



Neofeudale Almosen

Musiker*innen und Kulturarbeiter*innen fehlt eine Lobby. Das zeigt sich gerade in Corona-Zeiten. Von Berthold Seliger

Die Konzertbranche hat sich in den letzten beiden Jahrzehnten dramatisch verändert. Aus einer unabhängigen Szene, in der Musikliebhaber*innen und Afficionados mit ihren privaten Firmen Konzerte und Tourneen in Pop, Jazz und Klassik organisiert haben, ist ein weltweit agierender Wirtschaftszweig entstanden, der mittlerweile als »Live-Industrie« bezeichnet wird. Multinationale Großkonzerne bestimmen das Geschehen: vor allem der deutsche Quasimonopolist CTS Eventim (Jahresumsatz 2019: 1,44 Milliarden Euro), der weltgrößte Konzertveranstalter Live Nation (Jahresumsatz: 11,55 Milliarden US-Dollar) und die Anschutz Entertainment Group (AEG). Letztere hat sich neben weltweiten Tourneen (von Ed Sheeran bis zu den Rolling Stones)

auf das Immobiliengeschäft konzentriert und baut und betreibt einige der weltgrößten »Live Entertainment Districts« in London, Las Vegas, Berlin, Beijing und Dubai. Die beiden erstgenannten Konzerne setzen auf Ticketingfirmen, denn mit diesem weitgehend risikolosen Provisionsgeschäft lassen sich nicht zuletzt dank des Internets die höchsten Renditen erzielen: Die Bruttomarge der Ticketing-Abteilung beträgt bei CTS Eventim sensationelle 60,5 Prozent (gegenüber 11,1 im »Live-Entertainment«), und Live Nation macht im eigentlichen Konzertgeschäft jedes Jahr sogar Verluste im deutlich zweistelligen Millionenbereich (2019 53,5 Millionen US-Dollar), während das Ticketing und der Bereich »Sponsorship & Advertising« für die Profite (über 560 Millionen) sorgen. Eigentlich werden Großkonzerte

und Festivals also nur noch veranstaltet, um »Content« für das höchst profitable Geschäft mit den Eintrittskarten zu generieren. Der Gründer und Vorstandsvorsitzende von CTS Eventim, Klaus-Peter Schulenberg, nennt als Unternehmensziel, die »Content-Pipeline weiterzuentwickeln«.

Zum Geschäftsmodell der kapitalistischen Konzertwirtschaft gehört der Aufbau weltweiter Imperien. Die genannten Großkonzerne sind seit Jahren auf Einkaufstour und reißen sich unabhängige Tournee- und Konzertveranstalter, -hallen und Festivals unter den Nagel, das Konzert-Monopoly hat dramatisch Fahrt aufgenommen. Von den zehn größten Live-Nation-Aktionären sind acht Hedgefonds, also die berüchtigten Kapitalorganisations der westlichen Welt. Ende April hat der Public Investment Fund of Sau-

You can't always get what you want: Die Rolling Stones im Homeoffice

di Arabia den Kauf von 5,7 Prozent der Aktien von Live Nation bekanntgegeben – ein Fonds, der im Auftrag der Regierung des Scharia-Staats Saudi-Arabien agiert und zum viertgrößten Anteilseigner des Konzerns wurde. Größter Aktionär von Live Nation mit einem unlängst auf den Mehrheitsanteil von 50,1 Prozent erhöhten Aktienpaket bleibt allerdings Liberty Media Formula One, ein US-Medienkonzern, der Fernsehkanäle wie Discovery (Eurosport), Online-Reisebüros und Sportkonzerte (von der Formel 1 bis zu Baseballmannschaften) betreibt und dessen Präsident John Malone als Libertärer und Trump-Förderer gilt.

Die Beteiligung von Hedgefonds und Private-Equity-Firmen an Konzertkonzernen ist in der Branche mittlerweile gang und gäbe. Auch etwa ein Fünftel der Aktien von CTS Eventim ist im Besitz derartiger Kapitalorganisations (der weltgrößte Anleihefonds und hinter Blackrock zweitgrößte Kapitalorganisator, die Vanguard Group, ist wie die Select Equity Group Großaktionär sowohl bei Live Nation als auch bei CTS Eventim), und bei der deutlich kleineren Deutschen Entertainment AG (DEAG, Jahresumsatz 2019: gut 185 Millionen Euro) sind sogar rund drei Viertel aller Aktien im Besitz von Kapitalorganisations. Da nimmt es sich schon einigermaßen drollig aus, wenn sich der DEAG-Vorstandsvorsitzende und ehemalige Berliner CDU-Abgeordnete Peter Schwenkow in der »Zeit« oder bei »Markus Lanz« über »die Bedeutung der privat finanzierten Kultur« auslässt und von »mindestens acht Monaten Berufsverbot« schwafelt, das »die Politik gegen uns verhängt hat«.

