Hierarchisierungs- und Legitimationslogiken innerhalb eines Feldes und der Zusammenhänge zwischen Position und Weltperspektive bzw. Praktik. Zum anderen konstruiere ich durch den systematischen Vergleich lebensgeschichtlicher Erzählungen weniger ein als Ort verstandenes Feld, sondern einen Raum (bzw. ein Raum-Feld) – den Raum des Musizierens. Für diesen ist – im Gegensatz zum Ort-Feld – konstitutiv, dass er keine vorab definierten Außengrenzen besitzt.⁴⁵ Diese Perspektive ist bestimmend für die vorliegende Untersuchung.

41 Mejschik, Kunstmarkt, 127–130; Ders., Felder.

42 Bourdieu, Praxis, 131.

43 Bernhard/Schmidt-Wellenburg, Einleitung, 9–26.

44 Vgl. Bourdieu, Praxis, 262.

45 Zum Unterschied von Raum-Feldern und Orts-Feldern vgl. Mejschik, Felder, 152–159; Ders., Kunstmarkt, 127–130.

2. DIFFERENZIERUNGEN VON MUSIZIEREN

Musizieren zu Beginn des 20. Jahrhunderts war durch eine Reihe vorhergegangener ökonomischer, sozialer und technischer Entwicklungen geprägt. So zutreffend diese Aussage auch ist, vernachlässigt sie doch den Blick darauf, dass es ‚das Musizieren‘ bzw. einen relativ homogenen Beruf ‚des Musikers/der Musikerin‘ nicht gab. Musizieren war zu diesem Zeitpunkt schon seit Langem ein vielfältiges und divergentes Feld, sodass unterschiedlich konnotierte Formen des Musizierens vielfach gar nicht mehr als dieselbe Tätigkeit wahrgenommen wurden. Ein Bettelmusikant verdiente nicht nur ein Vielfaches weniger als ein Konzertvirtuose, seine Tätigkeit war auch gänzlich anderen Bewertungskategorien und Differenzierungen unterworfen. Eine allgemeine Geschichte des Musizierens läuft daher immer Gefahr, spezifische Formen des Musizierens – und damit die Perspektiven spezifischer Akteure auf Musizieren – zugunsten einer kohärenten Erzählung in den Vordergrund zu stellen.¹ Und schon eine taxative Aufzählung von Musizierformen müsste sich für eine von mehreren Kategorisierungsprinzipien entscheiden: Gab es, wie es Matzke 1927 postulierte, „Profanmusiker“ und „Kirchenmusiker“, „seriöse Musiker“, „Genossen der leichteren Muse“ und „fahrendes Volk“?² Oder gab es, nach der Unterteilung der Musikergewerkschaft im Austrofaschismus, „Musiker in Jazzkapellen“, „Klavierspieler“, „Schrammelmusiker und -sänger“, „Zigeunermusik“, „Harmoniemusik“ und „Militärmusik“?³ Sollten Musizierende nach gewerkschaftlicher Perspektive in BerufsmusikerInnen und AmateurInnen geteilt werden oder nach musikästhetischer Perspektive in KünstlerInnen und Nicht-KünstlerInnen?

Die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musizieren in historischer Perspektive hat dazu tendiert, sich auf jeweils bestimmte Formen des Musizierens oder auf bestimmte musikalische Genres zu konzentrieren. Oftmals wurden diese Formen oder Genres – explizit oder implizit – als ‚das Musizieren‘ einer Periode oder einer Gesellschaft an sich präsentiert. In der musikwissenschaftlichen Rezeption etwa ist der ‚ästhetische Wert‘ von Musik ein zentrales Kriterium für die Entscheidung, welche Formen und Genres untersuchenswert sind und welche nicht.⁴ Diese Kategorisierung scheint dermaßen legitim und selbstverständlich zu

1 Wadauer, *Der Arbeit nachgehen*, 27f.

2 Matzke, *Musikökonomik*, 40.

3 *Der Österreichische Musiker* (1935), Nr. 2, 1f., hier 2.

4 „Der mehr stillschweigende als explizite Konsens über die kunstideologischen (statt erkenntnistheoretischen) Voraussetzungen des Fachs führte ebenso stillschweigend zu

sein, dass es nicht auffällt, wenn in der „Musikgeschichte Österreichs“⁵ Formen des Musizierens wie Straßenmusizieren, Bettelmusizieren, Musizieren in der Vergnügungsindustrie etc. nicht bzw. nur sehr kurz erwähnt werden, obwohl sie in den jeweiligen historischen Perioden für Publikum und MusikerInnen gleichermaßen große Bedeutung hatten. Auch der musikwissenschaftliche Begriff des „Musiklebens“ beschreibt nicht, wie man annehmen könnte, die gesamten musikalischen Aktivitäten einer Gesellschaft, sondern nur einen ganz bestimmten Ausschnitt davon. In Sozialgeschichte und Ethnologie fehlt eine dem ästhetischen Wert von Musik entsprechende normative Kategorie, die bestimmt, was untersuchenswert ist, weitgehend. Wenn überhaupt, rücken hier meist jene Formen des Musizierens in den Vordergrund, die von anderen Disziplinen wie der systematischen bzw. historischen Musikwissenschaft nicht behandelt werden. So finden sich hier Untersuchungen zu DorfmusikantInnen und Blasmusik auf dem Land,⁶ Tanz- und UnterhaltungsmusikerInnen,⁷ AmateurmusikerInnen⁸ oder StraßenmusikerInnen.⁹ Darstellungen, die mehrere Formen des Musizierens untersuchen oder gar aufeinander beziehen, sind selten. Musizieren wird so zu einer Kollektion nebeneinander ablaufender Praktiken – hier die VirtuosoInnen, dort die AmateurmusikerInnen –, die nicht zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Eingedenk dieser Problematik, historische Prozesse ‚des Musizierens‘ zu beschreiben, soll hier dennoch ein kurzer Überblick über Entwicklungen des Musiklebens (im breiten Sinne) in West- und Mitteleuropa zwischen dem Ende des 18. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts gegeben werden, die maßgeblich für die Situation am Beginn der Zwischenkriegszeit waren. Dabei stehen jene Entwicklungen im Vordergrund, die nicht nur für ganz spezifische Musikformen – etwa die bürgerliche Hausmusik oder die Sinfoniemusik – Bedeutung hatten, sondern für eine Vielzahl unterschiedlicher Formen.

Ausgrenzungsmechanismen im Hinblick auf das, was nicht dieser Voraussetzung entsprach, also jener Musik, der man einen höheren ästhetischen Wert nur deswegen nicht absprach, weil man dessen Fehlen für so offensichtlich hielt, dass sich die Debatte nicht lohnte.“ (Walter, Musikwissenschaft, 298) Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Musikwissenschaften gegenwärtig auch Subdisziplinen wie Musikethnologie oder Popmusikforschung beinhalten. Wie im zitierten Artikel jedoch ausgeführt wird, ist die Rolle dieser Subdisziplinen innerhalb der Musikwissenschaften gerade deshalb ambivalent und unklar, weil ihre Protagonisten ihren Gegenstand eben nicht über ästhetische Urteile konstituieren.

5 So etwa der Titel einer Reihe von Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber.

6 Ecker, Melodie; Zwittkovits, Pflege.

7 Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik.

8 Pape, Amateurmusiker.

9 Hawkins, Industry.

2.1 Entwicklungen vor 1918

2.1.1 Musizieren wird zur Massenkultur

Während des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde Musizieren in verschiedener Hinsicht zum Massenphänomen: von der Massenfertigung der Werkzeuge des Musizierens (Instrumente und Noten) über den Absatz von Musik (in Form von Noten und Auftritten) im großen Stil bis hin zur starken Zunahme musikalischer Ausbildungen, die sowohl angeboten als auch nachgefragt wurden. Musizieren als Massenphänomen beinhaltete sowohl eine starke quantitative Zunahme derer, die musizierten oder Musik hörten, wie auch eine Standardisierung von Repertoires, Genres oder Musikstilen.

William Weber bezeichnet bereits die Verbreitung klassischer Musik (etwa der Kompositionen von Haydn, Mozart oder Beethoven), die Ende des 18. Jahrhunderts ihren Ausgang nahm, als frühe Form von Massenkultur.¹⁰ Diese zeichnet sich für ihn durch den Bezug auf eine breite Öffentlichkeit – im Gegensatz zu persönlichen Beziehungen zwischen den Musizierenden und ihrem Publikum – aus. Zuvor bestanden sowohl das Publikum von Konzerten als auch die Abnehmer von Kompositionen vor allem aus Personen, die mit dem/der Musizierenden über ökonomische oder soziale Netzwerke verbunden waren. Typische Beziehungen zwischen MusikerIn und ZuhörerIn waren etwa eine Anstellung als MusiklehrerIn oder die Einbindung in das System der Patronage, in dem für einen Mäzen / eine Mäzenatin Werke komponiert oder Musik aufgeführt wurde. Nicht zuletzt deshalb meint auch Philip Downs: „Perhaps the most pressing issue in a mid-eighteenth-century musician's life was finding a position, for the kind of position would frequently determine the nature of his creative output and the extent of his productivity.“¹¹ Durch technische Neuerungen im Notendruck (Lithografie) auf der einen Seite, die fortschreitende Einrichtung dauerhafter Orchester auf der anderen Seite entstand ein Musikmarkt, auf dem Kompositionen massengefertigt an eine breite Öffentlichkeit vertrieben wurden und Konzerte im großen Stil für ein den Musizierenden weitgehend unbekanntes Publikum veranstaltet wurden. Ein Beispiel dafür waren die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beliebten „promenades“:

The grass or floor in front of the orchestra was always an open space; people could walk, talk, and take refreshments during the performance; [...] The key figure was always a showman and entrepreneur who succeeded in capturing the public imagination from the

¹⁰ Weber, Mass Culture.

¹¹ Downs, Classical music, 18.

podium [...] The Viennese waltz concerts of Joseph Lanner and the Strauß family were a close parallel.¹²

Webers Definition musikalischer Massenkultur zielt auf die Art der sozialen Beziehungen anstelle von Quantitäten (etwa der Zuhörer oder der verkauften Noten) ab. Hinsichtlich der Frage, ab wann genau man in der Kunstmusik von Massenkultur sprechen kann, mag eine derartige Definition umstritten sein. Webers Darstellung zeigt aber bereits die frühen Tendenzen, die in weiterer Folge zu einer Massenkultur auch im quantitativen Sinn führten.

Noch wesentlich mehr Beachtung hat die Entstehung einer musikalischen Massenkultur der Unterhaltungs- bzw. Populärmusik¹³ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gefunden. Diese Entwicklung fand im europäischen Vergleich durchaus mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten statt. Vor allem England nahm hier eine Vorreiterrolle ein. Der zugrunde liegende Prozess wird von Kaspar Maase anhand der Musik in Gastwirtschaften folgendermaßen exemplarisch beschrieben: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestand das Musikangebot sowohl aus Auftritten wandernder Musikanten wie auch Darbietungen der Gäste selbst. Mit den behördlichen Einschränkungen von wandernden MusikerInnen einerseits, der abnehmenden Selbstorganisation von Unterhaltung durch die Gäste andererseits bot sich für die Inhaber der Gastwirtschaften die Möglichkeit, durch ein stärker strukturiertes Unterhaltungsangebot in Form angestellter MusikerInnen und anderer UnterhaltungskünstlerInnen Gäste anzuziehen:

...von den *Free-and-Easies*, wo noch die Gäste der Pubs musizierten, zu den *Singing Saloons* mit dem Auftritt professioneller Künstler und zur britischen *Music Hall*; von der Pokalkneipe über den Tingeltangel zum deutschen Spezialitätentheater, vom *Café chantant* und *Café concert* zu Varieté und französischer *Music Hall*.¹⁴

Die Entwicklung hin zu populärer Massenkultur und kommerzialisierter Unterhaltung, die hier skizziert wurde, beruhte darüber hinaus vor allem auf zwei gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen. Zum einen wurde durch die Urbanisierung des

12 Weber, *Mass Culture*, 13; Vgl. auch die Bezeichnung der Konzerte von Strauß und Lanner als „Frühform urbaner Unterhaltungsindustrie“ durch Andreas Gebesmair (Gebesmair, *Koalitionen*, 75).

13 Wenn im Weiteren von „Kunstmusik“ oder „Populärmusik“ im 19. Jahrhundert die Rede ist, handelt es sich um eine historisch nicht ganz unproblematische Vereinfachung. Das Denken und Praktizieren von Musizieren in diesen Kategorien war zu dieser Zeit noch bedeutend weniger verbreitet als dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Siehe dazu auch Kapitel 2.3.4.

14 Maase, *Vergnügen*, 52.

19. Jahrhunderts nicht nur ein an wenigen Orten konzentriertes Massenpublikum für Unterhaltung geschaffen, es verloren auch die ländlichen Traditionen der Unterhaltung an Bedeutung. Diese waren durch die Dorfgemeinschaft selbst organisiert worden und waren auf ganz bestimmte – meist religiös konnotierte – Abschnitte des Jahres beschränkt gewesen. An deren Stelle trat nun immer mehr Unterhaltung, die von einem (meist kommerziellen) Anbieter für ein anonymes Publikum organisiert wurde und an jedem Tag des Jahres verfügbar war.¹⁵ Zum anderen führte die Ausweitung der verfügbaren arbeitsfreien Zeit bzw. eine stärkere Trennung von Arbeits- und Nichtarbeitszeit für größere Teile der Bevölkerung zu einer veränderten Freizeitnutzung bzw. zur „Erfindung“ moderner Freizeit an sich.¹⁶ Diese neue Art der Freizeit konnte für neue Arten von Unterhaltung, wie etwa musikalische Massenunterhaltungen, genutzt werden. Insgesamt kam es so nicht nur zu neuen Formen und Orten der musikalischen Unterhaltung, sondern auch zu einer quantitativen Zunahme des Unterhaltungspublikums. Orte der populären Unterhaltung, wie das 1899 erbaute Düsseldorfer Apollotheater mit 2.000 Sitzplätzen¹⁷ oder gar der 1873 erbaute Alexandra Palace in London mit einer Konzerthalle für 3.000 Sitzplätze und einer „Great Central Hall“ für 12.000 Sitzplätze und Raum für ein 2.000-köpfiges Orchester¹⁸ geben Aufschluss über die Maßstäbe, in denen populäre Massenkultur zu dieser Zeit gedacht und praktiziert wurde. Um 1900 gab es alleine in Paris über 260 *cabarets* und *café-concerts*, auch diese mit teilweise bis zu 1.500 Sitzplätzen.¹⁹ Unterhaltung in diesem Ausmaß benötigte eine immer größere Anzahl von MusikerInnen. Eine Untersuchung der englischen Unterhaltungsindustrie um 1892 – die damals europäische Vorreiterin war – schätzte die Anzahl der darin beschäftigten Personen auf 350.000, also doppelt so viele als in der öffentlichen Verwaltung beschäftigt waren.²⁰ Wie schon für die Kunstmusik, bestand auch hier ein enger Zusammenhang zwischen der massenhaften Produktion von Noten und Instrumenten einerseits und der veränderten Auftrittspraxis andererseits. Verleger vermarkteten ihre Lieder und Kompositionen – die besonders im Vorreiterland USA, aber auch in Europa zunehmend arbeitsteilig und für einen großen Absatz produziert wurden²¹ – gezielt an Musizierende, um sie so in der breiten Bevölkerung populär zu

15 Vgl. ebd., 38–78; Tanzer, *Spectacle*.

16 Vgl. Arcangeli, *Freizeit*, 1219 f.

17 Abrams, *Workers' Culture*, 101.

18 Watt/Rabinovici, *Alexandra Palace*, 190.

19 Rearick, *Song*, 45, 50.

20 Ehrlich, *Music Profession*, 57.

21 Vgl. Suisman, *Sounds*. Die Entwicklung der österreichischen Musikindustrie im 19. und 20. Jahrhundert ist noch weitgehend unerforscht, sodass hier vorerst nur auf die 1937 von Leo Wilzin postulierte Entwicklung der zeitgenössischen Musikwirtschaft verwiesen werden

machen. Wie Klaus Nathaus zeigt, existierten allerdings verschiedene Geschäftsmodelle. In den USA wurde versucht, den Absatz der Partituren und Liedtexte durch *song plugging* bei Musizierenden (erst bei AmateurInnen, später bei professionell Auftretenden in Vergnügungslokalen) anzutreiben. In Deutschland und Österreich hingegen dominierte das Modell der *publisher-directors*, bei dem die Verleger auch Direktoren vor allem von Operntheatern waren und ihren Gewinn durch den Verkauf ihrer selbst aufgeführten Stücke an andere Operntheater erzielten.²²

Die starke zahlenmäßige Zunahme von Musikangebot und -nachfrage beruhte unter anderem auch auf der Expansion musikalischer Ausbildung. Bereits im 18. Jahrhundert waren sowohl die Nachfrage nach als auch das Angebot an PrivatlehrerInnen für den Musikunterricht gestiegen,²³ wobei die Qualität des Unterrichts – von der Weitergabe elementarer Fähigkeiten innerhalb der Familie bis hin zum systematischen Musikunterricht durch Virtuosen – stark schwankte. Daneben entstanden im 19. Jahrhundert Musikschulen als private Einrichtungen zur Ausbildung von AmateurInnen²⁴ und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Konservatorien (später auch Akademien) zur Ausbildung von KünstlerInnen (was zumindest in den Anfangszeiten sowohl AmateurInnen als auch jene, die Musizieren zum Beruf machten, beinhaltete).²⁵ Die Zunahme an Ausbildungsformen führte sowohl im Bereich der Unterhaltungsmusik als auch in der Kunst zu einer Zunahme des Angebots an Musizierenden auf der einen Seite, des interessierten Publikums auf der anderen Seite. Auch eine Form des Musizierens, die sich nicht an die breite Öffentlichkeit wandte, die Salon- bzw. Hausmusik, erlangte dadurch große Verbreitung.²⁶

Verstärkt wurde die Entwicklung der Musik für die Massen durch die zeitgenössisch als mechanische Musik bezeichneten Entwicklungen: Grammophon und Schallplatte (in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts), das Radio (ab den frühen 1920er-Jahren als Massenmedium im Einsatz) und der Tonfilm (gegen Ende der 1920er-Jahre) ermöglichten durch die Möglichkeit, einen Auftritt bzw. eine Aufnahme unbegrenzt wiederzuverwenden, eine neue Qualität der Massenproduktion von Musik. Daher verbindet Alfred Smudits den Begriff der Massenkultur bzw. Kulturindustrie auch erst mit diesen Entwicklungen.²⁷

kann: „Die Reproduktion wird kommerzialisiert und beginnt sich weniger nach dem künstlerischen Wert zu richten, als nach dem Kassenerfolg.“ (Wilzin, Musikstatistik, 62).

22 Nathaus, *Popular Music*, 757–761.

23 Heesch, *Musikausbildung*, 900.

24 Mehlig/Abel-Struth, *Musikschule*, 1610 f.

25 Fend/Noiray, *Introduction*, 9.

26 Vgl. Ballstaedt/Widmaier, *Salonmusik*.

27 Smudits, *Soziologie*, 244 f.

2.1.2 Professionalisierung durch Ausschluss

Musizieren wurde in europäischen Gesellschaften schon seit langer Zeit sowohl von darauf spezialisierten Personen ausgeführt als auch von jenen, deren Haupttätigkeit eine andere war.²⁸ Gegensätzliche Begriffspaare dafür gibt es genug – LiebhaberInnen und VirtuosoInnen, AmateurInnen und BerufsmusikerInnen etc. – wobei deren Bedeutungen untereinander nicht völlig austauschbar sind. Im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts veränderten sich allerdings sowohl die Relevanz dieser Unterscheidung als auch das Verhältnis der derart kategorisierten Gruppen zueinander – und das in verschiedenen Musikstilen, Genres und Musizierformen.

Begriffsgeschichtlich verortet Winfried Pape eine bedeutende Differenzierung zwischen diesen Gegensätzen in der Form von Liebhaber und Dilettant auf der einen, Virtuose, Musicus und Künstler auf der anderen Seite bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Demnach wurden die Begriffe „Liebhaber“ und „Dilettant“ zu dieser Zeit weder abwertend verwendet noch verwiesen sie auf eine unterschiedliche fachliche Bildung von AmateurInnen und Professionellen. Eine Hierarchisierung dieses Verhältnisses sieht Pape erst an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im Zuge von Abgrenzungsversuchen der Professionellen und der zunehmenden Konkurrenz um knappe Verdienste.²⁹ Es ist aber anzunehmen, dass diese Differenzierung – die sich im Übrigen auf die Kunstmusik beschränkte – zu dieser Zeit nur für eine kleinere Gruppe von Personen auch praktische Geltung erlangt haben dürfte.

Das änderte sich mit der oben beschriebenen Entwicklung der Musik für die Massen. In der Kunstmusik führte die Tendenz hin zu „promenades“ und „Monsterkonzerten“ – groß angelegten Orchesterkonzerten – zur Verdrängung von LiebhaberInnen und DilettantInnen aus dem öffentlichen Musikleben. Hatten diese z. B. in Wien gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch den Großteil der öffentlichen Aufführungen bestritten,³⁰ so konnten sie in den Jahrzehnten danach nicht mehr mit der Darbietungsqualität und den Vermarktungsmöglichkeiten professionell Musizierender mithalten: „Concerts of this order spelled the death of the public amateur orchestral tradition.“³¹ Hinzu kam die Durchsetzung ‚ernster‘ Kunstmusik im Gegensatz zur ‚leichten‘ Musik, die ebenfalls professionelles Musizieren begünstigte: „... the experience of the musical sublime demanded the service of accomplished professionals to create and perform the works that evoked it – amateur

28 Vgl. Kaden, Professionalismus.

29 Pape, Amateurmusiker, 245 f.

30 Handlos, Entwicklung, 220.

31 Weber, Mass Culture, 13.

recreation is no longer the paradigmatic circumstance of music.“³² Als für diese Entwicklung exemplarisch können in Österreich zwei Ereignisse gelten: Zum einen wurde nach 1848 die Anforderung des Amateurstatus für Mitglieder des Orchesters der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zurückgenommen und damit das Orchester auch für BerufsmusikerInnen geöffnet. Zum anderen wurde 1899 – und damit im europäischen Vergleich erst spät – ein zweites (neben dem Hofopernorchester) ständiges Orchester gegründet, das aus Berufsmusikern bestand.³³ LiebhaberInnen und DilettantInnen wurden nun verstärkt in der Hausmusik oder in Musikvereinen tätig, anstatt regelmäßig öffentlich aufzutreten. Angesichts der Tatsache, dass durch die Massenproduktion an Instrumenten und Noten einerseits, die oben beschriebene starke Zunahme musikalischer Ausbildungen andererseits, ihre Zahl stark zunahm, erlebten diese Aktivitäten während des 19. Jahrhunderts einen regelrechten Boom.³⁴

Auch in der Unterhaltungsmusik hatten die oben beschriebenen Entwicklungen der Massenkultur große Bedeutung für das Verhältnis von AmateurInnen bzw. Laien und BerufsmusikerInnen (als Kategorisierungen vor allem der Intensität, mit der sich jemand mit Musizieren beschäftigte und Musizieren praktizierte). Die „Erfindung“ von Freizeit im Zuge der Industrialisierung eröffnete nicht nur neue Möglichkeiten für berufsmäßiges Musizieren in der Unterhaltungsindustrie, sondern ermöglichte vielen nun auch das Musizieren als AmateurIn, sei es zur eigenen Unterhaltung oder zur Unterhaltung anderer. Davon zeugen z. B. in Österreich die große Zahl an Gründungen von Blasmusikkapellen und Männerchören nach 1848 (wobei Letztere das Musizieren oftmals auch als Legitimation ihrer politischen Betätigung verwendeten)³⁵ und die zentrale Bedeutung des Musizierens für die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehende Jugendbewegung.³⁶ Im Kampf um das zahlende Musikpublikum spitzte sich der Konflikt zwischen (oft un- oder unterbezahlten)

32 Gramit, Serious, 97.

33 In den vorangegangenen Jahrzehnten gab es wiederholt Versuche zur Gründung dieses zweiten ständigen Orchesters, die aber wiederholt an der dauerhaften Finanzierung scheiterten. Die Gesellschaft der Musikfreunde Wiens versuchte wiederholt die Etablierung eines Berufsorchesters, musste aber stattdessen immer wieder auf Orchester unter Beteiligung von Amateuren und Mitgliedern des Hofopernorchesters zurückgreifen. Der Wiener Musikerbund als Interessenvertretung der Berufsmusiker erreichte schließlich 1899 die Gründung eines eigenständigen Symphonieorchesters, dessen dauerhafte Finanzierung infolge allerdings nur gegen den Rückzug des Musikerbundes aus der Unternehmung zugesagt wurde. Vgl. Heller, Zeit, 102–106.

34 Vgl. Ballstaedt/Widmaier, Salonmusik.

35 Flotzinger, Geschichte, 167 ff.

36 Ebd., 174.

AmateurInnen und BerufsmusikerInnen zu. Vor allem die Musikergewerkschaften, die großteils in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründet wurden, unternahmen große Anstrengungen, um AmateurInnen als unzulässige Konkurrenz zu positionieren, und agitierten oftmals für den Ausschluss von AmateurInnen vom entgeltlichen Musizieren.

Die hier dargestellten Prozesse sind auch in Beziehung zu gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen von Arbeit und Beruf zu sehen. Einen Beruf zu haben, einen Beruf zu wählen oder sich auf einen Beruf vorzubereiten waren Praktiken, die in Europa gegen Ende des 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts immer wichtiger wurden. Während Vorstellungen und Praktiken beruflichen Arbeitens schon lange zuvor existiert hatten, wurde Beruf nun zu einer Anforderung nicht nur an eine kleine Minderheit, sondern an die breite Bevölkerung. Beruflich tätig zu sein, konnte einen Handelnden in verstärktem Maße legitimieren – genauso, wie keinen Beruf zu haben, suspekt war und Anlass zu Kritik gab.³⁷ Auch vor diesem Hintergrund wird die zunehmende Bedeutung der Beurteilung, ob jemand als BerufsmusikerIn musizierte oder ‚nur‘ nebenbei, für die handelnden Akteure verständlich.

Eine Sonderform beruflichen Musizierens stellte die Profession dar. Im 18. und 19. Jahrhundert gab es in verschiedenen europäischen Ländern Versuche, Musizieren (bzw. Teile davon) als Profession durchzusetzen. Der damit verbundene höhere soziale Status sollte im Allgemeinen durch eine bessere Kontrolle der musikalischen Ausbildungen und der Zugangsregelungen zum Beruf stattfinden. Wie Deborah Rohr beschreibt, scheiterte dieser Versuch in England zwischen 1750 und 1850 vor allem durch den ‚fragwürdigen‘ Charakter von MusikerInnen in den Augen vieler Zeitgenossen (Konnotation mit Immoralität und ausländischen Einflüssen) ebenso wie durch Statusheterogenität und die Vielfalt an Ausbildungen mit stark unterschiedlicher Qualität.³⁸ Eine ebenfalls sehr aufschlussreiche Untersuchung eines Professionalisierungsversuchs gibt die eingangs bereits erwähnte Untersuchung von Lynn Sargeant zu Russland zwischen 1861 und 1917. Hier war das Konservatorium der primäre Ort, an dem die Profession des Musizierens durchgesetzt werden sollte, unterstützt durch dessen Verbindung mit dem legalen Status als freier Künstler. Sargeants Schlussfolgerung über diesen Prozess nimmt wiederum auf die oben beschriebene Differenzierung Bezug: „The effort of Russia’s musicians to transform themselves into a profession succeeded at the expense of removing opportunities for public participation in musical life for amateurs or ‚dilettantes‘.“³⁹

37 Wadauer/Mejstrik/Buchner, editorial, 5 ff.

38 Rohr, Careers.

39 Sargeant, Class, 52.

2.1.3 Nationalisierung und Internationalisierung

Musizieren war schon vor dem 19. Jahrhundert eng mit Mobilität verbunden gewesen. Feste Anstellungen von Musizierenden über längere Zeit an einem Ort gab es traditionellerweise an Höfen, im Dienste von Glaubensgemeinschaften (etwa in Kirchen oder Synagogen) oder als offizielles Amt in Städten (Stadtppfeifer). Demgegenüber standen wandernde MusikantInnen auf dem Land, herumziehende BettelmusikantInnen in den Städten und OpernsängerInnen oder EnsemblesmusikerInnen, die je nach Saison an unterschiedlichen Spielorten tätig waren.⁴⁰ Was im Laufe des 19. Jahrhunderts aber erheblich zunahm, war zum einen das Ausmaß der Mobilität von Musizierenden, zum anderen die Verbreitung eines über Ländergrenzen hinaus bekannten und akzeptierten Repertoires an Musik.

Sowohl in der Kunstmusik als auch in der populären Unterhaltung stand die internationale Verbreitung musikalischer Werke in engem Zusammenhang mit der weiter oben angesprochenen Durchsetzung eines musikalischen Massenmarktes. In der Kunstmusik entstand ein Kanon von Klassikern, beginnend mit Mozart, Beethoven und Haydn, der innerhalb West- und Mitteleuropas im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend an Verbindlichkeit gewann.⁴¹ Auch Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Wagner oder Mahler wurden zwar durchaus kontroversiell diskutiert, ihre Werke waren aber dem Publikum von Kunstmusik in ganz West- und Mitteleuropa bekannt. Damit einher ging eine verstärkte Mobilität der Musizierenden, exemplarisch verkörpert durch die Virtuosen, deren Aufführungen in ganz Europa bekannt waren und die selten länger als eine Woche in einer Stadt auftraten. Im Bereich der populären Unterhaltung war das musikalische Repertoire deutlich schnelllebig, sodass sich hier kein Kanon an Klassikern herausbilden konnte. Trotzdem konnten die finanziellen Möglichkeiten, die die Vermarktung von Musik in vielen verschiedenen Ländern bot, auch hier genutzt werden. Berliner Gassenhauer wurden auch in Paris vermarktet und gesungen, amerikanische Tanzmusik in den Vergnügungslokalen ganz Europas gespielt, und österreichische Operetten in großem Ausmaß in Deutschland und Frankreich publiziert und aufgeführt. Klaus Nathaus zeigt, wie nicht nur KomponistInnen und VerlegerInnen selbst, sondern vor allem auch die Ende des 19. Jahrhunderts neu gegründeten Urheberrechtsgesellschaften in Frankreich oder Österreich in starker Konkurrenz zueinander daran arbeiteten, ihre nationalen Repertoires in benachbarten Ländern mit großen Absatzmärkten an Vergnügungslokale zu verkaufen. Auch auf diese Weise entstanden die Anfänge eines internationalen Musikmarktes. Darüber

40 Vgl. Salmen, Beruf, 190 ff.

41 Müller, Einleitung, 23.

hinaus bot die populäre Unterhaltung mit ihrer Forderung nach immer Neuem ausländischen MusikerInnen die Möglichkeit, kulturelle Stereotype als ‚exotisch‘ zu vermarkten. Besonders vermeintlich volkstümliches Musizieren – ob von Tiroler AlpenmusikerInnen oder amerikanischen ‚Ureinwohnern‘ – konnte in gänzlich anderen kulturellen Kontexten Erfolge erzielen.⁴²

Die massenhafte Vermarktung von Musik und immer weitere Reisen von professionellen MusikerInnen über staatliche Grenzen hinweg bedeuteten nicht nur verstärkte Mobilität, sondern auch eine Verdrängung bestimmter anderer Formen von musikalischer Mobilität. Das Wandermusikantentum hatte über Jahrhunderte hinweg darauf beruht, dass vor allem auf dem Land an vielen Orten Musik und Musiker nicht verfügbar waren. WandermusikantInnen oder wandernde Spielleute zogen meist innerhalb eines nicht allzu großen Gebiets von Ort zu Ort und traten dort für jeweils einige Tage oder Wochen auf. So waren etwa in der Oberpfalz in den zwei Jahrzehnten vor 1800 mehr als 2.000 Menschen als wandernde Musikanten tätig, wobei der Großteil von ihnen in einem Umkreis von 15–20 km auftrat.⁴³ Aufgrund einer Reihe von Faktoren war aber das Wandermusikantentum in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in weiten Teilen West- und Mitteleuropas stark im Rückgang begriffen. Neben der zunehmenden Bekämpfung bestimmter mobiler Gruppen durch staatliche Behörden und der Konkurrenz durch die im 19. Jahrhundert gegründeten Dorfmusiken war ein wichtiger Faktor die zunehmende Verfügbarkeit von Musik auch in abgelegeneren Gebieten.⁴⁴ Mithilfe stark verbesserter Transportmöglichkeiten konnten etwa Berufsorchester ausgedehnte Tournées auch außerhalb von Großstädten unternehmen. Gleichzeitig wurde professionell produzierte und massenhaft verbreitete Kunst- und Unterhaltungsmusik mittels Grammophon und Radio nun auch in Orten zugänglich, die zuvor auf wandernde Musikanten angewiesen waren.

Den hier beschriebenen Tendenzen der Internationalisierung von Musik und MusikerInnen standen Entwicklungen entgegen, die verstärkt nationale Musikmärkte und Repertoires propagierten. Als „transnationales Phänomen der Nationalisierung“ bezeichnet Sven Müller die Versuche der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert, jeweils eigenständige nationale Musikwerke und Aufführungspraktiken zu produzieren.⁴⁵ So wurde etwa in Operninszenierungen verstärkt auf nationalhistorische Ereignisse Bezug genommen oder in musikästhetischen Schriften durch Kategorisierungen entlang nationaler oder völkischer Trennlinien die besondere Musikalität

42 Salmen, Beruf, 219 f.

43 Hartinger, Volkstanz, 23 f.

44 Heimrath, Wandermusikanten, 148 f.

45 Müller, Einleitung, 24 f.

von bestimmten Nationen oder Völkern betont. Die internationale Mobilität von MusikerInnen hingegen wurde von den Ende des 19. Jahrhunderts neu entstehenden und national organisierten Musikergewerkschaften bekämpft. Auch wenn 1901 mit der International Artistes' Lodge (u.a. für SängerInnen) und 1904 mit der International Confederation of Musicians zwei internationale Musikergewerkschaften gegründet wurden, blieb der Schutz der jeweils nationalen Musikerschaft vor ausländischer Konkurrenz ein wichtiges Anliegen. Dieser Konflikt zwischen einem immer internationaler organisierten Musikmarkt und den zu Beginn des 20. Jahrhunderts weit über das Musizieren hinausgehenden nationalen Abschottungstendenzen der Gewerkschaften spaltete die organisierte Musikerschaft immer wieder, etwa im Zuge von Diskussionen über die Ausnahmeregelungen zu Ausländerbeschäftigungsgesetzen für MusikerInnen.

Am Beginn der Zwischenkriegszeit standen also auch weiterhin äußerst vielfältige Formen des Musizierens nebeneinander, für die dennoch einige allgemeine Charakteristika bzw. Entwicklungen festgehalten werden können. Musizieren war zum Massenphänomen geworden, was die Anzahl der Musizierenden wie auch die Größe des Publikums und das Ausmaß der komponierten Musik betrifft.⁴⁶ Auch die Auftrittspraktiken (in „Monsterkonzerten“, den Konzertsälen von Vergnügungspalästen oder gleich im Radio) zielten nun deutlich stärker als zuvor darauf ab, eine große Masse von Menschen zeitgleich musikalisch zu unterhalten. Musizieren wurde in diesen Formen als Angebot am Unterhaltungs- bzw. Kunstmarkt organisiert – was zeitgenössisch mit Begriffen wie Kommerzialisierung oder Amerikanisierung immer wieder kritisiert wurde. Dennoch existierten nach wie vor Musizierformen wie das Musizieren im Verein oder Bettelmusizieren auf der Straße, die nicht für ein anonymes Massenpublikum stattfanden, sondern die sozialen Beziehungen zwischen Musizierendem/Musizierender und Publikum oftmals besonders betonten. Diese Musizierformen waren darüber hinaus stark lokal verhaftet, während die oben angesprochenen Angebote am Unterhaltungs- und Kunstmarkt durch internationale Repertoires und die Mobilität der Musizierenden örtlich weitgehend ungebunden wurden. Zugleich hatte die starke Zunahme an musikalischen Ausbildungsformen und musikalisch Ausgebildeten zwar zu neuen Formen der Musikerlaufbahn geführt, nicht jedoch auch zu einer eindeutigen Trennung der Tätigkeiten von Professionellen und AmateurInnen. Waren Letztere nach und nach aus der öffentlichen Aufführung von Kunstmusik verdrängt worden, so wurden Tätigkeiten wie das Musizieren in Konzertcafés oder Kurorchestern noch gleichermaßen von beiden Gruppen

46 Cyril Ehrlich etwa schätzt für Großbritannien zwischen 1840 und 1930 eine Zunahme der MusikerInnen um das Siebenfache, während sich die Bevölkerung im gleichen Zeitraum nur verdoppelte (Ehrlich, *Music Profession*, 51).

bestritten. Die sich daraus ergebenden Konflikte um die knappen Stellen spitzten sich, wie wir später sehen werden, während der nächsten zwei Jahrzehnte noch zu. Die Versuche der Musikergewerkschaften, die BerufsmusikerInnen zu vereinen und gegen die Konkurrenz der AmateurInnen zu schützen, wurden u.a. eben durch die große Diversität an Musizierformen und die unterschiedlichen Perspektiven der Musizierenden auf ihre Tätigkeit erschwert.

2.2 Musizieren in Österreich

Die für West- und Mitteleuropa beschriebenen Entwicklungen des Musizierens zwischen dem 18. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts fanden weitgehend auch in Österreich statt, allerdings in teils spezifischen Ausprägungen. Ein Merkmal der österreichischen Entwicklungen ist die große Bedeutung des Musizierens von DilettantInnen. Für die Kunstmusik sieht Martha Handlos vor allem die Verbreitung von Hausmusik und privaten Musizierkreisen, in denen vorrangig DilettantInnen tätig waren, als Ursache für deren langanhaltende Dominanz im Wiener Konzertwesen.⁴⁷ Diese starke Verbreitung des privaten Musizierens wiederum stand im Zusammenhang mit dem relativ späten Aufstieg des Bürgertums und damit auch dem späten Aufkommen eines öffentlichen Konzertlebens.⁴⁸ Erst 1842 – und damit Jahrzehnte nach anderen europäischen Metropolen – wurde mit den Philharmonikern das erste ständige Berufsorchester Wiens gegründet, um 1899 gab es in Wien immer noch kein zweites ständiges Berufsorchester, dafür aber insgesamt 16 Dilettanten-Orchester-Vereine wie etwa das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde oder auch den Orchesterverein der Eisenbahnbeamten.⁴⁹ Auch außerhalb Wiens waren Vereine und Musik-Gesellschaften noch um 1900 die wesentlichen Träger des kunstmusikalischen Konzertlebens.⁵⁰ Der oben skizzierte Prozess der Verdrängung von AmateurInnen aus dem öffentlichen Musikleben fand auch hier statt, allerdings erst deutlich später. In der Volksmusik wurde das Musizieren von AmateurInnen durch die Gründung von zivilen Blasmusikkapellen wesentlich gestärkt. Diese Kapellen, die stark an die zahlreich vorhandenen Militärkapellen angelehnt waren, wurden um 1815 erstmals in Tirol und Vorarlberg gegründet, weitere Gründungswellen fanden nach 1848 und 1867 statt. Als Entwicklung, die im deutschsprachigen Raum ihren Ausgang nahm und sich erst danach im übrigen Europa verbreitete, kann diese

47 Handlos, *Entwicklung*, 221 f.

48 Ebd., 220.

49 Heller, *Zeit*, 103.

50 Ebd., 127.

Stärkung des Amateurtums in der Volksmusik durchaus als österreichisches Spezifikum bezeichnet werden.⁵¹

Die weiter oben beschriebene zunehmende Unterscheidung zwischen AmateurInnen und BerufsmusikerInnen trifft auch auf Österreich zu (unter Berücksichtigung der verzögerten Entwicklung im Bereich der Kunstmusik). Sowohl die soziale Stellung als auch das Einkommen jener MusikerInnen, die Musizieren als Hauptberuf ausübten, war – mit Ausnahme mancher VirtuosoInnen – schlecht. So konstatiert Friedrich Heller für das späte 19. Jahrhundert: „Die soziale Lage der professionellen Zivilmusiker (die sich zumeist, saisonbedingt, in Theatern und Unterhaltungskapellen ein beschämend niedriges Salär verdienten) schien [...] an einer trostlosen Talsohle angelangt.“⁵² Neben einem Überangebot an zivilen (Amateur- und Berufs-)Musizierenden waren an diesem „Musikerelend“ (so die zeitgenössische Bezeichnung) auch die über 100 Militärkapellen der Monarchie⁵³ maßgeblich beteiligt, was wiederum eine Konsequenz der allgemein starken staatlichen Förderung des Militärs war. Diese Militärkapellen musizierten nicht nur innerhalb ihres eigentlichen Aufgabenbereiches, sondern gaben immer wieder auch öffentliche Platzkonzerte oder traten in Gasthäusern und Kaffeehäusern auf. Nachdem sie aufgrund ihrer ‚Subventionierung‘ durch den Staat sehr niedrige Honorare verlangen konnten, wurden sie von den ZivilmusikerInnen als unlautere Konkurrenz gesehen. Die Bekämpfung der Militärkapellen war für die Ende des 19. Jahrhunderts entstandene Musikergewerkschaft⁵⁴ eine der zentralen Aufgaben. So enthielt jede Ausgabe der Gewerkschaftszeitung bis in die 1910er-Jahre eine eigene Rubrik mit dem Titel „Die geschäftliche Tätigkeit der Militärkapellen“.

Die Internationalisierung des Musikmarktes wurde auch in Österreich vorangetrieben. Das oben beschriebene klassische Repertoire der Kunstmusik mit den ‚Gründungsvätern‘ Haydn, Mozart und Beethoven wurde im 19. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet. Im Bereich der Unterhaltungsmusik wurden österreichische Operetten etwa von Franz Léhar oder Leo Fall zu Beginn des 20. Jahrhunderts in viele europäische Länder exportiert. Besonders in Deutschland war zu dieser Zeit

51 Flotzinger, Geschichte, 167.

52 Heller, Zeit, 105.

53 Ebd., 131.

54 Als Vorgängerorganisation der sozialistischen Musikergewerkschaft war 1872 der Wiener Musikerbund gegründet worden, der bereits 1873 von den Behörden aufgelöst wurde. Es folgte 1874 – mit gleichem Personal – die Gründung des Wiener Musikvereins (etwas später unter dem Namen Wiener Musikerbund). Überregional tätig und in zunehmendem Maße als gewerkschaftliche Organisation konstituiert wurde der Verband ab 1896 als Österreichisch-Ungarischer Musikerverband. Vgl. für eine (tendenziöse) Übersicht der Geschichte der Musikergewerkschaft Schweinzer, Gewerkschaft.

eine „overwhelming presence of both Austrian protagonists and Austrian repertoire“ festzustellen.⁵⁵ Im Verlagswesen entstand 1901 mit der Gründung der Universal Edition ein Unternehmen, das in den nächsten Jahrzehnten das bis dahin bestehende Quasi-Monopol deutscher Verlage im Bereich der klassischen Musik erheblich zurückdrängte.⁵⁶ Ebenso ist aber seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch der Versuch festzustellen, eine nationale österreichische Musik nicht nur zu entdecken, sondern auch deren Dominanz gegenüber anderen nationalen Musiken hervorzuheben. Gab es schon im 18. Jahrhundert vereinzelt Vorstellungen wie jene des „singenden Wieners“ (bzw. Österreichers an sich),⁵⁷ so erfuhr die Definition von Wien als Musikstadt sowie Österreich als Musikland durch die „Geschichte des Concertwesens in Wien“ des Musikkritikers Eduard Hanslick erstmals größere Verbreitung.⁵⁸ Als maßgeblich für die musikalische führende Rolle Österreichs wurden hier vor allem die Komponisten der klassischen Musik wie Mozart oder Haydn genannt. Die Vorstellung Hanslicks erlangte vor allem in Wien größere Wirkmächtigkeit und wurde noch befördert durch vom Staat subventionierte Projekte wie die Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ durch den Musikwissenschaftler Guido Adler ab 1890. Im Gegensatz zur Kunstmusik wurde die Volksmusik erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Definition einer spezifisch österreichischen Musik herangezogen, zuerst vor allem von Deutschnationalen, später auch – durchaus im Konflikt mit den jeweils anderen politischen Akteuren – von sozialistischer und christlich-sozialer Seite.⁵⁹ Bei all diesen Kategorisierungs- und Durchsetzungsversuchen österreichischer Musik in der Monarchie blieb diese – trotz gegenteiliger Tendenzen etwa in der Militärmusik⁶⁰ – maßgeblich eine der „Deutsch-Österreicher“ (im Gegensatz zu den anderen in der österreichischen Monarchie vertretenen Nationalitäten). Wie Guido Adler in einem während des Ersten Weltkriegs verfassten Artikel einst schrieb: „In der Tonkunst gebührt aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen den Deutschen die Führerschaft.“⁶¹ Daraus entstanden wiederum Hierarchien und Konflikte zwischen den mit unterschiedlichen Nationalitäten der österreichischen Monarchie konnotierten Arten, Musik zu machen. So standen die Versuche, ganz Österreich als Musikland darzustellen, teilweise im Gegensatz zum inneren Zusammenhalt eben dieses Österreichs.

55 Nathaus, *Popular Music*, 766.

56 Heller, *Zeit*, 124 f.

57 Mayer-Hirzberger, *Volk*, 27 f.

58 Ebd., 28.

59 Flotzinger, *Musik*, 374 ff.

60 Glanz, *Populärmusik*, 719 f.

61 Mayer-Hirzberger, *Volk*, 33.

2.3 Differenzierungen und Konflikte 1918–1938

Der hier skizzierte Überblick über die zentralen Entwicklungslinien des Musizierens muss angesichts des Forschungsstandes vor allem zu Musizierformen wie Wander-, Straßen- oder Volksmusizieren unvollständig bleiben. Die Verbindungen zum Musikleben nach 1918 sind aber dennoch offensichtlich. In Anlehnung an das im ersten Kapitel beschriebene Forschungsprogramm wird Musizieren nach 1918 in Form der vorherrschenden Konfliktlinien beschrieben, als erste Annäherung an die Frage nach den in diesen Konflikten erzeugten, hierarchisch organisierten Kategorisierungen, die für damaliges Musizieren maßgeblich waren. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit werden diese Kategorisierungen auf Grundlage einer statistischen Methode systematisch konstruiert. Welche Formen des Musizierens wurden damals unterschieden und in welchen Konflikten wurden sie verwendet? Was galt überhaupt noch als Musizieren und was nicht mehr? Die Orientierung an diesen Fragen scheint mir am besten geeignet zu sein, einen Raum des Musizierens in der Zwischenkriegszeit zu konstruieren.

2.3.1 Der Konflikt zwischen Berufsmusizieren und Amateurtum spitzt sich zu

In Österreich stellte in der Zwischenkriegszeit die Unterscheidung von BerufsmusikerInnen einerseits und AmateurInnen/DilettantInnen andererseits einen für bestimmte Musizierformen zentralen Gegensatz dar.⁶² Diese große Relevanz der Unterscheidung erklärt sich nicht nur aus Entwicklungen wie der Entstehung einer musikalischen Massenkultur oder der starken Zunahme musikalischer Ausbildungsformen, sondern steht ganz im Zeichen einer allgemeinen europäischen Entwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „Wurde Erwerbsarbeit immer mehr zum legitimen, offiziell richtigen Lebensunterhalt, so Beruf immer mehr zur legitimen Arbeit.“⁶³ Nach dem Ersten Weltkrieg waren vielfältige Maßnahmen wie die Einrichtung und der Ausbau staatlicher Arbeitsämter, die die Kategorie Beruf betonten, aber auch die zunehmende Bedeutung der Berufsberatung für Jugendliche oder der Ausbau der Berufsstatistik Ausdruck dieser Entwicklung. Beruf wurde immer wichtiger, auch wenn – oder gerade weil – selbst Experten nicht immer klar war, was damit eigentlich gemeint war.⁶⁴ Wenn auch in

62 Eine detailliertere Behandlung der Konstruktion dieses Gegensatzes findet sich in Schinko, Annäherungen sowie zu Beginn von Kapitel 6.

63 Wadauer/Mejstrik/Buchner, editorial, 7.

64 Vgl. Lazarsfeld, Jugend, 45: „Wir können also nicht damit rechnen, konkrete Auskunft darüber zu bekommen, was im einzelnen zur Arbeitsverrichtung noch dazu gehört, damit sie zum Komplex Berufsarbeit wird.“

der Musik klare Definitionen des Musikerberufs fehlten, wussten sowohl BefürworterInnen als auch GegnerInnen der Privilegierung von Berufsmusizierenden meistens doch so ungefähr, was unter Beruf zu verstehen war. Im Gegensatz zu dem Befund von Lynn Sargeant, wonach die Definition des/der professionellen MusikerIn im Zentrum der Debatte stand,⁶⁵ ging es hier vielmehr um die Konsequenzen, die mit den – meist relativ eindeutigen – Kategorisierungen verbunden waren. Nicht jede/r, der/die gegen Verdienst musizierte, war BerufsmusikerIn. So wurden die NebenberufsmusikerInnen, die neben dem Musizieren auch noch einen anderen Beruf hatten, vielfach als NichtberufsmusikerInnen bezeichnet. Wie an anderer Stelle bereits herausgearbeitet wurde,⁶⁶ waren es vor allem das Fehlen nicht-musikalischer Verdienste einerseits, ein gewisses Maß an Ausbildung bzw. Talent andererseits, die jemanden zum/zur BerufsmusikerIn machten.

Diese Eigenschaften zeigen sich in den Konstruktionen beider Seiten eines zentralen Konflikts des Musizierens in der Zwischenkriegszeit: Sollten BerufsmusikerInnen in ihrem erwerbsmäßigen Musizieren gegenüber NichtberufsmusikerInnen privilegiert bzw. erwerbsmäßiges Musizieren überhaupt nur für BerufsmusikerInnen erlaubt werden? Die sozialistische Musikergewerkschaft forderte dies bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts.⁶⁷ In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts konnten einige Vertreter der sozialistischen Partei zu Anträgen für Musikergesetze bewegt werden, die die Zugehörigkeit zum Musikerberuf durch Qualifikation bzw. Prüfungen festlegen und/oder nur berufsmäßig Musizierenden den Erwerb erlauben sollten.⁶⁸ Keiner der Anträge wurde in ein

65 Sargeant, Class, 41 f.

66 Schinko, Annäherungen.

67 Vgl. etwa die Versuche des Wiener Musikerbundes, das Musikergewerbe als konzessioniertes Gewerbe neu zu konstituieren: „... es möge die Ausübung der Musik [...] als concessioniertes Gewerbe erklärt werden und die Ertheilung des Gewerbescheines an gewisse Bedingungen [...] geknüpft werden.“ (Österreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 2, 7) Oder auch eine Eingabe des Musikerverbandes an das Unterrichtsministerium: „Personen, die in den Städten Oesterreichs Musik gegen Entgelt ausüben, müssen diese Berechtigung durch den Besitz einer amtlichen Legitimation nachweisen.“ (Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1934, Zl. 12.763, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an Herrn Ministerialrat Dr. Karl Wisocko, 3. Mai 1933).

68 Antrag der Abgeordneten Heinel, Fischer und Genossen vom 21. April 1920, betreffend die Erlassung eines Gesetzes über die Regelung der Berufsverhältnisse im Musiker- und Musiklehrerstande, Beilage Nr. 811, 74. Sitzung der konstituierenden Nationalversammlung; Antrag der Abgeordneten Sever, Allina, Pick, Seidel Richard und Genossen vom 3. März 1927 auf ein Musikergesetz, Beilage Nr. 330/A, 182. Sitzung des Nationalrates; Antrag der Abgeordneten Müller, Sever, Pick und Genossen vom 18. Oktober 1928 auf ein Musikergesetz, Beilage Nr. 179/A, 62. Sitzung des Nationalrates.

Musikergesetz umgesetzt. Erst 1933 wurde im Austrofaschismus eine Verordnung mit ganz ähnlichem Inhalt erlassen,⁶⁹ wonach die erwerbsmäßige Ausübung des Musizierens sowie der künstlerischen Leitung des Musizierens an Berechtigungsscheine, d.h. an Qualifikation und/oder Talent, geknüpft wurde. Der Musikerberuf stand im Titel der Verordnung, auch wenn er in den Bestimmungen selbst nicht mehr erwähnt wurde.

In der Folge propagierten die (nun ständestaatliche) neu gegründete Musikergewerkschaft sowie der für die Ausgabe von Berechtigungsscheinen zuständige Musikerring Beibehaltung bzw. Ausbau der Privilegierung von BerufsmusikerInnen. Bekämpft wurden diese Forderungen vor allem von den Organisationen der NichtberufsmusikerInnen bzw. Land- und VolksmusikerInnen, die sich seit Ende der 20er-Jahre konstituiert hatten.⁷⁰ Wenn auch die prinzipielle Kategorisierung als BerufsmusikerInnen oder AmateurInnen von ihnen nicht angegriffen wurde, versuchten diese Organisationen doch, die damit einhergehenden Hierarchisierungen infrage zu stellen. Mit dem Verweis auf die lange Tradition der Land- und Volksmusik und den idealistischen Charakter des Nichtberufsmusizierens propagierten sie die Gleichheit der beiden Musizierformen bzw. sogar eine moralische Überlegenheit des Nichtberufsmusizierens.⁷¹ Unterstützung erhielten sie auch von

69 Verordnung der Bundesregierung vom 28. Dezember 1933, BGBl Nr.4, über die Ausübung des Kapellmeister- und des Musikerberufes (Kapellmeister- und Musikerverordnung). Wenn die in der Verordnung festgelegten Mechanismen zum Schutz der BerufsmusikerInnen weitgehend deckungsgleich mit den vorherigen Anträgen waren, so sind doch interessante Unterschiede im Detail festzustellen, die die politische Ausrichtung der Antragsteller zeigen. So nahm die Verordnung von 1934 etwa explizit VereinsmusikerInnen, MusikerInnen in kleinen Orten und GelegenheitsmusikerInnen in Heurigen aus ihren Bestimmungen aus, während der Antrag von 1927 hingegen ArtistInnen, Zigeunerkapellen und fremdländische MusikerInnen sowie BettelmusikantInnen ausgenommen hätte.

70 Der Bund der Nichtberufsmusiker Österreichs entstand aus einigen lokalen Organisationen von Nicht- oder NebenberufsmusikerInnen und wurde ab 1929 überregional tätig. Der Obmann des Bundes war illegales NSDAP-Mitglied. Seine Nachfolgeorganisation war ab 1934 der Reichsverband für Österreichische Volksmusik. Vertreter dieser Organisation waren kurzzeitig auch im Musikerring vertreten, bevor diese Zusammenarbeit aufgekündigt wurde. Infolge wurde gegen die Musikerverordnung agitiert, was im Juli 1936 sogar zur Beschlagnahmung der Zeitschrift durch die Sicherheitsdirektion des Landes Niederösterreich führte. 1936 wurde der Verband in die Vaterländische Front eingegliedert. Vgl. zu einer ausführlichen Darstellung der Nichtberufsmusikerverbände Zwittkovits, Pflege, 433 ff. In diesem Zusammenhang ist auch der kurzlebige Reichsverband der Nichtberufsmusiker zu erwähnen, der sich zwischen 1923 und 1924 konstituierte und wieder auflöste.

71 Vgl. z.B. Alpenländische Musiker-Zeitung (1930), Nr. 10, 91 f.; Alpenländische Musiker-Zeitung (1935), März, 1–6.

manchen Vertretern des Austrofaschismus.⁷² Der Konflikt darum, wer gegen (fallweisen oder regelmäßigen) Verdienst musizieren dürfe, betraf einen Großteil der Musizierenden in Österreich. Die Musikerverordnung von 1934 bedeutete eine radikale Neuausrichtung des staatlichen Umgangs mit Musizieren, da nun erstmals seit mehr als 150 Jahren – d.h. seit der Abschaffung der Musikerzünfte – der Anspruch formuliert wurde, einen Großteil des erwerbsmäßigen Musizierens zu kontrollieren und dessen Qualität zu überprüfen. Es ist wegen der kurzen Dauer des Austrofaschismus sowie der mehrjährigen Übergangsbestimmungen nicht festzustellen, ob dieser Versuch zu dieser Zeit gelingen konnte, denn in den ersten Jahren der Musikerverordnung gab es Widerstand nicht nur von den Organisationen der NichtberufsmusikerInnen, sondern auch von verschiedenen Verwaltungsbehörden vor allem außerhalb Wiens.⁷³

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1938 wurden alle gewerblich tätigen MusikerInnen Österreichs in die Reichsmusikkammer eingegliedert, in der – weitgehend analog zur Musikerverordnung – ebenfalls der Nachweis der musikalischen Befähigung mittels Lizenzkarte verlangt wurde.⁷⁴ Die Reichsmusikkammer ging allerdings in ihrem Anspruch einer „totalen Erfassung des deutschen Musiklebens“⁷⁵ – abgesehen vom Ausschluss „nicht-arischer“ MusikerInnen und politisch Andersdenkender aus dem Musikleben – um einiges weiter, da in ihr auch Land- und LaienmusikerInnen, KomponistInnen, MusikalienhändlerInnen etc. vertreten waren.⁷⁶ Es ist aber zumindest bemerkenswert, dass im Verhältnis zur

72 So schrieb etwa Joseph v. Rinaldini – Bundeskulturrat und ab 1934 Leiter des Arbeitskreises Musik der Kulturarbeitung der Vaterländischen Front – für das Druckwerk des Reichsverbandes. Vgl. *Der österreichische Land- und Volksmusiker* (1936), Nr. 4, 1f.

73 Vgl. etwa eine Stellungnahme der Bezirkshauptmannschaft Bludenz: „Die Handhabung der mehrerwähnten Verordnung nach den von Geldbedürfnis geleiteten Intentionen der Kapellmeisterunion und des Musikerringes wird zur Zerstörung der Musikvereine und des ausübenden Musiklebens dort führen, wo die Verhältnisse so gelagert sind, wie gerade in Vorarlberg“ (Landesarchiv Vorarlberg, Bezirkshauptmannschaft Bludenz I, II-1934/Zl. 2.348, Bezirkshauptmannschaft Bludenz, Kapellmeister- und Musikerverordnung, Beschwerden über deren Durchführung, 29. November 1934, 4) oder eine der Bürgermeisterkonferenz des Verwaltungsbezirkes Amstetten: „ganz unerschwingliche Belastungen, die den Untergang der Landmusikkapellen unvermeidlich herbeiführen würden“ (Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musikwesen, 1935, Zl. 28.642, Vorsitzender der Bürgermeisterkonferenz, Schreiben an das Ministerium für Unterricht, 24. August 1935).

74 Thrun, *Errichtung*, 76 f.; Wicke, *Dienstleistung*, 229.

75 Thrun, *Errichtung*, 80.

76 Thrun, *Errichtung*, 78 f. Vgl. aber auch den ebenfalls weitreichenden Vorschlag der Kapellmeisterunion zur Schaffung einer Musikerkammer, in der auch KomponistInnen, volkstümliche MusikerInnen etc. vertreten sein sollten (Österreichisches Staatsarchiv, AVA,

Gesamtbevölkerung die Anzahl der Musizierenden in den jeweiligen Organisationen (Reichsmusikkammer und Musikerring) in Österreich 1935 um einiges höher war als im nationalsozialistischen Deutschland.⁷⁷

Nicht alle Musizierenden wurden in dem oben skizzierten Konflikt als Berufs- oder NichtberufsmusikerInnen kategorisiert. Manche Formen des Musizierens schienen sowohl Vertretern der Berufs- als auch der NichtberufsmusikerInnen zu fremd oder bedeutungslos zu sein, um sich mit ihnen zu befassen. So findet sich etwa in der Jahrzehnte dauernden Debatte kein Verweis auf die Rolle von Straßen- und BettelmusikantInnen.⁷⁸ Während BerufsmusikerInnen in ‚ehrenwerten‘ Arbeitsverhältnissen tätig waren bzw. sein sollten – was Straßenmusizieren wohl ausschloss –, waren ihre Gegner in diesem Konflikt vor allem Vereins- und NebenerwerbsmusikerInnen. Allerdings nahmen auch jene, die in diesem Konflikt nicht vertreten wurden, teilweise auf das Schema Beruf Bezug.⁷⁹

Die Konkurrenz zwischen Berufs- und NichtberufsmusikerInnen um knappe Verdienste war eines der zentralen Themen des Konfliktes. Vertreter der BerufsmusikerInnen beklagten die „Schmutzkonkurrenz“ der DilettantInnen, die – bereits durch andere Unterhalte finanziell abgesichert – die Preise der BerufsmusikerInnen unterbieten würden:

[...] dass die durch den Mangel zusammenfassender zeitgerechter gesetzlicher Bestimmungen entstehende Freizügigkeit Dilettanten und Pfüschern schlimmster Art Tür und Tor öffnet, dass in Österreich Hunderte von Vereinskapellen dem studierten Berufsmusiker [...] Existenz und Brot wegnehmen.⁸⁰

Bundesministerium für Unterricht, Musikwesen – Kapellmeister, 1935, Zl. 13.640, Eine österreichische Musikkammer (Vorschlag der Kapellmeisterunion Österreichs), 1 ff.).

77 Während der Musikerring 1935 über 15.000 Mitglieder hatte (Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1935, Zl. 35.074, Ring der ausübenden Musiker Österreichs/Gewerkschaftsbund der österreichischen Arbeiter und Angestellten/Gewerkschaft der Musiker, Vorschläge für den Wiederaufbau des österreichischen Theater- und Musiklebens durch Schaffung eines gerechten Ausgleiches zwischen den Interessen der lebenden und mechanischen Musik, 18), waren es in der Reichsmusikkammer zu diesem Zeitpunkt knapp 90.000 (Scheppers, Tanz- und Unterhaltungsmusiker, 44).

78 Siehe Kapitel 2.3.2.

79 Sonntagsbeilage der Wiener Zeitung vom 6. Februar 1938, 2: „heut‘ sind’s nur mehr a paar [Häuser, G. S.], wo ich meinen Beruf als Hofmusiker ausüben kann“; Neues Wiener Tagblatt vom 16. Februar 1913, 10: „und ich hab‘ so wenig verdient, daß ich mich um einen andern Beruf hab‘ umseh’n müssen [...] Also, ich bin als Gehilfe zu einem Harmonikaspieler gegangen.“

80 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1933, Zl. 16.047, Österreichischer Musikverband, Schreiben an das Bundeskanzleramt, 25. Mai 1935, 3.

Organisationen der Land- und VolksmusikerInnen wiesen diesen Vorwurf zurück. Man würde nur aus Idealismus musizieren und daher auch nicht erwerbsmäßig tätig sein, wenn auch hin und wieder ein Entgelt bezahlt würde:

Wenn es auch in jeder Kapelle Mitglieder gibt, denen einige Schillinge immer recht willkommen sind, ist Geld, Musikverdienst, ihnen doch nicht die Hauptsache [...]. Das [...] Wirken der Land- und Volksmusiker ist ein freiwilliges, in seinem grundsätzlichen Wesen nicht auf Erwerb berechnet.⁸¹

Die wirtschaftlichen Grundlagen dafür, Musizieren zum Beruf – d. h. im Sinne der Musikergewerkschaft auch: zum alleinigen Verdienst – zu machen, waren in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht günstig. Weiter oben wurden mit Massenkultur und Entstehung von Freizeit Entwicklungen des 19. Jahrhunderts beschrieben, die berufliches Musizieren für eine größere Gruppe von Musizierenden leichter möglich machten. Dazu kam in den Jahren der Hyperinflation (bis 1923) eine starke Investitionstätigkeit im Bereich der Dienstleistungen, die u. a. auch eine Vervielfachung der Nachfrage nach Musizierenden durch Vergnügungslokale bedeuteten – eine Nachfrage, die auf tönernen Füßen stand.⁸² Es ist aber anzunehmen, dass das Angebot an (beruflich oder nicht-beruflich) Musizierenden die Bedürfnisse des Publikums noch überstieg.⁸³ Folgt man den Annahmen, die Klaus Nathaus für Berlin trifft, dann hätte der Zuwachs an grundlegend unterfinanzierten Musiklokalen nach dem Ersten Weltkrieg dazu geführt, dass diese zunehmend weniger Geld für Musizierende aufwendeten – „semi-professionals as well as foreign musicians [...] stepped forward and offered their services“.⁸⁴ Das Überangebot an Musizierenden war aber auch durch die geringen Chancen, Unterhalt durch andere Tätigkeiten zu erwerben, zustande gekommen. Musik als traditioneller Not-Unterhalt⁸⁵ wurde von vielen genutzt: „Die Wiener Musikakademie wirft jährlich eine Unmenge ausübender Musiker auf den Arbeitsmarkt. Abgebaute aus allen erdenklichen Berufen ergreifen das Musikinstrument, um damit sich ihren Lebensunterhalt zu

81 Der österreichische Land- und Volksmusiker (1936), Nr. 6–7, 1–3, hier 2.

82 Sandgruber, Ökonomie, 357, 359.

83 Aufgrund fehlender gesicherter Daten zur Anzahl der Musizierenden in diesem Zeitraum kann hier nur auf Berichte von Musizierenden und deren VertreterInnen zurückgegriffen werden. Die periodischen Volkszählungen sind aufgrund der häufigen Änderung der Erhebungskategorien – so gab es etwa 1869 erst neun unterschiedliche Berufe, 1934 bereits 189 – und deren Ermittlung für diese Frage wenig brauchbar.

84 Nathaus, Popular Music, 768.

85 Siehe Kapitel 2.3.2.

verdienen.“⁸⁶ „Musikerelend“ wurde zu einem von beruflich Musizierenden häufig gebrauchten Begriff, ohne dass diesem außerhalb dieser Gruppe große Beachtung geschenkt worden wäre.⁸⁷ Die Arbeitslosenquote beruflich Musizierender lag – je nach Quelle – zwischen 25 Prozent (Volkszählung, Stand 1934)⁸⁸ und mehr als 75 Prozent (sozialistische Musikergewerkschaft, Stand 1933).⁸⁹ Das Einkommen eines/einer MusikerIn außerhalb des Kunstbetriebes war sowohl in den 1920er- als auch in den 1930er-Jahren in etwa mit dem eines gelernten Maurers oder eines Hilfsarbeiters in der Bauwirtschaft vergleichbar.⁹⁰ Neben der allgemein schlechten wirtschaftlichen Lage nach dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie, die auch andere Berufsgruppen schwer traf,⁹¹ wurde das „Musikerelend“ auch durch die fortschreitende Mechanisierung von Musik seit den 1910er-Jahren gefördert. Erfindung und Verbreitung von Grammophon, Radio und Tonfilm trugen durch die Konzentration der Musikleistung dazu bei, dass eine kleine Gruppe von Musizierenden voll ausgelastet war und beruflich tätig sein konnte, die große Mehrheit aber ihre Gelegenheiten, Verdienst zu erlangen, verlor⁹² – ein Zusammenhang, der auch von den Musikergewerkschaften als Kampf gegen die Mechanisierung und für die „lebendige“ Musik immer wieder thematisiert wurde.

2.3.2 Musizieren kann Arbeit und Arbeitsvermeidung sein

Viele Formen des Musizierens wurden ganz selbstverständlich als Arbeit gesehen. Sie wurden gegen Lohn ausgeführt, waren arbeitsrechtlich mehr oder weniger abgesichert, waren Gegenstand von Kollektivverträgen und wurden vor Arbeitsgerichten verhandelt. Es gab jedoch auch Musiziertätigkeiten, deren Arbeitscharakter fraglich

86 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Wanderungsamt, 1922, Zl. 71.591, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an das Bundesministerium des Innern, 19. Dezember 1922.

87 „Drängen die Hinweise auf die Nöte der Musiker (von denen gar nicht so wenige ihre Ausbildung am Konservatorium der *Gesellschaft der Musikfreunde* genossen hatten) überhaupt je ins Bewußtsein des musikbegeisterten Bürgertums, das sich in den philharmonischen Konzerten traf? Wohl kaum.“ (Heller, *Die Zeit*, 116).

88 Bundesamt für Statistik, Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft, 210.

89 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1933, Zl. 1.694, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an den Präsident der Radioverkehrs A.G., 17. Jänner 1933, 1.

90 Siehe Kapitel 2.3.6.

91 Vgl. Hanisch, *Schatten*, 277 ff.

92 Vgl. Wicke, *Dienstleistung*, 228 ff.; siehe zur wirtschaftlichen Organisationen der Mechanisierung von Musik auch Gebesmair, *Koalitionen*.

war und von vielen in Zweifel gezogen wurde. Während es verschiedene legitime Arten gab, nicht zu arbeiten, wie etwa Arbeitslosigkeit oder Ausbildung,⁹³ so erschien es suspekt, während der Nicht-Arbeit Arbeit vorzutäuschen.⁹⁴ Die unterschiedlichen Bewertungen von Musiziertätigkeiten und die damit verbundenen Konsequenzen sollen hier kurz thematisiert werden.

Eine vonseiten des Staates offiziell als Nicht-Arbeit deklarierte Form des Musizierens stellten die Lizenzen für Bettelmusik dar.⁹⁵ Die in der Zwischenkriegszeit noch weitgehend angewandten Bestimmungen dafür gingen auf ein Hofkanzleidekret von 1821 zurück, in dem verfügt wurde:

Es mußte zugleich auffallen, daß nicht bloß krüppelhafte, sondern auch gesunde, zu anderem Erwerbe fähige Personen als Bänkelsänger, Leiermänner und Musikanten, eigentlich aber als Müßiggänger und Bettler von Haus zu Haus herumziehen, durch ihre Zudringlichkeit den Einwohnern zur Last fallen, und zum Theil selbst die Sicherheit gefährden. [...] den Auftrag zu erlassen, daß in der Regel von nun an keine sogenannte Bettelmusiklizenzen ertheilt werden sollen. Nur insofern solche Musiklizenzen als ein unentbehrliches Aus Hilfsmittel für jene, nicht in bedeutender Zahl vorhandenen unglücklichen Personen nothwendig werden, die von Natur zu jedem anderen Erwerbe durchaus unfähig sind [...] wurde eine Ausnahme von der allgemeinen Regel gestattet.⁹⁶

Der Argwohn gegenüber (mobilen) Musizierenden und der Versuch, sie unter Kontrolle zu bringen, waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht grundlegend neu. Musizierende, die keine Anstellung vorweisen konnten, gerieten zumindest bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in den Fokus der Aufmerksamkeit von Behörden. Bereits 1786 konnten MusikantInnen, „die einzig auf solche Art sich zu

93 Wadauer, *Der Arbeit nachgehen*, 11.

94 „Gerade die festgewurzelte Arbeitsscheu ist es, welche sich hinter dem Scheine irgend eines Gewerbes verbirgt, das thatsächlich keines ist. Hieher gehören alle die zahlreichen Scheinbeschäftigungen, welche der Landstreicherei eine Firma, ein Aushängeschild geben, und die schon in den Verordnungen des vorigen Jahrhunderts ungezähltemale hervorgehoben wurden und nur den Zeitläufen entsprechend [...] ihre Gestalt wechselten. Als Hadernsammler, Taschenkünstler, Vichtreiber, Hausirer, Musikanten, Kessel- und Pfannenflicker u.s.w. tauchen sie auf, mit und ohne behördliche Lizenz, und dieser Schein schafft ihnen auch heute noch eine Art Vagabundenprivilegium. Die Noth des Augenblicks [...] zeugt die Hinausgabe von Lizenzen, um sich überflüssiger und lästiger Leute zu entledigen.“ (Hoegel, *Straffälligkeit*, 126).

95 Vgl. dazu auch Hawkins, *Industry*.

96 Hofkanzleidekret vom 29. Mai 1821 an die niederösterreichische Regierung, Zl. 14.617, zitiert nach Mayrhofer, *Handbuch*, 1356.

ernähren wissen“, einen Erlaubnisschein für das Musizieren und Singen auf der Straße oder in Gasthäusern beantragen.⁹⁷ Das Hofkanzleidekret von 1821 stellte aber eine gewisse Vereinheitlichung der bereits bestehenden Regelungen dar. Bestimmte Formen des Musizierens waren demnach nicht redlicher Erwerb, sondern Bettellei. Diese Kategorisierung – Bettelmusizieren als unredlicher Erwerb und dessen Erlaubnis nur bei Arbeitsunfähigkeit – diente im Laufe des nächsten Jahrhunderts als Referenz für den Umgang der mit Bettelmusiklizenzen befassten Behörden.⁹⁸ Die InhaberInnen von Bettelmusiklizenzen standen – entsprechend auch den einleitenden Worten des Hofkanzleidekretes – stets unter dem Verdacht, nicht zu arbeiten, obwohl sie arbeiten hätten können, d.h. die behördlichen Bestimmungen zu hintergehen. Dementsprechend zahlreich waren auch die Forderungen an Behörden, keine Bettelmusiklizenzen zu vergeben bzw. die Vergabe nur im äußersten Notfall durchzuführen. Die fortschreitende Etablierung einer staatlichen Armenversorgung folgte einer anderen Logik als die Vergabe von Lizenzen an jene, die sich anders nicht erhalten konnten, und geriet immer wieder in Konflikt damit.⁹⁹ Dennoch blieben die Lizenzen für Bettelmusik über ein Jahrhundert lang bestehen. Neben der Wahrnehmung einer langen Tradition von Musizieren als Not-Unterhalt¹⁰⁰ durch die Bevölkerung dürfte dafür auch die Position der lokalen Behörden wie

97 Gebhardt, Rechtsstellung, 30.

98 Vgl. z.B. Oberösterreichisches Landesarchiv, BH Freistadt, 1935/Schachtel 580, BH Freistadt, Schreiben an alle Gemeindeämter und Gendarmerieposten vom 12. Mai 1933, Zl. 188/X-29. „Nach dem H.K. Dekret vom 29.5.1821 Zl 14617 kommen solche Bewilligungen überhaupt nur ausnahmsweise in Frage; zwei wichtige und ganz unerlässliche Voraussetzungen sind dabei: Die bewerbende Person muß zu jedem anderen Erwerb durchaus unfähig und zur Aufnahme in eine Versorgungsanstalt entweder nach den Satzungen dieser Anstalt oder darum ungeeignet sein, weil sie für eigene unmündige Kinder zu sorgen hat. Es ist also z.B. nicht angängig, daß sich Personen um eine Bettelmusik-Erlaubnis bloß darum bewerben, weil sie arbeitslos, ausgesteuert oder bloß kränklich sind.“; Mischler/Ulbrich (Hg.), Staatswörterbuch, 886: „Bettelmusiklizenzen sollen in der Regel nicht erteilt werden. Ausnahmen sind bloß zulässig hinsichtlich Personen, welche von Natur zu jedem anderen Gewerbe unfähig sind und eine anderweitige Versorgung nicht finden.“

99 Vgl. dazu auch eine Eingabe des Verbandes der Straßenmusikanten: „Die Armenfürsorge [...] hat sich in zwei verschiedene Richtungen entwickelt: Für den grösseren Teil wurden aus öffentlichen Mitteln Anstalten errichtet und erhalten (Armenhäuser) und für den übrig bleibenden Teil, welcher in diesen Anstalten keine Aufnahme mehr finden konnte, wurde die Fürsorge in der Weise getätigt, dass sie, mit steuerfreien Lizenzen versehen, durch die Behörden ermächtigt wurden, ihren Lebensunterhalt durch Anrufung der öffentlichen Wohltätigkeit zu fristen.“ (Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1922, Zl. 33.712, Reichsverband der Strassenmusiker Österreichs, Schreiben an das Staatsamt für soziale Verwaltung).

100 Vgl. Salmen, Beruf, 85 ff.

Bürgermeister und Dorfpolizei relevant gewesen sein, die froh waren, die Kosten der Fürsorge für bedürftige Heimatberechtigte zu senken und an ihre Stelle die ‚Wohltätigkeit‘ der lokalen Bevölkerung zu setzen.¹⁰¹

Um welche Art von Musizieren es sich bei dieser Nicht-Arbeit handelte, wurde nur vereinzelt konkretisiert. So findet sich etwa im Staatswörterbuch von 1895 folgende Definition: „Bettelmusikanten sind jene Musikanten, die gewöhnlich nur einzelne Stücke zu spielen imstande oder gar keines Instrumentes kundig sind, und nur ein Werkel (Drehorgel) oder einen Schaukasten haben und dafür freiwillige Geschenke erhalten.“¹⁰² Es waren MusikantInnen, die anscheinend nicht musizieren konnten und daher auch keine produktive Gegenleistung für den erhaltenen Verdienst boten, der so in Wirklichkeit zum Geschenk wurde. Die ‚Produktivität‘, d.h. die Produktion eines Gegenwertes für Geld, wurde so zum zentralen Kriterium für den Arbeitscharakter von Musizieren. Man kann an diesen Konflikten also eine der zeitgenössischen Definitionen von Arbeit ablesen. Die Behörden dürften bei dem Versuch, den Gegenwert von Musizieren zu beurteilen, allerdings immer wieder auf Schwierigkeiten gestoßen sein. In der behördlichen Praxis der Vergabe wurden die Grenzen zwischen dem oben definierten Bettelmusizieren und anderen Musizierpraktiken immer wieder verwischt. So wurde etwa das Kriterium der Unfähigkeit zu einem anderen Erwerb auch in der Vergabe von Produktionslizenzen¹⁰³ angewandt.¹⁰⁴

101 Zwittkovits, Pflege, 417.

102 Mischler/Ulbrich (Hg.), Staatswörterbuch, 886.

103 Produktionslizenzen gingen auf ein Hofkanzleidekret von 1836 zurück, welches die polizeiliche Überwachung von „Schauspieler-Truppen, Seiltänzer[n], gymnastische[n] Künstler[n], herumziehende[n] Musikbanden oder Eigenthümer[n] sonstiger Schaugegenstände aller Art“ begründete (Grundsätze hinsichtlich der polizeylichen Ueberwachung herumziehender Schauspieler-Truppen, Seiltänzer, gymnastischer Künstler, Musikanten ec. vom 6. Jänner 1836, RGBI Nr. 5, 1). Produktionslizenzen erlaubten die Aufführung öffentlicher Belustigungen und wurden sowohl zur selbstständigen Darbietung von Musik, Schauspiel etc. (vor allem außerhalb von Wien) als auch für die Tätigkeit als künstlerischer Leiter etwa in Varietés oder Revuen (vor allem in Wien) vergeben.

104 So etwa Mischler/Ulbrich (Hg.), Staatswörterbuch, 886: „... sind die Lizenzen [...] für herumziehende Musikanten [...] an Personen, welche sich durch einen anderen ordentlichen Erwerb ihre Subsistenz sichern können, nicht zu erteilen.“; Ein Antragssteller auf eine Produktionslizenz wurde abgelehnt, da er „erst 28 Jahre alt ist, hiemit noch Zeit und Möglichkeit hat, einen anderen Beruf sich zu wählen“ (Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1921, Zl. 148.598, Altmann Hans – Produktionslizenz – Ministerialrekurs); Ein anderer wurde abgewiesen, „da er vollkommen arbeitsfähig ist und auch eine andere Beschäftigung ergreifen kann.“ (Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1922, Zl. 12.316, Krösselhuber Max – Produktionslizenz).

Die Gleichsetzung von Musizieren mit Bettelei und Nicht-Arbeit war aber nicht nur die Perspektive mancher Verwaltungsbehörden auf AntragsstellerInnen. Auch in zeitgenössischen Wiener Zeitungsberichten über StraßenmusikantInnen waren Klagen über das Musizieren – also die Nicht-Arbeit – eigentlich arbeitsfähiger junger Menschen häufig.¹⁰⁵ In den Berichten über verschiedene Formen des Musizierens wurde fast immer entlang der Kategorien des/der ‚guten‘ arbeitsunfähigen und daher auch lizenzierten Musizierenden und des/der ‚schlechten‘ arbeitsscheuen und „schwarzspielenden“ Musizierenden unterschieden.¹⁰⁶ Während der/die ‚gute‘ Musizierende traditionsgemäß durch den Wiener Werkelmann oder den/die Volks-sängerIn verkörpert wurde, stellten Jazzkapellen oder andere Darbietungsformen moderner Musik den anderen Musiziertypus dar. Der Erwerb des Straßenmusizierens mochte also als redlich oder als unredlich betrachtet werden, Arbeit war er aus dieser Perspektive in keinem Fall, wie schon die Annahme zeigt, dass er entweder durch „Arbeitsscheue“ oder „Arbeitsunfähige“ ausgeübt wurde. Unklar bleibt, ob es die angenommene fehlende Anstrengung des Straßenmusizierens oder der fehlende Gegenwert¹⁰⁷ für PassantInnen war, der es zur Nicht-Arbeit machte.

Dass in Bezug auf manche Musizierformen Nicht-Arbeit breit thematisiert wurde, zeigt auch ein Urteil des Obersten Gerichtshofes von 1921, das hier etwas ausführlicher beschrieben werden soll. Zwei in Eisenbahnzügen musizierende Männer wurden wegen Bettelns nach §2 des Gesetzes über die Zulässigkeit der Anhaltung in Zwangsarbeits- oder Besserungsanstalten¹⁰⁸ angeklagt. Nachdem das Erstgericht die Angeklagten freigesprochen hatte, erkannte das Berufungsgericht die Angeklagten

105 „Eine besondere Art der Bettelei stellt auch das Musizieren dar [...] Ganze Gruppen bis zu zehn und mehr Personen finden sich zu Jazzkapellen zusammen und geben ‚Platzkonzerte‘. [...] Ihnen allen soll in der nächsten Zeit [...] an den Leib gerückt werden. Polizei und Fürsorgetätigkeit wollen mit dem Wiener Bettlerunwesen aufräumen.“ (Neue Freie Presse vom 3. April 1937, 1).

106 Exemplarisch etwa folgende Passage: „Auch die Bettelmusikanten [...] führen Beschwerde, daß ihnen von arbeitsscheuen Individuen das Almosen weggeschnappt werde [...] Ein eigenartiger Fall: in der Musikstadt Wien, der Stadt der Lieder, müssen ein paar arme Teufel fragen, unter welchen Bedingungen sie in bescheidener Weise Musik machen dürfen.“ (Illustriertes Wiener Extrablatt (1925), 1. Mai, 6).

107 Vgl. auch Oesterreichische Musiker-Zeitung (1920), Nr. 4, 56: „Von allen Arbeitnehmergruppen [...] sind die [...] Musiker am schlechtesten daran. Beweis: Weil man ihren Beruf – von klassischer und Theaternmusik abgesehen – [...] als etwas Überflüssiges, Entbehrliches bezeichnet [...] Das ist nämlich der Standpunkt jener Leute, die es einem Musiker [...] nicht verzeihen können, dass er in seinem Beruf so unproduktiv ist, also nur wertlose Musik [...] macht.“

108 Gesetz vom 24. Mai 1885, BGBl Nr. 89, womit strafrechtliche Bestimmungen in Betreff der Zulässigkeit der Anhaltung in Zwangsarbeits- oder Besserungsanstalten getroffen werden, §2.

für schuldig, da ihnen „das fast tägliche und erwerbsmäßige Musizieren nur Mittel zum Zweck gewesen sei, um ihren Bettel zu decken. [...] Den Angeklagten sei es gar nicht darum zu tun gewesen, den Reisenden ein Vergnügen zu bieten.“¹⁰⁹ Im Gegensatz dazu hob der Oberste Gerichtshof das Urteil auf und bestätigte den Freispruch. In der Begründung wurde angeführt:

Daß der Erwerb der Angeklagten im Betteln bestand, läßt sich deshalb nicht behaupten, weil die Angeklagten durch ihr Musizieren eine, wenn auch bescheidene Leistung geboten haben, die ihnen durch die Gaben der Mitreisenden entlohnt wurde. Es handelt sich somit um eine Veranstaltung gegen freiwilliges Entgelt, die auch auf ihrer untersten Stufe nicht mit Betteln verwechselt werden kann. [...] Der Annahme einer Arbeitsscheu steht der Umstand entgegen, daß die Angeklagten eine Arbeit verrichtet haben, nämlich das Musizieren.¹¹⁰

Während der Oberste Gerichtshof also im Gegensatz zum ersten Berufungsgericht, aber auch im Gegensatz zu anderen Akteuren der Zwischenkriegszeit den Arbeitscharakter dieses Musizierens bejahte, nahm er in seiner Begründung wiederum auf eine Arbeitsdefinition Bezug, die Arbeit vor allem durch den Gegenwert für die ‚KonsumentInnen‘ charakterisierte und die in negativer Form bereits in den Auseinandersetzungen um das Bettelmusizieren auftauchte. In der Urteilsbegründung wurde weiters festgehalten, dass Bettelmusizieren schon allein deshalb nicht Bettelei sein könne, da es staatliche Lizenzen dafür gäbe, wohingegen Betteln laut Landstreichergesetz von 1873 verboten war.

Die Frage nach dem Arbeitscharakter von Straßen- oder Bettelmusizieren wurde in der Zwischenkriegszeit noch durch die Zunahme jener Personen verschärft, die diese Musizierformen betrieben. Die aus dem Ersten Weltkrieg heimgekehrten Kriegsinvaliden wurden bei der Erteilung von Bettelmusiklizenzen bevorzugt behandelt, während ‚einfache‘ Invalidität oftmals nicht mehr berücksichtigt wurde. Für jene, die in Armut lebten, war Musizieren jedoch oftmals eine von wenigen Möglichkeiten, etwas Verdienst zu erlangen.¹¹¹ Während der Großteil der aus Not Musizierenden versuchte, sich mit den Behörden zu arrangieren oder sie zu meiden,

¹⁰⁹ Österreichischer Oberster Gerichtshof (Hg.), Entscheidungen, 99.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ „An allen Ecken hörst du die Not singen, fiedeln, blasen, trommeln [...] Leute sind es, die mitten im Wochentag feiern müssen. Dünn der abgetragene Rock, schlecht die Schuhe, der Nässe, der Kälte, dem Winde zum Trotz.“ (Die Unzufriedene (1932), Nr. 2, 1) Vgl. für ähnliche Beschreibungen etwa Oesterreichische Musiker-Zeitung (1894), Nr. 22, 97–98; Österreichische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 3, 18; Der Stempler (1932), Nr. 1, 3.

organisierte sich auch eine zahlenmäßig kleine Gruppe von ihnen im Verband der Musiklizenzinhaber, in der Organisation der Krüppelmusikanten oder im Reichsverband der Straßenmusikanten.¹¹² Diese Gruppen positionierten sich gemäß obiger Kategorisierung als arbeitsunfähig gegenüber den „arbeitsscheuen“ und „schwarzspielenden“ KonkurrentInnen und forderten folgerichtig ein härteres Vorgehen der Polizei gegen diese, aber auch etwa die Erteilung von Gewerbescheinen statt Bettelmusiklizenzen (was nicht leicht mit dem Erfordernis der Arbeitsunfähigkeit einhergegangen sein dürfte).¹¹³ Sie griffen also die etablierte Gleichsetzung von Bettel- und Straßenmusizieren mit Nicht-Arbeit an, ohne damit Gehör zu finden. Das Theatergesetz von 1929 schaffte die Bettelmusiklizenzen dann – nachdem sie ein Jahrhundert lang immer wieder von Verwaltungsbehörden beanstandet worden waren – für den Raum Wien ab (allerdings mit der Möglichkeit der Verlängerung bereits bestehender Lizenzen).¹¹⁴

Auch andere Musizierpraktiken wurden von manchen Akteuren als Nicht-Arbeit kategorisiert. Nicht nur, wer auf dem Land umherzog oder in Straßen und Höfen musizierte, fiel unter den Verdacht der Nicht-Arbeit. Auch die Tätigkeit des/der Musik-ArtistIn¹¹⁵ schien suspekt. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die wiederkehrenden Versuche der Internationalen Artisten-Organisation,¹¹⁶ die Tätigkeit ihrer Mitglieder als Arbeit bzw. Beruf zu positionieren. So konnte man in einem Artikel zur Anprangerung des Animierwesens durch ArtistInnen lesen: „Was denkt sich dabei das Publikum? Wir wollen doch der Gesellschaft beibringen, daß wir vollwertige, arbeitsfreudige Menschen sind, wir wollen mit dieser auf gleicher

112 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1922, Zl. 47.778, Demonstration der blinden und krüppelhaften Strassenmusiker. Denkschrift des Verbandes der Musiklizenzinhaber; Illustriertes Wiener Extrablatt (1922), 15. August, 3; Illustriertes Wiener Extrablatt (1921), 17. August, 4; Illustriertes Wiener Extrablatt (1921), 26. Juli, 3; Illustriertes Wiener Extrablatt (1925), 1. Mai, 6.

113 Illustriertes Wiener Extrablatt (1921), 26. Juli, 3.

114 Gesetz vom 11. Juli 1928, LGBI Nr. 1, betreffend die Veranstaltung von Vergnügungen (Wiener Theatergesetz), §118, 5.

115 Die Kategorisierung als ArtistIn konnte entweder an den Ort des Auftrittes (vorwiegend Varieté, Revue, Zirkus und Kabarett) gebunden sein oder sich auf die Form des Auftritts (die Kombination von Musik mit anderen Unterhaltungstätigkeiten wie Gymnastik oder Clownerie) beziehen.

116 Die Internationale Artisten-Organisation wurde in Österreich 1919 als nationale Vertretung der internationalen Artistengewerkschaft gegründet (Peter, Schaulust, 126 ff.). Sie war sozialistisch orientiert und vertrat SchaustellerInnen und ArtistInnen aller Art. Von den Musizierenden vertrat sie „KlavieralleinspielerInnen“ sowie SängerInnen in Arbeitsteilung mit dem Musikerverband, der diese Gruppen von Musizierenden nicht aufnahm (Internationales Artisten-Organ (1926), Nr. 4, 4).

Stufe stehen!¹¹⁷ Die Ausübung der Artistik durch Vagabunden und Arbeitsscheue in ‚früheren‘ Zeiten wurde kontrastiert mit dem gegenwärtigen professionellen und arbeitsamen Ausüben der Artistik.¹¹⁸ Zur Hebung des Ansehens des Artistenberufs sollten Prüfungen vor einer Jury dienen, die über die Aufnahme in die Organisation und damit auch über die Möglichkeit entschieden, die interne Stellenvermittlung zu nutzen. Es stellt sich die Frage, warum die andauernde Verteidigung des Arbeitscharakters von Artistik notwendig war – im Unterschied etwa zu den vom Musikerverband vertretenen Musizierpraktiken, die bei aller Nichtbeachtung materieller Nöte doch eindeutig als Arbeit galten. Neben der prinzipiell verdächtigen Mobilität von ArtistInnen dürfte vor allem die Kombination der relativen Neuheit dieser Vergnügungseinrichtungen¹¹⁹ mit dem Verdacht der Unmoral dieser Art von Unterhaltung¹²⁰ eine Rolle gespielt haben.

2.3.3 Gegensätzliche Tendenzen in Sozial- und Arbeitsrecht

Das Ende des 19. Jahrhunderts gilt als der Zeitraum, in dem bedeutende sozial- und arbeitsrechtliche Absicherungen bestimmter Arten von Arbeit erfolgten.¹²¹ Die Zwischenkriegszeit stellt demnach eine Expansionsphase dieser Absicherungen dar.¹²² Betrachtet man die Tätigkeit des Musizierens und die gesetzlichen Bestimmungen darüber von Beginn des 20. Jahrhunderts an, so fällt weniger ein schrittweiser Ausbau der sozialen Sicherung als eine kontinuierliche Differenzierung zwischen Praktiken, die in Bezug auf andere Tätigkeiten gleich behandelt wurden, entlang unterschiedlichster Trennlinien auf. Eine einheitliche Behandlung selbstständigen oder auch

117 Internationales Artisten-Organ (1926), Nr. 8, 4–5, hier 5.

118 Vgl. etwa Internationales Artisten-Organ (1926), Nr. 2, 3–5; Die Variété-Welt (1924), Nr. 11, 3–4; Gewerbsmann oder Vagabund?, in: Oesterreichischer Komet (1908), Nr. 1, 7–8.

119 Peter, Schaulust.

120 „Da Verführung und Reiz, die solche Vergnügungsstätten [der Zirkus, G.S.] auf die Jugend ausüben, Quellen moralischer Verlotterung darstellen, die Jugend vor den moralischen Fäulnisstoffen, die da trotz aller Versicherungen der Unternehmer aufsteigen, geschützt werden muß, verweigert die Bezirksvertretung [...] ihre Zustimmung zur Erteilung der Produktionslizenz“ (Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1923, Zl. 910, Gloss Friedrich, Produktionslizenz); Vgl. etwa Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1920, Zl. 24.463, Katholische Frauenorganisation Steiermarks, Schreiben an das Staatsamt für Inneres und Unterricht, 11. Juni 1920; Die Variété-Welt (1925), Nr. 21, 2–3; Das Konzertlokal (1921), Nr. 10, 41–42.

121 Tálos, Sicherung, 14.

122 Tálos, Sicherung, 20; Sandgruber, Ökonomie, 347 ff.

unselbstständigen Musizierens ist nicht festzustellen. Dies wurde noch gefördert dadurch, dass auch dafür zuständige Verwaltungsbehörden oftmals entweder wenig Interesse an der Vereinheitlichung der rechtlichen Regelungen für Musizieren hatten oder sich nicht entscheiden konnten, welche Rechtsansicht in strittigen Fragen zur Geltung kommen sollte.¹²³ 1888 wurde in Österreich die Krankenversicherung für ArbeiterInnen eingeführt, 1906 die Pensions- und Krankenversicherung für Angestellte,¹²⁴ 1919 der Achtstundentag in Industrie, Gewerbe und Handel und 1920 die Arbeitslosenversicherung für einen weiten Kreis von ArbeitnehmerInnen.¹²⁵ Diese auf den ersten Blick als fortschreitende soziale Absicherung unselbstständiger Beschäftigungsverhältnisse verständliche Entwicklung wird komplizierter, wenn die Vielfalt an Arbeits- und Nichtarbeitsverhältnissen von Musizierenden berücksichtigt wird. Welche Musizierenden waren ArbeiterInnen, welche Angestellte? Wer war selbstständige/r Gewerbetreibende/r, wer unselbstständige/r ArbeitnehmerIn und wer war sein/e ArbeitgeberIn? Die unterschiedlichen Antworten auf diese Fragen bringen oft keine Klarheit darüber, zeigen aber Hierarchisierungen und Differenzierungen von Musizierenden an.

Die Kategorisierung als Angestellte/r brachte den Zugang zu unterschiedlichen arbeits- und sozialrechtlichen Ansprüchen mit sich. Angestellte waren seit 1906 pensionsversichert (sofern sie mehr als 600 Kronen im Jahr verdienten¹²⁶) und hatten tendenziell mehr Rechte gegenüber ArbeitgeberInnen, etwa im Kündigungsfall.¹²⁷ Die Pensionsversicherung für Angestellte, wie sie in einer Novelle von 1914 konkretisiert wurde, beinhaltete allerdings eine weitere Differenzierung neben ArbeiterInnen und Angestellten: „Tänzer und Tänzerinnen, das artistische Personal von Varietés und Zirkusunternehmungen, ferner alle Angestellten jener Bühnen- und

123 „Der Polizei gilt die Musik einfach als Ruhestörung, die öffentliche Produktion als ein Delikt [...] So wird das niedere Musikwesen als öffentliche Lustbarkeit taxiert und als Anhang zum Schankgewerbe betrachtet [...] Die Behörden sind jetzt ratlos und darum inkonsequent. Sie wissen nicht, wie sie sich zu den Musikern stellen sollen. [...] Nach dem Vagabundengesetz können sie doch nicht amtshandeln, was ihnen vielleicht am einfachsten und praktischsten erschiene, das gewerbliche Recht dünkt ihnen inapplikabel, zumal ihnen die Definitionen über Kunst und Gewerbe fehlen, die Unterscheidungsmerkmale zwischen gewerblichem und künstlerischem Betrieb der Musik unbekannt sind“ (Österreichische Musiker-Zeitung (1906), Nr. 27, 173–174, hier 174); Vgl. auch Österreichische Musiker-Zeitung (1914), Nr. 15, 117–118.

124 Tálos, Sicherung, 17.

125 Ebd., 23f.

126 Gesetz vom 16. Dezember 1906, RGBI Nr. 1, betreffend die Pensionsversicherung der in privaten Diensten und einiger in öffentlichen Diensten Angestellten.

127 Vgl. etwa Gesetz vom 16. Jänner 1910, RGBI Nr. 20, über den Dienstvertrag der Handlungsgehilfen und anderer Dienstnehmer in ähnlicher Stellung (Handlungsgehilfengesetz).

Orchesterunternehmungen, die ihr Gewerbe ohne feste Betriebsstätte betreiben“,¹²⁸ waren von der Versicherung ausgenommen.¹²⁹ Angesichts der Vorzüge des Angestelltenstatus fanden Auseinandersetzungen darüber statt, wem er zuerkannt werden sollte.¹³⁰ Während das Handlungsgehilfengesetz von 1910 (dessen Inhalt 1921 mit gleichlautender Formulierung unter dem Titel „Angestelltengesetz“ übernommen wurde) diesen Status an die Ausübung „höherer Dienste“ knüpfte, definierte die Novelle zum Pensionsversicherungsgesetz von 1914 seinen Geltungsbereich für jene, die „geistige Dienstleistungen“ verrichteten, was vor allem auch die „Ausübung der freien Künste ohne Rücksicht auf den Kunstwert der Leistungen“¹³¹ beinhaltete. Sowohl die Frage, wann Musizieren ein höherer Dienst war, als auch, wann es eine freie Kunst war, stellten die damit befassten Stellen vor große Probleme. So fasste es der sozialistische Abgeordnete Adolf Müller in einer parlamentarischen Rede zusammen:

Die Musiker kämpfen auch heute noch um ein Recht, das andern Gruppen geistig arbeitender Menschen ganz selbstverständlich längst zuerkannt ist, sie kämpfen noch immer um das Angestelltenrecht. In Wien gibt es eine sehr große Anzahl gewerberechtlicher Entscheidungen, wonach Konzertlokalmusiker und Kinomusiker einfach als Hilfsarbeiter erklärt werden. [...] In der Provinz draußen entscheiden die Gerichte durchaus, daß die Musiker höhere geistige Arbeit leisten und daher als Angestellte im Sinne des Angestelltengesetzes zu qualifizieren sind. Bei den obersten Gerichten sind gleichfalls verschiedene Urteile erflossen. Es herrscht ein völliger Wirrwarr in der Rechtsprechung über die Frage des Angestelltenrechts für die Musiker.¹³²

128 Kaiserliche Verordnung vom 25. Juni 1914, RGBl Nr. 138, betreffend die Pensionsversicherung von Angestellten, §2, 10.

129 Diese Bestimmung betraf laut Musikerverband nicht nur reisende Kapellen, sondern auch saisonal oder monatlich den Ort wechselnde Ensembles (Oesterreichische Musiker-Zeitung (1914), Nr. 7, 53–54, hier 54; Oesterreichische Musiker-Zeitung (1923), Nr. 6, 21–22, hier 21).

130 Vgl. allerdings auch die anfänglichen Einsprüche des Musikerverbandes gegen eine Berücksichtigung der Musizierenden im Gesetz zur Pensionsversicherung, da die Beiträge für diese nicht leistbar wären und Musiker aufgrund ihrer niedrigen Lebenserwartung von 45 Jahren ohnedies nur selten Pensionen ausbezahlt bekommen würden. Acht Jahre später hatte sich die Position des Musikerverbandes gewandelt – nun sollten möglichst viele Musizierende (auch gegen den Willen vor allem der kleineren Kapellen) in die Pensionsversicherung mit einbezogen werden (Oesterreichische Musiker-Zeitung (1914), Nr. 29, 233–234).

131 Kaiserliche Verordnung vom 25. Juni 1914 betreffend die Pensionsversicherung von Angestellten, §1, 3, b).

132 Parlamentarische Debatte betreffend die Abänderung des Bundesgesetzes vom 28. Juli 1926, BGBl Nr. 207, betreffend die Vereinigung „Österreichische Musiklehrerschaft“

Davon zeugen auch die unterschiedlichen Kriterien, mit denen Arbeitsgerichte die Frage nach dem Angestelltencharakter von Musizierenden entschieden. Maßgeblich waren hier zeitweise allgemeine Anforderungen des Musikerberufes,¹³³ dann wiederum das gespielte Musikprogramm,¹³⁴ die Ausbildung der MusikerInnen¹³⁵ oder der räumliche Kontext, in dem musiziert wurde.¹³⁶ Andere Akteure interpretierten die gesetzlichen Vorgaben anders: So wurden in der Volkszählung von 1934, dem gesetzlichen Unterscheidungskriterium der geistigen Arbeit gemäß, alle (Berufs-) MusikerInnen entweder als Selbstständige oder als Angestellte geführt.¹³⁷ 1936 wurde dann zwischen der ständestaatlichen ‚Musikergewerkschaft‘ und dem Verband der Konzertlokalbesitzer ein Kollektivvertrag abgeschlossen, der MusikerInnen prinzipiell als Angestellte definierte – mit zahlreichen Ausnahmen. Nur fallweise beschäftigte MusikerInnen, ZigeunermusikerInnen, Zither- und LautenspielerInnen, HeurigenmusikerInnen und SchrammelsängerInnen ebenso wie „Einzelspieler in jenen Betrieben, wo es auf eine richtige Wiedergabe (Zeitmass und Tonhöhe) der zu spielenden Stücke nicht ankommt“¹³⁸, wurden von der Anwendung des Angestelltengesetzes ausgenommen. Hier scheint vor allem die angenommene niedrige Qualität der Musik – um es im Sinne des Gesetzes auszudrücken: der fehlende Kunstwert der Leistungen – ein Kriterium für die Aberkennung des Angestelltenstatus gewesen zu sein. Heurigen- und SchrammelsängerInnen gehörten überhaupt zu einer Gruppe von Musizierenden, deren Beschäftigung zwar formell arbeitsrechtlichen Bestimmungen unterlag, die in der Praxis jedoch nur selten eingehalten wurden:

[...] schließen ein mündliches, selten ein schriftliches Übereinkommen ab, in welchem außer den Gagen und der Spielzeit und sonstigen Benefizien gewöhnlich nichts enthalten ist (z.B. Krankenversicherung, Kündigung u.a.m.). [...] In den meisten Weinhäusern (Heurigen-schenken) aber, wo täglich Schrammeln engagiert sind, gibt es weder Betriebs- noch sonstige Verträge, keine Kranken- Unfall- und Pensionsversicherung, kein Stammbblatt für Einkommensteuer und oft auch keine Kündigungsfrist [...] Die Schrammelmusiker und Sänger sind dermalen vogelfrei und aller Willkür und Zufälligkeiten dieses Berufes ausgesetzt.¹³⁹

(Musiklehrerschaftsgesetz), 83. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich, 14. März 1929, 2520–2523, hier 2522.

