

Kreatives London – Kreatives Berlin

Anmerkungen zum Erwerb des Lebensunterhalts in der Neuen Kulturellen Ökonomie

Mit diesem Beitrag möchte ich einen analytischen Rahmen vorlegen, um Fragestellungen, die den alltäglichen Erwerb des Lebensunterhalts innerhalb des expandierenden kulturellen Sektors betreffen, zu untersuchen. Spezifischer Gegenstand der Analyse ist die Situation in London. Zudem wird eine entsprechende Studie von Berlin vorgeschlagen, jedoch nicht, wie betont werden muss, in einem streng ‚komparativen‘ Sinne. Die Dynamik der ‚Ströme‘ von Menschen und Kommunikationstechnologien lassen ein solches Untersuchungsmodell obsolet erscheinen. Stattdessen möchte ich hier einen Dialog vorschlagen, den Beginn eines Dialoges zwischen zweierlei ‚Stadtgeschichten‘. Was diesen Dialog antreibt, sind die ‚Lehren‘, die aus den sich in Großbritannien vollziehenden Entwicklungen gezogen werden können. Das große Engagement der Regierung Blair, den kreativen Sektor unter dem Primat einer privatwirtschaftlichen und unternehmerischen Struktur zu stärken, wirft mit Sicherheit einige Fragen für die deutsche Diskussion auf. Wenn man davon ausgeht, dass ‚kulturelle Individualisierung‘ nicht notwendig synonym mit Neoliberalisierung ist, dann stellt sich die Frage, ob diese so umgesetzt werden kann, dass das kulturelle Feld als Raum der Offenheit, des sozialen Engagements und der Demokratisierung bewahrt wird? Das sind Fragen, die von New Labour geflissentlich umgangen werden, allerdings um einem hohen Preis. Können andere europäische Regierungen und Stadträte davon überzeugt werden, dass der kulturelle Sektor eine potentiell reiche Quelle zur Schaffung von Arbeitsplätzen ist? Können für Kleinunternehmen in Kreativsektor und Medienbranche ausreichende soziale Investitionen bereitgestellt werden, um sie existenzfähig zu halten, während man zugleich von ihnen erwartet, dass sie eine wertvolle Rolle für die lokale Gemeinde spielen? Könnten die aufblühenden kreativen Arbeitsfelder innerhalb eines gemeinnützigen, nicht profitorientierten Sektors neu verortet werden?

Der vorliegende Text besteht aus kurzen Abschnitten, die jeweils in knapper Form einige Faktoren umreißen, die die zukünftige Struktur der Arbeit im kulturellen Feld prägen werden. Der Aufsatz bezieht sich zudem auf eine Fallstudie, die einem derzeit noch laufenden Forschungsprojekt entnommen ist. Insgesamt geht es mir darum, eine Beschreibung vorzulegen, die die Schnittstelle zwischen der Makroanalyse urbaner Dynamiken und der Mikroanalyse des Arbeitslebens thematisiert. Die Konzentration auf die Städte London und Berlin wirft natürlich einige Fragen auf. Im Rahmen des während der letzten Dekade wachsenden Interesses der Sozialwissenschaften und Cultural Studies an den ‚neuen Kulturindustrien‘ wird häufig behauptet, Städten wie diesen sei bereits zu große Aufmerksamkeit geschenkt worden. Allgemeiner wurde kritisiert, dass es möglicherweise problematisch sei, primär die globalen Städte des Westens wie London und Berlin als archetypischen ‚Raum der Ströme‘, als Verkörperung der Netzwerkgesellschaft und als Schauplatz kultureller Innovation in den Blick zu nehmen. Wie aber erklären wir uns ihre außergewöhnliche Spezifität, ihren entwurzelten oder ‚herausgehobenen‘ Status (Giddens 1991)? Vielleicht sollten wir uns diese Städte als große ‚Inkubatoren‘ vorstellen, als Städte der Zukunft mit diasporischen und stark fluktuierenden Bevölkerungen, mit einer großen Anzahl junger Menschen und einer ausgeprägten Dichte an Kunst, Kultur und Medien, die auf sehr unterschiedlichen aber deutlich zu erkennenden historischer Ursachen basiert.

Kreatives London

Einem kürzlich von der Greater London Assembly in Auftrag gegebenen Bericht über Londons Kreativsektor lassen sich vor dem Hintergrund dieser Fragen einige relevante Daten entnehmen (GLA 2003). Zunächst, dass die Kulturindustrien der Stadt im Zeitraum zwischen 1995 und 2000 in beträchtlichem Maß gewachsen sind und so zu Londons drittgrößtem Arbeitsmarkt wurden, der insgesamt fast 0.5 Millionen Menschen beschäftigt. Auch das Ausmaß der durch die Hauptstadt im Sektor der Kreativindustrien ausgeübten nationalen Dominanz ist bemerkenswert. In Kontrast zum Abbau von Arbeitsplätzen in anderen Regionen des Landes wurden in diesen fünf Jahren allein in

London 110 200 neue Stellen geschaffen, weitere 86 000 entstanden in Südostengland. Was der Bericht jedoch nicht deutlich hervorhebt, sind die aufschlussreicheren Aspekte dieser ‚Wachstumsgeschichte‘. Zum Beispiel, dass, mit Ausnahme von Radio und Fernsehen, die durchschnittliche Größe von Unternehmen im kulturellen Sektor weniger als 25 Personen beträgt. Es handelt sich hier also um sehr kleine Organisationen. Ebenso wenig betonen die Autoren des Berichts die Tatsache, dass, während 25% der in London lebenden Arbeitskräfte überhaupt keine Qualifikation haben, insgesamt 41% der in der Kreativindustrie Beschäftigten eine spezifische Berufsausbildung haben und 31% Universitätsabschlüsse vorweisen können. Auch das verleiht den Kulturindustrien ihre Spezifität und Besonderheit: die Tatsache, dass es sich hier um kleine Firmen mit hoch qualifizierten Mitarbeitern handelt.

Wir könnten nun fragen, wie sich dieses Szenario mit Berlin vergleichen ließe? Aus offensichtlichen historischen Gründen ist Berlins ‚Ausnahmestatus‘ generell unbestritten. Die ‚herausgehobene‘ Identität der Stadt kann kaum in Frage gestellt werden, trotz Wiedervereinigung und Hauptstadtstatus. Gibt es in den Kulturindustrien Berlins aber auch einen ähnlich gearteten Wachstumsschub und ein ähnlich geartetes Ungleichgewicht bezüglich der Qualifikation der Arbeitskräfte? Welche Rahmenbedingungen begünstigen oder behindern die Gründung kleiner Unternehmen im kulturellen Sektor?

