



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Prittwitz, Florian:

Die Bedeutung der Intermittence für das
Theatersystem Frankreichs

Aus der Sicht der Kontroversen seit Sommer 2003

Magisterarbeit, 2005

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.737>

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Rechtliche Grundlagen	12
1.1. Arbeitsrecht.....	13
1.1.1. Annahme eines Angestelltenverhältnisses (Présomption du Salarial)..	14
1.1.2. Regelmäßige Befristung von Arbeitsverträgen (CDD d'usage).....	17
1.1.3. Hyperflexibilität und Arbeitnehmerschutz.....	20
1.2. Die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle.....	21
1.2.1. Betroffener Personenkreis.....	23
1.2.2. Eintrittsvoraussetzungen.....	25
1.2.3. Dauer des Leistungsanspruchs.....	28
1.2.4. Höhe des Leistungsanspruchs	30
1.2.5. Selbstbehalt (Franchise).....	34
1.2.6. Finanzierung und Defizit.....	35
2. Methodische Präzisierung	39
2.1. Ökonomische Methodik.....	41
2.2. Einwände und Probleme.....	43
2.3. Weiterentwicklung des ökonomischen Modells.....	45
2.3.1. Klassische ökonomische Erklärungsversuche der Anomalien.....	46
2.3.2. Öffnung des Vorteilsbegriffs.....	50
2.3.3. Evolutionstheoretische Interpretation des Homo oeconomicus.....	52
3. Ökonomische Charakteristika des Theatersystems Frankreichs	56
3.1. Ökonomisch problematische Charakteristika von Theatersystemen.....	56
3.1.1. Reproduzierbarkeit und Authentizität.....	58
3.1.2. Spezialisierte und flexible Arbeitsorganisation.....	61
3.1.3. Permanentes Überangebot an Arbeitskräften.....	63
3.2. Besonderheiten des französischen Theatersystems.....	66
4. Analyse der Intermittence	72
4.1. Ökonomische Analyse.....	72
4.1.1. Arbeitslosengeld als regelmäßiges Zusatzeinkommen.....	76
4.1.2. Erhöhung des Marktdrucks.....	81
4.1.3. Flexibilisierung des Arbeitsmarktes.....	84
4.1.4. Fehlender Anreiz zur Stabilisierung.....	87
4.1.5. Risiko als Produktionsfaktor.....	89
4.1.6. Optimale Ausbeutung der Arbeitslosenversicherung.....	91
4.2. Konsequenzen für die Bedeutung der Intermittence.....	93
4.2.1. Funktion der Intermittence im Theatersystem.....	94
4.2.2. Bedeutung der Intermittence für das französische Theater.....	99
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	106
Anhang.....	110
Übersetzung der fremdsprachigen Textpassagen.....	110
Verzeichnis verwendeter Literatur.....	115
Gesetzliche und tarifvertragliche Regelungen.....	121

Mein Studium und mein Aufenthalt in Frankreich wären ohne die materielle und ideelle Unterstützung durch meine Eltern und die Studienstiftung des deutschen Volkes nicht möglich gewesen.

Paulus Esterhazy, Konni Heiningen, Katrin Kammerlander, August und Burgi König, Hella Kohrs, Vanessa Marlog, Francesco Romanello, Daniel Schlögl, Sibylle Schnapp und Eva Schopohl haben durch Beratung und Unterstützung nicht unwesentlichen Anteil an der Entstehung dieser Arbeit.

Mit Rat, Ideen und Begleitung haben Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Homann, Anke Roeder, Tatjana Schönwälder-Kuntze und Katrin Wille mein Studium entscheidend geprägt.

Meine Familie, mein Lebensgefährte und meine Freundinnen und Freunde schenken mir jeden Tag aufs neue das Gefühl, in einer wunderbaren Welt leben zu dürfen.

Euch allen und Ihnen allen herzlichsten Dank für alles.

Florian Prittwitz

Einleitung

Am 26. Juni 2003 unterzeichneten die französischen Arbeitgeberverbände¹ sowie einige Gewerkschaften² eine Vereinbarung³ über die Reform der Konvention, welche die französische Arbeitslosenversicherung regelt. Es ging um zwei Anhänge zu diesem Vertrag zwischen den Tarifpartnern, die besondere Bedingungen für die „professionnels intermittents du cinéma, de l'audiovisuel, de la diffusion et du spectacle“⁴, die sogenannten *Intermittents du Spectacle*, festlegen. So können sie unter bestimmten Bedingungen an den Tagen, die zwischen einzelnen Verträgen liegen, Arbeitslosengeld beziehen.

Die Reform, nötig geworden durch ein stetig ansteigendes Defizit dieses Zweiges der Arbeitslosenkasse, stellte das System keineswegs grundlegend in Frage. Dennoch löste sie einen Sturm der Entrüstung aus: Nahezu alle großen Theater-, Musik- und Tanzfestivals des Sommers wurden bestreikt, viele schließlich abgesagt. Die Frage der Finanzierung der Intermittence, aber auch die Diskussion um eine angemessene Reaktion auf die Reform, welche als Angriff der

1 Der größte französische Arbeitgeberverband, Mouvement des Entreprises de France (MEDEF), der Verband kleiner und mittlerer Unternehmen, Confédération Générale des Petites et Moyennes Entreprises (C.G.P.M.E.), sowie der Verband des französischen Handwerks, Union Professionnelle Artisanale (U.P.A.).

2 Die Confédération française démocratique du travail (C.F.D.T.; sozialdemokratisch orientierte Arbeitergewerkschaft, ca. 150 000 Mitglieder), die Confédération Française de l'Encadrement de la Confédération générale des cadres (C.F.E.-CGC; Angestelltengewerkschaft, ca. 184 000 Mitglieder), sowie die Confédération Française des Travailleurs Chrétiens (C.F.T.C.; christliche Arbeitergewerkschaft, ca. 250 000 Mitglieder). Im Gegensatz dazu verweigerten die sozialistisch orientierten Arbeitergewerkschaften Confédération Générale du Travail - Force ouvrière (C.G.T.-F.O., ca. 1 045 500 Mitglieder), und Confédération Générale du Travail (C.G.T., ca. 630 000 Mitglieder), ihre Zustimmung. Alle Mitgliedszahlen der Gewerkschaften: Vgl. Frankreich Experte | Themen | Verbände | 1. Gewerkschaften.

3 Protocole d'accord du 26 Juin 2003.

4 dt.: Mit Unterbrechungen tätige Beschäftigte des Kinos, der audiovisuellen Medien, der Verwertung und Verbreitung und des Spectacle. (Protocole d'accord du 26 Juin 2003, S. 1) Das Wort ‚Spectacle‘ bezeichnet in diesem Zusammenhang ‚Représentation théâtrale, cinématographique, chorégraphique ; pièce, film, ensemble des numéros qu'on présente au public au cours d'une même séance‘ sowie ‚Ensemble des activités concernant le théâtre, le cinéma, le music-hall, la télévision, etc.‘ (Le Nouveau Petit Robert, Stichwort ‚spectacle‘, Eintrag 2). Neben den unterschiedlichen Formen von Theater, dem Kino und den audiovisuellen Medien werden unter dem Begriff auch Zirkus, Straßenkunst und Performance subsumiert. Grundsätzlich handelt es sich um eine neutrale Gattungsbezeichnung, im alltäglichen Gebrauch wird sie allerdings häufig mit einer gewissen künstlerischen Wertschätzung konnotiert. Chougnat beispielsweise vermerkt: ‚Le cinéma s'est vu refuser longtemps le statut de spectacle, a fortiori toute dimension artistique.‘ (Chougnat, Économie de la culture, S. 242). Da im Deutschen für diesen Bereich des kulturellen Lebens kein übergreifender Begriff existiert, wird hier auf das französische Wort zurückgegriffen.

politischen Rechten auf soziale und kulturelle Standards empfunden wurde, spaltete die Öffentlichkeit.

Insbesondere die Frage, ob das weltberühmte und durch seine Geschichte symbolisch bedeutsame Festival von Avignon bestreikt werden sollte, stand im Mittelpunkt heftiger Kontroversen: Der Regisseur Patrice Chéreau plädierte trotz kritischer Haltung gegenüber der Reform dafür, die gesellschaftliche Auseinandersetzung auf der Bühne zu suchen⁵, seine Kollegin Ariane Mnouchkin, Direktorin des Théâtre du Soleil, wurde, nachdem sie sich auf einer Versammlung in Avignon gegen einen Streik ausgesprochen hatte, mit Bezugnahme auf die Okkupation Frankreichs durch das nationalsozialistische Deutschland als „collabo“, als Kollaborateurin, bezeichnet.⁶ Der Soziologe Jean Baudrillard hingegen betonte die Bedeutung, die der anhaltende Protest der Künstler als Form des Widerstands gegen eine ‚Gesellschaft des Spektakels‘ habe.⁷ Spätestens mit der Absage des Festivals von Avignon befand sich das kulturelle Leben Frankreichs in einer tiefen Krise.⁸ Politische Gruppen und protestierende Künstler formierten sich in Komitees, neben der Gewerkschaft C.G.T. nahm dabei die Coordination des Intermittents et Précaires d’Île de France⁹ eine führende Rolle ein. Neben Demonstrationen waren es vor allem spektakuläre Aktionen, die der Protestbewegung nationale Aufmerksamkeit bescherten: So stürmte eine kleine Gruppe am 28. Oktober 2003 auf die Bühne der live übertragenen Casting-Show „Star Academie“, am 10. November 2003 wurden die Abendnachrichten des Fernsehsenders France 2 besetzt und eine Erklärung verlesen. Noch am 19. April 2004, beinahe ein Jahr nach der Vereinbarung und vier Monate nach dem Inkrafttreten der Reform wurde die Verleihung des französischen Theaterpreises „Molière“ durch einen Streik des technischen Personals verhindert.

Dabei sympathisierte eine Mehrheit der Bevölkerung zunächst mit den Zielen der Protestierenden.¹⁰ Neben den Betroffenen selbst nutzten vor allem die sozialis-

5 Vgl. Chéreau, Comment peut-on renoncer à jouer?

6 Vgl. Parfenov, Les saltimbanques et les épiciers.

7 Vgl. Baudrillard, Les suicidés du spectacle.

8 Vgl. zu dieser Einschätzung: Bourmeau u.a., Culture en crise; Mayen, Une crise de mauvais genre; Quentin, Les leçons de la crise.

9 dt.: Koordination der Intermittents und der Prekären der Region um Paris. Vgl. <http://www.cip-idf.org>. Das Wort prekär wird in Frankreich vor allem von der Arbeiterbewegung benutzt, um unsichere und unregelmäßige Arbeitsverhältnisse zu bezeichnen.

10 So ergab am 7. Juli 2003 eine Umfrage der linksgerichteten Zeitung „L’Humanité“, dass 28% der französischen Bevölkerung den Protest der Intermittents unterstützen, weitere 38% Sym-

tischen Gewerkschaften und die Globalisierungsgegner von ATTAC die Reform, um grundsätzlich gegen die Senkung sozialer Standards und die Prekarisierung von Arbeitsverhältnissen zu protestieren. Der Adressat war – neben der Arbeitgebervereinigung MEDEF – vor allem die konservative französische Regierung. Der damalige Minister für Kultur und Kommunikation, Jean-Jacques Aillagon, versuchte die Wogen zu glätten, indem er im Herbst 2003 zu einer „débat national sur l'avenir du spectacle vivant“¹¹ aufrief, sein als mangelhaftes eingeschätztes Krisenmanagement kostete ihn dennoch seinen Posten: Als die Regionalwahlen am 28. März 2004 in beinahe allen Departements von der Partie Socialiste gewonnen wurden, löste ihn bei der anschließenden Kabinettsumbildung Renaud Donnedieu de Vabre ab.

Wie lässt sich erklären, dass der Protest der Intermittents du Spectacle diese Dimensionen erreichte? Einerseits ist dafür sicherlich die allgemeinpolitische Stimmung in Frankreich verantwortlich: Staatspräsident Jaques Chirac war am 5. Mai 2002 mit großer Mehrheit im Amt bestätigt worden, nachdem der Einzug von Jean Marie Le Pen, Kandidat der rechtsextremen Front National, in die Stichwahl große Bestürzung ausgelöst hatte. Während der Sieger versprach, der weit über sein politisches Lager hinausgehenden Unterstützung seiner Person mit einer Politik des sozialen Ausgleichs gerecht zu werden, empfanden viele Bürger die danach eingeleitete Reformpolitik als sozialen Kahlschlag. Eine Reihe sozialer

pathie bekunden. Vgl. Deux Français sur trois avec les intermittents.

11 dt.: Nationale Debatte über die Zukunft des ‚spectacle vivant‘. Die Wendung ‚spectacle vivant‘ entsteht durch die Kombination des Begriffs ‚spectacle‘ mit dem Adjektiv ‚vivant‘ – dt.: ‚lebend; lebendig; am Leben‘ (Langenscheidts Großwörterbuch Französisch, Stichwort ‚vivant‘, Eintrag I.1.). Sie wird nicht in den Wörterbüchern verzeichnet. Ihr Gebrauch ähnelt dem englischen ‚live‘. So definiert die oben genannte Vereinbarung den Begriff als ‚la création ou la production directe d'une activité de spectacle face à un auditoire‘, dt.: Die Schaffung oder die Aufführung eines Werkes vor Publikum (Protocole d'accord vom 26.06., Liste relative au champ d'application de l'annexe VIII, Abschnitt 1.7.). Das Gegenteil bezeichnet der Ausdruck ‚spectacle enregistré‘ (Vgl. z.B. Ministère de la culture et de la communication, Guide de l'emploi des artistes et techniciens étrangers en France, Introduction, Abschnitt 2). Das Adjektiv ‚vivant‘ wird gerne dazu verwendet, die Einzigartigkeit der Tätigkeit darstellender Künstler zu unterstreichen. So argumentiert beispielsweise Bataillon, dass dieser Begriff ‚sehr eingehend diejenigen aufsehen erregenden Veranstaltungen [bezeichnet], bei denen Künstler, Techniker und Zuschauer gemeinsam am gleichen Ort zur gleichen Zeit etwas erleben, das nicht auf reproduzier- und kommerzialisierbaren Trägern fortbestehen kann und so vom Bereich der Kunst in den Bereich der Industrie wechselt.‘ (Bataillon, Förderung des Theaters in Europa, Absatz 6). Birbaumer sieht in den französischen Begriffen auch für die deutsche Sprache eine Bereicherung: ‚spectacle‘ ist für ihn eine ‚weniger traditionell[e]‘ Definition für ‚Theater‘, der Zusatz ‚vivant‘, würde das Theater ‚in seiner Kontemporaneität‘ (Birbaumer, Theater - Intrakulturalität - Intersozialität, Absatz 2) kennzeichnen.

Bewegungen – unter ihnen die der Intermittents du Spectacle – gewannen an Gewicht, die Regional- und Europawahlen brachten der französischen Linken enorme Gewinne.

Andererseits spielt jedoch der Inhalt der Proteste selbst, das spezifische Reglement in der Arbeitslosenversicherung und seine Bedeutung für das kulturelle Leben Frankreichs, eine große Rolle. Die Auseinandersetzung um dessen Beibehaltung, Reform oder Abschaffung ist auch eine Auseinandersetzung um ein spezielles Verständnis von Kultur: Eine vielfältige Soziokultur, die gerne als von allen sozialen Schichten getragener Ausdruck bürgerlich-republikanischen Selbstbewusstseins gesehen wird und die es vor den Gesetzen des Marktes zu schützen gelte, wird einer neoliberalen Welt des Konsums und des Diktats der Ökonomie entgegengestellt. Die Bedeutung dieser Kultur für die französische Gesellschaft wird allgemein hoch eingeschätzt. Regierungsberater Latarjet legt deshalb zu Beginn seines Berichts über die „débat national“ Wert auf die Feststellung:

Nous tenons à marquer [...] la vitalité du spectacle vivant, héritage d'une passion républicaine de quelques bâtisseurs peu à peu partagée et de manière sans cesse croissante par des auteurs, par un public, par des élus de la Nation. Cette vitalité est tout d'abord artistique. [...] le monde du spectacle a su renouveler les langages, dans toutes les disciplines comme jamais auparavant. Et cela tout autant dans les formes « savantes » que « populaires », croisant parfois les esthétiques, associant les arts plastiques et visuels, s'appropriant les technologies modernes.

[...] Cette vitalité artistique est indissociable d'une vitalité culturelle. [...] Constatons [la] profonde rénovation [du concept d'action culturelle] et l'explosion de projets, de recherches qui placent les publics et les « non publics » au cœur de démarches visant à rendre plus actif le rapport à la culture, à mieux insérer l'art dans la cité et dans la vie des citoyens.¹²

Dieser umfassende Begriff von Soziokultur ist in der öffentlichen Wahrnehmung eng verbunden mit der Arbeitsform der Intermittence und deren Unterstützung durch die Arbeitslosenkasse. Dementsprechend war eine sachliche öffentliche Diskussion über notwendige Reformen kaum möglich: Jeder Vorschlag zur Anpassung des kultur- und sozialpolitischen Instrumentes an geänderte Rahmenbedingungen und jede Korrektur erkannter Fehlanreize wurde von Seiten der Befürworter der Sonderregelung als Angriff auf grundlegende soziale Rechte und

12 Latarjet u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, S. 7-8. Die deutsche Übersetzung längerer französischer Passagen findet sich im Anhang.

eine Ökonomisierung der Kultur interpretiert, umgekehrt war auch jede sachliche Kritik an der Reform vom 26. Juni 2003 unmöglich, ohne sich dem Vorwurf von Seiten der Gegner auszusetzen, man rede einer undifferenzierten sozialromantischen Versorgungsutopie das Wort.

Es kann nicht Aufgabe einer wissenschaftlichen Arbeit sein, politische Fragen zu lösen. Ob und in welchem Umfang es ein politisches Ziel sein sollte, Kunst und Kultur zu subventionieren, welche Formen kulturellen Lebens als förderungswürdig gelten und welche nicht – dies sind Fragen, die in einer demokratischen Gesellschaft immer wieder aufs Neue im politischen Prozess entschieden werden müssen. Die Wissenschaft kann einen Beitrag leisten, wenn es um die Beurteilung der richtigen Mittel zur Erreichung eines politisch gewünschten Zieles geht, und sie kann durch einen adäquaten Problemaufriss dazu beitragen, die Punkte, in denen politische Entscheidung und Lenkung notwendig ist, differenzierter zu benennen und die möglichen Handlungsoptionen aufzuzeigen. Dieses Ziel möchte die vorliegende Arbeit in Bezug auf die eben skizzierte Kontroverse verfolgen. Im Zentrum steht dabei das Theatersystem Frankreichs und die Bedeutung, welche die Intermittence für dieses Theatersystem hat.

Es wäre diesem Ziel nicht dienlich, die Erörterung ökonomischer Fragen im Zusammenhang mit der Kultur aus ideologischen Gründen zu vermeiden. Kultur und Kunst mögen vor allem die Funktion haben, ökonomisch-materialistische Tendenzen einer Gesellschaft zu kritisieren und subversiv zu hinterfragen – sie sind, zumindest so weit sie Kapital, Arbeit, Risiko, Boden und Ressourcen binden, gleichzeitig Teil einer Realität, in der ökonomische Gesetze unabhängig von Intentionen der handelnden Akteure gelten. Der Slogan „la culture n'est pas une marchandise“¹³ drückt gerade nicht aus, dass die Kultur ökonomischen Gesetzen nicht unterläge: Seine Notwendigkeit entsteht erst aus dem Widerspruch zwischen wünschenswerter Unabhängigkeit und realer Unterworfenheit unter ökonomische Mechanismen.

Es soll damit nicht behauptet werden, kulturelle Systeme ließen sich ausschließlich ökonomisch erklären. Selbstverständlich haben Individuen unterschiedlichste Interessen, materielle Versorgung und monetärer Gewinn sind nur einzelne von vielen möglichen Triebfedern menschlichen Handelns. Nichtsdesto-

13 dt.: Die Kultur ist keine Handelsware.

weniger zirkulieren in kulturellen Systemen Güter, Dienstleistungen und Finanzströme. In einer modernen, arbeitsteiligen Gesellschaft ist auch die Gestaltung des kulturellen Lebens professionell organisiert. Gerade das Theater zeichnet sich – zumindest in den Formen der abendländischen Tradition – durch hohen Verbrauch von Produktionsfaktoren und differenzierte Arbeitsaufteilung aus. Auch die Rezeption von theatralen Ereignissen ist nicht frei von ökonomischen Aspekten: Unabhängig davon, ob eine Aufführung eher konsumierende Zuschauer anspricht oder versucht, ein gemeinsames Ereignis für eine Versammlung von Bürgern zu sein – alleine die begrenzte Anzahl an zur Verfügung stehenden Plätzen, die rechtliche Ausgestaltung des Zugangs zu diesem Ereignis und die Beteiligung des Publikums an den Kosten der Aufführung verleihen ihr aus ökonomischer Sicht den Charakter einer Dienstleistung. Dass sich ihr Gehalt und ihre Bedeutung darin nicht erschöpft, dass sie versucht, diese Grenze zu überwinden oder vergessen zu machen ist damit nicht in Frage gestellt – dass ihre Produktionsbedingungen ausschließlich ästhetischen oder sozialen Gesetzen gehorchen dagegen sehr wohl.

Der Gegenstand der Auseinandersetzung seit Sommer 2003 ist ein Transfersystem der Arbeitslosenversicherung und die durch dieses Transfersystem ermöglichte und unterstützte Form von Arbeit, welche im Sektor des Spectacle vorherrscht: die Intermittence. Ungeachtet aller symbolischen Bedeutung, die man dieser Form der Arbeit beimessen kann, handelt es sich dabei um ein genuin ökonomisches Phänomen: Arbeitsleistung wird auf einem Markt gehandelt, Arbeitnehmer versuchen, ihre Erfolgchancen individuellen Präferenzen gemäß zu maximieren, Arbeitgeber versuchen, Produktionsmittel ihrer gegebenen Knappheit gemäß so effizient wie möglich einzusetzen – egal ob für monetären Gewinn oder zur Realisierung ästhetischer Ziele. Zum Verständnis der Strukturen dieses Arbeitsmarktes und seiner Bedeutung für das Theatersystem Frankreichs ist somit eine ökonomische Analyse notwendig.

Allerdings scheint es zuvor sinnvoll, einen detaillierten Überblick über die arbeits- und sozialversicherungsrechtlichen Grundlagen des Arbeitsmarkts für Theaterberufe in Frankreich zu liefern, auf dessen Grundlage weitere Argumentationsschritte erfolgen können. Teil dieser in Kapitel 1 vorgenommenen Strukturanalyse wird es zudem sein, die Inhalte der Reform vom 26. Juni 2003 vorzustellen.

Um die ökonomische Analyse des Systems methodisch fundiert durchführen zu können, werden in Kapitel 2 unterschiedliche Ansätze dazu diskutiert. Insbesondere geht es darum, das Verhältnis zwischen ökonomischen Modellen und anderen Logiken in einem kulturwissenschaftlichen Kontext zu bestimmen. Die Anwendung der methodischen Erkenntnisse findet sich in den Kapiteln 3 und 4: Ersteres beschreibt die spezifischen Charakteristika des Theatersystems Frankreichs aus ökonomischer Sicht, letzteres untersucht die Rolle, die dabei das Sonderreglement in der Arbeitslosenversicherung hat. Dabei geht es zunächst um eine rein ökonomische Analyse, im Anschluss werden kultur- und sozialpolitische Konsequenzen dieser Analyse erörtert.

Die Frage nach der Bedeutung der Intermittence für das Theatersystem Frankreichs wird um die Frage der Bedingungen, unter denen dieses System seiner Bedeutung über einen längeren Zeitraum überhaupt gerecht werden kann, erweitert. Bewusst wird ein Brückenschlag zwischen einem aufgeladenen hermeneutischen Bedeutungsbegriff und der funktionalen, ökonomischen Analyse versucht. Ein System oder eine Struktur können nur dann von Bedeutung sein, wenn auch ihre funktionale Viabilität gewährleistet ist. Diese der Realität geschuldete Kontingenz von Sinn wird dabei nicht als Kapitulation angesichts eines deterministischen Weltbildes interpretiert. Es geht vielmehr darum, die Bedingungen zu untersuchen, unter denen die Konstitution von Bedeutung sozialer Systeme vonstatten geht.

1. Rechtliche Grundlagen

Das französische Wort *Intermittence* bedeutet wörtlich „zeitweiliges Aussetzen; Unregelmäßigkeit“¹⁴. Im Kontext des Arbeitsmarkts ist damit eine bestimmte Form der Erwerbsarbeit gemeint: Arbeit in befristeten Arbeitsverhältnissen bei unterschiedlichen Arbeitgebern, wobei sowohl Unterbrechungen als auch Überlappungen zwischen den einzelnen Verträgen möglich sind. Im Bereich des Spectacle zeichnet sich die Intermittence zudem durch extrem kurze Vertragslaufzeiten aus, die oft nur einige Tage betragen.

Im Theatersystem Frankreichs ist die Intermittence die mehrheitlich vorherrschende Arbeitsform der künstlerischen und der technischen Mitarbeiter. Dieses Phänomen hat in den letzten Jahren stark an Bedeutung gewonnen, wie Latarjet in seinem Bericht an das Kulturministerium über die „Débat national sur l'avenir du Spectacle vivant“ beschreibt:

La part de l'emploi permanent s'est marginalisée pour les artistes-interprètes, hormis dans quelques orchestres et ballets ou à la Comédie française, même si les administratifs et les techniciens ont parfois un emploi stable. Dans le spectacle vivant et enregistré, hors parcs de loisirs, on estime que les postes relevant du régime général représentent 40% des emplois salariés (permanents, intermittents, occasionnels): 99 500 en 2002 ^{UNEDIC}. En dix ans, le secteur a perdu près de 20% de ses postes fixes ^{INSEE}.¹⁵

Betrachtet man ausschließlich die künstlerischen Mitarbeiter, stellt sich die Situation noch eindeutiger dar: 4 500 der insgesamt 5 000 Tänzer (90%), 27 000 der 30 000 Musiker (90%) und 24 000 der insgesamt 25 000 Schauspieler (96%) in Frankreich waren nach Schätzungen der Arbeitsgruppe um Latarjet im Jahr 2003 Intermittents du Spectacle.¹⁶

Rein quantitativ ist die Bedeutung der Intermittence für das Theatersystem Frankreichs also ein Faktum. Es scheint mir sinnvoll, der Diskussion verschiedener Aspekte dieser Bedeutung einige grundlegende Informationen voranzu-

14 Langenscheidts Großwörterbuch Französisch, Stichwort „intermittence“.

15 Latarjet, Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, S. 27. Die hochgestellten Kürzel verweisen auf die jeweilige Datenquelle: Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE), dt.: Nationalinstitut für Statistik und ökonomische Untersuchung; Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce (UNEDIC), dt.: Union für Arbeit in Industrie und Handel, Träger der Arbeitslosenversicherung.

16 Vgl. Latarjet u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, S. 28. Berücksichtigt wurden Arbeitnehmer, die mindestens 10 Stunden pro Jahr eine Tätigkeit in dieser Branche ausüben, also auch solche, die nur gelegentlich in diesem Sektor beschäftigt sind.

stellen, insbesondere, da diese in deutscher Sprache bislang nicht verfügbar sind. Zunächst soll es dabei um arbeitsrechtliche Grundlagen gehen. Im Anschluss wird das Sonderreglement in der Arbeitslosenversicherung dargestellt, welches auf die *Intermittents du Spectacle* angewendet wird. Schließlich ist auf die Veränderungen, welche sich durch die Reform vom 26. Juni 2003 ergeben, einzugehen.

1.1. Arbeitsrecht

In der öffentlichen Diskussion nach dem 26. Juni 2003 wurde die *Intermittence* als besondere Art und Weise der Erwerbsarbeit größtenteils gleichgesetzt mit der Sonderregelung in der Arbeitslosenversicherung, welche für die *Intermittents du spectacle* gilt. Tatsächlich trägt die dadurch garantierte finanziellen Unterstützung nicht unerheblich zur steigenden Zahl an *Intermittents* bei. Nichtsdestoweniger handelt es sich jedoch um distinkte Phänomene.

Konstitutiv für die *Intermittence* selbst sind zwei branchenspezifische Regelungen des französischen Arbeitsgesetzbuchs, des „Code du travail“: Die *Présomption du Saliariat*, also die Annahme eines Angestelltenverhältnisses bei jeder Leistung eines darstellenden Künstlers¹⁷ sowie der „CDD d’usage“¹⁸, die Erlaubnis des regelmäßigen Rückgriffs auf befristete Arbeitsverträge.¹⁹ Während erstere ein Grundprinzip des französischen Arbeitsrechts, die dominante Position des Arbeitsvertrags gegenüber anderen Vertragsformen wie z.B. Dienstleistungs- oder Werkverträgen, für darstellende Künstler noch erweitert und stärkt, schränkt zweite ein weiteres Grundprinzip, das weitgehende Verbot befristeter Arbeitsverträge für reguläre Arbeitsverträge, branchenspezifisch ein.

17 Da die französische Bezeichnung „*artiste du spectacle*“ im deutschen keine direkte Entsprechung hat, verwende ich in diesem Text „darstellender Künstler“ als Synonym dafür. Es sind damit also neben Schauspielern, Tänzern und Performern auch Artisten, Musiker etc. gemeint.

18 *Contrat à durée déterminée (CDD)*, dt.: befristeter Vertrag. *Contrat à durée indéterminée (CDI)*, dt.: unbefristeter Vertrag. „*d’usage*“: dt.: gebräuchlich.

19 Tatsächlich gibt es mit der Möglichkeit, kollektiv Arbeitsverträge abzuschließen sowie mit der Einschränkung der Tätigkeit von Künstleragenten noch weitere branchenspezifische Regelungen im Code du travail, die jedoch für die Arbeitsform der *Intermittence* von minderer Bedeutung sind und deshalb hier nicht näher erläutert werden.

1.1.1. Annahme eines Angestelltenverhältnisses (Présomption du Salarial)

Dem Arbeitsvertrag kommt im französischen Recht eine zentrale Rolle zu. Er definiert sich „im Gegensatz zu anderen, Dienst- und Werkleistungen betreffenden Verträgen, auch zu Gesellschaftsverträgen“²⁰ durch eine dauerhafte rechtliche Unterordnung gegenüber einem Arbeitgeber. Das Arbeitsgesetzbuch sieht auch andere Vertragsformen für Arbeitsleistungen vor:

Les personnes physiques immatriculées au registre du commerce et des sociétés, au répertoire des métiers, au registre des agents commerciaux ou auprès des unions de recouvrement des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales pour le recouvrement des cotisations d'allocations familiales, ainsi que les dirigeants des personnes morales immatriculées au registre du commerce et des sociétés et leurs salariés sont présumés ne pas être liés avec le donneur d'ouvrage par un contrat de travail dans l'exécution de l'activité donnant lieu à cette immatriculation.²¹

Allerdings werden diese durch das Kriterium der dauerhaften rechtlichen Unterordnung umfassend beschränkt: Besteht eine solche, so wird automatisch angenommen, dass zwischen Auftraggeber und Ausführendem ein Arbeitsvertrag zustande gekommen ist:

Toutefois, l'existence d'un contrat de travail peut être établie lorsque les personnes citées au premier alinéa fournissent directement ou par une personne interposée des prestations à un donneur d'ouvrage dans des conditions qui les placent dans un lien de subordination juridique permanente à l'égard de celui-ci. [...] ²²

Diese Konstruktion entspringt der „Notwendigkeit oder dem Willen des Gesetzgebers[...], alle oder gewisse Arbeitnehmer durch Mindestbedingungen gegen mißbräuchliche Vertrags- oder Arbeitsbedingungen zu schützen“.²³ Zu diesem Zweck wird deutlich in die Vertragsfreiheit eingegriffen: So sind es „die tatsächlichen Umstände, nicht anderslautende vertragliche Vereinbarungen“, welche darüber entscheiden, ob eine rechtliche Unterordnung besteht. Ranke stellt außerdem fest, dass die „Rechtsprechung [...] keine sehr hohen Anforderungen an die Unterordnung [stellt] und [...] daher als Arbeitsverträge auch Verträge mit Personen [wertet], die auf Grund ihrer Tätigkeit eine sehr weit gespannte Eigenverantwortung tragen[...].“²⁴

20 Ranke, Arbeitsrecht in Frankreich, S. 1.

21 Code du travail, Artikel L. 120-3, Absatz 1.

22 Code du travail, Artikel L. 120-3, Absatz 2.

23 Ranke, Arbeitsrecht in Frankreich, S. 1.

24 Ranke, Arbeitsrecht in Frankreich, S. 2.

Die Einordnung künstlerischer Arbeit in diesen allgemeinen rechtlichen Rahmen ist nicht einfach. Eine Reihe von Argumenten sprechen dagegen, Künstler bei der Ausübung ihrer Tätigkeit grundsätzlich als Angestellte zu bewerten. So könnte beispielsweise die künstlerische Freiheit dahingehend interpretiert werden, dass sie mit einer hinreichenden Mitgestaltungsmöglichkeit des Ausführenden verbunden ist und somit nicht mehr von dauerhafter rechtlicher Unterordnung gesprochen werden kann. Auch ist künstlerische Arbeit in bestimmten Aspekten freiberuflicher Arbeit bzw. der Tätigkeit von Unternehmen sehr ähnlich: Die Beschäftigung findet für gewöhnlich nicht nur bei einem, sondern bei mehreren Arbeitgebern statt. Im auf diese Art und Weise entstehenden Wettbewerb um einzelne Aufträge hängt der berufliche Erfolg eines Künstlers weniger von dauerhafter Loyalität gegenüber einem einzelnen Arbeitgeber, sondern vielmehr von einem Netzwerk persönlicher Kontakte, dem Aufbau von Reputationskapital und einem ausbalancierten Risikomanagement ab. Die Zusammenarbeit mit verschiedenen Arbeitgebern und die Präsenz in unterschiedlichen Arbeitskontexten ist also nicht nur Ausdruck eines nachfragedominierten Arbeitsmarkts, sondern auch durch Charakteristika der Arbeit selbst bedingt. Und schließlich wären die meisten Arbeitgeber von Theaterkünstlern in Frankreich aufgrund ihrer kleinen und meist projektgebundenen Organisationsformen gar nicht in der Lage, die mit einem Angestelltenverhältnis implizierte Fürsorgepflicht auf Dauer wahrnehmen zu können: In Frankreich überwiegen kleine und kleinste Theaterbetriebe, welche selbst oft nur unter großen Schwierigkeiten ökonomisch überleben.

Für die rechtliche Einstufung darstellende Künstlern als Angestellter spricht vor allem deren in der Realität schwierige ökonomische Situation. Bestimmte Charakteristika künstlerischer und kunstnaher Arbeitsmärkte führen dazu, dass ein ernst zu nehmender Anteil der Beschäftigten des Sektors nicht in einem solchen Maße Chancen auf Gewinn aus seiner Tätigkeit hat, dass damit eine eigenverantwortliche soziale Absicherung möglich wäre. Gleichzeitig haben die Beschäftigten selbst weder Anreize noch die Möglichkeit, auf stabilere Beschäftigungsverhältnisse hinzuwirken: Ihre Erfolgchancen auf dem Markt sind in einem Netzwerk verschiedener Arbeitgeber höher, zudem besteht eine starke Konkurrenzsituation, die sich, selbst wenn Einzelne stabile Arbeitsverhältnisse suchen würden, zu

ihrem Nachteil auswirkt. Der französische Gesetzgeber reagiert auf diese unsichere Situation mit einer eindeutigen Festschreibung: der *Présomption du Salariat*.

Während im Normalfall das „Bestehen des Arbeitsverhältnisses“ derjenige „zu beweisen [hat], der daraus Rechte ableitet“, also „in der Regel der Arbeitnehmer“²⁵, gilt seit 1969 für einzelne Berufsgruppen – unter denen sich neben Journalisten und Mannequins auch die darstellenden Künstler²⁶ finden – die grundsätzliche Annahme des Bestehens eines Arbeitsvertrags:

Tout contrat par lequel une personne physique ou morale s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail dès lors que cet artiste n'exerce pas l'activité, objet de ce contrat, dans des conditions impliquant son inscription au registre du commerce.

Cette présomption subsiste quels que soient le mode et le montant de la rémunération, ainsi que la qualification donnée au contrat par les parties. Elle n'est pas non plus détruite par la preuve que l'artiste conserve la liberté d'expression de son art, qu'il est propriétaire de tout ou partie du matériel utilisé ou qu'il emploie lui-même une ou plusieurs personnes pour le seconder, dès lors qu'il participe personnellement au spectacle.²⁷

Mögliche Argumente gegen den Arbeitsvertrag werden von vornherein ausgeschlossen und eine Umkehrung der Beweislast eingeführt. Der Gesetzgeber interpretiert den Künstler als zu schützenden schwächeren Vertragspartner und unterbindet die Möglichkeit, dass dieser Bedingungen zu seinem Nachteil akzeptiert. Als solche sieht das Gesetz im Wesentlichen den Verzicht auf die Schutzwirkung eines Arbeitsverhältnisses. Vielmehr muss bei einem Vertrag über darstellerische Leistungen gegebenenfalls nachgewiesen werden, dass *kein* Arbeitsverhältnis mit dem Künstler zustande gekommen ist. Die Bedingungen dafür sind eng gesteckt, beispielsweise, wenn der Künstler rein ehrenamtlich auftritt, aus einem Staat der europäischen Union stammt, in dem darstellende Künstler keine Angestellten sind

25 Ranke, Arbeitsrecht in Frankreich, S. 3.

26 Das Gesetz präzisiert die „artiste du spectacle“ hier durch eine offene Liste von Tätigkeiten, die von der Regelung betroffen sind: „Sont considérés comme artistes du spectacle, notamment l'artiste lyrique, l'artiste dramatique, l'artiste chorégraphique, l'artiste de variétés, le musicien, le chansonnier, l'artiste de complément, le chef d'orchestre, l'arrangeur-orchestrateur et, pour l'exécution matérielle de sa conception artistique, le metteur en scène.“ (Code du travail, Artikel L. 762-1, Absatz 3)

27 Code du travail, Artikel L. 762-1, Absatz 1 und 2.

oder wenn die Tätigkeiten des Künstlers einem Gewerbe sehr ähnlich sind.²⁸ In allen anderen Fällen wird davon ausgegangen, dass es sich bei der Erbringung einer darstellerischen Leistung um ein Angestelltenverhältnis handelt, selbst dann, wenn der Künstler seine künstlerische Freiheit behält, von ihm selbst gestelltes Material verwendet, oder er eigene Angestellte hat. Die einzige Bedingung ist, dass er selbst physisch an der Vorstellung beteiligt ist.

Die Entscheidung, Künstler per Gesetz als Angestellte zu definieren, ist nicht ohne problematische Folgen. Die oben genannten ökonomischen Argumente, welche gegen ein festes Angestelltenverhältnis bei darstellenden Künstlern sprechen, gelten weiterhin. Insbesondere steht zu befürchten, dass viele kleine Theaterunternehmer den Arbeitgeberpflichten auf Grund eigener wirtschaftlicher Schwäche nicht dauerhaft nachkommen können bzw. Künstler nicht bereit sind, sich dauerhaft an einen Arbeitgeber zu binden. Die Funktionalität des Arbeitsmarktes wäre durch die Schutzvorschrift in hohem Maße gefährdet. Die Tatsache, dass dies nicht passiert, sich die Intermittence vielmehr zum Massenphänomen entwickelt hat, ist von zwei Faktoren abhängig: Der Erlaubnis des regelmäßigen Rückgriffs auf befristete Arbeitsverhältnisse – dem CDD d'usage – und der Sonderstellung der Intermittents in der Arbeitslosenversicherung.

1.1.2. Regelmäßige Befristung von Arbeitsverträgen (CDD d'usage)

Arbeitsverträge werden in Frankreich grundsätzlich unbefristet abgeschlossen: „Le contrat de travail est conclu sans détermination de durée.“²⁹ Auch dieser Eingriff in die freie Gestaltung von Verträgen wird mit dem Schutz des als schwächer angesehenen Vertragspartners, des Arbeitnehmers, begründet.