133 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 6. Jahrgang, 112 ff.

134 Ebd., 220 ff.

135 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 11. Jahrgang, 151.

136 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 13. Jahrgang, 192.

137 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Textheft, 93; Ders., Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft, 52.

138 Der österreichische Musiker (1936), Nr. 5–6, 82–86, hier 83.

139 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 19, 77–78, hier 78.

Die Unterschiede zu den vielfältigen arbeits- und sozialrechtlichen Absicherungen der Angestellten sind hier offensichtlich.

Die obigen Ausführungen zum Angestellten- oder Arbeiterstatus setzen freilich voraus, dass der/die Musizierende in abhängiger Lohnarbeit tätig war. Für viele Musizierende war aber diese Voraussetzung nicht gegeben. Musiziert konnte rechtlich auch mittels Produktionslizenzen, Bettelmusiklizenzen oder Gewerbescheinen werden. Für LizenzinhaberInnen waren keinerlei arbeits- oder sozialrechtliche Absicherungen vorgesehen. Allerdings waren vor allem in Wien viele InhaberInnen von Produktionslizenzen nicht als selbstständige Musizierende tätig, sondern als künstlerische LeiterInnen in Varietés oder Lokalen.¹⁴⁰ Ein Urteil des Landesgerichtes Wien stellte diesen Sachbestand 1923 auch juristisch fest. Demnach wäre ein Lizenzinhaber, der für die Besitzerin eines Kaffeehauses Programme zusammenstellte und Musizierende engagierte, als deren Angestellter zu sehen.¹⁴¹ Man sieht, dass auch hier Verwirrung um Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit von Musizierenden herrschte. Dieser Doppelcharakter der Produktionslizenzen dürfte auch dazu beigetragen haben, dass das Wiener Theatergesetz von 1929 diese abschaffte und durch Konzessionen bzw. Anmeldungen von Veranstaltungen ersetzte.¹⁴²

Ebenso unklar war die Unterscheidung zwischen der selbstständigen Ausübung des Musizierens aufgrund einer Lizenz oder aufgrund eines Gewerbescheines.¹⁴³ Die Gewerbeordnung von 1859 und ihre Novellen in den folgenden Jahrzehnten nahmen sowohl die „Ausübung der schönen Künste“¹⁴⁴ als auch die „Unternehmungen öffentlicher Belustigungen und Schaustellungen anderer Art“¹⁴⁵ aus ihrem Anwendungsbereich aus – eine Ausnahme, die in Deutschland nach Martin Jacob Newhouse von BerufsmusikerInnen als Bedrohung ihres Lebensunterhaltes und als Mangel an

140 Vgl. etwa Die Variété-Welt (1923), Nr. 4, 3–4.

141 Die Variété-Welt (1923), Nr. 3, 7–8.

142 Gesetz vom 11. Juli 1928 betreffend die Veranstaltung von Vergnügungen (Wiener Theatergesetz), §118, 1.

143 „Eine klare gesetzliche Regelung, möge sie sich auf die rechtliche Erfassung der berufsmäßig auf dem Gebiet der Musik tätigen Personen beschränken oder irgendwelche Schutzmaßnahmen zum Gegenstand haben, wäre jedenfalls wünschenswert. [...] es scheint, dass sich die Verwaltung bis jetzt um diese Fragen wenig gekümmert und den Dingen ihren Lauf gelassen hat.“ (Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1932, Zl. 10.718, Musikergewerbe).

144 Kaiserliches Patent vom 20. December 1859, RGBI Nr. 227, womit eine Gewerbe-Ordnung für den ganzen Umfang des Reiches mit Ausnahme des venetianischen Verwaltungsgebietes und der Militärgränze, erlassen, und vom 1. Mai 1860 angefangen in Wirksamkeit gesetzt wird, V. c).

145 Kaiserliches Patent vom 20. December 1859 womit eine Gewerbe-Ordnung [...] erlassen [...] wird, V. o).

Kontrolle über den Zugang zum Musikerberuf gesehen wurde.¹⁴⁶ Dennoch gab es nach zeitgenössischer Ansicht Musizierpraktiken, die weder in die eine noch in die andere Kategorie fielen und daher sehr wohl der Gewerbeordnung unterliegen konnten, wie etwa „die gewerbsmäßige Ausübung der Instrumentalmusik [...] wenn sie mit einem bestimmten Standorte verbunden ist [...] bzw. Aufführungen außerhalb des Standortes nur auf Bestellung stattfinden“.¹⁴⁷ Doch auch hier gab es Gegenstandspunkte etwa einzelner Landesbehörden, die aufgrund der Ausnahmen der Gewerbeordnung keine irgendwie geartete Existenz eines Musikergewerbes anerkannten.¹⁴⁸ Die doppelte Verwaltung unselbstständigen Musizierens mittels Lizenzen und Gewerbescheinen wurde in der Praxis jedenfalls jahrzehntelang durchgeführt, wenn auch wiederholt Verbände von LizenzinhaberInnen forderten, in die Gewerbeordnung aufgenommen zu werden.¹⁴⁹ Die Lizenzvergabe wurde nicht zuletzt wegen großer Willkür in der Vergabe bzw. Vidierung durch Landes- und Gemeindebehörden als Schlechterstellung gegenüber Gewerbescheinen gesehen. Doch auch eine eingehende Untersuchung dieser Frage durch das Handelsministerium 1932 kam nur zu dem Schluss, dass es wohl eine gewerbliche Ausübung von Musik gäbe, dass aber sowohl der Unterschied zwischen Gewerbe und Lizenz als auch eine Abgrenzung zwischen „schönen Künsten“ und anderer Musik schwer gesetzlich geregelt werden könne.¹⁵⁰ Eine endgültige Lösung dieser Situation brachte erst die Musiker- und Kapellmeisterverordnung von 1934, die die „Ausübung der Musik in jeder Form“ von den Bestimmungen der Gewerbeordnung ausnahm und an die Stelle des Gewerbescheines den Berechtigungsschein setzte.¹⁵¹

146 Newhouse, Artists, 281 ff.

147 Mischler/Ulbrich (Hg.), Staatswörterbuch, 885. Ab 1893 versuchte die Wiener Statthalterei sogar, sämtliche nicht in festen Engagements stehende MusikerInnen in einer Musikergenossenschaft zu organisieren und als Musikgehilfen und -lehrlinge zu kategorisieren. Der Musikerverband agitierte gegen diese Bemühungen, da ihm zufolge die Genossenschaftsstruktur für Musizieren nicht geeignet wäre und vor allem das Musikergewerbe nicht konzessioniert, sondern frei gewesen wäre. Es gelang ihm, innerhalb kurzer Zeit die Kontrolle über die Genossenschaft zu übernehmen und sie dadurch de facto zu lähmen. Die Wiener Musikergenossenschaft wurde bereits 1894 wieder abgeschafft (Oesterreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 17, 69–70).

148 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1932, Zl. 10.718, Musikergewerbe). Vgl. dazu auch Newhouse, Artists, 345 ff.

149 Vgl. etwa zu Forderungen der BettelmusikantInnen in diese Richtung Illustriertes Wiener Extrablatt (1925), 1. Mai, 6; zu Forderungen von ProduktionslizenzinhaberInnen Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1919, Zl. 7.777, Schausteller Deutschösterreichs. Neuregelung der bezüglichlichen Vorschriften.

150 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1932, Zl. 10.718, Musikergewerbe.

151 Verordnung der Bundesregierung vom 28. Dezember 1933 über die Ausübung des Kapellmeister- und des Musikerberufes (Kapellmeister- und Musikerverordnung), §16.

2.3.4 Kunst und Unterhaltung werden abgegrenzt¹⁵²

Ungeachtet dessen, dass im Untersuchungszeitraum unterschiedliche Auffassungen darüber herrschten, was Kunst in der Musik bedeutete,¹⁵³ wurde das Kriterium der Kunst immer wieder herangezogen, um verschiedene Musizierpraktiken bzw. verschiedene Arten von Musik voneinander zu unterscheiden. Wie weiter oben dargestellt wurde, war die Frage nach Kunst oder Nicht-Kunst u. a. im Rahmen der Gewerbeordnung (aufgrund der Ausnahme der schönen Künste) wie auch für die Frage nach dem Status des/der Angestellten (aufgrund des Kriteriums der freien Künste) maßgeblich.¹⁵⁴ Die Frage, wann Musik noch oder schon Kunst war, beschäftigte Arbeitsgerichte und Ausstellbehörden von Gewerbescheinen ebenso wie die ihnen übergeordneten Behörden.¹⁵⁵ Dabei wurde nicht selten auch die Kompetenz der Behörden, künstlerische Urteile zu fällen, auf die Probe gestellt.¹⁵⁶

Die Kategorisierung in Kunst und Nicht-Kunst war aber nicht für rechtlich-administrative Belange wichtig. Künstlerisch zu musizieren ermöglichte den Zugang zu bestimmten Aufführungsorten ebenso, wie es den Zugang zu anderen verwehrte. Kunst zu produzieren, wurde in bestimmten Kreisen als Qualitätsmerkmal gesehen, das den Wert des eigenen Musizierens erhöhte. Damit ist freilich noch nicht gesagt, dass jede/r, der/die im musikalischen Kunstbetrieb tätig war, die gleiche Auffassung davon hatte, was Kunst war. Die altbekannte Trennung in Avantgarde-Künstler und Arrivierte zeigte sich etwa in den zeitgenössischen Debatten um die „Neue

152 Dieses Kapitel wird aufgrund der ausführlicheren Behandlung von Kunst in der Zwischenkriegszeit in Kapitel 5 kurz gehalten.

153 Siehe die ersten Seiten von Kapitel 5.

154 Wie Nathalie Heinrich zeigt, wurde der Begriff des Künstlers in Frankreich erst in den letzten Jahren des 18. Jahrhundert überhaupt in die juristische Sprache aufgenommen (Heinrich, Dimensionen, 3).

155 „Unter ‚Ausübung der schönen Künste‘ ist [...] jede Betätigung künstlerischer Richtung und Qualität [...] zu verstehen. Das Kriterium für die ‚Ausübung der schönen Künste‘ ist also nicht in der Originalität des künstlerischen Produkts und der schöpferischen Betätigung, sondern in der Qualität der künstlerischen Leistung zu suchen, weshalb es an einem objektiven und absolut verlässlichen Masstab dafür gebricht, wie weit bzw. eng die Grenzen des Begriffes ‚Ausübung der schönen Künste‘ zu ziehen sind.“ (Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1932, Zl. 10.718, Musikergewerbe).

156 „Das Spiel des Klägers ist, wie sich das Gericht durch die vorgenommene Probe überzeugt hat, lediglich als Fertigkeit zu werten, seinem Spiel fehlt alles, was von einem künstlerischen Spiel verlangt wird. [...] die Vortragsweise ist eine durchaus banale, ohne jeden persönlichen Stil, ohne schöpferische Gestaltungskraft, sein Spiel ist vor allem nicht durchgeistigt und nicht beseelt“ (Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 8. Jahrgang, 24).

Musik“ von Arnold Schönberg. Nicht zuletzt führte die Kategorisierung von Musik als Kunst auch zu veränderten Produktionsbedingungen: Wie Alfred Smudits darstellt, war diese Kategorisierung für die Legitimierung staatlicher Musikförderung wichtig. Der Staat (bei Smudits im 19. Jahrhundert vor allem verstanden als Vertretung des Bürgertums) übernahm die Förderung spezifisch bürgerlicher Musik, vor allem „autonomer“ und „klassischer“ Kunstmusik – eine Förderung, die oftmals bis heute andauert.¹⁵⁷ Damit entstand ein Gegenentwurf und Korrektiv zu dem im 19. und 20. Jahrhundert ansonsten vorherrschenden Modell des Musikmarktes, was die Mechanismen des Absatzes und der Distribution betrifft.

Aus der Perspektive zeitgenössischer Akteure gab es verschiedene Musizierpraktiken und -kategorien, die im Gegensatz zu Musik als Kunst standen. Die Unterscheidung zwischen künstlerischem und handwerklichem Musizieren zielte auf die kreativen Fähigkeiten des/der Musizierenden ab,¹⁵⁸ ebenso die Unterscheidung zwischen künstlerischem und dilettantischem Musizieren (welche darüber hinaus noch die Erwerbsmäßigkeit des/der Musizierenden thematisierte).¹⁵⁹ Ein zentraler Gegensatz der Zwischenkriegszeit, der von vielen zeitgenössischen Akteuren kommentiert wurde, war allerdings jener zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik.¹⁶⁰ Die Aufspaltung von Musik in ernste und Unterhaltungsmusik tauchte vermehrt erstmals im frühen 19. Jahrhundert auf. Sowohl der Versuch des Bildungsbürgertums, sich von anderen Teilen des Bürgertums abzuheben, als auch die ‚Entdeckung‘ autonomer Musik (im Gegensatz zur funktionalen Musik) sowie klassischer Musik¹⁶¹ waren dafür maßgeblich.¹⁶² ‚Ernste‘ Musik wurde – zumindest im musikästhetischen Diskurs – immer mehr gleichgesetzt mit autonomer bzw. Darbietungs-Musik, während Unterhaltungsmusik in den Bereich des Funktionalen verwiesen wurde.¹⁶³ Dabei entstanden diese Kategorien nicht nur als Reaktion auf

157 Smudits, *Wandlungsprozesse*, 120.

158 Vgl. z.B. Kiener, *Kunst*, 2996–2999.

159 Vgl. etwa Sponheuer, *Kenner*.

160 Heller, *Zeit*, 115. Vgl. dazu auch die Überlegungen von Caspar Maase: „Man kann heute nicht über Populärkultur sprechen, ohne damit über Hochkultur zu sprechen.“ (Maase, *Vergnügen*, 31). Maase plädiert infolge dafür, nicht die Werke selbst, sondern die unterschiedlichen Praxisformen der ästhetischen Erfahrung in den Blick zu nehmen. Bernd Sponheuer vertritt die Auffassung, dass frühere gelehrt Differenzierungen zwischen Kunst und Unterhaltung nicht nur zeitgenössische Kategorisierungen beeinflussten, sondern auch gegenwärtige Differenzierungen sowohl der Musikwissenschaft als auch des Alltagshandelns konstituierten (Sponheuer, *Musik*, 1 ff).

161 Weber, *Musician*, 15 f.

162 Schormann, *Lieder*, 66 f.; Giesbrecht-Schutte, *Stand*, 114.

163 Smudits, *Wandlungsprozesse*, 121.

zeitgenössische musikalische Werke und Auftritte, sondern auch auf Entwicklungen wie etwa die Verbreitung des kommerziellen Notenverkaufs.¹⁶⁴ Auch bedurfte es nicht nur neuer ästhetischer Kategorien, um Kunst durchzusetzen, sondern vor allem auch veränderter Organisationen.¹⁶⁵ Die Trennung von Unterhaltung und Kunst wurde allerdings in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch nicht so strikt praktiziert wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹⁶⁶ Nach Sabine Giesbrecht-Schutte waren vor allem Entwicklungen wie Demokratisierung, soziale Differenzierung und Kommerzialisierung im 19. Jahrhundert dafür verantwortlich, dass sich Unterhaltungsmusik als eigenständiges Genre – und nicht nur als Überbleibsel der Kunstmusik – etablieren konnte.¹⁶⁷ Dennoch blieben Musizierpraktiken, die der propagierten Trennung von Kunst und Unterhaltung (oder ernster und leichter Musik etc.) widersprachen, bestehen: Werke der Kunstmusik wurden in leicht veränderter Form als Unterhaltungsmusik vermarktet. Gelegentlich war es selbst ExpertInnen nicht mehr klar, ob bestimmte Werke nun zur Kunst- oder zur Unterhaltungsmusik zu rechnen wären.¹⁶⁸ Salonorchester wollten – auch wegen der zum Teil klassischen Ausbildung der Mitwirkenden – ernste Musik oder zumindest Bearbeitungen davon spielen.¹⁶⁹

Im Allgemeinen aber setzte sich die Unterscheidung von Kunst und Unterhaltung durch. Fraglich ist, ob diese Unterscheidung auch eine Hierarchisierung – dort die ‚hohe‘ Kunst, hier die ‚niedere‘ Unterhaltung – beinhaltete. Während VertreterInnen der Musikästhetik diese propagierten,¹⁷⁰ ist nicht klar, inwieweit die BesucherInnen von Varietés und Revuen oder die HörerInnen der neuesten Schlager sie für richtig befunden hätten. Die Teilung in Kunst- und Unterhaltungsmusik wurde jedenfalls auch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von verschiedenen Akteuren

164 Weber, *Musician*, 16.

165 Gebesmair, *Erfindung*, 86.

166 Giesbrecht-Schutte, *Stand*, 115.

167 Giesbrecht-Schutte, *Stand*, 116 ff.

168 Giesbrecht-Schutte, *Stand*, 129.

169 Schröder, *Tanz- und Unterhaltungsmusik*, 29.

170 Vgl. Giesbrecht-Schutte, *Stand*, 119 ff.; Ballstaedt/Widmaier, *Salonmusik*, 20 ff. Dass diese Hierarchisierung nicht nur von einigen Fachgelehrten gesehen wurde, sondern durchaus weitere Teile der Bevölkerung ansprach, zeigen etwa manche Aussagen über Kunst und Nicht-Kunst seitens der Interessenvertretung der Land- und VolksmusikerInnen. Etwa: „Mit Schwarzer-Frack-Musik und parfümduftenden Parkettbodengewinsel eines süßlichen Salonquartetts oder eintönigem Jazz wird man beim Bauern sehr wenig ausrichten [...] daß der Landbewohner nicht bloß Klassiker und Musik aus Wagneropern ausgezeichnet verträgt, sondern sogar modernen Symphonikern gerne Gehör schenke“ (*Alpenländische Musiker-Zeitung* (1930), Nr. 1, 8–9, hier 8).

weitergeführt und festzuschreiben versucht. Mit Schlager¹⁷¹ und „Jazz“¹⁷² wurden Musikgattungen erfunden bzw. entdeckt, die neue Produktionsformen von Musik bzw. neue Klänge in die Unterhaltungsmusik brachten. Überschneidungen zur Kunst gab es auch hier, etwa in der Jazzoper „Jonny spielt auf“ von Ernst Krenek.

Die Entwicklung breitenwirksamer Unterhaltung (und eben auch von Unterhaltungsmusik) in den 1920er- und 1930er-Jahren wird oftmals mit den Begriffen der „Massenkultur“ oder der „Populärkultur“ beschrieben. Der Zerfall alter Ordnungen, die neue Schnelllebigkeit des Alltags, die Erfindung der Freizeit sowie die fortschreitende Kommerzialisierung und Mechanisierung von Unterhaltungstätigkeiten werden als deren Ursachen genannt.¹⁷³ Die Veränderungen in der Produktion und Nutzung von Musik stießen auf teils heftige Kritik.¹⁷⁴ Nicht nur die Verschwendung von Geld in den neuen Vergnügungsstätten,¹⁷⁵ auch die Unmoral der neuen Unterhaltungen¹⁷⁶ wurde angeprangert. Auch die Behörden mussten dazu Stellung nehmen.¹⁷⁷ Waren im 19. Jahrhundert eher Vergnügungen wie Tanz und Theater im Fokus ihrer Aufmerksamkeit gestanden,¹⁷⁸

171 „In dieser Gruppe vereinigen wir alle jene Betriebe, in denen die Musikproduktion nicht essentiell ist, sondern akzidentiell. Die Art der Musik lässt sich mit einem Wort kennzeichnen: *Schlager*.“ (Wilzin, Musikstatistik, 96, Hervorhebung im Original).

172 Der in den 1920er- und 1930er-Jahren in Österreich gespielte Jazz unterschied sich oftmals erheblich von dem, was man zur selben Zeit in den USA unter Jazzmusik verstand. Oftmals handelte es sich bei den Jazzkapellen um österreichische Salonorchester, die in aller Eile ‚amerikanisch‘ klingende Namen annahmen und einige nach Jazz klingende Rhythmen einstudierten. Vgl. dazu auch Nathaus, *Popular Music*, 768 ff.

173 Vgl. z.B. Becher, *Geschichte*, 175 ff.; Maase, *Vergnügen*.

174 Vgl. Maase, *Vergnügen*, 27 ff.

175 Vgl. etwa *Das Konzertlokal* (1921), Nr. 10, 41–42; Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1920, Zl. 24.463, Katholische Frauenorganisation Steiermarks, Schreiben an das Staatsamt für Inneres und Unterricht, 11. Juni 1920.

176 Vgl. etwa *Die Varieté-Welt* (1925), Nr. 21, 2–3; Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1923, Zl. 910, Gloss Friedrich, Produktionslizenz.

177 „Um die mit der bedauerlichen Umwandlung des bodenständigen Wiener Kaffeehauses in öffentliche Tanzlokale wohl unvermeidlichen nachteiligen Folgen auf ein möglichst geringes Maß herabzusetzen und den Auswüchsen der Tanzleidenschaft, dem Eintänzerunwesen, der Lärmbelästigung der Hausbewohner durch die Jazzbandmusik und anderen Unzukömmlichkeiten entgegenzutreten, wurde die Ausübung dieser Lizenzen zur Veranstaltung allgemein zugänglicher Tanzunterhaltungen an eine Reihe von Bedingungen geknüpft“ (Polizeidirektion Wien (Hg.), *Jahrbuch*, 48). Vgl. zur behördlichen Überwachung von Vergnügungen auch Maase, *Vergnügen*, 47 ff.

178 Vgl. etwa Gesetz vom 3. April 1896, LGBI Tirol/Vorarlberg Nr. 24, wirksam für das Land Vorarlberg, womit Bestimmungen über die Abhaltung von Tanzunterhaltungen gegeben werden;

so kamen zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer stärker ‚moderne‘ Attraktionen wie Varietés oder Kinos in ihr Blickfeld.¹⁷⁹ (Übermäßige) Unterhaltung oder Vergnügen waren suspekt – auch dies unterschied sie weitgehend von den als Kunst kategorisierten Tätigkeiten.

Die Trennung in Unterhaltung und Kunst war dermaßen anerkannt, dass es normal erschien, wenn etwa ein Arbeitsgericht die Zuordnung eines Musizierenden zu den höheren Diensten deshalb verneinte, weil seine Tätigkeit nicht in „besseren Lokalen“ stattfände, sondern nur der „Erzeugung einer gewissen Stimmung“ dienen würde.¹⁸⁰ Gelehrte, die das Musikwesen sozial- oder wirtschaftswissenschaftlich erfassen wollten, teilten ein in „seriöse Musiker, Genossen der leichteren Muse und fahrendes Volk“¹⁸¹ oder gruppierten „all jene Betriebe, in denen die Musikproduktion nicht essentiell ist, sondern akzidentiell“.¹⁸² Derlei Kategorisierungen blieben nicht auf gelehrte Literatur beschränkt: Während etwa eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Musizierenden über wenig bis gar keine arbeitsrechtlichen Absicherungen verfügte, wurde für Bühnen- und OrchestermusikerInnen ein Gesetz erlassen, das ihnen teilweise sogar über das Angestelltenrecht hinausgehende Rechte zugestand.¹⁸³ In den parlamentarischen Debatten über das Gesetz wurden wiederholt die künstlerischen Leistungen der unter das Gesetz fallenden SchauspielerInnen und MusikerInnen betont.¹⁸⁴

2.3.5 Die Organisationen des Musizierens

Viele – aber beileibe nicht alle – Musizierenden waren Mitglieder in Organisationen, die sich die Verbesserung ihrer Musizierbedingungen auf die Fahnen geschrieben hatten. Die Organisationsverhältnisse des Musizierens sind vor allem deshalb aufschlussreich, weil sie auf verschiedene Weisen die Differenzierungen, Hierarchisierungen und Konflikte zwischen unterschiedlichen Akteuren bzw. Formen des Musizierens

Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850, RGBI Nr. 454, wodurch eine Theaterordnung erlassen wird.

179 Vgl. etwa Verordnung des k.k. Statthalters im Erzherzogtum Österreich ob der Enns vom 14. Juli 1916, LGBI Oberösterreich Nr. 49, betreffend polizeiliche Maßnahmen gegen die Verwahrlosung der Jugend, §6.

180 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 13. Jahrgang, 192 ff.

181 Matzke, Musikökonomik, 40.

182 Wilzin, Musikstatistik, 96.

183 Bundesgesetz vom 13. Juli 1922, BGBI Nr. 441, über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz).

184 Parlamentarische Debatte betreffend des Berichtes des Ausschusses für soziale Verwaltung über den Antrag der Abgeordneten Pick, Allina, Sever, Leuthner und Genossen auf ein Theatergesetz, 125. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich, 13. Juli 1922, 4014–4017.

darstellen. Schon die Frage, welche Musizierende von welchen Organisationen vertreten wurden – etwa hier die SängerInnen, dort die MusikerInnen –, verweist auf Kategorisierungen, die Unterschiede machten. Die Unterscheidung zwischen Musizierformen, die eine schlagkräftige und/oder mitgliederstarke Vertretung besaßen, und jenen, die über eine marginalisierte oder gar keine Vertretung verfügten, sagt u. a. etwas über die Legitimität dieser Formen aus. Schließlich wurden manche Konflikte um die ‚richtige‘ Art, Musik zu machen, auch über diese Organisationen ausgetragen und so erkennbar gemacht. Diese grundsätzlichen Überlegungen zur Relevanz musikalischer Organisationen sollen aber auch verhindern, dass eine Sozialgeschichte der Beziehungen zwischen Musizierformen auf eine Sozialgeschichte der musikalischen Organisationen reduziert wird, wie es bisweilen vorkommt. Das große Ausmaß an Quellen, die etwa eine Organisation wie die sozialistische Musikergewerkschaft in Form von behördlichen Eingaben und periodischen Druckwerken produzierte, birgt die Gefahr, weniger organisierte Musizierformen aufgrund des Mangels an von ihnen produzierten Materialien im Rückblick als unwichtig erscheinen zu lassen.¹⁸⁵ Neben der Verwendung von nicht durch staatliche Behörden oder Organisationen des Musizierens produzierten Quellen ist daher auch die grundsätzliche Begrenztheit der Perspektive dieser Organisationen zu berücksichtigen. In diesem Kontext soll die folgende Darstellung der wichtigsten Interessenvertretungen des Musizierens in der Zwischenkriegszeit stehen.

Der österreichische Musikerverband war eine sozialistische¹⁸⁶ Gewerkschaft für Musizierende, ihr Druckwerk die „Österreichische Musiker-Zeitung“. Erster Vorläufer des Musikerverbandes war der 1872 gegründete Wiener Musikerbund, der 1873 wegen angeblicher Übertretung des Wirkungskreises von den Behörden aufgelöst wurde, bevor er 1874 mit gleichem Personal als Wiener Musikverein (etwas später wieder Wiener Musikerbund) erneut gegründet wurde. Diese Vorläuferorganisationen nahmen vor allem in Orchestern spielende Musizierende als Mitglieder auf. So war etwa im Musikerbund das Spielen eines Orchesterinstruments Voraussetzung für die Aufnahme, was etwa Klavier-, Gitarre- oder AkkordeonspielerInnen ausschloss. Ab 1896 konstituierte sich der überregional tätige Österreichisch-Ungarische Musikverband in zunehmendem Maße als gewerkschaftliche Organisation. Noch

185 Gänzlich anders verhält es sich etwa mit den lebensgeschichtlichen Erzählungen von Musizierenden: Liest man diese, so müsste man beinahe annehmen, dass weder Musikergewerkschaften noch ein staatliches System zur Zertifizierung erwerbsmäßigen Musizierens im Austrofaschismus jemals existiert hätten.

186 Der Musikerverband deklarierte sich zwar als politisch neutral, bekannte sich allerdings zum „Idealziele der sozialisierten Weltordnung“ und gehörte dem Verband der freien (d. h. sozialistischen) Gewerkschaften an, weshalb er 1934 aufgelöst wurde.

1906 verstand er sich als „reine Interessensvertretung der Orchestermusiker“,¹⁸⁷ was sich in den folgenden Jahrzehnten aber stark veränderte. In diesem Zeitraum entstand eine Reihe von Untergruppen des Musikerverbandes wie jene der Salonmusiker und jene der Orchestermusiker, aber auch eine Untergruppe der Nebenberufsmusiker¹⁸⁸ – insgesamt mehr als 25 Untergruppen. Eigenen Angaben zufolge hatte der Musikerverband 1918 1.300 Mitglieder,¹⁸⁹ während etwa das Wirtschaftsstatistische Jahrbuch für 1930 5.000 Mitglieder zählte.¹⁹⁰ Angaben über die Mitgliederzahl schwanken je nach Quelle und Jahr stark. In jedem Fall dürfte die Mehrheit der Mitglieder in Wien tätig gewesen sein. 1934 wurde der Musikerverband wie viele andere Vereine, die der sozialistischen Ideologie zugeordnet wurden, aufgelöst. An seine Stelle trat ab 1934 der Ring der ausübenden Musiker Österreichs (kurz: Musikerring)¹⁹¹ mit dem Druckwerk „Der österreichische Musiker“. Dabei handelte es sich um eine vom austrofaschistischen Regime per Verordnung geschaffene Organisation mit Zwangsmitgliedschaft für praktisch jede/n, der/die erwerbsmäßig musizierte.¹⁹² Dementsprechend hoch war auch die Mitgliederzahl im Vergleich mit der des Musikerverbandes: nach Angaben der Organisation der Land- und VolksmusikerInnen betrug sie im Jahre 1936 17.000 Mitglieder.¹⁹³ Auffallend ist die – trotz vorgegeblicher ideologischer Opposition der beiden Gewerkschaften – weitgehend deckungsgleiche Themen- und Positionswahl. Für beide Gewerkschaften waren neben besseren sozialrechtlichen Absicherungen vor allem der Kampf gegen die „Schmutzkonkurrenz“ der DilettantInnen, die Forderung nach einer gesetzlich abgesicherten Musikkammer sowie Agitation für die

187 Österreichische Musiker-Zeitung (1906), Nr. 40, 255–256, hier 255.

188 Die Untergruppe der Nebenberufsmusiker trat 1924 bei, wechselte aber bereits 1930 zur – damals zahlenmäßig noch relativ bedeutungslosen – christlichsozialen Gewerkschaft über (Arbeit und Wirtschaft (1924), Nr. 6, 257; Österreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 15–16, 64; Die Volksmusik (1930), Nr. 4, 5). Eine Aufstellung aller Untergruppen des Musikerverbandes ließ sich leider nicht finden.

189 Protokoll der XI. ordentlichen Delegiertenversammlung vom 27. und 28. März 1918, Beilage der Österreichischen Musiker-Zeitung (1918), 3. August, 12.

190 Kammer für Arbeiter und Angestellte in Wien (Hg.), Jahrbuch, 172.

191 Formal existierte neben dem Musikerring eine eigene Gewerkschaft der Musiker. In der Praxis waren beide Organisationen über personelle Mehrfachbesetzungen und gemeinsame Druckwerke eng miteinander verbunden (Zwittkovits, Amateurmusik, 562). Ich beschäftige mich hier vor allem mit dem Musikerring, da dieser neben der Interessenvertretung der Musizierenden die Ausgabe und Kontrolle der Musikerberechtigungsscheine durchführte und dadurch auch zahlenmäßig größere Relevanz besaß.

192 Bundesgesetz vom 8. Juni 1934, BGBl Nr. 55, betreffend Schaffung des „Ring der ausübenden Musiker Österreichs“, §2.

193 Der österreichische Land- und Volksmusiker (1936), Nr. 1–2, 7–9, hier 8.

Beschränkung mechanischer Musik zentrale Anliegen. Der Musikerring propagierte darüber hinaus, dem gesetzlichen Auftrag gemäß, noch die möglichst weite Verbreitung von Berechtigungsscheinen. Kategorisierungen wie BerufsmusikerInnen – AmateurInnen oder mechanische Musik – lebendige Musik scheinen also bei den Interessenvertretungen einer gewissen Gruppe von Musizierenden weitreichende Legitimität über politische Grenzen hinaus besessen zu haben.

Als Interessenvertretung der NichtberufsmusikerInnen bzw. Land- und VolksmusikerInnen verstand sich der 1929 gegründete Bund der Nichtberufsmusiker Österreichs (kurz: Bund) und seine Nachfolgeorganisation, der 1934 gegründete Reichsverband für österreichische Volksmusik (kurz: Reichsverband) mit den Druckwerken „Alpenländische Musikerzeitung“ sowie „Der österreichische Land- und Volksmusiker“. Der Bund stellte einen Zusammenschluss der bereits in den 1920er-Jahren in einigen Bundesländern existierenden Nichtberufsmusikerverbände dar.¹⁹⁴ Seine Ziele waren einerseits die Schaffung eines Gemeinschaftsgedankens zwischen NichtberufsmusikerInnen,¹⁹⁵ andererseits die Aufwertung von NichtberufsmusikerInnen gegenüber BerufsmusikerInnen bzw. die Abwehr ihrer Delegitimierung. Vor allem aufgrund der Nähe mehrerer Führungsleute des Bundes zum Nationalsozialismus (so war Obmann Munninger illegales NSDAP-Mitglied) wurde 1934 anstelle des Bundes der Reichsverband gegründet, der bis auf einige personelle Änderungen dieselben Themen und Positionen vertrat, wenn auch aufgrund der Musiker- und Kapellmeisterverordnung nun vor allem die Agitation für die Durchsetzung bzw. Ausweitung der darin enthaltenen Ausnahmebestimmungen im Vordergrund stand. Eine kurze Zeit lang – zwischen Juli 1935 und Jänner 1936 – war der Reichsverband mit seinen Mitgliedern im Musikerring vertreten, ehe dieses Abkommen vom Musikerring aufgekündigt wurde.¹⁹⁶ Vertreten wollten Bund und Reichsverband vor allem Musizierende, die eben keine BerufsmusikerInnen im Sinne der Gewerkschaften waren. Implizit wurde der Mitgliederkreis weitgehend auf Musizierende auf dem Land beschränkt. Während immer wieder Darstellungen des schwierigen Musizierens auf dem Lande und Lob für den Musikgeschmack der Bauern und anderer Landbewohner publiziert wurden, fehlten Verweise auf nichtberufliches Musizieren in den Städten. Dennoch erreichte der Bund 1931 bereits 40.000 Mitglieder,¹⁹⁷ der Reichsverband 1935 sogar 70.000.¹⁹⁸

194 Ecker, Melodie, 210, FN 5.

195 Vgl. ebd., 199 f.

196 Zwittkovits, Amateurmusik, 567.

197 Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 5, 62–63, hier 63.

198 Alpenländische Musiker-Zeitung (1935), März, 1–6, hier 5.

Die Internationale Artisten-Organisation (kurz: I.A.O.) mit dem Druckwerk „Das Internationale Artisten-Organ“ wurde 1919 als nationale Teilorganisation der sozialistischen Internationalen Artistengewerkschaft gegründet. Sie vertrat alle Arten von ArtistInnen:¹⁹⁹ AkrobatInnen, TänzerInnen, ZauberkünstlerInnen etc. Von den Musizierenden vertrat sie KlavieralleinspielerInnen und SängerInnen – alle anderen Musizierenden nur, wenn sie auch Mitglied im Musikerverband waren.²⁰⁰ Wie für den Musikerverband schwanken auch bei der I.A.O. die Mitgliederzahlen je nach Quelle beträchtlich. Während sie nach eigenen Angaben 1928 über 8.000 Mitglieder hatte, zählte das Wirtschaftsstatistische Jahrbuch für 1929 und 1930 nur 935 bzw. 1.185 Mitglieder. Die I.A.O. war auch Veranstalterin der vor allem in Wien bekannten öffentlichen Artistenprüfungen, die für die Aufnahme in die Gewerkschaft erforderlich waren.

Im Zentralverband der Arbeiter-Musik-Vereine mit dem Druckwerk „Die Volksmusik“ waren jene Vereine organisiert, die sich als Arbeiterkapellen präsentierten. Der Zentralverband wurde 1924 gegründet und beschäftigte sich vor allem damit, Anleitungen zur besseren Vermittlung von Musizierfähigkeiten zu geben und Konzerte für die dem Verband angehörigen Chöre und Kapellen zu organisieren. 1930 hatte der Verband nach eigenen Angaben etwa 2.000 Mitglieder.²⁰¹

Eine der weniger schlagkräftigen und einflussreichen Organisationen war die Organisation der Krüppelmusikanten (auch bekannt als Verband der Musiklizenzinhaber), die hier dennoch erwähnt werden soll, da sie eine ansonsten offiziell überhaupt nicht organisierte Gruppe von Musizierenden vertrat. In ihr hatten sich einige der lizenzierten BettelmusikantInnen Wiens zusammengeschlossen, um gegen die Konkurrenz der unlizenzierten Musizierenden zu protestieren. So wurde etwa die Verwendung des Vereinsabzeichens als offizielle und sichtbare Legitimation zum Straßenmusizieren gefordert.²⁰² Auch die Forderung nach einer Aufwertung des Bettelmusizierens als Gewerbe²⁰³ oder als Arbeit²⁰⁴ fand sich in ihren Stellungnahmen wieder. Die äußerst geringe Teilnehmerzahl etwa an vom Verband veranstalteten Demonstrationen – so nahmen an jener vom 14. August 1922 etwa 19 Personen teil²⁰⁵ – lassen trotz

199 Zur Definition des Artisten siehe FN 128.

200 Internationales Artisten-Organ (1926), Nr. 4, 4.

201 Die Volksmusik (1930), Nr. 4, 1.

202 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1922, Zl. 47.778, Demonstration der blinden und krüppelhaften Strassenmusiker. Denkschrift des Verbandes der Musiklizenzinhaber.

203 Illustriertes Wiener Extrablatt (1921), 26. Juli, 3.

204 Ebd.

205 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1922, Zl. 47.778, Demonstration der blinden und krüppelhaften Strassenmusiker.

wohlwollender Berichte in der Presse auf eine eher geringe Schlagkraft und Legitimation schließen. Die Organisation wurde 1921 gegründet, 1926 jedoch bereits wieder aufgelöst bzw. in den Reichsverband der Straßenmusikanten eingegliedert, der nahezu keine Quellen über seine Tätigkeit hinterlassen hat.²⁰⁶

Betrachtet man die Ordnungskriterien, die der Vertretung von Musizierenden durch Organisationen zugrunde lagen, so werden bestimmte Kategorisierungen sichtbar. Ein zentrales Differenzierungsmerkmal war die Erwerbsmäßigkeit des Musizierens. Nicht erwerbsmäßig zu musizieren konnte trotzdem beinhalten, immer wieder für die oft erwähnten „paar Schillinge“, die VereinsmusikerInnen zugesteckt wurden, zu spielen.²⁰⁷ Wichtig war vor allem das Hauptmotiv für das Musizieren: Geld oder Idealismus? Damit war die Aufteilung der Vertretung erwerbsmäßig Musizierender (Gewerkschaften, Krüppelmusikanten) und nicht erwerbsmäßig Musizierender (Nichtberufsmusikerverbände, Arbeitermusikvereine) weitgehend geregelt. Die Versuche des Musikerringes, auch die Land- und VolksmusikerInnen als Mitglieder zu gewinnen, sprechen gerade wegen ihres Scheiterns für die Zentralität dieses Differenzierungsprinzips.

Diese Regelung der Vertretung wurde erweitert durch die Differenzierung zwischen Musizieren auf dem Lande und Musizieren in der Stadt. Mitglieder der Nichtberufsmusikerverbände musizierten, auch wenn es nicht explizit so formuliert wurde, auf dem Land, die von anderen Interessenvertretungen in der Stadt. Nimmt man die Organisationsstruktur als Hinweis auf tatsächlich bestehende Strukturen, so könnte man daraus schließen, dass sich das Musizieren auf dem Land um einiges homogener gestaltete als das Musizieren in der Stadt, wenn auch das Musizieren umherziehender MusikantInnen auf dem Land in dieser Analogie mangels Vertretung nicht berücksichtigt wurde.

Was nicht oder nur selten als Differenzierungskriterium von Organisationen herangezogen wurde, waren vor allem Aspekte, die auf das Musizieren selbst (und nicht auf Rahmenbedingungen wie Auftrittsort oder Entgelt) abzielten. So wurde nicht nach dem gespielten Musikprogramm bzw. dessen Zugehörigkeit zu einem Genre unterschieden. Die Vielfalt der Unterorganisationen des Musikerverbandes zeugt davon ebenso wie die bunte Mischung aus Singen, Gymnastik, Zauberei und Tanz

Denkschrift des Verbandes der Musiklizenzzinhaber.

206 Illustriertes Wiener Extrablatt (1926), 20. April, 7.

207 Dieser Unterschied zwischen Entgeltlichkeit und Erwerbsmäßigkeit wurde anhand der Durchführung der Musikerverordnung programmatisch etwa von der BH Bludenz festgehalten (Vorarlberger Landesarchiv, Bezirkshauptmannschaft Bludenz I, II-1934/Zl. 2.348, Bezirkshauptmannschaft Bludenz, Kapellmeister- und Musikerverordnung, Beschwerden über deren Durchführung, 29. November 1934).

in der Artistengewerkschaft. Auch formale Qualifikationen wie Konservatoriumsabschlüsse spielten keine Rolle in der Organisationslandschaft des Musizierens.²⁰⁸

Teilweise wichtig waren die den Musizierenden zugeschriebenen Fähigkeiten. So führten sowohl der Musikerverband als auch die Internationale Artisten-Organisation Prüfungen der musikalischen Fähigkeiten ein, die über die Aufnahme in die Organisation entschieden.²⁰⁹ Eine durchgehende Differenzierung nach Fähigkeiten, also Organisationen für ‚gute‘ und Organisationen für ‚nicht so gute‘ MusikerInnen, gab es allerdings nicht. Die abgewiesenen Musizierenden mussten, so sie erwerbsmäßig tätig waren, unorganisiert bleiben.

Während also die Unterscheidungen zwischen ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Musik, qualifiziertem und unqualifiziertem Musikmachen oder zwischen Jazz und Schlager, Kunstmusik und Unterhaltungsmusik etc. keine Rolle spielten, war die Ausübung des Musizierens als Erwerbsarbeit oder Nicht-Erwerbsarbeit maßgeblich für die Organisationslandschaft.

Manche Formen des Musizierens wurden in der Zwischenkriegszeit nur schlecht oder gar nicht von Organisationen vertreten. Straßen- oder Bettelmusizieren – ob in der Stadt oder auf dem Land – war zwar Thema zahlreicher Zeitungsartikel und sogar einer parlamentarischen Interpellation,²¹⁰ doch die Vertretung ihrer Interessen reduzierte sich meist auf Eingaben einzelner Betroffener an die Behörden. Allein diese Tatsache zeigt, wie sehr diese Musizierformen um ihre Legitimität kämpfen mussten. Diese Legitimitätskrise war kein alleiniges Merkmal der Zwischenkriegszeit, wie bereits die den Lizenzen zugrunde liegenden Hofkanzleidekrete zu Beginn des 19. Jahrhunderts und die darauffolgenden kontinuierlichen Angriffe auf diese Musizierformen zeigten. Vergleichsweise gut vertreten waren hingegen jene Musizierenden, die sich am Schema des Berufs orientierten – sie bekamen 1934 mit der Musikerverordnung sogar ein eigenes Gesetz – sowie jene, die ‚traditionelles‘ Vereinsmusizieren auf dem Lande betrieben.

208 Ein dementsprechender Versuch war die Gründung des „Vereins der akademisch gebildeten Kapellmeister und Tonkünstler“, der allerdings keinen großen Erfolg hatte (Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1927, Zl. 13.300, Vereinigung musikakademisch gebildeter Kapellmeister Österreichs, Schreiben vom 25. April 1927).

209 Österreichische Musiker-Zeitung (1928), Nr. 6, 32–33.

210 Interpellation des Abgeordneten Dr. Licht und Genossen, Beilage 3064/I, betreffend die Handhabung der behördlichen Aufsicht über die krüppelhaften Bettelmusikanten und Maßnahmen gegen deren Auswucherung, 132. Sitzung des Abgeordnetenhauses, 28. Dezember 1912.

2.3.6 Musizieren in Zahlen

Von der offiziellen Statistik erfasst wurde auch Musizieren in der Zwischenkriegszeit, wobei vor allem seit 1934 (durch die Volkszählung und das System der Berechtigungsscheine) vermehrt Zahlen produziert wurden. Während manche Musizierformen jedoch eingehender quantifiziert wurden, fanden andere kaum Beachtung. Das verweist bereits auf unterschiedliche Grade von Legitimität, die mit diesen Musizierformen verbunden waren. Ebenso zeigen die Kategorien, nach denen die verschiedenen Praktiken des Musizierens gruppiert wurden, an, welche Differenzierungen zu einer bestimmten Zeit gemacht wurden. Schließlich aber sind die vorliegenden Zahlen auch Ausdruck von Kräfteverhältnissen, wie sie etwa in unterschiedlichen Entlohnungen von Musizierformen zum Ausdruck kommen. Unter diesen genannten Aspekten sollen im Folgenden die von verschiedenen Akteuren produzierten Zahlen über das Musizieren in der Zwischenkriegszeit beschrieben werden. Dabei ist zu beachten, dass in den meisten Fällen eine Längsschnitt-Darstellung der Zahlen aufgrund der allzu verschiedenen Konstruktionen der Kategorien und der meist diskontinuierlichen Produktion von Zahlen durch Akteure nicht möglich ist.

Eine erste Quelle für quantitative Angaben ist die Volkszählung von 1934.²¹¹ Diese Volkszählung gruppierte die erfasste Bevölkerung Österreichs in 189 Berufsgruppen,²¹² darunter auch die Berufsgruppen der Musiker/Musiklehrer/Kapellmeister und der Sänger/Gesangslehrer. Die Kategorie des Berufes bedeutete hier die Erwerbstätigkeit, die der/die Befragte zum Befragungszeitpunkt hauptsächlich ausübte. Nach der Volkszählung gab es 1934 8.666 MusikerInnen, MusiklehrerInnen und KapellmeisterInnen²¹³ sowie 1.520 SängerInnen und GesangslehrerInnen,²¹⁴ wovon 5.602 MusikerInnen²¹⁵ sowie 1.249 SängerInnen²¹⁶ in Wien tätig waren. Die hier verwendete Kategorie der Zählung war denkbar eng gefasst – weder Nebenberufsmusizierende noch Gelegenheitsmusizierende fanden in die Zählung Eingang. Vergleicht man die hier angegebene Anzahl von Musizierenden etwa mit den Angaben der Nichtberufsmusikerverbände, die damals bis zu 70.000 Mitglieder zählten,²¹⁷ dann wird klar, dass hier nur ein sehr reduzierter Ausschnitt der Musizierenden insgesamt

211 Frühere Volkszählungen sind aufgrund der sehr groben Einteilung der Berufsgruppen (bzw. im Falle der Volkszählung von 1920 aufgrund der von den Verantwortlichen selbst eingestandenen unzulänglichen Berufserhebung) für meine Fragestellung nicht verwendbar.

212 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Textheft, 87 ff.

213 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft, 314.

214 Ebd., 313.

215 Ebd., 314.

216 Ebd., 313.

217 Alpenländische Musiker-Zeitung (1935), März, 1–6, hier 5.

dargestellt wurde. Aufschlussreich ist auch die verschwindend geringe Zahl an Musizierenden ohne festen Wohnort – nur acht an der Zahl.²¹⁸ Damit wird deutlich, dass etwa umherziehende BettelmusikantInnen, die ja durchaus ihren Haupterwerb darin finden konnten, in der Volkszählung nicht aufgeführt wurden. Ihr Musizieren entsprach anscheinend nicht den impliziten Kriterien des Berufes – sei es, dass die Befragten andere Berufe nannten, sei es, dass die VolkszählerInnen entsprechende Antworten ausschlossen. Problematisch für meine Untersuchung ist auch die Zusammenfassung von MusikerInnen, MusiklehrerInnen und KapellmeisterInnen in einer Kategorie. So verhindert diese etwa die Interpretation der unterschiedlich hohen Arbeitslosenquote von männlichen (ca. 50 Prozent) und weiblichen Musizierenden (ca. elf Prozent),²¹⁹ da unklar bleibt, ob dieses Resultat nicht etwa darauf zurückzuführen ist, dass der überwiegende Teil der weiblichen Musizierenden der Gruppe der Musiklehrerinnen zuzurechnen ist, während der Großteil der männlichen Musizierenden als Musiker in die Kategorie eingeht.

Zahlen über Musizierende generierte auch die Musiker- und Kapellmeisterverordnung von 1934. Die notwendige Legitimation von Musizierenden durch Berechtigungsscheine ging einher mit ihrer Mitgliedschaft im Musikerring. Dies galt – im Gegensatz zur Volkszählung – mit einigen Ausnahmen für alle in irgendeiner Hinsicht erwerbsmäßig Musizierenden, nicht nur für jene, die Musizieren als Beruf oder Haupttätigkeit betrieben. Die Mitgliederzahl des Musikerringes wurde 1935 mit 15.000 angegeben²²⁰ – immer noch wenig im Vergleich mit der oben angeführten Mitgliederzahl der Nichtberufsmusikerverbände. Es handelt sich hier also weniger um eine Darstellung aller 1935 erwerbsmäßig Musizierenden, sondern vielmehr um einen Indikator für die Durchsetzungskraft der vom Musikerring eingenommenen Perspektive, der zufolge der Großteil der NichtberufsmusikerInnen erwerbsmäßig tätig und damit zur Mitgliedschaft im Musikerring verpflichtet war. 1935 war der Konflikt zwischen Musikerring und Reichsverband über die (Nicht-)Einbeziehung der Land- und VolksmusikerInnen in das System der Berechtigungsscheine in vollem Gange. Wie etwa Zwittkovits für das Burgenland beschreibt, war es vielen erwerbsmäßig tätigen LandmusikerInnen möglich, auch ohne Berechtigungsschein und Mitgliedschaft in der Gewerkschaft zu musizieren:

218 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft, 314.

219 Ebd., 314.

220 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1935, Zl. 35.074, Ring der ausübenden Musiker Österreichs/Gewerkschaftsbund der österreichischen Arbeiter und Angestellten/Gewerkschaft der Musiker, Vorschläge für den Wiederaufbau des österreichischen Theater- und Musiklebens durch Schaffung eines gerechten Ausgleiches zwischen den Interessen der lebenden und mechanischen Musik.

Wurde einer Kapelle bzw. ihren Musikern das Glück zuteil, weder den Kontrolloren der *Kapellmeisterunion* aufzufallen noch von neidischer lokaler Musikkonkurrenz angezeigt zu werden, so ergab sich die realistische Chance, den Fesseln der Musikbürokratie zu entgehen. Mit Sicherheit war das Nichtauffallen für die Freizeitmusiker ein effizienterer Schutz vor behördlicher Willkür als ihre Vertretung durch den *Reichsverband für österreichische Volksmusik*.²²¹

Die Durchsetzung des Berechtigungsscheinsystems wird auch deutlich durch einen Vergleich der Ergebnisse der Volkszählung und der Anzahl der ausgegebenen Musikerberechtigungsscheine für Wien. In Wien wurden zum Zeitpunkt des Inkrafttretens der Musikerverordnung 1934 zwischen 4.200 und 4.400 Berechtigungsscheine ausgegeben,²²² was etwa 29 Prozent aller vom Musikkerring in Österreich erfassten Musizierenden entspricht. Die Volkszählung von 1934 hingegen weist in Wien 5.602 Musiker/Musiklehrer/Kapellmeister auf, was etwa 65 Prozent aller in Österreich erfassten Musizierenden entspricht. Selbst bei Berücksichtigung der Einbeziehung von MusiklehrerInnen und KapellmeisterInnen wird deutlich, dass in Wien verhältnismäßig weit mehr hauptberuflich Musizierende tätig waren als in den Provinzen und dass demgemäß die Einbeziehung auch der Nebenberufs- und GelegenheitsmusikerInnen auf dem Lande nicht ohne Erfolg geblieben war. Dem entspricht auch die Aussage des Präsidenten der Musikergewerkschaft, wonach es 1935 in Österreich nur etwa 6.800 BerufsmusikerInnen gegeben hätte.²²³ Ungeachtet dieser Zahlenvergleiche zeigen die verwendeten Kategorien eine weitgehende Übereinstimmung der Kategorisierenden hinsichtlich des Schemas Beruf an. Jene Statistiker, die die Volkszählung von 1934 vorbereiteten, sahen sich weitgehend der Vorstellung verpflichtet, dass Erwerbstätige einen Beruf hätten, der sie hinreichend charakterisieren würde. Die VerfasserInnen der Musikerverordnung anerkannten das Bestehen eines Nebeneinanders unterschiedlicher Formen des Unterhalts von Musizierenden, wollten aber eben durch diese Verordnung eine Privilegierung der hauptberuflich Musizierenden und damit eine Neufassung des Musizierens als Hauptberuf durchsetzen.

221 Zwittkovits, Pflege, 457, Hervorhebung im Original.

222 Die Anzahl der Berechtigungsscheine zu diesem Zeitpunkt wurde errechnet durch die Anzahl aller im Jahre 1934 ausgegebenen Scheine minus des durchschnittlichen Jahreszuwachses an Berechtigungsscheinen (errechnet aus den Zuwächsen der Jahre 1934–1937) (Wiener Stadt- und Landesarchiv, Magistratsabteilung 104, B11 – MB – Musikerberechtigungen, Indizes Musikerberechtigungen 1934–1937).

223 Louis Fabianovich, Lebende Musik, in: Der Blaue Adler. Verband zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit (Hg.), Theater und Musik rufen euch. Ein Notruf der Kunst und der Künstler, Wien 1935, 33–38, hier 35.

Ein Indikator, der besonders offensichtlich in Konflikten zwischen unterschiedlich positionierten AkteurInnen verwendet wurde, war die Arbeitslosenquote. Unter der alleinigen Berücksichtigung der hauptberuflich Musizierenden ermittelte die Volkszählung von 1934 eine Arbeitslosenquote von etwa 26 Prozent.²²⁴ Hingegen sprach der Musikerverband 1933 von 75 Prozent Arbeitslosen unter den MusikerInnen.²²⁵ Die unterschiedlichen Zielsetzungen in der Produktion dieser Zahlen sind offensichtlich. Auch die Zahlen, die der Musikerverband über die Auswirkungen der mechanischen Musik auf die Beschäftigungsquote von MusikerInnen vorlegte, standen in diesem Kontext. So wurden die Einführung von Tonfilm und Rundfunk für eine Reduktion der MusikerInnen in Wiener Kinos von 1.100 auf 14, in Wiener Konzertbetrieben von 900 auf 300, in Konzertbetrieben außerhalb Wiens von 1.700 auf 450 verantwortlich gemacht.²²⁶ Der Musikerring führte den Kampf gegen die mechanische Musik fort – auch mit Zahlen: Demnach hätten zwischen 1923/1926 und 1937 in Wien 3.278 MusikerInnen, das sind 77 Prozent aller zuvor beschäftigten MusikerInnen, ihre Arbeitsplätze verloren.²²⁷ Die mechanische Musik wurde dabei als katastrophale Entwicklung für das berufsmäßige „lebendige“ Musizieren dargestellt. Auch über das Ausmaß staatlicher Unterstützung durch Vermittlung von Stellen und Arbeitslosengeld wurden Angaben gemacht: Während in Wien laut Volkszählung 1934 1.662 MusikerInnen/MusiklehrerInnen/KapellmeisterInnen arbeitslos waren,²²⁸ verzeichnete das zuständige Wiener Arbeitsamt für das Jahr 1932 nur 600 gemeldete MusikerInnen.²²⁹ Der Musikerverband gab für dasselbe Jahr die Anzahl der Arbeitslosengeld beziehenden MusikerInnen in Wien mit 653 an.²³⁰

Über die Beschäftigungsverhältnisse gibt u. a. die Unterscheidung von ständigen und fallweisen Engagements Auskunft. Die mangelnden Möglichkeiten, längerfristige Engagements zu erhalten, wurden von den Musikergewerkschaften immer wieder thematisiert. Aufschlussreich ist hier ein Bericht über die Kontrolle

224 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft, 314.

225 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1933, Zl. 1.694, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an den Präsident der Radioverkehrs A. G., 17. Jänner 1933.

226 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1933, Zl. 16.047, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an das Bundeskanzleramt, 25. Mai 1932.

227 Debatte im Bundestag betreffend das Bundesfinanzgesetz für das Jahr 1938, 46. Sitzung des österreichischen Bundestages, 24. November 1937, 636–638.

228 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft, 314.

229 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1932, Zl. 34.508, Arbeitsamt für Angestellte, Schreiben an das Bundesministerium für Unterricht, 21. Dezember 1932.

230 Österreichische Musiker-Zeitung (1932), Juli, 1.

der Berechtigungsscheine in Wien 1934: Demnach standen 1.034 Musizierende in ständigem Engagement, 1.158 Musizierende wurden ein- oder mehrmals in der Woche beschäftigt und etwa 2.000 Musizierende leisteten Einzeldienste.²³¹ Extremmer fällt ein Bericht der gewerkschaftlichen Stellenvermittlung über das Jahr 1936 aus: 754 Engagements, die länger als eine Woche dauerten, standen 15.205 fallweisen Engagements (unter einer Woche) gegenüber.²³² Wenn auch berücksichtigt werden muss, dass ein bestimmter Teil an Dauerengagements (etwa in Theatern oder Orchestern) nur selten durch die gewerkschaftliche Stellenvermittlung abgewickelt worden sein dürfte, wird hier doch die spezifische Mobilität bzw. Prekarität des erwerbsmäßigen Musizierens im Vergleich zu anderen Erwerbstätigkeiten sichtbar.

Die Produktion von Zahlen erfasste nicht alle Musizierenden gleichmäßig. Erfasst wurde vor allem, wer seine Interessen stark vertreten konnte oder wer den VerfasserInnen/AuftraggeberInnen einer Erhebung besonders verdächtig war. Ein Beispiel für Ersteres sind die BerufsmusikerInnen. Sie wurden wiederholt gezählt und in der Volkszählung von 1934 als ‚Musiker an sich‘ gesetzt. Mit den Angaben zu ihrer Anzahl bzw. deren Verminderung wurden Forderungen nach Gesetzen untermauert. Im Unterschied dazu wurden etwa über MusikerInnen in Vereinen nur Angaben von den Interessenvertretungen selbst produziert, eine erschöpfende Erfassung von außen schien den Aufwand nicht wert. Ein Beispiel für „verdächtige“ Musizierende waren die BettelmusikantInnen in Wien. Dank der Institution der Bettelmusiklizenzen war die Bundespolizeidirektion jedes Jahr in der Lage, Ansuchen und Gewährungen von Lizenzen festzuhalten,²³³ wenn auch die Anzahl der unlizenzierten Musizierenden nach zeitgenössischen Angaben die der lizenzierten überstiegen haben dürfte.²³⁴ Unlizenzierte Musizierende wurden bestraft, lizenzierte Musizierende standen zumindest im Verdacht, ihr Musizieren nur als Vorwand (etwa für Betteln oder Diebstahl) zu betreiben. Auch geografisch gab es einen starken Fokus der Zahlenproduktion auf Wien, wie etwa die in den Agitationen gegen mechanische Musik verwendeten Zahlen zeigen. Der/Die Wiener BerufsmusikerIn wurde immer wieder quantifiziert, der/die nicht-erwerbsmäßig Musizierende hingegen praktisch gar nicht.

Unterschiede in den Kräfteverhältnissen zwischen den verschiedenen Musizierformen sind u.a. an den Entgelten für erwerbsmäßiges Musizieren ersichtlich. Vor allem für das Musizieren in abhängiger Lohnarbeit liegen brauchbare Informationen über Entgelte vor, während diese für andere Musizierformen höchstens

231 Der Österreichische Musiker (1935), Nr. 2, 1f.

232 Der Österreichische Musiker (1937), Nr. 1–2, 1ff., hier 2.

233 Entsprechende Zahlen finden sich in Polizeidirektion Wien (Hg.), Jahrbuch.

234 Illustriertes Wiener Extrablatt (1921), 17. August, 4.

in Form anekdotischer Erzählungen zu finden sind. Doch auch hier beziehen sich die Entgelte zu den verschiedenen Zeitpunkten jeweils auf Musizierformen und Rahmenbedingungen, die zu unterschiedlich sind, um eine jährliche Entwicklung des Verdienstes für Musizieren in der Zwischenkriegszeit abzubilden – vom Fehlen periodischer Veröffentlichungen der Stellenvermittlungs- oder Kollektivvertragstarife einmal abgesehen. Beschreibbar sind hingegen die Differenzierungen zwischen Musizierformen zu jeweils einem bestimmten Zeitpunkt. Eine erste verbindliche Festlegung von Minimaltarifen erfolgte 1906 für die Stellenvermittlung des Musikerverbandes (siehe Abbildung 1).²³⁵

Konzert (bis zu fünf Stunden) unter der Woche	5–6 Kronen
Konzert (bis zu fünf Stunden) am Wochenende	6–7 Kronen
Bühnenmusik hinter der Szene	3 Kronen
phonografische Aufnahme für drei Stunden	9 Kronen

Abbildung 1: Tarife der Stellenvermittlung des Musikerverbandes 1906

Die Tarifbestimmungen sind hier auch insofern interessant, als zwar zwischen Kirchendiensten, Platzmusiken, Begräbnismusiken etc. unterschieden wurde, im Gegensatz zu späteren Jahren jedoch keinerlei inhaltliche Differenzierungen etwa zwischen Musizieren im Kaffeehaus, im Variété oder im Konzertsaal, zwischen Kunstmusik und Jazz etc. gemacht wurden – wohl vor allem deshalb, weil sich der Musikerverband damals noch vor allem als Vertretung der OrchestermusikerInnen verstand und viele der hier genannten Musizierformen von ihm noch nicht vertreten wurden. Unter dieser Annahme zeigen die genannten Mindesttarife bereits eine Hierarchisierung in der aufsteigenden Reihenfolge Bühnenmusik (d.h. Funktionsmusik) – Konzertmusik (d.h. autonome Musik) – mechanische Musik an.

Die chronologisch nächste Quelle für die Löhne mehrerer Musizierformen ist der zwischen dem Musikerverband und dem Verein der Vergnügungsetablisementbesitzer 1920/21 abgeschlossene Tarifvertrag (siehe Abbildung 2).²³⁶ Anders als bei den zuvor erwähnten Tarifen der Stellenvermittlung handelte es sich dabei nicht um Löhne für Musizieren in Konzertsälen oder Theatern, sondern für das Auftreten in Kaffeehäusern, Bars, Variétés etc.

235 Österreichische Musiker-Zeitung (1906), Nr. 43, 277–278.

236 Das Konzertlokal (1921), Nr. 8, 34–35; Das Konzertlokal (1921), Nr. 9, 39.

Abendkonzert (bis zu drei Stunden) je nach Kategorie des Lokals	120–155 Kronen
Volksmusiker (d.h. Schrammelmusiker) pro Tag	70 Kronen
Volkssänger pro Tag	60 Kronen
Volksmusiker/Volkssänger ambulant	100 Kronen

Abbildung 2: Tarife laut Kollektivvertrag für Wien 1920/21

Die Hierarchie der Musizierformen ist hier offenkundig, ebenso wie die Tatsache, dass die schlechter entlohnerten Musizierformen kaum das eigene Überleben sichern konnten. Die offiziellen Lebenserhaltungskosten für einen erwachsenen Mann lagen 1920 bei etwa 345 Kronen pro Woche,²³⁷ ein Betrag, der demnach von einer/einem nach Tariflohn bezahlten VolkssängerIn bei sechstägiger Arbeitswoche gerade noch aufgebracht werden konnte – ohne etwas für die eventuelle Versorgung einer Familie beitragen zu können. Dabei war die Festlegung eines Tarifs für SchrammelmusikerInnen und -sängerInnen im Vergleich mit der tarif- und regellosen Situation einige Jahre später noch günstig, wie die Klagen des Musikerverbandes zeigen.²³⁸ Die Tarife für Konzerte wirken im Vergleich dazu geradezu generös/großzügig, wenn auch berücksichtigt werden muss, dass Proben üblicherweise nicht bezahlt wurden und eine kontinuierliche Beschäftigung mit einem Konzert pro Tag oftmals nicht gefunden werden konnte.

Erst einige Jahre später, 1934/35, wurden von der gewerkschaftlichen (nun ständestaatlichen) Stellenvermittlung wieder verbindliche Tarife veröffentlicht (siehe Abbildung 3).²³⁹ Es wurden ambulante Tarife (d.h. Tarife für fallweise Beschäftigungen, die ja den Großteil der über die Stellenvermittlung vermittelten Auftrittsmöglichkeiten ausmachten) für Wien und Umgebung veröffentlicht.²⁴⁰

nicht-symphonisches Konzert (bis zu drei Stunden)	8 Schilling
Jazzkonzert oder -tanz (bis zu drei Stunden)	9 Schilling
Klavier-Alleinspieler in Betrieben der äußeren Bezirke pro Dienst	5 Schilling
Klavier-Alleinspieler in Betrieben der inneren Bezirke pro Dienst	8 Schilling

237 Bundesamt für Statistik (Hg.), Nachrichten. 1. Jahrgang, 15; Butschek, Reihen, Anhang 8.2 Verbraucherpreisindex seit 1800; eigene Berechnungen.

238 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 19, 77–78.

239 Der Österreichische Musiker (1934), Nr. 1, 26–28.

240 Die Tarife für ständige Beschäftigungen wurden in der Ausgabe des „Österreichischen Musikers“ von Oktober 1934 zwar für die nächste Ausgabe angekündigt, aber aufgrund der laufenden Verhandlungen für den dann 1936 abgeschlossenen Kollektivvertrag niemals veröffentlicht.

Vereinsfeste (drei Stunden Marsch, fünf Stunden Konzert/Tanz)	18 Schilling
Symphoniekonzert (bis zu drei Stunden + drei Stunden Probe)	16 Schilling
Theaterdienst für Oper/Operette/Revue (inkl. drei Stunden Probe)	15 Schilling
Grammophonaufnahmen (bis zu drei Stunden)	18 Schilling

Abbildung 3: Ambulante Tarife der Stellenvermittlung des Musikerringes für Wien und Umgebung 1934

Vergleicht man diese Tarifikategorien mit jenen der Stellenvermittlung von 1906, so fällt als Erstes die zunehmende Ausdifferenzierung und Vermehrung der Tarifikategorien auf. Wurden 1906 noch insgesamt 30 verschiedene Tarife und Tarifzusätze festgelegt, waren es 1934 alleine bei den ambulanten Tarifen in der Stadt bereits 52. Ein beträchtlicher Teil dieser Tarifvermehrung war der Aufnahme auch von Konzerten außerhalb der Kunstmusik, etwa den Auftritten von Klavier-AlleinspielerInnen und Jazzkapellen, geschuldet. Dies bedeutete allerdings noch keine Aufhebung der Hierarchie zwischen Kunst- und Unterhaltungsmusik, wie die Unterschiede in den Tarifen für symphonische und nichtsymphonische Musik zeigen. Eher unerwartet ist die fast völlige Gleichstellung von Musizieren zur Untermauerung anderer Tätigkeiten (etwa den Theaterdiensten) und autonomer Musik (den Symphoniekonzerten). Vergleicht man die Tarife für Wien und Umgebung nach Stunden, dann gehört das Musizieren auf Vereinsfesten eindeutig zu den am niedrigsten bewerteten Musizertätigkeiten. Hier wurden nur geringe Fähigkeiten bzw. Anforderungen des Musizierens vorausgesetzt. Setzt man die Tariflöhne für Musizieren in Beziehung zu den Löhnen anderer Branchen zur selben Zeit, so muss berücksichtigt werden, dass die Tarife für ambulantes Musizieren galten und daher über denen für ständige Anstellungen lagen. So gesehen waren die Tariflöhne für Nicht-Kunstmusik durchaus vergleichbar mit jenen ausgebildeter Maurer (etwa 69 Schilling Tarifwochenlohn) oder ausgebildeter Maler und Anstreicher (etwa 75 Schilling Tarifwochenlohn),²⁴¹ während jene für Kunstmusik doch ein etwas höheres Einkommen ermöglichten. Dass viele VertreterInnen der MusikerInnen mit einer derartigen Einstufung in der Lohnhierarchie nicht einverstanden waren und unter Bezug auf die lange Ausbildung und den künstlerischen Charakter jeden Musizierens Besserstellungen forderten, zeigen viele zeitgenössische Behandlungen der Thematik.

Ein neuer Kollektivvertrag wurde vom Musikerring mit dem Verband der Konzertlokalbesitzer 1936 für Wien abgeschlossen (siehe Abbildung 4).²⁴² Dieser beanspruchte

241 Bundesamt für Statistik (Hg.), Nachrichten. 12. Jahrgang, 7; Butschek, Arbeitsmarkt, 489; eigene Berechnungen.

242 Der Österreichische Musiker (1936), Nr. 5–6, 82–86.

Geltung nur für jene Musizierenden, die in Bars, Kaffeehäusern, Gasthäusern etc. musizierten. Die Tarife für Wien unterschieden sich – bis auf die Einteilung in Lohngruppen – grundsätzlich nicht stark von jenen, die in den Folgejahren für Städte oder Bezirke in den Bundesländern vereinbart wurden. So wurde etwa der Tarif für ein Konzert im Bezirk Dornbirn 1936 auf 1,5 Schilling pro Stunde,²⁴³ für ein populäres Konzert in der Stadt Baden 1937 auf 2–2,5 Schilling pro Stunde festgesetzt.²⁴⁴

Jazzmusiker (bis drei Stunden) je nach Lohngruppe	4,40–7,15 Schilling
Salon-/Orchestermusiker (bis drei Stunden) nach Lohngruppe	3,85–6,60 Schilling
Einzelspieler (bis drei Stunden) je nach Lohngruppe	3,85–6,60 Schilling
Schrammelmusiker und-sänger	3,50–8 Schilling
Musiker in Heurigen der Vororte	3,50 Schilling
Ambulantes Spielen (drei Stunden)	9 Schilling

Abbildung 4: Tarife laut Kollektivvertrag für Wien 1936

Die Kategorie der SchrammelmusikerInnen und -sängerInnen (abgesehen von den MusikerInnen in den Heurigenlokalen der Vororte) hatte im Vergleich zum Kollektivvertrag von 1920/21 eine starke Aufwertung erfahren. Es war nun möglich, auch mit dieser Musizierform ein ähnliches Einkommen zu erzielen wie ein/e MusikerIn einer Salonkapelle. Das bedeutet aber weniger, dass diese Musizierenden nun bedeutend bessergestellt worden wären, sondern dass andere Musizierende im Vergleich zu 1920/21 nun schlechtergestellt waren. Konnte ein/e Salon- oder OrchestermusikerIn nach den Tarifen von 1920/21 mit einem dreistündigen Konzert etwa 40 Prozent des offiziellen wöchentlichen Lebensbedarfs verdienen,²⁴⁵ sank dieser Wert bis 1936 auf etwa 22 Prozent.²⁴⁶ Der Verdienst eines/einer SalonorchestermusikerIn der oberen Lohnklassen war nach den Tarifen von 1936 (bei Annahme von zwei Konzerten pro Tag) mit dem eines gelernten Maurers vergleichbar (zwischen 62 und 66 Schilling pro Woche²⁴⁷), während der Verdienst in den unteren Lohnklassen teilweise hinter dem von Hilfsarbeitern in der Bauwirtschaft (bis zu 49 Schilling pro Woche²⁴⁸) zurückblieb.

243 Der Österreichische Musiker (1936), Nr. 12, 170–171, hier 171.

244 Der Österreichische Musiker (1937), Nr. 7–8, 86.

245 Das Konzertlokal (1921), Nr. 8, 34–35 (Durchschnittswert der unterschiedlichen Tarife für ein dreistündiges Konzert); Bundesamt für Statistik (Hg.), Nachrichten. 1 Jahrgang, 15; Butschek, Reihen, Anhang 8.2 Verbraucherpreisindex seit 1800; eigene Berechnungen.

246 Der Österreichische Musiker (1936), Nr. 5–6, 82–86; Bundesamt für Statistik (Hg.), Nachrichten. 15. Jahrgang, 11; eigene Berechnungen.

247 Bundesamt für Statistik (Hg.), Nachrichten. 15. Jahrgang, 14.

248 Ebd., 14.

Eine Untersuchung der Ursachen des Rückgangs der Musikertarife in Wiener Konzertlokalen ist durch das Fehlen kontinuierlicher Daten über mehrere Jahre hinweg hier nicht durchführbar. Es kann schlichtweg nicht festgestellt werden, ob die Tariflöhne für Musizieren bereits während der Hyperinflation, zur Zeit der Weltwirtschaftskrise oder erst ab dem Aufkommen des austrofaschistischen Regimes zurückgingen. Es liegt aber nahe, die Ursachen dafür in der allgemeinen wirtschaftlichen Entwicklung und nicht in der Entwicklung des Musizierens an sich zu suchen. Mit dem System der Berechtigungsscheine, das 1934 eingeführt wurde, wäre berufliches und berufsähnliches Musizieren, welches die Grundlage für die Tarifverträge darstellte, eigentlich privilegiert worden. Der (zumindest geplante) Ausschluss der nicht berechtigten GelegenheitsmusikerInnen hätte eine Verknappung des Angebots an Musizierenden und eine Erhöhung der Tariflöhne bedeuten können – ein Effekt, der so nicht eintrat (bzw. von anderen Effekten überschattet wurde).

Bisher wurde mittels einer Vielzahl von Quellen versucht, einen ersten Überblick über die verschiedenen Differenzierungen von Musizieren in der Zwischenkriegszeit zu geben. Mithilfe eines systematischen Vergleiches soll in Folge das Verständnis dieser Differenzierungen vertieft werden: Was waren die zentralen Institutionen, mittels derer Unterschiede zwischen Musizierformen gemacht wurden? Die nächsten Kapitel stellen die für diesen systematischen Vergleich verwendeten Quellen und Methoden vor.

3. LEBENSGESCHICHTLICHE ERZÄHLUNGEN ALS HISTORISCHE QUELLE

Historische Quellen sind immer Produkte von Praktiken eines oder mehrerer historischer Akteure. Entsprechend stellen sie deren Perspektiven – in welcher Qualität auch immer – dar.¹ Wer einen Text verfasste, tat dies auf eine Art und Weise, die von seinem/ihrer Anspruch auf eine Position im sozialen Raum bestimmt war. Begriffe und Beschreibungen wurden als Einsätze in Positionskämpfen um die Deutungshoheit in einem bestimmten Bereich verwendet.² Dies konnte vordergründig objektiv und neutral geschehen, wenn etwa Arbeitsgerichte gesetzliche Bestimmungen auf Einzelfälle anwandten. Die Konflikte traten offener zutage, wenn etwa BerufsmusikerInnen ihre KonkurrentInnen beleidigten und gegen sie agitierten. Hat man den Anspruch, ‚objektive‘, d.h. perspektivenlose historische Entwicklungen zu rekonstruieren, dann wird diese Perspektivität der Quellen zum Problem. Sollen jedoch Struktur und Bedeutung sozialer Positionen zu einem bestimmten Zeitpunkt beschrieben werden, so wird sie zur Chance für deren Rekonstruktion. In beiden Fällen ist neben der Kontextualisierung der Quellenproduktion vor allem das Heranziehen von Quellen notwendig, die konkurrierende Perspektiven konträrer Positionen darstellen. In meinen bisherigen Ausführungen wurden Quellen herangezogen, die einen ganz spezifischen Ausschnitt an Perspektiven darstellen. Vor allem staatliche Behörden (Arbeitsgerichte, Bezirkshauptmannschaften, Ministerien), gesetzgebende Körperschaften (Parlament) sowie Organisationen der MusikerInnen (Gewerkschaften, Nichtberufsmusikerorganisationen) produzierten eine Vielzahl von Materialien, die ihre Perspektive auf Musizieren wiedergeben. Andere Akteure taten dies nicht. Nicht organisierte Musizierende ebenso wie organisierte BettelmusikantInnen etwa verfassten kaum Stellungnahmen und Forderungen hinsichtlich des Musizierens, die heute noch überliefert wären. Um diese Ungleichheit der überlieferten Perspektiven zu relativieren, sind Quellen notwendig, die eine breitere Darstellung unterschiedlicher Perspektiven ermöglichen. Die Entscheidung fiel auf lebensgeschichtliche Erzählungen von Musizierenden.

-
- 1 „Die Frage, die in der Analyse historischer Quellen zu klären ist, ist mithin welche Kombination von Aussagen in einer bestimmten historischen Gesellschaft Geltung beanspruchen können und als ‚Wahrheiten‘ anerkannt werden.“ (Vana, Gebrauchsweisen, 224).
 - 2 „Die verschiedenen Klassen und Klassenfraktionen sind in einem im eigentlichen Sinn symbolischen Kampf engagiert, um jene Definition der sozialen Welt durchzusetzen, die ihren Interessen am meisten entspricht.“ (Pierre Bourdieu, Über die symbolische Macht, 560).

Der Begriff der lebensgeschichtlichen Erzählungen bezeichnet ein weites Feld von Schreib- und Erzählformen, in denen jemand sein/ihr eigenes Leben oder Teile davon zum Thema der Erzählung macht. Lebensgeschichtliche Erzählungen können nicht nur Autobiografien sein, sondern auch Tagebücher, Chroniken, Bewerbungsschreiben, Interviews etc. Der Begriff ist weitgehend deckungsgleich mit jenem der Ego-Dokumente, welcher allerdings u. a. aufgrund seiner problematischen Bezeichnung derzeit nur eingeschränkt verwendet wird.³

In diesen lebensgeschichtlichen Erzählungen wurden nicht vorrangig die offiziellen Perspektiven von Organisationen wie Staat oder Gewerkschaften auf Musizieren dargestellt (wenn sie auch nicht von diesen unabhängig waren), sondern vor allem die Perspektiven jener, die innerhalb und außerhalb dieser Organisationen musizierten. Um möglichst viele Perspektiven einzubeziehen, wurden nicht nur Autobiografien im engeren Sinne bzw. autobiografische Textformen⁴ verwendet, sondern alle Arten von Erzählungen, die in irgendeiner Weise die Person des/der Erzählenden zum Thema der Erzählung machten, sei es in Autobiografien, Memoiren, Tagebüchern oder Interviews (zur Auswahl der Erzählungen siehe Kapitel 3.3). Diese (im Vergleich zur ausschließlichen Verwendung von Autobiografien) heterogene Auswahl erschwert allgemeine Aussagen über den Kontext der Quellenproduktion, ermöglicht dafür aber nicht nur die Ausweitung der Perspektiven,⁵ sondern auch ein Verständnis der Erzählform als eine von mehreren relevanten Eigenschaften einer Position. Natürlich waren auch in lebensgeschichtlichen Erzählungen nicht alle Perspektiven gleichermaßen vertreten, wie etwas weiter unten ausgeführt wird. Während das Verfassen der eigenen Memoiren für populäre und/oder künstlerisch tätige Musizierende fast schon eine Selbstverständlichkeit war, sind lebensgeschichtliche Erzählungen von BettelmusikantInnen schwer zu finden. Dennoch bringt die Verwendung von lebensgeschichtlichen Erzählungen gegenüber der ausschließlichen Fokussierung auf die oben angeführten Quellen eine Erweiterung des Verständnisses der unterschiedlichen Perspektiven auf Musizieren mit sich.

3 von Greyerz, *Ego-Documents*, 277 ff.

4 Vgl. Jancke, *Texte*.

5 Vgl. James Amelang über die Kategorie der Ego-Dokumente: „they can address the central dilemma posed by the literary history of autobiography: the disproportion between so much sophisticated analysis of so few texts.“ (Amelang, *Autobiography*, 69). Vgl. auch Schulze, *Ego-Dokumente*, 25 f.; Ulbrich u. a., *Selbstzeugnis*, 1.

3.1 Verwendungen in den Geschichtswissenschaften

Lebensgeschichtliche Erzählungen wurden in den letzten Jahrzehnten vermehrt als Quelle sozialgeschichtlicher Forschung verwendet. Autobiografien bedeutender Persönlichkeiten waren bereits im Historismus eine zentrale Quelle, verloren jedoch seit den 1960er-Jahren zunehmend an Bedeutung. Die kulturgeschichtliche Wende der 1980er-Jahre brachte auch eine verstärkte Hinwendung zu autobiografischen Materialien.⁶ Teils erhebliche Unterschiede gibt es jedoch in der Einschätzung darüber, welchen Quellenwert lebensgeschichtliche Erzählungen haben, sowie in der Art ihrer Verwendung als Quelle. Volker Depkat zieht hier eine negative Bilanz:

Dominant ist weiter ein Umgang mit autobiographischen Texten, der diese im mehr oder weniger naiven Durchgriff auf eine hinter ihnen stehende historische Realität liest und sich um die Textualität der Texte und die narrativen Strukturen der in ihnen erzählten Welten nur wenig oder überhaupt nicht kümmert. Vielfach werden Autobiographien so zu einem bloßen Steinbruch für eine Vielzahl von historischen Fakten, und zwar vorwiegend solchen Fakten, die sich aus anderen, vermeintlich zuverlässigerem Quellenmaterial wie beispielsweise Regierungsakten nicht gewinnen lassen.⁷

Zu einem ähnlichen Urteil über die Verwendung von Autobiografien in den Geschichtswissenschaften kommt auch Carsten Heinze.⁸ Kaspar von Greyerz hingegen sieht diesen Zugang zu autobiografischen Texten in den Geschichtswissenschaften als überholt und nur mehr wenig praktiziert an:

If nothing else, [the shift towards cultural history, G.S.] destroyed the methodological naiveté, or rather thoughtlessness, with which most historians had approached autobiographies, diaries and family chronicles as historical sources during the 1980s. We were strongly and repeatedly alerted to the fact that this source material is by and large constructed, and that, as a result, it offers little direct access to the daily concerns and thoughts, let alone the actions, of the author being studied.⁹

Während Depkat sein Urteil auf eine quantitative Auswertung einer Vielzahl historischer Forschungen der 1990er- und 2000er-Jahre stützt, beschäftigt sich von Greyerz mit den neuesten theoretischen Konzeptionen bezüglich Ego-Dokumenten.

6 Depkat, Stand, 171 ff.

7 Ebd., 175.

8 Heinze, Autobiographie, 96 f.

9 von Greyerz, Ego-Documents, 275.

Es ist daher eine Diskrepanz zwischen der Mehrheit an Untersuchungen der letzten zwei Jahrzehnte, die lebensgeschichtliche Erzählungen als eine von mehreren Quellen benutzen, und einigen wenigen neueren, auf die methodischen und theoretischen Aspekte von lebensgeschichtlichen Erzählungen spezialisierten Arbeiten anzunehmen – Grund genug, noch einmal die ‚traditionelle‘ Verwendung von lebensgeschichtlichen Erzählungen als historische Quelle zu problematisieren.

Werden lebensgeschichtliche Erzählungen nur als Ansammlung von Daten über das Leben des/der ErzählerIn gesehen – Geburtsort, Beruf, Beschäftigungen etc. –, dann geht der Repräsentationscharakter der Erzählung verloren.¹⁰ Denn eine Erzählung wird ja so und nicht anders erzählt – unter Verwendung bestimmter Begriffe, mittels einer bestimmten Erzählstruktur, unter Vermeidung bestimmter Themen¹¹ –, weil der/die ErzählerIn sein/ihr Leben nur in einer spezifischen Art und Weise darstellen kann und will.¹² Die Verwendung von lebensgeschichtlichen Erzählungen als Datensammlung lässt damit nicht nur eine Vielzahl an Informationen über die Form der Erzählung außer Acht, sie stößt – vor allem bei Erzählungen von Personen mit geringem Bekanntheitsgrad – schnell an die Grenzen der Verifizierbarkeit dieser Daten. Sind Geburts- und Sterbedaten noch relativ einfach nachzuprüfen, so muss bereits die Angabe einzelner Beschäftigungen einfach geglaubt (oder – bei entsprechender Einstellung – verworfen) werden. Dies hat dazu geführt, dass in Teilen der Geschichtswissenschaften lebensgeschichtliche Erzählungen als Quellenart kategorisiert werden, die nur sehr bedingt Auskunft über Vergangenes geben kann.¹³ Der ‚Wahrheitsgehalt‘ von Erzählungen wird dann durch den Vergleich mit anderen, als objektiv angesehenen Quellen überprüft¹⁴ oder es werden Erzählungen überhaupt nur mehr als exemplarische Illustration der aus anderen Quellen gewonnenen Erkenntnisse verwendet. Die Verwendung der Erzählung als Datensammlung führt so entweder zu einem naiven Faktenglauben (bzw. setzt diesen voraus) oder aber letztendlich zur Unverwendbarkeit der Erzählung als Quelle (was im Übrigen auch für viele andere Quellenarten gilt).

10 Vgl. Wadauer, Tour, 64.

11 Vgl. zu Leerstellen und Vermeidungen in Erzählungen etwa Zemon Davis, Enthüllen.

12 „Es gibt keine objektive Erinnerung [...] Eine Handlung, eine Szene lässt sich nicht erzählen ohne einen Standpunkt zu wählen“ (Bertaux/Bertaux-Wiame, Erinnerungen, 149 f., Hervorhebung im Original). Vgl. dazu auch Sieder, Geschichten, 210 ff.; Smith/Watson, Autobiography, 139.

13 Vgl. etwa Fetz, Erzählen, 54; Schulze, Ego-Dokumente, 25.

14 „Geschichtliche Referentialität in der Autobiographie ist der Gradmesser von ‚Wahrheit‘ und Authentizität; ‚Fiktionalität‘ hingegen wird mit Aufweichen der historischen Wahrheit beziehungsweise ‚Lüge‘ gleichgesetzt.“ (Heinze, Autobiographie, 97).

Eine häufige Verwendung von lebensgeschichtlichen Erzählungen ist ihre Einbeziehung zum Nachweis von gemeinsamen Praktiken, Mentalitäten, Attributen etc. von Kollektiven. Problematisch ist dabei die a-priori-Zuordnung zu einem Kollektiv, die die Erzählung von Anfang an etwa als eine Bürger-, Handwerker- oder andere Erzählung auffasst. „Solche Konstruktionen erfordern stets eine strenge Scheidung von dem, was dem Forscher entsprechend seines Vor-Wissens als typisch, und dem, was ihm als untypisch erscheint: eine Abschätzung der Selbstpräsentationen nach einem immer schon verstandenen Hintergrund einer Normal-Kollektivbiographie“.¹⁵ Eine Erzählung wird dabei stets in einen individuellen (höchstens psychologisch wertvollen) und einen kollektiven (den eigentlich interessanten) Teil getrennt. Dabei deutet einiges darauf hin, dass die Art dieser Einteilung nicht unabhängig von der Positionierung des/der Erzählenden ist: „Je dominierter Autor und Stil erscheinen, umso weniger gilt der Text für sich, umso eher wird er als Ausdruck eines Kollektiven begriffen“.¹⁶ Die unklaren und sich ändernden Grenzen solcher Gruppierungen sowie die Mehrdimensionalität von Identität geraten bei einer derartigen a-priori-Zuordnung aus dem Blickfeld. Damit ist nicht gesagt, dass die Zugehörigkeit zu Kollektiven für lebensgeschichtliche Erzählungen irrelevant wäre, wie Überlegungen zu kollektiven Erinnerungen zeigen.¹⁷ Der Bezug auf kollektive Praktiken kann jedoch erst Resultat und nicht Vorbedingung der Untersuchung von Erzählungen sein.

Nicht zu jeder Zeit und an jedem Ort wurden lebensgeschichtliche Erzählungen auf annähernd gleiche Art und Weise verfasst. Der Bezug auf sie verlangt nach einer Historisierung der Praktik, von sich selbst zu erzählen. So veränderten sich etwa Vorstellungen von der eigenen Individualität, der eigenen Bedeutung in der Gesellschaft und der Beziehung zu lokalen Gruppen im Laufe der letzten Jahrhunderte teils beträchtlich.¹⁸ Derartige Veränderungen blieben nicht ohne Auswirkungen auf die Praktiken des Erzählens. Lebensgeschichtliche Erzählungen zu verwenden, verlangt auch nach einer Berücksichtigung jener Gruppen, die nicht oder nur eingeschränkt bleibende Aufzeichnungen über ihre Lebensgeschichte hinterließen: „Der Raum der Möglichkeiten beginnt nicht erst mit den Bedingungen und den Effekten der Eloquenz.“¹⁹ Nicht nur die Fähigkeit des Schreibens (bzw. die Konfrontation mit einem Aufnahmegerät) ist dafür maßgeblich, sondern etwa auch das Verständnis

15 Wadauer, Tour, 59. Vgl. dazu etwa auch Fuchs, Möglichkeiten, 454f.

16 Wadauer, Tour, 57.

17 Smith/Watson, Autobiography, 19f.

18 Vgl. etwa zum Wandel von Konzepten wie Individualität im Laufe der Jahrhunderte Jancke, Autobiographie, 27ff.

19 Wadauer, Tour, 86.

des eigenen Lebens als linearer Abfolge,²⁰ der Wunsch die eigene Geschichte darzustellen und die Annahme, dass sie für andere von Interesse wäre.²¹ Die Verteilung jener, die Erzählungen verfassen, war und ist in der Gesellschaft nicht unabhängig von den Ansprüchen der Erzählenden auf spezifische Positionen. Die ausschließliche Verwendung von lebensgeschichtlichen Erzählungen (oder einer engeren Kategorie von Quellen wie etwa Autobiografien) läuft damit Gefahr, die Perspektiven derer, die nicht erzählen, auszublenden. Dieser blinde Fleck muss anerkannt und reflektiert werden, um den Raum des Musizierens nicht auf den der (anerkannten) Schreibenden zu reduzieren.

3.2 Erzählen als Praktik

Die oben beschriebene Problematisierung einer naiven Verwendung von lebensgeschichtlichen Erzählungen führt zu einer veränderten Sichtweise darauf, was diese eigentlich darstellen und wie sie sinnvoll verwendet werden können. Erzählungen berichten nicht darüber, ‚was wirklich geschehen ist‘. Versteht man jedoch Erzählen als Praktik,²² die mit der Position des Erzählers/der Erzählerin in einem sozialen Raum zusammenhängt,²³ so wird über die Art, wie die Erzählung konstruiert wurde, ein Teil der Struktur dieses Raums zugänglich. Was wie beschrieben wurde, zeigt an, wo eine Person sich positionieren wollte. Eine derartige Verwendung von Erzählungen verlangt allerdings eine größere Anzahl davon, da Positionierungen in sozialen Räumen nur sinnvoll angegeben werden können, wenn man auch deren Mit-, Neben- und Gegenpositionierungen kennt.²⁴ Wird Erzählen konsequent als Praktik verstanden, dann erübrigt sich auch die Frage nach der historischen Wahrheit der in Erzählungen behaupteten Ereignisse und Handlungen. Die geschilderten Ereignisse mögen sich – aus der Perspektive des/der Erzählenden – so zugetragen haben oder ganz und gar anders. Wesentlich ist der Anspruch, den der/die Erzählende durch die Kombination aller Erzählpraktiken einer Erzählung auf eine bestimmte Position erhob. Keinesfalls darf dieses Spiel um Positionen aber deshalb als Schauspiel fernab einer wie auch immer definierten historischen Realität verstanden werden.

20 Fuchs, *Möglichkeiten*, 456.

21 Vgl. dazu Garstenauer, *Lebensgeschichten*, 205 f.

22 Israel, *Place*; Wadauer, *Tour*, 55 ff.

23 Bourdieu, *Illusion*; Ders., *Raum*. Vgl. dazu auch Smith/Watson, *Autobiography*, 145: „positionality [...] to designate how subjects are situated at particular axes through the relations of power.”

24 Bourdieu, *Praxis*, 262.

Die Konflikte um Ansprüche auf Positionen machten nicht nur Verteilungen von Macht und Ressourcen sichtbar, sondern produzierten darüber hinaus auch (legitime und weniger legitime) zeitgenössische Perspektiven auf die Welt selbst, mit anderen Worten: Sie produzierten historische Realität.

Als Gegenperspektive zur oben dargestellten naiven Verwendung lebensgeschichtlicher Erzählungen hat sich die Ansicht herausgebildet, dass diese – da sie vollständig konstruiert wären – als Quelle für Forschungen nur sehr eingeschränkt verwendet werden könnten. „In their extreme variations such theoretical approaches denied any possibility of gaining access to a historical subject [...] and indeed suggested that there was no qualitative difference between literary fiction and historical narrative.“²⁵ In einer etwas abgeschwächten Perspektive werden lebensgeschichtliche Erzählungen immerhin noch als fruchtbar für die Untersuchung historischen Wandels von Erzählpraktiken, Subjektivität, Identität etc. gesehen, wenn auch nicht für die Untersuchung der in den Erzählungen vorkommenden Themen.²⁶ Dem muss entgegengehalten werden, dass auch dann, wenn Erzählungen nicht als Ansammlung ‚objektiv wahrer‘ Erlebnisse gesehen werden, – was in der Tat naiv wäre –, die darin enthaltenen Aussagen und Strukturierungen dennoch in Bezug zu Phänomenen des Erlebniszeitpunktes stehen. Erzählungen sind konstruiert, aber ihre Konstruktion erfolgt nicht zufällig. Die Ausprägungen ihrer Aussagen und Strukturierungen sind nicht nur individuell erklärbar, sondern verweisen auf kollektive Phänomene. So verrät etwa bereits die Bezeichnung musikalischer Auftritte – „Engagement“, „Stelle“ etc. – etwas darüber, auf welche zeitgenössische Form des Musizierens sich der/die ErzählerIn in seiner/ihrer Erzählung bezieht. Ein Einwand gegen das Sichtbarwerden zeitgenössischer Strukturen durch das Einnehmen einer konstruktivistischen Perspektive auf lebensgeschichtliche Erzählungen ist allerdings die Feststellung, dass diese zwar vieles über den Kontext ihrer Produktion, aber wenig bis nichts über den Kontext der darin vorkommenden Erzählung, d.h. über die gesellschaftlichen Verhältnisse, die den zeitlichen Rahmen der erzählten Erlebnisse bilden, aussagen.²⁷ Da das Produktionsdatum der in meiner Untersuchung verwendeten Erzählungen teils erheblich variiert (von den 1920er- bis hin zu den 1980er-Jahren), wäre dieser Ansicht nach eine Fokussierung der Untersuchung auf den Zeitraum von Beginn des 20. Jahrhunderts bis 1938 damit nicht mehr möglich. Dagegen ist jedoch einzuwenden, dass die Produktion von Erzählungen ein starkes Element des Erinnerns beinhaltet. Die erzählten Erlebnisse wurden nicht ‚wirklichkeitsgetreu‘ oder ‚objektiv‘ wiedergegeben, doch der für die Erzählung zentrale

25 von Greyerz, Ego-Documents, 275.

26 Vgl. etwa Depkat, Stand, 176 ff.

27 Vgl. etwa Depkat, Stand, 178; Fuchs-Heinritz, Forschung, 162; Heinze, Autobiographie, 114 f.

Prozess der Rückversetzung in die Zeit der Erlebnisse²⁸ und die Verbindungen zwischen der gesammelten lebensgeschichtlichen Erfahrung und dem Selbstbild des/der Erzählenden²⁹ führten zu einer Re-Positionierung in Bezug auf damals zentrale Referenzen. „Das ‚Material‘ [der Identität, G.S.] ist aber in den wenigsten Fällen die ‚Primärerfahrung‘, sondern mittelbar angeeignetes, gesellschaftlich geteiltes Wissen“. ³⁰ So ist die oben erwähnte Bezeichnung musikalischer Auftritte als „Engagement“ oder „Stelle“ ein Hinweis auf Perspektiven auf das Musizieren zu dem Zeitpunkt, in dem die so beschriebenen Erlebnisse stattfanden. Über die Verknüpfung von Erinnerung und Erzählung werden so historische Perspektiven auch in Beschreibungen, die erst Jahrzehnte später produziert worden sind, untersuchbar. Der Zeitpunkt des Erzählens stellt eines von vielen Merkmalen der Erzählung dar, die in die Konstruktion verschiedener Musizierformen eingehen. Dadurch wird er als Differenzierungsmerkmal von Musizierformen verwendbar. Empirische Ergebnisse meiner Untersuchung stützen allerdings die Annahme, dass der Erzählzeitpunkt für eine in dieser Art konstruierte Untersuchung wenig relevant ist: Der Zeitpunkt der Produktion der Erzählung stellt für die unterschiedlichen Arten des Bezugs auf zentrale Referenzen des Musizierens ein eher unwichtiges Merkmal dar. So unterscheiden sich Erzählungen, die nahe des Untersuchungszeitraums verfasst wurden, hinsichtlich dieser zentralen Referenzen nur wenig von Erzählungen, die Jahrzehnte später entstanden.

In der sozialgeschichtlichen Forschung werden lebensgeschichtliche Erzählungen meist mittels hermeneutischer Interpretation, kombiniert mit der Recherche des Kontexts des Erlebens und Schreibens, untersucht. Dahinter steht die Überlegung, dass der Prozess des Verfassens einer Erzählung, der in dieser Interpretation durchaus als Konstruktion begriffen werden kann, im Spannungsfeld von Erlebnis, Erinnerung und Erzählung derart komplex abläuft, dass eine genaue Kenntnis der Beziehungen zwischen diesen Aktivitäten sowie der Umstände, unter denen sie stattfanden, notwendig ist, um die Erzählung zu entziffern. Würde die einzelne Erzählung nicht intensiv interpretiert und kontextualisiert, liefe man Gefahr, die (intendierten und nicht intendierten) Bedeutungen der Erzählung falsch oder gar nicht zu verstehen. In meiner Untersuchung wird jedoch ein anderer Ansatz des Umgangs mit lebensgeschichtlichen Erzählungen verfolgt. Es soll hier nicht bestritten werden, dass die Produktion einer Erzählung ein komplexer Prozess ist. Das jeweils individuelle Verhältnis von Erlebnis, Erinnerung und Erzählung, dessen Beschreibung für das Verständnis historischer Verhältnisse oftmals sinnvoll sein kann, wird

28 Rosenthal, *Lebensgeschichte*, 197.

29 Vgl. etwa Heinze, *Autobiographie*, 111.

30 Ders., 112.

von mir aber zugunsten der Thematisierung der sozialen Positionen, die durch die Praktik des Erzählens vertreten werden, in den Hintergrund gestellt. Aus welchen individuellen Motiven und in welchen individuellen Kontexten auch immer erzählt wurde, der/die ErzählerIn blieb an die Perspektiven, die mit seiner/ihrer Position einhergingen, gebunden. Daher steht hier der systematische und relationale Vergleich von Erzählungen im Vordergrund. Ein derartiger Vergleich erfordert auch die Standardisierung der untersuchten Erzählungen, d.h. ihre jeweils gleichartige Kategorisierung und (im weiteren Sinne) Quantifizierung.³¹ Allerdings handelt es sich bei den sogenannten quantitativen Verfahren der (Auto-)Biografieforschung, die unter dem Begriff der Lebenslaufforschung in der Sozialgeschichte und vor allem der Soziologie bereits Verwendung finden, vor allem um „objektivierende“ Verfahren, die, wie weiter oben beschrieben, Erzählungen nur als Ansammlung von Daten betrachten. Es handelt sich dabei nach Kauppert um „jene [Verfahren, G.S.], die einen objektiven Erklärungsanspruch von Lebensverläufen verfolgen“.³² Was noch einigermaßen durchführbar erscheint, solange man sich auf Informationen wie Geburts- oder Heiratsdatum beschränkt, wird unmöglich, wenn – so wie in dieser Arbeit – die unterschiedlichen Arten und Weisen von Musizierenden, sich auf Musizieren und Singen zu beziehen, beschrieben werden sollen. Die Annahmen einer derartigen Lebenslaufforschung sind mit der Überlegung, dass Strukturierung und Inhalt einer lebensgeschichtlichen Erzählung als Ansprüche auf eine spezifische Positionierung konstruiert wurden, nicht vereinbar. In dieser Untersuchung soll demgegenüber der Versuch gemacht werden, sowohl Kontexte als auch Strukturen der Erzählungen zu berücksichtigen, ohne dabei in Einzelbeschreibungen ohne systematischen Zusammenhang zu verharren.

In meiner Untersuchung des Musizierens der Zwischenkriegszeit werden daher lebensgeschichtliche Erzählungen als Praktiken des Erzählens aufgefasst, die den Versuch einer Positionierung in einem sozialen Raum darstellen. Jede Erzählung stellt eine spezifische Perspektive auf das zu untersuchende historische Phänomen dar – eine bestimmte Art und Weise, davon zu sprechen und es zu charakterisieren. Auf diese Weise tragen Erzählungen wiederum zur Erzeugung dieser historischen Phänomene bei. Vergleicht man eine Reihe von Erzählungen, die über ein Phänomen sprechen, so werden sowohl die Struktur der Positionierungen als auch die zentralen Konfliktobjekte, d.h. die Referenzen, auf die hin sich Erzählungen vorrangig (ob negativ oder positiv) beziehen und zu deren Legitimierung oder Delegitimierung sie dadurch gleichzeitig beitragen, beschreibbar. Das Ziel der Untersuchung ist nicht die Erzeugung eines Abbildes eines wie auch immer gearteten ‚Raumes

31 Siehe dazu Kapitel 4 zur Technik der multiplen Korrespondenzanalyse.

32 Kauppert, Erfahrung, 19.

der Gesellschaft an sich', sondern die Konstruktion eines Raumes des Musizierens, d.h. sowohl eine Beschreibung der für Musizieren in der Zwischenkriegszeit zentralen Referenzen als auch der unterschiedlichen Arten, sich auf diese zu beziehen.

3.3 Das strukturelle Sample

Zur Untersuchung des Musizierens der Zwischenkriegszeit mittels lebensgeschichtlicher Erzählungen wurde ein Sample, d.h. eine Sammlung von Erzählungen, die aus verschiedenen Perspektiven über Musizieren erzählen, gebildet. Die Erstellung dieses Samples orientiert sich nicht an einer wie auch immer definierten repräsentativen (im statistischen Sinne) Verteilung der Fälle anhand vorab definierter sozialstatistischer Kriterien. Vielmehr wurden die Erzählungen nach dem Prinzip der Kontrastmaximierung ausgewählt. In einem zirkulären Prozess wurden immer wieder Erzählungen hinzugefügt, deren Position von den bereits vorhandenen Erzählungen noch nicht abgedeckt wurde. Interpretationen des vorhandenen Materials führten zu Erkenntnissen, die immer wieder die Hinzunahme neuen Materials notwendig machten – im Unterschied zur einmaligen Erstellung einer Auswahl von Erzählungen.³³ Ebenso führten diese Interpretationen zur Veränderung der Fragen, die an die Erzählungen gestellt wurden. Der Forschungsprozess fand nicht – wie in manchen Lehrbüchern vorgeschlagen – als strikte Trennung von Konzeption und Erhebung statt, sondern als sich wiederholendes Ineinandergreifen dieser beiden Forschungsphasen.

