

Künstlerische Unfreiheiten und die Bedeutung von Freiheit in der Kunst

Gespräch mit Berthold Seliger

TUP: Sie sagten einmal, dass ein Konzert des italienischen Pianisten Arturo Benedetti Michelangeli Sie in Ihrer Spätjugend so begeistert hat, dass Sie beseelt aus dem Konzertsaal gegangen sind und das Ganze auch etwas Befreiendes hatte. Was war das „Beseelt-Sein“ und was war das „Befreiende“ dieses Moments?

Berthold Seliger: Das war 1976 in München. Ich kann Ihnen noch ganz genau sagen, wie und in welchem Tempo er alle Stücke gespielt hat. Es gibt ja diese schöne Zeile bei Rilke, im Gedicht „Archaischer Torso Apollos“: „[...] denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“ Und zwar nicht als Auftrag, sondern eigentlich als Möglichkeit im Sinne von: Du kannst dein Leben ändern; da ist noch etwas anderes im Leben, was du bisher noch nicht kanntest. In diesem Sinne war das Konzert tatsächlich ein Akt der Befreiung. Musik und ein besonderes Konzerterlebnis in seiner Direktheit und dem Nicht-Wiederholbaren hat etwas Einzigartiges, das immer bleiben wird. Es kann ein Leben wirklich ändern, den eigenen Horizont erweitern und einen ganzen Kosmos von Möglichkeiten schaffen.

Gibt es Kompositionen und Lieder, die explizit eine Form von Freiheit formulieren?

Auf jeden Fall. Nehmen Sie Beethoven. Seine Sinfonik und auch die Kammermusik formulieren Freiheit, sie fordern Freiheit. Das erklärt sich natürlich aus der geschichtlichen Epoche. Beethoven und auch schon Mozart waren Sympathisanten der Französischen Revolution, und dort ging es ja zunächst einmal um Freiheit und Gleichheit und Brüderlichkeit. Aber auch um die neue Idee vom Glück: dass der Mensch nicht nur als arbeitende Existenz denkbar ist, sondern eben auch ein Glücksversprechen in der Luft liegt, das es einzufordern gilt. Das ist so seit Beethoven. Bei Mozart wird es eigentlich ebenso in jeder Form von Musik immer wieder neu postuliert; nicht immer explizit, aber immer mitschwingend, immer mitgedacht.

*Was haben bestimmte Sinfonien oder Kammermusikstücke mit den Zuhörer*innen gemacht?*

Wir müssen zunächst eines bedenken: Zu der Zeit Beethovens konnten nicht viele Menschen Konzerte besuchen, das waren ja sehr elitäre Veranstaltungen. Aber diese wenigen waren musikalisch sehr gebildet. Sie waren derartig gebildet, dass die meisten von ihnen genau verstanden haben, was die Aussagekraft in bestimmten musikali-

schen Formen war. Es gibt die Rezensionen aus der Zeit, in denen Beethoven etwa als „komplett verrückt geworden“ bezeichnet wurde. Eben weil er Sachen machte, die eigentlich nicht „erlaubt“ waren. Dieser Codex war allen Konzertgänger*innen bekannt und bewusst, und so erkannten sie rasch, wenn Tabus gebrochen wurden und dass das etwas bedeutet. Es gibt diese schöne Szene: Als Beethovens Fünfte Sinfonie, seine wohl revolutionärste, in der es um nichts anderes als Unterdrückung und Befreiung geht, das erste Mal in Paris aufgeführt wurde, sind danach spontan napoleoni-sche Soldaten aufgesprungen und haben „Vive l'Empereur!“ gerufen, womit sie ihren Revolutions-General Napoleon gemeint haben. Die haben unmittelbar verstanden, worum es in dieser Musik ging. Ich glaube, das ist ein ganz wichtiger Punkt, den man sich vor Augen halten muss. Wenn Beethoven also nachweisbar etwa Französische-Revolution-Melodien in der Dritten und in der Fünften Sinfonie verwendet oder zum Beispiel ungarische Volkslieder in der „Eroica“ unter einen Französische-Revo-lutions-Song gesetzt hat, dann kann man davon ausgehen, dass die gebildeten Hö-rer*innen in Wien durchaus verstanden haben, dass Beethoven damit eine Art „Preis-
lied“ auf die ungarische republikanische Bewegung der 1790er-Jahre geschrieben und damit diesen Freiheitskampf unterstützt hat. Es gab zudem kein Überangebot von 70 Millionen Titeln bei Spotify, sodass die Menschen in ihrem Leben vielleicht zehn oder fünfzehn Sinfonien gehört haben und diese umso besser kannten.