Artikel L. 122-1-1 des Code du Travail präzisiert die Fälle und Bedingungen, unter denen von diesem Regelfall durch Befristung abgewichen werden kann. Sie beziehen sich größten Teils auf Sonderfälle, in denen eine Arbeitskraft durch äußere Umstände nicht dauerhaft angestellt werden kann, beispielsweise zum zeitweiligen Ersatz einer anderen Arbeitskraft oder zur Bewältigung momentan er-

28 Latarjet erwähnt den Fall eines Künstlers, „qui avait constitué avec un organisateur de spectacles une société en participation dans laquelle était prévu le partage des bénéfices et de pertes. Selon la Cour, ce partage de bénéfices et de pertes manifestaient de la part de l'artiste la volonté de se comporter en co-entrepreneur de spectacles et excluait ainsi le bénéfice de l'article L.762-1.“ (Latarjet u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, S. 57)

29 Code du travail, Artikel L. 121-5.

höhen Arbeitsanfalls. Zudem werden bestimmte Tätigkeitsbereiche definiert, in denen grundsätzlich in befristeten Verträgen gearbeitet werden darf:

Emplois [...] pour lesquels, dans certains secteurs d'activité définis par décret ou par voie de convention ou d'accord collectif étendu, il est d'usage constant de ne pas recourir au contrat de travail à durée indéterminée en raison de la nature de l'activité exercée et du caractère par nature temporaire de ces emplois[.]³⁰

Dieser Paragraph erlaubt es dem Gesetzgeber und den Tarifparteien, Branchen zu definieren, in denen es dauerhaft möglich ist, auf befristete Arbeitsverträge zurückzugreifen. Begründet wird dies mit dem Wesen der ausgeübten Tätigkeit und im von Natur aus vorübergehenden Charakter der Arbeitsplätze. Unter den von dieser Ausnahme betroffenen Sektoren finden sich eine Reihe von Bereichen des kulturellen Lebens – so auch das Theater: „[...]Les spectacles; L'action culturelle; L'audiovisuel; L'information; La production cinématographique[...]; L'édition phonographique“.³¹ Die Verträge, welche auf Grund dieses Gesetzes geschlossen werden, heißen im allgemeinen Sprachgebrauch „CDD d'usage“.

Ein befristeter Arbeitsvertrag darf nur zur Ausführung einer genau umrissenen und vorübergehenden Aufgabe abgeschlossen werden („pour l'exécution d'une tâche précise et temporaire“), er darf nicht dazu dienen, dauerhaft eine Stelle zu besetzen, welche zur gewöhnlichen und ständigen Tätigkeit des Unternehmens gehört („ne peut avoir ni pour objet ni pour effet de pourvoir durablement un emploi lié à l'activité normale et permanente de l'entreprise“).³² Im Falle des CDD d'usage ist diese Bestimmung jedoch insofern hinfällig, als den Arbeitsplätzen in den definierten Branchen ein „caractère par nature temporaire“³³ zugeschrieben wird. Anders formuliert: Eine Unternehmung, die Theaterinszenierungen produziert, hat per definitionem keine gewöhnliche und ständige Tätigkeit, vielmehr

³⁰ Code du travail, Artikel L. 122-1-1, Nr. 3.

³¹ Code du travail, Artikel D. 121-2. Die vollständige Liste: „Les exploitations forestières; La réparation navale ; Le déménagement ; L'hôtellerie et la restauration ; Les spectacles ; L'action culturelle ; L'audiovisuel ; L'information ; La production cinématographique ; L'enseignement ; Les activités d'enquête et de sondage ; L'édition phonographique ; Les centres de loisirs et de vacances ; L'entreposage et le stockage de la viande ; Le sport professionnel ; Le bâtiment et les travaux publics pour les chantiers à l'étranger ; Les activités de coopération, d'assistance technique, d'ingénierie et de recherche à l'étranger ; Les activités mentionnées à l'article L. 128 du code du travail ; Les activités exercées dans le cadre de l'article L. 129-1 (2°). La recherche scientifique réalisée dans le cadre d'une convention internationale, d'un arrangement administratif international pris en application d'une telle convention, ou par des chercheurs étrangers résidant temporairement en France.“

³² Code du Travail, Artikel L. 122-1.

³³ dt.: von Natur aus vorübergehender Charakter. (Code du travail, Artikel L. 122-1-1, Nr. 3)

wird jede einzelne Produktion, unter Umständen sogar jede einzelne Aufführung als begrenztes Projekt gesehen, welches das Kriterium einer „tâche précise et temporaire“ erfüllt. Grundsätzlich kann also in den benannten Branchen jeder Arbeitsvertrag befristet abgeschlossen werden.

Für Arbeitsverträge, die auf Grund der anderen möglichen Begründungen befristet abgeschlossen wurden, gelten umfassende Einschränkungen: Die maximale Dauer eines befristeten Vertrages beträgt 18 Monate.³⁴ Für den Fall, dass er im Anschluss nicht in einen unbefristeten Vertrag umgewandelt wird, erhält der Arbeitnehmer zum Ende der Laufzeit eine Abfindung, die im Normalfall mindestens 10% seines gesamten im Verlauf des Arbeitsverhältnisses erarbeiteten Bruttogehalts beträgt.³⁵ Eine Weiterbeschäftigung des selben Arbeitnehmers mittels eines befristeten Folgearbeitsverhältnisses ist ausgeschlossen: Dies würde gesetzlich als Abschluss eines unbefristeten Arbeitsvertrags definiert.³⁶ Auch eine andere Person kann während einer Sperrfrist nach Ende des Vertrags für die selbe Stelle nur unbefristet eingestellt werden. Diese Frist beträgt in den meisten Fällen das Dreifache der Dauer des vorangegangenen Arbeitsvertrags, bei sehr kurzen Verträgen die Hälfte seiner Dauer.³⁷

All diese Bestimmungen finden auf den CDD d'usage keine Anwendung: Zwar beträgt auch hier die maximale Dauer 18 Monate, doch wird bei Beendigung weder eine Abfindung fällig³⁸, noch ist die direkt anschließende Beschäftigung des selben oder auch eines anderen Arbeitnehmers in einem befristeten Arbeitsverhältnis ausgeschlossen³⁹: „Lorsque le contrat de travail à durée déterminée est conclu [...] au titre des 3° [also in einer Branche, für die der regelmäßige Rückgriff auf den befristeten Arbeitsvertrag gestattet ist, Anm. F.P.], 4° et 5° de l'article L. 122-1-1, les dispositions de l'alinéa ci-dessus [, der festlegt, dass eine Weiterbeschäftigung nach Vertragsende einem unbefristeten Vertrag gleichkommt, Anm. F.P.] ne font pas obstacle à la conclusion avec le même salarié de contrats à durée

34 Vgl. Code du Travail, Artikel L. 122-1-2 II.

35 Vgl. Code du Travail, Artikel L. 122-3-4.

36 Vgl. Code du Travail, Artikel L. 122-3-10.

37 Vgl. Code du Travail, Artikel L. 122-3-11.

38 Vgl. Code du Travail, Artikel L. 122-3-4 a).

39 Vgl. Code du Travail, Artikel L. 122-3-11, Absatz 2, Satz 2.

déterminée successifs.“⁴⁰ Somit ist es legal möglich, alle Arbeitnehmer in den benannten Sektoren dauerhaft mit befristeten Arbeitsverträgen zu beschäftigen.

1.1.3. Hyperflexibilität und Arbeitnehmerschutz

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die von Ranke kritisierte „Unzahl von in der Regel zwingenden und oft auch strafbewehrten Vorschriften“⁴¹, die deutliche Überregulierung des französischen Arbeitsmarkts zum Schutz der Arbeitnehmer im Bereich des Theaters zu einer paradoxen Konstellation führt: Dem intendierten Schutz der Leistungserbringer durch eine gesetzgeberische Grenzverschiebung zugunsten des Arbeitsvertrags, bei Künstlern noch verstärkt durch die *Présomption du Saliariat*, steht die empfindliche Einschränkung dieses Schutzes durch die Erlaubnis des regelmäßigen Abschlusses befristeter Arbeitsverträge gegenüber. Den Leistungserbringern wird durch die verpflichtende Einstufung als Arbeitnehmer die unternehmerische Verantwortung für den Erfolg ihrer Arbeit formal abgenommen, gleichzeitig setzt man sie aber der erheblichen Unsicherheit eines Arbeitsmarkts aus, in dem nahezu ausschließlich befristete Arbeitsverträge existieren. Die Sicherheit, welche gewöhnliche Arbeitnehmer als Gegenleistung für ihre dauerhafte rechtliche Unterordnung unter einen Arbeitgeber erhalten, weicht einer „Hyperflexibilität“⁴², ohne dass die nur größere Gestaltungsfreiheit und die Gewinnmöglichkeiten einer freiberuflichen oder unternehmerischen Tätigkeit erreicht wären.

Die extrem kurze Vertragsdauer und die fehlende Garantie der Wieder- bzw. Weiterbeschäftigung führen zu einem hohen Risiko, ohne dass der Arbeitsmarkt hierfür eine angemessene Risikoprämie bieten würde: Aus Gründen, die noch näher zu diskutieren sein werden (vgl. die ökonomische Analyse des Arbeitsmarkts in Kapitel 4.1), führen die negativen Bedingungen nicht zu einem Marktaustritt eines Teils der Beschäftigten, welcher eine Erhöhung der Preise um die Risikoprämie ermöglichen würde. In vielen Ländern gibt es angesichts des im Durchschnitt oft niedrigen Lebensstandards von Künstlern, aber auch als kulturpo-

40 Vgl. Code du Travail, Artikel L. 122-3-10, Satz 2.

41 Ranke, Arbeitsrecht in Frankreich, S. 1.

42 Vgl. z.B. Menger, *Un cas d'hyperflexibilité du marché du travail: les intermittents du spectacle*. Ursprünglich stammt der Begriff aus der Medizin, wo er die anormale, maximale Beweglichkeit eines Gelenkes bezeichnet.

litische Anerkennung von deren gesellschaftlicher Bedeutung sozialversicherungsrechtliche Sonderregelungen, die das Risiko der Arbeit als Künstler abzufedern. Prominentes Beispiel ist hier die deutsche Künstlersozialkasse, die es den – in Deutschland freiberuflichen – Künstlern ermöglicht, sich ähnlich einem Angestellten in einer gesetzlichen Krankenversicherung mit einem aus einem Fonds gespeisten und durch staatliche Zuschüsse ergänzten Arbeitgeberanteil zu versichern. Allerdings sind diese Hilfen nicht existenzsichernd. In Frankreich existiert dagegen in Ansätzen seit 1936, für das Theater seit 1968 eine weltweit einzigartige Form von kollektiver Risikoabsicherung in hyperflexiblen Arbeitsmärkten: Die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle.

1.2. Die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle

Die allgemeine französische Arbeitslosenversicherung⁴³ basiert auf einer vertraglichen Vereinbarung zwischen den Tarifparteien. Verwaltet wird sie seit 1958 durch von diesen gegründete eingetragene Vereine: UNEDIC, ASSEDIC und GARP.⁴⁴ Es handelt sich – ähnlich wie in Deutschland – um eine beitragsfinanzierte Sozialversicherung nach dem Umlageprinzip mit Arbeitgeber- und Arbeitnehmerbeiträgen. Allerdings sind die Tarifparteien in Frankreich bei der genauen Ausgestaltung deutlich autonomer: Der Code du Travail regelt in den Artikeln L. 351-1 bis L. 353-3 nur Grundsätzliches, die genauen Modalitäten werden in einer regelmäßig neu verhandelten „Convention relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage“ von den Tarifpartnern festgelegt.⁴⁵

Während im Normalfall davon ausgegangen wird, dass Arbeitslosigkeit eine zu vermeidende Ausnahme darstelle und es das Ziel jedes Arbeitslosen sein müsse, wieder einen unbefristeten Arbeitsvertrag zu erlangen, ist die Regelung für die Intermittents du Spectacle auf die rechtliche Möglichkeit des CDD d'usage abgestimmt.⁴⁶ In einem Arbeitsmarkt, der von befristeten Verträgen mit wechselnden

43 In Abgrenzung von den Sonderregelungen wird die allgemein gültige Regelung im Folgenden mit Régime général bezeichnet.

44 „Union Nationale Interprofessionnelle Pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce“, „Association pour l'emploi dans l'industrie et le commerce“ und „Groupement des ASSEDIC de la région parisienne“.

45 Vgl. Code du travail, Artikel L. 351-8.

46 Eine praxistaugliche Zusammenfassung der aktuellen Rechtslage findet sich in Aldrovandi, Intermittents du spectacle: une réglementation complexe, 1re partie: statut juridique, contrat de travail et régime des rémunérations sowie Aldrovandi, La réglementation applicable aux

Arbeitgebern bestimmt wird, ist das Risiko von Arbeitslosigkeit deutlich höher – es scheint sogar unvermeidlich, dass sich in dieser Form der Arbeit auch Zeiten ohne Vertrag ergeben. Diese sollen – so die Grundidee der spezifischen Regelung – durch Arbeitslosengeld überbrückt werden können, ohne dass bei jedem Vertragsende aufs Neue ein Antrag gestellt werden muss und ohne dass diese Regelung nur langjährig Beschäftigten zusteht.

Ermöglicht wird diese Ausnahme durch den Artikel L. 351-14 des Code du Travail. Er befasst sich mit dem Fall, dass die minimale Dauer sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung, welche ein Antragsteller nachweisen muss, um Anspruch auf Arbeitslosengeld zu begründen, durch spezielle Eigenarten eines Berufes regelmäßig nicht erreicht wird. In diesem Fall können Sonderregeln festgesetzt werden bezüglich der Bedingungen und der Dauer des Leistungsbezugs sowie der Höhe der Zahlungen: „[D]es aménagements peuvent être apportés à ces conditions d'activité ainsi qu'à la durée d'indemnisation et aux taux de l'allocation dans des conditions fixées selon le cas par l'accord prévu à l'article L. 351-8 ou par décret en Conseil d'Etat.“⁴⁷ Spezifisch für die Intermittents du Spectacle wird zudem festgelegt, dass es möglich ist, die Finanzierung der Leistungen für eine solche Ausnahmeregelung durch einen branchenspezifischen zusätzlichen Arbeitgeber- oder Arbeitnehmerbeitrag zu sichern.⁴⁸

Die Anhänge VIII und X zur „Convention relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage“ machen von dieser Möglichkeit der branchenspezifischen Sonderregelung Gebrauch. Im Folgenden sollen diese im Vergleich zu den Regelungen dargestellt werden, welche im allgemeinen Teil der französischen Arbeitslosenversicherung gelten.

Zu betrachten sind dabei drei unterschiedliche Fassungen der Annexes: Die Annexes VIII und X (jeweils mit zwei Anhängen) zur Konvention über die Arbeitslosenversicherung von 1997, welche vor der Reform vom 26. Juni 2003 galten und für diejenigen Antragsteller gültig ist, deren letzter Arbeitsvertrag vor dem 31. Dezember 2003 endete⁴⁹ sowie die Annexes VIII (mit einer angehängten

intermittents du spectacle, 2e partie: régime des cotisations et contributions sociales et régime d'assurance chômage.

47 Code du Travail, Artikel L. 351-14, Absatz 1.

48 Vgl. Code du Travail, Artikel L. 351-14, Absatz 2.

49 Nach Schwierigkeiten, sich auf eine neue Fassung zu einigen wurde die Fassung von 1997 in 2001 für zwei Jahre verlängert.

Liste) und X zur Konvention über die Arbeitslosenversicherung von 2004, die für alle gelten, deren letzter Arbeitsvertrag nach dem 31. Dezember 2003 endete. Durch eine Übergangsregelung gelten allerdings einige Bestimmungen für all diejenigen fort, deren letzter Arbeitsvertrag vor dem 1. Januar 2005 endete. Im Folgenden werden diese drei Fassungen mit den Jahreszahlen 1997, 2004 (für die Übergangsregelung) und 2005 bezeichnet. Um angesichts der Vielzahl von Regelungen Verwechslungen zu vermeiden, wurde auf die Fassung von 1997 nur dann zurückgegriffen, wo sie sich signifikant von der neuen Fassung unterscheidet.

Jede der Konventionen besteht, zusätzlich zum eigentlichen Text, aus einem „Règlement annexé“, in welchem die einzelnen Modalitäten des Régime général festgelegt sind. Dieses Règlement wird dann in Anhängen, den Annexes, für bestimmte Sonderfälle geändert. Diesen ist teilweise ein zusätzlicher Anhang mit Listen beigefügt. Die genauen Literaturangaben zu den Texten der Konvention finden sich im Literaturverzeichnis, im Text werden sie mit einem Kurztitel und der Jahreszahl ihrer Verabschiedung nachgewiesen.

1.2.1. Betroffener Personenkreis

Grundsätzlich betrifft die Arbeitslosenversicherung Angestellte, welche unfreiwillig ihren Arbeitsplatz verloren haben („salariés involontairement privés d’emploi“⁵⁰). Diesen garantiert sie unter bestimmten Bedingungen und für eine bestimmte Zeit eine Lohnersatzleistung, die nur erbracht wird, wenn von Seiten des Antragstellers ein „plan d’aide au retour à l’emploi (PARE)“ unterzeichnet wird.⁵¹

In den Annexes VIII und X ist zudem bestimmt, auf wen die jeweilige Sonderregelung anzuwenden ist. Entscheidendes Kriterium ist dabei im Falle der Künstler allein die Art ihrer Tätigkeit, welche analog zum oben genannten Artikel L. 762-1 des Code du Travail in einer offenen Liste definiert wird.⁵² Bei Technikern und Arbeitern hingegen ist neben der Tätigkeit – welche durch eine deutlich differenzierte Positivliste bestimmt wird – auch der Sektor, in dem das

50 Règlement annexé 2004, Artikel 1, § 1. Der Terminus wird im folgenden Artikel genauer definiert, wobei die Umstände der Beendigung des vorangegangenen Arbeitsverhältnisses für die Einordnung ausschlaggebend sind.

51 Vgl. Règlement annexé 2004, Artikel 1, §§ 1-3.

52 Vgl. Annexe X 2004, Artikel 1, § 4. Siehe auch Fußnote 26.

Unternehmen tätig ist, ausschlaggebend⁵³: Aufgelistet werden „Edition d'enregistrement sonore“, „Production d'œuvres cinématographiques“, „Production d'œuvres audiovisuelles“, „Prestations techniques pour le cinéma et la télévision“, „Production de programmes de radio“, „Diffusion d'œuvres ou de programmes de télévision et de radio“ und „Production de spectacles vivants ou réalisation de prestations techniques pour la création de spectacles vivants“.⁵⁴ Somit sind neben technischer Arbeit im künstlerischen Sektor auch Arbeit in Bereichen wie der Musikwirtschaft oder der Produktion von Werbefilmen ein Grund, nach den Regeln von Annexe VIII Arbeitslosengeld beziehen zu können, soweit man eine der in einer ausführlichen Positivliste⁵⁵ deklarierte Funktion inne hat. Auf dieser finden sich neben klassischen Studioteknikern z.B. auch Berufe wie Friseur oder Produktionssekretär.⁵⁶ Aus historischen Gründen betraf der Annexe VIII bis zur Fassung von 1997 die technischen und künstlerischen Angestellten von Musikproduktion, Kino, Medien, Radio und Sendetechnik, der Annexe X hingegen die künstlerischen wie technischen Angestellten der Spectacles vivants. Mit der Reform 2003 wurde eine funktionale Aufteilung beschlossen: Annexe VIII gilt nun für technische und leitende Mitarbeiter (incl. Regisseure und Choreographen) aller betroffenen Branchen, Annexe X für darstellende Künstler. Diese Änderung ist insofern relevant, als mit der Reform ab dem Jahr 2005 ein unterschiedlicher Referenzzeitraum für Künstler und Techniker eingeführt wurde. Außerdem muss der Wechsel der Aufteilung der Annexes bei statistischen Auswertungen berücksichtigt werden.

Um ein ungefähres Bild davon zu vermitteln, wie sich die verschiedenen Berufsgruppen und die unterschiedlichen Tätigkeitsbereiche quantitativ aufteilen, hier einige Zahlen von 2001: Das gesamte von Intermittents geleistete Arbeitsvolumen teilte sich in diesem Jahr beinahe exakt je zur Hälfte auf Spectacle enregistré und Spectacle vivant auf: 37,5% der Arbeitsstunden entfielen auf Radio-, Fernseh- und Musikproduktion, 11,7% auf das Kino (insgesamt: 49,2%). Das Spectacle vivant hatte insgesamt einen Anteil von 50,8%, wovon das Theater

53 Vgl. Annexe VIII 2004, Artikel 1, § 4.

54 Liste relative au champ d'application de l'annexe VIII, Überschriften 1.1. bis 1.7.

55 Liste relative au champ d'application de l'annexe VIII.

56 Vgl. Liste relative au champ d'application de l'annexe VIII, Punkt 2. „Salariés“.

19,5%, Musicals und Varietés 8,2% ausmachten.⁵⁷ Im selben Zeitraum wurden 37,53% des gesamten Arbeitsvolumens von darstellenden Künstlern geleistet, 23,57% von leitenden Angestellten (z.B. Regisseure, Choreographen, etc.), 31,7% von Technikern, 4,99% von Arbeitern und 2,2% von sonstigen Mitarbeitern.⁵⁸ Die Ausdehnung der Intermittents-Regelung auf die gesamte Medienbranche und nahezu sämtliche Positionen in diesen Branchen geht deutlich über die ursprüngliche Intention der Vereinbarung hinaus und stellt einen möglichen Ansatzpunkt für Reformbemühungen dar.⁵⁹ Insbesondere die hohe Zahl von Intermittents, welche bei staatlichen Fernseh- und Rundfunkanstalten beschäftigt werden, waren Gegenstand heftiger öffentlicher Kritik.⁶⁰ Allerdings tragen die Beschäftigten von Radio und Fernsehen weniger zum Defizit der Arbeitslosenversicherung bei als die Beschäftigten des Spectacle vivant.⁶¹

1.2.2. Eintrittsvoraussetzungen

Die Zeiten sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung, die ein Antragsteller nachweisen muss, um Leistungen beziehen zu können, sind im Régime général gestaffelt: Je nach Dauer der nachgewiesenen Beschäftigung ändert sich auch die Dauer des Anrechts auf Arbeitslosengeld. Beim Nachweis sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung werden Abendgagen, die sogenannten Cachets, nach folgender Formel berücksichtigt: Einzelne Cachets werden pauschal mit 12h veranschlagt, Cachets, welche an mindestens fünf aufeinander folgenden Tagen beim selben Arbeitgeber erworben wurden, werden mit je 8h berechnet.⁶² Seit der Reform von 2003 können Künstler Lehrtätigkeiten in ihrem Fach bis zu einer

57 Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 34.

58 Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 44.

59 Vgl. beispielsweise Latarjet u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, S. 73f.

60 Vgl. L'Etat patron-voyou.

61 Vgl. Gourinchas, Le recours à l'intermittence dans les sociétés de l'audiovisuel public, S. 6-7.

62 Vgl. Annexe X 2004, Artikel 3, Absatz 3. Im Reglement von 1997 war diese Umrechnung nicht explizit enthalten, allerdings wird auf die Anrechnung von Cachets hingewiesen, vgl. Annexe X 1997, Artikel 27, Absatz 3.

Obergrenze von 55h anrechnen lassen⁶³, ansonsten können nur Tätigkeiten, welche einem der beiden Annexes unterliegen, einen Leistungsanspruch begründen.⁶⁴

In Tabelle 1 sind die jeweils geforderten Zeiten sowie die daraus resultierende Anspruchsdauer im Überblick aufgeführt. Nachgewiesen werden muss jeweils eine bestimmte Anzahl an Arbeitsstunden bzw. -tagen innerhalb eines bestimmten Referenzzeitraums. Wenn diese nachgewiesen werden können, entsteht ein Leistungsanspruch auch dann, wenn noch keine Beschäftigung von der Länge des Referenzzeitraums vorliegt. Als Vergleichsgröße dient die durchschnittliche Anzahl an Arbeitsstunden, die damit pro Monat des Referenzzeitraums mindestens nachgewiesen werden müssen. Beim Régime général werden zur Vereinfachung nur die Werte der Konvention von 2004 angegeben.

Reglement	geforderte Beitragstage	geforderte Arbeitsstunden ⁶⁵	Referenzzeitraum	Stunden / Monat	resultierende Bezugsdauer
Régime général a) ⁶⁶	182	910	22 Monate	41,36	213 Tage ⁶⁷
Régime général b)	426	2123	24 Monate	88,46	700 Tage ⁶⁸
Régime général c)	821	4095	36 Monate	113,75	1095/1277 Tage ⁶⁹
Annexes VIII und X 1997 ⁷⁰		507	12 Monate	42,25	12 Monate ⁷¹
Annexes VIII und X 2004		507	335 Tage ⁷²	46,03	243 Tage
Annexe VIII 2005		507	304 Tage ⁷³	50,73	243 Tage
Annexe X 2005		507	319 Tage ⁷⁴	48,34	243 Tage

Tabelle 1: Nachzuweisende Zeiten sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung zur Erlangung eines Anspruchs auf Arbeitslosengeld sowie daraus resultierende Bezugsdauer

Im Vergleich wird deutlich, dass die durchschnittliche Zahl der Arbeitsstunden pro Monat, welche zum Bezug von Leistungen nach Annexe VIII oder X nachge-

63 Annexe X 2004, Artikel 7, Absatz 2.

64 Vgl. Annexes VIII und X 1997, Artikel 27 sowie Annexe VIII 2004, Artikel 3, Absatz 2 und Annexe X 2004, Artikel 3, Absatz 5.

65 Die Anzahl an Arbeitstagen und an Arbeitsstunden sind alternativ zu erfüllen. Bei einer durchschnittlichen Arbeitszeit von 5h/Tag sind sie identisch.

66 Règlement annexé 2004, Artikel 3.

67 Règlement annexé 2004, Artikel 12, §1 a).

68 Règlement annexé 2004, Artikel 12, §1 b).

69 Règlement annexé 2004, Artikel 12, §1 c) bzw. d). Diese Regelung kommt nur zur Anwendung, wenn der Arbeitnehmer bereits das 50. (§1 c) bzw. das 57. (§1 d) Lebensjahr erreicht hat.

70 Annexes VIII und X 1997, Artikel 27.

71 Annexes VIII und X 1997, Artikel 35, §1.

72 Annexe VIII 2004, Artikel 73, Absatz 2-3. Zur analogen Anwendung auf Annexe X vgl. Direction des Affaires Juridiques de l'Unédic, Circulaire n° 03-19 du 31 décembre 2003, S. 52.

73 Annexe VIII 2004, Artikel 3.

74 Annexe X 2004, Artikel 3.

wiesen werden müssen (zwischen 45,39 und 50,05 h/Monat), nicht signifikant niedriger ist als die Zahl der Stunden, die vom Régime général gefordert werden, im Vergleich zur geringsten Stufe sogar höher (41,36 h/Monat). Der entscheidende Vorteil, den die Intermittents aus der Sonderregelung ziehen, liegt also nicht darin, dass sie dauerhaft weniger arbeiten müssten, um in den Genuss von Leistungen aus der Arbeitslosenversicherung zu kommen.

Allerdings ist bei den Annexes VIII und X der Referenzzeitraum deutlich kürzer und somit die absolute Zahl an nachzuweisenden Arbeitsstunden (507 h) deutlich niedriger als bei gewöhnlichen Arbeitnehmer (mindestens 910 h). Im Fall einer durchgehenden Beschäftigung mit der maximal anrechenbaren Zahl von 28 Abendgagen pro Monat⁷⁵ könnte ein Künstler, der diese Abendgagen bei unterschiedlichen Arbeitgebern erlangt, bereits nach 1,5 Monaten sein Anrecht auf Arbeitslosengeld geltend machen, ein Arbeiter, der im neuen Reglement maximal 260 Stunden anrechnen darf⁷⁶, benötigt dafür 1,95 Monate. Ein gewöhnlicher Arbeitnehmer bräuchte dagegen, unterstellt man, dass auch er 260 Stunden pro Monat arbeitete, 3,5 Monate. Da hier maximale Werte für die Arbeitsstunden angenommen wurden, sind die tatsächlich zu arbeitenden Fristen meist deutlich länger, das Verhältnis bleibt jedoch konstant: Um Anspruch auf Arbeitslosengeld zu erlangen, muss ein Intermittent etwa die Hälfte der Arbeitsstunden nachweisen, die ein gewöhnlicher Arbeitnehmer nachweisen muss.

Der Eintritt in die Arbeitslosenversicherung war ein zentraler Gegenstand der Reform von 2003. Während im bisherigen Reglement die 507 Arbeitsstunden innerhalb der 12 Monate erbracht werden mussten, welche dem Ende des letzten Vertrages vorausgingen, wurde dieser Referenzzeitraum in 2004 auf 335 Tage, ab 2005 auf 319 Tage im Annexe X, 304 Tage im Annexe VIII verkürzt. Dies hat zur Folge, dass diejenigen Intermittents, deren Jahresarbeitszeit nahe an dieser Grenze liegt, befürchten müssen, keinen Anspruch auf Arbeitslosengeld zu erlangen. Wie wir in der genaueren Analyse der ökonomischen Wirkung des Systems noch sehen werden, betrifft das auf den ersten Blick eine große Zahl von Intermittents, wobei davon auszugehen ist, dass durch veränderte Fassung von Verträgen bei einem

75 Annexe X 2004, Artikel 3, Absatz 2.

76 Annexe VIII 2004, Artikel 3, Absatz 1.

großen Teil dieser Arbeiter dennoch der Zugang zur Arbeitslosenversicherung gesichert werden kann.

1.2.3. Dauer des Leistungsanspruchs

Hat ein Antragsteller die geforderten Zeiten sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung nachgewiesen, so erlangt er einen zeitlich begrenzten Anspruch auf Arbeitslosengeld. Die unterschiedlichen Leistungsansprüche sind ebenfalls in Tabelle 1 angegeben. Von Interesse für die besondere Wirkung der Annexes VIII und X sind diese Bezugsdauern allerdings nur, wenn man gleichzeitig untersucht, unter welchen Bedingungen wieder eine Beschäftigung aufgenommen werden kann bzw. nach deren Ende ein erneuter Antrag auf Arbeitslosengeld gehandhabt wird. Während im Régime général normalerweise davon ausgegangen werden kann, dass Leistungen in einem zusammenhängenden Zeitraum bezogen werden und die Wiederaufnahme von Arbeit für gewöhnlich das Ende dieser Periode darstellt, zeichnet sich die Intermittence ja gerade durch den regelmäßigen Wechsel von Perioden mit und solchen ohne Anstellung aus. Die diesbezüglichen Bedingungen sind also von großer Bedeutung für die Funktion der Intermittence.

Grundsätzlich gilt: Nimmt ein Arbeitnehmer während der Bezugsdauer von Arbeitslosengeld eine Arbeit auf und wird im Anschluss an diese Anstellung wieder arbeitslos, so hat er die Möglichkeit, den Bezug aus bereits erworbenen Ansprüchen unter bestimmten Voraussetzungen fortzusetzen. Dies gilt nur dann, wenn nicht das ursprünglich errechnete Ende der Leistungsperiode zum Zeitpunkt der erneuten Antragstellung mehr als drei Jahre zurückliegt und die Anstellung unfreiwillig aufgegeben wurde.⁷⁷ Im Falle, dass durch die neue Tätigkeit ebenfalls ein Anspruch auf Arbeitslosenunterstützung entstanden sein sollte, wird der Gesamtbetrag, der aus diesem Anspruchs resultiert mit dem restlichen Anspruch aus dem vorigen Antrag verglichen das Arbeitslosengeld aufgrund des für den Arbeitnehmer günstigeren Antrags ausgezahlt.⁷⁸ Im Prinzip ist es also auch im Régime général möglich, mit Unterbrechungen beschäftigt zu sein und in den Zwischenphasen Arbeitslosengeld zu erhalten. Allerdings ist dies mit dem Aufwand einer jeweils neuen Antragstellung verbunden.

⁷⁷ Règlement annexé 2004, Artikel 10, §2.

⁷⁸ Règlement annexé 2004, Artikel 10, §3.

In den Annexes VIII und X, wo die kurzzeitige Arbeitsaufnahme während des Leistungsbezugs den Normalfall darstellt, bedeutet diese nicht automatisch das Ende der Arbeitslosigkeit. Stattdessen wird bei Arbeitsaufnahme innerhalb der Bezugsdauer für jeden Monat eine Zahl an Tagen errechnet, an denen kein Arbeitslosengeld gezahlt wird (jours non indemnisables), an allen anderen Tagen wird weiterhin Arbeitslosengeld gezahlt. Während die Zahl dieser Tage vor der Reform von 2003 aus der Anzahl der gearbeiteten Stunden errechnet wurde⁷⁹, bestimmt das neue Reglement ihre Zahl als die Differenz aus der Zahl der Kalendertage des Monats und der Zahl, die man erhält, wenn man das Bruttogehalt des fraglichen Monats durch das durchschnittliche Tagesgehalt der Referenzperiode dividiert.⁸⁰ So soll verhindert werden, dass ein Leistungsempfänger, der in kurzer Zeit ein sehr hohes Einkommen erzielt, dennoch Anspruch auf Arbeitslosengeld hat. Allerdings wirkt sich diese Veränderung aus mathematischen Gründen nur bei deutlichen Unterschieden im Tageseinkommen zwischen der Referenzperiode und der Bezugsdauer des Arbeitslosengeldes aus.

Bis zur Reform von 2003 bestand eine weitere Besonderheit der Annexes VIII und X darin, dass das Arbeitslosengeld jährlich neu berechnet wurde – unabhängig von den tatsächlich in Anspruch genommenen Leistungen. „Le service de l’allocation unique dégressive est attribué au titre de l’article 27 au salarié privé d’emploi dont le contrat de travail a pris fin, jusqu’à la date anniversaire de la fin de contrat de travail ayant permis l’ouverture des droits“.⁸¹ Mit der Reform wird auch bei der Sonderregelung der Intermittents eine feste Bezugsdauer festgelegt, diese beträgt 243 Tage.⁸² Nimmt ein Intermittent zwischenzeitlich Arbeit auf, so verlängert sich die Zeit, in derer leistungsberechtigt ist, um die Zahl der Tage, an denen er kein Arbeitslosengeld bezogen hat. Allerdings wird im Reglement der Annexes VIII und X nicht wie im Régime général ein Vergleich zum Vorteil des Leistungsempfängers zwischen Neubeantragung und alten Leistungsansprüchen wie oben beschrieben durchgeführt: „L’examen en vue d’une réadmission dans les conditions susvisées est effectué lorsque l’allocataire a épuisé la durée d’indemnisation qui lui a été accordée.“⁸³

79 Annexes VIII und X 1997, Artikel 79.

80 Annexes VIII und X 2004, Artikel 37.

81 Annexes VIII und X 1997, Artikel 37, §1.

82 Annexes VIII und X 2004, Artikel 12, §1.

83 Annexes VIII und X 2004, Artikel 10, §1 b).

Die Abschaffung der Jahresfrist in den Annexes VIII und X wird von vielen Kritikern der Reform als ungerecht angesehen: Bei der Beantragung von Arbeitslosengeld würden nicht mehr die geleisteten Stunden des gesamten Arbeitslebens berücksichtigt werden, sondern nur willkürlich die jeweils letzten zehn bis elf Monate. Dies würde bei einem für Intermittents typischen unregelmäßigen Arbeitsrhythmus, der durch Phasen mit sehr unterschiedlichem Einkommen gekennzeichnet sei, zu Verwerfungen führen.⁸⁴ Tatsächlich führt das gleiche Einkommen je nach der Verteilung über ein Jahr zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen, sowohl was den Tagessatz der Arbeitslosenversicherung als auch, was die kumulierte Auszahlung über das Jahr hinweg anbelangt (Vgl. Kapitel 4.1.6). Allerdings weist dieser Umstand eher darauf hin, dass es grundsätzlich problematisch ist, die Risiken des Lebens als freier Künstler durch eine Arbeitslosenversicherung kompensieren zu wollen.

1.2.4. Höhe des Leistungsanspruchs

Die Höhe des ausgezahlten Arbeitslosengeldes wird mit Hilfe eines komplexen Verfahrens berechnet. Dieses kann hier nur grob skizziert werden.⁸⁵ Die zentrale Größe ist dabei die Allocation journalière (AJ), der Tagessatz des Arbeitslosengeldes. Er berechnet sich aus zwei Komponenten, zu denen ab 2005 für die Annexes VIII und X eine dritte hinzu kommt:

1. Einem prozentualen Anteil des durchschnittlichen Tageseinkommens im Referenzzeitraum (Salaire journalière de référence, SJR),⁸⁶
2. einem Fixum von derzeit 10,15 €, sowie ab 2005 und nur für die Annexes VIII und X
3. einem Vielfachen der absoluten Zahl der insgesamt im Referenzzeitraum gearbeiteten Stunden (Nombre d'heures de travail, NHT).

Zudem nennt das Reglement Mindest- und Maximalwerte. Tabelle 2 zeigt die jeweils gültige Formel in Abhängigkeit vom durchschnittlichen Tageseinkommen SJR sowie, falls nötig, von der Anzahl der gearbeiteten Stunden, NHT. Alle

⁸⁴ Vgl. z.B. Memo Protocole, S. 4, Punkt 2 sowie Collectif, Nous avons lu le protocol.

⁸⁵ Eine ausführliche Darstellung der Berechnung findet sich in Direction des Affaires Juridiques de l'Unédic, Circulaire n° 03-19 du 31 décembre 2003.

⁸⁶ Das SJR erhält man durch Division des Gesamteinkommens in der Referenzperiode durch die Anzahl der Arbeitstage in der Referenzperiode. Für hohe Einkommen und bestimmte Sonderfälle gelten Kappungsgrenzen.

genannten Pauschalbeträge und Zahlenwerte beziehen sich auf den Stand vom 1. Januar 2004. Während im Régime général und den Annexes VIII und X ab 2004 der nach dieser Tabelle berechnete Tagessatz die gesamte Bezugsperiode uneingeschränkt gilt, war er im Règlement vor der Reform degressiv gestaffelt: Je nachdem, wie viele Stunden an Beitragszeit im Referenzzeitraum nachgewiesen werden konnten, wurde er ab einer bestimmten Dauer des Leistungsbezugs auf 80% (bei Intermittents über 50 Jahren 90%) gesenkt. Diese Dauer betrug zwischen 92 Tagen (bei mindestens 507 Arbeitsstunden / Jahr) und 275 Tagen (bei mindestens 1014 Arbeitsstunden / Jahr und einem Alter von mehr als 50 Jahren).⁸⁷ Zu beachten ist ferner, dass sich sowohl der Mindesttagessatz als auch das Fixum proportional verringern, wenn – im Régime général – ein Arbeitnehmer Teilzeit gearbeitet hat oder wenn er – in der Intermittents-Regelung – auf Grund regelmäßig wiederkehrender Perioden als saisonbedingt arbeitslos gilt.⁸⁸ Tabelle 2 berücksichtigt solche Abzüge nicht, sie gilt in dieser Form nur für Vollzeitarbeit bzw. nicht saisonale Arbeitslosigkeit.

Zeile	Geltungsbereich	Formel	Bedingung im Gesetz	Mathem. Bedingung ⁸⁹
a	Régime général	$AJ = 75\% \times SJR$	AJ ist begrenzt auf 75% SJR ⁹⁰	$SJR \leq 33,01\text{€}$
b		$AJ = 24,76\text{€}$	AJ beträgt mindestens 24,76€ ⁹¹ , Ausnahme: a	$33,01\text{€} < SJR \leq 36,16\text{€}$
c		$AJ = 40,4\% \times SJR + 10,15\text{€}$ ⁹²		$36,16\text{€} < SJR \leq 59,71\text{€}$
d		$AJ = 57,4\% \times SJR$	AJ kann nicht unter 57,4% SJR sinken. ⁹³	$59,71\text{€} < SJR$
e	Annexes VIII und X 1997	$AJ = 75\% \times SJR$	AJ ist begrenzt auf 75% SJR ⁹⁴	$SJR \leq 33,01\text{€}$
f		$AJ = 24,76\text{€}$	AJ beträgt mindestens 24,76€ ⁹⁵ Ausnahme: e	$33,01\text{€} < SJR \leq 46,68\text{€}$
g		$AJ = 31,3\% \times SJR + 10,15\text{€}$ ⁹⁶		$46,68\text{€} < SJR$

87 Vgl. Annexes VIII und X 1997, Artikel 49, §1.

88 Règlement annexé 2004, Annexes VIII und X 2001 und 2004, jeweils Artikel 24.

89 Die Gültigkeitsbedingungen wurden aus der gesetzlich festgelegten Bedingung und den Gilt nur, falls keine Veränderung nach Artikel 24 vorgenommen werden muss.

