

Popmusik und (Förder-)Politik in Deutschland

Voraussetzungen, Veränderungen, Perspektiven

Susanne Binas-Preisendörfer

Der Einschnitt

Es war ein Freitag, der 13. (März 2020), für den tags zuvor der Kultursenator Berlins Klaus Lederer (Die Linke) die Schließung aller Kultureinrichtungen der Stadt per Eilentscheid in einer Pressemitteilung angekündigt hatte. Der Lockdown betraf gleichsam Clubs und Bars, private Konzertbühnen und Theater, Kinos, Messen, Festivals usw. usf., allesamt Orte und Gelegenheiten von Öffentlichkeit, die dem Zusammentreffen Interessierter und dem Erleben von Kunst, Musik und Kultur dienen, kleinere und größere Events, die insbesondere das urbane Leben ausmachen, aber auch im ländlichen Raum das soziale Miteinander bestimmen. Infolge des Lockdowns schloss sich für Künstler*innen nicht nur der Resonanzraum Publikum, sondern – und dies traf insbesondere die Freiberufler*innen und Solo-Selbstständigen unter ihnen – stand deren wirtschaftliche und damit soziale Existenz zur Disposition. Nicht allein Künstler*innen und Musiker*innen oder DJs, sondern ebenso das breite Feld und die diversen Berufe der Veranstaltungswirtschaft, der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Kamera, Ton, Licht und viele andere mehr traf es quasi von einem auf den anderen Tag. Konzerte bis weit in den Sommer 2020 wurden abgesagt, Ticketverkäufe rückabgewickelt, Plakate hingen umsonst. Viele Musiker*innen versuchten umgehend mit dem Streaming ihrer Live-Sets beim Publikum in Erinnerung zu bleiben, Clubs öffneten ihre Bühnen kleinen Drehteams mit Hygieneabstand und Masken. Die öffentlich-rechtlichen Medien boten v.a. in ihren Mediatheken Sendeplätze und Archive dieser eher verzweifelten Versuche, musikkulturelle Praktiken am Leben zu halten. Es betrifft eine ganze Branche, die in komplexen und sich immer wieder auch verändernden Konstellationen und Praktiken zu einem beliebten Erlebnisraum und Berufsfelds geworden war. Wohl den Musiker*in-

nen, die weitere Einkommensquellen für sich erschlossen hatten, z.B. Instrumentalunterricht, der nun über Videokonferenztools erteilt werden konnte, auch wenn die Nachbarn etwas genervt waren, ob der Bass Drum oder einem quietschenden Saxophon. Mit Sonderprogrammen für Soloselbstständige oder dem Wechsel in die Grundsicherung (Arbeitslosengeld II) konnten viele über das Frühjahr kommen, ab Juli gab es erste kleinere Konzerte, selbst das Reeperbahn-Festival sagte den Jahrgang 2020 nicht ab, freilich unter strengsten Hygieneregeln.

Auf den Tagesordnungen der Branchenverbände und der sich in der jüngeren Vergangenheit vielerorts gegründeten Initiativen zur Unterstützung der Musikszenen standen nun existentielle Probleme. Im Vergleich dazu ging es in den Jahren 2018 oder 2019 v.a. noch um die rechtlichen Konsequenzen und Herausforderungen der Plattform-Ökonomien, das Value-Gap zwischen ihnen und den Content-Lieferanten sowie die seitens der Kulturpolitik einem Mantra gleich beschworenen Appelle an die kulturelle Vielfalt, die angesichts der »Segnungen« des digitalen Kapitalismus hinter den Klickzahlen der großen Streamingdienste zu verschwinden drohe.¹

Mit dem Beginn der Covid-19-Krise übernahm der Staat quasi das Steuer. Er entschied als eine der ersten Maßnahmen – auf Anraten des Deutschen Kulturrates, einem der Spitzenverbände der Zivilgesellschaft – die Abgaben der Versicherten der Künstlersozialkasse (KSK) auf ein Minimum herabzusetzen, um deren Ausgaben zu senken. Also eine ordnungspolitische Maßnahme, die in jeder Hinsicht Erleichterung in der Ausgabenstruktur der »Betroffenen« brachte.

