

# **Lebenskünstler**

## **Der Künstler als Inbegriff des modernen Arbeitnehmers?**

**Pascal Blum**  
pascal.blum@gmx.ch

*März 2007*

### **Inhalt:**

Einleitung .....	2
1.1 Einleitendes zum Thema .....	2
1.2 Fragestellung .....	2
1.3 Aufbau der Arbeit.....	3
2. Kunst als Effizienzmodell .....	4
2.1 Künstlerkritik am Kapitalismus .....	5
3. Der Künstler als Inbegriff für den modernen Arbeitnehmer? .....	6
3.1 Atypische Arbeitsverhältnisse.....	6
3.2 Der aufgeweckte Arbeiter .....	9
3.3 Arbeitsteilung und Kreativität.....	10
3.4 Erschütterung der Normalarbeit? .....	11
4. Eigenheiten von Künstlerarbeitsmärkten .....	13
4.1 Empirische Bestimmungsmerkmale.....	13
4.2 Kunst als Netzwerkarbeitsmarkt .....	14
5. Diskussion und Fazit .....	16
6. Zusammenfassung .....	19
Literaturverzeichnis.....	21

# 1. Einleitung

## 1.1 Einleitendes zum Thema

Die Soziologie beschäftigt sich auch deswegen mit dem Wandel der Arbeitswelt, weil dabei der Persönlichkeit neue Aufmerksamkeit zuteil kommt. Aus Sicht des Arbeitnehmers lösen neue Gestaltungsräume zusehends hergebrachte Kontrollprinzipien ab. Dies wird als Subjektivierung der Arbeit beschrieben (Schönberger und Springer 2003: 7). Im Hintergrund stehen vielfache Prozesse: Dezentralisierung, systemische Rationalisierung, Ökonomisierung der Arbeitskraft, Ausweitung des Dienstleistungssektors, zunehmende Ungewissheit sowie eine Entgrenzung von Arbeit und Leben. Dies wird als Wandel der Arbeitswelt verstanden (Minsen 2006: 219f.).

Vor dem Hintergrund eines ausdifferenzierten Berufsfelds, einer Intensivierung von Wissenstätigkeiten und einer positiven Bewertung von Autonomie entsteht der Eindruck, Individualität und Selbstverwirklichung hätten bereits vollständig Einzug in die Arbeitswelt gehalten. Zur Illustration dieser These wird oft die überdeterminierte Figur des Künstlers herangezogen. Er gilt als Archetyp von Individualismus. Die Literatur beschreibt ihn als Vorbild (Röbke 2000: 74) oder als Idealbild (Menger 2006: 10) für den modernen Arbeitnehmer.

## 1.2 Fragestellung

Ich möchte der Frage nachgehen, ob sich der Künstler tatsächlich als Inbegriff des modernen Arbeitnehmer beschreiben lässt. Ist das schöpferische Individuum eine vorbildhafte Figur für die effiziente Arbeitswelt von heute? Intuitiv scheinen künstlerische Prinzipien wie Identifikation, Engagement, Flexibilität und Schöpfergeist tatsächlich eine veränderte Arbeitswelt zu bestimmen. Die Idee ist es, den Künstlerarbeitsmarkt als Guckkasten für Hinweise zu gebrauchen, die für die Arbeitswelt generalisierbar sind. Damit ist nicht gesagt, dass Tierärzte oder Buschauffeure plötzlich Künstler würden. Vielmehr geht es um die Prüfung der Frage, ob die Gestaltung der Arbeitswelt zunehmend Bestimmungsgründen der Künstlerberufe folgt.

Die Vorstellung des Künstlers als Prototyp des Menschen an sich ist keinesfalls neu. Taylor (1995: 23) bezeichnete die Authentizität als moralisches Ideal. Jeder kann sich auf eigene originelle Art als Mensch definieren. Damit besteht ein Zusammenhang zwischen Selbstfindung und künstlerischer Schöpfung (ebd.: 72). Er zieht folgenden Schluss:

*"Der Künstler wird in gewisser Weise zum paradigmatischen Exemplar des Menschen, der als Handelnder eine originelle Definition seiner selbst anstrebt."*  
(Taylor 1995: 72)

Unter Künstlern werden in diesem Beitrag sowohl Selbständige wie auch angestellte Erwerbstätige verstanden. Künstler ist mithin jeder, der mit seiner „Betätigung beabsichtigt, Kunst zu schaffen“ (Meier 2007: 47). Dies kann auch ein stark handwerklich ausgerichteter Beruf entlang des Produktionsprozesses von Kunst sein. Zu den Künstlern gehören Musiker, darstellende und bildende Künstler, Sänger, Regisseure, Fotografen, Designer und zugeordnete Berufe wie Bühnenarbeiter, Galeristen, Toningenieure, Kulissenmaler, Lektoren oder Regieassistenten (vgl. Hummel 1994: 3f.). Publizisten und Dolmetscher werden in der Literatur gerne dazugezählt. Diese werden in diesem Beitrag für die Herleitung ausgeklammert, da ihre Tätigkeiten mehrheitlich kunstfern sind.

Wenn in der Folge von Kunstproduktion oder vom Kultursektor die Rede ist, dann wird darunter gleichermassen der Kulturwirtschaftssektor wie der öffentlicher Kultursektor verstanden. Diese Begriffsbestimmung folgt Haak und Schmid (1999: 20). Der Kulturwirtschaftssektor unterliegt Regeln der Profitmaximierung. Die öffentliche Kultur profitiert von staatlicher Förderung, folgt politischen Steuerungsvorgaben und ist in Rahmenbedingungen eingebunden. Die Schweizerische Verfassung schützt vor Zensurbestrebungen (Art. 21 über die Kunstfreiheit).

### **1.3 Aufbau der Arbeit**

Meine Arbeit ist theoretisch orientiert und versucht den Typus des Künstlers aus verschiedenen Warten mit dem Wandel der Arbeitswelt in Beziehung zu setzen. Zu Beginn wird erörtert, wie die Kunst mit dem Kapitalismus in Verbindung steht, und welche Rolle die Künstlerkritik dabei spielt (Kapitel 2). Danach werden unterschiedliche Besonderheiten des Künstlerberufs auf Ähnlichkeiten hin zu allgemeinen Entwicklungen der Arbeitswelt behandelt: Atypische Beschäftigungsformen, neuartige Erwartungen an die Eigenorganisation des Arbeitnehmers, Kreativität sowie eine eigentümliche Arbeitsteilung im Bereich der Kunst. Ein Abschnitt widmet sich der Frage, ob das Normalarbeitsverhältnis erodiert, falls sich vermehrt nichttraditionelle Arbeitsverhältnisse durchsetzen (Kapitel 3). Welches empirische Bestimmungsmerkmale von Künstlerarbeitsmärkten sind, und wie diese als Netzwerkarbeitsmärkte zu verstehen sind, wird in Kapitel 4 herausgearbeitet. Diskussion, Fazit und eine Zusammenfassung beschliessen die Seminararbeit (Kapitel 5 und 6).

## 2. Kunst als Effizienzmodell

Zuerst soll geklärt werden, was Kunst mit Arbeit zu tun hat. Für König (2002: 157) ist der Beruf des Künstler von einer steten Professionalisierung begleitet. Er definiert den Künstlerberuf als fortgesetzte Handlung. Nur wer kontinuierlich Werke herstellt, und nicht dilettiert, ist ein Künstler. Angeschlossen an Markt und Preisbildung verliert der Künstler seinen aussersozialen Status. König sieht Ähnlichkeiten zwischen dem Künstler und dem Unternehmer. Mit der Profilierung des Berufs werden Exzesse des Künstlers zurückgebunden und rationalisiert (ebd.: 171). Laut Menger (2006: 14ff.) lässt sich die Beziehung zwischen der Kunstproduktion und dem Kapitalismus auf vier Arten betrachten: Entweder entwirft die Kunst eine utopische Wahrheit (1), stemmt sich gegen die kapitalistische Wirtschaft (2), wirkt auf jene destruktiv ein (3) oder teilt mit dem Kapitalismus das Innovationsprinzip (4).