90 Règlement annexé 2004, Artikel 25.

91 Règlement annexé 2004, Artikel 23, Absatz 5.

92 Règlement annexé 2004, Artikel 23, Absatz 1-3.

93 Règlement annexé 2004, Artikel 23, Absatz 4.

94 Règlement annexé 1997, Artikel 48.

95 Annexes VIII und X 1997, Artikel 46, Absatz 2.

96 Annexes VIII und X 1997, Artikel 46, Absatz 1.

Zeile	Geltungsbereich	Formel	Bedingung im Gesetz	Mathem. Bedingung
h	Annexes VIII und X 2004 ⁹⁷	$AJ = 75\% \times SJR$	AJ ist begrenzt auf 75% SJR ⁹⁸	$SJR \leq 33,01\text{€}$
i		$AJ = 24,76\text{€}$	AJ beträgt mindestens 24,76€ ⁹⁹ Ausnahme: h	$33,01\text{€} < SJR \leq 46,68\text{€}$
j		$AJ = 31,3\% \times SJR + 10,15\text{€}$ ¹⁰⁰		$46,68\text{€} < SJR$
k	Annexes VIII und X 2005	$AJ = 75\% \times SJR$	AJ ist begrenzt auf 75% SJR ¹⁰¹	$SJR \leq 42,04\text{€}$ (für NHT=507) $SJR \leq 65,13\text{€}$ (für NHT=1000) $SJR \leq 128,47\text{€}$ (für NHT=2352)
l		$AJ = 33,75\text{€}$	AJ beträgt mindestens 1/30 von 75% des SMIC ¹⁰² Ausnahme: k	nie ¹⁰³
m		$AJ = 19,5\% \times SJR + 0,026\text{€} \times NHT + 10,15\text{€}$ ¹⁰⁴		$42,04\text{€} < SJR \leq 454,78\text{€}$ (für NHT=507) $65,13\text{€} < SJR \leq 389,03\text{€}$ (für NHT=1000) $128,47\text{€} < SJR \leq 208,84\text{€}$ (für NHT=2352) ¹⁰⁵
n		$AJ = 112,01\text{€}$	AJ beträgt maximal 34,4% x 1/365 x Beitragsbemessungsgrenze, derzeit 112,01€ ¹⁰⁶	SJR oberhalb der o.g. Grenzen

Tabelle 2: Formeln zur Berechnung der Allocation journalière

Bei der Betrachtung der Berechnungsformeln außerhalb von Minimal- und Maximalwerten zeigt sich, dass der Tagessatz in der Intermittents-Regelung etwas geringer ist als im Régime général: Während gewöhnliche Arbeitnehmer 40,4% ihres durchschnittlichen SJR zuzüglich einem Fixum erhalten (Zeile c), sind es bei den Intermittents bis 2004 31,3% zuzüglich des Fixums (Zeile g, j). Ab 2005 wird

97 Es gelten die Regelungen der Annexes VIII und X 1997, vgl. Annexe VIII 2004, Artikel 73, Absatz 4. Zur analogen Anwendung auf Annexe X vgl. Direction des Affaires Juridiques de l'Unédic, Circulaire n° 03-19 du 31 décembre 2003, S. 52.

98 Règlement annexé 1997, Artikel 48.

99 Annexes VIII und X 1997, Artikel 46, Absatz 2.

100 Annexes VIII und X 1997, Artikel 46, Absatz 1.

101 Annexes VIII und X 2004, Artikel 25.

102 Annexes VIII und X 2004, Artikel 23, Absatz 7. SMIC 2005 (voraussichtlich): 1 350€/Monat. Eine Übersicht der Höhe des staatlichen Mindestlohnes findet sich in Insee, Salaire minimum interprofessionnelle de croissance (SMIC).

103 Der minimale Tagessatz wird bei derzeitiger Höhe des SMIC in keinem Fall unterschritten.

104 Annexes VIII und X 2004, Artikel 23, Absatz 1-6.

105 Die Bedingung ist abhängig von der Zahl der insgesamt gearbeiteten Stunden in der Referenzperiode sowie dem durchschnittlichen Tagesgehalt. Als Beispiele sind angegeben: Die Mindeststundenzahl, nötig zum Eintritt in die Arbeitslosenversicherung, ein mittlerer Wert sowie die maximal mögliche Stundenzahl (für Künstler: 28 Cachets pro Monat x 10,5 Monate x 8 h).

106 Annexes VIII und X 2004, Artikel 25.

zusätzlich ein Faktor eingeführt, der den Tagessatz in Abhängigkeit der gearbeiteten Stunden berechnet, der Anteil am durchschnittlichen Tagesgehalt sinkt auf 19,5%. Dies wirkt sich auf all diejenigen positiv aus, deren Anzahl an Arbeitsstunden das 4,54-fache des SJR in Euro übersteigt. Für einen darstellenden Künstler mit durchschnittlichem Tageseinkommen (in 2001: 207,20€¹⁰⁷) bedeutet dies, dass er ab 940 Arbeitsstunden pro Jahr von der Neuregelung profitiert, ein Arbeiter mit durchschnittlichem Tageseinkommen (in 2001: 152,30 €¹⁰⁸) erhält schon ab 691 Arbeitsstunden pro Jahr mehr als in der alten Regelung. Grundsätzlich lässt sich feststellen: Der Tagessatz der Intermittents-Versicherung ist niedriger als derjenige aus dem Régime général, dieser Effekt wird durch das Fixum um so stärker, je höher das SJR ist. Zusätzlich gilt für Leistungsempfänger nach dem Régime général eine Untergrenze von 57,5% des SJR, die es in den Annexes nicht gibt. Dadurch wird der Unterschied im ausbezahlten Tagessatz noch größer.

Betrachtet man allerdings das Verhältnis von Arbeitseinkommen und Arbeitslosengeld allerdings nicht auf der Ebene eines Arbeitstages, sondern über ein Jahr verteilt, so zeigt sich, dass sich das Verhältnis deutlich zu Gunsten der Intermittents umkehrt. Der durchschnittliche Verdienst pro Zeit ist bei Intermittents deutlich höher als bei gewöhnlichen Angestellten, im Gegenzug arbeiten sie nur ein Bruchteil der Zeit in festen Verträgen. Ein Tagesgehalt von 207,20€, wie es dem Durchschnitt für Künstler in 2001 entspricht, ergäbe bei einer dauerhaften Vollzeitstelle ein durchaus stattliches Jahresgehalt von 75 628€. Ein darstellender Künstler arbeitet im Durchschnitt jedoch nur 41,8 Tage pro Jahr¹⁰⁹ und verdient somit nur 8 660,96€. Das Tageseinkommen eines Intermittent entlohnt nicht nur die Arbeit, die an diesem Tag geleistet wurde, sondern enthält zusätzlich eine Prämie für nötige Vorarbeiten, Proben und Trainings sowie eine Risikoprämie

107 Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 32. Die Werte beruhen auf Daten der Caisse des congés spectacles. Beim Vergleich von Daten aus verschiedenen Quellen ist größte Vorsicht geboten, da die Zahlen bei den verschiedenen institutionellen Trägern teilweise erhebliche Abweichungen voneinander aufweisen und es keinerlei zentrale statistische Erhebung gibt. Vgl. zu diesem Problem beispielsweise Antoine, Propositions pour un système d'informations statistiques et économiques sur la vie culturelle en France, sowie Roigt u.a., Contribution à la réflexion des partenaires sociaux sur les origines des écarts entre les différents sources statistiques sur les artistes et techniciens intermittents du spectacle, et les aménagements à apporter au fonctionnement des annexes 8 et 10 du régime d'assurance-chômage.

108 Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 32.

109 Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 29.

(eine genauere ökonomische Analyse findet sich in Kapitel 4.1). Der Tagessatz (AJ) in der Arbeitslosenversicherung wird hingegen für jeden Kalendertag gezahlt. Im Ergebnis sind damit die Leistungen aus der Arbeitslosenkasse, die ein Intermittent erhält, in Bezug auf sein Gesamteinkommen aus Arbeit in der Referenzperiode deutlich höher als die Leistungen, die ein regulärer fest angestellter Arbeitnehmer mit dem selben Gesamteinkommen erzielt.

1.2.5. Selbstbehalt (Franchise)

Es wurden bislang vor allem zwei Aspekte erläutert, unter denen das Sonderreglement der Intermittents du Spectacle vorteilhaft für den Antragsteller ist: Die Beantragung ist schon nach relativ kurzer Berufstätigkeit möglich, und das ausgezahlte Arbeitslosengeld ist im Verhältnis zum eigenen Einkommen höher als im Régime général. Wie werden diese deutlich höheren Leistungen finanziert? Einen gewissen Beitrag leisten diejenigen Intermittents mit relativ hohem Einkommen durch einen Selbstbehalt: Sie erhalten zu Beginn der Bezugsperiode eine Anzahl von Tagen keine Auszahlung des Tagessatzes. Dieser Selbstbehalt (Franchise, F) wird seit der Reform vom 26. Juni 2003 wie folgt berechnet:¹¹⁰

$$F = \left(\frac{\text{Gesamteinkommen der Referenzperiode}}{\text{monatlicher Mindestlohn SMIC}} \times \frac{\text{durchschnittliches Tageseinkommen (SJR)}}{3 \times \text{täglicher Mindestlohn}} \right) - 30 \text{ Tage}$$

Dieser Wert steigt mit erhöhtem Einkommen an, wobei er durch mathematische Effekte um so stärker ansteigt, je mehr sich das Einkommen auf wenige Tage mit hohem Einkommen konzentriert. Im Einzelfall stellt dieser Selbstbehalt eine beträchtliche Einschränkung des Leistungsbezugs dar – im Allgemeinen spielt er jedoch keine Rolle: Berechnet man den Wert des Selbstbezalts für einzelne Einkommensgruppen, so stellt sich sowohl für Künstler als auch für Arbeiter heraus, dass bei Antragstellern mit einem durchschnittlichen Tagesdurchschnittseinkommen nur dann ein Selbstbehalt anfällt, wenn sie mindestens die doppelte Anzahl an Tagen arbeiten wie ein durchschnittlicher Beschäftigter. Dies war vor der Reform vom 26. Juni 2003 anders: Der Selbstbehalt wurde analog, allerdings ohne die Reduktion um 30 Tage berechnet¹¹¹, so dass jeder Versicherte mit einem, wenn auch geringen, Selbstbehalt rechnen musste.

¹¹⁰ Annexes VIII und X 2004, Artikel 30, § 1. Abgedruckt in Direction des Affaires Juridiques de l'Unédic, Circulaire n° 03-19 du 31 décembre 2003, S. 38.

¹¹¹ Vgl. Annexes VIII und X 1997, Artikel 75, §1.

1.2.6. Finanzierung und Defizit

Ähnlich wie in Deutschland finanziert sich die französische Arbeitslosenversicherung durch Arbeitnehmer- und Arbeitgeberbeiträge nach dem Umlageprinzip. Während die Beiträge zur normalen Arbeitslosenversicherung aktuell 6,40% des Bruttolohns betragen¹¹², werden die Leistungen nach den Annexes VIII und X durch einen Gesamtbeitrag von 10,80% des Bruttogehalts finanziert. Dieser teilt sich wie folgt auf: 5,40% zur Finanzierung „de l'indemnisation résultant de l'application des règles de droit commun de l'assurance chômage“, 5,40% zur Finanzierung „de l'indemnisation résultant de l'application de règles dérogatoires et spécifiques fixées par la présente annexe“.¹¹³ Dabei haben die Arbeitgeber einen Beitrag von je 3,50%, insgesamt also 7,00%, die Arbeitnehmer einen Beitrag von je 1,90%, insgesamt also 3,80%, zu zahlen.

Trotz dieser im Vergleich zur allgemeinen Regelung deutlich höheren Abgaben können die Leistungen der Annexes VIII und X nicht aus den für diese Arbeitnehmer abgeführten Beiträgen gedeckt werden. Während die Kostendeckung der allgemeinen Arbeitslosenversicherung vor allem von Konjunktur- und Arbeitslosigkeitsentwicklung abhängt und somit zwischen Defizit und Gewinn schwankt¹¹⁴, ist die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle strukturell defizitär: Die Ausgaben für Leistungen betragen im Durchschnitt der Jahre 1991 bis 2002 das 7,4-fache der eingenommenen Beiträge. Sie ist ein kultur- und sozialpolitisches Instrument, dessen erwartbar hohe Kosten durch Quersubventionierung aus den Beiträgen der Versicherten des Régime général getragen werden sollte. Auch der zuständige Minister dämpft Erwartungen, nach einer Reform könnte dieses strukturelle Defizit verschwinden:

Soyons clair, le régime particulier de l'intermittence ne sera jamais équilibré comptablement. Il est, par nature, structurellement, déficitaire. C'est un engagement de la part des seize millions de travailleurs et employeurs du secteur privé et de leurs représentants que de consentir à l'existence d'un régime aussi spécifique qui génère un tel déficit pour une population concernée d'une centaine de milliers de personnes à peine. Je me suis rendu compte que beaucoup de salariés du secteur ne savaient pas que leurs prestations étaient

112 Davon trägt 4% der Arbeitgeber, 2,4% der Arbeitnehmer. Vgl. Convention du 1er janvier 2004, Artikel 2, §1, Absatz 2.

113 Annexes VIII und X 2004, Artikel 56.

114 Vgl. L'équilibre financier de l'assurance chômage, S. 10.

financées par la solidarité interprofessionnelle et non par les seules cotisations du spectacle et de l'audiovisuel.¹¹⁵

Der Verweis auf die Unwissenheit vieler Beschäftigter des Sektors über die ihnen zukommende interprofessionelle Solidarität ist gleichwohl nicht ohne politische Implikation: Die absolute Höhe des stetig steigenden Defizits, die Gründe für diesen Anstieg sowie die Legitimität und die Finanzierung sind Kernpunkte der Kontroverse um die Reform der Arbeitslosenversicherung und das Protokoll vom 26. Juni 2003.

Vergleicht man das Verhältnis von Beitragseinnahmen und Leistungszahlungen aus den Annexes VIII und X, also das relative Defizit, mit dem absoluten Betrag der Differenz zwischen den beiden Größen (vgl. Tabelle 3, S. 36 sowie Abbildung 1, S. 37), so stellt man fest, dass zwischen diesen beiden Größen nur ein sehr schwacher Zusammenhang hergestellt werden kann.¹¹⁶

Nur in der Zeit von 1992 bis 1994 zeigt sich eine parallele Entwicklung der beiden Größen, was darauf hindeutet, dass die leichte Senkung des Defizits in diesen Jahren auf eine höhere Eigenfinanzierung durch Beiträge und gleichzeitig sinkende Leistungsausgaben zurückgeht. Seit 1994 pendelt sich das Verhältnis von Ausgaben zu Einnahmen auf dem Niveau von 1992 ein, während das absolute Defizit im Zeitraum zwischen 1991 und 2002 von 229 Mio. € auf das 3,64fache, nämlich 833 Mio. € stieg. Der primäre Grund hierfür ist das Wachstum des

Jahr	Absolute Zahlen		Prozentuale Entwicklung (1991=100%)	
	Verhältnis Leistungen zu Beiträge (in %)	Differenz Leistungen - Beiträge (in Mio. €)	Verhältnis Leistungen zu Beiträge (in %)	Differenz Leistungen - Beiträge (in Mio. €)
1991	847,00%	229	100,00%	100,00%
1992	771,00%	333	91,03%	145,41%
1993	740,00%	329	87,37%	143,67%
1994	557,00%	306	65,76%	133,62%
1995	600,00%	357	70,84%	155,90%
1996	667,00%	423	78,75%	184,72%
1997	743,00%	481	87,72%	210,04%
1998	737,00%	544	87,01%	237,55%
1999	816,00%	613	96,34%	267,69%
2000	777,00%	646	91,74%	282,10%
2001	857,00%	751	101,18%	327,95%
2002	772,00%	833	91,15%	363,76%

Tabelle 3: Leistungen und Beiträge in den Annexes VIII und X 1991 bis 2002

115 «Un sabotage de la rentrée serait une triste chose!», S. 1-2.

116 Hier und im Folgenden: Vgl. Les allocataires indemnisés au titre des annexes 8 et 10, S. 314.

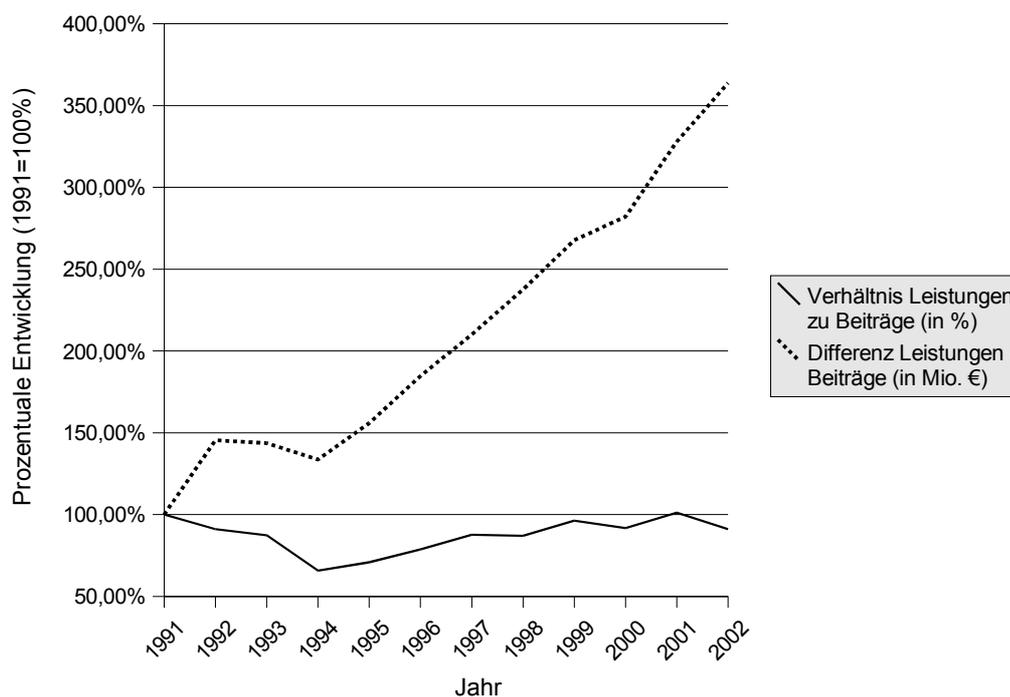


Abbildung 1: Prozentuale Entwicklung von Verhältnis und Differenz zwischen Leistungen und Beiträgen aus den Annexes VIII und X 1991 bis 2002

Sektors und der optimierte Rückgriff auf die Arbeitslosenversicherung auch durch die Arbeitgeber.

Alle Kenndaten des Arbeitsmarkts der Intermittents du Spectacle sind in den letzten Jahren – als Vergleichszeitraum für die verschiedenen Datenquellen wird hier die Phase von 1991 bis 2001 verwendet – stark angestiegen¹¹⁷: Die Zahl der Beschäftigten (von 59 419 auf 118 976 bzw. 200,23%), der Leistungsempfänger (von 41 038 auf 96 848 bzw. 236,00%), das gesamte Arbeitsvolumen (von 4 788 000 auf 6 812 000 Arbeitstage/Jahr bzw. 142,27%), der kumulierte Verdienst aller Beschäftigten (von 886 Mio. € auf 1 330 Mio. €, preisbereinigt bzw. 150%). Nachdem das Wachstum der Beschäftigten jedoch das des Arbeitsvolumens deutlich übersteigt, wird gleichzeitig die Zahl der Arbeitstage pro Beschäftigtem (von 80,6 auf 57,3 Arbeitstage/Jahr bzw. 71,09%) und das Einkommen pro Beschäftigtem (von 14 919 € auf 11 180 €, preisbereinigt, bzw. 74,94%) kleiner.

¹¹⁷ Hier und im Folgenden: Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 27.

Dieser Effekt hat direkte Auswirkungen auf die Arbeitslosenversicherung: Je weniger Tage ein Beschäftigter arbeitet, desto mehr bekommt er, vorausgesetzt er erreicht die Mindestgrenze von 507 Arbeitsstunden im Referenzzeitraum, an Leistungen ausbezahlt. Gleichzeitig steigt mit sinkendem Einkommen der Anreiz, Sozialleistungen auch einzufordern: Der Anteil der Beschäftigten, welche auch Arbeitslosengeld bezogen, stieg im betrachteten Zeitraum von 69,1% auf 81,4%. Das strukturelle Defizit selbst hat sich also in den letzten 15 Jahren kaum verändert, da das steigende Gesamtvolumen des Marktes auch die Beiträge steigen ließ. Allerdings ist es durch den Anstieg des absoluten Defizits ins Blickfeld der Öffentlichkeit gerückt – und fällt bei den absoluten Zahlen immer stärker ins Gewicht.

Das steigende Defizit, querfinanziert durch die Beiträge der Angestellten des privaten Sektors, welche in die Arbeitslosenversicherung fließen, ist von enormer Größe im Vergleich zur relativ geringen Anzahl an Betroffenen. Bei allen nun folgenden Überlegungen zur Funktion und Bedeutung der Intermittence selbst und der Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle stellt dieser Umverteilungsmechanismus eine nicht zu ignorierende Größe dar. Es mag gute Gründe dafür geben, die Angestellten des Spectacle in der beschriebenen Weise zu unterstützen, es mag von hoher Bedeutung für den Bestand des französischen Theatersystems sein – diese Gründe schließen jedoch nicht aus, auch die Aspekte der Legitimität, der Zumutbarkeit, der Durchsetzbarkeit und der Effizienz dieser Transferleistung zu bedenken.

2. Methodische Präzisierung

Das vorangegangene Kapitel beschreibt und analysiert die Strukturen eines komplexen rechtlichen Arrangements, das als Antwort auf tatsächliche oder vermeintliche Probleme des Arbeitsmarktes für Berufe im Sektor des Spectacle reagieren soll. Bevor nun diese Antwort auf ihre Bedeutung und ihre Funktionsfähigkeit hin untersucht werden kann, muss zunächst geklärt werden, was überhaupt das Problem ist, zu dessen Lösung dieses rechtliche Arrangement gedacht ist. Eine systematische Problembeschreibung ist wiederum abhängig von der methodischen Herangehensweise: Bevor ein Problem benannt und analysieren werden kann, muss klar sein, welcher Art dieses Problem ist. Um eine methodische Präzisierung in Hinblick auf die Probleme, welche die Intermittence lösen soll, geht es in diesem Kapitel; eine Analyse der Probleme selbst findet sich im darauf folgenden.

Ausgangsthese dieser Arbeit ist, dass es sich bei den Problemen, welche mit der Intermittence gelöst werden sollen, um genuin ökonomische Probleme handelt. Genau genommen sind es zwei Fragen, welche immer wieder gestellt werden: Die eine ist die nach den staatlichen Möglichkeiten, der Bevölkerung ein breites und qualitativ hochwertiges kulturelles Umfeld bieten zu können, die andere ist die nach der sozialen Situation der Menschen, welche an diesem kulturellen Umfeld arbeiten. Beide Fragestellungen, die kulturpolitische wie die sozialpolitische, lassen sich ökonomisch skizzieren: Der möglichst effiziente Einsatz vorhandener Mittel zur Erreichung einer breiten Versorgung der Bevölkerung mit bestimmten Gütern und Dienstleistungen ist eine typisch ökonomische Fragestellung, ebenso die Frage, welche Organisationsformen des Arbeitsmarkts sowohl ein ausreichendes Angebot an Arbeitskräften wie auch eine sinnvolle materielle Absicherung derselben garantieren kann. Der methodische Rahmen der Betrachtung solcher Probleme ist die Ökonomie.

Nun findet sich in den kulturpolitischen Kontroversen um die Intermittence immer wieder die Behauptung: „La culture n'est pas une marchandise“¹¹⁸, das Schlagwort der „exception culturelle“¹¹⁹ steht programmatisch für die in Frank-

118 dt.: Die Kultur ist keine Ware. Vgl. z.B. Benzoni, *Économie de la culture, Les biens culturels, une exception économique?*, S. 28.

119 dt. wörtlich.: kulturelle Ausnahme. Farchy erläutert den Begriff als Ausdruck einer langen Tradition staatlicher Intervention im kulturellen Bereich, aber auch als Widerstand gegen einen als hegemonial empfundenen amerikanischen materiellen Liberalismus: „[L]a culture

reich weit verbreitete Ansicht, die Kultur dürfe unter keinen Umständen den Kräften des Marktes ausgesetzt werden. Wie verträgt sich diese Ansicht mit einer ökonomischen Analyse kultureller Güter?

Zur Beantwortung dieser Frage ist eine Differenzierung notwendig zwischen einem normativen und einem deskriptiven Verständnis von Ökonomik.¹²⁰ Versteht man die Rede von der *Exception culturelle* als Widerstand gegen einen verkürzenden Begriff der Notwendigkeit von Gewinnmaximierung, würde man also damit ausdrücken wollen, dass sich eine Logik industrieller Produktion und direkter Profitmaximierung nicht mit bestimmten Ansprüchen an die Qualität kultureller Güter vertragen würden, so wäre dieser Position zumindest partiell recht zu geben – wobei man sich davor hüten müsste, daraus eine grundsätzliche Unmöglichkeit, Kunst und Kultur marktwirtschaftlich zu organisieren, abzuleiten. Eine Ausweitung auf das deskriptive Potential der Ökonomik kann jedoch in keinem Fall behauptet werden. Künstlerische Güter und Dienstleistungen müssen produziert werden, die dabei eingesetzten Produktionsfaktoren verursachen Aufwand und somit Kosten – und diese müssen durch direkte oder indirekte Mechanismen wieder gedeckt werden.¹²¹ Sicherlich kann diese Kostendeckung auf verschiedene Art und Weise erfolgen, der Markt für bildende Kunst ist beispielsweise dem Konsumgütermarkt deutlich ähnlicher als die Entlohnung eines Straßenkünstlers durch Spenden oder die öffentliche Finanzierung eines gratis aufgeführten Theaterstücks. Dies ändert jedoch nichts daran, dass die dabei zu berücksichtigenden Mechanismen ökonomischer Art sind.

Die Ökonomik hat viele sehr differenzierte und teilweise konkurrierende Theoriegebäude entwickelt. Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, hier einen umfassenden Überblick zu geben – schließlich handelt es sich um die theoretische Fundierung

française – et plus largement européenne – a une dimension symbolique dépassant largement son poids dans le PIB [...]. La construction européenne, qui s'est faite tout d'abord dans une logique de marché, a besoin de la culture et de ses symboles pour progresser. [...] L'hégémonie américaine dans l'ordre culturel n'est que le reflet de l'hégémonie de ce pays dans les domaines géopolitique, économique et militaire. Le libéralisme culturel n'est que le reflet du libéralisme économique qui s'étend à tous les secteurs d'activités.“ (Farchy, *Exception culturelle*, S. 268)

120 Um zwischen Gegenstand und Beobachtung besser unterscheiden zu können, wird der Begriff Ökonomie für das wirtschaftliche Leben, Ökonomik hingegen für die Wissenschaft, welche dieses beobachtet, verwendet.

121 Vgl. z.B. Benzoni, *Économie de la culture, Les biens culturels, une exception économique?*

einer gesamten Disziplin.¹²² Für unsere Belange soll es genügen, in einige Prinzipien der ökonomischen Denkweise einzuführen und diese so zu modifizieren, dass grundlegende Einwände von kulturwissenschaftlicher Seite ausgeräumt werden können. Am Ende soll ein für die Analyse der Intermittence ausreichendes Theoriegerüst zur Verfügung stehen.

2.1. Ökonomische Methodik

Die Ökonomik wird hier als positivistische Erfahrungswissenschaft begriffen, die soziale Phänomene – analog zum naturwissenschaftlichen Denken – mit Hilfe von Modellen zu erklären versucht.¹²³ Sie unterscheidet sich damit beispielsweise ganz erheblich von umfassenden Systementwürfen, wie sie in der Philosophie vorkommen, aber auch vom Theoriebegriff der Kulturwissenschaften, der nicht im selben Maße auf ein in sich widerspruchsfreies logisches Aussagegebäude zielt. Die Wahl des Modells bzw., wie Homann und Suchanek es bezeichnen, „der Methode ist abhängig von der genauen Problem- bzw. Fragestellung. [...] Methoden in der Wissenschaft sind daher nicht ‚richtig‘ bzw. ‚wahr‘ oder ‚falsch‘, sondern ‚zweckmäßig‘ oder ‚unzweckmäßig‘.“¹²⁴

Ein gewisser Teil möglicher Einwände gegen eine ökonomische Betrachtung der Kultur kann schon mit dem Hinweis auf diesen Modellcharakter ökonomischer Theorie entkräftet werden: Je nach Problemstellung muss ein solches Modell auf einen bestimmten Aspekt des zu beschreibenden Phänomens abzielen und bedient sich dabei ganz bewusst dem Mittel der Abstraktion und vereinfachender Annahmen. Dies ist notwendig, um ein Modell zur Reduktion von Komplexität nutzen zu können – es schränkt die Erklärungsmöglichkeiten damit jedoch gleichzeitig auf die zugrunde liegende Fragestellung ein. Eine Untersuchung der ökonomischen Strukturen künstlerischer Arbeit bedeutet keine Reduktion in dem

122 Die Überlegungen zur grundsätzlichen Konzeption einer Ökonomik unter Einbeziehung nicht-monetärer Vorteile bzw. evolutionstheoretischer Interpretationen entstanden in Auseinandersetzung mit der Vorlesung „Einführung in die Wirtschaftsethik“ im Wintersemester 2002/03 sowie dem Hauptseminar „Ethikkonzeptionen der Gegenwart III“ im Wintersemester 2004/05 bei Prof. Karl Homann, LMU München. Einen fundierten Überblick über die dort vertretenen Auffassung von Ökonomik bietet Homann u.a., *Ökonomik: Eine Einführung*.

123 Die Einordnung dieses Erklärungsansatzes als im letzten Sinne gestaltungsorientiert (vgl. Homann u.a., *Ökonomik: Eine Einführung*, S. 28) wird damit nicht in Frage gestellt, es soll hier vielmehr auf das grundsätzlich szientistische Denkmodell und die damit verbundene Vorstellung von Theoriebildung mittels Modellen abgehoben werden.

124 Homann u.a., *Ökonomik: Eine Einführung*, S. 26-27.

Sinne, dass künstlerische Arbeit ausschließlich ökonomisch sei. Ob die zu diesem Zwecke getroffenen Annahmen und Abstraktionen zweckmäßig sind, ist am besten durch Vergleich mit der Realität zu überprüfen: Die entwickelten Modelle dienen als Hypothesen der empirischen Sozialwissenschaft. Der innerhalb der Modelle vertretene Kausalitätsbegriff ist immer unter großen Vorbehalten zu sehen. Es wird lediglich ein Zusammenhang zwischen bestimmten Phänomenen oder Größen behauptet, der in der Empirie gezeigt werden kann.

Wie man auch immer den Gegenstand der Ökonomik definieren mag – den meisten ökonomischen Modellen ist gemein, dass sie mit einem methodischen Individualismus arbeiten. Die Funktion von Systemen wird erklärt, in dem man versucht, die je individuellen Handlungsentscheidungen und die ihnen zu Grunde liegenden Vorteils-Nachteils-Kalkulationen zu (re-)konstruieren. Die Form und Struktur des Ganzen wird aus dem Zusammenwirken dieser je individuellen Entscheidungen aggregiert. Selbstverständlich können individuelle Handlungsentscheidungen und deren Gründe nicht im einzelnen erfasst werden. Vielmehr geht man von einem stark vereinfachten Handlungsmodell aus: „Individuen maximieren ihren Nutzen unter Restriktionen.“¹²⁵ Dieser nutzenmaximierende Akteur – der, es sei nochmals darauf hingewiesen, eine stark abstrahierte Annahme über das menschliche Handeln ist, welche zur Vereinfachung eines hochkomplexen Systems dient und selbstverständlich in der Realität in dieser Reinheit weder vorkommt noch vorkommen soll – wird häufig als *Homo oeconomicus* bezeichnet.

Die Bedingung, unter denen diese theoretisch angenommenen *Homi oeconomici* nun ihren Nutzen maximieren, wird in vielen ökonomischen Theorien auf Knappheit zurückgeführt: Alle Ressourcen, auf welche die Akteure zur Verwirklichung ihres Nutzens zurückgreifen können sind nur in begrenzten Mengen vorhanden. Dies ist sicherlich richtig – trotzdem schlagen Homann und Suchanek vor, der Knappheit nicht diese zentrale Stellung in einem ökonomischen Theorieaufriß zuzuweisen: Für sie „steht die soziale Beziehung zwischen den Akteuren im Zentrum der Betrachtung.“¹²⁶ Die Interaktion zwischen verschiedenen nutzenmaximierenden Akteuren, die dabei auftretenden Konflikte und die Möglichkeit,

125 Homann u.a., *Ökonomik: Eine Einführung*, S. 29.

126 Homann u.a., *Ökonomik: Eine Einführung*, S. 34.

diese durch Kooperation und damit verbundene Gewinne für alle Beteiligten zu lösen, stehen für sie im Mittelpunkt eines theoretischen Konzepts. Ohne hier das daraus gefolgerte Grundproblem der Zusammenarbeit zum gegenseitigen Vorteil, die Dilemmastruktur als „Situation, in der Interessenkonflikte die Realisierung der gemeinsamen Interessen verhindern“¹²⁷, im einzelnen erläutern zu können¹²⁸, folge ich diesem Ansatz.

Damit sind grundsätzliche Theorieentscheidungen getroffen: Es werden unter Restriktionen nutzenmaximierende Akteure angenommen, zusätzlich wird auf die systemimmanente Bedingtheit der Resultate des Handelns dieser Akteure vom Handeln anderer. Hieraus konstruiert die Ökonomik ein Modell, mit dessen Hilfe soziale Phänomene erklärt werden sollen. Da der übliche Gegenstand ökonomischer Forschung, das Wirtschaftssystem, maßgeblich mit Gütern und Dienstleistungen sowie deren Tauschwert, dem Preis, operiert, beziehen sich die meisten ökonomischen Modelle auf Mengen und Preise. Das institutionelle Arrangement, welches die Menge an durchgeführten Transaktionen und deren jeweiligen Preis durch Angebot und Nachfrage einzelner Akteure bestimmt, ist der Markt.

2.2. Einwände und Probleme

Die Übernahme des skizzierten ökonomischen Modells in den kulturwissenschaftlichen Bereich ist nicht unproblematisch. Dies liegt einerseits an einem grundsätzlichen Unbehagen angesichts der Eindimensionalität des theoretischen Konstruktes, welches im Modell die Rolle der so vielschichtigen und heterogenen Individuen übernehmen soll, und des deterministisch erscheinenden Funktionalismus eines so entworfenen ökonomischen Systems, andererseits an den Schwierigkeiten, die es bereitet, die Ökonomie der Kultur unter diesem Paradigma erschöpfend zu erklären. Beide Arten von Einwänden sollen im Folgenden an jeweils zwei zentralen Punkten vorgestellt werden.

Im Jahr 1848 hielt Victor Hugo in der Assemblée Nationale eine flammende Rede gegen das Vorhaben, das Budget für die Geistes-, die Naturwissenschaften und die Kunst zu verringern. Seine Argumentation beruht auf der Einschätzung,

127 Homann u.a., Ökonomik: Eine Einführung, S. 35.

128 Eine detaillierte Erläuterung findet sich in Homann u.a., Ökonomik: Eine Einführung, Kapitel 1.4.3, S. 32-55.

seine Zeit sei geprägt von einem „excès des tendances matérielles“¹²⁹, die Institutionen, „qui ont pour but spécial de poursuivre, de combattre, de détruire l’ignorance [...]“¹³⁰ sollten deshalb gefördert und unterstützt werden. Es ging ihm um nichts geringeres als die Abkehr des menschlichen Geistes vom Materialismus, der „vers la conscience, vers le beau, le juste et le vrai, le désintéressé et le grand“¹³¹ ausgerichtet werden sollte. Der Text – er stammt von einem Flugblatt, welches Intermittents im Herbst 2003 auf Demonstrationen und in Theatern verteilt – ist signifikant für die traditionelle Gegenüberstellung von Materialismus und Idealismus, wobei sich Kulturschaffende und Kulturwissenschaftler üblicherweise eher auf der Seite des Idealismus sehen. Geprägt von einem solchen Menschenbild erscheint die materielle Orientierung des Homo oeconomicus, dessen Fixierung auf den eigenen, insbesondere finanziellen, Nutzen in einem fragwürdigen Licht.

Ein zweiter Grund für das Unbehagen gegenüber ökonomischen Modellen ist die fest verankerte Vorstellung von der Freiheit des Individuums. Ähnlich wie die Vorstellung des antimaterialistischen Charakters der Kultur fußt auch dieses Prinzip in der Tradition der aufklärerischen Philosophie, insbesondere des Idealismus. In einer dualistischen Vorstellung werden absolute Freiheit und Determinismus als sich ausschließende Gegensätze vorgestellt, die Erklärung der Willensfreiheit des Menschen angesichts naturwissenschaftlicher Erkenntnisse über Gesetzmäßigkeiten in der Natur wurde zum zentralen Antrieb beispielsweise der Kantischen Philosophie. Die Entwicklung von ökonomischen Gesetzmäßigkeiten und die zwingende Verhaltensdetermination durch Dilemmastrukturen lassen den Spielraum der Möglichkeiten menschlichen Verhaltens als nicht existent erscheinen, so dass aus kulturwissenschaftlicher Sicht ein so vereinfachtes ökonomisches Modell abgelehnt werden muss.

Doch auch umgekehrt wird die Erklärung kultureller Phänomene eine klassische ökonomische Argumentation vor immense Probleme gestellt. Dies soll am Beispiel der Arbeitsmärkte in künstlerischen und kunstnahen Berufen erläutert werden: Einerseits handelt es sich ohne Zweifel um Märkte, in denen bestimmte

129 dt.: das Überhandnehmen materieller Tendenzen

130 dt.: deren spezielle Aufgabe es ist, die Ignoranz zu verfolgen, zu bekämpfen und zu zerstören

131 dt.: hin zum Bewusstsein, zum Schönen, zum Richtigen und Wahren, zum Interesselosen und zum Großen. (Flugblatt unter Verwendung einer ‚Intervention de Victor Hugo à l’Assemblée Nationale en 1848‘).

Leistungen zu bestimmten Preisen gehandelt werden. Ökonomische Modelle zur Erklärung von Mechanismen auf allgemeinen Arbeitsmärkten müssen also herangezogen werden können. Andererseits weisen solche Märkte regelmäßig ökonomische Anomalien auf: Das durchschnittliche Einkommen, welches ein Berufseinsteiger im Laufe seiner Karriere erwarten kann, ist niedrig, die Einkommensvarianz sehr hoch.¹³² Die eigenen Chancen auf Erfolg sind nicht nur sehr gering – einer großen Anzahl von Berufseinsteigern und Beschäftigten mit geringem Einkommen und Ansehen steht eine kleine Zahl von Stars oder zumindest sehr erfolgreichen Künstlern gegenüber –, sondern es herrscht gleichzeitig in hohem Maße Unsicherheit darüber, ob die eigenen Talente und Qualifikationen überhaupt Erfolgsschancen begründen. Dies gilt im übrigen nicht nur für materiellen Gewinn, auch die Möglichkeit, dauerhaft künstlerisch befriedigend arbeiten zu können, ist von dieser ungleichen Verteilung von Erfolg betroffen. Ein rationaler, eigeninteressierter Akteur müsste also stark dagegen abgeneigt sein, einen künstlerischen oder kunstnahen Beruf zu ergreifen. Dies entspricht jedoch nicht der Realität: Eine große Zahl von Menschen entscheidet sich für einen künstlerischen oder kunstnahen Beruf, und eine nicht unbeträchtliche Zahl bleibt trotz schwieriger Erfolgsaussichten oder ausbleibender Anerkennung im Arbeitsmarkt. Das Wissen, trotz aller ökonomischen Probleme Künstler geworden zu sein und es auch zu bleiben ist häufig sogar expliziter Bestandteil der künstlerischen Identität – in bestimmten Kontexten wird der Künstler geradezu durch diese Resistenz gegenüber materiellen Problemen definiert.¹³³

2.3. Weiterentwicklung des ökonomischen Modells

Im Folgenden werden unterschiedliche Versuche vorgestellt, die ökonomischen wie auch die eher kulturellen Einwände gegen die Anwendung des skizzierten ökonomischen Modells in dieses zu integrieren. Dabei wird es zunächst darum gehen, einige Positionen zu diskutieren, die anstreben, innerhalb eines klassischen ökonomischen Paradigmas Erklärungen für die Anomalien künstlerischer Arbeitsmärkte zu finden. Im Anschluss werden zwei Präzisierungen des ursprünglichen

132 Vgl. beispielsweise zur Einkommensvarianz der Intermittents 1987-1988: Menger, *Etre artiste par intermittence*, S. 9.

133 Vgl. z.B. die Stellungnahmen von Intermittents du Spectacle in Ant (Hg.), *Les intermittents du spectacle* sowie *Collectif dirigé par Bénédicte Brunet, Paroles intermittentes*.

Modells vorgeschlagen, welche es für die Analyse im kulturwissenschaftlichen Kontext geeigneter werden lassen: Einerseits wird eine Erweiterung des Vorteilsbegriff vorgeschlagen, welcher es erlaubt, andere als monetäre Anreize sowie komplexe wechselseitige Bedingungsverhältnisse von Anreizstrukturen besser im Modell abzubilden. Andererseits wird eine evolutionstheoretische Interpretation des Homo oeconomicus angeboten, welche das Verhältnis zwischen individuellen und freien Willensentscheidungen einerseits, ökonomischer Determination durch Marktgesetze und Dilemmastrukturen andererseits präziser definiert. Dieses modifizierte und kontextualisierte ökonomische Modell wird als Rahmen für die folgende Analyse der Intermittence für tauglich erachtet.