Indem hier eine detaillierte Betrachtung der Arbeitspraktiken kultureller Produzenten mit einem differenzierten Gefühl für die sich daraus ergebenden Ordnungen des Raumes zusammengeführt wird, sollte es auf der Basis der mit diesen Akteuren vor Ort geführten Interviews möglich sein, eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie sie als Subjekte innerhalb des ‚Raums der Ströme‘ operieren. Wie auch sie durch die Hauptstadt ‚strömen‘, durch ihre Institutionen, Organisationen und Nachbarschaften, und wie wiederum die Stadt durch diese Bewegungsmuster und –rhythmen geöffnet, transformiert wird, so dass man ihre Fluidität nicht nur in Begriffen des Kapitals, sondern auch im Rahmen dieser spezifischen Form von Arbeit verstehen kann. Verändern sich möglicherweise ihre Lebensräume und Wohngegenden sowohl in Prozessen der

Deterritorialisierung als auch der ‚Reterritorialisierung lokaler Subkulturen‘ (Sassen 2002)? Man könnte den Versuch unternehmen, diese Arbeitskräfte in transnationalen Begriffen zu definieren. In welchem Zusammenhang steht die von ihnen ausgeübte Arbeit mit den Orten ihrer Herkunft? Spielen diese anderen Orte in den Arbeitspraktiken, die sie in London verrichten, eine Rolle? Viele dieser Arbeitskräfte leben in London, produzieren aber nicht unbedingt für den britischen Markt. Viele, wenn nicht sogar alle ihrer Kunden oder Abnehmer könnten in ganz anderen Teilen der Welt leben. Vielleicht nutzen sie in ihrer Arbeitspraxis die Stadt nur als eine Durchgangsstation, um sich neue Kenntnisse und neue Fähigkeiten anzueignen, bevor sie wieder weiterziehen. Inwiefern also ist ihre Bindung an die Stadt temporär oder episodisch, wie ist der kreative Arbeitsstrom, der die Hauptstadt durchkreuzt und durchquert, strukturiert? Vor dem Hintergrund dieser Fragen und davon ausgehend, dass Arbeitsplätze und -verträge zunehmend informalisiert und internationalisiert, und damit kreative Freiberufler immer stärker nomadisiert werden, wage ich die Prognose, dass Londons kleinteilig gegliederter Kreativsektor in naher Zukunft aus einer kulturellen Arbeiterschaft besteht, die sich aus noch mobileren und noch wandlungsfähigeren Individuen zusammensetzt. London verwandelt sich in einen temporären Schauplatz intensiver kultureller Aktivität, der Neuankömmlingen eine enorme Investition abverlangt (was die Lebenshaltungskosten betrifft), aber auch Zugang zu wertvollen Lernerfahrungen und Fertigkeiten bietet, die an keinem anderen Ort zu finden sind. Mit der Zeit wird sich das feingliedrige Arbeitsheer von kulturellen Freiberuflern fragmentieren und zerstreuen und neue hoffnungsvolle Newcomer werden nachrücken, was wiederum nahe legt, dass sich Netzwerke immer schneller, der Dauer von ‚Projekten‘ entsprechend, formieren und wieder auflösen werden. Das Verhältnis zum Raum und die Bindung an Nachbarschaften wird zunehmend schwächer und instrumentell und der Logik dieser beschleunigten, deterritorialisierten kulturellen Ökonomie unterworfen.

Wie funktioniert dann die Stadt Berlin als ‚Raum der Ströme‘? Sind ihre kulturellen Arbeitskräfte ähnlichen Zwängen unterworfen, sich um den Preis dauerhafter Bindungen und Engagements in Nachbarschaft und lokaler Gemeinde fieberhaft von einem Projekt zum nächsten zu bewegen? Sind die Netzwerke im kreativen Sektor Berlins genauso fragil

wie die in London? Herrscht hier die gleiche verschärfte Konkurrenz und Kommerzialisierung oder überdauern Formen des sozialen Investments und gemeinnützige Organisationen? Hat die Kultur des Unternehmerischen die Politik der kulturellen Arbeit effektiv ausgelöscht oder sind differenziertere Möglichkeiten entstanden, sich dem von New Labour propagierten Modell der absoluten Eigenverantwortlichkeit zu widersetzen?

Freud und Leid

Es gibt eine breite Literatur über das Verhältnis zwischen der globalen Stadt als kulturellem Raum und der Weise, in der Städte wie London, New York und Paris durch die in den letzten Jahren praktizierten Stadtpolitiken eine Umstrukturierung der Arbeitswelt vorantreiben, einschließlich der Thematisierung des Verfalls des öffentlichen Sektors und des Wachstums des Dienstleistungssektors, des Bereichs der Neuen Medien und, natürlich, der Kultur des Unternehmerischen. (Scott 2000, Sassen 1991). Aber selbst wenn kreative Arbeit Gegenstand eines differenzierten analytischen Interesses ist, so wird doch häufig die Wichtigkeit der Achse zwischen Freud und Leid als diese Art von Arbeit prägendes Charakteristikum übersehen. Die Rolle des Affekts im Bereich der kreativen Arbeit und die normative Aussicht auf das Leid der Unsicherheit, Ungewissheit und sogar des Scheiterns sprengt jeden Vergleich mit klassischeren Formen der Arbeit oder Anstellung. Die erklärte ‚Freude an der Arbeit‘ – effektiv die leidenschaftliche Bindung an etwas, das als ‚meine eigene Arbeit‘ bezeichnet wird, und das die Möglichkeit der Maximierung des Selbstaudrucks eröffnet – dient als starke Rechtfertigung des eigenen Status (sowie als Disziplinierungsmechanismus), um nicht nur Unsicherheit und Selbstaubeutung erträglich zu machen, sondern auch um sich dauerhaft (und unrentabel) im Kreativsektor halten zu können und nicht einfach aufzugeben (McRobbie 1998). Unlängst wurde die Erkenntnis, dass Arbeit in einem post-industriellen Kontext einen ihr selbst innewohnenden Ertrag bietet – etwas, das über den Gedanken der Selbstverwirklichung im Bereich ‚normaler Arbeit‘ hinausgeht – auch im Begriff der ‚immateriellen Arbeit‘ gefasst: Die gesellschaftliche Tendenz, bestehende Grenzen und

Differenzen zu verwischen, manifestiert sich hier im Verschwinden der Unterscheidung zwischen Arbeit und Spiel (Lazzarato 1998). Die Problematik dieser Entwicklung liegt auf der Hand, nicht zuletzt weil die Überblendung von Arbeit und Spiel in der Praxis den Fortbestand der ‚Spielzeit‘ gänzlich zu eliminieren droht (siehe unten). Wie Terranova deutlich macht, zeigt sich der maßgebliche Prototyp dieser Form von ‚Überarbeitung‘ (die ganze Nacht hindurch) auf der Basis eines selbstexpressiven Ertrags (z.B. phantasievolle Websites) in der Dynamik der in der Internetgeschäft herrschenden Ökonomie der Gabe (Terranova 2000; siehe auch Ross 2003). Einige weitere Fragen sind hier zu berücksichtigen: Fungiert die übermäßige Betonung von Talent, Einzigartigkeit und Kreativität im Bereich der kulturellen Arbeit in Bezug auf andere, ‚normalere‘ Formen von Arbeit für ähnlich Qualifizierte (wie etwa Lehr- oder Verlagstätigkeiten) als trennender Faktor? Isoliert und individualisiert dieser Faktor diejenigen noch stärker, die versuchen ihren Lebensunterhalt in einer talentorientierten Ökonomie zu verdienen? Und wenn ihre Zahl steigt (wie in den letzten Jahren geschehen), was sind dann die Perspektiven sozialer Organisation? Werden sie jemals ihre Kräfte bündeln und kollektiv die Ursachen angreifen, die langfristig zu den verschiedensten (und bereits gut dokumentierten) Formen des Leids führen (einschließlich psychischer und körperlicher Krankheiten, sporadischer Einkünfte, Verlust des Selbstbewusstseins, usw.)?

