

Basten, Lisa Marie

Book Part — Published Version

Ist das Arbeit oder ist das Kunst? Die doppelte Einbettung kreativer Erwerbstätigkeit

Provided in Cooperation with:
WZB Berlin Social Science Center

Suggested Citation: Basten, Lisa Marie (2019) : Ist das Arbeit oder ist das Kunst? Die doppelte Einbettung kreativer Erwerbstätigkeit, In: Kannler, Kim Klug, Valeska Petzold, Kristina Schaaf, Franziska (Ed.): Kritische Kreativität: Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst, ISBN 978-3-8394-4619-5, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 87-104, <http://dx.doi.org/10.14361/9783839446195-005>

This Version is available at:
<http://hdl.handle.net/10419/213109>

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.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Ist das Arbeit oder ist das Kunst?

Die doppelte Einbettung kreativer Erwerbstätigkeit

Lisa Marie Basten

Kreative Arbeit ist auch, und in steigendem Maße, Erwerbsarbeit. Menschen bauen ihre wirtschaftliche Existenz darauf auf, kreative Produkte zu schaffen und in kreativen Projekten tätig zu sein. Im aktuellen Diskurs dominieren zwei Perspektiven auf kreative Arbeit: Sie wird einerseits im Kontext der wachsenden ökonomischen Relevanz kreativer Branchen betrachtet. Die Zahl der Erwerbstätigen steigt im Rahmen eines wachsenden Beitrags, die die Branchen der Kreativwirtschaft auf nationaler und europäischer Ebene zur Gesamtwirtschaft beisteuern (vgl. Bertschek et al. 2017: 14; Mercy/Beck-Domzalska 2016: 58, 82). Andererseits zieht kreative Arbeit Interesse im Kontext eines Wertewandels auf sich, in dem berufliche Selbstverwirklichung an Bedeutung gewinnt. Diese Attraktivität wurde als Teil eines neuen Zeitgeists extensiv beschrieben und breit rezipiert. Sie steht im Zentrum eines vermeintlichen Aufstiegs der ‚kreativen Klasse‘ (vgl. Florida 2014, 2003) und schlägt sich im Idealtyp des ‚expressiven Individuums‘ im Zeitalter der Kreativität nieder (Reckwitz 2014: 266). Kritischere Betrachtungen betonen die Konformität dieser individualistischen Werteorientierung mit spätkapitalistischen Anforderungen an Leistungsbereitschaft und entgrenzte Flexibilisierung (vgl. Bröckling 2007; Koppetsch 2013).

Weder die Perspektive der ökonomischen Relevanz noch die der Attraktivität kreativer Arbeit betrachten die strukturellen Rahmenbedingungen kreativer Arbeit. Ziel dieses Beitrags ist es, die Erwerbstätigkeit in den wachsenden kreativen Branchen in ihrer zweifachen Einbettung zu konzeptualisieren: Sie unterliegt einerseits dem bundesdeutschen Regulierungssystem von Erwerbsarbeit, andererseits ist sie Teil der kulturpolitischen Agenda, die den gesellschaftlichen Wert von Kunst und Kultur als Grundlage hat. Beide Kontexte werden in Bezug auf Prekarisierungstendenzen analysiert, zunächst jeder für sich und dann in ihrer Verschränkung. Abschließend werden auf der Grundlage der dop-

pelten Einbettung Gestaltungsoptionen skizziert und Best-Practice-Beispiele vorgestellt.

Der Blick auf die zweifache Einbettung kreativer Arbeit ist relevant aufgrund ihrer Koppelung mit den hohen Prekarisierungsrisiken kreativer Erwerbstätigkeit in Deutschland. Außerdem können, wenn kreative Arbeit als Modellfall für projektbasierte Arbeitsformen betrachtet wird, aus dieser zweifachen Einbettung vielleicht Rückschlüsse auf zukünftige Herausforderungen (und Chancen) für Erwerbstätigkeit abseits der Angestelltenarbeit im Betrieb gezogen werden.

Kreative Arbeit als Wirtschaftsfaktor

Ende der 1990er Jahre führt ein „Creative Industries Turn“ (Menger 2013: 10ff.) zur Erfassung der wirtschaftlichen Relevanz kreativer Arbeit in einer Vielzahl vergleichbarer Indizes und Datenerhebungen (vgl. Mercy/Beck-Domzalska 2016; UNDP 2013; Söndermann 2016). Als Kultur- und Kreativwirtschaft werden in Deutschland elf Branchen zusammengefasst: Bildende Künste, Darstellende Künste, Musik-, Rundfunk-, Design- und Filmwirtschaft, Buch-, Werbe-, Architektur- und Pressemarkt sowie die Games-Industrie. Seit 2012 legt das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi) unter Mitarbeit des*der Beauftragten für Kultur und Medien (BKM) in jährlichen Berichten Zahlen zu deren wachsender wirtschaftlicher Relevanz und zur Erwerbstätigkeit vor (vgl. aktuell Bertschek et al. 2017). Hier steht die ökonomische Relevanz der Kultur- und Kreativwirtschaft im Fokus. Die Berichte bilden die Basis für Programme etwa der Entwicklungs-, Gründungs- und Standortförderung.

Auf welcher Grundlage werden die elf Branchen im Konstrukt der Kultur- und Kreativwirtschaft zusammengefasst? Neben dem Merkmal der erwerbswirtschaftlichen Ausrichtung der Tätigkeit wird der Akt der ‚Schöpfung‘ als gemeinsamer Ursprung herangezogen:

„Der verbindende Kern jeder kultur- und kreativwirtschaftlichen Aktivität ist der schöpferische Akt von künstlerischen, literarischen, kulturellen, musischen, architektonischen oder kreativen Inhalten, Werken, Produkten, Produktionen oder Dienstleistungen. Alle schöpferischen Akte, gleichgültig ob als analoges Unikat, Liveaufführung oder serielle beziehungsweise digitale Produktion oder Dienstleistung vorliegend, zählen dazu.“ (Bertschek et al. 2014: 15)

Der Verweis auf eine im Zentrum der wirtschaftlichen Aktivität stehende „Schöpfung“ ist kompatibel mit der Vorstellung des auf Innovation und Erneuerung ausgerichteten unternehmerischen Handelns, die „schöpferische Zerstörung“ als Kraft des Kapitalismus (Schumpeter 2005: 137f.). Der Verweis auf die ungeordnete,

schwer planbare und chaotische Erneuerung durch kreative Innovation steht im Zentrum der Auseinandersetzung mit kreativer Arbeit als Wirtschaftsfaktor (vgl. Caves 2002; Eikhof/Haunschild 2006; Fritsch/Sorgner 2013; Howkins 2013). Das Konstrukt der Kultur- und Kreativwirtschaft verknüpft kreative Schöpfungs- oder Innovationskraft mit Marktausrichtung – der ‚geniale Funke‘ wird zum verwertbaren Produkt. Er ist Ursprung eines innovativen, mit Digitalisierung und Wissensarbeit hochgradig kompatiblen Unternehmertums.

