

Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft

Inauguraldissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der

Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät

der

Universität zu Köln

2012

vorgelegt

von

Diplom-Kaufmann Andreas Kohlmann

aus

Mainz

Referent: Prof. Dr. Frank Schulz-Nieswandt

Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Leidhold

Tag der Promotion: 30. Januar 2013

Inhalt

I.	Vorwort	1
II.	Einleitung: Die Kultur- und Kreativwirtschaft im Kontext der Entwicklung globaler kulturpolitischer Leitideen	3
III.	Technologieinduzierter Wandel: Eine Analyse empirischer Transformationsprozesse der Kultur- und Kreativwirtschaft im Lichte der Transaktionskostenökonomik.....	10
	A. Grundlagen der Transaktionskostenökonomik	12
	1. Zur Transaktionskostentheorie nach Williamson	14
	2. Ein Forschungsdesign zur empirischen Identifikation struktureller Transformationsprozesse der Kultur- und Kreativwirtschaft.....	16
	B. Zur ökonomischen Modellierung der Kultur- und Kreativwirtschaft	27
	1. Das Modell von Bryant und Throsby.....	28
	2. Ein Verifikationsmodell zur Messung der Governanceleistung von Kulturmärkten.....	36
	3. Analytische Varianten der Kulturmarkt-governance	45
	C. Exkurs: Die empirische Erforschung der Kultur- und Kreativwirtschaft im Lichte der Semiotik.....	49
IV.	Fazit: Muster der Interdependenzbewältigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft.....	64
	A. Die hybride Struktur des Kulturbetriebes im Lichte des gesellschaftlichen Wandels	65
	1. Die Verschränkung von Finanzmarkt und Kulturmarkt	67
	2. Die organisationale Gestalt kultureller Wertschöpfung im Rahmen der Kreativen Ökonomie	75
	3. Die Kultur- und Kreativwirtschaft als intermediäre Governanceform.....	84
	B. Exkurs: Eine theoretische Kontextualisierung der Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung	90
V.	Literaturverzeichnis.....	110
VI.	Anhang : Lebenslauf	

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Strukturelle Darstellung der internationalen Kulturpolitikgenese.....	8
Abbildung 2: Transaktionskostentheorie nach Williamson.....	15
Abbildung 3: Hybride Steuerung von Transaktionen.....	15
Abbildung 4: Technologieinduzierter Wandel der Transaktionskosten.....	16
Abbildung 5: Erweiterung des Transaktionskostenmodells.....	18
Abbildung 6: Strukturelle Hypothese zum technologieinduzierten Wandel der Kultur-governance.....	19
Abbildung 7: Strukturelle Kopplung zwischen Kreativer und Materieller Ökonomie ...	28
Abbildung 8: Kreative Anreize und ökonomischer Wert.....	32
Abbildung 9: Der Zusammenhang von Kreativität und kultureller Leistung.....	32
Abbildung 10: Potentialraum einer Ökonomie und individuelle Maximierung.....	33
Abbildung 11: Der proportionale Zusammenhang zwischen Präferenz und kreativer Leistung.....	34
Abbildung 12: Steuerung und Anreizwirkungen der Kreativen Ökonomie.....	36
Abbildung 13: Innovation und Kulturökonomie.....	39
Abbildung 14: Performance-Maß für die Kulturmarktsteuerung.....	42
Abbildung 15: Kreativitätsindizes als Proxy-Attribut für Performanceindex.....	44
Abbildung 16: Transaktionskosten und Performance der Kulturmärkte.....	45
Abbildung 17: Kulturförderung und hypothetische Governanceperformance.....	47
Abbildung 18: UNCTDAD-Klassifikation der Kreativen Ökonomie.....	51
Abbildung 19: Semiotische Wertschöpfungskette als Input-Output-Relation.....	58
Abbildung 20: Semiotische Wertschöpfung durch Textualisierung.....	59
Abbildung 21: Verkettung durch Stellenaustausch.....	60
Abbildung 22: Immaterialgüterökonomie und semiotische Wertschöpfung.....	61
Abbildung 23: Wertschöpfungsketten der Kreativen Ökonomie.....	63
Abbildung 24: Euro-Creativity Index 2004.....	65
Abbildung 25: Integration des Finanz- und Kunstmarktes.....	70
Abbildung 26: Wirkungen der ästhetischen Rendite.....	71
Abbildung 27: Ästhetische Rendite und psychologisches Premium.....	73
Abbildung 28: Konvergenzmechanismen im Kulturmarkt.....	76
Abbildung 29: Hybride Steuerungsmechanismen des Kulturmarktes.....	77
Abbildung 30: Galerie als Netzwerkintermediär des Kunstmarktes.....	78
Abbildung 31: Zeitstruktur des Modells von Schmidt.....	80