2.3.1. Klassische ökonomische Erklärungsversuche der Anomalien

Die sicherlich provokativste Argumentation zur rationalen Erklärung des Verhaltens von Künstlern und kunstnah Arbeitenden liefert Randall K. Filer, indem er die üblicherweise konstatierten Anomalien für schlichtweg nicht existent erklärt: Unter Rückgriff auf Daten einer Volkszählung in den USA aus dem Jahr 1980 vergleicht er Einkommensstrukturen sowie persönliche Merkmale von Künstlern und einer Kontrollgruppe von Menschen, die andere Berufe ausüben. Dabei kommt er zu dem überraschenden Ergebnis, dass Künstler in der betrachteten Stichprobe zwar tatsächlich durchschnittlich 6% weniger verdienen als andere Berufsgruppen, dies aber auf Grund statistischer Effekte relativiert werden müsse: Der Anteil jüngerer Beschäftigter sei in der beobachteten Population deutlich höher als in anderen Berufen, und, anders als üblicherweise postuliert, sei in der von ihm untersuchten Kontrollgruppe die Neigung, die Branche zu wechseln, höher gewesen als bei den von ihm untersuchten Künstlern. Nach Standardisierung der Daten an Hand dieser Kriterien kommt er zu dem Schluss: „[T] here is little, if any, indication that artists earn less than they might expect to earn in other jobs.“¹³⁴

Dieses Ergebnis kann allerdings so nicht akzeptiert werden. Menger beispielsweise führt kritisch an, dass die Studie nicht berücksichtige, inwiefern Künstler auch Einkommen aus nicht künstlerischer oder kunstnaher Tätigkeit erzielen,

134 Filer, The ‚Starving Artist‘ - Myth or Reality?, S. 59.

zudem sei die Studie höchst undifferenziert, was die unterschiedlichen Künstlergruppen anbelangt. Tatsächlich verdienen in der beobachteten Population beispielsweise Tänzer und Choreographen durchschnittlich signifikant weniger als Schauspieler und Regisseure.¹³⁵ Fraglich ist auch Filers Hypothese, wonach die hohe Zahl junger Beschäftigter in künstlerischen Berufen allein auf ein kontinuierliches Wachstum des Sektors zurückzuführen sei, nicht aber, wie meist angenommen, auf die hohe Zahl von Marktaustritten nach kontinuierlichem Misserfolg. Die Daten zur Population der *Intermittents du Spectacle* in den 1990er Jahren legen zwar tatsächlich einen leichten Alterungsprozess im Laufe der Zeit von 1987 bis 2001 nahe, dennoch ist die Zahl derjenigen Beschäftigten, die unter 35 Jahre alt sind, auch 2001 mit durchschnittlich 51% immer noch sehr hoch (nach 59% in 1987).¹³⁶ Zudem weist Menger in einer Analyse mir nicht vorliegender Daten auf eine durchaus hohe Fluktuation bei Berufsanfängern hin: „Le turn-over est considérable: chaque année, les entrants représentent autour de 15% des effectifs. Parmi ces entrants, la moitié environ aura quitté ce secteur d’emploi au cours des deux ans qui suivent.“¹³⁷ Man kann also davon ausgehen, dass beide Effekte zum Tragen kommen: Eine hohe Zahl von Berufseinsteigern, welche den Sektor teilweise nach einiger Zeit wieder verlassen, kombiniert mit einem tatsächlich beträchtlichen Wachstum an Beschäftigten. In jedem Fall ist das Durchschnittseinkommen eines französischen *Intermittent* im Laufe der 1990er Jahre stetig gesunken und lag 2001 mit 11 180€¹³⁸ pro Jahr unter dem staatlichen Mindesteinkommen SMIC bei Vollzeitarbeit (2001: 13 526,76€). Auch wenn es sicherlich richtig ist, dass die Gewinnerwartung von Künstlern – vor allem im Falle von dauerhaftem Erfolg – höher ist als gemeinhin angenommen, so kann dies die hohe Zahl an Berufseinsteigern nicht völlig erklären. Die Gewinnerwartung ist, zumindest im Durchschnitt betrachtet, sehr gering, das Risiko und die Unsicherheit über den eigenen Erfolg sehr hoch.

Santos vergleicht Arbeitsmärkte mit einer derart großen Einkommensvarianz mit der Teilnahme an einer Lotterie: Seine These ist, die Akteure wären bereit,

135 Vgl. Menger, *Artistic Labor Markets and Careers*, S. 553.

136 Vgl. *Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l’audiovisuel et des spectacles (1987-2001)*, S. 22.

137 Menger, *Les intermittents du spectacle*, S. 1.

138 Vgl. *Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l’audiovisuel et des spectacles (1987-2001)*, S. 27.

einen hohen und durchaus erwarteten Einkommensverzicht hinzunehmen, um die Chance auf ein sehr hohes Einkommen und sehr großen Erfolg zu wahren.¹³⁹ Auch diese Erklärung kann – obwohl die Erwartung eines sehr großen Erfolgs sicherlich bei manchem Künstler eine kaum eingestandene Motivation sein mag – nicht umfassend überzeugen. Denn anders als bei einer Lotterie ist der Erfolg oder der Misserfolg zwar schwer voraussehbar, nichtsdestoweniger aber alles andere als zufällig. Talent und Qualifikation spielen bei der Entscheidung über den Erfolg einer Karriere eine große Rolle. Unsicherheit entsteht vor allem aus mangelnden Informationen darüber, welches Talent und welche Qualifikation in Zukunft benötigt werden und ob der einzelne Beschäftigte über die erforderlichen Eigenschaften verfügt. Zudem ist die Risikobereitschaft der Teilnehmer eines Glücksspiels für gewöhnlich auch dadurch geprägt, dass diese keine existentiellen Risiken eingehen, sondern einen relativ überschaubaren Teil ihres Kapitals in ein solches Spiel investieren. Ein junger Künstler hingegen geht ein ganz erhebliches finanzielles Risiko ein und verzichtet auf die Möglichkeit, sich gleichzeitig in einem anderen, sichereren Beruf auszubilden.

Miller und Jovanovic liefern eine erweiterte und erheblich verbesserte Version des Zusammenhangs zwischen Hoffnung auf hohe Gewinne und der Wahl eines künstlerischen Berufs. Sie verwenden dafür die Theorie des „Job Matching“:¹⁴⁰ Ausgangspunkt ist die Hypothese, dass die Produktivität eines Beschäftigten je nach Beruf und Arbeitgeber variere, er also zu unterschiedlichen Berufen und Arbeitgebern unterschiedlich gut ‚passt‘. Außerdem wird angenommen, dass das Wissen über die Leistungsfähigkeit eines Beschäftigten sowohl auf seiner Seite als auch auf der Seite des Arbeitgebers systematisch unvollständig sei. In Folge dessen könne man den Prozess des Sammelns von Erfahrungen als Akkumulation von Informationen über die eigene Produktivität in diesem Beruf bzw. mit diesem Arbeitgeber interpretieren. Auf Grundlage dieser Informationen entscheide das Individuum immer wieder neu darüber, ob es in einem Beruf bzw. auf einer bestimmten Stelle verbleibe oder eine andere Möglichkeit der beruflichen Weiterentwicklung wählen würde. Die Tätigkeit in einem Berufsfeld, das reich an Risiko und Unsicherheit ist und das Fehlen einer monetären Entschädigung dafür könnte

139 Vgl. Santos, Risk, Uncertainty and the Performing Artist

140 Vgl. Miller, Job Matching and Occupational Choice sowie Jovanovic, Job Matching and the Theory of Turnover.

also dergestalt erklärt werden, dass es sich um einen sequentiellen Prozess der Evaluation der eigenen Chancen und Risiken in diesem Tätigkeitsfeld handele. Die Informationen, welche für diesen Prozess benötigt werden, müssten mit einem zunächst niedrigen Einkommen bezahlt werden, das Individuum wäre dazu bereit, da es im Erfolgsfall hohes Einkommen und starke persönliche Befriedigung erhoffen würde.¹⁴¹ Dieser Ansatz erscheint als der tragfähigste und differenzierteste Versuch, Anomalien des künstlerischen Arbeitsmarktes innerhalb des klassischen ökonomischen Paradigmas zu erklären.

Gleichwohl kann auch dieser Ansatz nicht vollständig befriedigen: Die Annahme, dass Individuen ausschließlich nach der Maximierung ihres finanziellen Gewinns streben, bleibt höchst zweifelhaft, zudem entbehrt es nicht einer gewissen Konstruiertheit, Menschen, die auf Nachfrage im wesentlichen nicht monetäre Gründe für ihr Handeln nennen, zu unterstellen, sie würden eine bei der Entscheidung über ihren Verbleib in einem Beruf eine hochspekulative Risikoabwägung über zu erwartende monetäre Vorteile durchführen. Die Kombination aus mangelnder Information über die zu erwartenden Gewinne und Ablehnung rein monetärer Orientierung lässt diese Unterstellung als höchst zweifelhafte Annahme erscheinen. Beide Probleme – die monetäre Fixierung des Vorteilsbegriffs wie die notwendige Unterstellung individueller Präferenzen –, sollen im folgenden nacheinander bearbeitet werden.

141 Zur Anwendung auf den Arbeitsmarkt der Intermittents du spectacle in Frankreich: Vgl. Menger, *Appariement, risque et capital humain: l'emploi et la carrière dans les professions artistiques*, S. 222-223.

2.3.2. Öffnung des Vorteilsbegriffs

Der besondere Reiz ökonomischer Modelle zur Erklärung sozialer Phänomene liegt in ihrer Berechenbarkeit: Unterstellt man ein individuelles Streben nach einem bestimmten Gut, so lässt sich im Sinne einer Ziel-Mittel-Rationalität das optimale Verhalten jeden Akteurs ermitteln, welches notwendig ist, um den Besitz an diesem Gut so stark wie möglich zu maximieren. Berücksichtigt man zudem die wechselseitige Abhängigkeit des Verhaltens der Akteure eines Marktes vom Verhalten der jeweils anderen, die wechselseitige Interdependenz, lässt sich ein soziales Phänomen aus den vermuteten Vorteils-Nachteils-Kalkulationen der individuellen Akteure rekonstruieren und somit erklären.

Die Einfachheit und Eindeutigkeit dieses Modells ist an zwei Bedingungen geknüpft: Erstens muss der Grad der Zielerreichung quantitativ beschreibbar sein, zweitens müssen sich die unterschiedlichen quantitativ erfassten Güter in ihrem Wert gegeneinander aufrechnen lassen. Diese Bedingungen erfüllen monetäre Bewertungen am besten: Geld lässt sich bis zu beliebiger Höhe eindeutig quantitativ erfassen, es ist zudem nicht zweckgebunden, was es dazu geeignet erscheinen lässt, gegen jedes andere Gut austauschbar zu sein. In der Folge können alle Kosten und Vorteile, welche ein Akteur aus einer Handlung zu erwarten hat, in einen einzigen Zahlenwert zusammengefasst werden.

Die Orientierung ökonomischer Analysen an einem monetären Nutzenbegriff ist also nicht in Vermutungen über die beobachteten Individuen und deren Präferenzen begründet, sondern im methodischen Vorteil, den monetäre Erklärungsansätze gegenüber anderen ökonomischen Modellen haben. Eine solche Abstraktion, welche es erlaubt, hoch komplexe Zusammenhänge zu vereinfachen, um damit exaktere und eindeutige Ergebnisse zu erzielen, ist zunächst einmal wissenschaftlich nicht ungewöhnlich. Allerdings ist das dabei entstehende Modell nur dann brauchbar, wenn die abstrahierten Größen in Bezug auf das gegebene Problem tatsächlich vernachlässigbar waren. Gerade bei so stark von individuellen und sozialen Motiven geprägten Entscheidungen wie der Berufswahl ist es zumindest nicht selbstverständlich, ob diese Bedingung gegeben ist.

In der Konsequenz muss deshalb mit einem offenen Vorteilsbegriff gearbeitet werden: Alles, was ein Individuum als erstrebenswert ansieht, ist in diesem Sinne

von Nutzen. Die Präferenzen und Interessen von Individuen richten sich auf völlig unterschiedliche Ziele – diese können beispielsweise von der Kultur, der Erziehung, der beruflichen Funktion etc. abhängen. Ein solcher offener Nutzenbegriff umfasst selbst altruistisches Verhalten: Es kann für ein Individuum von Nutzen sein, das Wohl anderer vor das eigene zu stellen – zum Beispiel, wenn es für diesen anderen Menschen besondere Gefühle hegt oder im gegenteiligen Fall mit einem schlechten Gewissen auf Grund eigener moralischer Überzeugungen rechnen müsste. Auch alle nur erdenklichen Motive, künstlerische Berufe zu ergreifen, können mit einem solchen offenen Nutzenbegriff erfasst werden – ist ein Individuum der Überzeugung, es sei aus persönlichen, ästhetischen, weltanschaulichen oder politischen Gründen sinnvoll oder wünschenswert, künstlerisch zu arbeiten, so ist die Erfüllung dieser Neigung für das Individuum von Nutzen.

Die beschriebene Ausweitung des Nutzenbegriffs auf andere als monetäre Vorteile – und in der Folge auch des Anreizbegriffs auf andere als pekuniäre Anreize – passt das ökonomische Modell individueller Akteure den in der Realität vorzufindenden Menschen an. Allerdings macht es gleichzeitig eine umfassende Anreizanalyse nahezu unmöglich. Besonders erschwert wird eine quantitative Aufrechnung verschiedener möglicher Vorteile aus unterschiedlichen Handlungsoptionen dann, wenn einzelne Werte nicht austauschbar sind oder aber unterschiedliche Güter in komplexen wechselseitigen Bedingungsverhältnissen stehen. So wäre es beispielsweise möglich, dass der Wunsch eines Individuums, einen bestimmten Beruf auszuüben, so stark ist, dass er als notwendige Bedingung für jegliche Form der Gewinnmaximierung gesetzt wird, gleichzeitig aber die materielle Existenzsicherung wiederum die Erfüllung des Berufswunschs determiniert. Unter der Voraussetzung, dass die Ausübung des gewünschten Berufes existenzsichernd möglich ist, unterbliebe somit jeder Vergleich des Profits mit anderen beruflichen Möglichkeiten, nicht aber innerhalb des Berufs. Ökonomisch formuliert erfolgen der Markteintritt, aber auch der Marktaustritt nur unter bestimmten Bedingungen. Solche komplexen Bedingungsbeziehungen könnten zwar mit differenzierten Mitteln ebenfalls quantitativ modelliert werden, dies ist allerdings erheblich komplexer als die Berechnung von bloßen Aufrechnungskalkulationen –

und steht somit auch den anzunehmenden Überlegungen eines realen Individuums ferner.¹⁴²

Die Integration nichtmonetärer Vorteile in ein ökonomisches Modell zieht zudem ein schwerwiegendes epistemologisches Problem nach sich. Während eine rein monetär orientierte Ökonomik ihre Analysen ausschließlich auf die aggregierten Ergebnisse von individuellen Entscheidungsprozessen in ihrer Erscheinungsform als Preis und Menge beziehen kann, muss eine um nichtmonetäre Anreize erweiterte Ökonomik sich auf Präferenzen und Vorteilserwartungen von Individuen beziehen. Die komplexen, mehr qualitativ denn quantitativ geprägten Entscheidungsprozesse, welche wesentlich durch nur schwer vollständig zu erfassende Aspekte wie persönliche Überzeugungen, Erziehung, soziale Kontrolle, emotionale und biologische Affekte etc. geprägt werden, können – zumal bei Betrachtung von Gruppen von Individuen – nur unter großen Schwierigkeiten nachvollzogen werden. Inwiefern eine bestimmte Motivation tatsächlich ursächlich für eine Handlungsentscheidung war, ist nicht nachprüfbar. In der jetzigen Form ist das ökonomische Modell durch die Anwendung eines offenen Vorteilsbegriffs zwar realitätsnäher geworden – es wird aber zugleich in einer Weise spekulativ, welche die Aussagemöglichkeiten mit Hilfe eines solchen Modells empfindlich einschränkt. Das neue Modell erscheint also nur bedingt tauglich. Es liefert eine Heuristik, die helfen kann, sich die verschiedenen Aspekte individueller Handlungsentscheidungen gegenüber einem gegebenen institutionellen Arrangement zu verdeutlichen – eine sichere Aussage darüber, ob diese Entscheidungen tatsächlich in dieser Art und Weise getroffen werden, lässt es nicht zu.

2.3.3. Evolutionstheoretische Interpretation des Homo oeconomicus

Ist nun die Konsequenz aus dem bisher Gesagten, dass die traditionelle Ökonomik zur Analyse des Arbeitsmarkts von Künstlern kaum etwas anderes sinnvoll beitragen kann als gewisse qualitative Vorteils-Nachteils-Überlegungen? Einen

¹⁴² Es wird hier nicht behauptet, dass die Integration nichtmonetärer Vorteile in der quantitativen Ökonomik nicht abbildbar wäre. Tatsächlich kumulieren auch diese nichtmonetären Präferenzen letztlich in Transaktionsentscheidungen und prägen somit Preise. Die Frage ist eher, ob die Erklärungskraft dieses Modells befriedigend sein kann, wenn es in der Theorie erheblichen Aufwand betreiben muss, um ihm fremde Phänomene durch Substitution zu integrieren.

Ausweg bietet der Ansatz einer evolutionstheoretischen Interpretation des Homo oeconomicus. Diese macht Anleihen bei der Unterscheidung zwischen Mutation und Selektion in der biologischen Evolutionstheorie.

Anders als in teleologischen Fehlinterpretationen wie beispielsweise dem Sozialdarwinismus kennt die moderne Evolutionstheorie per se keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den Anforderungen der Umwelt und der Ausgestaltung von Merkmalen einer bestimmten Spezies. Vielmehr geschehen phänotypische Veränderungen auf Grund von zufälligen Mutationen bei einzelnen Vertretern der Art. Diese haben oftmals keine oder nur eine sehr geringe Auswirkung auf die Fortpflanzungswahrscheinlichkeit eines Individuums und somit die Überlebenswahrscheinlichkeit einer bestimmten Gattung. In einzelnen Fällen jedoch, dann nämlich, wenn diese Mutation in einem bestimmten Aspekt einen entscheidenden Vorteil oder Nachteil im Kampf um Überleben und Fortpflanzung bedeutet, wirkt sich diese Mutation durch Selektion aus: Das Merkmal wird häufiger und bildet sich in einer Untergruppe der Art regelmäßig aus. Entscheidend ist hier, dass die Selektion nicht auf Grund bereits vorher festgelegter Kriterien durch ein wie auch immer geartetes Bewusstsein vorgenommen wird, sondern allein durch die faktischen Fortpflanzungschancen der Individuen mit dem bestimmten Merkmal in Konkurrenz mit anderen. Eine Prognose über die Viabilität eines Merkmals kann nur approximativ erfolgen, sie ist grundsätzlich fehlbar. Zudem ist Evolution in diesem Modell nicht auf ein Ziel, beispielsweise die Verbesserung einer Art, gerichtet. Die Bewertung einzelner Merkmale erfolgt ausschließlich praktisch und relativ im Vergleich zu Mitbewerbern. Ein solches Modell der Evolution ist demnach ausschließlich deskriptiv und nicht teleologisch zu verstehen.

Ähnliches kann man auch für die moderne Ökonomie geltend machen: Diese beschreibt die „situationalen Restriktionen“, durch welche „institutionelle Arrangements [...] die aggregierten Ergebnisse von Interaktionen maßgeblich beeinflussen.“¹⁴³ Anders ausgedrückt analysiert sie nicht das Verhalten von Individuen, sondern die in einer spezifischen institutionellen Konstellation auftretenden Selektionsmechanismen, welche durch ökonomische Effekte verursacht werden. Bei der modellhaften Beschreibung dieser ökonomischen Effekte ist aus methodischen Gründen die Annahme eines rationalen und eigeninteressierten Akteurs,

143 Gerecke, Ökonomische Anreize, intrinsische Motivation und der Verdrängungseffekt, S. 8.

des Homo oeconomicus, nötig. Die Ökonomie weist weder an noch sagt sie voraus, was ein Individuum tun soll oder wird. Vielmehr analysiert sie, welche Sanktionen es durch ökonomische Mechanismen zu erwarten hat.

Dabei geht es in erster Linie um diejenigen Effekte, welche durch das Handeln der Anderen unter der Bedingung der Knappheit von Gütern verursacht werden. In welcher Intensität diese Hinweise normativen Charakter haben, hängt vor allem davon ab, welche Bedeutung den zu erwartenden Sanktionen in der spezifischen Situation zugemessen wird, wie groß, insbesondere wie existentiell der zu erwartende Nachteil oder Vorteil ist.

Wichtig ist dabei, dass die Sanktionierung und Belohnung von Verhalten nicht durch eine beurteilende Instanz verursacht wird, sondern durch die wechselseitige Abhängigkeit der Individuen voneinander in einem interdependenten System wie dem Markt. Durch die in einer Wettbewerbssituation herrschenden Dilemmastrukturen wird das Ergebnis des eigenen Handelns maßgeblich vom Handeln der anderen Beteiligten bestimmt. So wird beispielsweise ein Arbeitnehmer, dessen Absicht es ist, die Möglichkeit der Arbeitslosenversicherung nicht auszunutzen, im Preiswettbewerb um einen Arbeitsplatz immer demjenigen unterlegen sein, der bereit ist, das System auszubeuten und seine Arbeit dadurch deutlich günstiger auf dem Markt anbieten kann. Um dieser Situation zu entgehen, ist in vielen Fällen sogar eine präventive Gegenausbeutung das einzig rationale Verhalten: Um einem potentiellen Konkurrenten gar nicht erst die Chance zu lassen, sich im Markt besser zu stellen, muss ein rationaler Akteur alles in seiner Möglichkeit Liegende tun, um die Arbeitsleistung auf dem Markt so günstig und gut wie möglich anbieten zu können.¹⁴⁴

Angewendet auf den Arbeitsmarkt für Theaterberufe und die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle bedeutet dies, dass nicht erklärt werden muss, ob sich bestimmte Charakteristika dieses Arbeitsmarkts aus dem gewinnmaximierenden Verhalten eigeninteressierter Akteure ergeben. Vielmehr kann eine ökonomische Analyse beschreiben, auf welche Weise Handlungen durch beteiligte institutionelle Arrangements – in unserem speziellen Fall den arbeitsrechtlichen und sozialversicherungsrechtlichen Bestimmungen der Intermittence –

144 Zu dieser für die Konzeption einer interaktionsbasierten Ökonomik zentralen Überlegung vgl. Homann u.a., *Ökonomik: Eine Einführung*, Kapitel 1.4.3, S. 32-55.

positiv oder negativ sanktioniert werden. Eine direkte eindimensionale kausale Wirkung von ökonomischen Anreizen auf das Verhalten von Individuen wird dabei nicht unterstellt. Wohl aber kann davon ausgegangen werden, dass sich bestimmte Verhaltensweisen auf Grund von Sanktionen und Vorteilen im Wettbewerb durchsetzen. Ob diese Annahme plausibel ist, wird in jedem Einzelfall aufs neue empirisch zu überprüfen sein.

Bei der Beratung von Politik wird eine solchermaßen motivierte Ökonomik immer dafür plädieren, institutionelle Arrangements in einer Weise zu justieren, dass die gesetzten Anreize – also die durch diese Institutionen und den Wettbewerb verursachten positiven und negativen Sanktionen – ein Verhalten belohnen, welches mit dem gesellschaftlich erwünschten Verhalten unter Berücksichtigung der individuellen Präferenzen übereinstimmt. Im Rahmen dieser Anreizanalyse müssen zur Vermeidung von Verzerrungen systematisch auch nichtmonetäre Anreize integriert und deren Verhältnis zu den monetären Anreizen untersucht werden.

3. Ökonomische Charakteristika des Theatersystems Frankreichs

Es wurde erläutert, dass und in welchem Sinne ökonomische Gesetzmäßigkeiten auch für Märkte und Produktionsprozesse kultureller Güter und Dienstleistungen in vollem Umfang wirksam sind. Auch wenn kein grundsätzlicher Dualismus zwischen Ökonomie und Kultur behauptet werden kann – selbstverständlich gibt es ökonomische Prozesse, welche auch ästhetische Qualität fördern –, so muss dennoch damit gerechnet werden, dass auf der Ebene der Entscheidungskriterien von individuellen oder institutionellen Akteuren des Theatersystems Konflikte zwischen den Handlungsoptionen, welche als ökonomisch vorteilhaft und jenen, welche als ästhetisch oder kulturell vorteilhaft erscheinen, auftreten können. Tatsächlich ist es so, dass einige typische Eigenschaften kultureller Systeme und kulturnaher Arbeitsmärkte zu ökonomischen Schwierigkeiten führen können. Teilweise handelt es sich dabei um Aspekte des kulturellen Systems, welche ein Marktversagen begünstigen, teilweise sind es die durch den Wettbewerb nötigen Maßnahmen selbst, die bestimmten Prinzipien künstlerischer und kultureller Arbeit entgegenstehen.

Erst aus diesen spezifischen ökonomischen Charakteristika kultureller Systeme ergibt sich überhaupt die Überlegung der Notwendigkeit staatlicher Intervention. Die Intermittence, ein Instrument dieser staatlichen Intervention, soll in der abschließenden Analyse überprüft werden – vorab muss deshalb bestimmt werden, welcher Art die Probleme sind, die damit behoben werden sollen. Unterschieden werden soll jeweils zwischen kulturpolitischen und sozialpolitischen Problemen. Dabei wird in zwei Schritten vorgegangen: Zunächst werden einige ökonomische Charakteristika des Produkts Theater und seiner Organisationsformen im Allgemeinen benannt, anschließend wird es um einige spezielle Eigenschaften und Gegebenheiten des französischen Theatersystems gehen.

3.1. Ökonomisch problematische Charakteristika von Theatersystemen

Die Figur des Künstlers und die Vorstellung von künstlerischer Arbeit umranken eine Reihe von Mythen und Legenden, die historischen und kulturellen Ver-

änderungen unterworfen sind. Eng verknüpft mit ästhetischen Vorstellungen wird dieses Bild des Künstlers zur Metapher für Utopien und Ängste einer Epoche, einer Gesellschaft oder eines Individuums. Zentrale Kategorien dieser so unterschiedlichen Konzepte sind unter anderem die Frage nach Ursprung und Charakter künstlerischer Fähigkeiten, Inspiration und Motivation sowie deren Bedeutung für ein Gemeinwesen.

So divers selbst die zeitgenössischen Vorstellungen davon, was ein Künstler sei und welche Stellung er in einer Gemeinschaft inne habe, sein mögen ist ihnen doch gemeinsam, dass sie den Künstler als eigenständige, von anderen Wertsystemen autonome Figur auffassen. Die Einbindung des künstlerisch Tätigen in die Zusammenhänge einer arbeitsteilig organisierten Marktwirtschaft, die Frage nach der materiellen Versorgung des Künstlers und dem Status künstlerischer Arbeit in Abgrenzung zu Erwerbsarbeit und unternehmerischer Tätigkeit wird, wenn überhaupt, nur als von außen hinzutretendes Problem gesehen, welches mit der genuin künstlerischen Rolle im Konflikt steht.

Im realen Leben der meisten Künstler stellt sich dieser Sachverhalt anders dar. Ihre Arbeitswirklichkeit ist geprägt von hohem Konkurrenzdruck, harter Arbeit zum Erwerb und Erhalt von Fähigkeiten und Reputation sowie starker Abhängigkeit ihres Erfolgs von nicht-künstlerischen Bedingungen wie beispielsweise professionellen Netzwerken, dem Zeitgeist oder schlicht dem Zufall.¹⁴⁵ Hinter den herausragenden Leistungen großer Werke steht – insbesondere in Kunstformen, die so differenzierte Organisationsstrukturen erfordern wie das Theater, die Orchestermusik, der Tanz und die Oper – eine hyperflexible Organisations- und Produktionsmaschinerie, die in den Zwängen, die sie auf die Masse der Beschäftigten, aber auch im Wettbewerb untereinander ausübt, eher Ähnlichkeiten hat mit den Arbeitsmärkten freier Berufe oder stark differenzierten Produkt- und Dienstleistungsmärkten als mit dem hehren Bild der alleinigen Determination künstlerischen Schaffens durch künstlerische Motive. Man mag das mythisch überhöhte Bild des Künstlers wie Menger als psychologische Rationalisierungsstrategie interpretieren, die im Nachhinein den für das Individuum schwer zu ertragenden Anteil von Zufall und ökonomischen Begrenzungen an Erfolg oder Misserfolg mit

145 Eine umfassende Studie zum Arbeitsleben von Schauspielern legt beispielsweise vor: Paradeise, *Les Comédiens, Profession et marchés du travail*.

Sinn erfüllt¹⁴⁶, man mag sich am Ideal des freien Künstlers orientieren und in der Folge beklagen, dass die reale Welt oder das aktuelle politisch-ökonomische System keine Bedingungen zur Verfügung stellen, diese Freiheit umfassend leben zu können – in jedem Fall kann sich eine Untersuchung der Arbeitsbedingungen von Künstlern dem Verhältnis von künstlerischen Zielen und ökonomischen Mechanismen nicht verschließen. Ein Theaterabend, eine Choreographie oder die Aufführung eines Orchesterwerks sind, bezogen auf die jeweiligen Produktionsbedingungen, Zwitterwesen: Sie tragen Eigenschaften des originalen Kunstwerks wie auch des industriellen Produkts. Dies hat Konsequenzen für den Arbeitsmarkt derjenigen Berufe, die in diesem Prozess beteiligt sind.

3.1.1. Reproduzierbarkeit und Authentizität

Kunstwerke unterscheiden sich von typischen Industrieprodukten aus ökonomischer Sicht unter anderem durch den hohen Wert ihrer Originale und den relativ geringen Wert von Reproduktionen dieses Originals. Ökonomisch ausgedrückt produzieren Künstler ständig Prototypen. Diese Unterscheidung ist allerdings nicht absolut, vielmehr ist der relative Grad an Reproduzierbarkeit je nach Kunstgattung und künstlerischem Selbstverständnis einer Epoche verschieden. Auch die Bindung des Kunstbegriffs an die Originalität ist nicht selbstverständlich, sondern Objekt fortdauernder Diskussionen. Während beispielsweise Benjamin die zunehmenden Möglichkeiten der technischen Reproduktion von Kunstwerken als Ende eines auf Originalität gestützten Kunstbegriffs beklagte¹⁴⁷, diskutiert die Postmoderne den absoluten Originalitätsbegriff kritisch und setzt ihm die Kontingenz der industriellen Massenkultur entgegen.

Im Bereich des Theaters und anderer Live-Künste ist die Frage der Reproduzierbarkeit nicht im selben Maße kunsttheoretisch brisant wie beispielsweise in der bildenden Kunst, bringt doch die kollektive und arbeitsteilige Produktionsform sowie die begrenzte Zahl an Teilnehmern eines Live-Ereignisses fast automatisch die Wiederholung der einmal erarbeiteten Inszenierung oder Choreographie mit sich. Zwar spricht die Theaterwissenschaft zurecht davon, dass jede einzelne Aufführung den Charakter eines einzelnen Ereignisses habe und „fixier- und daher

146 Vgl. Menger, *Rationalité et incertitude de la vie d'artiste*, S. 111.

147 Vgl. z.B. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

tradierbare Artefakte nicht existieren“.¹⁴⁸ Ökonomisch gesehen erscheint es angesichts des enormen Unterschieds an Aufwand zwischen der Produktion einer Premiere und der Folgeaufführungen sinnvoll, davon zu sprechen, dass erstere der Prototyp, zweitere eine Reproduktion ist. Dennoch ist auch hier – im Vergleich mit industrieller Produktion oder anderen Dienstleistungen – die mögliche Zahl an Reproduktionen stark begrenzt: Der Besuch einer Vorstellung ist für gewöhnlich pro Zuschauer nur einmal sinnvoll möglich, gerade bei künstlerisch anspruchsvollen Arbeiten ist der mögliche Kreis des Publikums nicht beliebig erweiterbar, zudem ist mit einer höheren Zahl an Vorstellungen mit Abnahme der künstlerischen Qualität zu rechnen, da der Charakter eines einmaligen Ereignisses stetig abnimmt.

Möchte man die Möglichkeiten analysieren, wie das Gut „Theater“ mit möglichst hoher Effizienz – also den geringst möglichen Investitionen bei maximalem Ergebnis – hergestellt werden kann, so sieht man sich also grundsätzlich hohen Fixkosten und einer stark begrenzten ökonomischen Verwertbarkeit des Resultats gegenüber. Diese Konstellation ist vergleichbar mit den Produktionsbedingungen von Luxusprodukten. Auch hier misst sich der Wert der Produkte an ihrer Exklusivität, eine beliebige Erhöhung der Stückzahlen bei gleichen Fixkosten ist nicht möglich, ohne den spezifischen Wert des Produktes zu zerstören. In der Konsequenz sind solche Güter auf dem Markt auch nur für ein begrenztes Kundensegment und zu hohen Preisen verfügbar. Die Produktivitätsreserven, deren Nutzung die industrielle Produktion von Gütern erst rentabel macht, werden aus Gründen, die dem Charakter des Produkts und der Erwartungen, welche der Kundenkreis an dieses hat, nicht freigesetzt.

Im Bereich der bildenden Kunst, wo ein besitzbares Artefakt existiert, hat sich ein Markt etabliert, der deutliche Ähnlichkeiten mit dem von Luxusgütern hat. Der Besitz eines Original-Gemäldes bleibt meist einem kleinen, elitären Publikumssegment vorenthalten, die Partizipation der breiten Öffentlichkeit an dieser Kunstform erfolgt in Ausstellungen sowie über Abbildungen und Repliken. Bis zu einem gewissen Maße lässt sich der Siegeszug von Fernsehen, audiovisuellen Medien und Kino als ein vergleichbarer Prozess im Bereich der darstellenden Kunst und der Musik interpretieren: Das originale Live-Ereignis ist ein wertvolles,

148 Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 11.

einzigartiges und somit teures Produkt, dessen verwertbare Verwandte sind hingegen der Masse von Konsumenten zugänglich.

Aus sozialpolitischer Sicht wäre eine solche Organisation der Märkte für darstellende Kunst unproblematisch. Vor allem jenen, welche die Fähigkeiten haben, sich auf dem Markt zu behaupten, käme ein begrenztes kulturelles Angebot zu realistischen – das heißt hohen – Marktpreisen nur zugute. Sie könnten unter Hinweis auf die Exklusivität ihrer Arbeitsleistung hohe Erträge erwirtschaften, welche die Kosten ihrer permanenten Verfügbarkeit auf einem freien Arbeitsmarkt und ihre Investitionen in Ausbildung und Erhaltung von Fähigkeiten, Reputation und Netzwerken bei weitem kompensieren würden. Tatsächlich findet sich eine solche Struktur im Bereich derer, die künstlerische Spitzenleistungen mit Marktverwertbarkeit kombinieren: „Stars“ erzielen als freie Künstler auf einem freien Markt hohe Gewinne und finden dabei ein Publikum, das bereit ist, die realen Kosten einer solchen Produktion zu tragen.

Problematisch ist diese Konzeption vor allem aus zwei Gründen: Zum einen begrenzt sie die Zahl derer, die Zugang zu künstlerischen Darbietungen haben, auf eine ökonomische Elite. Dies widerspricht diametral dem Anspruch an eine Vielfalt des kulturellen Lebens in einer pluralistischen und demokratischen Gesellschaft, welche breiten Bevölkerungsschichten die Teilnahme an dieser Kunst ermöglicht und diese nicht nur als Konsumprodukt, sondern als ein Forum gesellschaftlicher Auseinandersetzung begreift. Zum anderen erscheint es kulturpolitisch wünschenswert, den verschiedensten Ideen und Vorstellungen die Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks zu geben – wer als Künstler arbeiten möchte, der soll auch die Chance dazu bekommen. Dies wird sowohl als Ausdruck der Freiheit zur Selbstverwirklichung der betroffenen Personen als auch als Beitrag zur Innovationsfreude der Kunst gesehen. Es wird also sowohl eine Ausweitung des Kreises der Nutzer von kulturellen Veranstaltungen – ökonomisch gesehen also der Kunden – als auch eine Ausweitung des Kreises der Künstler politisch und gesellschaftlich als wünschenswert erachtet. Die mögliche Senkung des Preises durch bessere Verwertung einmal geschaffener Prototypen, welche beide Ziele zu verwirklichen helfen könnte, ist künstlerisch nur begrenzt sinnvoll und widerspricht ab einer gewissen Schwelle der Vorstellung einer vielfältigen Kulturlandschaft. Insbesondere die gemeinsame Erfahrung einer Gruppe

von Menschen in einem Theater, einem Konzertsaal oder einem Zirkuszelt wäre nur noch für sehr wenige Produktionen zu einem Preis zu bieten, den breite Bevölkerungsschichten zu bezahlen bereit und befähigt wären – die künstlerische Elite würde ihre Werke nur mehr der gesellschaftlichen Elite vorstellen. Ein Austausch und sozialer Wandel wären nur begrenzt möglich.

3.1.2. Spezialisierte und flexible Arbeitsorganisation

Doch nicht nur die einzelne Inszenierung oder Choreographie ist nur in begrenztem Maße wiederholbar oder ersetzbar, auch die Tätigkeiten des einzelnen Beschäftigten sind teilweise hoch spezialisiert. Dies gilt mehr als bei den technischen Mitarbeitern für die Künstler, bei denen zu Fähigkeiten und Talent eine Reihe weiterer individueller Eigenschaften hinzukommt, welche über die Eignung für die Ausführung einer bestimmten Aufgabe entscheiden: Stimmlage, körperliche Erscheinungsform, Repertoirekenntnis sind beispielsweise solche Eigenschaften, im Falle bekannter Künstler oder bereits bestehender persönlicher Zusammenarbeit kann es sein, dass nur ein einziges, bestimmtes Individuum über die spezifische Kombination an persönlichen Fähigkeiten und individuellen Merkmalen verfügt, die für die Besetzung einer bestimmten Rolle als notwendig oder ideal erachtet wird.

Gleichzeitig sind auch die zu erfüllenden Aufgaben von hoher Varianz: Mit jedem neuen Projekt ändert sich die Art der Tätigkeiten, aber auch Qualifikation und Eigenschaften der benötigten künstlerischen Mitarbeiter. Verbunden mit der teilweise hohen Spezialisierung etabliert sich eine bestimmte Form des Arbeitsmarktes, welche im Gegensatz zu eher von Routine geprägten Stellen in stabilen Organisationen wie Firmen oder Behörden durch einen ständigen flexiblen Austausch von Arbeitskräften zwischen auf begrenzte Zeit zusammengestellten Projektteams geprägt ist. Dies wirkt sich in ganz unterschiedlicher Art und Weise auf verschiedene Gruppen von Beschäftigten aus. Arbeitnehmer, die in ihren Fähigkeiten oder bestimmten personengebundenen Eigenschaften stark spezialisiert sind und deren Spezialisierung zudem benötigt und gesucht wird, profitieren von einer solchen Situation: Durch Besetzen einer Nische können sie trotz flexibler Arbeitsorganisation mit hoher Stabilität ihrer beruflichen Möglichkeiten rechnen,

selbst wenn eine institutionell abgesicherte Konstanz durch langfristige Arbeitsverträge fehlt. Für diejenigen, welche in nur geringem Maße spezialisierte Tätigkeiten ausführen oder deren spezielle Fähigkeiten und Eigenschaften sehr wechselnder Nachfrage ausgesetzt sind, ist die so entstehende Struktur von großem Nachteil: Darsteller in kleineren Rollen, Techniker, Synchronsprecher etc. sehen sich mit großer Unsicherheit konfrontiert, ohne über die speziellen Qualifikationen zu verfügen, welche es möglich machen würden, diese Unsicherheit erfolgreich zu bewältigen.

Nun ist dieses Problem keineswegs auf künstlerische Arbeitskräfte beschränkt. In nahezu allen Bereichen der Arbeitswelt finden sich Unterschiede zwischen flexiblen und risiko-, aber auch ertragreicheren Arbeitsformen für hochqualifizierte Spezialisten einerseits neben eher sicherheitsorientierten Arbeitsformen andererseits. Diese erhöhen durch wechselseitige Selbstbindung in institutionellen Formen, wie beispielsweise festen Arbeitsverträgen zu Tariflöhnen, auf beiden Seiten die Erwartungssicherheit über das Verhalten des jeweiligen Vertragspartners, bieten jedoch für die Arbeitnehmer nur geringe Ertragschancen. Was spricht also dagegen, dass sich auch künstlerische Arbeitsmärkte in einer solchen Weise differenzieren? Zu nennen sind sicherlich zwei Gründe: Es gibt im Bereich künstlerischer Produktion sicherlich eine gewisse Vorliebe aller Beteiligten für Organisationsformen, welche den Individuen ein hohes Maß an Freiheit gewähren, selbst um den Preis materieller Unsicherheit. Dies mag im eingangs erwähnten Bild des Künstlers begründet liegen; auch mag eine gewisse Abneigung gegenüber Organisationsformen, die man aus der freien Wirtschaft kennt, vorliegen. Es wäre hier also gerade die aus künstlerischer Sicht gewünschte und geforderte Vielfalt von unterschiedlichsten, je einzigartigen künstlerischen Leistungen, welche die organisatorischen Formen des Sektors determiniert und so für einige eine permanente Quelle sozialer Unsicherheit bedeutet. Vor allem aber behindert ein ökonomischer Grund die Bildung stabilerer institutioneller Formen für weniger qualifizierte und spezialisierte Formen der Arbeit im Sektor des Spectacle: Ein permanentes, systembedingtes Überangebot an Arbeitskräften.