Das gesamte Terrain der britischen Kreativindustrien, einschließlich der Graphikdesigner, der selbständigen Ausstellungsmacher und Kuratoren, Modedesigner, Stylisten, der im Bereich der Neuen Medien Tätigen sowie zahlreicher anderer kreativer Akteure, ist durch die vollständige Abwesenheit gewerkschaftlicher Organisation gekennzeichnet. Der jetzt erweiterte Arbeitsmarkt des kulturellen Sektors orientiert sich also nicht an den gewerkschaftlich organisierten Schauspielern und Schauspielerinnen (in Theater, Kino und Fernsehen), Journalisten oder Fernsehangehörigen, sondern an einer Mischung aus dem bohemistischem Individualismus der Künstlerpersönlichkeit und dem Arbeitsethos eines kommerziellen Art Directors. Das kleine, unabhängige Unternehmen (bestehend aus vielleicht zwei oder drei Personen) und der nicht gewerkschaftlich organisierte, in informellen Arbeitsverhältnissen stehende Freiberufler werden zukünftig die vorherrschenden Einheiten kultureller Produktion darstellen. Mit dem exponentiellen

Wachstum der freiberuflichen Arbeit während der letzten Jahre, mit dem Ende des ‚Closed Shop‘ in Fernsehen und Printjournalismus, mit der Rationalisierung großer Organisationen und der hohen Zahl von Berufsanfängern, die auf diese Arbeitsmärkte drängen, werden traditionelle Formen gewerkschaftlicher Organisation entweder als irrelevant angesehen oder einfach umgangen. In jedem Fall werden Arbeitsverhältnisse weniger häufig (tatsächlich selten) durch einen standardisierten Vertrag zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer geregelt. Die Schnittstelle der Macht wird dadurch sowohl flüssiger wie auch opaker. Wie Patterson für die Arbeitswelt des Fernsehens deutlich macht, sind es hier die verantwortlichen Redakteure, die über enorme Macht verfügen, während der künftige Lebensunterhalt derjenigen, die auf der anderen Seite des Grabens stehen, von einer Kombination aus gutem Ruf und schnellem Zugang zu sozialen Netzwerken abhängt (Patterson 2001). Die Verschiebung der Machtverhältnisse weg von der konventionellen Opposition zwischen Manager und Angestellten sowie die Abwesenheit gewerkschaftlicher Repräsentation lassen die bestehenden Antagonismen zwar in ihrer emotionalen Schärfe erfahrbar werden, aber nur auf ungerichtete und häufig nach innen gerichtete Weise (Bauman 2003). Ungleichheiten, Ungerechtigkeiten und unfaire Geschäftspraktiken werden im Allgemeinen wahrgenommen, gelten sogar fast als Norm, werden jedoch selten direkt konfrontiert. Die Anforderungen der sozialen Netzwerke (Kneipen, Clubs, Ausgehen) sind oft so strukturiert, dass bestimmte Personengruppen (z.B. alleinerziehende Mütter) oder diejenigen, die über kein soziales Kapital (keine akademische Qualifikation) verfügen, ausgeschlossen sind oder nur unter Schwierigkeiten Zugang finden (McRobbie 2003). So entstehen neue Schranken und Barrieren, die den Closed Shop der Vergangenheit ersetzen. Es gibt demnach einen einzigen Schlüsselfaktor, der einen adäquaten Rahmen zum Verständnis dieser neuen Arbeitsverhältnisse bereitstellt: Da es sich hierbei um überwiegend selbstorganisierte, unternehmerische Tätigkeiten handelt, wird (Teilzeit-) Arbeitsrecht nur partiell, vereinzelt oder zeitweise angewendet.

Wieder könnten wir fragen, welche Rolle das Problem gewerkschaftlicher Organisation im Kontext des Berliner Kultursektors spielt? Geht man davon aus, dass es in Deutschland nicht annähernd die gleiche Form der Diskreditierung der Gewerkschaften

gegeben hat, trifft es dann zu, dass man als Angestellter eines kleinen Unternehmens im kulturellen Sektor normalerweise gewerkschaftlich organisiert ist und somit auch die Arbeitszeiten geregelt sind? Hat die Dynamik der Neoliberalisierung irgendwelche Auswirkungen auf den Bereich der kreativen Arbeit gehabt? Was sind die rechtlichen Grundlagen der Selbständigkeit? Sind kleine Kreativbetriebe aufgrund der anfallenden Lohnnebenkosten finanziell weniger tragbar? Und wie sieht es mit den Kooperativen der 70er aus, gibt es die noch?

Raum der Ströme

Stabile organisatorische Strukturen werden durch flüssige, flexible und ortlose Arbeit verdrängt, während die neue Netzwerksozialität zugleich ihre eigenen geheimnisvollen, flüchtigen und doch intimen Geographien ausbildet. Diese Clubs, Bars und anderen sozialen Räume funktionieren auf der Grundlage von interpersonalem Austausch und körperlicher Präsenz. Für diejenigen, die diese Arbeitsform suchen, ist ein vielschichtiges subkulturelles Kapital häufig Voraussetzung, um sich in die Nähe eines Jobs oder Projekts navigieren zu können. Zudem muss sich das freiberufliche ‚Personal‘ bei einem solch hohen Grad an unternehmerischer Unsicherheit in einem permanenten ‚Bereitschaftszustand‘ halten – der nächste Vertrag, das nächste Projekt könnte ja größer oder besser sein oder zumindest zu Größerem führen (Lash und Urry 1994). Wie Patterson über die Fernsehbranche anmerkt, ist der Beginn der Arbeit an einem Job der Zeitpunkt, zu dem es nötig wird, über den nächsten nachzudenken. Wenn aber der jeweils aktuelle Job nur noch ein temporäres Domizil ist, von dem aus die Suche nach dem nächsten beginnen kann, dann werden die Interaktionen und Austauschverhältnisse zwischen denjenigen, die zusammenarbeiten, mit Sicherheit entsprechende Spannungen widerspiegeln. Auch für dieses halbdistanzierte Verhältnisse zur aktuell vorliegenden Arbeit ist die Abwesenheit von Stetigkeit und Dauer charakteristisch. Stetigkeit und Dauer aber zählten früher, wie Sennett gezeigt hat, zu den Kriterien, die der Arbeit, dem

Arbeitsplatz und dem Leben Sinn verliehen haben (Sennett 1998). Wo aber Arbeit in irgendeinem unbestimmten Raum verrichtet wird, an einem ‚Hot Desk‘ (nonterritorialer Arbeitsplatz) oder in einem temporären Büro, vielleicht sogar im Café um die Ecke, droht jeder Anschein von Stabilität und Sicherheit durch ein Gefühl der Unbeständigkeit und Unsicherheit verdrängt zu werden. Es gibt keinen Boden mehr, keine festen Regeln, keine verbürgten Wege. Anzunehmen wäre, dass in einer solch unstrukturierten und individualisierten Arbeitskultur neue Gruppierungen, Affiliationen oder Partnerschaften wie auch neue Vertrauensverhältnisse und Verpflichtungen (d.h. in nicht standardisierter, nicht vertraglich geregelter Form) entstehen, die den räumlichen Verhältnissen entsprechen, in denen die kreativen Tätigkeiten ausgeübt werden.