Die Modelle 1 bis 3 verstehen Kunstproduktion als Gegenentwurf zum Kapitalismus. Die Vorstellung der Kunst als Utopie siedelt ihre Produktion sogar ausserhalb von Arbeit an, da der Künstler einer nicht-entfremdeten Tätigkeit nachgeht. Der Künstler verwirklicht sich selbst (1). Demgegenüber steht die Vorstellung von Kunst als Protestform, die sich auf den Kapitalismus zersetzend auswirkt (Menger 2006: 19ff.). Kunst setzt sich dabei als antikonforme Ausdrucksweise von bürgerlichen Idealvorstellungen ab (2). Ein Künstler kann dadurch nur am Rande der Ökonomie operieren. Dennoch ist er auf sie angewiesen, um Kunstwerke der Verwertung zuzuführen. Mit ihren hedonistischen Zügen unterwandert die Kunst den Kapitalismus (3). Auch bei diesem Modell werden Künstler wegen ihres Innovationsgeists mit Unternehmern vergleichbar. Sie unterscheiden sich aber hinsichtlich der Ausprägung: Der Künstler nutzt seinen Individualismus nicht zur Rationalität, sondern zur Expressivität, also zur Verschwendung.

Doch der Kapitalismus kommt ohne Probleme mit Protestkünstlern aus und ehrt jene sogar ausdrücklich (ebd. 19ff.). Die „ästhetische Radikalität“ der Kunst (ebd.: 23) manifestiert sich zusehends ausserhalb ihrer Produktion. Kunst ist modern nicht mehr Gegenentwurf zur kapitalistischen Gesellschaft, sondern immer mehr Effizienzmodell (4). Kunst wird zum Vorbildprinzip, indem wesentliche Konfigurationen der Künstlerberufe Eingang finden in die moderne Arbeitswelt: Ideale wie Lernfähigkeit, Motivation, Wissen und Innovation. Wie der Künstler in verschiedenste Beziehungsgeflechte eingebunden ist, wird auch die romantische Vorstellung eines eigenbrötlerischen Individuums obsolet (Röbke 2000: 218). Um diese Auffassung von Kunstproduktion soll es auch in dieser Arbeit gehen.

Der kulturwirtschaftliche Sektor sorgt heute in Form von Kreativindustrien in urbanen

Zentren für ökonomischen Aufschwung, verwertbare Standortvorteile und positive Images (Röbke 2000: 33; Klaus 2006: 41ff.). Auch der öffentliche Kultursektor wird immer mehr als städtische Attraktion verstanden.

## 2.1 Künstlerkritik am Kapitalismus

Wie wurde Kunst zum Effizienzprinzip für den Kapitalismus? Boltanski und Chiapello kommen zum Schluss (2006: 69f.), dass ein neuer Geist des Kapitalismus just jene Werte verinnerlicht, die ihm von künstlerischer Seite vorgeworfen werden. Zuerst zum Begriff des Geists: Verstanden wird dieser neue Geist als Ideologie, die das Engagement für den Kapitalismus rechtfertigt (ebd.: 43). Der Kapitalismus fusst auf einem Rechtfertigungsimperativ. Diese Logik soll die Arbeitnehmer davon überzeugen, an der Kapitalakkumulation teilzunehmen und sich mit diesem Prozess zu identifizieren.

Dieses Legitimationsmuster zielt auf individuelle Begründungen (weshalb beteilige ich mich? ) wie auch auf kollektive (wie dient meine Teilnahme dem Allgemeinwohl? ). Der neue Geist ermöglicht es, Arbeitsumstände als weniger unerträglich zu empfinden. Ihren Ursprung hat diese Ideologie im Managementdiskurs (ebd.: 46ff.). Minssen (2006: 223) zeigt, wie gerade Arbeitssituationen von Führungskräften mit denen von normalen Arbeitenden vergleichbar werden. Manager haben angestammte Kontrollfunktionen an Untergebene weitergegeben. Sie sind in ähnlicher Weise Unsicherheit ausgesetzt. Gleichzeitig müssen Angestellte vermehrt Selbstmanagement betreiben. Insofern taugt der Managementdiskurs gut als Beispiel für eine veränderte Beschäftigungswelt.

Wie wird nun Künstlerkritik vereinnahmt? Sozialkritik wie Künstlerkritik bewirtschaften gleichermaßen Empörungen gegenüber dem Kapitalismus. Die Sozialkritik wirft dem Kapitalismus Armutsproduktion und die Vermittlung von egoistischem Handeln vor. Die Künstlerkritik protestiert gegen Entzauberung und bemängelt einen Verlust von Authentizität. Die Künstlerkritik betrachtet den Kapitalismus als Quelle der Unterdrückung. Aus ihrer Sicht beschneidet er Freiheiten und unterjocht die Menschen. Sinnverlust steht im Mittelpunkt dieser Kritik. In ihrer unzweideutigsten Form fordert sie die Abschaffung des kapitalistischen Systems und lehnt Arbeit an sich ab (ebd.: 82f.).

Der neue Geist des Kapitalismus speist sich aus diesen Vorwürfen. Er wendet die Argumente der Künstlerkritik ins Produktive. Der Managementdiskurs der 1990er-Jahre zelebriert Freiheitsgewinne durch kreative und flexible Arbeit. Die persönliche Weiterentwicklung steht dem Ideal des linearen Laufbahndenkens aus den 1960er-Jahren entgegen. Selbstentfal-

tung ist nun erwünscht. Hierarchische Denkmuster werden von Zugeständnissen an neue Freiheiten und Selbstbestimmung abgelöst. Spontaneität, Mobilität, Kreativität und Offenheit gegenüber Anderem werden zu neuen Tugenden (ebd.: 134ff.). Dieses Neomanagement stellt zwischenmenschliche Kontakte über Bürokratismus. So verinnerlicht es auch die Forderung nach mehr Echtheit.

Der neue Geist des Kapitalismus baut auch die Künstlerkritik an der Konsumgesellschaft ein. Dieser Protest wendet sich gegen genormte Bedürfnisse, ein dominantes Statusdenken und die Abschaffung des Einzigartigen. Der Kapitalismus stellt diesem Einwand eine intensivierte Vermarktung von neuartigen Gütern entgegen. Über neue, noch wenig verbreitete Produkte in kleiner Serie wird der Kritik an Vereinheitlichung den Boden unter den Füßen weggezogen. Mit persönlichem Service und feinfühligem Behandeln von Kundenwünschen wird eine neue Authentizität hergestellt. So halten die individuellen Wünsche Einzug in den Kapitalismus. Menschlichere Kontaktformen zielen dabei auch auf Wiederverzauberung ab (ebd.: 145f.).

Taylor (1995: 39) pries die Authentizität als modernes Ideal, seiner eigenen Originalität treu zu sein und sich so zu verwirklichen. Authentizität ist Revolte gegen Konvention. Boltanski und Chiapello (2006: 146) identifizieren gerade die Authentizität als Konvention: Im Kapitalismus werden individualisierte Güter in Umlauf gebracht und persönliche Beziehungen gestärkt. Der Kapitalismus arbeitet so die gegen ihn gerichtete Kritikpunkte ein. Sein Antrieb ist eine emanzipierte Art von Profitmaximierung, der die freigeistige Haltung seiner Gegner vereinnahmt hat (ebd.: 257).

## **3. Der Künstler als Inbegriff für den modernen Arbeitnehmer?**

### **3.1 Atypische Arbeitsverhältnisse**

Wie ist die künstlerische Produktion modellhaft für die moderne Arbeitswelt? Zuvorderst als Musterbeispiel (BAK 2007: 9) für atypische Arbeitsverhältnisse. In der Literatur wird die unbefristete, sozialversicherungspflichtige Vollzeitstellung als Normalarbeitsverhältnis apostrophiert (vgl. Minssen 2006: 173, BAK 2007: 9, Ecoplan 2003: 6). Unter atypische Be-

schäftigungen fallen demzufolge Teilzeitarbeit, befristete Anstellungen und Mehrfachbeschäftigungen (BAK 2007: 9).<sup>1</sup> Dieser ambivalente Wandel bedeutet gleichzeitig mehr Unsicherheit, bringt aber auch neue Freiheiten mit sich. Abzulesen ist er an der Zunahme der Teilzeitarbeit in der Schweiz von 1980 bis 2000 (von 14,6% zu 25,9%). Der Anteil der befristeten Anstellungen an den Beschäftigungsverhältnissen stieg von 4,4% (1990) auf 5,2% (2000), jener der Mehrfachbeschäftigung von 4,0% (1990) auf 5,7% (2000) (BAK 2007: 9). Arbeitgeber profitieren von flexibilisierten Einsätzen ihrer Angestellten, während diese vermehrt auf der Suche nach nichttraditionellen Arbeitsverhältnissen sind (Ecoplan 2003: 40).