Die Konstruktion eines Raumes des Musizierens erfolgte auf der Grundlage von 49 lebensgeschichtlichen Erzählungen, in denen das Musizieren des/der Erzählenden dargestellt wird. Erzählungen von wenigen Seiten wurden ebenso verwendet wie ausführliche Memoiren von über zweihundert Seiten (siehe Abbildung 5). Die Bezüge auf das eigene Musizieren reichen von der Positionierung als zentrales Lebensthema bis hin zur beiläufigen Erwähnung in Lebensgeschichten, die andere Themen zentral setzen. Vor allem die Einbeziehung jener Musizierenden, die sich nicht als VirtuossInnen oder BerufsmusikerInnen positionieren, sondern andere Positionen betonen (Familienvater, Bäuerin etc.), stellt eine wesentliche Neuerung gegenüber früheren Untersuchungen, die lebensgeschichtliche Erzählungen als Quelle verwenden, dar. Bislang wurde großer Wert darauf gelegt, dass das zu untersuchende Phänomen – ob es sich nun um das Bürgertum des 18. Jahrhunderts oder die Industriearbeit des 20. Jahrhunderts handelt – anhand von Erzählungen untersucht wurde, in denen es entsprechend viel Raum erhielt. Nur jene, die sich selbst vor allem als BürgerInnen

33 Vgl. Mejsstrik, Ertüchtigung, 770 f.

oder IndustriearbeiterInnen verstanden, wurden als qualifiziert gesehen, darüber zu erzählen. Doch ein derartiges Vorgehen versteht spezifische Ausprägungen eines Phänomens – den/die BerufsmusikerIn, den Virtuosen/die Virtuosa – als Rahmen seiner Möglichkeiten. Soll dieser Rahmen erweitert werden, dann müssen auch jene berücksichtigt werden, die nicht vorrangig, aber eben auch musizierten – gelegentlich, nebenberuflich, spontan oder zufällig. Erst dadurch werden nicht nur neue Positionen des Musizierens sichtbar, sondern werden die Positionen der sich davon Abhebenden wie der BerufsmusikerInnen besser verständlich.

Hauptkriterium bei der Auswahl der Erzählungen war, dass der/die ErzählerIn sein/ihr Musizieren innerhalb Österreichs beschrieb, auch wenn ein Teil der Erzählungen von Musizierenden aus dem Ausland verfasst wurde (siehe Abbildung 7). Die verwendeten Erzählungen wurden zu unterschiedlichen Zeiten verfasst: nahe an den beschriebenen Ereignissen (wie im Falle von Tagebüchern) oder erst Jahrzehnte später (siehe Abbildung 10). Manche wurden publiziert und erlangten teilweise – wie die Autobiografie von Lotte Lehmann – breiteres öffentliches Interesse, andere waren weitgehend unbekannt. Die unterschiedlichen Kontexte der Produktion gingen einher mit unterschiedlichen Kontexten der Aufbewahrung und der Veröffentlichung (siehe Abbildung 11). Eine Vielzahl von Erzählungen weitgehend unbekannter Musizierender fand sich im Dokumentationsarchiv lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen der Universität Wien (DOKU), aber auch in anderen archivarischen Einrichtungen, während die Erzählungen von einer breiteren Öffentlichkeit bekannten Musizierenden oftmals in Buchform (publiziert) vorlagen.

weniger als 15	13
zwischen 15 und 80	6
mehr als 80	24
Tonbandaufnahme	6

Abbildung 5: Seitenanzahl der verwendeten Erzählungen

weniger als 10	30
zwischen 10 und 40	8
mehr als 40	11

Abbildung 6: Anzahl der Seiten, auf denen eigenes Musizieren beschrieben wurde

Österreich (Grenzen nach 1918)	36
Gebiet der Habsburgermonarchie	7
Ausland	3
keine Angabe	3

Abbildung 7: Herkunft der VerfasserInnen der verwendeten Erzählungen

vor 1880	6
zwischen 1880 und 1899	16
zwischen 1900 und 1910	14
nach 1910	8
keine Angabe	5

Abbildung 8: Geburtsjahr der VerfasserInnen der verwendeten Erzählungen

männlich	39
weiblich	10

Abbildung 9: Geschlecht der VerfasserInnen der verwendeten Erzählungen

vor 1945	14
1945–1960	5
1961–1980	7
nach 1980	19
keine Angabe	4

Abbildung 10: Entstehungsjahre der verwendeten Erzählungen

publiziert	25
DOKU	12
Musiksammlung Vorarlberg	3
Österreichische Musiker-Zeitung	2
Sammlung Frauennachlässe	1
Archiv der Universität für Musik Wien	1
Oral History – Feldforschung	2
Privatbesitz	1
Radiointerview	1
Österreichische Mediathek	1

Abbildung 11: Erhebungsorte der verwendeten Erzählungen. Als publiziert wurden nur diejenigen Selbstzeugnisse kategorisiert, die nicht an einem der anderen Erhebungsorte aufgefunden wurden

Um einen systematischen Vergleich der unterschiedlichen Praktiken des Erzählens über Musizieren durchführen zu können, wurden die Erzählungen der Musizierenden mithilfe einer Reihe von Fragen an die Erzählungen kategorisiert.³⁴ Grundlage des Vergleichs sind also die durch diese Fragen kategorisierten Erzählungen.³⁵ Es wurden 354 Fragen (plus 43 supplementierte Fragen) mit insgesamt 760 Antwortmöglichkeiten (plus 213 supplementierten Antwortmöglichkeiten) an die Erzählungen gestellt.³⁶ Die Fragen entstammen unterschiedlichen Bereichen. Einige Fragen – wie Entstehungsdatum oder Fundort – zielen auf den Produktionskontext der Erzählung ab, während andere – wie Geschlecht oder Herkunft des/der Erzählenden – traditionelle sozialstatistische Variablen betreffen. Ein großer Teil der Fragen beschäftigt sich mit dem Musizieren der Erzählenden. Hier wurde – neben vielen allgemeinen Fragen wie jener nach dem Instrument oder der Anzahl der erzählten Auftritte – vor

34 Eine genaue Auflistung der an die Texte gestellten Fragen und der Verteilung der Antwortmodalitäten findet sich im Anhang.

35 Vgl. Vana, *Gebrauchsweisen*, 234.

36 Als supplementiert werden jene Fragen bzw. Antwortmöglichkeiten bezeichnet, die eine Position in dem mittels Korrespondenzanalyse berechneten Raum einnehmen, jedoch nicht die Struktur des Raums selbst beeinflussen. Supplementierte Elemente (auch als illustrative Elemente bezeichnet) können etwa dazu verwendet werden, Positionen im Raum exemplarisch mit Beobachtungseinheiten bzw. Variablen zu befüllen, die außerhalb des Untersuchungsrahmens stehen – in diesem Fall etwa Musizierende, die niemals in Österreich spielten oder Quellen, die keine lebensgeschichtlichen Erzählungen sind.

allem auf Fragen fokussiert, die sich bereits in anderen arbeitsgeschichtlichen Untersuchungen als fruchtbar erwiesen hatten. So zielt eine Reihe von Fragen auf unterschiedliche Bezeichnungen des Entgelts für das Musizieren ab („Gage“, „Lohn“, „Honorar“ etc.), während andere Fragen sich mit formalen Legitimationen für das Musizieren (wie Konservatoriumsabschlüssen oder Berechtigungsscheinen) beschäftigen. Wie das Sample der Erzählungen im Forschungsprozess beständig erweitert wurde, so veränderte sich auch der an sie gestellte Fragenkatalog mit der fortschreitenden Erkenntnis über Positionierungen des Musizierens: Neue Fragen kamen hinzu, alte Fragen verschwanden oder wurden mit neuen Antwortmöglichkeiten versehen (detaillierter S. 78).

Es gibt unterschiedliche Techniken bzw. Methoden, die die Durchführung eines systematischen Vergleichs lebensgeschichtlicher Erzählungen erlauben. Für diese Untersuchung wurde der Vergleich mittels einer multiplen Korrespondenzanalyse durchgeführt. Wie diese funktioniert und warum sie für einen derartigen Vergleich geeignet ist, wird im nächsten Kapitel besprochen.

4. DIE MULTIPLE KORRESPONDENZANALYSE ALS TECHNIK DES SYSTEMATISCHEN VERGLEICHS

4.1 Funktionsweise der multiplen Korrespondenzanalyse

Die Korrespondenzanalyse ist eine Technik zur grafischen Darstellung von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit zwischen einer Vielzahl von Variablen. Als *French Data Analysis* wurde sie 1963 von Jean-Paul Benzécri begründet. Nach Brigitte Le Roux und Henry Rouanet folgte in der Geschichte der Korrespondenzanalyse auf deren anfängliche Verbreitung innerhalb Frankreichs bis etwa 1973 eine Periode der „splendid isolation“, in der sie innerhalb Frankreichs zur wichtigsten Methode der Datenanalyse wurde, während sie außerhalb Frankreichs beinahe gar nicht wahrgenommen wurde. In einer dritten Periode ab 1981 fand die Korrespondenzanalyse auch Eingang in statistische Lehrbücher und in das Repertoire von SozialwissenschaftlerInnen außerhalb Frankreichs.¹ Dennoch konstatieren Brigitte Le Roux und Henry Rouanet, dass zwar die einfache Korrespondenzanalyse heutzutage in gewissem Rahmen verwendet und anerkannt wird, jedoch das Programm der geometrischen Datenanalyse (GDA) an sich sowie die multiple Korrespondenzanalyse noch immer nur von einem eingeschränkten Kreis von BenutzerInnen angewandt werden.²

Die Korrespondenzanalyse übersetzt Datensätze, die die Form von Kreuztabellen haben, in eine grafische Darstellung der Beziehungen zwischen den darin enthaltenen Daten. Die Beziehungen zwischen den Daten werden in Form von Punktwolken dargestellt. Je ähnlicher sich zwei Daten sind, desto näher liegen die sie repräsentierenden Punkte beieinander, je unähnlicher, desto weiter auseinander.³ Die Korrespondenzanalyse ist eine Technik zur Darstellung der in Datensätzen enthaltenen Strukturen. Als solche steht sie in einem sowohl historischen als auch forschungslogischen Gegensatz zu Techniken der statistischen Inferenz wie etwa jenen der logistischen Regression. Der Unterschied kann vereinfacht dargestellt werden auf der einen Seite durch den Anspruch der Inferenztechniken, ein allgemeines Modell in Datensätzen wiederzufinden, auf der anderen Seite durch ein bekanntes Zitat von Jean-Paul Benzécri: „the model should follow the data, not the reverse.“⁴ Karl M. Meter et. al. beschreiben die Korrespondenzanalyse dementsprechend als besonders geeignet für die Analyse sozialwissenschaftlicher Daten:

1 Le Roux/Rouanet, *Correspondence Analysis*, 3; van Meter u. a., *Correspondence Analysis*, 129 ff.

2 Le Roux/Rouanet, *Correspondence Analysis*, 3 f.

3 Mejsstrik, *Felder*, 185.

4 Le Roux/Rouanet, *Correspondence Analysis*, 2.

Classical statistical tools offer little help in analyzing the ‘messy’ data often obtained in the context of nascent sociological theories. These tools were developed for the deductive or causal approaches of the natural sciences [...] Their purpose is largely to test hypotheses and statistical inference, and little attention is given to complementary problems such as the overall structure of a data set, the description of the data, and new ways of looking at the data set⁵

Die Forschungsfrage meiner Untersuchung ist nicht durch eine Überprüfung von Hypothesen anhand von Inferenzbeziehungen zwischen Daten zu beantworten. Eine derartige Vorgangsweise würde die apriorische Definition dessen voraussetzen, welches Musizieren Arbeit (bzw. Berufsarbeit, Erwerbsarbeit etc.) war und welches nicht. Hingegen sollen gerade diese Kategorisierungen durch verschiedene Akteure und die Konflikte um die Durchsetzung dieser Kategorisierungen Gegenstand der Untersuchung sein. Damit tritt eine Beschreibung der zugrunde liegenden Strukturen der Aushandlungen von Arbeit, Beruf oder Nicht-Arbeit gegenüber einer Überprüfung vorgegebener Hypothesen über diese Phänomene in den Vordergrund.

Wie weiter oben skizziert,⁶ baut meine Untersuchung maßgeblich auf den Konzepten Pierre Bourdieus zur Relationalität sozialer Strukturen sowie zu den Zusammenhängen von Positionen und Praktiken auf. Die hierarchischen Beziehungen zwischen Formen des Musizierens werden als Raum des Musizierens dargestellt. Die Korrespondenzanalyse eignet sich sehr gut für eine derartig angelegte Untersuchung. Werden die Praktiken des Erzählens über Musizieren als Variablen eines Datensatzes konstruiert (siehe Abbildung 12), so produziert die Anwendung der Korrespondenzanalyse auf entsprechend kategorisierte lebensgeschichtliche Erzählungen einen Raum, in dem diese Praktiken in Beziehung zueinander dargestellt werden. Damit werden die jeweiligen Orientierungen des Musizierens als ein Ensemble jener Praktiken sichtbar, die sich in räumlicher Nähe zueinander befinden.

Beobachtungseinheiten (Erzählungen)			
Variablen (Praktiken)	Artur Schnabel		Franz Gierer
	Konservatorium	nein	nein
	Länge der Erzählung	mehr als 80 Seiten	15–80 Seiten
	Geburtsdatum	1880–1899	1900–1910

Abbildung 12: Exemplarische Darstellung eines Datensatzes zur Verwendung der multiplen Korrespondenzanalyse

5 Van Meter u. a., Correspondence Analysis, 132.
6 Kapitel 1 (Einleitung).

Darüber hinaus erlaubt die (multiple) Korrespondenzanalyse einen explorativen Zugang zum Untersuchungsgegenstand durch den Verzicht auf a-priori-Annahmen über die Beziehungen zwischen den Variablen (wie Abhängigkeit oder Unabhängigkeit oder die Einteilung in erklärende und erklärte Variablen) ebenso wie die Bearbeitung kleinerer Samples.⁷

Ausgangspunkt der multiplen Korrespondenzanalyse ist eine Kreuztabelle, in der die Häufigkeit des Auftretens einer Variable (Modalität) in einer Beobachtungseinheit wie auch die Häufigkeit des Auftretens einer Beobachtungseinheit in einer Variable (Modalität) dargestellt werden. Die multiple Korrespondenzanalyse übersetzt die in dieser Tabelle enthaltenen Informationen in zwei homologe Punktwolken: eine Punktwolke der Beobachtungseinheiten sowie eine Punktwolke der Variablen. Die Anordnung der Punkte, d. h. ihre jeweilige Nähe und Distanz zueinander, beruht auf der Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit der abgebildeten Variablen und Beobachtungseinheiten. Beobachtungseinheiten mit ähnlichen Variablenausprägungen bzw. Variablen, die in ähnlichen Beobachtungseinheiten auftreten, befinden sich in räumlicher Nähe.⁸ Das Kriterium für Nähe oder Distanz ist daher die Varianz der Daten. Jede dieser beiden Punktwolken wird in eine Anzahl von Achsen (Dimensionen) zerlegt, die als jeweils unterschiedlicher Bedeutungszusammenhang bzw. unterschiedliche zentrale Referenz des Untersuchungsgegenstandes verstanden werden können. Wie in den nächsten Kapiteln beschrieben wird, sind etwa die beiden ersten Dimensionen des Musizierens die Kunst und der Beruf. Die Wichtigkeit sowohl einer Achse in Relation zu allen Achsen wie auch eines Punktes in Relation zu allen Punkten wird durch ihren Anteil an der Gesamtvarianz dargestellt. Die Achsen sind hierarchisch geordnet: Die erste Achse bildet den größten Anteil an der Gesamtvarianz ab, die zweite Achse den zweitgrößten usw. Daher stellen Kunst und Beruf die beiden wichtigsten zentralen Referenzen des Musizierens dar. Die Interpretation der Analyseergebnisse beschränkt sich meist auf die ersten beiden oder die ersten drei Dimensionen der Punktwolke und deren Relationen in der primären Fläche.⁹

7 Mejsatrik, Kunstmarkt, 135.

8 Le Roux/Rouanet, Correspondence Analysis, 34 ff.

9 Zu detaillierten Kriterien, wie viele Dimensionen einer Punktwolke jeweils interpretiert werden sollten, vgl. Le Roux/Rouanet, Correspondence Analysis, 51 f sowie die Informationen im Anhang.

4.2 Organisation des strukturalen Samples

Im Gegensatz zu Anwendungen anderer – vor allem inferenzstatistischer – Methoden beruht meine Untersuchung nicht auf einer repräsentativen Stichprobe und daraus folgenden Rückschlüssen auf eine wie auch immer gedachte Grundgesamtheit. Dies hat mehrere Gründe. Zum einen ist es fraglich, ob die Vorstellung einer Grundgesamtheit von Individuen, die ja immer eine eindeutige Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zur untersuchten Gruppe voraussetzt, dem prinzipiell unklaren und strittigen Charakter historisch-sozialer Gruppen gerecht wird. Wenn gerade die Frage, ob ein Individuum zu einer Gruppe gehört oder nicht, zentral für das Verständnis des untersuchten Phänomens ist, verstellt die – oft juristisch begründete – apriorische Definition der Grenzen der Zugehörigkeit den Blick für dessen Verständnis.¹⁰ Ein Zitat aus einem zeitgenössischen Gesetzesentwurf soll das verdeutlichen:

[...] bezweckt der vorliegende Entwurf in erster Linie Schutz der wirtschaftlichen Interessen der Musiker, die mehr als jeder andere erwerbende Stand unter dem Dilettantismus Unberufener zu leiden haben [...] Nur die entgeltliche, öffentliche Musikausübung soll im Sinne des Entwurfes ausschließlich den Musikern vorbehalten sein und dies soll – von der Befähigung abgesehen – auch vornehmlich das unterscheidende Merkmal zwischen Musikern und Dilettanten bleiben¹¹

Hier wurde eine Grundgesamtheit der MusikerInnen anhand bestimmter Kriterien (Entgeltlichkeit und Öffentlichkeit der Musikausübung sowie Befähigung zum Musizieren) definiert und von anderen, den bloßen DilettantInnen, abgegrenzt. Eine Definition, die – bei vorhandenem Quellenmaterial – durchaus die Ziehung einer Stichprobe erlauben würde, stünde sie nicht im Konflikt zu anderen zeitgenössischen Musikerdefinitionen (etwa jener der Land- und VolksmusikerInnen, die diese Bezeichnung trotz fehlender Entgeltlichkeit des Musizierens für sich in Anspruch nehmen wollten). Wer ‚wirklich‘ ein/e MusikerIn war und wer nicht, ließe sich nur definieren, wenn man eine der konfligierenden Perspektiven auf diese Frage privilegieren und damit den unklaren und umstrittenen Charakter des Phänomens

10 Mejschke, Ertüchtigung, 757ff. Vgl. auch Bourdieu, Regeln, 355: „[...] daß die allen Fachleuten bekannten Schwierigkeiten einer repräsentativen Erhebung nicht durch eines jener willkürlichen Dekrete der Ignoranz zu beheben sind, die man Arbeitsdefinitionen nennt (und die sehr wahrscheinlich bloß die bewußtlose Anwendung einer historischen Definition darstellen).“

11 Antrag der Abgeordneten Müller, Sever, Pick und Genossen vom 18. Oktober 1928 auf ein Musikergesetz, Beilage Nr. 179/A, 62. Sitzung des Nationalrates, 1.

ausblenden würde.¹² Abgesehen davon ist die Konstruktion einer ‚repräsentativen‘ Stichprobe für meine Forschungsfrage auch deshalb problematisch, weil Positionen, die für die Struktur des Phänomens große Bedeutung haben, nicht unbedingt auch zahlenmäßig stark vertreten sein müssen und daher die Gefahr besteht, dass diese nicht Eingang in die Untersuchung finden.¹³ Daher wurde anstelle einer repräsentativen Stichprobe ein struktural Sample¹⁴ gebildet: eine Anzahl von Fällen (hier: lebensgeschichtliche Erzählungen), die jeweils unterschiedliche Positionen hinsichtlich der für die Struktur des Phänomens relevanten Praktiken einnehmen. Die Erstellung des Samples folgte dem Verlauf der Forschung. Zu Beginn der Untersuchung herrschten noch relativ unklare Vorstellungen darüber, welche Differenzierungen für einen Raum des Musizierens von Bedeutung wären. Mit dem Fortschreiten der Untersuchung und zunehmender Klarheit über die relevanten Differenzierungen wurden dem Sample neue Fälle hinzugefügt, um bislang noch nicht berücksichtigte Positionen zu besetzen. Das Hinzufügen neuer Fälle veränderte wiederum den durch die multiple Korrespondenzanalyse erzeugten Raum des Musizierens und führte zu neuen Erkenntnissen über die maßgeblichen Differenzierungen und wiederum zum Hinzufügen neuer Fälle etc. Dieses Vorgehensweise steht im Kontrast zur einmaligen Konstruktion einer Stichprobe am Beginn der Forschung, welche die gesamte Untersuchung hindurch beibehalten wird. Sie berücksichtigt stärker die anfängliche Unwissenheit des Forschers/der Forscherin über die Struktur des untersuchten Phänomens, d.h. darüber, welche Differenzierungen und Hierarchisierungen maßgeblich für das Phänomen sind und die daraus resultierende Anforderung der schrittweisen Anpassung des Samples an die neu gewonnenen Erkenntnisse.

Um die multiple Korrespondenzanalyse auf lebensgeschichtliche Erzählungen anwenden zu können, wurden diese anhand einer Reihe von Fragen¹⁵ kategorisiert und damit in ein Erhebungsprotokoll übersetzt.¹⁶ Jede Erzählung (d.h. jeder Fall) wurde als eine Vielzahl nominal kodierter Modalitäten – d.h. Antworten auf Fragen, die an die Erzählung gestellt wurden – dargestellt (siehe Abbildung 12 weiter oben). Damit konnten die Erzählungen in einer einheitlichen Form dargestellt werden, welche die Anwendung des statistischen Verfahrens der multiplen Korrespondenzanalyse erlaubte.¹⁷ Wie die Fälle des strukturalen Samples im Laufe der Untersuchung

12 Mejstrik, Ertüchtigung, 759.

13 Vgl. Bourdieu, Staatsadel, 283 f.

14 Vgl. ebd., 284; Mejstrik, Kunstmarkt, 133.

15 Siehe Kapitel 3.3 zur Organisation des strukturalen Samples.

16 Vgl. dazu auch Wadauer, Tour, 92 ff.

17 Vgl. Le Roux/Rouanet, Correspondence Analysis, 11.

mit fortlaufendem Erkenntnisgewinn schrittweise verändert wurden, so wurden auch die Fragen, die an die Erzählungen gestellt wurden, verändert – neue kamen hinzu, alte wurden gestrichen.

4.3 Interpretation der multiplen Korrespondenzanalyse

Die multiple Korrespondenzanalyse produziert eine Vielzahl an Achsen, die hierarchisch nach ihrer Wichtigkeit geordnet sind. In meiner Untersuchung werden die ersten beiden Achsen/Dimensionen, die zusammen 42 Prozent der gesamten Varianz abbilden, für die Erklärung des untersuchten Phänomens herangezogen.¹⁸ In der Interpretation der Ergebnisse folge ich dabei weitgehend einer von Alexander Mejstrik vorgeschlagenen Vorgehensweise.¹⁹ In einem ersten Schritt wird – beginnend mit der Dimension mit dem höchsten Anteil an der Gesamtvarianz – jede der zu interpretierenden Dimensionen in einer Hilfsgrafik als eigener Raum mit jeweils eigenen unterschiedlichen Formen des Musizierens, eigenen Variationen und Kontrasten usw. abgebildet. Die Positionen der Modalitäten in diesem Raum werden durch die Kombination ihrer Position auf der jeweiligen Achse und der auf die jeweilige Modalität bezogenen Kennzahl CTR bestimmt. Die Kennzahl CTR gibt an, wie wichtig eine Modalität für die Dimension ist (genauer gesagt: welchen Anteil die Varianz der Modalität an der Varianz der Achse hat). Die Interpretation dieser Kombination erlaubt es, erste Aussagen darüber zu machen, welche Strukturen hinter den Beziehungen der Modalitäten zueinander in der jeweiligen Dimension stehen. Modalitäten, d. h. Praktiken des Erzählens über Musizieren, können sich in einer derartigen Hilfsgrafik sowohl direkt am Nullpunkt der Hilfsgrafik befinden wie auch – in unterschiedlicher Distanz – links und rechts davon. Wird – anschließend an bereits skizzierte Überlegungen zur Legitimität unterschiedlicher Positionen – der Raum einer Hilfsgrafik als Struktur der Verteilung von Legitimität verstanden, dann gibt die Position einer Praktik relativ zum Nullpunkt deren Wirksamkeit als Einsatz zur Produktion von Legitimität im Rahmen einer Dimension an. Unterschiede hinsichtlich des Ausmaßes an Legitimation, das eine Erzählpraktik beanspruchen kann, werden etwa von Alexander Mejstrik anhand der Dimension „Kunst“ im Feld der Galerien dargestellt:

18 Wie aus dem Anhang ersichtlich wird, würde die Gesamtpunktwolke mit einer Interpretation der ersten sechs Dimensionen umfassend erklärt werden. Die Interpretation nur der ersten beiden Dimensionen aus forschungspraktischen Überlegungen liegt in einer starken Abnahme der erklärten Varianz für jede Dimension nach der zweiten begründet (siehe Grafik im Anhang).

19 Mejstrik, *Kunstmarkt*, 179 ff bzw. Ders., *Ertüchtigung*, 792 ff.

Kunst-Einsätze sind nicht gleichwertig. [...] Es gibt einen offiziell-legitimen Einsatz: nämlich Kunst persönlich, in ästhetischer Kontemplation zu erleben (und nicht Geschäfte, Politik, Unterhaltung usw. mit ihr zu machen). Diesen Einsatz erkennen alle Praktiken an als (Beschäftigung mit) Kunst und nicht als (Beschäftigung mit) Geschäft, Politik usw. Und diesen einen Einsatz erkennen alle Praktiken als legitime (Beschäftigung mit) Kunst, ohne deren Legitimität deshalb anerkennen zu müssen. Dieser eine Einsatz muss sich als (Beschäftigung mit) Kunst nicht verstecken, nicht eigens erklären und nicht rechtfertigen – im Gegensatz, wie wir sehen werden, zu anderen, damit offiziellen oder inoffiziellen Einsätzen. Je mehr die Beschäftigung mit Kunst eine Sache des persönlichen Erlebens ist (und nicht des Geschäfts, des Konsums, der Politik usw.), umso dominanter wirkt die entsprechende Praktik im vorliegenden Kunstfeld.²⁰

Der Begriff der Legitimität bezieht sich nicht ausschließlich (oder gar vorrangig) auf die rechtliche Bewertung einer Praktik. Ebenso wenig bedeutet er nur ein Abbild der wirtschaftlichen Macht, die mit unterschiedlichen Praktiken einhergeht. Die Legitimität einer Praktik bedeutet deren Verständnis als natürliche Gegebenheit, d.h. als etwas, dessen Existenz in Bezug auf einen Bedeutungszusammenhang wenig hinterfragt wird. Natürlich geht diese Legitimation meist auch einher mit entsprechender rechtlicher und wirtschaftlicher Absicherung, ist aber nicht auf diese reduzierbar. Vielmehr steht die Normalität von Musizierformen im Vordergrund, die sich eben auch an nicht-offiziellen Quellen wie autobiografischen Erzählungen ablesen lässt. Dieser Zusammenhang von Legitimität und Normalisierung gilt auch für die Bedeutung statistischer Kennzahlen, wie etwa die oben erwähnte erklärte Varianz von 42 Prozent über die erste und zweite Dimension. Derartige Zahlen stellen keine bloße Bewertung der Güte eines statistischen Zusammenhangs dar, sondern sind auch und vor allem Aussagen über die Struktur des Gegenstands. Soziale Konstellationen, in denen Definitionen und Bewertungen stark durchgesetzt und Gegenpositionen über sehr geringe Legitimität verfügen, produzieren klar definiertes Wissen darüber, was in einem Kontext richtig und was falsch ist. Ist hingegen stark umstritten, was Definitionen und Kategorien bedeuten bzw. welche davon legitim und welche weniger legitim sind – wie etwa in den Konflikten um Berufs- und Nichtberufsmusiker – dann wird dieses Wissen diffuser. Im ersten Fall ist eine tendenziell höhere Varianzrate (als Ausdruck klarer Abgrenzungen und Gegensätze) zu erwarten, im zweiten Fall eine tendenziell niedrigere. Im vorliegenden Fall beträgt die Varianz der ersten Dimension (Kunst) 34 Prozent, jene der zweiten Dimension (Beruf) sieben Prozent. Dies korrespondiert mit einer starken Normalität und Legitimität von Kunst im Untersuchungszeitraum einerseits, und mit starken Konflikten und

20 Mejsrik, Kunstmarkt, 137.

Unklarheiten darüber, welches Ausmaß an Legitimität Berufs- und Nichtberufsmusizieren beanspruchen konnte, andererseits.

Das Wissen über die Positionen jener Praktiken, die stark wirksam zur Produktion von Legitimität erscheinen, wie auch jener, die sehr wenig dazu beitragen, ermöglicht die Herausarbeitung einer jeweiligen zentralen Referenz der Dimension, d.h. eines Bedeutungszusammenhangs, in dem diese Praktiken erst die Fähigkeit erlangen, viel oder wenig zur Legitimität einer Erzählung beizutragen. Jede Modalität hat eine Vielzahl von Bedeutungen.²¹ Für die Darstellung eines Bedeutungszusammenhangs ist jedoch nur die in der jeweiligen Dimension maßgebliche Bedeutung relevant. In einem zweiten Schritt werden die bisher nur für sich interpretierten Dimensionen in der primären Fläche miteinander kombiniert. Die unterschiedlichen Praktiken werden in dieser primären Fläche über ihre Koordinaten in den jeweiligen Dimensionen positioniert. Ausgehend von den zentralen Referenzen der Dimensionen wird nun nach den Bedeutungen der Relation dieser Dimensionen gesucht. Besonderes Augenmerk kommt hier den ausgezeichneten Richtungen zu, d.h. den vom Nullpunkt ausgehenden 45-Grad-Diagonalen, die jeweils exemplarische Relationen der Bezüge auf zentrale Referenzen der ersten beiden Dimensionen darstellen. Bei beiden Schritten werden sowohl die Positionen der Modalitäten (Praktiken) als auch die Positionen der Fälle (Erzählungen) für die Interpretation herangezogen.

In den nachfolgenden Kapiteln werden zunächst die ersten zwei Dimensionen des systematischen Vergleichs lebensgeschichtlicher Erzählungen anhand ihrer zentralen Referenzen und der darauf Bezug nehmenden Praktiken beschrieben. Infolge wird die primäre Fläche, d.h. die Relation der beiden Dimensionen, anhand ihrer ausgezeichneten Richtungen dargestellt.

21 Im Rahmen der Korrespondenzanalyse: So viele Bedeutungen, wie das Ergebnis der Korrespondenzanalyse Dimensionen aufweist.

5. MUSIZIEREN ALS HOHE KUNST

Die erste Dimension des Systematischen Vergleichs

Der systematische Vergleich lebensgeschichtlicher Erzählungen ergab eine Vielzahl an Dimensionen des Musizierens der Zwischenkriegszeit. Die erste und daher wichtigste Dimension beschreibt unterschiedliche Arten, sich auf Musizieren als hohe Kunst zu beziehen.¹ In ihr werden die Erzählungen und ihre Praktiken im Hinblick darauf, in welcher Beziehung sie zu Musizieren als Kunst stehen, positioniert. Praktiken des Erzählens mussten sich auf die legitimste Referenz, d.h. Musizieren als Kunst, beziehen, sei es durch explizite Verneinung, sei es durch die Entlehnung von Praktiken, die sich positiv auf Kunst bezogen. In den sich stark positiv auf Kunst beziehenden Erzählungen war Musizieren Kunst, weil es als Kunst, d.h. nach den Regeln der Kunst, praktiziert wurde. So, wie sich die Erzählpraktiken auf die Kunst bezogen, trugen sie umgekehrt durch diese Bezugnahmen zur Reproduktion und gegebenenfalls zur Veränderung dessen, was Kunst darstellte, bei. Vor allem Erzählende, die bereits (durch ihr Auftreten an bestimmten Orten, ihre Ausbildung etc.) als KünstlerIn legitimiert erschienen, hatten die Möglichkeit, ihr Erzählen als jenes durchzusetzen, das für wahres Künstlertum stand.

Es wäre allerdings unmöglich, eindeutig zu sagen, was Kunst und künstlerisches Handeln in Bezug auf Musizieren in der Zwischenkriegszeit bedeutete. Nicht nur das bis dato eher geringe Forschungsinteresse an dieser Frage (siehe Exkurs weiter unten), sondern auch die Vielfalt der an den Konflikten und Definitionen beteiligten Akteure mit ihren jeweils eigenen Strategien und Perspektiven steht einer derartigen Definition entgegen. Kunst war im Untersuchungszeitraum bereits stark normalisiert (d.h. als „gängig“ und „normal“ konnotiert), sodass man Bezugnahmen darauf in den unterschiedlichsten Perspektiven und von den unterschiedlichsten Akteuren findet. Damit stellte Kunst eine wichtige Institution dar, auf die man sich – u.a. im Bereich des Musizierens – beziehen konnte. In mancher dieser Perspektiven schien die Frage, was Kunst war, völlig klar zu sein. Betrachtet man etwa zeitgenössische Musikzeitschriften, die sich mit jenem Teil von Musik beschäftigten, den sie als Kunst bezeichneten, dann findet man Bezugnahmen auf die Begriffe „Kunst“ und

1 Die Bezeichnung als hohe Kunst soll verdeutlichen, dass bezüglich meines Untersuchungsgegenstandes auch andere Arten von Kunst als die hohe existierten, wie etwa die Volkskunst (siehe dazu z.B. die Zeitschriften „Alpenländische Musikerzeitung“ bzw. „Der österreichische Land- und Volksmusiker“). Infolge wird aus Gründen der Lesbarkeit die hohe Kunst verkürzt als Kunst bezeichnet.

„künstlerisch“, aber nichts darüber, was diese zu jener Zeit ausmachte bzw. von anderen Formen des Musizierens unterschied. Was nicht Kunst war, hatte in diesen Stellungnahmen keinen Platz, und was Kunst war, war in ihrer Perspektive so klar durchgesetzt, dass es weder gefordert noch verteidigt werden musste. In anderen Kontexten wurde noch stärker definiert und damit auch verhandelt, gefordert oder verteidigt, was Kunst war. In Berufsratgebern etwa wurde versucht, genau aufzulisten, welche Eigenschaften einen/eine KünstlerIn ausmachten:

Wer wird Künstler? Der Begabte, ist die einfache Antwort. [...] Fertigkeiten und Überzeugung [...] sind meist die geringsten Garantien für Begabung. [...] Man möchte sagen, nur zwei Umstände können einen Menschen bestimmen, Künstler zu werden: Verzweiflung (weil jede andere Möglichkeit fehlt) oder immenser Überfluss. [...] Wie wird man Künstler? [...] Studium, Arbeit, Ordnung und das Erlernen der Technik, des Handwerks einer Kunst sind dabei kaum hoch genug einzuschätzen.²

Hier erschien KünstlerIn-Sein als ein zwar etwas ungewöhnlicher (weil nicht an eine spezifische Ausbildung geknüpfter), aber letztendlich doch in die Reihe anderer Tätigkeiten eingliederbarer Beruf und damit als eine Form der Erwerbsarbeit, die in ihrer Logik im Wesentlichen nicht von anderen Berufen unterschieden wurde. Spezifische Anforderungen und Eigenschaften traten an die Stelle einer letztlich unbestimmbaren Berufung zur Kunst. Man vergleiche andererseits die folgende Verwendung von Kunst durch einen zu dieser Zeit einflussreichen Musikästhetiker:

Kunst im Allgemeinen und insbesondere Musik [...] besitzt keinen Handelswert im Sinne der Börse. Jede geschäftliche Einschätzung widerspricht ihrem Wesen von Grund auf. [...] Das Wesen des Beamtentums [...] verwirft die Persönlichkeit und fordert das Schema einer genau bezeichneten Arbeitsleistung. Es widerspricht damit der höchsten Forderung des Künstlertums nach Freiheit und ungehemmter Entfaltung der Persönlichkeit.³

Kunst als höchst individuelles Tun und Erleben schien nur schwer mit dem Erlernen vorgegebener Fertigkeiten vereinbar, ebenso wie ihre Ausübung als Erwerbsarbeit dem Wesen der Kunst bei Paul Bekker widersprach. Hier wurde ein und derselbe Begriff mit unterschiedlichen Inhalten versehen, wobei die unterschiedlichen

2 v.d. Gablentz/Mennicke (Hg.), Berufskunde, 375 ff.

3 Bekker, Musikleben, 149. Vgl. auch Flesch, Berufskrankheiten, 198 ff.: „der die Kunst nicht immer bloß um ihrer selbst willen, sondern vielfach als Gewerbe ausübt, was ja an sich der reinen Kunstübung widerspricht“.

Stellungnahmen nicht nur neben-, sondern auch gegeneinander zu verstehen sind: Was war Kunst ‚wirklich‘ – erlernte Fertigkeiten und Erwerb, oder individuelle Entfaltung? Oder war gar jede/r (Berufs-)MusikerIn auch ein/e KünstlerIn, wie es etwa die zeitweise Verwendung des Begriffs Kunst durch die sozialistische Musiker-gewerkschaft suggerierte?⁴

Die Durchsetzung bestimmter Antworten auf diese Fragen war nicht nur für das Selbstverständnis von Musizierenden, die sich als KünstlerInnen verstanden, maßgeblich. Sie beeinflusste auch wesentlich die rechtliche Organisation des Musizierens. Unterschiedliche Gesetze, die nur auf manche Formen von Musizieren Anwendung fanden, setzten Kunst als zentrales Unterscheidungsmerkmal voraus. Das 1922 beschlossene Schauspielergesetz⁵ (das auch für MusikerInnen Wirkung entfaltete) galt für Dienstverhältnisse „von Personen, die sich einem Theaterunternehmer zur Leistung künstlerischer Dienste in einer oder mehreren Kunstgattungen [...] bei der Aufführung von Bühnenwerken verpflichten“.⁶ Die (Nicht-)Zugehörigkeit zu dieser Personengruppe konnte durchaus Bedeutung erlangen. Neben einigen arbeitsrechtlichen Vorteilen des Bühnendienstvertrages wurde etwa auch im 1925 erlassenen Inlandarbeiterschutzgesetz die Möglichkeit verankert, für die im Schauspielergesetz definierten Personen Ausnahmen von der Notwendigkeit behördlicher Bewilligungen für AusländerInnen zu genehmigen, was u. a. für SolodarstellerInnen und SolosängerInnen auch gemacht wurde.⁷ Es wurde also davon ausgegangen, dass Kunst – wie auch immer definiert – für unterschiedliche arbeitsrechtliche Behandlungen von Musizieren ein wichtiges Kriterium wäre. Auch in der Frage nach dem Gewerbecharakter des Musizierens sowie in der Entscheidung, ob eine bestimmte Art des Musizierens als „höherer Dienst“ gewertet und der/dem Musizierenden damit Angestelltenstatus zugesprochen wurde, erhielt die jeweilige Stellungnahme zur Kunst Relevanz. So nahm die Gewerbeordnung von 1859 (deren entsprechender

4 Etwa: „Der Musiker [...] weihet seiner Kunst“ (Oesterreichische Musiker-Zeitung (1920), Nr. 8, 74); „...daß der Musiker nicht nur als Musiker, sondern als Künstler und Mensch gewertet wird“ (Österreichische Musiker-Zeitung (1928), Nr. 6, 32–33, hier 33); „...daß [...] hunderte und tausende bester Qualitätsmusiker ins Elend getrieben werden und ihre künstlerische Leistungsfähigkeit einbüßen“ (Musikleben (1932), Nr. 6, 9).

5 Bundesgesetz vom 13. Juli 1922 über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz).

6 Bundesgesetz vom 13. Juli 1922 über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz), §1, 1).

7 Bundesgesetz vom 19. Dezember 1925, BGBl Nr. 457, über die zeitweilige Beschränkung der Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter (Inlandarbeiterschutzgesetz), §15 c); Verordnung des Bundeskanzlers vom 31. Dezember 1925, BGBl Nr. 11, betreffend die Gruppen von Arbeitnehmern, für welche die Vorschriften des Bundesgesetzes vom 19. Dezember 1925 über die zeitweilige Beschränkung der Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter keine Anwendung finden, 1) c).

Passus bis zum Ende der Zwischenkriegszeit Gültigkeit behielt) die „Ausübung der schönen Künste“ aus ihrem Anwendungsbereich aus.⁸ Doch noch im Jahre 1932 herrschte bei den zuständigen Behörden Uneinigkeit über die Interpretation der Gewerbeordnung in Bezug auf Musizieren, sodass sich das Bundesministerium für Handel und Verkehr zu einem Rundschreiben an die Landesbehörden veranlasst sah. In diesem wurde festgestellt:

Unter ‚Ausübung der schönen Künste‘ ist [...] jede Betätigung künstlerischer Richtung und Qualität [...] zu verstehen. Das Kriterium für die ‚Ausübung der schönen Künste‘ ist also nicht in der Originalität des künstlerischen Produkts und der schöpferischen Betätigung, sondern in der Qualität der künstlerischen Leistung zu suchen, weshalb es an einem objektiven und absolut verlässlichen Masstab dafür gebreicht, wie weit bzw. eng die Grenzen des Begriffes ‚Ausübung der schönen Künste‘ zu ziehen sind.⁹

Das Kriterium der „Qualität der künstlerischen Leistung“ rekurrierte trotz der angesprochenen Problematik eines „objektiven und verlässlichen Maßstabs“ dafür auf Begriffe, die eine Messbarkeit von Kunst implizierten: Musikalisches Auftreten verfüge über mehr oder weniger künstlerische Leistung und könne dementsprechend klassifiziert werden. Dass im Übrigen im Einzelfall wenige Schwierigkeiten auftraten, „weil auch die wenigen vom künstlerischen Standpunkt in der Theorie heikel erscheinenden Grenzfälle nach der bestehenden Praxis der zuständigen Verwaltungsbehörden immer reibungslos nach einer oder der anderen Richtung entschieden werden können“, ¹⁰ ist wohl auf die in der Logik der Praxis ¹¹ angelegte flexible Verwendung des Kunstbegriffs zurückzuführen. Wie diese aussehen konnte, zeigen etwa die Entscheidungen von Arbeitsgerichten, in denen die Frage gestellt wurde, ob Musizieren im jeweiligen Fall einen „höheren Dienst“ darstellte, was oftmals die Frage nach dem künstlerischen Wert oder Charakter des Musizierens einschloss. In einer Reihe von Entscheidungen wurde Kunst etwa über ihren Gegensatz zur Gebrauchsmusik (die bloß Stimmung erzeugen wollen würde) ¹² oder aber als „schöpferische Gestaltungskraft“ und „Neuschöpfung des Tonstückes aus der Seele des Musikers“ ¹³ charakterisiert, KünstlerIn-Sein über die

8 Kaiserliches Patent vom 20. December 1859 womit eine Gewerbe-Ordnung für den ganzen Umfang des Reiches erlassen wird, Artikel V Punkt c.

9 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1932, Zl. 10.718, Musikergewerbe, 7.

10 Ebd., 8.

11 Bourdieu, Entwurf, 248 f.; vgl. auch Wadauer, Distinctions, 37 f.

12 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 6. Jahrgang, 220 ff.

13 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 8. Jahrgang, 264.

dazugehörige Ausbildung¹⁴ oder über die Rahmenbedingungen des Musizierens wie Ort und Bezahlung.¹⁵ Wenn auch durchaus unterschiedliche Bedeutungen von Kunst und KünstlerIn-Sein zur Beurteilung der Sachverhalte herangezogen wurden, so funktionierten sie im Einzelfall dennoch. Zumindest schienen sie zeitgenössischen AkteurInnen nicht völlig unverständlich zu sein, also wenigstens teilweise das, was zu dieser Zeit unter Kunst verstanden wurde, zu treffen. Dementsprechend änderte auch ein Grundsatzurteil des Obersten Gerichtshofes, in welchem festgestellt wurde, dass bislang „die mehreren Entscheidungen in den Gründen zu einer so ganz verschiedenen Würdigung einer im wesentlich gleichartigen Musikerleistung“¹⁶ kamen, nur wenig an der Praxis der Rechtsprechung, wie die entsprechenden Urteile der Folgejahre zeigen – ein weiterer Beleg für die hartnäckige Mehrdeutigkeit von Kunst.

So mehrdeutig die Bezüge auf und Verwendungen von Kunst waren, so vielfältig waren die Konstruktionen derjenigen, die im Kontrast zu den KünstlerInnen standen. In Bekkers Schrift zum Musikleben wurde der/die KünstlerIn einerseits abgegrenzt vom Beamtentum als dem Inbegriff des abhängigen Erwerbsverhältnisses, andererseits in Kontrast zum/zur ‚bloßen‘ UnterhalterIn gestellt.¹⁷ Solche Charakterisierungen wurden weniger als Gegenwartsdiagnose denn als Forderung danach, wie und was Kunst sein sollte, formuliert. Wer seine musikalischen Tätigkeiten an die Anforderungen von GeldgeberInnen (ArbeitgeberInnen, GönnerInnen und dergleichen) anpasste, widersprach damit dem Wesen der Kunst. Ein anderer verbreiteter Kontrast war jener zwischen KünstlerIn und HandwerkerIn.¹⁸ Dieser Kontrast betonte die schöpferische und geistige Leistung des Künstlers/der Künstlerin im Gegensatz zu den rein manuellen Fertigkeiten des Handwerkers/der Handwerkerin und konnte je nach Verwendung sowohl die Gleichstellung der beiden Typen als auch den Vorrang künstlerischer Arbeit vor handwerklicher begründen. Eher auf eine quantitative Differenzierung des Könnens als auf verschiedene Arten von Leistung gründete die Unterscheidung von KünstlerInnen und LiebhaberInnen bzw. DilettantInnen: „Die Liebhaberorchester unserer Tage [...] hüten sich, nach Werken zu greifen, die dem berufenen Künstlerorchester vorbehalten sind.“¹⁹ Allerdings wurde diese Unterscheidung nicht nur verwendet, um ein mehr oder weniger an Können

14 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 6. Jahrgang, 156 ff., 220 ff.

15 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 8. Jahrgang, 23 ff.

16 Ebd., 261.

17 Bekker, Musikleben, 149 f. Siehe dazu auch Kapitel 2.3.4.

18 Vgl. z.B. Kiener, Kunst.

19 Alpenländische Musiker-Zeitung (1934), Dezember, 3. Zur Geschichte der Konstruktionen von LiebhaberInnen und DilettantInnen vgl. Pape, Amateurmusiker sowie Sponheuer, Kenner.

von MusikerInnen anzuzeigen, sondern auch, um jene, die sich die Musik zum Beruf gemacht hatten, von den anderen abzugrenzen. All diese Kontraste zwischen Kunst und dem, was gerade nicht oder nicht mehr Kunst war, waren Teil der Auseinandersetzungen um Kunst.

Kunst in der sozial- und musikwissenschaftlichen Literatur

In Soziologie und Sozialgeschichte hat sich längst die Perspektive durchgesetzt, dass die Kategorisierung von Objekten und Tätigkeiten als Kunst das Ergebnis sozialer Aushandlungen bzw. Strukturen ist.²⁰ Gleichzeitig existieren bereits verschiedene Untersuchungen, die sich mit der historischen Herausbildung des Künstler- und Kunstbegriffes beschäftigen.²¹ Was der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst als sozialem und historischem Phänomen jedoch bislang gemein ist, ist die weitgehende Vernachlässigung der Relationen zwischen den als Kunst bezeichneten und den von Kunst weit entfernten Tätigkeiten. Im Blickpunkt stehen meist sowohl Tätigkeiten, die eindeutig der Kunst zugeordnet werden, als auch jene, die gerade nicht mehr Kunst sind (z.B. die Avantgarde). Bei Pierre Bourdieu etwa wird durch die Annahme eines eigenen Feldes der Kunst (bzw. weiter gefasst eines intellektuellen Feldes) bereits der Bereich der Untersuchung abgesteckt.²² Im Sinne des relationalen Denkens scheint es aber sinnvoll, nicht nur Differenzierungen und Konflikte innerhalb dessen, was als Kunst kategorisiert wird, sondern auch die Differenzen zwischen künstlerischen Tätigkeiten und ganz anders kategorisierten Tätigkeiten (wie etwa der Volks- oder Unterhaltungsmusik) in den Blick zu nehmen. Der Stellenwert und der ‚Charakter‘ von Kunst in einem historischen Zeitraum hängt auch immer davon ab, was eindeutig nicht Kunst war und wogegen sich Kunst abgrenzen musste.

In den oben angesprochenen Untersuchungen wurden vor allem die bildenden Künste – und hier vor allem die Malerei – als stellvertretend für Kunst an sich in den

20 Für einen kurzen Überblick der Entwicklung des soziologischen Denkens über Kunst vgl. etwa Zahner, Regeln, 39–55.

21 Vgl. etwa Bourdieu, Genese, 291 ff.; Ruppert, Künstler; McClelland, Prophets; Zembylas, Kunst.

22 „Was sich im Feld ereignet, geht eine immer engere Verbindung mit der besonderen Geschichte des Feldes (und nur mit ihr) ein und ist zunehmend schwieriger vom Zustand der sozialen Welt in einem gegebenen Augenblick abzuleiten“ (Bourdieu, Genese, 306). Einer derartig strikten Abgrenzung von Feldern nach außen wäre entgegenzuhalten, dass damit – entgegen den Intentionen Bourdieus – bestimmte historische Auffassungen dessen, was Kunst und KünstlerInnen waren, gegenüber anderen privilegiert werden und das Verhältnis der Felder untereinander (um in Bourdieus Logik zu bleiben) aus dem Blickfeld gerät (Mejstrik, Kunstmarkt, 128 f.).

Blick genommen. Musizieren als Kunst und darstellende Künste im Allgemeinen wurden bislang erst wenig untersucht. Untersuchungen zur historischen Konstruktion von Musizieren als Kunst beschäftigen sich vor allem mit der Frage, wie und ob Musik allgemein als Kunst angesehen wurde,²³ ohne die Differenzierungen der einzelnen Musizierpraktiken zu berücksichtigen bzw. ohne Musizierpraktiken, die nicht in das Schema von Kunst passen, zu berücksichtigen. Derartige Untersuchungen verwenden als Quelle vor allem gelehrte Literatur der Musikästhetik und stellen die musikalischen Kompositionen gegenüber den Musizierpraktiken in den Vordergrund. Die vorliegende Untersuchung will diese konzeptuellen Probleme durch die Verbindung künstlerischen Musizierens mit nichtkünstlerischem Musizieren einerseits, die Fokussierung auf eine Vielzahl von Praktiken (im Gegensatz zur Verwendung nur gelehrter Literatur) lösen.

Wenn infolge trotz der dargestellten Mehrdeutigkeiten und Unklarheiten darüber, was Kunst war, diese als zentrale Referenz der ersten Dimension beschrieben wird, bedeutet das keinen Widerspruch. Verschiedene Akteure mit verschiedenen Perspektiven mochten Unterschiedliches unter Kunst verstehen, doch ist klar, dass es Kunst gab, d.h. dass Bezüge auf Kunst in vielerlei Situationen verwendet wurden, und jeder/jede eine Vorstellung davon hatte, was Kunst war. In diesem Sinne ist das weitgehende Fehlen von Definitionen von Kunst besonders aufschlussreich, weil es zeigt, wo sich Kunst bereits dermaßen durchgesetzt hatte, dass sie nicht mehr definiert werden musste. Es können hier keine Antworten auf die Frage nach einem wie auch immer gearteten ‚Wesen‘ der Kunst – nach dem, was Kunst war²⁴ – gegeben werden. Vielmehr soll dargestellt werden, wie Musizieren praktiziert werden musste, um als Kunst zu gelten, und in Abgrenzung zu welchen anderen Formen des Musizierens diese Kunst ausgeübt wurde. Die auch heute noch gängige Vorstellung, wonach Kunst rein eine Sache der Ästhetik sei (der Musiziertechnik, des musikalischen Könnens, der ausgewählten Stücke etc.), stellt hier nur einen Aspekt von Kunst dar.

Innerhalb des Bedeutungszusammenhangs der ersten Dimension stellte Musizieren als Kunst die zentrale Referenz dar. An dieser Referenz orientierten sich alle Praktiken des Erzählens, sei es durch Affirmation und den Versuch der Zugehörigkeit oder durch die Abgrenzung davon. Unterschiedliche Erzählpraktiken hatten unterschiedliche Chancen, das erzählte Musizieren als Kunst zu positionieren. Sie stellten Einsätze dar, die als Kunst wirksam werden konnten oder auch nicht – je nachdem, ob sie mit dem, was unter Kunst verstanden wurde, vereinbar waren und

23 Vgl. etwa Sponheuer, Musik.

24 Die Frage nach dem ‚Wesen‘ der Kunst bzw. nach dem Platz der Musik in einer Systematik der Kunst wurde von verschiedenen zeitgenössischen AutorInnen verfolgt und nahm in Debatten um das Musikleben der Zwischenkriegszeit beträchtlichen Platz ein.

ob der/die Erzählende bereits als KünstlerIn anerkannt war. Wurde auf eine Art erzählt, die nicht mit gängigen Praktiken von Kunst vereinbar war, galt der/die ErzählerIn als UnterhaltungsmusikerIn, DilettantIn oder LiebhaberIn (um bloß die gängigsten zeitgenössischen Kontraste zur Kunst zu verwenden). Besonders sichtbar wurde Kunst als zentrale Referenz an den gescheiterten Versuchen, das eigene Musizieren positiv darauf zu beziehen. Insgesamt finden sich sowohl bei den KünstlerInnen als auch bei jenen, die sich negativ auf Kunst bezogen (vgl. Kapitel 7.4), nur wenige explizite Bezugnahmen auf die jeweils anderen Formen des Musizierens. Die Relationen zwischen KünstlerInnen und Nicht-KünstlerInnen werden vielmehr in den unterschiedlichen Bezugnahmen auf verschiedene Aspekte des Musizierens sichtbar. Zur Positionierung als KünstlerIn gehören etwa die Darstellung der eigenen Künstlerpersönlichkeit ebenso wie die Situierung des eigenen Musizierens im Kunstbetrieb und die Charakterisierung der musikalischen Ausbildung als Entfaltung persönlichen Talents. Zusammen bildeten diese Erzählpraktiken Musizieren als Kunst ab, d.h. sie stellten Musizieren in einer Form dar, die im Untersuchungszeitraum gemeinhin mit dem, was Kunst ausmachte, assoziiert wurde. Die in den autobiografischen Erzählungen konstruierte Kunst ist nicht reduzierbar auf eine der verschiedenen konkurrierenden Vorstellungen von Kunst in der Musik, die weiter oben dargestellt wurden. Vielmehr handelt es sich um die Kombination von einer Vielfalt an Praktiken des Musizierens, auf deren „Kunst-Artigkeit“ sich wohl die meisten der am Aushandlungsprozess beteiligten Akteure einigen hätten können. In dieser Vielfalt an Praktiken finden sich Bezugnahmen auf so unterschiedliche Schemata wie Kunst als „gute“ Musik und Können, Kunst als quasi-religiöse Weihe, oder Kunst als Erwerbsberuf. Und natürlich konnte – wie später noch beschrieben wird – auch als künstlerisch geltendes Musikprogramm von Nicht-KünstlerInnen gespielt werden oder jemand zum/zur KünstlerIn werden, ohne die dafür vorgesehene Ausbildung durchlaufen zu haben. Doch stellen diese Aspekte jeweils nur einen kleinen Teil des Ensembles an Praktiken dar, die zeigen, wo ein Musizierender/eine Musizierende sich positionierte. Über das ganze Ensemble an Praktiken, das einen Musizierenden/eine Musizierende als KünstlerIn charakterisierte, konnte man sich weitgehend einigen. Hinzugefügt werden muss allerdings, dass es sich in meiner Untersuchung vor allem um Kunst handelt, die zu ihrer Zeit bereits anerkannt war, breite Legitimation genoss und in den meisten Fällen auch entsprechend materiell honoriert wurde. Erzählungen verkannter oder brotloser KünstlerInnen – d.h. derjenigen, die ihr Musizieren als Kunst erzählten, ohne es zu ihrem Erwerb/Beruf machen zu können – fehlen in meiner Aufstellung weitgehend.²⁵

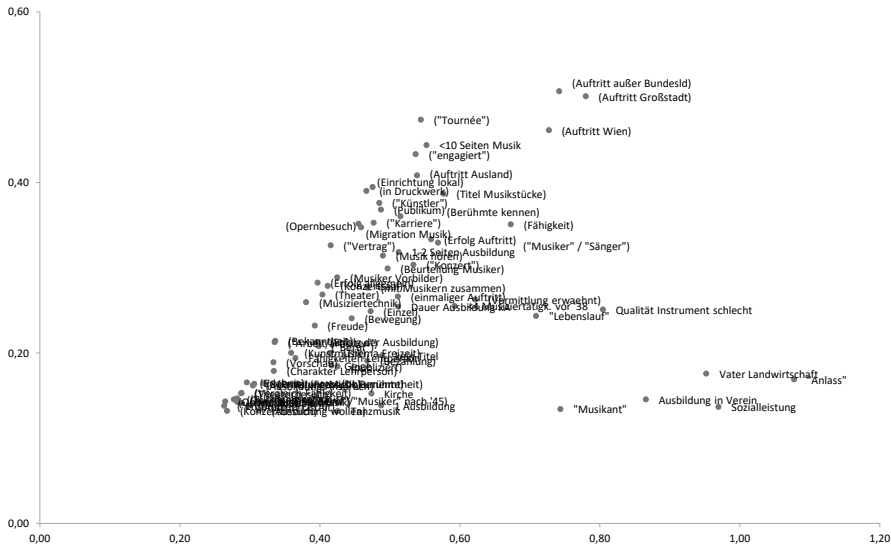
25 Eine derartige Erzählung stellt jene von Ernst Nadherny dar (Nadherny, Erinnerungen), die zwar im strukturalen Sample verwendet wurde, jedoch bezüglich der zentralen Referenz der

Positiv auf Kunst bezogenes Musizieren verfügte im Untersuchungszeitraum über ein Ausmaß an Legitimation, das für negativ auf Kunst bezogenes Musizieren oftmals nicht gegeben war. Wer als KünstlerIn musizierte, kam nur selten in Verlegenheit, sein/ihr Musizieren rechtfertigen bzw. als nützlich und sinnvoll darstellen zu müssen. Bisweilen schien es überhaupt, als wäre Musizieren als Ganzes auf künstlerisches Musizieren reduzierbar. Bekkers Schrift „Über das deutsche Musikleben“ etwa setzte trotz des umfassenden Titels stillschweigend voraus, dass es sich bei den MusikerInnen und der Musik, über die er schrieb, um KünstlerInnen bzw. um Kunst handelte. Diese Verengung des Musikbegriffes findet sich auch bei manchen MusikwissenschaftlerInnen und HistorikerInnen, die Musik zum Gegenstand ihrer Untersuchungen machen. So beschäftigen sich viele Darstellungen der Musikgeschichte oder des „Musiklebens“ detailreich mit Musikfesten, Opern- und Konzertprogrammen und akademischen Ausbildungen, ohne das außerhalb dieses Rahmens stehende nichtkünstlerische Musizieren zu thematisieren. Entsprechend logisch scheinen im Rückblick sowohl die Existenz als auch die Privilegierung von Musizieren als Kunst zu sein. Die folgende Darstellung soll hingegen auch den Blick darauf lenken, dass künstlerisches Musizieren seine Bedeutung nur in Auseinandersetzung mit und Abgrenzung von anderen Formen des Musizierens erlangte und erlangt. Auch manche dieser anderen Formen des Musizierens waren normalisiert und anerkannt. So wurde etwa in den Durchführungsbestimmungen zur Musikerverordnung explizit die „volkstümliche und rein ideale Musikpflege“ erwähnt und als maßgeblich für die Ausgestaltung der Musikerverordnung dargestellt.²⁶ Dementsprechend wurden diese Formen des Musizierens auch nicht nur als Mangel an Kunst erzählt, sondern durchaus als eigenständige und mit eigener Legitimität ausgestattete Musizierweisen. Dennoch erreichten sie nicht den Grad an Selbstverständlichkeit der Kunst, sodass sie (wie diese) Musizieren insgesamt repräsentieren hätten können.

An der Konstruktion und Legitimation von Kunst wurde nicht nur von den Musizierenden selbst gearbeitet. Wie ich weiter oben gezeigt habe, waren auch Teile der staatlichen Verwaltung damit beschäftigt, Kunst von Nicht-Kunst zu trennen und auf dieser Trennung aufbauend Entscheidungen zu treffen. Wer künstlerisch musizierte, hatte etwa bessere Aussichten, als Angestellter/Angestellte (im Gegensatz

Kunst nur eine niedrige Wichtigkeit aufweist. Es ist allgemein zu vermuten, dass die Ausübung von Musizieren als brotlose oder verkannte Kunst eine eher seltene und unwahrscheinliche Kombination darstellte, dass also die Wahrnehmung von Musizieren als Kunst eng an ihr berufliches bzw. erwerbsmäßiges Ausüben und die Konsekration durch eine breitere Öffentlichkeit geknüpft war.

- 26 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Verordnungen, 1935–36, Zl. 27061, Bundesministerium für Unterricht, Durchführungsbestimmungen hinsichtlich des §15 der Musiker- und Kapellmeisterverordnung.



Musizierformen abgegrenzt wurde, muss daher auch auf diese anderen Konstruktionen von Kunst Bezug genommen werden.

Ein wesentlicher Bestandteil der Positionierung als KünstlerIn war die Charakterisierung des eigenen Musizierens als individuell und einzigartig. So durchgesetzt und normalisiert also Kunst und KünstlerInnen im Allgemeinen waren, so sehr musste im Einzelfall gezeigt werden, dass der/die Erzählende sich von anderen KünstlerInnen unterschied. Eine Beschreibung als ‚typischer/typische‘ KünstlerIn war schwierig, weil Individualität Teil der Positionierung als KünstlerIn darstellte. Das heißt nicht, dass KünstlerInnen völlig unterschiedliche Aspekte ihres Musizierens thematisierten, sondern dass die gleichen Aspekte unterschiedlich behandelt wurden. Während etwa die Formulierung von Ansprüchen an die eigene Ausbildung wichtig für die Anerkennung als KünstlerIn war, mussten diese Ansprüche individuell und von anderen unterscheidbar formuliert werden. Im Vergleich dazu charakterisierten Musizierende, die sich negativ auf die Referenz der Kunst bezogen, ihr Musizieren als typisch und ununterscheidbar von dem anderer Musizierender. Sich als „eine/r unter vielen“ zu beschreiben, gehörte zum negativen Bezug auf die Referenz Kunst und wurde etwa von VolksmusikerInnen in Form der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft wohlwollend betrachtet.

In dieser Hilfsgrafik²⁹ werden die für die erste Dimension überdurchschnittlich wichtigen (d.h. mit überdurchschnittlich hohem CTR-Wert behafteten) Modalitäten

29 Vgl. zum Hintergrund der Hilfsgrafik Kapitel 4.

(im Text unterstrichen) dargestellt.³⁰ Anhand der einzelnen Modalitäten (und in weiterer Folge einer Beschreibung der einzelnen Fälle) lässt sich – angefangen von den höchsten bis zu den niedrigsten Beiträgen zum Bedeutungszusammenhang einer Dimension – zeigen, wie Kunst sowohl durch positiven Bezug darauf als auch durch Abgrenzung davon und Gegenüberstellung anderer Musizierentwürfe konstruiert wurde. Die Praktiken der Positionierung als KünstlerIn oder Nicht-KünstlerIn werden infolge in vier verschiedenen Bereichen mit jeweils unterschiedlicher Schwerpunktsetzung beschrieben.

5.1 Künstler und Individuum als Gegensatz zur Dorfgemeinschaft

Um als KünstlerIn zu gelten, musste die eigene Person als Künstlerpersönlichkeit konstruiert werden. Wesentlich für diese Konstruktion waren die Betonung der eigenen Individualität und der Nachweis der Anerkennung für das eigene Musizieren. Im Gegensatz dazu standen Praktiken, die das eigene Musizieren als typisches, d.h. als ein sich nicht maßgeblich von jenem der anderen Musizierenden unterscheidendes, beschrieben. Infolge sollen diese Aspekte anhand der dafür maßgeblichen Modalitäten der ersten Dimension (siehe Abbildung 14) nachgezeichnet werden.

In den sich positiv auf Kunst beziehenden Erzählungen wurden auf mehr als 40 Seiten eigenes Musizieren beschrieben³¹ und mehr als 20 verschiedene Auftrittskontexte vor 1938³² genannt. Im Gegensatz dazu wurden in jenen Erzählungen, die sich negativ auf Kunst beziehen, nur auf weniger als 10 Seiten eigenes Musizieren beschrieben und weniger als vier verschiedene Auftrittskontexte vor 1938 genannt. Musizieren bestimmte das Leben der KünstlerInnen, während es anderswo eine wenig oder kurz beschriebene und daher untergeordnete Rolle zugewiesen bekam.

Das Praktizieren des eigenen Lebens als eines musikalischen war ein notwendiger Aspekt der Anerkennung als KünstlerIn, wenn es auch nicht dem/der KünstlerIn alleine vorbehalten war. Das Betreiben von Musik als Kunst verlangte nach dem Aufgehen in der Musik danach, Musik über die anderen Bereiche des Lebens zu

30 Die hier dargestellten Modalitäten bilden 82,5 Prozent der Gesamtvarianz der ersten Dimension ab.

31 Hier reicht die Bandbreite von Erzählungen, auf denen nur in einzelnen Sätzen Musizieren erwähnt wurde, bis zu Erzählungen, in denen auf beinahe jeder Seite davon erzählt wurde. So ist etwa in der Erzählung von Lotte Lehmann mit einem Umfang von 232 Seiten nach etwa 40 Seiten am Beginn praktisch nur mehr ihre Gesangskarriere Thema.

32 Nur in sieben lebensgeschichtlichen Erzählungen wurden mehr als 20 Auftrittskontexte vor 1938 genannt, hier meist zwischen 20 und 30. Die Erzählung von Lotte Lehmann erwähnt mit 42 Auftrittskontexten die meisten.

stellen. Demgemäß wurde das eigene Leben auch nicht als Familien- oder Freizeitleben mit zeitweisen Erwähnungen musikalischer Auftritte erzählt, sondern als vor allem und beinahe ausschließlich musikalisches, wie es schon die musikalischen Titel der Erzählungen – „Ein Leben mit der Gitarre“, „Aus dir wird nie ein Pianist“ etc. – ankündigten. Zu einem musikalischen Leben gehörte nicht nur das aktive Musizieren, sondern auch der Besuch der Oper und der Besuch von Konzerten (weniger wichtig: der Besuch von Varietés). KünstlerInnen erzählten aber nicht nur viel, sondern auch ausführlich über Musik. Musizieren wurde nicht nur in wenigen Sätzen nebenbei erwähnt, sondern in Details und Anekdoten ausgebreitet. Nicht nur, dass musiziert wurde, sondern auch, wie dieses Musizieren organisiert und erlebt wurde, fand in die Erzählungen Eingang: Musizieren als Erlebnis, das verschiedene Emotionen – wie etwa Freude oder Mühsal – hervorrief. Vorausgesetzt wurde dabei, dass der/die (zeitgenössische) LeserIn Interesse an einer derartigen Form der Erzählung hatte, dass also das eigene musikalische Erleben von Interesse war. Es handelt sich um Memoiren, die publiziert wurden, um Erzählungen von großen Menschen und deren großen Taten, um das Tun erfolgreicher und bekannter Musizierender.³³

Hingegen schrieben die sich negativ auf Kunst beziehenden Erzählenden von ihnen so bezeichnete Lebensläufe – der Begriff verweist bereits auf die standardisierte Erzählform und den ‚gewöhnlichen‘ Charakter der handelnden Person.³⁴ Sie waren sich durchaus bewusst, dass ihr musikalisches Handeln nicht auf das große Interesse eines breiten Publikums stoßen würde und ihre Erzählungen nur von ihrem unmittelbaren Umfeld gelesen werden würden – oder von volkswissenschaftlichen ForscherInnen, die bei vielen Texten auch an der Produktion beteiligt waren, deren Mitwirken aber gerade dadurch, dass ihre Forschung eben keine (im engeren Sinne) musikwissenschaftliche war, auf die mangelnde musikalische Anerkennung des Musizierens verwies. So schrieb z.B. Adolf Sohm in der Einleitung zu seiner mit „Mein Lebenslauf“ betitelten Erzählung: „Nicht ganz leichten Herzens komme ich Ihrem Wunsche nach. Ich zweifle, ob ich in die Vorarlberger Musikgeschichte hineingehöre.“³⁵ Dementsprechend wurde diesen Erzählungen auch oftmals kein Titel vorangestellt. Diese Positionierung als unbekannter/unbekannte Musizierender/Musizierende ist jedoch nicht nur als Mangel zu verstehen: Das Musizieren-wie-jeder-andere konnte auch als Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft verstanden

33 Zum Vergleich zwischen Bekanntheit und Anerkennung beim breiten Publikum oder bei KollegInnen und anderen KunstexpertInnen siehe Bourdieu, Regeln, 345.

34 Vgl. zu Hinweisen auf Individualität in Autobiografien und Kontrastformen dazu Bergmann, Lebensgeschichte, 70 ff.

35 Vorarlberger Landesarchiv, Musiksammlung, Biographische Sammlung, Adolf Sohm, Mein Lebenslauf, 1.

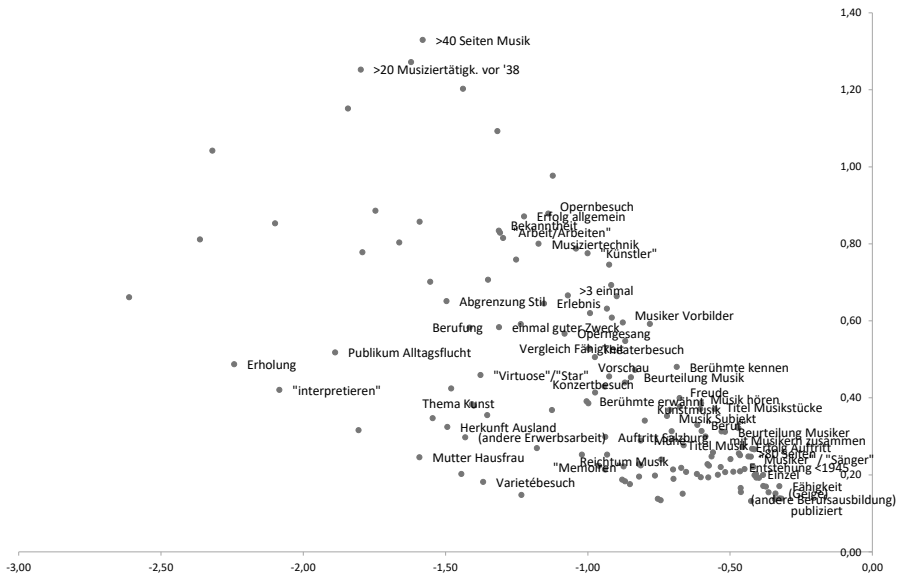


Abbildung 14: Hilfsgrafik der Modalitäten der ersten Dimension. Die X-Achse weist die Koordinaten der Modalitäten auf, die Y-Achse deren Beitrag zur Varianz der Dimension (CTR).

Es werden nur Modalitäten mit überdurchschnittlichem CTR angezeigt, die für den Bereich

„Künstlerpersönlichkeit und Dorfgemeinschaft“ relevant sind

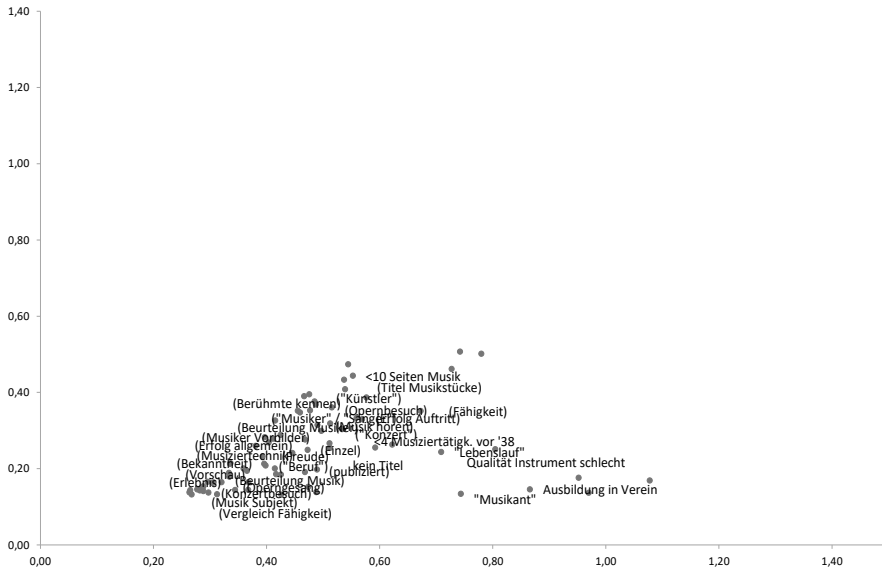
() = keine Erwähnung der Modalität “ “ = wörtliche Verwendung der Modalität

werden, wie sie etwa für Land- und VolksmusikerInnen in verschiedenen zeitgenössischen Druckwerken beschworen wurde.³⁶

Die ausführliche Erzählform musikalischen Handelns auf der Seite des positiven Kunstbezugs betonte aber auch die eigene Individualität, welche in engem Zusammenhang mit Vorstellungen von der Künstlerpersönlichkeit stand (und steht).³⁷ Wer ausführlich erzählte und etwa die eigene Musiziertechnik ausführlich beschrieb, hatte etwas zu erzählen, das ihn/sie von anderen unterschied. Wer hingegen einen Auftritt oder eine Ausbildung mit ein paar knappen Worten charakterisierte, zeigte damit, dass sein/ihr Musizieren nach bekannten Schemata verlief, dass es so war wie das vieler anderer – eine denkbar ungeeignete Erzählweise, um sich als KünstlerIn

36 Z.B.: „Die Volksmusik ist eine gegebene Tatsache, die sich nicht ändern wird, solange es heimatliebende Landbewohner gibt. [...] Vielleicht habe ich nächstens Gelegenheit, dem Nichtkenner etwas ‚von uns‘ zu erzählen.“ (Alpenländische Musiker-Zeitung (1935), März, 1 ff., hier 5).

37 Vgl. Troge, Gesangverein, 289, 305; Ruppert, Künstler, 38; Zembylas, Kunst, 104 f.



zu positionieren. Die Künstlerpersönlichkeit konnte auch explizit als solche benannt werden: durch die Selbstkategorisierung als KünstlerIn (bzw. Kategorisierung des eigenen Musizierens als Kunst), eine Kategorisierung, die trotz der Vielfalt an Bedeutungen des Begriffs als Chiffre für eine bestimmte Art, Musik zu machen, zu funktionieren schien. Auch die Bezeichnung als Virtuose/Virtuosin oder Star findet sich in diesen Erzählungen. Die Erzählenden der dominierten Seite, d.h. jene Erzählenden, die sich negativ auf Kunst bezogen, waren hingegen MusikantInnen: Musizierende, deren Können nicht an das der (professionellen) MusikerInnen, geschweige denn an jenes der KünstlerInnen heranreichte³⁸ und die „minderwertiges“ Programm spielten.

Eine andere Möglichkeit, sich positiv auf Kunst zu beziehen, war die Beschreibung von musikalischer Konkurrenz. Hier handelte es sich nicht um Konkurrenz hinsichtlich knapper Möglichkeiten, den Lebensunterhalt durch Musik zu bestreiten (wie sie etwa in den Zeitschriften der Musikergewerkschaften geschildert wurde),

38 Vgl. Hotz (Hg.), Brockhaus, 453f. Abwertende Beschreibungen wie etwa „halb und ganz unfähige Musikantengeneration erbärmlichster Sorte“ (Oesterreichische Musiker-Zeitung (1918), Nr. 7,1) waren im Untersuchungszeitraum weit verbreitet. Sicher gab es auch Versuche, den Begriff des Musikanten/der Musikantin als positive Selbstbeschreibung zu verwenden, vor allem von Musizierenden auf dem Lande. Doch selbst Akteure, die den Begriff in dieser Weise verwendeten, gaben zu, dass ihr musikalisches Können dem der BerufsmusikerInnen unterlegen war.

sondern um ästhetische Konkurrenz: Wer war besser geeignet für diese oder jene Opernrolle, wer konnte diesen oder jenen Komponisten am besten interpretieren? Die Beschreibung von Konkurrenz stellte – ebenso wie das Nennen von musikalischen Vorbildern und das Beschreiben persönlichen Kennenlernens von Berühmtheiten – einen Bezug zu anderen anerkannten KünstlerInnen wie auch zu als künstlerisch wahrgenommenen Rollen und KomponistInnen her und verstärkte den Anspruch, im selben Kontext wie diese wahrgenommen zu werden. Gleichzeitig wurde damit ein Milieu konstruiert, in dem musikalisches Können und individuelle Weiterentwicklung wichtig waren:

Wenige Zeit später bekam ich die erste wirklich hübsche Partie: die Anna in den ‚Lustigen Weibern‘. [...] Ich lernte mit Feuereifer, war mir doch versprochen worden, daß ich am Sonntag nachmittag singen dürfe. [...] Mein Rollenhunger war geweckt, seit mich zum erstenmal freundlich gemeinter Applaus belohnt hatte.³⁹

Ebenso wurden musikalische Fähigkeiten und deren Fehlen angesprochen: Die Erwähnung eigener Fähigkeiten, der Vergleich mit anderen MusikerInnen und die Beurteilung anderer MusikerInnen. Die Bandbreite der Urteile konnte von der schlichten Aussage „ein guter/schlechter Musiker“ bis hin zu einer elaborierten Huldigung der Musizertechnik und Herangehensweise ans Musizieren, die eine Person kennzeichneten, reichen. Wichtig war das Vorhandensein einer Hierarchie von Leistungen und Personen, in die man sich selbst und andere einordnen konnte. Dieser Bezug fehlte bei sich negativ auf Kunst beziehenden Erzählungen weitgehend. Hier wurden weder die eigenen Fähigkeiten thematisiert noch andere MusikerInnen beurteilt. Mit dem fehlenden Bezug auf den Aspekt des Könnens positionierten sich diese Musizierenden als solche, für die die Qualität von Musik keine Bedeutung hatte. Der Mangel an Hierarchisierung verwies letztlich auf die nur untergeordnete Bedeutung von Musik im Leben dieser ErzählerInnen, – denn Hierarchisierung, Kategorisierung und Beurteilung sind Prozesse, die die Relevanz des Beurteilten kennzeichnen. Dieser Mangel wird aber auch klarer, wenn man die Bedingungen des Musizierens in vielen dieser Erzählungen betrachtet: Es ging vielfach nicht darum, wie, sondern dass überhaupt musiziert wurde. Im Gegensatz zu den Künstlererzählungen konnte für die nicht-künstlerisch Musizierenden bereits das Nichtvorhandensein von Auftritt Gelegenheiten, Mitmusizierenden oder Instrumenten zum Hindernis werden.

Welche Art von Musik gespielt wurde, spielte ebenfalls eine Rolle bei der Konstruktion von Kunst. Dass die dazugehörigen Modalitäten im Vergleich zu anderen

³⁹ Lehmann, Anfang, 100, 102.

eine nicht ganz so wichtige Rolle einnehmen,⁴⁰ mag auf den ersten Blick verwundern – scheint es doch klar zu sein, dass Kunst in der Musik zu einem guten Teil darin besteht, künstlerisch Wertvolles aufzuführen. Es ist jedoch zu beachten, dass die Bindung des Musikprogramms, das als dem Kunstkanon zugehörig angesehen wurde, an ‚künstlerische‘ Orte und Akteure im untersuchten Zeitraum nicht durchgängig eine große Rolle spielte.⁴¹ Während die Unterscheidung von Kunstmusik und Unterhaltungsmusik spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts große Bedeutung erhielt, waren Musizierende oftmals nicht eindeutig nur aufgrund der von ihnen gespielten Musik den Bereichen der Kunst oder der Unterhaltung zuzuordnen. Der breiten Öffentlichkeit bekannte Teile des Kunstkanons wurden auch in vielen anderen Kontexten aufgeführt, ebenso wie Musizierende, die sich vornehmlich mit anderem Musikprogramm beschäftigten, fallweise an Aufführungen in künstlerischen Kontexten mitwirkten.⁴² So spielte etwa Sepp Schwindhackl, einer der Musizierenden aus dem strukturalen Sample, neben Tanzmusik und der Mitwirkung im örtlichen Kirchenchor auch Kammermusik.⁴³

Dennoch zeigt der Aufbau der ersten Dimension, dass Unterschiede im Musikprogramm für die Konstruktion von Kunst relevant waren: KünstlerInnen sangen Opernrollen und/oder spielten Kunstmusik, entsprachen in ihrem Programm also dem, was gemeinhin als künstlerische Musik angesehen wurde, während die anderen Tanzmusik spielten. Vor allem kategorisierten KünstlerInnen das von ihnen gespielte Programm als bestimmten musikalischen Stil, den sie von anderen Stilen abgrenzten: „Ich habe nie sogenannte ‚Unterhaltungs‘-Musik studiert oder zu analysieren versucht. Sie fällt nicht in mein Ressort.“⁴⁴ Oder: „At various times the claim has been made that I have been a ‚comic opera singer‘ [...] It is an assertion of which I might as well dispose [...] I have sung *only* in grand opera.“⁴⁵ Es war maßgeblich, sich von anderen Musizierenden abzuheben und nicht verdächtigt zu werden, andere Programme als künstlerische zu spielen. Wurde die Entwicklung vom/von der NichtkünstlerIn zum/zur KünstlerIn dargestellt, so musste der Gegensatz zwischen diesen Phasen bezüglich Programm und Stil hervorgehoben werden. In den sich negativ auf Kunst beziehenden

40 Die Varianz der Modalität stilistische Abgrenzung beträgt nur 50 Prozent der wichtigsten Modalität der Dimension.

41 Zur historischen Erzeugung von Unterschieden zwischen ernster und Unterhaltungsmusik sowie zur Wiederverwendung von musikalischen Kompositionen in anderen Kontexten siehe Linke, Materialien.

42 Vgl. Wulz, Handwerker, 201–222; Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik, 29 ff.

43 Vorarlberger Landesarchiv, Musiksammlung, Biographische Sammlung, Sepp Schwindhackl, Lebenslauf, 3.

44 Schnabel, Pianist, 191.

45 Jeritz, Sunlight, 67, Hervorhebung im Original.

Erzählungen hingegen wurde nicht immer darauf bestanden, einen bestimmten Stil und ein bestimmtes Programm zu spielen: Ein/e Amateur- oder VolksmusikerIn konnte auch an der Aufführung von Kammermusik oder Symphonien teilnehmen, ohne dadurch die eigene Position infrage zu stellen. Die oben beschriebene Bindung des musikalischen Programms an eine bestimmte Position war also nur teilweise aufgehoben, der Rechtfertigungsdruck in dieser Frage lag auf der Seite der KünstlerInnen.

5.2 Sich schöpferisch entwickeln oder handwerkliche Fertigkeiten lernen

In der Zwischenkriegszeit bestand eine Reihe musikalischer Ausbildungen neben- und gegeneinander. Unterschiedliche Perspektiven darauf, wozu Musizieren gut sei – vom Broterwerb bis hin zur sittlichen Erziehung – führten zu unterschiedlichen Arten des Lehrens und Lernens von Musizieren. Hatten sich bereits zu Ende des 18. bzw. Beginn des 19. Jahrhunderts durch den Aufstieg der bürgerlichen Musikkultur die Organisationen, in denen Musikausbildung stattfand, vervielfacht,⁴⁶ so kam es zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl zu Bestrebungen einer Professionalisierung der Lehrenden als auch zu einer Diversifizierung der Ausbildungsstätten für Professionelle und Amateure/Amateurinnen.⁴⁷

Eine Form der Ausbildung, die im 19. Jahrhundert stark vertreten war, deren Bedeutung jedoch in der Zwischenkriegszeit bereits zurückging, war die Musiklehre. Das Handwörterbuch der Arbeitswissenschaft führte diese allerdings noch 1930 als hauptsächliche Form der Ausbildung für MusikerInnen an: „Musiker – Berufsbild. [...] Berufsstruktur: 4 bis 5 Jahre Lehrzeit. Es empfiehlt sich, mit besonderer Sorgfalt die Wahl des Lehrherrn vorzunehmen [...] Lehrgeld meist nach Vereinbarung. Unterkunft üblich.“⁴⁸ Die Musikergewerkschaften des frühen 20. Jahrhunderts lehnten die Musiklehre durchwegs ab. Zum einen wurden Missstände bei Ausbildung und Unterkunft festgestellt und die Ausbeutung der jugendlichen Lehrlinge bemängelt,⁴⁹ zum anderen wurde das System der Lehre (und damit verbunden der grundsätzliche Gewerbecharakter von Musik) als den Verhältnissen des Musizierens nicht angemessen betrachtet.⁵⁰ War die Musiklehre (und damit verwandte Ausbildungsformen

46 Lehmann-Wermser u. a., Ausbildungsstätten, 349 ff.

47 Dies., 352.

48 Schwitzky, Musiker, 3382.

49 Vgl. dazu auch Thielecke, Lage, 50 ff.

50 Vgl. dazu auch ders., 57: „möchte ich hier noch bemerken, dass es nicht wünschenswert ist, wenn die Lehrlingskapellen einfach der Reichsgewerbeordnung unterstellt würden. Ein Gewerbebetrieb eignet sich nicht als Ausbildungsstätte für einen Musiker.“

wie die musikalische Ausbildung in Knabenhorden) im 19. Jahrhundert noch eine Möglichkeit gewesen, eine vergleichsweise gute musikalische Stelle zu erlangen, so stellte sie in der Zwischenkriegszeit – auch aufgrund des Entstehens vieler alternativer Ausbildungsformen – nur noch eine Option für Jugendliche aus armen Familien dar, mit wenig Aussicht, damit ein ertragreiches Einkommen zu finden.

Von Anfang an als Ausbildungsstätte für amateurhaftes Musizieren gedacht waren die Musik- und Singschulen. Musik- und Singschulen waren im 19. Jahrhundert private Einrichtungen zur Ausbildung von AmateurInnen (im Gegensatz zur künstlerischen Ausbildung an den staatlich finanzierten Konservatorien). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhielten sie vor allem durch die Jugendmusikbewegung neue Impulse wie auch veränderte Aufgaben. In Abgrenzung zu den Konservatorien und Akademien sollten die Musikschulen nun dem ‚Volk‘ Musizieren beibringen.⁵¹ In Österreich fand diese Entwicklung etwa zu Beginn der 1930er-Jahre statt.⁵² Exemplarisch dargestellt wie auch politisch aufgeladen wurden die unterschiedlichen Zielsetzungen der Ausbildungseinrichtungen, wenn etwa der Zentralverband der Arbeiter-Musik-Vereine 1928 eine Arbeitermusikschule gründete. Ziel war „die kulturelle Höherentwicklung der weitesten Schichten des Volkes, nicht Erzielung von Spitzenleistungen“ – explizit auch als Gegenentwurf zu den „bürgerlichen Lehranstalten“.⁵³

Eine breite Vielfalt von Ausbildungen konnte hingegen unter dem Begriff des musikalischen Privatunterrichts zusammengefasst werden. Berühmte MusikerInnen, pädagogisch und musikalisch über einen längeren Zeitraum ausgebildete Musizierende und auch AmateurInnen gaben auf vielfältige Art und Weise Unterricht. Privatunterricht fand auch im Musikverein, in Organisationen der Jugendbewegungen oder in der Familie – mit sehr unterschiedlicher Qualität – statt. Bereits im 18. Jahrhundert waren sowohl die Nachfrage als auch das Angebot an PrivatlehrerInnen für den Musikunterricht gestiegen,⁵⁴ und der Privatunterricht blieb auch in der österreichischen Zwischenkriegszeit eine gängige Methode für viele Musizierende, das Musizieren zu erlernen. Als eine von wenigen Möglichkeiten der Berufsausübung für bürgerliche Frauen fanden entsprechend viele weibliche Lehrerinnen Zugang zur Tätigkeit des Unterrichtens.⁵⁵ Nicht zuletzt dieses Eindringen von Frauen in die musikalische Sphäre, aber auch die große Schwankung der Qualität des Privatunterrichts, gaben Julius Flesch Anlass zur Kritik:

51 Mehlig/Abel-Struth, Musikschule, 1610 f.

52 Dies., 1613.

53 Die Volksmusik (1931), Nr. 5/6/7, 1.

54 Heesch, Musikausbildung, 900.

55 Lehmann-Wermser u. a., Ausbildungsstätten, 349.

Es ist ein wahrer Jammer um den häuslichen Musikunterricht. Derselbe liegt zum großen Teil in den Händen von pädagogisch unerfahrenen Mädchen, die vermöge eines mehrjährigen privaten Unterrichtskurses, mit oder ohne Staatszeugnis, oder auf Grund von Konservatoriumsausbildung sich befähigt glauben, die musikalische Heranbildung zu leiten.⁵⁶

Eine andere Form der Musikausbildung war das Konservatorium (bzw. später die Musikakademie). Als zweites Konservatorium der Habsburgermonarchie (nach dem 1811 in Prag gegründeten) wurde 1817 das Konservatorium in Wien von der Gesellschaft der Musikfreunde errichtet, nachdem bereits Jahrzehnte zuvor über das Fehlen einer zeitgemäßen Ausbildungsstätte in der „Musikstadt Wien“ geklagt worden war.⁵⁷ Es war die erste (zumindest formal) allgemein zugängliche Ausbildungsstätte, in der systematischer Musikunterricht angeboten wurde.⁵⁸ Nachdem das Wiener Konservatorium bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts staatlich subventioniert worden war, wurde es 1909 vollständig als Akademie vom Staat übernommen, während zugleich das Neue Wiener Konservatorium für Musik – zunächst als Privatanstalt – gegründet wurde.

Konservatorien und Akademien sollten der Ausbildung von KünstlerInnen dienen – sowohl (zumindest in den Anfangszeiten) von künstlerisch tätigen und gebildeten AmateurInnen als auch von jenen, die das Musizieren zu ihrem Beruf machten.⁵⁹ Wie Lynn Sargeant am Beispiel Russlands zeigt, standen allerdings die Ansprüche der BetreiberInnen von Konservatorien und Akademien, die damit die Professionalisierung des Musizierens betreiben wollten, den Absichten der Studierenden, die sich nicht immer auch als Teil der Musikerprofession verstanden, oftmals entgegen.⁶⁰ Angesichts der starken Zunahme an Ausbildungsformen und -stätten wurde von manchen Akteuren die Frage nach den Qualifikationen der Lehrenden gestellt. Während MusiklehrerInnen an staatlichen Volks- und Mittelschulen eine Prüfung vor einer Kommission (die sogenannte Staatsprüfung) ablegen mussten,⁶¹ waren sowohl das Abhalten von Privatunterricht als auch das Unterrichten an privaten Musikschulen rechtlich jedem/jeder zugänglich. In der Praxis hatte es sich allerdings oftmals eingebürgert, dass auch Lehrende im Privatunterricht oder an Musikschulen die Staatsprüfung mittels einer Sondergenehmigung ablegten, um

56 Flesch, *Berufskrankheiten*, 205 f.

57 Heller, *Konservatorium*, 208 ff.

58 Möller, *Musiklehranstalten*, 5.

59 Fend/Noiray, *Introduction*, 9.

60 Sargeant, *Class*.

61 Vollzugsanweisung des Staatsamtes für Inneres und Unterricht vom 22. Oktober 1919, StGBI Nr. 504, mit der eine Prüfungsvorschrift für das Lehramt der Musik an Mittelschulen sowie Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten erlassen wird.

als AusbilderInnen anerkannt zu werden.⁶² 1926 wurde mit der Einrichtung der „Österreichischen Musiklehrerschaft“ eine Vertretungsorganisation der MusiklehrerInnen gesetzlich verankert. Damit wurden sowohl die Selbstverwaltungsrechte der MusiklehrerInnen gestärkt als auch formale Qualifikationen für die in dieser Organisation tätigen MusiklehrerInnen vorgeschrieben.⁶³

Die Beschreibung der musikalischen Ausbildung nahm eine wichtige Rolle ein, um sich zur zentralen Referenz der Kunst zu positionieren. Wichtig war dabei nicht nur, ob eine Ausbildung absolviert wurde (fast keine/r der von mir untersuchten Erzählenden war AutodidaktIn⁶⁴) und welcher Art sie war, sondern vor allem auch, wie und in welchem Ausmaß sie thematisiert wurde.

Die folgenden Beschreibungen sollen anhand ausgewählter Modalitäten (siehe Abbildung 15) zeigen, in welcher Art und Weise Erzählungen über musikalische Ausbildungen für die Positionierung in Bezug auf Kunst maßgeblich waren.

Für KünstlerInnen war die musikalische Ausbildung sehr wichtig: Es wurden mehr als neun Seiten über Ausbildung geschrieben⁶⁵ und mehr als vier verschiedene Ausbildungen absolviert. Der Prozess, in dem Musizieren erlernt wurde, hatte große Bedeutung für sie, was Beschreibungen des Charakters der Lehrperson, der Fähigkeiten der Lehrperson und des Erfolges der Ausbildung ebenso zeigen wie die Erwähnung von freudigen Erfahrungen oder Mühsal in der Ausbildung, des Zwanges zur Ausbildung oder des Strebens nach einer Ausbildung. Ein Beispiel für die Wichtigkeit von Ausbildung war etwa die dramatisch und ausführlich beschriebene Suche Lotte Lehmanns nach der „richtigen“ Ausbildung, die ihr das Künstlerdasein ermöglichen würde.⁶⁶ Hier zeigen sich Unterschiede zu klassischen Erzählungen von KünstlerInnen in anderen Tätigkeitsfeldern, die sich über ursprüngliche Naivität bzw. über spontane Genialität zu definieren suchten.⁶⁷ Es galt hier nicht, was Nathalie

62 Vgl. dazu Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Prüfungskommission Musik, 1935, Zl. 37.380, Prüfungsvorschrift für das Lehramt der Musik.

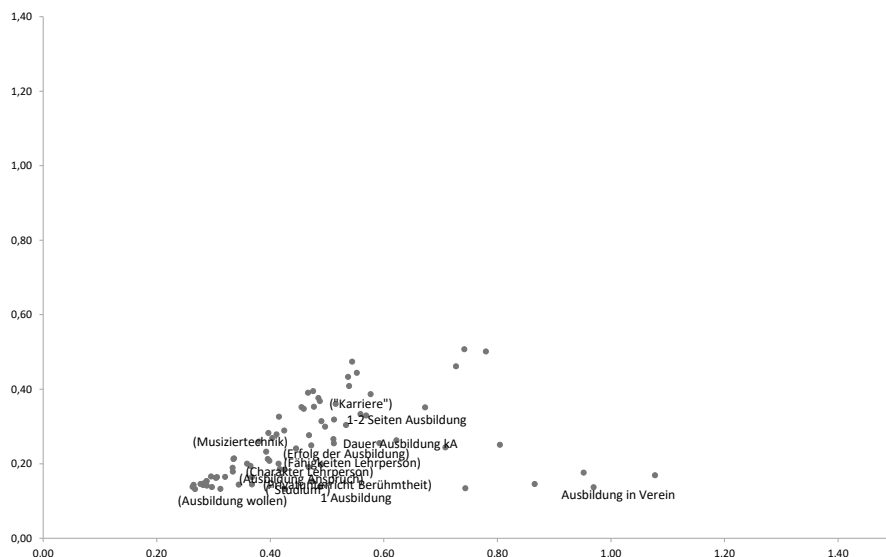
63 Bundesgesetz vom 28. Juli 1926, BGBl. Nr. 207, betreffend die Errichtung der Vereinigung „Österreichische Musiklehrerschaft“.

64 „Die Teilnahme des Publikums an privatem Musikunterricht kann kaum lebhafter sein, als sie sich gegenwärtig zeigt. Selbst die minderbemittelten Klassen haben den Wunsch und das Bestreben, ihre Kinder oder zum mindesten eines davon musikalisch unterweisen zu lassen.“ (Bekker, Musikleben, 60).

65 In den allermeisten Erzählungen finden sich zwischen einer und neun Seiten, auf denen musikalische Ausbildungen thematisiert werden. Nur vier Erzählungen beschreiben Ausbildung auf mehr als neun Seiten, am meisten die Erzählung von Lotte Lehmann, in der dieses Thema auf 28 Seiten beschrieben wird.

66 Lehmann, Anfang, 41–81.

67 Zembylas, Kunst, 107f.



So beschrieb etwa Konrad Bergmann seine gesamte musikalische Ausbildung in folgenden Sätzen:

[In Voitsberg] gab es bereits eine Glasfabrikskapelle, und deren musikalischer Leiter stellte sich und seine Wohnung einmal wöchentlich gegen nur geringes Geld für den Noten- und Instrumentalunterricht zur Verfügung. Die Gitarrenspieler fanden in dem Oberdorfer Edmund (Mundi) Blechinger einen sowohl brauchbaren als auch äußerst billigen Lehrer. [...] Die gemeinsamen Proben unter der Leitung unseres Instrumental-lehrers Mugrauer fanden im Gasthaus Lamprecht [...] statt.⁶⁹

Diese knappe Behandlung von Ausbildung war eng verknüpft mit dem bereits weiter oben beschriebenen Desinteresse an den Fähigkeiten der Musizierenden: Beides verwies auf eine Erzählform, in der die Organisation von Gelegenheiten zum Musizieren als wichtiger angesehen wurde als die Frage, was oder wie gespielt wurde. Dem Erlernen des Musizierens kam darin vor allem die Funktion zu, Musizieren an sich zu ermöglichen, nicht aber, Unterschiede zwischen den Musizierenden zu machen. Wer eine Ausbildung absolviert hatte, konnte in dieser Perspektive musizieren – wer nicht, nicht.

Den musikalischen Ausbildungen wurde aber nicht nur unterschiedlich viel Raum in den Erzählungen eingeräumt, sie wurden auch als unterschiedliche Arten, sich

⁶⁹ Bergmann, Leben, 41, 56.

Musizieren anzueignen, dargestellt. In Künstlererzählungen wurde sie als ein höchst individueller Prozess, als die Entfaltung der in der eigenen Person bereits angelegten Fähigkeiten, praktiziert. So charakterisierte Artur Schnabel einen seiner Lehrer folgendermaßen: „Es gelang ihm, alles an Vitalität, Elan und Schönheitssinn, was in einem Schüler angelegt war, freizusetzen, und er duldete keinerlei Abweichung von dem, was er als Authentizität des Ausdrucks erachtete.“⁷⁰ Dieses spezifische Verständnis von Ausbildung kombinierte die auch für traditionelle Künstlererzählungen konstitutiven Merkmale des angeborenen Talents und der Berufung mit der Notwendigkeit von deren professioneller Bearbeitung. Dieses Nebeneinander von Erlernbarkeit und Angeborensein von Fähigkeiten zeigte sich etwa auch bei Lotte Lehmann: „[Gott] gab mir die Stimme, er gab mir meine Kunst – und durch sie die Fähigkeit, anderen Freude zu schenken“⁷¹ ebenso wie „Aus jener Zeit schöpfte ich die Erfahrung, daß ein Künstler niemals aufhören darf, zu lernen. Er ist nie fertig mit seinem Studium“.⁷² Im Vergleich mit traditionellen Künstlererzählungen (auch aus den bildenden Künsten)⁷³ kann daher von einer Verberuflichung des KünstlerIn-Seins im Sinne einer zunehmenden Bedeutung der Ausbildung gesprochen werden. In den Erzählungen der KünstlerInnen zeigte sich diese Form der Ausbildung etwa über die Formulierung eigener Ansprüche an die Ausbildung: Der/die Musizierende verlangte von dem/der Lehrenden das Eingehen auf die eigenen Bedürfnisse und Vorstellungen, eben weil er/sie das Erlernen des Musizierens als individuellen Prozess sah – was allerdings nicht für jeden/jede gelten konnte, sondern eben nur für diejenigen, die dazu begabt bzw. berufen waren. Ebenso auf die Individualität des/der Musizierenden verwies die Erwähnung der eigenen Musiziertechnik. Eigenheiten wie ein harter Anschlag am Klavier oder eine spezielle Atemtechnik beim Singen grenzten das eigene Musizieren von den anderen, üblichen Formen des Musizierens ab.

Im Gegensatz dazu wurden in den negativen Bezugnahmen auf Kunst weder die eigene Musiziertechnik erwähnt noch eigene Ausbildungsansprüche formuliert. Hier wurde Musizieren auf der Grundlage standardisierter Fertigkeiten ausgeübt: Musizieren wurde gelernt,⁷⁴ anstatt aus der Persönlichkeit heraus entwickelt zu werden. Dem entsprachen lapidare Formulierungen wie: „[...] uns Vater in unserer ersten Schulzeit das Violinspielen ab dem 10. Lebensjahr beibrachte.“⁷⁵ Es wurde

70 Schnabel, Pianist, 41.

71 Lehmann, Anfang, 27.

72 Lehmann, Anfang, 116.

73 Ruppert, Künstler; Zembylas, Kunst, 107–113; Troge, Gesangverein, 287–306.

74 Oder – in der Sprache mancher Kapellmeister von Musikvereinen auf dem Lande: Der Musiker wurde abgerichtet.

75 Kohl, Spuren, 2.

nicht näher darauf eingegangen, wie das Erlernen des Violinspiels verlief und wie sich der/die Erzählende in diesen Prozess einbrachte, denn was notwendig war, um Violinspielen zu können, war immer dasselbe. Der Kontrast zwischen persönlicher Kreativität und dem Erlernen von Fertigkeiten kann beschrieben werden als künstlerisches versus handwerkliches Musizieren – eine Kategorisierung, die auch in anderen zeitgenössischen Quellen relevant war: „War früher Künstler und Handwerker in einer Person vereinigt, so bilden sie jetzt die Gegenpole bei der Entstehung des Werkes.“⁷⁶ Während jeder/jede, der/die eine Ausbildung hinter sich gebracht hatte, HandwerkerIn sein konnte, war das KünstlerIn-Sein nur wenigen vorbehalten.