Gibt es Momente, wonach diese beschriebene Eindringlichkeit in neuen Zeitepochen nicht mehr so einlösbar ist? Sprich: Gibt es in der jüngeren Geschichte und heute noch diese Momente?

Auf jeden Fall. Mahlers Sinfonien beispielsweise verweigern laut Adorno dem Lauf der Welt die Zustimmung. Oder denken Sie an die Lieder von Brecht/Eisler, also die Agitprop-Lieder in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren. Oder all das, was Ernst Busch gemacht hat. Oder etwa die Raffinesse der Lieder von Hanns Eisler in der DDR der späten 1950er- und frühen 1960er-Jahre, in denen plötzlich ganz feine Kommen-tare zur Politik der DDR einfließen. In West-Deutschland hat die Anti-AKW-Beweg-ung ganz massiv von den Liedern eines Walter Mossmann profitiert. Aktuell gibt es jemanden wie Danger Dan, der eine antifaschistische Position bezieht. Klar, das ist anders und kein Revolutionslied mehr, aber es ist ein Lied, das Stellung bezieht und gut gemacht ist. Und die Rolle des Rap in der Black-Lives-Matter-Bewegung in den USA kann man gar nicht hoch genug einschätzen. Oder die Komposition „Among Friends“, die Stefan Litwin 2014 aus Anlass des NSA-Skandals geschrieben hat und die von der Schola Heidelberg mit Jan Marc Reichow eindrucksvoll eingespielt wurde.¹ Es gibt nach wie vor sehr viel Musik, die sich auf die Gegenwart bezieht, Farbe bekennt und die für etwas steht. Kurzum: Solche Visionen, wonach eine andere Welt möglich ist, sind in der Musik immer angelegt. Diese Utopie lässt sich wunder-bar auch bei Prince belegen oder gegenwärtig bei schwarzen US-Amerikaner*innen

1 Siehe unter <https://youtu.be/NF2iG8eSLac>.

wie Kendrick Lamar, Ché Noir und vielen anderen. Natürlich geht es da um Utopien, und zwar häufig um sehr radikale Utopien oder häufig eher um Entopien. Die Möglichkeit der utopischen Äußerung, die beginnt mit Beethoven, ist aber bis heute virulent.

Sie haben viel mit Musikschaaffenden zu tun: Welche Rolle spielt für die der Freiheitsbegriff? Ist das für sie etwas Befreiendes, wenn sie Lieder schreiben? Was ist die Idee des künstlerischen Schaffens und ist diese unmittelbar auch mit einer Frage von Freiheitsgewinn verbunden?

Ehrlich gesagt kann ich es nicht wirklich beurteilen, über so etwas sprechen wir nicht. Ich glaube allerdings, dass Musiker*innen, die sich künstlerisch äußern, dies in dem Moment auch immer als Freiheit der Selbstäußerung begreifen, als Freiheit, etwas Neues zu gewinnen, und dies natürlich auch als Gegenmodell zur herrschenden Realität verstehen. Nehmen Sie Kurt Wagner von Lambchop. Wagner war Fliesenleger. Was hat er gemacht, wenn er sich abends in sein Home-Studio im Keller begeben und Musik gespielt hat? Dann war das natürlich ein Gegenentwurf zum Berufsleben als Fliesenleger, das ihm unter anderem große Rückenschmerzen bereitet hat. Da gab es in dem Moment keine kommerziellen Hintergedanken. Natürlich wäre er in dem Moment wohl auch gerne so erfolgreich geworden, dass er von seiner Kunst leben konnte. Aber das war sicher nicht das Motiv. Das Motiv war die utopische Gegenäußerung zur Realität, die er vorgefunden hat und in der er leben musste, in der er Geld verdienen musste. Das ist weit mehr als das Kreativ-Sein an sich oder ein Produkt zu entwickeln. Musik zu machen, allgemein sich ästhetisch zu äußern, das hat ja immer etwas mit Unabhängigkeit zu tun, damit, dass sich jemand „materiell, konkret, ästhetisch zum Eigentümer dieser Welt macht“, wie Rancière diesen Moment der Inbesitznahme, der Selbstermächtigung sehr schön bezeichnet.