Laut Menger (2006: 63) ist die Kunst nachgerade ein Experimentierfeld für solche flexibilisierte Arbeitsformen. Zwar sind Mitarbeiter von Orchestern oder Theatern nicht selten in Normalarbeitsverhältnissen angestellt. Dennoch bestimmen die Kunstproduktion Formen der begrenzten, projektartigen Engagements oder die Auszahlung von Autorenrechten. Im Bereich der Kunst sind relativ unabhängige Beschäftigungen, Selbständigkeit, freelancing und „hyperflexible Arbeitsformen“ (ebd.: 70) gang und gäbe. Es entstehen zusammengebastelte Einkommensmuster. Gerade im Bereich der Kunst hat sich also eine Organisation der Arbeit herausgebildet, die für den aktuell diskutierten Wandel der Arbeitswelt mit vermehrt atypischen Arbeitsverhältnissen modellhaft ist. Mit Mehrfachbeschäftigungen, Teilzeitarbeit und befristeten Anstellungen (etwa ein erfolgreicher Künstler, der mehrere kurzzeitige Engagements verfolgt) gehen Unsicherheiten und Ungleichheiten einher (ebd.: 70).

- Unsicherheit: Gemäss Ecoplan (2003) ist das zentrale Bestimmungselement von prekären Arbeitsverhältnissen Unsicherheit. Sind Künstlerberufe also prekäre Beschäftigungsverhältnisse? Gerade im Bereich der Kunst wird die Unsicherheit von ungebundenen Erwerbsverhältnissen eingerechnet. Gewonnene Freiheiten kompensieren verlorene Sicherheiten (Friebe und Holm 2006: 99). Ausschlaggebend sind Selbstbestimmtheit und die Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit durch das Erlernen verschiedener Kompetenzen (Haak und Schmid 1999: 18). Wer sich für einen künstlerischen Beruf entscheidet, geht ein Risiko ein. Die Einkommenssituation einer Person kann es ihr auch erlauben, Unsicherheiten willentlich in Kauf zu nehmen (Ecoplan 2003: 53). In diesem Sinn kann nur von prekären Arbeitsverhältnissen gesprochen werden, wenn die Definition freiwillig gewählten Unsicherheiten Rechnung trägt. Künstlerberufe sind aber mit hohen Einkommensrisiken verbunden (Haak und Schmid 1999: 35). Die Er-

---

<sup>1</sup>Weiter wird auch Arbeit mit Zeitkonten, Leiharbeit, Arbeit auf Abruf oder Selbständigkeit angeführt (vgl. Ecoplan 2003). Insbesondere Höglinger zählt Teilzeitanstellungen zu den Normalarbeitsverhältnissen (2006: 28).

werbsunsicherheit, die vorübergehend angestellten Künstlern entsteht, gelten ihnen die Arbeitgeber mit höheren Löhnen ab (ebd.: 22).

- Ungleichheit: Durch kurzzeitige Anstellungen entsteht eine dynamische Arbeitnehmerbörse, bei der die Künstler immer wieder verfügbar werden. Die Ungleichheit zwischen den Beschäftigten verschärft sich durch Ansehen: Wer bereits auf eine Reputation zählen kann, profitiert von besseren Angeboten. Ungleichheiten entstehen auch deswegen, weil die Zahl der Künstler das Beschäftigungsvolumen übersteigt. Die vorhandene Arbeit wird rationiert (Menger 2006: 67). Trotz der Überzahl an Künstlern fehlen echte Talente, da sich diese erst in Reaktion auf neue Trends herausbilden müssen (Haak und Schmid 1999: 22). Die Abwesenheit von klassischen Beförderungsstrukturen lässt ausserdem Ungleichheiten in der Karriereplanung entstehen (ebd. 31).

Eine friktionelle Arbeitslosigkeit ist prägend für Künstlerberufe. Künstler wechseln häufig zwischen Perioden des vertraglichen Arbeitens und Phasen des Kontakteknüpfens und Jobsuchens ab. Durch solche befristete Arbeitsformen dominiert ein Charakter relativer gegenseitiger Unabhängigkeit. Im Bereich der Kunst können sich Arbeitnehmer und Arbeitgeber stets für neue Vertragspartner entscheiden. Beide Seiten betreiben Risikomanagement, indem sie zwischen regelmässigen und einmaligen Arbeitsverhältnissen abwägen. In den Phasen der Nicht-Arbeit entsteht ein Anspruch auf Arbeitslosenleistungen. Andererseits werden Beschäftigte in vorübergehenden Arbeitsverhältnissen stets aufs Neue bewertet, was einer kontinuierlichen Evaluierung ihrer Arbeitsbeiträge gleichkommt (Menger 2006: 64ff.). Bei der Erwerbsarbeit in kleinen Teams lässt sich zudem der Beitrag des einzelnen Mitarbeiters einfach ermessen (ebd.: 88). Die ökonomischen Rahmenbedingungen sind dabei gleichenteils Widrigkeiten (eine erhöhtes Risiko und Ungleichheit) wie Grundlage für selbstbestimmte künstlerische Arbeit. Der Künstler pendelt zwischen „Selbstbehauptung und Selbstverwirklichung“ (Röbke 2000: 74). Kunst ist insbesondere im öffentlichen Kultursektor gesellschaftliches Gut (Meisterwerke, Museen, Oper, Theater), Das Risiko von Künstlerberufen wird deshalb von verschiedenen Seiten mitgetragen: Es gibt staatliche Beihilfen wie Werkjahre oder Sonderversicherungen wie die Künstlerarbeitslosenversicherung in Frankreich (Menger 2006: 27). Hier tritt auch wirtschaftliches Sponsoring auf den Plan, mit dem Kunst als frischer Imageträger für Unternehmensziele eingespannt wird (Klaus 2006: 55).



## 3.2 Der aufgeweckte Arbeiter

Mustercharakter haben künstlerische Berufe für die moderne Auffassung des Arbeiters als vertrieblicher Angestellter, der Selbststeuerungsaufgaben übernimmt (Röbke 2000: 78). Pongratz und Voss (1998 132f.) haben dafür den Begriff des Arbeitskraftunternehmers geprägt. Im Zuge eines Wandels der Lohnarbeit werden dem abhängig Beschäftigten Aufgaben abgetreten, die zuvor der Betrieb übernahm. Dies bedeutet, dass der Arbeiter aufgeweckt wird und unternehmerischer agiert. Er muss seine Arbeitskraft selbstorganisiert und aktiv zu höherwertigen Arbeitstätigkeiten verfeinern. Für diese konkreten Arbeitsbeiträge findet er aus eigenem Antrieb Nachfrager. Wie er das erreicht, ist ihm selbst überlassen (Minssen 2006: 154).

Damit ist der Betrieb von der Aufgabe befreit, die Stärken des Arbeiters selbst herauszufinden und dessen Leistungsvermögen mittels Kontrolle auszureizen. Mit der Verschiebung geht eine erhöhte Selbstüberwachung des Arbeiters, eine Ökonomisierung seiner Kompetenzen und eine Vertrieblung seiner Lebensführung einher (Pongratz und Voss 1998: 138ff.). Die Kontrollkräfte des Arbeiters müssen mit den Zielen der Unternehmung harmonisieren (Boltanski und Chiapello 2006: 121). Es entstehen neue Zumutungen, aber auch neue Handlungsspielräume. Als Arbeitskraftunternehmer gleicht sich der abhängig Beschäftigte dem Selbständigen an (Henninger 2003: 170), also auch den künstlerischen Berufen. Aus dem Arbeitnehmer entsteht ein Auftragnehmer mit kurzzeitigen Auftragsbeziehungen (Minssen 2006: 154).