Die Betonung der wirtschaftlichen Bedeutung kreativer Arbeit geschieht in Deutschland in bewusster Abgrenzung zum öffentlich geförderten Bereich (vgl. Bertschek et al. 2017: 12; Schulz/Zimmermann/Hufnagel 2013; Söndermann 2012: 8). Diese Betrachtung schließt damit im Prinzip all diejenigen aus, die ihr Einkommen aus öffentlichen Fördermitteln generieren. So gelten die Angestellten der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten und öffentlich finanzierten Theater, Opern oder Museen ebenso wenig als Teil der Kultur- und Kreativwirtschaft wie die unselbstständig Tätigen im Bereich der Kunst- und Musikpädagogik. Diese statistische Zuordnung entspricht allerdings nicht der Realität der Erwerbstätigkeit: Kreative wechseln zwischen öffentlich geförderten und privatwirtschaftlich organisierten Projekten. Darüber hinaus sind die Wege öffentlichen Fördergeldes in Bezug auf die daraus entstehende Erwerbstätigkeit nur schwer erfassbar. So werden etwa Regisseurinnen, die direkt für einen öffentlich-rechtlichen Sender arbeiten, der Kreativwirtschaft zugeordnet. Sind sie aber für eine Auftragsproduktion für denselben Sender tätig, ist dies nicht der Fall.

In Abgrenzung zu Bertschek et al. soll im Folgenden kreative Erwerbstätigkeit alle Tätigkeiten umfassen, die an der Wertschöpfungskette der kultur- und kreativwirtschaftlichen Produktion oder Dienstleistung beteiligt sind, unabhängig davon, ob ein Teil dieser Wertschöpfungskette durch Förder- oder Gebührengelder finanziert wird.

Die Attraktivität kreativer Arbeit

Der Fokus auf die Erwerbsfunktion lenkt den Blick auf wirtschaftliche Aktivitäten bzw. die finanzielle Entlohnung kreativer Arbeit. Trotzdem wäre es verkürzt, kreative Arbeit lediglich in dieser Funktion zu beschreiben. Neben der Erwerbsfunktion wird mit kreativer Arbeit in besonderem Maße die Hoffnung auf die Erfüllung weiterer Ansprüche jenseits finanzieller Entlohnung verknüpft. Diese Hoffnung ist nicht neu. Vielmehr ist zu vermuten, dass in ihr der Grund für die große Attraktivität kreativer Arbeit trotz auseinanderklaffender Einkommen und unregulierter Arbeitszeiten liegt. Bereits die frühe Forschung beobachtet „an oversupply of potential candidates“ (Kretschmer/Klimis/Choi 1999: 562) als Grundmerkmal kreativer Arbeitsmärkte. Ungeachtet der relativ hohen Prekarisierungsrisiken und

der Aussicht auf große Konkurrenz steigt die Zahl derjenigen, die auf die kreativen Arbeitsmärkte drängen, auch in der BRD kontinuierlich (vgl. Bertschek et al. 2017: 18, 21; Schulz/Zimmermann/Hufnagel 2013: 40f.).

Viele qualitative Erhebungen zur Arbeitsorientierung haben die Ansprüche von kreativen Erwerbstätigen herausgearbeitet. Beispielhaft zeigt etwa Alexandra Manske die Bezugnahme von Erwerbstätigen der Designbranche auf ihre Arbeit als „subjektiv ermächtigend und als autonomiestiftend“. Für viele Kreative sei Arbeit ein „essenzieller Bestandteil der Persönlichkeit“. Sie beschreibt auch die Erfahrung des „als schmerzhaft empfundenen Verlust[s] von einer als authentisch deklarierten, künstlerischen Selbstentfaltung“ bis hin zur Abkehr von ökonomischen Prinzipien zugunsten einer „symbolischen Reinheit“ der eigenen Arbeit (Manske 2016: 302–304). Für die Gamesbranche stellt Fabian Hoose eine extreme Identifikation mit den Arbeitsinhalten bei der Entwicklung von Computerspielen fest. Dabei wird „inhaltlicher Gestaltungsfreiheit und kreativen Entfaltungsmöglichkeiten“ eine größere Bedeutung zugesprochen als Beschäftigungs- oder Einkommenssicherheit (Hoose 2016: 203). Auch für die Film- und Fernsehbranche wird der Spagat „zwischen Leidenschaft und Lohnarbeit“ betont (Marrs 2007). Hier wird ein Mehrwert zudem als Bezugspunkt für eine Gruppenidentität jenseits von Betriebs- oder Klassenzugehörigkeiten sichtbar – die Zugehörigkeit zur Gruppe der Kreativen ist ein Wert an sich, ein Statussymbol jenseits ökonomischer Realitäten (vgl. Basten 2016). Die Abgrenzung kreativer Erwerbstätigkeit von anderen Formen der Erwerbstätigkeit erfolgt dabei immer wieder auch explizit gegenüber dem „Horrorszenario“ Normalarbeitsverhältnis (Hoose 2016: 261).

Kreativer Arbeit wird auf der Ebene der individuellen Erwerbstätigkeit ein Mehrwert zugesprochen, der sich zusammengefasst als Wunsch nach Gestaltungsoptionen, nach individuellen Ausdrucksmöglichkeiten und nach Zugehörigkeit zu einer prestigeträchtigen Gruppe bezeichnen lässt. Er ist heute kein Widerspruch mehr zur Ausrichtung auf den Markt.¹ Die Ansprüche an kreative Arbeit sind vielmehr hochkompatibel mit der Arbeitsmarktdynamik des 21. Jahrhunderts: Flexibilität, Teamfähigkeit, Leistungsbereitschaft und die Akzeptanz von Deregulierung und Ungleichheit sind willkommene Eigenschaften der kreativen Avantgarde, in der Künstleridentität und post-tayloristische Arbeiter*innen verschmelzen (vgl. Menger 2006: 801; ähnlich auch Koppetsch 2013: 46 und Lorey 2012: 110). Leistungsorientierung – bzw. der Wunsch nach Anerkennung durch das Publikum – ist heute selbstverständlicher Teil des „Kreativitätsdispositivs“ (Lorey 2013; Reckwitz 2014). Kreative Unangepasstheit ist, so der französische Ökonom Pierre-Michel

1 Ob kreative Tätigkeit je abseits vom Markt existierte, gilt heute als umstritten. Wolfgang Ruppert etwa zeigt die Ambivalenz der Vorstellung vom Künstler als Anti-Modell ohne wirtschaftliche Bedürfnisse für das 19. und frühe 20. Jahrhundert auf (vgl. Ruppert 2000: 78).