Abbildung 32: Zeitliche Struktur der Organisationsentscheidung	81
Abbildung 33: Regime und Netzwerk des Kulturmarktes.....	82
Abbildung 34: Zeitperspektiven innerhalb des Kulturmarktes.....	82
Abbildung 35: Der Kulturmarkt im Kontext der Kreativen Ökonomie	83
Abbildung 36: Organisationsform des technologieinduzierten Wandels.....	85
Abbildung 37: Strukturmodell dieser Untersuchung und Fetischtheorie.....	93
Abbildung 38: Kulturökonomie und Innovationstausch.....	94
Abbildung 39: Strukturbedingungen des Neuen	95
Abbildung 40: Kanonisierungsprozess und kognitive Aneignung.....	97
Abbildung 41: Emergenz kreativen Verhaltens	102
Abbildung 42: Beobachtungsverschränkung und Wahrnehmungsdissoziation	104
Abbildung 43: Schematische Darstellung der chiastischen Reziprozität	105

I. Vorwort

Der gesellschaftspolitische Diskurs um die Begriffe der Kreativität, Kunst und Kultur hat sich in den letzten Jahren fundamental gewandelt. War das Verhältnis von Kunst und Ökonomie lange Zeit durch einen tiefen Graben getrennt, erhält die Thematik durch die Untersuchungen zur Kultur- und Kreativwirtschaft einen neuen methodologischen Zugang. Grundlage all dieser Bemühungen ist die Feststellung, dass die Kultur- und Kreativwirtschaft einen makroökonomisch messbaren Beitrag zur gesamtgesellschaftlichen Bruttowertschöpfung erbringt. Hinter diesen Daten verbirgt sich allerdings ein Rätsel; denn wenn sich auf volkswirtschaftlicher Gesamtebene ein Wertschöpfungseffekt der Kultur- und Kreativwirtschaft nachweisen lässt, dann muss auf einzelwirtschaftlicher Ebene ein Handlungskalkül existieren, das kreative Prozesse nachhaltig zu Erfolgsgrößen transformiert. Lässt sich der Graben zwischen Kunst und Ökonomie also doch überbrücken? Oder wird es durch die neuen Daten möglich, den Boden der Schlucht zu erkennen, der beide Welten miteinander verbindet? Ganz offensichtlich ist es so, dass neue Fragen neue Perspektiven auf die vermeintlichen Gegensätze zwischen Kunst, Kreativität, Kultur und Ökonomie zulassen. Ist es z.B. nicht so, dass jedes künstlerische Werk die gezielte Organisation des eigenen Materials voraussetzt? Und ist es nicht so, dass gerade Kreativität ein notwendiger Bestandteil jeglicher ökonomischen Wertschöpfung ist? Wie viel Berechnung steckt dann in der Kunst und wie viel Kunst steckt folglich in der Ökonomie? Lässt sich kreativ rechnen und lässt sich mit Kunst wirtschaften? Wie viel Kunst braucht eine Gesellschaft? Und wie viel Kreativität braucht eine Ökonomie? Brauchen wir neben einem wirtschaftsfreien Raum vielleicht ebenso einen kunstfreien Raum? Wann ist Kreativität zu viel und wann zu wenig und welche Faktoren bestimmen das richtige Maß? Es sind nie die Antworten, sondern immer nur die Fragen, die die Erkenntnis vorantreiben.