Ähnlichkeiten zur Kunstproduktion liegen weiter in vier Punkten: Pongratz und Voss (1998: 140f.) beschreiben für den Typus des Arbeitskraftunternehmers ein räumlich wie zeitlich flexibilisiertes Arbeitsumfeld. Dies trifft auch auf Künstler zu. Sie müssen die eigene Arbeitstätigkeit aktiv zeitlich und räumlich organisieren, also etwa Arbeitszeiten festlegen, Material beschaffen, ein Atelier mieten etc. Auch die Verlagerung der Kontrolle durch den Betrieb auf gegenseitige personale Überwachung in Gruppenarbeiten passt auf künstlerische Berufe. Wie es in immer stärkerem Ausmass für den Arbeitnehmer gilt, motiviert sich auch der Künstler, indem er Sinn in seine Arbeit setzt. Künstler sind ebenso im Umgang mit neuen (Medien-)Technologien geübt, wie dies für den aufgeweckten Arbeitnehmer ebenfalls verstärkt zutrifft (ebd.: 141). Am modernen Künstlerberuf lässt sich der Arbeitskraftunternehmer ablesen.

Dabei wird ein hoher Grad an Selbstmanagement in der Kunst insbesondere vom „Künstlerunternehmer“ verlangt (Röbke 2000: 78). Dieser pocht seinerseits auf künstlerische Auto-

nomie. Dazu kommt, dass es für wenige künstlerische Berufe einen genau umrissenen Ausbildungsweg gibt. So ist das aktive Gestalten und Anbieten von Arbeitsbeiträgen sowieso vorausgesetzt (ebd.). Pongratz und Voss (1998: 151) stellen fest, dass der Arbeiter die eigentliche Ausbeutungsfunktion internalisiert: Er beutet sich selbst aus. Diese Tendenz zeigt sich auch bei schlecht entlohnten künstlerischen Berufen, die als Startrampe beworben werden.

Durch den Zuwachs an Autonomie durchzieht das Persönliche nunmehr alle sozialen Beziehungen. Wird Autonomie hoch bewertet und vom Arbeitnehmer wesentlich erwartet, kann es angesichts der schieren Masse an Aufgaben zu Gefühlen von Ungenügen kommen. Der Arbeitnehmer wird von der Verantwortungserwartungen erdrückt. Er scheitert daran, in allen Lebensbereichen verantwortlich zu handeln. Die Verunsicherung angesichts ausufernder Entscheidungslast kann in Leid umschlagen (Ehrenberg 2007: 59f.). Hier findet man sich bei einer genuin künstlerischen Kategorie wieder: Der Depression. Sie steht im Zentrum eines Kunstbegriffs des besseren Entwurfs der Welt.

### 3.3 Arbeitsteilung und Kreativität

Kennzeichnend für die Kunstproduktion ist eine spezielle Arbeitsteilung und der Grundwert der Kreativität.

Die Arbeitsteilung trennt Menger (2006: 28ff.) in eine horizontale (oder funktionale) und eine vertikale (oder stratifikatorische) Dimension auf. Hinsichtlich der horizontalen Arbeitsteilung hat sich der Künstler als Fachmann spezialisiert. Im Zuge einer Ausweitung des Kulturbetriebs entsteht eine Spezialisierung und eine immer kleinteiligere Unterscheidung der Künstlerberufe. Die ästhetischen Entwicklungen folgen einer Eigendynamik. Die Kunst arbeitet unablässig an der Produktion von Neuheit. Damit entstehen neue Tätigkeitsbereiche. Immer mehr Kompetenzen konkurrenzieren miteinander.<sup>2</sup> Die wirkliche Ausübung der Arbeiten setzt indes erst in Kooperationsbeziehungen an (Menger 2006: 28f.). Ein Schriftsteller beispielsweise braucht zum Verkauf seiner Bücher Lektor, Verlag und Kritik.

Die vertikale Arbeitsteilung sorgt dagegen für Überwachungs- und Hierarchiestrukturen. Berufliche Spezialisierungen bedeuten auch Abstufungen. Ein Projektleiter sitzt etwa am oberen Ende der Leiter, künstlerische Zuarbeiter am unteren. Die vertikale Arbeitsteilung

---

<sup>2</sup>Menger (2006: 83) sieht in der *Kompetenz* einen paradigmatischen Faktor: Die Besetzung eines Arbeitsplatzes wird sich künftig entlang des Kompetenzbegriffes ausrichten. Die Kompetenz erscheint als eine „vielseitige, ausbaufähige und in seine Einzelteile zerlegbare Werteinheit“. Boltanski und Chiapello (2006: 209) verstehen unter der Kompetenz eine unauflösbare Verknüpfung von Mitarbeiter und Leistungsvermögen.

vermag aber schlecht zu greifen, wenn sich wie im Kunstbereich üblich kleine Arbeitsteams mit vielen mehr oder wenig involvierten Künstlern nach kurzer Zeit wieder auflösen. Es kommt zu einer Individualisierung und Autonomisierung der Arbeitsleistungen (ebd.: 30f.). Verschiedene Reputationen verstärken Ungleichheiten (ebd.: 89). Wie in Kapitel 2.2 beschrieben, wirkt in kleinen Arbeitsgruppen allerdings eine interpersonale Kontrolle.

Die Kreativität, eine „Kardinaltugend“ (Röbke 2000: 13) der modernen Arbeitswelt, steht im Zentrum einer Wissensgesellschaft, die auf Kreativbestände setzt (Menger 2006: 8). Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung und persönliche Einsatzmotive sollen dazu führen, dass der Arbeitnehmer seine Stelle als aufregend begreift (Boltanski und Chiapello 2006: 53). Die schöpferische Arbeit findet in der gewandelten Arbeitswelt in unterschiedlichsten Berufsfeldern statt. Sie gründet auf Künstlerkompetenzen wie Spiel, Fantasie oder Improvisation. Für das Unternehmen zieht die unbedingte Identifikation des Erwerbstätigen mit seiner Stelle Produktivitätsgewinne und Innovationsvorsprünge nach sich (Menger 2006: 8f.). Im Zuge einer Subjektivierung der Arbeit gewinnen expressive Ansprüche an die Arbeit zunehmend an Bedeutung (Minssen 2006: 151).

### **3.4 Erschütterung der Normalarbeit?**

Die bisherigen Ausführungen neigen dazu, das Normalarbeitsverhältnis so darzustellen, als wäre es in Auflösung begriffen. Tatsächlich sind 2003 74,1% der Erwerbstätigen in der Schweiz in einem Normalarbeitsverhältnis angestellt (inkl. der Teilzeitangestellten, vgl. Höglinger 2006: 28). Obschon ein Wandel der Entzeitlichung und Enträumlichung die Arbeitswelt beeinflusst, kann von der Erschütterung des Normalarbeitsverhältnisses keine Rede sein (Bosch 2003: 11). Sowieso galt die traditionelle Art der Anstellung bis anhin vorrangig für männliche Biographien. Keineswegs selbstverständlich war ein Normalarbeitsverhältnis für Frauen oder Migranten. Zu mehr nichttraditionellen Arbeitsformen kommt es vorrangig, da vermehrt Frauen auf den Arbeitsmarkt drängen. Atypische Beschäftigungsverhältnisse sind dabei auch mit neuen Freiheiten verbunden. Sie kommen Arbeitnehmern entgegen, die postmaterialistisch eingestellt sind oder eine Rollenverteilung entgegen konservativen Vorstellungen betreiben (Höglinger 2006: 26, Boltanski und Chiapello 2006: 42).

Mit dem Aufkommen des Arbeitskraftunternehmers ist auch die fremdbestimmte Arbeit nicht plötzlich aus der Welt geschafft. Der Typus des vertrieblichen Auftragnehmers tritt insbesondere in Kommunikations- und Kulturberufen auf. Er gilt deshalb sicherlich nicht für die gesamte Arbeitswelt. Aber er vermag als prägnantes Arbeitnehmerbild auf andere Bereiche

der Arbeitswelt abzustrahlen. Insofern verwirklicht sich der Arbeitskraftunternehmer durch eine sich selbst erfüllenden Prognose. Arbeitsnehmende glauben schlicht an zunehmende Vertrieblung ihrer selbst. So prägt der Arbeitskraftunternehmer als Mythos tatsächlich Teile der Arbeitswelt (Minssen 2006: 156ff.).