Jeweils verschiedene Formen von Ausbildung charakterisierten die unterschiedlichen Bezugnahmen auf Musizieren als Kunst. KünstlerInnen nahmen Privatunterricht bei Berühmtheiten. Weniger wichtig war die Ausbildung in Konservatorium oder Musikschule. Der Privatunterricht bei (ehemaligen) Musizierenden, die selbst als KünstlerInnen erfolgreich waren, war am besten geeignet, um das eigene Handeln als Künstlerisches charakterisieren zu können. Zum einen handelte es sich dabei um einen traditionellen Weg, musikalischer/musikalische KünstlerIn zu werden. Zum anderen erlaubte der unmittelbare und persönliche Kontakt mit (ehemaligen) großen KünstlerInnen, sich auf diese zu berufen, sich als Erbe/Erbin vergangener Größen zu präsentieren und die Weihen des Künstlertums von ihnen zu empfangen. Diese Konsekration musste aufgrund der großen Bedeutung von Individualität persönlich und unmittelbar erfolgen.⁷⁷ Musikschule und Konservatorium waren dafür wegen ihrer unpersönlichen und kollektiven Vermittlung musikalischen Wissens weniger geeignet. Stark regulierte und offiziell verwaltete Ausbildungen verliehen zwar einen gewissen Status, die offiziell anerkannteste Form Musik zu machen, Musik als Kunst basierte aber vor allem auf wenig geregelten Ausbildungen, deren Wert nicht auf ihrer staatlichen Anerkennung beruhte.⁷⁸ So schloss keiner/keine der fünf wichtigsten⁷⁹ Musizierenden des Samples, die sich positiv auf Kunst bezogen, eine Konservatoriums- oder Musikschulausbildung ab, hingegen nahmen alle von ihnen bei Berühmtheiten Privatunterricht. Was Privatunterricht bei Berühmtheiten, Musikschule und Konservatorium allerdings vereinte, waren die angenommene hohe Qualität des Unterrichts und die Erwartung, ein anspruchsvolles Musikrepertoire

76 Kiener, Kunst, 2997f. Vgl. auch einen Auszug aus einem arbeitsgerichtlichen Urteil: „Musik ist Kunst, nicht Handwerk.“ (Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung, 6. Jahrgang, 156).

77 Vgl. zur Konsekration auch Bourdieu, Regeln, 363 f.

78 Vgl. auch Fend/Noiray, Introduction, 7.

79 Gemessen am CTR-Wert ihrer Erzählungen, siehe Kapitel 4.3.

und theoriegeleitetes Wissen zu erhalten. Dies stand im Widerspruch zum Bild der Ausbildung im Verein auf der Seite des negativen Bezugs auf Kunst, wie folgende zeitgenössische Beschreibung eines Vereinskapellmeisters zeigt:

Das größte Uebel in den meisten Kapellen ist wohl der mangelhafte Unterricht der jungen Musiker. [...] Am meisten gefehlt wird wohl beim Unterricht selbst. [...] Viele Lehrer schreiben ihren Schülern die chromatische Tonleiter auf- und absteigend hin, setzen die Griffe darunter, zeigen ihnen die verschiedenen Gestalten der Noten und Pausen und erklären notdürftig deren Wert und ihre Bedeutung. Das ist alles, was sie lernen. Sobald dies halbwegs geht, wird irgend ein Stück hervorgesucht und darauf losgebüffelt.⁸⁰

Der Unterricht in den Musikvereinen wurde stark auf das Ziel ausgerichtet, möglichst früh einfache Stücke spielen zu können. Die praktische Anwendung des Wissens war zentral für diese Ausbildung, im Gegensatz zu den Ausbildungspraktiken der Kunst, die allgemeine und nicht nur für eine spezifische Aufführung bestimmte Fähigkeiten vermitteln wollten. Maßgeblich war also auch der Zeit- und Handlungshorizont, auf den die Ausbildung bezogen war: Privatunterricht, Konservatorium und Musikschule waren geeignet für langfristige Vorstellungen von einer Musizier-Karriere, einen musikalischen Lebenslauf, während auf der anderen Seite Musizieren als unmittelbar im Alltag wirksames Ereignis erzählt wurde.

Neben der Erwähnung der Ausbildungsform finden sich in den positiv auf Kunst Bezug nehmenden Erzählungen noch andere Strategien der Positionierung. Künstlerische Ausbildungen wurden als Unterhalt genutzt – d.h. KünstlerInnen wurden während der Zeit ihrer Ausbildung finanziell erhalten – und/oder waren kostenlos. Das zeigt, dass die Erzählenden förderungswürdig waren, dass ihre Begabung offensichtlich groß genug war, um die Beachtung von Gönnern zu finden.

5.3 Die Regeln des Kunstbetriebs einhalten

Der Begriff des Kunstbetriebs bezeichnet hier die Art und Weise, in der als künstlerisch angesehenes Musizieren organisiert wurde. Dazu gehören der örtliche Rahmen, die Entlohnung, die Vermittlung von Auftritten usw. Wie Andreas Gebesmair anhand von Entwicklungen in den USA feststellt, war die Erfindung der Hochkultur nicht nur an die Entstehung neuer ästhetischer Kategorien gebunden, sondern benötigte auch spezifische Organisationen, in denen und durch die diese stattfinden konnte.⁸¹

80 Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 15, 165–167, hier 165 f.

81 Gebesmair, Erfindung, 86.

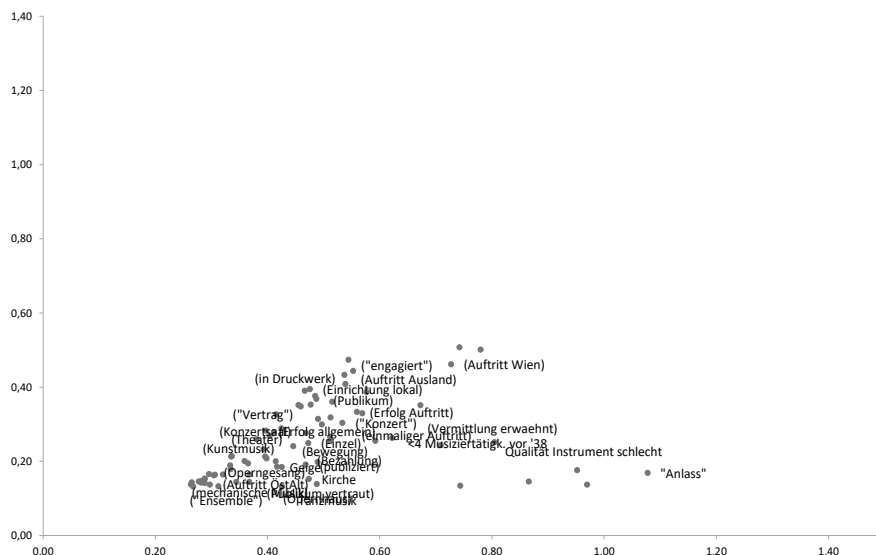
In diesen Kunstbetrieb involviert zu sein und diesen Kunstbetrieb zu beschreiben, war ein wesentliches Merkmal von Erzählungen bzw. ErzählerInnen, die sich als KünstlerInnen positionierten. Im Folgenden werden verschiedene Merkmale und Mechanismen dieses Kunstbetriebs anhand der wichtigsten Modalitäten der ersten Dimension (siehe Abbildung 16) beschrieben.

Ein Aspekt der Beschreibung des Kunstbetriebes war die Entlohnung für musikalische Auftritte. Folgt man zeitgenössischen Perspektiven auf Kunst wie jener von Paul Bekker, die weiter oben zitiert wurde, so scheint es widersinnig, Kunst über materielle Entgelte zu charakterisieren. Hatte nicht Kunst „keinen Handelswert im Sinne der Börse“, und entehrte nicht das bloße Reden über Geld die geweihte Kunst? Doch es zeigt sich, dass für die sich positiv auf Kunst beziehenden Musizierenden Kunst durchaus auch eine Frage des Materiellen war. Vom eigenen Musizieren leben zu können und das eigene Musizieren als Arbeit zu betreiben, waren wichtige Kriterien für die Zugehörigkeit zu den KünstlerInnen.

Dass Kunst als Lebensunterhalt überhaupt eine Möglichkeit darstellte, war das Ergebnis spezifischer historischer Verhältnisse. Die Nutzung von Kunstmusik als Repräsentations- und Abgrenzungsmechanismus durch das Bürgertum seit dem frühen 18. Jahrhundert, die Verdrängung von AmateurInnen durch BerufskünstlerInnen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und die zunehmende staatliche Förderung von musikalischer Kunst seit Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts stellen wichtige Entwicklungen auf dem Weg hin zu einer musikalischen Kunst, von der eine nicht unbedeutende Gruppe leben konnte, dar. Doch mit dem Praktizieren von Kunst als Arbeit, Erwerb, Beruf etc. gerieten KünstlerInnen in Opposition zu anderen Musizierformen wie etwa der Volkskunst, die im Untersuchungszeitraum das – im Sinne von Idealismus – „ideale“ Musizieren für sich beanspruchte.⁸² Dementsprechend wurde in den Erzählungen, die sich negativ auf Kunst bezogen, auch keine Bezahlung erwähnt. Vorstellungen von Kunst, die sich rein auf Ästhetik und den Drang nach künstlerischer Entwicklung konzentrieren, greifen hier zu kurz: In dieser scheinbar verkehrten Welt waren es gerade die KünstlerInnen, die Materielles thematisierten, während die sich negativ auf Kunst beziehenden Erzählenden stolz darauf waren, dies nicht zu tun.

Wichtig für die Erzählung von Kunst als Lebensunterhalt war etwa die Erwähnung eines Vertrages. Die Beschreibung eines Vertrags und der darin enthaltenen

82 Vgl. z.B. folgende Selbstbeschreibung einer Interessenvertretung der Land- und Volksmusiker: „Wie jeder Mensch Berechtigung zum Leben hat, haben auch wir Nichtberufsmusiker Berechtigung das hohe, hehre Gottesgeschenk, die Musik, auszuüben. Uns ist es gewiß nicht darum zu tun, aus der Musik Geld zu machen, unsere Freude ist es, die edle Kunst zu pflegen.“ (Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 4, 47, Hervorhebungen im Original).



auch als geringes Entgelt beschrieben. KünstlerIn zu werden bedeutete also nicht (nur) eine ästhetische Entwicklung und eine Berufung, sondern wurde durchaus auch als eine Veränderung der materiellen Verhältnisse verstanden. In späteren Jahren standen dann andere Aspekte der Auftritte wie das Zusammentreffen mit Berühmtheiten oder der ästhetische Wert der Darstellung im Vordergrund, materielle Aspekte wurden nicht mehr erwähnt. Der Status als arrivierter/arrivierte KünstlerIn verpflichtete (im Gegensatz zum/zur AnfängerIn) dazu, über Geld nur mehr in Ausnahmefällen zu schreiben.⁸³

Ein Merkmal des Musizierens im Kunstbetrieb war die Nennung des/der Musizierenden in Druckwerken. Das Zitieren derselben in der eigenen Lebenserzählung unterstrich den Anspruch des/der Erzählenden auf (künstlerische) Legitimation. Gleichzeitig war es eine wesentliche Charakterisierung des Kunstbetriebs: Das eigene Musizieren konnte gelobt oder kritisiert werden, die bloße Beachtung durch Kritiker ordnete es bereits dem Bereich der Kunst zu. Lob und Kritik waren so weit

83 Starke Veränderungen der Schwerpunkte von lebensgeschichtlichen Erzählungen im Zeitablauf sind mittels einer Kategorisierung, die die gesamte Erzählung als Material nimmt, nur schwer nachzuvollziehen. Die hier beschriebene Interpretation kann daher nur durch ein eingehendes Studium der Erzählungen selbst im Hinblick auf die relevanten Modalitäten gewährleistet werden kann. Siehe z.B. eine Untersuchung von Jessica Richter (Richter, Arbeit) für eine Verwendung von autobiografischen Erzählungen mittels Korrespondenzanalyse, die durch die Zerlegung der Erzählungen in Sequenzen derartige Entwicklungen besser nachvollziehen kann.

normalisiert, dass eine ganze Personengruppe – die MusikkritikerInnen – sich die Beurteilung des Musizierens zum Erwerb gemacht hatte. Diese Normalisierung traf auch auf die Vermittlung von Auftritten durch AgentInnen/Agenturen zu. Anstelle der Vermittlung durch persönliche Kontakte oder die Tätigkeit in Einrichtungen wie Vereinen traten Personen, die die Organisation von Auftritten nicht mehr nur als Nebenprodukt anderer Tätigkeiten verstanden, sondern zur Hauptsache ihrer Tätigkeiten machten. Umgekehrt zeigte das Aufsuchen von AgentInnen durch den Musizierenden/die Musizierende die Ernsthaftigkeit seines/ihres Vorhabens, Musik zu machen. AgentInnen und Agenturen stellten also in den Erzählungen mit positivem Kunstbezug Verweise auf die Professionalität des eigenen Musizierens dar. Die Professionalisierung künstlerischen Musizierens – seine Ausübung durch BerufsmusikerInnen ebenso wie die Etablierung von kommerziellen Künstlervermittlungen und des Berufs des/der MusikkritikerIn – war eine relativ kurz zurückliegende Entwicklung, deren Anfangspunkt etwa der Beginn des 19. Jahrhunderts war. Im starken Kontrast dazu standen Praktiken mit negativem Bezug auf Kunst. In Erzählungen von NichtkünstlerInnen ‚passierte‘ die Vermittlung des Musizierens einfach oder wurde gleich nicht erwähnt.

Auch das Musizieren in einer lokalen Einrichtung⁸⁴ war ein Kennzeichen des Kunstbetriebs und unterschied sich vom Musizieren in Einrichtungen, die namenlos blieben oder jedenfalls keine repräsentative Bedeutung für einen Ort oder eine Stadt beanspruchen konnten. Wie eingangs erwähnt, handelt es sich bei den Erzählungen mit positivem Kunstbezug vor allem um bereits anerkannte Kunst, die demgemäß auch in als Kunst-Orten anerkannten Einrichtungen stattfand.⁸⁵ Dabei handelte es sich oftmals um Einrichtungen, die als repräsentativ für eine Stadt oder ein Bundesland galten oder gelten wollten. Die zunehmende staatliche Förderung von Kunstmusik schuf eine wachsende Anzahl dieser Einrichtungen bzw. verlieh bereits bestehenden Einrichtungen neue Bedeutung. Vor allem die Räume, in denen musikalische Kunst stattfand – Opernhaus, Konzertsaal oder das Theater – standen im Mittelpunkt dieser Kunstförderung.

Dass der Kunstcharakter von Musik nicht nur von der Musik selbst abhängt, sondern auch von dem Ort, an dem sie stattfindet, ist nicht nur eine Erkenntnis der Kunstsoziologie, sondern kam auch in zeitgenössischen Formulierungen zum

84 D. h. in einer Einrichtung, die in ihrem Namen einen geografischen Bezug herstellt, wie das Stadttheater Breslau oder die Wiener Volksoper.

85 Wenn es auch für viele fraglich scheinen mag, ob etwa das Breslauer Stadttheater einen Kunst-Ort darstellte, so muss die Bedeutung dieser Einrichtung in Beziehung gesetzt werden zu Orten wie dem Café „Austria“, einem namenlosen Heurigen oder der bloßen Aussage „hatte ich ein Engagement für ein ganzes Jahr in Graz“.

Ausdruck.⁸⁶ Das Opernhaus stellte die höchste Konsekration des künstlerischen Gesanges dar, der Konzertsaal jene des künstlerischen Musizierens.⁸⁷ Das Theater konnte dem Musizieren nicht den gleichen Anschein des Künstlerischen verleihen, geriet dessen Verwendung zur Untermalung und Unterstützung des Schauspiels doch in Konflikt mit dem Anspruch der absoluten Musik, welcher maßgeblich mit dem Kunstcharakter von Musik verbunden war. Unter dem Anspruch der absoluten Musik wird hier das musikästhetische Ideal einer Instrumentalmusik verstanden, die ihren eigenen musikalischen Regeln folgt und von außermusikalischen Bindungen (etwa an ein Theaterstück) frei ist.⁸⁸ Immerhin herrschte aber im Untersuchungszeitraum weitgehend Einigkeit darüber, dass die in Theatern tätigen Musizierenden zumindest ihren Fähigkeiten nach KünstlerInnen waren. Hingegen erzählten die Musizierenden mit negativen Bezugnahmen auf Kunst von Auftritten in der Kirche – einem Ort, an dem künstlerisches Musizieren zwar prinzipiell möglich war, der jedoch hauptsächlich von anderen Musizierenden wie Nebenerwerbsorganisierenden oder Mitgliedern des lokalen Kirchenchors bespielt wurde. Ihr Musizieren wurde nicht in einem breiteren Kreis (etwa durch die Erwähnung in Druckwerken) rezipiert und nicht als Erfolg erzählt.

Zum Kunstbetrieb gehörte auch die Beschreibung des Publikums. Das Publikum zeigte Interesse und verfügte über Musikverstand. Vor allem die Beurteilung des Musikverständes diente der Versicherung und Präsentation des eigenen Wissens um die maßgeblichen Bewertungs- und Kategorisierungskriterien des Musizierens: Nur wer diese nachvollziehen konnte, war befugt, andere – wie das Publikum – damit zu beschreiben. Dies unterschied KünstlerInnen von anderen Musizierenden, die ja über Musizieren teilweise überhaupt ohne Hierarchisierung von Fähigkeiten und Können erzählten. Beschreibungen des Publikums wurden so zur Spiegelung der Ansprüche an eigenes und fremdes Musizieren. Ebenso verlangte die Charakterisierung des Publikumsverhaltens als Alltagsflucht nach hinreichender Auseinandersetzung mit den Motiven und Kenntnissen desselben. Das Musizieren vor vertrautem Publikum hingegen fand im Rahmen des – noch stark in der adeligen Tradition der privaten KunstgönnerInnen verhafteten – Musizierens in (wohlhabenden) Privathaushalten statt.

86 „Allein es kann wohl bezweifelt werden [...] ob Musik in allen Formen der Ausübung Kunst und nicht Handwerk sei. [...] Es gibt gewiß Aufführungen, bei denen aus Zeit, Ort und anderen Umständen zu erkennen ist, daß eine richtige Durchführung des Musikstückes weder vom Dienstgeber noch vom Publikum ernstlich gefordert wird und nach den Fähigkeiten der Beteiligten auch gar nicht gefordert werden kann.“ (Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 8. Jahrgang, 264).

87 Vgl. Glogau, Konzertsaal, 11–16.

88 Vgl. Dahlhaus, Idee.

Den Beschreibungen von Rahmenbedingungen und Gegebenheiten von Auftritten in den Künstlererzählungen stand deren Fehlen in den Erzählungen mit negativen Bezugnahmen auf Kunst gegenüber. So wurden weder das Publikum noch die Vermittlung von Auftritten oder die Bezahlung dafür erwähnt. Diese Auslassungen standen in Zusammenhang mit der durch die Erzählenden wahrgenommenen geringen Bedeutung des eigenen musikalischen Musizierens für die maßgeblichen (gedachten) Beurteilungsinstanzen. Im Wissen um das fehlende Interesse an absolvierten Auftritten wurde deren Beschreibung reduziert, oftmals nur auf die Angabe, dass an einem bestimmten Ort musiziert wurde. Ausführliche Erzählungen über den Kontext des Auftrittes wären hier unverständlich gewesen. Dieses reduzierte Erzählen stand nicht nur im Kontrast zu den Künstlererzählungen, sondern auch zur Beschreibung anderer Themen, wie anderer Erwerbsarbeiten oder Kriegserfahrungen. Dadurch wird deutlich, dass für das Musizieren – anders als für andere Tätigkeiten oder Erlebnisse – eine Instanz angenommen wurde, die Wert und Unwert des Erzählten nach spezifisch künstlerischen Maßstäben beurteilte. Das ausführliche Erzählen etwa über eine andere Erwerbsarbeit verlangte nicht nach besonderen Leistungen auf diesem Gebiet, während das Musizieren an künstlerischer Qualität und Anerkennung gemessen wurde.

5.4 Der Gegensatz von Mobilität und örtlichem Verharren

Ein wesentliches Kontrastmerkmal zwischen KünstlerInnen und Erzählenden mit negativer Bezugnahme auf Kunst stellte das Ausmaß an Mobilität der Musizierenden dar. KünstlerIn zu sein, hieß Bewegung, während andere Musizierende an einem Platz blieben. Im Folgenden wird dieser Kontrast anhand der dazugehörigen Modalitäten der ersten Dimension (siehe Abbildung 17) beschrieben.

Dazu gehörten zum einen auf der Seite der KünstlerInnen Auftritte in unterschiedlichen Regionen und Ländern. Der/die KünstlerIn trat im Ausland bzw. im Gebiet des alten Österreich auf und kam oft selbst aus dem Ausland bzw. dem Gebiet des alten Österreich. Der Kunstbetrieb war international – wer zu den Großen gehören wollte, musste nicht nur in Wien musizieren, sondern auch in Paris, London und vielleicht gar in New York oder Chicago. Umgekehrt war Österreich, vor allem Wien, Ziel vieler Musizierender aus dem Ausland. Diese internationale Ausrichtung dürfte bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Künstlerkarriere dazugehört haben.⁸⁹ Die musikalische Migration zeigte nicht nur die Zugehörigkeit des/der Musizierenden zur Gruppe der KünstlerInnen, sondern war auch ein

⁸⁹ Gruber, Nachmärz, 53.

Beleg dafür, dass man das Musizieren wichtig nahm. Wo ganz Europa bzw. selbst Nord- und Südamerika als potenzielle Musizierorte in Erwägung gezogen wurden, mussten andere Bedürfnisse (etwa nach Heimat oder Ruhe) hintangestellt werden. Auftritte im Ausland fanden nicht nur über langfristige Anstellungen statt, sondern auch im Rahmen von Tourneen und Gastspielen. Diese Bezeichnungen charakterisierten spezifisch künstlerische Weisen der Bewegung zwischen Orten: nicht bloßes Umherziehen oder -wandern mit spontanen Auftritten an verschiedenen Orten, sondern das Musizieren im Rahmen eines zuvor festgelegten Tourneepplans, in zuvor organisierten Einrichtungen, abgesichert durch Verträge und vereinbart von AgentInnen. Dazu kamen Musikfeste, die durch die Nennung von mehr als drei einmaligen Auftritten charakterisiert wurden. Dieses im Kunstbetrieb normalisierte Herumziehen wurde in den Lebensgeschichten als Ausdruck künstlerischer Anerkennung beschrieben:

Mein erster Aufenthalt in Berlin [...] gab auch meiner künstlerischen Laufbahn einen verheißungsvollen Auftrieb. [...] Nach Wien zurückgekehrt, wurde ich behandelt, als hätte ich die Welt umsegelt. Ich suchte Leschetizky auf, und auch er behandelte mich nun wie jemanden, der endgültig flügge geworden war. Ich war nicht mehr der Schüler, sondern ein Gast und Freund.⁹⁰

Ebenso beschrieb Lotte Lehmann ihren „Aufstieg“ über ihre zunehmende geografische Mobilität: von der ersten Stelle an einem Theater in einer anderen Stadt zur ersten Stelle an einer renommierten Oper im Ausland bis hin zu einer schnell wechselnden Abfolge von Gastspielen und Tourneen, als sie sich „an keine Oper mehr dauernd binden“⁹¹ wollte.

Demgegenüber blieben die Erzählenden der dominierten Seite an einem Ort. Sie hatten nicht nur keine Auftritte im Ausland, sondern auch keine Auftritte außerhalb ihres Geburtsbundeslandes. Dementsprechend anders war auch der Bezugsrahmen, in dem Anerkennung gesucht wurde. So konstatierte Konrad Bergmann: „Der Durchbruch war gelungen! Wir wußten, daß wir im Bezirk Voitsberg als durchaus ernstzunehmende Musikkapelle registriert waren!“⁹² Diese eingeschränkte Mobilität wurde aber nicht nur als Mangel verstanden, sondern konnte auch positiv die Verwurzelung in einer lokalen Gemeinschaft begründen: Im und für das eigene Dorf Musik zu machen, anstatt in fremden Städten vor fremdem Publikum zu musizieren,

90 Schnabel, Pianist, 52.

91 Lehmann, Anfang, 235.

92 Bergmann, Leben, 57.

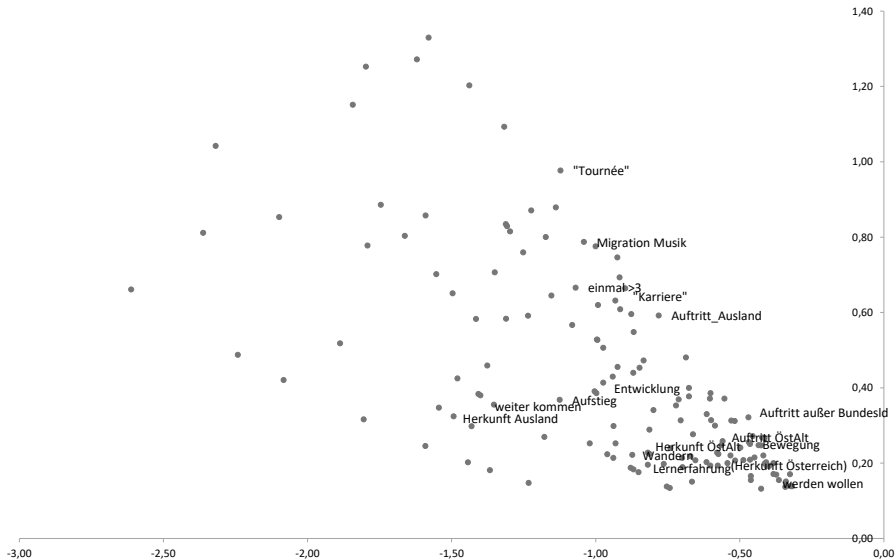
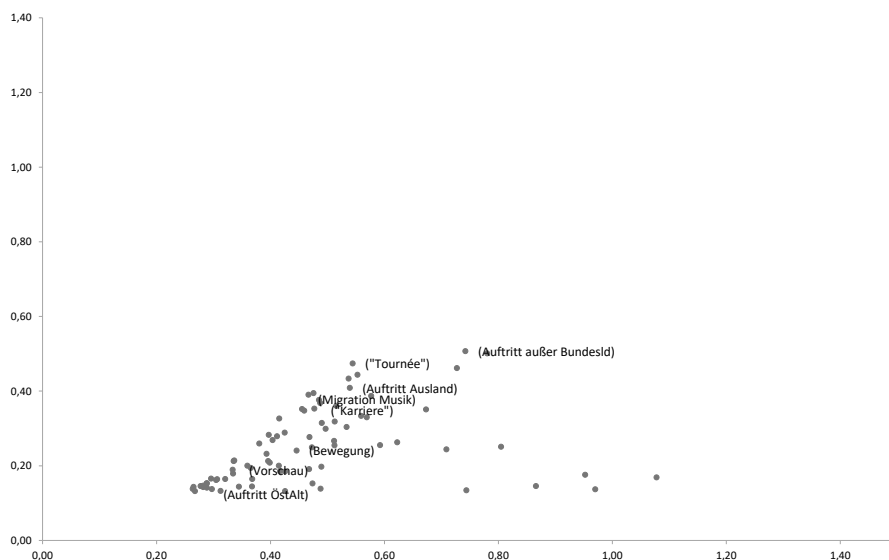


Abbildung 17: Hilfsgrafik der Modalitäten der ersten Dimension. Die X-Achse weist die Koordinaten der Modalitäten auf, die Y-Achse deren Beitrag zur Varianz der Dimension (CTR). Es werden nur Modalitäten mit überdurchschnittlichem CTR angezeigt, die für den Bereich „Mobilität und Verharren“ relevant sind
 () = keine Erwähnung der Modalität “ “ = wörtliche Verwendung der Modalität

galt hier als erstrebenswert.⁹³ Die Nichterwähnung musikalischer Migration verwies demnach nicht auf mangelnde Nachfrage oder einen eingegengten Horizont, sondern auf Heimatbewusstsein.

Die geografische (Im-)Mobilität korrespondierte mit dem Kontrast von Aufstieg und Entwicklung auf der einen und dem Verharren in den sozialen Gegebenheiten auf der anderen Seite. KünstlerInnen musizierten im Rahmen einer Karriere oder Laufbahn. Sie erzählten ihre Tätigkeit als kontinuierlichen Aufstieg, wobei eine chronologische Abfolge von ersten fallweisen Engagements bei Privatveranstaltungen über eine Anstellung im Ensemble einer kleineren Einrichtung in der Provinz bis hin zu Solistenrollen in renommierten Opern oder Konzertsälen eingehalten wurde. Nicht zufällig trug die in dieser Dimension wichtigste Erzählung, die Autobiografie Lotte Lehmanns, den Aufstieg auch im Titel. Damit einher ging die Betonung der

93 „Wenn am Sonntag die Dorfmusik spielt, ist das [...] das Dorf selbst, das sich die Musik macht. Der Lehrer und der Bauersmann, Gevatter Schneider und Hufschmied, Fabriksarbeiter und Gemeindebeamter.“ (Alpenländische Musiker-Zeitung (1932), Nr. 1, 11).



künstlerischen Entwicklung und des Musizierens als Lernerfahrung. Wie schon für den Bereich der Ausbildung beschrieben, stellte die kontinuierliche Arbeit an sich selbst ein Grundthema künstlerischen Musizierens dar: „Immer und immer wieder mußte ich erfahren, wie wenig ich noch war, wieviel ich noch zu lernen hatte, und daß man in unserem Berufe überhaupt nicht auslerne.“⁹⁴ Die Kombination aus künstlerischer Entwicklung, sozialem Aufstieg und geografischer Mobilität charakterisierte künstlerische Erzählungen durch Aktivität und Bewegung. Im Kontrast dazu standen die Erzählungen der dominierten Seite, deren Musizierende nicht nur an einem Ort blieben, sondern auch keine Karriere machten und ihre Ausbildung mit dem Erlernen der notwendigsten Fertigkeiten abschlossen. Sie blieben auch im übertragenen Sinn auf ihrem Platz.

5.5 Kunst erzählen: Exemplarische Lebensgeschichten

Bislang wurde beschrieben, wie und wogegen Musizieren als Kunst praktiziert wurde bzw. wie sich Musizierende als KünstlerInnen positionierten. Die Positionierung von Musizieren als Kunst fand über ein Ensemble von Erzählpraktiken statt. Dieses Ensemble wurde zum Zweck der einfacheren Darstellung über vier voneinander unterschiedene Bereiche dargestellt, die in der praktischen Konstruktion und

⁹⁴ Slezak, Lebensmärchen, 29.

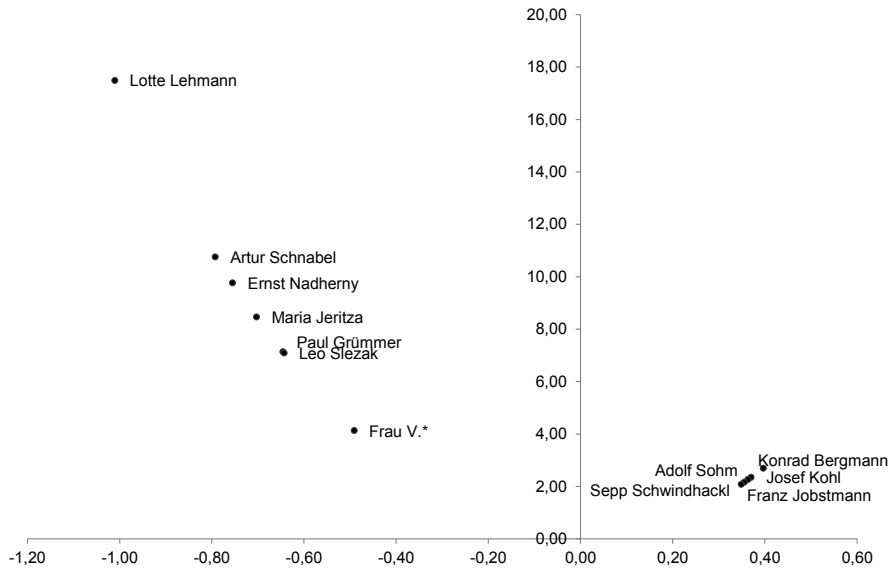


Abbildung 18: Hilfsgrafik der Fälle der ersten Dimension. Die X-Achse weist die Koordinaten der Fälle auf, die Y-Achse deren Beitrag zur Varianz der ersten Dimension (CTR). Es werden nur Fälle mit überdurchschnittlichem CTR angezeigt

Wahrnehmung der Erzählung natürlich stets eng miteinander verknüpft waren. Kunst und KünstlerIn-Sein war eine Sache der Persönlichkeit des/der Musizierenden ebenso wie des Umfelds, in dem das Musizieren stattfand, der Darstellung der zeitlichen Abfolge von musikalischen Tätigkeiten ebenso wie der Orte, an denen musiziert wurde, oder der Art der Ausbildung, die das Musizieren ermöglichte. Um dies anschaulicher zu machen, sollen im Folgenden zwei exemplarische Lebensgeschichten von Musizierenden und deren Bezüge auf die zentrale Referenz Kunst beschrieben werden.⁹⁵ Die folgende Hilfsgrafik zeigt die Positionierungen der von mir verglichenen Erzählungen im Bedeutungszusammenhang der ersten Dimension.

⁹⁵ Die Lebensgeschichten der Erzählenden werden nicht streng chronologisch beschrieben. Die chronologische Darstellung – die einer Lebensgeschichte ganz natürlich angemessen zu sein scheint – wird zugunsten einer Herausarbeitung unterschiedlicher Ensembles von Erzählpraktiken, die aufeinander Bezug nehmen, aufgegeben. Manche Teile und Aspekte der Erzählungen werden ausführlicher behandelt, andere – vielleicht umfangreichere – weniger oder gar nicht. Es soll hier noch einmal darauf hingewiesen werden, dass jede Dimension nur einen bestimmten Bedeutungszusammenhang der Erzählungen beschreibt und sich daher auch nur bestimmte Aspekte einer Erzählung – und nicht die ganze Erzählung an sich – in ihr wiederfinden lassen.

5.5.1 Lotte Lehmann: Künstlerin werden

Die Erzählung von Lotte Lehmann stellt innerhalb der ersten Dimension jene Erzählung dar, die sich am stärksten positiv auf Kunst bezog.⁹⁶ Zudem wird ihre Erzählung durch die Referenz des Musizierens als Kunst – verglichen mit den Referenzen der anderen Dimensionen – am besten erklärt.⁹⁷ Sie repräsentiert daher am besten die Künstlermemoiren,⁹⁸ an deren Erzählpraktiken sich andere Erzählungen orientieren mussten. Der Titel von Lehmanns 1937 publizierter Erzählung „Anfang und Aufstieg“ ist programmatisch. Sie erzählte darin auf 237 Seiten ihre Entwicklung – samt Rückschlägen und Kämpfen – zur gefeierten Künstlerin. Die Erzählung versuchte sowohl die Entwicklung von den „bescheidenen“ Anfängen zum Star zu beschreiben als auch einen Einblick in den Alltag von KünstlerInnen zu geben. Lotte Lehmann erreichte nicht nur zu ihren Lebzeiten große Popularität und Anerkennung ihres Musizierens, sondern gehört auch heute noch zum Kanon großer Sängerinnen, wie er in Musiklexika und biografischen Sammlungen konstruiert wird. Ihre Lebensgeschichte wird auch in zahlreichen Biografien erzählt, die zu großen Teilen auf ihre Autobiografie Bezug nehmen. Diese Popularität und Anerkennung zum Zeitpunkt des Erzählens ermöglichte Lehmann eine spezifische Darstellung ihres Musizierens: die Verwendung der Figur des Aufstiegs, eine teilweise detaillierte Darstellung ihrer Auftrittspraxis sowie die Erzählung ihres Lebens als eines grundlegend musikalischen.

Lotte Lehmann wurde 1888 in Perleberg (Deutsches Reich) geboren.⁹⁹ Ihr Vater arbeitete als Staatsbeamter, ihre Mutter war Hausfrau. Lehmann sang nach ihrer Gesangsausbildung an der Hamburger Oper, bevor sie an die Wiener Hof- bzw. Staatsoper wechselte, wo sie – neben zahlreichen Gastauftritten in aller Welt – jahrzehntelang blieb. Die von Lotte Lehmann erzählten Erlebnisse wurden so aneinandergereiht, dass sie als Aufstieg erkennbar wurden: Auf die Entdeckung ihres Gesangstalents folgt eine Reihe von Ausbildungen, dann das erste Engagement. Die zunehmende Bedeutung ihrer Person korrespondierte mit immer bedeutenderen bzw. weiter entfernten (und daher exklusiveren) Auftrittsorten: vom Stadttheater in Hamburg über die Wiener Staatsoper bis hin zur New Yorker Metropolitan Opera, immer wieder

96 Der Beitrag ihrer Erzählung zur Varianz der ersten Dimension beträgt 17,5 Prozent der Gesamtvarianz und ist damit etwa achtmal so hoch wie der durchschnittliche Beitrag zur Varianz.

97 Die erste Achse erklärt 49 Prozent ($\cos^2$) der Erzählung.

98 Lotte Lehmann bezeichnete ihre Erzählung nicht als Memoiren, weshalb die Modalität „Memoiren“ in ihrem Fall nicht kodiert wurde. Sie verwendet diesen Begriff jedoch im Vorwort zu der 1970 unter dem Titel „Midway in my song“ erschienenen Übersetzung ihrer Autobiografie.

99 Ihre Aufnahme in das strukturelle Sample erklärt sich dadurch, dass Lotte Lehmann viele Jahre hindurch auch in Wien musizierte.

unterbrochen durch Gastspiele und Tourneen in immer neuen Ländern und Kontinenten. Wie weiter oben beschrieben, stand die geografische Mobilität in engem Zusammenhang mit zunehmender Popularität und künstlerischer Bedeutung: Wurden die ersten Engagements noch als Verharren an einem Ort beschrieben, folgten im späteren chronologischen Verlauf immer mehr Auftritte an immer mehr Orten aufeinander, bis Lehmann am Ende selbst feststellte: „Aber ich mag mich an keine Oper mehr dauernd binden.“¹⁰⁰ Lehmanns Aufstieg wurde auch von ihr selbst konstatiert, nicht nur im Titel ihrer Erzählung. So war für sie ein Auftritt am Hamburger Stadttheater „der eigentliche Beginn meines Aufstiegs“¹⁰¹, etwas später beschrieb sie sich als „an der Pforte internationaler Geltung“¹⁰² stehend. Diese explizite Thematisierung der eigenen Bedeutung stellte einen Einsatz dar, der für die erfolgreiche Positionierung als KünstlerIn wirksam werden konnte – allerdings nur, wenn neben der bloßen Behauptung des Erfolgs auch andere Kriterien für diesen vorlagen, wie die Zugehörigkeit zu einer renommierten Organisation oder die positive Erwähnung durch KritikerInnen.

Der Aufstieg Lehmanns wurde als von ihrer künstlerischen Entwicklung begleitet beschrieben. Deren Zentralität war bereits in der stetigen Suche nach der richtigen, für sie passenden, Ausbildung zu sehen. Lehmann wurde in die Berliner Hochschule für Musik aufgenommen, wechselte jedoch (trotz anfänglich großer Freude über die Aufnahme und die Gewährung einer Freistelle) nach einiger Zeit auf eine private Gesangsschule, die sie wegen „mangelndem Eifer“ verlassen musste. Schließlich nahm sie Privatunterricht bei einer ehemals berühmten Sängerin. Stand der Eintritt in die Hochschule stellvertretend für den Beginn einer „ernsthaften“ Beschäftigung mit dem Musizieren,¹⁰³ so wurden die darauf folgenden Ausbildungen als Suche nach der für ihre individuellen Talente und Fähigkeiten passenden Art des Unterrichts und der Förderung charakterisiert:

Aber die Entwicklung meiner Stimme [...] hielt nicht Schritt mit meinen Träumen. Ich fühlte, daß ich nicht auf dem richtigen Wege war¹⁰⁴

Trotz diesem Erfolg fühlte ich mich nicht recht wohl bei meiner Gesangsmethode. [...] Ich fühlte mich immer wie in Fesseln und Banden, das Singen wurde mir schwer – und ich empfand die Führung der Stimme stets so gegen mein natürliches Gefühl gehend, daß ich mir Gewalt antun mußte, zu singen, wie ich singen sollte.¹⁰⁵

100 Lehmann, Anfang, 235.

101 Ebd., 119.

102 Ebd., 163.

103 Ebd., 48 ff.

104 Ebd., 62.

105 Ebd., 69.

Darin wurde das künstlerische Verständnis von Ausbildung klar. Es reichte nicht aus, in einer Organisation oder bei einer Person ausgebildet zu werden, die zur Vermittlung grundlegender Fertigkeiten befähigt war; deren Verständnis von Musik und von der Vermittlung musikalischen Wissens musste auch zur grundlegend individuellen Konstitution des/der Musizierenden passen. Dass der/die Musizierende sich als Individuum verstand und deshalb auch individuell ausgebildet werden musste, war maßgeblich für die Positionierung als KünstlerIn. Dementsprechend wurde auch die schließlich ‚passende‘ Gesangslehrerin nicht als „gut“ oder „schlecht“ charakterisiert, sondern als „richtig“:

Meine Stimme blühte förmlich auf. Jede Stunde schenkte mir neuen Besitz [...] Ich studierte ungefähr ein Jahr lang bei Mathilde Mallinger – und dieses Jahr erschloß mir erst meine Stimme. Sie war für mich die richtige Lehrerin.¹⁰⁶

Die künstlerische Entwicklung wurde aber nicht nur durch die Individualität des Unterrichts charakterisiert, sondern auch durch die Kontinuität und das Fehlen eines definitiven Abschlusses. Lehmann studierte auch noch während und nach ihrem ersten „richtigen“ Engagement am Hamburger Stadttheater weiter – und sie schloss aus dieser Erfahrung auf eine allgemeine Beschreibung „des Künstlers“:

Aus jener Zeit schöpfte ich die Erfahrung, daß ein Künstler niemals aufhören darf, zu lernen. Er ist nie fertig mit seinem Studium [...] Da ist es gut, daß eine neue Lernstunde veredelnd, auffrischend, beruhigend die Stimme in stille Bahnen braver Bewußtheit zurückführt.¹⁰⁷

Lotte Lehmann stellte ihre Lebensgeschichte, wie oben gezeigt, zu einem guten Teil als Aufstieg und Entwicklung, d.h. als kontinuierliche Veränderung ihres persönlichen Status und ihrer Fähigkeiten, dar. Gemäß den zeitgenössischen Vorstellungen vom Künstlerleben musste dieses ein stetiges Immer-Mehr bzw. Immer-Anderes – sei es geografisch, sozial oder ästhetisch – beinhalten. Dies zeigt auch die Bezugnahme auf den Begriff Kunst selbst: Wurde er bei der Beschreibung von Lehmanns Eintritt in die Hochschule für Musik noch ironisch-distanziert verwendet,¹⁰⁸ so gewann er mit fortlaufender Erzählung an Bedeutung, sodass Lehmann am Ende ganz ernsthaft von ihrer „Sehnsucht nach künstlerischer Vervollkommenung“ schreiben konnte.¹⁰⁹

106 Ebd., 80 f.

107 Ebd., 116.

108 „Meine Kunst! Ein kühnes Wort! Sie bestand vorläufig in einem ahnungslosen, hübschen Stimmchen ...“ (Ebd., 53).

109 Ebd., 234.

Auch die Beschreibung ihrer Auftrittskontexte veränderte sich. So schrieb sie bei der Beschreibung ihres ersten (schlussendlich nicht realisierten) Engagements noch ausführlich über Bezahlung, Vertragsmodalitäten und die Schwierigkeiten einer neuen Umgebung:

Allerdings nur auf ein Probejahr und mit der Monatsgage von 150 M – aber doch bin ich glücklich [...] Für 100 M kriege ich in Stuttgart eine gute, volle Pension, sagt sie; so habe ich 50 M für mich [...] Ein Jahr muß man immer mit wenig zufrieden sein, und dafür, daß man selten herankommt, ist das auch genug [...] Moralisch bin ich also völlig gesichert: in allem habe ich den Intendanten, der mir Stütze und Halt sein wird, und seine Familie.¹¹⁰

Spätere Auftritte wurden im Gegensatz dazu vor allem über ihren künstlerischen Wert – „gab mir größte Konzentration, begeisterte Hingabe an mein künstlerisches Werk“¹¹¹ – und/oder ihre Auswirkung auf Lehmanns Popularität – „Schöne Erfolge sind nicht genug, in Amerika wirklich festen Fuß zu fassen; ich meine: wirklich populär zu werden“¹¹² – beschrieben. Die künstlerische Konstruktion der Auftritte und Auftrittskontexte wurde vor allem mit fortlaufender Dauer der Laufbahn – in Lehmanns Erzählung: mit fortlaufendem Aufstieg – verwirklicht.

Die Beschreibung des eigenen Lebens als Aneinanderreihung musikalischer Erlebnisse stellte ebenfalls eine Erzählpraktik dar, die zur Positionierung als KünstlerIn beitragen konnte. Lehmanns Erzählung weist in dieser Hinsicht einen Bruch auf: Wurde in der Darstellung ihrer Kindheit und frühen Jugend, welche etwa ein Sechstel der Gesamterzählung einnimmt, kaum einmal auf Musizieren Bezug genommen, so beschrieb sie ihr Leben nach der Entdeckung ihres Gesangtalents und der darauf folgenden Aufnahme an die Hochschule für Musik als von Musizieren dominiert.¹¹³ Kaum eine der verbleibenden Seiten, die nicht von einer musikalischen Ausbildung, der Suche nach dem nächsten Engagement oder einem Auftritt berichtet. Wurden Familiäres, Freizeittätigkeiten und anderes Nicht-Musikalisches auch nicht völlig ausgeblendet, so wurde ihnen doch nur ein sehr eingeschränkter Platz zugewiesen.¹¹⁴

110 Ebd., 89.

111 Ebd., 221.

112 Ebd., 183.

113 Lehmanns Erzählform ähnelt im Übrigen jener, die David Gramit als charakteristisch für die „bourgeois male autobiography“ des 19. Jahrhunderts beschreibt: „the first [part] dominated by family and education – a coming-of-age narrative – and the second by professional activity“ (Gramit, *Lives*, 167).

114 So wird etwa Lehmanns Eheschließung nur mit ganz wenigen Worten erwähnt, ihre Eltern und ihr Bruder – die im Kindheits- und Jugendteil großen Platz einnehmen – nur auf ein paar Seiten.

Es schien in diesem Teil klar zu sein, dass nicht der Familienmensch oder der Freizeitmensch, sondern die Künstlerin Lotte Lehmann Thema der Erzählung war. Eine unausgesprochene Abmachung zwischen LeserIn und Schreiberin legte fest, was von Interesse war – Musizieren und dazugehörige Ausbildungen – und was nicht.¹¹⁵ Wie der explizite Verweis auf Bekanntheit und Aufstieg konnte auch die Konstruktion der Lebensgeschichte als musikalische ein Einsatz für die Positionierung als KünstlerIn sein, wenn sie in Kombination mit anderen derartigen Erfolgeinsätzen verwendet wurde. Kunst, so wurde gefordert, sollte Lebensinhalt sein¹¹⁶ und nicht bloß Beiwerk zum sonstigen Leben.

Ergänzt wurde die musikalische Lebensgeschichte durch die teilweise detaillierte Darstellung der Auftritte und Auftrittskontexte Lehmanns. Wurden in nicht-künstlerischen Erzählungen Auftritte manchmal mit ein oder zwei Sätzen über Ort und Zeit abgehandelt, so breitete Lehmann sie oftmals auf zwei oder drei Seiten aus. Von der Anbahnung des Auftritts über die Vorbereitung darauf, das Singen selbst bis hin zu dessen Nachbearbeitung durch Bekannte oder KritikerInnen wurde ein Auftritt oftmals als eigene kleine Geschichte erzählt. Diese Detaillierung des Erlebten trug ebenso zum Künstlerin-Sein von Lehmann bei, wie sie es bereits voraussetzte: Eine derartige Beschreibung des Auftritts einer weitgehend unbekannten Person würde demgegenüber Unverständnis oder gar den Vorwurf der Anmaßung auslösen. Die Beschreibung von Auftritten beinhaltete auch Bestandteile, die in nicht-künstlerischen Erzählungen wenig Beachtung fanden: mit dem Auftritt verbundene Gefühle ebenso wie Beschreibungen des Publikums oder der gespielten Stücke. Eine besondere Form der Erzählung, die von KünstlerInnen wie Lehmann verwendet wurde, war die Anekdote. Diese konnte u. a. dazu dienen, die Vertrautheit mit anderen bekannten KünstlerInnen darzustellen. Die Beschreibung des zwanglosen Umgangs mit diesen band Lehmann in das Künstlermilieu ein und bekräftigte so ihren Status.

115 Diese Formulierung soll nicht bedeuten, dass sich der Inhalt autobiografischer Erzählungen stets nach den Erwartungen potenzieller LeserInnen richten würde. Ein ganz anderer Fall ist etwa die Erzählung von Josef Steidl, die in den systematischen Vergleich einbezogen wurde. Diese mit „Mein Lebenslauf als Musiker“ betitelte Erzählung eines außerhalb seines Heimatortes gänzlich unbekannten Musizierenden beinhaltet ebenfalls beinahe ausschließlich musikalische Erlebnisse, was die Entdeckerin der Erzählung offensichtlich ratlos machte: Herrmann-Schneider, Lebenslauf.

116 „Außerdem findet sich mittels einer eigentümlichen Übertragung die charismatische Vorstellung der Künstlerarbeit als einer Berufsideologie, die die Schriftsteller und Künstler seit der Romantik nicht nur in ihren privaten Äußerungen und Bekenntnissen behaupten und illustrieren, sondern bis in die letzten Einzelheiten eines Lebens hinein, das – genau wie das Werk – dazu da ist, das ‚Genie‘ des Künstlers zu untermauern“ (Bourdieu, Disposition, 136).

Die Entlohnung für ihr Musizieren wurde in Lehmanns Erzählung wiederholt thematisiert, allerdings – der Logik des zunehmenden Künstlerin-Seins entsprechend – vor allem während der Ausbildung und in der Zeit der ersten Engagements. Zu späteren Zeitpunkten passte die genaue Beschreibung von Entgelten nicht nur nicht mehr in die Vorstellung von einer künstlerischen Erzählung; die Notwendigkeit, sich damit zu befassen, schien auch nicht mehr so dringlich zu sein. Schrieb Lehmann in dem Absatz über ihr erstes (nicht realisiertes) Engagement noch von den Beschränkungen einer geringen Gage,¹¹⁷ so konnte sie von der Zeit gegen Ende ihres Hamburger Engagements bereits berichten: „Das Leben war nun für uns wie ein Tischlein-deck-dich geworden: meine schönen Honorare waren die schnell erlernte, leichte Zauberformel [...] wir genossen alles wie staunende Kinder unter dem Weihnachtsbaum.“¹¹⁸ Zur finanziellen Organisation ihres Musizierens gehörte aber nicht nur der Übergang von der Sorge um das Ausreichen ihres Entgeltes zum Schwelgen in Reichtümern, sondern auch die Bezahlung ihres Lebensunterhaltes durch einen Gönner während der Zeit ihrer Ausbildung.¹¹⁹ Deren Beschreibung zeigte nicht nur die exzeptionelle Ausprägung ihres Gesangstalents, sondern diente auch zur Konstruktion einer durchgehenden Berufskarriere als kontinuierlichem und ausschließlichem Gelderwerb durch Musizieren.

Das Musizieren von Lotte Lehmann beinhaltete die weiter oben als Kunstbetrieb bezeichneten Praktiken. Dazu gehörten die Vermittlung von Engagements über AgentInnen ebenso wie die Erwähnung durch KritikerInnen oder die Beschreibung ästhetischer Konkurrenz. Lehmann selbst reflektierte ihre Zugehörigkeit zum Kunstbetrieb:

In keinem anderen Berufe nämlich sind Verträge auf so unsicherem Fundament erbaut wie in dem unseren: welcher Manager, welcher Theaterdirektor kann einen Künstler zwingen? Kunst ist keine Ware. Wir müssen aus voller Seele geben, was wir zu geben haben, andernfalls wären wir ja keine Künstler...¹²⁰

Dass auch der Ort des Musizierens zum KünstlerIn-Sein beiträgt, wurde weiter oben beschrieben. Lehmanns Musizieren fand an Orten statt, deren Bedeutung ihren künstlerischen Ansprüchen gerecht wurde: Konzertsäle, Opernhäuser und (Musik-)Theater, die meist schon aufgrund ihres Namens (Hamburger Stadttheater, Wiener Staatsoper etc.) regionale Repräsentativität für sich beanspruchen konnten.

117 Lehmann, Anfang, 88 f.

118 Lehmann, Anfang, 125.

119 Ebd., 78 f.

120 Ebd., 184.

All diese von Lehmann verwendeten Erzählpraktiken konstruierten ein Musizieren, das für zeitgenössische LeserInnen als Kunst erkennbar wurde und oftmals auch explizit als Kunst bezeichnet wurde: „Es tut gut, manchmal haltzumachen in dieser Jagd nach Vollkommenheit und Erfolg, die das Leben eines ‚arrivierten‘ Künstlers bedeutet.“¹²¹ Die Annäherung an das Ideal des künstlerischen Musizierens erfolgte dabei mit fortdauernder Erzählung – die Erzählfiguren des Aufstiegs und der künstlerischen Entwicklung waren zentral für Lehmanns Geschichte.

5.5.2 Konrad Bergmann: Landmusik nebenbei

Die Erzählung von Konrad Bergmann ist innerhalb der ersten Dimension die wichtigste negativ auf Kunst bezogene Erzählung.¹²² Seine Erzählung wird durch die Referenz des Musizierens als Kunst – verglichen mit den Referenzen der anderen Dimensionen – am besten erklärt.¹²³ Bergmanns Erzählung ist daher am besten geeignet, die zur zentralen Referenz der Kunst in Kontrast stehenden Erzählungen exemplarisch darzustellen. Die 1996 im Selbstverlag publizierte Erzählung trägt den Titel „Leben – Heimat – Arbeit. Der Rückblick des Oberdorfer Glasmachers Konrad Bergmann“. Sie beschreibt auf 172 Seiten das Leben Bergmanns über eine Reihe von Tätigkeitsfeldern: vor allem seine Arbeit als Glasmacher und sein Familienleben, aber auch Freizeitaktivitäten und anderes.

Konrad Bergmann wurde 1911 in Voitsberg (Steiermark/Österreich) geboren. Sowohl sein Vater als auch seine Mutter arbeiteten in einer Glasfabrik. Bergmann blieb sein Leben lang im Bezirk Voitsberg wohnhaft, wo auch seine musikalischen Auftritte stattfanden. Musizieren nahm in Bergmanns Erzählung quantitativ nur wenig Raum ein. Auf gerade sechs Seiten (in den ersten 76 Seiten der Erzählung, die sein Leben vor 1938 behandeln) beschrieb er seine Mitgliedschaft in zwei verschiedenen Musikkapellen sowie seine Tätigkeit als Tanzmusiker. Die Anforderung an musikalische KünstlerInnen, ihr Leben ganz in den Dienst der Musik zu stellen und dies durch eine entsprechende Gewichtung des Musizierens in der Lebensgeschichte zu zeigen, wurde hier negiert. Davon zeugt etwa auch die Kapitelüberschrift „Nicht nur Sport – auch Musik“¹²⁴: Musik wurde damit als bestenfalls gleichberechtigt mit

121 Ebd., 117.

122 Der Beitrag seiner Erzählung zur Varianz der ersten Dimension beträgt 2,7 Prozent der Gesamtvarianz und ist damit etwa eineinhalbmals so hoch wie der durchschnittliche Beitrag zur Varianz.

123 Die erste Achse erklärt 14 Prozent ($\cos^2$) der Erzählung.

124 Bergmann, Leben, 41.

anderen Freizeitaktivitäten charakterisiert, keinesfalls als die Erzählung dominierend. Die beschriebenen musikalischen Tätigkeiten hatten keine langen Vorgeschichten, kein allmählich sich steigerndes Verlangen zu musizieren – im Gegenteil: „Es war eigentlich ein kühnes Unterfangen, aus heiterem Himmel ein Mandolinenorchester gründen zu wollen.“¹²⁵ Dass Bergmann musizierte, wurde nicht – wie etwa bei Lehmann – als natürliche Entwicklung beschrieben, sondern als eine Episode aus seinem Leben, die an Relevanz nicht über das erste Fahrrad oder den Schulbesuch zu stellen war. Dass er überhaupt musizierte, ergab sich eben „aus heiterem Himmel“ oder ganz ohne Angabe von Gründen. Entsprechend wenig detailliert beschrieben wurden das Musizieren und die dazugehörigen Auftritte im Vergleich zu anderen Lebensbereichen Bergmanns. Seine Tätigkeit als Tanzmusiker wurde gar nur in einem Satz erwähnt. Bergmanns Musizieren erschien als in seinen Lebensalltag und seine anderen Erlebnisse und Tätigkeiten eingebettet, anstatt diese zu dominieren oder gar zu verdrängen. Das Mandolinenorchester, in dem er tätig war, wurde von Jugendlichen gebildet, mit denen er auch andere Aktivitäten (wie Fußballspielen) unternahm, und stand in Beziehung zu seinem politischen Engagement als Sozialdemokrat. Dasselbe galt für die später von ihm mitgegründete Blasmusikkapelle. Bergmanns Beschreibung seiner Auftritte als Tanzmusiker in nur wenigen Zeilen war Bestandteil einer allgemeinen Beschreibung der Unterhaltungsmöglichkeiten in seiner Heimatgemeinde.¹²⁶ Bergmann praktizierte Musik in seiner Lebensgeschichte nicht als Kunst, der man das restliche Leben unterordnen müsste, sondern als eine von vielen Tätigkeiten. Darauf verweist auch die Verwendung eines alltäglichen Vokabulars – im Gegensatz zu einem musikspezifischen Vokabular – zur Beschreibung seines Musizierens: Bergmann „spielte auf“ und „trat auf“, anstatt Konzerte zu geben oder engagiert zu werden. Die Tätigkeiten seiner Musikkapelle hatten mitunter weniger mit ästhetischer Verbesserung als mit ‚banalen‘ Notwendigkeiten zu tun:

In erster Linie mußte das Geld für den Erwerb der Musikinstrumente zusammengebetelt werden. Dabei erfuhren wir durch die sozialdemokratische Arbeiterpartei die größte Unterstützung. [...] Geholfen wurde uns aber auch von der Gemeinde Hochtregist und von den Hochtregister und Bärnbacher Geschäftsleuten. Auch wir aktiven Mitglieder waren unterwegs, um bei Freunden und Gönnern Geld zu sammeln. [...] Dazu war es aber unbedingt notwendig, einheitlich gekleidet zu sein. [...] Der bei uns mitspielende, in Voitsberg wohnhaft gewesene Klarinettist Podbevšek war von Beruf Schneider, und der erklärte sich – wohl oder übel – bereit, die Uniformröcke zu einem stark ermäßigten Preis zu schneiden.¹²⁷

125 Ebd., 41.

126 Ebd., 54.

127 Ebd., 55 ff.

In diesen Beschreibungen wird der Gegensatz zum künstlerischen Musizieren, das die Musik selbst in den Vordergrund stellte, deutlich. Es wäre für einen/eine KünstlerIn schwer denkbar gewesen, in seiner/ihrer Erzählung nennenswerte Teile der Beschreibung der materiellen Bedingungen des Musizierens zu widmen. Die finanziellen Umstände des von Bergmann praktizierten Musizierens konnten aber ebenso wichtig oder sogar wichtiger werden als das Musizieren selbst, da nicht-berufliches und nicht-erwerbsmäßiges Musizieren fast immer unter finanziell prekären Voraussetzungen stattfinden musste.¹²⁸

Für die Konstruktion von KünstlerInnen-Erzählungen war die Beschreibung des Erzählenden als Individuum zentral. Die Ausbildung musste auf individuelle Talente Bezug nehmen, das eigene Musizieren unverwechselbar sein, die eigene Popularität galt als maßgeblich für die Möglichkeit, als KünstlerIn anerkannt zu werden. Bergmanns Erzählung hingegen charakterisierte Musizieren zu einem großen Teil als Anliegen und Tätigkeit von Personengruppen bzw. der Dorfgemeinschaft selbst: „Die Begeisterung unter uns Jugendlichen war zwar überraschend groß, aber es fehlte uns so gut wie alles“¹²⁹; „Ebenso im Jahre 1930 gründeten wir die erste Oberdorfer Blasmusikkapelle.“¹³⁰ Die Verwendung von „wir“ und „uns“ anstelle von „ich“ sowie die beinahe ausschließliche Beschreibung des Musizierens in Kapellen stand im Gegensatz zur Vorstellung vom/von der IndividualkünstlerIn. Wichtig war nicht das eigene Fortkommen, sondern der Erfolg der ganzen Gruppe. Dementsprechend wurden Auftritte der Musikkapellen ausschließlich bei örtlichen Anlässen erwähnt und die zweite der Kapellen als „Oberdorfer Blasmusikkapelle“¹³¹ benannt. Bergmanns Erzählung beschreibt die Dorfmusik, wie sie von Bernhard Ecker für diese Zeit charakterisiert wurde:

128 „Wenn aber ab und zu, wie es zweifelsohne vielerorts üblich ist, den mitwirkenden Musikern ein kleiner Betrag oder irgendeine Naturalzuwendung von dem Entgelt oder sonst aus irgendeiner Vereinseinnahme abfällt, so stehen solche Zuwendungen in keinem Verhältnis zu den materiellen und ideellen Opfern, die der damit Bedachte im Laufe des ganzen Jahres im Dienste der Allgemeinheit bringt. [...] Wenn ein Musiker an einem Abend einmal ein Bier bezahlt bekommt und ihm einige Geldstücke freiwillig zugesteckt werden, so ist das sicher im Verhältnis zur Leistung weder ein Gewinn noch eine Einnahmequelle!“ (Vorarlberger Landesarchiv, Bezirkshauptmannschaft Bludenz I, II-1934/Zl. 2.348, Bezirkshauptmannschaft Bludenz, Kapellmeister- und Musikerverordnung, Beschwerden über deren Durchführung, 29. November 1934); „Unsere Landkapellen und Landmusiker. Wer halbwegs Kenntnis vom Lande hat, kennt auch sie. [...] Die Instrumente, die halbwegs erschwinglich sind, kauft man sich selber, das andere wird mühsam zusammengefochten.“ (Alpenländische Musikerzeitung (1935), Feber, 1–2, hier 1).

129 Bergmann, *Leben*, 41.

130 Ebd., 55.

131 Ebd.

Zu den Selbstverständlichkeiten der untersuchten Gesellschaften gehörte offenbar, daß es Gruppen von Musikanten gab, mit denen sich lokale Gemeinschaften identifizieren konnten und die mit lokalen Gemeinschaften identifiziert wurden. Geographische Herkünfte wurden possessiv, die Musikkapellen Teil des Ganzen.¹³²

Dass die Oberdorfer Blasmusikkapelle nach entsprechender Unterstützung der sozialdemokratischen Partei in einen Arbeitermusikverein umbenannt wurde, also als Teil einer politischen Bewegung auftrat, tat ihrer Einbindung in die Dorfgemeinschaft nach Bergmanns Beschreibung keinen Abbruch. Passend zum Charakter der Dorfmusik fanden sich in Bergmanns Erzählung keine Auftritte außerhalb des politischen Bezirks oder gar des Geburtsbundeslandes. In starkem Gegensatz zum Musizieren im Kunstbetrieb, für das überregionale Mobilität eine Voraussetzung und ein Kennzeichen war, blieb man hier im Ort. Daher wurde auch der Erfolg vor allem daran gemessen, „daß wir im Bezirk Voitsberg als durchaus ernstzunehmende Musikkapelle registriert waren!“¹³³

Bergmanns Beschäftigung mit Musik war nicht auf ein in der Zukunft liegendes musikalisches Leben – eine Musikerkarriere – gerichtet. Dementsprechend zeigen sich Unterschiede im Zugang zur musikalischen Ausbildung. KünstlerInnen legten großen Wert auf die Auseinandersetzung mit und die Verbesserung von individuellen Talenten und Fähigkeiten, die Grundlage für ihr lebenslanges, erfolgreiches und immer besser entwickeltes Musizieren sein sollten. Bei Bergmann hingegen stand die Aneignung musikalischer Fertigkeiten, die auf Auftritte in der unmittelbaren Zukunft hin ausgerichtet waren, im Vordergrund.¹³⁴ Dies wird auch in einer von ihm erzählten Episode dargestellt:

Eines Tages, kurz vor einem Auftritt, streikte mein Freund Martin Hoffmann, der einzige in unserem Orchester, der die tiefere Cello-Mandoline zu spielen gelernt hatte. [...] In wenigen Minuten hatte ich seinen Part, der sich im wesentlichen auf die Baßfunktion beschränkte, so weit drauf, daß unser Konzert gerettet war. Martin Hoffmann hat daraufhin nie wieder gestreikt!¹³⁵

132 Ecker, Melodie, 168.

133 Bergmann, Leben, 57.

134 Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Begriff des „Abrichtens“, der für die musikalische Ausbildung von Land- und VolksmusikerInnen in der Alpenländischen Musiker-Zeitung bzw. dem Österreichischen Land- und Volksmusiker immer wieder verwendet wurde.

135 Bergmann, Leben, 42.

Dieses schnelle und anlassbezogene Erlernen des Musizierens zeigte sich auch an der regulären Ausbildung Bergmanns. Ziel der Ausbildung war – neben dem Erwerb musikalischer Grundkenntnisse – der Aufbau eines in vielen Situationen verwendbaren, einfach zu spielenden Repertoires. Für eine so angelegte Ausbildung war es nicht notwendig, sich auf die individuelle und schöpferische Entwicklung zu beziehen. Der/die LehrerIn musste nur über allgemein anerkannte musikalische Kenntnisse verfügen. Dementsprechend beschränkt sich Bergmanns Beschreibung der musikalischen Ausbildung auch auf die Erwähnung eines „sowohl brauchbaren als auch äußerst billigen Lehrer[s]“¹³⁶ bzw. auf die Anforderung „daheim fleißig zu üben“.¹³⁷ Die Ausrichtung der Ausbildung auf konkrete Auftritte hin (anstelle der Entwicklung im Sinne einer zukünftigen Karriere) zeigt sich auch an deren Darstellung im Zusammenhang mit bestimmten Anlässen („Schon nach wenigen Monaten brachten wir bei den verschiedensten örtlichen Anlässen eine ganz neue, sehr willkommene Note ins Programm.“¹³⁸). Solche Anlässe (wie die Republikfeier im November 1931) waren Fixpunkte, zu denen musiziert wurde und für die auch ein entsprechendes Programm einstudiert werden musste.

Bergmanns Konstruktion seines Musizierens stellte einen Gegenentwurf zur zentralen Referenz von Musizieren als Kunst dar. Seine Erzählung kann dennoch nicht nur als Mangelerzählung – als Nicht-Künstler-Sein – gelesen werden. Für die Konstruktion des Land- bzw. Volksmusiklers gab es in der untersuchten Periode Vorbilder abseits des künstlerischen Musizierens, auf die man sich beziehen bzw. deren Begriffe man verwenden konnte.¹³⁹ Dass die wirkmächtigsten Konstruktionen des Land- bzw. Volksmusiklers / der Land- bzw. Volksmusikerin in der Alpenländischen Musiker-Zeitung bzw. dem Österreichischen Land- und Volksmusiker konservativ-bäuerlich bzw. nationalsozialistisch beeinflusst waren und damit im Gegensatz zu Bergmanns Parteizugehörigkeit standen, schien in diesem Zusammenhang keine große Rolle zu spielen. Bergmanns Charakterisierung seiner Ausbildung, seine Beschreibung der Musikkapellen als Dorfmusik und nicht zuletzt auch seine Erwähnung des eigenen „Idealismus“¹⁴⁰ nahmen allesamt Bezug auf diese Konstruktion.

136 Ebd., 41.

137 Ebd., 56.

138 Ebd., 42.

139 Für eine genauere Darstellung siehe die Einleitung von Kapitel 6.

140 Bergmann, *Leben*, 55. Vgl. dazu etwa *Alpenländische Musiker-Zeitung* (1932), Nr. 1, 11: „Darum junge Musiker lernt, [...] seid Idealisten, verwendet Eure freie Zeit zum Studium der Musik“.

6. EINEN LEBENSBERUF HABEN

Die zweite Dimension des systematischen Vergleichs

Die zweite Dimension der multiplen Korrespondenzanalyse beschreibt Bezugnahmen auf die zentrale Referenz des Musizierens als Lebensberuf. Musizieren als Lebensberuf zu praktizieren stellte in dieser Dimension die legitimste Art zu musizieren dar (zur Bedeutung von Legitimität in dieser Untersuchung siehe Kapitel 4.3). Ob Musizieren ein Lebensberuf war oder nicht, wurde bestimmt nicht nur durch dessen Beschreibung, sondern auch durch die spezifische Art der Aneinanderreihung von Musiziertätigkeiten und vor allem durch eine Reihe von Auslassungen bestimmter Themen und Tätigkeiten in der lebensgeschichtlichen Erzählung. Dass Musizieren in den vorliegenden Erzählungen als Lebensberuf wahrgenommen wurde (von den LeserInnen als solcher werden sollte), war also zu einem guten Teil auch deren Gesamtaufbau geschuldet. Der konstruierte Charakter der Erzählungen ist hier noch offensichtlicher zu sehen als in der ersten Dimension.

Weiter oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass Berufsarbeit im untersuchten Zeitraum für die Differenzierungen und Hierarchisierungen von Arbeit sehr wichtig war, ohne dass der Begriff Beruf eindeutig besetzt gewesen wäre.¹ So erwähnen Alexander Mejstrik, Sigrid Wadauer und Thomas Buchner in einer noch keineswegs erschöpfenden Aufzählung neun verschiedene zeitgenössische Verwendungen von Beruf.² Auch der zeitgenössische Sozialwissenschaftler Paul F. Lazarsfeld konnte keinen gemeinsamen Nenner für die unterschiedlichen Verwendungen finden:

Wir können also nicht damit rechnen, konkrete Auskunft darüber zu bekommen, was im Einzelnen zur Arbeitsverrichtung noch dazu gehört, damit sie zum Komplex Berufsarbeit wird. Aber wir können uns immerhin auf den Consensus omnium berufen, wenn wir annehmen, daß überhaupt noch etwas hinzukommt, und zwar sehr Wesentliches.³

Um diese Unklarheiten rund um den Beruf zu illustrieren, sollen exemplarisch zwei unterschiedliche Verwendungen dieses Begriffs beschrieben werden. Die eine war das Propagieren der gesellschaftlichen Bedeutung einer Arbeitstätigkeit und die Pflicht des/der Berufstätigen zur Einordnung in das gesellschaftliche Ganze. In

1 Siehe Kapitel 1.1.

2 Wadauer/Mejstrik/Buchner, editorial, 6.

3 Lazarsfeld, Jugend, 45.

diesem Sinne wurde Beruf vor allem von VertreterInnen sozialkonservativer Kreise sowie AnhängerInnen einer berufsständischen Ordnung gebraucht. Berufsarbeit wurde etwa definiert als die

freie und willige Hingabe an eine übernommene Aufgabe und die innere Bereitschaft zum aufgetragenen Dienste [...], durch welchen die Berufsarbeit für die Gemeinschaft, aber auch für den Einzelnen erst vollen Wert bekommt.⁴

In Kontrast zur Berufsarbeit stand der „bloße Erwerb“: Erwerbsarbeit

entspringt der Eigenliebe, verrechnet verstandesmäßig den Nutzen und Vorteil, sucht beim Mitmenschen nicht diesen, sondern den Nutzen, den man von ihm hat, kennt keine persönliche Hingabe in Treue und Liebe.⁵

Dieser Verwendung von Beruf lag die Unterscheidung von (guter) Vergesellschaftung und (schlechtem) Individualismus zugrunde. Einen Beruf zu erlernen und auszuüben hieß, seinen Platz in der Gesellschaft zu finden, was sowohl dieser als auch dem/der Arbeitenden zugutekäme. Kennzeichnend für den Beruf wäre demnach u. a. die (gott- oder schicksalsgegebene) Eignung zu diesem sowie die kontinuierliche Bindung des Einzelnen an seinen Beruf. Hingegen zielte der in der Volkszählung von 1934 verwendete Berufsbegriff viel stärker auf die Bezeichnung der durch den Befragten / die Befragte gegenwärtig ausgeübten Erwerbstätigkeit ab: Relevant war nicht, wer zum/zur MusikerIn geboren war, sondern wer gegenwärtig musizierte. Von dem/der Berufstätigen unterschieden wurde nicht der/die ErwerbsarbeiterIn, sondern der/die KonsumentIn:

Es ist daher zunächst die Bevölkerung nach ihrem berufstätigen und nach dem noch nicht oder nicht mehr berufstätigen Teile auszugliedern, somit klar zu zeigen, welcher Teil der Bevölkerung in der Wirtschaft oder auf einem anderen geistigen, kulturellen oder staatspolitischen Betätigungsfeld wirksam ist und welcher Teil nur für den Verbrauch der erzeugten Güter und dargebotenen Dienstleistungen in Frage kommt.⁶

In dieser Verwendung war die kontinuierliche Bindung an eine Tätigkeit nicht nur von untergeordneter Bedeutung, sie konnte für eine ‚korrekte‘ Erfassung des Berufslebens geradezu zum Problem werden, wenn etwa „Berufe angegeben würden, auf

4 Messner, Ordnung, 10.

5 Oesterreichisches Kolpingsblatt (1934), Nr. 10, 114–115, hier 114.

6 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Textheft, 12.

die sich manche der Befragten in ihrem früheren Leben eingestellt hatten, die sie aber wegen des durch den Weltkrieg erfolgten Umschwunges der Verhältnisse nicht mehr ausüben konnten“⁷.

Diese beiden Verwendungs- und Verständnisebenen von Beruf sollen exemplarisch für viele andere die Mehrdeutigkeit und teilweise Widersprüchlichkeit dieses Begriffs zeigen. Wenn ich im Folgenden für die Beschreibung der zweiten Dimension den Begriff Beruf verwende, so tue ich das in einer Bedeutung, die am ehesten mit dem Begriff des Lebensberufs⁸ charakterisiert werden kann. Zentral für den Lebensberuf waren das kontinuierliche Ausüben ein und derselben Erwerbstätigkeit sowie das Fehlen anderer (Neben-)Erwerbstätigkeiten. Damit wurde Beruf nicht mehr als gesellschaftlicher Auftrag und Berufung verstanden, beinhaltete aber dennoch mehr als die Erwerbstätigkeit, die man zu einem gegebenen Zeitpunkt gerade ausübte. Ein Lebensberuf konnte bzw. sollte nicht abrupt gegen einen anderen getauscht werden. Hatte man sich auf einen Beruf festgelegt, galt es, diesen ernsthaft weiterzuverfolgen. Dementsprechend wichtig war auch die Berufswahl. Diese Charakteristika des Lebensberufes wurden nicht explizit definiert, Anleihen daran finden sich aber in vielen zeitgenössischen Berufsratgebern und – bezogen auf die Tätigkeit des Musizierens – in Stellungnahmen der Artisten- und der Musikergewerkschaften. Vor allem letztere geben einen Einblick, was mit Lebensberuf gemeint war.⁹

Für die sozialdemokratische Musikergewerkschaft – den Österreichischen Musikerverband – war Beruf ein zentraler Begriff für die Kategorisierung und Hierarchisierung von Musizierenden. Erwerbsmäßiges Musizieren sollte nach ihren Vorstellungen nur den BerufsmusikerInnen vorbehalten sein. In den Beschreibungen von Musizierenden durch SchreiberInnen des Musikerverbandes wurde die Nähe dessen, was diese unter Beruf verstanden, zum Lebensberuf deutlich. Der/die BerufsmusikerIn wurde konstruiert als jemand, der, auf welchem Wege auch immer, erwerbsmäßig zu Musizieren begonnen hatte und nun eine kontinuierliche Erwerbsbiografie des Musizierens – und zwar nur des Musizierens – vorzuweisen hatte. In starkem Kontrast dazu standen jene, die nur fallweise oder neben einer anderen Erwerbstätigkeit musizierten. Sowohl zeitliche Kontinuität als auch das Fehlen von zusätzlichen Erwerbsquellen zeichnete also den/die BerufsmusikerIn aus. Dabei

7 Ebd., 85 f.

8 Vgl. z.B. Furlinger, *Beruf*, 1: „Jeder geistige und manuelle Arbeiter muß zu einer Tätigkeit berufen werden, worin er nicht bloß seinen Erwerb, sondern seinen Lebensberuf findet.“; Flesch, *Berufskrankheiten*, 198 ff.: „Dilettant [...] ist derjenige, welcher sich für seine Kunst besonders interessiert, ohne diese zu seinem eigentlichen Lebensberufe, zum Gegenstand eines erschöpfenden Studiums zu machen.“

9 Für eine ausführlichere Behandlung der entsprechenden Stellungnahmen siehe Schinko, *Annäherungen*.

wurde dieser/diese in den Stellungnahmen des Musikerverbandes meist nicht explizit beschrieben. Die bloße Bezeichnung als BerufsmusikerIn wurde als inhaltlich ausreichend angesehen, um anzuzeigen, wer gemeint war und welche Stellung ihm/ihr zukommen sollte. Breiterer Raum wurde denen gewidmet, die Musizieren nicht als Beruf hatten: Den Militär- und BeamtenmusikerInnen, den „Wirthe[n] oder Leute[n], die eigentlich Hausmeister, Hilfsarbeiter, Tagelöhner und dergleichen sind“¹⁰, den „Lehrlinge[n], Handwerksgelesen“¹¹, den „Doktoren, Advokaten, Professoren usw.“¹². Diese waren eigentlich etwas anderes als Musizierende. Der (Haupt-)Beruf charakterisierte den Menschen, an ihn wurde er gebunden. Offen blieb freilich, wie man zum/zur BerufsmusikerIn wurde. Wenn auch vereinzelt die für viele andere Verwendungen von Beruf zentrale Abfolge von Ausbildung und Erwerbstätigkeit angesprochen wurde, so blieb der/die BerufsmusikerIn im Großen und Ganzen doch eine statische Kategorie. Dies auch deshalb, weil ihr Nutzen in Zeiten hoher Arbeitslosigkeit auch darin bestanden haben dürfte, bereits länger Musizierende – bei denen sich die Frage nach ihrem Einstieg in den Beruf nicht mehr stellte – vor Berufsfremden zu schützen. Nicht-BerufsmusikerInnen wurden zwar oftmals die Fähigkeiten zum Musizieren abgesprochen,¹³ jedoch offengelassen, wie man diese Fähigkeiten erlangen und damit Berufsmusiker/Berufsmusikerin werden konnte. Auch in diesem Offenlassen der richtigen Ausbildung für den Musikerberuf stimmte die Konstruktion des Lebensberufes mit den Erzählungen der zweiten Dimension, die sich stark positiv auf Beruf bezogen, überein.

Die Konstruktionen der Musikergewerkschaften setzten die Erwerbsmäßigkeit des Musizierens, das darin zentral war, als selbstverständlich voraus. Sowohl berufsmäßiges als auch nichtberufsmäßiges Musizieren war für die Gewerkschaften nur insofern von Bedeutung, als es gegen Bezahlung stattfand. Formen des Musizierens wie Hausmusik oder unentgeltliche Vereinsmusik wurden nicht thematisiert. In Erzählungen, die sich stark positiv auf Beruf bezogen, spielte die Erwerbsmäßigkeit des Musizierens hingegen oft keine Rolle. Eine Bezahlung für

10 Österreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 2, 7.

11 Österreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 4, 16.

12 Organisation der Land- bzw. Nichtberufsmusiker, in: Österreichische Musiker-Zeitung. Offizielles Organ des Österreichischen Musiker-Verbandes 1922/7–8, 26.

13 Die Bezeichnungen für Nicht-BerufsmusikerInnen reichten etwa von „herbeigelaufenen Pfuschern“ (Österreichische Musiker-Zeitung (1927), Nr. 10, 53–54, hier 53) bis zu „wohlhabenden Talentlosigkeiten und protegiertem Dilettantismus“ (Musikleben (1932), Nr. 1, 4). Oder es wurde – auch von Seiten der ständestaatlichen Gewerkschaft – konstatiert: „Qualifikation haben die allermeisten [...] zum Musikerberuf aus anderen Berufen Geflohenen *nicht* aufzuweisen.“ (Der österreichische Musiker (1936), Nr. 11, 145–146, hier 145, Hervorhebung im Original).

Musizieren wurde in diesen Erzählungen nicht thematisiert, und die Umstände und Beschreibungen der Auftritte legen nahe, dass sich diese in einem Spektrum zwischen erwerbsmäßigem und unbezahltem Musizieren bewegten. Auch Musizierformen wie das unbezahlte Singen oder Musizieren im Kirchenchor trugen hier zur Konstruktion der Berufsbiografie bei. Gewisse Teile der Konstruktion des Lebensberufes hatten sich hier von dem ursprünglich konstitutiven Element der Bezahlung abgelöst. Mit anderen Worten, die Erzählungen der dominanten Seite (die sich positiv auf Beruf bezogen) meinten einen Beruf (charakterisiert durch Ausschließlichkeit und Kontinuität), der nicht mehr unbedingt auch als Erwerb verstanden wurde. Der (Lebens-)Beruf hatte sich hier von seiner ursprünglichen (mit Bezahlung verbundenen) Bedeutung emanzipiert, sodass auch zuvor nicht als Beruf denk- und praktikierbare Formen des Musizierens nun so konnotiert werden konnten. Ein Beispiel dafür aus dem Untersuchungszeitraum war etwa die Einführung von Sterbekassen, also Gemeinschaftskassen, die im Sterbefall finanzielle Unterstützung an die Hinterbliebenen der Musizierenden leisteten. Bezeichnend daran ist, dass die Einführung dieser zentralen berufs- bzw. standeskonstituierenden Einrichtung der Gewerkschaften durch Personen erfolgte, die nach eigenen Aussagen nicht erwerbsmäßig musizierten.¹⁴ Wenn im Folgenden also von Berufsbiografien und Lebensberufen die Rede ist, so muss diese wichtige Einschränkung stets mitbedacht werden.

Musizieren als Lebensberuf auszuüben war im Untersuchungszeitraum keine Selbstverständlichkeit. Es existierten viele Arten des Musizierens, die den Anforderungen und Charakteristika des Lebensberufes, wie er weiter oben dargestellt wurde, widersprachen: Nebenberufsmusizieren, Gelegenheitsmusizieren u. a. Diese Formen waren nicht nur dem Unwillen, sondern teilweise auch den mangelnden Chancen, Musizieren zum Lebensberuf zu machen, geschuldet. Die offizielle Arbeitslosenquote lag 1934 bei etwa 25 Prozent,¹⁵ die Musikergewerkschaft sprach gar von einer „entsetzlichen Verelendung des ganzen Standes, einer Arbeitslosigkeit, unter der mehr als 75 % aller ausübenden Musiker leiden“.¹⁶ Im Vergleich dazu betrug die offizielle Arbeitslosenquote über alle Berufsgruppen 1934 etwas über 11 Prozent,¹⁷ sodass Musizieren auch ohne die Berücksichtigung etwa von BettelmusikantInnen oder Gelegenheitsmusizierenden in der offiziellen Statistik in dieser Hinsicht als

14 Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 4, 45–46.

15 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft, 314.

16 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1933, Zl. 1.694, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an den Präsident der Radioverkehrs A.G., 17. Jänner 1933.

17 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft, 79.

besonders prekär bezeichnet werden kann. Erzählungen über arbeitslose MusikerInnen waren zahlreich.¹⁸ Dazu kam, dass bestimmte Arten des Musizierens traditionell sowohl als Not-Unterhalt als auch als Freizeitbeschäftigung mit Erwerbscharakter verstanden wurden. Unter diesen Bedingungen wurde es zur Herausforderung, eine kontinuierliche Berufsbiografie zu gestalten und dem Lebensberuf nicht untreu zu werden. Abseits der Städte war das Aufrechterhalten des Berufsmusizierens oft noch schwieriger:

Könnte wirklich ein Berufsmusiker von dem leben, was ihm ein Dorf, ein Markt, ja selbst eine kleine Stadt an Musikverdienst zu bieten vermag? Oder könnte wirklich so ein kleines Gemeinwesen heute die Mittel aufbringen, eine eigene berufliche Musikkapelle zu erhalten?¹⁹

Dementsprechend war der Versuch, die Musik zum Lebensberuf zu machen, oft zum Scheitern verurteilt. Allerdings scheint das Ergreifen eines anderen Berufes ebenfalls schwierig gewesen zu sein:

das Studium für den Musikerberuf beginnt in relativ jungen Jahren, erfüllt den ganzen Menschen so sehr, daß an einen Eventual- oder Nebenberuf nicht gedacht werden kann. [...] ist ein Umsatteln auf einen anderen Beruf dornenvoll, wenn nicht ganz unmöglich. Daher die vielen enttäuschten, versumpften, proletarisierten Existenzen im Musikerberufe, die vielleicht durch rechtzeitige Warnung und Beratung zur Umkehr [...] veranlasst worden wären.²⁰

Die wirtschaftlichen Verhältnisse, die ein kontinuierliches Ausüben des Musikerberufes erschwerten, wurden bereits in Kapitel 2 beschrieben.

Zwischen der Schwierigkeit des Musikers / der Musikerin, den Beruf zu wechseln, und dem Andrang anderer auf das Musizieren konnte der Lebensberuf allerdings sowohl als Rechtfertigung zum Verbleib²¹ wie auch zur Abwehr der Neuankömmlinge verwendet werden. Wer nicht nur die Mühen des Einstiegs ins Musizieren in Kauf genommen hatte, sondern sich sein Recht darauf auch durch kontinuierliches

18 Vgl. z.B. Der Stempler (1932), Nr. 1, 3; Österreichische Musiker-Zeitung (1894), Nr. 22, 97–98; Österreichische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 3, 18.

19 Der österreichische Land- und Volksmusiker (1936), Nr. 6–7, 1–3, hier 2.

20 Flesch, Berufskrankheiten, 10.

21 Vgl. z.B. die Erzählung über arbeitslose Musiker (Österreichische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 3, 18)). Die Schilderung ihres Elends setzte stillschweigend voraus, dass ein Wechsel der Tätigkeit undenkbar wäre. Zugleich wurde das Berufsmusikertum als Unterscheidungsmerkmal gegenüber eigentlich illegitim musizierenden Fleischhuern, Sattlermeistern etc. hochgehalten.

MusikerIn-Sein erwirkt hatte, sollte ein Anrecht darauf haben, damit seinen/ihren Unterhalt zu verdienen. Diese, im Grunde auch von GegnerInnen des Musikerverbandes (wie dem Bund der Nichtberufsmusiker) anerkannte Perspektive baute durchwegs auf allgemein anerkannten Praktiken des Berufs (bzw. der Berufsausbildung, der Berufswahl etc.) auf, die voraussetzten, dass die Entscheidung für einen Beruf dazu berechtigen würde, durch ihn ein Auskommen zu finden. An der Durchsetzung dieser Perspektive arbeiteten beispielsweise die Arbeitsvermittlungen. In öffentlichen Arbeitsämtern wurde durch den Berufsschutz (die Vermittlung nur in Stellen, die dem erlernten Beruf entsprachen) der Beruf sowohl anerkannt als auch gegenüber nichtberuflichen Erwerbsarten privilegiert.²² Diese Praktik half dabei, die Zugehörigkeit zum Musikerberuf trotz Zeiten der Arbeitslosigkeit zu ermöglichen. Auch die Stellenvermittlung des Musikerverbandes – die im Vergleich mit den öffentlichen Arbeitsämtern ein Vielfaches an Stellen vermittelte – war in einer Art organisiert, die den Ausschluss von NichtberufsmusikerInnen erlaubte.²³ Dennoch konnte der Musikerberuf unter den oben skizzierten wirtschaftlichen Bedingungen nur schwer umgesetzt werden. Die über Jahrzehnte erfolglosen parlamentarischen Eingaben des Musikerverbandes um ein Musikerschutzgesetz sowie die fehlende Erwähnung der Berufsmäßigkeit des Musizierens als Voraussetzung für Erwerb in der Musiker- und Kapellmeisterverordnung 1934 zeugen von Widerständen dagegen. Diese Widerstände sind politisch nicht leicht zu lokalisieren: Auf den ersten Blick scheint es, als hätten sich in der Frage der Privilegierung von Beruf sowohl Sozialisten als auch Vertreter ständestaatlicher Ideen getroffen. Und tatsächlich waren die Übereinstimmungen zwischen den sozialistischen Anträgen zu einem Musikerschutzgesetz in den Zwanzigerjahren und der Musiker- und Kapellmeisterverordnung von 1934, sowie die zwischen den Forderungen der sozialistischen Musikergewerkschaft und denen der ständestaatlichen Interessenvertretung der Musiker recht groß.²⁴ Eine Alternative zu diesem überparteilichen Konsens wird ersichtlich, wenn man die Positionierungen der Nichtberufsmusikerverbände betrachtet. Unter Berufung auf althergebrachte Traditionen wurde dort das Recht auf Gelegenheits- und Vereinsmusizieren eingefordert und gegen dessen Unterordnung unter das berufliche Musizieren verteidigt. Diese Perspektive wurde auch auf gesetzlicher Ebene im Zuge konkreter Regelungen wirksam.²⁵

22 Vana, *Gebrauchsweisen*, 264 ff.

23 *Oesterreichische Musiker-Zeitung* (1925), Nr. 15/16, 63.

24 Diese Übereinstimmungen sprechen auch dagegen, die Musiker- und Kapellmeisterverordnung einseitig als „typische Schöpfung des österreichischen Ständestaates“ (Zwittkovits, *Pflege*, 426 f) und als autoritäre Unterdrückung der Nicht-BerufsmusikerInnen zu beschreiben.

25 Siehe Kapitel 2.3.1.

Es stellt sich die Frage, für wen und unter welchen Umständen Musizieren im Untersuchungszeitraum überhaupt als Lebensberuf denk- und praktikierbar war. Für manche Musizierende schien das Konzept des Lebensberufes entweder ein schwieriges Unterfangen darzustellen oder aber nur geringe bis gar keine Verbindlichkeit für sich beanspruchen zu können.²⁶ Mit anderen Worten: Andere Unterhaltstätigkeiten wurden von ihnen bisweilen durchaus als Lebensberuf ausgeübt, nicht so das (erwerbsmäßige) Musizieren. Musizieren wurde abseits des Lebensberufes nicht nur als Scheitern an diesem erzählt, sondern auch als eigenständige und legitime Form Musik auszuüben. Vorstellungen wie jene von den Nichtberufsmusikerverbänden propagierte – z.B. das idealistische Musizieren der Land- und VolksmusikerInnen, die ab und zu auch dafür bezahlt wurden – konnten dafür als Vorbilder dienen und nichtberufsmäßiges Musizieren legitimieren. Nicht zuletzt stand die lange Tradition dieser Art des Musizierens dafür ein. Gleiches galt für unqualifiziertes Musizieren als einer Form des Not-Unterhalts. Vor allem, wenn Musizieren den Anspruch erheben konnte, Stadt- oder Landestradi-tionen zu verkörpern (wie etwa im Falle der Wiener Werkelmänner), konnte es auch außerhalb der Berufsmäßigkeit Anerkennung finden.²⁷ Durch die Bettelmusiklizenzen war diese Form des Musizierens auch von staatlicher Seite legitimiert. Die Legitima-tion nichtberuflichen Musizierens zeigt sich auch in manchen Lebensgeschichten. So erzählte Josef Mayrhofer eine Episode des Herumziehens und Musizierens:

In Gmunden sangen wir auf den [sic] großen Platz beim See. Es standen eine Menge Leute um uns als uns ein Polizist fragte wer wir seien. Es sei eine Meldung gekommen das wir den See entlang gesungen und kassiert hätten. [...] Der Polizist nam [sic] uns also als Studenten zur Kenntniß. Da die Rundumstehenden wegen seiner Anwesenheit uns keinen Obulus gaben griff er selbst in seine Tasche und gab uns Geld in unseren Kessel.²⁸

Derartige Musizierpraktiken standen zwangsläufig im Gegensatz zu und oft auch im Konflikt mit dem Schema des Lebensberufes, waren aber deshalb noch nicht

26 Dennoch traten Vorstellungen und Praktiken des (Lebens-)Berufes auch dort auf, wo die Organisation des Musizierens deren Voraussetzungen und Inhalten auf den ersten Blick stark zu widersprechen schien. So wurde etwa in einer parlamentarischen Interpellation das Tun der „krüppelhaften Bettelmusikanten“ als „Bettelberuf“ beschrieben (Interpellation des Abgeordneten Dr. Licht und Genossen betreffend die Handhabung der behördlichen Aufsicht über die krüppelhaften Bettelmusikanten und Maßnahmen gegen deren Auswucherung, 1).

27 Vgl. z.B. eine Reihe von durchaus wohlwollend verfassten Zeitungsartikeln über Straßenmusik in Wien: Illustriertes Wiener Extrablatt (1925), 1. Mai, 6; Neue Freie Presse (1937), 4. Oktober, 3; Neues Wiener Tagblatt (1913), 16. Februar, 10; Neues Wiener Journal (1938), 26. November, 6; Illustriertes Wiener Extrablatt (1922), 7. Oktober, 4.

28 Mayrhofer, Leben, ohne Seitenzahl (erste Seite des Kapitels „Strassensänger“).

völlig illegitim. Gerade einmal die Arbeitsunfähigkeit des/der Musizierenden – und damit die Unmöglichkeit, überhaupt einen Beruf auszuüben – konnte den Konflikt aufheben. Wie in den Beschreibungen des Lebensberufes bereits angedeutet wurde, handelte es sich bei der Frage Beruf oder Nicht-Beruf trotzdem nicht bloß um die Wahl zwischen zwei gleichwertigen Alternativen, Unterhalt zu verdienen. Berufsmäßig tätig zu sein stellte für viele eine anerkanntere Form des Verdienstes dar als etwa ‚bloße‘ Erwerbsarbeit, Lohnarbeit, Gelegenheitsarbeit etc. Schon die Beschimpfungen der NichtberufsmusikerInnen durch den Musikerverband – „schädliche Schmutzkonzurrenz“²⁹, „Schmarotzergilde“³⁰ oder „Parasiten unseres Kunstgewerbes“ und „innerer Feind“³¹ – zeigen eine dieser Hierarchisierungen an.³² Für den Versuch, Berufsarbeit mit musikalischer Erwerbstätigkeit an sich gleichzusetzen, stand auch ein parlamentarischer Antrag der sozialdemokratischen Partei auf die Errichtung einer Musikerkammer, in dem es hieß: „Wer in Oesterreich zu Erwerbszwecken Musik betreiben will, muss im Sinne dieses Gesetzes zur beruflichen Ausübung von Musik entsprechend befähigt sein.“³³ Auch über das Musizieren hinaus waren Perspektiven, die den beruflichen Erwerb über andere Formen des Erwerbs stellten, wirkmächtig. So zeigt etwa Irina Vana, dass die Anerkennung der eigenen Tätigkeit als Beruf in der öffentlichen Arbeitsvermittlung Vorteile (wie z.B. einen längeren Bezug des Arbeitslosengeldes) mit sich brachte.³⁴ All diese Praktiken dienten der Durchsetzung des berufsmäßigen Erwerbs als gleichbedeutend mit Erwerb an sich.

In den Lebensgeschichten wurde Musizieren durch eine spezifische Form der Erzählung als Lebensberuf konnotiert. Im Vergleich zu den Erzählungen mit stark negativem Bezug auf Beruf wurden in den Erzählungen mit stark positivem Bezug viele Themen aus der Lebensgeschichte ausgeklammert.³⁵ Diese gegensätzlichen Darstellungsweisen werfen Fragen nach der Produktion derartiger Erzählungen auf, vor allem wenn man von einem bestimmten Verständnis ausgeht, wonach Erzählungen berichten, ‚was sich wirklich ereignet hat‘, ohne derartige Strukturierungen vorzunehmen.³⁶ Die Ausklammerung von Themen wie Familie oder Ausbildung,

29 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1920), Nr. 14, 136.

30 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1922), Nr. 4, 14.

31 Österreichische Musiker-Zeitung (1932), Juli, 2.

32 Vgl. zur Gliederung der sozialen Welt durch Beleidigung oder Beschimpfung Bourdieu, Raum, 23 f.

33 Antrag der Abgeordneten Sever, Allina, Pick, Seidel Richard und Genossen vom 3. März 1927 auf ein Musikergesetz, 1.

34 Vana, Gebrauchsweisen.

35 Zu Auslassungen in autobiografischen Erzählungen siehe auch Zemon Davis, Enthüllen.

36 Siehe dazu Kapitel 3 über die Verwendung lebensgeschichtlicher Erzählungen als historische Quelle.

die im Leben des/der Erzählenden sicher eine Rolle gespielt haben, macht in dieser Perspektive die Erzählung unglaubwürdig, zumindest aber schwer vergleichbar mit jenen Erzählungen, die diese Themen zum Gegenstand haben. Wird Erzählen jedoch als eigene Praktik der Positionierung im sozialen Raum verstanden, dann ist die durch Auslassungen und bestimmte Schwerpunktsetzungen gekennzeichnete Form der Erzählung als spezifische Bezugnahme auf Institutionen wie den Lebensberuf zu sehen. Über etwas nicht zu schreiben, heißt so gesehen auch, die Bedeutung dessen, worüber geschrieben wird, zu verstärken. Für den Lebensberuf kennzeichnend war demzufolge, nur das zu beschreiben, was in einer Berufsbiografie Platz hatte. Musizieren wurde nicht (vorrangig) durch eine entsprechende Bezeichnung oder eine spezifische Abfolge von Ausbildung und Erwerbstätigkeit zum Beruf, sondern durch die Anordnung bzw. Erwähnung oder Auslassung von im engeren Sinne außermusikalischen Ereignissen und Tätigkeiten. Die Möglichkeit, der Wunsch oder die Erfordernis, eine Berufsbiografie zu schreiben, hing natürlich mit dem Kontext des Schreibens und dem adressierten (imaginierten) Publikum³⁷ zusammen. So ist eine der für die zweite Dimension wichtigsten Erzählungen, die sich positiv auf die Referenz des Lebensberufs bezogen, jene von Rudolf Kemeter.³⁸ Diese wurde als Teil eines Ansuchens an die damalige Urheberrechtsgesellschaft AKM verfasst. Eine derartige Lebensbeschreibung musste ganz anderen Anforderungen genügen als etwa das Führen eines privaten Tagebuches.³⁹ Diese Unterschiede von Kontext und Publikum bedeuten aber nicht, dass ein Vergleich der Erzählungen sinnlos wäre. Ein systematischer Vergleich kann zeigen, durch welche Erzählpraktiken eine Institution wie der Lebensberuf produziert und reproduziert wurde, wobei Erzählkontext und Publikum Teile der Praktiken des Erzählens darstellen. Er zeigt, welche Produktionskontexte von Erzählungen welche Institutionen des Musizierens (re)produzierten, ohne diese darauf zu reduzieren – denn um eine Berufsbiografie zu schreiben, musste auch ein Verständnis davon vorhanden sein, was eine solche ausmachte und welche musikalischen Tätigkeiten in dieser Platz hatten. Die Forderung einer Urheberrechtsgesellschaft (oder eines Arbeitgebers/einer Arbeitgeberin, eines Arbeitsamtes etc.), eine Berufsbiografie zu verfassen, stellte nicht nur einen Teil des Erzählkontextes dar, sondern trug wiederum zur Durchsetzung des Lebensberufes und der Konstruktion des Berufsmusikers/der Berufsmusikerin bei.

37 Smith/Watson, *Autobiography*, 68 f.

38 Kemeter, *Lebensbeschreibung*.

39 „Die Lebenserzählung wird sich in Form und Inhalt nach der sozialen Qualität des Marktes unterscheiden, auf dem sie angeboten wird.“ (Bourdieu, *Illusion*, 79). Vgl. zu Zwängen der biografischen Inszenierung auch Corsten, *Beschriebenes*, 200.

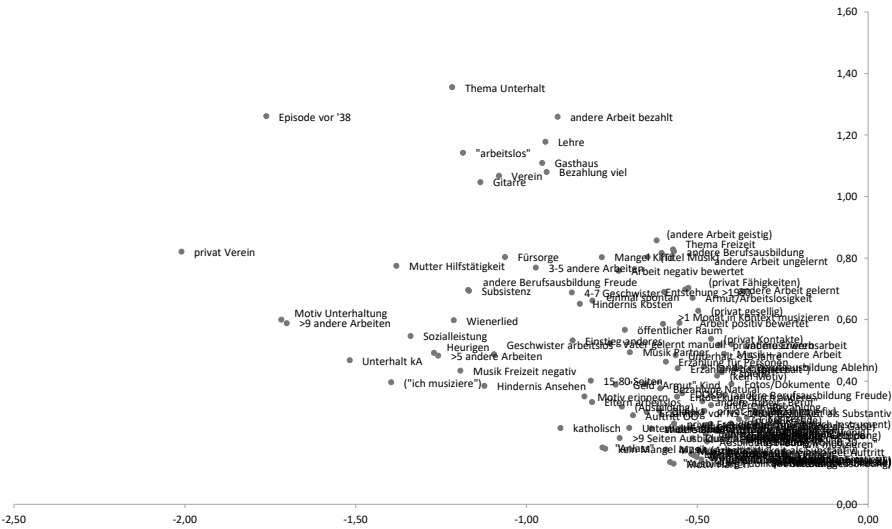
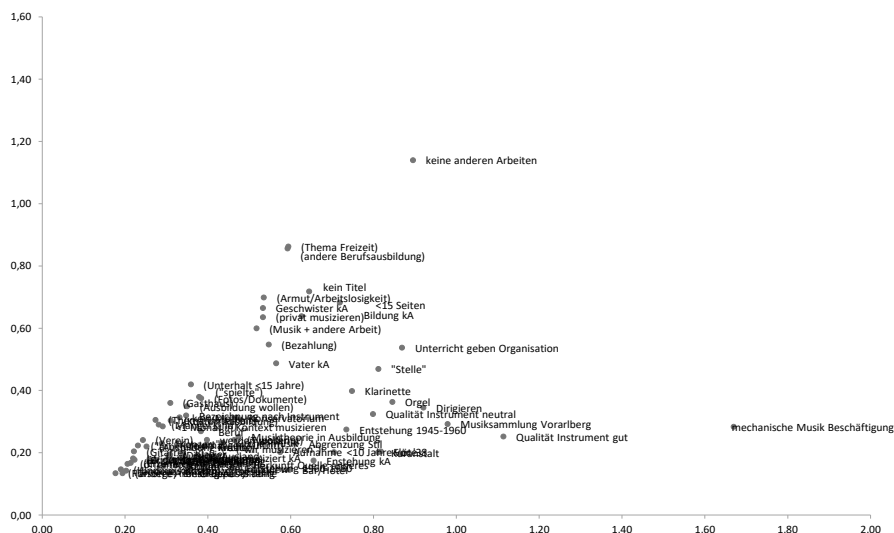


Abbildung 19: Hilfsgrafik der Modalitäten der zweiten Dimension. Die X-Achse weist die Koordinaten der Modalitäten auf, die Y-Achse deren Beitrag zur Varianz der Dimension (CTR). Es werden nur Modalitäten mit überdurchschnittlichem CTR angezeigt
() = keine Erwähnung der Modalität “ “ = wörtliche Verwendung der Modalität

Die Bezeichnung jener Erzählungen, die sich positiv auf Beruf bezogen, als Berufsbiografien folgt dem Ansatz, die jeweiligen Praktiken des Erzählens als (versuchte) Positionierungen in einem sozialen Raum zu sehen. Würden die Lebensgeschichten als ‚objektive‘ Ansammlungen von Fakten aus dem Leben der beschriebenen Personen verstanden werden, so könnte man einwenden, dass manche der Erzählenden ja gar keine BerufsmusikerInnen gewesen wären, da sie ‚eigentlich‘ einen anderen Hauptberuf gehabt hätten oder ihr Musizieren ihnen keinen Verdienst eingebracht hätte. Ein Beispiel dafür ist die Erzählung von Josef Steidl, der in der Darstellung seiner Lebensgeschichte als „Landwirt“ bezeichnet wird⁴⁰ und dessen Musizieren im Rahmen der örtlichen Kirchenmusik wohl von vielen als Freizeitaktivität bezeichnet werden würde. Was aber seine Erzählung zur Berufsbiografie machte, war die Beschreibung und Strukturierung seiner musikalischen Tätigkeiten. Steidl bezog sich in seiner Erzählung positiv auf das Schema des musikalischen Lebensberufs und ordnete diese danach an. Dass diese Art des Erzählens bei jenen, die die Lebensgeschichte als Wiedergabe von Fakten verstehen, nicht unbedingt auf Verständnis

40 Herrmann-Schneider, Lebenslauf, 51.



stößt,⁴¹ ändert nichts an dieser Bezugnahme. Über diesen Zusammenhang lassen sich allgemein wirkmächtige Institutionen des Untersuchungszeitraums (wie jene des Lebensberufes) nachvollziehen. Gerade, dass Steidl seine Lebensgeschichte als Berufsbiografie formulierte, zeigt seinen Anspruch, als beruflich Musizierender und eben nicht (nur) als Landwirt wahrgenommen zu werden.