*Im Zuge der Pandemie konnten nur ganz selten Konzerte stattfinden. Ist da in den letzten gut eineinhalb Jahren so viel weggebrochen an kulturellen Teilhabemöglichkeiten, dass eine richtig große Lücke für begeisterte Konzertbesucher*innen entstanden ist, die nicht mehr zu schließen ist?*

Eine Lücke ist natürlich entstanden. Allein schon dadurch, dass nicht wenige unabhängige Veranstalter*innen, Musiker*innen und Kulturarbeiter*innen aufgeben mussten und ebenso wie manche Clubs und Kulturorte schlicht verschwunden sind oder noch verschwinden, die die Pandemie wirtschaftlich nicht überleben werden. Wie groß diese Lücke ist und ob sie bleibt, und falls ja, wie lange, das ist die Frage. Ich glaube, dass die Kraft der unmittelbar erlebten Konzerte so substanziell wichtig ist, dass es auf jeden Fall weitergehen wird.

Was stimmt Sie so zuversichtlich?

Ich glaube, das Besondere an Konzerten ist – und das kann man durch keine noch so große Schallplatten- oder CD-Sammlung ersetzen – das Gemeinschaftsgefühl. Das

Gemeinschaftsgefühl unter einem Groove beim Tanzen, also beim gewissermaßen hedonistischen Dasein, oder bei einem aufregenden Konzert. Und natürlich umso mehr beim intensiven Zuhören. Natürlich kann ich ein Beethoven-Streichquartett auf CD hören. Es hat sogar gewisse Vorteile: Ich kann die Noten mitlesen, ich kann mich intensiver damit beschäftigen. Ich kann einen Satz dreimal hintereinander hören, um ihn besser zu verstehen oder weil er mir besonders gut gefällt. Im Konzert jedoch ist alles einmalig. Es ist die Einmaligkeit des Moments, des Augenblicks, der nicht wiederkehren wird – und dass dieser Augenblick gleichzeitig „für immer“ ist. In einem Konzert steht die restliche Welt ja still, das „Draußen“ bleibt ausgesperrt – ein einzigartiges Gefühl. Wenn dieser Moment dann auch noch künstlerisch, ästhetisch einzigartig war, sei es von der Qualität her, sei es von der Aussage her – das kann ein Punk-Konzert genauso wie ein Streichquartett-Abend sein –, wird man sich hinterher gefühlt oder manchmal auch wortwörtlich in den Armen liegen und möchte die Welt umarmen und geht ein paar Zentimeter über dem Erdboden nach Hause. Dieses Miteinander ist ein ganz wesentlicher Faktor beim Konzerterlebnis.

*Was fehlt auf der anderen Seite den Künstler*innen?*

Es fehlt das Publikum als Gegenüber. Das Gegenüber haben die Musiker*innen ja weder im Studio noch in irgendeinem Stream. In diesem Zusammenhang ärgern mich auch immer wieder die Bemerkungen, wonach die Künstler*innen ja jetzt „gezwungen“ seien, Konzerte zu geben, weil sie angeblich so wenig durch Tonträgerverkäufe verdienen würden. Das ist ausgemachter Quatsch. Die Künstler*innen wurden noch nie gezwungen, Konzerte zu spielen, sondern die meisten *wollen* auf der Bühne stehen, weil sie den Kontakt zum Publikum suchen; weil erst durch das Gegenüber die Musik zu etwas Besonderem, zu etwas Einzigartigem wird.