Menger, zur marktkonformen „Goldenen Legende“ reduziert (Menger 2006: 801). Künstlerische Identität kann als „bohemian lifestyle“ (Eikhof/Haunschild 2006: 235) vermarktet werden.²

In der qualitativen Forschung zeigen sich branchenübergreifend Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen den Ansprüchen an einen zu erfüllenden Mehrwert kreativer Arbeit und der Akzeptanz von Risiken kreativer Arbeit: Prekäre Arbeitsbedingungen werden trotz alternativer Beschäftigungsmöglichkeiten durch den „Enthusiasmus, das ‚Hobby‘ [...] zum Beruf machen zu können“, gerechtfertigt (Teipen 2012: 2). Die Zugehörigkeit zur Gruppe der Kreativen wird unabhängig von realisierten ökonomischen Verwertungsoptionen als „alternative Entlohnung“ akzeptiert (Basten 2016: 97f.). So stabilisiert der ‚Deal‘ zwischen Mehrwert und Unsicherheit die Prekarisierungstendenzen kreativer Erwerbstätigkeit. Doch der Deal ist nicht die Ursache. Ausschlaggebend sind vielmehr die Risiken, die der deutsche Arbeitsmarkt unabhängig von Branchen und Berufen für all diejenigen bereithält, die sich außerhalb der unbefristeten Vollzeitstelle bewegen.

Kreative Erwerbstätigkeit zwischen Normalarbeitsverhältnis und Normalunternehmertum

Künstler*innen und Kreative sehen sich auf dem deutschen Arbeitsmarkt hohen Prekarisierungsrisiken ausgesetzt. Dies wurde in den letzten Jahren ausführlich dargelegt (vgl. Haak 2005, 2008; Langer 2015; Liersch/Asef 2015; Manske/Merkel 2009; Manske/Schnell 2010; McRobbie 2009; Norz 2016; Satzer 2002, 2007; Schmidt 2017; Schulz/Ries/Zimmermann 2016; Schulz/Zimmermann/Hufnagel 2013). Die Gründe dafür sind vielfältig – sicher ist, dass sie nicht nur in idiosynkratischen Merkmalen kreativer Arbeit zu suchen sind. Kreative Arbeit ist eingebettet in ein branchenunabhängiges System von Regulierung und Absicherung von Erwerbstätigkeit. Dieses System bezieht sich in weiten Teilen auf die unterschiedlichen Statusformen von sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung einerseits und unternehmerischer Selbstständigkeit andererseits. Innerhalb der Dichotomie von „Normalarbeitsverhältnis“ (Mückenberger 1985) und „Normalunternehmertum“ (Bühmann 2012), an der sich die Systeme der sozialen Absicherung, der kollektiven Organisation und der staatlichen Regulierung wirtschaftlichen Handelns orientieren, muss sich auch kreative Erwerbstätigkeit positionieren.

2 Eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Ambivalenz von Selbstverwirklichung und Selbstaussbeutung durch den Dramatiker René Pollesch untersucht der Beitrag von Christian Steltz in diesem Band.

Das Normalarbeitsverhältnis bezeichnet laut Statistischem Bundesamt ein „abhängiges Beschäftigungsverhältnis [...], das in Vollzeit oder in Teilzeit ab 21 Wochenstunden und unbefristet ausgeübt wird. Ein Normalarbeitnehmer arbeitet zudem direkt in dem Unternehmen, mit dem er einen Arbeitsvertrag hat.“ Dies hat insbesondere Implikationen für die soziale Absicherung, denn „Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer mit Normalarbeitsverhältnis sind voll in die sozialen Sicherungssysteme wie Arbeitslosenversicherung, Rentenversicherung und Krankenversicherung integriert. Das heißt, sie erwerben über die von ihrem Erwerbseinkommen abgeführten Beiträge Ansprüche auf Leistungen aus den Versicherungen“ (Statistisches Bundesamt 2013). Darüber hinaus sind die (größtenteils männlichen) Erwerbstätigen in einem Normalarbeitsverhältnis das Kernklientel der DGB-Gewerkschaften (vgl. u.a. Dörre 2011).

Mit dem Begriff „Normalunternehmertum“ analysiert Andrea Bührmann die Ausrichtung der Diskussion auf einen Idealtypus des Selbstständigen. Dieser „erwerbstätige Mann ohne Migrationshintergrund“ verfügt über genug Kapital, um ein Unternehmen zu gründen und zu führen, dem er sich „rast- und ruhelos in Vollzeit“ widmet (Bührmann 2012: 131f.). So generiert er Wachstum, schafft Arbeitsplätze und kann ein gesichertes Einkommen erzielen. Darüber hinaus sind Normalunternehmer als Arbeitgeber in Arbeitgeberverbänden, Kammern oder ähnlichen Zusammenschlüssen organisiert.

Kreative Erwerbstätigkeit hingegen findet in großem Maße projektbasiert statt. Aufträge und Engagements werden stunden-, tage- oder wochenweise vergeben. Teams werden für einen Dreh, eine Aufführung oder ein Konzert immer wieder neu gebildet. Neben großen Opern-, Verlags- oder Rundfunkhäusern existiert eine Vielzahl von kleinen und kleinsten Organisationen, in denen projektbasierte Arbeitsverträge geschlossen werden. Deshalb sind weder das Normalarbeitsverhältnis noch das finanziell unabhängige Unternehmertum dominante Formen kreativer Erwerbstätigkeit. Häufiger sind befristete aufeinander folgende Anstellungen, Solo-Selbstständigkeit oder „hybride Erwerbsformen“ (Bührmann/Fachinger/Welskop-Deffaa 2018). Im Zusammenspiel mit der kurzfristigen Verfügbarkeit eines Überangebots an qualifizierten Arbeitskräften gibt es so nur für einen geringen Teil der Kreativen Beschäftigungs- oder Planungssicherheit.

Die gesellschaftliche Relevanz kreativer Arbeit

Wenn kreative Arbeit als Kunst- und Kulturschaffen betrachtet wird, verweist dies auf einen speziellen Kontext, aus dem Fördergelder und Schutzansprüche abgeleitet werden. Ihre Einbettung in das Regulierungssystem von (Normal-)Arbeit in Deutschland stellt kreative Erwerbstätigkeit zwar vor andere Herausforderungen als Beschäftigungsformen, die auf betrieblichen Zusammenhängen und unbefris-

teten Produktionsabläufen basieren. Diese Herausforderungen werden allerdings zum Teil durch Maßnahmen abgefedert, die auf der Grundannahme beruhen, dass Kunst und Kultur eine gewisse gesellschaftliche Relevanz besitzen.