6.1 Der Lebensberuf als kontinuierliches und ausschließliches Musizieren

In der Hilfsgrafik⁴² zu Beginn dieses Kapitels (Abbildung 19) werden die für die zweite Dimension überdurchschnittlich wichtigen (d.h. mit überdurchschnittlich hohem CTR-Wert behafteten) Modalitäten (im Text unterstrichen) dargestellt.⁴³ Anhand der einzelnen Modalitäten (und in weiterer Folge einer Beschreibung der einzelnen Fälle) lässt sich – in der Abfolge von den höchsten bis zu den niedrigsten

41 So fragt sich die Entdeckerin seiner Lebensgeschichte: „Was den Landwirt eines 1600 m hoch gelegenen Hofes bewog, die wesentlichen Vorkommnisse in seinem ‚Leben als Musiker‘ niederzuschreiben, ist ebenso unbekannt“ (Herrmann-Schneider, Lebenslauf, 51). Das Verfassen des eigenen Lebens als Berufsbiografie wird dann unverständlich, wenn unsere Schemata von Beruf und Nicht-Beruf nicht zu jenen des/der Erzählenden passen.

42 Vgl. zur Konstruktion der Hilfsgrafik Kapitel 4.

43 Die hier dargestellten Modalitäten bilden 82,6 Prozent der Gesamtvarianz der zweiten Dimension ab.

Beiträgen zum Bedeutungszusammenhang einer Dimension – zeigen, wie der Lebensberuf sowohl durch positiven Bezug darauf als auch durch Abgrenzung davon und Gegenüberstellung mit anderen Arten des Musizierens konstruiert wurde.

Sich positiv auf den Lebensberuf zu beziehen, setzte voraus, keine anderen Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten auszuüben. Die Berufsbiografie des Musizierens wurde nicht durch andere, berufsfremde Tätigkeiten unterbrochen, sondern blieb lückenlos. Wer andere Tätigkeiten ausübte, geriet in den Verdacht, ‚eigentlich‘ kein/keine MusikerIn, sondern eben SchusterIn, GastwirtIn, Beamter/Beamtin (um nur die gängigsten Berufe zu erwähnen) zu sein, der/die daneben etwas musizierte. Im Lebensberuf ging das Angewiesensein auf den mit Musizieren verdienten Unterhalt einher mit der persönlichen Bindung an diesen Beruf.⁴⁴ Schon das Absolvieren einer anderen Berufsausbildung schien fragwürdig: Ausbildung wurde weithin als erster Schritt in einen Beruf hinein gesehen, die Zugehörigkeit zu diesem bereits durch sie begründet. Ein Wechsel der Tätigkeit direkt nach der Ausbildung wurde zwar immer noch als weniger problematisch gesehen als nach jahrelangem Erwerb in einem Beruf, die Praktiken des Lebensberufes zielten aber daraufhin ab, die Einheit von Ausbildung und Erwerbstätigkeit zu ermöglichen und auch vorzuschreiben: „Auf alle Fälle ist [...] für [...] die Eltern wie für die der Schule entwachsenen Kinder die schwere und verantwortungsvolle Aufgabe entstanden, sich beizeiten für eine Berufswahl des Kindes zu entscheiden.“⁴⁵ Von den Problemen bei der praktischen Umsetzung dieser Konzeption zeugen etwa die Schriften der in der Berufsberatung Tätigen.⁴⁶ Die Erzählenden mit stark positivem Bezug auf den Lebensberuf setzten ihn in dieser Hinsicht erfolgreich um: Sie trafen durch ihre Ausbildung die Wahl für den Beruf des Musizierens und blieben dann dabei.

In starkem Kontrast dazu stand die Strukturierung der anderen Erzählungen durch andere Unterhaltstätigkeiten.⁴⁷ Diese anderen Tätigkeiten teilten die Lebenszeit ein (etwa in Kindheit, Lehrjahre und „richtiges“ Ausüben einer Erwerbstätigkeit). Auch jene, die keinen anderen Lebensberuf vorweisen konnten, sondern viele unterschiedliche Unterhaltstätigkeiten aneinanderreichten, strukturierten ihre Erzählung über diese, etwa durch die Einteilung in Kapitel, die mit der Beschreibung dieser

44 Diese persönliche Bindung an den eigenen Beruf, die durchaus moralisch besetzt war, wurde auch explizit eingefordert: „Es wäre daher im Interesse des Berufsartisten angezeigt, bei der Aufnahme neuer Artisten wohl genau zu prüfen, wer es mit diesem, dem Artistenberuf ehrlich meint, nicht etwa diesen Beruf als Deckmantel ausnützt.“ (Die Varieté-Welt (1923), Nr. 3, 1–2, hier 2).

45 Hauck, Berufsberatung, 5 f.

46 Vgl. etwa Ders., 6 f.

47 Dieser Aspekt wird in der zweiten Dimension durch die Modalität Thema Unterhalt dargestellt.

Tätigkeiten korrespondierten („Beim Bundesheer“, „In der Glühlampenfabrik“, „Beim Fleischhacker“).⁴⁸ Die – im Untersuchungszeitraum durchaus geforderte – Identifikation des eigenen Lebens mit den ausgeübten Unterhaltstätigkeiten wurde also auch in den Erzählungen mit stark negativem Bezug auf Beruf umgesetzt.⁴⁹ Die Erzählenden konnten oder wollten aber im Gegensatz zu den VerfasserInnen von Berufsbiografien nicht ihren musikalischen Erwerb dafür verwenden, sei es – wie weiter unten beschrieben wird –, weil er zu wenig zur Sicherung ihres Lebensunterhaltes beitrug, sei es, weil sich die musikalischen Tätigkeiten nicht als berufsmäßiges Musizieren präsentieren ließen. Welche Arten von Unterhaltstätigkeiten sie beschrieben, kann durch weitere Modalitäten spezifiziert werden: Es handelte sich um bezahlte Arbeit (im Gegensatz etwa zur Mithilfe im Haushalt oder zur Subsistenzwirtschaft) und oftmals um Arbeit im Rahmen einer Lehre. Während keine geistige Arbeit durchgeführt wurde, finden sich sowohl ungelernte Arbeiten als auch das Absolvieren einer Berufsausbildung – wie etwa im Falle von Franz Gierer, der als ungelernter Tischler und Holzschuhmacher arbeitete, bevor er eine Maurerlehre begann.⁵⁰ In den Erzählungen mit negativem Bezug auf Beruf fanden also sowohl berufliche Elemente abseits des Musizierens – das Praktizieren einer Tätigkeit, die durch eine entsprechende Ausbildung und langfristige Ausübung zum Beruf wurde – als auch Gelegenheitsarbeiten einen Platz. Die Kombination dieser unterschiedlichen Arten, einen Unterhalt zu verdienen, war charakteristisch für diese Erzählungen. Das zeigt sich auch an der Anzahl unterschiedlicher Unterhaltstätigkeiten, die von drei bis neun und mehr reichen konnte.⁵¹ Weder konnten diese Erzählungen als reine Berufserzählungen noch als reiner Kontrast zu Berufserzählungen⁵² verstanden werden. Die in ihnen vorkommenden Unterhaltspraktiken waren Teil des Konfliktes um die Durchsetzung von Berufsarbeit und die weitgehende Abschaffung oder Delegitimierung von Gelegenheits- und Nebenerwerbsarbeit. Zwischen

48 Diese Strukturierung durch andere Unterhaltstätigkeiten konnte auch dann ‚passieren‘, wenn die Produktion der Lebensgeschichte stark in einem musikalischen Kontext stand. Ein Beispiel dafür ist die vom Volksmusikforscher Walter Deutsch herausgegebene „Lebensgeschichte eines Musikanten“ (Deutsch (Hg.), Geiger-Heini, 9), die ungeachtet des Titels großteils nach nicht-musikalischen Charakterisierungen – Bäcker, Familienvater und Kaufmann, Cafetier etc. – strukturiert war.

49 Zur Erzeugung der eigenen Lebensgeschichte als Arbeitsbiografie siehe auch Alheit/Dausien, Arbeiterbiographien, 156 ff.

50 Gierer/Annerl-Gierer (Hg.), Franz Gierer, 17f.

51 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten 3–5 andere Arbeiten, >9 andere Arbeiten sowie >5 andere Arbeiten dargestellt.

52 Für Kontrastformen zu Erzählungen des eigenen Arbeitens als Berufsbiografie siehe Vana, Gebrauchsweisen, 389 ff.

moralischen Appellen und administrativen Vorgaben auf der einen Seite und dem materiellen Druck, Unterhalt auch abseits des Berufes zu verdienen auf der anderen Seite wurden Berufe und Nichtberufe miteinander kombiniert. Die Ausbildung, die diese Kombination am besten repräsentierte, war jene der Lehre. In eine Lehre zu gehen diente oftmals nicht nur der Ausbildung für eine spätere Berufslaufbahn, sondern war auch eine Form der Ausbildung, die zum Unterhalt der Familie beitrug – und sei es nur dadurch, dass nun ein Familienmitglied weniger ernährt werden musste. Fest steht, dass das Verdienen von Lebensunterhalt – ob als Beruf oder als Gelegenheitserwerb – in den Erzählungen der dominierten Seite großen Raum einnahm. Ob Arbeitstätigkeiten nun negativ („Diese Arbeit war mir aber zu schwer“⁵³) oder positiv bewertet wurden („Meine drei Jahre Lehrzeit gingen eigentlich gut und rasch zu Ende“⁵⁴), sie waren jedenfalls wichtig genug, um eine Bewertung zu verdienen. Dasselbe gilt für die Bewertung der Berufsausbildung, die über Freude oder über Ablehnung beschrieben wurde.

Der Kontrast zwischen der ununterbrochenen Berufsmusikerlaufbahn auf der einen und der Strukturierung der Erzählung durch andere Unterhaltstätigkeiten auf der anderen Seite stand auch in Zusammenhang mit den materiellen Chancen, die der jeweilige Herkunftshaushalt bot. Musizieren als Beruf auszuüben bedeutete oftmals eine längere und kostspielige Ausbildung, während derer nur wenige Möglichkeiten zum Verdienst des eigenen Lebensunterhalts gegeben waren.⁵⁵ Eine Alternative dazu boten zwar die „Lehrlingszüchtereien“, in denen die Auszubildenden während ihrer Ausbildung bereits auftraten und Geld verdienten. Diese Form der Ausbildung war jedoch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – nicht zuletzt wegen anhaltender Kritik an der Ausbeutung der Lehrlinge und den schlechten Arbeitsbedingungen – bereits stark im Rückgang begriffen.⁵⁶ Je nach Art des Musizierens waren die Möglichkeiten, den Lebensunterhalt durch Musizieren zu verdienen, unterschiedlich gestaltet. Für die meisten Musizierformen galt, dass das Verdienen eines kontinuierlichen Lebensunterhaltes alles andere als sicher war. Wie Irina Vana für Berufe im Allgemeinen zeigt, war daher auch zur Erzeugung der Berufsmusikerlaufbahn ein entsprechender Rückhalt im Herkunftshaushalt notwendig:

53 Gierer/Annerl-Gierer (Hg.), Franz Gierer, 17.

54 Felsinger, Schutzengerl, 15.

55 Eine Ausnahme bildeten Musizierende, deren Fähigkeiten bereits während ihrer Ausbildung als dermaßen hoch eingeschätzt wurden, dass ihnen – vom Staat oder reichen GönnerInnen – die Kosten der Ausbildung und zeitweise sogar ihrer sonstigen Lebensführung erstattet wurden. Hier spielte die in der ersten Dimension besprochene Referenz des Musizierens als Kunst eine große Rolle.

56 Vgl. dazu Eckhardt, Zivil- und Militärmusiker, 26 ff.

Die Ressourcen des Herkunftshaushalts und die Erwartungshaltungen des sozialen Umfelds (vor allem der Eltern und Verwandten) an die zukünftigen Unterhalte bzw. Berufe der Protagonist/innen prägten so die Orientierungen der Protagonist/innen. Bot der Herkunftshaushalt diesen eine (finanzielle) Unterstützung in der Zeit der Ausbildung und bei der Arbeitssuche, konnten sie längere Berufsausbildungen anstreben, die mit einem späteren Verdienst einhergingen und den Zugang zu prestigeträchtigeren Berufen eröffneten.⁵⁷

Die Erzählungen mit positiven Bezugnahmen auf Beruf beschrieben demgemäß keine Notwendigkeit, die musikalische Ausbildung oder das Musizieren zugunsten anderer Unterhaltstätigkeiten aufzugeben. Aufforderungen, schon früh den eigenen Lebensunterhalt zu verdienen,⁵⁸ fehlen hier. In den Erzählungen mit negativem Bezug auf Beruf hingegen war die Thematisierung materiellen Mangels präsent: die Bezeichnung als arbeitslos, die Beschreibung von Mangelerfahrungen als Kind, das Heranziehen von Fürsorgeleistungen bzw. Sozialleistungen zum Bestreiten des Lebensunterhaltes oder die Beschreibung der Familie in Kategorien der Armut. All diese Aspekte können als Begründung der Schwierigkeit verstanden werden, Musizieren zum Beruf zu machen. Die Erzählenden mochten sich ihren Unterhalt durch Gelegenheitsarbeiten verdienen oder einen anderen, weniger voraussetzungsvollen Beruf anstreben, der Beruf des Musizierens blieb schwer zu realisieren. Sich „aus Liebe und Begeisterung“ oder auch „der Eitelkeit der Eltern zuliebe“⁵⁹ für eine Musikerlaufbahn zu entscheiden, wie es dem Musikerverband zufolge üblich war, setzte ein zumindest auf absehbare Zeit gesichertes Einkommen und das Einverständnis der Familie voraus – auf dem Lande, wo bezahlte Musiziergelegenheiten rar waren, noch mehr als in der Stadt. Die Auffassung, dass Musizieren als Beruf eine Unmöglichkeit darstellte, findet sich in jenen Erzählungen, in denen es durch Strukturierung oder Kontextualisierung klar vom ‚eigentlichen‘ Erwerb bzw. Beruf getrennt wurde. Gelegentlich wurde es auch expliziert, wenn etwa Heinrich Krupitschka erzählte:

Von meinen Geschwistern hatte nur ich von Anfang an das Verlangen, ständig zu musizieren. [Ein Geigenlehrer] sagte mir am Ende des Ersten Weltkrieges, als ich gerade 15 Jahre alt geworden war: ‚Ich kann dir nichts mehr beibringen. Du gehörst auf’s Konservatorium!“. Aber das blieb für mich immer nur ein Traum. Musikalisches Interesse war wohl in meiner Familie vorhanden, aber eine Laufbahn als Musiker konnte man

57 Vana, *Gebrauchsweisen*, 403.

58 Dieser Aspekt wird durch die Modalität kein Unterhalt unter 15 Jahren dargestellt.

59 Österreichische Musiker-Zeitung (1929), Nr. 23, 121–122, hier 121.

sich nicht vorstellen. [...] Mein Wunsch nach einer dauernden musikalischen Tätigkeit widersprach allerdings unseren Traditionen, wonach der Erstgeborene das Geschäft des Vaters zu übernehmen hatte.⁶⁰

Die Unterstützung durch die Familie konnte also für die positive oder negative Bezugnahme des Musizierens auf Beruf große Bedeutung erlangen. Nicht nur andere Unterhaltstätigkeiten wurden für die Konstruktion der Berufsbiografie weggelassen. Auch andere Aspekte des eigenen Lebens, die als für den Lebensberuf uninteressant galten, fehlten in den Erzählungen mit positivem Bezug auf Beruf. Beschreibungen eigener Freizeitaktivitäten fanden ebenso wenig Platz wie Beschreibungen der familiären Situation⁶¹ oder der eigenen (nicht-musikalischen) Ausbildung. Diese Nichterwähnungen spielten eine wichtige Rolle für den positiven Bezug auf den Lebensberuf. Der Lebensberuf, wie er zu seiner Zeit verstanden wurde, setzte zwar nicht das Fehlen von Freizeit oder familiären Bindungen voraus. Von diesen nicht zu erzählen, stärkte allerdings die (wahrgenommene) Bedeutung des erzählten Musizierens – bis zu einem Punkt, wo dieses nicht mehr als bloße Abfolge von Unterhaltstätigkeiten wahrgenommen wurde, sondern als Beruf. Diese Wahrnehmung basierte wiederum darauf, dass es bereits Vorbilder dafür gab, wie eine Berufsbiografie aussah und was sie beinhalten musste. Hier muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass – in der Perspektive von Erzählen als sozialer Praktik – die Form der Erzählung einen wesentlichen Aspekt der Positionierung im Hinblick auf Institutionen des Musizierens darstellte. Wurde die Beschreibung der Unterhaltstätigkeiten durch Beschreibungen des Freizeit- und Familienlebens unterbrochen, dann war die Erzählung nicht mehr klar als Berufsbiografie erkennbar. Dasselbe galt für das Weglassen von Fotos oder persönlichen Dokumenten in der Erzählung. Diese wurden oftmals verwendet, um außerberufliche Ereignisse (wie Geburten, Hochzeiten, Mitgliedschaft in Gruppen etc.) zu dokumentieren – alles Themen, die nicht in eine Berufsbiografie passten. Eine Erzählung ohne Titel und ohne Fotos oder Dokumente, in der Freizeit oder Familie ausgespart blieben, beanspruchte nicht die Darstellung eines Lebens in all seinen Facetten, wie es etwa sich negativ auf den Lebensberuf beziehende Erzählungen taten („Skizzen aus dem Leben“, „Meine Lebenserinnerungen“). Die unbetitelte und auf das Musizieren fokussierte Berufsbiografie versprach nicht mehr und nicht weniger als eine Aufzählung – nicht einmal unbedingt eine Beschreibung – all jener musikalischen Stationen, die zusammen den Lebensberuf des Musizierens bildeten. Dementsprechend

60 Deutsch (Hg.), Geiger-Heini, 12.

61 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten keine Angabe von Geschwistern und keine Angabe von Tätigkeiten des Vaters dargestellt.

waren die Berufsbiografien auch kürzer gefasst⁶² als die Erzählungen der dominierten Seite. In Nicht-Berufsbiografien erschien Musizieren daher eingebettet in andere Lebensaspekte der/des Erzählenden (wie Familie oder Freizeit), anstatt von ihnen getrennt zu werden. Musizieren stellte oftmals eine Episode in ihrem Leben dar, einen zeitlich begrenzten Abschnitt, der durch andere lebensgeschichtliche Ereignisse und Gegebenheiten strukturiert wurde. So leitete etwa Josef Mayrhofer sein Kapitel „Strassensänger“ – das auf Kapitel folgt, in denen Nicht-Musikalisches berichtet wird – folgendermaßen ein:

1924 war in Innsbruck ein internationales Treffen der S.A.J. [Sozialistische Arbeiterjugend, G.S.]. Ich war gerade mit der Fachschule fertig und da ich keine Aussicht auf Arbeit hatte und natürlich auch kein Geld, gingen wir [...] zu Fuß dort hin.⁶³

Auf diese Art und Weise entwickelte sich die Erzählung hin zum Musizieren und schloss mit: „Ich kaufte mir ein paar Schuhe und Sepp und Ich fuhren von Gmun- den mit der Bahn heim.“⁶⁴ Analog zu der Unterscheidung zwischen der Dominanz des Musizierens und dessen Einbettung in andere Themen kann auch zwischen zwei Erzählstilen unterschieden werden. Für Berufsbiografien war eine vollständige Abbildung der (berufsrelevanten) musikalischen Stationen von Bedeutung, wie sie etwa in der stichwortartigen Aufzählung Rudolf Kemeters realisiert wurde:

Kemeter, Rudolf; erlernter Beruf: Musiker, Polizeibeamter i. R., geboren am 3. Juli 1890 in Guntersdorf [...] erhielt im Alter von 8 Jahren beim dortigen Regens Chori Oberlehrer J. Kleckmaier Unterricht im Gesang u. Allgem. Musiklehre, war dann einige Jahre als Sängerknabe im dortigen Kirchenchor tätig. Den ersten Unterricht im Flöten- Klarinetten- u. Geigenspiel sowie in Theorie erhielt ich von meinem Vater M. K. der selbst ein sehr guter Musiker (ehem. Militärmusiker) war.⁶⁵

Die Erzählung wurde hier als faktische Darstellung präsentiert: Wichtig war, was wann passiert war (bzw. absolviert wurde). Für die Erzählungen der anderen Seite war hingegen vor allem die Wiedergabe der erlebten Atmosphäre von Bedeutung. Man vergleiche obige Beschreibung der musikalischen Ausbildung mit folgender:

62 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten Erzählung umfasst weniger als fünfzehn Seiten (auf der dominanten Seite) bzw. Erzählung umfasst zwischen fünfzehn und achtzig Seiten (auf der dominierten Seite) dargestellt.

63 Mayrhofer, Leben, ohne Seitenzahl (erste Seite des Kapitels „Strassensänger“).

64 Ders., ohne Seitenzahl (zweite Seite des Kapitels „Strassensänger“).

65 Kemeter, Lebensbeschreibung, 1.

Ich wollte immer ein Musikinstrument lernen und so ging ich hinein und da mir Herr Schober preislich sehr entgegenkam, kaufte ich [die Gitarre]. Ich trug sie nachhause, wußte aber genau, daß ich sie nicht in die Wohnung bringen durfte, denn mein Vater hätte dies nicht geduldet. [...] So versteckte ich sie in der Scheune. Wenn ich zur Gitarrestunde ging, holte ich sie heraus und schlich mich hinter dem Haus vorbei, daß er mich nicht sehen konnte.⁶⁶

Diese Darstellung versuchte viel stärker, durch das Erzählen von Details und der Vorgeschichte den Musikunterricht mit bestimmten Gefühlen und Eindrücken zu verbinden. Die bloße Erwähnung des Musizierens wäre in einer derartigen Erzählung von geringer Bedeutung (und hätte etwa auch dem Motiv, durch die Erzählung zu unterhalten, widersprochen). Hingegen reichte sie für die Berufsbiografie aus, denn der Lebensberuf beruhte stark auf dem Nachweis, dass (und wo) kontinuierlich musiziert wurde.

Während die ErzählerInnen mit negativem Bezug auf Beruf das Motiv für das Verfassen ihrer Lebensgeschichte – sei es die Unterhaltung der Lesenden oder die Erinnerung an Vergangenes – thematisierten, blieb dieses in den Berufsbiografien unerwähnt. Es schien auch nicht notwendig zu sein: Den eigenen Beruf – und vielleicht besonders den Musikerberuf – darzustellen, schien mehr Sinn zu machen bzw. weniger Nachfragen ausgesetzt zu sein, als die ganze Lebensgeschichte inklusive ‚unbedeutender‘ Details wie familiärer Ereignisse zu thematisieren.⁶⁷ In unterschiedlichen Erzählkontexten – bei der Arbeitsvermittlung, bei ArbeitgeberInnen etc. – wurde die Darstellung der eigenen Berufsbiografie gefordert oder erwartet, während das Verfassen der ‚restlichen‘ Lebensgeschichte der Rechtfertigung bedurfte. Erst einige Jahrzehnte später erlangte das Verfassen detaillierter Lebensgeschichten von Personen, die der breiten Öffentlichkeit nicht bekannt waren, eine gewisse „Normalität“, was sich in den unterschiedlichen Entstehungszeiträumen⁶⁸ von Berufs- und Nichtberufsbiografien zeigt.

Die Abfassung einer Berufsbiografie lag den Alltagserfahrungen der meisten Menschen im Untersuchungszeitraum näher als die Entwicklung einer ‚ganzheitlichen‘ Lebensgeschichte. Die Berufsbiografie war demgemäß nicht nur stärker legitimiert, sie konnte auch auf bereits bekannte Schemata des Erzählens zurückgreifen. Die

66 Gierer/Annerl-Gierer (Hg.), Franz Gierer, 19.

67 Davon ausgenommen waren natürlich die Künstlermemoiren, in denen Privates durchaus vorkommen durfte, entsprechende Popularität beim breiten Publikum vorausgesetzt.

68 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten Entstehung der Erzählung nach 1980 (auf der dominierten Seite) bzw. Entstehung der Erzählung zwischen 1945 und 1960 (auf der dominanten Seite) dargestellt.

verwendeten Begriffe (wie jener der „Stelle“) und die Struktur der Erzählungen verwiesen vor allem auf Vorbilder wie die durch die staatliche Bürokratie produzierten Darstellungen des Berufslebens eines Individuums. Darüber hinaus sind die Kontexte, in denen eine Erzählung produziert und aufbewahrt wurde, aufschlussreich: Berufsbiografien finden sich unter anderem in der Musiksammlung des Vorarlberger Landesarchivs, Erzählungen mit negativem Berufsbezug in der Dokumentation lebensgeschichtlicher Aufzeichnungen (DOKU). Die Musiksammlung forderte „für die Vorarlberger Musikgeschichte bedeutsame Personen“ zum Verfassen ihrer Lebensgeschichte auf. In diesem Erzählkontext wurden sowohl Personen mit kontinuierlicher musikalischer Tätigkeit ausgewählt als auch deren Musizieren als zentrale Strukturierung der Erzählung eingefordert. Die DOKU hingegen sammelte Erzählungen von Personen, ohne einen expliziten Bezug zu deren Musizieren herzustellen.

Dient der Lebensberuf als zentrale Referenz der Dimension, so wäre es angesichts der Zusammenhänge von Beruf und Qualifikation zu erwarten, dass Unterschiede in den jeweils absolvierten musikalischen Ausbildungen eine wichtige Rolle einnehmen würden. In meiner Konstruktion des Lebensberufes sind Unterschiede zwischen den Ausbildungen der Erzählenden von Berufsbiografien und von Erzählungen mit negativem Berufsbezug jedoch nur von untergeordneter Wichtigkeit. BerufsmusikerInnen absolvierten eine Ausbildung in Akademie oder Konservatorium, während bei Nicht-BerufsmusikerInnen das Fehlen einer musikalischen Ausbildung erwähnt wurde. Dieser Kontrast ist aber im Vergleich mit anderen Modalitäten wenig wichtig.⁶⁹ Es zeigt sich, dass die Berufsförmigkeit der Lebensgeschichte viel stärker über bereits beschriebene Charakteristika wie das Weglassen nicht-musikalischer Themen oder die (Nicht-)Strukturierung nach anderen Unterhaltstätigkeiten konstituiert wurde als über die Art der Ausbildung. Ein Königsweg zum Musikerberuf kann in den autobiografischen Erzählungen nicht ausfindig gemacht werden. Das autodidaktische Aneignen musikalischer Kenntnisse findet sich in Berufsbiografien ebenso wie der Besuch musikalischer Hochschulen oder das Studium bei berühmten MusikerInnen in Nicht-Berufsbiografien.

Die jeweils unterschiedlichen Bezüge auf den Lebensberuf lassen sich auch an den Bezugnahmen auf gesamtgesellschaftliche Themen nachvollziehen. Armut und Arbeitslosigkeit wurden – in einer Zeit, in der sie alltägliche Phänomene waren – in den Berufsbiografien nicht erwähnt. Sehr wohl thematisiert wurde allerdings der Zusammenhang zwischen dem Aufkommen mechanischer Musik (d.h. der

69 Der CTR-Wert der Modalität keine Ausbildung beträgt etwa ein Viertel jenes der wichtigsten Modalität der dominierten Seite, der CTR-Wert der Modalität Konservatorium beträgt zwischen einem Drittel und einem Viertel jenes der wichtigsten Modalität der dominanten Seite.

Produktion von Musik durch Geräte wie Grammophon oder Radio) und den Beschäftigungsmöglichkeiten für MusikerInnen: „Das stumme Kino hat ja sehr viele Musiker gebraucht. Die waren in dem Moment, wo der Tonfilm gekommen ist, arbeitslos.“⁷⁰ Auch hier blieben BerufsmusikerInnen bei ihrer Erzählung in jenem Bereich, dem sie sich zugehörig zeigten: dem Berufsmusizieren. Sie nahmen durchaus auf überindividuelle Themen Bezug, erzählten aber keine Geschichte der Gesellschaft jener Jahre, sondern nur die der MusikerInnen. So positionierten sie sich als dieser Gruppe zugehörig, während die Erzählenden der dominierten Seite ihr Lebensschicksal in einem allgemeineren Zusammenhang verorteten.

Nicht jede Form des Musizierens war für eine Aufnahme in die Berufsbiografie geeignet. Was für eine/einen BerufsmusikerIn als irrelevant beurteilt wurde, fand in die Erzählung keinen Eingang. Privates Musizieren, d.h. Musizieren ohne Bezahlung und Publikum, wie etwa Hausmusik, findet sich in Berufsbiografien nicht. Um Musizieren in einen Berufszusammenhang zu stellen, musste es vor Publikum stattfinden. Dabei wurde die Bezahlung für das Musizieren oftmals nicht erwähnt. Doch die Verwendung bestimmter Begriffe wie „Beruf“ oder „Stelle“ sowie Hinweise auf den Kontext des Musizierens genügten, um es als Erwerbsarbeit zu kennzeichnen: Man „stand als Solist, Musikinstruktor und Dirigent in Dienstverwendung“⁷¹ oder spielte in Kinos und Kaffeehausmusiken. Der Unterschied zwischen Erwerbsarbeit und privatem Musizieren nahm jedenfalls eine wichtige Rolle ein. Was man zum eigenen Vergnügen zu Hause spielte, konnte Gegenstand einer Lebensgeschichte, nicht aber einer Berufsbiografie sein. Im Gegensatz dazu wurde privates Musizieren in Erzählungen mit negativem Bezug auf Beruf nicht nur erwähnt, sondern ausführlich beschrieben:

Trotzdem bemühten wir uns, in der knapp bemessenen Freizeit etwas Hausmusik zu machen. Meine Frau und der Organist spielten vierhändig am Klavier und ich spielte die Geige dazu. Mit einigen anderen guten Bekannten pflegten wir auch den Gesang.⁷²

Thematisiert wurden etwa auch die dazugehörige Geselligkeit, das Knüpfen von Kontakten oder das Spielen im Verein. Gerade Letzteres stand in starkem Gegensatz zum Berufsmusizieren. Nicht zufällig war der Ort des Musizierens, der in der Alpenländischen Musikerzeitung bzw. dem Österreichischen Land- und Volksmusiker – beides Druckwerke von Vereinen, die sich als Kontrahenten der BerufsmusikerInnen verstanden – beschrieben wurde, meist der (ländliche) Musikverein. In einem

70 Schläffer, Gespräch, 25.

71 Kemeter, Lebensbeschreibung, 1.

72 Deutsch (Hg.), Geiger-Heini, 24.

(ländlichen) Musikverein zum eigenen Vergnügen zu musizieren stellte geradezu das Gegenstück zum Berufsmusizieren da: Es war keine Erwerbsarbeit, erforderte meist keinerlei Vorbildung und gehorchte nicht der Logik der Laufbahn/Karriere (der zufolge eine kontinuierliche Verbesserung der eigenen Position geboten war). Auch die wahrgenommene Qualität des Musizierens – z.B. aufgrund der Orte, an denen musiziert wurde – bestimmte darüber, ob es in eine Berufsbiografie Eingang fand. Galt der ländliche Musikverein bestimmten zeitgenössischen Darstellungen zufolge per se schon als Ort des „schlechten“ Musizierens, so galt dies noch mehr für das Gasthaus.⁷³ Auch das Singen von Wienerliedern bürgte für viele für mangelnde künstlerische Qualität.⁷⁴ Man sieht hier, dass nicht jede Art des Musizierens auch geeignet war, einen/eine BerufsmusikerIn zu erzeugen.⁷⁵ Wo BerufsmusikerInnen ein Mehr an musikalischen Fähigkeiten zugesprochen wurde,⁷⁶ waren auch nur Musizierkontexte, die ein Mehr an musikalischen Fähigkeiten voraussetzten oder verbürgten, zu gebrauchen, um sich als BerufsmusikerIn zu positionieren. Diese Musizierkontexte wie Konzertsaal, Oper, aber auch Kino oder Varieté waren allerdings fast ausschließlich in den Städten zu finden. Auf dem Land eine Berufsbiografie zu entwickeln, stellte daher eine Herausforderung dar – was auch zu der Perspektive beigetragen haben dürfte, wonach es am Lande überhaupt keine erwerbsmäßigen oder berufstätigen KapellmeisterInnen gäbe.⁷⁷ Neben dem Musizieren in ‚besseren‘

73 „Zur Genossenschaft der Musiker in Wien gehören nämlich nicht nur Musiker [...] sondern auch Personen, die durchaus nicht im Stande sind, irgend welche Musik zu machen, außer auf einem Werkel, wie zB Wirthe, oder Leute, die eigentlich Hausmeister, Hifsarbeiter, Tagelöhner u. dgl. sind, ein wenig Trommel, Harmonika oder Guitarre spielen [...] und es viel lustiger finden, ein Gewerbe im Gasthaus statt in einer Werkstätte auszuüben.“ (Österreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 2, 7); „... die auf einem bedeutend höheren Niveau steht, als eine gewöhnliche Wirtshauskapelle, die in derartigen Lokalen fast immer ein und dieselben allgemein üblichen Stücke zur Aufführung bringt.“ (Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 7. Jahrgang, 37f.).

74 „Die Schrammelmusik ist eine bodenständige und volkstümliche Wiener Musikart, die beim Heurigen, in Weinlokalen usw. zur guten Stimmung der Gäste beizutragen hat [...] wobei es weder auf die stimmliche Ausbildung noch die musikalische Genauigkeit [...] ankommt. Für diese Tätigkeit ist keine musikalische Vorbildung erforderlich. Der Zweck der Darbietung ist nicht der künstlerische Vortrag, sondern die Erzeugung einer guten, den Weingenuß fördernden Stimmung.“ (Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 13. Jahrgang, 192) Zum Musizieren von AmateurInnen in Wiener Heurigen siehe Schaller-Pressler, Hochgejubelt.

75 Vgl. dazu etwa auch das Urteil eines Salzburger Bezirksgerichtes über in einem Caféhaus angestellte Musiker: „Den Hauptberuf werden die Beklagten hierin niemals finden, da sie ihre künstlerische Tätigkeit hier nicht voll entfalten können.“ (Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 6. Jahrgang, 232).

76 Schinko, Annäherungen, 158.

77 Munninger, Gesicht, 4.

Kontexten praktizierten BerufsmusikerInnen zusätzliche musikalische Tätigkeiten wie Dirigieren oder das Erteilen von Unterricht im Rahmen einer Organisation (wie etwa einer Akademie oder eines Konservatoriums). Während das Musizieren jedem/jeder offenstand, waren diese Tätigkeiten jenen vorbehalten, die mehr von Musik verstanden als andere. Ebenso der Abgrenzung dienen konnte die Erwähnung, dass in der Ausbildung musiktheoretische Kenntnisse vermittelt wurden.

In Anbetracht der zentralen Referenz des Lebensberufs stellt sich die Frage, wie wichtig Selbstbezeichnungen der Erzählenden als „BerufsmusikerIn“ und dergleichen waren. In den Erzählungen der dominanten Seite finden sich sowohl die Beschreibung des eigenen Musizierens als Beruf wie auch die Selbstbezeichnung als „FlötistIn“, „PianistIn“, „GeigerIn“⁷⁸ und dergleichen. In Erzählungen mit negativem Berufsbezug hingegen wurde eine andere Tätigkeit als Beruf bezeichnet. Allerdings sind diese Modalitäten vergleichsweise weniger wichtig als viele andere Modalitäten.⁷⁹ Um eine Berufsbiografie vorweisen zu können, musste das eigene Musizieren nicht unbedingt als Beruf benannt werden. Die Merkmale der Kontinuität und des Fehlens anderer Tätigkeiten (besonders anderer Unterhaltstätigkeiten) reichten aus, um zeitgenössischen LeserInnen zu vermitteln, dass Musizieren hier berufsförmig ausgeübt wurde. Ebenso vermittelte das Einbetten musikalischer Ereignisse in andere Themen, dass es sich hier nicht um Beruf handelte. Dies zeigt, dass die Form von Erzählungen in einen systematischen Vergleich ebenso einbezogen werden muss wie deren Inhalte.⁸⁰

6.2 Beruf erzählen: Exemplarische Lebensgeschichten

Bislang wurde beschrieben, wie und in Abgrenzung wogegen Musizieren als Lebensberuf konstruiert wurde. Um die konkrete Ausgestaltung dieser allgemeinen Bestandteile von Berufsbiografien zu zeigen, sollen im Folgenden zwei ausgewählte Lebensgeschichten von Musizierenden und deren Bezüge auf die zentrale Referenz Lebensberuf beschrieben werden.⁸¹ Die folgende Hilfsgrafik zeigt die Positionierungen der von mir verglichenen Erzählungen im Bedeutungszusammenhang der zweiten Dimension.

78 Dieser Aspekt wird durch die Modalität Bezeichnung nach Instrument dargestellt.

79 Die CTR-Werte der genannten Modalitäten befinden sich zwischen einem Viertel und einem Fünftel jener der wichtigsten Modalitäten der zweiten Dimension.

80 Vgl. Israel, Place.

81 Die Lebensgeschichten der Erzählenden werden nicht streng chronologisch nacherzählt. Die chronologische Darstellung – die einer Lebensgeschichte ganz natürlich angemessen zu sein scheint – wird zugunsten einer Herausarbeitung unterschiedlicher Ensembles von Erzählpraktiken, die aufeinander Bezug nehmen, aufgegeben. Manche Teile der Erzählungen werden

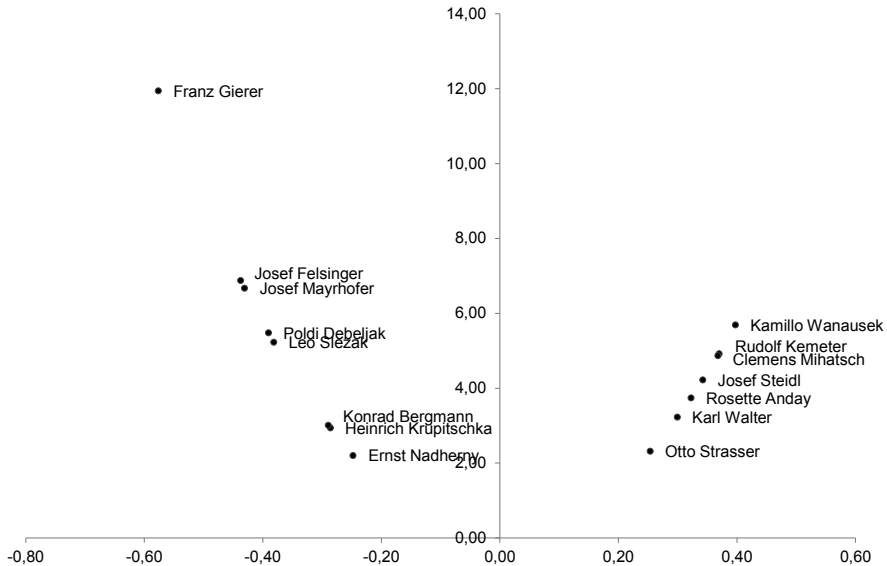


Abbildung 20: Hilfsgrafik der Fälle der zweiten Dimension. Die X-Achse weist die Koordinaten der Fälle auf, die Y-Achse deren Beitrag zur Varianz der ersten Dimension (CTR). Es werden nur Fälle mit überdurchschnittlichem CTR angezeigt

6.2.1 Kamillo Wanausek: Nur musizieren

Die Erzählung von Kamillo Wanausek nimmt innerhalb der zweiten Dimension die wichtigste Position mit positivem Bezug auf Beruf ein.⁸² Zudem wird seine Erzählung durch die Referenz des Lebensberufes – verglichen mit den Referenzen der anderen Dimensionen – am besten erklärt.⁸³ Sie repräsentiert daher eine Berufsbiografie, an deren Erzählpraktiken sich andere Erzählungen orientierten. Wanauseks Erzählung hat die Form eines Interviews mit einer Mitarbeiterin der Zeitschrift „flöte aktuell“. Schon dieser Erzählkontext legte nahe, das Musizieren zur Strukturierung von Wanauseks

ausführlicher behandelt, andere – vielleicht umfangreichere – weniger oder gar nicht. Es soll hier noch einmal darauf hingewiesen werden, dass jede Dimension nur einen bestimmten Bedeutungszusammenhang der Erzählungen beschreibt und sich daher auch nur bestimmte Aspekte einer Erzählung – nicht die ganze Erzählung an sich – in ihr wiederfinden lassen.

82 Der Beitrag seiner Erzählung zur Varianz der zweiten Dimension beträgt 5,7 Prozent der Gesamtvarianz und ist damit etwa zweieinhalbmal mal so hoch wie der durchschnittliche Beitrag zur Varianz.

83 Die zweite Achse erklärt 13 Prozent ($\cos^2$) der Erzählung.

Lebensgeschichte zu verwenden. Fragen wie „Wie sind Sie zur Flöte gekommen?“⁸⁴ und „Welches Repertoire haben Sie als Solist bevorzugt?“⁸⁵ förderten diese Möglichkeit. In dem 1998 veröffentlichten Interview, das vier Seiten umfasst, fragte die Interviewerin ausschließlich nach dem musikalischen Leben Wanauseks. Dabei schien sie vorauszusetzen, dass die Bedeutung seiner Person den LeserInnen der Zeitschrift bereits bekannt war: So finden sich weder eine einleitende Vorstellung noch eine Begründung dafür, dass gerade seine Lebensgeschichte zum Gegenstand eines Interviews gemacht wurde.

Kamillo Wanausek wurde 1906 in Wien geboren. Sein Vater war technischer Beamter, seine Mutter Hausfrau. Er musizierte vor allem als Flötist in einer langen Reihe von unterschiedlichen Kapellen und Orchestern, zuerst in Wien und später weltweit. In Kamillo Wanauseks Erzählung kamen keine Hinweise auf andere Unterhaltstätigkeiten vor. Der Verlauf seines Lebens wurde ausschließlich anhand seines Musizierens dargestellt. Diese Ausschließlichkeit wurde allerdings nicht selbst zum Thema der Erzählung (wie etwa in anderen Erzählungen: „ich war schon als Kind sehr musikalisch“ etc.). Stattdessen wurden musikalische Ereignisse aneinandergereiht, scheinbar einer natürlichen Logik entsprechend: „Also hat er mir eine Flöte gekauft, so eine alte, braune, und ich habe selber angefangen, zu lernen. Und so ist es weitergegangen.“⁸⁶ Dieses So-Weitergehen drückte die Normalität des musikalischen Verlaufs von Wanauseks Lebensgeschichte aus. Auch die Anfänge seines erwerbsmäßigen Musizierens wurden als Notwendigkeit beschrieben:

Da war der Weltkrieg dazwischen, der erste, und mein Vater ist todkrank zurückgekommen, die Familie hat praktisch gehungert. Da ist mir nichts übriggeblieben, da war ich damals schon dreizehn Jahre alt, da mußte ich spielen ... Flöte spielen.⁸⁷

Die Möglichkeit, Unterhalt durch andere Tätigkeiten zu verdienen, wurde nicht einmal negiert. Wanausek schien, auch wenn er es nicht explizit formulierte, zum Musiker geboren zu sein. Er begann, in Kino- und Kaffeehausmusiken zu spielen, „und vor allem Kurorchester. Da bin ich mit der ‚besseren Musik‘ in Berührung gekommen“.⁸⁸ Es folgte eine Beschreibung des Spielens in Kinos, dann die Erwähnung des Besuchs der Musikakademie („habe nur den ersten und den sechsten Jahrgang gemacht“⁸⁹). Wanausek spielte in einem der Akademie zugehörigen Orchester,

84 Schläffer, Gespräch, 25.

85 Dies., 27.

86 Dies., 25.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Ebd.

ebenso in einem Orchester der staatlichen Rundfunkanstalt RAVAG, das später in das Wiener Symphonieorchester umgewandelt wurde. Diese Aufzählung von Musizierstellen als Antwort auf die erste Frage der Interviewerin wurde in den folgenden Antworten noch um die Thematisierung verschiedener Musizierstile, Musikprogramme und Flötenmodelle sowie um einige Anekdoten zu seinen musikalischen Auftritten erweitert. Es war sicher auch den Fragen der Interviewerin geschuldet, dass Wanauseks Erzählung stets im Rahmen des Musikalischen blieb. Doch schon diese erste Aufzählung von Stellen zeigte den lebensgeschichtlichen Bezug auf den Lebensberuf des Musizierens. Entsprechend der Erfordernis des Nachweises, dass immer musiziert wurde, blieb diese Aufzählung vor allem auf den Ort und eventuell noch die Zeit der Auftritte beschränkt, ohne sie viel auszuschmücken:

Da habe ich eben in Tanzkapellen usw. gespielt, später sind es dann Kinomusiken und Kaffeehausmusiken geworden – und vor allem Kurorchester. [...] Ich habe im Krugerokino mit 4 Mann gespielt [...] Als Klavierspieler war ich anfangs auch tätig, in der Schweiz habe ich als Barpianist fungiert⁹⁰

Ein weiteres Schema, das sich in Wanauseks Erzählung findet, ist jenes des Aufstiegs oder der Karriere. Wanausek stieg auf, er kam weiter. Summierte er seine Tätigkeiten als Kaffeehaus- und Kinomusiker unter „bewegte Anfänge“⁹¹ (was bereits auf ein anderes, tendenziell besser gestelltes Musizieren hinwies), so beschrieb er auch seine letzte Stelle vor 1938 beim Wiener Symphonieorchester unter diesem Vorzeichen: „[...] und ich habe eine Stelle bekommen – als vierter Flötist. Und ein Jahr später war ich erster Flötist. [...] Das ist immer weiter aufwärts gegangen bis zum Krieg.“⁹²

Kamillo Wanauseks Erzählung kann als exemplarische Berufsbiografie gelten. Für unsere Fragestellung ist es dabei letztlich unerheblich, welchen Anteil die Fragen der Interviewerin an der Strukturierung der Erzählung hatten. Wichtig ist, dass die produzierte Erzählung Kamillo Wanausek nahe an der Referenz des Berufes positionierte. Ebenso aussagekräftig wie die oben beschriebenen Aussagen sind Wanauseks Auslassungen – etwa über seine nicht-musikalische Ausbildung, Geschwister, Freizeit, andere Unterhalte u.a. Auch sie waren notwendig, um die Berufsbiografie zu erzeugen.

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Ebd.

6.2.2 Franz Gierer: Musizieren ohne Plan und Ziel

Die Erzählung von Franz Gierer nimmt innerhalb der zweiten Dimension die wichtigste negativ auf Beruf bezogene Position ein.⁹³ Zudem wird seine Erzählung durch die Referenz des Lebensberufes – verglichen mit den Referenzen der anderen Dimensionen – am besten erklärt.⁹⁴ Sie ist daher geeignet, die zur zentralen Referenz des Lebensberufes in Kontrast stehenden Erzählungen zu repräsentieren. Die von Gierer ab 1995 auf Tonband gesprochene Erzählung wurde von seinen Töchtern im Selbstverlag herausgegeben. Unter dem Titel „Meine Lebenserinnerungen“ beschrieb Gierer Ereignisse von seiner Kindheit bis hin zum Ruhestand, wobei er vor allem in den späteren Kapiteln die Erzählung stark durch seine Berufstätigkeit als Baumeister strukturierte.

Franz Gierer wurde 1906 in Pöchlarn (Niederösterreich/Österreich) geboren. Beide Eltern waren Landarbeiter mit einer kleinen Landwirtschaft. Gierer musizierte sporadisch, meist innerhalb von Österreich. In Franz Gierers Erzählung nahmen nicht-musikalische Arbeits- und Unterhaltstätigkeiten großen Raum ein. Schon auf den ersten Seiten, in denen er seine Kindheit beschrieb, fanden sich unterschiedliche Arbeitstätigkeiten:

„Wir Kinder mußten am Feld und im Haus mitarbeiten [...] Wenn ich einem Nachbarn half, bekam ich ein Stück Brot oder ein Schmalzbrot und ein paar Kreuzer.“⁹⁵

„Ab und zu ging ich auch von der Schule weg auf einen Acker, wo Mutter arbeitete. Sie brachte uns das Essen dorthin mit und wir mußten anschließend noch Feldarbeiten verrichten, bis es dunkel wurde.“⁹⁶

Das frühe Mithelfen und Mitarbeiten wurde von Gierer in einen Zusammenhang gestellt mit Beschreibungen von Armut und Mangel in seiner Kindheit:

„Meine Eltern, Leopold und Josefa, waren aus ärmlichen Verhältnissen und als Landarbeiter tätig. [...] Das Haus stand auf einem Hang. Bei starkem Regen drang öfters Wasser durch die Mauern, sodaß sich am Fußboden Lachen bildeten.“⁹⁷

93 Der Beitrag seiner Erzählung zur Varianz der zweiten Dimension beträgt 11,9 Prozent der Gesamtvarianz und ist damit etwa sechsmal so hoch wie der durchschnittliche Beitrag zur Varianz.

94 Die zweite Achse erklärt 26 Prozent ($\cos^2$) der Erzählung.

95 Gierer/Annerl-Gierer (Hg.), Franz Gierer, 12.

96 Dies., 15.

97 Dies., 11.

„Das Leben wurde immer schlechter, oft bekamen wir nur eine Kartoffel in die Schule mit. In den Schulpausen mußten wir den Kindern reicher Eltern zusehen, wie sie bestrichene Brote oder auch Wurstbrote aßen. Ich hielt das nicht aus und meist ging ich zum Brunnen, Wasserleitung gab es noch nicht, und trank größere Mengen Wasser, damit ich den Hunger nicht so qualvoll verspürte.“⁹⁸

Diese und andere Beschreibungen machten die Relevanz des Unterhaltverdienens deutlich. Dementsprechend schien es auch selbstverständlich, dass Gierer, als er „noch nicht ganz vierzehn Jahre alt, aus der Schule kam“⁹⁹, seinen Lebensunterhalt selbst verdienen musste. Dabei wurden bereits die weiter oben angesprochenen Schwierigkeiten offensichtlich, unter materiell schwierigen Bedingungen einen Beruf zu verwirklichen:

Ich wollte Tischler werden, aber mein Vater erklärte mir, daß das nicht ginge, weil ich als Tischlerlehrling nichts bezahlt bekäme und er für mich nicht mehr aufkommen könne. Ich ging deshalb ebenfalls zu den Körner-Werken [einem Sägewerk, G.S.], um nach Arbeit zu fragen.¹⁰⁰

Nach einigen Monaten bei einem Holzschuhmacher und einiger Zeit in den Körner-Werken begann Gierer eine Maurerlehre, die er als Grundlage für seinen späteren Beruf als Baumeister bezeichnete. Im Gegensatz zu manchen zeitgenössischen Vorstellungen von der Berufswahl spielte auch hier wieder der Zufall eine große Rolle:

Ich hatte mich als Hilfsarbeiter beworben, da ich auf keinen Fall Maurer werden wollte. Nachdem ich immer weniger als andere jugendliche Hilfsarbeiter verdiente, fragte ich nach einem Jahr im Büro an und man sagte mir, daß ich nicht Hilfsarbeiter, sondern Maurerlehrling sei. Ich entschloß mich, die Lehrzeit fertigzumachen, mich aber so einzusetzen, daß ich zumindest ein tüchtiger Polier werden würde.¹⁰¹

Wie aus dieser ersten Beschreibung der Erzählung hervorgeht, machen Gierers Arbeits- und Unterhaltstätigkeiten einen Großteil des Inhalts seiner Lebensgeschichte aus. In der Strukturierung der Erzählung wurde eine kontinuierliche Entwicklung dargestellt – von Hilfstätigkeiten und Subsistenzwirtschaft über „fachfremde“ Arbeiten hin zur Lehre und schließlich zur fachlichen Ausbildung als Baumeister. Diese

98 Dies., 14.

99 Dies., 17.

100 Dies., 17.

101 Dies., 18.

Darstellung stand im Gegensatz zu der Beschreibung seiner Musiziertätigkeiten. Weit davon entfernt, seine Erzählung an diesen zu orientieren, wurden sie umgekehrt in den Erzählfluss eingebettet und erhielten den Charakter von abgeschlossenen – und damit auch nicht weiter wirksamen – Episoden im Leben Gierers. So etwa seine Beschreibung des Musizierens im Verein, die auf dem Raum von etwa einer Seite begonnen und auch wieder abgeschlossen wurde. Dieses kam – im Kontrast zum als planmäßig dargestellten Musizieren des Lebensberufes – eher zufällig zustande und endete auch so:

In der Lederei Apflauer arbeitete ein Wiener, der mehrere Instrumente spielte und immer nach Leuten suchte, die mit ihm musizierten. So fanden sich in Brunn und Umgebung mehrere Gitarren- und Mandolinenspieler zusammen, was schließlich zur Gründung eines Mandolinivereines führte. [...] Damals herrschte großer Arbeitsmangel, da die Körner-Werke am Rechen einige Jahre zuvor zugesperrt hatten. Viele wanderten ab und so löste sich der Verein auf.¹⁰²

Die Form der Beschreibung steht im Gegensatz zur erzeugten Kontinuität der Berufsbiografien. Gierer musizierte wiederholt in verschiedenen Kontexten: Er spielte einige Zeit danach im Fasching mit Mitgliedern einer Theatergruppe von Haus zu Haus. Später ging er monatelang auf Wanderschaft, wo er wiederholt die Reiskasse durch Musizieren auffrischte. Doch wurden diese Musiziertätigkeiten nicht miteinander verknüpft. Sie bleiben getrennt voneinander stehen und fügen sich so nicht zu einer musikalischen Lebensgeschichte – Gierer wurde Baumeister, aber nicht Musiker.

Gierers Musizieren im Mandolinverein wurde sowohl als der eigenen Unterhaltung dienend beschrieben („Wir [...] unterhielten uns immer ganz prächtig“¹⁰³) wie auch als Form des Unterhaltsverdienstes. Das Musizieren wurde vom Publikum mit Essen im Gasthaus „bezahlt“. Diese Form des Entgelts abseits von fixen Beträgen und vertraglich festgehaltenen Konditionen war charakteristisch für das Musizieren Franz Gierers. Auch spätere Musiziertätigkeiten brachten ihm Verdienst ein, ohne gängigen Charakteristika abhängiger Lohnarbeit zu entsprechen. So z.B. das Spielen im Fasching:

Im Fasching gingen wir zu dritt, maskiert, mit unseren Instrumenten – einer schlug die Trommel, einer spielte Gitarre, ich spielte Mandoline – von Haus zu Haus; wir fuhren bis Langenlebern und verdienten schönes Geld damit. Die eßbaren Geschenke brachte ich immer meiner Zimmerfrau, die sich darüber freute, da sie nur von einer kleinen Rente lebte.¹⁰⁴

102 Dies., 19 f.

103 Dies., 20.

104 Dies., 22.

Auch der Verdienst für Musizieren auf der Wanderschaft wurde nach diesen Prinzipien gehandelt:

„Daraufhin spielten und sangen wir und hatten Applaus und bekamen zu trinken und nochmals zu essen; zum Schluß erklärte uns der Wirt, daß wir kostenlos über Nacht bleiben konnten.“¹⁰⁵

„Wir setzten uns auf eine Bank vor dem Polizeigebäude und spielten einige Lieder. Da öffneten sich die Fenster und die Leute warfen in Papier eingewickelte kleine Geldbeutrage herunter.“¹⁰⁶

Neben der informellen Art des Verdienstes und dem als zufällig dargestellten Zustandekommens des Musizierens sind die örtlichen Verhältnisse, in denen Gierer musizierte, aufschlussreich. Gierer spielte vor allem im öffentlichen Raum (auf Straßen und Plätzen) und in Gasthäusern. Diese zu seiner Zeit oft mit einem niedrigen musikalischen Niveau in Verbindung gebrachten Orte galten als Auftrittsorte für Musizierende, die „eigentlich“ keine MusikerInnen waren. Insgesamt wird in Gierers Darstellung das Schema des Gelegenheitsmusizierens¹⁰⁷ deutlich: Musizieren, das sich so ergab und nicht geplant wurde, dessen Entgelt nicht formal festgelegt war, sondern spontan ausgehandelt wurde, und das in seiner Gesamtheit aus dem/der Musizierenden keinen/keine BerufsmusikerIn machte, sondern jemanden, der unter anderem auch musizierte.

105 Dies., 25.

106 Dies., 27.

107 Vgl. z.B. Vorarlberger Landesarchiv, Bezirkshauptmannschaft Bludenz I, II-1934/Zl. 2.348, Bezirkshauptmannschaft Bludenz, Kapellmeister- und Musikerverordnung, Beschwerden über deren Durchführung, 29. November 1934: „handelte es sich um eine offenbare Gelegenheitsmusik“; Verordnung der Bundesregierung vom 28. Dezember 1933, BGBl Nr.4, über die Ausübung des Kapellmeister- und des Musikerberufes (Kapellmeister- und Musikerverordnung), §15: „...findet keine Anwendung auf Gelegenheitsmusiker in herkömmlichen Heurigen-schenken“. In einer Fassung der geplanten Musikkammer sollten ausübende MusikerInnen als Hauptberufs-, Nebenberufs- und erwerbstätige GelegenheitsmusikerInnen kategorisiert werden (Zwittkovits, *Amateurmusik*, 572).

7. DURCH MUSIK EIN FORTKOMMEN FINDEN

Die wichtigsten Orientierungen des Musizierens

Der systematische Vergleich lebensgeschichtlicher Erzählungen führte zu den in den vorhergehenden Kapiteln besprochenen Dimensionen (sowie eine Vielzahl weniger wichtiger Dimensionen, die aufgrund ihrer geringeren Bedeutung nicht besprochen wurden). Bislang wurden die Bedeutungen der einzelnen Modalitäten (Variablen) bzw. der einzelnen Beobachtungseinheiten (Erzählungen) nur in Bezug auf jeweils eine dieser Dimensionen beschrieben. Im Folgenden werden deren Bedeutungen gleichzeitig sowohl auf die erste als auch auf die zweite Dimension bezogen. Die Kombination der ersten und der zweiten Dimension der multiplen Korrespondenzanalyse ergibt eine Fläche, in der die Positionen der Modalitäten und Beobachtungseinheiten in Bezug auf die Referenzen der Kunst und des Berufes abgebildet werden (siehe Abbildungen 21 bis 23). Wie die ersten beiden Dimensionen (bzw. deren Hilfsgrafiken) muss auch diese Fläche erst interpretiert werden, um ihren wichtigsten Kontrasten Bedeutungen zuordnen zu können. Die Fläche, um die es in der Kombination der beiden Dimensionen geht, ist dabei nicht als einfache Addition der einzelnen Dimensionsbedeutungen zu verstehen (nach dem Schema Beruf + Kunst = Berufskunst), sondern als Synthese, in der die Praktiken des Erzählens über Musizieren neue Bedeutung erhalten.¹ Die primäre Fläche der beiden ersten Dimensionen stellt unterschiedliche Relationen der Institutionen Kunst und Beruf dar. Durch diese Relationen ergeben sich verschiedene Möglichkeiten, mit und durch Musik ein Fortkommen zu finden. In ihr zeigt sich die Gegenüberstellung kontrastierender Arten und Weisen, mit Musik im Lebensverlauf umzugehen, z. B. durch Musizieren erhalten werden, Musik kontinuierlich ausüben, sie vorantreiben. Die besten Annäherungen an diese kontrastierenden Formen des Musizierens stellen die ausgezeichneten Richtungen bzw. Orientierungen, d. h. die vom Nullpunkt ausgehenden 45-Grad-Diagonalen, dar. Die legitimste Orientierung des Fortkommens – auch als Dominanz bezeichnet – stellte das ernsthafte Studium der Musik dar. Weniger legitim waren der populäre Erfolg (Prätention) und das Der-Musik-treu-Bleiben (Skepsis). Über am wenigsten Legitimität verfügte die Orientierung des Musizierens als Gelegenheit, die auch als Dominiertheit bezeichnet wird. Im Folgenden werden diese Orientierungen und ihre Beziehungen zueinander beschrieben.

1 „Von den eindimensionalen Analysen gelangt man so zu mehrdimensionalen Synthesen“ (Alexander Mejschke, Kunstmarkt, 181).

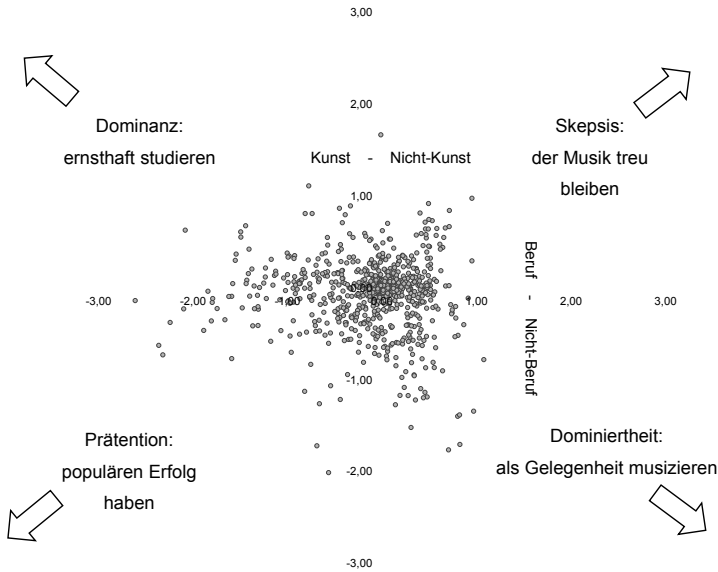


Abbildung 21: Primäre Fläche. Punktwolke aller Modalitäten und ausgezeichnete Richtungen



Abbildung 22: Primäre Fläche. Am besten dargestellte Modalitäten (hohes $\cos^2$ und extreme Position)

Unterstrichen = mehr als 3faches durchschnittliches $\cos^2$

Normalschrift = mehr als 2faches durchschnittliches $\cos^2$

() = keine Erwähnung der Modalität “ “ = wörtliche Verwendung der Modalität

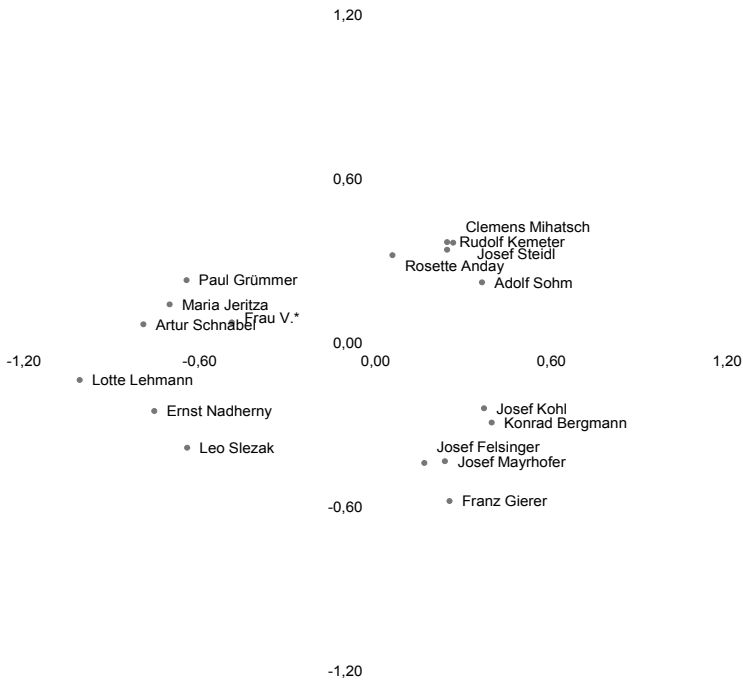


Abbildung 23: Primäre Fläche. Fälle mit überdurchschnittlichem $\cos^2$

7.1 Das ernsthafte Studium der Musik: Dominanz

Die dominante Orientierung des Fortkommens mit und durch Musik – d.h. die Kombination der positiven Bezugnahmen auf Kunst und Beruf – stellte das ernsthafte Studium der Musik dar (Abbildung 21 links oben).² Begriffe wie „ernsthafte Studium“ oder „ernsthafte Kunstausbübung“ verwiesen im Untersuchungszeitraum auf ganz bestimmte Arten, Musik zu machen.³ Das ernsthafte Studium bedeutete ein Leben für die Musik, geprägt von kontinuierlicher Weiterentwicklung der eigenen Fähigkeiten und dem Kontakt mit anderen ernsthaft Studierenden der Musik.

2 In der Verwendung eines Koordinatensystems von Dominanz, Präention, Skepsis und Dominiertheit orientiere ich mich an Mejsstrik, Ertüchtigung sowie Wadauer, Tour.

3 „Einmal in diesem Fahrwasser, sind sie für ernsthaftes musikalisches Studium verloren“ (Oesterreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 4–5, 20–21); „Die heute leider so notwendige Erziehung neuer Kreise zu ernster Kunstausbübung.“ (Musikalischer Kurier (1920), Nr. 48, 446–447, hier 447 (erster Teil des Aufsatzes in Musikalischer Kurier (1920), Nr. 47, 438–439).

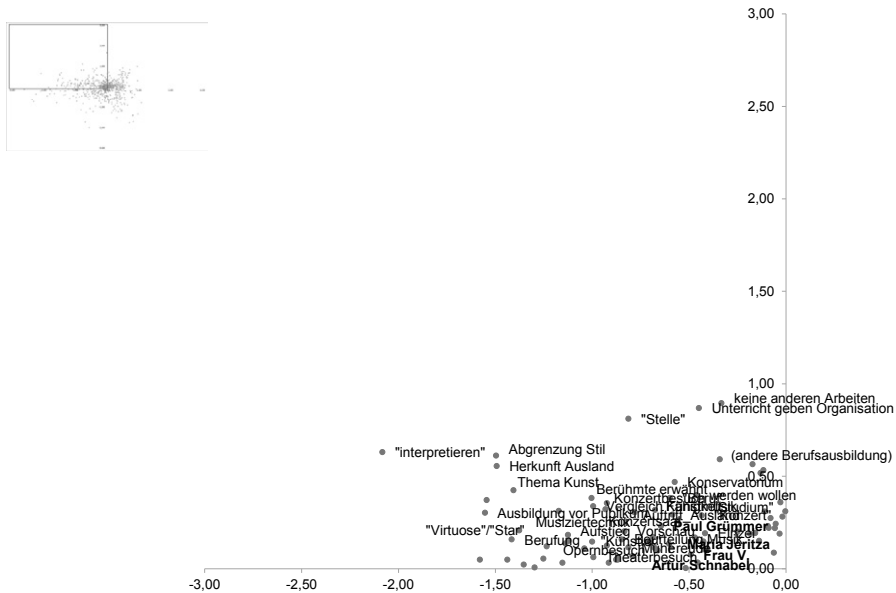


Abbildung 24: Primäre Fläche. Ausschnitt der Dominanz. Modalitäten und Fälle mit überdurchschnittlichem $\cos^2$ in Extrempositionen

Fett = Fälle () = keine Erwähnung der Modalität “ “ = wörtliche Verwendung der Modalität

Musik als Sinn des Lebens, keinesfalls als Mittel zum Erreichen anderer Ziele – so kann die Orientierung des ernsthaften Studiums kurz beschrieben werden. Nicht-musikalische Erlebnisse und Tätigkeiten hatten in diesen musikalischen Lebenserzählungen bestenfalls am Rande Platz. Mit dem Begriff des Studiums als Benennung dieser Orientierung ist allerdings keinesfalls der formelle Begriff des Studiums, also das Erlernen der Musik an einer Hochschule oder Akademie, gemeint (auch wenn diese Form der Ausbildung eine wichtige Rolle für das ernsthafte Studium spielte). Vielmehr soll diese Formulierung den Fokus der Erzählungen auf kontinuierliches Lernen und die stetige Verbesserung der eigenen Fähigkeiten betonen.

Ernsthaftes Studium bezog sich positiv auf die Referenz der Kunst. Obwohl potenziell auch das ernsthafte Studium der Unterhaltungs- oder der Volksmusik denkbar ist, findet sich diese Kombination in den Erzählungen der Musizierenden nicht. Dazu trug nicht nur die verbreitete Charakterisierung von Kunst als Berufung bei, der das restliche Leben untergeordnet wurde.⁴ Auch das Verständnis von

⁴ Vgl. Zembylas, Kunst, 105: „Für lange Zeit galt diese Haltung als Berufsethos: Kunst wurde als innere Berufung dargestellt. Die Bereitschaft zu materiellen Opfern und asketischem Dasein

künstlerischer Musik als Mysterium – als eigene Sprache mit schwer zu erlernendem Vokabular und nicht unmittelbar zugänglichen Regeln – wirkte an der Verbindung von ernsthaftem (und daher langwierigem) Studium und Kunst mit.⁵ Formulierungen, die mit dem ernsthaften Studium eng in Zusammenhang standen, wurden, wie die Zitate etwas weiter unten zeigen, auch außerhalb des künstlerischen Musizierens verwendet. Damit wird die Dominanz des ernsthaften Studiums offensichtlich: Auch jene, die sich nicht positiv auf diese Orientierung beziehen konnten, ‚entliehen‘ ihr Erzählpraktiken, um ihr Musizieren zu legitimieren.

Das ernsthafte Studium wurde als Beruf – genauer: als Lebensberuf – ausgeübt. Künstlerisches Musizieren konnte prinzipiell auf vielfältige Art und Weise stattfinden, etwa als fallweises künstlerisches Musizieren neben anderen Unterhaltstätigkeiten und anderen Musizierformen – oder nebenbei, ohne Musik zum Lebensinhalt und zentralen Thema des eigenen Lebens zu machen. Ernsthafte Studium hingegen bedeutete eine spezifische Kombination von Kunst und Beruf: Kontinuierliches künstlerisches Musizieren, ohne sich nebenbei nicht-musikalischen Tätigkeiten zu widmen. Die Kontinuität und Ausschließlichkeit des Musizierens, die in der zweiten Dimension als kennzeichnend für den Beruf beschrieben wurden, machten sich darin bemerkbar. Gleichzeitig war das ernsthafte Studium nicht als eine bloße Kombination dessen zu sehen, was Kunst und Beruf im untersuchten Zeitraum bedeuteten. Besser gesagt: Die Kombination von Kunst und Beruf bedeutet eine Neubestimmung der Bedeutung der Musizierpraktiken im Gegensatz zu ihrer Bedeutung in Bezug auf nur eine der beiden Referenzen, d. h. eine Änderung ihrer Verwendung als Einsätze. So war etwa die Ernsthaftigkeit des Umgangs mit Musik ein wesentlicher Bestandteil dieser Orientierung (wie ein Zitat etwas weiter unten zeigt). Dieser Anspruch wurde selten konkretisiert, aber vielfach umschrieben mit Formulierungen wie „sich auf die Musik einlassen“ oder „ernsthafte künstlerische Arbeit leisten“. Ernsthaftigkeit stellte

diente der Verwirklichung der inneren Berufung. Dieses Berufsethos ist in den kontinental-europäischen Ländern heute noch wesentlich präsenter als in den USA.“

- 5 Dieser „mysteriöse“ Charakter künstlerischer Musik dürfte sich im 20. Jahrhundert gegenüber dem vorigen Jahrhundert noch verstärkt haben. Leon Botstein beschreibt für das 19. Jahrhundert eine fortschreitende Erleichterung des Zugangs zu klassischer Musik: „Through gradual familiarity earned at concerts and in the home, a widening audience in the second half of the 19th century came to know and became attached to the musical ‚jewels‘ of high art – a ‚classical‘ repertoire. They were no longer exclusive possessions of birth and wealth. [...] All in all, the availability of music and its susceptibility to adaption and repetitive reinforcement in the many contexts of music making and listening gave the urban 19th century audience a special sense of competence in relation to the professional.“ (Botstein, *Music*, 69 f., 84) Eine Reihe von Entwicklungen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts führte infolge zur zunehmenden Trennung zwischen dem musikalischen Wissen von professionellen MusikerInnen und AmateurInnen bzw. ZuhörerInnen.

weder hinsichtlich der Referenz der Kunst noch hinsichtlich jener des Berufes eine wichtige Erzählpraktik dar. Sie wird jedoch verständlich in der Synthese der beiden Referenzen: Wenn Musik zentrales Lebensthema war (wie im Beruf) und die Art, in der musiziert wurde, mit der individuellen Persönlichkeit in Verbindung gebracht wurde (wie in der Kunst), entstand daraus eine spezifische Annäherung an die und Wertschätzung der Musik durch den Musizierenden/die Musizierende – eben jene der Ernsthaftigkeit. Um aber eine ernsthafte Beschäftigung mit Musik über einen längeren Zeitraum realisieren zu können, musste sie in der Form des Berufes ausgeübt werden. Nur dieser bot genügend Ressourcen (Zeit, Kontakte, Entlohnung) für eine intensive Entwicklung des eigenen musikalischen Wesens.

Auch die Wahl, welche musikalische Ausbildung absolviert wurde, war abhängig von den Bezügen sowohl auf Beruf als auch auf Kunst: Während für eine positive Bezugnahme auf Kunst die schöpferische Entfaltung des Künstlers / der Künstlerin wichtig war, wurde für eine positive Bezugnahme auf Beruf zwar keine spezifische Form der Ausbildung privilegiert, jedoch Kontinuität und Planbarkeit der Musikerkarriere vorausgesetzt. Die Ausbildung an Akademie oder Konservatorium mit ihrer offiziellen Bescheinigung des Könnens (als Voraussetzung für eine planbare Karriere) wie auch mit ihrem Anspruch, die individuelle Entwicklung zu fördern (etwa durch die Anstellung großer KünstlerInnen als Lehrende), stellte daher die wichtigste Form der Ausbildung für ernsthaft Studierende dar.⁶ Die Orientierung des ernsthaften Studiums war demzufolge eng an die ökonomischen und politischen Entwicklungen des Musizierens gebunden, die in Kapitel 2 beschrieben wurden. Erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Ausbildung ernsthaft Musizierender in Konservatorien und Akademien von staatlicher Seite substanziell gefördert, ab 1909 dann – in der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien – direkt vom Staat übernommen.

6 Vergleicht man die programmatische Ausrichtung etwa des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde (später Akademie für Musik und darstellende Kunst) in Wien im Zeitablauf, so wird die Kombination von Beruf und Kunst – in unterschiedlicher Zusammensetzung – sichtbar. So war nach den Statuten des Konservatoriums von 1832 Zweck der Anstalt im weiteren Sinn, „dem Musiktalente durch systematischen Unterricht und bewährte Lehrmethoden die Mittel zur Entwicklung und Vervollkommenung zu schaffen“, im engeren Sinne „tüchtige Chor- und Orchester-Mitglieder zu bilden“ (Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, Instruction, 6 f). In den Statuten von 1852 war der Zweck der Anstalt, „musikalischen Talenten [...] die geeigneten Mittel zur höheren Entwicklung und Vervollkommenung zu verschaffen, damit wahre Künstlerschaft [...] erzielt werde“ (Instruction, 1). Hingegen findet sich 1909 – im Jahre der Verstaatlichung – nur mehr der Zweck der „Unterrichtserteilung und Ausbildung auf dem Gesamtgebiete der Musik und der darstellenden Kunst“ (Statuten, 6), während zwei Jahrzehnte später der Zusammenhang von Kunst und Beruf expliziert wurde in der Aufgabe, „ihren Schülern eine abschließende, künstlerisch praktische Ausbildung auf dem Gesamtgebiete der Musik und der darstellenden Kunst“ (Statut, 1) zu geben.

Damit wurde der bereits bestehenden Legitimität dieser Musizierform Rechnung getragen wie auch das ernsthafte Musizieren weiter gestärkt und staatlich beglaubigt.

Frühere Entwicklungen, die das ernsthafte Musizieren legitimierten, sind im späten 18. Jahrhundert zu finden. Die Konstitution „ernster“ Kunstmusik als eigenständige Musikform zu dieser Zeit stellte nicht nur eine Begründung des Anspruches dar, sich in die Musik zu vertiefen. Sie führte auch zu Anforderungen an die Musik, die es logisch erscheinen ließen, sie vor allem von „accomplished professionals“⁷ und nicht mehr von jenen, die Musik nebenbei betrieben, spielen zu lassen.

Auch die Entstehung einer kunstmusikalischen Massenkultur mit groß angelegten Orchesterkonzerten und professioneller Vermarktung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bildete eine Grundlage für die Verknüpfung von Kunst und Beruf.⁸ War zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Liebhaber oder Dilettant vor allem in Wien noch ein Ideal musikalischen Künstlertums gewesen, so schien es ein Jahrhundert später unumstritten, dass echte Kunst nur von professionellen Musizierenden produziert werden könne. Exemplarisch dafür war die Entkoppelung der Mitgliedschaft im Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – zu der Zeit eines der wichtigsten Orchester Wiens – vom Amateurstatus der Musizierenden 1848.

Auch die materiellen Ressourcen für professionelles Künstlertum veränderten sich. Die zunehmende Verwendung von Musik als Mittel der Erbauung und zur Markierung sozialer Unterschiede durch das Bürgertum seit dem 18. Jahrhundert vervielfältigten die Möglichkeiten, von Kunstmusik zu leben, ebenso wie die stark expandierende Förderung von Kunstmusik durch den Staat seit dem späten 19. Jahrhundert. Sie waren damit Voraussetzung dafür, dass eine Orientierung wie das ernsthafte Studium überhaupt für mehr als nur einige wenige Musizierende denkbar und handlungsleitend wurde.

Im Laufe der Zwischenkriegszeit blieb die Legitimität ernsthaften Musizierens weitgehend unberührt. Konflikte entstanden vor allem im Zuge der Einbeziehung von Künstlern in sozialversicherungs- und arbeitsrechtliche Maßnahmen. Die Novelle zum Pensionsversicherungsgesetz 1914 verknüpfte den Angestelltenstatus u.a. mit der „Ausübung der freien Künste“,⁹ während sowohl das Schauspielergesetz von 1922 als auch das Inlandarbeiterschutzgesetz von 1925 „künstlerische Dienste“ als Unterscheidungsmerkmal festsetzten.¹⁰ Diese zunehmenden Versuche, ernsthaftes

7 Gramit, *Serious*, 97.

8 Weber, *Mass Culture*.

9 Kaiserliche Verordnung vom 25. Juni 1914 betreffend die Pensionsversicherung von Angestellten, §1, 3, b).

10 Bundesgesetz vom 13. Juli 1922 über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz), §1, 1); Bundesgesetz vom 19. Dezember 1925, BGBl Nr. 457, über die zeitweilige Beschränkung der

Musizieren in eine allgemeine Logik der Erwerbsarbeit einzubinden, wurden von den Musizierenden oftmals als Unverständnis dessen, was ernsthaftes Musizieren ausmacht, gesehen – ganz im Sinne von Paul Bekker, für den „das Schema einer genau bezeichneten Arbeitsleistung [...] der höchsten Forderung des Künstlertums nach Freiheit und ungehemmter Entfaltung der Persönlichkeit“¹¹ widersprach. Artur Schnabel – ein ernsthaft Musizierender aus dem Sample der Untersuchung – meinte hinsichtlich seines nicht ganz freiwilligen Beitritts zur amerikanischen Musikerwerkschaft: „Wir [Solisten, G.S.] werden nicht ausgebeutet, wir verrichten unseren Dienst nicht auf Stundenbasis, wir haben viele verschiedene Arbeitgeber, wir arbeiten nicht zu festen Tarifen“ und stellte die Frage, ob „das materielle Wohl der Musiker für das geistige Wohl der Musik unerlässlich ist“.¹²

Das ernsthafte Studium stellte also die legitimste Art dar, Musik zu betreiben. Als dominante Orientierung verfügte es im Untersuchungszeitraum über dermaßen hohe Legitimität, dass es oftmals gar nicht mehr als eigene Orientierung erkennbar wurde, sondern generell für Musizieren an sich stand – so etwa wenn idealtypische Figuren des/der ernsthaft Studierenden zur Definition des Musikers/der Musikerin verwendet wurden.¹³ In zeitgenössischen Beschreibungen des Musikerberufes wurden Fleiß, Hartnäckigkeit und kontinuierliche Übung als notwendige Voraussetzungen einer gelungenen Ausübung thematisiert. In einem Berufsratgeber etwa wurde der Musikerberuf folgendermaßen charakterisiert:

Auch der Gutveranlagte braucht viel Fleiß, um allen Anforderungen, die an ihn gestellt werden, gerecht zu werden und um die erforderlichen Übungen gewissenhaft zu pflegen. [...] Wie bei vielen Jüngern der Kunst ist auch unter den Musikern oft ein Zug zum lustigen Leben vorhanden. Junge Leute, bei welchen ein solcher Hang stark zu Tage tritt, laufen Gefahr, ihr Lernziel nicht zu erreichen.¹⁴

Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter (Inlandarbeiterschutzgesetz), §15 c); Verordnung des Bundeskanzlers vom 31. Dezember 1925, BGBl Nr. 11, betreffend die Gruppen von Arbeitnehmern, für welche die Vorschriften des Bundesgesetzes vom 19. Dezember 1925 über die zeitweilige Beschränkung der Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter keine Anwendung finden, 1) c).

11 Bekker, *Musikleben*, 149.

12 Schnabel, *Pianist*, 199 f.

13 Vgl. etwa ein Urteil des Obersten Gerichtshofes von 1928: „Musik ist Kunst, nicht Handwerk.“ (Bundesministerium für Justiz (Hg.), *Sammlung*. 6. Jahrgang, 156), oder ein Urteil des Gewerbegerichtes Wien von 1928: „Die Dienstleistung eines Musikers erfordert vor allem eine besondere Ausbildung, die mindestens einige Jahre dauert.“ (Bundesministerium für Justiz (Hg.), *Sammlung*. 6. Jahrgang, 113).

14 Hauck, *Berufsberatung*, 112.

Ebenso wurden „Ausdauer und rastloses eigenes Weiterstreben“¹⁵ im Handwörterbuch der Arbeitswissenschaft als Eignungsbedingungen für den Musikerberuf genannt. Das derart beschriebene Ensemble von Eigenschaften, das mit dem Musizieren in Zusammenhang gebracht wurde, stand in enger Nähe zur Orientierung des ernsthaften Studiums. Die Konzentration auf die musikalischen Fähigkeiten und die Bereitschaft zu Opfern für das Ziel der musikalischen Weiterentwicklung waren wichtige Bestandteile dieser Orientierung. Den Kontrast zum ernsthaften Studium stellten jene dar, die als EnsemblesmusikerInnen ihren Verdienst hatten, ohne sich die nötigen technischen Grundlagen angeeignet zu haben und die diesen Mangel auch nicht bemerkten: „Einmal in diesem Fahrwasser, sind sie für ernsthaftes musikalisches Studium verloren.“¹⁶ Ernst oder Ernsthaftigkeit in der Musik standen aber nicht nur im Gegensatz zu mangelnden Fähigkeiten. Sie konnten – vor allem in der Kunst – auch zur Positionierung gegenüber jenen dienen, die zwar musikalische Fähigkeiten, nicht aber den nötigen „Respekt“ vor dem Musizieren und musikalischen Werken hatten bzw. sich nicht genügend auf die Musik „einließen“:

Es kann nicht oft genug gesagt sein: ernste künstlerische Arbeit allein sei das Ziel und der Zweck aller Kunstübung, alles andere nur Mittel. [...] Und welche Möglichkeiten tauchen nicht in naher und ferner Zukunft aus diesem Traumgebilde [der Reform des Konzertwesens, G.S.]? [...] 4. Die heute leider so notwendige Erziehung neuer Kreise zu ernster Kunstausbübung an Stelle des Genusses schalen Virtuositums¹⁷

Dieser Gegensatz zwischen jenen, die (künstlerische) Musik um der Musik willen betrieben, und jenen, für die Musik ein Mittel war, um zu Ruhm und Geld zu kommen, wird im Vergleich mit dem populären Erfolg als einer weiteren Orientierung noch näher behandelt. In jedem Fall gingen mit der Orientierung des ernsthaften Studiums rechtliche Absicherungen, die für andere Arten, durch Musik ein Fortkommen zu finden, nicht galten,¹⁸ sowie – im Vergleich zu anderen Musizierenden – hohe und vertraglich abgesicherte Verdienste¹⁹ einher.

15 Schwitzky, Musiker, 3383.

16 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 4–5, 20–21, hier 21.

17 Musikalischer Kurier (1920), Nr. 48, 446–447, hier 447 (erster Teil des Aufsatzes in Musikalischer Kurier (1920), Nr. 47, 438–439).

18 So wurde etwa im Angestelltenversicherungsgesetz von 1928 „die Ausübung der freien Künste“ als eine der Tätigkeiten, die zur Versicherung berechtigten, genannt. Der Zusatz „ohne Rücksicht auf den Kunstwert der Leistungen“ bedeutete – wie die Praxis der Arbeitsgerichte zeigt – nicht, dass jedes Musizieren unter dieses Gesetz fiel.

19 Vgl. etwa das Unterkapitel „Musizieren in Zahlen“ in Kapitel 2.

Im Vergleich zu anderen Orientierungen war für das ernsthafte Studium der ästhetische Aspekt des Musizierens – seine Einordnung in ein System aus ästhetischen Beurteilungen – besonders wichtig.²⁰ Auf welche Art und Weise und mit welcher ‚Qualität‘ musiziert wurde, hatte für derartige Erzählungen große Bedeutung. Nicht nur die Entwicklung des eigenen Musizierens, auch das Musizieren von anderen wurde auf diese Weise beschrieben und beurteilt. Dies steht im Gegensatz zu anderen Orientierungen, für die etwa die Dauer und Kontinuität des Musizierens oder dessen Erfolg beim Publikum eine größere Rolle spielten als ästhetische Beurteilungen.

Im Folgenden soll die Referenz des ernsthaften Studiums anhand der Modalitäten der primären Fläche beschrieben werden (Abbildung 24). Die Modalitäten werden im Text unterstrichen dargestellt und tendenziell von den linken oberen Positionen (das sind die Extrempositionen) hin zu den rechten unteren (den zentralen Positionen) beschrieben.

Wer ernsthaft Musik studierte, legte Wert darauf, wie musiziert wurde und wie sich dieses Musizieren von demjenigen anderer (ernsthaft Studierender) unterschied. Dementsprechende Bedeutung hatten stilistische Abgrenzungen, Beurteilungen unterschiedlicher Musiziergenres, Beschreibungen der eigenen Musiziertechnik sowie der Vergleich der eigenen Fähigkeiten mit denen anderer. Für eine Orientierung, in der Musik das Allerwichtigste darstellte, hatten die (mehr oder weniger subtilen) Unterscheidungen hinsichtlich des Wie und Was des Musizierens – und nicht etwa nur die Feststellung, ob und von wem musiziert wurde – zentrale Bedeutung.

Das dem ernsthaften Studium am meisten entsprechende Arbeitsverhältnis war die Stelle. Der Begriff der Stelle betonte die langfristige Bindung an und die materielle Absicherung durch eine Organisation. Dass jene, die Musik als ernsthaftes Studium betrieben, dies vor allem in und durch Stellen taten, zeigt die Notwendigkeit von entsprechenden materiellen Voraussetzungen für die Entwicklung der eigenen musikalischen Fähigkeiten. Eine durch andere Unterhaltstätigkeiten und Arbeitssuche weitgehend ungestörte Entwicklung verlangte nach langfristiger Absicherung. Es ist aber auch ein spezifisches Charakteristikum des Musizierens zu dieser Zeit (im Gegensatz etwa zu vielen der bildenden Künste oder zu Unterhaltungstätigkeiten), dass ein Großteil der Auftrittsmöglichkeiten, die eine entsprechende musikalische Entwicklung zuließen, als Stellen mit langfristiger Bindung an einen bestimmten Arbeitgeber konzipiert waren. So etwa im Opernwesen, wo die Bindung der SängerInnen an eine bestimmte Oper die Regel war, oder im Konzertwesen, wo eine Vielzahl von MusikerInnen, die sich stark positiv auf ein ernsthaftes Studium bezogen, in Orchestern angestellt waren. Das ebenfalls praktizierte Musizieren „ungebunden“

20 Dieser Aspekt wird etwa durch die Modalitäten Abgrenzung des eigenen Stils, Erwähnung der eigenen Musiziertechnik oder Vergleich musikalischer Fähigkeiten dargestellt.

herumreisender SolistInnen soll hier nicht vernachlässigt werden, bot damals aber nur für eine kleine Zahl ernsthaft Studierender eine Existenzmöglichkeit. Ein Beispiel für den Übergang vom Solistendasein zur gesicherten Stelle findet sich in der Erzählung des Cellisten Paul Grümmer:

Die Begegnung mit Hans Richter in London und dem Werke Richard Wagners erschloß mir eine völlig neue Welt. Sie machte einen so tiefen Eindruck auf mich, begeisterte mich so sehr, daß ich im Jahre 1905 den Entschluß faßte, meine ‚feudale‘ Lebensweise als Solist und Gesellschaftsmensch aufzugeben, den Beruf des Orchestermusikers zu wählen und mich ganz in die Welt der symphonischen Musik zu vertiefen. Dieser Entschluß war gleichzeitig im Sinne meines Vaters, der mich gern in einer gesicherten Lebensstellung gesehen hätte. Ich wurde nun bald 25 Jahre alt, und er fand, es sei Zeit, die bürgerliche Sicherheit zu erwählen.²¹

Hier gaben sowohl materielle als auch musikalische Vorteile der Stelle gegenüber dem freien Solistendasein den Ausschlag zum Wechsel.

Das ernsthafte Studium stand eng im Zusammenhang mit der „Befreiung“ von anderen Arten, den eigenen Unterhalt zu verdienen. Die hier Erzählenden erwähnten weder andere Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten noch andere Berufsausbildungen. Diejenigen unter ihnen, die doch andere Arbeitstätigkeiten ausführten, brachten diese zumindest nicht mit ihrer musikalischen Tätigkeit in Zusammenhang (ein Zugeständnis an die Ungestörtheit des musikalischen Studiums). Sein Leben der Musik und nur der Musik zu verschreiben – dieses Narrativ durchzog die Erzählungen, die stark positiv hinsichtlich der Orientierung des ernsthaften Studiums positioniert waren. Das Fehlen anderer Unterhaltstätigkeiten und der dazugehörigen Ausbildungen zeigte hier den ausschließlichen Wunsch nach Musizieren an, ebenso wie die Möglichkeit, ohne andere Unterhaltstätigkeiten zu überleben – sei es dank vermögender Verwandtschaft oder ausreichenden Einkommens durch das Musizieren – die Voraussetzung für eine derartige Lebens- und Erzählweise darstellte. Der Verzicht auf andere Unterhalte konnte auf verschiedene Art und Weise kompensiert werden. Artur Schnabel etwa wurde (im alten Patronagesystem) ob seines außergewöhnlichen Talents während der Zeit seiner musikalischen Ausbildung von privaten Gönnern gefördert.²² Auch das Musizieren als Unterhaltsform in weniger angesehenen Kontexten fand in mehrere Erzählungen Eingang. Sofern es sich dabei nur um den Einstieg in die Welt des bezahlten Musizierens handelte, passte die Erwähnung dieser „niedrigen“ Auftritte durchaus in das legitime Erzählmuster des

21 Grümmer, Begegnungen, 51.

22 Schnabel, Pianist, 20.

ernsthaften Studiums – in ironischer Distanz erzählt: „Ich spielte ein Konzert mit einer Militärkapelle. Es war schrecklich. [...] Sie sehen, ich fing wirklich ganz unten an“,²³ oder „So verdiente ich mein erstes Geld durch Geigenspiel [...] Dank meiner Leistungen wurde ich nie wieder engagiert“²⁴. Dass man aber – nach anfänglichen Schwierigkeiten – überhaupt vom ernsthaften Studium der Musik leben konnte, war auf die bereits erwähnten Entwicklungen – die Propagierung der Kunstmusik als eigener Musizierform und die Professionalisierung und Ausweitung des Angebots an Kunstmusik – zurückzuführen. Sich ausschließlich der Musik zu widmen, war zuvor nur sehr wenigen möglich gewesen.

Ernsthaftes Studium fand unter expliziter Bezugnahme auf die Referenz der Kunst statt. Die hier Erzählenden bezeichneten sich selbst als Künstler, betonten die Rolle ihres KünstlerIn-Seins für die Erzählung²⁵ und berichteten vom Spielen von Kunstmusik. Zwei wichtige Aspekte des Zusammenhangs von ernsthaftem Studium und Kunst dürften die kontinuierliche Entwicklung (das „rastlose Weiterstreben“) und die Perfektionierung der Musik selbst als letztes Ziel gewesen sein. Es ist auch nicht zufällig, dass sich keine Modalitäten stark positiv auf das ernsthafte Studium beziehen, die das Publikum des Musizierens thematisieren, denn ausschlaggebend für Erfolg oder Misserfolg waren vor allem die Wahrnehmung des/der Musizierenden selbst und die anderer künstlerisch Musizierender. Im Gegensatz dazu spielten die Erwartungen des (lokalen) Publikums durchaus eine Rolle für die Bewertung des Musizierens in Bereichen wie der Unterhaltungs- oder der Volksmusik (um diese traditionellen Kategorien des Musizierens zu verwenden). Man vergleiche etwa folgende Erzählpassagen über die eigenen Fähigkeiten (an erster Stelle jene eines ernsthaft Studierenden, danach jene von Musizierenden mit anderen Orientierungen):

„Doch hatte mich die Art meiner Tätigkeit in letzter Zeit auch künstlerisch nicht mehr befriedigt. Ich war der ewigen Virtuosenstücke überdrüssig; [...] Meine Welt war Bach, war die unendlich reiche Kammermusik, und so konnte mich eine Arbeit auf die Dauer nicht befriedigen, die zu sehr auf gesellschaftlichen Erfolg eingestellt war.“²⁶ „Der Durchbruch war gelungen! Wir wußten, daß wir im Bezirk Voitsberg als durchaus ernstzunehmende Musikkapelle registriert waren!“²⁷

„Und so erreichte ich, was nur wenigen Anfängern vergönnt ist: In einem Variété von der Größe und von der Bedeutung des Ronacher als Neuling auftreten zu dürfen. Die

23 Schnabel, Pianist, 54 f.

24 Grümm, Begegnungen, 11.

25 Dieser Aspekt wird durch die Modalität Thema Kunst dargestellt.

26 Ders., 51 f.

27 Bergmann, Leben, 57.

Erfüllung meines Jugendtraumes stand unmittelbar bevor. [...] Ich hatte meine Feuerprobe glänzend bestanden und konnte einen wirklich großen und ehrlichen Erfolg feiern.“²⁸

Musizieren als Kunst wurde in der Zwischenkriegszeit oftmals mit Ernsthaftigkeit verbunden. Die Entstehung einer sich selbst als autonom verstehenden Kunst, deren alleiniger Maßstab die Kunst selbst wäre, stand in Zusammenhang mit einem Verständnis von Kunst als Ersatzreligion. Kunst – von den Ansprüchen der Funktionalität für soziale Ereignisse offiziell enthoben – sollte selbst beurteilen, welche Leistungen und Fähigkeiten als künstlerisch zu gelten hätten – und diesen Beurteilungen wurde große Bedeutung zugemessen.²⁹ Die Verbindungen zwischen Ernsthaftigkeit und Kunst wurden etwa im obigen Zitat von der „ersten künstlerischen Arbeit“ angesprochen, gänzlich offensichtlich wurden sie in der Unterscheidung von ernster (und daher künstlerisch wertvoller) Musik und Unterhaltungsmusik, die bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle bei der Beurteilung von Musik und MusikerInnen einnahm.³⁰

Wenn auch die Bezeichnung des ernsthaften Studiums nicht unmittelbar die formell als Studium bezeichnete Ausbildung an Akademie oder Hochschule meinte, so spielte diese Form des Erlernens des Musizierens doch eine wichtige Rolle für diese Referenz. Ernsthaft Studierende besuchten oftmals ein Konservatorium oder eine Akademie für Musik und bezeichneten ihre Ausbildung selbst als Studium. Vor allem zwei Aspekte dieser Ausbildung waren es, die sie stärker auf das ernsthafte Studium bezogen als etwa den Privatunterricht bei Berühmtheiten (der ja im Bereich des künstlerischen Musizierens, wie bereits beschrieben, ebenfalls eine große Rolle spielte). Zum einen hatte für das ernsthafte Studium die weiter oben beschriebene direkte ‚Übergabe‘ der Künstlerweihen von dem/der Lehrenden an den/die SchülerIn keine zentrale Bedeutung. Das ernsthafte Studium zielte vor allem auf den Nachweis ab, dass die Beschäftigung mit der Musik mit dem nötigen Eifer und der nötigen Nähe zur Musik vor sich ging. Bewertungen etwa der breiten Masse, ob man nun aufgrund der Ausbildung bei einer Berühmtheit auch selbst als Künstler zu werten sei, waren dafür zweitrangig. Pierre Bourdieu bezeichnet diese unterschiedlichen Kriterien von Erfolg für das Feld der Literatur als externe bzw. interne Hierarchisierung:

28 Weiss/Leopoldi (Hg.), Café, 23.

29 Vgl. dazu Hanns-Werner Heister, Konzertwesen, 688: „Das Konzertwesen bildete eine reale Grundlage [...] auch für fiktive Verhimmelungen wie den romantisch-literarischen Entwurf einer ‚absoluten‘ Musik, daran sich anschließende ‚Kunstreligion‘ und schließlich auch die bohemhaft-antibürgerliche Parole des *L'art pour l'art*“.

30 Linke, Materialien, 121 ff.; Giesbrecht-Schutte, 114 f.; Currid, Acoustics, 119 ff. Die heute noch gängige offizielle Unterscheidung in E- und U-Musik tauchte erstmals 1934 in Veröffentlichungen des damaligen deutschen Rundfunks auf (Linke, Materialien, 123).

Dem *Prinzip der externen Hierarchisierung* zufolge [...] das heißt dem Kriterium des *weltlichen Erfolges* zufolge [...] gebührt die Palme den beim ‚breiten Publikum‘ bekannten und anerkannten Künstlern [...] Das *Prinzip der internen Hierarchisierung*, das heißt der Grad an feldspezifischer Anerkennung, begünstigt Künstler (usw.), die [...] bei ihren Kollegen und nur ihnen bekannt und anerkannt sind³¹

Stand die Ausbildung bei Berühmtheiten dieser Diktion zufolge für externe Anerkennung, so bedeuteten Akademie oder Konservatorium interne Beglaubigungen des eigenen Könnens. Neben diesen Überlegungen war aber auch der Plan von einer musikalischen Karriere oder Laufbahn ein wichtiger Aspekt des ernsthaften Studiums. Die Erzählenden thematisierten frühe Vorbereitungen auf und den frühen Wunsch nach einer langfristigen Beschäftigung mit Musik.³² Diesem Planen der Laufbahn entsprachen Konservatorium oder Akademie mit ihrem (im Laufe des 20. Jahrhunderts immer stärker realisierten) Anspruch, eine Ausbildung für zukünftige professionelle MusikerInnen anzubieten. Die Realisierung eines ernsthaften Studiums war daher auch abhängig von der zunehmenden Finanzierung und teilweisen Übernahme dieser Ausbildungseinrichtungen durch den Staat seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Ohne die Existenz dieser Einrichtungen – die, wie etwa das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, oft Schwierigkeiten hatten, den Betrieb aufrechtzuerhalten – wäre ernsthaftes Studium schwierig gewesen. Der zunehmende Einfluss des Staates sorgte aber nicht nur für die Existenz vieler Akademien und Konservatorien, sondern beeinflusste auch deren Ausrichtung. Vor allem die Nachweisbarkeit von Fähigkeiten und die Formalisierung von Qualifikationen sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Demgegenüber enthielt der Privatunterricht auch bei Berühmtheiten ein Element des Ungewissen und des Zufalls, sowohl was die Möglichkeiten der weiteren Beschäftigung mit Musik, als auch was den Eintritt in den Privatunterricht selbst betraf. So schilderte etwa der Opernsänger Leo Slezak – kein ernsthaft Studierender – den Beginn seiner musikalischen Ausbildung folgendermaßen:

Einzelne Chorstellen, die mir im Ohr geblieben waren, brüllte ich mit, daß mir fast die Halsadern platzten. So geschah es auch eines Abends in der Oper ‚Bajazzo‘. – Den Tonio sang Adolf Robinson. – Ich schreie neben ihm wie ein Zahnbrecher, er drehte sich überrascht um, sieht mich an und flüstert mir zu: ‚Melden Sie sich nach der Vorstellung in meiner Garderobe, ich habe Ihnen etwas zu sagen.‘³³

31 Bourdieu, Regeln, 345, Hervorhebung im Original.

32 Diese Aspekte werden durch die Modalitäten werden wollen und Vorschau dargestellt.

33 Slezak, Werke, 12.

7.1.1 Dominanz erzählen: Paul Grümmer wird ein ernsthafter Musiker

Die positive Bezugnahme auf das ernsthafte Studium fand über ein Ensemble von Praktiken statt. Im Folgenden soll exemplarisch dafür die Lebensgeschichte des deutschen Violoncellisten Paul Grümmer beschrieben werden.³⁴ Diese nimmt unter jenen Lebensgeschichten, die überdurchschnittlich gut durch die primäre Fläche der Korrespondenzanalyse erklärt werden,³⁵ die entlang der Orientierung des ernsthaften Studiums am extremsten ausgerichtete Position ein (siehe Abbildung 23 zu Beginn dieses Kapitels). Sie repräsentiert daher am besten die Erzählungen ernsthaft Studierender, deren Erzählpraktiken – in Abgrenzung oder Nachahmung – als Vorbild für anders positionierte Erzählungen dienten. Grümmers Erzählung wurde 1962 unter dem Titel „Begegnungen. Aus dem Leben eines Violoncellisten“ publiziert. Auf 157 Seiten beschrieb er darin überwiegend chronologisch die Entwicklung seines Musizierens und seine Bekanntschaften mit anderen MusikerInnen.