Andreas Wittel definiert Netzwerksozialität als eine Form der sozialen Bindung, die ‚auf Individualisierung basiert und tief in technologische Zusammenhänge eingelagert ist; sie ist informationell, ephemer aber intensiv und durch die Assimilierung von Arbeit und Spiel charakterisiert‘ (Wittel 2001, S. 71). Wie Wittel jedoch anmerkt, gibt es wenige ethnographische oder empirische Studien über diese brüchigen und möglicherweise oberflächlichen sozialen Interaktionen. Ich möchte hier ein derzeit laufendes Forschungsprojekt vorstellen, das meinen eigenen Arbeitsplatz, Goldsmiths College, bewusst als Zentrum und Angelpunkt eines solchen Netzwerkes verortet. Die zentrale Stellung des Colleges erklärt sich zu einem guten Teil aus dem hohen Ansehen, das es im Bereich der Künstlerausbildung genießt. Sein geographischer Standort in einer urbanen Armutszone, einem sozial benachteiligten Distrikt mit hoher Bevölkerungsdichte und hohem Anteil an schlecht ausgebildeten und wenig qualifizierten Arbeitskräften, bildet den weiteren Rahmen für das Netzwerk, das sich hier entwickelt hat. Das College beheimatet auch eine Reihe von Akademikern (‚radical professionals‘), deren Arbeiten die Disziplinen der Kultur- und Medienwissenschaften, Anthropologie, Kunstgeschichte, Soziologie und Urban Studies durchkreuzen und miteinander verknüpfen. Schon allein dadurch bildet sich ein Netzwerkzentrum: Die Seminare, Ausstellungen und Veranstaltungen ziehen diverse urbane Aktivisten, Jugend- und Stadtteilarbeiter sowie in öffentlichen Institutionen tätige Kunstadministratoren an und bringen sie in die Korridore und Seminarräume des Colleges.

Die Fallstudie, die ich hier vorstelle, repräsentiert nur einen kleinen Teil der während des laufenden Forschungsprojekts befragten (und sich selbst präsentierenden) Respondenten (1). Teilnahmebedingung war, dass die Befragten in irgendeiner indirekten (oder ‚strömenden‘, durchkreuzenden) Beziehung zum College stehen, ohne als Student eingeschrieben zu sein. Das Verhältnis der Selbstpräsentation (um diesen relationalen Begriff etwa dem des Freiwilligen vorzuziehen) ist an sich schon ein entscheidendes Merkmal dieser Art von Netzwerkanalyse. So wird beispielsweise deutlich, dass die akademische Institution als Zufluchtsort (im öffentlichen Sektor) vor den kommerziellen, aggressiven Schnittstellen des Anbietens, Werbens und nächtlichen Netzwerkens um Verträge aufgesucht wird. Die ‚Ströme‘ des Wissens, der Kenntnisse, der ‚Theorie‘ und Information sind innerhalb des akademischen Raumes zudem offener, kostengünstiger und auch weniger gehemmt durch die in der Welt der Kreativen weit verbreitete Angst vor ‚Ideendiebstahl‘. Das College als öffentlich finanzierte Organisation pflegt einen Ethos der Zusammenarbeit und Partnerschaftlichkeit und hat in jüngster Zeit ein ausgeprägtes Interesse an den kleinen kreativen Unternehmen (die mittlerweile auch als ‚incubator businesses‘ geläufig sind) entwickelt, die in seiner unmittelbaren Umgebung aufblühen. Dass kulturelle Unternehmer sich direkt an mich wenden, kann als ein weiteres deutliches Anzeichen ihrer eigenen Reflexivität gelten: Hier artikuliert sich das reflexive Bedürfnis, die eigenen Praktiken in Gegenwart von Soziologen und Kulturtheoretikern zu überprüfen. Der bewusst offen gewählte methodologische Ansatz des Forschungsprojekts und die Orientierung am Konzept eines ‚Raums der Ströme‘ ließen es sinnvoll erscheinen, diejenigen Knotenpunkte kultureller Aktivität in den Blick zu nehmen, die sich als Trabanten des Angelpunktes College in Form von *Veranstaltungen, Begegnungen und Initiativen* entfalten.

Wieder könnten wir uns fragen, ob Kunstakademien in Berlin eine ähnliche Rolle als zentrale Angelpunkte diverser Aktivitäten spielen? Kurbeln sie tatsächlich in der gleichen Weise die Gründung neuer Unternehmen an, wie es die britische Regierung zur Zeit fordert und fördert? Gibt es ein ähnliches Interaktionsniveau zwischen Akademien, Dozenten und kulturellen Unternehmern? Oder entfaltet sich Netzwerksozialität in einem

von den Akademien entfernteren Kontext? Boris Ewensteins derzeitige Forschungsarbeit über London und Berlin legt nahe, dass der Stadtteil Berlin-Mitte durch einen eigenständigeren und unabhängigeren Stil der Netzwerksozialität geprägt ist. Hier stehen Personen aus vielen verschiedenen Arbeitsfeldern (wie Theater, Film, Buchhandlungen, Bars, Clubs, Graphikdesign) miteinander in Verbindung, die dementsprechend weniger auf Universität oder Kunstakademie angewiesen sind (Ewenstein 2003).