Knapp eine Woche nach Beginn des Lockdowns lud Bundesarbeitsminister Hubertus Heil (SPD) zu einem Krisengespräch ins Arbeitsministerium, an dem auch die Staatsministerin für Kultur und Medien Monika Grütters (CDU) und Bundeswirtschaftsminister Peter Altmaier (CDU) sowie einer seiner Staatssekretäre teilnahmen. Der Deutsche Kulturrat wies angesichts der Corona-Krise auf die Fragilität des gesamten Kulturbereiches hin und bat um eine schnelle und umfangliche Unterstützung der kulturellen Infrastruktur und der freiberuflichen Künstler*innen (Zimmermann 2020). Die ersten Soforthilfeprogramme des Bundeswirtschaftsministeriums und auch der Landesministerien sahen noch keine branchenspezifischen Lösungen vor. An-

1 Der in Paderborn während der Tagung im Sommer 2018 gehaltene Vortrag trug den Titel »Vom Ende des ECHOS, dem Value Gap und Stipendienprogrammen für Popmusiker*innen«.

fang Juli verabschiedete dann der Deutsche Bundestag den Nachtragshaushalt 2020 und machte den Weg frei für einen Kulturinfrastrukturfonds mit einem Volumen von einer Milliarde Euro. Die entlang der Sparten daraus aufzulegenden Programme sollten den besonderen Anforderungen des Kultur- und Medienbetriebes besser gerecht werden und sich insbesondere an kleinere Kulturunternehmen (KMUs) und Künstler*innen richten, die an öffentlichen Geldern bisher kaum partizipieren konnten. In weiten Teilen handelt es sich deshalb um ein Kulturwirtschaftsförderprogramm, das auch für Freiberufler*innen, Bands, die Freie Szene und Projekte im weiten Feld der Musik Möglichkeiten bietet, über die schwere Zeit der Pandemie hinweg durchzuhalten und weiter an ihren Vorhaben zu arbeiten. In Höhe von acht Millionen € kann der Musikfonds² Stipendien ausreichen und in Höhe von 107 Millionen € fördert die Initiative Musik gGmbH³ Künstler*innen und deren aktuelle Projekte, Musikfestivals und Clubs. Doch dazu später mehr.

Corona hat fast alles verändert, und es hat den handelnden oder besserer in ihren Handlungsräumen eingeschränkten Akteuren vieles wie im Brennglas vor Augen geführt. Nicht zuletzt konnte die Pandemie innerhalb von nur wenigen Tagen die ökonomischen Bedingungen von Künstler*innen und der kleinen kulturwirtschaftlichen Unternehmen zum Zusammenstürzen bringen und hat damit abermals gezeigt, wie prekär die ökonomische Absicherung der meisten derjenigen ist, die im Kulturmarkt arbeiten (vgl. Schulz/Zimmermann 2020).

Früher nannte man es Subkultur, heute Kreativwirtschaft...⁴

Kultur- bzw. Musikmarkt, Ordnungspolitik, kulturelle Infrastruktur, Kulturwirtschaftspolitik, Medienpolitik: mit diesen Begriffen sind Politikfelder angesprochen, die das Spannungsfeld sowie den Handlungsrahmen von Popmusik und staatlicher Politik heute ausmachen. Politik ist also keineswegs nur daraufhin zu befragen, wie viele Steuergelder sie den Akteuren populärer Musik z.B. in Form von Stipendien direkt zukommen lässt, sondern mit

2 <http://www.musikfonds.de> (20.10.2020).

3 <https://www.initiative-musik.de/neustart-kultur/> (20.10.2020).

4 Frei nach Dimitri Hegemann, Gründer des Atonal-Festivals und des Clubs und Labels Tresor in Berlin. <https://www.monopol-magazin.de/detroit-berlin-dimitri-hegemann> (16.10.2020).

welchen Konzepten und Instrumenten sie zur Steuerung des Handlungsfeldes Populäre Musik insgesamt beiträgt.

Mit Politik ist in diesem Beitrag nicht die politisch-inhaltliche Dimension konkreter Musik, Lyrics, Genres oder Szenen gemeint, nicht das politische Engagement von Musiker*innen und auch nicht die Mikropolitiken, die in Sprache, Symbolen, Bilderwelten oder Repräsentationsmodellen gesellschaftlicher Gruppen und Machtkonstellationen ausgehandelt und adressiert werden. In diesem Beitrag geht es um die Verantwortung der politischen Legislative und Exekutive, was freilich auch Einfluss auf das eben Genannte haben kann.