Paul Grümmer wurde 1879 in Gera (Deutsches Reich) geboren. Bereits sein Vater war als Konzertmeister einer Hofkapelle sowie als Musiklehrer und Dirigent eines Gesangvereins und eines Kurorchesters tätig. Grümmer musizierte an einer Reihe von Orten innerhalb und außerhalb des Deutschen Reiches, unter anderem – in den 1920er-Jahren – längere Zeit in Wien. Die Entscheidung, sein Leben der Musik zu widmen, wurde von ihm bereits in seiner Jugend verortet – allerdings aus Mangel an Alternativen: Nachdem er weder zum Gelehrten noch zum Kaufmann taugte,³⁶ konnte er auch im häuslichen Violinspiel „keine Lorbeeren ernten, denn mein Bruder Wilhelm stellte mich darin völlig in den Schatten“.³⁷ Was allerdings in dieser Anfangserzählung stillschweigend vorausgesetzt wurde, war die Vorstellung, später – in welcher Form auch immer – zu musizieren. Die Niederlage gegen seinen Bruder führte nicht zum Umdenken in Richtung einer anderen Tätigkeit, sondern nur zum Wechsel des Instruments: „Eines steht fest“, war meine Folgerung, „so tüchtig wie mein Bruder werde ich doch nie. Wenn ich etwas vorstellen will, muß ich ganz was anderes machen.“ [...] Schnell war mein Entschluss gefaßt: Ich wollte Cello spielen lernen!“³⁸ Auf diese Weise beschrieb Grümmer die langfristige und frühe Planung seiner Musikerlaufbahn. Dieser Lebensplanung entsprechend trat Grümmer mit 15 Jahren in das Leipziger Konservatorium ein – eine Organisation, die am ehesten eine planbare künstlerische Laufbahn versprach.

34 Seine Aufnahme in das strukturelle Sample erklärt sich dadurch, dass Paul Grümmer viele Jahre hindurch in Wien musikalisch tätig war.

35 Die primäre Fläche erklärt 24,5 Prozent ($\cos^2$) der Erzählung.

36 Grümmer, *Begegnungen*, 9 f.

37 Ebd., 10.

38 Ebd.

Nachdem für Grümmer schon früh klar geworden war, dass er auch in Zukunft musizieren würde, waren auch die Unterhaltstätigkeiten, die er während seines Studiums betrieb, musikalischer Art. Die ersten davon, die er beschrieb, fielen in die Zeit seines Studiums am Konservatorium:

Wir versuchten natürlich, etwas dazuzuverdienen. Mein Bruder hatte auch schon mit seinem Klavierspiel gute Beziehungen angeknüpft. [...] So verdiente ich mein erstes Geld durch Geigenspiel – drei Mark für die Zeit von 4 Uhr nachmittags bis 12 Uhr nachts. [...] Freilich verdiente ich nicht viel, und so ‚strippte‘ ich auf Empfehlung des Cellisten *Rudolf Krasselt*, des späteren Opernchefs von Hannover, noch nebenbei auf Hochzeiten und anderen Festlichkeiten, was mir je nachdem zwei bis zwölf Mark am Tag einbrachte.³⁹

Wie weiter oben erwähnt, waren derart ‚niedrige‘ Engagements als Einstieg in das ernsthafte Studium durchaus legitim. Wiederum unausgesprochen vorausgesetzt wurde dabei, dass ein Zuverdienst natürlich musikalisch verdient werden musste. Andere Unterhaltstätigkeiten wurden nicht erwähnt oder auch nicht in Betracht gezogen. Hier war also die Ausschließlichkeit des Musizierens gesichert – allerdings auch dadurch, dass Grümmers Familie bis zu seiner Konservatoriumsusbildung genügend finanzielle Mittel hatte, um ihm das Verdienen eigenen Unterhalts ersparen zu können. Auch später bestritt er seinen Unterhalt nur durch Musik – vom Mitspielen in Kurorchestern über Tourneen mit anderen VirtuosInnen bis hin zu fixen Stellen in Orchestern und an musikalischen Hochschulen. Auch das Angebot eines reichen Kaufmanns, bei hohem Gehalt in sein Geschäft einzutreten, überlegte er zwar, lehnte es letztendlich aber ab.⁴⁰ Bemerkenswert ist allerdings, dass Grümmer nach der oben zitierten Beschreibung seines Einstiegs in das Musizieren keine Bezahlung mehr erwähnte – was danach zählte, war nur die Musik selbst und nicht der Verdienst dafür.

Grümmer beschrieb sein Musizieren durchwegs als Studium, verstanden als künstlerische, nie abgeschlossene Entwicklung seiner Fähigkeiten. Schon seine Ausbildung am Konservatorium charakterisierte er dahingehend: „mit dem Cellospiel ging es nun voran“, ⁴¹ „erwarben wir uns eine größere Kenntnis der Kammermusikliteratur“, ⁴² „nur noch Aufträge übernahm, die mich auch künstlerisch förderten“. ⁴³ Auch nach Abschluss des Konservatoriums ging das Studium weiter:

39 Ebd., 11 f.

40 Ebd., 21.

41 Ebd., 12.

42 Ebd.

43 Ebd.

Ich hatte viel nachzuholen, so schien es mir – ich war zu sehr abgelenkt worden, durch Kammermusik, Proben, Stundengeben und Konzertieren. Kaum war ich dazu gekommen, die Lehren meines geliebten Meisters wirklich zu verarbeiten. Es brauchte Jahre, bis dies alles mit meinem eigensten Wesen ganz verwoben war. Ich fühlte – das *richtige* Studium fing nun erst an.⁴⁴

Hier wurde bereits angedeutet, was später noch eingehender dargestellt wurde: die Entwicklung eigener Fähigkeiten und das Streben nach einem Musizieren, das frei war von den Beschränkungen des (populären) Publikumsgeschmacks und der ‚niedrigen‘ Dienste, das im Grunde frei war von sozialen Interessen (siehe Kammermusik), ein Musizieren, das nur den Anforderungen der Musik selbst genügen sollte. Es folgte ein Wechselspiel von einträglichen, aber künstlerisch weniger anspruchsvollen Musiziergelegenheiten (in Kurorchestern oder im Rahmen von Lehrstellen) mit Zeiten des Vertiefens in die Musik und der Entwicklung eines eigenen Stils. Grümmer suchte sich einen neuen „Meister“, da ihm sein alter Lehrer auf seinem musikalischen Weg nicht genug weiterhelfen konnte, und fand zu einem neuen Stil und einer neuen Musizertechnik.⁴⁵ In dieser Passage wurde auch die Vorstellung der Individualität der musikalischen Entwicklung klar – nicht das „gut“ spielen, sondern der eigene Stil, der eigene Zugang zur Musik waren wichtig. Diese legte auch Grümmer der Beurteilung seiner Fähigkeiten und denen anderer Musizierender als Maßstab zugrunde, etwa wenn er einen großen Geiger beschrieb: „Schon im Alter von 17 Jahren war Ysaye mein Abgott als Geiger gewesen. [...] Sein Ton war so weich wie Samt, dabei voll und groß, seine Technik so geschmeidig. Da gab es kein Forcieren, keine Härten, es blühte der Geist des Werkes.“⁴⁶

Auf seine „Lehrzeit“ folgte Grümmers „Virtuosenleben“ – Tourneen und Auftritte in Salons und vor Berühmtheiten. Der Ausstieg daraus verdeutlichte besonders klar die Unterschiede zwischen den verschiedenen Orientierungen des künstlerischen Musizierens. So wurde nun das oberflächliche Virtuosen- und Solistentum dem tiefsinnigeren und stärker künstlerischen symphonischen Musizieren im Orchester gegenübergestellt.⁴⁷ Wie schon oben angesprochen, stand dieser Kontrast auch für Vorstellungen von Einflüssen des Sozialen auf die Musik:

Mein Violoncello war für mich stets ein Instrument, das viel zu viel Seele ausströmte, als daß technische Kunststücke und Spezialitäten mich hätten reizen können. Meine Welt

44 Ebd., 23, Hervorhebung im Original.

45 Ebd., 30.

46 Ebd., 29.

47 Ebd., 51 f.; siehe dazu auch Kapitel 7.1 weiter oben.

war Bach, war die unendlich reiche Kammermusik, und so konnte mich eine Arbeit auf die Dauer nicht befriedigen, die zu sehr auf gesellschaftlichen Erfolg eingestellt war.⁴⁸

Grümmer tauschte sein Solistentum gegen das Musizieren zuerst in einem Warschauer und dann in einem Wiener Konzertorchester ein – die ersten Tätigkeiten, die von ihm als Stellen, also entsprechend angesehene und abgesicherte Positionen, bezeichnet wurden. Sein Musizieren im Konzertverein Wien bezeichnete er gar als „Lebensstellung“⁴⁹ – die ihn jedoch nicht daran hinderte, sein musikalisches Studium fortzusetzen: „In Wien begann für mich eine glückliche Zeit. Die ersten Jahre widmete ich nur meiner Weiterbildung, ich übte und las viel, denn der Dienst war leicht.“⁵⁰ Er entdeckte ein neues Instrument, die Viola da Gamba. Nach einigen Jahren führte sein Musizieren im Orchester zu seiner Berufung an das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde.⁵¹ Grümmer studierte nun nicht mehr bloß selbst, sondern begleitete und förderte jetzt auch andere beim Studieren. Seine Lehrtätigkeit führte er später auch an anderen Hochschulen, u. a. in Köln, fort.

Grümmer war durchwegs ein ernsthaft Studierender – von den Anfängen seiner Musikerlaufbahn bis hin zur immer weiter gesteigerten Vertiefung in seine musikalische Entwicklung. Seine Entscheidung, das Virtuosentum für eine Orchesterstelle aufzugeben, stand stellvertretend für die Perspektive ernsthaft Studierender auf das Musizieren: Nicht nur der Wunsch nach künstlerischer Entwicklung ist darin zu finden, sondern auch eine Differenzierung, die Musizierende mit positiver Bezugnahme auf andere Orientierungen wohl gar nicht vornehmen hätten können. Während diese (und wohl auch eine breite Öffentlichkeit) Virtuosentum und Orchesterstelle als gleichartig (weil künstlerisch wertvoll, kontinuierlich ausgeübt und materiell abgesichert) gesehen hätten, sah Grümmer Unterschiede, die nur aus der Vorstellung einer stetigen Vertiefung in die Musik – im Gegensatz zur „oberflächlichen“ Effekthascherei des Virtuosentums – Sinn machten. Mit dieser Differenzierung machte Grümmer zusammen mit den anderen beschriebenen Erzählpraktiken seine Orientierung klar.

48 Ebd., 52.

49 Ebd.

50 Ebd., 56.

51 Ebd.

7.2 Populärer Erfolg mit Musik: Präntention

Die Orientierung, die sich positiv auf die Referenz der Kunst und negativ auf die Referenz des Berufes bezieht, ist die des populären Erfolges (Abbildung 21 links unten). Sie beschreibt Lebensgeschichten, die als Aufstieg – von den mühevollen Anfängen zu erfolgreicheren Positionen – erzählt wurden und deren Endpunkt der (in gewissem Sinne außermusikalische) Erfolg war. Musizieren wurde hier vor allem als Mittel beschrieben, um diesen Aufstieg vollziehen zu können – im Gegensatz etwa zum ernsthaften Studium, für das die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten und die Beschäftigung mit der Musik selbst der Zweck des Musizierens waren. Ebenso verhält es sich mit dem bei dieser Orientierung zweifellos gegebenen Bezug zur Kunst: In dieser Logik des Erzählens war Kunst ein notwendiger Bezug zum eigenen Musizieren, der hergestellt wurde, um sich Akteuren zu nähern, die Erfolg ermöglichten, wie KritikerInnen in Druckwerken oder renommierte Opernhäuser und Konzertsäle. Kunst garantierte auch den Zugang zu einem bestimmten Publikum. Kunst zu machen war demnach kein Selbstzweck, sondern letztlich eine strategische Entscheidung. Ein bereits weiter oben verwendetes Zitat beschrieb den Unterschied, wie er sich Teilen des Publikums zeigte:

Und welche Möglichkeiten tauchen nicht in naher und ferner Zukunft aus diesem Traumgebilde [der Reform des Konzertwesens, G.S.]? [...] 4. Die heute leider so notwendige Erziehung neuer Kreise zu ernster Kunstausbübung an Stelle des Genusses schalen Virtuositums.⁵²

Das ernsthafte Studium als legitimste Referenz wurde in diesem Zitat dem „schalen“, d.h. oberflächlichen, Musizieren der Stars und VirtuosInnen gegenübergestellt. Überhaupt kommen die VirtuosInnen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts der Orientierung des populären Erfolgs, wie er für Musizierende der Zwischenkriegszeit erleb- und erzählbar wurde, sehr nahe. William Weber beschreibt für das beginnende 19. Jahrhundert Virtuosen und ernsthafte Musiker als zwei Pole einer Skala:

With the simultaneous collapse of the patronal tradition and rise of the printing industry, musical taste suddenly went to extremes of levity and seriousness. At one pole stood the virtuosi [...] At the opposite pole were the musicians and supporters of newly founded symphony orchestras who attempted to maintain the tradition of learned music-making and became fanatic devotees of the German Classical school⁵³

52 Musikalischer Kurier (1920), Nr. 48, 447.

53 Weber, Mass Culture, 16 f.

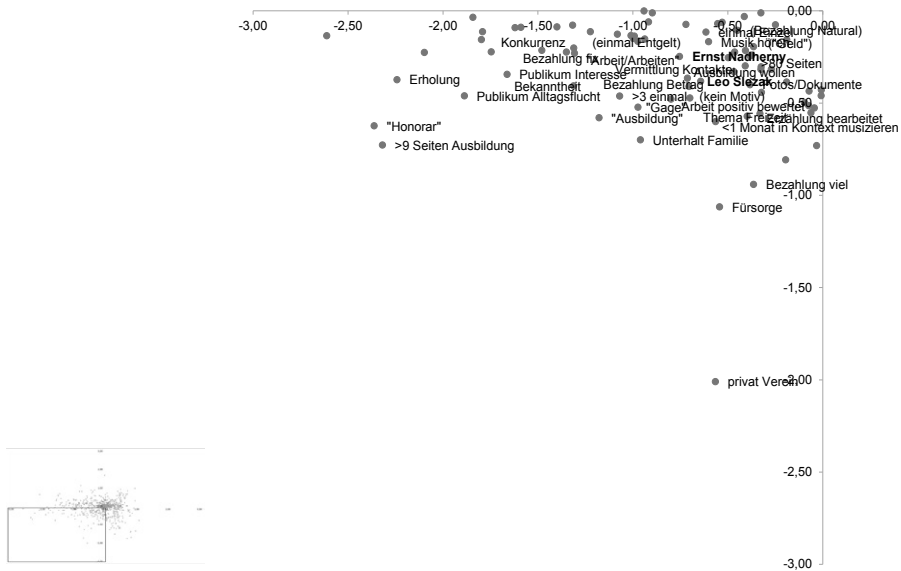


Abbildung 25: Primäre Fläche. Ausschnitt der Präntention. Modalitäten und Fälle mit überdurchschnittlichem $\cos^2$ in Extrempositionen

Fett = Fälle () = keine Erwähnung der Modalität “ ” = wörtliche Verwendung der Modalität

Die Orientierung des populären Erfolges bedeutete sowohl materielle Entlohnung als auch Popularität in der breiten Bevölkerung. Die Art von Erfolg, die angestrebt wurde, stand in engem Zusammenhang mit dem Begriff des Stars, der Bekanntheit und Anerkennung in großen Teilen der Bevölkerung bei entsprechender Entlohnung einschließt. Die Möglichkeiten für Musizierende, zu Stars zu werden, waren in unterschiedlichen historischen Kontexten in unterschiedlichem Ausmaß gegeben. Schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts – also noch vor der Entstehung einer Massenkultur – existierte an großen städtischen Theatern bereits so etwas wie eine Starkkultur.⁵⁴ Man geht davon aus, dass ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Produktion von Stars entscheidende neue Impulse erhielt und eine größere Anzahl von Musizierenden als Star bezeichnet werden konnten. Als VorreiterInnen dieser Entwicklung werden häufig der ungarische Pianist Franz Liszt⁵⁵ und die schwedische Sängerin Jenny Lind⁵⁶ genannt, die – unterstützt durch geschäftstüchtige Agenten und die neuen Möglichkeiten der Massenmedien – einen zuvor

54 Berlanstein, *Celebrity Culture*, 127 f.

55 Vgl. etwa Gooley, *Top*.

56 Vgl. etwa ebd., 74 f.

lange nicht erreichten Grad an Berühmtheit und Einkommen erlangten. Dabei ging ihr Aufstieg auch einher mit dem Übergang von der Orientierung an einem (hoch)adeligen Publikum hin zur Orientierung an einem Massenpublikum (wenn auch der Bezug auf adelige Anerkennung durchaus den Wert beim Massenpublikum steigern konnte).⁵⁷ Die Entwicklungen in der Massenkommunikation durch Aufkommen und Verbreitung von Radio, Tonfilm und Grammophon vor und in der Zwischenkriegszeit verstärkten die Bedeutung von Stars in großem Ausmaß.⁵⁸ Die Orientierung des populären Erfolges war zu Beginn des 20. Jahrhunderts also vor allem dank spezifischer medialer und ökonomischer Entwicklungen möglich und praktikierbar. Der Einfluss neuer Technologien auf seine Verbreitung ist als sehr groß einzuschätzen. Darüber hinaus war Musizieren als populärer Erfolg stark international orientiert, sei es durch das Auftreten auf ausgedehnten Tourneen, sei es durch den Absatz von Schallplatten auf möglichst vielen Märkten. Damit war diese Form des Musizierens stark in den Konflikt zwischen Nationalem und Internationalem involviert, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts große Bedeutung u. a. für das Musikleben hatte. Versuche, Musik durch das Bestehen auf Traditionen oder das Verhindern von Engagements ausländischer Musizierender (etwa durch das Inlandarbeiterschutzgesetz) zu nationalisieren, standen der bereits rege internationale Austausch in der Kunstmusik und die finanziellen Interessen von Verlagen und KomponistInnen gegenüber. Die nationale Abschottung von Arbeitsmärkten war in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts immer stärker geworden, und die zuständigen Behörden und Gesetzgeber waren oftmals nicht an einer Sonderbehandlung von – wie sie meinten – Musik-ArbeiterInnen – interessiert. Damit kamen jene ausländische Musizierende, die keinen hohen Bekanntheitsgrad hatten, zunehmend in Schwierigkeiten, regelmäßig in Österreich aufzutreten.

Die Entwicklung des Starwesens und die Orientierung am Massengeschmack wurden auch von ZeitgenossInnen kommentiert. So schrieb etwa Leo Wilzin in seiner „Musikstatistik“: „Musik wird als unschädliches Narkotikum an die breiten Massen verkauft, der Musiker wird entweder zum Proletarier oder zum ‚Virtuosen‘, zur ‚Attraktion‘, zum ‚Aushängeschild‘.“⁵⁹ Häufig wurden diese Entwicklungen als „Amerikanisierung“ bezeichnet – was nicht ganz abwegig erscheint, vergleicht man etwa die Beschreibungen Lotte Lehmanns über die Mechanismen des Musiklebens in den USA der Dreißigerjahre mit jenen in Europa zur gleichen Zeit.⁶⁰

57 Ebd.

58 Rojek, Introduction, 4.

59 Wilzin, Musikstatistik, 62.

60 „Bezeichnenderweise sagt ja der amerikanische Manager nicht: ‚Ich habe Ihnen dieses Konzert arrangiert‘, sondern er sagt: ‚Ich habe Sie für so und so viel für dieses Konzert verkauft.‘“

Die Orientierung des populären Erfolges nahm positiven Bezug auf Kunst und negativen Bezug auf Beruf. Damit soll nun nicht gesagt sein, dass die hier Erzählenden ihr Musizieren niemals als Beruf benannt hätten. Doch erzählten sie ihr Musizieren auf eine Art und Weise, die von der Referenz des Berufs (wie er in Kapitel 6 skizziert wurde) stark abwich. Das Musizieren des/der populär Erfolgreichen wurde präsentiert als eine Tätigkeit, in der Privatleben und Arbeitsleben eigentlich nicht mehr voneinander unterschieden werden konnten. So wechselten sich in den Erzählungen von Lotte Lehmann oder Leo Slezak Beschreibungen von Auftritten nahtlos ab mit Anekdoten aus dem Privatleben oder Beschreibungen von Freizeitaktivitäten. Doch im Gegensatz etwa zum ernsthaften Studium war der Inhalt dieses ‚ganzen Lebens‘ nicht vorrangig die Musik. Die Relation aus dem Erzählen des ‚ganzen Lebens‘ (als negativer Bezug auf Beruf) und dem individuellen Umgang mit der Musik (als positiver Bezug auf Kunst) war ein Praktizieren des Musizierens, das gleichwertig neben Familie, Reisen oder anderen Tätigkeiten stand. Musizieren war hier viel eher eine Lebensart – heute würde man sagen: ein Lebensstil – als eine vom übrigen Leben klar abgegrenzte Tätigkeit. Vor allem aber wurde der populäre Erfolg eher als flüchtiges Vergnügen präsentiert – hier ein Musikfest, dort ein Gastauftritt – denn als kontinuierliche Beschäftigung mit der Musik, ganz im Gegensatz etwa zur Referenz des ernsthaften Studiums, aber auch im Gegensatz zum Der-Musik-treu-Bleiben.

Die Orientierung des populären Erfolges stellte in Bezug auf eine Hierarchie der Legitimität eine Orientierung der Präntention dar. Damit ist gemeint, dass populär Erfolgreiche die Legitimität der ernsthaft Studierenden zu nutzen versuchen, ohne diesen anzugehören.⁶¹ Populärer Erfolg beinhaltete Praktiken, die positiv auf die Referenz der Kunst (wie für die erste Dimension beschrieben) Bezug nahmen. In diesem Sinne bestand kaum ein Unterschied zwischen ernsthaftem Studium und populärem Erfolg. Die Bezeichnung des populären Erfolges als Präntention ergibt sich daraus, dass die darin enthaltenen Praktiken zwar vielfach jenen des ernsthaften Studiums ähnelten und populär Erfolgreiche oftmals Erzählfiguren des ernsthaften Studiums verwendeten – d.h. versuchten, sich dort zu positionieren –, dass aber andererseits eine Vielzahl von Praktiken der Möglichkeit der populär Erfolgreichen,

(Lehmann, Anfang, 195); „Balogh erklärte mir, daß jeder reisende Künstler, wenn die Erfolge in richtigem Maße ausgebeutet werden sollen, einen besonderen Pressemanager haben müsse. Einen sogenannten ‚Personal Representant‘. Mich entsetzte dieser Gedanke.“ (Ebd., 197).

61 Vgl. dazu auch Bourdieu, Unterschiede, 391: „Präntention, die Anerkennung der Distinktion, die sich als solche zu erkennen gibt im Versuch, diese sich eigen zu machen – und wäre es auch nur unter den trügerischen Formen des Bluffs oder der Imitate – und darin, gegenüber den davon Ausgeschlossenen sich demonstrativ abzusetzen [...]“

als ernsthaft Studierende wahrgenommen zu werden, im Wege stand: Sie spielten keine Kunstmusik, grenzten ihren eigenen Stil gegenüber anderen zu wenig ab, besuchten kein Konservatorium etc. Auf den ersten Blick scheint es widersinnig, populären Erfolg im Untersuchungszeitraum als weniger legitim zu bezeichnen als das ernsthafte Studium. Praktizierten nicht populär Erfolgreiche wie Leo Slezak oder Lotte Lehmann Musizieren auf eine Art und Weise, die von jedem/jeder MusikerIn angestrebt wurde und in der Gesellschaft uneingeschränkten Rückhalt genoss? Darauf gibt es verschiedene Antworten. Zum einen traf auch das Musizieren des populären Erfolges auf den Widerstand bestimmter Akteure. Wie in Zitaten weiter unten gezeigt wird, waren nicht zuletzt jene, die „ernsthafte Kunst“ ausübten, vom „schalen Virtuositentum“ wenig begeistert. Wie Walter Salmen zu den „Solisten und Virtuosen“ anmerkt (die nicht deckungsgleich mit den populär Erfolgreichen sind, aber durchaus Parallelen zu diesen aufweisen), war der Widerstand gegen diese im 20. Jahrhundert kein neues Phänomen:

Nicht nur diese selbstzerstörerische Ruhmsucht war es, die kritische Vorbehalte und generelle Ablehnung laut werden ließ, nachdem viele Generationen dem Virtuosen durch hohen finanziellen Einsatz und stürmische Ovationen ein stolzes, soziale Schranken überschreitendes Leben garantiert hatten, sondern auch das Odium der Effekthascherei, der Scharlatanerie, des aufdringlich luxuriösen Putzes, der sinnlichen Ausschweifungen und Arroganz. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wird das den Virtuosen eigene, bürgerliche Normen mißachtende Verhalten in Versen, Prosastücken, vor allem aber in der Karikatur angeprangert. Die Seßhaften nahmen Anstoß an deren Vagabundieren als ‚musikalische Zugvögel‘ [...] ⁶²

Doch verweist die Erwähnung der „bürgerlichen Normen“ auch auf eine Institution, die ihre volle Bedeutung erst in der Zwischenkriegszeit erlangte: den Beruf. Mit dem Anspruch, dass jeder/jede einen Beruf (im Sinne einer kontinuierlichen Beschäftigung durch eine spezifische Tätigkeit) haben solle, verloren jene, deren Tätigkeiten nicht in die gängigen Schemata von Beruf passten, gegenüber anderen Musizierenden an Legitimität. Neben den Gelegenheitsmusizierenden waren dies auch (wie weiter unten dargestellt wird) die populär Erfolgreichen.

Im Folgenden soll die Orientierung des populären Erfolgs anhand der Modalitäten der primären Fläche beschrieben werden (Abbildung 25). Die Modalitäten werden unterstrichen dargestellt und tendenziell von den linken unteren Positionen (den Extrempositionen) ausgehend zu den rechten oberen (den zentralen Positionen) hin beschrieben.

62 Salmen, Beruf, 74.

Wer seine Erzählung als Aufstieg formulierte, musste folgerichtig unten beginnen. Die Herkunft aus „gewöhnlichen“ (wenn nicht gar ärmlichen) Verhältnissen zeigte sich an der Beschreibung materieller Sorgen und der Finanzierung des eigenen Lebensunterhaltes durch andere.⁶³ Derartige Passagen finden sich vor allem zu Beginn einer Aufstiegserzählung.⁶⁴ Musizieren ermöglichte es, den unzulänglichen Verhältnissen zu entkommen, wie es u. a. Lotte Lehmann auch explizit schilderte: „Das Leben war nun für uns wie ein Tischlein-deck-dich geworden: meine schönen Honorare waren die schnell erlernte, leichte Zauberformel“.⁶⁵ Als Beweis für den materiellen Aufstieg wurde die Bezahlung für Musizieren erwähnt und die Höhe der Bezahlung bewertet.⁶⁶ Auch ohne demonstrativen Hinweis auf den eigenen Wohlstand war so der Gegensatz zu anderen Orientierungen offensichtlich: Von dem Verdienst für das eigene Musizieren zu erzählen galt für viele andere Orientierungen als wenig sinnvoll, während es für populär Erfolgreiche als Teil ihres Erfolges selbstverständlich erzählbar war. Aber nicht nur die Möglichkeit des Aufstiegs wurde durch die Schilderung der anfänglich „schlechten“ Verhältnisse geschaffen, sondern auch die Möglichkeit der Identifikation eines breiten Publikums mit den (früheren) Lebensumständen des/der Musizierenden. Aus einfachen Verhältnissen gekommen und trotz des Aufstiegs immer noch einfach und zugänglich geblieben – diese Konstruktion wurde schon im 19. Jahrhundert für die Vermarktung von Jenny Lind verwendet⁶⁷ und behielt ihre Wirksamkeit auch im 20. Jahrhundert bei.⁶⁸ Musizierende, deren Aufstieg sie zu populär Erfolgreichen machte, bezeichneten das Erlernen des Musizierens als Ausbildung. Die Bedeutung dieses Begriffs ergibt sich vor allem im Gegensatz zum Begriff des Studiums, der von Erzählenden verwendet wurde, die sich positiv auf das ernsthafte Studium bezogen. Im Gegensatz zum Studium beschreibt die Ausbildung ein Erlernen mit zeitlich begrenzter Dauer. Das Studium (nicht im Sinne eines formellen Abschlusses an Konservatorium oder Akademie) kann potenziell das ganze Leben dauern, während die Ausbildung ein vorgegebenes Ende hat, das oftmals durch Prüfungs- oder andere Rituale markiert ist. Für populär Erfolgreiche

63 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten Unterhalt durch Familie sowie Fürsorge dargestellt.

64 Wie schon weiter oben bemerkt, sind chronologische Entwicklungen mittels der ‚ganzheitlichen‘ Kategorisierung von lebensgeschichtlichen Erzählungen nur eingeschränkt zu erfassen, sodass aufgrund der primären Fläche der Eindruck einer Gleichzeitigkeit von populärem Erfolg und materieller Armut entstehen kann. Hier ist der Rückgriff auf die einzelnen Erzählungen notwendig, um die zeitliche Abfolge zu rekonstruieren.

65 Lehmann, Anfang, 125.

66 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten Bezahlung viel und Bezahlung wenig dargestellt.

67 Gooley, Top, 75.

68 „Propriety, sobriety, and adhesion to an idealized model of ‘ordinariness’ became the formula for the featured celebrities by the end of the century.” (Berlanstein, Celebrity Culture, 128).

stand nicht das lebenslange Vertiefen in musikalische Zusammenhänge, sondern die Nutzung der Musik zum Zwecke der Popularität und des materiellen Erfolgs im Vordergrund. Eine oder mehrere Ausbildungen wurden absolviert, um so die Berechtigung zu erlangen, an spezifischen (künstlerischen) Orten vor Publikum aufzutreten bzw. um den eigenen Marktwert zu steigern. Diese Ausbildungen wurden durchaus auch breit thematisiert⁶⁹. In den kontrastierenden Erzählungen des ernsthaften Studiums wurde vor allem der eigene, individuelle Zugang zur Musik thematisiert, welcher auch das Erlernen des Musizierens nachhaltig prägte, wie es etwa Artur Schnabel ausdrückte: „Was kann ein Lehrer tun? Im besten Fall eine Tür öffnen – hindurchgehen muß der Schüler selbst.“⁷⁰ Demgemäß wurde dort mehr Platz auf die Erzählung des eigenen Verhältnisses zur Musik verwendet als auf Methoden oder Lehrende. Für populär Erfolgreiche hingegen war die ausführliche Erzählung ihrer Ausbildung von großer Bedeutung, befriedigte sie doch nicht nur das Bedürfnis der Öffentlichkeit nach privaten Details, sondern diente auch der „Weihe“ zum/zur KünstlerIn durch den Übergang von Charisma und Können des/der Lehrenden auf den Erzählenden/die Erzählende selbst. Das Nennen prominenter Lehrender und deren Bedeutung sowie ausführliche Beschreibungen von Lehrmethoden dienten so zum Nachweis, um auf der „großen Bühne“ mitspielen zu dürfen.

Kennzeichnend für die Erfolgserzählungen war das Thematisieren eigener Freizeitaktivitäten. Wer bekannt und berühmt war, konnte auch über Dinge berichten, die nicht das eigene Musizieren betrafen, und hoffen, damit auf das Interesse der Öffentlichkeit zu stoßen. Während Berufliches auch von weniger prominenten ErzählerInnen wiedergegeben werden durfte, war Nichtberufliches nur von Bedeutung, wenn es um ‚besondere‘ Personen ging. Man kann aber auch feststellen, dass das Auskosten der eigenen Freizeit Teil der Ansprüche war, die viele an das Leben von populär Erfolgreichen (analog zu den oben beschriebenen Stars) stellten. Nicht von harter Arbeit und langen Proben, sondern von einem Leben des Genusses und der Freiheit verlangte man zu hören. Dementsprechend beschrieben populär Erfolgreiche auch große Reisen, Hobbys oder geselliges Beisammensein (mit anderen Berühmtheiten). Die Kehrseite dieser gängigen Charakterisierungen war der Generalverdacht, die Tätigkeiten der populär Erfolgreichen wären jeder Anstrengung enthoben.⁷¹ Die Bezeichnung des eigenen Musizierens als Arbeit war ein Versuch,

69 Dieser Aspekt wird durch die Modalität mehr als neun Seiten über Ausbildung erzählt dargestellt.

70 Schnabel, Pianist, 167.

71 Diese Wahrnehmung wurde noch befördert durch die Konstruktion des Anscheins von Mühelosigkeit und Leichtigkeit des Musizierens, wie es Karl Hagstrom Miller beschreibt: „Performance entailed hiding the labour that went into the triumphant performance.“ (Miller, Musicians, 431f).

sich dieser Charakterisierung zu entziehen, d.h. trotz des Anspruchs auf populären Erfolg das eigene Musizieren als ‚richtige Arbeit‘ zu beschreiben. In den Erzählungen der populär Erfolgreichen wurde der Begriff „Arbeit“ meist dann verwendet, wenn es darum ging, den Vorwurf des Nichtstuns zu entkräften.

Sowohl die Beschreibung von Erfolg als auch von Bekanntheit gehörten zur Orientierung des populären Erfolgs dazu. Explizit erwähnt, stellten sie vielleicht am offensichtlichsten den Anspruch der Zugehörigkeit zu den populär Erfolgreichen dar. Wie weiter oben beschrieben, waren spezifische Bedingungen wie das Aufkommen von Massenmedien, die Kommerzialisierung von Unterhaltung und Kunst sowie der Aufstieg des Agententums die Voraussetzung dafür, dass man mit einer spezifischen Art des Musizierens populären Erfolg erlangen konnte. In lebensgeschichtlichen Erzählungen wurden eigener Erfolg und Bekanntheit thematisiert. Wenn es auch nicht immer zwingend notwendig war, diese Aspekte des eigenen Musizierens zu betonen – wer wirklich populär war, konnte sie stillschweigend voraussetzen –, so schien deren Thematisierung doch zumindest der gegenseitigen Versicherung von AutorIn und LeserIn zu dienen, dass die vorliegende Erzählung einen wichtigen Menschen betreffe (und die Lektüre keine Zeitverschwendung sei). Vergleicht man die Orientierung des ernsthaften Studiums mit der des populären Erfolges, so zeigen sich die unterschiedlichen Bezüge, an denen das eigene Musizieren ausgerichtet wurde: Hier berühmte KollegInnen, die selbst die Musik ernsthaft studierten, dort im Grunde jede/r, der/die in irgendeiner Weise mit Musik in Berührung gekommen war oder kommen konnte. Dieser Unterschied liegt sehr nahe an der von Pierre Bourdieu für das literarische Feld konzipierten Unterscheidung von externer und interner Hierarchisierung.⁷² Das ernsthafte Studium mit seinen Maßstäben und relevanten Bezugspersonen stellte eine relativ kleine, das populär erfolgreiche Musizieren eine relativ große Gemeinschaft dar, die sich im Zeitalter der Massenkultur theoretisch sogar auf die ganze Gesellschaft ausdehnen konnte. Wie bereits erwähnt, kam dabei der Erzählfigur des Aufstiegs große Bedeutung zu – kaum eine Erzählung begann mit einem/einer MusikerIn, der/die bereits auf der Höhe seiner/ihrer Popularität stand.

Besondere Beachtung verdient auch, wie lange populär Erfolgreiche in bestimmten Kontexten auftraten. In ihren Erzählungen wurden vor allem Engagements beschrieben, die nur aus einem Auftritt bestanden oder nur für kurze Zeit eingegangen wurden.⁷³ Zum Star-Sein gehörte offensichtlich die kurze Bindung an Organisationen und das Eilen von einem Auftritt zum nächsten. Das ohnehin kurzfristig und schnelllebig angelegte erwerbsmäßige Musizieren wurde im Starwesen auf die

72 Siehe Kapitel 7.1.

73 Diese Aspekte werden durch die Modalitäten mehr als drei einmalige Auftritte und weniger als einen Monat in Kontext musizieren dargestellt.

Spitze getrieben. Im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Erzählungen von Musizierenden geschah dies jedoch nicht, weil langfristige Engagements nicht zu haben gewesen wären, sondern um die ganze Welt in den Genuss der eigenen Fähigkeiten kommen zu lassen und so den eigenen Ruhm zu vermehren. Nirgendwo sonst trafen sich die vielfältigen Gelegenheiten zum Musizieren und der Wunsch, sie alle auszunutzen, so gut wie im populären Erfolg.

Erfolgreich Musizierende erwähnten und bewerteten in ihren Erzählungen die Höhe der Bezahlung für ihr Musizieren.⁷⁴ Diese wurde auch explizit benannt: als Honorar oder als Gage. Vor allem letztere Bezeichnung zeigt das Selbstverständnis erfolgreich Musizierender an. Der/die erfolgreich Musizierende beschrieb sich selbst als Mitwirkende/r in einem Musikmarkt, in sozialen Beziehungen also, in denen das Musizieren eine Ware mit einem Preis geworden war.⁷⁵ Die reale Marktförmigkeit des Musizierens hatte auch für anders orientierte Musizierende Gültigkeit. Im Unterschied zu diesen präsentierten sich die populär erfolgreich Musizierenden allerdings auch explizit als Marktakteure. Sie stellten den finanziellen Aspekt des Musizierens gegenüber seinem künstlerischen Wert, seiner Berufsförmigkeit und seiner Unterhaltungsfunktion für den/die Musizierende/n selbst in den Vordergrund und bejahten die Vermarktung ihrer Tätigkeit. Diese positive Bezugnahme auf den Musikmarkt stellte als Einsatz den Versuch dar, eine neue Form der Legitimation für das Musizieren – durch wirtschaftlichen Erfolg anstatt durch künstlerischen Wert – durchzusetzen.

7.2.1 Präntention erzählen: Leo Slezak wird eine Berühmtheit

Die Orientierung als populär Erfolgreiche/r fand über ein Ensemble von Praktiken statt. Im Folgenden soll exemplarisch dafür die Erzählung des tschechischen Operntenors Leo Slezak beschrieben werden. Diese nimmt unter jenen Lebensgeschichten, die überdurchschnittlich gut durch die primäre Fläche der Korrespondenzanalyse

74 Diese Aspekte werden durch die Modalitäten Bezahlung erwähnt, Bezahlung viel und Bezahlung wenig dargestellt.

75 Vgl. Heister, Konzertwesen, 687: „Unter den fürs Konzertwesen bestimmenden konkreten historischen Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft und der Warenwirtschaft wird die in Warenform erscheinende Dienstleistung Musizieren oder die gegenständliche Ware ‚Musik‘ in Geld ‚verwandelt‘.“ Aus zeitgenössischer Sicht stellte Leo Wilzin fest: „Aus der Tatsache, daß die Musik wie jede andere Ware auf den Markt gebracht wird, wo ihr Preis durch das Verhältnis von Angebot und Nachfrage bestimmt wird, [...]“ (Wilzin, Musikstatistik, 51) Er beschrieb die Entwicklung der „Musikwirtschaft“ als Prozess von der Hausmusik über das Stadium der direkten Kundenreproduktion bis hin zum Konzert, in dem die Musik zur Ware wird (ebd.).

erklärt werden,⁷⁶ die entlang der Orientierung des populären Erfolgs am extremsten orientierte Position ein (siehe Abbildung 23 zu Beginn dieses Kapitels). Sie repräsentiert daher am besten die Erzählungen dieser Musizierenden. Slezaks Lebensgeschichte wird aus zwei seiner Erzählungen konstruiert: aus seiner 1948 publizierten Erzählung „Mein Lebensmärchen“ (207 Seiten) sowie seiner 1925 publizierten – nur wenig chronologischen – Erzählung „Meine sämtlichen Werke“ (160 Seiten).

Leo Slezak wurde 1873 in Mährisch-Schönberg (Mähren, Gebiet der Habsburgermonarchie) geboren. Als Sohn eines Müllers verbrachte er seine Kindheit in schwierigen materiellen Verhältnissen, bevor er Opernsänger wurde und an vielen Bühnen Europas und Amerikas – unter anderem auch an der Wiener Hof- bzw. Staatsoper – auftrat. Schon die Einleitung zu den „Sämtlichen Werken“ zeigt an, dass hier ein Mensch schrieb, den man kennen musste: „Man sagte mir: ‚Sie müssen ein Buch schreiben! [...] ein Mensch in Ihrer Stellung muß einmal ein Buch geschrieben haben.‘“⁷⁷ Auch der einseitige Anhang „Gedrängter Lebenslauf für das Konversations-Lexikon“⁷⁸ spielte mit der Tatsache, dass wohl jeder/jede LeserIn bereits wusste, wer Leo Slezak war. Slezaks Erzählungen wurden damit als Lebensgeschichten konnotiert, deren Wert weniger in der Bereitstellung der einfachen Lebensdaten lag – eben kein „gedrängter Lebenslauf“ –, sondern vielmehr in (anekdotischen) Einblicken in die Welt der Berühmtheiten. Erfolg und Bekanntheit standen natürlich nicht am Beginn der Lebensgeschichte Slezaks. Die paradigmatische Figur des Aufstiegs wurde von ihm schon ganz am Anfang der „Sämtlichen Werke“ initiiert: „Kinderjahre. Sie waren traurig. – Not und Elend, soweit ich zurückdenken kann. Mutter Sorge stand an meiner Wiege, bis zu dem Augenblick, da mich ein gütiges Geschick meinem geliebten Lehrer Robinson zuführte, der meine Stimme erkannte.“⁷⁹ Auch die Beschreibung des ersten Verdienens von Unterhalt fügte sich in die finanziell triste Darstellung von Kindheit und Jugend ein:

Freudlos wie meine Kindheit ließ sich auch das Jünglingsalter an. Von sechs Uhr früh bis sechs Uhr abend am Schraubstock, in harter, schwerer Arbeit. – Als Löhnung ein paar Kreuzer, daheim Not und Sorge, denn es fehlte das Nötigste. Meine arme liebe Mutter immer über die Stickerei gebeugt. Ich mußte, um noch ein wenig hinzuzuverdienen, die halben Nächte Laubsägearbeiten machen [...] In all dem düstern Grau in Grau verklärten meine Theaterpläne unser trauriges Leben.⁸⁰

76 Die primäre Fläche erklärt 34 Prozent ($\cos^2$) der Erzählung.

77 Slezak, Werke, 7.

78 Ebd., 160.

79 Ebd., 8.

80 Ebd., 11.

Im Theater zu singen und zu spielen war für ihn ein Ausweg aus dieser Situation.⁸¹ Trotz der Freude über seine Entdeckung durch den Opernsänger Robinson gestaltete sich die Ausbildung schwierig:

Doch hinter all dem Glück stand das schreckliche Gespenst, die Not, die einmal nicht zu bannen war. Alle Bemühungen, einen Gönner zu finden, der mir über die böse Zeit des Studiums hinweggeholfen hätte, schlugen fehl.⁸²

Slezak musste sich daher zur Finanzierung seiner Ausbildung verschiedene andere Unterhaltstätigkeiten – als Soldat, Advokatengehilfe oder Handelsvertreter – suchen. Erst eine Anstellung am Brünner Stadttheater erlaubte ihm, sich ganz auf das Singen zu konzentrieren.⁸³ Damit war der Aufstieg zur finanziell einträglichen Beschäftigung vollzogen:

Fürs erste Jahr bekam ich einen Vorschuß von vierzig Gulden monatlich, der mir im nächsten Jahre von meinen hundert Gulden Gage abgezogen werden sollte. Für jedes Auftreten ein Spielhonorar von zehn Gulden. Im dritten Jahre dreihundert Gulden Gage! – – Mir schwindelte! – – So viel Geld gibt es ja gar nicht!⁸⁴

Von da an verdiente Leo Slezak sein Geld nur mehr durch Singen. Dieser Bruch wurde auch in der Erzählstruktur nachvollzogen: Erzählte er seine vorherigen Beschäftigungen und Unterhalte in „traditioneller“ Form streng chronologisch, so fanden das künstlerische Leben und die künstlerischen Beschäftigungen Slezaks eher in Form von ungeordneten Anekdoten und Milieubeschreibungen Eingang in die Erzählung (im „Lebensmärchen“ erst nach dem Engagement an die Wiener Hofoper, in den „Sämtlichen Werken“ bereits nach seinem ersten Engagement in Brünn). Auf den Aufstieg von der Mangelexistenz zum Wohlstand folgte der zweite Aufstieg vom unbekannten Sänger zum weltberühmten Tenor. Slezak verwendete die Erzählfigur des Aufstiegs also doppelt (in chronologischer Abfolge mehr noch im „Lebensmärchen“ als in den „Sämtlichen Werken“). Die Jahre in Brünn wurden als „Lehrjahre“ bezeichnet,⁸⁵ aber auch die darauf folgende Anstellung an der Königlichen Hofoper in Berlin verlief noch wenig aussichtsreich, da er nur selten zu Auftritten herangezogen wurde. Er verließ die Hofoper, um im Breslauer Stadttheater eine Anstellung zu

81 Vgl. zur „Entdeckung“ Slezaks auch ebd., 169.

82 Ebd., 13.

83 Ebd., 20.

84 Ebd., 20.

85 Ebd., 29.

erhalten, wo er immerhin schon lokaler Publikumsliebbling wurde. Von dort wurde er an die Wiener Hofoper engagiert, wo er auch über lokale Grenzen hinaus bekannt wurde. Im Gegensatz etwa zu Erzählungen des ernsthaften Studiums standen in Slezaks Erzählung weniger seine musikalische Entwicklung als vielmehr sein Erfolg beim Publikum und seine Bekanntheit in der Welt im Vordergrund: „Nach meinem ersten Auftreten in Brünn wurde ich der sogenannte ‚Liebling‘ des Publikums“;⁸⁶ „Am nächsten Tag war in allen Kaffeehäusern die Sensation: Ein neuer Tenor!“⁸⁷

Die Konstruktion als populär Erfolgreicher wurde von Slezak nicht nur über explizite Formulierungen vorgenommen („als Triumphator kam ich heim“⁸⁸). Auch die Wahl der Themen, über die erzählt wurde, zeigte an, dass hier eine Berühmtheit sprach – denn nur eine solche konnte über „Umzüge und Familiäres“, „Das Reisen in Amerika“ oder „Warum ich nicht Gutsbesitzer in Kanada wurde“ (so einige Kapitelüberschriften) berichten und damit noch auf Interesse stoßen. Das Singen wurde nach dem oben erwähnten Bruch in Inhalt und Erzählstruktur nur mehr als eines von mehreren Themen in Slezaks Leben präsentiert. So schrieb er über seine Zeit in Breslau im „Lebensmärchen“ viel ausführlicher über das Kennenlernen seiner späteren Frau (die ebenfalls am dortigen Theater spielte) als über seine Auftritte. Auch seine Auftritte wurden mehr als Ansammlung humoristischer Anekdoten über andere DarstellerInnen denn als Beschäftigung mit Inhalt und Stil von Musik und Gesang erzählt. Aus der Feder einer Berühmtheit schienen derartige Beschreibungen eher angebracht zu sein als ästhetische Urteile und Überlegungen.

Leo Slezaks Erzählungen waren exemplarische Beschreibungen populären Erfolgs. Durch die Erzählfigur des (doppelten) Aufstiegs ebenso wie durch die thematische Durchmischung von Gesangsauftritten und Privatem wurde er als Berühmtheit sichtbar, die weder „ernsthafte“ Kunst noch eine durchgängige Berufslaufbahn (die anhand seines Lebensverlaufs durchaus konstruierbar gewesen wäre) präsentieren musste, um bei Publikum und Leserschaft anzukommen.

7.3 Der Musik treu bleiben: Skepsis

Jene Orientierung, die sich negativ auf die Referenz der Kunst und positiv auf die Referenz des Berufs bezog, kann am besten beschrieben werden als „der Musik treu bleiben“. Im Vordergrund stand hier der Nachweis der Kontinuität des eigenen Musizierens. „Immer schon“ musiziert zu haben, ohne dazwischen anderen

86 Ebd., 79.

87 Ebd., 107.

88 Ebd., 108.

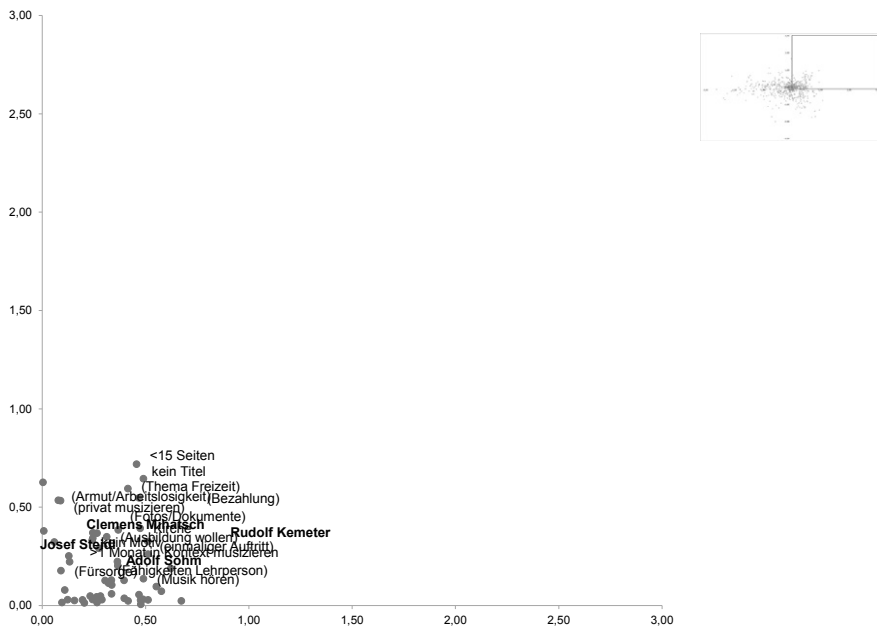


Abbildung 26: Primäre Fläche. Ausschnitt der Skepsis. Modalitäten und Fälle mit überdurchschnittlichem $\cos^2$ in Extrempositionen

Fett = Fälle () = keine Erwähnung der Modalität “ = wörtliche Verwendung der Modalität

Unterhaltstätigkeiten nachgegangen zu sein, war hier die Hauptsache. Zweitrangig war hingegen, wie, was und wo musiziert wurde. Man konnte (mit ein paar wenigen Ausnahmen) an den verschiedensten Orten auch als künstlerisch wenig wertvoll angesehene Musik machen – wichtig war, dass überhaupt durchgängig musiziert wurde. Die Darstellung des eigenen Musizierens zielte darauf ab, als MusikerIn (und nicht bloß als Musizierender/Musizierende) wahrgenommen zu werden, d.h. der eigenen Person eine musikalische (und nicht durch einen anderen Beruf konstituierte) Identität zu geben. Ein Beispiel dafür ist die bereits erwähnte Erzählung Josef Steidls, der „eigentlich“ Landwirt war, aber dennoch seine Erzählung als „Lebenslauf eines Musikers“ verfasste.⁸⁹ Hinsichtlich der Relevanz des Musizierens für das eigene Leben unterschied sich diese Orientierung vom dominanten ernsthaften Studium folgendermaßen: Während für ernsthaft Studierende Musik das ganze Leben bedeutete (bzw. als das ganze Leben präsentiert wurde), herrschte bei jenen, die der Musik treu blieben, das Einverständnis, dass die musikalische Laufbahn nur einen Aspekt

⁸⁹ Herrmann-Schneider, Lebenslauf.

bzw. Ausschnitt der eigenen Lebensgeschichte darstellte. Das ernsthafte Studium verlangte danach, das eigene Leben in Musik aufgehen zu lassen, während das „der Musik treu bleiben“ bedeutete, im Wissen um die Konstruiertheit des Resultats nur den musikalischen Anteil des Lebens zu präsentieren. Diese Unterscheidung folgte der Logik von Dominanz und Präntention/Skepsis: Nur die dominante Orientierung des Musizierens konnte das „ganze Leben“ als musikalisches erzählen.

Die negative Bezugnahme auf die Referenz der Kunst brachte grundlegende Änderungen hinsichtlich der Art und Weise mit sich, wie das eigene Musizieren erzählt wurde. Den Musizierenden, deren Tun nicht als Kunst präsentiert wurde, blieb nichts anderes, als dessen Kontinuität und Ausschließlichkeit zu betonen. Es ging ihnen nicht vorrangig darum, sich durch die Betonung ihrer eigenen Fähigkeiten und ihre Verankerung im Kunstbetrieb von den anderen abzuheben. Dennoch war die Betonung dessen, dass das eigene Musizieren nicht wie das Musizieren vieler anderer war, ein wichtiger Bestandteil dieser Position. Nicht jeder/jede konnte oder wollte Musizieren zum Lebensinhalt machen und das eigene Leben als musikalisches erzählen.

„Dem Musizieren treu bleiben“ wurde im Untersuchungszeitraum oft mit Musizieren als Beruf in Zusammenhang gebracht. Tatsächlich war der Zusammenhang von Treue und Beruf nicht nur für das Musizieren wirksam, sondern auch für viele andere Tätigkeiten. Beruf wurde von vielen mit Treue, Beharrlichkeit etc. zu einer Tätigkeit verbunden. So kann man etwa in einem Werk der berufsständischen Literatur lesen: „Wer einen echten Beruf hat, liebt ihn, übt ihn freudig, auch wenn der Lohn, der Dank ihm versagt bleibt.“⁹⁰ Irina Vana charakterisiert zeitgenössische Berufsvorstellungen folgendermaßen: „Eine ‚Berufsarbeit‘ anzustreben hieß der normativen und ideologischen Vorstellung nach, eine den ‚körperlichen, geistigen und charakterlichen Eignungen‘ und Neigungen entsprechende, qualifizierte, dauerhafte, formal organisierte Arbeit auszuführen.“⁹¹ Für das Musizieren wurde die Treue zur Tätigkeit, wie bereits in der Charakterisierung der Dimension des Berufs beschrieben, u. a. von den Musikergewerkschaften mit Beruf in einen Zusammenhang gestellt, etwa indem langjähriges Musizieren oftmals implizit zur Voraussetzung für die Zugehörigkeit zum Musikerberuf gemacht wurde oder indem ein Wechsel vom Musizieren zu anderen Tätigkeiten nicht thematisiert wurde. Demgemäß kann die Treue zur Musik als der Versuch verstanden werden, nicht-künstlerisches Musizieren als Beruf zu präsentieren bzw. in einen Berufszusammenhang zu stellen.

Während es seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend bessere Chancen gab, musikalische Kunst als Beruf auszuüben, waren die Aussichten auf kontinuierliches

90 Pieper, Berufsgedanke, 114.

91 Vana, Gebrauchsweisen, 394.

nicht-künstlerisches Musizieren in der Zwischenkriegszeit gering. Dafür förderlichen Bedingungen wie der Erfindung und Ausweitung von Freizeit und Massenkultur stand aufgrund von Wirtschaftskrisen und der Suche nach Alternativen zu BerufsmusikerInnen durch MusiklokalbetreiberInnen ein immer größeres Angebot an nebenerwerbsmäßig Musizierenden gegenüber. Auch die Mechanisierung von Musik bot nur einer kleineren Gruppe von Musizierenden neue Erwerbsmöglichkeiten, während viele von ihnen durch Grammophon, Radio und Tonfilm ersetzt wurden. Der Musik treu zu bleiben blieb ein Anspruch, den Akteure wie die Musikergewerkschaften an die Musizierenden stellten. Der/die BerufsmusikerIn präsentierte diesen Vorstellungen zufolge die richtige Art zu musizieren. Realisierbar war dieser Anspruch aber nur für manche. Damit mussten sich Musizierende außerhalb der Kunstmusik in dem Konflikt zwischen den Perspektiven von Gewerkschaften, Gesetzgebern und Behörden, deren Vorstellungen und Anforderungen meist auf Musizieren als Beruf abzielten, und den vielfach davon unterschiedlichen ökonomischen Verhältnissen positionieren. Das galt besonders für Musizieren auf dem Land, wie es etwa in der Debatte um die Durchsetzung der Musikerverordnung formuliert wurde:

Könnte wirklich ein Berufsmusiker von dem leben, was ihm ein Dorf, ein Markt, ja selbst eine kleine Stadt an Musikverdienst zu bieten vermag? Oder könnte wirklich ein so kleines Gemeinwesen heute die Mittel aufbringen, eine eigene berufliche Musikkapelle zu erhalten?⁹²

Die Versuche, Berufsmusizieren gesetzlich zu schützen (von den erfolglosen Bestrebungen in den 20er-Jahren bis hin zur Musikerverordnung von 1934) gingen davon aus, dass der Beruf die richtige Form wäre, Musizieren zu betreiben. Wie in der Orientierung des Musizierens als Gelegenheit noch dargestellt wird, organisierten sich aber auch Akteure, die andere Perspektiven vertraten. Die Demobilisierung nach dem Ersten Weltkrieg, die u.a. zur großzügigen Vergabe von Bettelmusiklizenzen führte, brachte ein vergrößertes Angebot an Musizierenden mit sich, deren Wirkungsgebiet sich allerdings noch weitgehend auf den öffentlichen Raum beschränkte. Doch bereits zu Beginn der Zwischenkriegszeit stellte die Konkurrenz durch amateurhaft Musizierende und Militärkapellen jene, die Musizieren zu einem auskömmlichen Beruf machen wollten, vor Probleme. Die Wirtschaftskrisen der 20er-Jahre, die viele Arbeitslose und Ausgesteuerte zum Instrument greifen ließen, verschärften diese Probleme noch. Die (auch außermusikalisch wirksamen) Anforderungen, die Erwerbstätigkeit zum Beruf zu machen, blieben aufrecht, wurden aber für

92 Der österreichische Land- und Volksmusiker (1936), Nr. 6–7, 1–3, hier 2.

Musizierende außerhalb der Kunstmusik zunehmend schwerer zu erfüllen. Auch nach der Musikerverordnung deutet nichts darauf hin, dass sich darin im austrofaschistischen Regime, das ja oftmals eine berufsständische Ideologie vertrat, viel geändert hätte.

Die Orientierung des Der-Musik-treu-Bleibens lässt sich in einer Hierarchie der Legitimität als skeptische Orientierung beschreiben. Das bedeutet, dass diese Position zwar bezüglich der zweitwichtigsten Dimension die legitimsten Praktiken beinhaltete, bezüglich der wichtigeren ersten Dimension jedoch als dominiert erscheint. Die Legitimität des Musizierens wurde hier nicht über einen positiven Bezug auf Kunst, sondern über einen positiven Bezug auf Beruf hergestellt. Die dieser Orientierung zugehörigen Musizierenden ordneten sich demgemäß selbst dem Beruf zu, ohne ihre negative Bezugnahme auf Kunst als Mangel darzustellen. Während die Legitimierung von Musik durch ihren Kunstcharakter ein relativ altes Phänomen darstellte, war ihre Legitimierung durch Beruf zur untersuchten Zeit noch neu. Die skeptische Orientierung ist daher auch als der Versuch einer Neubestimmung dessen, was Musizieren legitimierte, zu sehen.

Im Folgenden soll die Orientierung der Treue zur Musik anhand der Modalitäten der primären Fläche beschrieben werden (Abbildung 26, Aufzählung tendenziell von den rechten oberen – den extremen – Positionen hin zu den linken unteren – den zentralen Positionen). Die Modalitäten werden im Text unterstrichen dargestellt.

Wer der Musik treu blieb, verfasste nur eine kurze Erzählung.⁹³ Dieser Umstand folgt daraus, dass für derartige Erzählungen vor allem Bedeutung hatte, ob und wann musiziert wurde, und weniger, wie, wo, vor wem etc. Derartige Nennungen von Auftrittstätigkeiten benötigten wenig Raum. Auf detaillierte Beschreibungen der Umstände und des Ereignisses des Musizierens wurde hingegen verzichtet, denn für den Nachweis der Kontinuität und Ausschließlichkeit des Musizierens waren derartige Beschreibungen nicht relevant. Ebenso wenig thematisiert wurde von den Erzählenden, die der Musik treu blieben, was beim Musizieren gefühlt oder nicht gefühlt wurde, welche Bedeutung Musizieren in einem bestimmten Kontext für die Person erlangte etc. Man vergleiche etwa folgende Beschreibungen von Auftritten (die erste von einer Musizierenden, die sich vor allem positiv auf die Referenz der Kunst bezog, die zweite von einem Musizierenden, der der Musik treu blieb):

„Ich sah am Abend nicht das Publikum, das gewiß skeptisch war und keinen besonderen Abend erwartete, sah nicht Dr. Loewenfelds gefürchtetes Gesicht aus der Loge spähen... Ich war nur Elsa, fühlte nur beglückt das Schweben meiner Stimme [...]“⁹⁴

93 Dieser Aspekt wird durch die Modalität Erzählung weniger als fünfzehn Seiten dargestellt.

94 Lehmann, Anfang, 118 f.

„Anschließend war ich sowohl im öffentlichen Musikleben Wiens als auch im Rundfunk als Kammermusiker [...] tätig“⁹⁵

Es ist klar, dass die Erfolgchance derartiger Einsätze (der unterschiedlichen Beschreibung von Auftritten) nicht unabhängig davon war, wie bekannt die Erzählenden waren. Eine nur dreiseitige Lebensbeschreibung Lotte Lehmanns hätte wohl ebenso befremdlich gewirkt wie eine 200-seitige Erzählung von Clemens Mihatsch. Eine bestimmte Art der Legitimität – als Berühmtheit oder als ‚wirklicher/wirkliche‘ KünstlerIn – war notwendig, um mit ausführlichen Darstellungen Verständnis zu finden. Die Kürze bzw. Länge der Erzählungen kann aber nicht nur auf Unterschiede in der Popularität und Bekanntheit der Musizierenden reduziert werden. So beschrieben etwa auch jene, die sich positiv auf die Orientierung des Gelegenheitsmusizierens bezogen (siehe unten), ihr Musizieren bzw. dessen Umstände umfangreicher als jene, die der Musik treu blieben – auch wenn sie es in den allermeisten Fällen nicht zu Bekanntheit oder Popularität gebracht hatten. Die Treue zum Musizieren stellte diejenige Orientierung dar, deren Erzählstil einer bloßen Aufzählung der absolvierten musikalischen Stationen am ähnlichsten kam. Eine solche Erzählform war allerdings nur möglich, weil Musizieren bzw. der Musik die Treue halten bereits in einem gewissen Ausmaß normalisiert war, d.h. nicht mehr erklärt werden musste, was es bedeutete „im öffentlichen Musikleben tätig zu sein“ oder „als Solist in Dienstverwendung zu stehen“. Wo Musizieren ungewöhnlich war – sei es, weil besondere Leistungen erbracht wurden, sei es, weil Musizieren an sich schon einen außergewöhnlichen Zeitvertreib darstellte –, musste mehr erklärt und dargestellt werden als in diesen Erzählungen.

Den hier beschriebenen Erzählungen wurde kein Titel vorangestellt, und in ihnen wurde kein Motiv für das Verfassen der Erzählung genannt. Auf den ersten Blick könnte man diese Präsentation der Erzählung mit der fehlenden Bekanntheit der Erzählenden begründen, doch fällt auf, dass andere wenig bekannte Erzählende (wie jene, die sich positiv auf die Orientierung des Gelegenheitsmusizierens bezogen) durchaus von ihren Motiven sprachen und ihre Erzählungen betitelten. Vielmehr spielten die Produktionsbedingungen der Erzählungen hier eine wichtige Rolle: Bei den Erzählungen, die sich positiv auf die Treue zur Musik bezogen, handelte es sich oftmals um Auftragsarbeiten, die auf Anfrage einer Organisation oder einer Person hin produziert wurden. Musiksammlungen, Musikzeitschriften oder Urheberrechtsverwertungsgesellschaften forderten die Erzählenden aus unterschiedlichen Gründen auf, ihre Lebensgeschichte wiederzugeben, und enthoben sie dadurch der

95 Vorarlberger Landesarchiv, Musiksammlung, Biographische Sammlung, Clemens Mihatsch, Curriculum Vitae, 1.

Notwendigkeit, dies weiter zu begründen (oder auch durch Fotos oder Dokumente zu versuchen, den/die LeserIn in die jeweilige Zeit hineinzusetzen). Geht man davon aus, dass die Erzählenden die Erwartungen der anderen an ihre Erzählung antizipieren konnten, so wird sichtbar, dass die Treue zur Musik eine Orientierung darstellt, die vor allem von diversen Organisationen des Musikwesens eingefordert wurde. So war etwa für die Verwertungsgesellschaft AKM (Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger) der Nachweis kontinuierlichen Tätigseins im Musikwesen ebenso wichtig wie für die Musiksammlung des Vorarlberger Landesarchivs. Für MusikerInnen, die nicht über große Bekanntheit verfügten, waren Kontinuität und Ausschließlichkeit des Musizierens die Grundkriterien einer erfolgreichen Erzählung.

Verschiedene Themen, die in anderen Lebensgeschichten vorkamen, wurden in den entlang dieser Orientierung positionierten Erzählungen nicht beschrieben. So wurden etwa keine Freizeitaktivitäten erwähnt und keine Angaben über die formale (nicht-musikalische) Bildung gemacht. Das Weglassen solcher Themen betonte die Zentralität des Musizierens für die Lebensgeschichte. Es ging eben darum, nur MusikerIn (und nicht auch OpernbesucherIn, FußballspielerIn, Studierender/Studierende oder VolksschülerIn) zu sein – auch aufgrund des weiter oben bereits angesprochenen Produktionskontextes der Erzählungen, der das Musikalische Außermusikalischem gegenüber privilegierte. Hingegen war etwa in Erzählungen des populären Erfolges das Musizieren zwar ein zentraler Aspekt des Erfolges, das Interesse der LeserInnen galt aber durchaus auch anderen Themen der Lebensgeschichte. Hier wurde eine ganze Person konstruiert, dort eine musikalische Laufbahn.

Der Nachweis, der Musik treu geblieben zu sein, konnte auf die Erwähnung einer Bezahlung für das Musizieren verzichten. Zum/zur MusikerIn wurde man durch das Musizieren über einen längeren Zeitraum hinweg, gleichgültig, ob dieses materiell entgolten wurde oder nicht. Erwerbsmäßigkeit oder Liebhaberei waren keine Differenzierungen, die für eine Charakterisierung der Treue zur Musik relevant waren. Hier fand sich das Mitwirken in einem Kirchenchor ebenso wie die Anstellung als Militärmusiker. Unterschiedliche Motive wie Geldverdienen und Freude am Musizieren waren hier nicht nur zulässig, sondern dermaßen ungeeignet als Differenzierungskriterium, dass sie nicht einmal erwähnt wurden. Erwähnt wurde, wann und was, aber nicht, warum musiziert wurde. Die Nichterwähnung von Entgelten stellte aber ebenso den (gescheiterten) Versuch dar, sich über die Erzählpraktiken der Kunst dieser anzunähern: Nicht über Geld zu sprechen bzw. zu schreiben, sondern nur über Musik, wurde von den hier Positionierten rigider umgesetzt als etwa von den entlang des ernsthaften Studiums Positionierten. Das durchgängige Vermeiden der Thematisierung von Entgelt zeigt hier den Anspruch, zu jenen zu gehören, für die alleine die Musik zählte – ohne diesen Anspruch auch realisieren zu können.

Wer der Musik treu blieb, musizierte länger an einem Auftrittsort⁹⁶ und erwähnte keine einmaligen Auftritte. Das Treu-Bleiben galt also nicht nur der Musik in der Lebensgeschichte insgesamt, sondern auch dem Musizieren an einem bestimmten Ort – abgesehen davon, dass der oben bereits angesprochene Produktionskontext der Erzählungen (Auftragsarbeiten) eher die Angabe konkreter zeitlicher Daten und Zeiträume einforderte als das Erzählen aus eigenen Motiven. Der kontinuierliche musikalische Lebenslauf setzte sich aus Auftrittskontexten mit längerer Dauer zusammen. Die Demonstration von Beständigkeit wurde also auch auf diese ausgeweitet. Die größere Kontinuität von Auftrittskontexten und das Fehlen einmaliger Auftritte betonte die Logik des Treu-Bleibens, d.h. das längere Verharren an einem Ort oder bei einer Tätigkeit. Ganz im Gegensatz dazu standen etwa die Praktiken des populären Erfolgs, die auf ein Immer-Mehr nicht nur an Erfolg, sondern auch an Auftrittskontexten abzielten. Während hier längeres Verharren in einem Vertrag oder an einem Ort als Stillstand beurteilt werden konnte,⁹⁷ galt es dort als Treue und Kontinuität.

Die musikalische Ausbildung der Erzählenden fand in ihren Erzählungen nur sehr wenig Raum.⁹⁸ Es wurde klar, dass – wie für die meisten Orientierungen – irgendeine Form der Ausbildung zwar notwendig war, dass aber Art und Dauer der Ausbildung von untergeordneter Bedeutung waren. Musizieren konnte in einem Konservatorium oder einer Musikschule, durch Privatunterricht oder in der Familie vermittelt werden. Die Vielfalt der Ausbildungen, die als Vorbereitung auf späteres Musizieren anerkannt waren, trug dazu bei, dass diese nur schwer als legitimierende Praktiken verwendet werden konnten. Zum/zur MusikerIn wurde man nicht durch diese oder jene Ausbildung, sondern durch das unablässige und ausschließliche Musizieren. Ausbildung wurde hier auch nicht – wie im ernsthaften Studium – als ein das ganze Leben andauernder Prozess beschrieben, der zentral für die musikalische Entwicklung war. Überhaupt waren Entwicklung und Veränderung nicht unbedingt wichtige Aspekte des Der-Musik-treu-Bleibens. Man musizierte, wechselte (nicht allzu häufig) den Auftrittskontext, machte aber im Grunde immer das Gleiche. Die Notwendigkeit einer musikalischen Veränderung (wie im ernsthaften Studium) oder

96 Dieser Aspekt wird durch die Modalität mehr als ein Monat in einem Kontext musizieren dargestellt.

97 „...ich bin in meinem ganzen Wesen von dem rasenden Tempo unserer Zeit erfaßt worden. Nun pulsiert die Unruhe durch mein Blut und macht mich rastlos...Rastlos auch in meinem Streben nach Vollendung. [...] Aber ich mag mich an keine Oper mehr dauernd binden. [...] Ich habe der Welt noch soviel zu sagen, soviel zu geben...“ (Lehmann, Anfang, 234f).

98 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten ein bis zwei Seiten über Ausbildung geschrieben, keine Erwähnung des Wollens der Ausbildung, keine Erwähnung von Freude bei der Ausbildung sowie keine Erwähnung der Fähigkeiten der Lehrperson dargestellt.

einer außermusikalischen (wie im populären Erfolg) war nicht gegeben, Kontinuität war wichtiger. Am Ende zählte weniger, wie gut oder bekannt man war, sondern wie durchgängig man musiziert hatte. Diese Vorstellungen widersprachen durchaus beruflichen Praktiken in anderen Tätigkeiten, wo die Vorstellung und Umsetzung von Karriere und Laufbahn, d.h. von kontinuierlichem Aufstieg durch eine Tätigkeit, wichtig waren.

7.3.1 Skepsis erzählen: Clemens Mihatsch hat eine Musikerlaufbahn

Die Positionierung als jemand, der/die der Musik treu blieb, fand über ein Ensemble von Praktiken statt. Im Folgenden soll exemplarisch dafür die Lebensgeschichte von Clemens Mihatsch beschrieben werden. Diese nimmt unter jenen Lebensgeschichten, die überdurchschnittlich gut durch die primäre Fläche der Korrespondenzanalyse erklärt werden,⁹⁹ die in der Orientierung des Der-Musik-treu-Bleibens am extremsten ausgerichtete Position ein. Sie repräsentiert daher am besten die Orientierung von jenen, die der Musik treu blieben. Mihatschs Lebensgeschichte, deren Entstehungsdatum unbekannt ist, wurde für die Musiksammlung des Landesarchivs Vorarlberg verfasst. Unter dem Titel „Curriculum Vitae“ wurden auf zwei Seiten die wichtigsten musikalischen Stationen seines Lebens kurz beschrieben.

Clemens Mihatsch wurde 1907 in Wien geboren. Sein Vater war höherer Beamter im Kriegsministerium, seine Mutter erteilte ihm den ersten Klavierunterricht. Er musizierte und dirigierte zuerst vorwiegend innerhalb Österreichs, später auch in vielen anderen Städten Europas. Schon die Tatsache, dass hier eine Organisation des Musikwesens – die Vorarlberger Musiksammlung – die Erstellung einer Lebensgeschichte erbat, verdeutlicht die Anforderungen an diese. Es sollte darum gehen, den Platz des Erzählers in der Vorarlberger Musikgeschichte zu zeigen. Dazu geeignet war der musikalische Werdegang, vor allem der Nachweis, dass lange und oft musiziert wurde. Der Lebenslauf musste ein musikalischer sein. Er sollte auch gleichsam öffentlichen Charakter haben – nicht Gefühle und private Verhältnisse des Verfassers waren darin gefragt, sondern nur jene Tätigkeiten und Kategorien, die seiner Identifizierung im öffentlichen Leben (als Angehöriger eines bestimmten Berufes, als Musiker in Ausbildung etc.) dienten. So wurde etwa über Mihatschs Eltern nur festgehalten, dass der Vater ein höherer Beamter im Kriegsministerium war und die Mutter ihm den ersten Instrumentalunterricht erteilt hatte. Auch seine Schulzeit wurde nur in ihrer Bedeutung für die weitere musikalische Karriere beschrieben: „Nach Eintritt in die Schule fiel meine stimmliche

⁹⁹ Die primäre Fläche erklärt 26,2 Prozent ($\cos^2$) der Erzählung.

Begabung auf und ich wurde schon damals zu den unterschiedlichsten musikalischen Veranstaltungen herangezogen.“¹⁰⁰ Gegenüber allen anderen Orientierungen der primären Fläche fällt das Weglassen von Themen und Tätigkeiten, die nicht für die öffentliche Musikerlaufbahn relevant waren, auf – vor allem für die dort durchwegs anders erzählten Zeiten der Kindheit und Jugend. Jeder einzelne Satz in Mihatschs Erzählung enthält einen Bezug zu seiner Musikerlaufbahn, sei es die musikalische Förderung in der Familie oder der spätere Antritt einer Chorleiterstelle. Der Nachweis, sich ein Leben lang mit Musik beschäftigt zu haben, wurde hier vorbildlich realisiert.

Die musikalischen Stationen in Mihatschs Leben wurden nur mit wenigen Worten skizziert. Detailreiche Schilderungen oder emotionale Bezüge zu Auftritten finden sich hier nicht. Die ersten Auftritte erfolgten in der Schule „wurde ich zu den verschiedensten musikalischen Veranstaltungen herangezogen“¹⁰¹ und als Jugendlicher „gründete ich ein eigenes Orchester [...] und trat mit demselben bei verschiedenen Veranstaltungen in Wien vor die Öffentlichkeit“.¹⁰² Mihatsch trat eine Stelle als Chorleiter in einer Wiener Stiftskirche an und besuchte die Hochschule für Musik und darstellende Kunst, anschließend „war ich sowohl im öffentlichen Musikleben Wiens als auch im Rundfunk als Kammermusiker [...] tätig, bis ich 1936 Mitglied der Wiener Symphoniker wurde und eine Berufung als Lehrkraft an die Hochschule für Musik erhielt“.¹⁰³ Die Formulierungen blieben hier betont allgemein: Nicht die besondere Bedeutung einzelner musikalischer Auftritte für das eigene Leben oder die musikinteressierte Öffentlichkeit wurden hervorgehoben, sondern die Kontinuität des Musizierens.

Clemens Mihatsch praktizierte sein Musizieren als Musiker – als jemand, der nicht nur zeitweise und/oder zum eigenen Vergnügen musizierte, sondern der imstande war, aus seinen musikalischen Stationen eine Lebensgeschichte zu konstruieren. Darüber, dass Mihatsch nur einen spezifischen Ausschnitt seines Lebens präsentierte, dürfte durchaus Einverständnis zwischen ihm und seinem Auftraggeber geherrscht haben. Nicht die Simulation des ‚ganzen Lebens‘ – wie etwa in den Lebensgeschichten populär Erfolgreicher oder ernsthaft Studierender – war das Ziel, sondern die Wiedergabe einer musikalischen Laufbahn – ein Ziel, das durchaus nicht von jedem/ jeder Musizierenden glaubhaft erfüllt werden konnte.

100 Vorarlberger Landesarchiv, Musiksammlung, Biographische Sammlung, Clemens Mihatsch, Curriculum Vitae, 1.

101 Ebd., 1.

102 Ebd.

103 Ebd.

7.4 Als Gelegenheit musizieren: Dominiertheit

Aus einer negativen Bezugnahme auf die Referenz Kunst sowie einer negativen Bezugnahme auf die Referenz Beruf ergibt sich die flächendominierte Orientierung des Gelegenheitsmusizierens. Im Unterschied zu allen anderen Orientierungen war in den Erzählungen mit stark positivem Bezug auf Gelegenheitsmusizieren das Musizieren nicht zentrales Thema, sondern eines von vielen Themen. Vor allem das Verdienen des eigenen Unterhaltes durch nichtmusikalische Tätigkeiten nahm oft größeren Raum ein als das Musizieren. Ebenfalls im Gegensatz zu den anderen Orientierungen wurde hier Musizieren eben „als Gelegenheit“ praktiziert. Während das ernsthafte Studium eine chronologische Entwicklung der eigenen Fähigkeiten bedeutete und das Der-Musik-treu-Bleiben eine Berufsbiografie ergab, wurde hier scheinbar ohne Plan und Ziel musiziert, aus Gründen und zu Zeitpunkten, „wo es sich gerade ergab“. Eine Darstellung des Musizierens als kontinuierliche Tätigkeit wurde durch seine Einbettung in andere Themen verhindert.

Wenn das Gelegenheitsmusizieren als negative Bezugnahme auf Kunst beschrieben wird, dann zum einen deshalb, weil sowohl das, was gespielt wurde, als auch die Art, in der das Spielen organisiert wurde, sehr stark den Anforderungen der Kunst widersprachen. Gespielt wurden (wenn sie überhaupt erwähnt wurden) Stücke, die in keinem Kunstkanon Platz gefunden hatten, bestimmte Märsche ebenso wie traditionelle Volkslieder. Gespielt wurde auch in Gasthäusern oder im öffentlichen Raum sowie an anderen Orten ohne großen Repräsentationsanspruch, also gerade dort, wo nicht die künstlerische Darbietung gepflegt wurde. Und gespielt wurde ohne Arbeitsvertrag, spontan aufgrund zufälliger Gelegenheiten oder nach Vermittlung durch Bekannte und ohne Kritiken der Darbietung durch professionelle KritikerInnen – ganz im Gegensatz zur Organisation des Kunstbetriebes. Der Kontrast zur Kunst ergab sich aber auch durch die Schwerpunktsetzungen in der Erzählung: Während etwa musikalische Fähigkeiten und deren Entwicklung für das künstlerische Musizieren zentral waren, wurden derartige Ansprüche beim Gelegenheitsmusizieren nicht gestellt. Ebenso fehlte die Herausarbeitung einer individuellen Persönlichkeit mit eigenem musikalischen Stil und eigener musikalischer Herangehensweise. Musizieren als Gelegenheit nahm hingegen Bezug auf Referenzen, die für andere Orientierungen keine oder nur geringe Bedeutung hatten: ländliche Tradition, Geselligkeit, Unterhaltung für sich selbst etc.

Die negative Bezugnahme auf Beruf, die das Gelegenheitsmusizieren neben der negativen Bezugnahme auf Kunst charakterisierte, zeigte sich in der Hervorhebung nichtmusikalischer Themen (im Gegensatz zum ausschließlichen Fokus auf Musik) und der Beschreibung von Auftritten als zufällig und ungeplant (im Gegensatz zur Berufslaufbahn). In den Erzählungen des Berufs wurde Musizieren zum Lebensinhalt (bzw. wurde dieser spezifische Lebensausschnitt in den Mittelpunkt gestellt), in den

sich positiv auf die Referenzen des Berufes oder der Kunst beziehen zu können bzw. zu wollen, mussten Gelegenheitsmusizierende auf andere, für das Musizieren weniger bedeutsame Institutionen – wie etwa Tradition oder Volkskultur – zurückgreifen, um sich zu behaupten und zu legitimieren.¹⁰⁵

Das bisher über das Gelegenheitsmusizieren Geschriebene kann leicht den Eindruck einer defizitären Orientierung erwecken – einer Orientierung, deren ErzählerInnen sich stets dafür rechtfertigen mussten, dass sie sich positiv darauf bezogen. Jedoch stellte Gelegenheitsmusizieren eine Orientierung mit eigenen BefürworterInnen und eigenen Rechtfertigungsstrategien dar. Wer als Gelegenheit musizierte, versuchte damit, die offizielle Hierarchie der Legitimationen zu vermeiden. Er/sie konnte sich nicht nur auf eine (wahrgenommene) lange Tradition berufen, sondern fand auch prominente FürsprecherInnen und institutionelle Akteure, die sein/ihr Musizieren unterstützten und Anschluss an Gleichgesinnte boten. Eine detaillierte Darstellung dazu findet sich in den Kapiteln 2 und 6 – hier sei nur exemplarisch auf die Verbände der Nichtberufsmusiker, auf ländliche Behörden und politische Vertreter ländlich-konservativer Kreise verwiesen, die Musizieren, das nicht ernsthaftes Studium, populärer Erfolg oder Treue zur Musik war, propagierten und gegen Angriffe von anderen verteidigten. Gelegenheitsmusizieren war also kein „Überbleibsel“, keine bloße Ansammlung all jener Musizierformen, die den zeitgenössischen Vorstellungen von legitimem Musizieren nicht mehr entsprachen. Dass Gelegenheitsmusizieren dennoch als dominiert charakterisiert wird, bezieht sich auf den Vergleich mit den anderen untersuchten Musizierformen, die – auf verschiedene Weise – alle ein Mehr an Legitimation aufwiesen. Gerade die Stellungnahmen der BefürworterInnen des Gelegenheitsmusizierens zeigten vielfach eine Defensivhaltung, ein Ringen um Anerkennung, die für die anderen Musizierformen ganz normal war und nicht mehr thematisiert werden musste. So war es äußerst selten, dass Musizierende, die sich positiv auf das ernsthafte Studium bezogen, den Nachweis der Legitimation ihres Musizierens erbringen mussten. Im Untersuchungszeitraum stellten Kunst und Beruf derart wichtige Institutionen dar, dass Musizierformen, die sich nur negativ auf sie beziehen konnten, bei aller Fürsprache unter Rechtfertigungsdruck kamen. Der Unterschied wird exemplarisch deutlich etwa am Vergleich einer periodischen Zeitschrift, die sich mit Kunstmusik beschäftigte, und einem Druckwerk wie der Alpenländischen Musikerzeitung. Während in jener ganz selbstverständlich Personen und Institutionen der Kunstmusik beschrieben wurden, musste diese das Nichtberufs- und Nichtkunstmusikertum permanent gegen Angriffe vor allem der BerufsmusikerInnen legitimieren.

105 „Wir wollen die restlose Anerkennung der Volksmusik als eigene Musikgattung im Gesetze. [...] Wir [...] lassen uns unsere alten Bräuche und Sitten [...] nicht rauben!“ (Alpenländische Musiker-Zeitung (1935), März, 1 ff., hier 4).

Stand Musizieren als Gelegenheit unter Rechtfertigungsdruck, so trugen dennoch spezifische technologische und soziale Entwicklungen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts maßgeblich zu seiner Verbreitung bei. Notendrucke wurden leichter leistbar, während die Ausweitung des schulischen Musikunterrichts diese einer immer größeren Anzahl von Menschen zugänglich machte. Nach dem Vorbild der Militärkapellen (und wohl auch im Zusammenhang mit der propagierten Bedeutung des Militärs in der Habsburgermonarchie) entstanden vor allem auf dem Land viele Blasmusikkapellen. Männerchöre (nach 1848) und neue Jugendbewegungen (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) knüpften Musizieren und Singen auch an politische Zielsetzungen.

Diese Entwicklungen trugen maßgeblich dazu bei, dass in der österreichischen Zwischenkriegszeit Musizieren als Gelegenheit verbreitet war und ein bestimmtes Maß an Normalität aufwies, sodass es in der Perspektive mancher sogar durch eine jahrhundertealte Tradition gekennzeichnet schien. Es war aber nicht nur Tradition, sondern für Musizierende oftmals auch (Not-)Unterhalt. Die wirtschaftlichen Krisen der Zwischenkriegszeit brachten viele dazu, ihre musikalischen Fähigkeiten – die in besseren Zeiten anderen Zwecken gedient hatten – als Unterhaltsstrategie neben oder anstelle von regelmäßigeren Unterhaltstätigkeiten einzusetzen. Weder griffen für derartiges Musizieren die Anforderungen etwa der Gewerkschaften, Musizieren nur berufsmäßig auszuüben, noch waren viele Gelegenheitsmusizierende gewillt, ihre Tätigkeiten zugunsten der BerufsmusikerInnen einzuschränken. Die Musikerverordnung von 1934 stellte die Kodifizierung des Anspruchs, Musizieren zu verberuflichen, dar, und machte damit diesen Konflikt auf gesetzlicher Ebene offensichtlich. Die Musikerverordnung wurde von Gelegenheitsmusizierenden als Angriff auf Traditionen und Unterhaltsformen der ländlichen Gesellschaft gesehen. Dass sie ausgerechnet im austrofaschistischen Regime erlassen wurde, welches ja stärker als vorhergehende Regierungen auf den Rückhalt der bäuerlichen und ländlichen Bevölkerung abzielte, sorgte für Unstimmigkeiten und Verwirrung zwischen unterschiedlichen staatlichen Einrichtungen. So konnte es geschehen, dass Joseph v. Rinaldini, Bundeskulturrat und ab 1934 Leiter des Arbeitskreises Musik der Kulturabteilung der Vaterländischen Front, für das Druckwerk der Nichtberufsmusiker Texte verfasste, während die staatliche Musikergewerkschaft mit eben jenen Nichtberufsmusikern zwar einen kurzlebigen Zusammenschluss einging, sie aber davor und danach immer wieder scharf kritisierte und attackierte.

Ist schon die Sozialgeschichte des Musizierens in der österreichischen Zwischenkriegszeit (im Gegensatz zur Geschichte der Musik) bislang eher wenig erforscht worden, so gilt das noch viel mehr für das Gelegenheitsmusizieren. Während Musizieren als Beruf und/oder Musizieren als Kunst offensichtlich „logische“ Forschungsgegenstände darstellen, stieß das Musizieren jener, die weder der einen noch der

anderen Kategorie zuzurechnen sind, bisher auf sehr geringes Interesse. In unterschiedlichen historischen Publikationen zum Musizieren (nicht nur in Österreich) wurde Gelegenheitsmusizieren, so es überhaupt erwähnt wurde, vor allem als Störung und Abweichung vom Normalzustand begriffen. So betitelt etwa Heribert Schröder ein kurzes Kapitel in seinem Werk „Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933“ mit „Dilettanten und andere Konkurrenten“ – der/die BerufsmusikerIn wird so als Normalfall in diesem musikalischen Genre konzipiert, obwohl die Nicht-BerufsmusikerInnen in der Überzahl waren: „Der Deutsche Musiker-Verband schätzte die Gesamtzahl der in Deutschland vorhandenen musikalischen Schwarzarbeiter auf das Zwei- bis Dreifache der Zahl der Berufsmusiker.“¹⁰⁶ Ebenso werden etwa in Josef Eckhardts „Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich“ die ZivilmusikerInnen als mit den BerufsmusikerInnen ident verstanden, andere zivile Musizierformen nur in einem kurzen Kapitel zu den „zivilen Konkurrenten“ abgehandelt. Die gegenwärtig wohl noch stärker vorhandene Normalisierung von Beruf wird so retrospektiv auf damalige Verhältnisse und deren Darstellung übertragen. Historisch ausführlicher thematisiert wird Gelegenheitsmusizieren vor allem in Darstellungen der Oral History und der Musikethnologie.¹⁰⁷ Eine systematische Darstellung von Gelegenheitsmusizieren in Relation zu anderen Formen des Musizierens steht aber noch aus.¹⁰⁸ Fest steht jedenfalls, dass zumindest in manchen Regionen Österreichs Gelegenheitsmusizieren quantitativ große Bedeutung hatte. So zeigt etwa eine Stichprobe von Musikerberechtigungsscheinen im ländlich-alpin geprägten Vorarlberg, dass von 25 Berechtigten nur zwei als Beruf „Musiker“ angegeben hatten.¹⁰⁹ Auch die Vertretungen der Land- und VolksmusikerInnen (die oftmals dem Gelegenheitsmusizieren sehr nahe standen) meinten: „... die Zahl der Berufsmusiker ganz Österreichs ist gegenüber der Zahl der Nichtberufsmusiker verschwindend klein.“¹¹⁰

Im Folgenden soll die Orientierung des Gelegenheitsmusizierens anhand der Modalitäten der primären Fläche beschrieben werden (Abbildung 27, Aufzählung tendenziell von den rechten unteren Positionen – den Extrempositionen – hin zu den linken oberen – den zentralen Positionen). Die Modalitäten werden im Text unterstrichen dargestellt.

106 Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik, 200.

107 Vgl. etwa Ecker, Melodie.

108 Wichtig ist in diesem Zusammenhang allerdings die historische Beschreibung von AmateurmusikerInnen (die in engem Zusammenhang mit Gelegenheitsmusizieren standen) in Pape, Amateurmusiker.

109 Vorarlberger Landesarchiv, Amt der Landesregierung, II-1935/Zl. 431–609.

110 Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 5, 62–63, hier 63.

Die Erzählung des Musizierens als Episode, d. h. in einer Erzählform, die den Ausnahmecharakter und die kurze Dauer des Musizierens betonte, stand ganz im Gegensatz zur Kontinuität anderer Orientierungen des Musizierens. Über Anlässe zum und Folgen des Musizierens wurde dieses mit dem „restlichen Leben“ verknüpft. So erzählte Josef Mayrhofer auch sein Musizieren gegen Entgelt auf Straßen und Plätzen als Episode. Ausgangspunkt war die zufällige Bekanntschaft mit zwei schon erfahrenen Straßensängern auf dem Heimweg von einem Treffen der sozialistischen Arbeiterjugend, Endpunkt – nach einigen Tagen Musizieren – der Verdienst von ausreichend Geld, um mit der Bahn nach Hause zu fahren.¹¹¹ Die Erzählung als Episode situierte das Musizieren außerhalb des alltäglichen Lebens. Während Ausbildungen und Arbeitsverhältnisse oftmals nicht näher detailliert, sondern nur in Form ihrer Dauer angegeben wurden („dann arbeitete ich zwei Jahre in der Fabrik“) und damit Teil der Alltagsbiografie des/der Erzählenden blieben, stellte Musizieren ein aus diesem Rahmen fallendes Ereignis dar, das konkreter bzw. lebendiger beschrieben werden musste, um vermittelbar zu werden. Auch und gerade die beschränkte Dauer des Musizierens trug zu dieser Außer-Alltäglichkeit bei. Schon am Episodencharakter des Musizierens wird also deutlich, dass hier keine musikalische Laufbahn, kein musikalisches Leben erzählt wurde – denn auf der Grundlage von Episoden allein wäre eine solche Darstellung nicht möglich. Wenn sich eine episodenhafte Darstellung von Musizieren auch oft in den Erzählungen jener, die durch Musik populären Erfolg erlangten, findet – man denke nur an die zahlreichen Anekdoten über Gastspiele und Tourneen –, so wurde diese Darstellung dort doch mit der Beschreibung von fixen und langfristigen Anstellungen kombiniert, während hier die Episode die einzige Erzählform des Musizierens blieb.

Die Darstellung anderer Unterhaltstätigkeiten, anderer Arbeiten und anderer Berufe nahm für das Gelegenheitsmusizieren breiten Raum ein. Die Lebensgeschichten wurden durch eine oder mehrere Unterhaltstätigkeiten geordnet und strukturiert.¹¹² Eine Strukturierung durch musikalische Tätigkeiten fand nicht statt. Die Erzählungen wurden so als Berufs-, Arbeits- oder allgemein Unterhaltsgeschichten – im Gegensatz zu Musiziergeschichten – konstruiert. Diese Form der Strukturierung war zeitgenössisch keine atypische, Unterhalt als strukturierendes Motiv eine gängige Wahl. Wie weiter unten gezeigt wird, verschärfte die Herkunft des/der Musizierenden aus prekären Verhältnissen die Bedeutung und Notwendigkeit des Unterhaltsverdienens. In jedem Fall wurde das Verdienen von Unterhalt über eine Reihe unterschiedlicher Aspekte beschrieben.¹¹³

111 Mayrhofer, *Leben*, ohne Seitenzahl (Kapitel „Strassensänger“).

112 Dieser Aspekt wird durch die Modalität Thema Unterhalt dargestellt.

113 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten andere Berufsausbildung Freude, andere Berufsausbildung und andere Arbeit „Beruf“ dargestellt.

Gelegenheitsmusizierende beschrieben eine Vielzahl von Unterhaltstätigkeiten.¹¹⁴ Dabei handelte es sich um ein breites Spektrum an Tätigkeiten: Von Subsistenzwirtschaft über ungelernte Arbeiten bis hin zu gelernten Arbeiten (wie etwa jene im Zuge der Lehre). Die Kombination dieser unterschiedlichen Tätigkeiten weist auf die zentrale Notwendigkeit hin, in jeder Lebenssituation Unterhalt zu verdienen, sei es auf diese oder jene Weise. Zusammen mit den Beschreibungen von Mangel und Armut¹¹⁵ wird klar, dass jene, die bei Gelegenheit musizierten, aufgrund materieller Schwierigkeiten eine Reihe anderer prekärer Unterhaltungsmöglichkeiten wahrnehmen mussten, um zu überleben. Diesen Zusammenhang beschreibt etwa Heinrich Zwittkovits in seiner Untersuchung der (meist als Gelegenheitsmusik ausgeübten) Blasmusik im Burgenland:

Sicherlich war die Blasmusik auch damals eine Musizierform sozial wenig privilegierter Menschen [...] Die einfachen Musiker [...] kamen meist aus klein- und kleinstbäuerlichen Kreisen, sehr häufig ohne Möglichkeit, einen bäuerlichen Betrieb zu übernehmen. Manchen davon gelang es, einen Handwerksberuf zu erlernen oder dort zumindest als Gehilfe angelernt zu werden. Ein großer Teil aber verdingte sich mit Gelegenheits-, Hilfs- und landwirtschaftlichen Saisonarbeiten. Die Musik war daher willkommene Gelegenheit, die wirtschaftliche Situation zu verbessern.¹¹⁶

Auch einzelne Behörden schienen diesen Zusammenhang anzuerkennen und die Motive der Gelegenheitsmusizierenden gutzuheißen:

Es gibt auf dem Lande einzelne, notleidende Gelegenheitsmusiker, die ab und zu als ‚Tanzlzeiger‘, Harmonikaspieler etc. [...] um ein paar Schilling aufspielen. Bedeutet für diese Personen (z.B. Forstarbeiter) in Anbetracht ihrer Arbeitslosigkeit der gelegentliche Verdienst [...] eine willkommene Zubeuße zu ihrem kärglichen Unterhalt¹¹⁷

Mit der Kombination unterschiedlicher Unterhaltungsmöglichkeiten entsprachen Gelegenheitsmusizierende auch abseits des Musizierens nicht unbedingt den damaligen Vorstellungen von einer Berufsbiografie. Häufige Wechsel der Arbeitsstelle und der Tätigkeitsart ebenso wie der Wechsel zwischen Ausbildungen, gelernten und

114 Dieser Aspekt wird durch die Modalität mehr als neun andere Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten dargestellt.

115 Dieser Aspekt wird durch die Modalitäten Mutter übt Hilfstätigkeit aus, arbeitslos, Sozialleistung sowie Mangel als Kind dargestellt.

116 Zwittkovits, Pflege, 522.

117 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Verordnungen, 1936, Zl. 27.061, Bundesministerium für Unterricht, Durchführungsbestimmungen hinsichtlich des §15 der Musiker- und Kapellmeisterverordnung.

ungelernten Tätigkeiten waren hier keine Seltenheit. Über die Betonung der prekären Unterhaltslage hinaus werden hier Parallelen zur Organisation des Musizierens selbst sichtbar – Auftrittsmöglichkeiten von oft kurzer Dauer, als ungeplant dargestellt und durch Zufälle bestimmt. Selbst diejenigen, die ihre Lebensgeschichte als erfolgreiche Berufsbiografie erzählten, erwähnten (meist zu Beginn ihrer Laufbahn) eine Reihe von wechselhaften und schlecht bezahlten Unterhaltstätigkeiten.

Die gespielten Instrumente gaben Aufschluss über die Art des Musizierens. Das Instrument der Gelegenheitsmusizierenden war oftmals die Gitarre. Wenn diese auch von manchen VirtuosoInnen in großen Konzerthallen gespielt wurde,¹¹⁸ so wurde sie meist doch vor allem deshalb gewählt, weil sie leicht zu erstehen und zu erlernen war. Nicht nur die Jugendmusikbewegung,¹¹⁹ auch andere Gruppen wie die Arbeitermusikvereine, die sich an Musizierende mit wenig oder keiner Ausbildung und geringen finanziellen Mitteln richteten, griffen bevorzugt auf dieses Instrument zurück. Als Gelegenheit zu musizieren, durfte (und konnte) keinen großen finanziellen oder zeitlichen Aufwand bedeuten. Wer sich ausgiebig in das Studium eines Instrumentes vertiefte oder große materielle Opfer für dessen Anschaffung brachte, bezog sich damit auf andere Orientierungen als auf jene des Gelegenheitsmusizierens. Ebenso zeigt die schlechte Qualität des Instruments den provisorischen Charakter des Musizierens. Eventuell vorhandene Mittel dienten dem Bestreiten des eigenen Unterhaltes und nicht der musikalischen Ausstattung. Was diese betrifft, wurde genommen, was andere nicht mehr brauchten.

Ein Ort des Gelegenheitsmusizierens war der (nicht-musikalische) Verein. In solchen Vereinen – wie Burschenvereinen oder Arbeiterjugenden – war die Mitgliedschaft zu einer bestimmten Organisation Vorbedingung der Teilnahme am Musizieren. Im Mittelpunkt stand also nicht das Musizieren an sich, sondern die Zugehörigkeit zum Verein und die damit verbundenen sonstigen Tätigkeiten, im Gegensatz etwa zum Spielen in Musikvereinen oder in Lohnarbeit. Damit wurde das Musizieren (einmal mehr) zur Nebensache erklärt und nur in Verbindung mit außermusikalischen Tätigkeiten wahrgenommen. So stellte etwa das Musizieren Konrad Bergmanns nur eine von mehreren Tätigkeiten im Rahmen der sozialistischen Arbeiterjugend dar und wurde von ihm auch in den Kontext des Kampfes gegen Alkohol- und Nikotinsucht gestellt.¹²⁰ Ein weiterer Ort des Gelegenheitsmusizierens war das Gasthaus. Im Gegensatz zum Verein verwies das Gasthaus meist auf den entgeltlichen Charakter des Musizierens (was ja zur Orientierung des Gelegenheitsmusizierens nicht im Widerspruch stand). Das Gasthaus wurde

118 Vgl. etwa Walker, Leben.

119 Für diese spielte allerdings auch der wahrgenommene „geringe Grad an Mechanisierung des Instrumentes“ eine Rolle: Pape, Amateurmusiker, 247.

120 Bergmann, Leben.

im untersuchten Zeitraum oftmals als Ort gesehen, an dem sogenannte NebenerwerbsmusikerInnen ihr Einkommen verdienten. So hieß es Ende des 19. Jahrhunderts in der Österreichischen Musiker-Zeitung:

Zur Genossenschaft der Musiker in Wien gehören nämlich nicht nur Musiker [...] sondern auch Personen, die durchaus nicht im Stande sind, irgend welche Musik zu machen, außer auf einem Werkel, wie zB Wirthe, oder Leute, die eigentlich Hausmeister, Hilfsarbeiter, Tagelöhner u. dgl. sind, ein wenig Trommel, Harmonika oder Guitarre spielen [...] und es viel lustiger finden, ein Gewerbe im Gasthaus statt in einer Werkstätte auszuüben; oder welche, wenn sie schon die Woche über in ihrem eigentlichen Gewerbe thätig waren, es angenehm fanden, an Sonn- und Feiertagen in Gasthäusern statt Geld auszugeben, mit ihrer ‚Kunst‘ welches zu verdienen.¹²¹

Die von den KonkurrentInnen der GelegenheitsmusikerInnen konstruierte Darstellung, wonach das Spielen im Gasthaus ein lustiges Erlebnis oder ein willkommener Zusatzverdienst war, stand oft im Einklang mit den Darstellungen in den Erzählungen der GelegenheitsmusikerInnen selbst. Musizierende, die sich etwa als Der-Musik-Treue positionierten, mieden Auftritte in Gasthäusern eher, nicht zuletzt wegen des niedrigen Ansehens und der geringen Entlohnung.¹²² In Gasthäusern zu spielen, war also nur für jene akzeptabel und attraktiv, die sonst wenig Gelegenheit zum Musizieren hatten und geringe Ansprüche (betreffend die Atmosphäre oder die Entlohnung) an den Ort des Musizierens stellten.

7.4.1 Dominiertheit erzählen: Franz Gierer musiziert nach Belieben

Die Orientierung als Gelegenheitsmusizierender/Gelegenheitsmusizierende fand über ein Ensemble von Erzählpraktiken statt. Im Folgenden soll exemplarisch dafür die Lebensgeschichte von Franz Gierer beschrieben werden. Diese nimmt unter jenen Lebensgeschichten, die überdurchschnittlich gut durch die primäre Fläche der Korrespondenzanalyse erklärt werden,¹²³ die entlang der Orientierung des Gelegenheitsmusizierens am extremsten ausgerichtete Position ein (siehe Abbildung 23 zu

121 Österreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 2, 7.

122 Vgl. etwa eine arbeitsgerichtliche Entscheidung: „wurde [...] gefragt ob er spielen wolle [...] dass er ihm keinen Vertrag geben könne, wenn aber das Geschäft gehe, sei er bereit, dem Kläger ein Trinkgeld, ein Nachtstuhl und ein Glas Bier zu geben“, aus: Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 12. Jahrgang, 177 f.