Hier könnte man auch von einer wirkungsmächtige Rhetorik ausweitender Verunsicherung und zunehmender Flexibilisierung sprechen. Die soziologische Realität besteht darin, dass die Protagonisten der Arbeitswelt glauben, ihr Leben sei von Unsicherheit geprägt. Sie stellen sich vor, die abgesicherte Festanstellung sei ein veraltetes Konzept. Letztlich richten sie auch Teilhandlungen nach diesen Vorstellungen aus. Viele Arbeitnehmer sind allerdings gefühlsmässig an ein traditionelles Arbeitsverhältnis gebunden und ignorieren jegliche Flexibilisierungstendenzen (Minssen 2006: 175). Gemäss Bosch (2003: 21f.) haben Unternehmungen gerade in einer veränderten Arbeitswelt Interesse, auf eine qualifizierte Belegschaft zu setzen und ihr Sicherheit zu bieten. Speziell in innovativen Arbeitsumfeldern wird mit von Ungewissheiten geschützten, motivierten Angestellten sichergestellt, dass neues, noch nicht etabliertes Wissen mobilisiert und eingesetzt wird. So werden Wettbewerbsvorsprünge gesichert.

Wenn wie in Kunstberufen hauptsächlich in Gruppen, zeitlich flexibilisiert und räumlich ungebunden gearbeitet wird, stellt sich die Frage, wie Austausch und das Dazulernen institutionalisiert werden können. Beschäftigte im Normalarbeitsverhältnisses können hierbei auf den sozialen Raum des Büros zählen. Friebe und Holm (2006: 150f.) geben einen Hinweis auf ein mögliches funktionales Äquivalent bei Beschäftigten im Kultur- und Mediensektor. In urbanen Ballungsräumen bilden sich Landkarten von Parks, Cafés und anderen Lokalen, die WLAN-fähigen Laptopcomputern einen Internetanschluss zur Verfügung stellen. An solchen Orten kann es zu Austausch und Hilfestellungen kommen. In welchem Masse eine solche Vorstellung als alternative Handlungsorientierung für Teilarbeitsmärkte generalisierbar ist, erscheint ungewiss. Es geht eine Beschönigung von Anonymität damit einher, da Arbeitende hinter Bildschirmen auch im Café möglichst ungestört sein wollen. Dies stiftet keinerlei Gemeinschaftsgefühle.

Laut Schmid (2000) können in der Kunst verbreitete wettbewerbsintensive Arbeitsverhältnisse dann nicht als prototypisch für den Arbeitsmarkt gelten, wenn es um die Weitergabe von kontextabhängigen Wissensarten geht. Diese sind Voraussetzung von Lernfähigkeit, und zudem an Institutionalisierungsprozesse gebunden. Sie gründen unter anderem auf persönlicher Nähe und enger sozialer Kommunikation (Bosch 2003: 21). Hier stellt sich die Frage,

inwiefern es alternative Institutionalisierungen geben kann. In der Kunstproduktion ist zum Beispiel an kulturelle Anlässe zu denken, wo sich Künstler regelmässig treffen. Dabei sind auch langfristig Interaktionen gesichert. Ähnliche Handlungsmuster könnten sich in künstlerisch geprägten Berufsfeldern etablieren. Ungewisser Interaktion und zweifelhaften Voraussetzungen des Dazulernens werden Institutionalisierungsmodelle entgegengesetzt, die genau solches garantieren.

## **4. Eigenheiten von Künstlerarbeitsmärkten**

### **4.1 Empirische Bestimmungsmerkmale**

Selbständigkeit, befristete Anstellungen und Mehrfachbeschäftigungen machen Künstlerarbeitsmärkte aus (vgl. Hummel 1994: 4, BAK 2007: 7, Haak und Schmid 1999: 15). 1991 sind in Deutschland 1,1% aller Erwerbstätigen bei den künstlerischen und kulturnahen Berufen einzuordnen (inkl. der Publizisten, Hummel 1994: 4ff.). Bei den Einkommen zeigt sich eine ungleiche Verteilung: Die Hälfte der Umsätze geht an 10% der Steuerpflichtigen, 90% teilen sich die andere Hälfte. Die Zahl der Beschäftigten im Künstlerarbeitsmarkt steigt von 1987 bis 1995 markant an (Haak und Schmid 1999: 5).

Bei der Schweizerischen Volkszählung 2000 ordneten sich 1,2% aller Erwerbstätigen dem Kultursektor zu, also den Klassen Künstlerische Berufe und Berufe des Theaters sowie der Bild- und Tonmedien (BAK 2007: 5f.). Der Anteil der Selbständigen unter den Schweizer Künstler beläuft sich auf 48,3%. Diese Selbständigkeit ist nicht mit jener eines Firmenunternehmers vergleichbar: Nur gerade 12,7% aller selbständigen Schweizer Künstler verfügen über Angestellte. 10,5% üben Mehrfachbeschäftigung aus. 50,7% sind befristet angestellt. 29,7% der Beschäftigten im Schweizer Künstlerarbeitsmarkt bewegen sich zwischen Selbständigkeit und Angestelltenverhältnissen. 50,3% kommen lediglich auf ein Jahreseinkommen von 19'350 Franken. Die Arbeitslosenquote in diesem Sektor übersteigt den Schweizer Durchschnitt um das Dreifache.

Der künstlerische Arbeitsmarkt ist bestimmt von einem immer schärfer werdenden Konkurrenzkampf zwischen einzelnen Künstlergruppen und zwischen Selbständigen und abhängig Beschäftigten. Die stetige Neubelebung durch Talente erschwert die Behauptung auf dem Markt (Hummel 1994.: 33f.). Damit ist auch gesagt, wie wenig der Künstler mit der Vorstellung eines zu Teilen subventionierten Individuums zu tun hat, der gar keine modellhaften Eigenschaften für den Arbeitsmarkt ausbilden kann (Schmid 1998: 30). Allerdings entsprechen

politische Budgetkürzungen im Kulturbereich sicherlich ökonomischen Deregulierungen in anderen Arbeitsmärkten.

In Künstlerarbeitsmärkten entwickelt sich auf der Nachfrageseite ein steigendes Bedürfnis nach Kulturprodukten und ein zunehmendes Designbewusstsein (Hummel 1994: 68ff.). Haak und Schmid (1999: 15f.) weisen auf eine übermässige Unsicherheit der Beschäftigung in Künstlerarbeitsmärkten hin. Im Jahr 1995 sind 45,1% der deutschen Künstler in einem Normalarbeitsverhältnis angestellt. 11,1% arbeiten Teilzeit und 8,8% in befristeten Arbeitsverhältnissen. 35% bezeichnen sich selbst als Selbständige. 1995 sind lediglich 9% aller Erwerbstätigen selbständig. Künstlerarbeitsmärkte zeichnen sich durch den hohen Bildungsgrad ihrer Protagonisten auf: 1995 verfügen fast 35% der Beschäftigten im deutschen Künstlerarbeitsmarkt über einen Universitätsabschluss (ebd.: 18).

Eine Eigenschaft von Künstlerarbeitsmärkten liegt in der Relativität von Talent. Es bilden sich „Winner-take-all-Märkte“ heraus (Menger 2006: 42): Künstler, die über einen gewissen Zeitabschnitt als anerkannt gelten, kommen umso leichter an die grössten Gewinnanteile heran. Da ein momentanes Scheitern jederzeit in Erfolg umgewandelt werden könnte, ist wenig Abwanderung zu beobachten. Ein erfolgloser Musiker etwa hofft darauf, dass seine Kunst plötzlich wieder nachgefragt wird (Haak und Schmid 1999: 17). Hierbei bildet sich auch ein Lebensstil heraus, der mit dem Scheitern kokettiert. Findet die Kunst keine Anklänge, finanziert man sich mit Kellner- oder Aushilfsjobs den Lebensunterhalt. Andererseits steigt in jüngster Zeit der Anteil von vermögenden Künstlern, die sich ihre Existenz über Erbschaften sichern (Saehrendt 2007).