Neben solchen sozialphilosophischen Aperçus, die sich an der Schnittstelle von Kunst und Ökonomie entfalten, sind es aber gerade auch ganz praktische Fragen im Kontext dieser Erörterungen, die zu einer Beantwortung drängen. Unweigerlich stellen die neuen Erkenntnisse bestehende soziale Ordnungen in Frage, ob dies gewollt ist oder nicht. Denn konnte sich z.B. der öffentliche Kulturbetrieb lange Zeit als kulturelle Gegenwelt zur Ökonomie legitimieren, gerät eine solche Argumentation angesichts dieser neuen empirischen Fakten ins Schwanken. Ist durch die Kultur- und Kreativwirtschaft deswegen ein Ableben staatlicher Kulturakteure besiegelt? Vielleicht, vielleicht ist es aber auch gerade die staatliche Kulturförderung, die die gesamtgesellschaftliche Bruttowertschöpfung bedingt. Es fehlt zum jetzigen Stand des Wissen ein Verständnis für die Akteure der Kultur- und Kreativwirtschaft und ihren spezifischen Mechanismen und Mustern der Interdependenzbewältigung, die auf gesamtgesellschaftlicher Ebene diejenigen soziale Ordnungen hervorbringen, die durch die statistische Abbildung der Kultur- und Kreativwirtschaft ermittelt werden können. Denn die makroökonomischen Messungen zur Kultur- und Kreativwirtschaft können zwar Aussagen über ihre volkswirtschaftliche Relevanz treffen, eine Reflexion der charakteristischen Mechanismen des Wirtschaftens mit Kunst, Kultur und Kreativität lassen sie aber nicht zu. So existiert zum heutigen Stand der Forschung nur wenig methodologisch gesichertes Wissen, das über die spezifische Funktionslogik der Kultur- und Kreativwirtschaft Auskunft geben könnte. Es ist Ziel dieser Arbeit einen ersten Vorstoß in diese Richtung zu unternehmen

und Hypothesen zur spezifischen Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft zu formulieren.

Die Untersuchung nähert sich dem Phänomen dazu aus einer transaktionskostentheoretischen Sicht und erarbeitet daraus einen Vorschlag für ein Forschungsdesign zur empirischen Identifikation der strukturellen Vorbedingungen des Kultur- und Kreativwirtschaftsdiskurses. Die Analyse kann dadurch Evidenzen für die Tatsache aufzeigen, dass das Interesse an den ökonomischen Sachverhalten der Kultur, Kunst und Kreativität durch einen technologieinduzierten Transformationsprozess der Transaktionskostenstruktur der Kulturmärkte erklärbar ist. Die vorliegende Arbeit legt damit eine neue Auslegung der Kultur- und Kreativwirtschaft vor, die sie in der Konvergenz und Ausdifferenzierung immaterieller Wertschöpfungsketten aus der materiellen Wertschöpfungskette einer Volkswirtschaft verortet sieht. Der Kulturmarkt ist in diesem Sinne das Symbolsystem einer Gesellschaft, welcher als Partialmarkt einer Ökonomie strukturell an die Erzeugung neuer ökonomischer Werte gekoppelt ist und folglich in das gesamtwirtschaftliche Wertschöpfungssystem integriert ist. In dieser Deutung ist die Kultur- und Kreativwirtschaft ein strukturelles Bindeglied in einer übergeordneten Kreativen Ökonomie, in welcher Kunst, Kultur und Ökonomie das Zusammenspiel von gesellschaftlicher Erneuerung und Bewahrung kultureller Traditionen vermitteln. Darin liegt das Rätsel der Wertschöpfungsaspekte der Kultur- und Kreativwirtschaft begründet. Auf diesen Beobachtungen aufbauend gelingt es der Erörterung schließlich die Kultur- und Kreativwirtschaft als Teilgebiet einer allgemeinen Immaterialgüterökonomie zu beschreiben, deren theoretische Reflexion nicht nur das neoklassische Nutzenkalkül, sondern die Grundpfeiler einer Kantianischen Autonomieästhetik gleichermaßen untergräbt. Die Arbeit schließt schließlich mit einem Exkurs zu elementaren kulturökonomischen Mechanismen und identifiziert den Innovationstausch als basale ökonomische Logik, welche die Kluft zwischen Kunst und Ökonomie zu vermitteln mag.