*Haben die Künstler*innen, mit denen Sie zusammenarbeiten, irgendwie geäußert, dass ihnen etwas weggenommen wird? Haben sie das Gefühl, dass sie in ihrer Berufsausübung und ihrer Passion der Freiheit beraubt sind?*

In unterschiedlicher Dimension, aber sie nehmen das natürlich extrem wahr. Bei den meisten Musiker*innen, mit denen ich zu tun habe, ist jedoch das Thema der wirtschaftlichen Bedrohung angesichts der massiven Einnahmeverluste wesentlich virulenter.

Warum genießen die Kulturschaffenden in diesem Zusammenhang mit Blick auf staatliche Unterstützungsmaßnahmen in Deutschland so wenig Wertschätzung?

Kann man das so sagen? Ich denke, wir müssen da differenzieren. Ein Teil der Kulturschaffenden wird ja extrem wertgeschätzt: Nehmen Sie die Intendant*innen der Theater- oder der Opernhäuser, die festangestellten Sänger*innen in den Opernhäusern, die ganzen Kulturorchester von den Berliner Philharmonikern bis zu den Rundfunksinfonieorchestern – die bekommen weiter ihr volles Gehalt oder sind in Kurzarbeit. Für diese Leute gibt es ja durchaus eine sehr große Wertschätzung.

Lassen Sie mich eines kurz einwerfen: Wenn die Politik von diesem Thema spricht, dann meint sie in der Regel all jene Leute, die in dem Bereich arbeiten, den ich „museale Kultur“ nenne. Wir haben ja den Unterschied zwischen musealer Kultur und Zeitkultur. Museale Kultur ist: Opern- und Konzerthäuser, Theater, Philharmonien, also Orte, in denen wir die Musik und die Kunst vergangener Epochen betrachten. Ich meine diesen Begriff „museale Kultur“ gar nicht polemisch. Aber es ist eigentlich nur ein Blick zurück in die Musik des 17., 18., 19., 20. Jahrhunderts und was damals passiert ist. Es ist zweifellos wichtig für die Gesellschaft, sich damit immer wieder neu auseinanderzusetzen, aber es ist der Bereich der Kultur, in den über 90 Prozent der gesamten staatlichen Kultursubventionen fließen. Im Gegensatz dazu die sogenannte Zeitkultur: Popkultur, Hiphop, Jazz, improvisierte Musik, all das, was eigentlich unsere Zeit begleitet, aktuelle Bezüge entwickelt, Stellung nimmt. Und diese aktuelle Musik, die Zeitkultur, ist in der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft noch nie so stark missachtet worden wie heute; sie wird wirtschaftlich fast ignoriert. Es besteht da ein krasses Missverhältnis. Es wird kaum etwas dafür getan, dass diese Leute weiter existieren dürfen. Man darf ja eines nicht vergessen: Das durchschnittliche Jahreseinkommen der Musiker*innen hierzulande beträgt laut Künstlersozialkasse 13.085 Euro. Die „üblichen“, zum Lebenserhalt notwendigen Nebenbeschäftigungen wie Instrumentalunterricht oder Jobs in der Gastronomie sind in der Pandemie weggefallen.

Wir erleben heute Musiker*innen, die Lagerarbeiten machen oder Paketzusteller sind. Gleiches gilt für die nicht minder bedeutsamen Kulturarbeiter*innen, also die vielen Leute, ohne die Konzerte oder Veranstaltungen überhaupt nicht stattfinden können: Techniker*innen, Aufbauhelfer*innen, Stagehands, Security, Busfahrer*innen, Tourmanager*innen, um nur einige zu nennen. Diese Leute werden von der Politik so gut wie gar nicht wahrgenommen. Wenn es um Popkultur oder um Zeitkultur geht, dann reden politische Verantwortliche gerne davon, dass sie die Toten Hosen oder Die Ärzte oder Rock am Ring oder Wacken besuchen. In den Clubs, wo die Zeitkultur geboren wird, treiben sie sich ja nie rum. Die verstehen gar nicht, dass der Humus der Zeitkultur in den Clubs gebildet wird. Dort entwickeln sich neue Bands; dort gibt es Musik in direkter Auseinandersetzung mit einem neugierigen Publikum – aber dort arbeiten auch fast alle Beteiligten wirtschaftlich an der Existenzgrenze. Wer eine lebendige, vielfältige Kultur will, muss genau das fördern.

