

Ibert, Oliver; Pflanz, Kai; Schmidt, Suntje

Working Paper

Spiel auf vielen Bühnen: Wie Musicaldarsteller ihre Vulnerabilität und Resilienz auf dem Arbeitsmarkt konstruieren

Working Paper, No. 46

Provided in Cooperation with:

Leibniz Institute for Research on Society and Space (IRS)

Suggested Citation: Ibert, Oliver; Pflanz, Kai; Schmidt, Suntje (2012) : Spiel auf vielen Bühnen: Wie Musicaldarsteller ihre Vulnerabilität und Resilienz auf dem Arbeitsmarkt konstruieren, Working Paper, No. 46, Leibniz-Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung (IRS), Erkner,
<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201208174756>

This Version is available at:

<https://hdl.handle.net/10419/228576>

Standard-Nutzungsbedingungen:

Die Dokumente auf EconStor dürfen zu eigenen wissenschaftlichen Zwecken und zum Privatgebrauch gespeichert und kopiert werden.

Sie dürfen die Dokumente nicht für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, öffentlich zugänglich machen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Sofern die Verfasser die Dokumente unter Open-Content-Lizenzen (insbesondere CC-Lizenzen) zur Verfügung gestellt haben sollten, gelten abweichend von diesen Nutzungsbedingungen die in der dort genannten Lizenz gewährten Nutzungsrechte.

Terms of use:

Documents in EconStor may be saved and copied for your personal and scholarly purposes.

You are not to copy documents for public or commercial purposes, to exhibit the documents publicly, to make them publicly available on the internet, or to distribute or otherwise use the documents in public.

If the documents have been made available under an Open Content Licence (especially Creative Commons Licences), you may exercise further usage rights as specified in the indicated licence.



Oliver Ibert, Kai Pflanz, Suntje Schmidt

Spiel auf vielen Bühnen

Wie Musicaldarsteller ihre Vulnerabilität und Resilienz auf dem Arbeitsmarkt konstruieren

Copyright: Dieses Working Paper wurde im Rahmen der Arbeiten zum IRS-Querschnittsprojekt „Vulnerabilität und Resilienz in sozio-räumlicher Perspektive“ erstellt. Es ist urheberrechtlich geschützt. Sein Nachdruck oder seine Veröffentlichung ohne die ausdrückliche Genehmigung der Autoren ist nicht gestattet. Textpassagen dürfen gerne unter Beachtung wissenschaftlicher Zitierregeln bei vollständiger Angabe der Quelle in folgender Weise verwendet werden:

Ibert, Oliver; Pflanz, Kai; Schmidt, Suntje: Spiel auf vielen Bühnen. Wie Musicaldarsteller ihre Vulnerabilität und Resilienz auf dem Arbeitsmarkt konstruieren. Working Paper 46, Erkner, Leibniz-Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung, 2012 (www.irs.net.de/download/wp_musicals.pdf)

Erkner, August 2012



IRS

Leibniz-Institut für
Regionalentwicklung
und Strukturplanung

Inhalt

1	Zum Konstruktionscharakter von Vulnerabilität und Resilienz	5
2	Vulnerabilität und Resilienz auf turbulenten Arbeitsmärkten?	6
2.1	Unsicherheiten auf Arbeitsmärkten für Kreative	6
2.2	Informelle Netzwerke zur Minderung von Unsicherheiten	8
2.3	Konstruktionen von Vulnerabilität und Resilienz als Forschungsansatz	9
3	Methodisches Vorgehen	9
4	Areale von Vulnerabilität und Resilienz: Markt, Institutionen, Identitäten und Netzwerke	10
4.1	Segmentierte und mobile Arbeitsmärkte	11
4.2	Institutionelle und territoriale Mismatches	16
4.3	Körperlichkeit und Identitäts-Prismen	18
4.4	Sozial und räumlich distanzierte Kontaktnetzwerke	21
5	Zusammenfassung	23
	Literatur	26

Kurzfassung

Der Beitrag verfolgt das Ziel, die Begriffe Vulnerabilität und Resilienz sozial-konstruktivistisch zu fassen und sie in ihrem analytischen Potenzial im Rahmen einer raumwissenschaftlichen empirischen Arbeit auszuprobieren. Es wurde bewusst ein für Vulnerabilitätsanalysen ungewohnter empirischer Gegenstand gewählt: die volatilen Arbeitsmärkte von Musicedarstellern. Der Beitrag zeichnet auf der Basis von qualitativen Interviews die Konstruktionsleistungen von Musicedarstellern nach, mit denen sie arbeitsmarktbezogene Unsicherheiten herausarbeiten, die sich vor allem aus den Dynamiken des Arbeitsmarktes sowie institutionellen und territorialen „Mismatches“ ergeben. Für diese Formen von Verletzbarkeiten gibt es kaum wirkungsvolle institutionalisierte Formen der Resilienzbildung. Daher konstruieren Darsteller aus ihrem Körper und ihren Begabungen multiple Identitäten, die sie gezielt in unterschiedlichen räumlichen und sozialen Kontexten einsetzen und nutzen. Dazu etablieren sie Formen von Netzwerk-*Governance*, mit deren Hilfe sie einige Konkurrenzmechanismen abmildern. In räumlicher Hinsicht konstituieren die Praktiken auf dem Arbeitsmarkt flüchtige, multi-lokale Handlungsräume, in denen aber wirkungsvoller agiert werden kann, wenn dies von einem relativ festen Ausgangsort („Homebase“) aus geschieht.

Abstract

This paper takes a social-constructionist approach to the terms vulnerability and resilience in order to test their analytical potential within the frame of an empirical spatial-science study. The empirical object was consciously chosen from a field untypical for vulnerability analyses: the volatile labour markets for musical actors. The paper draws on qualitative interviews to trace the actors' construction of labour-market related uncertainties, mainly caused by labour-market dynamics as well as institutional and territorial mismatches. Barely any resilience strategies exist for these forms of vulnerability. As a result, musical actors construct multiple identities from their bodies and talents, which they use in a targeted way within different spatial and social contexts. Moreover they establish forms of network governance, which are additionally employed to attenuate some of the competitive mechanisms. From a spatial viewpoint, practices in the labour market constitute transient, multi-local activity spaces in which action is more effective if combined with a comparably stable home base.

Danksagung

Frühere Versionen dieses Working Papers wurden auf dem Regional Studies Association Workshop „Theorizing the Experience Economy: Towards a Future Agenda?“ im November 2011 in Hamburg, dem Verein des IRS im Januar 2012 in Erkner, auf der Konferenz „Mobilitäten und Immobilitäten“ im Februar 2012 in Dortmund, auf der Jahreskonferenz der Gesellschaft Amerikanischer Geographen (AAG) im Februar 2012 in New York und dem wissenschaftlichen Beirat des IRS im Februar 2012 in Erkner präsentiert. Das vorliegende Working Paper bildet die Grundlage des in Raumforschung und Raumordnung erschienenen Beitrages „Acting on Multiple Stages. How Musical Actors Construct Their Labour-Market Vulnerability and Resilience.“ von O. Ibert und S. Schmidt.

Wir bedanken uns bei den Organisatoren und Teilnehmern der Workshops, Treffen und Sitzungen, insbesondere Gernot Grabher und Hugues Jeannerat, Melanie Fasche und Brian Hracs, Sandra Huning und Heiderose Kilper für ihre konstruktiven Beiträge und kritischen Kommentare während der einzelnen Entstehungsphasen dieses Papiers. Wir bedanken uns auch bei Timothy Moss für seine hilfreichen Kommentare zu der ersten schriftlichen Version dieses Beitrages sowie der den Mitgliedern des IRS Querschnittsprojektes „Vulnerabilität und Resilienz in sozio-räumlicher Perspektive“ für ihre kritischen Rückmeldungen und zahlreichen Diskussionen. Schließlich bedanken wir uns bei Lukas Heger, Sabine Schulz-Blank und Thomas Neise für ihre ausgezeichnete Unterstützung in der Forschungsarbeit.

1 Zum Konstruktionscharakter von Vulnerabilität und Resilienz

Die Begriffe „Vulnerabilität“ und „Resilienz“ werden in den Raumwissenschaften bisher vor allem im Rahmen von Beobachtungen „erster Ordnung“ benutzt (Japp 1996: 55; Christmann et al. 2011: 9). Es geht um soziale Konstruktionsleistungen, mit deren Hilfe Bedrohungslagen analysiert und Auswege aufgezeigt werden können. Ein Teil der Kritik an diesen Begriffen (ihre oft nicht reflektierte Normativität, ihre analytische Vieldeutigkeit, die essentialistische Unterstellung von Faktizitäten) hat sich daran entzündet, dass ihre Nutzung stark instrumenteller Natur ist. Ziel dieses Beitrags ist es, mehr über das analytische Potential dieser Begriffe zu lernen, indem Prozesse der Konstruktion von Vulnerabilität und Resilienz aus einer Beobachterperspektive „zweiter Ordnung“ untersucht werden. Damit wird eine Position beschrieben, aus der heraus Akteure dabei beobachtet werden, wie sie Situationen von Bedrohung sozial konstruieren und auf der Basis Bedrohungen minimierenden Handlungen entwickeln.

Wir verstehen Vulnerabilität als ein Konzept, das soziale Praktiken zusammenfasst, in denen mögliche Beeinträchtigungen einer als wertvoll betrachteten zentralen Einheit, sei es ein Subjekt, eine Gruppe, ein technisches oder ökologisches System oder ein Territorium, ins Zentrum einer Analyse gestellt wird. Die Beeinträchtigungen können dabei sukzessive („slow burn“) oder abrupt („external shock“) auftreten und sind in ihrer Wirkung potentiell irreversibel und bedrohlich für lebenswichtige Funktionen der betrachteten Einheit. „Der zugrundeliegende Konstruktionsprozess besteht darin, dass die zentral gestellte Einheit in ein relationales Gefüge zu anderen Einheiten platziert wird und nach beeinträchtigenden Wirkungen der in den Blick geratenen Interdependenzen gefahndet wird“ (Christmann et al. 2011: 25). Resilienz hingegen „beinhaltet das Handeln innerhalb des in Vulnerabilitätskalkülen erfassten relationalen Gefüges [mit der] Zielsetzung [...] das relationale Gefüge so zu verändern, dass sich die Vulnerabilität der zentral gestellten Instanz verringert, im Idealfall sogar auflöst“ (ebd.: 25). Dieses Verständnis betont den Konstruktionscharakter beider Begriffe, und zwar im durchaus radikalen Sinne der Actor-Network Theorie (Latour 2005). Vulnerabilität und Resilienz werden demnach gebildet, indem Assoziationen zwischen heterogenen Elementen hergestellt werden, also Elementen, die gänzlich unterschiedlich beschaffen sein und dennoch verbunden werden und aufeinander einwirken können. Die Bedrohlichkeit von Feuer beispielsweise wird konstruiert, indem eine Entität, z.B. ein Wohnhaus, zentral gestellt wird. Grad und Natur seiner Bedrohung durch Feuer ergeben sich im Lichte der Assoziationen dieser Einheit zu sozialen Gruppen (Mitgliedschaft in der freiwillige Feuerwehr), verbauten Materialien (z.B. sensibilisiert ein Reetdach für Brandgefahr), institutionellen Absicherungen (Feuerpolice) und physischen Sicherungsmaßnahmen (Feuertüren). Dieses Begriffsverständnis kommt ohne Antagonismus zwischen „sozialen“ und „materiellen“ Entitäten aus. Vielmehr liegen alle Konstruktionselemente auf der gleichen analytischen Ebene, und die Herausforderung besteht darin, präzise zu fassen, welche Funktion sie jeweils ausfüllen. Räumliche Kategorien sind in derartigen Konstruktionen unausweichlich enthalten, explizit oder implizit. So beeinflussen physische Distanzen (Entfernung der nächsten Feuerwache), Territorien (Gewitterhäufigkeit in der Region) und die qualitativen Besonderheiten von Orten (Baumaterialien) Vulnerabilitätskalküle und Resilienzstrategien.