## **4.2 Kunst als Netzwerkarbeitsmarkt**

Künstlerarbeitsmärkte funktionieren in ausgeprägtem Masse als Netzwerkarbeitsmärkte. Die Reputationsbildung der Künstler wird vermittels einer netzwerkartigen Arbeitsorganisation verankert. Diese ermöglicht den Aufbau eines Rufs durch Empfehlungen und Beziehungen (Schmid 2000: 285). Kommunikative Fähigkeiten gewinnen an Bedeutung (Haak und Schmid 1999: 22). Mit der verstärkten Konzentration auf Eigennutzen bildet sich Beziehungsopportunisten heraus (Boltanski und Chiapello 2006: 139). Vernetzung funktioniert sinngemäss dann besonders gut, wenn es um die Verwirklichung eigener Konzepte geht (Röbke 2000: 188). Ein Gewebe aus gegenseitigen Kontaktabhängigkeiten führt neue Risiken wie Ungewissheiten, Zeitintensität und hohe Anforderungen mit sich (Haak und Schmid 1999: 22, Röbke 2000: 190). In der Kunst kommt dem Insiderwissen eine zentrale Funktion

zu, etwa über aufstrebende Künstler. Durch die Weitergabe dieses Wissens werden Loyalitäten gefestigt. In schwierigen Marktumständen wird solches privilegiertes Wissen für sich behalten (Röbke 2000: 183ff.).

Boltanski und Chiapello (2006: 149ff.) legen dar, wie sich in einer solchen auf Kontakte abgestützten Arbeitswelt ein Typus genereller Konventionen bildet. Dieser hat als „projektbasierte Polis“ teilweise Vorbildwirkung für moderne Arbeitsverhältnisse. Das Projekt ist als Teilbereich des Netzwerkes in hohem Aktivitätsstatus aufzufassen. Es ermöglicht Akkumulation und schafft Wert. Projekte binden temporär aktive Kontakte und ermöglichen Produktion. Gleichzeitig erweitert sich das Netz durch regelmässige Projektablösung und kontinuierliche Erhöhung der Verbindungen. Aktiv sein heisst Projekte ins Leben zu rufen oder sich an sie anzuschliessen. Lebensläufe werden zu Projektabfolgen. Basis ist Vertrauen. Die Welt als Netz zu denken, ist dabei nichts als eine Rechtfertigungslogik des Kapitalismus, der auf diese Art zum Mitmachen bewegt und Sinn stiftet (ebd.: 175). Die Authentizitätsnorm in der kontaktfreudigen Projektarbeit ist vonnöten, um grundlegende Notwendigkeiten der Interaktion attraktiver zu gestalten. Sie ist lediglich legitimatorischer Antrieb. Dabei wird die Originalität der Persönlichkeit tangiert, aber nicht freigelegt (ebd.: 501).

Von den Teilnehmern einer projektbasiert organisierten Arbeit wird Umgänglichkeit, Engagement, Begeisterungsfähigkeit, Wechselseitigkeit und Anpassungsfähigkeit erwartet. Man soll aber auch andere zur Leistung anspornen können. Die Behauptung im Markt erfolgt über den Projektwechsel (ebd.: 158ff.) Gleichzeitig entspricht ein abgeschlossenes Projekt einer hinzugewonnenen Identitätsfacette. Scheinbare Authentizität wirkt als Motor. Parallel wird dieses Ideal durch Anpassungsdruck diskreditiert (ebd.: 501). Dadurch entsteht eine grundsätzliche Verwirrung: Einerseits ist das Gebot der Authentizität im projektbasierten Netzwerkarbeitsmarkt in Form von persönlichen Kontakten vereinnahmt. Andererseits gilt die Vorstellung des authentischen Individuums in der vernetzten Welt gerade nichts: Wer nur sich selbst bleibt, kommt nicht vom Fleck. Er kann im von Veränderungen geprägten Netzwerkarbeitsmarkt nicht bestehen (ebd.: 488). Diese grundlegende Spannung bestimmt die projektbasierte Netzwelt.

Zur Assemblierung von Interessierten braucht es Gewandtheit im Umgang. Dazu wird Selbstkontrolle verlangt, um sich auf andere einzustellen. Charismatische Persönlichkeiten sind im Vorteil. Ein weitreichendes Beziehungsnetz steigert auch den Status einer Person, da diese über Vermittler stets an verschiedenen Orten ins Gespräch gebracht wird (ebd.: 180). Diese kontaktbasierte Reputationsbildung ist gerade nicht allgemeingültig für die moderne

Arbeitswelt: Ein Flugzeugpilot oder ein Chirurg ist in klar umrissene Qualitätspraktiken eingebunden. Ein hohes Ansehen nützt ihm nichts, wenn er von diesen Regeln abweicht (Haak und Schmid 2000: 287, Meier 2007). Überdies erschwert eine relativ festgesetzte Statusposition eine Teilhabe an Projekten: Wer bereits weiss, was man von ihm erwartet, ist permanent an seine Position gebunden (Boltanski und Chiapello 2006: 166).

Friebe und Holm (2006: 78) entwickeln in einer Studie über selbständiges kreatives Arbeiten die Idee einer „Respekt-Ökonomie“. Angelehnt ist das Konzept an Bourdieus Sozialkapitalkonzept von Ressourcen, die auf Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen. Dadurch wird gemeinsam Risiko vermieden. Bei Friebe und Holm sind Erwerbstätige durch den Unterhalt sozialer Respektnetzwerke vom herkömmlichen Bewerbungsprozess befreit. Sie bedienen eine Arbeitsnachfrage, die sich gewissermassen selbst erzeugt (Haak und Schmid 1999: 23). Diese informellen Netzwerke erweisen sich längerfristig als Rettungsanker oder können sich zukünftig sogar als eine Art alternative Vorsorgeeinrichtung herausstellen (Friebe und Holm 2006: 80). Die Vernetzung über das Respektgebot kommt indes vorwiegend jenen zupass, die bereits angesehen sind. Sie können dank ihren Kompetenzausweisen zwischen verschiedenen Arbeitsanbietern auswählen. Sie bestimmen auch den Preis ihrer Arbeit. Benachteiligt sind weniger qualifizierte Künstler, die lediglich Arbeitsleistungen zur Verfügung stellen (Menger 2006: 82).

Anders gesagt: Nur jenem Künstler eröffnen sich Handlungsspielräume, der sich wegen bereits erworbener Kenntnisse von Betriebsstrukturen lösen konnte. Der unqualifizierte Künstler fällt durch die Maschen. Der Typus des Künstlerunternehmers wählt die Unsicherheit selbst. Ihn treibt auch eine Verklärung des selbstbestimmten Arbeitens an. Die unerwünschte Unsicherheit der geringfügig qualifizierten Künstler ist als prekär zu bezeichnen.

## **5. Diskussion und Fazit**

Schmid (2000: 287) sieht die Kunstproduktion prägend für eine zunehmend kompetitive und selbstbestimmte Arbeitswelt, die von wechselhaften Arbeitsverhältnissen beeinflusst ist. Keinen Vorbildcharakter hat sie für Ingenieurberufe und dergleichen, die von unumstösslichen Regeln geprägt sind. Dort versagt Reputation, da sich die Bewertung nach objektiven Standards richtet und von Ansehen unabhängig ist. Rübke (2000: 74) sieht in den Künstlern „Vorbilder“ auf zwei Seiten hin: Einerseits sind sie durch Deregulierung existentiell bedroht, andererseits formulieren sie eine Lebensführung zwischen Selbstverwirklichung und Durchsetzungskraft aus.