Ist das Unwissen, Ignoranz oder gewollt?

Wahrscheinlich eine Mischung aus allem, Ignoranz trifft Inkompetenz. Wir sehen in der Kulturbranche, in der Konzertbranche ein extremes Unwissen selbst auf der Seite der zuständigen Fachpolitiker*innen. Die haben oft schlicht keine Ahnung, wie Konzerte ablaufen, welche Kosten entstehen, welche Tätigkeiten eine Rolle spielen. Dann besteht auch ein gewisser Unwille, weil man ja auch immer denkt: Das ist ja alles „kommerziell“. Eine Haltung, die kurioserweise von Konservativen bis weit in die Links-Partei hineinreicht. Der einhellige Tenor: Kommerziell ist per se „bäh“. Nach dem Motto: Da wird ja Geld mit Kultur verdient. Ich frage mich dann immer, ob eine

Operndiva wie Anna Netrebko oder die Stardirigenten ohne Gage auftreten und was die Intendant*innen der staatlichen Häuser verdienen. Aber gut ...

Dann gibt es natürlich zudem auch eine durchaus sinnvolle Distanz, weil ein guter Teil der Zeitkultur ja im Untergrund und auch als gegen den Staat gerichtet entsteht; nicht nur politisch explizit, sondern auch implizit im Sinne von: Wir wollen nur unser Ding machen und vom Staat eigentlich in Ruhe gelassen werden. Das wissen die zuständigen Verantwortlichen natürlich auch oder haben es zumindest im Gefühl und sagen dann: Warum sollen wir euch jetzt helfen?

Ist das in anderen Ländern anders?

Ja. In Skandinavien oder Frankreich zum Beispiel. Selbst in England machen die Tories einige gute Angebote, lassen Kultur wieder entstehen, haben Ausfallfonds eingerichtet, helfen den Festivals. Aber speziell in Großbritannien gibt es natürlich auch ein historisch gewachsenes Bewusstsein für die Popkultur. Und bei uns? Es gibt kaum ein anderes im Konzertbereich so relevantes europäisches Land, in dem eine derartig große Ignoranz gegenüber der unabhängigen, der „freien“ Konzertszene herrscht wie in Deutschland.

Vielleicht ein etwas provokanter Gedanke, aber: Wenn Musik der Gegenwart immer auch Veränderungen in der Gesellschaft herbeiführen kann, deren subkulturelle Rückzugsräume immer weniger werden, kann es dann sein, dass dies Teilen der politisch Verantwortlichen vielleicht durchaus willkommen ist, um unliebsame Diskussionen nicht führen zu müssen?

Ich weiß nicht, ob bewusst so gedacht wird. Es passt jedoch in dieses aktuelle Konzept, wonach im Grunde ein Großteil der Corona-Maßnahmen von Privaten zu leisten ist und nicht von Institutionen und „der Wirtschaft“ oder auf Grundlage solidarischer Modelle. Wir erleben in der Pandemie eine beispiellose Privatisierung der Zumutungen. Es gibt ja im Moment diesen Politiker*innen-Slang: Jeder ist in der Verantwortung. Da frage ich mich doch, wozu wir eine repräsentative Demokratie haben? Diese habe ich bisher immer so verstanden, dass Gesetze und Verordnungen gemacht werden sollten, die den Menschen helfen. Und jetzt ist plötzlich alles unser aller Verantwortung. Haben wir jetzt plötzlich eine Basisdemokratie? Das sind eklatante Widersprüche. Aber diese Widersprüche haben natürlich System: Neoliberale Regierungen führen grundsätzlich eine Zentralisierung und eine Vervielfältigung autoritärer Regierungstechniken herbei. Der Kapitalismus ist ja alles andere als ein „freier Markt“, sondern er lebt vom Bündnis zwischen Staat und Kapital. Schon Foucault wusste: „Die Wirtschaft schafft das öffentliche Recht“ ... Zuletzt dachte man eigentlich, dass Deleuzes Kontrollgesellschaft das Nonplusultra des neoliberalen Staates sei – in der Coronära erleben wir jedoch, wie sie in weiten Teilen in eine autoritäre Neo-Disziplinargesellschaft zurückverwandelt wird. Dieser Rekurs auf die Disziplinargesellschaft, Foucault würde von einer „Strafgesellschaft“ sprechen, der kommt schon etwas überraschend: Plötzlich gibt es Ausgangssperren; die Polizei macht in den Parks Jagd auf Jugendliche, die einfach nur ein wenig feiern, sich hedonistisch ausleben