Bisher lag der Fokus auf umwelt- und entwicklungspolitischen Problemstellungen, in denen ärmere Bevölkerungsteile in ärmeren Regionen dieser Welt sich extremen Naturereignissen wie Erdbeben, Dürren, Überflutungen oder Hangrutschungen konfrontiert sahen. Durch das Zusammentreffen sozialer Not mit natürlichen Gewalten entstehen „Naturkatastrophen“ (vgl. z.B. Felgentreff/Glade 2008). In diesem Beitrag gilt das Augenmerk hingegen hoch qualifizierten Arbeitsmärkten, die heute als treibende ökonomische Kräfte in wohlhabenden Gesellschaften gelten. Gerade in Segmenten der Ökonomie, in denen Kreativität systematisch und dauerhaft organisiert wird (deFillippi/Grabher/Jones 2007), sind der Umgang mit Unsicherheit und damit auch die permanente Kalkulation von Vulnerabilität und das Streben nach Resilienz für die Beteiligten jedoch konstitutiv. Die Ausweitung der Begriffe auf dieses Feld soll die Sensibilität erhöhen für die grundlegenden Operationen einer Konstruktion von Vulnerabilität und Resilienz.

Wir haben aus dem breiten Feld der Kreativwirtschaft für die empirische Untersuchung das Segment der Musicalproduktion ausgewählt, weil sich hier Erwartungsunsicherheit auf dem Arbeitsmarkt besonders ausgeprägt beobachten lässt. Verstärkt wird diese durch eine in dieser Branche immer weniger zu leugnende Marktsättigung. Uns interessieren die Konstruktionsleistungen von Musicedarstellern, die für ihre Person Vulnerabilitäten identifizieren und Resilienzstrategien entwerfen. Konkret verfolgen wir die Fragen, wie die Darsteller von Musicals sich auf dem Arbeitsmarkt positioniert sehen, welche verunsichernden Umstände und sichernden Leitplanken sie dort für sich sehen, welche Veränderungen zur Reduzierung der wahrgenommenen Gefahren sie erwägen und welche Bedeutung Raum und Räumlichkeit in diesen Konstruktionsprozessen spielen. Wir nehmen folglich eine Beobachterperspektive zweiter Ordnung ein und rücken die Wahrnehmungen, Interpretationen und Konstruktionsleistungen der Darsteller ins Zentrum unserer Analysen.

2 Vulnerabilität und Resilienz auf turbulenten Arbeitsmärkten?

Wie ist der Stand der Diskussion über Unsicherheit auf hoch qualifizierten Arbeitsmärkten und welche Strategien des Umgangs mit Unsicherheit werden in der Literatur prominent diskutiert? Inwiefern unterscheidet sich der Zugang über die Begriffe Vulnerabilität und Resilienz von dieser bisherigen Forschung?

2.1 Unsicherheiten auf Arbeitsmärkten für Kreative

Die Literatur über Unsicherheiten auf turbulenten und hoch qualifizierten Arbeitsmärkten spricht einige Themen immer wieder an, wobei spezifische Aussagen für die hier ins Zentrum gerückte Fallgruppe kaum zu finden sind. Zwar gibt es Untersuchungen beispielsweise zu „Kulturberufen“ (vgl. u.a. Betzelt/Gottschall 2005, Schnell 2007), doch werden die empirischen Ergebnisse weiter unten zeigen, dass Musicedarsteller Unsicherheiten wahrnehmen, die sich nicht allein aus ihren Beschäftigungsverhältnissen ergeben, sondern ganz besonders auch aus ihren Praktiken der Kombination unterschiedlicher Beschäftigungsarten sowie ihrer arbeitsplatzbezogenen Mobilität.

Galt erstens noch bis in die 1970er Jahre eine erfolgreich abgeschlossene formale Qualifikation, insbesondere ein akademischer Grad, als eine Art „Eintrittskarte“ in die

Berufswelt und Garantie für eine lebenslange Anstellung (vgl. Drucker 1993), so kann dieselbe Qualifikation heute allenfalls als „Teilnahmeschein“ gelten, mit der Akteure Zugang zu Verteilungskämpfen erhalten, aber keine Erfolgsgarantie mehr erwerben. Viele Betätigungsfelder vor allem in kreativen Branchen (z.B. Werbetexter) sind offen für Quereinsteiger, wodurch sich die Bedeutung formaler Qualifikationen relativiert. Wobei insbesondere Kulturberufe durch hohe Qualifikationsniveaus sowie ein kontinuierliches upgrading der Qualifikation gekennzeichnet sind (Betzelt/Gottschall 2005: 277f). Auch zeichnen sich Berufsfelder im Kreativ- und Kulturbereich dadurch aus, dass es kaum institutionalisierte Qualifikationsstandards gibt. Das bedeutet, Konkurrenzsituationen erwachsen nicht nur innerhalb des eigenen Tätigkeitsfeldes, sondern auch aus anderen Berufsgruppen (ebd.: 279). Schließlich veraltet unter Bedingungen sich beschleunigender Innovationszyklen Fachwissen immer schneller, so dass insbesondere für Hochqualifizierte heute „lebenslanges Lernen“ als alternativlos betrachtet wird.

Zweitens lastet die Verantwortung für die Qualifizierung primär auf den Schultern der individuellen Arbeitsmarktteilnehmer. Aus ihrer Sicht gilt es, die eigene „employability“ (Smith 2010: 280) zu erhalten oder zu steigern. Die Präsenz auf dem Arbeitsmarkt wird zu einem Dauerzustand und der Umgang mit der eigenen Arbeitskraft wird zunehmend unternehmerisch (vgl. Pongratz/Voß 2003; für Kreativschaffende „culturepreneurs“, Lange 2006; 2007). „People spend a greater amount of their time preparing for job market activities whether they are employed, unemployed or underemployed“ (Smith 2010: 281). Unterbezahlte Positionen werden angenommen, weil sich daran Hoffnungen knüpfen, diese könnten einmal einen Einstieg in abgesicherte Segmente des Arbeitsmarktes bieten (vgl. Smith 2010; auch Eickhoff/Haunschild 2006; Bierett 2000).

Drittens ist das neue Arbeitsregime für Kreative durch häufige Wechsel der Beschäftigungsarten Freiberufler, Angestellter und Selbständiger gekennzeichnet. Gemeinsam ist diesen Modellen die zeitliche Befristung der Arbeitsbeziehung: Freiberufler und „selbständige Künstler arbeiten in der Regel von Projekt zu Projekt, während ihre abhängig beschäftigten Kollegen häufig in befristeten Beschäftigungsverhältnissen tätig sind“ (Haak 2009: 31). Selbst im Falle unbefristeter Anstellungen sind die Akteure unternehmensinternen Projektarbeitsmärkten ausgesetzt (Grabher/Ibert 2006: 257). Um verglichen an ein Normalarbeitsverhältnis annähernde Vollzeitbeschäftigung und damit verbundene finanzielle Absicherungen zu erreichen, ist die Einrichtung und das Managen von mehreren Beschäftigungsverhältnissen gleichzeitig ein verbreitetes Phänomen. Haack (2008: 220ff.) zum Beispiel beschreibt „multiple jobbing“ als verbreitete Form der Absicherung von Künstlern. Diese sind aber wiederum schwer an institutionellen Rahmenbedingungen der sozialen Absicherung in Deutschland in Einklang zu bringen (Schnell 2007:117). Im Gegensatz zu anderen Berufsgruppen aus der Kreativwirtschaft zeichnet jedoch sich ab, dass Beschäftigungsformen sich bei Musicaldarstellern überlagern können. Das bedeutet, unterschiedliche Beschäftigungsformen wechseln nicht nur einer zeitlichen Reihenfolge, sondern werden gleichzeitig eingegangen.

Schließlich ist bekannt, dass in den Kreativbranchen stark polarisierte Arbeitsmärkte nach der Logik „the winner takes it all“ (Haak/Schmidt 2001: 165) vorherrschen. Charakteristisch seien ein Überangebot an qualifizierten und motivierten Arbeitskräften und irrationale

Spielregeln (Moden oder Geschmäckern folgend) der Verteilung vieler schlecht bezahlter und weniger, gut dotierter Stellen (ebd.: 165; Bührmann et al. 2010: 9).

Der Diskurs um neue, turbulente und hochgradig unsichere Arbeitsmärkte ist bisher wenig raumsensibel. Es wird der Eindruck erweckt, die „neuen Spielregeln“ gelten gleichermaßen, allenfalls leicht variierend vor dem Hintergrund regionaler Besonderheiten. In diesem Geiste hat Richard Florida (2002) seine These von der hypermobile creative class formuliert, deren Mitglieder sich in der Auswahl ihres Lebensmittelpunktes nicht mehr an etablierten Raumstrukturen orientierten, sondern sich hoch selektiv „cool places“ als Zentrum für ihr Wirken aussuchten. Diese Freiheit sei so umfassend, dass Florida die Kausalität „people follow the jobs“ kurzerhand umkehrt in „jobs follow the people“. Empirische Befunde, die diese Hypothese kritisch prüfen, relativieren den behaupteten Freiheitsgrad erheblich (vgl. Vinodrai 2009; Martin-Brelot et al. 2010).

2.2 Informelle Netzwerke zur Minderung von Unsicherheiten

Die Diskussion über den Umgang mit diesen Unsicherheiten fokussiert sich stark auf die instrumentelle Nutzung von informellen Kontakten. Auf einen kurzen Nenner gebracht, enthalten informelle Netzwerke entscheidende Ressourcen um erfolgreicher bei der Suche nach einem neuen Job zu sein (vgl. Granovetter 1974; Lin 1999). Auch wenn sich die Wirkung informeller Netzwerke nicht monetär quantifizieren ließen, seien sie sehr wohl nicht-monetär qualifizierbar (vgl. Franzen/Hangartner 2006). Für Arbeit Suchende und für einstellende Unternehmen (vgl. Rebien 2010) reduzieren sich die Suchkosten und gleichzeitig erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass Bewerber gut auf Stellen passen.

Vor allem zwei Ressourcen lassen sich in Netzwerken mobilisieren, Informationen und Reputation. Gut vernetzte Akteure erhalten mehr und früher relevante Informationen als weniger gut vernetzte Konkurrenten, sie verfügen über eine erweiterte Auswahl an attraktiven Gelegenheiten und können schneller reagieren. Exklusive Informationen sind vor allem in Netzwerken wahrscheinlich, in denen ein hoher Anteil an nicht-redundanten Kontakten vorherrscht (vgl. Burt 1992), also Kontakte, die komplementäre Ressourcen erschließen. Weiterhin transportieren Netzwerke Reputation der Arbeitsmarktteilnehmer. Dabei kann unterschieden werden zwischen persönlicher Reputation und Netzwerkreputation (vgl. Glückler/Armbrüster 2003). Erstere bildet sich aufgrund von persönlicher Kenntnis der Netzwerkpartner, letztere basiert auf indirektem Hören-Sagen, also auf Aussagen von Bekannten über Bekannte. Reputation transportiert Einschätzungen zur Belastbarkeit, Zuverlässigkeit und Kreativität eines Partners. Für Schauspieler ist Reputation empirisch als wichtiger Mechanismus für erfolgreiche Engagements herausgearbeitet worden (vgl. Baumann 2002; Eickhoff/Haunschild 2006).

In räumlicher Hinsicht wird den Netzwerkstrategien von Kreativen eine ausgeprägte lokale Dimension zugesprochen (vgl. Vinodrai 2009). Arbeitsmarktbezogenen Kontakte würden in Kreativökonomien schnell erkalten, wenn sie nicht durch häufigere gemeinsame Aktivitäten gepflegt würden. Dabei mischen sich nicht selten geschäftliche Intentionen mit eher freizeitbezogenen Aktivitäten (vgl. Wittel 2001). Zudem besteht ihr wesentlicher Nutzen darin, Informationsvorsprünge zu generieren, also z.B. eine Information über eine frei werdende Arbeitsstelle *vor* Konkurrenten zu erheischen. Beides, Art des zu betreibenden

Aufwands und zu erwartender Nutzen, erfordern von den Akteuren die regelmäßige und häufige persönliche Präsenz an entsprechenden Treffpunkten der relevanten Szenen. Diese „Sociality“ (vgl. Wittel 2001; Grabher 2004; Grabher/Ibert 2006) Netzwerke sind funktional auf das räumlich gedrängte Leben in urbanen Quartieren angewiesen.