Assembly

Zwischen dem 5. und 31. Oktober 2000 stellten insgesamt 174 Künstler ihre Arbeiten in zwei alten, zum Abriss bereitstehenden Schulgebäuden im Osten Londons aus. Mit finanzieller Unterstützung von David Bowie ([www.bowieart](http://www.bowieart.com)) und anderen übernahmen Graduierte des Goldsmiths College, des Royal College of Art und des Chelsea College die baufälligen Räume und inszenierten unter dem Titel ‚Assembly‘ eine gemeinsame Ausstellung, die großes Medieninteresse hervorrief und sehr wohlwollend besprochen wurde. Im Katalog waren alle Teilnehmer entweder mit Telefonnummer, Adresse oder E-Mail-Adresse aufgeführt (in einigen Fällen wurden auch alle drei Kontaktmöglichkeiten genannt). Kontaktiert wurden die Künstler über E-Mail im Juli und August 2001, zunächst um herauszufinden, ob sie bereit wären, an einem Informationsaustausch per E-Mail teilzunehmen (unter dem Titel ‚Making a Living as a Visual Artist‘). Von den 137 zur Verfügung stehenden E-Mail-Adressen stellten sich 15 als nicht mehr aktuell heraus. Zudem gab es ungefähr 25 höfliche Absagen von Künstlern, die zu diesem Zeitpunkt bereits außerhalb Großbritanniens lebten. Letztendlich erklärten sich insgesamt 41 Personen bereit teilzunehmen und den Fragebogen innerhalb von acht Wochen zurückzusenden. Unsere Untersuchung vollzog sich in drei Schritten: Zuerst in Form von Fragebögen, dann wurden die Teilnehmer gebeten, ein E-Mail-Tagebuch anzulegen und zuletzt fanden Atelierbesuche statt, bei denen ausführlichere Interviews und Gespräche geführt wurden. Insgesamt 30 Fragebögen wurden vollständig ausgefüllt an uns zurückgesandt, die übrigen 11 waren nur teilweise beantwortet und schieden somit aus.

Zudem wurden sieben Tagebücher geführt und im Zeitrahmen des Projekts nur drei Atelierbesuche absolviert.

Das kleine Forschungsprojekt bot wertvolle Einblicke in die alltäglichen Arbeitspraktiken und Ökonomien junger, in London lebender Künstler. Mit Ausnahme eines ehemaligen Arztes im Alter von 44 Jahren und zwei weiteren Künstlern im Alter von 39 Jahren bewegte sich die Altersspanne der Teilnehmer zwischen 25 und 36. Die 30 Befragten waren zu gleichen Teilen männlich und weiblich und stammten aus unterschiedlichsten Ländern: Polen (1), Bosnien (1), Kolumbien (1), Frankreich (2), USA (1), Österreich (1), Dänemark (2), Südafrika (1) und der Schweiz (1); die übrigen waren britischer Staatsangehörigkeit. Die meisten lebten und arbeiteten im Osten Londons, nur 5 in Lewisham und einige andere in weiter entfernten Teilen der Stadt, hatten aber im allgemeinen ein Atelier im Osten Londons. Die am häufigsten vertretenen Postleitzahlen waren E1, E3 und E11. Fast alle lebten in Wohngemeinschaften und zahlten um die £300 Miete im Monat. Mehr als die Hälfte hatten Ateliers mit Monatsmieten, die zwischen ungewöhnlich günstigen £60, durchschnittlich £100 und in einigen teureren Fällen £200 variierten. Diejenigen, die keine Ateliers hatten, arbeiteten zu Hause. Sämtliche Teilnehmer waren hochqualifizierte junge Personen, von den viele bis zu drei Universitätsabschlüsse besaßen. Die Fragebögen belegten auch ein außergewöhnlich hohes Maß an beruflichem Engagement. Die künstlerische Tätigkeit war hier von höchster Priorität, wurde aber durch eine große Bandbreite an Jobs finanziert. Viele der Respondenten hatten mindestens zwei Jobs gleichzeitig und verstanden sie als Mittel, ihre ‚eigene Arbeit‘ zu subventionieren. Betrachtet man die gesammelten Daten im Zusammenhang (inklusive der Tagebücher), kristallisieren sich einige Themen und Motive heraus:

a) Die drei Kunsthochschulen stellten einen Berührungspunkt zur Inszenierung eines einmaligen Ausstellungsprojekts her, das, was Raumbeschaffung, Sponsoring und Publicity betrifft, in Größe, Ehrgeiz und unternehmerischer Ambition einzigartig war. Die positiven Kritiken in der Presse lieferten gutes Material für Lebenslauf und Mappe. Das etablierte Netzwerk existierte jedoch in diesem Fall primär als punktuellere Ereignis.

b) Auch die transnationale Zusammensetzung der Teilnehmer war deutlich. Die Mehrheit war nicht britischer Staatsangehörigkeit, ‚durchquerte‘ London als Karrierestrategie und lebte bereits acht Monate später wieder ganz woanders (2). Diejenigen, die am aufgeschlossensten auf das Forschungsvorhaben reagierten (insbesondere die, die Tagebuch geführt hatten) lebten weiterhin in London, hatten Ateliers oder Wohnungen im Osten der Stadt und präsentierten sich beharrlich selbst, indem sie Einladungen zu allen folgenden Ausstellungen per E-Mail oder Post versandten. In der Tat besteht die Reziprozität bei einem Forschungsprojekt wie diesem aus der Perspektive der Künstler darin, Kontakte zu interessierten Akademikern herzustellen, die sich eventuell in Form von Ausstellungsbesprechungen oder Katalogtexten auszahlen könnten. Den Kontakt zu einer Institution wie Goldsmiths aufrecht zu erhalten (wo eine Teilzeitstellung als Lehrbeauftragter für viele Kunst- und Medienpraktiker ein stabiles Einkommen sichert) und eine instinktive ‚Netzwerksensibilität‘ an den Tag zu legen, die das ‚In-Verbindung-Bleiben‘ durch E-Mail-Adressen als Investitionsstrategie privilegiert (und hier anstelle von ‚geschäftlichen‘ ‚akademische‘ Werte transportiert) – das sind die Formen, in der solche Netzwerke in Wirklichkeit funktionieren.

c) Was den Erwerb des Lebensunterhalts im ‚Raum der Ströme‘ betrifft, besonders in London und in diesem Fall Südost-London, konnten wir auf lokaler und translokaler Ebene einen außergewöhnlich hohen Grad an Mobilität beobachten. Die Atelier- und Wohnräume der Respondenten konzentrierten sich zwar auf Ost-London, keiner von ihnen wies jedoch besondere Bindungen an die lokale Gemeinde oder Nachbarschaft auf. Auch ihre Erwerbsarbeit stand in keinem Bezug zu den sozialen oder öffentlichen Einrichtungen der jeweiligen Wohngegend.

d) Der Intensitätsgrad der Aktivitäten war hoch und relativ hektisch, jeder der Respondenten arbeitete bis zu sieben Tage die Woche von früh morgens bis spät abends und durchquerte im Verlauf eines Tages zahlreiche Stadtteile, um bezahlten Jobs, aber auch der eigenen künstlerischen Arbeit nachgehen zu können. Keiner hatte Kinder, Partner wurden jedoch erwähnt. Relativ wenig Zeit wurde dem Privatleben oder der Freizeit überhaupt eingeräumt, wobei kochen und essen mit Freunden oder Partner oder ein Ausflug ins Kino, der meist auch in Zusammenhang mit der eigenen Arbeit stand, die wenigen freien Zeiträume füllte. Ein überwältigend durchorganisierter und hoch

strukturierter Zeitplan setzte dem chaotischen Ideal der bohemistischen Lebensform ein Ende. Es handelte sich hier ganz offensichtlich um ‚Karierekünstler‘.