Auch auf niedrigerer Ebene waren Kapitalorganisations in den vergangenen Jahren auf Einkaufstour durch die europäische Festival- und Tourneelandschaft (siehe **konkret 5/19**). Letzten Sommer hat der Private-Equity-Konzern Superstruct Entertainment Mehrheitsbeteiligungen an den deutschen Festivals Parookaville und Wacken erworben. Nicht mehr Impresarios haben heute im Konzertgeschäft das Heft in der Hand, sondern das globale Finanzkapital, das auf der Suche nach Superrenditen auf den Superstarmarkt gestoßen ist. Sex & Drugs & Rock'n'Roll? I wo. Heute gilt: Private Equity & Hedgefonds & Brands'n'Sponsoring!

Die oberen fünf Prozent der Musiker*innen und Bands generieren heute 85 Prozent aller Konzerteinnahmen weltweit. Für die unteren 95 Prozent der Musiker*innen bleiben gerade einmal 15 Prozent aller Konzerteinnahmen übrig. Für die Aktiengesellschaften reicht es also völlig aus, Events mit den Superstars zu organisieren – dort winkt der größte Profit. Warum sich den Tort antun und die Karrieren junger, unbekannter Mu-

siker*innen und neuer Bands sorgsam aufzubauen, wenn damit praktisch kein Geld zu verdienen ist? Sollten sie irgendwann erfolgreich werden, kann man immer noch mit Geldbündeln wedeln und sie den unabhängigen Konzert- und Tourneeveranstaltern abwerben, die für die kulturelle Vielfalt sorgen.

Kulturarbeitsbienen in der Corona-Ära

»Das Virus macht uns alle gleich«, diese Behauptung hört man jetzt häufig, in Leitartikeln der Qualitätsmedien ebenso wie in den sozialen Medien. Das Gegenteil ist richtig: Covid-19 zementiert die in den letzten Jahren etablierte Ungleichheit, global wie lokal, ob für das Dienstleistungsprekariat oder für die Kulturschaffenden. Mittelschichtangehörige, die über ihr vom Festgehalt gestütztes Dasein im Homeoffice barmen, und Millionen Flüchtlinge weltweit, die unter deaströsen hygienischen Bedingungen auf engstem Raum ausharren müssen, sind alles andere als gleich. Die Quandt-Familie, die zu den allerreichsten Deutschen gehört, darf auch während der Krise auf eine dreistellige Millionen-Dividende von BMW zählen, während die BMW-Arbeiter*innen in Kurzarbeit auf gut ein Drittel ihres Einkommens verzichten müssen. Und selbst hier herrscht Ungleichheit: Das Kurzarbeitergeld für leitende Angestellte und gutbezahlte Facharbeiter ist häufig höher als das Gehalt von Vollzeit arbeitenden Verkäufer*innen, Paketzustellern oder anderen Arbeiter*innen der neuen prekären »Serviceklasse«.

Eine ähnliche Kluft herrscht im Konzertbetrieb. Sicher, Anna Netrebko, Madonna oder Elton John können derzeit ebenso wenig öffentlich auftreten wie die jungen Songwriter*innen oder Jazzmusiker*innen in Neukölln, Giesing oder auf St. Pauli. Doch die Superstars verfügen über einen ausreichenden ökonomischen Background, um problemlos über die Runden zu kommen. Das durchschnittliche Jahreseinkommen von Musiker*innen in Deutschland aber betrug zum 1. Januar 2019 laut Künstlersozialkasse gerade einmal 14.628 Euro, das der weiblichen sogar nur 12.222 Euro. Während Schlenberg Dollar-Milliardär ist und der CEO von Live Nation, Michael Rapino, laut »New York Times« über ein Jahreseinkommen von mehr als 70 Millionen Dollar und der Gema-Vorstandsvorsitzende immerhin über mehr als 800.000 Euro verfügt, verdienen die zahlreichen meist selbständigen Arbeiter*innen im Konzertbetrieb, also die Bühnenarbeiter*innen, Stagehands, Securities, Roadies, Techniker*innen, Busfahrer und so weiter, häufig gerade einmal Mindestlohn. Seit Beginn des Lockdowns im März sind die meisten dieser Arbeiter*innen im Kulturbereich ohne jede Einnahme. Ähnlich sieht es bei den selbständigen oder von Medien und Politik euphemistisch als frei bezeichneten Musi-