2.3 Konstruktionen von Vulnerabilität und Resilienz als Forschungsansatz

Die sozial-konstruktivistisch inspirierte Adaption der Begriffe Vulnerabilität und Resilienz und deren Anwendung auf ein bisher unter diesem Gesichtspunkt wenig erforschtes empirisches Feld soll vor allem zwei konzeptionelle Erweiterungen ermöglichen. Erstens geht es darum den Konstruktionscharakter von Vulnerabilität und Resilienz offenzulegen, ohne in einen reduktionistischen Konstruktivismus zu verfallen (vgl. Christmann et al. 2011) und dieses Verständnis empirisch zu substantiieren. Das öffnet neue Wege, um über die Räumlichkeit von Vulnerabilität und Resilienz nachzudenken. Zweitens geht es darum, die Unsicherheiten auf Arbeitsmärkten für Kreativarbeiter besser zu verstehen. Die bisherige Literatur fokussiert vor allem auf soziale Netzwerke und Institutionen, vernachlässigt hingegen den Aspekt der Materialität und Körperlichkeit (Holt 2008: 236ff.). Im hier verfolgten Ansatz wird das Soziale an diesen Arbeitsmärkten weniger in der Beschaffenheit des Gegenstands gesehen, als vielmehr in der Arbeit, die bei der Konstruktion von Assoziationen aufgebracht werden muss. Von dieser Perspektive profitiert die raumwissenschaftliche Forschung von kreativen Arbeitsmärkten, die bisher den Unsicherheiten eher raumunabhängige Gültigkeit zuspricht, den Strategien zur Einhegung von Unsicherheit hingegen eine stark lokale Dimension. Der hier propagierte Ansatz ist dagegen explizit offen für nahe und distanzierte, für eher statisch-stabile als auch mobile Räumlichkeiten.

3 Methodisches Vorgehen

Bei der empirischen Erhebung stand der Arbeitsmarkt für Musicaldarsteller im Mittelpunkt, auf dem sich die Unsicherheiten dieses Feldes konzentrieren. Die empirische Erhebung förderte Daten zu Tage, die es erlauben aus Perspektive der ausgebildeten Darsteller die Konstruktion von Vulnerabilitäten und Resilienzstrategien nachzuzeichnen.

Die Daten, die für diesen Beitrag die empirische Grundlage bieten, umfassen zehn im Frühjahr 2011 geführte qualitative auf das Thema fokussierte Interviews. Die Interviews wurden mit erfahrenen Musicaldarstellerinnen (fünf Interviews) und -darstellern (fünf Interviews) im Alter von ca. 35 Jahren geführt, die sich seit ca. 10-15 Jahren auf den entsprechenden Arbeitsmärkten bewegen¹. Ergänzend haben wir Anfang 2012 zwei Hintergrundgespräche mit Brancheninsidern geführt. Der Feldzugang erfolgte über Berlin, indem Darsteller in laufenden und abgeschlossenen Musicalproduktionen in der Stadt über eine Internetrecherche identifiziert wurden. Recherchequellen waren die Informationsseiten

¹ Zur Zeit wird eine zweite Erhebungswelle mit Berufseinsteigern und Branchenexperten durchgeführt. Erste Ergebnisse aus den Kontextinterviews mit Branchenexperten wurden bereits in diesem Beitrag eingearbeitet.

der Musicalproduktionen, der ZAV-Künstlervermittlung² sowie insbesondere die individuellen Vitae der Darsteller auf ihren persönlichen Internetpräsenzen. Alle Interviewpartner haben an privaten oder öffentlichen Ausbildungsstätten eine Qualifikation als Musicaldarsteller erhalten und waren zum Zeitpunkt des Interviews bereits seit mehreren Jahren aktive Darsteller. Der Zugang zum Feld erfolgt über den Standort Berlin, weil dort feste Musicalbühnen, zahlreiche Staats- und Stadtbühnen wie auch freie Bühnen existieren, an denen immer wieder Musicals aufgeführt werden. Die Interviews dauerten im Schnitt 90 Minuten und wurden in voller Länge transkribiert.

Die Interviewten wurden aufgefordert, über ihre Position auf dem Arbeitsmarkt zu reflektieren und vor dem Hintergrund von Verletzbarkeitsanalysen ihre individuellen Auffangstrategien zu entwickeln. Offen gestellte Fragen sollten den Interviewpartnern zunächst ermöglichen, die ihnen am wichtigsten erscheinenden Dimensionen anzusprechen, bevor dann die leitfadengestützte Befragung weitere, zuvor im Vorfeld als wichtig recherchierte Themen in ihrer Relevanz ausleuchtete. Für diese in sozialstruktureller Hinsicht homogene Gruppe³ konnte recht früh ein hohes Maß an Übereinstimmung in den Interviewaussagen konstatiert werden, so dass die Befragung angesichts der Sättigung der Informationen nach bereits zehn Interviews abgeschlossen werden konnte.

4 Areale von Vulnerabilität und Resilienz: Markt, Institutionen, Identitäten und Netzwerke

In diesem Abschnitt wird das relationale Feld entfaltet, auf dem die Interviewten sich in Bezug zu Quellen für Vulnerabilität und Resilienz positionieren. Zunächst werden die Areale des Feldes dargestellt, die am wenigsten beeinflussbar erscheinen. Dies sind die Konkurrenzsituation auf dem Arbeitsmarkt (4.1) und das institutionelle Gefüge von sozialen Absicherungen gegen Lebensrisiken wie Alter, Arbeitslosigkeit und Krankheit (4.2). Danach folgen Analysen jener Teile des Feldes, die von den Befragten als leichter erreichbar erlebt wurden, dazu zählen die Arbeit an der eigenen Identität (4.3) und die Ausgestaltung eines informellen Kontaktnetzwerkes (4.4). Während die distanzierten Einflüsse vornehmlich unter dem Blickwinkel der Konstruktion von Vulnerabilität stehen, konzentrieren sich die Resilienzstrategien unserer Befragten auf die für eine Governance von Resilienz „zugänglicheren“ Teile ihres Feldes, ihre Identität und ihre sozialen Netzwerke.

² Zentrale Auslands- und Fachvermittlung der Bundesagentur für Arbeit.

³ Homogen in Bezug auf Altersstruktur, Erfahrung als Musicaldarsteller und Ausbildung als Musicaldarsteller. Es wurden je fünf Frauen und fünf Männer befragt. Mit dieser Interviewzahl lassen sich Branchenspezifika bereits gut darstellen, für eine kontrastierende Betrachtung zwischen männlichen und weiblichen Musicaldarstellern eignet sich diese Fallzahl jedoch nicht. Daher waren Genderdifferenzierungen nicht Gegenstand einer systematischen Auswertung des empirischen Materials.

4.1 Segmentierte und mobile Arbeitsmärkte

Aus Sicht der Interviewten ist der Arbeitsmarkt begrenzt auf den „deutschsprachigen“ Raum, also Deutschland, die Schweiz und Österreich. Darüber hinaus wird die eigene Konkurrenzfähigkeit weder als ausreichend angesehen, noch erscheinen ihnen Angebote als verlockend. Innerhalb dieses Marktes schrumpft die Nachfrage für Musicaldarsteller, zugleich weitet sich das Angebot an Darstellern aus. Als Ursachen für die Schrumpfung der Nachfrage wird der gestiegene Kostendruck sowohl bei privaten als auch öffentlichen Bühnen genannt. Für die Ausweitung des Angebots an mehr oder weniger qualifiziertem Personal werden hingegen vor allem die privaten Ausbildungsstätten verantwortlich gemacht. Beide Tendenzen gemeinsam werden als Bedrohung für die eigene Existenzgrundlage betrachtet: „Jetzt ist es so, ich kenn die Zahlen leider nicht aber ich würde mal sagen pro Jahr werden 1000 Leute auf den Markt geschickt in Schauspiel und Musical, es machen aber Theater zu. D.h. du hast diesen doppelten Effekt, einmal dass es viel mehr Leute gibt und aber dass es viel weniger Stellen gibt.“ (Interview 6: 4). Dieser im Volumen schrumpfende Markt untergliedert sich in folgende größere Segmente: Festanstellungen in (großen) Produktionen, Gastrollen an öffentlichen Theatern sowie kurzfristige Engagements auf Festivals oder Tourneen (Tab. 1).

Tabelle 1: Segmente des Arbeitsmarktes von Musicaldarstellern

	Großproduktion	Öffentliche Theater	Festival	Tourneen
Dauer	Proben + bis zu 2 Jahre	Proben + 4-8 Aufführungen im Monat	Einige Tage bis 2 Wochen	Proben + bis zu einigen Monaten
Zeitpunkt		Saison	Sommerpause	
Art der Beschäftigung	Angestellte	Freiberufler	Freiberufler	Angestellte oder Freiberufler
Ort	Große Bühne in einem der Zentren, zunehmend auch mobile Produktionen	Standorte mit öffentlichen Theatern	Feste Spielorte	Mobile Bühne Auftritte in Provinz + Zentren

Quelle: eigene Darstellung

Die Beschäftigungsmöglichkeit in Form einer Festanstellung, entweder in Großproduktionen an einem Theaterhaus oder in jüngerer Zeit zunehmend verbreitet auf einer mobilen Produktion bietet befristete Vollzeit-Festanstellungen, für die Dauer der Spielzeit (meist für 12-18 Monate) inklusive einer sechs- bis achtwöchigen Probenzeit. In der Regel umfasst das Engagement acht Vorstellungen die Woche, davon jeweils zwei an den Wochenendtagen und eine weitere an vier der fünf Werktage. Das zweite klassische Beschäftigungssegment sind Gastrollen an öffentlichen Theatern. Musicals werden zunehmend auch an öffentlich geförderten Spielhäusern wie Stadt- und Staatstheatern inszeniert, wobei für tragende Rollen Gastdarsteller engagiert werden. Die Darsteller werden in der Regel als Selbstständige oder Freiberufler pro Auftritt sowie für eine vereinbarte Probenzeit bezahlt. Ein weiterer Unterschied zu den großen Produktionen besteht darin, dass staatliche Bühnen Musicals nicht allabendlich aufführen, sondern als Teil des gesamten Spielplanes an ca. vier bis acht

Terminen monatlich. Mit einer einzelnen Gastrolle können Darsteller weder eine ausreichend hohe Gage erzielen noch wären sie damit zeitlich voll ausgelastet. In der Regel ist es notwendig, weitere Gastrollen anzunehmen oder aber anderen Tätigkeiten nachzugehen, wie beispielsweise selbst zu unterrichten oder eigene Stücke zu inszenieren – bis hin zu Gelegenheitsjobs wie Kellnern. Festivals, Tourneen und Musicalesvents bilden ein neueres Segment auf dem Arbeitsmarkt. Diese umfassen sog. „en suite“ Engagements (Interview 8), also kurze, aber intensive Engagements, z.B. 20 Aufführungen in vier Wochen. Für diese Engagements sind sowohl Anstellungen als auch freiberufliche Arrangements möglich, in jeden Fall ist die Tätigkeit zeitlich befristet, schwankend zwischen einigen Tagen bis hin zu einigen Wochen. Während Festivals an festen Spielorten stattfinden, bedingen Tourneen eine räumliche Mobilität von Bühne und Darstellern.

Die ersten beiden Segmente des Arbeitsmarktes schließen einander aus, bei einer Festanstellung können keine Gastrollen mehr akzeptiert werden, die Verpflichtungen einer Gastrolle sind nicht vereinbar mit denen einer Festanstellung. Festivals und Tourneen sind in begrenztem Maß kompatibel mit dem Marktsegment für Gastrollen. Festivals nutzen meist die Sommerpausen an Theatern, Events oder Tourneen sind von so kurzer Dauer, dass sie evtl. in die terminlichen Lücken der Spielpläne von Staatstheatern untergebracht werden können.