e) Trotz dieser enormen Investitionen in die künstlerische Arbeit waren die finanziellen Erträge minimal. Diejenigen, die über die letzten Jahre Arbeiten verkauft hatten, kamen vom Royal College of Art (das sowohl für seinen Geschäftssinn bekannt ist wie auch für die Ausbildung in Malerei und Skulptur, die sich beide besser verkaufen lassen als Videokunst oder installative Arbeiten). Von der geringfügigen Anzahl an Künstlern, die Arbeiten verkauft hatten, verdienten alle bis auf einen weniger als £1000 durch Verkäufe. Die Ausnahme war Gordon Cheung, der Einnahmen von £10 000 durch Verkauf oder Vermietung erzielt hatte. Die Künstler wendeten viel Zeit auf, um sich für Stipendien zu bewerben oder an Seminaren von Künstlerberatern teilzunehmen. Und während sie viel Zeit und Hoffnung investierten, um einen Weg zu finden, ihre künstlerische Arbeit zu finanzieren, waren sie zugleich hoch verschuldet und hatten noch beträchtliche Summen für Studien- und Geschäftsdarlehen oder Kreditkarten abzubezahlen. Sie lebten von unterschiedlichsten Jobs, die so viel Zeit in Anspruch nahmen, dass ihre künstlerische Arbeit häufig in kleine Zeitfenster während des Tages oder Abends gezwängt werden musste. Eine Frau schrieb in ihrem Tagebuch, dass sie, als sie es an einem Sonntagnachmittag endlich ins Atelier geschafft hatte, einfach einschlief. Eine andere Frau unterrichtete bis zu 20 Stunden pro Woche Aerobic-Kurse, eine weitere unterrichtete die gleiche Anzahl an Wochenstunden Englisch als Fremdsprache, und eine dritte absolvierte eine 30-Stunden-Woche in der Buchhandlung der Tate Modern. Ein Respondent, der sich mit viel Energie um künstlerische Aufträge und Arbeitsstipendien bewarb und auch eine Schlüsselrolle bei der Organisation der Ausstellung ‚Assembly‘ spielte, berichtete, dass sein Teilzeitjob bis zu 42 Stunden die Woche in Anspruch nahm.

Insgesamt gab es drei verschiedene Wege, seinen Lebensunterhalt zu verdienen und die eigene künstlerische Arbeit zu finanzieren. An Kunsthochschulen zu lehren war der mit Abstand am weitesten verbreitete, weil er gute Kontaktmöglichkeiten versprach und auch Zugriff auf Arbeitsmaterial und Bibliothek gewährte. Diese Jobs waren allerdings auch extrem begehrt und entsprechend schwer zu finden. Dann folgten Jobs, die in enger Beziehung zum Kunstbetrieb standen, was wiederum Vorteile in Form von Kontakten

und Netzwerken brachte, sowie Zugang zu Ausstellungsmöglichkeiten, technischem Gerät und weiteren freiberuflichen Tätigkeiten versprach. Dies schloss Arbeit bei Unternehmen für Kunsttransporte ein, d.h. Kunstwerke in LKWs durch die Stadt befördern (,sehr gut für Kontakte'), visuelles Merchandising (Schaufensterdekoration), Graphikdesign, Assistenz bei Fotografen, Plattenproduzent, Kurator (,Ich konnte Kontakte mit Künstlern knüpfen, die bereits etablierter sind. Meine eigene Karriere in der Kunstwelt hat das aber noch nicht gefördert.')

und kommerzieller Fotograf. Zuletzt gab es die Jobs, die in keinerlei Bezug zur Kunstwelt standen, inklusive Reinigungsjobs, Unterricht (Aerobic, Englisch als Fremdsprache, an FE Colleges), Übersetzungsarbeit, Marketing und PR, Verkäufer, Oberkellner wie auch Zeitarbeit. Diese Tätigkeitsbereiche lassen einen gewissen Realitätssinn vermuten. Es wird offensichtlich davon ausgegangen, dass künstlerische Arbeit unrentabel ist. Weit davon entfernt jedoch, diese Tatsache zum Problem zu machen, wird sie als selbstverständlich hingenommen und ,andere bezahlte Arbeit' angenommen, um die finanziellen Ressourcen zur Unterstützung der eigentlichen Arbeit aufzubringen, die wiederum als primäre Quelle von Identität, Selbstwertgefühl und Status fungiert. Dieser Modus der kulturellen Produktion hat viel mit dem Romanautor gemeinsam, der nach vollendetem Arbeitstag als Redakteur oder Korrekturleser spät nachts am Schreibtisch sitzt, oder dem Schauspieler, der nicht wagt, seinen Brotberuf aufzugeben. Sekundäre Tätigkeiten tragen die primäre künstlerische Arbeit in der Hoffnung oder Erwartung, dass sich entweder die künstlerische Arbeit irgendwann auszahlt, oder dass eine ausreichend entlohnte Stelle als Lehrer dem Künstler zumindest erlaubt, einige der anderen Nebenjobs aufzugeben.

Was diesen existenziellen Modus im Kontext der Londoner Kreativindustrien als charakteristisch auszeichnet ist nicht nur das Multitasking und die transnationalen ;Ströme' von Künstlern, die die Hauptstadt durchziehen, sondern die Netzwerksensibilität, das Wissen über nützliche Kontakte und die Fähigkeit ,in Verbindung zu bleiben', die kulturelle Kompetenz, sich über neue Kunst und Kulturtheorie auf dem Laufenden zu halten, über Filme und Ausstellungen, über die Notwendigkeit ,forschen' zu müssen, über die Mittel und Wege der Selbstorganisation und -präsentation, kurz gesagt, über die ernsthafte Arbeit, als Künstler zu leben. London

bot den befragten Künstlern die Möglichkeit, die Art von Arbeit zu finden, mit der sie ihre Künstleridentität aufrecht erhalten konnten; Goldsmiths College wurde eindeutig als Zentrum und Angelpunkt ihrer Netzwerkaktivitäten verstanden; und Ost-London fungierte als Ort an dem Atelier- und Ausstellungsräume konvergierten. Wenig Zeit blieb für Privates, Wohnraum wurde in Begriffen der Finanzierbarkeit definiert. Die Geschwindigkeit der Bewegungsströme war so hoch, dass besondere Bindungen an Nachbarschaft oder lokale Gemeinde selten erwähnt wurden. Trotz aller Schwierigkeiten herrschte großer Optimismus, unglaubliche Entschlossenheit und eine starke Verpflichtung gegenüber der künstlerischen Tätigkeit als Quelle der eigenen Identität. Die Respondenten entsprachen ausnahmslos Niklas Roses Beschreibung des sich derzeit als Subjektmodell durchsetzenden ‚Unternehmers‘ des Selbst: ‚Individuen sollen, wie es scheint, Unternehmer ihrer selbst werden, die ihr eigenes Leben durch die Wahl formen, die sie unter den ihnen zur Verfügung stehenden Lebensformen treffen‘ (Rose 1999).