Kreative Menschen, so heißt es aus dem Deutschen Bundestag, „leisten mit ihrer Arbeit einen unersetzbaren Beitrag zum Selbstverständnis und zur Wertedebatte in einer demokratischen und pluralen Gesellschaft“ (Deutscher Bundestag 2007: 229). Das Grundgesetz (GG Art. 5, Abs. 3) schützt sowohl die Freiheit künstlerischen Ausdrucks als auch Künstler*innen und Kunstvermittler*innen in besonderem Maße. Grundlage dieses verfassungsrechtlichen Schutzes ist die aus historischer Erfahrung gewonnene Überzeugung, die Freiheit der Kunst sei wesentlich für die demokratische Grundordnung. Hier wird kreativer Arbeit abseits der Einbindung in wirtschaftliche Produktionsprozesse ein gesellschaftlicher Mehrwert zugeschrieben, der eine besondere Verantwortung des Staates erforderlich macht. Über den Schutz des Kunst ausübenden Individuums vor einem sich einmischenden Staat hinaus („subjektives Abwehrrecht“), enthalte „das Grundrecht der Kunstfreiheit einen objektiv-rechtlichen Gehalt“ einer Wertentscheidung (Dahm 2012: 104f.). Daraus leitet sich die staatliche Aufgabe ab, die Ausübung von Kunst zu fördern (vgl. ebd. sowie Jarass/Pieroth 2014: 229–231).

Auch die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestags rechtfertigt eine Sonderbehandlung kreativer Arbeit in Abgrenzung zu anderen, nach rein marktwirtschaftlichen Kriterien regulierten Formen der Erwerbstätigkeit: „Arbeiten [kreativer Menschen] sind nicht allein nach den Maßgaben von Effizienz, Produktion oder Einschaltquoten zu bewerten. Aus diesem strukturellen Nachteil ergibt sich die Notwendigkeit staatlicher Verantwortung“ (Deutscher Bundestag 2007: 229).

Diese staatlichen Aufgaben manifestieren sich einerseits in der Bereitstellung öffentlicher Gelder und andererseits in Anpassungen im Regulierungssystem von Erwerbstätigkeit. Sie beschränken sich – das soll hier betont werden – nicht auf Künstler*innen im engeren Sinne oder auf die ‚hohe Kunst‘. Vielmehr zieht die Bereitstellung öffentlicher Gelder für kreative Projekte eine Vielzahl unterschiedlicher Tätigkeiten nach sich, zu denen auch technische, organisatorische oder Hilfsarbeiten zählen. Die Künstlersozialversicherung wiederum nimmt auch Werbetexter und Lehrende auf. Die ständige Verschiebung der Definitionsgrenzen ist Teil von Begrifflichkeiten wie ‚kreative Arbeit‘, ‚künstlerische Tätigkeit‘ oder ‚Kulturberuf‘. Die gesellschaftliche Relevanz von Kunst und Kultur rechtfertigt die Bereitstellung von öffentlichen Geldern insbesondere über die Kulturförderung, aber auch über die Gebührengelder des öffentlich-rechtlichen Rundfunksystems. In Deutschland ist so ein komplexes Geflecht von Kulturförderung auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene entstanden: etwa die strukturelle Förderung von Institutionen (Staatsopern, Stadttheater, Museen), die Förderung ‚freier‘ kreativer

Projekte, die öffentliche Beteiligung an Filmförderung sowie die Finanzierung des öffentlich-rechtlichen Rundfunksystems. Laut Statistischem Bundesamt stellten Bund und Länder im Jahr 2015 insgesamt 12,4 Milliarden Euro für Kultur zur Verfügung (vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2018: 65).

Die Rundfunkgebühren werden zwar nicht als Kulturförderung verstanden, folgen aber in Bezug auf die Bereitstellung öffentlicher Gelder aufgrund gesellschaftlicher Wertzuschreibungen jenseits ökonomischer Prinzipien der gleichen Logik. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk in Deutschland hat einen Kultur- und Bildungsauftrag im Kontext einer Grundversorgung zur freien Meinungsbildung zu erfüllen (vgl. u.a. Deutscher Bundestag 2006; Rossen-Stadtfeld 2005: 5; Schmidt 1989). Die Gesamterträge aus der Rundfunkbeitragsabrechnung beliefen sich 2016 auf 7,9 Milliarden Euro, die an das Deutschlandradio, das ZDF und die einzelnen Landesrundfunkanstalten der ARD verteilt wurden (vgl. ARD et al. 2017: 32f.). Über die Bereitstellung öffentlicher Mittel hinaus hat der gesellschaftliche Mehrwert, der kreativem Schaffen zugesprochen wird, zu Anpassungen im Regulierungssystem von Erwerbsarbeit geführt. Dazu gehört die Zuschreibung einiger kreativer Tätigkeiten zur Kategorie ‚Freie Berufe‘ und der damit einhergehenden Befreiung von der Gewerbesteuer. Freie Berufe, die dem Feld kreativer Arbeit zuzuordnen sind, sind etwa Musiker, Schriftsteller und Maler.³ Auch der reduzierte Umsatzsteuersatz von sieben Prozent auf urheberrechtlich relevante Leistungen (§ 12 Abs. 2 Umsatzsteuergesetz [UstG]) bzw. die Befreiung von der Umsatzsteuer für Einrichtungen, die kulturelle Aufgaben wahrnehmen (§ 4 Nr. 20 UstG), zeigen die gesellschaftliche Relevanz an, die kreativen Produkten, ebenso wie beispielsweise Lebensmitteln, zugesprochen wird. Von besonderer Bedeutung ist schließlich die staatliche Bezuschussung der Pflichtmitgliedschaft für selbstständige Künstler*innen und Publizist*innen in der Künstlersozialversicherung. Wer eine von der Künstlersozialkasse (KSK) anerkannte künstlerische oder publizistische Tätigkeit erwerbsmäßig und selbstständig ausübt, wird hier verpflichtend kranken-, renten- und pflegeversichert. Analog zur Situation einer sozialversicherungspflichtigen Anstellung zahlt der*die Versicherte fünfzig Prozent der Beiträge, die andere Hälfte wird in Teilen durch eine Pflichtabgabe der Verwerter kreativer Arbeit (etwa Werbeagenturen, Verlagshäuser usw.) und durch Steuergelder übernommen.

3 Durch den Wandel der Arbeitswelt sind viele neue Freie Berufe im Kulturbereich dazugekommen. Für eine Diskussion dieser Veränderung sowie eine Gegenüberstellung von „herkömmlichen“ und „neuen“ freien Berufen siehe Schulz/Zimmermann/Hufnagel 2013: 60ff.

Die doppelte Einbettung kreativer Arbeit

An diesen Beispielen zeigt sich bereits die doppelte Einbettung kreativer Arbeit. Sie unterliegt zunächst dem Regulierungssystem von Erwerbsarbeit, insbesondere der Zuweisung verschiedener Statusformen von Erwerbstätigkeit, der Einbindung in soziale Sicherungssysteme und der Besteuerung. Darüber hinaus findet sie im Kontext der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst und Kultur statt, was ihre finanzielle Entlohnung durch öffentliche Gelder sowie Anpassungen im Regulierungssystem von Arbeit zur Folge hat. Diese sind aber Anpassungen *innerhalb* einer kapitalistischen Logik, in der Arbeitskraft sich auf einem Markt verkauft. Diese Logik wird von den Anpassungen, die aus dem gesellschaftlichen Mehrwert kreativen Schaffens abgeleitet sind, nicht infrage gestellt: Die Umsatzsteuerstatistik versteht alle Erfassten, auch die Künstler*innen, als wirtschaftliche Akteur*innen. Die Reduktion der Umsatzsteuer auf sieben bzw. null Prozent hält das Produkt aufgrund seiner gesamtgesellschaftlichen Relevanz für die Endkund*innen (die Konsumenten*innen) günstiger. Sie stellt jedoch keine Erleichterung für die Erwerbstätigen dar, deren reales Einkommen sich wie in jeder anderen Branche auch aus dem Nettobetrag ihres Honorars bzw. ihrer Gage ergibt.