Jede dieser unterschiedlichen Varianten erzeugt ein hohes Maß an Unsicherheit für die Darsteller, denn die Rollenbesetzung erfolgt jeweils über „Auditions“, mehrstufige kompetitive Auswahlverfahren bei denen die Interessenten vor den Augen einer Jury für eine Rolle vortanzen und -singen müssen. Die Aussichten, die Rolle zu bekommen sind dabei gering (ein Interviewter schätze eine Quote von einem Angebot pro zehn Auditions). Auch in fortgeschrittenen Stadien der Karriere ändert sich nichts an der Tatsache, dass jede Rolle kompetitiv vergeben wird. „Die Leute die viel gemacht haben, auch viele Hauptrollen, und die haben dann schon mal einen kleinen Vorteil, könnte sein. Aber tendenziell ist es eher so, egal was du gemacht hast, du stellst dich da hin und singst vor und fängst immer wieder bei null an“ (Interview 1: 8; auch Bierett 2000: 31). Die Teilnahme an Auditions ist aufwendig, erfordert intensive Vorbereitung (Erarbeitung eines passenden Repertoires), in den meisten Fälle Reisezeiten und privat zu tragende Reisekosten für Anreisen zu bis zu drei Ausscheidungsrunden, wobei diese Ausscheidungen nicht selten an unterschiedlichen Standorten durchgeführt werden.

Die Konkurrenz um diese umkämpften Marktsegmente verschärft sich vor allem von zwei Seiten: Zum einen rücken viele junge Darsteller auf dem Arbeitsmarkt nach. Diese „Leute, die um die 20 sind, die arbeiten für jedes Geld“ (Interview 8: 6) und unterminieren damit die Gagen für etablierte Darsteller (Interview 6). Dies wirkt sich verschärft auf den Arbeitsmarkt für Darstellerinnen aus, denn das Rollenangebot beschränkt sich hier überwiegend auf junge Bühnenrollen. Gleichzeitig rücken auch mehr junge Darstellerinnen auf den Arbeitsmarkt nach als männliche Darsteller. Dies wird auch sowohl von den männlichen wie auch weiblichen Interviewpartnern thematisiert: „Ich habe das Glück als Mann, dass es viel weniger Männer in dieser Branche gibt als Frauen. Die Frauen haben es durchaus schwieriger.“ (Interview 7: 8) Weiterhin stellt sich für Frauen spätestens ab Mitte dreißig auch die Frage nach der Familiengründung. Diese wird bewusst zeitlich verlagert, um auf dem Arbeitsmarkt möglichst lange präsent zu sein: „[...] Ich hätte vielleicht auch schon früher

Kinder gehabt, ich weiß es nicht, wenn nicht immer der Beruf dazwischen..., so- ah, du willst aber noch das machen, nee komm, warten wir jetzt noch mal ein bisschen...“ (Interview 3: 18)

Die Konkurrenzsituation durch nachrückende junge Darsteller liegt aus Sicht unserer Interviewpartner vor allem in der zunehmenden Zahl privater Ausbildungsstätten begründet. Im deutschsprachigen Raum haben sich fünf öffentliche Hochschulen als Kaderschmieden der Branche etabliert: die Universität der Künste in Berlin, die Folkwang Universität der Künste in Essen, die Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig, die Bayrische Theaterakademie August Everding in München sowie die Konservatorium Wien Privatuniversität. Auch das Institut für Musik an der Hochschule Osnabrück bietet seit 2009 einen Studiengang im Bereich Musical an, der mit der (staatlich anerkannten) German Musical Academy kooperiert. Die Erfolgchancen für Darstellerinnen und Darsteller aus öffentlichen Hochschulen werden im Vergleich zu privaten Ausbildungsstätten als gut eingeschätzt, weil die Ausbildung als qualitativ höherwertig bewertet werden, denn sie bieten fast doppelt so viele Kurse und deutlich mehr Einzelunterricht an und verfolgen darüber hinaus noch stärker einen Bildungsauftrag (zum Beispiel die Ausbildung einer Künstlerpersönlichkeit) als dies an privaten Schulen der Fall ist.

Auch auf dem Ausbildungsmarkt stellt sich die Konkurrenzsituation für Frauen schärfer dar als für Männer. Da diese vorselektierenden Ausbildungsmöglichkeiten an staatlichen Ausbildungsinstitutionen zu jeweils 50% quotiert an Männer und Frauen vergeben werden, kommen dort auf jeden Studienplatz etwa 6 Bewerber aber 44 Bewerberinnen (Interview 12).

Zusätzlicher Konkurrenzdruck entsteht durch internationale Darsteller. Vor allem Stücke mit geringem deutschen Sprachanteil seien für sie vergleichsweise gut zugänglich. Die Herkunft der internationalen Konkurrenz ist schwer zu überblicken und wechselt mit der dynamische Entwicklung der Branche häufiger auch überraschend. Während um das Jahr 1990 Jahre viele Darsteller aus dem englischsprachigen Raum und Skandinavien nach Deutschland kamen (Interview 10: 20), sind es derzeit viele Darsteller aus osteuropäischen Ländern (Interview 1: 4), die für niedrigere Gagen auftreten.

Die Konkurrenzsituation erscheint kaum beeinflussbar für Resilienzstrategien. Einige Interviewte berichten immerhin, unzumutbar niedrige Angebote erhalten und ausgeschlagen zu haben. Weiterhin verzichtet ein Befragter auf die Gelegenheit, als Lehrer an einer privaten Musicalschule zu arbeiten, weil er es ablehnt, persönlich von einer aus seiner Sicht dem Markt schadenden Entwicklung zu profitieren. Jedoch wird auch deutlich, dass sich die Befragten wenigen Illusionen über ihre Marktmacht hingeben. Solche individuelle Marktentscheidungen werden eher als brotloser Idealismus bewertet, denn als marktliches Korrektiv gegen den durch Konkurrenz ausgelösten Preisverfall. Andere beauftragen Agenten mit der Sondierung des Marktes und der Vorsortierung von Angeboten, doch mehrheitlich wird dies kaum als Resilienz steigernd bewertet. Da Agenten am besten mit den erfolgreichsten ihrer Klienten verdienen, verstärken sie ungleich verteilte Zugangschancen eher als dass sie diese ausgleichen.

Auch wenn alle Interviewpartner eine Ausbildung als Musicaldarsteller absolviert haben, so arbeitet keiner ausschließlich in Musicals. Prägend ist vielmehr dass mehrere Beschäftigungsfelder aufgebaut werden. Obwohl diese Strategien des „multiple jobholding“

(Haak 2008: 222ff.) jeweils andere konkrete Formen annehmen, so ist ihnen gemein, dass sie Einkommensunsicherheit durch Streuung von verschiedenen gelagerten Risiken begegnen. Dazu zählen auch unternehmerische Aktivitäten, die Darsteller privat, neben der Suche nach einem Engagement oder in Spielpausen vorantreiben, wie die Entwicklung eigener (Solo-)Programme, das Schreiben eigener Stücke, Band- sowie Theaterprojekte. Diese Aktivitäten sollen sie einmal in die Lage versetzen, sich die eigenen Beschäftigungsmöglichkeiten zu schaffen und die Bedingungen für kreative Arbeit dann selber zu gestalten. In den meisten Fällen wird jedoch deutlich, dass dies eher Verlegenheitslösungen sind, die sofort zur zweiten Priorität werden, wenn sich ein Engagement ergibt. Schließlich entwerfen viele Interviewte „Ausstiegszenarien“ für die Zeit nach ihrer Musicalkarriere und nutzen Zeiten ohne Engagement dazu, diese Ausstiegsszenarien voranzutreiben. Sie profilieren sich in Musical-ähnlichen Betätigungsfeldern, so als Lehrer für Schauspiel, Gesang und/oder Tanz. Einige reaktivieren eine vor ihrer Zeit als Musicaldarsteller abgeschlossene Berufsausbildung, andere schulen in relativ späten Phasen ihrer Karriere auf etablierte Berufe um.

Zwei wichtige räumliche Themen erschließen sich bei den Konstruktionsleistungen von Vulnerabilität und Resilienz auf dem Markt. Erstens konstituiert sich der Markt an konkreten Situationen, also zu einer bestimmten Zeit an einem gegebenen Ort. Die Konkurrenzsituation erschließt sich keinem der Interviewten über Statistiken oder wissenschaftliche Studien⁴. Vielmehr sind Auditions die zentralen Anlässe zu denen Konkurrenz sich konkretisiert: „Ja man sieht dann schon immer die gleichen Gesichter wieder beim Vorsingen oder man sieht dann manchmal eben die, die neu reinschwappen von der Schule her“ (Interview 9: 10). „Da stehen halt fünf Blondinen neben Dir, die sind jünger, die kosten weniger, ja dann ist es klar für die Produktion...“ (Interview 3: 11). Die Einschätzungen der Befragten sind als Konstruktionsleistungen zu interpretieren, in denen persönlich konkret erfahrbare Konkurrenzsituationen auf einen Gesamtarbeitsmarkt projiziert werden.

Das zweite wichtige räumliche Thema ist die individuelle Mobilität der Darsteller. Sind Darsteller primär über Gastauftritte und eventbezogene Engagements sowie darüber hinaus auch noch in Nebentätigkeiten beschäftigt, dann erfordert die Annahme von Engagements eine hohe individuelle Mobilität: „OK, ich bin heute in Mannheim und morgen in Antalya und übermorgen in Hamburg und heute in Berlin. Wir versuchen ja, uns so flexibel wie möglich zu gestalten, dass man wirklich auch konkurrenzfähig ist“ (Interview 2: 21). Festanstellungen ergeben sich meist nicht am eigenen Wohnort. Es stellt sich die Frage, ob ein gut einjähriges Engagement den Umzug des gesamten Haushalts rechtfertigt. Die verbreitete Antwort ist ein zweiter, temporärer Wohnsitz, der auf eigene Kosten errichtet werden muss. „Also über die Produktion ist es eigentlich im großen Musical-Markt [...] bestimmt. Man geht immer da hin

⁴ Allerdings lassen sich kaum statistische Darstellungen spezifisch für Musicaldarsteller finden. In den Daten der Bundesagentur für Arbeit gibt es zwar die Klassifizierung der Berufe „Schauspiel, Tanz und Bewegungskunst“, aber hierunter werden neben MusictänzerInnen auch andere darstellende Künstler aggregiert, so dass keine branchenspezifischen Aussagen abgeleitet werden können. Ein weiteres Problem besteht darin, dass viele selbständig arbeitende Musicaldarsteller von Arbeitsmarktstatistiken gar nicht erfasst werden. So stellt zum Beispiel das Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie (2009: 49) fest, dass in den darstellenden Künsten 2008 etwa 52% der Künstler selbständig beschäftigt waren.

wo die Arbeit ist.“ (Interview 3: 10). Die folgende Abbildung illustriert die hohe individuelle Mobilität von Musicedarstellern am Beispiel eines Interviewpartners, der ausgehend vom Standort Stuttgart mit Mitte 30 bereits sieben Mal den Wohnsitz gewechselt hat. Die Stationen verteilen sich dabei auf sechs verschiedene Bundesländer und das deutschsprachige Ausland. Eine solche Biographie ist durchaus als typisch für die Interviewpartner zu bezeichnen. So waren bis auf zwei alle anderen ebenfalls schon im Ausland tätig. Ein Darsteller brachte es mit Ende dreißig sogar auf 14 Stationen alleine im deutschsprachigen Raum (Interview 7).

Abbildung 1: Berufliche Stationen eines Musicedarstellers (Interview 2)



Quelle: eigene Darstellung, Kartographie: Lukas Heger

Zunehmend werden außerdem Festanstellungen für Tourneen vergeben, bei denen die Bühne nach einigen Wochen den Standort wechselt. Angesichts von acht Auftritten die Woche heißt dies ein monatelanges Leben in Hotels.