II. Einleitung: Die Kultur- und Kreativwirtschaft im Kontext der Entwicklung globaler kulturpolitischer Leitideen

Was ist das Neue an der Kultur- und Kreativwirtschaft? Die Beantwortung dieser Frage ist nicht trivial. Einerseits ist der Handel mit kulturellen oder kreativen Gütern ein etabliertes, wirtschaftliches Muster in modernen Gesellschaften. Andererseits ist wenig über die gesamtgesellschaftliche Einordnung oder spezifische Funktionsweise der Kultur- und Kreativwirtschaft bekannt. Neu ist deswegen nicht die Tatsache der Kultur- und Kreativwirtschaft an sich. Das Neue an der Kultur- und Kreativwirtschaft ist vielmehr ihre gesellschaftspolitische Einbettung. Denn der Nachweis ihrer volkswirtschaftlichen Bedeutung bringt althergebrachte Überzeugungen bezüglich der Ökonomie der Kunst und Kultur ins Wanken. Dies zeigt sich z.B. durch die Kulturpolitik der UNESCO, die im Jahr 2008 die *Kreative Ökonomie* als neues Politikprogramm in das Zentrum ihres kultur- und gesellschaftspolitischen Politikprogramms einführt.¹ Durch die neue Leitidee der Kreativen Ökonomie begibt sich die UNESCO auf die Suche nach einem evidenzbasierten Kennzahlensystem zur Strukturierung kulturpolitischer Zielsysteme und verortet die Künste in einem weiten Kulturbegriff neben anderen kreativen Dienstleistungen. Das kulturpolitische Leitprogramm der UNESCO zeigt damit ein Bild des Wandels und des Anspruchs auf Etablierung neuer sozialer Ordnungssysteme, das eine Kontrastfolie zur europäisch geprägten Fördersemantik des öffentlichen Kulturbetriebes bildet. Aber wird sie diese auch ersetzen? Oder können sich beide Systeme vielleicht in Zukunft gegenseitig fruchtbar ergänzen? Zur Beantwortung dieser Fragen fehlt es bisher an methodologisch gesichertem Wissen. Die globalen Entwicklungen drängen deshalb zu folgender Frage: Was sind die angemessenen steuerungspolitischen Rahmenbedingungen einer Kultur- und Kreativwirtschaft bzw. Kreativen Ökonomie und welche Rolle spielen staatliche Akteure in einem solchen Setting?²

Die Entwicklungen der internationalen Kulturpolitik bilden konsequenterweise einen empirischen Bezugspunkt zur Untersuchung der Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft. Sie geben jedoch nicht nur Hinweise für mögliche Erklärungen des Wandels globaler kulturpolitischer Leitideen. Die Analyse der internationalen Kulturpolitik ist für eine allgemeine Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung auch deswegen interessant, weil sie die Möglichkeit eröffnet Hypothesen zur Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft in allgemeiner Form zu formulieren und in einem komparatistischen Kontext zu überprüfen. Folglich richtet sich der Fokus der Betrachtung hier zunächst auf die Entstehung der internationalen Kulturpolitik und die strukturelle Genese ihrer Leitideen im Speziellen.³ Es werden hier zunächst die wesentlichen Etappen dieser Entwicklung nachgezeichnet, um sie dann in ein strukturelles Erklärungsmodell zu überführen.

¹ Vgl. UNESCO & UNCTAD (2008), S. 11.

² Man vgl. dazu z.B. UNESCO & UNCTAD (2008), S. 176 ff.

³ Für eine Darstellung der internationalen Kulturpolitik vgl. auch Fuchs (1999a), S. 238 ff. und Fuchs (1999b), S. 216 ff.

Tabelle 1: Übersicht zur Genese der Kulturpolitik im internationalen Kontext

KRISE

1978 „Die Grenzen des Wachstums“ [Club of Rome]

DISKURS

1982 Weltkonferenz zur Kulturpolitik [UNESCO]

1988 - 1997 Weltdekade für kulturelle Entwicklung [UNESCO]

RATIFIZIERUNG

2001 GATS, TRIPS, TRIMS [WTO]

2003 Übereinkommen zum Schutz von immateriellem Kulturerbe [UNESCO]

2004 Sao Paolo Consensus [UNCTAD]

2005 Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen [UNESCO]