wollen. Da gerät etwas sehr stark in Schiefelage: Das Framing ist „Öffnungsstrategie“, aber es geht doch um bürgerliche Freiheiten, um Grundrechte, die nicht großzügig „gewährt“ werden, sondern die schleunigst und sobald es die Pandemie-Situation erlaubt an die Menschen zurückgegeben werden müssen.

Ich fürchte, da ist ein großer Wertewandel zustande gekommen, über den wir ausführlich nachdenken müssen. Und die Musik ist natürlich ein wichtiger Teil dieser Freiheiten, die wir mehr denn je brauchen ...

... und die derzeit nicht gehört werden kann ...

... genau. Man sollte sich eines vor Augen halten: Jede Spielstätte, die ich kenne, ob klassisch, ob Club, ob mittelgroße Rock- oder Pop-Venue – all diese Spielstätten haben detaillierte Hygienekonzepte erarbeitet. Sie verfügen über modernste, effektive Belüftungsanlagen. Die Veranstalter*innen haben verlässliche Stufenmodelle entwickelt, wie man die Leute wieder in die Konzerte lassen kann: mit Testungen, mit Hygienekonzepten, Abstand, Masken tragen und so weiter. Das sind alles „safe places“, wenn man so will. Man kann da Konzerte auf kleinerem Level stattfinden lassen. Dass das nicht passiert und dass jetzt sogar die Museen geschlossen wurden durch das „Kulturverhinderungsgesetz“, was sie als „Notbremse“ bezeichnen, das ist eigentlich ein Skandal. Es bedeutet aber zugleich auch, dass die Regierenden sehr wohl wissen, dass Kultur immer auch die Möglichkeit zur Rebellion beinhaltet – wir sprachen ja zu Beginn darüber –, Veränderung zu fordern, einzufordern. Und wenn die Veränderungen nur darin bestehen, dass sie hedonistisch definiert sind. Das ist ja auch schon ein Auslegen von Freiheit. Dass dies über einen so langen Zeitraum und systematisch verunmöglicht wurde, ist eigentlich ein Skandal erster Güte.

Sie haben Überlegungen angestellt, wie die über 700.000 Selbstständigen in der Kulturbranche „über die Runden“ kommen können. Was ist Ihr Plan?

Meine Idee ist ein Kulturexistenzgeld. Vereinfacht gesagt: eine Weiterentwicklung der Künstlersozialkasse (KSK). Unter den 719.106 Selbstständigen im Kulturbereich machen die sogenannten „Mini-Selbstständigen“ laut einer aktuellen Studie des Deutschen Kulturrats knapp die Hälfte aus. Diese Menschen haben weniger als 17.500 Euro Jahresumsatz. Das sind Leute, die weniger als den Mindestlohn verdienen. Ich glaube, es ist wichtig, dass man sich das vor Augen hält.