Die aktuelle öffentliche Förderlandschaft als ein Teil staatlicher politischer Verantwortung in Sachen populäre Musik und die Beträge, die in das Feld populärer Musik fließen, nehmen sich exorbitant aus gegenüber denen von vor 40, 50 oder 60 Jahren. Damals galten Genres und Akteure populärer Musik ohnehin weder als förderfähig im unmittelbaren wie auch im mittelbaren Sinne. Es war völlig unvorstellbar, sie zum Ausbildungsinhalt an Musikschulen, Musikhochschulen oder Universitäten zu machen. Der Jazz hatte es dorthin schon geschafft, er galt als ein ernstzunehmendes Genre. Zugleich schien es lange Jahre als unstrittig, dass Popmusik und Politik, hier die öffentliche Förderpolitik, also der Staat, nichts gemeinsam hätten, weil »Popmusik am besten immer noch durch die Kräfte des Marktes definiert [...] (sei) und nicht durch ministeriale Bürokratien« (Wicke 1992, 8). Der Eingriff des Staates würde in diese Prozesse von den handelnden Akteuren eh abgelehnt. Man bestand einerseits auf den widerständigen Potentialen populärer Musik und denjenigen, die sie als Musiker*innen, Publikum, deren Medien und Szenen verkörperten und pflegte andererseits in den Amtsstuben von Politik und Verwaltung ein Kulturverständnis, das im Zuge der Nachkriegszeit und den 1960er Jahren v.a. auf das nationale kulturelle Erbe und die Künste im Sinne der Aufklärung gerichtet war. Trotzdem übte der Staat auf unterschiedlichen Ebenen, z.B. den Einnahmen kommunaler Gewerbesteuern durchaus ordnungspolitische Macht gegenüber Tanzetablissemments, Tonträgerfirmen oder Schallplattenpresswerken aus. Auch das Urheber- oder Leistungsschutzrecht stellen eine ordnungspolitische Maßnahme dar, die maßgebliche Auswirkungen auf die Einnahmesituation von Musiker*innen, Komponist*innen, ihren Verlagen oder dem Hörrundfunk haben. Das galt in den 1950er Jahren wie auch heute.

Kulturförderpolitik als Instrument zum Erhalt, Ermöglichung und Weiterentwicklung von Kunst und Kultur diskutiert die Höhe konkreter Etats und

reicht sie über die ihr zugeordneten Ministerialverwaltungen, Dezernate oder Kommunalverwaltungen an die ausgewählten ihr nachgeordneten Einrichtungen (z.B. ein Theater, Museum oder Fonds) aus. Insofern ist Kulturförderungspolitik das institutionalisierte Verständnis und Resultat der Auseinandersetzung darum, was als Kultur verstanden wird und was eher nicht. Hierzu lassen sich über die Zeit hinweg verschiedene Schwerpunkte in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR wie auch im wiedervereinigten Deutschland erkennen bzw. ist nachvollziehbar, dass nachfolgende Generationen und Akteure die Legitimation von Kulturförderungspolitik immer wieder auch hinterfragen und neue Förderschwerpunkte einfordern. Die in den 1970er Jahren einsetzende Pluralisierung der Gesellschaft, ihre zunehmende Individualisierung und Diversifizierung hat in der Kulturpolitik der letzten 50 Jahre nachvollziehbare Spuren hinterlassen. Es folgten entweder heftige Verteilungskämpfe oder im besten Falle ein fortwährender Aufwuchs der Kulturretats. Im Folgenden möchte ich einen kurzen Überblick zu diesem sich verändernden Verständnis und den Auseinandersetzungen geben, um insbesondere auch das politische Handlungsfeld Populäre Musik und die Strategien, sie zu fördern, darin zu verorten und die aktuellen Förderinitiativen einzuordnen.

Kulturförderung ist in Deutschland Ländersache und ist auf allen Ebenen des föderalen Systems (Bund, Länder, Kommunen) eine freiwillige Aufgabe. Eine Förderung muss also gut begründet sein. Diese Begründungen haben sich im Laufe der Jahre verändert. Gelten in den ausgehenden 1940er und 1950er Jahren der nationale Wiederaufbau und die Rückbesinnung auf klassische Konzepte ästhetischer Bildung als wichtigste Begründungen öffentlicher Kulturförderungspolitik, lassen sich erste Veränderungen in den 1960er Jahren ausmachen. Standen zunächst die Institutionen der bürgerliche Moderne – v.a. das Theater als moralische Anstalt – und die Pflege des nationalen Erbes (Opern- und Konzerthäuser) an erster Stelle, wird dies in den 1960er Jahren um die direkte Künstler*innenförderung in Form von Stipendien oder Ankäufen erweitert. Moderne und Avantgarde gelten nun als wichtige Impulsgeber für Kunst und Kultur.

In den 1970er Jahren macht in der alten Bundesrepublik das Motto »Kultur für Alle« von sich reden. Die sogenannte neue Kulturpolitik, getragen v.a. von den Gründern der Kulturpolitischen Gesellschaft Hilmar Hofmann und Hermann Glaser⁵, kannte kaum Berührungspunkte zur Gegen- bzw. Subkultur und v.a. auch den eher breiten kulturellen Interessen der Bevölkerung in

5 <https://kupoge.de/geschichte/> (16.10.2020).