Die grundsätzliche Marktgerichtetheit kreativen Schaffens wohnt auch der Pflichtmitgliedschaft in der Künstlersozialkasse inne: Mitglied kann nur werden, wer selbstständig ist und nachweisen kann, dass er*sie Kunst als auf Dauer angelegte Erwerbstätigkeit betreibt – der Nachweis erfolgt über den erzielten Gewinn. Wer keinen Markt für seine kreativen Produkte findet oder ein Einkommen unterhalb gewisser Schwellenwerte erwirtschaftet, verliert die Mitgliedschaft.

Die im Grundgesetz verankerte gesellschaftliche Relevanz kreativer Arbeit bedingt zwar die Finanzierung kreativer Projekte ungeachtet ihrer wirtschaftlichen Bedeutung. Kulturelle Fördermaßnahmen zielen aber nur mittelbar auf die Arbeitsbedingungen ausübender Künstler*innen. Die Ziele von Kulturförderung sind nicht arbeitsmarkt-, sondern kulturpolitischer Natur. Gelder der Kulturförderung können deshalb in alle Facetten der Erwerbstätigkeit fließen, die der deutsche Arbeitsmarkt zu bieten hat: Von der tariflich abgesicherten Vollzeitanzstellung eines*r Tänzer*in an staatlichen Opernhäusern, über die auf einige Wochen befristete sozialversicherungspflichtige Beschäftigung einer Kamerafrau beim Film, bis hin zur Rechnungsstellung solo-selbstständiger Musiker*innen im Rahmen eines geförderten Festivals.

Mit öffentlichen Geldern werden innerhalb hochsubventionierter Institutionen noch immer auch Arbeitsplätze mit tariflicher Entlohnung und unbefristete Vollzeitstellen geschaffen. Diese entstehen allerdings aufgrund der betrieblichen Logik mittlerer bis großer Unternehmen und nicht aufgrund eines angenommenen originär künstlerischen Mehrwerts. Es besteht dementsprechend auch keinerlei Verbin-

dung zwischen der Kreativität einer Tätigkeit im Projektablauf und der Güte der vereinbarten Rahmenbedingungen. So sind etwa Regisseurinnen und Drehbuchautoren so gut wie nie in einer sozialversicherungspflichtigen Beschäftigung für öffentlich-rechtliche Fernsehanstalten tätig, während sich Verwaltungstätigkeiten oder Öffentlichkeitsarbeit dort oft finden. Ein anderes Beispiel ist der Theaterbereich, wo auch in großen Häusern die Verträge für künstlerisch-kreative Tätigkeiten wie Schauspiel und Regie fast immer befristet sind, technisches Personal aber in der Regel in tariflich abgesicherten Anstellungsverhältnissen tätig ist.

Die spezifische Realität kreativer Erwerbstätigkeit hat zwar zu Anpassungen im Regulierungssystem geführt, ohne jedoch die grundsätzliche Einteilung in langfristige Beschäftigungsverhältnisse mit klarem Arbeitgeber einerseits und dem finanziell unabhängigen Unternehmertum andererseits zu überwinden. Öffentliche Förder- und Gebührengelder bleiben trotz der gesellschaftlichen Relevanz der Produkte, in die sie fließen, Einkommensquellen innerhalb eines Systems von Arbeitsmarktlogik, das auf die Risiken der Projektarbeit nicht ausgerichtet ist.⁴

Kreative Arbeit findet zum allergrößten Teil in zeitlich begrenzten Projekten mit festgelegten Budgets statt, was schwankende Einkommen und Phasen ohne Erwerbstätigkeit zur Folge hat. Schwankende Einkommen führen zu teils hohen Steuerlasten auf Spitzeneinkommen, insbesondere aus Solo-Selbstständigkeit – wenn eine Drehbuchautorin ihr Drehbuch verkauft oder der Spieleentwickler sein Spiel auf den Markt bringt, können ihre Einkommen in einem Jahr recht hoch ausfallen. Doch diese hohen Einkommen sind in kreativen Branchen oft einmalige Zahlungen, mit denen Phasen zwischen Projekten, deren Entwicklung und Abwicklung überbrückt werden müssen (vgl. u.a. Hoose 2016: 254). Die aus dieser Perspektive unverhältnismäßige Steuerlast wird bei geringen privaten Rücklagen schnell problematisch. Selbst eine angemessene Entlohnung kreativer Arbeit kann in diesem System den Marktdruck schnell erhöhen statt Freiräume zu schaffen.

So ist die KSK auf die Absicherung der Solo-Selbstständigkeit ausgerichtet,⁵ was eine historische Entscheidung aufgrund der angenommenen Schutzbedürftigkeit von Künstler*innen darstellt (vgl. Zimmermann/Schulz 2007). Die unterbrochenen Erwerbsbiografien vieler kreativer Erwerbstätiger stimmen mit dieser Ausrichtung oft nicht überein. Ständiges An- und Abmelden sowie die wiederholte Überprüfung der jeweiligen Haupttätigkeit sind notwendig, um den Versicherten-schutz nicht zu verlieren (vgl. Manske 2018).

4 Dies gilt auch für privatwirtschaftliche Investitionen in Filme, Musikalben oder Werbeprojekte.

5 Ein*e Arbeitnehmer*in darf beschäftigt werden. Sollte mehr als eine Person beschäftigt sein, geht der Gesetzgeber davon aus, dass der*die Künstler*in oder Publizist*in eine starke Arbeitgeberstellung hat und daher nicht schutzbedürftig ist.

Aufgrund der „Beitragsbemessungsgrenze“ werden für Tagesgagen, die dem tariflichen Mindestlohn der Film- und Fernsehbranche entsprechen, vergleichsweise geringe Rentenversicherungsbeiträge fällig (vgl. Knieß 2017) – nämlich nur für das Maximum von derzeit knapp 216 Euro pro Tag, während die Einstiegsgage für Schauspieler*innen pro Tag beim Dreifachen liegt. Dass die Vor- und Nachbereitungszeit nicht als Arbeitstage anerkannt werden, erschwert auch das Erreichen der Mindestanforderungen für den Bezug von Arbeitslosengeld I.⁶ Trotz angemessener Entlohnung in sozialversicherungspflichtiger, projektbasierter Anstellung stehen somit auch erfolgreiche Erwerbstätige vor höheren Prekarisierungsrisiken.