„Nur sehr wenige Bilder verkauft, keine Aufträge, keine Galleriezugehörigkeit, kein Händler.“ Antwort auf einen E-Mail-Fragebogen.

Diese ‚Individualbiographie‘ (wie Beck sagen würde) zeigt, wie der unternehmerische Modus die Karriere im künstlerischen Feld dominiert (Beck 1986). Die in ‚Assembly‘ vertretenen Künstler sind hochgradig eigenständig. Selbstorganisation erfordert zudem Kontakt mit einem kunstorientierten Netzwerk, einschließlich eines Berührungspunktes mit dem öffentlichen Sektor, um Lehraufträge akquirieren zu können. All diese Individuen sind unermüdliche Multitasker, die sich mit großer Geschwindigkeit durch die Stadt und über die Stadt hinaus bewegen. (Andere Teile Großbritanniens wurden kaum erwähnt, was den entwurzelten oder ‚herausgehobenen‘ Status Londons bestätigt (Giddens 1991)). Als hoch disziplinierte und hart arbeitende Individuen berichteten die Befragten von endloser Selbstüberwachung und der permanenten Evaluation der eigenen

Leistung in Bezug auf die vielfältigen Pläne und Projekte, in die sie gleichzeitig involviert waren. Diese Form der Selbstreflexivität war dermaßen verinnerlicht, dass die Fragebögen, Tagebücher und Interviews fast mit Vergnügen angegangen wurden. Es handelte sich auch hier um kleine Mikro-Ökonomien, die auf enormen Investitionen an Zeit sowie mentaler und körperlicher Anstrengung basierten und im Bereich der Freizeit und des Privat- und Familienleben reale Kosten verursachten. Londons ausgedehnte Makro-Ökonomie, seine öffentlichen Institutionen und insbesondere der Privatwirtschafts- und Dienstleistungssektor eröffneten den jüngeren Künstlern zumindest die Möglichkeit, verschiedenste Arten von Teilzeitarbeit zu nutzen, um ihre ‚eigene Arbeit‘ zu subventionieren.

Der Arbeitsmarkt der globalen Stadt London begünstigte die Entstehung einer Reihe von künstlerischen und kunstorientierten Kleinunternehmen, die durch geringe (oder ausbleibende) Kapitalerträge bei gleichzeitig hohem Rücklauf an ‚kulturellem Kapital‘ (Bourdieu 1984, 1993) charakterisiert sind. Der Wert des kulturellen Kapitals ist in ausgedehnteren kreativen Arbeitsmärkten austauschbar und gewährt den Beteiligten zudem einen sozialen Status, der für die prekäre Lebensform und die Kosten der damit einhergehenden Investitionen entschädigt. Wir könnten uns nun fragen, ob dieses Schema auch in anderen, ähnlich strukturierten urbanen Zentren im Vormarsch ist? Oder wir könnten die langfristigen Folgen und Konsequenzen für eine so große Vielzahl von Künstlern, Kreativen und diejenigen, die mit ihnen arbeiten oder sie unterstützen, untersuchen. Die Studie ‚Creative Lewisham‘ (der Stadtteil in dem Goldsmiths College liegt) zeigt, dass es in dieser Gegend mehr als 500 Kunst- oder Kreativunternehmen gibt. Berücksichtigt man jedoch, wie jung diese Entwicklungen sind (im Vergleich etwa mit der Dauer eines Arbeitslebens) und wie wenige detaillierte Untersuchungen es über diesen Tätigkeitsbereich gibt, dann muss der Fokus zukünftiger Studien auf den Grad des Risikos oder der Unsicherheit gerichtet sein (Landry 2001). Diese vollkommen flexiblen Einheiten mutieren und wandeln und entwickeln sich möglicherweise entlang völlig unvorhersehbarer Variablen. Es gibt kein stabiles Modell, hier geht es um sich beständig wandelnde Bahnungen.

Es fällt innerhalb der neuen Arbeitsverhältnisse auch schwer, Macht eindeutig zu lokalisieren. Wir können vermuten, dass Macht vor allem in den und durch die Mechanismen der Selbstregulierung waltet. Sie ist tief in den Körper eingeschrieben und artikuliert sich im Maß der Selbstermahnung, es zu schaffen, es besser zu machen, mit den richtigen Leuten im Gespräch zu sein, Erfolg zu haben. Endlose Selbstdisziplinierung, die Last der Selbstevaluation, das Management der Eigenwerbung wie auch die Privatisierung der Enttäuschung und die Internalisierung von Kummer und Leid deuten darauf hin, dass Macht in den zeitweilig sicherlich qualvollen Praktiken eingelagert ist, die auf den normativen Anforderungen basieren, motiviert zu sein, Kontakt zu halten, sich zu bemühen, Verantwortung für den eigenen Erfolg zu tragen und die zahlreiche weitere Alltagsroutinen der Selbsterhaltung einschließen. Bei den Künstlern in der Ausstellung ‚Assembly‘ verdrängen diese Mechanismen der Selbstregulierung andere Möglichkeiten und negieren in der Tat kraft ihrer Alltagsplausibilität Vorstellungen, die diesen neoliberalen Auffassungen von endloser Selbsterfindung zuwiderlaufen. Verschwunden sind die radikalen und kollaborativen Aktionismen der Vergangenheit, die die Künstler marginalisierten oder benachteiligten Gruppen näher brachten, verschwunden sind auch die künstlerischen Initiativen, die in der lokalen Gemeinde verwurzelt waren. Die Fragebögen weisen keine Verbindungen zwischen Kunst und sozial engagierter Arbeit auf, keine Arbeit mit Kindern, geistig Behinderten oder alten Menschen. Die Künstler sind radikal disloziert und abgeschnitten von jeglichem Bezug zu ‚lokalen‘ Gemeinschaften.

Abschließend möchte ich vorschlagen, die Künstler, die an diesem Forschungsprojekt teilgenommen haben, als ‚neue Subjekte kultureller Individualisierung‘ zu bezeichnen. Sie disziplinieren und managen sich selbst, übernehmen volle Verantwortung für Entscheidungen, die sie treffen, und Wege, die sie einschlagen, sie genießen diese Freiheit und ziehen es vor, zahlreiche Tätigkeiten und Projekte anzunehmen, anstatt ‚normale‘ Arbeit (selbst wenn sie einträglicher ist) oder eine sichere Anstellung in einem kunstverwandten Feld (z.B. Kunstunterricht an höheren Schulen) in Betracht zu ziehen. Für sie alle ist London eine Stadt der Netzwerke und Möglichkeiten. Wo jedoch ein so immenser Erwartungsdruck herrscht ‚es als Künstler zu schaffen‘, da wird die globale