123 Die primäre Fläche erklärt 31,5 Prozent ($\cos^2$) der Erzählung.

Beginn dieses Kapitels). Sie repräsentiert daher am besten die Erzählungen von jenen, die aus Gelegenheit musizierten. Die von Gierer ab 1995 auf Tonband gesprochene Erzählung wurde von seinen Töchtern im Selbstverlag herausgegeben. Unter dem Titel „Meine Lebenserinnerungen“ beschrieb Gierer auf 137 Seiten Ereignisse von seiner Kindheit bis zu seinem Ruhestand. Gierers Erzählung wurde bereits früher in dieser Untersuchung als exemplarische Erzählung verwendet, da sie am besten den Kontrast zur Referenz des Berufes, die die zweite Dimension dominiert, darstellt.¹²⁴ In der folgenden Darstellung werden jedoch andere Aspekte und Themen der Erzählung hervorgehoben, die Gierers Position als positiven Bezug auf Gelegenheitsmusizieren – im Unterschied zur negativen Bezugnahme auf Beruf im Rahmen der zweiten Dimension – betonen.

Franz Gierer wurde 1906 in Pöchlarn (Niederösterreich/Österreich) geboren. Beide Eltern waren Landarbeiter mit einer kleinen Landwirtschaft. Gierer musizierte sporadisch, meist innerhalb Österreichs. Wann immer er musizierte, stellte dieses Musizieren eine Abkehr vom – mit Unterhalt und Ausbildung gefüllten – Alltag dar. Musizieren war eine Besonderheit und wurde demgemäß nicht als einfache Dauer („von ... bis ... spielte ich im Breslauer Stadttheater“), sondern als Episode erzählt. So erzählte er auch seinen ersten Kontakt mit der Musik: „Damals sah ich in der Auslage des Kaufhauses Schober eine gebrauchte Gitarre. Ich wollte immer ein Musikinstrument lernen und so ging ich hinein und da mir Herr Schober preislich sehr entgegenkam, kaufte ich sie.“¹²⁵ Anstelle einer allgemeinen Aussage zu seinem Musizieren stand hier der Versuch, den/die LeserIn unmittelbar in die Situation hineinzusetzen. Dass es für Franz Gierer nicht alltäglich war, zu musizieren, zeigte sich auch an der Reaktion des Vaters: „[Er] war so fasziniert, daß ich dieses Instrument spielen konnte, daß er mir dann erlaubte, die Gitarre in der Wohnung aufzubewahren.“¹²⁶ Diese Nicht-Alltäglichkeit des Musizierens stand in Beziehung mit der schwierigen materiellen Situation, die eine andauernde Beschäftigung mit Musik nicht erlaubte oder diese als unnötigen Luxus erscheinen ließ. Während in anderen Erzählungen – nicht nur von KünstlerInnen – der Kontakt mit Musik in der Familie am Anfang stand, war es bei Franz Gierer eher das Gegenteil: „Ich trug [die Gitarre] nachhause, wußte aber genau, daß ich sie nicht in die Wohnung bringen durfte, denn mein Vater hätte dies nicht geduldet. Er hätte gesagt: ‚Kauf dir net solche Sachen, kauf dir lieber a Gwand.‘“¹²⁷ Hier wurde bereits eine wichtige Voraussetzung dafür angesprochen, dass Gierer sich in seiner Erzählung als

124 Siehe Kapitel 6.2.2.

125 Gierer/Annerl-Gierer (Hg.), Franz Gierer, 19.

126 Ebd., 19.

127 Ebd.

Gelegenheitsmusiker – und nicht etwa als Berufsmusiker oder ernsthaft Studierender – verstand: Vorstellungen von einer kontinuierlichen Beschäftigung mit Musik wurden nicht vermittelt und schon die gelegentliche Beschäftigung mit Musik stand unter dem Verdacht der Sinnlosigkeit. Musizieren wurde so einerseits verlagert in Zeiten der Freizeit (im Burschen- oder Mandolinenverein), andererseits durch den Erwerb materieller Gegenleistungen gegenüber anderen legitimiert. Als Beschäftigung, die kontinuierlich getätigt wurde und eine zentrale Rolle im eigenen Leben einnahm, war Musizieren nicht zu gebrauchen. Diese Rolle fiel (anderen) Unterhaltstätigkeiten zu. Der berufliche Werdegang von Franz Gierer nahm in seiner Erzählung ungleich größeren Raum ein, vom Verlassen der Schule mit vierzehn Jahren an – als „ich meinen Lebensunterhalt selbst verdienen“¹²⁸ musste (ungeachtet der bereits zuvor erzählten Unterhaltstätigkeiten) – bis hin zur Übernahme einer eigenen Baufirma noch vor dem Zweiten Weltkrieg.¹²⁹

Die „Gelegenheit“, die Gierers Position kennzeichnete, ist also bei näherem Hinsehen auch eine fehlende Gelegenheit – nämlich jene, sich kontinuierlicher mit Musik zu beschäftigen. Musiziert wurde vor allem in den Zeiten, die nicht von Berufs- und Arbeitstätigkeiten eingenommen wurden. Diese fielen vorwiegend in Gierers Jugend- und frühe Erwachsenenzeit, wo er u. a. während eines Krankenstandes seine musizierenden Freunde kennenlernte.¹³⁰ Das Ende einer mehrmonatigen Fußwanderung durch Österreich mit 21 Jahren und die darauf folgende intensivere Beschäftigung mit seiner beruflichen Entwicklung¹³¹ bedeuteten auch das Ende der Musiziergelegenheiten.

Wichtig für Gierers Gelegenheitsmusizieren war der Anspruch, sich dadurch selbst zu unterhalten. Wenn auch zeitweise Entgelt mit Musizieren verdient wurde, so wurde doch der Aspekt des Zeitvertreiß meist in den Vordergrund gestellt. So charakterisierte er etwa seine Mitgliedschaft im Mandolinenverein folgendermaßen: „Wir wanderten herum, die Bänder flatterten im Wind, und unterhielten uns immer ganz prächtig.“¹³² Oder seine Mitgliedschaft im Burschenverein, wo u. a. gesungen und Musik gemacht wurde: „Der Burschenverein war für uns junge Menschen die

128 Ebd., 17.

129 Dass „die Erinnerungen unseres Vaters [...] eigentlich ein Bericht seines Überlebenskampfes und seiner Arbeit“ waren, veranlasste seine Tochter, die Franz Gierers Erzählung herausgab, an einigen Stellen Details über seine privaten Verhältnisse (wie Heirat oder Geburt von Kindern) hinzuzufügen, um so „zum Verständnis seines Lebens notwendige Fakten“ beizusteuern (ebd., 7).

130 Ebd., 22.

131 „Damals tauchte auch mein Bestreben, mich weiterzubilden, wieder verstärkt auf.“ (ebd., 30).

132 Ebd., 20.

einzig gesunde Unterhaltung.“¹³³ Es handelte sich also nicht nur um einen „notleidenden Gelegenheitsmusiker“, der sich eine „Zubuße“ zum kärglichen Gehalt erspielte, sondern eben auch um einen Musizierenden aus Freude am Musizieren. Wie etwa die *Alpenländische Musiker-Zeitung* schrieb: „unsere Freude ist es, die edle Kunst zu pflegen und die sorgenvollen Tage unserer Zeit [...] aufzuheitern.“¹³⁴ Diese Selbstunterhaltung stand für die Orientierung des Gelegenheitsmusizierens, aber nicht im Gegensatz zum Geldverdienen durch Musik – ganz im Gegensatz etwa zu den Positionen der ernsthaft Studierenden und der Der-Musik-treu-Bleibenden, die *privates* und *entgeltliches* Musizieren streng voneinander trennten. So konnte das oben erwähnte Musizieren, bei dem man sich „prächtig unterhielt“, auch durch Naturalien entgolten werden. Überhaupt wurden die Entgelte, die Gierer durch sein Musizieren verdiente, spontan ausgehandelt und nicht vertraglich abgesichert. Dafür standen u. a. die Orte Gasthaus und *privates* Wohnhaus, an denen musiziert wurde. So berichtete Gierer über einen Auftritt in einem Gasthaus auf Wanderschaft: „Der Postenkommandant erschien und bat uns, mit ihm zu kommen, denn im Gasthaus fände eine Hochzeit statt. Wir gingen mit, spielten dort, erhielten genügend zu essen und zu trinken.“¹³⁵ Oder auch:

Wir marschierten bis an den Rand der Stadt und blieben dort in einem kleinen, einfachen Gasthaus. Als wir unser Beuschel gegessen hatten, sprach uns ein Mann an: „Ihr habt doch Instrumente mit, wollt ihr nicht ein bisserl was spielen?“ Daraufhin spielten und sangen wir und hatten Applaus und bekamen zu trinken und nochmals zu essen; zum Schluß erklärte uns der Wirt, daß wir kostenlos über Nacht bleiben könnten.¹³⁶

Franz Gierer verstand sich als Gelegenheitsmusiker. In seiner Erzählung nahm er – wie viele, die über ihr Musizieren erzählten – nicht explizit auf andere, legitimierte Orientierungen Bezug. Er erzählte daher sein Tätigsein nicht als Mangel etwa gegenüber dem populären Erfolg durch Musik oder dem ernsthaften Studium, sondern als eine eigene Form des Musizierens – eben als Gelegenheitsmusizieren. Dass er andere Tätigkeiten dem Musizieren gegenüber (zumindest quantitativ) in den Vordergrund stellte, war nicht Zufall, sondern maßgeblich für diese Orientierung.

133 Ebd.

134 *Alpenländische Musiker-Zeitung* (1931), Nr. 4, 47.

135 Gierer/Annerl-Gierer (Hg.), Franz Gierer, 27.

136 Ebd., 25.

8. MUSIZIEREN ALS FRAGE VON LEGITIMITÄT UND NICHT-LEGITIMITÄT

Umkämpfte Zusammenhänge von Musizieren und Arbeit

Der hier konstruierte Raum des Fortkommens durch Musik beschreibt die wichtigsten Orientierungen des Musizierens in der österreichischen Zwischenkriegszeit. Die dafür verwendeten lebensgeschichtlichen Erzählungen stellen Praktiken der sozialen Positionierung in Bezug auf zentrale Referenzen bzw. Institutionen dar. Dementsprechend werden im derart konstruierten Raum nicht nur die Texte an sich dargestellt, sondern darüber hinaus historische Arten des Praktizierens von Musik, des Denkens über Musizieren und der gesellschaftlichen Organisation von Musizieren. Zum besseren Verständnis dieses Raums sind allerdings mehrere Anmerkungen notwendig. Zum einen ist die Eigenlogik des lebensgeschichtlichen Erzählens über eigenes Musizieren zu berücksichtigen. Musizieren wurde darin im Großen und Ganzen als individuelle Praktik des/der Erzählenden skizziert, strukturelle Verhältnisse des Musizierens wie Gesetze oder Interessenvertretungen hingegen nur in den seltensten Fällen erwähnt. Würde man nur lebensgeschichtliche Erzählungen von Musizierenden lesen, so könnte man glauben, dass in der Zwischenkriegszeit weder jemals eine Musikergewerkschaft agitiert hätte noch über eine Musikerverordnung versucht worden wäre, Musizieren staatlich zu regeln. Diese Eigenlogik des Erzählens über Musizieren ist zu beachten, wenn auch die den unterschiedlichen Auseinandersetzungen – etwa zwischen Gewerkschaften und NichtberufsmusikerInnen hier, zwischen den entlang unterschiedlicher Orientierungen Erzählenden dort – zugrunde liegenden Kategorisierungen über die Grenzen bestimmter Quellentypen hinaus Geltung hatten. Wenn ein Musizierender wie Clemens Mihatsch seine Berufsbiografie verfasste, bezog er sich dabei auf ähnliche Aspekte dessen, was den Beruf des Musizierens ausmachte, wie der Musikerverband bei der Konstruktion der Kategorie des Berufsmusikers / der Berufsmusikerin. Ebenso sind die maßgeblichen Charakterisierungen des eigenen Musizierens als Kunst etwa bei Lotte Lehmann oder Paul Grümmer nicht völlig getrennt von den musikästhetischen Urteilen oder den behördlichen Entscheidungen jener Zeit zum Kunstcharakter von Musik zu sehen. Einen „blinden Fleck“ im konstruierten Raum stellen allerdings jene Formen des Musizierens dar, deren Praktizierende keine Erzählungen über ihr Leben hinterließen. Nicht alle Positionen des Raumes des Musizierens konnten in der Konstruktion besetzt werden. So wurde erwerbsmäßiges Straßen- oder Bettelmusizieren zwar in zeitgenössischen Zeitungsberichten wie auch in amtlichen Korrespondenzen, Verordnungen und Erlässen zum Thema

gemacht, doch waren kaum Texte mit Erzählungen entsprechender Musizierender aufzufinden. Vor allem zeitgenössische Kategorisierungen von Musizieren entlang der Einteilung in Arbeit und Nicht-Arbeit (siehe Kapitel 2) konnten in diesem Vergleich daher nur wenig beachtet werden. Eine breiter gestreute Auswahl von Beobachtungseinheiten (wie etwa die Einbeziehung von Gerichtsakten oder Bettelmusiklizenzen) hätte dies ermöglichen können. Andere Quellen wie ein zu jener Zeit maßgebliches Urteil des Obersten Gerichtshofes oder Zeitungsartikel zeigen, dass die Unterscheidung zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit bezüglich Musizieren vor allem anhand des Kriteriums der Produktion von Gegenwert für den Konsumenten / die Konsumentin gemacht wurde. Musizieren, das weder Unterhaltung noch ein ästhetisches Erlebnis bot und ungefragt angeboten wurde, galt vor allem als Bettelei und Belästigung.

Die Differenzierung der unterschiedlichen Orientierungen des konstruierten Raums zeigt überraschende Ähnlichkeiten mit deren traditioneller Zuordnung zu verschiedenen (Sub-)Disziplinen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik. Das ernsthafte Studium und die sich positiv darauf beziehenden Akteure stellen ein zentrales Thema der Musikwissenschaft dar. Die verschiedenen Arten, mit denen ernsthaft Studierende Werke interpretier(t)en, sowie deren persönlicher Weg hin zur Musik wurden und werden dort wiederholt thematisiert. Populärer Erfolg findet demgegenüber nur hin und wieder Eingang in die Musikwissenschaften. Mit ihm beschäftigen sich vor allem populärgeschichtliche Werke, die gerade eben die große Bekanntheit und den Erfolg dieser Musizierenden zur Grundlage für deren Thematisierung nehmen. Das Der-Musik-treu-Bleiben stieß bisher – wenn es überhaupt untersucht wurde – vor allem in der sozialgeschichtlichen Historiografie auf Interesse. Es wurde bisher am wenigsten in den Blickpunkt genommen, sei es, weil die Quellenlage hier besonders dürftig ist, sei es, weil die sich positiv darauf Beziehenden als „Normal-Musizierende“ einfach zu wenig interessant erschienen. Das Gelegenheitsmusizieren schließlich wird, wenn überhaupt, meist von Volkskunde oder Ethnologie untersucht. Man sieht, dass die unterschiedlichen Referenzen nicht nur zu ihrer Zeit Bedeutung hatten, sondern dass die damit verbundenen Kategorisierungen und Hierarchisierungen auch Jahrzehnte später noch – und sei es in spezifischen Diskursen wie dem wissenschaftlichen – Wirksamkeit haben.

Als legitimste bzw. dominante Orientierung im Raum des Fortkommens durch Musizieren galt – wie bereits dargestellt – das ernsthafte Studium. Wer Musizieren auf diese Weise praktizierte oder zu praktizieren versuchte, stellte das Streben nach Vervollkommen der eigenen Fähigkeiten, deren fortlaufende Entwicklung und die Ernsthaftigkeit des Umgangs mit Musik in den Vordergrund. Musizieren sollte – dem ästhetischen Imperativ zufolge – kontinuierlich ausgeübt werden, ja das eigene Leben bestimmen. Setzte das Erlangen größerer musikalischer Fähigkeiten bereits

bestimmte Verhältnisse (wie die Freiheit vom Zwang, seinen Lebensunterhalt bereits als Jugendlicher/Jugendliche selbst zu verdienen) voraus, so war für das Vorhaben, das eigene Leben der Musik zu widmen, ein entsprechendes Einkommen notwendig. Diese Orientierung basierte darauf, dass die Musik, die produziert wurde, nicht nur als hörensWert kategorisiert, sondern auch entsprechend zahlungskünftig nachgefragt wurde. Die zunehmende Förderung bestimmter Arten von Kunstmusik durch den Staat seit Ende des 19. Jahrhunderts sowie die Verdrängung von AmateurInnen bei der Aufführung von Kunstmusik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts waren Entwicklungen, die es einer größeren Anzahl von Musizierenden ermöglichten, ein ernsthaftes Studium der Musik zu betreiben. Als Folge davon stellte die Produktion von Musik, die als Kunst anerkannt war, nicht nur eine Umsetzung des Entwicklungsgedankens und der Forderung nach Ernsthaftigkeit dar, sondern sorgte auch dafür, sich den Beruf des Musizierens leisten zu können. Im direkten Kontrast zum ernsthaften Studium stand das Gelegenheitsmusizieren. Galt Ersteres oftmals als „Musizieren an sich“, dessen Existenzberechtigung klar war, so stand die Legitimität des Letzteren im Zweifel. Gelegenheitsmusizieren galt als defizitär – etwa wenn es um das Können der ausübenden Musizierenden ging – und/oder als skandalös – etwa wenn „falsche“ Musizierende den „echten“ BerufsmusikerInnen die Mittel für den Lebensunterhalt „wegnahmen“. Jene Akteure, die sich mit dem ernsthaften Studium beschäftigten (wie Musizierende oder KritikerInnen), konnten ihre Einsätze und Bewertungskriterien als anerkannt voraussetzen, ohne sie näher ausführen zu müssen, während Gelegenheitsmusizierende deren Legitimität beständig verteidigen mussten. Ein Hinweis auf die Hierarchie der Orientierungen ist auch die Tatsache, dass Gelegenheitsmusizierende, deren Einsätze die Legitimierung ihres Musizierens fördern sollten, sich bisweilen selbst davon abgrenzten. Josef Felsinger fasste die gesellschaftliche Konstruktion einer defizitären Orientierung mittels gesetzlicher Vorschriften und Bewertungsschemata zusammen, wenn er erzählte:

Nach vielen [sic] Zögern meinte er zu mir, ob ich mit ihm nicht ‚Straßln‘ gehen möchte? Natürlich war ich nie ein Spaßverderber und sagte ihm zögernd zu. [...] Wir nahmen unseren ganzen Mut zusammen und ich begann ganz leise die Geige einzustimmen. Erstens schämten wir uns vor uns selbst und zweitens war das Musizieren auf Gängen, Hof und Strassen verboten.¹

Die – trotz oder gerade wegen aller Etablierungsversuche – defizitäre und skandalöse Orientierung des Gelegenheitsmusizierens wurde sowohl als Gelegenheit (zum Musizieren überhaupt) wie auch als fehlende Gelegenheit (zum kontinuierlichen

1 Felsinger, Schutzengerl, 35.

oder kunstvollen Musizieren) praktiziert. Wo Musizieren an sich außergewöhnlich und bemerkenswert war, blieb sein Praktizieren als dauerhafte Tätigkeit ein unerfüllter Traum. Gelegenheitsmusizieren ließ sich nicht – und auch das zeigt im Vergleich mit dem ernsthaften Studium den Mangel an Autonomie – eindeutig als Erwerb, Freizeit oder Vergnügen kategorisieren. Es war manchmal Mittel zum Verdienen von Unterhalt, manchmal – oftmals in ein und derselben Tätigkeit – ein Weg, sich zu unterhalten.

In der Hierarchie der Legitimität kamen zwischen der Dominanz des ernsthaften Studiums und der Dominiertheit des Gelegenheitsmusizierens die Präention des populären Erfolges und die Skepsis des Der-Musik-treu-Bleibens zu liegen. Der populäre Erfolg betonte vor allem Berühmtheit und Anerkennung als Konsequenzen des Musizierens anstelle des Musizierens selbst: Gut war Musizieren dann, wenn es bei der breiten Bevölkerung „ankam“. Der instrumentellen Verwendung von Musizieren entsprach die Hervorhebung des Lebens außerhalb der Musik. Populär Erfolgreiche inszenierten Familiäres, Privates oder andere Unterhalte als außergewöhnlich und für die Öffentlichkeit interessant, das Starwesen stellte die Überhöhung dieses Prinzips dar. Populär erfolgreiches Musizieren betonte weniger das musikalische Können als vielmehr das Charisma und die Persönlichkeit des/derjenigen, der/die auf der Bühne stand. Entsprechend wurde auch die musikalische Ausbildung vor allem als Weihe, als Konsekration des/der Musizierenden durch den/die MeisterIn, praktiziert. Im maximalen Gegensatz zum populären Erfolg stand die Orientierung, der Musik treu zu bleiben. War es hier wichtig, eine Berühmtheit zu sein, ging es dort darum, sich als MusikerIn (und nicht bloß als Musizierender/Musizierende) zu zeigen. Stand hier das Leben außerhalb der Musik im Zentrum des Interesses, so wurde es dort als unwichtige Randnotiz weitgehend ausgeklammert. Über die Kontinuität des Musizierens wurde man zum/zur MusikerIn, ideal ausgedrückt in der Form des Lebenslaufes, in dem musikalische Ausbildungen und Auftrittskontexte chronologisch aufgezählt wurden.

Dass Musizieren als Kunst und Musizieren als Beruf in der österreichischen Zwischenkriegszeit möglich, erwünscht und normal erschien, stellt ein Ergebnis vorhergehender Konflikte und Entwicklungen dar. Hier sollen die wichtigsten davon angesprochen werden. Musizieren als Kunst – zumindest als arrivierte Kunst – erlangte seit dem 18. Jahrhundert zentrale Bedeutung für die Abgrenzung von Teilen des Bürgertums gegenüber dem Adel wie auch gegenüber anderen Teilen des Bürgertums. Musizieren als Kunst wurde seit dem 20. Jahrhundert auch zunehmend für die Repräsentation des sich herausbildenden österreichischen Nationalstaates verwendet. Damit erlangte Musizieren über rein ästhetische Überlegungen hinaus auch soziale und politische Bedeutung. Entwicklungen wie die zunehmende staatliche Kunstförderung seit Mitte des 19. Jahrhunderts und die Schaffung eigener

arbeitsrechtlicher Regelungen für KünstlerInnen in den 1920er-Jahren hingen auch damit zusammen, dass wichtige Akteure Interesse daran hatten, Musizieren als Kunst zu ermöglichen und zu normalisieren. Das war keine Selbstverständlichkeit: Das Aufkommen von Massenkultur und Vergnügungsindustrie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts führten – betrachtet man die ästhetischen Kategorisierungen dessen, wie und was musiziert wurde – zu anderen Formen des Musizierens, die ökonomisch wie kulturell ebenfalls Bedeutung erlangten. Staatliche Kunstförderung und die Ausweitung des Angebots an höherer musikalischer Ausbildung waren auch Teil der jahrhundertealten Auseinandersetzung zwischen den Verteidigern der Kunst und den Befürwortern der Unterhaltung. Neben der Bereitstellung eines Gegenmodells zu Musizieren als Kunst ermöglichten Massenkultur und Vergnügungsindustrie Musizierenden sowohl der Kunst- als auch der Unterhaltungsmusik aber auch, BerufsmusikerInnen zu sein und damit den Anforderungen des Staates und anderer Akteure an die Bevölkerung zu entsprechen, einen Beruf zu haben. Gleichzeitig waren die Möglichkeiten, als AmateurIn zu musizieren, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts stark im Zunehmen begriffen. Materielle Erleichterungen des Zugangs zum Musizieren wie stark verbilligte Noten und Instrumente, die Ausweitung privaten und schulischen Musikunterrichts oder die Verknüpfung politischer Anliegen mit dem Musizieren in Männerchören und in der Jugendbewegung schufen dafür die Grundlagen. Wirtschaftskrisen oder Notlagen wie Kriegsverwundungen und der damit einhergehende Mangel waren überzeugende Argumente dafür, das erlernte Musizieren auch als (Neben-)Erwerb auszuüben. Der daraus entstehende Konflikt zwischen BerufsmusikerInnen und AmateurInnen um Erwerbsmöglichkeiten war sicher nicht neu, wurde durch die zahlenmäßige Zunahme amateurhaft Musizierender aber verschärft. Die Gründungen von Nichtberufsmusikerverbänden in den 1920er-Jahren ebenso wie die Musikkerverordnung von 1934 stellten Teile dieses Konfliktes dar. Schließlich waren für die Relation von Kunst und Beruf ganz spezifische Entwicklungen grundlegend dafür, dass sich eben diese Referenzen als legitim darstellen konnten. Die Konstitution „ernster“ Kunstmusik Ende des 18. Jahrhunderts und die daraus folgenden immer höheren Anforderungen an das musikalische Können der Musizierenden verdrängten die Amateure/Amateurinnen zunehmend aus dem Bereich öffentlicher Aufführungen in die Musikvereine und das Spielen von Hausmusik. In der Zwischenkriegszeit war die Gleichsetzung von künstlerischem mit beruflichem Musizieren dann bereits weitgehend abgeschlossen.

Der Begriff der Legitimität beschreibt in dieser Untersuchung das Ausmaß, in dem Praktiken und Orientierungen historisch als natürliche Gegebenheiten erschienen, deren Existenz nicht mehr hinterfragt werden musste. Exemplarisch erscheint der Gegensatz zwischen legitimen und wenig legitimen Orientierungen etwa im Vergleich von Druckwerken der Kunstmusik, die Notwendigkeit und Existenz von

Kunst als gegeben voraussetzen konnten, und Druckwerken der Nichtberufsmusiker, in denen das Musizieren als Gelegenheit beständig propagiert und gegen Angriffe verteidigt werden musste. Wenn auch Legitimität nicht auf ökonomische und rechtliche Verhältnisse reduzierbar ist, so zeigen sich die Unterschiede zwischen legitimen und weniger legitimen Orientierungen oftmals in diesen. Das ernsthafte Studium – oftmals als Idealtypus des Musizierens „an sich“ verstanden – wurde durch die staatliche Kunstförderung oder den staatlichen Betrieb von Konservatorien gefördert. Dazu kamen rechtliche Besserstellungen der Musizierenden etwa durch Pensionsgesetze, das Gesetz über den Bühnendienstvertrag und das Inlandarbeiterschutzgesetz (siehe Kapitel 5). Gelegenheitsmusizieren stellte hingegen eine Orientierung dar, die je nach Einsatz höchst unterschiedlich behandelt wurde. Als gelegentliches Bettel- oder Straßenmusizieren wurde es streng geregelt und immer wieder an seiner Abschaffung gearbeitet. Als Vereinsmusizieren blieb es bis zur Musikerverordnung weitgehend ungeregelt, wenn auch lokale Behörden (wie Bürgermeister) durchaus in enger Beziehung dazu standen und die Notwendigkeit örtlicher Vereine verteidigten. Ungeachtet dieser Unterschiede im Umgang des Staates mit den verschiedenen Orientierungen des Musizierens wurde beinahe jede Form des Musizierens auch zum Zwecke der Legitimation der österreichischen Nation bzw. verschiedener politischer Strömungen genutzt. Das Spektrum reicht hier von der Begründung des „Musiklandes Österreich“ anhand von KomponistInnen und MusikerInnen der Kunstmusik über die Nutzung der Popularität zeitgenössischer Stars durch PolitikerInnen bis hin zur Demonstration von Volksverbundenheit durch die Förderung von und Teilnahme an Volksmusikfesten und die Prämierung von Kompositionen, die das eigene politische Wirken feierten.²

Die Ergebnisse des systematischen Vergleichs lebensgeschichtlicher Erzählungen wurden bis hierher vor allem als Zustände, weniger als Entwicklungen dargestellt. Dies hat verschiedene Gründe. Bevor eine Entwicklung im Zeitablauf dargestellt werden kann, ist es notwendig, bestimmte Gegebenheiten – zumindest die Anfangs- und Endpunkte der Entwicklung – zu kennen. Für das Musizieren in Österreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts fehlten bislang Untersuchungen, die ein breites Spektrum von Formen, Musizieren als Arbeit oder Unterhalt zu betreiben, zueinander in Beziehung setzen. Daher war es vorrangig, zuerst einmal die Beziehungen der Musizierformen untereinander darzustellen. Da als Beobachtungseinheiten des systematischen Vergleichs lebensgeschichtliche Erzählungen als Ganzes verwendet wurden, waren zeitliche Entwicklungen – auch wenn sie nicht vollständig

2 Vgl. etwa Mayer-Hirzberger, Volk; Flotzinger, Musik; Ders., Idealisierte Musik; Prieberg, Musik.

ausgeblendet wurden – mittels dieses Vergleiches nur bedingt zu verfolgen.³ Der relativ kurze Zeitraum der Untersuchung von 20 Jahren kam dabei einer vorläufig synchronen Betrachtung der Beziehungen der Musizierformen entgegen. Ausgehend von den beschriebenen Referenzen und Orientierungen des Musizierens können aber infolge auch zeitliche Entwicklungen des Musizierens in der Zwischenkriegszeit besser beschrieben werden.

Im Zeitraum von der Jahrhundertwende bis 1938 (und auch schon davor) wurden formale Qualifikationen für das Musizieren immer wichtiger. Diese Entwicklung lässt sich auch für andere Tätigkeiten feststellen. Die Übernahme des Konservatoriums der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde durch den Staat 1909 und dessen Umformung in eine Akademie waren nicht nur den Zahlungsschwierigkeiten der Wiener Musikfreunde geschuldet, sondern stellten auch ein Bekenntnis des Staates zur formalen Qualifizierung künstlerischen Musizierens dar. Ebenso nahm der Staat durch eine steigende Anzahl von Subventionen an private Musikschulen Einfluss auf die Gestaltung des Unterrichts.⁴ In den sozialistischen Anträgen auf ein Musikerschutzgesetz ebenso wie in der Musikerverordnung selbst wurden formale Qualifikationen wie der Abschluss einer Akademie oder eines Konservatoriums für die Zulassung zum erwerbsmäßigen Musizieren vorausgesetzt. Konservatorien bzw. musikalische Hochschulen nahmen nicht nur in Wien zu. Auch neue Ausbildungsorganisationen wie Orchesterschulen und Arbeitermusikschulen entstanden im selben Zeitraum. Wenn auch der Privatunterricht immer noch eine wichtige Form der Musikausbildung war, so wurden doch Maßnahmen getroffen, die formale Qualifikationen für die AusbilderInnen einforderten, wie etwa die Einrichtung der „Österreichischen Musiklehrerschaft“. Diese Entwicklungen stellten eine Durchsetzung der Logik des Berufs für das Musizieren dar: Formale, spezialisierte Qualifikationen für eine (und nur für diese) Tätigkeit sowie die chronologische Abfolge von Ausbildung und Erwerb waren zentrale Praktiken des Berufs in der Zwischenkriegszeit. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden diese Berufspraktiken nun mehr und mehr auch für künstlerisches Musizieren vorausgesetzt. Ort der neuen Ausbildung zum Künstlerberuf waren die Konservatorien und Akademien. Auch gegen Ende der Zwischenkriegszeit war nach den gesetzlichen Bestimmungen noch Platz für künstlerisches Musizieren ohne formale Qualifikation: Die Musikerverordnung

3 Dies ist kein grundsätzlich unlösbares Problem in der Verwendung der multiplen Korrespondenzanalyse. Möglichkeiten zur verstärkten Fokussierung auf zeitliche Entwicklungen wären etwa die Verwendung von zeitlich abgegrenzten Sequenzen als Beobachtungseinheiten oder die Berechnung unterschiedlicher Korrespondenzanalysen für verschiedene Zeitpunkte des Untersuchungszeitraums und deren Vergleich.

4 Van Heerde, Staat, 225.

etwa nahm „Solisten, wenn sie in Konzerten auftreten“, von der Anforderung des Berechtigungsscheins aus und erlaubte den Prüfungskommissionen das Erlassen der Prüfung für MusikerInnen, „die auf ihrem Fachgebiete besondere Leistungen aufzuweisen haben“⁵ – eine Anlehnung an die Vorstellungen von Genie und Talent statt formaler Qualifikation. Insgesamt aber wurde – in der Sprache der Ergebnisse des systematischen Vergleichs – vor allem die Orientierung des Der-Musik-treu-Bleibens mit ihrer Kontinuität des Musizierens und der chronologischen Abfolge von Ausbildung und Auftreten immer stärker legitimiert und durchgesetzt. Andere Orientierungen – vor allem jene, die sich negativ auf Beruf bezogen – hatten es zunehmend schwerer, offizielle Legitimität zu erlangen. Die Auseinandersetzungen um das erwerbsmäßige Musizieren in Vereinen und kleinen Kapellen auf dem Lande (d.h. Gelegenheitsmusizieren) anlässlich der Musikerverordnung wurden bereits behandelt. Aber auch oftmals als Notunterhalt angesehene Formen wie das Musizieren mit Produktionslizenzen wurden nun mit der Forderung nach formaler Qualifikation konfrontiert.⁶

Die rechtliche Kodifizierung und Absicherung von bestimmten Musizierformen hatte seit den 1880er-Jahren zugenommen, eine Tendenz, die sich auch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts fortsetzte. Immer mehr Formen des Musizierens wurden über Gesetzestexte und Kollektivverträge darüber definiert, welche Rechte und Pflichten die mitwirkenden Akteure hatten, während die damit verbundenen Absicherungen gegen soziale Risiken immer zahlreicher wurden. Im Austrofaschismus wurde letztere Tendenz teilweise umgekehrt, etwa durch die Reduktion der BezieherInnen von Arbeitslosengeld und die Kürzung der Pensionen für Angestellte.⁷ Doch sowohl in der Ersten Republik als auch im Austrofaschismus war die abhängige Lohnarbeit zentraler Bezugspunkt für den Umgang mit Musizieren. Von den unterschiedlichen Orientierungen des Musizierens war es vor allem das Musizieren aus Gelegenheit, das durch diese Entwicklungen unter Druck geriet. Kodifizierung und soziale Absicherung wurden immer stärker auch als Indikatoren für „richtiges“ Musizieren gesehen. Was nicht abgesicherte Lohnarbeit war, was nicht gesetzlich kodifiziert war, wurde bald als defizitär angesehen. Die vermehrte Gründung von Nichtberufsmusikerverbänden in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre stellte eine

5 Verordnung der Bundesregierung vom 28. Dezember 1933, BGBl Nr.4, über die Ausübung des Kapellmeister- und des Musikerberufes (Kapellmeister- und Musikerverordnung), §14 a), §19 (1).

6 Vgl. etwa Erlass der Oberoesterreichischen Landeshauptmannschaft an alle oberösterreichischen Bezirkshauptmannschaften, die Bundespolizeibehörden Linz, Steyr und Wels und alle oberösterreichischen Gemeindeämter vom 8. August 1935, Zl. 3938/1, betreffend steuerfreie und steuerpflichtige Musiklizenzen.

7 Tálos, Austrofaschismus, 178 ff.

Reaktion auf diese Versuche dar, Musizieren, das außerhalb dieser Praktiken stattfand, zu delegitimieren. Ein wichtiger Einsatz in diesem Konflikt war der Verweis auf Tradition und Brauchtum des „anderen“ Musizierens:

Bleibt denn das flache Land vor nichts verschont? Zuerst die Schlagerseuche! Die Negermusik! Die Entwurzelung! Und jetzt noch einen Tarif! [...] Da am Lande die Verhältnisse ganz anders liegen, als sie von reinen Berufsmusikern tarifmäßig angesehen werden, so kann natürlich eine Darnachhaltung dieser Tarife für das Land nie in Betracht kommen⁸

Die gesetzliche Regelung der sozialen Absicherung wurde für viele Musizierformen von den Musizierenden und Gewerkschaften selbst eingefordert, während jene, die als Gelegenheit musizierten, sie ablehnten. Die Ereignisse im Zeitraum des Austrofaschismus waren im Hinblick auf diese Entwicklungen ambivalent. Während „traditionelles“ Musizieren in Vereinen auf dem Lande oder in der Kirche als Volkskultur stärker anerkannt und propagiert und u. a. in der Musikerverordnung auch gesetzlich privilegiert wurde, blieb Musizieren als abgesicherte Lohnarbeit weiterhin normalisiert. Die durch ihre Stellung im Berechtigungsscheinsystem mächtig gewordene Musikergewerkschaft versuchte, das Gelegenheitsmusizieren auf dem Lande entweder denselben Regelungen zu unterwerfen wie das Musizieren in abhängiger Lohnarbeit oder aber GelegenheitsmusikerInnen durch BerufsmusikerInnen zu ersetzen. Dabei erhielt sie ebenso Unterstützung durch Akteure des austrofaschistischen Regimes wie jene, die die Volks- und LandmusikerInnen vor „Überregulierung“ schützen wollten.

In technologischer Hinsicht stellt die schrittweise Durchsetzung mechanischer Musik die bedeutendste musikalische Entwicklung der Zwischenkriegszeit dar. Tonfilm, Radio und Grammophon veränderten die Möglichkeiten, für Musizieren ein Publikum zu finden, nachhaltig. James P. Kraft beschreibt etwa die Verschiebungen in den materiellen Verhältnissen Musizierender aufgrund der Durchsetzung mechanischer Musik in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts:

... the growing capacity to reproduce and disseminate musical performances benefited small groups of instrumentalists to the detriment of others [...] These fortunate few made an unsuccessful effort to increase the already considerable benefits they enjoyed from the sound revolution. Meanwhile, growing numbers of instrumentalists found themselves marginalized and unemployed as a result of the same revolution⁹

8 Alpenländische Musiker-Zeitung (1935), März, 1 ff., hier 2.

9 Kraft, Stage, 87.

Ein ähnliches Bild zeigt sich etwa bei der Betrachtung der Ausgaben deutscher Rundfunkgesellschaften für Musizierende in der Zwischenkriegszeit: Ein kleiner Kreis an Festangestellten mit teils hohen Gehältern, erweitert um einen größeren Kreis von immer wieder fallweise herangezogenen Musizierenden mit erheblich geringeren Entgelten,¹⁰ stand einer wachsenden Gruppe von Musizierenden ohne große Aussichten auf Erwerb gegenüber. Jene Orientierung des Musizierens, die durch diese Entwicklung am stärksten gefördert wurde, war der populäre Erfolg in der Kunst. Die neuen Medien eröffneten neue Möglichkeiten für Stars, VirtuosenInnen und andere Erfolgreiche, ihre Popularität gewinnbringend zu vermarkten und neue Höhen des Erfolgs zu erreichen. Auch das Der-Musik-treu-Bleiben wurde dadurch verstärkt legitimisiert und normalisiert. Mechanische Musik bedeutete zwar für viele den Verlust der Möglichkeit, der Musik treu zu bleiben. Doch war die Legitimität einer Orientierung keineswegs gebunden an die Anzahl derjenigen, die sie ausübten: Jene, die auch nach der Durchsetzung mechanischer Musik immer noch musizierten, waren nun vor allem diejenigen, die ihre in der Vergangenheit erworbenen musikalischen Kontakte und Netzwerke nun etwa im Studiosystem nutzen konnten und die als verlässliche Größen galten. Ganz anders stand es um das Musizieren als Gelegenheit: Die Verbreitung alternativer Möglichkeiten des Musikhörens (auch auf dem Land) und die erhöhten Schwierigkeiten des Zugangs zu Musiziermöglichkeiten etwa in Musikstudios oder im Radio ließen Musizieren als Gelegenheit zunehmend als defizitär erscheinen. Diese Entwicklungen zeigen allerdings nur allgemeine Tendenzen auf. Ob etwa die Verankerung des Vereinsmusizierens in der Dorfgemeinschaft es trotz des Vorhandenseins alternativer Musikangebote auch weiterhin als normalisiert erscheinen ließ oder ob etwa die vielfältigen sozialen Konnotationen des Hörens künstlerischer Musik im Konzertsaal dafür sorgten, dass hochwertige Aufnahmen künstlerischer Musik nicht als Alternative dazu wahrgenommen wurden, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden.

Die wirtschaftlichen Verhältnisse der Zwischenkriegszeit standen in Beziehung zur Hierarchie der Legitimität der Orientierungen des Musizierens. Während der Jahre der starken Inflation in den 1920er-Jahren entstanden durch die Gründung neuer Unterhaltungslokale viele neue Gelegenheiten, Musizieren als Lohnarbeit auszuüben. Auch Kunstmusik wurde in dieser Zeit besonders stark nachgefragt. Ein Leben lang mit Musizieren seinen Erwerb zu finden, schien in dieser Zeit für besonders viele eine Möglichkeit darzustellen. Das darauffolgende Ende der starken Inflation und die verstärkte wirtschaftliche Stagnation setzten diesen Vorstellungen oftmals ein jähes Ende. Mit dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise 1929 verloren auch viele Musizierende die Möglichkeit, kontinuierlich vom Musizieren zu leben.

10 Führer, Wirtschaftsgeschichte, 167 ff.

Gleichzeitig gewann das Musizieren als Gelegenheit und Notunterhalt an Legitimität: Wo so viele hungerten und ohne Arbeit waren, schien das gelegentliche – auch berufsfremde – Musizieren für ein wenig Geld vielen eine Alternative:

An allen Ecken hörst du die Not singen, fiedeln, blasen, trommeln [...] Leute sind es, die mitten im Wochentag feiern müssen. Dünn der abgetragene Rock, schlecht die Schuhe, der Nässe, der Kälte, dem Winde zum Trotz [...] Der schlechtgenährte Mensch war einst ihr Schulkollege. Begabt, schon auf einem netten Posten, schien er vorherbestimmt für eine glänzende Laufbahn. Und jetzt, Bettelmusikant!¹¹

Wo das Berufsmusizieren in weite Ferne gerückt war, war es nicht weiter verwerflich, nur gelegentlich den nötigsten Unterhalt durch Musizieren zu verdienen.

Geht man auf die zu Beginn dieser Untersuchung dargestellten „großen“ Erzählungen von Arbeit und Nicht-Arbeit im 19. und 20. Jahrhundert zurück, so werden relevante Unterschiede zu den hier beschriebenen Ergebnissen deutlich. Der Raum des Fortkommens durch Musizieren zeigt weder den Gegensatz Arbeit – Nichtarbeit als wichtige Differenzierung von Musizieren, noch eine gänzliche Übereinstimmung der unterschiedlichen Orientierungen mit den als zentral angenommenen zeitgenössischen Kategorisierungen von Arbeit (Erwerbsarbeit, Lohnarbeit, Berufsarbeit etc.). Musizieren beinhaltete ganz spezifische Differenzierungen, die sich teilweise durchaus auf Arbeit und Nicht-Arbeit sowie verschiedene Arbeitsformen bezogen, jedoch nicht auf diese reduzierbar waren. Als Erwerbsarbeit konnte im konstruierten Raum jede der vier Orientierungen ausgeübt werden, was für das Der-Musik-treu-Bleiben und das Musizieren als Gelegenheit allerdings nicht zwingend notwendig war. Beruf als zunehmend wichtige Kategorie zur Differenzierung von Tätigkeiten, wie ihn etwa Josef Ehmer und Sigrid Wadauer für den Beginn des 20. Jahrhunderts beschreiben, hatte hingegen auch für Musizieren große Bedeutung. In jedem Fall unterstreichen die Ergebnisse dieser Untersuchung die Notwendigkeit, neben langfristigen und gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen von Arbeit und Nicht-Arbeit vor allem auch spezifische Tätigkeiten und Zeiträume in den Blick zu nehmen.

11 Die Unzufriedene (1932), Nr. 2, 1f., hier 1.

QUELLEN UND LITERATUR

Zitierte Literatur

- Abrams, Workers' Culture = Lynn Abrams, Workers' Culture in Imperial Germany. Leisure and Recreation in the Rhineland and Westphalia, Hoboken 2002.
- Alheit/Dausien, Arbeiterbiographien = Peter Alheit/Bettina Dausien, Arbeiterbiographien. Zur thematischen Relevanz der Arbeit in proletarischen Lebensgeschichten, Bremen 1990.
- Amelang, Autobiography = James Amelang, Spanish Autobiography in the Early Modern Era, in: Winfried Schulze (Hg.), Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, Berlin 1996, 59–71.
- Arcangeli, Freizeit = Alessandro Arcangeli, Freizeit, in: Friedrich Jaeger (Hg.), Enzyklopädie der Neuzeit, Dynastie – Freundschaftslinien, Band 3, Stuttgart u. a. 2006, 1215–1221.
- Ballstaedt/Widmaier, Salonmusik = Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis, Stuttgart 1989.
- Becher, Geschichte = Ursula A. J. Becher, Geschichte des modernen Lebensstils. Essen – Wohnen – Freizeit – Reisen, München 1990.
- Bergmann, Lebensgeschichte = Klaus Bergmann, Lebensgeschichte als Appell. Autobiographische Schriften der „kleinen Leute“ und Außenseiter, Opladen 1991.
- Berlanstein, Celebrity Culture = Lenard R. Berlanstein, Historicizing and Gendering Celebrity Culture. Famous Women in Nineteenth-Century France, in: Chris Rojek (Hg.), Celebrity. Critical Concepts in Sociology, London – New York 2010, 111–134.
- Bernet, Insourcing = Brigitta Bernet, Insourcing und Outsourcing. Anthropologien der modernen Arbeit, in: Historische Anthropologie 24 (2016), 272–293.
- Bernet/Tanner, Einleitung = Brigitta Bernet/Jakob Tanner, Einleitung: Ausser Betrieb. Metamorphosen der Arbeit in der Schweiz, in: Dies. (Hg.), Ausser Betrieb. Metamorphosen der Arbeit in der Schweiz, Zürich 2015, 7–38.
- Bernhard/Schmidt-Wellenburg, Einleitung = Stefan Bernhard/Christian Schmidt-Wellenburg, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Feldanalyse als Forschungsprogramm 1. Der programmatische Kern, Wiesbaden 2012, 9–26.
- Bertaux/Bertaux-Wiame, Erinnerungen = Daniel Bertaux/Isabelle Bertaux-Wiame, Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis, in: Lutz Niethammer (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“, Frankfurt am Main 1985, 146–165.
- Blaschek, Musiker-Elend = Martina Blaschek, Musiker-Elend in Wien um 1900, unpublizierte Diplomarbeit, Wien 2002.
- Botstein, Music = Leon Botstein, Music and its Public. Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870–1914, unpublizierte Dissertation, Cambridge 1985.

- Boudieu, Entwurf = Pierre Bourdieu, Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1979, 1. Aufl. 1972.
- Bourdieu, Raum = Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und „Klassen“, in: Ders., Sozialer Raum und „Klassen“. *Leçon sur la leçon*, Frankfurt/Main 1985, 1. Aufl. 1984, 7–46.
- Bourdieu, Illusion = Pierre Bourdieu, Die biographische Illusion, in: BIOS 1 (1990), 75–81.
- Bourdieu, Praxis = Pierre Bourdieu, Die Praxis der reflexiven Anthropologie, in: Pierre Bourdieu/Loïc J. D. Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/Main 1996, 251–294.
- Bourdieu, Macht = Pierre Bourdieu, Über die symbolische Macht, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 8 (1997), 1. Aufl. 1977, 556–564.
- Bourdieu, Unterschiede = Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main 1999, 1. Aufl. 1979.
- Bourdieu, Regeln = Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main 2001, 1. Aufl. 1992.
- Bourdieu, Staatsadel = Pierre Bourdieu, Der Staatsadel, Konstanz 2004.
- Bourdieu, Disposition = Pierre Bourdieu, Ästhetische Disposition und künstlerische Kompetenz, in: Ders., *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*, Konstanz 2011, 1. Aufl. 1971, III–154.
- Bourdieu, Genese = Pierre Bourdieu, Die historische Genese einer reinen Ästhetik, in: Ders., *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*, Konstanz 2011, 1. Aufl. 1987, 289–308.
- Butschek, Arbeitsmarkt = Felix Butschek, *Der österreichische Arbeitsmarkt – von der Industrialisierung bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1992.
- Butschek, Reihen = Felix Butschek, *Statistische Reihen zur österreichischen Wirtschaftsgeschichte. Die österreichische Wirtschaft seit der industriellen Revolution*, Wien 1998.
- Castel, Metamorphosen = Robert Castel, *Die Metamorphosen der sozialen Frage. Eine Chronik der Lohnarbeit*, Konstanz 2000.
- Conrad, Wohlfahrtsstaat = Christoph Conrad, Was macht eigentlich der Wohlfahrtsstaat? Internationale Perspektiven auf das 20. und 21. Jahrhundert, in: *Geschichte und Gesellschaft* 39 (2013), 555–592.
- Conrad/Macamo/Zimmermann, Kodifizierung = Sebastian Conrad/Elisio Macamo/Bénédicte Zimmermann, Die Kodifizierung der Arbeit. Individuum, Gesellschaft, Nation, in: Jürgen Kocka/Claus Offe (Hg.), *Geschichte und Zukunft der Arbeit*, Frankfurt – New York 2000, 449–475.
- Conze, Arbeit = Werner Conze, Arbeit, in: Reinhart Koselleck/Otto Brunner/Werner Conze (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Band 1, A–D, Stuttgart 1972, 154–215.
- Corsten, Leben = Michael Corsten, *Beschriebenes und wirkliches Leben. Die soziale Realität biographischer Kontexte und Biographie als soziale Realität*, in: BIOS 2 (1994), 185–205.
- Currid, Acoustics = Brian Currid, *A National Acoustics. Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*, Minneapolis – London 2006.
- Dahlhaus, Idee = Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. 1987, 1. Aufl. 1978.
- David-Guillou, Musician's Unions = Angèle David-Guillou, *Early Musician's Unions in Britain, France and the United States. On the Possibilities and Impossibilities of Transnational*

- Militant Transfers in an International Industry, in: *Labour History Review* 74 (2009), 288–304.
- Davis, Enthüllen = Natalie Zemon Davis, Enthüllen und Verbergen: Autobiographische Erzählweisen in der Frühen Neuzeit, in: *L'Homme* 24 (2013), 103–118.
- Depkat, Stand = Volker Depkat, Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Geschichtswissenschaft, in: *BIOS* 2 (2010), 170–187.
- Downs, Classical music = Philip Downs, Classical music. The era of Haydn, Mozart and Beethoven, New York u. a. 1992.
- Ecker, Melodie = Bernhard Ecker, Die Melodie der Gemeinschaft. Dorfmusikanten in den dreißiger und vierziger Jahren, in: Ernst Langthaler/Reinhard Sieder (Hg.), Über die Dörfer. Ländliche Lebenswelten in der Moderne, Wien 2000, 167–216.
- Eckhardt, Zivil- und Militärmusiker = Josef Eckhardt, Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Musikers in Deutschland, Regensburg 1978.
- Ehmer, Geschichte = Josef Ehmer, Die Geschichte der Arbeit als Spannungsfeld von Begriff, Norm und Praxis, in: Gerda Dohle (Hg.), Bericht über den 23. Österreichischen Historikertag in Salzburg, Salzburg 2003, 25–44.
- Ehrlich, Music Profession = Cyril Ehrlich, The Music Profession in Britain Since the Eighteenth Century. A Social History, New York 1985.
- Fend/Noiray, Introduction = Michael Fend/Michel Noiray, Introduction, in: Dies. (Hg.), Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges, Berlin 2005, 1–12.
- Fetz, Erzählen = Bernhard Fetz, Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität, in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart u. a. 2009, 54–61.
- Flotzinger, Musik = Rudolf Flotzinger, Musik als Medium und Argument, in: Franz Kadrnoska (Hg.), Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien 1981, 373–382.
- Flotzinger, Geschichte = Rudolf Flotzinger, Geschichte der Musik in Österreich. Zum Lesen und Nachschlagen, Graz u. a. 1988.
- Flotzinger, Idealisierte Musik = Rudolf Flotzinger, Idealisierte, gehegte und verdrängte Musik in Österreich 1918–1938 – und was davon blieb, in: Oliver Rathkolb/Friedrich Stadler (Hg.), „Verdrängte Kultur“. Österreich 1918–1938–1968–1988 (Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 45), Wien 1990, 66–71.
- Flotzinger, Republik = Rudolf Flotzinger, Von der ersten zur zweiten Republik, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), Musikgeschichte Österreichs, Band 3, Von der Revolution 1848 zur Gegenwart, Wien – Köln – Weimar 1995, 173–250.
- Fuchs, Möglichkeiten = Werner Fuchs, Möglichkeiten der biographischen Methode, in: Ders. (Hg.), Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden, Opladen 1984, 436–470.
- Fuchs-Heinritz, Forschung = Werner Fuchs-Heinritz, Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden, Wiesbaden 2009.

- Führer, Wirtschaftsgeschichte = Karl Christian Führer, *Wirtschaftsgeschichte des Rundfunks in der Weimarer Republik*, Potsdam 1997.
- Garstenauer, Lebensgeschichten = Rita Garstenauer, *Lebensgeschichten „einfacher Leute“. Probleme und Potenziale eines Quellentyps*, in: Ernst Bruckmüller/David M. Wineroither (Hg.), *Biographie und Gesellschaft*, Wien 2012, 202–218.
- Geary, Labour = Dick Geary, *Labour in Western Europe from c. 1800*, in: Jan Lucassen (Hg.), *Global Labour history: a state of the art*, Bern – Wien 2006, 227–288.
- Gebesmair, Erfindung = Andreas Gebesmair, *Die Erfindung der Hochkultur. Institutionalisierung und institutioneller Wandel in der Kulturosoziologie* Richard A. Petersons und Paul DiMaggios, in: Sigrid Bekmeier-Feuerhahn u.a. (Hg.), *Theorien für den Kultursektor. Jahrbuch für Kulturmanagement*, Bielefeld 2010, 77–95.
- Gebesmair, Koalitionen = Andreas Gebesmair, *Wechselnde Koalitionen. Eine kleine Geschichte der Musikindustrie*, in: Ralf von Appen/Nils Grosch/Martin Pfeleiderer (Hg.), *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, Laaber 2014, 72–89.
- Gebhardt, Rechtsstellung = Helmut Gebhardt, *Die Rechtsstellung der Straßen- und Bettelmusikanten im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Martin F. Polaschek/Otto Fraydenegg-Monzello (Hg.), *Festgabe für Gernot D. Hasiba zum 60. Geburtstag*, Kindberg 2003, 27–40.
- Giesbrecht-Schutte, Stand = Sabine Giesbrecht-Schutte, *Zum Stand der Unterhaltungsmusik um 1900*, in: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln – Weimar – Wien 2001, 114–160.
- Glanz, Populärmusik = Christian Glanz, *Populärmusik. Ein Brennspeigel für Identität und Gemeinschaft*, in: *Österreichische Musik-Zeitschrift* 51 (1996), 718–727.
- Glogau, Konzertsaal = Hans-Ulrich Glogau, *Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser*, Hildesheim – Zürich – New York 1989.
- Gooley, Top = Dana Gooley, *From the Top. Liszt's Aristocratic Airs*, in: Edward Berenson/Eva Giloi (Hg.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York 2010, 69–85.
- Gramit, Serious = David Gramit, *Selling the Serious. The Commodification of Music and Resistance to It in Germany, circa 1800*, in: William Weber (Hg.), *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists*, Bloomington u.a. 2004, 81–104.
- Gramit, Lives = David Gramit, *Unremarkable Musical Lives. Autobiographical Narratives, Music, and the Shaping of the Self*, in: Jolanta T. Pekacz (Hg.), *Musical Biography. Towards New Paradigms*, Aldershot u.a. 2006, 159–178.
- Gruber, Nachmärz = Gernot Gruber, *Nachmärz und Ringstrassenzeit*, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, Band 3, Wien – Köln – Weimar 1995, 17–90.
- Handlos, Entwicklung = Martha Handlos, *Zur Entwicklung des bürgerlichen Konzertwesens in Wien*, in: Gottfried Kraus (Hg.), *Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern*, Wien 1989, 220–224.
- Hanisch, Schatten = Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994.

- Hartinger, Volkstanz = Walter Hartinger, Volkstanz, Volksmusikanten und Volksmusikinstrumente in der Oberpfalz zur Zeit Herders. Quellen und Studien zur musikalischen Volkstradition in Bayern, Regensburg 1980.
- Hawkins, Industry = Robert Hawkins, „Industry Cannot Go On without the Production of Some Noise”: New York City’s Street Music Ban and the Sound of Work in the New Deal Era, in: *Journal of Social History* 46 (2012), 106–123.
- Heesch, Musikausbildung = Florian Heesch, Musikausbildung, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit, Manufaktur-Naturgeschichte*, Band 8, Stuttgart – Weimar 2008, 894–900.
- Heimratz, Wandermusikanten = Ralf Heimrath, Wandermusikanten, in: Hermann Heidrich u.a. (Hg.), *Fremde auf dem Land*, Bad Windsheim 2000.
- Heinrich, Dimensionen = Nathalie Heinrich, Drei Dimensionen der Bohème: Der reale, der imaginäre, der symbolische Künstler, in: *Trivium* 18 (2014) [unter <http://trivium.revues.org/4959>].
- Heinze, Autobiographie = Carsten Heinze, Autobiographie und zeitgeschichtliche Erfahrung. Über autobiographisches Schreiben und Erinnern in sozialkommunikativen Kontexten, in: *Geschichte und Gesellschaft* 36 (2010), 93–128.
- Heister, Konzertwesen = Hanns-Werner Heister, Konzertwesen, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil 5, *Kas-Mein*, Kassel u.a. 1996, 686–710.
- Heller, Zeit = Friedrich C. Heller, Die Zeit der Moderne, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Band 3, *Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, Wien – Köln – Weimar 1995, 91–172.
- Heller, Konservatorium = Lynne Heller, Das Konservatorium für Musik in Wien zwischen bürgerlich-adeligem Mäzenatentum und staatlicher Förderung, in: Michael Fend/Michel Noiray (Hg.), *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Berlin 2005, 205–228.
- Hotz, Brockhaus = Jürgen Hotz (Hg.), *Der Brockhaus Musik. Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe*, Mannheim – Leipzig 2006.
- Israel, Place = Kali Israel, Changing the Place of Narrative in Biography: From Form to Method, in: *Life Writing* 7 (2010), 5–15.
- Jancke, Texte = Gabriele Jancke, Autobiographische Texte – Handlungen in einem Beziehungsnetz. Überlegungen zu Gattungsfragen und Machtaspekten im deutschen Sprachraum von 1400 bis 1620, in: Winfried Schulze (Hg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin 1996, 73–106.
- Jancke, Autobiographie = Gabriele Jancke, Autobiographie als soziale Praxis, Köln u.a. 2002.
- Kaden, Professionalismus = Christian Kaden, „Professionalismus in der Musik“ – eine Herausforderung an die Musikwissenschaft, in: Christian Kaden/Volker Kalisch (Hg.), *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz*, Essen 1999, 17–32.
- Kauppert, Erfahrung = Michael Kauppert, Erfahrung und Erzählung. Zur Topologie des Wissens, Wiesbaden 2010.

- Kocka, Work = Jürgen Kocka, Work as a Problem in European History, in: Jürgen Kocka (Hg.), Work in a Modern Society. The German Historical Experience in Comparative Perspective, New York u. a. 2010, 1–15.
- Kraft, Artists = James P. Kraft, Artists as Workers. Musicians and Trade Unionism in America, 1880–1917, in: The Musical Quarterly 79 (1995), 512–543.
- Kraft, Stage = James P. Kraft, Stage to Studio. Musicians and the Sound Revolution, 1890–1950, Baltimore 1996.
- Lehmann-Werser, Ausbildungsstätten = Andreas Lehmann-Werser u. a., Ausbildungsstätten Musik, in: Helga de la Motte-Haber/Hans Neuhoﬀ (Hg.), Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Laaber 2007, 345–356.
- Le Roux/Rouanet, Multiple Correspondence Analysis = Brigitte Le Roux/Henry Rouanet, Multiple Correspondence Analysis, Los Angeles u. a. 2010.
- Linke, Materialien = Norbert Linke, Materialien zur Entstehung und Entwicklung der kommerziellen „gehobenen Unterhaltungsmusik“ in Verbindung mit den Marktgesetzen der Distribution von Operettenmusik, in: Mathias Spohr (Hg.), Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik“, Zürich 1999, 121–131.
- Lis/Soly, Efforts = Catharina Lis/Hugo Soly, Worthy Efforts. Attitudes to Work and Workers in Pre-Industrial Europe, Boston 2012.
- Maase, Vergnügen = Kaspar Maase, Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, Frankfurt/Main 1997.
- Mayer-Hirzberger, Volk = Anita Mayer-Hirzberger, „...ein Volk von alters her musikbegabt“. Der Begriff „Musikland Österreich“ im Ständestaat, Frankfurt am Main u. a. 2008.
- McClelland, Prophets = Charles E. McClelland, Prophets, Paupers or Professionals? A Social History of Everyday Visual Artists in Modern Germany, 1850–Present, Oxford u. a. 2003.
- Mehlig/Abel-Struth, Musikschule = Reiner Mehlig/Sigrid Abel-Struth, Musikschule, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil 6, Meis-Mus, Kassel u. a. 1997, 1609–1618.
- Mejstrik, Ertüchtigung = Alexander Mejstrik, Totale Ertüchtigung und spezialisiertes Vergnügen. Die Tätigkeiten Wiener Arbeiterjugendlicher als Erziehungseinsätze 1941–1944, Band 2, unpublizierte Dissertation, Wien 1993.
- Mejstrik, Kunstmarkt = Alexander Mejstrik, Kunstmarkt. Feld als Raum. Die österreichischen Galerien zeitgenössischer Kunst 1991–1993, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 17 (2003), 127–188.
- Mejstrik, Felder = Alexander Mejstrik, Felder und Korrespondenzanalysen. Erfahrungen mit einer „Wahlverwandtschaft“, in: Stefan Bernhard/Christian Schmidt-Wellenburg (Hg.), Feldanalyse als Forschungsprogramm 1. Der programmatische Kern, Wiesbaden 2012, 151–190.
- Miller, Musicians = Karl Hagstrom Miller, Working Musicians. Exploring the Rhetorical Ties between Musical Labour and Leisure, in: Leisure Studies 27 (2008), 427–441.
- Möller, Musiklehranstalten = Eveline Möller, Die Musiklehranstalten der Stadt Wien und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, unpublizierte Dissertation, Wien 1994.

- Müller, Einleitung = Sven Oliver Müller, Einleitung. Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert, in: *Journal of Modern European History* 5 (2007), 22–38.
- Nathaus, Popular Music = Klaus Nathaus, Popular Music in Germany, 1900–1930. A Case of Americanisation? Uncovering a European Trajectory of Music Production into the Twentieth Century, in: *European Review of History – Revue européenne d’histoire* 20 (2013), 755–776.
- Newhouse, Artists = Martin Jacob Newhouse, Artists, Artisans, or Workers? Orchestral Musicians in the German Empire, unpublizierte Dissertation, New York 1979.
- Pape, Amateurmusiker = Winfried Pape, Amateurmusiker, in: Helga de la Motte-Haber/Hans Neuhoﬀ (Hg.), *Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber 2007, 244–259.
- Peter, Schaulust = Birgit Peter, Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik, unpublizierte Dissertation, Wien 2001.
- Polaschegg, Klassik = Nina Polaschegg, Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel, Köln – Weimar – Wien 2005.
- Prieberg, Musik = Fred K. Prieberg, Musik als Herrschaftsmedium. Angebot von unten, Nachfragen von oben – und die Folgen, in: Oliver Rathkolb/Friedrich Stadler (Hg.), „Verdrängte Kultur“. Österreich 1918–1938–1968–1988, *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst* 45 (1990), 49–54.
- Rearick, Song = Charles Rearick, Song and Society in Turn-of-the-Century France, in: *Journal of Social History* 22 (1988), 45–63.
- Richter, Vocation = Jessica Richter, A Vocation in the Family Household? Household Integration, Professionalization and Changes of Employment in Domestic Service (Austria, 1918–1938), in: Sigrid Wadauer/Thomas Buchner/Alexander Mejschke (Hg.), *The History of Labor Intermediation. Institutions and Finding Employment in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, New York – Oxford 2015, 236–285.
- Richter, Arbeit = Jessica Richter, Von der Arbeit im (fremden) Haushalt. Lebensabschnitte und Lebensverläufe von Dienstbot/innen im Vergleich (Österreich 1918–1938), in: Therese Garstenauer/Thomas Hübel/Klara Löffler (Hg.), *Arbeit im Lebenslauf. Verhandlungen von (erwerbs-)biographischer Normalität*, Bielefeld 2016.
- Rohr, Careers = Deborah Rohr, The Careers of British Musicians, 1750–1850. A Profession of Artisan, Cambridge 2001.
- Rojek, Introduction = Chris Rojek, Introduction, in: Ders. (Hg.), *Celebrity. Critical Concepts in Sociology*, London – New York 2010, 1–26.
- Rosenthal, Lebensgeschichte = Gabriele Rosenthal, Die erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Zur Wechselwirkung zwischen Erleben, Erinnern und Erzählen, in: Birgit Griesse (Hg.), *Subjekt – Identität – Person?*, Wiesbaden 2010, 197–218.
- Ruppert, Künstler = Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1998.
- Salmen, Beruf = Walter Salmen, Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern, Kassel u.a. 1997.

- Sandgruber, Ökonomie = Roman Sandgruber, Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 1995.
- Sargeant, Class = Lynn Sargeant, A New Class of People. The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861–1917, in: *Music & Letters* 85 (2004), 41–61.
- Schaller-Pressler, Hochgejubelt = Gertraud Schaller-Pressler, Hochgejubelt und tiefgestürzt. Über die Schicksale beliebter Wiener Volksmusiker und VolkssängerInnen, in: Susanne Schedtler (Hg.), *Wienerlied und Weana Tanz*, Wien 2004, 83–104.
- Schepers, Tanz- und Unterhaltungsmusiker = Jochen Schepers, Tanz- und Unterhaltungsmusiker im 20. Jahrhundert. Ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen in der Stadt Münster, Münster 1996.
- Schinko, Annäherungen = Georg Schinko, Annäherungen an den Musikerberuf in Österreich (ca. 1900–1938), in: Sigrid Wadauer/Alexander Mejsstrik/Thomas Buchner (Hg.), *Die Erzeugung des Berufs/Production of ‚Beruf‘*, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 24 (2013), 150–171.
- Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik = Heribert Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1938, Bonn 1990.
- Schormann, Lieder = Carola Schormann, „Lieder zum unschuldigen Vergnügen“. Zum Bedürfnis nach musikalischer Unterhaltung, in: Werner Faulstich/Karin Knop (Hg.), *Unterhaltungskultur*, Paderborn 2006, 65–76.
- Schulze, Ego-Dokumente = Winfried Schulze, Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte?, in: Ders. (Hg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin 1996, 11–30.
- Schweinzer, Gewerkschaft = Josef Schweinzer, Gewerkschaft Kunst-Medien-Freie Berufe. Exemplarische Materialiensammlung zur Frühgeschichte, 2 Bände, Wien 1987.
- Sieder, Geschichten = Reinhard Sieder, Geschichten erzählen und Wissenschaft treiben, in: Gerhard Botz/Josef Weidenholzer (Hg.), *Mündliche Geschichte und Arbeiterbewegung. Eine Einführung in Arbeitsweisen und Themenbereiche der Geschichte „geschichtsloser“ Sozialgruppen*, Wien – Köln 1984, 203–232.
- Smith/Watson = Sidonie Smith/Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis – London 2001.
- Smudits, Soziologie = Alfred Smudits, Soziologie der Musikproduktion, in: Gerhard Gensch/Eva Maria Stöckler/Peter Tschmuck (Hg.), *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*, Wiesbaden 2009, 241–265.
- Smudits, Wandlungsprozesse = Alfred Smudits, Wandlungsprozesse der Musikkultur, in: Helga de la Motte-Haber/Hans Neuhoﬀ (Hg.), *Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Laaber 2007, 111–145.
- Sponheuer, Musik = Bernd Sponheuer, Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Kassel u. a. 1987.

- Sponheuer, Kenner = Bernd Sponheuer, Kenner-Liebhaber-Dilettant, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume, Sachteil 5, Kas-Mein, Kassel u.a. 1996, 31–38.
- Suisman, Sounds = David Suisman, *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge – London 2009.
- Tálos, Sicherung = Emmerich Tálos, *Soziale Sicherung im Sozialstaat Österreich. Entwicklung – Herausforderungen – Strukturen*, Baden-Baden 1994.
- Tálos, Austrofascismus = Emmerich Tálos, *Austrofascismus und Arbeiterschaft*, in: Ilse Reiter-Zatloukal/Christiane Rothländer/Pia Schölnberger (Hg.), *Österreich 1933–1938. Interdisziplinäre Annäherungen an das Dollfuß-/Schuschnigg-Regime*, Wien – Köln – Weimar 2012, 167–180.
- Tanzer, Spectacle = Gerhard Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Wien u.a. 1992.
- Thielecke, Lage = Richard Thielecke, *Die soziale Lage der Berufsmusiker in Deutschland und die Entstehung, Entwicklung und Bedeutung ihrer Organisationen*, unpublizierte Dissertation, Frankfurt am Main 1921.
- Thrun, Reichsmusikkammer = Martin Thrun, *Die Errichtung der Reichsmusikkammer*, in: Hanns-Werner Heister/Hans-Günter Klein (Hg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/Main 1984, 75–82.
- Troge, Gesangverein = Thomas Alexander Troge, *Zwischen Gesangverein und Musikcomputer. Strukturen und Entwicklungstendenzen des Musiklebens in Mitteleuropa*, Frankfurt/Main u.a. 1993.
- Ulbrich, Selbstzeugnis = Claudia Ulbrich u.a., *Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven*, in: Claudia Ulbrich/Hans Medick/Angelika Schaser (Hg.), *Selbstzeugnis und Person. Transkulturelle Perspektiven*, Köln – Weimar – Wien 2012, 1–20.
- Vana, Gebrauchsweisen = Irina Vana, *Gebrauchsweisen der öffentlichen Arbeitsvermittlung. Österreich 1889–1938*, unpublizierte Dissertation, Wien 2013.
- van der Linden, Workers = Marcel van der Linden, *Workers of the World. Essays towards a Global Labor History*, Leiden – Boston 2008.
- van Heerde, Staat = Jeroen Bastiaan van Heerde, *Staat und Kunst*, Wien 1992.
- van Meter, Correspondence Analysis = Karl M. van Meter et al, *Correspondence Analysis: A History and French Sociological Perspective*, in: Michael Greenacre/Jörg Blasius (Hg.), *Correspondence Analysis in the Social Sciences. Recent Developments and Applications*, London – San Diego 1994, 128–138.
- von Greyerz, Ego-Documents = Kaspar von Greyerz, *Ego-Documents: The Last Word?*, in: *German History* 28 (2010), 273–282.
- Wadauer, Tour = Sigrid Wadauer, *Die Tour der Gesellen. Mobilität und Biographie im Handwerk vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main u.a. 2005.
- Wadauer, Production = Sigrid Wadauer, *The Production of Work. Welfare, Labour-Market and the Disputed Boundaries of Labour (1880–1938)* (2008) http://pow.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_pow/Projekt/Production_of_work_-_k_-_e.pdf (10.10.2017).

- Wadauer, Distinctions = Sigrid Wadauer, Establishing Distinctions. Unemployment versus Vagrancy in Austria from the Late Nineteenth Century to 1938, in: *IRSH* 56 (2011), 31–70.
- Wadauer/Mejstrik/Buchner, editorial = Sigrid Wadauer/Alexander Mejstrik/Thomas Buchner, editorial. Die Erzeugung des Berufs, in: Dies. (Hg.), *Die Erzeugung des Berufs/Production of ‚Beruf‘*, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 24 (2013), 5–10.
- Wadauer, Der Arbeit nachgehen = Sigrid Wadauer, *Der Arbeit nachgehen? Auseinandersetzungen um Lebensunterhalt und Mobilität (Österreich 1880–1938)*, unpublizierte Dissertation, Wien 2014.
- Wadauer, Arbeit = Sigrid Wadauer, Immer nur Arbeit? Überlegungen zur Historisierung von Arbeit und Lebensunterhalten, in: Jörn Leonhard/Willibald Steinmetz (Hg.), *Semantiken von Arbeit. Diachrone und vergleichende Perspektiven*, Wien – Köln – Weimar 2016, 225–245.
- Walter, Musikwissenschaft = Michael Walter, Musikwissenschaft und ihr Gegenstand, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), 293–303.
- Watt/Rabinovici, Alexandra Palace = Paul Watt/Alison Rabinovici, Alexandra Palace. Music, Leisure, and the Cultivation of ‘Higher Civilization’ in the Late Nineteenth Century, in: *Music and Letters* 95 (2014), 183–212.
- Weber, Mass Culture = William Weber, Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770–1870, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8 (1977), 5–22.
- Weber, Musician = William Weber, The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700–1914, in: Ders. (Hg.), *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington u. a. 2004, 3–24.
- Wicke, Dienstleistung = Peter Wicke, Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch. Der Musiker in den populären Musikformen, in: Helga de la Motte-Haber/Hans Neuhoﬀ (Hg.), *Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber 2007, 222–243.
- Wulz, Handwerker = Helmut Wulz, Auch Handwerker griffen zur Geige. Symphonisches und kammermusikalisches Musizieren in den Bezirken Kärntens, in: Wilhelm Wadl (Hg.), *Von der Tonkunst zum Konzertbetrieb. Festschrift 175 Jahre Musikverein Kärnten*, Klagenfurt 2003, 201–222.
- Zahner, Regeln = Nina Tessa Zahner, Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Frankfurt – New York 2006.
- Zembylas, Kunst = Tasos Zembylas, Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung, Wien 1997.
- Zimmermann, Arbeitslosigkeit = Bénédicte Zimmermann, Arbeitslosigkeit in Deutschland. Zur Entstehung einer sozialen Kategorie, Frankfurt/Main u. a. 2006.
- Zwittkovits, Pflege = Heinrich Zwittkovits, Die Pflege der zivilen Blasmusik im Burgenland im Spiegel der allgemeinen historischen Entwicklung (unter besonderer Berücksichtigung der Zwischenkriegszeit), Tutzing 1993.
- Zwittkovits, Amateurmusik = Heinrich Zwittkovits, Amateurmusik und Musikpolitik im österreichischen Ständestaat (unter besonderer Berücksichtigung der Blasmusik), in: *Arbeitsberichte – Mitteilungen der Pannonischen Forschungsstelle Oberschützen* 5 (1994), 547–586.

Zitierte Quellen

- Alpenländische Musiker-Zeitung (1930), Nr. 1, 8–9.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1930), Nr. 10, 91 f.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 4, 45–46.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 4, 47.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 5, 62–63.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 15, 165–167.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1932), Nr. 1, 11.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1934), Dezember, 3.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1935), Feber, 1–2.
 Alpenländische Musiker-Zeitung (1935), März, 1 ff.
 Antrag der Abgeordneten Heinel, Fischer und Genossen vom 21. April 1920, betreffend die Erlassung eines Gesetzes über die Regelung der Berufsverhältnisse im Musiker- und Musiklehrerstande, Beilage Nr. 811, 74. Sitzung der konstituierenden Nationalversammlung.
 Antrag der Abgeordneten Sever, Allina, Pick, Seidel Richard und Genossen vom 3. März 1927 auf ein Musikergesetz, Beilage Nr. 330/A, 182. Sitzung des Nationalrates.
 Antrag der Abgeordneten Müller, Sever, Pick und Genossen vom 18. Oktober 1928 auf ein Musikergesetz, Beilage Nr. 179/A, 62. Sitzung des Nationalrates.
 Arbeit und Wirtschaft (1924), Nr. 6, 257.
 Bekker, Musikleben = Paul Bekker, Das deutsche Musikleben, Berlin 1916.
 Bundesgesetz vom 13. Juli 1922, BGBl Nr. 441, über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz).
 Bundesgesetz vom 19. Dezember 1925, BGBl Nr. 457, über die zeitweilige Beschränkung der Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter (Inlandarbeiterschutzgesetz).
 Bundesgesetz vom 28. Juli 1926, BGBl. Nr. 207, betreffend die Errichtung der Vereinigung „Österreichische Musiklehrerschaft“.
 Bundesgesetz vom 8. Juni 1934, BGBl Nr. 55, betreffend Schaffung des „Ring der ausübenden Musiker Österreichs“.
 Bundesamt für Statistik (Hg.), Nachrichten. 1. Jahrgang = Bundesamt für Statistik (Hg.), Statistische Nachrichten. 1. Jahrgang, Wien 1923.
 Bundesamt für Statistik (Hg.), Nachrichten. 12. Jahrgang = Bundesamt für Statistik (Hg.), Statistische Nachrichten. 12. Jahrgang, Wien 1934.
 Bundesamt für Statistik (Hg.), Nachrichten. 15. Jahrgang = Bundesamt für Statistik (Hg.), Statistische Nachrichten. 15. Jahrgang, Wien 1937.
 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Tabellenheft = Bundesamt für Statistik (Hg.), Die Ergebnisse der Österreichischen Volkszählung vom 22. März 1934. Bundesstaat Tabellenheft, Wien 1935.
 Bundesamt für Statistik (Hg.), Ergebnisse. Bundesstaat Textheft = Bundesamt für Statistik (Hg.), Die Ergebnisse der österreichischen Volkszählung vom 22. März 1934. Bundesstaat Textheft, Wien 1935.

- Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 6. Jahrgang = Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung arbeitsrechtlicher Entscheidungen der Gerichte und Einigungsämter. 6. Jahrgang, Wien 1928.
- Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 7. Jahrgang = Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung arbeitsrechtlicher Entscheidungen der Gerichte und Einigungsämter. 7. Jahrgang, Wien 1929.
- Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 8. Jahrgang = Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung arbeitsrechtlicher Entscheidungen der Gerichte und Einigungsämter. 8. Jahrgang, Wien 1930.
- Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 11. Jahrgang = Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung arbeitsrechtlicher Entscheidungen der Gerichte und Einigungsämter. 11. Jahrgang, Wien 1933.
- Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 12. Jahrgang = Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung arbeitsrechtlicher Entscheidungen der Gerichte und Einigungsämter. 12. Jahrgang, Wien 1934.
- Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung. 13. Jahrgang = Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung arbeitsrechtlicher Entscheidungen der Gerichte und Einigungsämter. 13. Jahrgang, Wien 1935.
- Das Konzertlokal (1921), Nr. 8, 34–35.
- Das Konzertlokal (1921), Nr. 9, 39.
- Das Konzertlokal (1921), Nr. 10, 41–42.
- Debatte im Bundestag betreffend das Bundesfinanzgesetz für das Jahr 1938, 46. Sitzung des österreichischen Bundestages, 24. November 1937, 636–638.
- Der österreichische Land- und Volksmusiker (1936), Nr. 1, 7–9.
- Der österreichische Land- und Volksmusiker (1936), Nr. 4, 1f.
- Der österreichische Land- und Volksmusiker (1936), Nr. 6–7, 1–3.
- Der Österreichische Musiker (1934), Nr. 1, 26–28.
- Der Österreichische Musiker (1935), Nr. 2, 1–2.
- Der Österreichische Musiker (1936), Nr. 5, 82–86.
- Der Österreichische Musiker (1936), Nr. 11, 145–146.
- Der Österreichische Musiker (1936), Nr. 12, 170–171.
- Der Österreichische Musiker (1937), Nr. 1–2, 1ff.
- Der Österreichische Musiker (1937), Nr. 7–8, 86.
- Der Stempler (1932), Nr. 1, 3.
- Die Unzufriedene (1932), Nr. 2, 1–2.
- Die Varieté-Welt (1923), Nr. 3, 1–2.
- Die Varieté-Welt (1923), Nr. 3, 7–8.
- Die Varieté-Welt (1923), Nr. 4, 3–4.
- Die Varieté-Welt (1924), Nr. 11, 3–4.
- Die Varieté-Welt (1925), Nr. 21, 2–3.
- Die Volksmusik (1930), Nr. 4, 1.
- Die Volksmusik (1930), Nr. 4, 5.

Die Volksmusik (1931), Nr. 5/6/7, 1.

Erlass der Oboeroesterreichischen Landeshauptmannschaft an alle oberösterreichischen Bezirks-
hauptmannschaften, die Bundespolizeibehörden Linz, Steyr und Wels und alle oberöster-
reichischen Gemeindeämter vom 8. August 1935, Zl. 3938/1, betreffend steuerfreie und
steuerpflichtige Musiklizenzen.

Fabiankovich, Musik = Louis Fabiankovich, Lebende Musik, in: Der Blaue Adler. Verband
zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit (Hg.), Theater und Musik rufen euch. Ein Notruf
der Kunst und der Künstler, Wien 1935, 33–38.

Flesch, Berufskrankheiten = Julius Flesch, Berufskrankheiten des Musikers, Celle 1925.

Fürlinger, Beruf = Raimund Fürlinger, Beruf Berufswahl Berufsberatung Berufsfürsorge. Eine
orientierende Schrift für Eltern, Erzieher, Lehrer und für die Jugend selbst, Wien 1926.

Gablentz/Mennicke (Hg.), Berufskunde = Ottoheinz v.d. Gablentz/Carl Mennicke (Hg.):
Deutsche Berufskunde. Ein Querschnitt durch die Berufe und Arbeitskreise der Gegen-
wart, Leipzig 1930.

Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, Instruction = Gesellschaft
der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, Instruction für das zu Wien gestif-
tete Conservatorium, zit. nach Eveline Möller, Die Musiklehranstalten der Stadt Wien
und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, unpublizierte Dissertation,
Wien 1994, 6 f.

Gesetz vom 24. Mai 1885, BGBl Nr. 89, womit strafrechtliche Bestimmungen in Betreff der
Zulässigkeit der Anhaltung in Zwangsarbeits- oder Besserungsanstalten getroffen werden.

Gesetz vom 3. April 1896, LGBl Tirol/Vorarlberg Nr. 24, wirksam für das Land Vorarlberg,
womit Bestimmungen über die Abhaltung von Tanzunterhaltungen gegeben werden.

Gesetz vom 16. Dezember 1906, RGBl Nr. 1, betreffend die Pensionsversicherung der in pri-
vaten Diensten und einiger in öffentlichen Diensten Angestellten.

Gesetz vom 16. Jänner 1910, RGBl Nr. 20, über den Dienstvertrag der Handlungsgehilfen und
anderer Dienstnehmer in ähnlicher Stellung (Handlungsgehilfengesetz).

Gesetz vom 11. Juli 1928, LGBl Wien Nr. 1, betreffend die Veranstaltung von Vergnügungen
(Wiener Theatergesetz).

Grundsätze hinsichtlich der polizeylichen Ueberwachung herumziehender Schauspieler-
Truppen, Seiltänzer, gymnastischer Künstler, Musikanten ec. vom 6. Jänner 1836, RGBl Nr. 5.

Hauck, Berufsberatung = Karl Hauck, Berufsberatung für Eltern und Kinder, Wien 1926.

Hoegel, Straffälligkeit = Hugo Hoegel, Die Straffälligkeit wegen Arbeitsscheu in Österreich,
in: Zeitschrift für das Privat- und öffentliche Recht der Gegenwart 25/26/27 (1899).

Hofkanzleidekret vom 29. Mai 1821 an die niederösterreichische Regierung, Zl. 14.617, zitiert
nach Ernst Mayrhofer, Handbuch für den politischen Verwaltungsdienst in den im Reichs-
rathe vertretenen Königreichen und Ländern mit besonderer Berücksichtigung der diesen
Ländern gemeinsamen Gesetze und Verordnungen, Band 4, Wien 1895, 1356.

Illustriertes Wiener Extrablatt (1921), 26. Juli, 3.

Illustriertes Wiener Extrablatt (1921), 17. August, 4.

Illustriertes Wiener Extrablatt (1922), 15. August, 3.

Illustriertes Wiener Extrablatt (1922), 7. Oktober, 4.

- Illustriertes Wiener Extrablatt (1925), 1. Mai, 6.
- Illustriertes Wiener Extrablatt (1926), 20. April, 7.
- Instruction für das von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien gestiftete Conservatorium, Wien 1852, unter <http://data.onb.ac.at/rec/AC10481728> [03.01.2019].
- Internationales Artisten-Organ (1926), Nr. 2, 3–5.
- Internationales Artisten-Organ (1926), Nr. 4, 4.
- Internationales Artisten-Organ (1926), Nr. 8, 4–5.
- Interpellation des Abgeordneten Dr. Licht und Genossen, Beilage 3064/I, betreffend die Handhabung der behördlichen Aufsicht über die krüppelhaften Bettelmusikanten und Maßnahmen gegen deren Auswucherung, 132. Sitzung des Abgeordnetenhauses, 28. Dezember 1912.
- Kaiserliche Verordnung vom 25. Juni 1914, RGBl Nr. 138, betreffend die Pensionsversicherung von Angestellten.
- Kaiserliches Patent vom 20. December 1859, RGBl Nr. 227, womit eine Gewerbe-Ordnung für den ganzen Umfang des Reiches mit Ausnahme des venetianischen Verwaltungsgebietes und der Militärgränze, erlassen, und vom 1. Mai 1860 angefangen in Wirksamkeit gesetzt wird.
- Kammer für Arbeiter und Angestellte in Wien (Hg.), Jahrbuch = Kammer für Arbeiter und Angestellte in Wien (Hg.), Wirtschaftsstatistisches Jahrbuch 1930/31, Wien 1932.
- Kiener, Kunst = H. Kiener, Kunst, arbeitswissenschaftlich, in: Fritz Giese (Hg.), Handwörterbuch der Arbeitswissenschaft, Band 2, Kartelle-Z, Halle 1930, 2996–2999.
- Lazarsfeld, Jugend = Paul F. Lazarsfeld, Jugend und Beruf, Jena 1931.
- Matzke, Musikökonomik = Hermann Matzke, Musikökonomik und Musikpolitik. Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre, Breslau 1927.
- Messner, Ordnung = Johannes Messner, Die berufsständische Ordnung, Innsbruck u. a. 1936.
- Mischler/Ulbrich (Hg.), Staatswörterbuch = Ernst Mischler/Josef Ulbrich (Hg.), Oesterreichisches Staatswörterbuch. Handbuch des gesamten österreichischen öffentlichen Rechtes, Wien 1895.
- Musikalischer Kurier (1920), Nr. 48, 446–447.
- Musikleben (1932), Nr. 1, 4.
- Musikleben (1932), Nr. 6, 9.
- Neue Freie Presse (1937), 3. April, 1.
- Neue Freie Presse (1937), 4. Oktober, 3.
- Neues Wiener Journal (1938), 26. November, 6.
- Neues Wiener Tagblatt vom 16. Februar 1913, 10.
- Oberösterreichisches Landesarchiv, BH Freistadt, 1935/Schachtel 580, BH Freistadt, Schreiben an alle Gemeindeämter und Gendarmerieposten vom 12. Mai 1933, Zl. 188/X-29.
- Oesterreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 4, 16.
- Oesterreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 17, 69–70.
- Oesterreichische Musiker-Zeitung (1894), Nr. 22, 97–98.
- Oesterreichische Musiker-Zeitung (1914), Nr. 7, 53–54.
- Oesterreichische Musiker-Zeitung (1914), Nr. 15, 117–118.
- Oesterreichische Musiker-Zeitung (1914), Nr. 29, 233–234.

- Oesterreichische Musiker-Zeitung (1918), Nr. 7, 1.
 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1920), Nr. 4, 56.
 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1920), Nr. 8, 74.
 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1920), Nr. 14, 136.
 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1922), Nr. 4, 14.
 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1923), Nr. 6, 21–22.
 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 4–5, 20–21.
 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 15/16, 63.
 Oesterreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 19, 77–78.
 Oesterreichisches Kolpingsblatt (1934), Nr. 10, 114–115.
 Oesterreichischer Komet (1908), Nr. 1, 7–8.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1893), Nr. 2, 7.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1906), Nr. 27, 173–174.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1906), Nr. 40, 255–256.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1906), Nr. 43, 277–278.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1925), Nr. 15–16, 64.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1927), Nr. 10, 53–54.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1928), Nr. 6, 32–33.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1928), Nr. 23, 121–122.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1931), Nr. 3, 18.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1932), Juli, 1.
 Österreichische Musiker-Zeitung (1932), Juli, 2.
 Österreichischer Oberster Gerichtshof (Hg.), Entscheidungen = Österreichischer Oberster Gerichtshof (Hg.), Entscheidungen des österreichischen Obersten Gerichtshofes in Strafsachen und Disziplinarangelegenheiten, Band 1, Wien 1925.
 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1919, Zl. 7.777, Schausteller Deutschösterreichs. Neuregelung der bezüglichen Vorschriften.
 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1920, Zl. 24.463, Katholische Frauenorganisation Steiermarks, Schreiben an das Staatsamt für Inneres und Unterricht, 11. Juni 1920.
 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1921, Zl. 148.598, Altmann Hans – Produktionslizenz – Ministerialrekurs.
 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1922, Zl. 12.316, Krösselhuber Max – Produktionslizenz.
 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1922, Zl. 33.712, Reichsverband der Strassenmusiker Österreichs, Schreiben an das Staatsamt für soziale Verwaltung.
 Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1922, Zl. 47.778, Demonstration der blinden und krüppelhaften Strassenmusiker. Denkschrift des Verbandes der Musiklizenzinhaber.

- Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Schaustellungen etc., 1923, Zl. 910, Gloss Friedrich, Produktionslizenz.
- Österreichisches Staatsarchiv, AdR, Bundeskanzleramt/Ministerium für Inneres, Wanderrungsamt, 1922, Zl. 71.591, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an das Bundesministerium des Innern, 19. Dezember 1922.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1927, Zl. 13.300, Vereinigung musikakademisch gebildeter Kapellmeister Österreichs, Schreiben vom 25. April 1927.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1932, Zl. 10.718, Musikergewerbe.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1932, Zl. 34.508, Arbeitsamt für Angestellte, Schreiben an das Bundesministerium für Unterricht, 21. Dezember 1932.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1933, Zl. 1.694, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an den Präsident der Radioverkehrs A. G., 17. Jänner 1933.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1933, Zl. 16.047, Österreichischer Musikverband, Schreiben an das Bundeskanzleramt, 25. Mai 1932.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musik in genere, 1935, Zl. 35.074, Ring der ausübenden Musiker Österreichs/Gewerkschaftsbund der österreichischen Arbeiter und Angestellten/Gewerkschaft der Musiker, Vorschläge für den Wiederaufbau des österreichischen Theater- und Musiklebens durch Schaffung eines gerechten Ausgleiches zwischen den Interessen der lebenden und mechanischen Musik.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musikwesen, 1933, Zl. 12.763, Österreichischer Musikerverband, Schreiben an Herrn Ministerialrat Dr. Karl Wisocko, 3. Mai 1933.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musikwesen, 1935, Zl. 28.642, Vorsitzender der Bürgermeisterkonferenz, Schreiben an das Ministerium für Unterricht, 24. August 1935.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Musikwesen – Kapellmeister, 1935, Zl. 13.640, Eine österreichische Musikkammer (Vorschlag der Kapellmeisterunion Österreichs).
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Prüfungskommission Musik, 1935, Zl. 37.380, Prüfungsvorschrift für das Lehramt der Musik.
- Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Bundesministerium für Unterricht, Verordnungen, 1936, Zl. 27.061, Bundesministerium für Unterricht, Durchführungsbestimmungen hinsichtlich des §15 der Musiker- und Kapellmeisterverordnung.
- Parlamentarische Debatte betreffend den Berichtes des Ausschusses für soziale Verwaltung über den Antrag der Abgeordneten Pick, Allina, Sever, Leuthner und Genossen auf ein Theatergesetz, 125. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich, 13. Juli 1922, 4014–4017.
- Parlamentarische Debatte betreffend die Abänderung des Bundesgesetzes vom 28. Juli 1926, BGBl Nr. 207, betreffend die Vereinigung „Österreichische Musiklehrerschaft“

- (Musiklehrerschaftsgesetz), 83. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich, 14. März 1929, 2520–2523.
- Polizeidirektion Wien (Hg.), Jahrbuch = Polizeidirektion Wien (Hg.), Jahrbuch der Polizeidirektion in Wien. Mit statistischen Daten aus dem Jahre 1925, Wien 1927.
- Protokoll der XI. ordentlichen Delegiertenversammlung vom 27. und 28. März 1918, Beilage der Österreichischen Musiker-Zeitung (1918), 3. August.
- Schwitzky, Musiker = Martha Schwitzky, Musiker – Berufsbild, in: Fritz Giese (Hg.), Handwörterbuch der Arbeitswissenschaft, Band 2, Kartelle-Z, Halle 1930, 3382–3383.
- Sonntagsbeilage der Wiener Zeitung vom 6. Februar 1938, 2.
- Statut der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1927.
- Statuten der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1909.
- Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850, RGBl Nr. 454, wodurch eine Theaterordnung erlassen wird.
- Verordnung des k.k. Statthalters im Erzherzogtum Österreich ob der Enns vom 14. Juli 1916, LGBl Oberösterreich Nr. 49, betreffend polizeiliche Maßnahmen gegen die Verwahrlosung der Jugend.
- Verordnung des Bundeskanzlers vom 31. Dezember 1925, BGBl Nr. 11, betreffend die Gruppen von Arbeitnehmern, für welche die Vorschriften des Bundesgesetzes vom 19. Dezember 1925 über die zeitweilige Beschränkung der Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter keine Anwendung finden.
- Verordnung der Bundesregierung vom 28. Dezember 1933, BGBl Nr. 4, über die Ausübung des Kapellmeister- und des Musikerberufes (Kapellmeister- und Musikerverordnung).
- Vollzugsanweisung des Staatsamtes für Inneres und Unterricht vom 22. Oktober 1919, StGBI Nr. 504, mit der eine Prüfungsvorschrift für das Lehramt der Musik an Mittelschulen sowie Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten erlassen wird.
- Vorarlberger Landesarchiv, Bezirkshauptmannschaft Bludenz I, II-1934/Zl. 2.348, Bezirkshauptmannschaft Bludenz, Kapellmeister- und Musikerverordnung, Beschwerden über deren Durchführung, 29. November 1934.
- Vorarlberger Landesarchiv, Amt der Landesregierung, II-1935/Zl. 431–609.
- Wiener Stadt- und Landesarchiv, Magistratsabteilung 104, B11 – MB – Musikerberechtigungen, Indizes Musikerberechtigungen 1934–1937.
- Wilzin, Musikstatistik = Leo Wilzin, Musikstatistik. Logik und Methodik gesellschaftsstatistischer Musikforschung, Wien 1937.

Lebensgeschichtliche Erzählungen

- (in der statistischen Analyse supplementierte Erzählungen werden in grauer Schrift dargestellt)
- Anday, Schattenrisse = Rosette Anday, Schattenrisse, in: Musikalischer Kurier Juni (1922), 5.
- Bergmann, Leben = Konrad Bergmann jun., Leben – Heimat – Arbeit. Der Rückblick des Oberdorfer Glasmachers Konrad Bergmann, DOKU Wien 1996.

- Berufswahl-Betrachtungen, in: Österreichische Musiker-Zeitung. Organ zur Vertretung der Interessen der Musiker Österreich-Ungarns 20 (1906), 129–130.
- Blamberger, Leben = Alois Blamberger, Mein Leben als Musiker, in: Walter Deutsch (Hg.), Beiträge zur Volksmusik in Oberösterreich. Gewidmet dem Ischler Musikanten Lois Blamberger zu seinem 70. Geburtstag, Wien 1982.
- Burda/Mayrhofer, Josef Mayrhofer = Fred Burda/Josef Mayrhofer. Ein Arbeiterleben in Steyr, in: Ders. (Hg.), Wirtschafts- und Sozialgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Arbeiterbewegung, Wien 1990.
- Deutsch/Streicher, Franz Streicher = Walter Deutsch/Franz Streicher, Franz Streicher. Mechanikermeister, Kapellmeister, Musiker und Komponist in Hollenstein an der Ybbs, Atzenbrugg 2002.
- Deutsch (Hg.), Geiger-Heini = Walter Deutsch (Hg.), Der Geiger-Heini. Bäcker – Kaufmann – Gastwirt – Musiker. Heinrich Krupitschka erzählt sein Leben, Wien 1985.
- Felsinger, Schutzenglerl = Josef Felsinger, A Schutzenglerl war oft bei mir. Skizzen aus dem Leben, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1987.
- Fox, Memory Lane = Karl Fox, Down Memory Lane. Unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1989.
- Geitner, Episoden = Leo Geitner, Episoden eines Lebens. Chronologisch, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1984.
- Gierer/Annerl-Gierer (Hg.), Franz Gierer = Christa Gierer/Susanna Annerl-Gierer (Hg.), Franz Gierer. Meine Lebenserinnerungen, Pöchlarn 1996.
- Grümmer, Begegnungen = Paul Grümmer, Begegnungen. Aus dem Leben eines Violoncellisten, München 1962.
- Herrmann-Schneider, Lebenslauf = Hildegard Herrmann-Schneider, Mein Lebenslauf als Musiker. Die Autobiographie des Josef Steidl (1864–1945) aus Innervillgraten, in: Tiroler Heimatblätter 2 (1983), 51–59.
- Höchsmann, Leben = Hansl Höchsmann, Mein Leben, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1994.
- Interview mit Ignaz Fahrngruber vom 6. August 1980, Privatbesitz von Bernhard Gamsjäger.
- Interview mit Eduard Macku in der Sendung „Von Tag zu Tag“ vom 25. Mai 1979 auf ORF Radio Österreich 1, in: Österreichische Mediathek Wien, Signatur 6–02318_a, unter <http://www.mediathek.at/atom/0E64FoB8-345-000F9-0005B1F4-0E6443FC> [3.4.2015].
- Interview mit Josef Wimmer vom 14. April 1986 des Archivs des Instituts für Analyse, Theorie Geschichte der Musik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Interview mit Karl Walter vom 8. Mai 1969, in: Österreichische Mediathek Wien, Signatur 99–69043.
- Jobstmann, Erlebnisse = Franz Jobstmann, Erlebnisse und Erzählungen. 2 Bände, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1992.
- Jeritza, Sunlight = Maria Jeritza, Sunlight and Song. A Singer's Life, New York – London 1924.
- Kemeter, Lebensbeschreibung = Rudolf Kemeter, Lebensbeschreibung. Beilage eines Briefes von Rudolf Kemeter an die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) vom 27. Juni 1951, Privatbesitz von Wolfgang Ernst Egon Lindner.

- Kimra, Musiker = Kimra, Wie ich Musiker wurde. Reminiszenzen eines Orchestermusikers, in: *Musiker-Zeitung*. Offizielles Organ des Oesterreichischen Musiker-Verbandes 13 (1924), 55–56.
- Kimra, Musiker (Schluss) = Kimra, Wie ich Musiker wurde. Reminiszenzen eines Orchestermusikers (Schluß), in: *Oesterreichische Musiker-Zeitung*. Offizielles Organ des Oesterreichischen Musiker-Verbandes 14 (1924), 60–61.
- Komauer, Selbstbiographie = Edwin Komauer, Kurze Selbstbiographie, in: *Musikverein für Kärnten* (Hg.), *Festliche Jahresschrift*, Klagenfurt 1943, 11–18.
- Kohl, Spuren = Josef Kohl, *Verwehte Spuren*, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1986.
- Lehmann, Anfang = Lotte Lehmann, *Anfang und Aufstieg*. Lebenserinnerungen, Wien – Leipzig – Zürich 1937.
- Lehner, Noten = Leo Lehner, *Ein Leben nach Noten*, Wien 1980.
- Mayrhofer, Leben = Josef Mayrhofer, *Aus meinem Leben*, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1993.
- Nadherny, Erinnerungen = Ernst Freiherr von Nadherny, *Erinnerungen aus dem alten Österreich*, Wien – Köln – Weimar 2009.
- Ortens, Backfisch = Gerda Ortens, „Backfisch“ vor sechzig Jahren. Tagebuchblätter aus den „Goldenen Zwanzigerjahren“, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1984.
- Radio Kärnten, „Aus der Dichterstubn“. Sendung mit Bertl Petrei über den Klarinettenfranze, 22.11.2003.
- Renner, Naturmenschen = Erich Renner, „Und wir waren auch Naturmenschen“. Der autobiographische Bericht des Sinti-Musikers und Geigenbauers Adolf Boko Winterstein und andere persönliche Dokumente von und über Sinti und Roma, Frankfurt/Main u. a. 1997.
- Roth, Rebellion = Joseph Roth, *Die Rebellion*, Köln/Amsterdam 2005, 1. Aufl. 1924.
- Schläffer, Gespräch = Julia Schläffer, *Ein Gespräch mit Kamillo Wanausek*, in: *flöte Aktuell* 3 (1998), 25–28.
- Schiestl, Kinder = Ludwig Schiestl, *Die Kinder des Notars*. (In den Krallen der Triebe), unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 2000.
- Schnabel, Pianist = Artur Schnabel, *Aus dir wird nie ein Pianist*, Hofheim 1991, 1. Aufl. 1970.
- Slezak, Werke = Leo Slezak, *Meine sämtlichen Werke*, Stuttgart – Berlin 1941.
- Slezak, Lebensmärchen = Leo Slezak, *Mein Lebensmärchen*, München 1948.
- Solek, Lebensgang = Wenzel Solek, *Lebensgang eines deutsch-tschechischen Handarbeiters*, Jena 1909.
- Steiner, Interview = Lois Steiner, *Interview*, AL 41–5/84, OHA Graz 1984.
- Stöckl, Wanderschaft = Alois Stöckl, *Wanderschaft 1930–1933*, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1994.
- Strasser, Leben = Otto Strasser, *Und dafür wird man noch bezahlt*. Mein Leben mit den Wiener Philharmonikern, Wien – Berlin 1974.
- V., Jahre = Frau V. (Name der DOKU bekannt), *Die wunderbaren Jahre einer Opernsängerin*, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1981.
- Vorarlberger Landesarchiv, Musiksammlung, Biographische Sammlung, Clemens Mihatsch, *Curriculum Vitae*.

- Vorarlberger Landesarchiv, Musiksammlung, Biographische Sammlung, Sepp Schwindhackl, Lebenslauf.
- Vorarlberger Landesarchiv, Musiksammlung, Biographische Sammlung, Adolf Sohm, Mein Lebenslauf.
- Wagner, Schattenrisse = Erika Wagner, Schattenrisse, in: Musikalischer Kurier 12 (1920), 145.
- Wagner, Leben = Wilhelm Wagner, Mein Leben, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 2004.
- Walker, Leben = Luise Walker, Ein Leben mit der Gitarre. Kindheitserinnerungen – Begegnungen – Rund um die Gitarre – Konzertreisen, Frankfurt/Main 1989.
- Wastl Christine, Briefe an Fränzi Wastl (10. April 1919 bis 7. Juli 1920), SFN Wien Nachlass 42.
- Weiss/Leopoldi (Hg.), Café = Hans Weiss/Ronald Leopoldi (Hg.), „In einem kleinen Café in Hernals...“. Hermann Leopoldi und Helly Möslein. Eine Bildbiographie, Wien u. a. 1992.
- Wilhelm, Autobiographie = Sophie Wilhelm, Autobiographie, unpubliziertes Manuskript, DOKU Wien 1986.
- Woliczek, Lippizaner = Alois Worliczek, Wir sind keine Lippizaner geworden. Eine Chronik der Wiener Sängerknaben der Zwischenkriegszeit, Wien 1989.
- Zurbrügg, Poldi Debeljak = Christina Zurbrügg/Poldi Debeljak, in: Dies., Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien, Wien 1996, 8–48.