Die verfassungsrechtlich garantierte Kunstfreiheit schließlich wird als Sachgrund für Befristungen anerkannt. Der gesellschaftliche Mehrwert von Kunst und Kultur führt in diesem Fall nicht zu Schutzräumen von kreativer Arbeit, sondern vielmehr zur Aufhebung von Schutzmechanismen. Verschiedene Klagen kreativer Erwerbstätiger scheiterten, da Arbeitgeber erfolgreich auf die „Eigenart der Arbeitsleistung“ (§ 14 Abs. 1 Satz 2 Nr. 4 Teilzeitbefristungsgesetz [TzBfG]) der künstlerischen Tätigkeit verwiesen. So etwa im Falle einer Maskenbildnerin am Theater, die die aufeinanderfolgenden Befristungen mit der Begründung für unwirksam erklären lassen wollte, dass sie nicht primär künstlerisch, sondern eher technisch zuarbeite. Die Klage wurde vor dem Bundesarbeitsgericht abgewiesen (vgl. BAG 2017b). Auch im Falle zweier Kommissare der Fernsehserie DER ALTE klagten die Schauspieler, als ihre Verträge nach aufeinanderfolgenden Befristungen über 18 bzw. 28 Jahre nicht mehr verlängert wurden. Sie verloren u.a. mit dem Verweis auf die Kunstfreiheit des ZDF, die in diesem Falle über den Arbeitnehmerinteressen stehe (vgl. BAG 2017a).

Die Einbettung in den Kontext des gesellschaftlichen Mehrwerts von Kunst schützt kreative Erwerbstätige nicht vor Prekarisierung, da die Einbettung in das auf Normalarbeit fokussierte Regulierungssystem für ihre projektbasierte Arbeitsformen trotz Anpassungen nur lückenhaft greift. Inwieweit der „Notwendigkeit staatlicher Verantwortung“ für Kreative (Deutscher Bundestag 2007: 229) so Rechnung getragen wird, bleibt zu diskutieren.

Gestaltungsoptionen kreativer Arbeit – Ansatzpunkte und Best-Practice-Beispiele

Für mögliche Verbesserungen der Rahmenbedingungen kreativer Erwerbsarbeit ist es wichtig, ihre doppelte Einbettung zu beachten. Verbesserungen scheinen auch hinsichtlich der Aufmerksamkeit gegenüber Kreativität als Wirtschaftsfaktor sowie

⁶ Vgl. als Lösungsansatz der Gewerkschaft ver.di in diesem Kontext das „Arbeitszeitkonto“ im Branchentarifvertrag der Branche (TVFFS 2018: 15ff.).

der möglichen Zunahme projektbasierter Arbeitsverhältnisse in anderen Branchen notwendig. Im Folgenden seien vier Optionen kurz skizziert, wobei sich die ersten beiden auf die Einbettung in das Regulierungssystem von Erwerbsarbeit und die letzten beiden auf die Einbettung in den Diskurs um die gesellschaftliche Relevanz von Kunst und Kultur beziehen.

Erstens ist kreative Arbeit eingebettet in das System der Regulierung von Erwerbstätigkeit. Eben dort ließe es sich besser einbinden, wenn die sozialen Absicherungssysteme, insbesondere die Kranken- und Rentenversicherung, projektbasierte Arbeitsbeziehungen reibungsfreier einschließen. Mit der KSK existiert ein Best-Practice-Beispiel dafür, dass nicht nur Arbeitgeber*innen an sozialer Absicherung ihrer abhängigen Beschäftigten beteiligt werden können, sondern auch diejenigen, deren Geschäftsmodelle auf der Tätigkeit und den Produkten von selbstständigen Kreativen aufbauen. Dieses System ließe sich ausweiten auf direkte Auftraggeber*innen sowie indirekte Nutznießer*innen kreativer Arbeit wie etwa Plattformbetreiber*innen.

Dass das Problem der Sozialversicherung mit häufigen Statuswechseln zwischen abhängiger und selbstständiger Beschäftigung lösbar ist, zeigt das Beispiel der Pensionskasse Rundfunk (PKR): Im Rahmen einer betrieblichen Vorsorge zahlen hier Auftraggeber*innen (Produzent oder Fernsehsender) und Auftragnehmer*innen (selbstständige oder befristet angestellte Film-/Fernsehschaffende) zu gleichen Teilen (vier bis sieben Prozent des Lohns/Honorars) ein. Mit jedem Auftrag, unabhängig vom jeweiligen Erwerbsstatus oder jeweiligen Auftraggebenden, kann im System der PKR paritätisch für das Alter vorgesorgt werden. Diese Best-Practice-Beispiele legen nahe, dass auch die branchenübergreifenden sozialen Sicherungssysteme ihren Fokus auf die Normalarbeit aufgeben und auf projektbasierte Arbeitsverhältnisse ausweiten könnten.

Zweitens sind projektbasierte Arbeitsbeziehungen in den kreativen Branchen allgegenwärtig – und historisch gewachsen. Entsprechend haben sich Strategien herausgebildet, innerhalb der Projektbezogenheit eine gewisse Stabilität zu erreichen, die sowohl für Auftragnehmer*innen (Planungs- und Einkommenssicherheit) als auch für Auftraggeber*innen (Planungssicherheit, Qualitätssicherung) attraktiv ist. Mit stabilen Netzwerken (durch räumliche Nähe oder persönliche Beziehungen befördert) schaffen Kreative innerhalb zeitlich begrenzter Projektwelten verlässliche Strukturen (vgl. DeFillippi/Sydow 2016; Kretschmer/Klimis/Choi 1999; Windeler/Wirth 2004). Diese Netzwerke könnten institutionell gestärkt und unterstützt werden, etwa über internetbasierte Jobbörsen. So könnte ihre Existenz transparenter gestaltet und so auch zu Diversität und Gleichberechtigung beigetragen werden. Beispiele, auf denen eine Weiterentwicklung fußen könnte, sind das Unternehmen Crew United oder die bislang nur auf Anstellung fixierte ZAV-Künstlervermittlung der Bundesagentur für Arbeit.