Stadt und Land. So entstehen Soziokulturelle Zentren in geschlossenen Zechen oder verlassenen Fabriken und werden oft auch zu Orten, in denen lokale Bands auftreten oder ihre Probenräume haben. Die Generation der damals 20jährigen beteiligt sich aktiv an der Schaffung dieser kulturellen Räume. Sie errichten auf oder in den Ruinen der Industriegesellschaft Räume, die sich schon optisch von denen ehemaliger fürstlicher Palais (Opernhäuser, Museen) oder gutbürgerlichen Versammlungsräumen (Konzerthallen) unterscheiden.

In der DDR ist man in der Nachkriegszeit ebenso in erster Linie dem kulturellen Erbe zugetan und orientiert sich am klassisch romantischen Werkideal und seiner Aufführung in Konzerthallen und Theatern. Daneben aber führt der Machtanspruch des Proletariats (Diktatur des Proletariats) dazu, dass Künstler*innen ihre Verbundenheit mit dem werktätigen Volk (Bitterfelder Weg) zeigen und Arbeiter*innen ihr Interesse an Kunst bilden sollen (Brigadeausflüge zu Kunstaustellungen, schreibende Arbeiter*innen) (vgl. v.a. Gerd Dietrich 2018). Zugleich organisieren Partei, Kulturbund, Städte und Gemeinden oder auch die Betriebe ein weit verzweigtes Netz von kultureller Breitenarbeit, die Zirkel Schreibender Arbeiter, Volkskunstgruppen, Musikschulen usw. Selbst die Förderung populärer Musik wird im Auf und Ab zentraler Parteibeschlüsse von höchster Ebene (Komitee für Unterhaltungskunst beim Ministerium für Kultur beim Ministerrat der DDR, gegründet 1973) bis in die Fläche der Gemeinden und Städte (Kreiskulturrabbinette, Jugendklubs, Klubs der Werktätigen) mitorganisiert.

In der alten Bundesrepublik beginnt im Laufe der 1980er Jahre vor dem Hintergrund nationaler wie internationaler wirtschaftlicher Probleme der Zusammenhang von Kultur und Ökonomie an Relevanz zu gewinnen. Damals werden erstmals Argumentationen laut, die später – in den frühen 2000ern – zur Etablierung des Politikfeldes der Kultur- und Kreativwirtschaft führen sollten. Zunächst thematisiert man die Umwegrentabilität öffentlicher Kulturausgaben, d.h. die ökonomische Rechtfertigung staatlicher Kulturausgaben. Man fragt danach, inwiefern staatliche Ausgaben bzw. Angebote die Zahl von Übernachtungen in Hotels oder Restaurantbesuche steigern und so die touristische Attraktivität im Standortwettbewerb von Städten positiv begünstigen können. Zugleich wird es quasi zum Gemeinplatz, dass sich die Zufriedenheit ortsansässiger Unternehmen ganz maßgeblich am Vorhandensein kultureller Institutionen orientiere und ihre Ansiedlung positiv beeinflussen würde. Kulturpolitik, Tourismuswirtschaft und Ansiedlungspolitik werden in einem Atemzug genannt. Popmusik bzw.

ihre Akteure spielen in diesem Szenario kultur- bzw. wirtschaftspolitischer Neuorientierungen noch keine Rolle.

Im Jahr 1991 gibt das Land Nordrhein-Westfalen erstmals einen Kulturwirtschaftsbericht in Auftrag. Dabei werden die Kultur- und Medienwirtschaft als Wachstumsbranchen identifiziert. Eine solche Argumentation kommt den politisch Verantwortlichen sehr entgegen, befindet sich das Ruhrgebiet doch in einem folgenreichen Strukturwandel, in dem es darum geht, dem Einbruch der Bruttowertschöpfung, der Umsatzentwicklung und den Beschäftigungszahlen angesichts der Schließung oder Verlagerung der Montanwirtschaft etwas entgegenzusetzen.