3.1.3. Permanentes Überangebot an Arbeitskräften

Wie bereits erläutert, tritt die auf Grund der schlechten Verdienstmöglichkeiten, der hohen Unsicherheit und der vielen Risiken erwartbare Abnahme von Arbeitskräften nicht ein. Vielmehr verzeichnet der Arbeitsmarkt für Künstler und kunstnahe Berufe beständig eine hohe Zahl von Berufseinsteigern und gleichzeitig permanent hohe Arbeitslosigkeit sowie eine Reihe von Beschäftigten, deren Verdienst sich im Bereich des Existenzminimums bewegt. Neben der unvollständigen Informationslage über die eigenen Chancen und der damit verbundenen Notwendigkeit der Akkumulation von Wissen über die eigene Eignung sind es vor allem nichtmonetäre Anreize, die hier als Grund genannt werden müssen: Künstlerische und kunstnahe Berufe genießen eine hohe soziale Reputation, versprechen eine sehr individuelle Würdigung persönlicher Fähigkeiten und Neigungen und erscheinen nicht zuletzt auch wegen des vorhandenen Risikos und dem sehr geringen Anteil an wiederkehrenden Routinetätigkeiten als attraktive Berufe.

Towse behauptet zudem, dass die Eigendynamik der Ausbildungssysteme für künstlerische Berufe zum Überangebot an Arbeitskräften beitragen würde:

[F]ormal training takes place in institutions of higher education, which academicise vocational subjects (sometimes even excluding talented artists who lack formal entry qualifications). In Europe, these institutions are low cost or free and heavily subsidised by the state. [...] Such conditions provide obvious incentives to students to undertake training for consumption purposes as well as for investment reasons, and certainly increase the number of people wishing to enter arts occupations.¹⁴⁹

Tatsächlich ermutigen formale Qualifikationswege abseits des eigentlichen Marktes Individuen dazu, eine solche Ausbildung unabhängig von den späteren Chancen auf dem Markt anzutreten – wie die Autorin richtig anmerkt, spielen dabei wohl neben Investitionen in spätere Erfolgchancen auch konsumptive Motive eine Rolle; schon die Beschäftigung mit künstlerischer Ausbildung ist für sich genommen attraktiv. Allerdings muss auf der anderen Seite davon ausgegangen werden, dass gerade das Fehlen solcher Qualifikationswege und Zugangsbarrieren die Zahl derer, welche sich im Markt versuchen wollen, erhöhen würde:

149 Towse, *Economics of Training Artists*, S. 317.

„[O]ccupations for which there is no training and costs of entry are low are probably more overcrowded than others[...]“¹⁵⁰

Es kann also nicht behauptet werden, dass das Faktum der Existenz von kostenlosen staatlichen Ausbildungsinstitutionen alleine schon die Unterbeschäftigung erhöhen würde. Im Gegenteil: Unter bestimmten Voraussetzungen könnten sie ein funktionsfähiges Regulativ für den Eintritt in den Arbeitsmarkt darstellen – insbesondere dann, wenn ihr Erfolg an den Chancen der Absolventen auf dem Arbeitsmarkt gemessen wird. Ihre marktverzerrende Wirkung entwickeln sie nur unter zwei Voraussetzungen: Einerseits muss eine beträchtliche Zahl von Interessenten ein Informationsdefizit über die Nachfrage nach den erworbenen Qualifikationen auf dem Arbeitsmarkt oder aber eine Geringschätzung der Bedeutung dieser Frage aufweisen. Andererseits muss der Zugang zu diesen formalen Qualifikationswegen von der realen Marktnachfrage entkoppelt sein. Dies ist insbesondere bei privaten Ausbildungsinstitutionen der Fall, die es häufig sehr gut verstehen, das Informationsdefizit der Bewerber über die Marktlage und die Attraktivität der Ausbildung für ihre Zwecke auszunutzen. Zu beiden Voraussetzungen trägt ein gesellschaftliches Klima bei, welches die Chancen und Vorzüge einer Ausbildung künstlerischer Fähigkeiten aus prinzipiellen Gründen so hoch einschätzt, dass die Bedeutung der Frage nach den Chancen auf dem Arbeitsmarkt marginal wird oder zumindest die Tendenz besteht, die eigenen Chancen auf Erfolg zu überschätzen.

Es soll an dieser Stelle nicht darum gehen, ob eine solche Situation gesellschaftlich wünschenswert ist. Es lassen sich viele gute Gründe anführen, weshalb Menschen ihr tatsächlich oder vermeintlich vorhandenes künstlerisches Talent in einer Ausbildung qualifizieren sollten. Aus Sicht des Kultursystems ist dies sogar höchst wünschenswert, schafft es doch einen großen Pool von potentiellen Arbeitnehmern, welche sich in Erwartung einer Möglichkeit, die persönlichen Fähigkeiten zu zeigen, weiterzubilden und zu evaluieren auf dem Arbeitsmarkt zur Verfügung stellt. Wegen des hohen Konkurrenzdrucks sind sie bereit, sehr niedrige Preise und widrige Arbeitsbedingungen zu akzeptieren. Dieser Umstand hilft nicht nur, erhebliche Kosten bei der Produktion zu sparen, er ermöglicht es auch,

150 Towse, *Economics of Training Artists*, S. 317.

permanent nach neuen Talenten zu suchen, ohne hierfür größere Investitionen tätigen zu müssen.

Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass dieses unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Qualität durchaus wünschenswerte Szenario erhebliche soziale Probleme verursacht. Die Berufseinsteiger tragen durch Einkommensverzicht und Investitionen zu einem erheblichen Teil die Kosten, welche Arbeitgeber und somit das gesamte Kultursystem einsparen. Sie akzeptieren nicht nur deutlich geringere Löhne und im Zweifelsfall auch widrige Arbeitsbedingungen. Da die Entscheidung für eine künstlerische Ausbildung auch eine Entscheidung gegen eine gleichzeitige anderweitige berufliche Qualifikation ist, müssen die entstehenden Opportunitätskosten in die Kalkulation mit einbezogen werden, die entgangenen Erträge der aus der Sicht eines Entscheidungsträgers bestmöglichen verworfenen Alternative. Und schließlich entstehen einem Arbeitnehmer dadurch, dass er sich auf dem Arbeitsmarkt verfügbar hält, erhebliche Kosten: Neben dem Lebensunterhalt muss in vielen künstlerischen Berufen ein ständiges Training erfolgen, um die Fähigkeiten aufzubauen und zu erhalten, welche eine Anstellung möglich machen, auch ist die permanente Suche nach einer Beschäftigungsmöglichkeit mit hohem Aufwand verbunden.

Das Überangebot an Arbeitskräften im künstlerischen Bereich und die damit verbundene Machtstellung der Arbeitgeber in einem stark von der Nachfrage dominierten Arbeitsmarkt stellt für eine sozio-kulturelle Konzeption, welche in der Verwirklichung des eigenen kreativen Talents und der Partizipationsmöglichkeit am kulturellen Leben einer möglichst großen Zahl von Menschen ein zu verteidigendes soziales Recht sieht, ein prinzipielles Problem dar. In den Kontroversen des Sommers 2003 spiegelt sich diese oft paradoxe Haltung wieder: Einerseits wird auf die immensen sozialen Probleme der Intermittents du Spectacle mit Nachdruck hingewiesen – nicht umsonst wurde die Protestbewegung vor allem von Gewerkschaften und Globalisierungsgegnern unterstützt –, andererseits wird jedoch die Möglichkeit jedes Individuums, sich – auch professionell – kreativ zu betätigen, unterstrichen und gefordert. Die Ziele, denen, welche im Theatersystem arbeiten, ein angemessenes Auskommen zu ermöglichen und jedem den Zugang zu diesem Markt zu ermöglichen, widersprechen sich diametral!

Eine Lösung der sozialen Probleme von Künstlern und kunstnah Arbeitenden scheint mir nicht möglich, wenn man das Überangebot an Arbeitskräften nicht als zentrale Schwierigkeit erkennt und benennt. Wo Subventionen und eine breite gesellschaftliche Ablehnung der Betrachtung von wirtschaftlichen Dilemmastrukturen im kulturellen Bereich die Illusion erlauben, kollektive Güter unterlägen nicht den Gesetzen des Marktes, holen der Arbeitsmarkt und seine unerbittlichen Selektionsmechanismen das soziale Bewusstsein wieder ein. Eine seriöse Kulturpolitik muss eine offensive Umgangsweise mit den spezifischen Charakteristika des Arbeitsmarkts für künstlerische Berufe entwickeln, welche die Widersprüche zwischen kunstpolitischen und sozialpolitischen Zielen deutlich benennt und Strategien im Umgang mit diesen Widersprüchen entwickelt.

3.2. Besonderheiten des französischen Theatersystems

Neben den beschriebenen prinzipiellen ökonomischen Schwierigkeiten, deren Bewältigung jedes Theatersystem leisten muss, führen historisch bedingte Strukturen des französischen Theatersystems teilweise zu einer weiteren Verschärfung der sozialen Problemlage. Anders als in Deutschland, wo sich die Stadt-, Landes- und Staatstheater als feste Orte der Produktion und Aufführung mit eigenem, zu großen Teilen an das Haus gebundenem künstlerischem und technischem Personal entwickelt haben, besteht in Frankreich eine weitgehende organisatorische Trennung dieser Aufgabenbereiche: Unabhängige Theatergruppen schaffen eigene Inszenierung („production“), welche dann in Theatern ähnlich einem Gastspiel aufgeführt werden („diffusion“). Allerdings sind diese Aufführungen meist fest in den Spielplan des jeweiligen Theaters integriert. Ausgehend von dieser grundsätzlichen Trennung gibt es große Unterschiede im Grad der Zusammenarbeit. In den fünf Nationaltheatern, den zwei Pariser Opernhäusern und den 24 ständig bestehenden Orchestern findet eine organisatorische Verschmelzung beider Aufgaben statt – vergleichbar dem deutschen Ensembletheater.¹⁵¹ Die 33 staatlich geförderten *Centres dramatiques nationaux*, die sieben *Centres dramatiques régionaux*, die 19 *Centres chorégraphiques nationaux*, die vier *Centres nationaux*

¹⁵¹ Hier und im Folgenden: Alle Daten aus Latarjet u.a., *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, S. 10. Zur Struktur des Theatersystems vgl. auch Henry, *Économie et Management du Théâtre*, Première partie: *Approche socioéconomique du Marché du Théâtre en France*, S. 79-94.

de création musicale sowie die 19 regionalen Opernhäuser (*Théâtres lyriques*) arbeiten mit organisatorischen Mischformen: Sie werden meist von Regisseuren, Choreographen oder Dirigenten geleitet, welche ein Programm erarbeiten, das sich aus eigenen Produktionen und Gastspielen zusammensetzt. Anders als in Deutschland sind dabei die einzelnen Künstler bis auf den künstlerischen Leiter nicht fest an das Haus gebunden, sondern werden für einzelne Produktionen engagiert. Die konzeptionelle Trennung von Produktion und Aufführung setzt sich hier also trotz engerer Bindung zwischen Theater und Ensemble im Grundsatz fort: Jede Inszenierung wird als eigenständiges Produkt gesehen. Eine Folge dieser – kulturpolitisch gewollten – Konzeption ist die in Kapitel 1.1.2. vorgestellte Erlaubnis der regelmäßigen Befristung von Arbeitsverhältnissen im Code du travail, der CDD d'usage.

Vollständig getrennt sind Produktion und Aufführung im Bereich der freien und unabhängigen Theatergruppen, welche teils in privaten Theatern, teils in öffentlich geförderten Häusern (*Scènes nationales, SMAC, Scènes conventionnées*) gastieren. Dieser Sektor der unabhängigen Theatergruppen ist bestimmt von kleinen und sehr kleinen organisatorischen Einheiten: 2002 existierten in Frankreich etwa 1 500 Theatergruppen, etwa 500 Tanzensembles und etwa 600 Orchester. Weniger als die Hälfte dieser Gruppierungen genossen staatliche Zuschüsse (618 bzw. 41,2% der Theater-, 231 bzw. 46,2% der Tanz- und 227 bzw. 37,8% der Musikgruppen), nur ein Bruchteil hatte den Status einer ‚compagnie conventionnée‘, einer für drei Jahre vom Staat anerkannten Gruppe, die auf regelmäßige Unterstützung zählen kann: 273 bzw. 18,2% der Theater-, 26 bzw. 5,2% der Tanz- und 37 bzw. 6,17% der Musikgruppen).

Nun stellen die freien Gruppen und gerade die öffentlich geförderten Häuser, in denen sie auftreten, den quantitativ bedeutendsten Teil des Theatersystems dar: Während die nationalen Theater und Opernhäuser in 2002 insgesamt 3 874 488 Zuschauer in 10 186 Vorstellungen empfangen, waren es bei den *Scènes nationales*, den *Scènes conventionnées* und den freien Theater- sowie Tanzensembles 7 320 719 Zuschauer in 51 208 Vorstellungen. Diese Zahlen ergeben sich vor allem aus der Vielzahl der einzelnen Gruppen, jede für sich weist deutlich kleinere Besucherzahlen auf: Während im Bereich der nationalen Theater im besagten Zeitraum eine Neuinszenierung im Schnitt auf knapp 21 Vorstellungen und 7 972

Zuschauer kam, waren es bei kleinen Theatergruppen nur knapp neun Vorstellungen und 1 286 Zuschauer pro Neuinszenierung. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass eine größere Anzahl von Vorstellungen und Zuschauern pro Inszenierung tendenziell eine Reduzierung der relativen Fixkosten verursacht, wird deutlich, in welcher schwieriger ökonomischer Situation sich die freien Gruppen befinden: Hoher Konkurrenzdruck, geringe Sicherheit, hohe Fixkosten, wenig Aussichten auf rentable Finanzierung aus eigener Leistung und gleichzeitig deutlich geringere Subventionen.

Tatsächlich sind die meisten dieser Gruppen, deren Publikum immerhin 65,39% der Zuschauer in Theater, Oper und Tanz ausmacht, in ökonomisch nicht sehr leistungsfähigen Formen organisiert: Ihre Rechtsform ist meist die eines eingetragenen Vereins (Association de type loi de 1901)¹⁵², in seltenen Fällen auch die einer GmbH (SARL) oder einer Genossenschaft (SCOP), selbst das Stammpersonal setzt sich meist aus Personen zusammen, die nicht fest, sondern mit befristeten Verträgen angestellt sind. Die Finanzierung solcher Gruppen basiert – neben eigenen Einkünften aus der Darbietung ihrer Produktionen – auf einer Mischung aus Subventionen von nationaler, regionaler und kommunaler Ebene. Für ihre Existenz ist das Bestehen der Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle im derzeitigen System existentiell – ihre finanzielle Ausstattung und ökonomische Leistungsfähigkeit ist nicht dazu geeignet, eine größere Zahl von Künstlern und Technikern dauerhaft zu beschäftigen. Oft werden – dies ist auf Grund einer Sonderbestimmung im Code du travail möglich – die beteiligten Künstler einer Aufführung kollektiv von derjenigen Institution, an der die Gruppe gastiert, für die Zeit eines Gastspiels angestellt.¹⁵³ Während der Probenarbeit existiert häufig kein Vertragsverhältnis zwischen den Mitgliedern einer solchen Kompanie und deren Leitung.

Die Arbeit in einer solchen Kompanie, welche nach dem sogenannten „Combination System“ arbeitet¹⁵⁴, weist nur noch theoretisch Merkmale unselbständiger

152 Hier und im Folgenden: Vgl. Henry, *Économie et Management du Théâtre*, Première partie: *Approche socioéconomique du Marché du Théâtre en France*, S. 129.

153 Vgl. Code du travail, Artikel L. 762-1, Satz 4 bis 7.

154 Im Gegensatz zum „Stock System“, mit dem die Verpflichtung von Künstlern für einen längeren Zeitpunkt in einem festen Ensemble bezeichnet wird, vgl. Henry, *Économie et Management du Théâtre*, Première partie: *Approche socioéconomique du Marché du Théâtre en France*, S. 129.

Arbeit auf: Die unbezahlten Proben sind als gemeinsame Investition zu verstehen, die erfolgreiche Darbietung des Erarbeiteten vor Publikum und die damit verbundene Abendgage als unternehmerischer Gewinn. Die einzelnen Beteiligten tragen das volle wirtschaftliche Risiko des Projekts. Dennoch unterliegen Sie – wie in Kapitel 1.1.1 erläutert – der Annahme eines bestehenden Arbeitsverhältnisses.

Zwei weitere Merkmale des französischen Theatersystems seien hier nur kurz erwähnt: Zum einen zeichnet sich die französische Kulturlandschaft durch eine starke Konzentration auf den Pariser Raum aus, zum anderen werden im Rahmen einer aktiven Kultur- und Kunstpolitik die Theater und sonstigen Veranstalter in großem Umfang gefördert und subventioniert. Beides ist in der Tradition leicht verständlich: Die zentralistische Struktur Frankreichs ist seit dem Absolutismus beinahe sprichwörtlich; die Verknüpfung von republikanischem Nationalbewusstsein und Kultur reicht ebenfalls bis in die Repräsentationskultur der französischen Könige zurück. Insbesondere in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde sie durch eine intervenierende Kulturpolitik genährt und gestärkt. Dennoch ist zu fragen, wieso die ebenfalls seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und nochmals seit den späten 1970er Jahren vorangetriebene Dezentralisierungspolitik einen so geringen Einfluss auf den Arbeitsmarkt für Künstler hatte: Während der Anteil der regionalen Verwaltungseinheiten an der öffentlichen Finanzierung des Kultursystems zuletzt mehr als zwei Drittel betrug¹⁵⁵, findet die Arbeit von Intermittents immer noch zu großen Teilen in Paris und seinem Umland statt: 1999 hatten 23,6% der Arbeitgeber von Intermittents ihren Sitz in Paris, 18,4% in Île-de-France. Somit sind insgesamt 42 % dieser Organisationen im Pariser Raum konzentriert, der Rest ist auf eine Vielzahl von Regionen verteilt – den nächstgrößeren Anteil hält Rhône-Alpes mit nur 8,6%.¹⁵⁶ Noch deutlicher wird das Ungleichgewicht bei der Zahl und dem Verdienst der einzelnen Mitarbeiter: 69,8% aller Arbeitsstunden von Intermittents werden in Paris und Umland erbracht, hier werden 75,3% des gesamten jährlichen Brutto-Gehalts aller Intermittents erwirt-

155 2002 wurde die Produktion und Aufführung von spectacles vivantes mit insgesamt 584,9 Mio € subventioniert. Diese wurden zu 32,2 % vom Nationalstaat, 11,9% von den Regionen, 7,8% von den Départements sowie 47,6% von den Kommunen getragen. Vgl. Latarjet u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, S. 8.

156 Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 55.

schaftet. Im Bereich des Spectacle vivant sind mit 49,7% etwas weniger Angestellte im Pariser Raum beschäftigt, auch bei der Einkommensverteilung ist die zentralistische Struktur mit 53% des Gesamteinkommens nicht ganz so extrem wie im Bereich der audiovisuellen Medien.¹⁵⁷ Dennoch lässt sich festhalten: Die Arbeit von Intermittents spielt sich mehrheitlich in Umkreis der Hauptstadt ab.

Neben der ohne Frage herausragenden kulturellen Bedeutung von Paris gibt es einen Zusammenhang zwischen der schwachen institutionellen Gliederung des Sektors und der zentralistischen Struktur: Für einen auf Risikominimierung bedachten Arbeitnehmer bietet der Pariser Arbeitsmarkt mit Abstand die meisten Chancen auf kontinuierliche Beschäftigung. Eine Politik, deren Ziel stärkere institutionelle Organisationen wären, könnte die Dezentralisierungsbemühungen sicherlich deutlich unterstützen.

Auf die kontroverse Debatte um die Legitimation und Notwendigkeit der Subventionierung von Theatern soll hier nicht eingegangen werden. Dies ist in weiten Teilen eine politische Frage. Allerdings seien als wesentliches Merkmal des Sektors einige Zahlen genannt: In 2004 betrug die Unterstützung von Theatern und anderen Live-Künsten nur durch das nationale Kulturministerium insgesamt 741 Mio. €¹⁵⁸, die hinzukommende Unterstützung durch Kommunen und Regionen kann nur geschätzt werden: 1996 betrug diese Unterstützung 1 342 Mio. €, Latarjet geht davon aus, dass diese Zahl analog zur nationalen Förderung bis 2004 um etwa 50% gestiegen ist. Dies würde bedeuten, dass etwa 2 Mrd. € auf lokaler und regionaler Ebene ausgegeben würde, insgesamt also etwa 2 750 Mio. €.¹⁵⁹ Zum Vergleich: In Deutschland wurden in der Spielzeit 2002/2003 die Theater mit insgesamt 2 128 Mio. € gefördert.¹⁶⁰ Europaweit liegt Frankreich wohl im Mittelfeld, eine genauere Analyse ist auf Grund der schlechten Datenlage nur unter großen Vorbehalten möglich.¹⁶¹

157 Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 47 u. 52.

158 Vgl. Latarjet u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Annexe 1, S. 5.

159 Vgl. Latarjet u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Annexe 1, S. 7.

160 Vgl. Milliarden schwere Muse.

161 Für eine ungefähre Übersichtstabelle vgl. Latarjet u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Annexe 1, S. 9. Legt man die dort aufgeführten Daten zu Grunde, so liegt Frankreich im oberen Mittelfeld mit 45,8 € pro Einwohner, Dänemark führt das Feld mit 68 € pro Einwohner an, Deutschland liegt mit 34 € pro Einwohner deutlich dahinter. Allerdings ist die Vergleichbarkeit dieser Zahlen durch sehr unterschiedliche Verteilung der Fördermittel auf die verschiedenen staatlichen und regionalen Ebenen in den einzelnen Ländern zweifelhaft.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die historische Tradition der organisatorischen Trennung freier Theatergruppen und fester Spielstätten die ohnehin schon schwierige Bildung stabiler Institutionen verhindert, welche zu mehr sozialer Sicherheit von weniger qualifizierten und spezialisierten Arbeitskräften im Bereich des Theaters führen könnte. Als eine mögliche Folge dieser Politik muss die Aufrechterhaltung der regional sehr ungleichen Verteilung des kulturellen Angebots angesehen werden. An den relativ hohen Subventionen lässt sich ablesen, dass die französische Politik die staatliche Intervention im kulturellen Sektor als legitim und notwendig erachtet. Während die großen Kulturinstitutionen von nationaler Bedeutung im wesentlichen direkte Subventionen aus dem Budget des Kulturministeriums erhalten, wird der Bereich der freien und unabhängigen Theatergruppen, welcher auf Grund der Organisationsstrukturen deutlich bedeutender ist als in Deutschland, weniger durch direkte Subventionen als durch ein dezentrales Netz verschiedener Formen der Unterstützung finanziert. Die Finanzierung freier Theaterkunst und die durch die hochflexiblen Organisationsformen entstehenden sozialen Probleme bei der Existenzsicherung der Arbeitnehmer sind die Hauptgründe, welche die französische Kulturpolitik veranlassten, neben direkten staatlichen Zuschüssen eine weitere Form der Intervention anzuregen: Die Integration eines spezifischen Reglements in die Arbeitslosenversicherung. Diese kann jedoch nicht abgelöst betrachtet werden von den arbeitsrechtlichen Voraussetzungen, der *Présomption du Salarial* sowie dem *CDD d'usage*. Erst im Zusammenwirken ergeben sie jenes institutionelle Arrangement, welches man als ‚*Intermittence*‘ bezeichnen kann. Um die Charakteristika und die Bedeutung dieses Instrumentes wird es im letzten Kapitel der Analyse gehen.

4. Analyse der Intermittence

Es wurde bislang deutlich, dass die Intermittence sowohl soziale als auch kulturpolitische Ziele verfolgt. Insbesondere soll sie helfen, das Kostenrisiko, das in einem flexiblen Theatersystem jeder einzelne Arbeitnehmer trägt, kollektiv abzusichern und so dafür sorgen, dass permanent genügend Arbeitskräfte auf dem Arbeitsmarkt verfügbar sind. Im Zentrum der ökonomischen Analyse steht nun die Frage, wie die Arbeitslosenversicherung der Intermittents im Einzelnen wirkt. Es soll dabei untersucht werden, welche Anreize sie für die beteiligten Akteure – Arbeitnehmer, Arbeitgeber und Kulturpolitik – setzt und ob sich ein diesen Anreizen entsprechendes Verhalten empirisch belegen lässt. Neben den intendierten Auswirkungen müssen dabei vor allem auch die nicht intendierten Wirkungen untersucht werden. Im Anschluss werden die Ergebnisse und Konsequenzen dieser Analyse für die Funktion und die Bedeutung der Intermittence diskutiert.

4.1. Ökonomische Analyse

Im Zentrum der ökonomischen Analyse steht eine abstrahierte und modellhafte Vorstellung der einzelnen Akteure des betrachteten Systems. Besondere Aufmerksamkeit kommt dabei den Anreizen zu, die das System setzt, den „situationsbedingte[n] handlungsbestimmende[n] Vorteilserwartungen“.¹⁶² Es soll hier nochmals darauf hingewiesen werden, dass es sich im Sinne einer evolutionstheoretischen Interpretation des Homo oeconomicus um die postulierten handlungsbestimmenden Vorteilserwartungen eines modellhaft vereinfachten Bildes eines Individuums handelt. In der Realität wird die Wirkung dieser Anreize auf das tatsächliche Handeln von vielen Faktoren, beispielsweise der Informationslage der Individuen, bestimmt, auch können sich reale Individuen in komplexeren Situationen befinden, deren Anreize sich gegenseitig aufheben oder relativieren. bestimmt. Zudem muss davon ausgegangen werden, dass neben ökonomischen Entscheidungslogiken auch andere, nichtmonetäre Entscheidungslogiken eine Rolle spielen und diese manchmal, nicht jedoch zwingend, zueinander in Konkurrenz stehen. Speziell wegen des starken Gewichtes nichtmonetärer Motivationen

¹⁶² Homann u.a., Ökonomik: Eine Einführung, S. 32.

im kulturellen Bereich werden Anreize nicht nur daraufhin untersucht, welche Wirkung sie auf einen profitmaximierenden Akteur haben, sondern zusätzlich, welche Wirkung sie auf einen Akteur haben, der ausschließlich ökonomische Existenzsicherung betreibt und darüber hinaus Entscheidungen vor allem aus anderen denn ökonomischen Gründen trifft. Inwiefern individuelle reale Personen sich an diesen Anreizen orientieren, kann und soll nicht vorausgesagt werden. Ein Bild von der Summe dieser Entscheidungen erhält man am sinnvollsten durch empirische Untersuchung.

Das Werkzeug der ökonomischen Analyse im Rahmen dieser Arbeit ist eine Berechnungsmethode, welche unter Annahme einiger Voraussetzungen das zu erwartende Jahreseinkommen eines Beschäftigten in Abhängigkeit von ihrem durchschnittlichen Tageseinkommen in diesem Jahr (*Salaire journalier de Référence*, SJR)¹⁶³ und der Anzahl ihrer Arbeitstage pro Jahr (*Nombre de Jours travaillés*, NJT) berechnet. Da sowohl das Einkommen aus Arbeit als auch die zu erwartenden Auszahlungen aus der Arbeitslosenversicherung auf Grundlage der selben Daten bestimmt werden, muss angenommen werden, dass beide Werte, das durchschnittliche Tageseinkommen wie auch die Arbeitstage pro Jahr, im Vorjahr des berechneten Zeitraums identisch waren. Dies impliziert, dass es sich nicht um das erste Jahr der Arbeit im betroffenen Sektor handeln kann – in diesem ist man noch nicht berechtigt, Arbeitslosengeld zu beziehen. Zur Demonstration der prinzipiellen Mechanismen eines längerfristigen Prozesses kann diese Annahme jedoch durchaus getroffen werden.

Die Berechnung basiert auf den bereits ausgeführten Bestimmungen der Anhänge zur Konvention über die Arbeitslosenversicherung (Vgl. Kapitel 1.2.4): Zunächst wird auf der Basis des täglichen Durchschnittsgehalts SJR und der Zahl der gearbeiteten Tage NJT ein Tagessatz, die *Allocation Journalière* (AJ), berechnet (Vgl. Tabelle 2, S. 32). Die nötige Umrechnung zwischen Arbeitsstunden und Arbeitstagen erfolgt mit Schätzwerten: Handelt es sich um Künstler, so werden 10h/Tag veranschlagt (eine Tagesgage wird, je nachdem ob sie alleine steht oder hintereinander beim selben Arbeitgeber mehr als fünf Tagesgagen verdient werden, mit 12h bzw. 8h angerechnet), bei Technikern die im öffentlichen Dienst

¹⁶³ Das SJR berechnet sich auf der Basis derjenigen Tage, an denen auch tatsächlich gearbeitet wurde, es ist also das Gehalt eines durchschnittlichen Arbeitstages. Vgl. *Direction des Affaires Juridiques, Circulaire n° 03-19 du 31 décembre 2003*, S. 70-73.

üblichen 7h pro Tag. Bei Rechnungen, die zwischen Künstlern und Technikern nicht unterscheiden, werden 8,5h pro Tag als Durchschnittswert angenommen. Zudem wird der Selbstbehalt berechnet, also die Zahl der Tage, an denen nach Beantragung des Arbeitslosengelds keine Auszahlung erfolgt (Vgl. Kapitel 1.2.5, S. 34). Das Einkommen der Referenzperiode wird dabei errechnet durch die Multiplikation des SJR mit der Anzahl der gearbeiteten Tage pro Jahr und anschließende proportionale Umrechnung auf die jeweils gültige Länge der Referenzperiode.

Da seit der Reform von 2003 die Auszahlung genau 243 Tage lang erfolgt und sich diese Phase um eventuelle Arbeitstage dazwischen verlängert, muss die Zahl der tatsächlich ausgezahlten Tagessätze pro Jahr näherungsweise bestimmt werden. Dafür benötigt man die durchschnittliche Dauer einer Bezugsperiode (Nombre de jours de la période d'indemnisation, NJP). Dieser Wert lässt sich näherungsweise bestimmen, in dem man den gesamten Leistungsbezug pro Leistungsperiode (243 Tage) durch die Wahrscheinlichkeit, dass ein bestimmter Tag bei gegebener Zahl von gearbeiteten Tagen pro Jahr ein Tag mit Leistungsbezug

ist, teilt:
$$NJP = 243 \cdot \frac{365}{365 - NJT}$$

Der Selbstbehalt wird nun im Verhältnis zu dieser Leistungsdauer auf Jahresfrist umgerechnet. Daraus ergibt sich unter die Anzahl der Tage, an denen das Arbeitslosengeld ausgezahlt wird (Jours indemnisés, JI) mittels der Formel

$$JI = 365 - \left(NJT + \frac{F \cdot 365}{NJP} \right)$$
 .¹⁶⁴ Durch Multiplikation dieses Wertes mit dem

Tagessatz AJ ergibt sich die zu erwartende jährliche Auszahlung aus der Arbeitslosenversicherung (Indemnisation annuelle, IA), durch Multiplikation der gearbeiteten Tage pro Jahr mit dem SJR das jährliche Arbeitseinkommen (Salaire annuel, SA). Für die Berechnung der IA nach dem Reglement, welches vor der Reform vom 26. Juni 2003 gültig war, muss zudem die degressive Entwicklung des Tagessatzes ab einem bestimmten Tag des Leistungsbezugs eingerechnet werden, dies geschieht zur Vereinfachung immer vom ersten Tag eines Jahres an gezählt.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Tatsächlich erhöht sich der Selbstbehalt bei erstmaliger Beantragung von Arbeitslosengeld um weitere 7 Tage, vgl. Règlement annexé 2004, Artikel 31. Dies wurde hier vernachlässigt, um nicht zwischen der ersten und weiteren Leistungsperioden unterscheiden zu müssen.

¹⁶⁵ Annexes VIII und X 1997, Artikel 49, §1.

Die Tabellen 4, S. 75, und 5, S. 76, vergleichen die so errechneten Werte für unterschiedliche Einkommen und Arbeitszeiten in charakteristischen Grenz- und Durchschnittsfällen. Tabelle 4 zeigt das jährliche Arbeitseinkommen, die jährliche Auszahlung aus der Arbeitslosenversicherung und den Anteil, die diese am gesamten Jahreseinkommen hat für Künstler (10h/Arbeitstag), Tabelle 5 zeigt die jeweiligen Werte für Techniker. Die verwendeten Grundwerte für SJR und NJT beruhen einerseits auf den Durchschnittswerten von 2001, so dass jeweils ein deutlich niedrigeres, ein in etwa durchschnittliches und ein hohes Tagesgehalt berechnet werden, andererseits sind die angegebenen Arbeitszeiten Fristen, die zur Demonstration der Unterschiede zwischen den einzelnen Regelungen geeignet sind.

gearbeitete Tage/Jahr (NJT)	Durchschnittliche Tagesgage (SJR)	Jährliches Arbeitseinkommen (SA)	2003		2004		2005	
			Jährliche Auszahlung (IA)	Anteil IA am Gesamteinkommen	Jährliche Auszahlung (IA)	Anteil IA am Gesamteinkommen	Jährliche Auszahlung (IA)	Anteil IA am Gesamteinkommen
42	100,00 €	4.200,00 €	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
42	200,00 €	8.400,00 €	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
42	300,00 €	12.600,00 €	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
42	400,00 €	16.800,00 €	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
51	100,00 €	5.100,00 €	11.037,58 €	68,40%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
51	200,00 €	10.200,00 €	18.692,87 €	64,70%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
51	300,00 €	15.300,00 €	25.115,60 €	62,14%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
51	400,00 €	20.400,00 €	29.721,07 €	59,30%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
56	100,00 €	5.600,00 €	10.859,13 €	65,98%	12.808,05 €	69,58%	0,00 €	0,00%
56	200,00 €	11.200,00 €	18.313,05 €	62,05%	22.479,75 €	66,75%	0,00 €	0,00%
56	300,00 €	16.800,00 €	24.413,57 €	59,24%	31.450,51 €	65,18%	0,00 €	0,00%
56	400,00 €	22.400,00 €	28.518,67 €	56,01%	36.186,23 €	61,77%	0,00 €	0,00%
59	100,00 €	5.900,00 €	10.752,06 €	64,57%	12.683,70 €	68,25%	13.766,94 €	70,00%
59	200,00 €	11.800,00 €	18.085,16 €	60,52%	22.261,50 €	65,36%	19.733,94 €	62,58%
59	300,00 €	17.700,00 €	23.992,35 €	57,55%	30.897,40 €	63,58%	25.700,94 €	59,22%
59	400,00 €	23.600,00 €	27.797,23 €	54,08%	35.261,94 €	59,91%	28.930,78 €	55,07%
100	100,00 €	10.000,00 €	10.126,05 €	50,31%	10.984,25 €	52,35%	14.747,25 €	59,59%
100	200,00 €	20.000,00 €	16.440,17 €	45,12%	19.278,75 €	49,08%	19.914,75 €	49,89%
100	300,00 €	30.000,00 €	20.337,51 €	40,40%	23.825,14 €	44,26%	23.159,69 €	43,57%
100	400,00 €	40.000,00 €	19.342,71 €	32,59%	23.755,92 €	37,26%	22.787,71 €	36,29%
200	100,00 €	20.000,00 €	6.206,67 €	23,68%	6.839,25 €	25,48%	12.375,00 €	38,22%
200	200,00 €	40.000,00 €	7.562,68 €	15,90%	10.718,01 €	21,13%	15.781,56 €	28,29%
200	300,00 €	60.000,00 €	2.876,72 €	4,58%	10.381,26 €	14,75%	13.366,73 €	18,22%
200	400,00 €	80.000,00 €	0,00 €	0,00%	4.492,97 €	5,32%	7.613,81 €	8,69%

Tabelle 4: Arbeitseinkommen und Arbeitslosengeld (Künstler)

gearbeitete Tage/Jahr (NJT)	Durchschnittliche Tagesgage (SJR)	Jährliches Arbeitseinkommen (SA)	2003		2004		2005	
			Jährliche Auszahlung (IA)	Anteil IA am Gesamteinkommen	Jährliche Auszahlung (IA)	Anteil IA am Gesamteinkommen	Jährliche Auszahlung (IA)	Anteil IA am Gesamteinkommen
40	75,00 €	3.000,00 €	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
40	150,00 €	6.000,00 €	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
40	250,00 €	10.000,00 €	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
40	350,00 €	14.000,00 €	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
73	75,00 €	5.475,00 €	8.382,49 €	60,49%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
73	150,00 €	10.950,00 €	13.805,25 €	55,77%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
73	250,00 €	18.250,00 €	19.797,00 €	52,03%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
73	350,00 €	25.550,00 €	23.606,04 €	48,02%	0,00 €	0,00%	0,00 €	0,00%
79	75,00 €	5.925,00 €	8.214,16 €	58,10%	9.616,75 €	61,88%	0,00 €	0,00%
79	150,00 €	11.850,00 €	13.484,12 €	53,23%	16.330,60 €	57,95%	0,00 €	0,00%
79	250,00 €	19.750,00 €	19.170,31 €	49,26%	24.805,90 €	55,67%	0,00 €	0,00%
79	350,00 €	27.650,00 €	22.494,40 €	44,86%	28.912,19 €	51,12%	0,00 €	0,00%
87	75,00 €	6.525,00 €	7.989,72 €	55,05%	9.347,75 €	58,89%	11.289,30 €	63,37%
87	150,00 €	13.050,00 €	13.055,93 €	50,01%	15.873,80 €	54,88%	15.355,05 €	54,06%
87	250,00 €	21.750,00 €	18.334,73 €	45,74%	23.757,89 €	52,21%	20.776,05 €	48,85%
87	350,00 €	30.450,00 €	21.012,22 €	40,83%	27.163,57 €	47,15%	23.515,50 €	43,58%
150	75,00 €	11.250,00 €	7.012,88 €	38,40%	7.229,38 €	39,12%	11.196,13 €	49,88%
150	150,00 €	22.500,00 €	10.805,97 €	32,44%	12.276,50 €	35,30%	14.340,50 €	38,93%
150	250,00 €	37.500,00 €	12.682,06 €	25,27%	16.217,05 €	30,19%	17.139,57 €	31,37%
150	350,00 €	52.500,00 €	8.951,88 €	14,57%	15.283,54 €	22,55%	16.683,16 €	24,11%
250	75,00 €	18.750,00 €	3.506,06 €	15,75%	3.866,88 €	17,10%	6.468,75 €	25,65%
250	150,00 €	37.500,00 €	4.115,62 €	9,89%	6.312,63 €	14,41%	9.763,50 €	20,66%
250	250,00 €	62.500,00 €	0,00 €	0,00%	6.843,02 €	9,87%	9.513,37 €	13,21%
250	350,00 €	87.500,00 €	0,00 €	0,00%	3.314,90 €	3,65%	6.112,82 €	6,53%

Tabelle 5: Arbeitseinkommen und Arbeitslosengeld (Techniker und Arbeiter)

4.1.1. Arbeitslosengeld als regelmäßiges Zusatzeinkommen

Die Tabellen zeigen deutlich, dass die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle nicht als Risikoabsicherung für den Ausnahmefall eines verlorenen Arbeitsplatzes wirkt, sondern ein regelmäßiges Zusatzeinkommen für denjenigen, der die Grenze von 507 Stunden sozialversicherungspflichtiger Arbeit im Referenzzeitraum überschreitet, darstellt. Dies ist allerdings nur ein Teil aller Beschäftigten des Sektors, zudem wurde durch die Reform vom 26. Juni 2003 diese Hürde durch die Verkürzung des Referenzzeitraums weiter gehoben. Der Effekt der Reform ist an den Tabellen eindeutig ablesbar, ebenso wie die unterschiedliche Auswirkung von Gesamtarbeitszeit und täglichem Verdienst auf die Auszahlung aus der Arbeitslosenversicherung. Betrachtet wird als Beispiel ein Künstler mit einem geringen Tagesgehalt von durchschnittlich 100€¹⁶⁶. Bei 42 Arbeitstagen pro

166 Durchschnittliches Tagesgehalt eines darstellenden Künstlers in 2001: 207,20€, eines Arbeiters 1: 152,30 €. Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 32.

Jahr¹⁶⁷ erhält er – unabhängig vom Gehalt – keinerlei Zahlungen aus der Arbeitslosenversicherung, weil er den Schwellenwert von 507 h/ Jahr nicht überschritten hat. Arbeitet er mit dem selben Tagesgehalt dagegen 51 Tage, so erhält er nach dem Reglement vor der Reform neben seinem Arbeitseinkommen von 5 100€ eine Auszahlung von 11 037,58€. 68,4% seines Gesamteinkommens werden damit aus der Arbeitslosenkasse beglichen. Arbeitet der selbe Künstler nun 100 Tage pro Jahr, so sind es immer noch 50,31% seines Einkommens, bei 200 Tagen pro Jahr wird sein – inzwischen auf 20 000€ angewachsenes – Jahresgehalt immer noch um 6 206,67€ durch die Arbeitslosenkasse ergänzt, was 23,86% seines Gesamteinkommens ausmacht. Durch die Reform vom 26. Juni 2003 muss ein Künstler mit diesem Tagesgehalt in 2004 mindestens 56 Tage arbeiten, ab 2005 sogar 59 Tage pro Jahr, damit nach Umrechnung auf den verkürzten Referenzzeitraum weiterhin Arbeitslosengeld gezahlt wird. Hat er allerdings die Grenze einmal überschritten, so wirkt sich die Reform auf ihn sogar positiv aus: Hätte er bei 59 Arbeitstagen in 2003 noch 10 752,06€ und damit 64,57% seines Gesamteinkommens aus der Arbeitslosenkasse bezogen, sind es in 2004 bereits 12 683,70€ bzw. 68,25%, in 2005 schließlich 13 766,94€ bzw. 70%. Für einen solchen Geringverdiener ist also der Eintritt in die Arbeitslosenversicherung schwieriger geworden, hat er diesen einmal geschafft erhält er aufgrund der neuen Berechnungsformeln jedoch mehr als bislang. Dieser Befund bleibt bestehen, auch wenn sich die Anzahl der Arbeitstage erhöht (bei 200 Tagen nun 38,22% statt bislang 23,68% des Gesamteinkommens). Selbst bei hohen Tagesgagen bis zum doppelten des Durchschnittssatzes stellt die Reform für diejenigen, welche oberhalb der neuen Grenzen liegen, eine Verbesserung dar. In jedem Fall aber werden beinahe allen Beschäftigten des Sektors durch die Arbeitslosenversicherung deutliche Lohnzuschüsse gezahlt.