Drittens ist kreative Arbeit doppelt eingebettet. Neben den Strukturen, die Erwerbsarbeit in Deutschland regulieren, findet sie im Kontext von Kunst- und Kulturförderung statt. Öffentliche Gelder werden so Quellen von Erwerbsarbeit. Eben hier könnte angesetzt werden: Die Verwendung öffentlicher Gelder für die Entlohnung kreativer Arbeit könnte an Kriterien der Sozialverträglichkeit geknüpft sein. Förderanträge und -abrechnungen könnten Nachweise einfordern, dass Mindeststandards in punkto Entlohnung, Arbeitszeit und Geschlechtergerechtigkeit eingehalten wurden. Wieder lassen sich Best-Practice-Beispiele aus dem Umfeld kreativer Arbeit nennen. Die Novellierung des Filmförderungsgesetzes (FFG) hatte zur Folge, dass seit 2017 die Aufgaben der Filmförderungsanstalt (FFA) konkretisiert wurden. Sie soll nun darauf hinwirken, dass in der Filmwirtschaft eingesetztes Personal zu sozialverträglichen Bedingungen beschäftigt wird (§ 2 Abs. 9 FFG). Dies hat zwar bislang keinerlei Folgen, zeigt aber Handlungsmöglichkeiten auf. Wo öffentliche Gelder fließen, kann auch Einfluss darauf genommen werden, wie diese fließen. Die Einhaltung von Mindeststandards ist eine einfache Möglichkeit, insbesondere dort, wo kollektivvertragliche Regelungen existieren – im Filmbereich etwa im Tarifvertrag der auf Produktionsdauer angestellten Film- und Fernsehschaffenden (TVFFS). Dessen Einhaltung könnte eine Voraussetzung für öffentliche Fördergelder der FFA sein. Demgegenüber könnte die Praxis, bildende Künstler*innen oder Musiker*innen gering oder gar nicht finanziell zu entlohnen, immer dann als unsittlich verworfen werden, wenn öffentliche Gelder fließen.

Viertens wird kreative Erwerbstätigkeit nur zum Teil durch die klassische Sozialpartnerschaft abgedeckt. Allerdings existiert über die Arbeit der Vereinten Dienstleistungsgewerkschaft ver.di hinaus eine Vielzahl von themenspezifischen Initiativen, die zum Teil über hohe Durchdringungsgrade und große Glaubwürdigkeit verfügen. Als Best-Practice-Beispiel mag hier die Initiative *art but fair* dienen, die im September 2013 auf der gleichnamigen Facebook-Seite „Die traurigsten und unverschämtesten Künstler-Gagen“ öffentlich machte. Über 18.000 Likes hat die Seite bisher bekommen, woraufhin ein Verein gegründet wurde (*art but fair e.V.*), der über das Instrument der Selbstverpflichtung versucht, an die Eigenverantwortung der Kreativen zu appellieren. Die Initiative ist verknüpft mit dem Ensemble-Netzwerk, das sich auf die Verbesserung der Arbeitsbedingungen an Stadttheatern konzentriert. Dafür haben sie innovative Strategien entwickelt, um ihre Kolleg*innen zu erreichen und Entscheidungsträger*innen auf sich aufmerksam zu machen, etwa die Aktion „40.000 Theatermitarbeiter*innen treffen ihre Abgeordneten“. Bei beiden Beispielen handelt es sich nicht um Interessenvertretungen im etablierten Sinn, dennoch erreichen sie eine Klientel, die sich den klassischen Gewerkschaften nicht oder nur zum Teil zuwendet. Diese Ansätze zur kollektiven Organisation projektbasierter Arbeiter*innen sollten weiter erforscht und unterstützt werden.

LITERATUR

- ARD/ZDF/Deutschlandradio Beitragsservice (Hg.) (2017): *Jahresbericht 2016*, Köln, https://www.rundfunkbeitrag.de/e175/e5042/Jahresbericht_2016.pdf
- BAG (Bundesarbeitsgericht) (2017a), 7 AZR 864/15 (Urteil vom 30. August 2017).
- BAG (Bundesarbeitsgericht) (2017b), 7 AZR 369/16 (Urteil vom 13. Dezember 2017).
- Basten, Lisa (2016): *Wir Kreative! Das Selbstverständnis einer Branche*, Berlin: Frank & Timme.
- Bertschek, Irene/Ohnemus, Jörg/Erdsiek, Daniel/Hogrefe, Jan/Kimpeler, Simone/Rammer, Christian/Schreiber, Nina/Shala, Erduana/Wagner, Simona (2014): *Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2013. Langfassung*, Berlin: Bundesministerium für Wirtschaft und Energie.
- Bertschek, Irene/Ohnemus, Jörg/Hogrefe, Jan/Rammer, Christian/Shala, Erduana/Wagner, Simona (2017): *Monitoringbericht 2016: Ausgewählte wirtschaftliche Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft. Langfassung*, Berlin: Bundesministerium für Wirtschaft und Energie.
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bührmann, Andrea (2012): „Unternehmertum jenseits des Normalunternehmertums: Für eine praxistheoretisch inspirierte Erforschung unternehmerischer Aktivitäten“, in: *Berliner Journal für Soziologie* 1, H. 22, S. 129–156, <https://doi.org/10.1007/s11609-012-0175-2>.
- Dies./Fachinger, Uwe/Welskop-Deffaa, Eva (2018) (Hg.): *Hybride Erwerbsformen. Digitalisierung, Diversität und sozialpolitische Gestaltungsoptionen*, Wiesbaden: Springer VS.
- Caves, Richard (2002): *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*, Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Dahm, Katja (2012): *Der Schutz des Urhebers durch die Kunstfreiheit*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- DeFillippi, Robert/Sydow, Jörg (2016): „Project Networks: Governance Choices and Paradoxical Tensions“, in: *Project Management Journal* 47, S. 6–17.
- Deutscher Bundestag (2006): *Der Kultur- und Bildungsauftrag der öffentlich-rechtlichen und privaten Rundfunkanstalten. WD 10-051/06*, Berlin.
- Ders. (2007): *Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“*. Drucksache 16/7000, <https://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>
- Dörre, Klaus (2011): „Funktionswandel der Gewerkschaften: Von der intermediären zur fraktalen Organisation“, in: Ders./Thomas Haipeter (Hg.), *Gewerk-*

- schaftliche Modernisierung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 267–301.
- Eikhof, Doris R./Haunschild, Axel (2006): „Lifestyle Meets Market. Bohemian Entrepreneurs in Creative Industries“, in: *Creativity and Innovation Management* 15, H. 3, S. 234–241, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8691.2006.00392.x>.
- Florida, Richard (2003): *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, North Melbourne, Vic.: Pluto.
- Ders. (2014): *The Rise of the Creative Class – Revisited*, New York: Basic.
- Fritsch, Michael/Sorgner, Alina (2013): „Entrepreneurship and Creative Professions. A Micro-Level Analysis“, in: *SOEPpapers on Multidisciplinary Panel Data Research* 538.
- Haak, Carroll (2005): „Künstler zwischen selbständiger und abhängiger Erwerbsarbeit“, in: *Schmollers Jahrbuch: Journal of Applied Social Science Studies/Zeitschrift für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften* 125, H. 4, S. 573–595.
- Dies. (2008): „Für fünf Euro die Stunde. Viele Künstler verdienen wenig – im Alter droht ihnen materielle Armut“, in: *WZB Mitteilungen* 122, S. 30–32.
- Hoose, Fabian (2016): *Spiel als Arbeit. Arbeitsorientierungen von Beschäftigten in der Gamesbranche*, Wiesbaden: Springer VS.
- Howkins, John (2013): *The Creative Economy. How people make money from ideas*, London: Penguin.
- Jarass, Hans D./Pieroth, Bodo (2014): *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland. Kommentar*, München: Beck.
- Knieß, Katharina (2017): „Eine sonderbare Rechnung: 6.000 = 633,02. Die Schauspielerin Eleonore Weisgerber kämpft für realistische Renten-Grundlagenberechnung“, in: *Klinger-Report* 49, S. 11–12.
- Koppetsch, Cornelia (2013): *Die Wiederkehr der Konformität. Streifzüge durch die gefährdete Mitte*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Kretschmer, Martin/Klimis, George M./Choi, Chong J. (1999): „Increasing Returns and Social Contagion in Cultural Industries“, in: *British Journal of Management* 10, S. 61–72, <https://doi.org/10.1111/1467-8551.10.s1.6>.
- Langer, Jörg (2015): *Studie zur sozialen Lage, Berufszufriedenheit und den Perspektiven der Beschäftigten der Film- und Fernsehproduktionswirtschaft Deutschlands 2015*, http://www.langermediaconsulting.de/resources/Studie-Filmschaff_FINAL_JL.pdf
- Liersch, Anja/Asef, Dominik (2015): *Beschäftigung in Kultur und Kulturwirtschaft 2015. Sonderauswertung aus dem Mikrozensus*, Statistisches Bundesamt (Destatis): Wiesbaden.
- Lorey, Isabelle (2012): *Die Regierung der Prekären*, Wien: Turia + Kant.
- Dies. (2013): „Virtuosität und neoliberale Öffentlichkeit“, in: Oliver Marchart (Hg.), *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 137–146.