Zeitgleich stehen die neuen Bundesländer im Osten der Republik wirtschaftlich und sozial vor massiven Herausforderungen bzw. ihrem Niedergang. Hunderttausende Menschen verlieren in der sogenannten Nachwendezeit ihre Arbeit v.a. in der Industrie, weil die Produktion entweder unrentabel ist oder in Konkurrenz zu Unternehmen in den alten Bundesländern abgewickelt wird. Damit entfallen auch viele Orte niederschwelliger und in die Breite orientierter Kulturarbeit. Mancherorts gelingt in Allianz von politisch Verantwortlichen und Akteuren die Etablierung von Modellen, z.B. das Strukturprogramm Rock in Sachsen, die anders als bisher in der alten Bundesrepublik erprobt, auf die Förderung der Infrastruktur der Musikproduktion, Verbreitung und Nutzung setzt. Gefördert werden in einem historisch kurzen Zeitfenster (vgl. Binas 2003) z.B. freie Radios, lokale Festivals oder Jugendzentren, aus denen noch heute bekannte Protagonisten der Popkultur hervorgehen, wie die Band Juli aus Bautzen oder das Splash-Festival (Hip-Hop, Reggae, Dancehall, Drum & Bass) in Chemnitz, das später in Ferropolis, der Stadt aus Eisen, in einem ehemaligen Tagebaug Gebiet noch größer wird. Das Budget des Strukturfonds Rock stellt nicht der Kultur- oder Wirtschaftsbereich, sondern das Staatsministerium für Kultus zur Verfügung. Politisch argumentiert wird damit, jungen Leuten Arbeit und Freizeitmöglichkeiten zu bieten, sie also in ihren sozialen und ästhetischen Bedürfnissen und ihrem Selbst-Wirksamwerden zu unterstützen ohne dabei die ökonomischen Dimensionen von Arbeit und Freizeit außer Acht zu lassen. Derlei Perspektiven beherrschen damals auch die Begründungen in anderen Bundesländern, frei nach dem Motto, dass es allemal besser sei, wenn Jugendliche sich mit Gitarren im Probenraum treffen, als in Bushaltestellen die Zeit totschiessen.

Die dem ersten Kulturwirtschaftsbericht in NRW folgenden Studien auf Landes- und später auf Bundesebene⁶, die internationalen Debatten um die Cultural Industries unter Federführung von Großbritannien (McRobbie 2012) und Creative Class (Florida 2004), der allorts angefeuerte Standortwettbewerb und nicht zuletzt die Forderungen der kulturwirtschaftlich ausgerichteten Akteure selbst, sorgen für die Etablierung von Förderinstrumenten in der Wirtschaftsförderung, die im Rahmen von Netzwerk-, Messe oder Clusterförderung auch musikwirtschaftlichen Akteuren zu Gute kommen. Besondere Impulse gingen dabei wiederum vom Land NRW aus, dessen Wirtschaftsminister und späterer Ministerpräsident Wolfgang Clement (SPD) sich dezidiert für Projekte der Kulturwirtschaft engagierte. In seiner Amtszeit etabliert sich die damals von Dieter Gorny begründete Popkomm als Branchenmesse wie auch der Musikvideokanal Viva. Dieter Gorny ist es letztendlich auch zu verdanken, dass im Jahr 2007 die Initiative Musik gGmbH auf Bundesebene begründet wird, die ähnlich wie die Filmförderung dem Beauftragten für Kultur und Medien untersteht und deren Existenz und Struktur gewissermaßen als Vorbild für die Initiative Musik gilt. Die Initiative Musik war anfangs mit vergleichsweise wenig Geld ausgestattet, was sich im Laufe der Zeit jedoch ändern sollte⁷. Sie versteht sich als zentrale Fördereinrichtung der Bundesregierung und der Musikbranche für die deutsche Musikwirtschaft mit den Schwerpunkten Nachwuchsförderung, Export und Spielstätten. Als Gesellschafter fungieren die GEMA, die GVL und der Deutsche Musikrat. Daneben beginnen auf Landesebene (VPBy Verband für Popkultur in Bayern) oder in großen Städten wie Hamburg (Rock City) oder Berlin (Club Commission, Music Commission) sich sog. Intermediäre für die Belange der Musikszenen vor Ort zu engagieren. Städtische Wirtschaftsfördergesellschaften werben große Unternehmen der Tonträgerwirtschaft (z.B. Umzug von Universal Music von Hamburg nach Berlin 2002) mit günstigem Gewerberaum und Maßnahmen der Beschäftigungsförderung ab, und in Berlin gibt es seit 2013 wiederum in Anlehnung an das Filmboard Berlin-Brandenburg ein Musicboard Berlin, dessen Förderkriterien je nach regierender Farbenlehre neu justiert werden. Die Mittel für die hier genannten Förderinstrumente kommen entweder aus den Kultur- oder den Wirtschaftsministerien, ggf. auch aus beiden, wie bei der Initiative Musik gGmbH.

6 Der Abschlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« widmete der Kultur- und Kreativwirtschaft ein eigenes Kapitel (Deutscher Bundestag 2007).

7 16 Millionen im Jahr 2020 ohne die Mittel aus »Neustart Kultur«.