4.2 Institutionelle und territoriale Mismatches

In formalen Institutionen, wie Verträgen und Formen von Versicherungen, könnten Strategien der Absicherung gegenüber Verwundbarkeiten angelegt sein. Bisher vorgelegte Studien zeigen bereits beispielhaft Verwundbarkeiten, die sich aus unterschiedlichen Beschäftigungsformen und Beschäftigungsbefristungen von Darstellern ergeben können. Auch werden Verbesserungen in institutionellen Rahmenbedingungen festgestellt (vgl. z.B. Schnell 2007). Bisher nicht explizit berücksichtigt sind jene Formen der Verwundbarkeit, die sich aus der räumlichen Mobilität der Darsteller sowie der Parallelität von Beschäftigungsverhältnissen und -formen ergeben, sich aber am Beispiel der Musicaldarsteller besonders deutlich manifestieren. Zu erwarten wäre, dass Arrangements eingerichtet werden, die vor allem die Unversehrtheit des Körpers schützen, wie zum Beispiel umfangreiche Kranken-, Unfall-, Berufsunfähigkeitsversicherungen und die gegenüber beschäftigungslosen Zeiten absichern. Jedoch verdeutlichen die Interviews, dass diese institutionellen Formen der Absicherung für Musicaldarsteller kaum greifen, weil sie eine Normalität unterstellen, die allenfalls phasenweise erreichbar ist. In den Interviews entsteht ein Eindruck eines systematischen „institutional mismatch“.

Für Künstler gibt es zum Beispiel die Künstlersozialkasse und die Unfallversicherung der Berufsgenossenschaft Bundesverband Bildender Künstler (BBK). Jedoch kann nur ein vergleichsweise kleiner Teil der Musicaldarsteller von den Leistungen profitieren, denn die Mitgliedschaften sind an formale Kriterien gekoppelt.

Die Unfallversicherung der BBK ist Pflicht für alle, die als Angestellte beschäftigt werden (<http://www.bbk-bundesverband.de/index.php?id=213>). Das schließt Musicaldarsteller ein, die in Produktionen und an Theatern angestellt sind, bietet ihnen für die Zeit einen Mindestschutz im Falle eines Unfalles am Arbeitsplatz, alle anderen Absicherungen erfolgen über die allgemeinen Institutionen der Sozialversicherung. Die Künstlersozialkasse beinhaltet hingegen eine Renten-, Kranken- und Pflege- sowie Unfallversicherung für Künstler und Publizisten und ersetzt somit die allgemeine Sozialversicherung. Sie versichert jedoch nur selbstständige Künstler, die ihre Arbeit erwerbsmäßig ausüben (<http://www.bbk-bundesverband.de/index.php?id=209>). Es ist aber immer wieder kritisch, das Einkommen „hauptsächlich“ aus selbständiger Arbeit zu generieren, angesichts des keineswegs unüblichen „multiple jobholding“ (Haak 2008: 220ff.) sowie der Gleichzeitigkeit und Überlagerung unterschiedlicher Beschäftigungsarten und -formen. Die erwerbsmäßige Ausübung beinhaltet zudem ein Mindesteinkommen, dass bei schwankender Nachfrage für viele nicht durchgehend nachgewiesen werden kann. Gelingt es nicht, in die Künstlersozialkasse aufgenommen zu werden, dann müssen die Darsteller private Versicherungen einrichten, deren Kosten fast die Hälfte des verfügbaren Einkommens verschlingen können. Wegen dieser hohen Kosten nehmen einige Interviewpartner einen ungenügenden Versicherungsschutz in Kauf. Wurde die Zugangshürde allerdings geschafft, bietet die KSK den Darstellern in der Tat den gewünschten Versicherungsschutz, der dann auch als positiv und erleichternd empfunden wird: „Ich bin jetzt Gott sei Dank über die KSK versichert, endlich mal, jetzt seit 2 Jahren. Ich habe das lange nicht gemacht und wahnsinnig viel Krankenkasse gezahlt, so dass ich mir das alles überhaupt nicht mehr leisten konnte.“ (Interview 9: 15)

Hauptgründe für diese sehr deutlich empfundenen Vulnerabilitäten sind die zeitliche Befristung für Rollenengagements sowie der häufige Wechsel zwischen Anstellung und Freiberuflichkeit bzw. in einigen Fällen der Parallelität von Beschäftigungsformen. In größeren Produktionen ähnelt dieses Beschäftigungsverhältnis einer zeitlich befristeten Vollzeitstelle, inklusive der damit verbundenen Absicherungen. Treten die Darsteller aber in kleinere Produktionen auf, dann müssen sie zusätzliche Einnahmequellen erschließen, um ein Grundeinkommen zu sichern. Teilweise werden 3-4 Tätigkeiten parallel wahrgenommen, so dass sich die Darsteller gleichzeitig in unterschiedlichen Verträgen befinden, die zu erfüllen sind: „Bei uns ist es ja so dass es sich permanent ändert, ich bin ja mal angestellt, mal bin ich selbständig, sogar oft mehrere gleichzeitig.“ (Interview 2: 13). Damit einher geht die ständige Frage, welcher Versicherungsschutz für welchen Zeitraum greift.

Neben der Absicherung der Gesundheit und des Körpers ist die finanzielle Absicherung für beschäftigungsfreie Zeiten ein prominentes Thema. Die Einkommensverhältnisse der Darsteller schwanken stark, gleichzeitig haben sie aber einen großen Anteil an fixen Kosten für soziale Absicherung, der sich nicht notwendigerweise an die schwankenden Gagen orientiert. Häufig bestehen unterbezahlte Arbeitsverhältnisse, in denen der Verdienst zu gering ausfällt, um davon zu leben, aber zu hoch ist, um Arbeitslosengeld in Anspruch nehmen zu können. In Fällen tatsächlicher Arbeitslosigkeit sind die vorangegangenen Beschäftigungsverhältnisse oft nicht ausreichend lang, um vollen Anspruch auf Arbeitslosengeld zu haben. Bei kurzzeitigen Arbeitsgelegenheiten muss die Arbeitslosigkeit formal für die Zeit unterbrochen werden, noch komplizierter wird es, wenn dabei auch noch die Beschäftigungsform gewechselt wird.

Für Musicaldarsteller ist sowohl der Zugang zu Arbeitslosengeld I (ALG I) wie auch Arbeitslosengeld II (ALG II) mit Vulnerabilitäten verbunden, die sich aus institutionellen Unvereinbarkeiten ergeben. Da sie aufgrund von „multiple jobbing“ selbst bei einer hohen Arbeitsauslastung selten ausreichend lange durchgehende Angestelltenverhältnisse vorweisen können, beziehen sie oft im Fall von Arbeitslosigkeit nicht das ALG I, sondern gleich ALG II. ALG II wird in Deutschland seit den Harzt-Reformen zudem mit persönlichen Ersparnissen verrechnet, was es für Musicaldarsteller schwer macht, Reserven für die Altersvorsorge aufzubauen. (Interview mit Jan-M. Studt 30.06.2006, <http://www.musicalzentrale.de/index.php?service=8&subservice=1&details=1586>). Wenn die private Altersvorsorge die öffentliche Arbeitslosenversicherung quer subventioniert, dann ist das Problem der Altersarmut für Musicaldarsteller absehbar.

Institutionelle Arrangements etablieren nicht nur rechtliche Rahmen, sondern auch abgegrenzte Räume, innerhalb derer Institutionen Gültigkeit besitzen. Aufgrund der räumlichen Mobilität der Darsteller innerhalb des deutschsprachigen Raumes werden diese Territorien immer wieder überschritten. Dadurch überlagert sich der eingangs konstatierte ‚institutional mismatch‘ noch durch einen ‚territorial mismatch‘. Ein Darsteller verbildlicht dessen fatale Wirkung besonders deutlich: Montag und Donnerstag hatte er in Basel eine Aufführung, am Dienstag und Mittwoch hatte er kein Engagement und wäre deshalb an diesen Tagen berechtigt gewesen, Arbeitslosengeld zu beziehen. Hierfür hätte er sich aber in Deutschland am Ort seines Arbeitsamtes (Berlin) aufhalten müssen. Die Rückreise für zwei Tage wäre aber teurer gewesen als die dadurch erworbenen Arbeitslosenbezüge. In der

Konsequenz verzichtete er (nicht nur in diesem Beispiel) auf die ihm rechtlich zustehenden Bezüge (Interview 9: 18, ähnlich auch Interview 2: 14).

Da Mobilität zum Metier gehört, ergibt sich für die Darsteller die Notwendigkeit, neben der künstlerischen Betätigung permanent auch institutionelle Arrangements zu managen (An- und Abmeldungen, Steuererklärungen in mehreren Ländern, Wechsel von Krankenkassen), was als sehr hoher Aufwand empfunden wird, weil damit diverse persönliche Termine mit Steuerberatern, Arbeitsämtern und Versicherungsträgern einhergehen. Auch stellt sich das diffuse Gefühl ein, dabei einerseits entweder übervorteilt zu werden (z.B. doppelte Besteuerung) oder in die Grauzone der Illegalität zu geraten (unbemerkte Steuerhinterziehung).

4.3 Körperlichkeit und Identitäts-Prismen

Während die bisherigen Quellen für Vulnerabilität und Resilienz vergleichsweise fern und schwer zu beeinflussen erschienen, sind die Steuerungs- und Koordinierungsmöglichkeiten zur Absicherung von Vulnerabilitäten, die bei den Darstellern selbst – bei ihrem Körper und ihrer Identität – ansetzen, weitaus unmittelbarer.

Beinahe ausnahmslos wurde die Gefahr, aufgrund von körperlichen Beeinträchtigungen nicht auf der Bühne stehen zu können, als erste Assoziation genannt, wenn nach möglichen Quellen für Unsicherheit gefragt wurde. Darunter fallen kurzfristige Ausfälle aufgrund von Krankheit oder Verletzungen. Diese werden von Darstellern nicht nur als dramatisch wahrgenommen, weil sie persönlichen Verdienstaustausch implizieren („No show, no pay“; Interview 7: 8), sondern auch, weil eine gesamte Produktion von der eigenen Einsatzbereitschaft abhängig ist. „Wir reden von einer Maschinerie, die sich nicht um den Darsteller kümmert, sondern um die Show. Also es ist uninteressant ob es Dir schlecht geht. ... Es kommt keiner und sagt, ‚Hey der Job, den hast Du super gemacht‘, sondern: ‚Warum bist Du krank? Warum stehst Du nicht auf Position?‘“ (Interview 8: 5).

Für die Befragten noch entscheidender ist die Angst vor nicht-regenerierbarem körperlichem Verschleiß. Die für große Produktionen üblichen Belastungen von acht Auftritten wöchentlich werden verglichen mit einem „Leistungssport“ (Interview 3: 11), ein Metier in dem die Reduzierung der körperlichen Belastbarkeit auch das Ende einer Karriere erzwingen kann. Typische Schwachstellen sind dabei die Stimme („Hab über meiner ‚range‘ eigentlich gesungen, und das jeden Tag. Und irgendwann kommt man nur noch mit Kraft hoch [gemeint: Stimmhöhe]“; Interview 1: 7) sowie die Sehnen und Knochen. Aufgrund dieser wahrgenommenen Gefährdungen investieren die Interviewten viele, vornehmlich private Ressourcen, sprich ihre Freizeit und ihr privates Geld, um Krankheiten und Verletzungen vorzubeugen, etwa gesunde Ernährung, die Pflege des Körpers (Yoga, Gymnastik und Fitness) sowie Training (Gesangsunterricht und Tanztraining).