ker*innen aus. Niemand weiß, wie lange die konzertlose Zeit anhalten wird; frühestens im Herbst dürften wieder Konzerte stattfinden, wahrscheinlicher ist ein Neustart 2021. Das bedeutet, dass den etwa 50.000 freien Musiker*innen und der deutlich sechsstelligen Zahl von sogenannten Solo-Selbständigen, Freiberuflern, Aufstockern oder Minijobbern, die Konzerte überhaupt erst möglich machen, mindestens sechs, wahrscheinlicher neun und mehr Monate das komplette Einkommen wegbricht.

Hier rächt sich die festinstallierte Prekarisierung weiter Teile der unabhängigen Szene, das Von-der-Hand-in-den-Mund-Leben-Prinzip, das nicht nur in der Subkultur gang und gäbe ist. Die Popkultur ist wie die Jazzszenen längst Teil der etablierten Mittelschichtkultur, sie hat in Teilen das ersetzt, was im 19. und 20. Jahrhundert dem Bürgertum die Klassik war. Allerdings hat sie es nicht nur versäumt, sondern geradezu verschmäht, ebenso wie diese institutionell und sozial abgesichert zu werden. Sieht man von wenigen deutschen Bands und Musiker*innen ab, die sich die Wirkohnmacht ihrer Kunst wenigstens in Staatstheatern gut bezahlen lassen, hat sich das Gros geradezu euphorisch auf die Narration von der »kreativen Klasse« und der damit verbundenen, von SPD und Grünen vorangetriebenen Ideologie des Unternehmertums eingelassen: Jede*r eine kleine Ich-AG, alle sind Unternehmer*innen ihrer selbst und kümmern sich beherzt um Selbstvermarktung und -optimierung – eine Art outgesourcetes Experimentallabor, ganz die fleißigen Kulturarbeitsbienen mit verinnerlichtem Nichtklassenbewusstsein, dafür allzeit bereit zur geradezu stolz gelebten Selbstausbeutung. Kampf für Arbeitsrechte? Engagement für gute Bezahlung, für soziale Absicherung? Wo kämen wir da hin.

Zu dieser Haltung gehört, dass viele Künstler*innen ihre Produktionen nur noch als Ware verstehen. Musik wird im Zeitalter der digitalen Verwertbarkeit als Vertreterware herungereicht, die Ich-AGs stromern mit ihrem Bauchladen durch die Niederungen des »Markts« und bieten Distinktionsmöglichkeiten feil. Ihre Waren wollen die Kulturschaffenden nicht ohne Gegenwert abgeben, woraus sich auch die latente Feindlichkeit gegenüber Streaming-Angeboten, von Spotify bis Youtube, erklärt. Die Ware soll einen Wert haben, sie darf nicht »kostenlos« verbreitet werden. Dieser Warenfetischismus verbindet sich häufig mit einer merkwürdigen Digitalfeindlichkeit, viele wünschen sich Indiehausen als eine ewig verlängerte Unplugged-Session aus dem Wohnzimmer, und Jazz soll möglichst im kleinen Keller stattfinden, in dem hinterher der Hut rumgeht. Seit einigen Jahren gibt es endlich den Mindestlohn – die Forderung nach Mindestgagen hat bei all den Ich-AGs und »frei-

en« Musiker*innen hierzulande jedoch nie verfangen.