In der Musikbranche selbst bleibt im Zuge der Digitalisierung »kein Stein auf dem anderen«. Seit den 2000ern bröckeln alte Abhängigkeiten und es entstehen neue. Dabei stellt sich auch die Frage, inwiefern die »Ideale« jugend- und subkulturellen Aufbegehrens des vorigen Jahrhunderts und deren Verkörperung im Medium Musik und den Images ihrer Verbreitung rings um die Debatte der sogenannten Creative Class oder des Kreativitätsdispositivs (Reckwitz 2012) überhaupt noch Geltung haben oder längst verramscht wurden. In den Subkulturen selbst haben sich Ökonomien entwickelt (Second Hand, DIY, Markenbewusstsein), die schon in den 1960er, 1970ern oder 1980ern die Grundlagen des Wirtschaftens im gegenkulturellen Raum bildeten. Auch Überlegungen, ob und inwiefern Politik im engeren Sinne Popkultur und Popmusik in den vergangenen Jahrzehnten gezähmt hat oder ob beide schon immer mehr miteinander zu tun hatten, als ihre Protagonist*innen zuzugeben bereit waren, auch dafür ist in diesem Beitrag nicht der Raum.

Angemessen, unüberschaubar, ungenügend? – Matrix politischer Verantwortung

Schaut man heute auf die Förderlandschaft Popmusik – und hierbei meine ich nicht allein die Unterstützung mit Geld, also ihre unmittelbare Alimenterung, sondern v.a. auch ihre Funktion im Setzen von Rahmenbedingungen – so ergibt sich eine komplexe Matrix aus Verantwortlichkeiten, die mit ihren unterschiedlichen Strategien auf das Handlungsfeld wirken. Einige bezeichnen die sich daraus ergebende Situation als unüberschaubar, andere als ungenügend (vgl. Meissner 2020). Im Vergleich zu ihren Anfängen hat sich, wie eben gezeigt, vieles verändert.

Die **Kommunen** sind im Förderszenario bspw. für die Gewerbeaufsicht verantwortlich und üben damit einen entscheidenden Einfluss auf die Kostenstruktur von Klubs und Spielstädten und also die Auftrittsmöglichkeiten von Nachwuchsbands, Kollektiven und Künstler*innen aus. Vielerorts gibt es Probenraumprogramme, die oft Teil von Zwischennutzungsinitiativen sind. Hier und in Hinblick auf Clubs und Spielstädten gilt es zugleich mögliche

Konflikte mit Anwohner*innen zu antizipieren⁸. In Städten und Gemeinden ermöglichen öffentliche und private Musikschulen nicht nur die Ausbildung an Instrumenten und Stimmen, auch solchen, die in der Popmusik gefragt sind, sondern geben Pop-Musiker*innen als Honorarkräften ein Auskommen.

Auf **Länderebenen** ist es zumeist die Wirtschaftsförderung, die konkrete Förderungen und Unterstützung von Akteuren der Musikbranche verantwortet. Auch wenn es kulturellen Akteuren oft nicht leicht gemacht wird, Kredite bei Banken zu erhalten, sind es die Landesbanken, an die sich die kleinen und mittelständischen Unternehmen mit ihren Unternehmenskonzepten wenden können. Eine wichtige Rolle auf Landesebene spielen die Industrie- und Handelskammern, Messeförderungen oder das sogenannte Clustermanagement als Maßnahmen des Marketings in größeren Städten. Einige Länder, insbesondere die Stadtstaaten Hamburg und Berlin, verfügen über eigene Musikförderinstrumente wie Stipendienprogramme oder die Unterstützung von Netzwerken, Label- oder Festival(teil)förderungen. Musik- und oder Hochschulen der Künste werden von den Ländern finanziert.

Der **Bund** hingegen ist in erster Linie verantwortlich für die Ordnungspolitik bzw. rechtliche Rahmenbedingungen wie allgemeine Fragen des Urheberrechts und der Netzpolitik oder Emissionsgesetze (Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz), die Arbeitsmarktpolitik oder die konkrete Ausgestaltung der Künstlersozialversicherung (Bundesministerium für Arbeit und Soziales). Möglichkeiten der direkten Unterstützung bieten aktuell auch Programme wie »Demokratie leben« des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend oder POP TO GO als Teil des Bundesprogramms »Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung« des Bundesministeriums für Bildung und Forschung. Das Grundgesetz mit dem § 5 zur Kunst- und Meinungsfreiheit hat schließlich manches Album vor dem »Verschwinden unter den Ladentisch« bewahrt. Der Kunstfreiheitsparagraph gilt als hohes Gut und wird in konkreten Fällen gegen andere Paragraphen (meist den Jugendschutz) abgewogen.