Damit verkennt er, dass gerade Künstler eine prekäre Existenz aus eigenem Antrieb wählen, während abhängig Beschäftigte zumeist unfreiwillig von Deregulierung getroffen werden. Menger (2006: 10) versteht den Künstler als modellhafte Figur für die Arbeitswelt. An ihr lassen sich verschärfte Ungleichheiten, Verunsicherungen der Arbeitnehmerlage und ein zunehmendes Auftreten von neuen Selbständigen und Freiberuflern bestimmen. Nicht zuletzt tritt auch eine Rhetorik des Künstlerischen zutage, wie sie Taylor (1995: 73) skizziert. Der Künstler als „paradigmatischer Meister der Selbstdefinition“ bietet Begriffe an, um auch Nichtkünstler mit einer künstlerischen Sprache zu beschreiben. Man kann vermuten, dass die Diskussion zum vorliegenden Thema nicht selten auf diese Rhetorik hereinfällt.

Der Knackpunkt eines künstlerisch geprägten Arbeitsmarkts liegt in der Richtungsbestimmung: Stehen die Verschiebungen im Dienst einer forcierten Kapitalakkumulation? Sind sie somit nichts als ideologisch legitimierter Raubbau am Arbeiter? Oder erweist sich ein schöpferischer Charakter der Erwerbswelt für den Arbeitnehmer als emanzipierend (Menger 2006: 25)? In der Literatur findet man hierzu drei Haltungen:

1. Boltanski und Chiapello (2006) verstehen den künstlerischen Wandel als Rechtfertigungslogik des Kapitalismus.
2. Andere wie etwa Menger (2006: 25) weisen auf die Kraft des Kultursektors hin, gerade die Widersprüche in sich aufzunehmen. Ablesen lässt sich dies an der Gleichzeitigkeit von Vergänglichkeit und Konservierung in der Kunst: Moden werden zyklisch gefeiert und fallen gelassen, und gleichzeitig in Museen und anderen Sammlungen für die Zukunft aufbewahrt.
3. Die affirmative Haltung preist eine von Künstlertugenden geprägte Beschäftigungswelt als Glücksversprechen und neuen Lebensstil, bei dem Arbeit und Freizeit zusammenfließen.

Friebe und Holm (2006) können als Anwälte der dritten Haltung verstanden werden. Am Modell der Festanstellung machen sie lediglich Verblödung fest. Dies ist insbesondere deshalb haltlos, weil der berufliche Alltag von Festangestellten auch vermehrt nach Gesichtspunkten der Kreativität ausgerichtet wird. Das Loblied eines freiberuflichen, autonomen Arbeitsgefühls idealisiert Ausbeutungsformen und gilt dabei lediglich für diejenigen, die renommieren und anerkannte Leistungen verteilen.

Der Dramatisierung von Ausbeutungseffekten steht also der Verherrlichung selbstbestimmten Arbeitens entgegen. Die angemessene Bewertung einer künstlerisch grundierten Arbeitswelt liegt dazwischen. Kritik und Konkurrenz können zwar als Grundprinzipien von

Innovation angesehen werden. Die Weiterentwicklung des Kapitalismus stützt sich also auch auf die Kritik an ihm ab. Doch ohne die von Aufregung begleitete Ausführung von neuen Arbeitsmodellen würden diese sich kaum behaupten können. In diesem Sinne wird spielerische Arbeit kaum als Ausbeutung wahrgenommen. Freiheiten und Handlungsspielräume entstehen gerade auch durch Enträumlichung und Entzeitlichung der Erwerbswelt.

Der schöpferische Charakter der modernen Arbeitswelt lässt sich nach einer Dimension der *Ungewissheit* und einer Dimension der *Motivation* unterscheiden. Entwicklungen wie vorübergehende Beschäftigungsverhältnisse abseits von Routinen, zunehmender Wettbewerb, Eigenanstrengungen, verschärfte Ungleichheiten sowie Autonomiezwang gelten für den gesamten Arbeitsmarkt (Ungewissheitsdimension). Eine vermehrt nach Kreativität, Engagement, Selbstbestimmung und Berühmtheit organisierte Arbeit entlang eines Projektkontinuums und geprägt von einem Authentizitätsdilemma findet hingegen vorrangig in jenen Teilbereichen des Dienstleistungssektors statt, die auf die Umgestaltung von Wissen setzen (Motivationsdimension).

Das heisst: Der Beruf des Buschauffeurs wird niemals besonders von Kreativität geprägt sein. Von Flexibilisierung und Vertrieblichung der Arbeitskraft ist aber auch er betroffen. Der Künstler ist demnach dann Inbegriff für den modernen Arbeitnehmer, wenn er hinsichtlich der Ungewissheitsdimension betrachtet wird. Hinsichtlich der Motivationsdimension ist er nicht als Prototyp verallgemeinerbar. Der moderne Arbeiter ist eher ein „Lebenskünstler“ als ein „Künstler“: Nicht ein Genussmensch, sondern eine aufgeweckte, aus Eigeninitiative handelnde Figur. Sie stellt sich eine Erwerbsbiographie zu grossen Stücken selbstverantwortlich zusammen. Ein Charakter des Persönlichen ermöglicht Tätigkeiten hin zur Selbstverwirklichung. Das Persönliche ist aber auch gerade anstrengend. Die ausschliessliche Bestimmung dieser Verschiebungen als Rechtfertigungslogik des Kapitalismus verfehlt die Realität. Erwerbstätige setzen sich auch gerne und lustvoll mit neuen Handlungsspielräumen auseinander.

In einer teilweise künstlerisch organisierten Arbeitswelt stellen sich zentral Fragen nach der Authentizität (wie ist man sich selbst? ), dem Austausch (wie und wo spielt er sich ab? ), den Anstrengungen (wie bin ich gefordert? ), der Autonomie (schaffe ich das? ), dem Ausgleich (wie wird mein Risiko kompensiert? ) und dem Ansehen (wie wird es gebildet? ). Anzumerken ist, dass Künstler in jedem Fall als Vorbilder für atypische Arbeitsformen anzusehen sind, selbst wenn sie sich freiwillig für Unsicherheit entscheiden. Unsicherheit bleibt Unsicherheit, ob erwünscht oder nicht.

Diese Arbeit hat aufzuzeigen versucht, dass sich eine veränderte Beschäftigungswelt höchstens bedingt am Typus des Künstlers orientiert. Damit ist auch eine Kritik an der Auffassung formuliert, ein schöpferischer Geist gehe demnächst (oder bereits) durch sämtliche Arbeitsverhältnisse durch. Es konnte indes nicht das grundsätzliche Problem behandelt werden, ob ökonomische Bedingungen das Handeln der Menschen durchwirken, oder ob Arbeitnehmer ihr (Arbeits-)Leben nach völlig autonomen Gesichtspunkten organisieren. Hier wird eine grundlegende Ambivalenz hervorgehoben.

Ungeklärt ist die Frage, wie stark der Künstlerarbeitsmarkt selbst von jenen arbeitgesellschaftlichen Entwicklungen betroffen ist, für die er eigentlich stehen soll. Vermutlich verstecken sich hier Tautologien. Offen bleiben auch Ansätze zur Kompensation von Einkommensrisiken (dazu BAK 2007 sowie Haak und Schmid 1999). Man kann aber den Ausblick wagen, dass Sozialversicherungen zunehmend einen Arbeitsmarkt von kurzzeitigen Engagements tragen müssen. Dann stellt sich die Frage, wie Perioden der Nichtarbeit auf neue Arten abgesichert werden können.

## 6. Zusammenfassung

Die Kunstproduktion weist Eigenheiten auf, die Hinweise für das Verständnis des Wandels der Arbeitswelt geben. Kunst zeigt sich als paradigmatisch für eine zunehmendes Auftreten von *atypischen Beschäftigungsformen*, die dem Normalarbeitsverhältnis den Boden abgraben. Dieses steht allerdings nicht plötzlich vor dem Ende, sondern wird gefühlsmässig weiterhin als bevorzugte Arbeitsform geschätzt. Die Prekarität der Kunstberufe ist zu grossen Stücken selbstgewählt. Sie hat mit forciert deregulierten Teilarbeitsmärkten wenig zu tun. Schwerer wiegt in Künstlerarbeitsmärkten die *Ungleichheit*, die sich durch den Konkurrenzkampf, Winner-take-all-Tendenzen, dem beharrlichen Verbleib im Markt und dem Kokettieren mit dem Scheitern verschärft.