Die Nutzung Arbeitslosenversicherung als regelmäßiges Zusatzeinkommen hat sich im Laufe der letzten 15 Jahre kontinuierlich entwickelt: Während Menger für 1992 noch von etwa 100 000 Personen berichtet, die in diesem Jahr zumindest einen Vertrag als Intermittent gehabt hätten und denen 38 000 gegenüber stünden, welche tatsächlich auch in den Genuss von Leistungen gekommen wären (dies

167 Durchschnittliche Arbeitszeit pro Jahr in 2001: Künstler 41,8 Tage, Techniker und Arbeiter 74,4 Tage. Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 29.

entspricht einem Anteil von 38%)¹⁶⁸, so sind es 2001 schon 96 848¹⁶⁹ Leistungsempfänger, denen 118 976 Intermittents insgesamt gegenüberstehen.¹⁷⁰ Die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle stellt somit für 81,4% der mit wechselnden Verträgen Beschäftigten ein regelmäßiges Zusatzeinkommen dar, welches im Extremfall bis zu 70% des gesamten Jahreseinkommens ausmacht, aber auch relativ gut Verdienenden einen nicht zu vernachlässigenden Aufschlag auf das Einkommen ermöglicht. Es ist anzunehmen, dass ein großer Teil derjenigen Intermittents, welche nicht auch Leistungsempfänger der Arbeitslosenkasse sind, nur gelegentlich als Intermittents arbeiten und ihren Lebensunterhalt anderweitig decken. Der Prozentsatz derer, welche auf Grund ihres hohen Einkommens oder der hohen Zahl ihrer Arbeitstage keine Leistungen erhalten, dürfte sehr gering sein. Faktisch hat sich also eine flächendeckende Verwendung der Arbeitslosenversicherung in diesem Sinne etabliert.

Nun könnte man Arbeitnehmer, welche nur eine geringe Zahl von Stunden pro Jahr arbeiten und in der restlichen Zeit Arbeitslosengeld erhalten, schlicht als Arbeitslose mit Zusatzeinkommen ansehen, denen im Normalfall eine deutlich größere Anzahl von Beschäftigten gegenüber stehen müsste, welche ihr Einkommen aus eigener Arbeit bestreiten und die Unterstützung der Arbeitslosen aus ihren Beiträgen finanzieren. Um zu untersuchen, wie viele Personen existentiell von Arbeitslosenversicherung abhängig sind, werden die oben genannten Daten mit der statistischen Auswertung derjenigen, die in 2002 Leistungen bezogen haben, in Relation gesetzt. Die zu Grunde liegenden Daten¹⁷¹ sind in Abhängigkeit von der Zahl der angerechneten sozialversicherungspflichtigen Arbeitsstunden in unterschiedlich große Tranchen aufgeteilt. Die in Tabelle 6, S. 80 angegebenen Stunden pro Jahr sowie die durchschnittlichen SJR sind der jeweilige Mittelwert einer Tranche. Da die Daten aus 2002 stammen, wurden die Berechnungsformeln zugrunde gelegt, welche vor der Reform von 2003 galten. Eine Trennung in Künstler und Arbeiter ist in diesem Zusammenhang nicht möglich, da die Zuordnung der unterschiedlichen Berufsgruppen zu den unterschiedlichen Annexes erst

168 Vgl. Menger, Les intermittents du spectacle, S. 2.

169 Vgl. Les allocataires indemnisés au titre des annexes 8 et 10, S. 314.

170 Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 27.

171 Vgl. Les allocataires indemnisés au titre des annexes 8 et 10, S. 323. Fehlende zu 100%: Beitragszeiten nicht nach Stunden berechnet u. sonstige.

seit 2003 besteht. Es wurde deshalb auf einen Mittelwert von 8,5 h/Arbeitstag zurückgegriffen.

Die Tabelle zeigt, dass nahezu alle Leistungsempfänger 2002 einen existenzsichernden Anteil ihres Einkommens aus der Arbeitslosenversicherung bezogen. Vergleicht man die erzielten Arbeitseinkommen mit dem staatlichen Mindestlohn SMIC, der in 2002 jährlich 13 851,24€ betrug, so zeigt sich, dass 75,8% der Leistungsempfänger, dies entspricht einer absoluten Zahl von 69 438 Personen, in diesem Jahr durch eigenes Einkommen diesen Wert nicht erreichten. Mit Hilfe der Arbeitslosenunterstützung liegen dagegen alle deutlich über diesem Wert. Mehr als drei Viertel der in diesem Jahr als Intermittents beschäftigten, die an mindestens einem Tag Leistungen aus der Arbeitslosenkasse bezogen, waren existenzsichernd auf diese Leistungen angewiesen!

Der Zugangsvoraussetzung zum System der Arbeitslosenversicherung, der Nachweis von 507 Stunden sozialversicherungspflichtiger Beschäftigung im Referenzzeitraum, kommt eine entscheidende Bedeutung zu: Nach den vorliegenden Daten erreicht ein durchschnittlicher Beschäftigter in keinem Fall aus eigenem Einkommen die Höhe des Mindestlohnes SMIC. Einzig und allein das Überschreiten des Schwellenwertes von 507 Arbeitsstunden pro Jahr garantiert ein existenzsicherndes Einkommen. Diese bedeutet einen erheblichen finanziellen Anreiz für die Beschäftigten, einen großen Teil ihrer Energie in die Erreichung dieser Grenze zu investieren. Gerade ein Akteur, von dem man annimmt, dass er nicht permanent eine Maximierung seines monetären Gewinns anstrebt, sondern der vor allem materielle Existenzsicherung sucht, wird diesem Anreiz folgend kaum mehr Stunden pro Jahr arbeiten, wenn dies nicht aus anderen denn wirtschaftlichen Gründen nötig ist.

Der in Abbildung 2, S. 81 betrachtete Beispielfall (SJR=120,00€, 1 Arbeitstag=8,5 Stunden, Reglement vor der Reform von 2003) zeigt, wie deutlich der Einkommensgewinn durch Überschreiten des Schwellenwertes (in diesem Fall 59,6 Arbeitstage) ausfällt: Mit 59 Arbeitstagen beträgt der gesamte Jahresverdienst 7 080,00€, mit 60 Arbeitstagen 19 457,92€. Bei weiterem Anstieg der Arbeitszeit steigt das Einkommen deutlich langsamer an als der Mehraufwand. Nach Überschreiten der letzten Degreessionsgrenze von 1 013h / Jahr erfolgt der Anstieg des Gesamteinkommens bis zum völligen Aussetzen der Arbeitslosenun-

Prozentualer Anteil von allen Leistungsempfängern	gearbeitete Stunden/Jahr (NHT)	Durchschnittliche Tagesgage (SJR)	Jährliches Arbeitseinkommen (SA)	Jährliche Auszahlung (IA)	Gesamteinkommen	Anteil IA am Gesamteinkommen
7,90%	511,5	120,07 €	7.225,39 €	12.255,78 €	19.481,17 €	62,91%
11,60%	518	125,75 €	7.663,35 €	12.652,92 €	20.316,27 €	62,28%
9,90%	525	128,00 €	7.905,88 €	12.785,02 €	20.690,90 €	61,79%
8,60%	540	129,35 €	8.217,53 €	12.805,36 €	21.022,89 €	60,91%
15,20%	581,5	134,91 €	9.229,43 €	12.982,62 €	22.212,05 €	58,45%
7,60%	644,5	136,54 €	10.352,94 €	12.741,11 €	23.094,05 €	55,17%
8,10%	713	140,85 €	11.814,83 €	13.186,70 €	25.001,53 €	52,74%
6,90%	797,5	140,14 €	13.148,43 €	12.644,25 €	25.792,68 €	49,02%
8,90%	929,5	139,26 €	15.228,49 €	12.358,30 €	27.586,79 €	44,80%
5,70%	1098,5	139,16 €	17.984,38 €	11.636,57 €	29.620,95 €	39,28%
9,10%	1200	132,00 €	18.635,29 €	10.553,26 €	29.188,55 €	36,16%

Tabelle 6: Arbeitseinkommen und Arbeitslosengeld der Leistungsempfänger 2002

terstützung ab 330 Arbeitstagen linear. Durch die stetig sinkende Auszahlung wächst das Gesamteinkommen erheblich langsamer als der Arbeitsaufwand: Steigt bei gleich bleibendem Tagesgehalt die Arbeitsleistung innerhalb dieses Fensters um 10%, so nimmt im selben Zeitraum der insgesamt zu erwartende Jahresertrag nur um 4,35% zu.

Das Arbeitseinkommen alleine überschreitet erst nach 120 Arbeitstagen die Grenze des staatlichen Mindestlohnes. Es ist somit davon auszugehen, dass insbesondere bei jene Versicherte, die ohne die Versicherungsleistung unter diesem Mindestlohn lägen, durch die Intermittents-Regelung ein deutlicher Anreiz vorliegt, die Anzahl an Arbeitsstunden zu erreichen, die Zutritt zur Versorgung aus der Arbeitslosenkasse bietet. Ist dies einmal geschehen, so geht der Anreiz zur weiteren sozialversicherungspflichtigen Mehrarbeit ganz erheblich zurück: Der zu erwartende Einkommenszugewinn ist deutlich geringer, zudem ist es auf einem hart umkämpften Markt schwer, weitere Engagements zu finden. Der finanzielle Anreiz alleine reicht nicht aus, diese Suche zu begünstigen.

Die empirischen Daten belegen die aus der Anreizanalyse resultierende Hypothese, der Anreiz zur Aufnahme zusätzlicher Beschäftigung würde nach Überschreiten der Eintrittsschwelle in die Arbeitslosenversicherung deutlich abnehmen: Über drei Viertel aller Leistungsbezieher in 2002 haben mit ihrer eigenen Arbeit mit maximal 845 entlohnten Arbeitsstunden pro Jahr einen Lohn unterhalb des staatlichen Mindestlohnes erzielt (Vgl. Tabelle 6, S. 80). Allerdings ist es fraglich, ob der flache Anstieg der Gewinnerwartung als Erklärung für dieses Phänomen ausreicht. Es gibt zusätzliche Effekte, die bislang unberücksichtigt

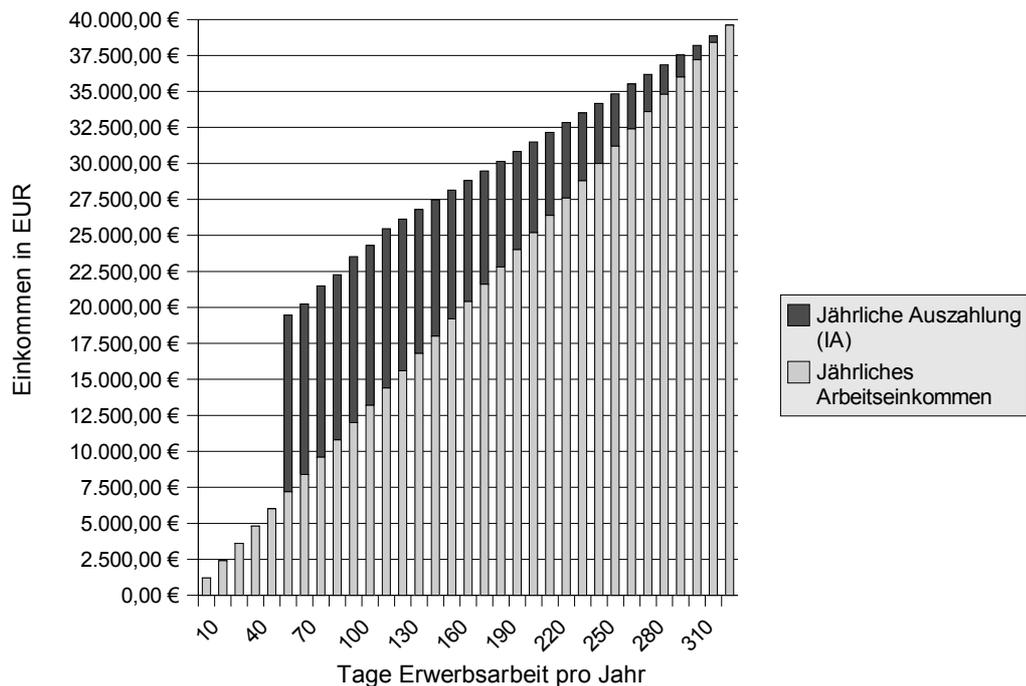


Abbildung 2: Auszahlung und Arbeitseinkommen eines Intermittent mit SJR=120€ nach den Annexes 1997

blieben: Durch die Existenzsicherung von Akteuren mit geringem Einkommen steigt der Marktdruck kontinuierlich an, gleichzeitig hat sich der Arbeitsmarkt im Laufe der letzten 15 Jahre deutlich flexibilisiert, woran auch die Arbeitslosenversicherung der Intermittents ihren Anteil hat. Schließlich setzt das System enorme Anreize dafür, Arbeit nicht ordnungsgemäß anzugeben bzw. setzt Anreize für den Arbeitnehmer, den Arbeitgeber zu ordnungsgemäßer Deklaration der Arbeit zu drängen, außer Kraft: Eine optimale Ausbeutung der Arbeitslosenversicherung durch versiertes Vertragsmanagement ist möglich. Im Folgenden sollen diese Effekte im einzelnen erläutert werden.

4.1.2. Erhöhung des Marktdrucks

Die hohe Attraktivität künstlerischer und kunstnaher Berufe, die Hoffnung auf großen Erfolg oder zumindest die Möglichkeit, in hohem Maße individuelle Fähigkeiten und Neigungen in die berufliche Tätigkeit einzubringen, sorgen in Kombination mit nur wenig institutionalisierten Markteintrittshindernissen für einen beständigen Zustrom in den Arbeitsmarkt kunstnaher Berufe. Die bereits erläuterte Theorie des Job Matching (Vgl. Kapitel 2.3.1) geht davon aus, dass diese Berufsanfänger ein kalkuliertes Risiko eingehen: Um die Möglichkeit zu

haben, die eigenen Chancen in einem riskanten und von wenig institutionellen Qualifikationswegen geprägten Umfeld zu evaluieren, wird eine gewisse Zeit lang ein unterdurchschnittliches Einkommen in Kauf genommen. Gegen diesen Weg in künstlerische und kunstnahe Berufe ist grundsätzlich nichts einzuwenden: Er ermöglicht es den Arbeitgebern, aus einem großen Pool möglicher Talente zu schöpfen – und stellt auch für diejenigen, welche nach einiger Zeit beschließen, den Markt wieder zu verlassen und einen anderen Beruf auszuüben, keinen unüberwindlichen Nachteil dar. Allerdings ist die Bedingung dafür, dass der Marktaustritt bei mangelnden Erfolgchancen auch tatsächlich nach einer angemessenen Zeit erfolgt: Der Einzelne muss noch die Möglichkeit einer beruflichen Neuorientierung haben, um von den Erfahrungen aus den kunstnahen Berufen profitieren zu können – und die Solidargemeinschaft hat in einem Sozialstaat ein dringendes Interesse daran, dass ein Individuum sich auf Dauer mittels Erwerbstätigkeit selbst versorgen kann. Was also bei Berufseinsteigern einige Jahre sowohl persönlich als auch gesellschaftlich positiv sein kann – das „sich Ausprobieren“ in einem risikoreichen, aber interessanten Berufsfeld –, wird, wenn es sich zu lange ausdehnt, zu einem sozialen Problem.

Zwingend notwendiges Bindeglied zwischen den Individuen und den Erfordernissen des Arbeitsmarkts ist dabei die Information über die eigenen Erfolgchancen. Neben der qualitativen Bewertung durch Kollegen, Regisseure und den Beschäftigten selbst spielt hier auch die Zahl, die Qualität und die Entlohnung der erreichten Engagements eine zentrale Rolle als Informationsquelle. Die Hypothese lautet nun, dass die beschriebene Form der Arbeitslosenversicherung den Prozess der Evaluation der eigenen Erfolgchancen deutlich verzerrt: Durch die finanzielle Abfederung gerade solcher Arbeitnehmer, die sich aus dem Ertrag ihrer Arbeit nicht existenzsichernd versorgen könnten, liegt ein starker Anreiz dafür vor, sich im Zweifelsfall für den Verbleib im Arbeitsmarkt zu entscheiden. In der Konsequenz müsste sich ein stetig steigender Marktdruck ergeben: Eine immer höhere Anzahl von Anwärtern, die um immer knapper werdende Arbeitsmöglichkeiten konkurrieren. Dies könnte zusätzlich erklären, weshalb viele Arbeitnehmer nach Erreichen der Grenze von 507 Arbeitsstunden pro Jahr nicht zusätzliche sozialversicherungspflichtige Engagements eingehen.

In einem gewöhnlichen Arbeitsmarkt für permanente Stellen würde sich eine solche Situation durch sinkende Löhne und steigende Arbeitslosigkeit auswirken: Die Attraktivität des Berufes würde abnehmen, der Markt sich in kurzer Zeit von selbst regulieren. Durch die Intermittence ist die direkte Beobachtung einer Arbeitslosenquote nicht möglich, deshalb müssen zur Überprüfung der Hypothese Daten über die Gesamtzahl der Beschäftigten, das Arbeitsvolumen und die Kennzahlen ihrer Verträge herangezogen werden.

Untersuchen wir zunächst die Entwicklung der Zahl der Intermittents und vergleichen diese mit der Entwicklung des gesamten Marktvolumens (Abbildung 3, S. 85 zeigt die prozentuale Veränderung dieser Daten gegenüber dem Stand von 1987).¹⁷² Im Zeitraum von 1987 bis 2001 ist die Anzahl derjenigen Beschäftigten, welche im Laufe des Jahres mindestens einen Vertrag als Intermittent hatten, von 39 649 auf 118 976 gestiegen. In der gleichen Zeit wuchs das gesamte Arbeitsvolumen aller Intermittent-Verträge von 3,52 Mio. Arbeitstagen auf 6,81 Mio Arbeitstage, das Marktvolumen – also das kumulierte Bruttoeinkommen aller Intermittent-Verträge – preisbereinigt von 623 Mio. € auf 1 330 Mio. €. Abbildung 3 veranschaulicht, wie eklatant unterschiedlich sich diese Zahlen entwickelt haben: Während sich das Arbeitsvolumen des Sektors (+93,5%) wie auch das Marktvolumen (+113,5%) in etwa verdoppelten, verdreifachte sich im selben Zeitraum die Zahl der Arbeitskräfte, welche um dieses Marktvolumen konkurrieren (+200,0%). Dementsprechend ist das durchschnittliche Arbeitsvolumen pro Beschäftigten von 88,8 Arbeitstagen auf 57,3 Arbeitstage pro Jahr gefallen (-35,5%).

Damit ist gezeigt, dass im fraglichen Zeitraum tatsächlich das Angebot an Arbeitskräften deutlich stärker gestiegen ist als die Nachfrage. Ein Nachweis über die ursächliche Rolle der Intermittence-Versicherung ist damit freilich noch nicht erbracht. Beispielsweise wäre es denkbar, dass die Entlohnung zu Beginn dieses Prozesses so gut war, dass die Attraktivität des Berufs und das Wachstum des Sektors ausreichten, um einen zwar deutlichen, aber verschmerzbaaren Einkommensausfall zu kompensieren. Ein Blick auf die Einkommensentwicklung zeigt jedoch, dass dies nicht der Fall ist: Im fraglichen Zeitraum sank das durchschnittli-

172 Hier und im Folgenden: Alle Daten aus *Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001)*, S. 27.

che Jahreseinkommen von 15 690€ auf 11 180€ pro Jahr (preisbereinigt). Dieser Rückgang um 28,7% ist vor allem deshalb signifikant, weil das neue Durchschnittseinkommen deutlich unter dem staatlichen Mindestlohn liegt. Da davon ausgegangen werden muss, dass sich das Einkommen mit einer hohen Varianz über alle Beschäftigten verteilt, ist das Einkommen aus Arbeit einer großen Zahl von Intermittents tatsächlich unter das Existenzminimum gefallen. Dies deckt sich mit den Erkenntnissen aus der Statistik der Arbeitslosenversicherung. Auch wenn man bedenkt, dass die Künstler unter den Beschäftigten zusätzliche Einnahmen aus Urheber- und Verwertungsrechten ihrer Arbeit haben und ein Teil der Intermittents sicherlich noch andere Einkommensquellen zur Verfügung hat, so bleibt doch die Erkenntnis, dass eine stetig wachsende Zahl von Arbeitnehmern in einen immer härter umkämpften Markt drängt, obwohl das Einkommen aus dieser Tätigkeit bei weitem nicht existenzsichernd ist. Die Schlussfolgerung, dass das Zusatzeinkommen aus der Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle dabei eine nicht unwesentliche Rolle spielt, ist die einzig plausible Erklärung dafür, dass nicht eine signifikante Zahl von Beschäftigten aus dem Markt ausscheidet und beispielsweise einen anderen Beruf ergreift.

4.1.3. Flexibilisierung des Arbeitsmarktes

Der beobachtete Anstieg von Arbeitskräften auf dem Markt im Vergleich zum Arbeitsvolumen könnte auf unterschiedliche Art und Weise geschehen: Einer Gruppe, die mit großem Erfolg längerfristige und lukrative Verträge unterhält, könnte eine Gruppe von austauschbaren und hyperflexiblen Arbeitskräften gegenüberstehen – oder aber die Arbeit würde gleichmäßig über die Zahl der Beschäftigten verteilt. Die hohe Anzahl an Intermittents, welche nur eine relativ geringe Menge von Arbeitsstunden pro Jahr kumuliert und die relativ homogene Verteilung der durchschnittlichen Tagesgagen auf die in Bezug auf die Zahl der gearbeiteten Stunden unterschiedlich erfolgreichen Gruppen von Leistungsempfängern¹⁷³ deuten darauf hin, dass tendenziell eher die zweite Annahme richtig ist: Die Gesamtheit der Intermittents spürt den zunehmenden Marktdruck, es lassen sich

173 Vgl. Tabelle 6, Seite 80. Die durchschnittlichen Tagesgagen der nach ihrer Jahresarbeitszeit differenzierten Gruppen schwanken um einen Mittelwert von 130,46€ mit einer Varianz von 8,0%.

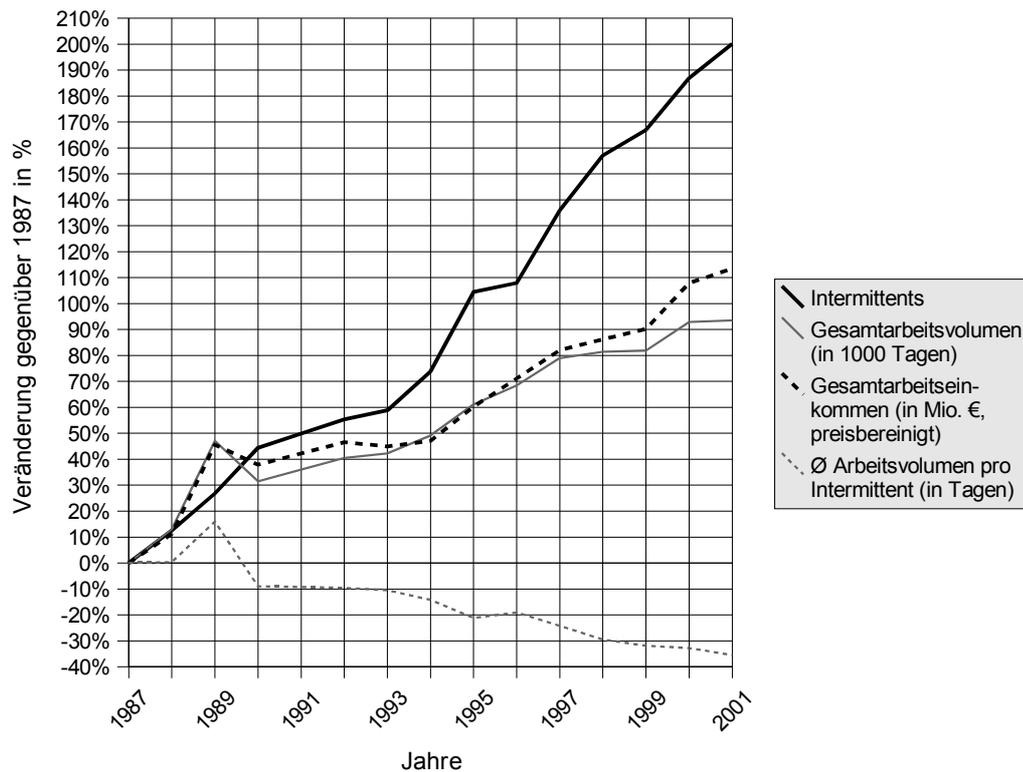


Abbildung 3: Beschäftigtenzahlen und Marktvolumen, Veränderung gegenüber 1987 in %

keine eindeutig privilegierten Gruppen ausmachen. Anders als in einem gewöhnlichen Arbeitsmarkt verteilt also die Intermittence das Risiko, einen Arbeitsvertrag zu erlangen, relativ gleichmäßig über alle Arbeitnehmer. In der Folge gibt es keine steigende Anzahl an Arbeitslosen, vielmehr sinkt das individuelle Arbeitsvolumen aller Beschäftigten.

Betrachten wir nun die Art und Weise, wie diese Verteilung des Arbeitsvolumens auf eine steigende Zahl von Bewerbern vor sich geht (Abbildung 4, S.87). Es lässt sich eine stetig zunehmende Flexibilisierung und Atomisierung des Arbeitsmarkts der Intermittents du Spectacle feststellen: Die Zahl der Verträge, die ein Beschäftigter durchschnittlich pro Jahr abschließt, hat sich im fraglichen Zeitraum deutlich erhöht. 1987 waren es noch 4,4 Verträge pro Intermittent, 2001 hatte sich die Zahl um 129,5% auf 10,1 Verträge pro Jahr gesteigert. Gleichzeitig werden die Zeiträume, über welche die einzelnen Verträge abgeschlossen werden, immer kürzer: Umfasste 1987 ein durchschnittlicher Vertrag noch 20,1 Arbeitstage, so waren es 2001 gerade noch 5,7 (-71,6%). Die Gesamtzahl aller abgeschlossenen Verträge ist dementsprechend geradezu explodiert: In 1987 gab

es 0,175 Mio. Intermittent-Verträge, bis 2001 wuchs diese Zahl um 588% auf 1,204 Mio. Verträge an. Die Struktur des Arbeitsmarkts der Beschäftigten in Theater, Film und Medien hat sich also grundsätzlich gewandelt: Die Abfolge von relativ langen, wenn auch befristeten Projektverträgen, welche ein insgesamt zwar geringes, jedoch existenzsicherndes Einkommen erbrachten, wurde abgelöst durch einen ständigen Kampf um kürzeste Verträge in einem von großem Konkurrenzdruck geprägten Markt mit nur geringen Aussichten, seine Existenz alleine aus dem Einkommen aus dieser Arbeit sichern zu können.

Interessanterweise ist das verminderte Einkommen vor allem darauf zurückzuführen, dass jeder einzelne Intermittent immer sozialversicherungspflichtig gearbeitet hat. Der Preis der Arbeit, das durchschnittliche Tagesgehalt, ist dagegen sogar leicht gestiegen: Preisbereinigt verdiente ein Intermittent pro Tag 1987 durchschnittlich 176,7€, 2001 waren es 195,3€ (+10,5%). Während also die erste vorausgesagte Konsequenz aus dem erhöhten Marktdruck, die Abnahme des Arbeitsvolumens pro Beschäftigten, in signifikantem Maße eintrat, blieb der zu erwartende Preisverfall künstlerischer Arbeit trotz hohem Angebotsüberschuss aus.

Wie kann dieses Phänomen erklärt werden? Plausibel erscheint eine Überlagerung mehrerer Effekte. Zunächst einmal ermöglicht die Arbeitslosenversicherung den Arbeitgebern, Intermittents so kurz wie jeweils möglich zu beschäftigen, indem sie den Beschäftigten den Anreiz nimmt, stabilere Beschäftigungsverhältnisse zur Bedingung des Vertragsabschlusses zu machen. Diese Möglichkeit wird von den Arbeitgebern – insbesondere auf einem Markt mit Angebotsüberschuss, wo die Versorgung mit Arbeitskräften kein Problem darstellt – regelmäßig genutzt, da sie durch Flexibilisierung ihrer Produktion Fixkosten deutlich senken können. Diese sind, wie bereits erläutert, bei künstlerischen Produkten besonders hoch. Nun müssten die Arbeitgeber auf einem Markt ohne Intermittent-Versicherung für eine solche Flexibilisierung höhere relative Gehälter als Risikoprämie zahlen. Dass dies nur in sehr geringem Maße tatsächlich der Fall ist, wird darauf zurückgeführt, dass die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle bei optimaler Ausbeutung diese Risikoprämie übernimmt und hier ein langsamer Lernprozess der Arbeitnehmer stattgefunden hat.

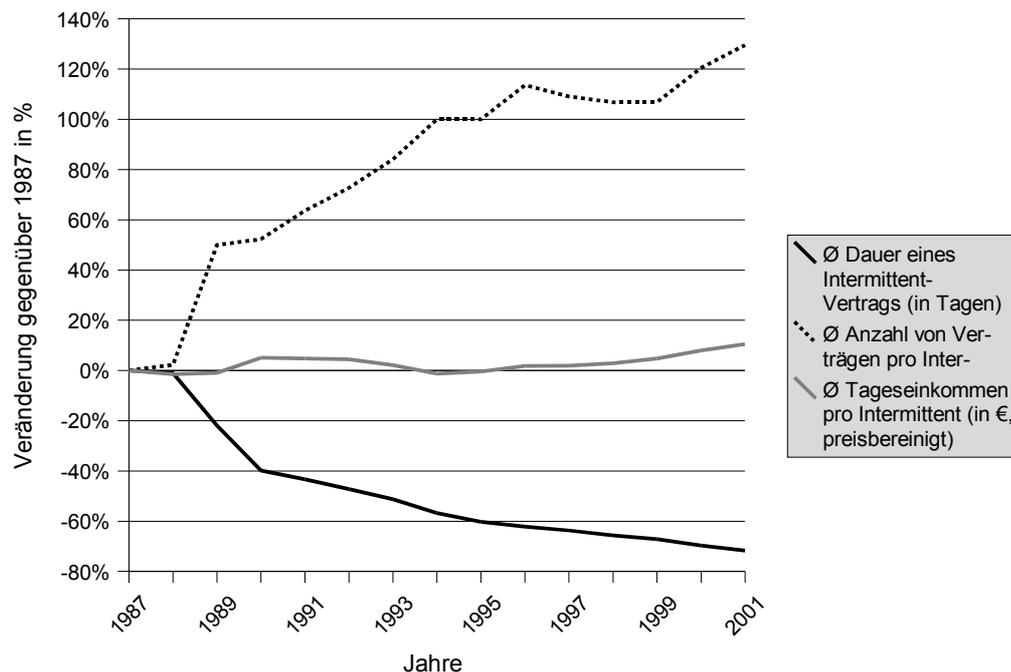


Abbildung 4: Vertragsdaten im Durchschnitt, Veränderung gegenüber 1987 in %

Es handelt sich also um eine Verkettung von drei Vorgängen: Durch den fehlenden Anreiz zur Stabilisierung auf Seiten der Arbeitnehmer wird die beschriebene Flexibilisierung des Arbeitsmarktes ermöglicht. Diese müsste zu einem Anstieg der Kosten für Arbeit durch eine zu zahlende Risikoprämie führen. Allerdings kommt es dazu nicht, weil eine optimale Ausbeutung der Arbeitslosenversicherung diese Prämie übernimmt. Zudem führt der erhöhte Marktdruck zu einer Tendenz, die Preise zu senken. In der Summe bleiben sie deshalb nahezu stabil. Diese drei Vorgänge werden nun im einzelnen erläutert.

4.1.4. Fehlender Anreiz zur Stabilisierung

Arbeit wird nicht nur durch Geld entlohnt. Auch die Erwartungen, welche ein Vertrag hinsichtlich zukünftiger Zahlungen weckt, sind Teil dessen, was ein Arbeitnehmer als Gegenleistung erhält. Dies ist der Grund, weshalb sich bei vergleichbarer Aufgabe und Qualifikation für gewöhnlich die Löhne von festangestellten Mitarbeitern deutlich von denen freier Mitarbeiter oder von Honorarkräften unterscheiden: Der Festangestellte verzichtet auf Lohnzahlungen im Ausgleich für die vertragliche Zusicherung seiner zukünftigen Beschäftigung. Für gewöhnlich haben Arbeitnehmer deshalb ein primäres Interesse daran, Vertragsbindungen

möglichst lange verbindlich festzuschreiben, dem das Interesse, in der Gegenwart eine möglichst hohe Entlohnung für die eigene Arbeit zu erlangen, entgegensteht. Menschen unterscheiden sich in ihrer Neigung, das Gleichgewicht eher zugunsten von Sicherheit oder von Ertrag zu verlagern und ihre Verhandlungstaktik dementsprechend anzupassen. Für Arbeitgeber hingegen stellt eine höhere Flexibilität im Umgang mit Beschäftigung grundsätzlich einen großen Vorteil dar: Je leichter sie vertragliche Verpflichtungen gegenüber Arbeitnehmern wieder lösen können, desto geringer werden für sie die fixen Kosten und damit die notwendigen Investitionen, welche im Falle unternehmerischen Misserfolges auf dem Spiel stehen. Allerdings gibt es auch für Arbeitgeber einen gegenläufigen Anreiz: Mit zunehmender Flexibilität steigt nicht nur der aktuelle Preis der Arbeit wegen der nötigen Risikoprämie, zusätzlich müssen sie mit erhöhtem Aufwand für die Suche und die Einarbeitung von Mitarbeitern rechnen. Gleichzeitig sinkt die Erwartungssicherheit über das Handeln des Vertragspartners auch für die Arbeitgeber: Der Beschäftigte kann genau wie sie innerhalb kürzester Zeit das Vertragsverhältnis auflösen. In einem idealen Markt ist demnach eine gleichgewichtige Verteilung zwischen eher langfristig orientiertem Arbeitsangebot und den dies nachfragenden, auf Erwartungssicherheit spekulierenden Arbeitgebern einerseits und einem hoch flexiblen Arbeitsmarkt von eher risikoorientierten Arbeitskräften wie Arbeitgebern andererseits zu erwarten.

Im erste Schritt der Analyse bezogen auf den Arbeitsmarkt der Intermittents du Spectacle werden nun die Anreize für Arbeitnehmer betrachtet: Deren Sicherheitsbedürfnis nährt sich vor allem aus der Unsicherheit über die Zukunft. Diese ist die stärkste Triebfeder, in Verhandlungen auf längerfristig angelegte und bindende Vertragsverhältnisse zu drängen. Sie weist den Charakter einer Vermeidungsstrategie auf: Nicht die langfristige Maximierung von Ertrag, sondern die langfristige Sicherung der Existenz sind hier das primäre Ziel. Die Anstrengungen der Individuen richten sich also auf ein zu minimierendes Übel – nämlich den Verlust eines existenzsichernden Einkommens zu vermeiden. Erst im zweiten Schritt, wenn diese Gefahr auf ein annehmbares Maß reduziert wurde, kann ein maximierendes Verhalten in den Vordergrund treten, wobei dieses sich individuell unterschiedlich auf die jeweils erstrebten Güter oder Werte richten wird.

Betrachten wir nun die Veränderungen dieser Triebfeder durch die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle. Die existenzsichernde Wirkung des Zusatzeinkommens, wie sie Abbildung 2, S. 81, sichtbar macht, ist in hohem Maße dazu geeignet, die Bedrohung der materiellen Existenz durch Einkommensverluste zu minimieren: Für die Dauer des Leistungsbezugs – nach altem Recht ein Jahr, nach neuem Recht 243 Tage zuzüglich der Tage, an denen gearbeitet wurde – ist das Auskommen in jedem Falle garantiert. Darüber hinaus ist die vorrangliche Bedingung, ein weiteres mal 507 Arbeitsstunden in der Referenzperiode nachweisen zu können, um für eine weitere Auszahlungsperiode über ein gesichertes Mindesteinkommen zu verfügen. Ist diese Grenze überschritten, können andere Ziele mit eher maximierendem Charakter verfolgt werden. Dies könnte beispielsweise die Suche nach künstlerisch möglichst befriedigenden Projekten, die Erreichung möglichst hoher Einzelgagen oder jedes andere persönliche, künstlerische oder berufliche Ziel sein. Gleichzeitig geht jedoch der wesentliche Anreiz dafür, auf langfristige Beschäftigungsverhältnisse zu drängen, verloren. Die Arbeitgeber können ihr Bestreben, möglichst flexibel zu produzieren, ohne Widerstand der Beschäftigten umsetzen.

4.1.5. Risiko als Produktionsfaktor

Allerdings ist es verwunderlich, dass dieser Flexibilisierungsprozess nicht von einer deutlichen Erhöhung der relativen Entlohnung begleitet ist: Die Bereitschaft zu haben, unsichere Arbeitsverhältnisse anzunehmen, ist eine Sache, die Absicht, auf einen finanziellen Ausgleich für das höhere Risiko zu bestehen, eine andere. Im Folgenden soll entwickelt werden, inwiefern davon ausgegangen werden kann, dass unter ansonsten gleichen Bedingungen die zunehmende Flexibilisierung auch unter der Bedingung, dass die Existenzsicherung über ein soziales Ausgleichssystem garantiert wird, eine höhere Entlohnung von Arbeit zur Folge haben müsste. Im Anschluss werde mögliche Gründe dafür diskutiert, dass dieser Effekt nur sehr klein ausfällt.

Folgt man der Argumentation von Sinn, so kann „Risiko [...] als ein ökonomischer Produktionsfaktor, ähnlich wie Arbeit und Kapital, aufgefaßt werden“.¹⁷⁴

174 Sinn, Risiko als Produktionsfaktor, S. 557.

Gemeint ist damit eine „in Grenzen variierbare Begleiterscheinung häuslicher oder unternehmensbezogener Produktion, die anderweitig unerwünscht ist und die, wenn sie mit veränderter Intensität auftritt, eine gleichgerichtete Veränderung des Produktionsniveaus ermöglicht oder erforderlich macht.“¹⁷⁵ Anderweitige Unerwünschtheit meint dabei, dass für denjenigen, der den Produktionsfaktor beibringt, Kosten entstehen – und er für seine Partizipation am Produktionsprozess üblicherweise entlohnt werden muss. Die These von Sinn läuft darauf hinaus, dass grundsätzlich die „Bereitschaft, mehr Risiken zu tragen, zu einem erhöhten Produktionsniveau führ[t].“¹⁷⁶ In der Folge wäre diese Bereitschaft ein gesuchtes Gut – und Akteure, die Unternehmen oder auch Personen dieses Gut zur Verfügung stellten, würden dafür mit einer Risikoprämie entlohnt. Das einleuchtendste Beispiel sind Versicherungen, die dafür bezahlt werden, dass sie Risiken auf eine große Anzahl an Individuen verteilen. Doch Sinn legt nahe, dass „selbst im Arbeitslohn eine erhebliche Risikoprämie steckt“: unter „Konkurrenz und risikoscheuem Verhalten der Arbeitsanbieter“ müsse sich ein Marktgleichgewicht herausbilden, „bei dem die Entlohnung riskanter Beschäftigungen im Mittel über der Entlohnung ungefährlicher Beschäftigungen liegt, die ansonsten die gleichen Voraussetzungen verlangen.“¹⁷⁷

Vollzieht sich, wie im Arbeitsmarkt der *Intermittents du Spectacle*, eine deutliche Flexibilisierung, welche für die Arbeitnehmer eine Zunahme des übernommenen Risikos bedeutet, ohne dass die Einkommen in nennenswerter Weise steigen, so kann man zweierlei vermuten: Entweder, der Einkommensanstieg wurde durch anderweitige Effekte kompensiert, oder aber die Risikoprämie wird auf andere Art und Weise ausbezahlt. Tatsächlich finden sich für beide Erklärungen Hinweise in der Empirie.