Ganz anders in Frankreich. Dort hat Jack Lang als sozialistischer Kulturminister in den achtziger Jahren das bereits seit 1936 existierende System des »Intermittent du spectacle« massiv ausgedehnt. Hierbei handelt es sich um eine Art Arbeitslosenversicherung für freie Mitarbeiter*innen und Selbständige in der Kulturindustrie, zum Beispiel für Musiker*innen, Schauspieler*innen, Regisseur*innen, aber auch für das technische Personal und die Arbeiter*innen, die für künstlerische Aufführungen notwendig sind. Wer in zehn Monaten 507 Arbeitsstunden vorweisen kann (oder eine bestimmte Zahl von Auftritten), erhält bei Nichtbeschäftigung acht Monate lang Kompensationszahlungen in nennenswerter Höhe, mindestens den französischen Mindestnettolohn von derzeit 1.521 Euro, maximal 4.380 Euro monatlich. Weit über 100.000 Kulturschaffende Frankreichs profitieren von dieser Regelung. Doch damit geben sich die Künstler*innen dort nicht zufrieden. Auch in Frankreich liegt der Kulturbetrieb darnieder, alle großen Festivals und Veranstaltungen wurden bis in den Herbst abgesagt. Fast alle Wirtschaftszweige hat die Regierung mit Rettungsplänen bedacht, nur Kunst und Kultur nicht. 230 Künstler*innen, von Catherine Deneuve und Isabelle Adjani bis zu Benjamin Biolay und Patrick Bruel, haben von Präsident Macron deshalb ein Rettungspaket gefordert, einen »präzisen Plan für die Kultur«, der unter anderem das Recht auf Entschädigungszahlungen für ein Jahr über den Zeitpunkt hinaus, bis zu dem sie nicht arbeiten können, vorsieht.

Deutsche Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen können von einer derartigen Absicherung nur träumen. Beim großen Covid-19-Beschlusspaket des Bundes und der Länder wurden Kunst und Kultur komplett ausgespart, sie rutschten in den Anhang, der Schließungsanordnungen für Gastronomiebetriebe und Prostitutionsstätten aufführt, also »zwischen Bier und Bordell« (Andreas Kilb). Der bayrische Ministerpräsident ergeht sich auf Pressekonferenzen endlos zu Oktoberfest, Biergärten und Pediküre, und jeder zu öffnende Baumarkt scheint den Regierenden wichtiger zu sein als die Kultur. Die scheint für die Politiker*innen kein Grundbedürfnis zu sein, also »die Idee vom Menschsein des Menschen« (Georg Lukács), sondern ein Genussmittel, das man in guten Zeiten zum Spaß und zur Unterhaltung konsumieren kann und das möglichst nichts kosten soll.

Es sei denn, es handelt sich um Leuchtturmprojekte – für Elphi, Humboldt Forum oder ein Berliner Museum der Moderne sind immer Hunderte von Millionen da, die die Staatsministerin für Kultur, Monika Grütters (CDU), Hand in Hand mit dem umstrit-

tenen Hamburger SPD-Haushaltspolitiker und Bundeswehroberst Johannes Kahrs organisiert (der kurz vor Drucklegung dieser Ausgabe überraschend von der Fahne gegangen ist). Das Museum der Moderne in Berlin etwa sollte ursprünglich 130 Millionen Euro kosten, dafür bekomme man eine »Kathedrale der Moderne«. Dann stiegen die geplanten Baukosten auf 200 Millionen, und Ende 2019 wurde in einer schwarzroten Hausrückaktion im Haushaltsausschuss unter Ausschluss der Öffentlichkeit noch mal nachgelegt, jetzt ist man bei 450 Millionen Euro angelangt, 354 Prozent mehr als ursprünglich angesetzt, und das dürfte nicht das Ende der Fahnenstange sein. Niklas Maak mutmaßte in der »FAZ«, Grütters wolle wohl ein Bauwerk, »das an ihre Amtszeit erinnert«, ein Bundes-Moni-Denkmal. Ohne das Museum der Moderne – von »maßloser Größe bei konzeptueller Armut« (»Süddeutsche«) – würde dereinst nur die alberne Einheitswippe an die Kulturstaatsministerin erinnern.

Für ein »Soforthilfeprogramm für Kulturzentren auf dem Land« hat Grütters gerade mal 1,5 Millionen, für die Rettung freier Orchester und Ensembles 5,4 Millionen Euro zur Verfügung gestellt. Diese neofeudale Al-