2006 Charta „Road Map für kulturelle Bildung“ [UNESCO]

REORGANISATION

2008 Weltbericht zur Kreativen Ökonomie [UNESCO/UNCTAD]

In Tabelle 1 ist eine Übersicht zur Genese der Kulturpolitik im internationalen Kontext dargestellt. In idealtypischer Form ist der Prozess in vier Phasen zu unterteilen. Auslöser für die Aufnahme der Kulturpolitik in die Politikprogramme der internationalen Politik war das Krisenbewusstsein der 1970er Jahren, das mit dem Meadows-Bericht *Die Grenzen des Wachstums* im Jahr 1974 ein Sprachorgan erhielt.⁴ Diese Betrachtung wies zum ersten Mal in konsistenter Weise auf die Bedingtheit des industriegeschichtlichen Entwicklungsmodells hin und legte die Grundlage für die Nachhaltigkeitsdebatten der folgenden Jahre. Es wurde erkannt, dass eine rein auf materielle Anreicherung argumentierende Gesellschaftsentwicklung auf Dauer scheitern muss und die Suche nach ganzheitlichen Entwicklungsregimen wurde angeregt. Dieser Gedanke wird geleitet von einer Einbeziehung kultureller Faktoren in die Entwicklungsdebatten und erhält mit *der Weltkonferenz zur Kulturpolitik* im Jahr 1982 zum ersten Mal in der Geschichte eine weltpolitische Arena. Die Konferenz setzt somit den Beginn der internationalen Kulturpolitik.

Zentral für die internationale Kulturpolitik ist der *weite Kulturbegriff*. Im Bericht der Weltkonferenz von 1982 ist zu lesen: „Die Delegierten [stimmen] darin überein, daß Kultur jedenfalls nicht in jenem eingengten Sinn von belles-lettres, schönen Künsten, Literatur und Philosophie zu verstehen sei, sondern als die charakteristische, spezifische Art und Weise jedes Individuums und jeder Gemeinschaft zu denken und das Leben zu bewerkstelligen.“⁵ Auf diesen weiten Kulturbegriff aufbauend definiert der Bericht ebenso den Begriff der Kulturpolitik als „die Art und Weise [...], in der der schöpferi-

⁴ Meadows (1974).

⁵ Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1982), S. 129 f.

sche Elan jedes Mitglieds der Gesellschaft oder der Gesellschaft selbst durch die Gesamtsumme praktischer Maßnahmen, organisatorischer Bestrebungen sowie die wirtschaftliche und soziale Entwicklungen anerkannt und ermutigt werde.“⁶ Die kulturpolitische Konferenz von 1982 bildet damit den Anstoß für eine Weltdekade der kulturellen Entwicklung unter Federführung der UNESCO-Kommission. Der Abschlussbericht im Jahr 1996 zieht Resümee und folgerte: „Das sich immer steigende Tempo der wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und technischen Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg erweckte große Hoffnungen. Die Umstände machten es erforderlich, daß Wiederaufbau und Befriedigung der Grundbedürfnisse die wichtigsten Aufgaben waren; und unter solchen Bedingungen war es möglich, daß eine Entwicklung ausschließlich auf der Grundlage des materiellen Wachstums [...] als Schlüssel für den Fortschritt angesehen werden konnte. Diese Hoffnungen erwiesen sich als unrealistisch. Ende der sechziger Jahre wurden fast überall kritische Betrachtungen angestellt, was unter anderem zu einem zunehmenden Erkennen der Schwierigkeiten führte, mit denen die moderne Welt konfrontiert ist: das wachsende Ungleichgewicht zwischen Industrie- und Entwicklungsländern, neue Gefahren für die Vernichtung der menschlichen Rasse und ihrer Umwelt.“⁷

Der UNESCO-Bericht wie die Weltdekade insgesamt reflektiert damit die Krisenerfahrungen der vorherigen Jahrzehnte und sucht nach Erklärungen sowie Möglichkeiten des Einlenkens. Im Zentrum dieser Reflexionen steht eine Erweiterung des Begriffs des Wachstums als *Entwicklung* unter Einbeziehung kultureller Werte.⁸ Der Bericht konzipiert den Begriff der ‚Kulturellen Entwicklung‘ wie folgt: „Kultur ist die Gesamtheit der Formen menschlichen Zusammenlebens. [...] Entwicklung ist ein Prozeß der Erweiterung von Entscheidungsmöglichkeiten. [...] Kultur beeinflusst in ihrer engeren Bedeutung als Gesamtheit der Werte, Symbole, Rituale und Institutionen einer Gesellschaft wirtschaftliche Entscheidungen und deren Ergebnisse. Wirtschaftliche Entwicklung unter den Bedingungen einer dekadenten, verkümmerten, repressiven und grausamen Kultur muß zwangsläufig scheitern. Das letztliche Ziel von Entwicklung ist das allgemeine körperliche, geistige und soziale Wohlergehen eines jeden Menschen.“⁹ Die Weltdekade zur kulturellen Entwicklung beendet somit die Diskursphase in der internationalen Entwicklung der Kulturpolitik und etabliert sie als Leitidee für wertorientierte, nachhaltige Handlungsmuster in den Politikprogrammen der internationalen Organisationen. Das beginnende 21. Jahrhundert erweitert diese Leitidee mit einer dichten Abfolge von Ratifizierungen und einer zunehmenden Operationalisierung kulturpolitischer Maßnahmen.