Zunächst einmal wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Absicherung eines existenzsichernden Einkommens nicht nur dazu führt, dass eine höhere Bereitschaft seitens der Arbeitskräfte vorhanden ist, risikoreiche Verträge einzugehen, sondern auch dazu, dass ein größerer Anteil der Beschäftigten in diesem Beruf verbleibt als ohne die Versicherung. Der damit zusammenhängende höhere Marktdruck würde erklären, weshalb der relative Zeitlohn nicht im erwarteten Maße

175 Sinn, Risiko als Produktionsfaktor, S. 558.

176 Sinn, Risiko als Produktionsfaktor, S. 558.

177 Sinn, Risiko als Produktionsfaktor, S. 559.

steigt: Der Anstieg wird von gleichzeitig sinkenden Marktpreisen durch ein höheres Angebot bei nur langsam steigender Nachfrage kompensiert. Konkreter formuliert: Durch die Dominanz der Arbeitgeber auf einem Markt mit einem Überangebot an Arbeitskräften können diese entweder den Preis für Arbeit drücken oder aber schlechtere Bedingungen für die Arbeitskräfte – wie beispielsweise eine kürzere Vertragsdauer – durchsetzen.

Zum anderen könnte man vermuten, dass die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle dazu geeignet ist, zusätzlich zur Existenzsicherung der Arbeitskräfte auch die Risikoprämie zu übernehmen, welche für flexiblere Arbeitsverträge und kürzere vertragliche Bindungen zu zahlen ist. Diesem Zusammenhang soll im folgenden Abschnitt nachgegangen werden.

4.1.6. Optimale Ausbeutung der Arbeitslosenversicherung

Behauptet wird also, dass die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle umso höher ausfällt, je riskanter die Arbeitsverhältnisse eines Arbeitnehmers sind, d.h., je kürzer die vertragliche Bindung ist und je höher das Risiko, an einzelnen Tagen ohne Engagement zu sein. Um die Hypothese zu überprüfen, wird untersucht, welche unterschiedlichen Auszahlungen der Arbeitslosenversicherung über ein Jahr hinweg fällig werden, je nachdem, wie ein konstantes Arbeitseinkommen über das Jahr verteilt ist. Es werden die bekannten Berechnungsmethoden aus der Einführung zu Kapitel 4.1 verwendet. Zu Grunde liegen wiederum die Annexe in der Fassung vor der Reform.

Abbildung 5, S. 93 zeigt das Arbeitslosengeld und das Arbeitseinkommen eines Intermittent, der 11 180€ jährliche Einkünfte hat¹⁷⁸ und diese auf 10 bis 330 Arbeitstage mit jeweils angepasster Tagesgage verteilt. Das Ergebnis ist hochsignifikant: Ist es möglich, das erzielte Jahreseinkommen auf die geringst mögliche Anzahl von Arbeitsstunden zu verteilen, die einen Bezug von Arbeitslosengeld erlaubt – dies sind bei angenommenen durchschnittlichen 8,5 Arbeitsstunden pro Tag 507 h bzw. 59,6 Arbeitstage – so beträgt die Auszahlung 17 182,76 € und somit 60,6% seines Gesamteinkommens von 28 362,76€. Verteilt er hingegen sein

178 Dies entspricht dem durchschnittlichen Jahreseinkommen eines Intermittent in 2001. Vgl. Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), S. 27.

Einkommen auf 330 Tagesgagen, so erhält er nur mehr 795,04 € aus der Arbeitslosenversicherung und somit ein Jahreseinkommen von 11 975,04€. Es besteht also für den Intermittent ein außerordentlich hoher Anreiz, nach Möglichkeit eine vereinbarte Gesamtgage für eine Aufführungsserie so auszuzahlen, dass die Anzahl der Tagesgagen möglichst gering, jedoch über dem Schwellenwert zum Beitritt in die Arbeitslosenkasse liegt. Dies ist beispielsweise dadurch möglich, dass Probenzeiten nicht bezahlt werden, gleichzeitig aber die Abendgage an Aufführungstagen erhöht wird. Eine solche Vertragsgestaltung erhöht das Risiko des Intermittent – gleichzeitig steigt seine Auszahlung aus der Arbeitslosenversicherung deutlich an.

Hängt das insgesamt erzielte Einkommen in so hohem Maße von der Verteilung des Einkommens auf eine bestimmte Zeit ab, so ist zu vermuten, dass Arbeitnehmer und indirekt auch Arbeitgeber im Laufe der Zeit einen kollektiven Lernprozess durchlaufen: Sie versuchen, ihre Vertragsverhältnisse dahingehend zu optimieren, dass sie mit der selben Arbeit und dem selben Gesamtgehalt möglichst hohe Auszahlungen aus der Arbeitslosenversicherung erhalten. Tatsächlich liegt die durchschnittliche Arbeitszeit pro Intermittent in 2001 mit 57,3 Arbeitstagen pro Jahr nahezu exakt an der Schwelle von 59,6 Arbeitstagen.

Angesichts des hohen Marktdrucks ist anzunehmen, dass die Arbeitgeber diesen Umstand dazu nützen, ihre Kosten weiter zu senken. Anstatt also lediglich darauf zu achten, das immer gleiche Gehalt auf eine optimale Zahl von Tagesgagen zu verteilen – dies ist durch die Bezahlung oder Nicht-Bezahlung von Proben, Training und Pausen zwischen den Aufführungen relativ leicht möglich –, ist es ihnen auf diesem nachfragedominierten Markt möglich, die Auszahlungen der Arbeitslosenversicherung in den Preis für Arbeit mit einzuberechnen. Auf diese Art und Weise werden die gesamte Risikoprämie sowie die Kosten, die entstehen, um Arbeitskräfte auf dem Markt verfügbar zu halten, durch optimierte legale Ausbeutung des Arbeitslosensystems auf die Solidargemeinschaft der Beitragszahler der allgemeinen Arbeitslosenversicherung abgewälzt.¹⁷⁹

179 Einfache Abhilfe könnte hier eine Berechnung des SJR auf Grundlage aller Tage der Referenzperiode schaffen: Ein so entstehender niedrigerer Tagessatz würde ausschließlich Einkommen kompensieren, das tatsächlich von einem Jahr auf ein anderes weggefallen ist und nicht bei konstantem Einkommen einen zusätzlichen Verdienst bieten.

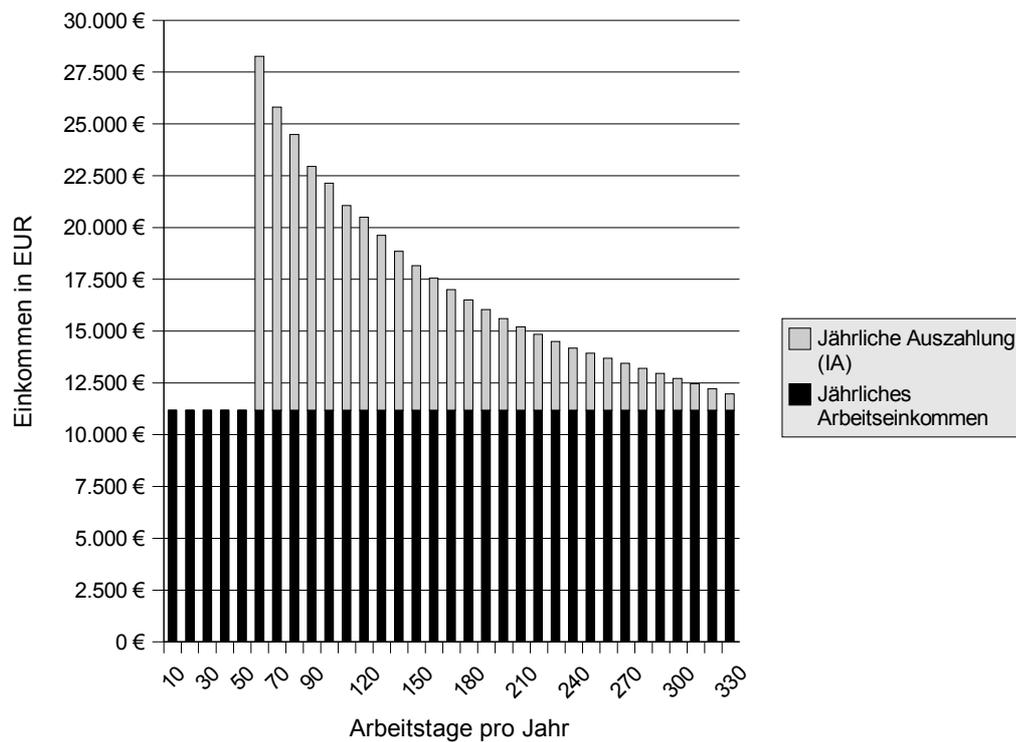


Abbildung 5: Arbeitslosengeld eines durchschnittlichen Intermittents mit 11 180 € Arbeitseinkommen pro Jahr

4.2. Konsequenzen für die Bedeutung der Intermittence

Die ökonomische Analyse hat gezeigt, dass die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle faktisch ein regelmäßiges Zusatzeinkommen nahezu aller Beschäftigten des Sektors ist. Sie trägt durch Anreizwirkungen stark zu einer Erhöhung des Marktdrucks, einer Aufteilung des gesamten Arbeitsvolumens auf immer mehr Einzelpersonen und einer deutlichen Flexibilisierung und Atomisierung des Arbeitsmarktes bei. Diese Ergebnisse belegen, dass die kulturpolitische motivierte Förderung mittels der Arbeitslosenversicherung eine Reihe nicht intendierter Nebeneffekte hat, die ihre Eignung maßgeblich in Frage stellen. Am Ende geht es nun darum, die Konsequenzen der Ergebnisse dieser Analyse für die Funktion und die Bedeutung der Intermittence zu klären. Dabei soll auch auf einzelne Positionen der öffentlichen Kontroverse seit Sommer 2003 eingegangen werden und deren Vorstellung über die Bedeutung der Intermittence kritisch diskutiert werden.

Politik bewegt sich immer im Spannungsfeld zwischen politischen Visionen und funktionaler Realpolitik. Kulturpolitik ist dieser Spannung besonders unterworfen, entspringt sie doch der Vorstellung, dass Kunst und Kultur über ihre

Funktion als Konsumgüter hinaus Freiräume benötigten, wo Utopien, Ideale und Paradoxien ihren angestammten Platz haben und muss doch diese Freiräume mittels realpolitischer Maßnahmen schaffen. Dieser Widerspruch scheint auch in der Kontroverse um die Intermittence immer wieder auf, vermischen sich doch Argumente der Funktionalität – insbesondere, was die soziale Absicherung der Betroffenen und den Erhalt kultureller Infrastruktur anbelangt – mit eher politisch-visionären Argumentationen, die auf die Stellung des Künstlers und grundsätzliche Ideale und daraus abgeleitete Verpflichtungen der französischen Republik verweisen und diese durch eine Reform des Arbeitsmarktes für Künstler und Theaterberufe bedroht sehen. Im Folgenden sollen beide Aspekte getrennt untersucht werden: Inwiefern dient die Intermittence der Funktionalität des Theatersystems in Frankreich – und inwiefern repräsentiert sie als Symbol die Freiheit der Kunst und den subversiven Charakter von Kultur in einer als funktionalistisch wahrgenommenen modernen Gesellschaft?

4.2.1. Funktion der Intermittence im Theatersystem

Die ökonomische Problemlage, der sich das Theater als Sektor gegenüber sieht, wurde bereits grob umrissen: Eine geringe Verwertbarkeit einmal geschaffener Produkte, die als Prototypen mit hohen Fixkosten sehr teuer sind und deren ökonomische Verwertbarkeit oftmals künstlerischen Kriterien entgegenstehen würde, ein Arbeitsmarkt, der durch die hohe Spezialisierung bestimmter Arbeitskräfte und die mehrheitlich projektorientierten Organisationsformen für die Arbeitnehmer in hohem Maße von Risiko und Unsicherheit geprägt ist, auf Grund der hohen Attraktivität der Arbeitsinhalte wie der Arbeit selbst aber dennoch ein permanentes Überangebot von Arbeitskräften aufweist. Vor diesem Hintergrund kann keine Rede davon sein, dass die Kunst ökonomischen Gesetzen nicht unterläge. Vielmehr steht die Kulturpolitik vor der Herausforderung, dass die Organisationsformen, in denen künstlerische Produktion stattfindet, diesen ständig ausgeliefert sind.

In Europa gibt es eine lange Tradition, diesen Problemen mit staatlicher Intervention in unterschiedlichen Formen zu begegnen: Öffentliche Kulturinstitutionen, die selbst Kunst schaffen, direkte Subventionen für freie Träger, Steuer-

und Sozialversicherungserleichterungen, Unterhalt von Infrastrukturen. Die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle ist eine weltweit einzigartige Form, mit der die französische Politik versucht, die sozialen und ökonomischen Probleme, welche sich aus den oben skizzierten Charakteristika ergeben, zu mildern. Welche Ziele werden damit verfolgt – und wie gut eignet sich das gewählte Mittel, diese Ziele zu erreichen?

Zunächst einmal wäre es denkbar, dass die Kulturpolitik das Ergreifen künstlerischer und kunstnaher Berufe fördern möchte. Aus der prinzipiellen Entscheidung für die staatliche Förderung von Kunst und Kultur und der positiven Bewertung individueller kreativer Beschäftigung würde also die Notwendigkeit abgeleitet werden, Theaterberufe attraktiver zu machen. Rein quantitativ muss dieser Gedanke schnell verworfen werden: Ein Mangel an Berufseinsteigern und Interessenten besteht faktisch nicht – und ist wegen der hohen Attraktivität des Berufes auch nicht zu erwarten. Im Gegenteil: Der Sektor weist ein deutliches Überangebot an Arbeitskräften auf, welches viele der sozialen Probleme der Beschäftigten in diesen Berufen erst schafft oder zumindest deutlich verstärkt. Allerdings gibt es aus inhaltlichen Gründen ein gesellschaftliches Interesse an der Förderung junger Künstler. Dahinter steht weniger die Angst, es könnte nicht genügend Nachwuchs geben, als vielmehr die Befürchtung, Innovationsfreude und ästhetische Experimentierbereitschaft könnten unter ökonomischem Druck leiden.

So begründet dieser Gedanke sein mag, so sehr muss bezweifelt werden, ob die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle ein geeignetes Instrument dagegen ist: Da sie weder künstlerische Kriterien noch Altersgrenzen festlegt, ist sie zur zielgenauen Förderung von Nachwuchstalenten und deren ökonomischer Unabhängigkeit nicht geeignet. Sinnvoller wären hier Stipendienprogramme und gut dotierte Wettbewerbe, in denen sich privates Engagement und öffentliche Hand gemeinsam engagieren könnten. Auch die Bereitstellung von Infrastrukturen, beispielsweise Proben- und Aufführungsräumen, scheint deutlich geeigneter zur Erreichung dieses Zieles. Die Heterogenität einer solchen Förderung könnte dadurch entstehen, dass die Entscheidungen über solche Programmen auf unterschiedlichsten Ebenen von Staat, Regionen, Vereinen und Unternehmen getroffen würden.

Die Nutznießer der aktuellen Förderpolitik sind eher die produzierenden und aufführenden kollektiven Akteure: Theater-, Zirkus- und Tanzkompanien, freie und institutionelle Veranstalter, Festivals etc. Der Zugang jedes Bürgers zu kultureller Betätigung und Auseinandersetzung, der nach dem Selbstverständnis moderner europäischer Kulturpolitik zu garantieren ist, soll in zwei zentralen Aspekten durch die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle gefördert und ermöglicht werden: Zum einen geht es um die flächendeckende und für alle Schichten der Bevölkerung zugängliche Versorgung mit künstlerischem und kulturellem Angebot, zum anderen um dessen Vielfalt durch Förderung von persönlicher und ästhetischer Innovation.

In beiden Aspekten versucht die Intermittence, einen dritten Weg zu gehen zwischen den klassischen Alternativen einer eher marktliberal organisierten und einer stark staatlich subventionierten und gesteuerten Kultur. Kulturelle Systeme, die stark marktwirtschaftlich orientiert sind, neigen dazu, sich ähnlich wie andere Produktmärkte in einen kleinen Markt für teure, hochwertige Luxusgüter und einen großen Markt für günstige, massenkompatible und dem Konsumverhalten möglichst vieler angepasster Produkte aufzuspalten. Zentral subventionierte Systeme hingegen bergen die Gefahr, zwar eine breite Versorgung der Bevölkerung zu garantieren, durch eine Ausrichtung der künstlerischen Inhalte am Willen des Subventionsgebers jedoch an Innovativität zu verlieren. Im ersten Fall wäre diese – genau wie die Qualität – im Bereich der teuren Elitekunst wahrscheinlich garantiert, jedoch der breiten Bevölkerung nicht oder nur schwer zugänglich – im zweiten Fall wäre die Zugänglichkeit auf Kosten der Innovationskraft gesichert. Mittels des Intermittents-Systems versucht die französische Kulturpolitik, beiden Aspekten gerecht zu werden: Es fördert durch indirekte Subventionen auch kleine und kleinste, ökonomisch schwache Strukturen, gleichzeitig stellt es den Individuen und somit indirekt auch den Theatergruppen enormes Risikokapital zur Verfügung, welches künstlerische und unternehmerische Innovationen ermöglicht.

Zunächst zum ersten Punkt: Obgleich die Auszahlung des Arbeitslosengeldes ausschließlich an die Beschäftigten erfolgt, kann die umverteilte Summe als indirekte Subvention des gesamten Theatersystems angesehen werden. Grund dafür sind die Kosten, welche dadurch entstehen, dass ein Arbeitnehmer sich auf dem Arbeitsmarkt verfügbar hält sowie die Risikoprämie, welche nötig wird, um diese

Kosten durch Flexibilisierung zu senken. Die projektorientierte Organisationsform und die Akzeptanz sehr kurzer befristeter Arbeitsverträge tragen dazu bei, beide Arten von Kosten systematisch zu erhöhen: Nicht nur in Phasen, die tatsächlich zwischen zwei Engagements liegen, sondern auch in der Zeit, in der eine Inszenierung geprobt wird oder in Pausen zwischen den einzelnen Auftritten einer Aufführungsserie entstehen zumindest die direkten Kosten des Lebensunterhalts der Beschäftigten. Zudem müssen bei der individuellen Kalkulation des einzelnen Künstlers die Opportunitätskosten hinzugezogen werden – also der entgangenen Gewinn der bestmöglichen Alternative. Dies kann beispielsweise ein Engagement, das inhaltlich weniger attraktiv ist, finanziell aber eine größere Sicherheit böte, oder der Wechsel in einen anderen Beruf sein.

Ein Arbeitgeber, welcher einen bestimmten Künstler verpflichten möchte, müsste auf einem freien Markt für diese Kosten aufkommen – sei es dadurch, dass er längerfristige Sicherheit bietet, sei es dadurch, dass er dem Arbeitslohn eine Risikoprämie aufschlägt. Diese Belastung hätte Konzentrationsprozesse zur Folge. Bereits in Kapitel 4.1.6 wurde erläutert, dass im System der Intermittence diese Risikoprämie ebenso wie die Kosten der Verfügbarkeit auf dem Arbeitsmarkt von der Arbeitslosenversicherung übernommen werden. Der Arbeitgeber muss nur noch den Preis der reinen Arbeitsleistung bezahlen, um sich auf dem Arbeitsmarkt der Mitarbeit eines Intermittent zu versichern. Die so ermöglichte enorme Senkung der Arbeitskosten für den einzelnen Arbeitgeber trägt dazu bei, auch kleine, ökonomisch wenig leistungsfähige Arbeitsstrukturen zu schaffen und zu erhalten. Eine Versorgung der Bevölkerung mit vielfältigen kulturellen Projekten zu akzeptablen Preisen wird möglich. Dies gilt insbesondere für künstlerische Projekte, welche weder den Anforderungen eines elitären und innovationshungrigen Kunstmarkts genügen noch sich in Kriterien massentauglicher Verwertbarkeit pressen lassen. Es sind gerade die kleinen Projekte, welche sich oft im Grenzbereich zwischen sozialer, kultureller und künstlerischer Arbeit bewegen, die auf diese Weise gefördert werden. Zu den geographischen Dezentralisierungsbemühungen trägt die Intermittence indes nicht bei: Je mehr ein Arbeitnehmer auf eine Vielzahl beruflicher Kontakte angewiesen ist, desto mehr fördert das die Konzentration auf einige wenige Zentren, in diesem Fall auf den Pariser Raum.

Der zweite Punkt hängt eng mit der ersten Argumentation zusammen: Die Übernahme der Risikoprämie durch die Arbeitslosenversicherung in einem immer flexibleren Arbeitsmarkt ermöglicht nicht nur die Aufrechterhaltung kleinerer und wenig rentabler Strukturen, sie fördert auch direkt persönliche und künstlerische Innovation. Mit persönlicher Innovation ist vor allem die Möglichkeit der Beschäftigten gemeint, durch den häufigen Wechsel zwischen unterschiedlichen Arbeitgebern Projekte durch ihre Mitarbeit unterstützen zu können, die künstlerische und damit unternehmerische Risiken eingehen: Im Falle des Scheiterns sichert die Arbeitslosenversicherung die Existenz, der durch sie aufrecht erhaltene hochflexible Arbeitsmarkt hält die Chance aufrecht, immer wieder auch lukrativere Engagements zu erlangen, was die Voraussetzung für ein individuelles Risikomanagement ist. In einem anderen System würde finanzielle Sicherheit vor allem durch langfristige Bindungen an ökonomisch starke Arbeitgeber garantiert – die Arbeitskräfte stünden dann innovativeren Produktionen nicht mehr im selben Maße zur Verfügung. Die künstlerische Risikobereitschaft der Arbeitgeber wird vor allem durch die mögliche Absenkung der Fixkosten einer Produktion unterstützt: In die ökonomische Risikokalkulation müssen entstehenden Arbeitskosten aus eingegangenen Verpflichtungen nicht eingerechnet werden. Zudem können künstlerisch innovative, aber ökonomisch wenig aussichtsreiche Projekte Arbeitskräfte durch nicht monetärer Anreize anwerben, so dass auch die laufenden Lohnkosten gering gehalten werden können.

Ohne Zweifel ist diese Funktion die wichtigste positive Aufgabe der Arbeitslosenversicherung der *Intermittents du Spectacle*: Sie stellt dem gesamten Theatersystem ein enormes Risikokapital zur Verfügung, welches im Idealfall in eine deutlich innovativere Produktion umgesetzt wird. Anders als eine zentral vergebene Subvention kann hier projektbezogen und unabhängig von Vorgaben des Subventionsgebers entschieden werden – und auch der Publikumserfolg ist nicht mehr von solch existentieller Bedeutung, wie er es in einem marktwirtschaftlichen System wäre. Die Arbeitslosenversicherung der *Intermittents du Spectacle* ermöglicht es, die Vorteile eines dezentral organisierten Netzes unabhängiger Organisationen zu nutzen, ohne dass diese den ökonomischen Zwängen eines freien Marktes ohne Alternative ausgesetzt sind. Allerdings handelt es sich bei einer solchen kulturpolitischen Aufgabe um eine klassische staatliche Gemein-

schaftsaufgabe, die auf dem Wege der demokratischen Willensbildung beschlossen und durch das allgemeine Steueraufkommen finanziert werden müsste. Die Verhandlung dieses Instrumentes zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern, die intransparente Vermischung von Sozialversicherung und Kulturpolitik, die mangelnde Zielgenauigkeit durch Anwendung auf die gesamte Branche sowie die alleinige Finanzierung durch die Beiträge aller sozialversicherten Beschäftigten des privaten Sektors sind dagegen zumindest zweifelhaft, wenn nicht schlicht undemokratisch und ungerecht. Auch hier stellt sich also die Frage, ob die Intermittence wirklich das beste mögliche System der Sicherung von Vielfalt und Innovativität darstellt.

4.2.2. Bedeutung der Intermittence für das französische Theater

Neben ihrer realpolitischen Funktion in der Ökonomie und im Arbeitsmarkt des Theaters kommt der Intermittence auch eine genuin politische Bedeutung zu. Deren Bewertung aus wissenschaftlicher Sicht ist äußerst schwierig, da sie maßgeblich von politischen und weltanschaulichen Einstellungen abhängt. Deshalb sollen hier nur mögliche Argumentationen, wie sie auch in der Debatte um die Reform 2003 vorgebracht wurden, nachgezeichnet und kurz kommentiert werden.

Im bisherigen Verlauf des Textes wurde stillschweigend davon ausgegangen, dass künstlerische Arbeit sich in den Formen, Strukturen und Modalitäten der Erwerbsarbeit abspielt. Freilich ist dies alles andere als selbstverständlich. Vielmehr ist die Frage, welches Verhältnis künstlerisch-schöpferische Arbeit zu ausführender oder produzierender Arbeit hat bzw. haben sollte, Gegenstand intensiver Debatten. Diese lassen sich etwas vereinfacht auf zwei polare Positionen zuspitzen: Die eine zeichnet den Künstler als Gegenentwurf zum entfremdeten Arbeiter in der kapitalistischen Industriegesellschaft, die andere sieht im Arbeitsmarkt für Künstler eine geradezu idealtypische Form eines modernen Arbeitsmarkts. Menger diskutiert diesen Gegensatz paradigmatisch in seinem Essay „Portrait de l'artiste en travailleur“.¹⁸⁰ Während in Weiterentwicklung der marxistischen Konzeption künstlerisch-schöpferische Arbeit häufig als Aliud der

¹⁸⁰ Vgl. Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844 sowie Menger, Portrait de l'artiste en travailleur.

entfremdeten und in ökonomische Tauschgeschäfte eingebundenen Erwerbsarbeit gesehen wird, geht Menger vom genauen Gegenteil aus:

[L']hypothèse de départ est que, non seulement les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail, mais qu'elles sont au contraire de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme. Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnels autonomes, l'amplitude et les ressorts des inégalités contemporaines, la mesure et l'évaluation des compétences ou encore l'individualisation des relations d'emploi.¹⁸¹

Er sieht den Künstler also nicht nur nicht als Gegenbild zum Arbeiter in der marktwirtschaftlichen Gesellschaft – für Menger ist der Künstler geradezu die idealtypische Verkörperung der aktuellen Transformationen des Kapitalismus und der Arbeitswelt.¹⁸²

Die vorangegangene Analyse der ökonomischen Charakteristika künstlerischer Arbeit legen nahe, Menger in diesem Punkt zu folgen. Wenn überhaupt, so kann der von allen ökonomischen Zwängen losgelöste, schöpferisch tätige Mensch als ein utopisches Gegenbild zum realen Zustand der Welt gesehen werden – die Menschen und Organisationen jedoch, welche sich mit der Diskussion, der Übermittlung und der Inszenierung dieses utopischen Ideals befassen, stehen unweigerlich in wirtschaftlichen Tauschbeziehungen. Dies mag man bedauern, verändern kann man dies innerhalb des heutigen Gesellschafts- und Wirtschaftssystems kaum.

Nun ist es möglich, dem Staat die Rolle zuzuweisen, diese Freiheit von Sachzwängen wenigstens teilweise zu garantieren. Das sozialversicherungsgestützte System der Intermittence entspringt einem solchen Gedanken: Es überwindet scheinbar den Widerspruch von künstlerischer Freiheit und ökonomischer Notwendigkeit – sichert es doch die Existenz von Künstlern und ermöglicht es ihnen, ihre Entscheidungen über Engagements von rein ästhetischen Kriterien abhängig zu machen.

181 Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, S. 8.

182 Einen ähnlichen Ansatz verfolgen Eikhof und Haunschild in einer Untersuchung der Universität Hamburg, vgl. Eikhof u.a., *Die Arbeitskraft-Unternehmer*.

Vor allem aber bewirkt das Zusatzeinkommen aus der Arbeitslosenversicherung eine Entkopplung des ökonomischen und des schöpferischen Aspekts der Arbeit von Künstlern: Während Tätigkeiten, die sich auf ein ganz konkretes künstlerisches Projekt beziehen, direkt vom jeweiligen Arbeitgeber entlohnt werden, erhält der Künstler in Zeiten, die man als Perioden kreativer, aber nicht unbedingt auf ein konkretes Ziel oder ein konkretes künstlerisches Endprodukt gerichteter Arbeit betrachten kann – z.B. Recherchen, Proben- und Trainingszeiten, Konzeption von neuen Projekten, Gespräche, die dem Aufbau und Erhalt eines Netzwerks oder der freien Entwicklung von Ideen dienen – Arbeitslosengeld. Was im Kontext eines Arbeitsmarkts, dessen Paradigma der langfristige Vertrag und die Arbeit für einen einzigen Arbeitgeber ist, als Überbrückungseinkommen für Zeiten ohne Arbeit gedacht ist, wird im Kontext der Intermittence zur als verdient empfundenen Entlohnung von Tätigkeiten, die zwar nicht einem bestimmten, konkreten Arbeitgeber dienen – wohl aber der Gemeinschaft, der Entwicklung von Kunst und Kultur.

Auf Argumenten dieses Typs beruht ein Großteil des Protestes der Künstler gegen die Reform der Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle. Und nur durch diese Umwertung einer sozial motivierten staatlichen Versicherungsleistung in eine Prämie zur Anerkennung von Tätigkeiten, die der Gemeinschaft dienen, ist ein Teil der Kontroverse um die Intermittence zu verstehen. So sieht sich beispielsweise Quentin bemüßigt, der Vorstellung entgegenzutreten, Intermittents seien faul oder würden sich auf Almosen ausruhen, da diese in der öffentlichen Diskussion mit tatsächlich Arbeitslosen gleichgesetzt würden.¹⁸³

Noch deutlicher wird die Opposition gegen die Gleichsetzung von künstlerischer Tätigkeit und Erwerbsarbeit in einem Flugblatt der Organisation „Sans cible“¹⁸⁴, der mit Robert Cantarella unter anderem der Direktor eines *Centre Dramatique National* angehört. Zunächst erläutern die Autoren darin ihr Verständnis der eigenen Arbeit als Regisseure. Ihr Antrieb sei dabei der Wille, für ein Publikum, eine öffentliche Versammlung zu arbeiten:

J'affirme la volonté de travailler pour un public. Je veux construire un espace public dans une durée publique pour une assemblée de

183 Vgl. Quentin, *Les intermittents du spectacle sont-ils des privilégiés?*

184 dt.: Ohne Ziel.

spectateurs. Ma responsabilité se pense à partir de cette détermination de produire un sens partagé. Ces convictions donnent forme à mon travail.

Diese Tätigkeit wird als Ausdruck der menschlichen Existenz gesehen: Diese sei wesentlich über die Freiheit definiert, mit Vergnügen an der Unruhe des eigenen Seins arbeiten zu können.

À la question: qu'est ce qu'un être humain? je réponds avoir la liberté de travailler joyeusement sur l'inquiétude de l'être.

Diesem Vorschlag einer Definition künstlerischer Arbeit stellen sie eine ökonomistische Konzeption entgegen, welche in Werken Produkte sieht und Zuschauer zu bloßen Konsumenten degradiert. Diese Sicht wird abgelehnt zugunsten einer Ökonomie des Kostenlosen, in der nicht Geld, sondern Zeichen und Sinn zirkulieren:

[L'] assemblée de spectateurs n'est pas une masse de consommateurs. [...] Je produis des œuvres et non des marchandises. Je travaille à la circulation des signes et du sens et non à celle de l'argent. Le temps des œuvres est à la fois temps de production et temps de pensée. Le temps de la pensée ne sera jamais soumis à l'audimat, à la compétition, au rendement ni au profit. Les œuvres participent à une autre économie, celle de la gratuité, du don et de la dépense.

Diese Gegenökonomie wird als Ort gekennzeichnet, der für den Bestand einer Demokratie lebenswichtig sei – woraus die Ablehnung jeder Politik gefolgt wird, welche ihre Verantwortung gegenüber Kunst, Ausbildung und Wissenschaft vernachlässige. Diese würde die Zukunft jeder Gemeinschaft zerstören.

Toute société démocratique doit se donner les moyens et les outils d'être étudiée, examinée dans ses fonctionnements comme dans ses dérèglements, instruire dans ses transformations. Je m'oppose à un corps politique qui renonce à ses responsabilités envers l'art, l'éducation et la recherche. Je m'oppose aux choix politiques qui détruisent l'avenir des communautés. [...] ¹⁸⁵

Folgte man einer solchen Argumentation, würde man künstlerische Arbeit als im eigentlichen Sinne nicht ökonomische Arbeit definieren, die ausschließlich auf ästhetische, politische und persönliche Ziele gerichtet ist, so scheint die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle aus den genannten Gründen tatsächlich gut geeignet zu sein, Künstler in eine Situation zu versetzen, in der sie ihre Entscheidungen nicht nach ökonomischen Kriterien treffen müssen.

185 Cantarella u.a., Flugblatt der Organisation ‚Sans Cible‘.

In diesem ersten Sinne scheint es tatsächlich möglich zu sein, durch politisch motivierte Zahlungen die Kultur vor den Gesetzen der Ökonomie zu schützen.

Die bisherige Analyse der Anreize des Systems sowie die Daten über die tatsächliche Nutzung sprechen eine andere Sprache: Den Effekten der Konkurrenz, welche die Intermittent-Versicherung auf lange Sicht sogar verstärkt, da sie die Anreize zu einem Verbleib im Arbeitsmarkt künstlich erhöht, sowie der Lenkungswirkung durch monetäre Anreize – beispielsweise bei der systematischen Ausbeutung der Möglichkeiten der Arbeitslosenkasse zur Senkung von Kosten durch die Arbeitgeber – kann sich auch das Theatersystem nicht entziehen. Vielmehr verschafft das existenzsichernde Zusatzeinkommen den Beschäftigten des Sektors die Illusion, sie wären diesen wirtschaftlichen Gesetzen nicht ausgesetzt. Ob dies auf Dauer einer kritischen, realitätsnahen Auseinandersetzung mit den Mechanismen einer Gesellschaft förderlich ist, muss bezweifelt werden.

Theater, Tanz und Oper, das Kino und die Musik sind Künste, deren kollektive und arbeitsteilige Organisationsformen den Produktionsmechanismen der Industriegesellschaft deutlich ähnlicher sind als die Arbeitsweise in eher ‚einsamen‘ Künsten wie der Malerei oder der Literatur. Diese kollektiven und arbeitsteiligen Formen schaffen differenzierte Systeme, in denen Arbeitsleistung und Arbeitsplanung getrennt sind, in denen Unterschiede zwischen einzelnen Beteiligten bezüglich ihrer Qualifikationen, ihrer Fähigkeiten und auch ihrer symbolischen wie materiellen Entlohnung auftreten und gepflegt werden. Manche Theatertheorie hat sich daran versucht, nicht nur das ästhetische Ergebnis, sondern diese Produktionsbedingungen fundamental neu zu definieren, um hier gesellschaftliche Utopien im Kleinen zu demonstrieren und zu realisieren. Dem gesellschaftsnahen und gesellschaftskritischen Charakter dieser Künste kann es nicht dienlich sein, wenn institutionelle Arrangements – die noch dazu in finanzielle Abhängigkeiten führen – die zweite Natur kollektiver Künste verschleiern. Wenn die ästhetische Neuordnung der gesellschaftlichen und ökonomischen Beziehungen des Kultursystems nur dadurch erkaufte wird, dass die existenzielle Versorgung der Beteiligten durch ein solidarisches Transfersystem gewährleistet wird, dessen Kosten die anderen Versicherten des Sozialsystems tragen, so muss sie sich fragen lassen, inwiefern sie befähigt ist, tatsächlich Alternativen zu bestehenden Gesellschaftsstrukturen zu formulieren.

Die Intermittence bietet nicht nur für die Betroffenen, sondern darüber hinaus für eine große Anzahl politisch Interessierter ein enormes Identifikationspotential. Dies hat mehrere Gründe: Zunächst bildet die Zugehörigkeit zur Gruppe der Intermittents einen gemeinsamen Status, der die sehr heterogene Gruppe der Beschäftigten des Spectacle eint. Ausdruck dieser Entwicklung ist die Tatsache, dass viele der Leistungsempfänger die Bezeichnung ‚Intermittent du Spectacle‘ wie eine Berufsbezeichnung führen. Der Zugang zur Arbeitslosenversicherung schafft hier eine institutionelle Stabilität, die der hyperflexible Markt mit seinen vorherrschenden Konkurrenzstrukturen und permanenten Wettbewerbssituationen nicht bieten kann. Gabard weist auf dieses Dilemma hin, wenn er in einer Zeitung einer der Künstlergewerkschaften argumentiert: „L'intermittence n'est pas un statut!“¹⁸⁶

Zudem schafft das permanente Wachstum der Zahl der Beschäftigten bei gleichzeitig langsamer wachsendem Arbeitsvolumen eine Situation, die einer alten Forderung der traditionellen Linken ähnelt: Der Verteilung der vorhandenen Arbeit auf alle beteiligten Menschen. Dies führt allerdings in der Realität zur zunehmenden Proletarisierung einer ganzen Berufsgruppe: Nur noch ein Viertel der Beschäftigten kann aus den Einkünften der eigenen Arbeitsleistung seine Existenz bestreiten, die Zugehörigkeit zum versorgenden Sozialsystem hängt jedes Jahr aufs neue davon ab, ob eine bestimmte Mindestanzahl von Arbeitsstunden nachgewiesen werden kann. Für den anderweitigen Fall steht keinerlei Alternative zur Verfügung. Es handelt sich um einen schleichenden Prozess der Zerstörung kunstnaher Arbeitsmärkte, der durch eine Versorgungsleistung verschleiert wird.

Und schließlich wird die hyperflexible Arbeitsstruktur des künstlerischen Sektors von politischen Gruppen, insbesondere des linken Spektrums, dazu genutzt, auf allgemeingesellschaftliche Tendenzen der Flexibilisierung und Prekarisierung von Arbeitsverhältnissen hinzuweisen. So verknüpft beispielsweise Adolphe in der Sonderausgabe der kritischen Kunstzeitschrift *Mouvement* unter dem Titel „Intermittence, mon amour“ die Reform der Arbeitslosenversicherung der Intermittents mit grundsätzlicher Kritik an der Sozialpolitik der französischen Regierung:

Lorsque l'actuel ministre de la Culture, Jean-Jacques Aillagon, vient plaider que le seul moyen de « sauver » le régime de l'intermittence est d'accepter une douloureuse saignée, c'est que le prétendu médecin

186 Gabard, *L'intermittence n'est pas un statut!*

se fait fossoyeur d'une politique culturelle qu'il rêve par ailleurs de voir assujettie à un « texte normatif » et à une nouvelle « cartographie d'objectifs ». [...] En vérité, ce gouvernement n'a de cesse que de promouvoir l'insécurité sociale, et aujourd'hui culturelle.¹⁸⁷

Es kann hier nicht darum gehen, die Sozialpolitik der Regierung Chirac zu bewerten. Auf Grund der in der Analyse des Sozialversicherungssystems gewonnenen Kenntnisse ist es aber durchaus möglich, die Tauglichkeit der Reform der Intermittence als Symbol für Flexibilisierungstendenzen in der Arbeitswelt in Frage zu stellen: Zum einen ist es gerade die künstlerische Vielfalt und die Arbeit der vielen kleinen und wirtschaftlich schwachen Gruppen, welche den so flexiblen Arbeitsmarkt erst notwendig macht – eine Vielfalt, die von den Gegnern der Reform vehement verteidigt wird –, zum anderen sind die Anreize des Systems dazu geeignet, den Trend zur Hyperflexibilisierung noch zu bestärken. Schließlich nehmen sie den Arbeitnehmern jeden Anreiz, auf die Bildung von stabileren Formen der Arbeitsorganisation zu drängen und diese zur Voraussetzung einer Weiterbeschäftigung zu machen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die politische Bedeutung der Intermittence durch die öffentlichen Diskussionen zweifelsfrei belegt werden kann, es aber fraglich bleibt, ob diese ihr zugemessene Bedeutung auch in der Realität eine Entsprechung findet. Die zentralen Funktionen der Intermittence sind einerseits die Kostensenkung für Arbeitgeber des Spectacle, die vor allem für kleine und kleinste Veranstalter lebenswichtig ist. Zum anderen ist sie in ihrer jetzigen Form Garant für eine hohe Mobilität und Flexibilität von Arbeitskraft, was eine heterogene kulturelle Landschaft begünstigt. Diese Funktionen werden von deutlichen Nachteilen durch nicht intendierte Nebeneffekte begleitet, insbesondere einer starken Steigerung des Marktdrucks und aller damit zusammenhängender Probleme. Es erscheint sinnvoller, nach Alternativen zu suchen, welche die wichtigsten Funktionen des bestehenden Systems übernehmen, ohne die Nachteile des alten Systems aufzuweisen. Eine symbolisch-politische Überfrachtung des Status Quo mag den politischen Interessen einzelner Gruppen dienen – dem Theatersystem ist damit nicht geholfen.

187 Adolphe, Intermittence, mon amour.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Die Problematik, welche sich hinter der Kontroverse um die Reform der Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle seit dem Sommer 2003 verbirgt, ist komplex. Sie reicht weit über die finanzielle Versorgung freier Künstler hinaus. Ein ineinander greifendes Geflecht von arbeits- und sozialversicherungsrechtlichen Regelungen definiert die Formen des Arbeitsmarktes für Theaterberufe in Frankreich. Der Schutz der Arbeitnehmer vor den Risiken eines stark flexibilisierten Arbeitsmarktes, in dem kurze und sehr kurze befristete Arbeitsverträge die Regel sind, ist vor dem Hintergrund weitreichender staatlicher Einschränkungen der Vertragsfreiheit zu sehen: Erst die *Présomption du Saliariat*, die Festschreibung des Angestelltenstatus für jede Art darstellender künstlerischer Tätigkeit sowie die pauschale Aufhebung der Verpflichtung, Arbeitnehmer im Normalfall unbefristet einzustellen (*CDD d'usage*), schaffen den rechtlichen Rahmen, in dem eine große Zahl von Angestellten in prekären finanziellen Situationen arbeitet.