Summa summarum ein weites Feld, auf dem sich das Musikleben politisch gerahmt und auch gefördert realisiert und diverse Interdepen-

8 Die Berliner Senatsverwaltung für Wirtschaft, Energie und Betriebe legte 2017 einen Lärmschutzfonds auf. Mehrere deutsche Städte verfügen über ein Clubkataster, in denen Räume und Flächen der Clubs und Spielstätten ausgewiesen werden.

denzen (Weckerle/Söndermann 2003)⁹ zwischen Staat (Öffentlicher Sektor), Wirtschaft (Privater Sektor) und Zivilgesellschaft (Intermediärer Sektor) existieren.

Die Einschätzung, ob diese Zuständigkeiten angemessen, unüberschaubar oder ungenügend sind, hängt von der Position bzw. Perspektive ab, die im Diskurs über Politik und Popmusik eingenommen wird. Bevor sie jedoch schlechte Noten erhält, sollte man sich die Geschichte des Verhältnisses von Politik und Popmusik anschauen und bevor sie als unübersichtlich bezeichnet wird, sich mit den föderalen Verantwortlichkeiten in Deutschland auseinandersetzen.

Zurück auf Anfang

Das eine Milliarde schwere Programm »Neustart Kultur« ist so konzipiert, dass das Hochfahren des Kulturbetriebes – und zwar des nicht hauptsächlich öffentlichen Kulturbetriebes – ermöglicht werden soll. In Erwartung, dass hierdurch v.a. Aufträge für die kulturwirtschaftlichen Akteure generiert werden (Zimmermann 2020), sind es im Bereich Popmusik, Jazz und experimentelle Musik die Bundeskulturfonds Initiative Musik gGmbH und der 2016 ins Leben gerufene Musikfonds¹⁰, mittels derer die zusätzlichen Mittel verausgabt werden. Der Musikfonds legte daraus ein zeitlich befristetes Stipendienprogramm auf. Diese Stipendien können für einen Zeitraum von sechs Monaten mit einem einmaligen Betrag von 6.000 € vergeben werden. Darauf bewerben können sich professionelle freischaffende Künstler*innen der aktuellen Musikszene, um neue Arbeitsvorhaben zu realisieren, z.B. Kompositionsvorhaben, die Entwicklung von Konzepten und/oder alternativen bzw. digitalen Formaten oder auch die Weiterentwicklung der

9 Im sog. Drei-Sektoren-Modell systematisieren Christoph Weckerle und Michael Söndermann die jeweiligen Fördergegenstände und Verantwortlichkeiten in ihrer Abhängigkeit und gegenseitigen Wechselwirkungen.

10 »Mit seinen Fördermaßnahmen spricht der Musikfonds alle Bereiche, Schnittmengen, genreübergreifende und interdisziplinäre Ansätze an: Neue Musik und zeitgenössische Moderne; Jazz und improvisierte Musik; freie Musik und Echtzeitmusik; elektronische und elektroakustische Musik; experimentellen HipHop, Pop und Rock; radikale Strömungen von DJing und Dance Music; Audio-Installationen und Klangkunst.« <http://www.musikfonds.de>. (20.10.2020)

individuellen Klangsprache. Darauf können sich auch Musiker*innen, Performer*innen und Komponist*innen aus den eher experimentellen Feldern populärer Musik bewerben. Fraglos ist es in der aktuellen Situation am effizientesten, betrachtet man z.B. den administrativen Aufwand auf Seiten der Förderer aber auch der Geförderten, wenn nicht Projektmittel, sondern Stipendien vergeben werden. Die Entscheidungen über die Vergabe treffen Fach-Juris. Diese Herangehensweise entspricht nicht der Idee der Infrastrukturförderung, deren Fokus auf Strukturen der Produktion, des Vertriebs, der Vermittlung und der Nutzung liegt. Diesen Weg verfolgt eher die Initiative Musik gGmbH, die ergänzend zu ihrem Haushalt 107 Millionen Euro aus dem Programm Neustart Kultur vergeben kann. Bis zu 80 Millionen Euro sind für Musikfestivals und Livemusik-Veranstalter*innen und weitere 27 Millionen Euro für Musikclubs reserviert, Summen, die von den Ländern oder Kommunen leider nicht aufgebracht werden können. Im Bereich der Künstler*innenförderung hat die Initiative Musik gGmbH ihre Vergabekriterien angepasst. Galt bisher die Regel, dass ein Antrag in dieser Fördersäule zu 60 % von einem Unternehmen der Musikwirtschaft kofinanziert werden musste, kann dieser Anteil derzeit auf 10 % reduziert werden¹¹. D.h. obwohl als Künstler*innenförderung ausgewiesen, werden mit den Mitteln auch die Aktivitäten der kleinen und mittelständigen Unternehmen der Musikwirtschaft unterstützt. Im Sinne der Erhaltung und Förderung von musikkultureller Infrastruktur induzieren diese Fördermittel bestenfalls auch Umsätze in den kleinen und mittelständischen Unternehmen wie Tonstudios, Videoproduktionsfirmen, Social Media Betreuung oder Labels.