Abkürzungen

- DOKU Wien: Dokumentationsarchiv lebensgeschichtlicher Erzählungen des Instituts für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien.
- OHA Graz: Oral History Archiv des Instituts für Wirtschafts-, Sozial- und Unternehmensgeschichte der Universität Graz.
- SFN Wien: Sammlung Frauennachlässe des Instituts für Geschichte der Universität Wien.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Tarife der Stellenvermittlung des Musikerverbandes 1906
- Abbildung 2: Tarife laut Kollektivvertrag für Wien 1920/21
- Abbildung 3: Ambulante Tarife der Stellenvermittlung des Musikerringes für Wien und Umgebung 1934
- Abbildung 4: Tarife laut Kollektivvertrag für Wien 1936
- Abbildung 5: Seitenanzahl der verwendeten Erzählungen
- Abbildung 6: Anzahl der Seiten, auf denen eigenes Musizieren beschrieben wurde
- Abbildung 7: Herkunft der VerfasserInnen der verwendeten Erzählungen
- Abbildung 8: Geburtsjahr der VerfasserInnen der verwendeten Erzählungen
- Abbildung 9: Geschlecht der VerfasserInnen der verwendeten Erzählungen

Abbildung 10: Entstehungsjahre der verwendeten Erzählungen

Abbildung 11: Erhebungsorte der verwendeten Erzählungen

Abbildung 12: Exemplarische Darstellung eines Datensatzes zur Verwendung der multiplen Korrespondenzanalyse

Abbildung 13: Hilfsgrafik der Modalitäten der ersten Dimension

Abbildung 14: Hilfsgrafik der Modalitäten der ersten Dimension für den Bereich „Künstlerpersönlichkeit und Dorfgemeinschaft“

Abbildung 15: Hilfsgrafik der Modalitäten der ersten Dimension für den Bereich „Schöpferische Entwicklung und handwerkliche Fertigkeiten“

Abbildung 16: Hilfsgrafik der Modalitäten der ersten Dimension für den Bereich „Kunstbetrieb“

Abbildung 17: Hilfsgrafik der Modalitäten der ersten Dimension für den Bereich „Mobilität und Verharren“

Abbildung 18: Hilfsgrafik der Fälle der ersten Dimension

Abbildung 19: Hilfsgrafik der Modalitäten der zweiten Dimension

Abbildung 20: Hilfsgrafik der Fälle der zweiten Dimension

Abbildung 21: Primäre Fläche. Punktwolke aller Modalitäten und ausgezeichnete Richtungen

Abbildung 22: Primäre Fläche. Am besten dargestellte Modalitäten (hohes $\cos^2$ und extreme Position)

Abbildung 23: Primäre Fläche. Fälle mit überdurchschnittlichem $\cos^2$

Abbildung 24: Primäre Fläche. Ausschnitt der Dominanz

Abbildung 25: Primäre Fläche. Ausschnitt der Präention

Abbildung 26: Primäre Fläche. Ausschnitt der Skepsis

Abbildung 27: Primäre Fläche. Ausschnitt der Dominiertheit

Abbildung 28: Verhältnis von Varianzrate und korrigierter Varianzrate der Dimensionen der multiplen Korrespondenzanalyse

Abbildung 29: Wichtigste Kennzahlen der Dimensionen der multiplen Korrespondenzanalyse

Abbildung 30: Variablen und Kategorien des im systematischen Vergleich verwendeten strukturalen Samples

ANHANG

Ergebnisse der multiplen Korrespondenzanalyse

Die aus dem Sample lebensgeschichtlicher Erzählungen (siehe unten) mithilfe der multiplen Korrespondenzanalyse konstruierte Punktwolke wurde im weiteren Verlauf der Korrespondenzanalyse in 759 untereinander hierarchisch geordnete Punktwolken zerlegt.¹ Die Struktur der Punktwolke wird jedoch bereits durch die ersten 48 Punktwolken umfassend erklärt. Die erste Punktwolke bzw. erste Dimension – die den relativ höchsten Anteil an der Gesamtvarianz abbildet – erklärt etwa 33,9 Prozent der Gesamtvarianz, die zweite Dimension erklärt etwa 7,3 Prozent der Gesamtvarianz (beides korrigierte Varianzraten²). Die primäre Fläche der multiplen Korrespondenzanalyse als Relation der ersten beiden Dimensionen erklärt daher etwa 41,2 Prozent der Gesamtvarianz.³

Das Verhältnis zwischen Varianzraten und korrigierten Varianzraten der einzelnen Dimensionen bietet eine Hilfestellung dafür, wie viele Dimensionen interpretiert werden müssen, um die Gesamtpunktwolke umfassend zu beschreiben (siehe Abbildung 28).

Der Schnittpunkt der beiden Varianzraten zeigt jene Dimension, mit deren Interpretation die Gesamtpunktwolke umfassend erklärt wird. In diesem Fall ist das die sechste Dimension, die zusammen mit den ersten fünf Dimensionen 60 Prozent der Gesamtvarianz erklären würde. Aus forschungspraktischen Gründen habe ich mich in dieser Untersuchung auf die Interpretation der ersten beiden Dimensionen beschränkt. Diese Entscheidung liegt im „Knick“ der Kurve der korrigierten Varianzrate nach der zweiten Dimension in obiger Grafik begründet, d. h. im Wissen, dass jede Dimension nach der zweiten bedeutend weniger an Varianz erklärt als die ersten zwei. Die folgende Tabelle zeigt die wichtigsten Werte der ersten 48 Dimensionen.

-
- 1 D. h. in so viele Punktwolken, wie das Sample aktive Modalitäten aufweist, minus eins.
 - 2 Die korrigierte Varianzrate gibt eine bessere Abbildung der Anteile an der Gesamtvarianz in Punktwolken mit hoher Dimensionalität. Sie wurde nach Brigitte Le Roux/Henry Rouanet, *Multiple Correspondence Analysis*, 39 berechnet.
 - 3 Zur Interpretation der gesamten erklärten Varianz siehe Kapitel 4.

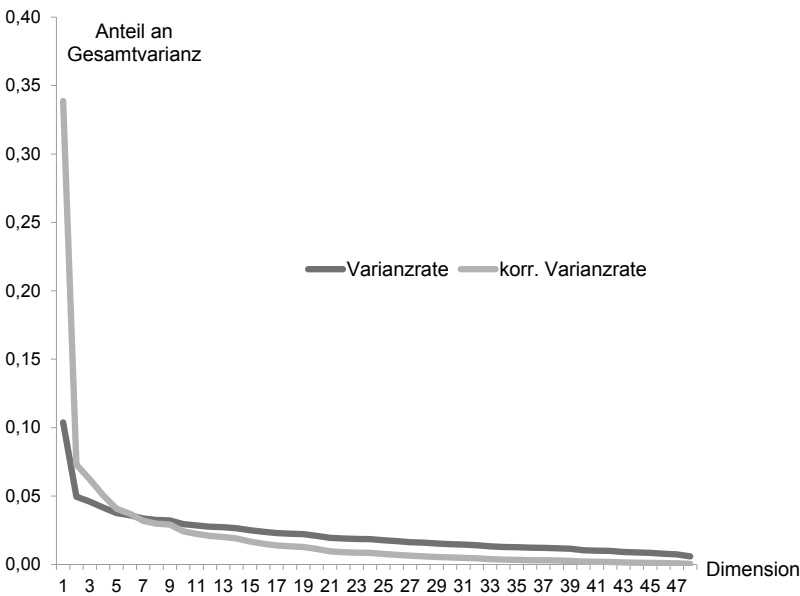


Abbildung 28: Verhältnis von Varianzrate und korrigierter Varianzrate der Dimensionen der multiplen Korrespondenzanalyse

Dimension	Eigenvalue	Varianzrate	korrigierte Varianzrate	kumulierte Varianzrate
1	0,12	0,10	0,34	
2	0,06	0,05	0,07	0,41
3	0,05	0,05	0,06	0,47
4	0,05	0,04	0,05	0,52
5	0,04	0,04	0,04	0,56
6	0,04	0,04	0,04	0,60
7	0,04	0,03	0,03	0,63
8	0,04	0,03	0,03	0,66
9	0,04	0,03	0,03	0,69
10	0,03	0,03	0,02	0,72
11	0,03	0,03	0,02	0,74
12	0,03	0,03	0,02	0,76
13	0,03	0,03	0,02	0,78
14	0,03	0,03	0,02	0,80
15	0,03	0,02	0,02	0,82

Dimension	Eigenvalue	Varianzrate	korrigierte Varianzrate	kumulierte Varianzrate
16	0,03	0,02	0,02	0,83
17	0,03	0,02	0,01	0,85
18	0,03	0,02	0,01	0,86
19	0,03	0,02	0,01	0,87
20	0,02	0,02	0,01	0,88
21	0,02	0,02	0,01	0,89
22	0,02	0,02	0,01	0,90
23	0,02	0,02	0,01	0,91
24	0,02	0,02	0,01	0,92
25	0,02	0,02	0,01	0,93
26	0,02	0,02	0,01	0,93
27	0,02	0,02	0,01	0,94
28	0,02	0,02	0,01	0,95
29	0,02	0,02	0,01	0,95
30	0,02	0,01	0,01	0,96
31	0,02	0,01	0,00	0,96
32	0,02	0,01	0,00	0,97
33	0,02	0,01	0,00	0,97
34	0,01	0,01	0,00	0,97
35	0,01	0,01	0,00	0,98
36	0,01	0,01	0,00	0,98
37	0,01	0,01	0,00	0,98
38	0,01	0,01	0,00	0,99
39	0,01	0,01	0,00	0,99
40	0,01	0,01	0,00	0,99
41	0,01	0,01	0,00	0,99
42	0,01	0,01	0,00	0,99
43	0,01	0,01	0,00	1,00
44	0,01	0,01	0,00	1,00
45	0,01	0,01	0,00	1,00
46	0,01	0,01	0,00	1,00
47	0,01	0,01	0,00	1,00
48	0,01	0,01	0,00	1,00

Abbildung 29: Wichtigste Kennzahlen der Dimensionen der multiplen Korrespondenzanalyse

Fragenkatalog

Die folgende Tabelle zeigt die Fragen und Antwortmöglichkeiten (Modalitäten), die auf die Selbstzeugnisse von Musizierenden angewendet wurden. Sie zeigt für jede Antwortmöglichkeit, wie oft eine Modalität erfasst wurde (N), ihre relativen Beiträge zur Erklärung der Struktur der ersten (Ctr 1) und der zweiten (Ctr 2) Dimension. Die Cos^2 -Werte zeigen, wie gut die einzelnen Antwortmodalitäten durch die erste bzw. zweite Dimension erklärt werden und wie gut diese in der Struktur der Fläche des Raums des Fortkommens durch Musizieren ($\text{Cos}^2\ 1+2$) repräsentiert sind. Überdurchschnittlich wichtige (Ctr-Kriterium) sowie überdurchschnittlich gut repräsentierte (Cos^2 -Kriterium) Werte sind in der Tabelle fett hervorgehoben. Für den systematischen Vergleich wurden insgesamt 49 (sowie 2 supplementierte⁴) Erzählungen herangezogen, an die 354 Fragen mit insgesamt 760 Modalitäten gestellt wurden. Dazu kommen 43 Fragen mit insgesamt 213 Antwortmöglichkeiten, die supplementiert wurden und im Fragenkatalog grau dargestellt werden.

Bezeichnung	N	ctr 1	ctr 2	cos ² 1	cos ² 2	cos ² 1+2	Kürzel
Formale Merkmale der Erzählung							
1.1 Herkunft der Erzählung	Herkunft						
Publiziert	24	0,20	0,0	0,16	0,0	0,16	
DOKU	12	0,03	0,36	0,02	0,10	0,11	
Sammlung Frauennachlässe	1						
Musiksammlung Vorarlberg	3	0,13	0,29	0,06	0,06	0,12	
Musikerzeitung	2	0,0	0,02	0,0	0,0	0,0	
Anderes	7	0,2	0,0	0,16	0,0	0,16	
1.2 Entstehungsjahr	Entstehung						
bis 1945	14	0,23	0,02	0,13	0,01	0,14	
1946 bis 1960	5	0,07	0,23	0,03	0,06	0,09	

4 Supplementierte Modalitäten oder Fälle tragen nichts zur Konstruktion des Raumes bei, die Strukturen der Dimensionen bzw. der primären Fläche bleiben also unbeeinflusst von ihnen. Sie können jedoch an ihren Positionen in der primären Fläche angezeigt werden. Die supplementierten Erzählungen haben Musizieren in anderen Epochen bzw. in anderen Ländern zum Inhalt, die supplementierten Modalitäten wurden aus der Konstruktion entfernt, da bereits andere, passendere Modalitäten teilweise gleiche Inhalte hatten oder da die Anzahl der Erwähnungen zu niedrig für eine statistische Verarbeitung war.

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
1961 bis 1980	7	0,0	0,15	0,0	0,04	0,04	
nach 1980	19	0,03	0,69	0,02	0,23	0,24	
keine Angabe	4	0,09	0,17	0,04	0,04	0,08	
1.3 Musiziert Erzähler im Zeitraum des Verfassens der Erzählung							Erzählung musiziert
Ja	17	0,17	0,02	0,1	0,01	0,11	
Nein	16	0,06	0,08	0,04	0,02	0,06	
keine Angabe	16	0,02	0,18	0,01	0,05	0,07	
1.4 Verfasst die Hauptperson der Erzählung diese selbst							Handelnder erzählt
Ja	46	0,0	0,01	0,02	0,03	0,05	
Nein	3	0,05	0,13	0,02	0,03	0,05	
1.5 Erzählung geschrieben/bearbeitet von anderen							Erzählung bearbeitet
Ja	14	0,07	0,44	0,04	0,12	0,17	
Nein	35	0,03	0,18	0,04	0,12	0,17	
1.6 Wurde die Erzählung publiziert							publiziert
Ja	28	0,14	0,02	0,14	0,01	0,15	
Nein	21	0,18	0,03	0,14	0,01	0,15	
1.7 Steht die Erzählung in zeitlicher Nähe zum Erlebten							
Ja	5	0,04	0,0	0,02	0,0	0,02	
Nein	44	0,0	0,0	0,02	0,0	0,02	
1.8 Verwendet Verfasser Pseudonym/Künstlernamen							Pseudonym
Ja	1						
Nein	48						
1.9 Seitenanzahl							Seiten
bis 15 Seiten	13	0,13	0,68	0,08	0,19	0,26	
16 bis 80 Seiten	6	0,03	0,4	0,01	0,09	0,11	
mehr als 80 Seiten	24	0,26	0,27	0,21	0,1	0,32	
Aufnahme	6	0,1	0,2	0,05	0,05	0,09	
1.10 Enthält Noten/Liedtexte/gesungene Stellen							Noten/Musik
Ja	12	0,0	0,01	0,0	0,0	0,0	
Nein	37	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
1.11 Enthält Fotos/Zeichnungen/Dokumente							Fotos/Dokumente
Ja	24	0,17	0,39	0,14	0,15	0,29	
Nein	25	0,16	0,37	0,14	0,15	0,29	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
1.12 Teil der Erzählung von anderer Person verfasst							Textteil anderer
Ja	20	0,01	0,08	0,01	0,03	0,03	
Nein	29	0,01	0,05	0,01	0,03	0,03	
1.13 Anzahl selbst verfasster Texte							Text
ein Text	41	0,0	0,01	0,01	0,01	0,02	
mehrere Texte	7	0,01	0,1	0,01	0,02	0,03	
Haupttext und Anhänge	1						
1.14 Kein Anspruch Wirklichkeit nachzuerzählen							Kunsterzählung
Ja	2	0,02	0,07	0,01	0,01	0,02	
Nein	47	0,0	0,0	0,01	0,01	0,02	
1.15 Erzählung handschriftlich							Handschrift
Ja	6	0,03	0,0	0,02	0,0	0,02	
Nein	43	0,0	0,0	0,02	0,0	0,02	
1.16 Erzählung Typoskript							Typoskript
Ja	38	0,03	0,07	0,05	0,06	0,12	
Nein	11	0,1	0,24	0,05	0,06	0,12	
1.17 Erzählung Aufnahme							Interview
Ja	7	0,08	0,15	0,04	0,03	0,08	
Nein	42	0,01	0,02	0,04	0,03	0,08	
1.18 Zeitspanne Erzählung							Erzählung
Episode	0						
weniger als 10 Jahre	4	0,04	0,01	0,02	0,0	0,02	
weniger als gesamtes Leben	15	0,0	0,09	0,0	0,03	0,03	
gesamtes Leben	30	0,0	0,03	0,0	0,02	0,02	
1.19 Anteil Zeit vor 1938 an Erzählung							Erzählung vor NS
weniger als ein Drittel	7	0,11	0,3	0,05	0,07	0,12	
mehr als ein Drittel	42	0,02	0,05	0,05	0,07	0,12	
1.20 wörtliche Dialoge in Erzählung							Dialoge
Ja	29	0,07	0,13	0,08	0,07	0,14	
Nein	20	0,11	0,19	0,08	0,07	0,14	
1.21 Dialektausdrücke in Erzählung							Dialekt
Ja	8	0,06	0,3	0,03	0,07	0,1	
Nein	41	0,01	0,06	0,03	0,07	0,1	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
1.22 Viele Rechtsschreibfehler							viele Fehler
Ja	18	0,13	0,17	0,08	0,05	0,14	
Nein	31	0,07	0,1	0,08	0,05	0,14	
1.23 Chronologische Erzählform							chronologisch
Ja	38	0,0	0,0	0,0	0,0	0,01	
Nein	11	0,0	0,01	0,0	0,0	0,01	
1.24 Erzählung ist Beilage zu anderen Texten							Quelle_Beilage
Ja	1						
Nein	48						
Strukturierung der Erzählung							
2.1 Musik explizit strukturierendes Thema							Thema Musik
Ja	27	0,01	0,01	0,01	0,0	0,01	
Nein	22	0,02	0,01	0,01	0,0	0,01	
2.2 Anderer Unterhalt explizit strukturierendes Thema							Thema Unterhalt
Ja	9	0,05	1,35	0,03	0,33	0,36	
Nein	40	0,01	0,3	0,03	0,33	0,36	
2.3 Brauchtum/Tradition als Fokus der Erzählung							Thema Brauchtum
Ja	2	0,05	0,09	0,02	0,02	0,04	
Nein	47	0,0	0,0	0,02	0,02	0,04	
2.4 Kunst als Fokus der Erzählung							Thema Kunst
Ja	4	0,38	0,07	0,18	0,02	0,19	
Nein	45	0,03	0,01	0,18	0,02	0,19	
2.5 Berühmtheit/Bekanntheit als Fokus der Erzählung							Thema Bekanntheit
Ja	10	0,03	0,01	0,01	0,0	0,02	
Nein	39	0,01	0,0	0,01	0,0	0,02	
2.6 Für Sammlung/Zeitung geschrieben							Erzählung für Sammlung
Ja	10	0,13	0,0	0,07	0,0	0,07	
Nein	39	0,03	0,0	0,07	0,0	0,07	
2.7 Für bestimmte Personen geschrieben							Erzählung für Personen
Ja							
Nein							

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Motiv und Bezeichnung Erzählung							
3.1 Explizites Motiv Erinnerung	Motiv erinnern						
Ja	5	0,14	0,35	0,06	0,08	0,14	
Nein	44	0,02	0,04	0,06	0,08	0,14	
3.2 Explizites Motiv Ideale vermitteln	Motiv_Ideale						
Ja	0						
Nein	49						
3.3 Explizites Motiv Verständnis	Motiv Verständnis						
Ja	6	0,05	0,03	0,03	0,01	0,03	
Nein	43	0,01	0,0	0,03	0,01	0,03	
3.4 Explizites Motiv Härten des Lebens	Motiv Härten						
Ja	4	0,04	0,13	0,02	0,03	0,05	
Nein	45	0,0	0,01	0,02	0,03	0,05	
3.5 Explizites Motiv beispielhaftes Leben	Motiv Beispiel						
Ja	10	0,21	0,03	0,11	0,01	0,12	
Nein	39	0,05	0,01	0,11	0,01	0,12	
3.6 Explizites Motiv Wissen vermitteln	Motiv_Wissen						
Ja	1						
Nein	48						
3.7 Explizites Motiv Unterhaltung	Unterhaltung_Militär						
Ja	2	0,05	0,6	0,02	0,13	0,15	
Nein	47	0,0	0,03	0,02	0,13	0,15	
3.8 kein Motiv erwähnt	kein Motiv						
Ja	28	0,08	0,31	0,08	0,15	0,22	
Nein	21	0,11	0,42	0,08	0,15	0,22	
3.9 Bezeichnung als Lebenslauf	„Lebenslauf“						
Ja	10	0,24	0,0	0,13	0,0	0,13	
Nein	39	0,06	0,0	0,13	0,0	0,13	
3.10 Bezeichnung als Autobiografie	„Autobiografie“						
Ja	0						
Nein	49						
3.11 Bezeichnung als Memoiren	„Memoiren“						
Ja	5	0,21	0,06	0,1	0,01	0,11	
Nein	44	0,02	0,01	0,1	0,01	0,11	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Allgemeine Beschreibungen von Musizieren							
4.1 Musik in Titel der Erzählung							Titel Musik
Ja	13	0,28	0,01	0,16	0,0	0,16	
Nein	19	0,0	0,8	0,0	0,26	0,26	
kein Titel	17	0,2	0,72	0,13	0,22	0,35	
4.2 Seiten mit Erwähnung von Musizieren							Seiten Musik
weniger als 10	30	0,44	0,03	0,48	0,01	0,5	
zwischen 10 und 40	8	0,0	0,15	0,0	0,04	0,04	
mehr als 40	11	1,33	0,0	0,72	0,0	0,72	
4.3 Musizieren und „Tradition“							Tradition
Ja	2	0,06	0,06	0,03	0,01	0,04	
Nein	47	0,0	0,0	0,03	0,01	0,04	
4.4 Musizieren und „Freizeit“							Musik Freizeit
Ja	5	0,03	0,04	0,01	0,01	0,02	
Nein	44	0,0	0,0	0,01	0,01	0,02	
4.5 Entdeckung eigener Fähigkeiten durch andere							Entdeckung durch andere
Ja	11	0,07	0,35	0,04	0,09	0,13	
Nein	38	0,02	0,1	0,04	0,09	0,13	
4.6 „Drang“ zu musizieren							Drang
Ja	14	0,11	0,03	0,07	0,01	0,08	
Nein	35	0,05	0,01	0,07	0,01	0,08	
4.7 „Berufung“ zu musizieren							Berufung
Ja	6	0,58	0,02	0,28	0,0	0,28	
Nein	43	0,08	0,0	0,28	0,0	0,28	
4.8 Wunsch MusikerIn zu sein							werden wollen
Ja	15	0,15	0,24	0,09	0,07	0,16	
Nein	34	0,07	0,11	0,09	0,07	0,16	
4.9 Zukunftspläne mit Musizieren							Vorschau
Ja	14	0,47	0,06	0,28	0,02	0,29	
Nein	35	0,19	0,02	0,28	0,02	0,29	
4.10 Eigener Zugang zu Musizieren beschrieben							Leicht_Zugang
Ja	3	0,35	0,04	0,16	0,01	0,16	
Nein	46	0,02	0,0	0,16	0,01	0,16	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
4.11 Musik als Subjekt beschrieben							Musik Subjekt
Ja	14	0,35	0,01	0,21	0,0	0,21	
Nein	35	0,14	0,0	0,21	0,0	0,21	
4.12 „weiter kommen“ durch Musizieren							weiter kommen
Ja	4	0,35	0,0	0,16	0,0	0,16	
Nein	45	0,03	0,0	0,16	0,0	0,16	
4.13 „Erfahrungen sammeln“ durch Musizieren							Erfahrung_sammeln
Ja	1						
Nein	48						
4.14 Motive für Bestand eines Ensembles beschrieben							Motiv Gruppe
Ja	4	0,06	0,12	0,03	0,03	0,06	
Nein	41	0,01	0,02	0,03	0,03	0,06	
Nicht in Ensemble tätig	4						
4.15 Musizieren aus „Idealismus“							Idealismus
Ja	4	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
Nein	45	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
4.16 Hindernis, eigenen Unterhalt verdienen zu sollen							Hindernis Unterhalt
Ja	8	0,06	0,11	0,03	0,03	0,06	
Nein	41	0,01	0,02	0,03	0,03	0,06	
4.17 Kosten der Musikausbildung als Hindernis							Hindernis Kosten
Ja	9	0,01	0,65	0,0	0,16	0,17	
Nein	40	0,0	0,15	0,0	0,16	0,17	
4.18 Geringes Ansehen von Musizieren als Hindernis							Hindernis Ansehen
Ja	3	0,1	0,38	0,04	0,08	0,13	
Nein	46	0,01	0,03	0,04	0,08	0,13	
4.19 sonstige Hindernisse für Musizieren							Hindernis anderes
Ja	10	0,06	0,0	0,03	0,0	0,03	
Nein	39	0,02	0,0	0,03	0,0	0,03	
4.20 Musizieren unpassend für Milieu als Hindernis							Hindernis unpassend
Ja	2	0,0	0,08	0,0	0,02	0,02	
Nein	47	0,0	0,0	0,0	0,02	0,02	
4.21 Strafen/Verwarnungen für Musizieren							Strafen
Ja	3	0,01	0,1	0,01	0,02	0,03	
Nein	46	0,0	0,01	0,01	0,02	0,03	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
4.22 Nach 1945 öffentlich musiziert							nach '45 musiziert
Ja	27	0,01	0,0	0,01	0,0	0,02	
Nein	4	0,12	0,04	0,05	0,01	0,06	
nach 1945 nicht enthalten	18						
4.23 Musizieren als Hilfe in der Not zwischen 1938 und 1945							Musik Hilfe in Not NS
Ja	6	0,0	0,03	0,0	0,01	0,01	
Nein	29	0,02	0,14	0,02	0,07	0,09	
nach 1938 nicht enthalten	14						
4.24 Musiziertätigkeiten nach 1945							Musiziertätigkeit
keine	4						
1 bis 3	18	0,01	0,02	0,01	0,01	0,01	
4 bis 7	5	0,01	0,18	0,0	0,04	0,04	
mehr als 7	4	0,04	0,06	0,02	0,01	0,03	
nach 1945 nicht enthalten	18						
4.25 „Beruf“ oder „Musiker“ nach 1945							„Beruf“/„Musiker“ nach '45
Ja	10	0,01	0,05	0,01	0,01	0,02	
Nein	21	0,14	0,08	0,11	0,03	0,14	
nach 1945 nicht enthalten	18						
4.26 Thema mechanische Musik und Arbeitslosigkeit							mechanische Musik
Ja	1	0,0	0,28	0,0	0,06	0,06	
Nein	48	0,0	0,01	0,0	0,06	0,06	
4.27 Thema Musizieren und Geschlecht							Musik_Geschlecht
Ja	0						
Nein	49						
4.28 Thema Musizieren und Konkurrenz							Konkurrenz
Ja	6	0,89	0,03	0,43	0,01	0,43	
Nein	43	0,12	0,0	0,43	0,01	0,43	
4.29 Einstieg in Musizieren							Einstieg
„immer schon“	5	0,03	0,0	0,02	0,0	0,02	
Ausbildung	14	0,0	0,14	0,0	0,04	0,04	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Auftritte	3	0,08	0,01	0,03	0,0	0,04	
Familie	17	0,07	0,0	0,05	0,0	0,05	
anderes	7	0,1	0,53	0,05	0,12	0,18	
keine Angabe	3	0,01	0,0	0,0	0,0	0,01	
4.30 Anzahl an Auftritten							Änzahl_gesamt
1 bis 3	11						
4 bis 7	18						
8 bis 10	4						
11 bis 20	7						
mehr als 20	9						
4.31 Anzahl an Auftritten vor 1938							Musiziertätigkeit vor '38
1 bis 3	15	0,25	0,08	0,15	0,02	0,18	
4 bis 7	19	0,12	0,09	0,08	0,03	0,11	
8 bis 19	7	0,01	0,01	0,01	0,0	0,01	
mehr als 20	8	1,25	0,02	0,63	0,0	0,64	
Zeitliche Aspekte des Musizierens							
5.1 Erster Auftritt							erster
vor vierzehn Jahren	26	0,01	0,09	0,01	0,04	0,05	
nach vierzehn Jahren	18	0,07	0,15	0,05	0,05	0,09	
keine Angabe	5	0,06	0,0	0,03	0,0	0,03	
5.2 Gesamtdauer des Musizierens							Dauer
Episode	3						
weniger als 10 Jahre	5						
mehr als 10 Jahre	30						
nicht nachvollziehbar	11						
5.3 Gesamtdauer des Musizierens vor 1938							vor '38
Episode	4	0,1	1,26	0,04	0,28	0,32	
weniger als 10 Jahre	4	0,0	0,2	0,0	0,04	0,04	
mehr als 10 Jahre	30	0,09	0,12	0,1	0,06	0,16	
nicht nachvollziehbar	11	0,09	0,03	0,05	0,01	0,06	
5.4 Musiziertätigkeiten pro Jahr vor 1938							projJahr_vor '38
weniger als 0,4	17						
mehr als 0,4	14						
nicht nachvollziehbar	18						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Musikalische Fähigkeiten, Erfolge und Musikarten							
6.1 Besondere Fähigkeiten/Talent vor zehn Jahren							Wunderkind
Ja	11	0,01	0,01	0,01	0,0	0,01	
Nein	38	0,0	0,0	0,01	0,0	0,01	
6.2 „Entwicklung“ eigener Fähigkeiten							Entwicklung
Ja	8	0,39	0,2	0,19	0,0	0,2	
Nein	41	0,08	0,0	0,19	0,0	0,2	
6.3 Beurteilung verschiedener Arten von Musik							Beurteilung Musik
Ja	13	0,45	0,03	0,26	0,01	0,27	
Nein	36	0,16	0,01	0,26	0,01	0,27	
6.4 Beurteilung anderer MusikerInnen							Beurteilung Musiker
Ja	24	0,31	0,0	0,26	0,0	0,26	
Nein	25	0,3	0,0	0,26	0,0	0,26	
6.5 Vergleich der Fähigkeiten mit anderen MusikerInnen							Vergleich Fähigkeit
Ja	11	0,53	0,13	0,29	0,03	0,32	
Nein	38	0,15	0,04	0,29	0,03	0,32	
6.6 Eigene Musiziertechnik erwähnt							Musiziertechnik
Ja	12	0,8	0,12	0,45	0,03	0,48	
Nein	37	0,26	0,04	0,45	0,03	0,48	
6.7 Fähigkeiten des Ensembles erwähnt							Fähigkeiten Gruppe
Ja	22	0,11	0,23	0,09	0,08	0,17	
Nein	23	0,12	0,11	0,1	0,04	0,14	
nicht in Ensemble tätig	4						
6.8 Eigenes Talent/Anlage erwähnt							Talent
Ja	19	0,05	0,1	0,04	0,03	0,07	
Nein	30	0,03	0,06	0,04	0,03	0,07	
6.9 Eigene Fähigkeiten erwähnt							Fähigkeit
Ja	33	0,17	0,0	0,22	0,0	0,22	
Nein	16	0,35	0,0	0,22	0,0	0,22	
6.10 Eigene Fähigkeiten positiv							Fähigkeit_pos
Ja	23						
Nein	26						
6.11 Eigene Fähigkeiten negativ							Fähigkeit_neg
Ja	12						
Nein	37						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
6.12 Erfolg durch Musizieren							Erfolg allgemein
Ja	12	0,87	0,02	0,49	0,0	0,49	
Nein	37	0,28	0,01	0,49	0,0	0,49	
6.13 Bekanntheit durch Musizieren							Bekanntheit
Ja	10	0,83	0,17	0,44	0,04	0,48	
Nein	39	0,21	0,04	0,44	0,04	0,48	
6.14 Eigene Erwähnung in Druckwerken							in Druckwerk
Ja	12	1,2	0,0	0,67	0,0	0,67	
Nein	37	0,39	0,0	0,67	0,0	0,67	
6.15 Aufstieg durch Musizieren							Aufstieg
Ja	6	0,37	0,02	0,18	0,0	0,18	
Nein	43	0,05	0,0	0,18	0,0	0,18	
6.16 Abgrenzung durch Musikstil							Abgrenzung Stil
Ja	6	0,65	0,23	0,31	0,05	0,36	
Nein	43	0,09	0,03	0,31	0,05	0,36	
6.17 Qualität des Instrumentes							Qualität Instrument
gut	2	0,06	0,25	0,03	0,05	0,08	
schlecht/gebraucht	8	0,25	0,21	0,13	0,05	0,18	
beides/neutral	5	0,04	0,32	0,02	0,07	0,09	
keine Angabe	34	0,01	0,01	0,02	0,01	0,03	
Soziale Aspekte von Musizieren							
7.1 Musizieren als Anlass zum Leute treffen							Leute kennenlernen
Ja	16	0,21	0,03	0,13	0,01	0,14	
Nein	33	0,1	0,01	0,13	0,01	0,14	
7.2 PartnerIn durch Musizieren kennenlernen							Musik Partner
Ja	10	0,03	0,49	0,02	0,12	0,14	
Nein	39	0,01	0,13	0,02	0,12	0,14	
7.3 „Ausnahmen/Privilegien“ durch Musizieren							Privilegien
Ja	3	0,06	0,07	0,03	0,01	0,04	
Nein	46	0,0	0,0	0,03	0,01	0,04	
7.4 Berühmte MusikerInnen/KomponistInnen erwähnt							Berühmte erwähnt
Ja	8	0,39	0,12	0,2	0,03	0,23	
Nein	41	0,08	0,02	0,2	0,03	0,23	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
7.5 Zusammensein mit anderen MusikerInnen erwähnt							mit Musikern zusammen
Ja	23	0,31	0,01	0,25	0,0	0,25	
Nein	26	0,28	0,01	0,25	0,0	0,25	
7.6 MusikerInnen als Vorbilder							Musiker Vorbilder
Ja	16	0,6	0,0	0,37	0,0	0,37	
Nein	33	0,29	0,0	0,37	0,0	0,37	
7.7 Berühmte MusikerInnen kennenlernen							Berühmte kennen
Ja	21	0,48	0,06	0,35	0,02	0,38	
Nein	28	0,36	0,05	0,35	0,02	0,38	
7.8 Mitglied in Interessensvertretung Musizierender							in Interessens- vertretung
Ja	7	0,09	0,02	0,04	0,0	0,05	
Nein	42	0,01	0,0	0,04	0,0	0,05	
7.9 Thematisiert Interessensvertretung Musizierender							Interessensvertretung
Ja	5	0,13	0,01	0,06	0,0	0,06	
Nein	44	0,02	0,0	0,06	0,0	0,06	
7.10 Thematisiert Interessensvertretung negativ							InteressVertre_neg
Ja	1						
Nein	48						
7.11 Thematisiert Interessensvertretung neutral							InteressVertre_neu
Ja	4						
Nein	45						
7.12 Thematisiert Interessensvertretung positiv							InteressVertre_pos
Ja	2						
Nein	47						
7.13 Meinung anderer zu Musizieren als Freizeittätigkeit							Musik Freizeit
positiv	2	0,02	0,04	0,01	0,01	0,02	
negativ	3	0,03	0,43	0,01	0,09	0,11	
nicht erwähnt	44	0,0	0,02	0,0	0,03	0,03	
7.14 Positive Meinung anderer zu Musizieren als Erwerb							Musik Erwerb positiv
Ja	6	0,25	0,0	0,12	0,0	0,12	
Nein	43	0,04	0,0	0,12	0,0	0,12	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
7.15 Negative Meinung anderer zu Musizieren als Erwerb							Musik Erwerb negativ
Ja	7	0,15	0,09	0,07	0,02	0,09	
Nein	42	0,03	0,01	0,07	0,02	0,09	
Bezeichnungen für eigene Person und Tätigkeit							
8.1 „Beruf“ MusikerIn/SängerIn							„Beruf“
Ja	18	0,31	0,27	0,21	0,09	0,29	
Explizite Verneinung	4	0,0	0,1	0,0	0,02	0,02	
keine Angabe	27	0,21	0,3	0,19	0,13	0,33	
8.2 „Musikerstand“							Stand
Ja	0						
Nein	49						
8.3 „Karriere“/„Laufbahn“							„Karriere“
Ja	17	0,66	0,0	0,43	0,0	0,43	
Nein	32	0,35	0,0	0,43	0,0	0,43	
8.4 „Kunst“/„Künstler“							„Künstler“
Ja	16	0,78	0,03	0,49	0,01	0,5	
Nein	33	0,38	0,02	0,49	0,01	0,5	
8.5 „MusikerIn“/„SängerIn“							„Musiker“/„Sänger“
Ja	28	0,25	0,06	0,24	0,03	0,27	
Nein	21	0,33	0,08	0,24	0,03	0,27	
8.6 „Musikant“							„Musikant“
Ja	5	0,13	0,03	0,06	0,01	0,07	
Nein	44	0,02	0,0	0,06	0,01	0,07	
8.7 „VolksmusikerIn“/„VolkssängerIn“							„Volksmusiker/sänger“
Ja	2	0,01	0,09	0,0	0,02	0,02	
Nein	47	0,0	0,0	0,0	0,02	0,02	
8.8 „Amateur“/„Dilettant“/„Laie“							Amateur_Begriff
Ja	1						
Nein	48						
8.9 „Musicus“							Musicus_Begriff
Ja	1						
Nein	48						
8.10 „Virtuose“/„Star“							„Virtuose“/„Star“
Ja	5	9,46	0,02	0,22	0,0	0,22	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Nein	44	0,05	0,0	0,22	0,0	0,22	
8.11 Instrument als Substantiv							Bezeichnung nach Instrument
Ja	26	0,01	0,32	0,01	0,14	0,14	
Nein	16	0,06	0,26	0,03	0,08	0,11	
kein Instrument	7						
Musizieren und verwandte Tätigkeiten							
9.1 Privaten Musikunterricht geben							Unterricht geben privat
Ja	11	0,19	0,03	0,11	0,01	0,11	
Nein	38	0,06	0,01	0,11	0,01	0,11	
9.2 Musikunterricht an Schule oder Konservatorium							Unterricht geben Organisation
Ja	7	0,07	0,54	0,03	0,13	0,16	
Nein	42	0,01	0,09	0,03	0,13	0,16	
9.3 Instrumente reparieren/verkaufen/stimmen							Instrument behandeln
Ja	6	0,02	0,01	0,01	0,0	0,01	
Nein	43	0,0	0,01	0,01	0,0	0,01	
9.4 Dirigieren							Dirigieren
Ja	4	0,05	0,34	0,02	0,08	0,1	
Nein	45	0,0	0,03	0,02	0,08	0,1	
9.5 Musikgruppe leiten							Gruppe leiten
Ja	13	0,06	0,0	0,03	0,0	0,03	
Nein	36	0,02	0,0	0,03	0,0	0,03	
9.6 Musikgruppe gründen							Gruppe gründen
Ja	13	0,01	0,01	0,01	0,0	0,01	
Nein	36	0,01	0,0	0,01	0,0	0,01	
9.7 Auftritte anderer Musikgruppen organisieren							Auftritte organisieren
Ja	3	0,08	0,0	0,04	0,0	0,04	
Nein	46	0,01	0,0	0,04	0,0	0,04	
9.8 Komponieren							Komponieren
Ja	15	0,0	0,18	0,0	0,05	0,05	
Nein	34	0,0	0,08	0,0	0,05	0,05	
9.9 Musiknoten herausgeben							Herausgeben
Ja	1						
Nein	48						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
9.10 Komik/Kabarett/Schauspiel							KabarettSchauspiel
Ja	15						
Nein	34						
9.11 Musik hören							Musik hören
Ja	22	0,39	0,06	0,29	0,02	0,32	
Nein	27	0,31	0,05	0,29	0,02	0,32	
9.12 Musizieren in Zusammenhang mit anderer Erwerbstätigkeit							Musik Zshg andere Arbeit
Ja	10	0,01	0,12	0,01	0,03	0,03	
Nein	39	0,0	0,03	0,01	0,03	0,03	
9.13 Musizieren während anderer Erwerbstätigkeit							Musik + andere Arbeit
Ja	27	0,02	0,49	0,01	0,22	0,23	
Nein	22	0,02	0,6	0,01	0,22	0,23	
9.14 Musizieren als „Haupttätigkeit“							„Haupttätigkeit“
Ja	3	0,04	0,06	0,02	0,01	0,03	
Nein	46	0,0	0,0	0,02	0,01	0,03	
9.15 Musizieren als „Nebentätigkeit“							Nebentätigkeit
Ja	8	0,02	0,0	0,01	0,0	0,01	
Nein	41	0,0	0,0	0,01	0,0	0,01	
9.16 Malen/Schreiben/Schauspiel							andere Kunst
Ja	15	0,06	0,32	0,04	0,09	0,13	
Nein	34	0,03	0,14	0,04	0,09	0,13	
formale Legitimationen für Musizieren							
10.1 Formale Legitimation wichtig							Legitimation wichtig
Ja	3	0,01	0,04	0,0	0,01	0,01	
Nein	46	0,0	0,0	0,0	0,01	0,01	
10.2 Abschluss Musikschule							Abschl_Musikschule
Ja	3						
Nein	46						
10.3 Abschluss Konservatorium/Akademie							Abschl_Konservat
Ja	8						
Nein	41						
10.4 Staatsprüfung							Staatsprüfung
Ja	0						
Nein	49						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
10.5 Artistenprüfung							Artistenprüfung
Ja	2	0,02	0,0	0,01	0,0	0,01	
Nein	47	0,0	0,0	0,01	0,0	0,01	
10.6 Produktionslizenz							ProdLizenz
Ja	0						
Nein	49						
10.7 Bettelmusiklizenz							BettelLizenz
Ja	1						
Nein	48						
10.8 Berechtigungsschein							BerechtSchein
Ja	0						
Nein	49						
Instrumente							
11.1 Geige/Viola							Geige
Ja	22	0,19	0,0	0,14	0,0	0,14	
Nein	27	0,15	0,0	0,14	0,0	0,14	
11.2 Klavier/Harmonium							Klavier
Ja	17	0,08	0,2	0,05	0,06	0,11	
Nein	32	0,04	0,11	0,05	0,06	0,11	
11.3 Drehorgel/Leierkasten							Drehorgel
Ja	1						
Nein	48						
11.4 Gitarre/Mandoline							Gitarre
Ja	8	0,08	1,05	0,04	0,25	0,29	
Nein	41	0,02	0,2	0,04	0,25	0,29	
11.5 Ziehharmonika							Ziehharmonika
Ja	1						
Nein	48						
11.6 Bratsche							Bratsche
Ja	2	0,03	0,01	0,01	0,0	0,01	
Nein	47	0,0	0,0	0,01	0,0	0,01	
11.7 Kontrabass							Kontrabaß
Ja	2	0,01	0,01	0,01	0,0	0,01	
Nein	47	0,0	0,0	0,01	0,0	0,01	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
11.8 Horn							Horn
Ja	4	0,11	0,03	0,05	0,01	0,06	
Nein	45	0,01	0,0	0,05	0,01	0,06	
11.9 Flöte							Flöte
Ja	3	0,02	0,2	0,01	0,04	0,05	
Nein	46	0,0	0,01	0,01	0,04	0,05	
11.10 Klarinette							Klarinette
Ja	7	0,08	0,4	0,04	0,09	0,13	
Nein	42	0,01	0,07	0,04	0,09	0,13	
11.11 Schlagzeug							Schlagzeug
Ja	1						
Nein	48						
11.12 Orgel							Orgel
Ja	5	0,12	0,36	0,06	0,08	0,14	
Nein	44	0,01	0,04	0,06	0,08	0,14	
11.13 Zither							Zither
Ja	1						
Nein	48						
11.14 Trompete							Trompete
Ja	3	0,06	0,05	0,02	0,01	0,04	
Nein	46	0,0	0,0	0,02	0,01	0,04	
11.15 Oboe/Posaune							Oboe/Posaune
Ja	3	0,02	0,1	0,01	0,02	0,03	
Nein	46	0,0	0,01	0,01	0,02	0,03	
11.16 Gesang							Gesang
Ja	24	0,06	0,01	0,05	0,0	0,05	
Nein	25	0,06	0,01	0,05	0,0	0,05	
11.17 Anzahl Instrumente + Gesang							Instrumente
1	11	0,06	0,13	0,03	0,03	0,07	
2 bis 4	32	0,0	0,1	0,0	0,06	0,06	
mehr als 4	6	0,07	0,06	0,03	0,01	0,05	
Räumliche Dimension von Auftritten							
12.1 Konzertsaal							Konzertsaal
Ja	15	0,63	0,16	0,38	0,05	0,43	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Nein	34	0,28	0,07	0,38	0,05	0,43	
12.2 Opernhaus							Opernhaus
Ja	7	0,86	0,01	0,42	0,0	0,42	
Nein	42	0,14	0,0	0,42	0,0	0,42	
12.3 Kuranstalt							Kuranstalt
Ja	3	0,08	0,2	0,04	0,04	0,08	
Nein	46	0,01	0,01	0,04	0,04	0,08	
12.4 Heurigen/Buschenschenke							Heurigen
Ja	3	0,0	0,49	0,0	0,11	0,11	
Nein	46	0,0	0,03	0,0	0,11	0,11	
12.5 Gasthaus							Gasthaus
Ja	12	0,07	1,11	0,04	0,3	0,33	
Nein	37	0,02	0,36	0,04	0,3	0,33	
12.6 Kaffeehaus							Café
Ja	4	0,0	0,01	0,0	0,0	0,0	
Nein	45	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
12.7 Bar/Hotel							Bar/Hotel
Ja	4	0,01	0,14	0,0	0,03	0,03	
Nein	45	0,0	0,01	0,0	0,03	0,03	
12.8 Musikverein/Singverein							Musikverein
Ja	17	0,1	0,06	0,06	0,02	0,08	
Nein	32	0,05	0,03	0,06	0,02	0,08	
12.9 Verein (außer Musikverein)							Verein
Ja	9	0,02	1,07	0,01	0,26	0,28	
Nein	40	0,01	0,24	0,01	0,26	0,28	
12.10 Schule							Schule
Ja	11	0,06	0,02	0,03	0,01	0,04	
Nein	38	0,02	0,01	0,03	0,01	0,04	
12.11 Kino							Kino
Ja	5	0,0	0,01	0,0	0,0	0,0	
Nein	44	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
12.12 Varieté/Revue/Zirkus/Kabarett							Variété/Kabarett
Ja	6	0,11	0,16	0,05	0,04	0,09	
Nein	43	0,01	0,02	0,05	0,04	0,09	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
12.13 Theater							Theater
Ja	15	0,61	0,0	0,37	0,0	0,37	
Nein	34	0,27	0,0	0,37	0,0	0,37	
12.14 Öffentlicher Raum							öffentlicher Raum
Ja	11	0,0	0,57	0,0	0,15	0,15	
Nein	38	0,0	0,16	0,0	0,15	0,15	
12.15 Feier/Ausflüge							Feier
Ja	19	0,02	0,09	0,02	0,03	0,05	
Nein	30	0,01	0,06	0,02	0,03	0,05	
12.16 Privathaushalt							Privathaus
Ja	11	0,2	0,08	0,11	0,02	0,13	
Nein	38	0,06	0,02	0,11	0,02	0,13	
12.17 Tanzschule							Tanzschule
Ja	1						
Nein	48						
12.18 Militär							Militär
Ja	6	0,04	0,05	0,02	0,01	0,03	
Nein	43	0,01	0,01	0,02	0,01	0,03	
12.19 Lokalisierte Bezeichnung für örtlichen Rahmen (z.B. „Breslauer Theater“)							Einrichtung lokal
Ja	13	1,09	0,01	0,63	0,0	0,63	
Nein	36	0,39	0,0	0,63	0,0	0,63	
12.20 Auftritt am Land							Auftritt Land
Ja	15	0,06	0,01	0,04	0,0	0,04	
Nein	34	0,03	0,01	0,04	0,0	0,04	
12.21 Auftritt in Kleinstadt/größerer Gemeinde							Auftritt Kleinstadt
Ja	32	0,03	0,02	0,04	0,01	0,06	
Nein	17	0,06	0,05	0,04	0,01	0,06	
12.22 Auftritt in Großstadt							Auftritt Großstadt
Ja	32	0,27	0,04	0,32	0,02	0,34	
Nein	17	0,5	0,07	0,32	0,02	0,34	
12.23 Auftritt in Österreich (Grenzen nach 1918)							Auftritt_Öst
Ja	49						
Nein	0						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
12.24 Auftritt in Österreich (Grenzen vor 1918)							Auftritt_Öst_alt
Ja	49						
Nein	0						
12.25 Auftritt im Ausland							Auftritt Ausland
Ja	20	0,59	0,19	0,42	0,06	0,49	
Nein	29	0,41	0,13	0,42	0,06	0,49	
12.26 Auftritt in Oberösterreich							Auftritt OÖ
Ja	6	0,0	0,29	0,0	0,07	0,07	
Nein	43	0,0	0,04	0,0	0,07	0,07	
12.27 Auftritt in Niederösterreich							Auftritt NÖ
Ja	13	0,0	0,04	0,0	0,01	0,01	
Nein	36	0,0	0,02	0,0	0,01	0,01	
12.28 Auftritt in Wien							Auftritt Wien
Ja	31	0,27	0,03	0,31	0,02	0,33	
Nein	18	0,46	0,06	0,31	0,02	0,33	
12.29 Auftritt im Burgenland							Auftritt_Bgld
Ja	0						
Nein	49						
12.30 Auftritt in Steiermark							Auftritt Steiermark
Ja	8	0,05	0,06	0,02	0,02	0,04	
Nein	41	0,01	0,01	0,02	0,02	0,04	
12.31 Auftritt in Kärnten							Auftritt Kärnten
Ja	4	0,0	0,01	0,0	0,0	0,0	
Nein	45	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
12.32 Auftritt in Salzburg							Auftritt Salzburg
Ja	7	0,3	0,02	0,15	0,0	0,15	
Nein	42	0,05	0,0	0,15	0,0	0,15	
12.33 Auftritt in Tirol							Auftritt Tirol
Ja	2	0,0	0,01	0,0	0,0	0,0	
Nein	47	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
12.34 Auftritt in Vorarlberg							Auftritt Vorarlberg
Ja	1						
Nein	48						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
12.35 Auftritt außerhalb von Geburtsbundesland							Auftritt außer Bundesld
Ja	30	0,32	0,09	0,35	0,05	0,39	
Nein	19	0,51	0,14	0,35	0,05	0,39	
12.36 Auftritt außerhalb von Geburtsland							außer_Land
Ja	23						
Nein	26						
12.37 „Wandern“/„herumziehen“/„Tour“							„Wandern“
Ja	6	0,22	0,15	0,11	0,04	0,14	
Nein	43	0,03	0,02	0,11	0,04	0,14	
12.38 Musiziertätigkeit mit Bewegung zwischen Orten							Bewegung
Ja	24	0,25	0,06	0,21	0,02	0,23	
Nein	25	0,24	0,06	0,21	0,02	0,23	
12.39 „Tournée“/„Konzertreise“							„Tournée“
Ja	16	0,98	0,04	0,61	0,01	0,62	
Nein	33	0,47	0,02	0,61	0,01	0,62	
12.40 Migration wegen Musiziertätigkeit oder -ausbildung							Migration Musik
Ja	15	0,79	0,02	0,48	0,01	0,48	
Nein	34	0,35	0,01	0,48	0,01	0,48	
Bezeichnungen eigener Auftritte							
13.1 Musizieren aus einem „Anlass“							„Anlass“
Ja	3	0,17	0,18	0,08	0,04	0,12	
Nein	46	0,01	0,01	0,08	0,04	0,12	
13.2 Musizieren als „Konzert“							„Konzert“
Ja	27	0,25	0,23	0,23	0,1	0,33	
Nein	22	0,3	0,28	0,23	0,1	0,33	
13.3 „Selbstständig“ musizieren							„selbstständig“
Ja	0						
Nein	49						
13.4 Musizieren als „arbeiten“							„Arbeit“
Ja	10	0,83	0,05	0,44	0,01	0,45	
Nein	39	0,21	0,01	0,44	0,01	0,45	
13.5 Musizieren als „Anstellung“							„angestellt“
Ja	0						
Nein	49						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
13.6 Musizieren als „Pflicht“/„Treue“							„Pflicht“
Ja	5	0,1	0,1	0,05	0,02	0,07	
Nein	44	0,01	0,01	0,05	0,02	0,07	
13.7 Musizieren als „Stelle“/„Position“							„Stelle“
Ja	7	0,22	0,47	0,11	0,11	0,22	
Nein	42	0,04	0,08	0,11	0,11	0,22	
13.8 „spielte“/„sang“ bei/in ...							„spielte“
Ja	23	0,0	0,43	0,0	0,16	0,16	
Nein	26	0,0	0,38	0,0	0,16	0,16	
13.9 Musizieren als „einstellen“/„beschäftigen“							beschäftigt_Begriff
Ja	0						
Nein	49						
13.10 Musizieren als „wurde verpflichtet“							„verpflichtet“
Ja	8	0,04	0,07	0,02	0,02	0,03	
Nein	41	0,01	0,01	0,02	0,02	0,03	
13.11 Musizieren als „ging ich zu“ ...							„ging zu“
Ja	2	0,0	0,01	0,0	0,0	0,0	
Nein	47	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
13.12 Musizieren als „Erwerb“							„Erwerb“
Ja	1						
Nein	48						
13.13 Musizieren als „Handwerk“							„Handwerk“
Ja	0						
Nein	49						
13.14 Musizieren als „Engagement“							„engagiert“
Ja	18	0,75	0,03	0,5	0,01	0,51	
Nein	31	0,43	0,02	0,5	0,01	0,51	
13.15 Musizieren als „Auftritt“							„auftreten“
Ja	9	0,24	0,08	0,12	0,02	0,14	
Nein	40	0,05	0,02	0,12	0,02	0,14	
13.16 Musizieren als „mitwirken“							„mitwirken“
Ja	8	0,0	0,03	0,0	0,01	0,01	
Nein	41	0,0	0,01	0,0	0,01	0,01	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
13.17 Musizieren als [ein Stück] „interpretieren“							„interpretieren“
Ja	2	0,42	0,08	0,18	0,02	0,2	
Nein	47	0,02	0,0	0,18	0,02	0,2	
13.18 „Vertrag“ für Musizieren							„Vertrag“
Ja	10	1,27	0,01	0,67	0,0	0,68	
Nein	39	0,33	0,0	0,67	0,0	0,68	
13.19 Musizieren als „Möglichkeit“							Möglichkeit
Ja	16	0,0	0,01	0,0	0,0	0,01	
Nein	33	0,0	0,01	0,0	0,0	0,01	
Zustandekommen von Auftritten							
14.1 Schwierigkeiten des Zustandekommens							schwierig_Vermitt
Ja	1						
Nein	48						
14.2 Zustandekommen durch musikalische Ausbildung							Vermittlung Ausbildung
Ja	15	0,13	0,05	0,08	0,02	0,1	
Nein	21	0,01	0,14	0,0	0,05	0,05	
kein Zustandekommen erwähnt	13						
14.3 Zustandekommen durch Tätigkeit in Organisation							Vermittlung Organisation
Ja	7	0,0	0,15	0,0	0,03	0,04	
Nein	29	0,1	0,0	0,1	0,0	0,11	
kein Zustandekommen erwähnt	13						
14.4 Zustandekommen über Annonce							Vermitt_Annonce
Ja	0						
Nein	36						
kein Zustandekommen erwähnt	13						
14.5 Zustandekommen über persönliche Kontakte							Vermittlung Kontakte
Ja	20	0,24	0,13	0,17	0,04	0,22	
Nein	16	0,01	0,04	0,01	0,01	0,02	
kein Zustandekommen erwähnt	13						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
14.6 Zustandekommen durch herumgehen und fragen							Vermittlung herumgehen
Ja	2	0,04	0,0	0,02	0,0	0,02	
Nein	34	0,07	0,02	0,09	0,02	0,11	
kein Zustandekommen erwähnt	13						
14.7 Zustandekommen durch selbstständiges Musizieren							Vermittlung selbstständig
Ja	6	0,0	0,08	0,0	0,02	0,02	
Nein	30	0,09	0,01	0,1	0,01	0,11	
kein Zustandekommen erwähnt	13						
14.8 Zustandekommen durch Agent							Vermittlung Agent
Ja	4	0,85	0,02	0,39	0,0	0,4	
Nein	32	0,0	0,01	0,0	0,0	0,0	
kein Zustandekommen erwähnt	13						
14.9 Zustandekommen durch Stellenvermittlung							Vermittl_ Stellenver
Ja	1						
Nein	35						
kein Zustandekommen erwähnt	13						
14.10 Zustandekommen durch Zufall							Vermittlung Zufall
Ja	2	0,32	0,03	0,14	0,01	0,14	
Nein	34	0,03	0,01	0,04	0,01	0,05	
kein Zustandekommen erwähnt	13						
14.11 Zustandekommen erwähnt							Vermittlung erwachnt
Ja	36	0,11	0,02	0,15	0,01	0,17	
Nein	13	0,26	0,05	0,15	0,01	0,17	
Bezeichnung und Zusammensetzung Ensemble							
15.1 Auftritt als EinzelspielerIn							Einzel
Ja	26	0,22	0,1	0,2	0,04	0,24	
Nein	23	0,25	0,11	0,2	0,04	0,24	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
15.2 Auftritt mit Ensemble							Gruppe
Ja	36	0,0	0,01	0,0	0,01	0,01	
Nein	13	0,0	0,02	0,0	0,01	0,01	
15.3 „Orchester“							„Orchester“
Ja	20	0,12	0,03	0,09	0,01	0,1	
Nein	29	0,08	0,02	0,09	0,01	0,1	
15.4 „Kapelle“							„Kapelle“
Ja	13	0,13	0,04	0,07	0,01	0,08	
Nein	36	0,05	0,01	0,07	0,01	0,08	
15.5 „Ensemble“							„Ensemble“
Ja	8	0,71	0,04	0,36	0,01	0,37	
Nein	41	0,14	0,01	0,36	0,01	0,37	
15.6 Anzahl von Musizierenden als Bezeichnung (z.B. „Quartett“)							Musikgruppe als Anzahl
Ja	16	0,01	0,08	0,0	0,03	0,03	
Nein	33	0,0	0,04	0,0	0,03	0,03	
15.7 „wir“ musizierten							„wir musizieren“
Ja	37	0,0	0,2	0,0	0,13	0,13	
Nein	12	0,0	0,21	0,0	0,13	0,13	
15.8 „ich“ musizierte							„ich musiziere“
Ja	46	0,01	0,0	0,05	0,0	0,05	
Nein	3	0,06	0,4	0,05	0,0	0,05	
15.9 Lokalisierte Bezeichnung für Ensemble (z.B. „Kremser-Kapelle“)							Gruppe lokal
Ja	18	0,04	0,0	0,03	0,0	0,03	
Nein	31	0,02	0,02	0,03	0,0	0,03	
Beschreibungen des Publikums							
16.1 Wird Publikum beschrieben							Publikum
Ja	17	0,69	0,01	0,45	0,0	0,45	
Nein	32	0,37	0,0	0,45	0,0	0,45	
16.2 Musikverstand des Publikums thematisiert							Publikum Musikverstand
Ja	5	0,78	0,01	0,36	0,0	0,37	
Nein	44	0,09	0,0	0,36	0,0	0,37	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
16.3 Musikverstand des Publikums positiv erwähnt							Publik_ver_pos
Ja	2						
Nein	47						
16.4 Musikverstand des Publikums negativ erwähnt							Publik_ver_neg
Ja	5						
Nein	44						
16.5 Publikum als musikinteressiert beschrieben							Publikum Interesse
Ja	6	0,8	0,07	0,39	0,02	0,4	
Nein	43	0,11	0,01	0,39	0,02	0,4	
16.6 Publikum und Alltagsflucht							Publikum Alltagsflucht
Ja	3	0,52	0,06	0,23	0,01	0,25	
Nein	46	0,03	0,0	0,23	0,01	0,25	
16.7 Publikum singt mit							Publikum singt mit
Ja	2	0,02	0,06	0,01	0,01	0,02	
Nein	47	0,0	0,0	0,01	0,01	0,02	
16.8 Gute Stimmung bei Auftritt							Stimmung
Ja	7	0,11	0,1	0,06	0,02	0,08	
Nein	42	0,02	0,02	0,06	0,02	0,08	
16.9 Vertraute Menschen als Publikum							Publikum vertraut
Ja	11	0,51	0,03	0,27	0,01	0,28	
Nein	38	0,15	0,01	0,27	0,01	0,28	
16.10 Musik auf Publikumswunsch							Publikum Musikwunsch
Ja	4	0,01	0,03	0,01	0,01	0,01	
Nein	45	0,0	0,0	0,01	0,01	0,01	
Emotionaler Bezug zu Auftritten							
17.1 Vergnügen/Freude/Unterhaltung							Freude
Ja	18	0,4	0,02	0,27	0,01	0,27	
Nein	31	0,23	0,01	0,27	0,01	0,27	
17.2 Schwierigkeit/Mühe/Anstrengung							Mühe
Ja	9	0,29	0,01	0,15	0,0	0,15	
Nein	40	0,06	0,0	0,15	0,0	0,15	
17.3 Erholung/Muße							Erholung
Ja	2	0,49	0,03	0,21	0,01	0,22	
Nein	47	0,02	0,0	0,21	0,01	0,22	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
17.4 Erfolg/Anerkennung							Erfolg_Auftritt
Ja	27	0,27	0,0	0,25	0,0	0,26	
Nein	22	0,33	0,0	0,25	0,0	0,26	
17.5 Lernen und Erfahrung							Lernerfahrung
Ja	6	0,2	0,02	0,09	0,0	0,1	
Nein	43	0,03	0,0	0,09	0,0	0,1	
17.6 wegen Verdienens von Unterhalt							wegen Unterhalt
Ja	12	0,07	0,04	0,04	0,01	0,05	
Nein	37	0,02	0,01	0,04	0,01	0,05	
17.7 Geselligkeit/Gemütlichkeit							
Ja	0						
Nein	49						
17.8 Leichtigkeit							Leicht_Zugang
Ja	3	0,35	0,04	0,16	0,01	0,16	
Nein	46	0,02	0,0	0,16	0,01	0,16	
17.9 Erlebnis							Erlebnis
Ja	10	0,64	0,0	0,34	0,0	0,34	
Nein	39	0,17	0,0	0,34	0,0	0,34	
Zeitliche Dimension von Auftritten							
18.1 Musiziertätigkeit länger als zwei Jahre							2 Jahre in Kontext musizieren
Ja	23	0,07	0,0	0,05	0,0	0,05	
Nein	26	0,06	0,0	0,05	0,0	0,05	
18.2 Musiziertätigkeit kürzer als ein Monat							1 Monat in Kontext musizieren
Ja	16	0,25	0,59	0,15	0,17	0,33	
Nein	33	0,12	0,28	0,15	0,17	0,33	
18.3 Musizieren in lange bestehendem Ensemble							Gruppe
Ja	11	0,0	0,14	0,0	0,04	0,04	
Nein	38	0,0	0,04	0,0	0,04	0,04	
Entgelte für Auftritte							
19.1 Entgelt in Naturalien/Unterkunft							Bezahlung Natural
Ja	10	0,02	0,38	0,01	0,09	0,11	
Nein	22	0,21	0,02	0,16	0,01	0,17	
kein Entgelt erwähnt	17						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
19.2 Direkte Bezahlung durch Publikum							Publikum bezahlt
Ja	8	0,03	0,13	0,01	0,03	0,04	
Nein	24	0,19	0,11	0,16	0,04	0,2	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.3 „Wenig“ Entgelt							Bezahlung wenig
Ja	4	0,38	0,0	0,17	0,0	0,17	
Nein	28	0,01	0,24	0,01	0,11	0,12	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.4 „Viel Entgelt“							Bezahlung viel
Ja	12	0,08	1,08	0,04	0,29	0,33	
Nein	20	0,03	0,04	0,02	0,01	0,03	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.5 Entgelt als „Nebenunterhalt“							Engelt_neben
Ja	1						
Nein	31						
kein Entgelt erwähnt	17						
19.6 Bestimmter Geldbetrag erwähnt							Bezahlung Betrag
Ja	14	0,31	0,22	0,18	0,06	0,24	
Nein	18	0,0	0,12	0,0	0,04	0,04	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.7 Fixes Entgelt erwähnt							Bezahlung fix
Ja	5	0,42	0,02	0,19	0,0	0,2	
Nein	27	0,01	0,3	0,01	0,14	0,15	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.8 Entgelt ohne Gegenleistung							Bezahlung als Gabe
Ja	5	0,0	0,07	0,0	0,01	0,02	
Nein	27	0,14	0,25	0,13	0,11	0,24	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.9 „Betteln“ um Entgelt							Entgelt_Betteln
Ja	0						
Nein	32						
kein Entgelt erwähnt	17						
19.10 Entgelt für einen Auftritt erwähnt							Bezahlung
Ja	32	0,11	0,32	0,13	0,17	0,3	
Nein	17	0,19	0,55	0,13	0,17	0,3	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
19.11 Entgelt für einen Auftritt nicht erwähnt							
Ja	49						
Nein	0						
19.11 Entgelt als „Unterhalt“ „Unterhalt“							
Ja	2	0,2	0,09	0,09	0,02	0,11	
Nein	30	0,05	0,44	0,05	0,22	0,27	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.12 Entgelt „verdient“ „verdient“							
Ja	17	0,06	0,21	0,04	0,06	0,1	
Nein	15	0,05	0,12	0,03	0,03	0,06	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.13 Entgelt als „Lohn“ Lohn_Begriff							
Ja	0						
Nein	32						
kein Entgelt erwähnt	17						
19.14 Entgelt als „Erlös“ Erlös_Begriff							
Ja	0						
Nein	32						
kein Entgelt erwähnt	17						
19.15 Entgelt als „Aufgeld“ Aufgeld_Begriff							
Ja	0						
Nein	32						
kein Entgelt erwähnt	17						
19.16 Entgelt als „Gehalt“ Gehalt_Begriff							
Ja	0						
Nein	32						
kein Entgelt erwähnt	17						
19.17 Entgelt als „Honorar“ „Honorar“							
Ja	3	0,81	0,12	0,36	0,03	0,39	
Nein	29	0,0	0,23	0,0	0,11	0,11	
kein Entgelt erwähnt	17						
19.18 Entgelt als „Gage“ „Gage“							
Ja	9	0,41	0,25	0,21	0,06	0,27	
Nein	23	0,0	0,12	0,0	0,04	0,04	
kein Entgelt erwähnt	17						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
19.19 Entgelt als „Geld“							„Geld“
Ja	7	0,0	0,39	0,0	0,09	0,09	
Nein	25	0,15	0,09	0,13	0,04	0,16	
kein Entgelt erwähnt	17						
Gespielte Musik							
20.1 Schlager/Couplets/Auszüge aus Operetten							Schlager
Ja	13	0,06	0,22	0,04	0,06	0,1	
Nein	36	0,02	0,08	0,04	0,06	0,1	
20.2 Theater- oder Opernmusik							Theater-/Opernmusik
Ja	12	0,01	0,09	0,01	0,02	0,03	
Nein	37	0,0	0,03	0,01	0,02	0,03	
20.3 Opern- und Operettengesang							Operngesang
Ja	10	0,57	0,02	0,3	0,0	0,3	
Nein	39	0,15	0,0	0,3	0,0	0,3	
20.4 Wienerlied/Schrammelmusik							Wienerlied
Ja	4	0,04	0,6	0,02	0,13	0,15	
Nein	45	0,0	0,05	0,02	0,13	0,15	
20.5 „Volkslied“/„Volksmusik“							Volksmusik
Ja	9	0,0	0,02	0,0	0,01	0,01	
Nein	40	0,0	0,01	0,0	0,01	0,01	
20.6 Marschmusik							Märsche
Ja	6	0,09	0,17	0,04	0,04	0,08	
Nein	43	0,01	0,02	0,04	0,04	0,08	
20.7 Jazzmusik							Jazz
Ja	3	0,01	0,0	0,0	0,0	0,0	
Nein	46	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
20.8 Tanzmusik							Tanzmusik
Ja	15	0,13	0,01	0,08	0,0	0,08	
Nein	34	0,06	0,01	0,08	0,0	0,08	
20.9 Kammermusik/Kunstmusik/-gesang							Kunstmusik
Ja	17	0,38	0,18	0,24	0,05	0,3	
Nein	32	0,2	0,09	0,24	0,05	0,3	
20.10 Kirchenmusik/-gesang							Kirchenmusik
Ja	12	0,01	0,23	0,0	0,06	0,07	
Nein	37	0,0	0,07	0,0	0,06	0,07	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
20.11 „Stimmungsmusik“/„Unterhaltungsmusik“							Stimmungsmusik
Ja	4	0,02	0,11	0,01	0,02	0,03	
Nein	45	0,0	0,01	0,01	0,02	0,03	
20.12 Titel von Musik- oder Gesangsstücken erwähnt							Titel Musikstücke
Ja	25	0,37	0,01	0,32	0,01	0,32	
Nein	24	0,39	0,01	0,32	0,01	0,32	
Musizieren bei einmaligen Auftritten							
21.1 Einmaliger spontaner Auftritt erwähnt							einmal spontan
Ja	10	0,02	0,66	0,01	0,17	0,18	
Nein	18	0,21	0,01	0,14	0,0	0,14	
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.2 Einmaliger Auftritt für „guten Zweck“							einmal guter Zweck
Ja	7	0,58	0,03	0,29	0,01	0,29	
Nein	21	0,01	0,14	0,0	0,05	0,05	
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.3 Einmaliger Auftritt als EinzelspielerIn							einmal Einzel
Ja	18	0,33	0,2	0,22	0,01	0,23	
Nein	10	0,0	0,23	0,0	0,06	0,06	
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.4 Einmaliger Auftritt in Ensemble							einmal Gruppe
Ja	14	0,03	0,21	0,02	0,06	0,08	
Nein	14	0,2	0,01	0,12	0,0	0,12	
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.5 Vertraute ZuhörerInnen bei einmaligem Auftritt							einmal vertraute Zuhörer
Ja	11	0,34	0,26	0,19	0,07	0,25	
Nein	17	0,01	0,01	0,01	0,0	0,01	
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.6 Einmaliger Auftritt gegen Entgelt							einmal Entgelt
Ja	8	0,01	0,07	0,01	0,02	0,02	
Nein	20	0,21	0,1	0,15	0,03	0,18	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.7 Mehr als drei einmalige Auftritte erwähnt							einmal
Ja	12	0,67	0,26	0,37	0,07	0,44	
Nein	16	0,01	0,01	0,01	0,0	0,01	
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.8 Einmaliger Auftritt als Einstieg in regelmäßiges Musizieren							einmalig Einstieg
Ja	3	0,03	0,02	0,01	0,0	0,02	
Nein	25	0,17	0,15	0,15	0,06	0,21	
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.9 Einmaliger Auftritt in Zusammenhang mit Ausbildung							einmalig Ausbildung
Ja	3	0,0	0,01	0,0	0,0	0,0	
Nein	25	0,2	0,23	0,17	0,09	0,27	
kein einmaliger Auftritt erwähnt	21						
21.10 Einmaliger Auftritt erwähnt							einmaliger Auftritt
Ja	28	0,2	0,17	0,2	0,08	0,28	
Nein	21	0,27	0,23	0,2	0,08	0,28	
Musizieren ohne Publikum und Entgelt (=privat)							
22.1 Privates Musizieren erwähnt							privat musizieren
Ja	27	0,01	0,52	0,01	0,23	0,24	
Nein	22	0,01	0,64	0,01	0,23	0,24	
22.2 Privates Musizieren und Gemeinschaft/Geselligkeit							privat gesellig
Ja	2	0,0	0,03	0,0	0,01	0,01	
Nein	25	0,01	0,63	0,01	0,26	0,27	
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						
22.3 Privates Musizieren und „Vergnügen/Freude/Unterhaltung“							privat Freude
Ja	8	0,02	0,26	0,01	0,06	0,07	
Nein	19	0,04	0,28	0,02	0,09	0,11	
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
22.4 Privates Musizieren als Pflicht							selbst_Pflicht
Ja	0						
Nein	27						
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						
22.5 Privates Musizieren in politischem Verein							selbst_pol_Verein
Ja	0						
Nein	27						
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						
22.6 Privates Musizieren in sonstigem Verein							privat Verein
Ja	2	0,03	0,82	0,01	0,17	0,19	
Nein	25	0,0	0,24	0,0	0,1	0,1	
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						
22.7 Privates Musizieren und Verbesserung von Fähigkeiten							privat Fähigkeiten
Ja	2	0,02	0,1	0,01	0,02	0,03	
Nein	25	0,0	0,7	0,0	0,29	0,29	
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						
22.8 Privates Musizieren und soziale Kontakte herstellen							privat Kontakte
Ja	2	0,07	0,0	0,03	0,0	0,03	
Nein	25	0,0	0,54	0,0	0,22	0,22	
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						
22.9 Qualität von privatem Musizieren erwähnt							selbst_Qualität
Ja	0						
Nein	27						
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						
22.10 Privates Musizieren in Familie							privat Familie
Ja	13	0,0	0,3	0,0	0,08	0,08	
Nein	14	0,01	0,22	0,01	0,06	0,07	
Privates Musizieren nicht erwähnt	22						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Musikalische Ausbildung							
23.1 Ausbildung wird erwähnt							Ausbildung
Ja	43	0,0	0,04	0,01	0,07	0,09	
Nein	6	0,03	0,32	0,01	0,07	0,09	
23.2 Seitenanzahl über Ausbildung							Seiten Ausbildung
weniger als 3 Seiten	25	0,32	0,17	0,27	0,07	0,34	
3 bis 9 Seiten	14	0,1	0,0	0,06	0,0	0,06	
mehr als 9 Seiten	4	1,04	0,21	0,48	0,05	0,52	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.3 Ausbildung dient als Unterhalt							Ausbildung als Unterhalt
Ja	2	0,66	0,0	0,29	0,0	0,29	
Nein	41	0,01	0,05	0,03	0,06	0,1	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.4 Kosten für Ausbildung thematisiert							Kosten Ausbildung
Ja	12	0,01	0,24	0,01	0,06	0,07	
Nein	31	0,0	0,3	0,0	0,17	0,17	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.5 Ausbildung ohne Kosten							Ausbildung kostenlos
Ja	7	0,2	0,01	0,1	0,0	0,1	
Nein	36	0,02	0,07	0,02	0,05	0,08	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.6 Charakter oder Aussehen von LehrerIn beschrieben							Charakter Lehrperson
Ja	10	0,81	0,0	0,43	0,0	0,43	
Nein	33	0,18	0,06	0,23	0,03	0,26	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.7 Musikalische Fähigkeiten von LehrerIn beschrieben							Fähigkeiten Lehrperson
Ja	13	0,62	0,02	0,36	0,01	0,36	
Nein	30	0,19	0,13	0,21	0,07	0,28	
keine Ausbildung erwähnt	6						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
23.8 Lehrerfolg von LehrerIn beschrieben							Erfolg der Ausbildung
Ja	15	0,55	0,0	0,33	0,0	0,33	
Nein	28	0,21	0,05	0,21	0,02	0,23	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.9 Für Ausbildung Widerstände überwinden/ Opfer bringen							Widerstand Ausbildung
Ja	6	0,0	0,25	0,0	0,06	0,06	
Nein	37	0,01	0,18	0,01	0,15	0,16	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.10 Ausbildung machen „wollen“							Ausbildung wollen
Ja	15	0,37	0,2	0,22	0,06	0,28	
Nein	28	0,13	0,35	0,13	0,16	0,29	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.11 Ausbildung machen „müssen“							Ausbildung müssen
Ja	2	0,15	0,01	0,06	0,0	0,07	
Nein	41	0,0	0,04	0,0	0,05	0,05	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.12 Ausbildung „hat sich ergeben“							Ausb_ergeben
Ja	0						
Nein	43						
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.13 Zulassung zur Ausbildung aufgrund Talent/Fähigkeiten							Ausbildung Zulassung
Ja	10	0,43	0,0	0,23	0,0	0,23	
Nein	33	0,08	0,06	0,11	0,04	0,14	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.14 Empfehlung „ans Konservatorium“/„studieren“ gehen							„ans Konservatorium“
Ja	6	0,04	0,09	0,02	0,02	0,04	
Nein	43	0,01	0,01	0,02	0,02	0,04	
23.15 Musikalische Theorie als Inhalt der Ausbildung							Musiktheorie in Ausbildung
Ja	11	0,1	0,25	0,06	0,07	0,12	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Nein	32	0,01	0,0	0,02	0,0	0,02	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.16 Komposition als Inhalt der Ausbildung							Ausbildung Komposition
Ja	2	0,04	0,03	0,02	0,01	0,02	
Nein	41	0,0	0,03	0,0	0,04	0,04	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.17 Spielen vor Publikum in Ausbildung							Ausbildung vor Publikum
Ja	6	0,7	0,06	0,34	0,01	0,35	
Nein	37	0,07	0,02	0,12	0,01	0,14	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.18 Freude über Ausbildung							Ausbildung Freude
Ja	9	0,21	0,2	0,11	0,05	0,16	
Nein	34	0,03	0,22	0,04	0,14	0,18	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.19 Ausbildung als Mühsal							Ausbildung Mühsal
Ja	5	0,19	0,0	0,09	0,0	0,09	
Nein	38	0,01	0,04	0,01	0,04	0,05	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.20 Explizite Ansprüche/Erwartungen an Ausbildung							Ausbildung Anspruch
Ja	7	1,15	0,0	0,57	0,0	0,57	
Nein	36	0,16	0,06	0,26	0,04	0,3	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.21 Ausbildung als „Studium“ bezeichnet							„Studium“
Ja	18	0,3	0,16	0,2	0,05	0,25	
Nein	25	0,14	0,0	0,12	0,0	0,13	
keine Ausbildung erwähnt	6						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
23.22 Ausbildung als „Lehre“ bezeichnet							„Lehre“
Ja	5	0,18	0,0	0,08	0,0	0,08	
Nein	38	0,01	0,04	0,01	0,04	0,05	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.23 Ausbildung als „Ausbildung“ bezeichnet							„Ausbildung“
Ja	4	0,27	0,14	0,12	0,03	0,15	
Nein	39	0,01	0,11	0,02	0,11	0,13	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.24 Ausbildung als „Arbeit“ bezeichnet							Ausbildung als „Arbeit“
Ja	5	0,18	0,0	0,09	0,0	0,09	
Nein	38	0,01	0,04	0,01	0,04	0,05	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.25 Privatunterricht							Privatunterricht
Ja	31	0,04	0,01	0,05	0,0	0,05	
Nein	12	0,05	0,07	0,03	0,02	0,04	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.26 Privatunterricht bei Berühmtheit							Privatunterricht Berühmtheit
Ja	10	0,76	0,0	0,4	0,0	0,4	
Nein	33	0,16	0,04	0,21	0,03	0,24	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.27 Konservatorium/Akademie							Konservatorium
Ja	14	0,22	0,31	0,13	0,09	0,22	
Nein	29	0,06	0,02	0,06	0,01	0,07	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.28 Singschule/Musikschule							Musikschule
Ja	8	0,19	0,05	0,1	0,01	0,11	
Nein	35	0,02	0,02	0,03	0,01	0,04	
keine Ausbildung erwähnt	6						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
23.29 Musikunterricht in der Schule							Musikunterricht Schule
Ja	11	0,02	0,03	0,01	0,01	0,02	
Nein	32	0,02	0,02	0,03	0,01	0,04	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.30 Selbst Musizieren beibringen							privat lernen
Ja	14	0,02	0,09	0,01	0,03	0,04	
Nein	35	0,01	0,04	0,01	0,03	0,04	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.31 Ausbildung in Familie							Ausbildung in Familie
Ja	12	0,02	0,1	0,01	0,03	0,04	
Nein	31	0,03	0,0	0,03	0,0	0,03	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.32 Ausbildung in Verein							Ausbildung in Verein
Ja	4	0,15	0,06	0,07	0,01	0,08	
Nein	39	0,04	0,09	0,07	0,09	0,16	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.33 Erste Ausbildung erwähnt							Ausbildung
vor 6 Jahren	4	0,01	0,0	0,0	0,0	0,01	
zwischen 6 und 10 Jahren	13	0,03	0,0	0,01	0,0	0,02	
nach 10 Jahren	10	0,06	0,0	0,03	0,0	0,03	
nicht nachvollziehbar	16	0,01	0,12	0,01	0,04	0,04	
keine Ausbildung erwähnt	6						
23.34 Gesamtdauer der Ausbildungen							Ausbildung
weniger als 1 Jahr	1						
zwischen 1 und 3 Jahren	1						
mehr als 3 Jahre	21	0,37	0,04	0,27	0,01	0,29	
nicht nachvollziehbar	20	0,25	0,0	0,18	0,0	0,18	
keine Ausbildung erwähnt	6						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
23.35 Anzahl unterschiedlicher Ausbildungen							Ausbildungen
1	12	0,14	0,07	0,08	0,02	0,1	
zwischen 2 und 4	23	0,01	0,0	0,01	0,0	0,01	
mehr als 4	8	0,59	0,01	0,3	0,0	0,3	
keine Ausbildung erwähnt	6						
25.36 Musikalisches Talent/Fähigkeiten in Familie							Fähigkeiten Familie
Ja	21	0,0	0,01	0,0	0,0	0,01	
Nein	28	0,0	0,01	0,0	0,0	0,1	
25.37 Geschwister in musikalischer Ausbildung							Geschwister Ausbildung
Ja	15	0,05	0,01	0,03	0,0	0,03	
Nein	34	0,02	0,0	0,03	0,0	0,03	
25.38 Üben erwähnt							Üben
Ja	26	0,08	0,16	0,08	0,07	0,14	
Nein	23	0,1	0,18	0,08	0,07	0,14	
Materielle Verhältnisse							
26.1 Während Musizieren Begriffe der Armut verwendet							„Armut“ Musik
Ja	7	0,05	0,11	0,03	0,03	0,05	
Nein	42	0,01	0,02	0,03	0,03	0,05	
26.2 Während Musizieren Verhältnisse der Armut beschrieben							Mangel Musik
Ja	7	0,05	0,01	0,02	0,0	0,02	
Nein	42	0,01	0,0	0,02	0,0	0,02	
26.3 Während Musizieren Begriffe der Armut explizit verneint							kein Mangel Musik
Ja	3	0,03	0,18	0,01	0,04	0,05	
Nein	46	0,0	0,01	0,01	0,04	0,05	
26.4 Während Musizieren Begriffe des Auskommens verwendet							Auskommen Musik
Ja	4	0,02	0,04	0,01	0,01	0,02	
Nein	45	0,0	0,0	0,01	0,01	0,02	
26.5 Während Musizieren Verhältnisse des Reichtums beschrieben							Reichtum Musik
Ja	5	0,25	0,0	0,12	0,0	0,12	
Nein	44	0,03	0,0	0,12	0,0	0,12	
26.6 Materieller Vergleich mit anderen Musizierenden							materiell
weniger haben	1						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
gleich viel haben	3	0,09	0,0	0,04	0,0	0,04	
mehr haben	0						
keine Angabe	45	0,01	0,0	0,05	0,0	0,05	
26.7 Materieller Vergleich mit Nicht-Musizierenden							Vergleich_nicht
weniger haben	1						
gleich viel haben	0						
mehr haben	0						
keine Angabe	48						
26.8 Während Kindheit Begriffe der Armut verwendet							„Armut“ Kind
Ja	9	0,0	0,39	0,0	0,1	0,1	
Nein	40	0,0	0,09	0,0	0,1	0,1	
26.9 Während Kindheit Verhältnisse der Armut beschrieben							Mangel Kind
Ja	13	0,0	0,8	0,0	0,22	0,22	
Nein	36	0,0	0,29	0,0	0,22	0,22	
26.10 Während Kindheit Begriffe der Armut explizit verneint							kein Mangel Kind
Ja	2	0,01	0,02	0,0	0,0	0,01	
Nein	47	0,0	0,0	0,0	0,0	0,01	
26.11 Während Kindheit Begriffe des Auskommens verwendet							Kind_Ausk_Begriff
Ja	0						
Nein	49						
26.12 Während Kindheit Verhältnisse des Reichtums beschrieben							Kind_reich
Ja	0						
Nein	49						
26.13 Verdienen von Unterhalt notwendig							Unterhalt notwendig
Ja	8	0,0	0,02	0,0	0,0	0,01	
Nein	41	0,0	0,0	0,0	0,0	0,01	
26.14 Regelmäßig Unterhalt verdienen unter 15 Jahren							Unterhalt
Ja	15	0,0	0,48	0,0	0,14	0,14	
Nein	32	0,0	0,42	0,0	0,24	0,24	
nicht nachvollziehbar	2	0,01	0,47	0,0	0,1	0,1	
26.15 Regelmäßig nicht-musikalisch Unterhalt verdienen unter 15 Jahren							Unterh_nichtm_<15
Ja	11						
Nein	35						
nicht nachvollziehbar	3						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
26.16 Zeitweise ohne Beschäftigung/Erwerb/Unterhalt							„arbeitslos“
Ja	8	0,09	1,14	0,04	0,27	0,32	
Nein	41	0,02	0,22	0,04	0,27	0,32	
26.17 Elternteil zeitweise ohne Beschäftigung/Erwerb/Unterhalt							Eltern arbeitslos
Ja	5	0,07	0,33	0,03	0,07	0,11	
Nein	44	0,01	0,04	0,03	0,07	0,11	
26.18 Geschwister zeitweise ohne Beschäftigung/Erwerb/Unterhalt							Geschwister arbeitslos
Ja	4	0,03	0,49	0,01	0,11	0,12	
Nein	28	0,01	0,04	0,01	0,02	0,03	
keine Geschwister erwähnt	17						
26.19 Sozialleistungen durch staatliche Institutionen							Sozialleistung
Ja	3	0,14	0,55	0,06	0,12	0,18	
Nein	46	0,01	0,04	0,06	0,12	0,18	
26.20 Private Fürsorge oder Betteln							Fürsorge
Ja	7	0,1	0,8	0,05	0,19	0,24	
Nein	42	0,02	0,13	0,05	0,19	0,24	
26.21 Eigenes Vermögen für Unterhalt aufbrauchen							Vermögen
Ja	2	0,01	0,06	0,0	0,01	0,02	
Nein	47	0,0	0,0	0,0	0,01	0,02	
26.22 Materielle Unterstützung durch Familie oder Partner							Unterhalt Familie
Ja	5	0,22	0,25	0,1	0,06	0,16	
Nein	44	0,03	0,03	0,1	0,06	0,16	
Nicht-musikalische Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten							
27.1 Wie viele Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten erwähnt							andere Arbeiten
keine	14	0,08	1,14	0,04	0,32	0,37	
zwischen 1 und 2	22	0,02	0,03	0,02	0,01	0,03	
zwischen 3 und 5	8	0,02	0,77	0,01	0,18	0,19	
zwischen 6 und 9	3	0,06	0,48	0,03	0,1	0,13	
mehr als 9	2	0,07	0,59	0,03	0,12	0,15	
27.2 Erwerbsarbeit erwähnt							andere Erwerbsarbeit
Ja	32	0,12	0,52	0,15	0,3	0,45	
Nein	3	0,3	0,0	0,13	0,0	0,13	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
27.3 Positive Bewertung von Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit							Arbeit positiv bewertet
Ja	18	0,0	0,59	0,0	0,19	0,2	
Nein	17	0,06	0,02	0,04	0,01	0,05	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.4 Negative Bewertung von Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit							Arbeit negativ bewertet
Ja	13	0,0	0,76	0,0	0,21	0,21	
Nein	22	0,04	0,01	0,03	0,0	0,03	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.5 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit als Substantiv (z.B. „Maurer“)							Arbeitstätigkeit als Substantiv
Ja	28	0,1	0,3	0,1	0,14	0,24	
Nein	7	0,06	0,18	0,03	0,04	0,07	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.6 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit als „Beruf“							andere Arbeit „Beruf“
Ja	14	0,11	0,33	0,06	0,09	0,16	
Nein	35	0,04	0,13	0,06	0,09	0,16	
27.7 Arbeitsunfähigkeit							arbeitsunfähig
Ja	2	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
Nein	47	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
27.8 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit in Landwirtschaft							Landwirtschaft
Ja	7						
Nein	28						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.9 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit in Gastgewerbe							Gastgewerbe
Ja	5						
Nein	30						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
27.10 Arbeit im eigenen Haushalt							Haushalt_eigen
Ja	3						
Nein	32						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.11 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit im fremden Haushalt							Haushalt_fremd
Ja	1						
Nein	34						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.12 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit im Handel							Handel
Ja	9						
Nein	26						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.13 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit im Baugewerbe							Bau
Ja	4						
Nein	31						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.14 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit beim Militär							Militär_Branche
Ja	2						
Nein	33						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.15 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit im Dienstleistungssektor							Dienstleistung
Ja	10						
Nein	25						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.16 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit in der Erziehung							Erziehung
Ja	3						
Nein	32						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
27.17 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit in der Produktion von Waren							Produktion
Ja	13						
Nein	22						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.18 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit in der Verwaltung							Verwaltung
Ja	7						
Nein	28						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.19 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit in Handwerksbetrieb							Handwerk
Ja	14						
Nein	21						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.20 Arbeits- oder Unterhaltstätigkeit in Industriebetrieb							Industrie
Ja	7						
Nein	28						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.21 Geistige Arbeit							andere Arbeit geistig
Ja	13	0,02	0,01	0,01	0,0	0,02	
Nein	22	0,01	0,86	0,01	0,31	0,32	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.22 Gelernte Arbeit							andere Arbeit gelernt
Ja	24	0,1	0,7	0,08	0,27	0,36	
Nein	11	0,03	0,0	0,01	0,0	0,01	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.23 Ungelernte Arbeit							andere Arbeit ungelernt
Ja	22	0,01	0,82	0,01	0,3	0,31	
Nein	13	0,02	0,0	0,01	0,0	0,01	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
27.24 Andere Unterhaltungstätigkeiten							Unterhaltungstätigkeit
Ja	6	0,09	0,15	0,04	0,03	0,07	
Nein	43	0,01	0,02	0,04	0,03	0,07	
27.25 Illegale Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten							illegal
Ja	0						
Nein	35						
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.26 Tätigkeiten der Subsistenzwirtschaft							Subsistenz
Ja	4	0,01	0,69	0,0	0,16	0,16	
Nein	31	0,01	0,03	0,01	0,02	0,03	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
27.27 Entgelt für Arbeitstätigkeit thematisiert							andere Arbeit bezahlt
Ja	15	0,05	1,26	0,03	0,36	0,39	
Nein	20	0,0	0,02	0,0	0,01	0,01	
keine Arbeits- oder Unterhaltstätigkeiten	14						
Räumliche und soziale Herkunft							
28.1 Hauptsächlichlicher Verbleib vor 14 Jahren							Verbleib
leibliche Familie	37						
Pflegefamilie	1						
Besserungsanstalt oder Heim	0						
keine Angabe	11						
28.2 Unterhaltstätigkeit der Mutter							Mutter
Hilfsarbeit/Dienst	4	0,13	0,77	0,06	0,17	0,23	
gelernte manuelle Arbeit	2	0,02	0,08	0,01	0,02	0,02	
geistige Arbeit	4	0,08	0,12	0,04	0,03	0,06	
Mitarbeit in eigener Landwirtschaft	3	0,12	0,0	0,05	0,0	0,05	
Hausfrau	2	0,25	0,12	0,11	0,03	0,13	
keine Angabe	34	0,06	0,12	0,08	0,08	0,16	
28.3 Unterhaltstätigkeit des Vaters							Vater
Hilfsarbeit/Dienst	1						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
gelernte manuelle Arbeit	9	0,01	0,52	0,0	0,13	0,13	
geistige Arbeit	19	0,04	0,01	0,03	0,0	0,03	
Mitarbeit in eigener Landwirtschaft	4	0,18	0,04	0,08	0,01	0,09	
Hausmann	1						
keine Angabe	15	0,02	0,49	0,01	0,14	0,15	
28.4 Elternteil in Kindheit schwer krank oder tot							Eltern tot/krank
Ja	6	0,02	0,16	0,01	0,04	0,05	
Nein	43	0,0	0,02	0,01	0,04	0,05	
28.5 Elternteil tätig als MusikerIn/SängerIn							Eltern Musiker
Ja	18	0,0	0,03	0,0	0,01	0,01	
Nein	31	0,0	0,02	0,0	0,01	0,01	
28.6 Anzahl an Geschwistern							Geschwister
weniger als 4	14	0,03	0,06	0,02	0,02	0,03	
zwischen 4 und 7	9	0,09	0,69	0,05	0,17	0,22	
mehr als 7	3	0,03	0,08	0,01	0,02	0,03	
keine Angabe	23	0,02	0,66	0,01	0,25	0,26	
28.7 Hauptsächlicher Aufenthalt vor 14 Jahren am Land							Herkunft Land
Ja	13	0,03	0,12	0,01	0,03	0,04	
Nein	34	0,01	0,06	0,01	0,03	0,04	
keine Angabe	2						
28.8 Hauptsächlicher Aufenthalt vor 14 Jahren in Kleinstadt							Herkunft Kleinstadt
Ja	17	0,05	0,06	0,03	0,02	0,05	
Nein	30	0,01	0,01	0,02	0,01	0,02	
keine Angabe	2						
28.9 Hauptsächlicher Aufenthalt vor 14 Jahren in Großstadt							Herkunft Großstadt
Ja	17	0,09	0,0	0,05	0,0	0,05	
Nein	30	0,03	0,0	0,03	0,0	0,04	
keine Angabe	2						
28.10 Hauptsächlicher Aufenthalt vor 14 Jahren in Österreich (Grenzen nach 1918)							Herkunft Österreich
Ja	38	0,06	0,03	0,09	0,02	0,12	
Nein	10	0,19	0,04	0,11	0,01	0,12	
keine Angabe	1						

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
28.11 Hauptsächlicher Aufenthalt vor 14 Jahren in Österreich (Grenzen vor 1918)							Herkunft ÖstAlt
Ja	7	0,23	0,0	0,11	0,0	0,11	
Nein	41	0,04	0,0	0,09	0,0	0,09	
keine Angabe	1						
28.12 Hauptsächlicher Aufenthalt vor 14 Jahren im Ausland							Herkunft Ausland
Ja	3	0,32	0,09	0,15	0,02	0,17	
Nein	45	0,02	0,02	0,1	0,04	0,14	
keine Angabe	1						
Sozialstatistik und nicht-musikalische Bildung							
29.1 Geburtsjahr							Geburtsjahr
vor 1880	6	0,02	0,05	0,01	0,01	0,02	
zwischen 1881 und 1900	16	0,22	0,01	0,14	0,0	0,14	
zwischen 1901 und 1910	14	0,07	0,0	0,04	0,0	0,04	
nach 1910	8	0,07	0,17	0,03	0,04	0,07	
keine Angabe	5	0,05	0,0	0,02	0,0	0,02	
29.2 Geschlecht							Geschlecht
männlich	39	0,06	0,0	0,12	0,0	0,12	
weiblich	10	0,22	0,0	0,12	0,0	0,12	
29.3 Ethnische Zugehörigkeit erwähnt							Ethnie
„deutsch“	5						
„slawisch“	0						
„Zigeuner“	0						
anderes	0						
keine Angabe	44						
29.4 Religion erwähnt							Religion
katholisch	3	0,06	0,25	0,03	0,05	0,08	
protestantisch	0						
jüdisch	2	0,09	0,02	0,04	0,01	0,05	
anderes	0						
keine Angabe	44	0,0	0,01	0,0	0,02	0,02	
29.5 Höchster Abschluss einer nicht-musikalischen Ausbildung							Bildung
Volksschule	5	0,01	0,03	0,0	0,01	0,01	
Bürgerschule	3	0,08	0,0	0,04	0,0	0,04	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
Lehre/Fachschule	13	0,07	1,18	0,04	0,32	0,36	
Matura	7	0,0	0,08	0,0	0,02	0,02	
Hochschulstudium	5	0,02	0,02	0,01	0,0	0,01	
keine Angabe	16	0,0	0,64	0,0	0,19	0,19	
29.6 Nicht-Musikalische Berufsausbildung							andere Berufs- ausbildung
Ja	25	0,13	0,82	0,11	0,34	0,45	
Nein	24	0,14	0,86	0,11	0,34	0,45	
29.7 Freude über nicht-musikalische Berufsausbildung							andere Berufs- ausbildung Freude
Ja	5	0,02	0,7	0,01	0,16	0,16	
Nein	20	0,11	0,36	0,08	0,12	0,2	
keine Berufsausbildung erwähnt	24						
29.8 Ablehnung nicht-musikalischer Berufsausbildung							andere Berufsaus- bildung Ablehnung
Ja	6	0,01	0,25	0,0	0,06	0,06	
Nein	19	0,08	0,45	0,06	0,15	0,2	
keine Berufsausbildung erwähnt	24						
Themen außerhalb von Musizieren und Unterhalt							
30.1 Freizeit- und Urlaubstätigkeiten							Thema Freizeit
Ja	25	0,19	0,83	0,17	0,34	0,5	
Nein	24	0,2	0,86	0,17	0,34	0,5	
30.2 Kulturelle Tätigkeiten							Thema Kultur
Ja	10						
Nein	39						
30.3 Unterhaltungstätigkeiten							Thema Unterhaltung
Ja	7						
Nein	42						
30.4 Oper besuchen							Opernbesuch
Ja	14	0,88	0,03	0,52	0,01	0,53	
Nein	35	0,35	0,01	0,52	0,01	0,53	
30.5 Kino besuchen							Kinobesuch
Ja	4	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	
Nein	45	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	

<i>Bezeichnung</i>	<i>N</i>	<i>ctr 1</i>	<i>ctr 2</i>	<i>cos² 1</i>	<i>cos² 2</i>	<i>cos² 1+2</i>	<i>Kürzel</i>
30.6 Theater besuchen							Theaterbesuch
Ja	11	0,53	0,0	0,29	0,0	0,29	
Nein	38	0,15	0,0	0,29	0,0	0,29	
30.7 Konzert besuchen							Konzertbesuch
Ja	11	0,46	0,14	0,25	0,04	0,28	
Nein	38	0,13	0,04	0,25	0,04	0,28	
30.8 Tanzen gehen							Tanzen gehen
Ja	8	0,08	0,08	0,04	0,02	0,06	
Nein	41	0,01	0,02	0,04	0,02	0,06	
30.9 Varieté besuchen							Varietebesuch
Ja	2	0,18	0,03	0,08	0,01	0,09	
Nein	47	0,01	0,0	0,08	0,01	0,09	
30.10 Brauchtum praktizieren							Thema Tradition
Ja	4	0,0	0,01	0,0	0,02	0,02	
Nein	45	0,0	0,01	0,0	0,02	0,02	
30.11 Allgemeine Armut/Arbeitslosigkeit thematisieren							Armut/Arbeitslosigkeit
Ja	25	0,01	0,67	0,01	0,28	0,28	
Nein	24	0,01	0,7	0,01	0,28	0,28	

Abbildung 30: Variablen und Kategorien des im systematischen Vergleich verwendeten strukturalen Samples

REGISTER

- Berufsbiografie 134–164, 169–170, 211–212
- Kunst/KünstlerIn 14–15, 25–27, 28–33, 49–50, 53–57, 95–141, 175–177, 183–184, 226–227
- Lebensgeschichtliche Erzählung 74–86, 91, 150–153, 158–161
- Massenkultur 21–24, 26, 28–29, 56, 178, 191–192, 227
- Mechanische Musik 24, 67, 161–162, 231–232
- Methodik und Forschungskonzept
- Dimension 89, 92, 95, 130, 142, 172
 - Dominanz 172–176, 179
 - Dominiertheit 172, 211–213
 - Institution 13, 73, 151–153, 158, 172, 213, 223
 - Korrespondenzanalyse 87–89, 92–94, 172, 228–229
 - Legitimität 16–18, 58, 64, 82, 92, 94, 103, 172, 179, 193–194, 205, 213, 224–228
 - Orientierung 88, 172, 223–224, 227
 - Präntention 172–174, 190–194, 203, 226
 - Skepsis 172–174, 201–205, 226
 - Sozialer Raum 16–18, 74, 79–83, 88–94, 151–152, 223–224
 - Strukturelles Sample 83–86, 90–92
- Musikalische Ausbildung
- Konservatorium 114, 119, 161, 177, 184–185, 229
 - Musik- und Singschule 24, 113, 119, 229
 - Musiklehre 112–113, 156
 - Privatunterricht 24, 113–115, 119, 184–185, 208, 229
- Musikgenres und -stile
- Klassische Musik 21, 28
 - Kunstmusik 54–57, 111, 178, 183–184, 224–228
 - Tanzmusik 111
 - Theatermusik 97, 124–125
 - Unterhaltungsmusik 22–23, 53–57, 111, 227
- Musikmarkt 21, 29–33, 198
- Musikverein 38–39, 113, 162–163, 218–219, 228–231
- Musizieren als Unterhalt 34–36, 39–40, 66, 69–73, 121–123, 136, 147–150, 182–183, 207, 214–219, 225–233
- Musizierformen
- Berufsmusizieren 25–27, 31–32, 34–40, 60–68, 121, 142–171, 176–180, 201–205, 214–215, 226–228
 - Bettel- und Straßenmusizieren 41–47, 61–63, 68, 149, 228.
 - Hausmusik 26, 31
 - Land- und Volksmusizieren 31–33, 36–39, 59–60, 65–66, 162–163, 213–214
 - Musizieren von AmateurInnen 24–27, 30–32, 34–40, 60, 112–114, 148–150, 225–228
- Organisationen
- Bund der Nichtberufsmusiker Österreichs 36–37, 60, 64–65, 148–149, 227
 - Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 26, 114, 177–178, 229
 - Internationale Artisten-Organisation 46–47, 61, 62–63
 - Österreichischer Musikerverband 58–59, 144–145, 148, 204
 - Reichsverband für österreichische Volksmusik 36–37, 60, 65–66, 148–149, 227
 - Ring der ausübenden Musiker Österreichs 36–38, 50, 59–60, 62–68, 71–72, 144–145, 148, 204
- Professionalisierung von Musizieren 25–28, 112–114, 124, 183

Rechtliche Bestimmungen

Arbeitsrecht 47–52, 97–98, 178–179,
226–227

Bundesgesetz über den Bühnendienstvertrag
(Schauspielergesetz) 97, 178, 228

Gewerbeordnung 35–36, 48–52, 97–99

Kollektivverträge für Musizierende 50,
69–73

Musikergesetze (Anträge) 35–36, 148, 150,
229

Musikerverordnung 35–37, 52, 65–66, 103,
148, 204–205, 214, 227–230