Anzunehmen ist, dass sich in der Arbeitswelt wie im Bereich der Kunst üblich Tendenzen hin zur *Vertrieblichung* des Arbeitnehmers verstärken. Und sei es auch nur, dass die Figur des Arbeitskraftunternehmers als mythische Figur besondere Strahlkraft entwickelt und sich dadurch vermehrt durchsetzt. Sinnhafte Eigenmotivation, Eigenanstrengungen im Sinne von räumlicher und zeitlicher Organisation der Arbeit und gegenseitige Kontrollfunktionen in kleinen Gruppen prägen den vertrieblichten Arbeitenden wie den Künstlerarbeitsmarkt. Daneben entwickeln sich Selbstaussbeutungstendenzen.

Modellhaften Charakter für den modernen Arbeitnehmer hat die im Bereich der Kunst

verbreitete Vorstellung von Arbeitsleistungen als *Kompetenzen*. Mit dieser Werteinheit können Arbeitgeber die Anforderungen einer Arbeitsstelle genauer profilieren, während der Arbeitnehmer seine Arbeitsleistungen entlang von Kompetenzen freier zusammenstellen kann. Damit gehen auch höhere Anforderungen an die Verantwortung des Arbeitenden einher. Die räumlich und zeitlich ungebundenen Arbeitsformen der Kunstproduktion geben Hinweise auf alternative Organisation von Austausch. Cafés mit Internetanschluss können hier mit Einschränkungen als Beispiele gelten.

Die Künstlertugenden des Spielerischen, Expressiven und der *Kreativität* stehen im Zentrum einer subjektivierten Arbeitswelt, die auf Kreativressourcen setzt. Die Unternehmen stellen die Fantasie der eigenen Mitarbeiter in den Dienst von Produktivitätsgewinnen. Boltanski und Chiapello (2006) zeigen auf, wie der Kapitalismus mit nachfrageorientierten Produkten die *Authentizität* in den Warenfluss zurückbringt. Spontaneität oder Offenheit werden als Leitbilder im Neomanagement installiert. Damit ist die Künstlerkritik vorerst neutralisiert. Die Kunst wird geradezu zum *Effizienzmodell* für den Kapitalismus.

Einen paradigmatischen Charakter für die Arbeitswelt hat die Kunstproduktion auch in ihrer Orientierung auf *Berühmtheit*, Moden und stetige Erneuerung der Waren (Haak und Schmid 1999: 32). Nach Boltanski und Chiapello (2006) entspricht diese Konzentration auf Neuheit gerade dem Rechtfertigungsmodell des Kapitalismus, der damit Verzauberung installiert. Eine feingliedrige Arbeitsteilung in der Kunst ist insofern für den modernen Arbeitsmarkt verallgemeinerbar, als dieser teilweise als projektbasierter Netzwerkarbeitsmarkt erscheint. Boltanski und Chiapello liefern einen brauchbaren Ansatz für Beschäftigungsverhältnisse mit *Projektcharakter*. Arbeitende unterstehen dabei höchst unbeständigen Kontrollparadigmen.

Teilnehmer von Projekten überwachen sich grundsätzlich selbst. Der Arbeitnehmer steht zwischen als authentisch gerechtfertigten Arbeitsbeziehungen und der Unmöglichkeit, in einer netzartig gestalteten Welt sich selbst treu zu sein. Die Bedeutung von Kommunikationsfähigkeit ist zentral im modernen Arbeitsmarkt. Allerdings spielt eine auf Weiterempfehlung und Ansehen abgestützte Arbeitswelt gerade jenen in die Hände, die sich bereits einen Ruf sichern konnten. Das Nachsehen hat der Beschäftigte, der nichts als Arbeitsleistung vorzuweisen hat.

## Literaturverzeichnis

- BAK Bundesamt für Kultur (2007): *Die soziale Sicherheit von Kulturschaffenden in der Schweiz*. Bern. Im Internet unter:  
<http://www.nb.admin.ch/bak/themen/kulturpolitik/00454/index.html?lang=de> (Stand 30.03.07).
- Boltanski, Luc, Chiapello, Ève (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz.
- Bosch, Gerhard (2003): Das Normalarbeitsverhältnis in der Informationsgesellschaft. In: *Institut Arbeit und Technik im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen. Jahrbuch 2003/2004*. Gelsenkirchen. 11-24. Im Internet unter:  
<http://www.iatge.de/aktuell/veroeff/jahrbuch/jahrb0203/02-bosch.pdf> (Stand 30.03.07).
- Ecoplan (2003): *Prekäre Arbeitsverhältnisse in der Schweiz*. Studie im Auftrag der Aufsichtskommission für den Ausgleichsfonds der Arbeitslosenversicherung. Bern. Im Internet unter:  
<http://www.seco.admin.ch/dokumentation/publikation/00004/00005/01716/index.html> (Stand 30.03.07).
- Ehrenberg, Alain (2007): Depression: Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität. In: *Texte zur Kunst*. Nr. 65. 57-79.
- Friebe, Holm, Lobo, Sascha (2006): *Wir nennen es Arbeit. Die digitale Bohème oder Intelligentes Leben jenseits der Festanstellung*. München.
- Haak, Carroll, Schmid, Günther (1999): *Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten. Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt?* Veröffentlichungsreihe der Querschnittsgruppe Arbeit und Ökologie beim Präsidenten des Wissenschaftszentrums Berlin für Sozialforschung. Im Internet unter: <http://skylla.wz-berlin.de/pdf/1999/p99-506.pdf> (Stand 30.03.07).
- Henninger, Annette (2003): Wer versorgt den Arbeitskraftunternehmer? Überlegungen zur Entgrenzung von Arbeit und Leben bei Alleinselbständigen. In: Schönberger, Klaus, Springer, Stefanie (Hg.): *Subjektivierete Arbeit. Mensch, Organisation und Technik in einer entgrenzten Arbeitswelt*. Frankfurt/New York. 164-181.
- Höglinger, Marc (2006): Schöne neue Arbeitswelt? Flexibilisierung der Arbeit durch atypische Beschäftigungsverhältnisse. In: *soz:mag. Das Soziologie-Magazin*. Nr. 9. 26-31.
- Hummel, Marlies (1994): *Ursachen spezifischer wirtschaftlicher Probleme freischaffender Künstler und Publizisten und Ansätze zur Verbesserung der wirtschaftlichen Lage dieser Berufsgruppen*. Ifo-Studien zu Kultur und Wirtschaft Nr. 11. München.
- König, René (2002): Vom Beruf des Künstlers. In: Daheim, Hansjürgen et al. (Hg.): *Arbeit und Beruf in der modernen Gesellschaft. René König Schriften Band 16*. Opladen. 155-171.
- Meier, Dieter (2007): Traumberuf Künstler. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 23.03.2007. 47.
- Menger, Pierre-Michel (2006): *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz.
- Minssen, Heiner (2006): *Arbeits- und Industriesoziologie. Eine Einführung*. Frankfurt am Main.
- Pongratz, Hans J., Voss, Günter (1998): Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Nr. 50. 131-158.

- Röbke, Thomas (2000): Kunst und Arbeit. Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit. Kulturforum der Sozialdemokratie (Hg.). *Kultur in der Diskussion* Nr. 7. Essen.
- Saehrendt, Christian (2007): Das Ende der Bohème. Modernes Künstlerproletariat in Berlin. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 03/04.02.2007. 69.
- Schmid, Günther (2000): Arbeitsplätze der Zukunft: Von standardisierten zu variablen Arbeitsverhältnissen. In: Kocka, Jürgen, Offe, Claus (Hg.): *Geschichte und Zukunft der Arbeit*. Frankfurt/New York. 269-292.
- Schönberger, Klaus, Springer, Stefanie (2003): Handlungsräume subjektiver Arbeit in der Wissensökonomie: Eine Einführung. In: Schönberger, Klaus, Springer, Stefanie (Hg.): *Subjektivierte Arbeit. Mensch, Organisation und Technik in einer entgrenzten Arbeitswelt*. Frankfurt/New York. 7-20.
- Taylor, Charles (1995): *Das Unbehagen an der Moderne*. Frankfurt am Main.