Habt Erbarmen, Monika Grütters schläft schlecht

mosenpolitik hat System: Über einige Clubs, Kulturzentren und Konzertveranstalter schüttet man einmal jährlich Brosamen in Höhe von insgesamt knapp 1,8 Millionen Euro in Form eines Spielstättenpreises namens »Applaus« aus, je 23 Clubs erhalten 38.000 beziehungsweise 18.000 Euro als »Auszeichnung«, dazu kommen 61mal 7.500 Euro für Clubs und Programmreihen. Statt einer dringend notwendigen institutionellen Förderung der Spielstätten in der Dimension von 100 Millionen Euro verteilt auf fünf Jahre gibt es nicht einmal ein Zehntel davon – dafür eine öffentliche Preisverleihung, auf der die Ministerin Sonntagsreden von den »Clubs als Schmelztiegel der Kulturen in unserer Gesellschaft« halten darf. Maria Theresia hat dem Wunderkind Mozart weiland 100 Dukaten und bestickte Galakleider geschenkt, Monika Antoinette Grütters spendiert den Clubs ein paar Euro, warme Worte und eine Party – und die freuen sich drüber, weil sie jeden Euro brauchen können.

Die neofeudalen Strukturen der Kulturpolitik treten in der Corona-Ära besonders drastisch hervor. Dort, wo ein entschiedenes Eintreten der Staatsministerin für einen Rettungsfonds für freie Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen nötig wäre, geschieht – nichts. Jedenfalls, wenn sie nicht das Glück haben, in Berlin zu leben, wo der Kulturse-

nator der Linkspartei den Solo-Selbständigen schon nach wenigen Wochen eine »leistungslose« Soforthilfe hat zukommen lassen, die von einer sechsstelligen Zahl von Kulturarbeiter*innen in Anspruch genommen wurde, und mittlerweile auch ein Soforthilfepaket für kleine und mittlere Kulturbetriebe installiert hat. Grütters aber schafft es nicht einmal, dafür zu sorgen, dass die besonderen Lebens- und Arbeitsbedingungen der freischaffenden Künstler*innen im Programm der Bundesregierung für Selbständige besondere Berücksichtigung finden – diese Unterstützung darf nicht für Lebenshaltungskosten oder Krankenversicherung, sondern nur für Betriebskosten aufgewendet werden. Sie wünscht sich stattdessen, dass die Künstler*innen Geld vom an Hartz IV angelehnten Sozialschutzpaket abrufen, einer Art Grundsicherung mit seitenlangen und zum Großteil wirklichkeitsfremden Bedingungen, und zeigt damit, wo sie die Kulturschaffenden sieht – am Katzentisch der Gesellschaft, als Bettler*innen, die froh sein sollen, dass sie dabei sein dürfen, so »liest sie Künstlern im Kulturausschuss die Leviten«, wie die »Berliner Zeitung« titelte. Ein Strukturfonds für die Konzertbranche? Dazu ist Grütters Ende April »gerne bereit«, Konkretes hat man jedoch noch nicht gehört. Auch braucht sie fast zwei Monate und etliche Versuche, den Ländern die Verantwortung zuzuschieben, bis sie endlich dafür sorgt, dass Freischaffende von Kulturinstitutionen Ausfallhonorare für abgesagte Auftritte erhalten – allerdings nur »bis zu 60 Prozent« bei Gagen unter 1.000 und »maximal 40 Prozent« bei Gagen über 1.000 Euro. Aber wir sollten Erbarmen mit der Almosenverteilerin haben: Im Kulturausschuss des Bundestages gab sie zu Protokoll, dass sie schlecht schlafe, verzweifelt sei und ihr das Herz blute. Auch das ein Kunstgriff feudaler Zustände: Die darbenenden Untertanen sollen Mitleid mit den Herrschenden haben, die die Verantwortung tragen.

Die »Untertanen« sind an dieser Situation allerdings nicht unschuldig. Zu lange haben Kulturschaffende ihre problematische soziale Situation hingenommen und sich irgendwie durchgewurschelt, ohne entscheiden für ihre Rechte und eine Absicherung zu kämpfen. Jetzt, wo ein großzügig ausgestatteter Nothilfefonds benötigt wird, ein echtes Corona-Rettungssystem für die Vielfalt der Kultur, sowie ein mindestens drei, besser sechs Monate währendes Moratorium für die Mietzahlungen der Clubs, Kulturzentren und Konzertveranstalter, das essentiell für das Fortbestehen der kulturellen Infrastruktur ist, fehlen die Erfahrungen mit Kampfformen, um derartige Forderungen durchzusetzen. Es fehlt eine emanzipatorische Selbstorganisation der Musiker*innen und Kulturarbeiter*innen, eine »wirkliche Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt« (Marx).