Die politische Intention, diese Arbeitnehmer zu schützen, wird um den kulturpolitischen Willen ergänzt, ökonomische Nachteile künstlerischer Produktion zu kompensieren: Da sich ökonomische und ästhetische Produktionslogiken in manchen Punkten diametral unterscheiden, insbesondere die industrieähnliche Nutzung von Produktivitätsreserven durch die geringe Reproduzierbarkeit künstlerischer Produkte nahezu unmöglich gemacht wird, ist eine Versorgung der gesamten Bevölkerung mit künstlerischen Produkten in gewünschter Qualität und Diversität ohne staatliche Intervention kaum möglich. Die projektorientierten Organisationsformen, welche in Frankreich als Garant für Vielfalt und Innovativität des Theatersystems gesehen werden, verursachen für einen Teil der Arbeitskräfte große soziale Unsicherheiten. Vor allem jene, deren Spezialisierung nicht ausreicht, um sie zu Profiteuren eines flexiblen Systems zu machen, müssen mit dem hohen Risiko leben, in eine Situation zu geraten, in der sie sich nicht existenzsichernd durch Arbeit versorgen können. Das durch die hohe Attraktivität der Berufe des Sektors, aber auch durch die Schwierigkeit, die eigenen Erfolgchancen in geeignetem Maße zu prognostizieren, verursachte Überangebot an Arbeitskräften verhindert den Ausgleich dieses hohen Risiko auf dem Markt durch eine entsprechend höhere Entlohnung.

Die Arbeitslosenversicherung der Intermittents du Spectacle, welche als kultur- und sozialpolitische Antwort auf diese Überlegungen entwickelt wurde, wirkt jedoch nicht als Absicherung eines mit geringer Wahrscheinlichkeit auftretenden Risikos, sondern stellt faktisch ein beträchtliches Zusatzeinkommen nahezu aller Beschäftigten des Sektors dar. Dadurch werden Anreize gesetzt, welche die Struktur der betroffenen Arbeitsmärkte nachhaltig verändern: Der Marktdruck, die Atomisierung und die Flexibilität steigen beständig an, der Anreiz zur optimalen – im Zweifelsfall auch illegalen – Ausbeutung der Arbeitslosenversicherung zur Finanzierung von Projekten ist hoch. Die damit einhergehende Verzerrung der ökonomischen Realität auf dem Arbeitsmarkt sowie die scheinbare Sicherheit, welche das existenzsichernde Zusatzeinkommen jenen Beschäftigten des Sektors vorspiegelt, welche nicht auf ein dauerhaftes Einkommen aus ihrer Arbeit im Bereich des Spectacle hoffen können, kompensiert den wichtigen Beitrag, den die Intermittence bei der Ermöglichung eines heterogenen und reichhaltigen Theatersystems unbestritten spielt, zu einem beträchtlichen Teil. In der Intention, die Knappheit von Kapital und Risiko im Theatersystem durch Umverteilung zu beseitigen, wurde ein Mechanismus geschaffen, der diese Knappheit erst recht deutlich macht: Durch ausgeschaltete Selektionsmechanismen steigt die Zahl der Anbieter, ohne dass die Nachfrage in ähnlichem Maße gewachsen wäre – dies gilt sowohl auf dem Arbeitsmarkt als auch auf dem Markt künstlerischer Güter und Dienstleistungen. Der dadurch verstärkte Konkurrenz- und Kostendruck führt auch in Bereichen, wo die primäre und bewussten Handlungsmotivationen der Akteure oft nicht monetär sind, zur existentiellen Notwendigkeit, die zur Verfügung stehenden Versorgungsmechanismen systematisch auszubeuten. Das Reglement bietet in seiner Ausgestaltung genügend Möglichkeiten, dies legal zu tun. Anstatt das Theatersystem von ökonomischen Zwängen zu befreien, bewirkt die Intermittence eine Verschleierung dieser Zwänge. Das Bemühen der Akteure zielt nicht mehr auf die Sicherung der materiellen Existenz durch eine möglichst gute Positionierung im künstlerischen Markt, sondern richtet sich auf die Erfüllung der Vorgaben eines Subventionssystems, dessen Anreize weder nach ästhetischen noch sonstigen inhaltlichen Kriterien gesteuert werden können.

Welche Konsequenzen lassen sich aus dieser Analyse ziehen? Ganz konkret muss der Ratschlag gegeben werden, die Intermittence in ihrer derzeitigen Form

nicht beizubehalten. Zu viele unterschiedliche Ziele sollen hier mit ein und dem selben Instrument befördert werden: Die soziale Absicherung von arbeitslosen Beschäftigten des Theatersektors, die Förderung von kleinen und heterogenen Kulturanbietern, die wirtschaftliche Unabhängigkeit von Nachwuchstalenten, die Garantie von Mobilität und Flexibilität auf dem Arbeitsmarkt. Jedes dieser Ziele verlangt eine eigenständige Lösung, deren Anreize so gesetzt sein müssen, dass die institutionellen Arrangements auch nach den Veränderungen, die sie selbst auslösen, noch wirtschaftlich überlebensfähig sind und das fördern, was sie fördern sollten.

Es spricht viel dafür, kulturpolitische und sozialpolitische Ziele zu trennen. Die Förderung von kulturellen Projekten durch direkte Subventionen, steuerliche Erleichterungen, Stipendien, Wettbewerbe, öffentliche Auftragsvergabe etc. mag teuer sein – zumindest obliegt sie der Verfügungsgewalt demokratischer Willensbildungsprozesse. Wenn diese Kulturanbieter auf dem Arbeitsmarkt als Nachfrager, als Arbeit- oder Auftraggeber auftreten, so sind sie finanziell ausreichend ausgestattet, um dort reale Marktpreise zu zahlen. Eine zusätzliche Subventionierung des Arbeitsmarktes für darstellende Künstler ist nicht sinnvoll.

Allerdings muss dafür plädiert werden, den rechtlichen Rahmen für Tätigkeiten in diesem Bereich zu lockern: Die *Présomption du Salarial* und der *CDD d'usage* schreiben für eine sehr heterogene Gruppe von Arbeitsanbietern einheitliche Vertragsformen vor. Da in bestimmten Bereichen auch die Arbeitgeber Interesse an stabileren Arbeitsverhältnissen haben, würde sich bei Aufhebung beider Sonderregelungen mit großer Wahrscheinlichkeit eine Vielzahl unterschiedlicher Formen von künstlerischer Arbeit entwickeln: Hoch qualifizierte, gefragte Künstler könnten als selbständige Unternehmer ihrer Arbeitsleistung die Vorteile der Flexibilität genießen, andere Tätigkeiten würden in festen, unbefristeten Angestelltenverhältnissen mit geringerer Entlohnung ausgeführt werden. Ein möglicher Kompromiss zwischen Freiheit und Sicherheit in flexiblen Organisationsformen könnten Subunternehmer sein, die ihren Angestellten feste Arbeitsverträge bieten und einzelne Dienstleistungen flexibel an Kulturanbieter weitergeben.

Die Absicherung jener, die im eigentlichen Sinne nach längerer Arbeit arbeitslos geworden sind, könnten dagegen veränderte Regelungen der heutigen Arbeitslosenversicherung leisten. Dazu würde eine kleine Korrektur am

Berechnungsschema ausreichen: Würde das *Salaire journalier de Référence* (SJR) nicht als Durchschnittsgehalt eines Arbeitstages, sondern als durchschnittliches Gehalt der gesamten Referenzperiode definiert, so würde der dadurch entstehende wesentlich niedrigere Tagessatz nur den Verlust von tatsächlich im Vorjahr erzielten Einkünften absichern. In einem solchen System wäre der Anreiz für den Einzelnen hoch, sich über die eigenen Chancen auf dem Arbeitsmarkt zu informieren und sich entsprechend zu qualifizieren. Eine Vielzahl derer, die heute in sozial prekärer Lage als *Intermittents du Spectacle* leben, könnte entweder vom eigenen Arbeitseinkommen leben und Existenzrisiken selbst absichern – oder hätte frühzeitig die Entscheidung für einen anderen, sichereren Beruf getroffen. Würden ein Arbeitnehmer trotz längerer Arbeit in diesem Sektor arbeitslos, wären er abgesichert. Eine Reform in diesem Sinne müsste natürlich von Übergangsregelungen begleitet sein – sie könnte helfen, die flexible Struktur des Theaters in Frankreich zu erhalten, ohne ein nahezu undurchschaubares Geflecht indirekter Subventionen aufrecht zu erhalten, welches immer Gegenstand heftiger politischer Auseinandersetzungen sein wird.

Im Sommer 2003 erschien ein politischer Essay: Unter dem Titel „*Crise de la représentation*“ vertrat Jean-Marc Adolphe die These, mit der Reform der Arbeitslosenversicherung sei eine umfassende Krise des kulturellen Lebens als Repräsentant des gesellschaftlichen Lebens zutage getreten.¹⁸⁸ Vielleicht ist der Kern jedoch eher eine Krise der ökonomischen Repräsentation des kulturellen Lebens durch ungeeignete, verzerrende rechtliche Regelungen. Der Freiheit und Vielfalt, die von den Vertretern des Kultursystems zurecht eingefordert wird, muss auch eine auf Freiheit basierende ökonomische Ordnung des Systems entsprechen. Die damit verbundenen Schwierigkeiten – es sind die selben, die auch die gesamte Gesellschaft im schmerzhaften Prozess der Etablierung einer Ordnung der Freiheit immer noch durchlebt – können nicht durch ein Transfersystem unterdrückt werden. Ein Theatersystem, dessen Strukturen der Realität einer demokratischen und marktwirtschaftlichen Gesellschaft angepasst sind, kann mit größerer Legitimität die Bedingungen dieser Gesellschaft subversiv in Frage stellen.

188 Vgl. Adolphe, *Crise de la représentation*.

Anhang

Übersetzung der fremdsprachigen Textpassagen

Anmerkung: Diese Übersetzungen stellen lediglich eine Arbeits- und Lektürehilfe dar. Sie sind – wenn nicht anders vermerkt – vom Autor dieser Arbeit angefertigt.

Seite 5 *Représentation théâtrale...*: Theater-, Kino- oder Tanz-Aufführung, Stück, Film, Gesamtheit aller Nummern, die einem Publikum während einer einzigen Aufführung gezeigt werden.

Ensemble des: Alle Tätigkeiten, die das Theater, das Kino, das Musical, das Fernsehen etc. betreffen.

Le cinéma.....: Dem Kino wurde lange Zeit der Status eines Spectacle verweigert, mit noch besseren Argumenten jede künstlerische Dimension.

Seite 8 *Nous tenons à marquer...*: Wir legen Wert darauf, auf die Lebendigkeit des Spectacle vivant hinzuweisen, die das Erbe der republikanischen Leidenschaft einiger seiner Gründer ist, die Stück für Stück, aber stetig mehr von Autoren, dem Publikum und den Politikern geteilt wird. Diese Lebendigkeit ist vor allem künstlerischer Art. Die Welt des Spectacle hat es verstanden, in allen Disziplinen die Sprachen wie nie zuvor zu erneuern. Und dies gleichermaßen in den eher ‚ernsten‘ wie in den eher ‚populären‘ Formen, manchmal wurden unterschiedliche Ästhetiken vermischt, Verbindungen mit bildender und visueller Kunst geschaffen, moderne Technologien integriert.

Diese künstlerische Lebendigkeit ist untrennbar mit einer kulturellen Lebendigkeit verbunden. Lassen sie uns die tiefgreifende Erneuerung des Konzepts der „Kulturellen Aktion“ festhalten und die Multiplikation von Projekten und Versuchen konstatieren, die das Publikum wie das „Nicht-Publikum“ ins Zentrum eines Ansatzes stellen, der darauf abzielt, die Beziehung zur Kultur aktiver zu gestalten, die Kunst besser in die Polis und das Leben der Bürger einzubinden.

Seite 12 *La part de l'emploi ...*: Der Anteil an dauerhafter Beschäftigung von ausführenden Künstlern ist, mit Ausnahme von einigen Orchestern, Balletts und der „Comédie française“, zurückgedrängt worden, auch wenn Verwaltungsangestellte und Techniker manchmal eine feste Stelle haben. Im Bereich des Spectacle, Freizeitparks ausgenommen, fallen schätzungsweise 40% aller Beschäftigungsverhältnisse (Festangestellte, Intermittents und Gelegenheitsarbeiter) unter die gewöhnliche Arbeitslosenversicherung: 99 500 in 2002 (UNEDIC). In zehn Jahren hat die Branche beinahe 20% ihrer festen Stellen verloren (INSEE).

Seite 14 *Les personnes physiques...*: Von natürlichen Personen, die im Gewerbe- und Gesellschaftsregister, im Verzeichnis der Berufe, im Handelsvertreterregister oder in der Vereinigung zur Erhebung der Beiträge zur Sozialversicherung und zur Kinder- und Familiengeldkasse eingetragen sind sowie von Managern juristischer Personen, die im Gewerbe- und Gesellschaftsregister eingetragen sind wie auch von deren Angestellten wird angenommen, dass

sie bei der Ausübung der diesen Registereintrag begründenden Tätigkeit mit dem Auftraggeber keinen Arbeitsvertrag eingegangen sind.

- Seite 14 *Toutefois, l'existence...:* Allerdings kann angenommen werden, dass ein solcher Arbeitsvertrag besteht, sobald die im ersten Absatz genannten Personen direkt oder durch einen Mittelsmann an einen Auftraggeber Leistungen erbringen, deren Bedingungen sie ihm gegenüber in ein dauerhaftes juristisches Unterordnungsverhältnis setzen. [...]
- Seite 16 *Sont considérés...:* Als darstellende Künstler werden insbesondere der Opernsänger, der Schauspieler, der Choreograph, der Variété-Künstler, der Musiker, der Kabarettist und Chansonnier, der Nebendarsteller, der Dirigent, der Arrangeur und, was die materielle Ausführung seines künstlerischen Konzepts anbelangt, der Regisseur angesehen.
- Seite 16 *Tout contrat...:* Von jedem Vertrag, durch den eine natürliche oder juristische Person sich gegen Bezahlung der Mitwirkung eines darstellenden Künstlers bei ihrer Produktion versichert, wird angenommen, dass es sich um einen Arbeitsvertrag handelt, es sei denn, dieser Künstler übt die Tätigkeit, welche Gegenstand des Vertrages ist, unter Bedingungen aus, die einen Eintrag in den Handelsregister voraussetzen.
Diese Annahme besteht unabhängig von Art und Höhe der Bezahlung sowie der von den Parteien vereinbarten Bezeichnung des Vertrages. Diese Annahme wird ebenfalls nicht außer Kraft gesetzt durch den Beweis des Erhalts der künstlerischen Freiheit des Ausführenden, dadurch, dass er ganz oder teilweise Besitzer des verwendeten Materials ist oder dass er selbst eine oder mehrere Personen beschäftigt, um ihn zu unterstützen, solange er selbst persönlich an der Vorstellung teilnimmt.
- Seite 17 *d'un artiste qui:* [den Fall] eines Künstlers, der mit einem Theaterveranstalter eine stille Gesellschaft gegründet hatte, deren Gewinne und Verluste aufgeteilt werden sollten. Dem Gericht zufolge drückt diese Aufteilung von Gewinnen und Verlusten von Seiten des Künstlers die Bereitschaft aus, sich als Co-Veranstalter zu betätigen und schließt deshalb die Möglichkeit aus, von Artikel L. 762-1 zu profitieren.
- Seite 17 *Le contrat de travail est conclu sans détermination de durée.:* Arbeitsverträge werden ohne Befristung abgeschlossen.
- Seite 18 *Emplois [...] pour lesquels, dans ...:* Arbeitsverhältnisse [...] in bestimmten, durch Dekret, Übereinkommen oder Kollektivvertrag festgelegten Sektoren, wo es aufgrund der Art der in diesem Sektor ausgeübten Tätigkeit und des wesentlich vorübergehenden Charakters der Arbeitsverhältnisse ständig üblich ist, nicht auf unbefristeten Arbeitsverträge zurückzugreifen.
- Seite 18 *Les spectacles...:* [...] Aufführungsbetrieb, Kulturbetrieb, Radio und Fernsehen, Informationswirtschaft, Filmproduktion, [...] Musikverlage [...]
- Seite 18 *Les exploitations forestières...:* Forstgewerbe, Werften, Umzugsunternehmen, Hotel- und Gastgewerbe, Aufführungsbetrieb, Kulturbetrieb, Radio und Fernsehen, Informationswirtschaft, Filmproduktion, Bildungswesen, Untersuchungs- und Umfragetätigkeiten, Musikverlage, Vergnügungs- und

Unterhaltungszentren, Lagerung von Fleisch, Profisport, Bau und öffentliche Arbeiten für Baustellen im Ausland, Tätigkeiten der Kooperation, technischen Assistenz, als Ingenieur und als Forscher im Ausland, Tätigkeiten, die im Artikel L. 128 des Code du Travail aufgeführt sind, Tätigkeiten, die im Rahmen des Artikel L. 129-1 (2°) ausgeübt werden. Wissenschaftliche Forschung, welche im Rahmen eines internationalen Abkommens, im Rahmen eines internationalen Verwaltungsabkommens in Anwendung eines solchen Abkommens oder von ausländischen Wissenschaftlern während eines vorübergehenden Aufenthalts in Frankreich durchgeführt wird.

- Seite 19 *Lorsque le contrat ...*: Wenn der befristete Arbeitsvertrag auf Grund des 3., 4. oder 5. Punktes des Artikels L. 122-1-1 abgeschlossen wurde, stellt der obige Absatz kein Hindernis für den Abschluss eines anschließenden befristeten Arbeitsvertrags mit dem selben Angestellten dar.
- Seite 21 *Convention relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage...*: Vereinbarung über die Hilfe zur Rückkehr in den Arbeitsmarkt und über das Arbeitslosengeld
- Seite 22 *Des aménagements ...*: Durch die in Artikel L. 351-8 vorgesehene Vereinbarung oder durch ein Staatsratsdekret können Ausnahmeregelungen vereinbart werden, die diese Arbeitsbedingungen sowie wie die Dauer der Zahlung und die Höhe des Arbeitslosengeldes berücksichtigen.
- Seite 23 *plan d'aide au retour à l'emploi (PARE)...*: Hilfsplan zur Rückkehr in Beschäftigung
- Seite 24 *Edition d'enregistrement ...*: Verlegen von Musik, Produktion von Kinofilmen, Sonstige Filmproduktion, Technische Dienstleistungen für Kino und Fernsehen, Produktion von Radioprogrammen, Ausstrahlung von Radio- und Fernsehprogrammen, Produktion von Theaterinszenierungen oder Realisierung von technischen Dienstleistungen für Theaterinszenierungen.
- Seite 29 *Le service ...*: Dem Arbeitslosen, dessen Arbeitsvertrag beendet ist, wird das Arbeitslosengeld nach Artikel 27 zuerkannt bis zum Jahrestag des Tages, an dem der Arbeitsvertrag endete, der die Beantragung von Arbeitslosengeld ermöglicht hatte.
- Seite 29 *L'examen en ...*: Ein erneuter Antrag wird unter den oben genannten Bedingungen erst geprüft, wenn der Leistungsempfänger die ihm zugeteilte Bezugsdauer überschritten hat.
- Seite 35 *de l'indemnisation...*: [Zur Finanzierung] der Leistung, welche aus der Anwendung der Regeln des allgemeinen Arbeitslosenversicherungsgesetzes resultiert. [5,40% zur Finanzierung] der Leistungen, welche aus der Anwendung der abweichenden und spezifischen Regeln resultieren, die durch den vorliegenden Anhang festgelegt werden.
- Seite 35 *Soyons clair...*: Lassen Sie uns ehrlich sein: Die Sonderregelung der Intermittence wird nie buchhalterisch ausgeglichen sein. Sie ist von Natur aus strukturell defizitär. Es handelt sich um ein Engagement seitens der 16

Millionen Arbeitnehmer und Arbeitgeber des privaten Sektors und derer Vertretern, dass sie dem Bestehen eines so speziellen Reglements zustimmen, welches für eine Gruppe von gerade einmal 100 000 betroffenen Personen ein dermaßen großes Defizit produziert. Ich habe bemerkt, dass viele der Angestellten des Sektors nicht wissen, dass ihre Leistungen durch die interprofessionelle Solidarität finanziert wird und nicht etwa alleine durch Beiträge aus Theater und Medien.

Seite 39 *[L]a culture française....*: Die französische – und im weiteren Sinne europäische – Kultur hat eine symbolische Dimension, die ihre Bedeutung im Bruttosozialprodukt weit übersteigt. Die europäische Einigung, welche bislang vor allem nach einer Logik des Marktes vollzogen wurde, benötigt die Kultur und ihre Symbole, um sich zu entwickeln. Die amerikanische Hegemonie in der kulturellen Ordnung ist nur ein Reflex der Hegemonie dieses Landes in geopolitischer, ökonomischer und militärischer Hinsicht. Der kulturelle Liberalismus ist nur ein Reflex des ökonomischen Liberalismus, der auf alle Tätigkeitsbereiche ausgeweitet wird.

Seite 47 *Le turn-over*: Die Fluktuation ist beträchtlich: Jedes Jahr sind etwa fünfzehn Prozent der Beschäftigten Neuanfänger. Etwa die Hälfte dieser Einsteiger wird im Laufe der zwei folgenden Jahre diesen Arbeitssektor wieder verlassen haben.

Seite 100 *[L']hypothèse de départ*: il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnels autonomes, l'amplitude et les ressorts des inégalités contemporaines, la mesure et l'évaluation des compétences ou encore l'individualisation des relations d'emploi.

Die Ausgangshypothese ist folgende: Es ist nicht nur so, dass künstlerisch-kreative Tätigkeiten nicht oder nicht länger ein Gegenmodell zu Erwerbsarbeit darstellen. Vielmehr stellen sie sich mehr und mehr heraus als der am weitesten fortgeschrittene Ausdruck der durch die aktuellen Veränderungen des Kapitalismus verursachten neuen Produktionsweisen und Arbeitsbeziehungen. Es gilt nunmehr, sich von romantischen, kontroversen oder subversiven Künstlerbildern zu entfernen. Der Kunstschaffende muss vielmehr als exemplarischer Vertreter des neuen Arbeiters gesehen werden, an dem so entscheidende Veränderungen wie die Fragmentierung der Arbeitswelt, die steigende Verbreitung freischaffender Berufe, das Ausmaß und die Explosivität heutiger Ungleichheiten die Messung und Bewertung von Kompetenzen oder die Individualisierung von Arbeitsbeziehungen sichtbar werden.

Seite 101 *J'affirme....*: Ich möchte für ein Publikum arbeiten. Ich möchte einen öffentlichen Raum in einer öffentlichen Zeit für eine Versammlung von Zuschauern schaffen. Meine Verantwortung ergibt sich aus dieser Bestimmung, gemeinschaftlich geteilten Sinn herzustellen. Diese Überzeugungen formen meine Arbeit.

À la question: Auf die Frage: Was ist das Wesen des Menschen? antworte ich: die Freiheit zu besitzen, mit Vergnügen an der Unruhe des Seins zu arbeiten.

[L'] assemblée de ...: Die Versammlung der Zuschauer ist keine Ansammlung von Konsumenten. Ich stelle Werke her und keine Handelswaren. Ich arbeite an der Zirkulation von Zeichen und Bedeutungen und nicht an der des Geldes. Die Zeit der Werke ist gleichzeitig produktive Zeit und Zeit zu denken. Die Zeit des Denkens wird niemals den Einschaltquoten, dem Wettbewerb, der Rentabilität oder dem Profit unterworfen sein. Die Werke sind Teil einer anderen Ökonomie, der des Kostenlosen, der Gabe und des Aufwands.

Toute société ...: Jede demokratische Gesellschaft muss sich die Mittel und Werkzeuge geben, in ihrer Funktionalität wie ihren nicht geregelten Bereichen studiert und untersucht zu werden, kenntnisreich bezüglich ihrer Veränderungsprozesse. Ich widersetze mich einer politischen Klasse die jede Verantwortung gegenüber der Kunst, der Bildung und der Wissenschaft zurückweist. Ich widersetze mich politischen Entscheidungen, welche die Zukunft der Gemeinschaften zerstören.

Seite 104 *Lorsque l'actuel ...*: Wenn der derzeitige Kulturminister, Jean-Jacques Aillagon, sagt, das einzige Mittel zur „Rettung“ der Intermittence-Regelungen müsse ein schmerzhafter Schnitt sein, dann entpuppt sich so der vorgebliche Arzt als Totengräber einer Kulturpolitik, die er außerdem gerne einem „normativen Text“ und einer neuen „Liste von Zielsetzungen“ unterworfen sähe. [...] In Wahrheit kennt diese Regierung keine Ruhe, wenn es darum geht soziale – und nun kulturelle – Unsicherheit zu schüren.

Verzeichnis verwendeter Literatur

Texte, die ausschließlich über das Internet verfügbar sind, werden mit dem Datum der letzten Sichtung durch den Autor dieser Arbeit versehen. Bindestriche, die innerhalb der URL am Zeilenende stehen, sind ausschließlich als Trennungszeichen zu verstehen und nicht Bestandteil der URL.

Adolphe, Jean-Marc, Crise de la représentation, fable de politique-fiction, Saint-Jean-de-Védas, Édition L'Entretemps, 2003.

Adolphe, Jean-Marc, Intermittence, mon amour, in: Intermittence, mon amour, Paris, Éditions du Mouvement, Édition Spéciale, Mouvement. Revue Interdisciplinaire des Arts Vivants, Juli 2003, <http://www.mouvement.net/Intermittence.pdf>, S. 1.

Aldrovandi, Pierre, Intermittents du spectacle: une réglementation complexe, 1re partie: statut juridique, contrat de travail et régime des rémunérations, in: juris associations, n° 291, 15. Januar 2004, S. 26-35.

Aldrovandi, Pierre, La réglementation applicable aux intermittents du spectacle, 2e partie: régime des cotisations et contributions sociales et régime d'assurance chômage, in: juris associations, n° 292, 1. Februar 2004, S. 24-33.

Ant, Vladimir (Hg.), Les intermittents du spectacle, Paris, S. Arslan, 2004, Si c'était à refaire.

Antoine, J., Propositions pour un système d'informations statistiques et économiques sur la vie culturelle en France, in: Le Progrès scientifique. Rapports d'actions concertées, März/April 1977.

Bataillon, Michel, Förderung des Theaters in Europa, Rede für das Forum des Deutsch-Französischen Kulturrates beim ‚Warschauer Herbst‘ am 27. September 2003, http://www.hccfa.org/de/activites_detail.php?activite_id=7, verifiziert am 18. Dezember 2004.

Baudrillard, Jean, Les suicidés du spectacle, in: Libération, 16. Juli 2003.

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1963, Edition Suhrkamp, 28.

Benzoni, Laurent, Économie de la culture, Les biens culturels, une exception économique? in: Problèmes économiques, n° 2750, 27. Februar, 2002, S. 28-32, Identisch mit: Entre exception culturelle et culture de l'exception. In: Revue de la Concurrence et de la Consommation. n° 124. November/Dezember 2001.

- Birbaumer, Ulf, Theater - Intrakulturalität - Intersozialität, 1999, http://www.inst.at/studies/s_0703_d.htm, verifiziert am 18. Dezember 2004.
- Bourmeau, Sylvain und Lindgaard, Jade, Culture en crise, Dossier, in: Les Inrockuptibles, N° 410, 8.-14. Oktober 2003, S. 22-33.
- Cantarella, Robert u.a., Flugblatt der Organisation ‚Sans Cible‘, o.J., Unveröffentlichtes Typoskript.
- Chéreau, Patrice, Comment peut-on renoncer à jouer? in: Le Nouvel Observateur, Nr. 2022, 7.-13. August 2003, verfügbar unter <http://archquo.nouvelobs.com/cgi/articles?ad=culture/20030806.OBS4488.html&host=http://permanent.nouvelobs.com/>.
- Chougnat, Jean- François, Économie de la culture, in: Waresquier, Emmanuel de (Hg.), Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959, o.O., Larousse / CNRS EDITIONS, 2001, S. 239-244.
- Collectif d'artistes et techniciens intermittents du spectacle, Nous avons lu le protocole, Video, 2003, <http://video.protocol.free.fr>, verifiziert am 28. März 2005.
- Collectif dirigé par Bénédicte Brunet, Paroles intermittentes, Paris, Édition Hors Commerce, 2003.
- Deux Français sur trois avec les intermittents, C'est le résultat d'un sondage réalisé hier par le CSA pour l'Humanité, in: L'Humanité, 8. Juli 2003.
- Direction des Affaires Juridiques, Circulaire n° 03-19 du 31 décembre 2003, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/documents/ci0319.pdf>.
- Eikhof, Doris und Haunschild, Axel, Die Arbeitskraft-Unternehmer, Ein Forschungsbericht über die Arbeitswelt Theater, in: Theater heute, Nr. 3, März 2004, S. 4-17.
- Farchy, Joëlle, Exception culturelle, in: Waresquier, Emmanuel de (Hg.), Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959, o.O., Larousse / CNRS EDITIONS, 2001, S. 266-268.
- Filer, Randall K., The 'Starving Artist' - Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States, in: The Journal of Political Economy, Vol. 94, No. 1, Februar, 1986, S. 56-75, <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-3808%28198602%2994%3A1%3C56%3AT%22AORE%3E2.0.CO%3B2-Z>.
- Fischer-Lichte, Erika, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 1999, 2., unveränderte Auflage, UTB, 1667.

- Flugblatt unter Verwendung einer 'Intervention de Victor Hugo à l'Assemblée Nationale en 1848', o.J., verfügbar u.a. unter <http://www.lefourneau.com/la-federation/intermittents-03/textes/hugo.pdf>, verifiziert am 28. März 2005.
- Frankreich Experte | Themen | Verbände | 1. Gewerkschaften, 18. November 2003, <http://www.frankreich-experte.de/modules.php?name=Pages&pa=show-page&pid=38>, verifiziert am 15. März 2005.
- Gabard, Nicolas, L'intermittence n'est pas un statut! in: Plateaux. Revue trimestrielle du Syndicat français des artistes-interprètes, N° 166, Juli-September 2001, S. 10.
- Gerecke, Uwe, Ökonomische Anreize, intrinsische Motivation und der Verdrängungseffekt, Ingolstadt, 1998, Diskussionsbeiträge der Katholischen Universität Eichstätt, Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät Ingolstadt, Nr. 103.
- Gourinchas, Bernard, Le recours à l'intermittence dans les sociétés de l'audiovisuel public, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2004, <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/brp/notices/044000010.shtml>, verifiziert am 28. März 2005.
- Henry, Philippe, Économie et Management du Théâtre, Première partie: Approche socioéconomique du Marché du Théâtre en France, Paris, Université Paris 8, Département Théâtre, 1996.
- Homann, Karl und Suchanek, Andreas, Ökonomik: Eine Einführung, Tübingen, Mohr Siebeck, 2000, Neue ökonomische Grundrisse.
- Insee, Salaire minimum interprofessionnel de croissance (SMIC), <http://www.insee.fr/fr/indicateur/smic.htm>, verifiziert am 2. März 2005.
- Jovanovic, Boyan, Job Matching and the Theory of Turnover, in: The Journal of Political Economy, Band 87, Oktober 1979, S. 972-990.
- Langenscheidts Großwörterbuch Französisch, Teil I Französisch-Deutsch, 1999, 10. Auflage der V. Neubearbeitung von 1979.
- Latarjet, Bernard u.a., Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Compte-rendu de mission, 2004, http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/latarjet/rapport_7mai2004.pdf und http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/latarjet/annexes_latarjet.pdf, verifiziert am 28. März 2005.
- Le marché du travail des artistes et des techniciens intermittents de l'audiovisuel et des spectacles (1987-2001), d'après les fichiers de la Caisse des congés spectacles, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI),

Département des études, de la prospective et des statistiques (Deps), Oktober 2004, Les notes de l'observatoire de l'emploi culturel, Données de cadrage, N° 34, <http://www.culture.gouv.fr/dep/telechrg/noec34.pdf>, verifiziert am 28. März 2005.

Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Nouvelle Édition du Petit Robert de Paul Robert.

L'équilibre financier de l'assurance chômage, Années 2003 et 2004, in: Statis. Revue trimestrielle de l'UNEDIC, n° 170, 4. Quartal, 2003, S. 5-15, <http://www.assedic.fr/unipublics/travail/documents/bt2003401.pdf>, verifiziert am 28. März 2005.

Les allocataires indemnisées au titre des annexes 8 et 10, in: Statis. Revue trimestrielle de l'UNEDIC, n° 170, 4. Quartal 2003, <http://www.assedic.fr/unistatis/travail/documents/bt2003410.pdf>, verifiziert am 28. März 2005.

L'Etat patron-voyou, in: Le Monde, 15. Januar 2004, S. 14.

Marx, Karl, Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844, Geschrieben von April bis August 1844. Nach der Handschrift, in: Marx, Karl und Engel, Friedrich, Werke, Ergänzungsband, 1. Teil, Berlin (DDR), Dietz Verlag, 1968, S. 465-588.

Mayen, Gérard, Une crise de mauvais genre, Interview mit Mathieu Doze, in: Mouvement, 24, September/Oktobre 2003, S. 28-30.

Memo Protocole, document pédagogique pour vous aider à comprendre et expliquer le protocole du 26 juin 2003 et le Fonds Spécifique Provisoire, gefolgt von Nous refusons le protocole, Synthèse des arguments contre le protocole, Rédigé par la commission info/doc de la Coordination des Intermittents et Précaires d'Île de France, 23. August 2004, http://www.cip-idf.org/IMG/pdf/memoprotocole_23.08.pdf, verifiziert am 28. März 2005.

Menger, Pierre-Michel, Appariement, risque et capital humain: l'emploi et la carrière dans les professions artistiques, in: Menger, Pierre-Michel und Passeron, Jean-Claude (Hg.), L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin, Paris, La documentation française, 1994, S. 219-238.

Menger, Pierre-Michel, Artistic Labor Markets and Careers, in: Annual Review of Sociology, Vol. 25, 1999, S. 541-574, <http://links.jstor.org/sici?sici=0360-0572%281999%2925%3C541%3AALMAC%3E2.0.CO%3B2-L>.

Menger, Pierre-Michel, Etre artiste par intermittence, La flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle, in: Travail et emploi, N° 60, 1994, S. 4-22.

- Menger, Pierre-Michel, Les intermittents du spectacle, Croissance de l'emploi et du chômage indemnisé, INSEE PREMIERE, N° 510, Februar, 1997, http://www.insee.fr/FR/FFC/DOCS_FFC/ip510.pdf, verifiziert am 28. März 2005.
- Menger, Pierre-Michel, Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme, o.O., Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.
- Menger, Pierre-Michel, Rationalité et incertitude de la vie d'artiste, in: Année sociologique. Troisième Série, Tome 39, 1989, S. 111-151.
- Menger, Pierre-Michel, Un cas d'hyperflexibilité du marché du travail: les intermittents du spectacle, in: Regards sur l'actualité, n° 291, Mai 2003.
- Miller, Robert A., Job Matching and Occupational Choice, in: The Journal of Political Economy, Vol. 92, No. 6, Dezember 1984, S. 1086-1120, <http://links.jstor.org/sici?sici=0022-3808%28198412%2992%3A6%3C1086%3AJMAOC%3E2.0.CO%3B2-4>.
- Milliardenschwere Muse, in: Informationsdienst des Instituts der deutschen Wirtschaft Köln, Jahrgang 31, Nr. 6, 10. Februar 2005, S. 1.
- Ministère de la culture et de la communication, Guide de l'emploi des artistes et techniciens étrangers en France, 19. Juni 2003, <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/guides/intro.htm>, verifiziert am 16. März 2005.
- Paradeise, Catherine, Les Comédiens, Profession et marchés du travail, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, Sciences sociales et sociétés.
- Parfenov, Michel, Les saltimbanques et les épiciers, une exception française, Notes d'été sur le conflit des intermittents qui va se prolonger jusqu'à l'hiver, 22. Juli 2003, <http://www.actes-sud.fr/positions/3/michel.asp>, Verifiziert am 16. März 2005.
- Quentin, Anne, Les intermittents du spectacle sont-ils des privilégiés? in: La Scène, n° 28, März 2003, S. 64-65.
- Quentin, Anne, Les leçons de la crise, in: La Scène, n° 31, Dezember 2003, S. 18-19.
- Ranke, Fritz, Arbeitsrecht in Frankreich, München, Berlin, Verlag Franz Rehm, 1995, Arbeitsrecht in Europa.
- Roigt, Jean; Klein, René, Contribution à la réflexion des partenaires sociaux sur les origines des écarts entre les différentes sources statistiques sur les artistes et techniciens intermittents du spectacle, et les aménagements à apporter au fonctionnement des annexes 8 et 10 du régime d'assurance-chômage, Paris, Inspection générale des affaires sociales und Inspection générale de

l'administration des affaires culturelles, November 2002, verfügbar unter <http://cip-idf.ouvaton.org/>.

Santos, F. P., Risk, Uncertainty and the Performing Artist, in: Blaug, Mark (Hg.), *The Economics of the Arts*, Boulder, Westview Press, 1976, S. 243-259.

Sinn, Hans-Werner, Risiko als Produktionsfaktor, in: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, Band 201/6, 1986, S. 557-571.

Towse, Ruth, Economics of Training Artists, in: Ginsburgh, Victor A. und Menger, Pierre-Michel (Hg.), *Economics of the Arts. Selected Essays*, Amsterdam u.a., Elsevier, 1996, *Contributions to economic analysis*, 237, S. 303-329.

«Un sabotage de la rentrée serait une triste chose!», Interview mit Jean-Jacques Aillagon, in: *La lettre du SPECTACLE*, n° 101, 12. September 2003, S. 1-5.

Gesetzliche und tarifvertragliche Regelungen

Annexe n° 1 à l'Annexe VIII, 1997, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann081.pdf>.

Annexe n° 1 à l'Annexe X, 1997, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann101.pdf>.

Annexe n° 2 à l'Annexe VIII, 1997, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann082.pdf>.

Annexe n° 2 à l'Annexe X, 1997, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann102.pdf>.

Annexe VIII au règlement annexé à la Convention du 1er janvier 1997, Ouvriers et techniciens de l'édition d'enregistrement sonore, de la production cinématographique et audiovisuelle, de la radio, et de la diffusion, Protocole adopté le 18 février 1999, modifié par l'avenant n° 1 du 19 juin 2002, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann08ACh.pdf>.

Annexe VIII au règlement annexé à la Convention du 1er janvier 2004 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage, Protocole adopté le 13 novembre 2003 (JO du 14 décembre 2003), modifié par l'Avenant n° 1 du 18 février 2004, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann08ACh04.pdf>.

Annexe X au règlement annexé à la Convention du 1er janvier 1997, Artistes, ouvriers et techniciens des spectacles vivants, Protocole adopté le 18 février 1999, modifié par l'avenant n° 1 du 19 juin 2002, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann10ACh.pdf>.

Annexe X au règlement annexé à la Convention du 1er janvier 2004 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage, Protocole adopté le 13 novembre 2003 (JO du 14 décembre 2003), modifié par l'Avenant n° 1 du 18 février 2004, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann10ACh04.pdf>.

Code du travail, actuelle Version verfügbar unter <http://www.legifrance.gouv.fr>

Convention du 1er janvier 2004 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage, modifiée par l'Avenant n° 2 du 13 novembre 2003, par l'Avenant n° 3 du 13 novembre 2003 et par l'Avenant n° 4 du 1er décembre 2004, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/CnvACh04.pdf>.

Liste relative au champ d'application de l'annexe VIII, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/Ann08ListeACh04.pdf>.

Protocole d'accord du 26 Juin 2003 relatif à l'application du régime d'assurance chômage aux professionnels intermittents du cinéma, de l'audiovisuel, de la diffusion et du spectacle, verfügbar unter http://www.culture.gouv.fr/culture/paca/ressources/text_lois/lois/intermittents/P-26-06-03.pdf.

Règlement annexé à la Convention du 1er janvier 1997 relative à l'assurance chômage, modifié par l'avenant n° 1 du 2 juillet 1997, l'avenant n° 2 du 17 septembre 1998, l'avenant n° 3 du 22 décembre 1998, et l'avenant n° 4 du 19 mars 1999, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/RglACh.pdf>.

Règlement annexé à la Convention du 1er janvier 2004 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage, Modifié par l'Avenant n° 1 du 13 novembre 2003 (JO du 29 mai 2004), l'Avenant n° 2 du 18 février 2004 et l'Avenant n° 3 du 30 juin 2004, <http://www.assedic.fr/unijuridis/travail/pdf/RglACh04.pdf>.

Studienordnung der Ludwig-Maximilians-Universität München für das Fach Theaterwissenschaft für das Studium zum Erwerb des akademischen Grades eines Magister Artium (M.A.) im Haupt- und Nebenfach, in: Amtsblatt des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und Kunst, Teil II, 8. April 1992, S. 336.