Ähnlich wie bei Schauspielern gilt auch für Musicaldarsteller: „[They] bring not only artistic talent to the market but their whole personality“ (Eickhoff/Haunschild 2006: 240). Dieser Umstand intensiviert die Auseinandersetzungen mit die eigene Person prägenden, am eigenen Körper haftenden Merkmalen. Diese werden als schwer bis gar nicht hintergehbare Fixierungen erlebt, die die Möglichkeiten der eigenen Vermarktbarkeit vor-strukturieren. Dies betrifft die Stimmlage (Sopran, Tenor, Bass) sowie Körpermaße und Statur. In Bezug auf das

Geschlecht ist nicht nur das biologische Geschlecht relevant, sondern auch gesellschaftlich-kulturell geprägte Vorstellungen zu Geschlechtlichkeit. Geschlecht wird zu einer begrenzt veränderbaren Variablen, die Interviewpartner gezielt durch Veränderungen von Geschlechterrollen, Geschlechterbildern und Androgynität inszenieren. Es „gibt ganz viele Rollen die unheimlich männlich rüberkommen sollen. Aber im Gegensatz dazu hat man 90% überschwule Leute. Also, ob sie schwul sind, ist völlig egal. Das Problem ist, dass sie auf der Bühne schwul wirken“ (Interview 1: 4).

Hinsichtlich ihres Alters unterscheiden die Interviewten zwischen biologischem Alter (gemäß Geburtsjahr) und „Bühnenalter“ (gemäß ihrer Wirkung auf der Bühne). Beide Alter müssen nicht übereinstimmen, stehen aber in gewisser Abhängigkeit zueinander. Alter ist insofern eine Herausforderung, als die meisten Produktionen Rollen im Bühnenalter unter 30 Jahren bieten (Interview 6: 19), so dass der Markt mit zunehmendem Alter kleiner wird. Vor allem für Frauen wird das Alter als kritische Größe thematisiert, und zwar sowohl von männlichen als auch von weiblichen Interviewpartnern: „Vor allem Frauen müssen jung sein, müssen super singen können, müssen super tanzen können und spielen“ (Interview 6: 2). Auch führt die graduelle Zunahme des Lebensalters über größere qualitative Schwellen, in denen sich Rollen grundsätzlicher ändern und umfassendere Re-Positionierungen auf dem Markt notwendig werden: „Für diese Rollen [junges Mädchen] passt es nicht mehr, ich bin aber eben auch noch nicht die Mutterrolle, so ab 35 aufwärts und deswegen ist es auch eine schwierige Zeit, Rollen zu kriegen“ (Interview 9: 10).

Der Einfluss körperlicher Attribute auf das Rollenangebot wird in etwa gleicher Weise als Quelle für Vulnerabilität wie als Weg zur Steigerung der Resilienz betrachtet. Auf der einen Seite erleben die Darsteller den Ausschluss von bestimmten Segmenten ihres Arbeitsmarktes. („Der Dünne, Schlaksige kann halt häufig nicht den strahlenden Held“; Interview 1: 2). Auf der anderen Seite immunisieren diese körperlichen Festlegungen sie vor Konkurrenz. Weiterhin besteht die Möglichkeit sich über eine Ausweitung des eigenen Repertoires (z.B. an Tanzstilen) von diesen Festlegungen etwas zu emanzipieren. Es geht darum, „innerhalb von seinen Möglichkeiten natürlich schon probieren so divers und so gut wie möglich zu sein“ (Interview 4: 15) oder sich auf geschützte Segmente zu spezialisieren, z.B. Steptanz: „Das ist beim Tanzen auch so... viele Tänzer sind super Tänzer und können nicht steppen zum Beispiel“ (Interview 4: 15) oder Stimmbildung für spezifische Tonlagen und Musikrichtungen („rockig“ vs. „klassisch“). Der Körper ist eine Art physische Grundausstattung, die durch gezieltes Gestalten angepasst werden kann.

Neben der Formung des Körpers schaffen die Darsteller von sich multiple Identitäten (Wiesenthal 1990), mit denen sie sich für verschiedene Beschäftigungsfelder durch die Inszenierung ihrer selbst kompatibel machen (vgl. Schmincke 2009). Ausgehend von ihrer Grundausbildung im Musicalfach, ihrem individuellen Talent und ihren körperlichen Möglichkeiten suchen sie Zugang zu diversen Arbeitsmärkten: Musical, Schauspiel, Gesang, Tanz, wobei sie jeweils mit spezialisierten Darstellern aus den einzelnen Sparten direkt konkurrieren. Da Rollen kompetitiv, im direkten Vergleich individueller Performances auf Auditions vergeben werden, und nicht auf Basis vorangegangener Erfahrungen, ist es Erfolg versprechend, für jede Sparte eine eigene Identität auszuformen: „Musical-Darsteller haben irgendwie drei verschiedene Lebensläufe, der eine weist sie als Schauspieler aus, der andere

als Tänzer, der nächste als Sänger. Weil beim Film oder so was, sich als Musical-Darsteller zu bewerben ... da braucht man sich dann eigentlich gar nicht bewerben. Also muss man sich als Schauspieler bewerben“ (Interview 1: 7f.).

Die Multiplizierung von Identitäten beginnt bei den für die Bewerbungsunterlagen beizulegenden Lebensläufen, die jeweils auf die Arbeitsmarktsegmente Tanz, Gesang, Schauspiel und Musical hin zugeschnitten werden. Dabei werden Karrierestationen bewusst ausgelassen, um für das jeweilige Segment prädestiniert zu wirken. Da oft mehrere Engagements parallel angenommen werden, ist es den Darstellern möglich, trotz selektiver Auslassungen von Karrierestationen mehrere in sich gleichermaßen geschlossen wirkende Lebensläufe generieren. Unsere Interviewten berichten auch von Manipulationen in Lebensläufen bei Darstellern in ihrem Bekanntenkreis, um Profile aufzuwerten. Bei erfolgter Einladung zur Endausscheidung zählen weder Qualifikationen noch Erfahrung, sondern der persönliche Eindruck, den ein Darsteller bei der Jury hinterlassen kann. Dafür ist es wichtig, ein breites Repertoire an präsentablen Liedern, Tänzen und Monologen erarbeitet zu haben, aus dem heraus viele verschiedene konkurrenzfähige Performances zusammengestellt werden können. Alle unsere Befragten arbeiten in „freien“ Zeiten an der Verbesserung und Erweiterung dieses ganz persönlichen Repertoires.

Diese prismenartige Vervielfältigung der eigenen Identität zu verschiedenen, klaren Facetten steigert die Resilienz auf dem Arbeitsmarkt, weil sie die Passgenauigkeit für verschiedene Arbeitsmarktnischen erhöht. Auch wenn jede Nische für sich genommen für ein volles persönliches Auskommen zu klein ist, erlaubt die Konzentration multipler Identitäten in einer Person Kombinationsmöglichkeiten aus verschiedenen Nischen, die zusammen genommen belastbarer sind.

Zum Management von Identitäten gehört auch die Relativierung von Bezugsebenen gegenüber den Vulnerabilitäten. So verändern Auditions ihren kompetitiven Charakter, je stärker betont wird, dass dort auch nett mit ehemaligen Darstellerkollegen geplaudert werden könne. Die Logik dieser Resilienzstrategie besteht darin, die Vorteile des eigenen Lebens zu betonen (vgl. Friebe/Lobo 2006) und gegen Sicherheitskalküle auszuspielen. Vulnerabilitäten erscheinen akzeptabler, wenn gleichzeitig ein hohes Maß der Selbstbestimmung und Selbstgestaltung des eigenen Lebens möglich ist (vgl. Thiel 2005). Auch Musicaldarsteller wird dann weniger als Beruf dargestellt als vielmehr als ein Lebensstil (vgl. Eickhoff/Haunschild 2006).

Die Sicherstellung der körperlichen Ressourcen, die Ausprägung der körperlichen Fähigkeiten sowie das Identitätsmanagement basieren auf räumlichen Vorbedingungen, die der rastlosen Mobilität das Konzept einer langfristig stabilen „Homebase“ entgegen setzen. „Ich will einen Ort haben, und von diesem Ort möchte ich gerne arbeiten“ (Interview 3: 10; *eigene Hervorhebung*). Diese Homebase ist wichtig, weil Phasen der Regenerierung verbunden sind mit Entschleunigung und Aufhebung der Mobilität. So benötigen prophylaktisches Training, gesundheitliche Pflege und Behandlung Einrichtungen, die regelmäßig aufgesucht werden können. Für das Identitätsmanagement ist es hilfreich, wenn die Gelegenheitsstrukturen der unmittelbaren räumlichen Umgebung die Ausdifferenzierung von mehr als nur einer Identität befördert. Diese funktionalen Anforderungen des Identitätsmanagements prädestinieren einen urbanen Standort für die Funktion der Homebase.

4.4 Sozial und räumlich distanzierte Kontaktnetzwerke

Die Netzwerke von Musicaldarstellern bauen sich nach einer Logik auf, die als „bi-partite“ (Uzzi/Spiro 2005: 452ff.) beschrieben worden ist. „Bi-partite“ bezeichnet eine Netzwerkstruktur mit zwei Ebenen, eine, auf der Netzwerkakteure persönlich und direkt miteinander verbunden sind, etwa weil sie gerade zu einem Team zusammen gefasst sind und eine zweite, auf der weitere Verbindungen aus anderen Zusammenhängen bestehen.

Die erste Ebene der Netzwerke der interviewten Musicaldarsteller besteht aus jenen Kolleginnen und Kollegen, die aktuell in derselben Produktion tätig sind oder es in der Vergangenheit waren. Diese Logik reproduzierend ist ein Interviewter aktuelle und alte Darstellerlisten durchgegangen um Ausmaße und innere Strukturen seines Netzwerkes zu rekonstruieren. Beteiligte an einer Produktion können jederzeit direkten Kontakt aufnehmen, auch wenn die gemeinsame Zeit bereits Jahre zurück liegt. Es ist allen Beteiligten klar, dass diese Kontakte allenfalls oberflächlich gepflegt werden. „Wenn wir uns ein Mal alle vier Monate sprechen dann ist das auch OK, dann mag man sich trotzdem noch“ (Interview 4: 10). Dieser Teil des Netzwerks erweitert sich im Laufe der Karriere gleichsam organisch während Darsteller von Theater zu Theater, von Produktion zu Produktion wandern. „Ich spiele durchschnittlich drei Produktionen pro Spielzeit. In jeder dieser Produktionen gibt es mindestens dreißig Leute“ (Interview 7: 10).

Diese Netzwerke haben insofern eine Vulnerabilität reduzierende Wirkung, als Darsteller von Kollegen gelegentlich Informationen über noch unbesetzte Stellen erhalten oder Engagements als Back-Ups erhalten. Darsteller, die von einer Gelegenheit erfahren, die sie nicht selber nutzen können, gehen im Geiste ihren jeweiligen Bestand an ehemaligen Kollegen durch und prüfen, wer für eine Rolle in Frage kommt (Interview 2: 9). Suchen Darsteller nach einem neuen Engagement, so werden diese Netzwerkkontakte reanimiert. Dies geschieht, indem man sich „blicken lässt“, indem über Anrufe oder E-mails Ortswechsel oder das Ende von Tourneen vermeldet werden. „Wir kennen viele Leute, die sagen: ‚wenn ich mal was habe, denke ich an Dich‘. Deswegen ist es wichtig, immer mal wieder über Facebook zu sagen: ‚Hallo! Kaffeetrinken gehen? Habt Ihr im Übrigen mal wieder auf meine Homepage geguckt?‘ Einfach präsent zu sein“ (Interview 8: 12; auch Interview 2: 9). Es geht weniger darum, die Beziehungen in vollem Umfang wieder aufzunehmen, als vielmehr bei den Kollegen wieder „weiter vorne im Hirn“ (Interview 8: 13) zu sein und bei Bedarf grundsätzliche Verfügbarkeit und Interesse an Angeboten zu signalisieren. Diese Praktiken werden erleichtert durch Plattformen sozialer Netzwerke im Internet, vor allem Facebook, die als Gedächtnisstütze wie als Kommunikationskanal für die unkomplizierte Streuung von Lebenszeichen dienen.