Als die Künstlersozialkasse erfunden wurde, ging es darum, die selbstständigen Kulturschaffenden sozialversicherungsrechtlich mit den Angestellten gleichzustellen, dass sie also auch kranken- und rentenversichert sein sollen. Die KSK ist so konstruiert, dass die Künstler*innen einen Eigenbeitrag leisten, die Arbeitgeber – in dem Fall die Verwerter im Kulturbereich – auch einen Teil beitragen und es dann noch einen Bundeszuschuss von der Bundesregierung gibt, der die Differenz ausgleicht. Ein ähnliches Modell müssen wir erweitern auf alle Kulturschaffenden, also auch auf alle Kulturarbeitenden. Eben jene Leute, die am Zustandekommen von Kultur, speziell in der Konzertbranche, teilhaben: Security, Aufbauarbeiterinnen, die Tontechniker, die Lichttechnikerinnen, die Catering-Kräfte, die Einlassleute, die Busfahrer, die die

Künstlerinnen herumfahren. Es gibt eine hohe Zahl von Leuten, die Konzerte überhaupt erst ermöglichen. Diese Leute verdienen aber wahnsinnig wenig und sind existenziell gefährdet. Daher mein Vorschlag: Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen, die regelmäßig eine entsprechende kulturspezifische Tätigkeit nachweisen können, sollten bei Nichtbeschäftigung oder Honorarausfällen eine Kompensationszahlung, eben ein „Existenzgeld“, von mindestens 1.200 Euro und maximal 2.400 Euro netto monatlich erhalten, je nach Höhe des Einkommens aus ihrer kulturellen Tätigkeit im Vorjahr.

Es gibt ähnliche Modelle zum Beispiel in Frankreich oder Luxemburg, und dort funktioniert es. In Frankreich sogar auf sehr nennenswertem Niveau, da bekommen Kulturschaffende, die in zehn Monaten eine bestimmte Zahl von Arbeitsstunden oder Auftritten nachweisen können, bei Nichtbeschäftigung acht Monate lang Kompensationszahlungen von mindestens 1.521 Euro und maximal 4.380 Euro netto pro Monat. Wir müssen die Leute einfach dann, wenn sie von einer existenziellen Notlage getroffen werden, widerstandsfähig, „resilient“ machen. Das ist die Idee dieses Kulturexistenzgeldes.

Zumal die Künstlerinnen und Künstler ja nicht von sich aus keine Konzerte mehr spielen wollen, sondern sie dürfen ja nicht!

Genau, die würden ja gerne! Jenseits der Pandemie muss dieser Bereich krisenfest gemacht werden. Wir müssen in dem Zusammenhang auch über die Idee von Selbstständigkeit nachdenken. Selbstständige sind ja nicht nur deswegen selbstständig, weil es anders nicht geht – also weil zum Beispiel in den letzten Jahrzehnten etliche feste Stellen abgeschafft und stattdessen fragile Beschäftigungsverhältnisse, vor allem Werkverträge, etabliert und die Leute sozusagen in die Zwangsselbstständigkeit getrieben wurden. Es gibt aber auch eine selbst gewählte Selbstständigkeit, wonach die Leute es einfach als die für sie richtige Lebensform empfinden.

An wen denken Sie da?

Leute, die im Kunstbereich kuratieren oder auch einmal selbst Kunstwerke machen, dann aber wieder bei einer Plattenfirma arbeiten oder auch als Theaterschaffende. Sprich: die frei flottieren in hybriden Arbeitsverhältnissen und einer frei gewählten Existenzform, die Chancen für eine selbstbestimmte Tätigkeit und Zeitgestaltung gewährt. Marx sprach von einer „travail attractif“, einer „Selbstverwirklichung des Individuums“. Ich glaube, dass es im Zuge der gegenwärtigen Debatten eine Chance ist, die Gesellschaft dafür zu sensibilisieren, dass Selbstständigkeit auch eine moderne Form des Daseins sein kann und wir wegkommen von diesem Fetisch, wonach wir uns nur über Arbeit definieren. Das bedeutet aber zugleich auch, dass es nicht mehr darum gehen kann, nur jene Leute zu unterstützen, die vierzig Jahre „hart gearbeitet“ haben, sondern auch jene Menschen, die ihren wichtigen gesellschaftlichen Beitrag auf eine andere Art und Weise als in einem festen Arbeitsverhältnis, als in fremdbestimmter Lohnarbeit leisten wollen.