Stadt seltsam arm an Leben und Vitalität. Sie wird entsozialisiert und in dieser Form mit Sicherheit auch neoliberalisiert. Um es anders zu formulieren, starke Bindung an Örtlichkeit und nachbarschaftliches Engagement, einschließlich ‚Re-Territorialisierung‘, werden in der globalen Stadt zunehmend durch die beschleunigte Ökonomie der kreativen Produktion ausgeschlossen oder verunmöglicht. Die Stadt wird damit nicht zu einer Bühne des Lebens, sondern verwandelt sich in eine schattenhafte Kulisse, vor deren Hintergrund sich Kontakte, Partys, Events und ‚Möglichkeiten‘ ergeben. Die Bindung an die Stadt ist dürftig, sogar ephemere, den sozialen Bindungen, die die anderen Projekte und temporären Verträge prägen, nicht unähnlich. Es ist gut denkbar, dass mit dem Wachstum der transnationalen Kulturökonomie London in naher Zukunft zwar ein reich gesättigter Schauplatz für kulturelle Transaktionen und Netzwerkmöglichkeiten bleiben wird, zugleich aber auf lokaler Ebene in dem Maße immer weiter verarmt, in dem diese zunehmend nomadischen Arbeitskräfte die Stadt als ‚Hot Desk‘ und Durchgangsraum nutzen, weil sie nicht mehr in der Lage sind, ein ausreichend hohes Einkommen zu erzielen, um sich in London niederzulassen. Das wiederum könnte heißen, dass die große Hoffnung auf eine nachhaltige Entwicklung des Kreativsektors der Stadt ohne einen Politikwechsel der Regierung nicht aufrecht zu erhalten ist. Träfe dies zu, müsste der Wert des unternehmerischen Modells für die Zukunft der kulturellen Ökonomie radikal überdacht werden.

Welche Rolle aber spielen diese Bedingungen jetzt oder zukünftig im Berliner Kontext? Ist es an der Zeit, für eine schnelle Resozialisierung des kleinen oder unabhängigen Kunst- und Kultursektors auf gemeinnütziger Basis zu plädieren? Eine solche Forderung könnte sich auf das Argument der Schaffung neuer Arbeitsplätze stützen, die zu gewinnende ‚Freude an der Arbeit‘ betonen wie auch auf die Notwendigkeit verweisen, Kunst und Kultur wieder innerhalb eines sozio-politischen Feldes zu verankern, d.h. als Mittel der Wiederbelebung bürgerschaftlicher Kultur zu fungieren. Kann der Ethos der Gemeinnützigkeit im Laufe der Zeit zusätzliche Verdienstmöglichkeiten generieren, in die Schaffung weiterer Arbeitsplätze reinvestiert werden und die anfangs getätigten staatlichen Subventionen und Investitionen so wieder erwirtschaften? Können Kultur und Kreativität den Gemeinschaftsbezug wiederherstellen, um so längerfristige Bindungen an

Ort und Örtlichkeit zu ermöglichen und damit auch eine neue Vorstellung von ‚narrativer Sozialität‘ hervorzubringen ?

Anmerkungen:

- 1) Bis jetzt (August 2003) umfasst das Forschungsmaterial des Projekts insgesamt 20 ausführliche Interviews, die bei Atelierbesuchen entstanden sind, empirische Forschung bei Veranstaltungen, riesige Mengen an Werbematerial, das uns von Kontaktpersonen und Respondenten zugesandt wurde, E-Mail-Fragebögen von den Assembly-Künstlern und schließlich Material von Veranstaltungen des ‚Netzwerkzentrums‘, d.h. von Seminaren und Zusammenkünften am Goldsmiths College.

- 2) Es war schwierig herauszufinden genau wie viele der 174 Künstler vorübergehend in London waren und wie hoch die ‚Strömungsfrequenzen‘ zwischen London und den jeweiligen Herkunftsorten waren. Wir erhielten 25 E-Mails (zumeist aus Südostasien), die erkennen ließen, dass die Künstler wieder in ihren Herkunftsländern lebten und daher nicht teilnehmen konnten.

Bibliographie:

- Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt.
- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt.
- Bourdieu (1984): *Distinction*, Routledge. London, UK.
- Bourdieu (1993): *The Field of Cultural Production..* Polity Press Cambridge, UK.
- Castells, Manuel (2003): *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft*. Leske & Budrich, Opladen.
- Castells, Manuel (2002): *An Introduction to the Information Age*. In: Bridge Gary & Watson Sophie (Hg.): *The City Reader*. Oxford University Press, S. 125-135, Oxford.
- Ewenstein, Boris (2003): Promotion zu: *Cultural Learning in London and Berlin*. Goldsmiths College London.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self Identity*, Polity Press, Cambridge.
- GLA Economics (2003): *Creativity: London's Core Business*. www.london.gov.uk
- Landry, Charles (2001): *Creative Lewisham*. Als Bericht verfügbar unter www.lewisham.gov.uk
- Lash, Scott & Urry, John (1994): *The Economies of Signs and Space*, Sage, London.
- Lazzarato, Maurizio (1998): *Immaterielle Arbeit*. In: Toni Negri, M. Lazzarato, P. Virno: *Umherschweifende Produzenten*. ID Verlag, Berlin.
- McRobbie, Angela (1998): *British Fashion Design*. Routledge, London.
- McRobbie, Angela (2002): *From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy*. In: Paul Du Gay & Michael Pryke (Hg.): *Cultural Economy*. S. 97-115, Sage, London.
- McRobbie, Angela (2003): *Club to Company*. In: Cultural Studies: Special Issue on 'Who Needs Cultural Intermediaries?', 16 (4), S. 516-531.
- Negus, Keith (1996): *Producing Pop*. Edward Arnold, London.
- Nixon, Sean (2003): *Advertising Cultures*. Sage, London.
- Patterson, Richard (2001): *Work Histories in Television*. In: Media, Culture and Society, vol 23, S. 495-520.
- Rose, Nikolas (1999): *Powers of Freedom*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Ross, Andrew (2003): *No Collar*. Basic Books, New York.
- Sassen, Saskia (1991): *The Global City*. Princeton University Press, New Jersey.
- Sassen, Saskia (2000): 'New Frontiers Facing Urban Sociology at the Millennium.' In: British Journal of Sociology, vol 51 no 1, S. 143-159.
- Sassen, Saskia (2002): Auszug aus 'Globalisation and its Discontents.' In: *The City Reader*. Siehe oben S. 161-171.
- Sennett, Richard (1998): *Der flexible Mensch*. Berlin Verlag, Berlin.
- Scott, Allen J (2000): *The Cultural Economy of Cities*. Sage, London.
- Soja, Edward (2002): 'Six Discourses on the Postmetropolis.' In: *The City Reader*. Siehe oben, S. 188-197.
- Terranova, Tiziana (2000): 'Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy.' In: Social Text 63, vol 18, no 2, S. 33-57.
- Thornton, Sarah (1996): *Club Culture*. Polity Press, Cambridge.
- Wittel, Andreas (2001): 'Toward a Network Sociality.' In: Theory, Culture and Society, vol 18, no 6, S. 51-77, Sage, London.
- Zukin, Sharon (1988): *Loft Living*. Hutchinson, London.