Diese Netzwerke haben aber auch Schattenseiten. Erstens reflektieren sie weitgehend die soziale Zusammensetzung von Produktionen, d.h. sie umfassen viele andere Darsteller jedoch in weitaus geringerer Zahl leitende Verantwortliche, also Regisseure, künstlerische und musikalische Leiter sowie Choreographen. In den Worten von Burt (1992) dominieren redundante Verbindungen, also Kontakte, die den eigenen Ressourcen und Kompetenzen kaum Komplementäres hinzufügen. Aufgrund der schieren Größe der Netzwerke erfordert die Aufrechterhaltung der Kontakte trotz Oberflächlichkeit immer noch beträchtlichen zeitlichen Aufwand. Trotz Oberflächlichkeit sind die Kontakte relativ beständig, können also auch nach

größeren Pausen ohne größeren Aufwand reaktiviert werden. Zweitens werden soziale Opportunitätskosten thematisiert, die entstehen, wenn Aufmerksamkeit und Zeit vom Freundeskreis abgezogen und auf einen weit gestreuten Kreis an Bekanntschaften gelenkt werden. Ein Interviewter bezeichnet dies als „Einsamkeit“ (Interview 8: 18) inmitten der quirligen und gesprächigen Branche. Drittens wurde die wiederholte heftige Transformation von quasi-familiären Beziehungen in oberflächliche, strategische Kontakte als „schizophren“ (Interview 3: 11) bezeichnet. Während in den Produktionen eine große soziale Nähe zwischen den Darstellern herrscht, verkehrt sich diese nach Ende der Produktion, des Gastspiels oder der Tournee beinahe schlagartig in ihr Gegenteil. Das Ensemble zerstreut sich in alle Winde und die wenigen intensiven sozialen Beziehungen erkalten und addieren sich zu den zahlreichen weiteren oberflächlichen Kontakten aus anderen Produktionen.

Die zweite Ebene in den „bi-partite networks“ (Uzzi/Spiro 2005: 452ff.) der Darsteller umfasst Akteure, mit denen die Darsteller (noch) nicht direkt zusammengearbeitet haben. Das Interesse richtet sich vornehmlich auf nicht-redundante Kontakte, also auf jene Akteure, die bei Produktionen über die Besetzung von Rollen zu entscheiden haben oder die dafür bekannt sind, dass sie interessante Produktionen auf die Bühne bringen. Weiterhin sind Akteure wichtig, von denen bekannt ist, dass sie häufiger von anderen um ihre Meinung gefragt werden. Die Anbahnung der Kontakte geschieht von vornherein mit professionellen Hintergedanken, weswegen sich diese Kontakte weit weniger organisch ergeben, sondern aktiv herbeigeführt werden müssen. Diese Ebene des Netzwerkes wird hauptsächlich mit der Funktion assoziiert, die eigene Reputation zu steigern und damit die Chance zu erhöhen, zu Auswahlverfahren eingeladen und im Endeffekt auch berücksichtigt zu werden. Die Interviewten zeigen sich weniger daran interessiert, sich intensiv mit den jeweiligen Schlüsselakteuren auszutauschen. Es geht ihnen vielmehr darum, deren Aufmerksamkeit auf die eigene Existenz zu ziehen und bei ihnen in der einen oder anderen Form vorspielen zu können. Um dies zu erreichen, ist es in der Branche verbreitet, dass Darsteller (auf eigene Kosten) für sie interessante Akteure „von der anderen Seite“ zu Vorstellungen einladen. Reputation alleine ist keineswegs hinreichend um ein Engagement zu begründen, insofern können die Darsteller damit nicht die harten Konkurrenzmechanismen der Branchen unterlaufen. Allerdings kann eine gute Reputation dazu führen, dass sie erst zu späteren, entscheidenden Runden des Ausscheidungswettbewerbs eingeladen werden und sich dadurch ihr Aufwand reduziert, am Wettbewerb zu partizipieren.

In den Interviews werden auch die funktionalen Begrenztheiten dieser strategischen Netzwerk-Ebene greifbar. Die Vermengung des ökonomischen Interesses am „Status einer Person“ mit dem sozialen Interesse „an der Person“ (Interview 2) kann neue Verunsicherungen produzieren (vgl. DeFillippis 2001; Grabher/Ibert 2006), denn die Akteure gehen Reziprozitätsbeziehungen ein, die sie mitunter dann auch selber bedienen müssen ohne es zu können oder zu wollen. So werde nicht selten bei Gagenverhandlungen, von der Seite der Theater versucht, „das Ganze auf eine persönliche Ebene zu bringen, damit man sich doch erweichen lässt und aus der Nächstenliebe dem Theater gegenüber doch ein bisschen weniger [Gage akzeptiert]“ (Interview 2: 4). Zudem wird auch die Janusköpfigkeit von Netzreputation angesprochen, schlechte Leistungen und schwache Performances auf der Bühne sprechen sich mindestens genauso schnell und unkontrollierbar herum wie erfolgreiche Darbietungen.

Diese auf zwei Ebenen sich ausdifferenzierende Netzwerkstruktur und das Zusammenspiel der Anforderungen beider Ebenen haben interessante räumliche Implikationen. Kurz gesagt, erwachsen diese Netzwerke, indem Personen, die aus vielen verschiedenen Orten stammen, sich für eine gewisse Zeit an vielen verschiedenen (anderen) Orten treffen. Das organisch wachsende Netzwerk zu anderen Darstellern erweitert sich während gemeinsam verbrachter Zeit in einer Produktion, auf einer Tournee oder bei den Proben. Das strategisch-professionelle Netzwerk zu Entscheidern benötigt dagegen angemessene Gelegenheiten, die sich meist auf informellen Treffen ergeben. Die Initiative ohne Anlass zu ergreifen, wird als wenig erfolgversprechend bewertet. Daher konzentriert sich dieses strategische Networking auf Events, auf denen sich zwanglose Gelegenheiten zu strategisch wertvollen Personen ‚zufällig‘ ergeben, etwa bei Premierenfeiern. In der Zusammenschau beider Ebenen wächst und erweitert sich das Netzwerk fast ausschließlich auf Anlässen ‚temporärer Nähe‘ (Torre 2008), während die einzelnen Netzwerkakteure über ein hohes Maß an Mobilität jeweils sehr spezifische, multi-lokale Handlungsräume konstituieren.

Andererseits wird aber gerade in diesen hochmobilen Praktiken das Bedürfnis nach einer „Homebase“ (s.o.) zusätzlich verständlicher. Sie ermöglicht es, neben den zahllosen oberflächlichen Bekannten auch einige wenige feste soziale Beziehungen aufrecht zu erhalten. Diese Homebase kann zusätzlich noch aufgewertet werden, wenn sie ein Knoten in den multi-lokalen Praktiken bildet: Wenn dort andere Musicaldarsteller leben, reduzieren sich die Kosten für die Unterhaltung oberflächlicher Kontakte, weil es einfacher ist, „sich blicken zu lassen“. Wenn dort viele branchenspezifische, lokale, vor allem aber überlokale Gelegenheiten (vgl. Glückler 2007) greifbar sind und wenn überdurchschnittlich viele Premierenfeiern stattfinden, auf denen dann die wichtigen Personen getroffen werden können, dann sinken die Kosten für das strategisch-professionelle Netzwerkmanagement.

5 Zusammenfassung

Der Beitrag verfolgte die Ziele, anhand der empirischen Analyse der Konstruktionsprozesse, mit denen Musicaldarsteller ihre Vulnerabilität und Resilienz auf dem Arbeitsmarkt beurteilen, sowohl ein tieferes Begriffsverständnis zu erlangen als auch neue Erkenntnisse in der räumlichen Analyse von volatilen Arbeitsmärkten der Kreativökonomie zu befördern.

Hinsichtlich der Begriffe Vulnerabilität wurde ein sozial-konstruktivistischer Ansatz empirisch erprobt, der, inspiriert von Ideen aus der Actor-Network Theorie, soziale Konstruktion als die Arbeit versteht, mit der heterogenen Elemente assoziiert werden. Diese Idee negiert alte Dichotomien zwischen Natur/Kultur oder Materialität/Immaterialität, indem neben Institutionen und Netzwerken Aspekte von Physis und Materialität in Vulnerabilitätskonstruktionen als gleich bedeutsam anerkannt werden.

Die empirische Analyse hat gezeigt, wie Musicaldarsteller auf vier verschiedenen Dimensionen – Markt, Institutionen, Identitäten und Netzwerke – relationale Gefüge konstruieren, in denen Assoziationen zwischen heterogenen Elementen hergestellt, mühevoll aufrechterhalten oder aber bewusst gelöst oder gelockert werden. Konkurrenz wird zum Beispiel konstruiert, indem konkrete Situationen, in denen Angebot und Nachfrage zusammenkommen, gleichsam im Geiste hochskaliert werden zu einer abstrakten Vorstellung

vom Markt. Bei der Resilienzbildung der Akteure durch das Management der eigenen Identität wird der Pflege des Körpers und seiner Formung in Richtung angestrebter Marktsegmente eine hohe Aufmerksamkeit geschenkt. Weiterhin wird die eigene Identität wie mit einem Prisma in verschiedene Facetten ausdifferenziert, in der Hoffnung, dass mehrere jeweils für sich im Konkurrenzkampf als unzureichend empfundene Identitäten einander ergänzen. Jede dieser Facette wird ausgeschliffen, indem eine Verbindung zwischen körperlichen Attributen, einer Reihe von Stationen im Lebenslauf sowie einem Repertoire an Tanz, Gesang oder Schauspiel hergestellt wird. Für die Raumwissenschaften erscheint dieses Verständnis von Vulnerabilität und Resilienz viel versprechend, weil räumliche Kategorien wie Orte (etwa Premierefeiern, Auditions, Bühnen), Distanzen (z.B. internationale Konkurrenz), Grenzen (siehe „territoriale mismatches“) und Mobilitäten (Reisen zu Arbeitsstätten, Tourneen) integrale Bestandteile dieser Konstruktionsprozesse sind.

Die beschriebenen Mechanismen der Feststellung von Vulnerabilität (die Abgrenzung von bedrohten Entitäten, die Identifikation von Sicherheit stiftenden wie bedrohlichen Elementen in Bezug auf diese Entitäten) ebenso wie die Mechanismen zur Erhöhung von Resilienz (die Repositionierung der zentral gestellten, bedrohten Entität, die Veränderung von Beziehungen zu einzelnen Elementen, die Hinzufügung neuer Sicherheit stiftender Elemente oder die Beseitigung oder Veränderung bedrohlicher Elemente) wurden empirisch beschrieben anhand eines kleinen, in vielerlei Hinsicht spezifischen Segments des Arbeitsmarktes. Sie sind aber so generischer Natur, dass sie auch auf anderen Gebieten vermutet werden dürfen, nur dass eben jeweils andere heterogene Elemente anders miteinander assoziiert werden.

Der durch Actor-Network Theorie inspirierte Blick auf Vulnerabilität und Resilienz hat zudem neue Erkenntnisse über die Räumlichkeit von Kreativökonomien und volatilen Arbeitsmärkten in der Wissensökonomie befördert. Die Spezifika des Arbeitsmarktes für Musicaldarsteller, wie die relativ geringe Bedeutung formaler Qualifikationen, die zeitliche Befristung der Arbeitsbeziehungen, die hohe räumliche Mobilität, das häufige Wechselns des formalen Status der Arbeitsbeziehung, und die auf ein bestimmtes Lebensalter befristete Fähigkeit, den Beruf auszuüben (bis ca. 40 Jahre) weisen diesen Fall als wenig generalisierbare Ausnahme aus. Allerdings können Teilbefunde übertragen werden auf andere Arbeitsmärkte, die einige dieser Merkmale ebenfalls aufweisen. Viele Berufe in den Kreativindustrien sind beispielsweise durch ähnlich gering formalisierte Qualifizierungswege gekennzeichnet (z.B. Werbetexter). Temporäre Arbeitsbeziehungen sind weit verbreitet über das engere Feld der Kreativbranchen hinaus (bis hin zu Bauingenieuren). Auch Mobilitätsanforderungen können in Branchen beobachtet werden, die mit Kreativindustrien wenig gemein haben (z.B. die jüngst diskutierten Mobilitätszumutungen an Bundeswehrsoldaten). Insofern vereint die Musicalbranche viele Kennzeichen von Arbeitsmärkten, die in modernen Wissensgesellschaften eine gestiegene Bedeutung zukommen dürfte.