Ist in Frankreich oder generell Benelux und auch in Teilen der skandinavischen Länder die Grundstimmung in der Kulturszene eine andere?

Auf jeden Fall. In Frankreich speziell ist es viel kämpferischer. Da machen von den Großschauspieler*innen und den Popstars bis hin zu Theaterleuten und den kleinsten, meistens auch gewerkschaftlich organisierten Kulturschaffenden und Kulturarbeiter*innen große Petitionen und Demonstrationen und setzen den Staatspräsidenten unter Druck. Sie sagen: Es muss hier weitergehen, uns muss geholfen werden. Wir müssen wieder eine Perspektive haben. Bei uns machen ein paar Schauspieler*innen depperte Videos mit „alles dichtmachen“.

Insgesamt merkt man da natürlich einen großen gesellschaftlichen Unterschied zwischen Frankreich und Deutschland. Ein wesentlicher Faktor ist aber auch der hohe gewerkschaftliche Organisationsgrad der Künstler*innen und Musiker*innen, den es bei uns so gar nicht gibt. Wir sprachen ja vorhin über England. Dort existiert seit 1893 eine Musikerinnen-Gewerkschaft, die „Musicians' Union“. In ihr sind heute über 30.000 Musiker*innen organisiert, mittlerweile sind davon etwa 94 Prozent selbstständige, freie Musiker*innen. Ursprünglich waren es hauptsächlich angestellte Musiker*innen, das hat sich in das Gegenteil verkehrt. So eine Gewerkschaft hat natürlich Gewicht. Stellen Sie sich mal vor, wenn solch eine starke, kämpferische Organisation im Zentrum aller wesentlichen Vereinbarungen steht, die die Musiker*innen betreffen! Wenn es bei uns so etwas in der Art gäbe, wäre die Welt für Musiker*innen und Kulturarbeiter*innen eine andere – und auf jeden Fall eine gerechtere ...

Warum gibt es das nicht in Deutschland?

Es hat möglicherweise etwas mit Mentalität und vor allem mit einer grundlegenden Selbsteinordnung zu tun. Ein Großteil der „kreativen Klasse“ ist ja auf diese Narration hereingefallen: Ihr seid alle Unternehmer eurer Selbst. Ihr seid selbstständig. Das ist toll. Ihr müsst euch ständig optimieren. Ihr müsst euch darstellen. Ihr müsst euch selbst vermarkten. Das ist eine ganz große Chance für euch. Ihr seid verantwortlich, dass es was mit eurer Karriere wird.

Ein Großteil der Kreativen hat gar kein Gefühl dafür, dass sie eigentlich eher dem Proletariat angehören würden, wenn man das soziologisch begreifen will. Die Interpretinnen sind ja zum Beispiel sozusagen Facharbeiterinnen, eine Art Produktionsarbeiterinnen, die Musikwaren für den Markt herstellen. Oder die sogenannten „Produktmanager“ in einer Plattenfirma sind ja eher Verkäufer eines von der Musikindustrie hergestellten Produkts. Ein befreundeter Schriftsteller sagte mir einmal: Natürlich bin ich hier Arbeiter; ich bin doch kein Unternehmer! Ich stelle etwas her, und dann muss ich das an einen Verwerter verkaufen. Der Verwerter entspricht im Grunde dem Unternehmer, wenn man diesen Gedanken fortsetzen will. Ich denke, dass dieses Bewusstsein bei vielen Musiker*innen und selbstständigen Künstler*innen kaum noch vorhanden ist. Da ist mittlerweile leider sehr viel neoliberale Ideologie, die gerade die kreative Klasse immer sehr nach vorne gestellt hat, ganz tief in die Leute eingedrungen.

Interview: Peter Kuleša

Das Gespräch wurde im Mai 2021 geführt.

Berthold Seliger

ist Konzertagent und Autor. Zuletzt erschien von ihm „Vom Imperiangeschäft. Wie Großkonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören“ (Edition Tiamat, 2019).

E-Mail: info@bseliger.de

Webseite: bseliger.de