- Manske, Alexandra (2016): *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*, Bielefeld: transcript.
- Dies. (2018): „Selbstständige Arbeit als Grenzgang“, in: Andrea Bührmann/Uwe Fachinger/Eva M. Welskop-Deffaa (Hg.), *Hybride Erwerbsformen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 213–238.
- Dies./Merkel, Janet (2009): „Prekäre Freiheit – Die Arbeit von Kreativen“, in: *WSI Mitteilungen* 6, S. 295–301.
- Manske, Alexandra/Schnell, Christiane (2010): „Arbeit und Beschäftigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft“, in: Fritz Böhle/Günter Voß/Günther Wachtler (Hg.), *Handbuch Arbeitssoziologie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 699–727.
- Marrs, Kira (2007): *Zwischen Leidenschaft und Lohnarbeit. Ein arbeitssoziologischer Blick hinter die Kulissen von Film und Fernsehen*, Berlin: Ed. Sigma.
- McRobbie, Angela (2009): „Reflections on Precarious Work in the Cultural Sector“, in: Bastian Lange et al. (Hg.), *Governance der Kreativwirtschaft*, Bielefeld: transcript, S. 123–137.
- Menger, Pierre-Michel (2006): „Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management“, in: Victor Ginsburgh/David Throsby (Hg.), *Handbook of the economics of art and culture*, Amsterdam/Boston: Elsevier North-Holland, S. 765–811.
- Ders. (2013): „European cultural policies and the ‚creative industries‘ turn“, in: Kerry Thomas/Janet Chan (Hg.), *Handbook of research on creativity*, Cheltenham u.a.: Elgar, S. 479–492, <https://doi.org/10.4337/9780857939814.00047>.
- Mercy, Jean-Louis/Beck-Domzalska, Marta (Hg.) (2016): *Culture statistics 2016 edition*, Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Mückenberger, Ulrich (1985): „Die Krise des Normalarbeitsverhältnisses“, in: *Zeitschrift für Sozialreform* 7, H. 31, S. 415–434.
- Norz, Maximilian (2016): „Faire Arbeitsbedingungen in den Darstellenden Künsten und der Musik?!“, in: *Study 319*, Düsseldorf: Hans-Böckler-Stiftung, <http://hdl.handle.net/10419/140983>
- Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* [2012], Berlin: Suhrkamp.
- Ders. (2016): *Kreativität und soziale Praxis*, Bielefeld: transcript.
- Rossen-Stadtfeld, Helge (2005): *Funktion und Bedeutung des öffentlich-rechtlichen Kulturauftrags im dualen Rundfunksystem*, Köln: Institut für Rundfunkökonomie der Universität zu Köln.
- Ruppert, Wolfgang (2000): *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Satzer, Rolf (2002): *Nicht nur Traumjobs. Vom Arbeiten und Verdienen in den Medien*, Frankfurt a.M.: conexx.av.
- Ders. (2007): *Ausgeleuchtet. Vom Arbeiten und Leben in der Filmindustrie*, Frankfurt a.M.: conexx.av.
- Schmidt, Florian (2017): *Arbeitsmärkte in der Plattformökonomie – Zur Funktionsweise und den Herausforderungen von Crowdwork und Gigwork*, Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Schmidt, Walter (1989): „,Kultureller Auftrag‘ und ,kulturelle Verantwortung‘ des Rundfunks“ in: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)* 33, H. 6, S. 263–267.
- Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (2016): *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Berlin: Deutscher Kulturrat.
- Schulz, Gabriele/Zimmermann, Olaf/Hufnagel, Rainer (2013): *Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen*, Berlin: Deutscher Kulturrat.
- Schumpeter, Joseph (2005): *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, (engl. 1942), Tübingen/Basel: A. Francke.
- Söndermann, Michael (2012): *Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2010*, Berlin: Bundesministerium für Wirtschaft und Energie.
- Ders. (2016): *Leitfaden zur Erfassung von statistischen Daten für die Kultur- und Kreativwirtschaft. Auftrag des Arbeitskreises KKW der Wirtschaftsministerkonferenz*, <http://www.kulturwirtschaft.de/wp-content/uploads/2017/03/Kurzanleitung-KKW-Stat.Leitfaden-161031.pdf>
- Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2018): *Kulturfinanzbericht 2018*, Wiesbaden.
- Statistisches Bundesamt (Destatis) (2013): „Normalarbeitsverhältnis“, <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesamtwirtschaftUmwelt/Arbeitsmarkt/Methoden/Normalarbeitsverhaeltnis.html>
- Tarifvertrag für auf Produktionsdauer beschäftigte Film- und Fernseherschaffende (TVFFS) (29. Mai 2018), https://filmunion.verdi.de/++file++5b558c5356c12f5de5ed030c/download/TV-FFS_2018-Endfassung-180710-Logo-2.pdf
- Teipen, Christina (2012): „Barrieren und Chancen für die Entwickler von digitaler Spielesoftware“, in: *WZBrief Arbeit 2012*, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-201211192257>
- UNDP (United Nations Development Programme) 2013. *Creative Economy 2013. Special Edition. Widening Local Pathways*, New York.

- Windeler, Arnold/Wirth, Carsten (2004): „Arbeitsregulation in Projektnetzwerken. Eine strukturationstheoretische Analyse“, in: *Industrielle Beziehungen. Zeitschrift für Arbeit, Organisation und Management* 11, H. 4, S. 295–319.
- Zimmermann, Olaf/Schulz, Gabriele (2007): *Künstlersozialversicherungsgesetz. Hintergründe und aktuelle Anforderungen*, Bonn: Bundesministerium für Arbeit und Soziales.