Bisher dominierte bei der räumlichen Analyse volatiler Arbeitsmärkte eine Betrachtung der Standorte von Kreativökonomien unter der Perspektive von lokalen Produktionskomplexen (vgl. z.B. Mossig 2004; Vinodrai 2009). Insbesondere den Arbeitsmärkten wurde dabei eine starke lokale Dimension zugeschrieben, die durch die lokale Reichweite der Netzwerke sowie durch das entlastende Wirken territorialer Institutionen begründet wird. Die

Konstruktionsprozesse, die in diesem Beitrag in den Vordergrund gerückt werden konnten, reflektieren auf der einen Seite eine Branchenstruktur, die durch die räumliche Konzentration auf wenige Zentren geprägt ist, zugleich deuten sie aber darauf hin, dass diese Raumstrukturen durch Praktiken entstanden sind, die nicht regional begrenzt sind, sondern im Gegenteil, durch Mobilität, Multi-Lokalität und Virtualität. Netzwerke entstehen dabei nicht primär durch permanente Ko-Lokation an einem Ort, sondern durch temporäre Ko-Präsenz an vielen verschiedenen Orten. Territoriale Institutionen werden abweichend vom Gros der Literatur kaum in ihrer entlastenden Funktion erlebt. Vielmehr unterstellen die meisten Institutionen sozialer Absicherung auf Arbeitsmärkten eine Normalität, die so weit vom alltäglichen Erleben der Musicaldarsteller abweicht, dass von institutionelle „mismatches“ gesprochen werden muss, die durch mobilitätsinduzierte „territoriale mismatches“ überlagert wird.

Es gibt allerdings gute Gründe, warum sich diese weiträumigen und labilen Aktionsräume der Darsteller am besten von einer festen lokalen Basis aus organisieren lassen – der sog. „Homebase“. Diese ist wichtig, damit trotz rastloser Mobilität wenigstens einige wenige, intensivere private Kontakte gepflegt werden können. Die Ausweich- und Subsistenzstrategien der Darsteller sind auf dauerhafte Kontakte angewiesen. Auch die Aktivitäten des Identitätsmanagements benötigen Regelmäßigkeit und Dauerhaftigkeit in der Beziehung zu Trainern, Lehrern und Ausbildern. Weiterhin werden homebases aufgewertet, wenn lokal Gelegenheiten für unternehmerische Aktivitäten (wie Theaterwerkstätten, Bandprojekte etc) vorhanden sind, so dass die erzwungenen kreativen Pausen zwischen Engagements mit Sinn und Perspektive gefüllt werden können. Hinsichtlich der Marktchancen sind Orte bevorzugt, an denen über den lokalen Bedarf hinaus Gelegenheiten gehandelt werden (vgl. Glückler 2007), auch wenn die meisten davon extern sein sollten. Die Homebase gewinnt zusätzlich an Attraktivität, wenn viele der entscheidenden Events dort stattfinden, also im Idealfall sollte es ein Theaterstandort, an dem viele Premierefeiern ausgerichtet werden, häufiger Produktionen haltmachen und wenigstens einige Auditions organisiert werden. Die lokal stabile Dimension der mobilen und multi-lokal ausgreifenden Resilienzpraktiken von Musicaldarstellern wird also weniger durch Agglomerationseffekte als vielmehr durch Urbanitätseffekte begünstigt.

Für zukünftige Forschung interessant wird es sein, das Konzept der Resilienz genauer auf seine Richtung zu befragen. Es macht durchaus einen Unterschied, ob Resilienz im Sinne einer Anpassung an die Erfordernisse des Arbeitsmarktes verstanden wird, oder ob damit sehr viel weiter gehend auch die generelle Anpassungsfähigkeit von Individuen gemeint ist, sich vor Vulnerabilitäten zu schützen (vgl. Pike et al. 2010). Insbesondere der Umstand, dass sich aufgrund der körperlichen Voraussetzungen der Beruf des Musicaldarstellers nur bis etwa zum 40. Lebensjahr ausüben lässt, macht es beispielsweise nötig, dass die Personen in dieser Berufsgruppe, sich nicht nur immer wieder neu erfinden müssen, um sich noch perfekter an ihre komplexe Umgebung anpassen zu können, sondern sehr viel fundamentaler auch noch über ihre zweite Karriere nach ihrer Musicallaufbahn nachdenken müssen. Diese Dynamiken bei der Konstruktion von Resilienz im Spannungsfeld zwischen Adaption und Adaptabilität (vgl. Grabher und Stark 1997) könnten sowohl die raumbezogene Arbeitsmarktforschung als auch den Diskurs um Resilienz und Vulnerabilität inspirieren.

Literatur

- Baumann, A. (2002): Informal labour market governance: the case of the British and German media production. In: *Work, Employment and Society* 18, 4, 37-46.
- Betzelt, S.; Gottschall, K. (2005): Flexible Bindungen – Prekäre Balancen. Ein neues Erwerbsmuster bei hochqualifizierten Alleindienstleistern. In: *Flexicurity. Die Suche nach Sicherheit in der Flexibilisierung*. Berlin, S. 275-294.
- Bierett, D. (2000): Musicaldarsteller – Ein Traumberuf? Ergebnisse einer Podiumsdiskussion. In: Gauert, J. (ed.): *Perspektiven des Musicals. Der 2. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation*. Berlin, 31-53.
- Bührmann, A. D.; Wild, N.; Heyse, M.; Dierschke, T. (2010): Viel Ehre, aber kaum Verdienst... Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation von Schauspielern in Deutschland. Westfälische Wilhelms Universität Münster, Institut für Soziologie. Online: http://bema.uni-muenster.de/pdf/BFFS_Abschlussbericht.pdf (last access 09.08.2011).
- Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie (2009): *Monitoring zu wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft*. Berlin.
- Burt, R. S. (1992): *Structural Holes. The Social Structure of Competition*. Cambridge, MA.
- Christmann, G. B.; Ibert, O.; Moss, T.; Kilper, H. et al. (2011): *Vulnerabilität und Resilienz in sozio-räumlicher Perspektive. Begriffliche Klärungen und theoretischer Rahmen*. IRS-Working Paper Nr. 44. Erkner.
- DeFillippis, J. (2001): The myth of social capital in community development. In: *Housing Policy Debate* 12, 781-806.
- DeFillippi, R.; Grabher, G.; Jones, C. (2007): Introduction to paradoxes of creativity: managerial and organizational challenges in the cultural economy. In: *Journal of Organizational Behaviour* 28, 511-521.
- Drucker, P. (1993): *The Post-Capitalist Society*. Oxford.
- Eickhoff, D. R.; Haunschild, A. (2006): Lifestyle meets market: Bohemian entrepreneurs in creative industries. In: *Innovation and Creativity Management* 15, 3, 234-241.
- Felgentreff, C.; Glade, T. (eds.) (2008): *Naturrisiken und Sozialkatastrophen*. München.
- Florida, R. (2002): *The Rise of the Creative Class – and how it's transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York.
- Franzen, A.; Hangartner, D. (2006): Social networks and labour market outcomes: The non-monetary benefits of social capital. In: *European Sociological Review* 22, 4, 353-368.
- Friebe, H.; Lobo, S. (2006): *Wir nennen es Arbeit. Die digitale Boheme, oder: Intelligentes Leben jenseits der Festanstellung*. München.
- Glückler, J. (2007): Geography of reputation: The city as the locus of business opportunity. *Regional Studies* 41, 949-961.

- Glückler, J.; Armbrüster, T. (2003): Bridging Uncertainty in Management Consulting: The Mechanisms of Trust and Networked Reputation. In: *Organization Studies* 24, 2, 269-297.
- Grabher, G. (2004): Learning in projects, remembering in networks? Communalism, sociality, and connectivity in project ecologies. In: *European Urban and Regional Studies* 11, 103-123.
- Grabher, G.; Ibert, O. (2006): Bad company? The ambiguity of personal knowledge networks. In: *Journal of Economic Geography* 6, 3, 251-271.
- Grabher, G.; Stark, D. (1997): Organizing diversity: Evolutionary theory, network analysis, and Post-Socialism. In: *Regional Studies*, 31, 5, 533-544.
- Granovetter, M. (1974): *Getting a Job. A Study of Contacts and Careers*. Chicago.
- Haak, C. (2008): *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*. Wiesbaden.
- Haak, C. (2009): Die Arbeitsmärkte der darstellenden Künstler. In: *Kulturpolitische Mitteilungen* 125, II, 30-31.
- Haak, C.; Schmidt, G. (2001): Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten – Modelle der künftigen Arbeitswelt? In: *Leviathan* 29, 2, 156-178.
- Holt, L. (2008): Embodied social capital and geographic perspectives: Performing habitus. In: *Progress in Human Geography* 32, 2, 227-246.
- Japp, K. (1996): *Soziologische Risikotheorie. Funktionale Differenzierung Politisierung und Reflexion*. Grundlagentexte Soziologie. München.
- Lange, B. (2006): From Cool Britannia to Generation Berlin? Geographies of Culturepreneurs and their Creative Milieus in Berlin. In: Eisenberg, C.; Gerlach, R.; Handke, C. (eds.): *Cultural Industries: The British Experience in International Perspective*. Berlin.
- Lange, B. (2007): *Die Räume der Kreativszenen: Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin*. Bielefeld.
- Latour, B. (2005): *Reassembling the Social. An Introduction into Actor-Network Theory*. Oxford.
- Lin, N. (1999): Social networks and status attainment. In: *Annual Review of Sociology* 25, 1, 467-487.
- Martin-Brelot, H.; Grossetti, M.; Eckert, D.; Gritsal, O.; Kovács, Z. (2010): The spatial mobility of the ‚creative class‘: A European perspective. In: *International Journal of Urban and Regional Research* 34, 4, 854-870.
- Mossig, I. (2004): The networks producing television programs in the Cologne media cluster: new firm foundation, flexible specialization and efficient decision-making structures. In: *European Planning Studies* 12, 2, 155-171.
- Pike, A.; Dawley, S.; Tomaney, J. (2010)_ Resilience, adaptation and adaptability. In: *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society* 3, 1, 59-70.
- Pongratz, H. J.; Voß, G. G. (2003): From employee to ‚entployee‘: Towards a ‚self-entrepreneurial‘ work force? In: *Concepts and Transformation*, 8, 3, 239-254.

- Rebien, M. (2010): The use of social networks in recruiting processes from a firms' perspective. IAB Discussion Paper 5/2010. Online: <http://doku.iab.de/discussionpapers/2010/dp0510.pdf> (last access 10.08.2011).
- Schmincke, I. (2009): Gefährliche Körper an gefährlichen Orten. Eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung. Bielefeld.
- Schnell, C. (2007): Regulierung der Kulturberufe in Deutschland. Strukturen, Akteure, Strategien. Wiesbaden.
- Smith, V. (2010): Review article: Enhancing employability: Human, cultural, and social capital in an era of turbulent unpredictability. In: *Human Relations* 63, 2, 279-303.
- Thiel, J. (2005): Creativity and Space. Labour and the Restructuring of the German Advertisement Industry. Aldershot.
- Torre, A. (2008): On the role played by temporary geographical proximity in knowledge transmission. In: *Regional Studies* 42, 6, 869-889.
- Uzzi, B.; Spiro, J. (2005): Collaboration and creativity: The small world problem. In: *American Journal of Sociology* 111, 2, 447-504.
- Vinodrai, T. (2009): Reproducing Toronto's Design Ecology: Career Paths, Intermediaries, and Local Labor Markets. In: *Economic Geography* 82, 3, 237-263.
- Wiesenthal, H. (1990): Unsicherheit und Multiple-Self-Identität. Eine Spekulation über die Voraussetzungen strategischen Handelns. MPIfG Discussion Paper 90/2. Max Planck Institut Köln. Online: http://www.mpi-fg-koeln.mpg.de/pu/dp88-92_de.asp (last access 15.08.2007).
- Wittel, A. (2001): Toward a network sociality. In: *Theory, Culture & Society* 18, 51-76.