Auf der Generalkonferenz in Paris verabschiedete die UNESCO 2005 das *Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen*. Artikel 1 betont „die besondere Natur von kulturellen Aktivitäten, Gütern und Dienstleistungen als Träger von Identität, Werten und Sinn.“¹⁰ Die UNESCO eröffnet damit den Blick in

⁶ Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1982), S. 129 f.

⁷ UNESCO (1996), S. 47 f.

⁸ Die internationalen kulturpolitischen Diskurse entsprechen damit neueren theoretischen Entwicklungsmodellen wie dem Capabilities-Approach. Vgl. Sen (2000).

⁹ UNESCO (1996), S. 47 f.

¹⁰ UNESCO (2005).

die bimodale Natur kultureller Güter, die sowohl Träger wirtschaftlicher Interessen aber auch Vermittler kultureller Werte sind. Dies bringt Artikel 4 in vertiefter Geltung zur Sprache. Dort werden kulturwirtschaftliche Leistungserstellungsprozesse als „Aktivitäten, Güter und Dienstleistungen“ definiert, „die zu dem Zeitpunkt, zu dem sie hinsichtlich eines besonderen Merkmals, einer besonderen Verwendung oder eines besonderen Zwecks betrachtet werden, kulturelle Ausdrucksformen verkörpern oder übermitteln, und zwar unabhängig vom kommerziellen Wert, den sie möglicherweise haben. Kulturelle Aktivitäten können ein Zweck an sich sein oder zur Herstellung von kulturellen Gütern und Dienstleistungen beitragen.“¹¹ Die UNESCO erarbeitet damit ein Verständnis für die Tatsache, dass die Kulturpolitik über die rein immateriellen Rahmenbedingungen globaler Entwicklungspolitik selbst einen materialen Bezugspunkt hat, was sich in einer zunehmenden Operationalisierung der Definition der Kulturpolitik in Artikel 6 widerspiegelt. Danach „bezieht sich [die Kulturpolitik] auf die Politik und die Maßnahmen im Zusammenhang mit Kultur [...]“, die „darauf abzielen, sich unmittelbar auf die kulturellen Ausdrucksformen von Einzelpersonen, Gruppen oder Gesellschaften auszuwirken, einschließlich des Schaffens, der Herstellung, der Verbreitung und des Vertriebs kultureller Aktivitäten, Güter oder Dienstleistungen sowie des Zugangs zu ihnen.“¹²

Im Einklang mit solchen Entwicklungen stehen Bestrebungen, die Eigenständigkeit der Kultur als Wert an sich zu betonen, jenseits funktionaler Verflechtungen. So unterstreicht die UNESCO 2006 mit dem Beschluss *Road Map für kulturelle Bildung* auf der UNESCO-Weltkonferenz zur kulturellen Bildung in Lissabon, dass „jedem Kind und Erwachsenen das Recht auf Bildung und auf Möglichkeiten zu sichern [ist], [um] die volle und harmonische Entwicklung und Teilnahme am kulturellen und künstlerischen Leben [zu] garantieren.“¹³ Denn „Kultur und Künste sind unerlässliche Bestandteile einer umfassenden Bildung, die es jedem einzelnen ermöglicht, sich voll zu entfalten. Kulturelle Bildung ist daher ein allgemein gültiges Menschenrecht, für alle Lernenden, einschließlich derer, die oft von der Bildung ausgeschlossen werden, wie z.B.: EinwanderInnen, kulturelle Minderheiten und Menschen mit Behinderungen.“¹⁴ Insbesondere spricht die *Road Map* auch die finanzielle Verpflichtung staatlicher Entscheidungsträger an, „das steigende Verständnis für die Bedeutung von kultureller Bildung so in Ressourcen umzuwandeln, dass sie ausreichen, um Richtlinien praktisch umzusetzen, um mehr Bewusstsein für die Leistungen von Kunst und Kreativität für alle zu schaffen und die Umsetzung einer neuen Vision für Bildung und Kunst zu unterstützen.“¹⁵ Der Beschluss zur kulturellen Bildung setzt damit ein Zeichen für die gemeinwirtschaftliche Organisation der Kulturpolitik, während zur gleichen Zeit im Kontext der GATS-Verhandlungen innerhalb der WTO der globale Freihandel mit immateriellen Gütern thematisiert wird.¹⁶ Die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts unterstreichen somit die Vermutung, dass sich die internationale Kulturpolitik aus ihrem Ideenstatus enthebt und eine zunehmend organisierte, zielgerichtete Gestalt annimmt. Die Veröffentlichung des

¹¹ UNESCO (2005).