Insgesamt wird sichtbar, dass der Bund nicht nur für ordnungspolitische Rahmenbedingungen der Wertschöpfung in der Musikbranche verantwortlich zeichnet, sondern sich mit immer mehr Geld kulturwirtschaftspolitisch engagiert. Die Länder hingegen, einmal abgesehen von Berlin, Hamburg oder NRW, Bayern und Baden-Württemberg (Popakademie), bleiben weit hinter den Erwartungen an ihre Kulturzuständigkeit zurück. Das verwundert v.a. in Sachen Club- und Veranstaltungsstättenförderung, die aus Sicht der Autorin eher in die Zuständigkeit von Ländern und Kommunen als des Bundes¹² fallen sollte. In den Regionen ist man erfahrungsgemäß näher dran an den Szenen, dennoch blieb es bisher bei den genannten Ausnahmen.

11 <https://www.initiative-musik.de/foerderprogramme/kuenstler/> (20.10.2020).

12 Spielstättenpreis APPLAUS <https://www.initiative-musik.de/events/applaus/> (20.10.2020).

Mitte September fand in diesem schwierigen Jahr das Hamburger Reeperbahn-Festival statt, freilich unter besonderen Hygiene- und Sicherheitsbedingungen und hoch subventioniert vom Staat. Die Bands oder Electro-Künstler*innen wiederholten ihr Set dreimal am Tag. Das Publikum wurde vom zahlreich vorhandenen Sicherheitspersonal an seine Sitz-Plätze geführt. Mitsingen und Tanzen war untersagt. Sobald man seinen Platz verließ, bestand Maskenpflicht. In den Clubs wurden die Lüftungen hochgedreht und Fenster und Türen offengehalten. Ein kalter Wind zog dem Publikum über den Kopf (Dilger 2020, 15). Backstage hatte jede*r Musiker*in ihren*seinen festen Platz, Gäste waren verboten. Es ist gut, dass das Festival stattfinden konnte, aber es wäre noch besser, wenn man wieder tanzen, mitsingen, an der Bar ein Wasser oder Bier trinken und schwitzen könnte.

Berlin-Rummelburg im Oktober 2020

Literatur

- Binas, Susanne. 2003. »Nach den Regeln von Märkten und Wettbewerb. Popmusikproduzenten im Osten Deutschlands.« In *labor Ostdeutschland. Kulturelle Praxis im gesellschaftlichen Wandel*, hg. von Kristina Bauer-Volke und Ina Dietzsch, 120-134. Halle: Kulturstiftung des Bundes/Bundeszentrale für politische Bildung.
- Deutscher Bundestag. 2007. »Kultur- und Kreativwirtschaft.« In *Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages*, 449-564. Regensburg: ConBrio.
- Dietrich, Gerd. 2018. *Kulturgeschichte der DDR*, in drei Bänden. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dilger, Nadja. 2020. »Wieder auf die Bühne kommen.« In *Berliner Zeitung*, Nr. 220, 21. September 2020, 15.
- Florida, Richard. 2004. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: B&T.
- McRobby, Angela. 2012. »Key Concepts for Urban Creative Industry in the UK.« In *Konstnären och kulturnäringsgarna Artist and the Arts Industries*, 78-93, hg. von Ingrid Elam, The Swedish Arts Grants Committee.
- Meissner, Linn. 2020. »Stiefkind Popmusikförderung. Perspektiven einer nachhaltigen Nachwuchs- und Frauenförderung.« In *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 168, 38-41.

- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Weckerle, Christoph und Michael Söndermann. 2003. *Erster Kulturwirtschaftsbericht der Schweiz*, Zürich: Hochschule für Gestaltung und Kunst.
- Wicke, Peter. 1992. »Popmusik und Politik. Provokationen zum Thema.« In *Popmusik zwischen Kulturförderung und Kulturwirtschaft. Dokumentation Internationalen wissenschaftlich-kulturpolitische Konferenz Oybin, 06. – 08. November 1992*, hg. vom Forschungszentrum Populäre Musik, 8-30. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin.
- Schulz, Gabriele und Olaf Zimmermann. 2020. *Frauen und Männer im Kulturmarkt. Bericht zur wirtschaftlichen und sozialen Lage*. Berlin: Deutscher Kulturrat e.V.
- Zimmermann, Olaf. 2020. »Neustart Kultur. Ein guter Anfang ist gemacht.« In *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 170, 16-17.