¹² Ebd.

¹³ UNESCO (2006).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Für eine Darstellung der WTO-Handelspolitik vgl. Rittberger et al. (2010), S. 476 ff.

Creative Economy Report durch die UNESCO und UNCTAD bildet einen Höhe- und Wendepunkt in diesem Entwicklungsprozess.

Der Bericht führt die *Kreative Ökonomie* als neue Leitidee für ein entwicklungspolitisches Steuerungsmodell ein, das zur Operationalisierung kulturpolitischer Maßnahmen dienen soll und die Kulturpolitik von ihrer engen Zentrierung auf die Künste wegführt hin zu einer Politik der ganzheitlichen, kulturellen Gesellschaftsentwicklung.¹⁷ Grundlage des Berichtes ist die UNCTAD-Definition der Kreativen Ökonomie. Diese besagt: „The ‘creative economy’ is an evolving concept based on creative assets potentially generating economic growth and development. It can foster income-generation, job creation and export earnings while promoting social inclusion, cultural diversity and human development. [...] It is a set of knowledge-based economic activities with a development dimension and cross-cutting linkages at macro and micro levels to the overall economy. [...] At the heart of the creative economy are the creative industries.“¹⁸ Zentraler Blickwinkel der Studie ist die entwicklungspolitische Dimension der Kreativen Ökonomie. Dieses Potential sieht das Politikprogramm vor allem dadurch verwirklicht, dass es Kreativität als mehrdimensionales Konzept aus wissenschaftlicher, technologischer, ökonomischer und kultureller Kreativität erfasst.¹⁹ Die Kreative Ökonomie habe durch diesen Schnittstellencharakter ein hohes, ganzheitliches Entwicklungspotential. Der Bericht versteht sie als „the interface among creativity, culture, economics and technology, as expressed in the ability to create and circulate intellectual capital. [The creative economy] has the potential to generate income, jobs and export earnings while at the same time promoting social inclusion, cultural diversity and human development.“²⁰

Diese kurze Darstellung der Genese der internationalen Kulturpolitik kann damit auf folgende Gegebenheit hinweisen. Das Politikprogramm der Kreativen Ökonomie überrascht im Zusammenhang mit der Formulierung kulturpolitischer Zielsysteme. Die neuen Leitideen der UNESCO entstehen jedoch keineswegs aus dem Nichts, sondern greifen Krisenerfahrungen der vorherigen Jahrzehnte auf und wollen diese in ein ganzheitliches Modell der organisierten, kreativen Gesellschaftsentwicklung transformieren. Mit Hilfe der Theorie von Goldstein und Keohane ist es möglich diese Genese der internationalen Kulturpolitik in ein Strukturmodell zu überführen, mit welchem Hypothesen über die spezifischen Entstehungsbedingungen der Kreativen Ökonomie bzw. der Kultur- und Kreativwirtschaft abgeleitet werden können.²¹ Goldstein und Keohane differenzieren in ihrem Modell Leitideen in internationalen Politikprogrammen nach drei Gesichtspunkten.²² Sie benennen (1) *Weltbilder* („world views“) als Überzeugung eines Menschen, die sein grundlegendes Verständnis von Mensch, Gesellschaft und Welt beeinflussen, (2) *normative Überzeugungen* („principled beliefs“) als wertgestützte

¹⁷ UNESCO & UNCTAD (2008).

¹⁸ UNESCO & UNCTAD (2008).

¹⁹ UNESCO & UNCTAD (2008), S. 9.

²⁰ Ebd., S. iii.

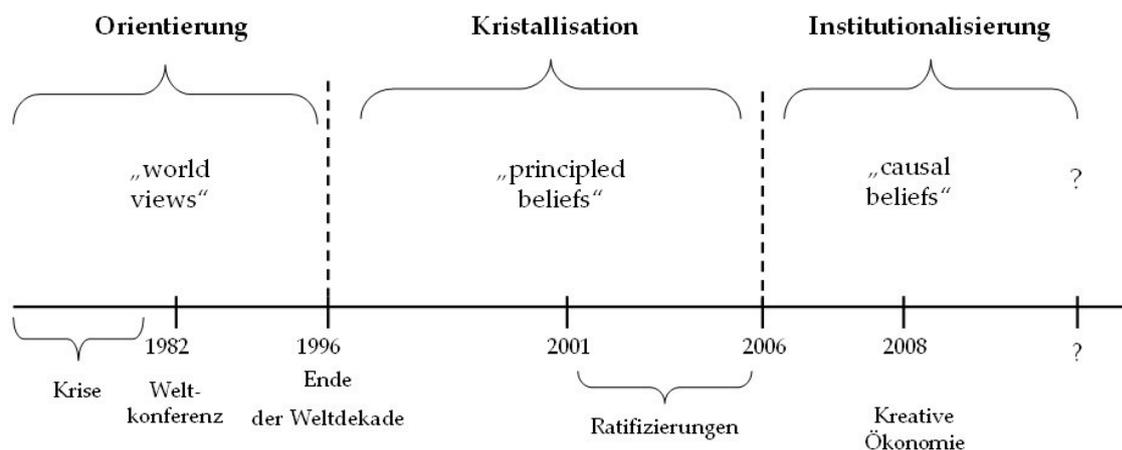
²¹ Das Modell von Goldstein und Keohane ordnet sich in die konstruktivistische Theorie der internationalen Beziehungen ein und betont vor allem die Bedeutung immaterieller Strukturen für die Entstehung internationaler Organisationen. Vgl. Rittberger et al. (2010), S. 34 ff.

²² Vgl. Goldstein & Keohane (1993).

Grundeinstellungen, die das Fällen von Werturteilen ermöglichen und schließlich (3) *subjektives Kausalwissen* („causal beliefs“), das Annahmen über Ursachen-Wirkungs-Zusammenhänge formuliert unabhängig davon, ob es wissenschaftlichen Ansprüchen genügt oder nicht. Dieses subjektive Kausalwissen dient Individuen und Kollektiven als Strategie zur Umsetzung eigener Ziele. Die Verfasser unterscheiden weiterhin drei verschiedene Kausalpfade, die die Wirkung von Ideen auf Politikprogramme beschreiben. Ideen als (1) *Orientierungshilfen* („road maps“) dienen als Ankerpunkte in Zeiten der Unsicherheit und des Umbruchs, Ideen als (2) *Kristallisationspunkte* („focal points“) dienen als Fokuspunkt zur Generierung kooperativer Lösungen in multilateralen Situationen und Ideen als (3) *institutionalisierte Ideen* („institutionalized ideas“) haben als eingebettete Ideen langfristig Einfluss auf Politikprogramme.

Überführt man die strukturelle Einteilung der internationalen Kulturpolitikgenese aus Tabelle 1 in die verschiedenen Kausalpfade nach Goldstein / Keohane so ergibt sich der bereits angedeutete stufenförmige Aufbau in der Entwicklung der internationalen Kulturpolitik (vgl. Abbildung 1).

Abbildung 1: Strukturelle Darstellung der internationalen Kulturpolitikgenese



Quelle: eigene Darstellung

Die Welt der 1970er Jahre war bestimmt durch eine Krise der Weltbilder. Die Idee der Entwicklung als materielle Vermehrung hatte ihre deutlichen Grenzen erwiesen. Die internationale Kulturpolitik reagierte darauf mit einem Wertediskurs, der die Bedeutung kultureller Werte für die allgemeine, gesellschaftliche Entwicklung ins Spiel brachte und den Fokus der Kulturpolitik von einer begrenzten Sicht auf den klassischen Hochkulturbetrieb ausweitete. Somit folgten Jahre der Orientierung, die schließlich mit dem Abschlussbericht zur Weltdekade der kulturellen Entwicklung ein neues Weltbild vermitteln konnte und sich insbesondere mit dem zunehmenden Wunsch einer Operationalisierung kulturpolitischer Maßnahmen ausdrückt. Die gehäufte Ratifizierung des darauffolgenden Jahrzehnts von 1996 bis 2006 spricht für einen Wandel kulturpolitischer Diskurse von reinen *Weltbildern* zu *normativen Überzeugen* und unterstreicht die Tatsache, dass die ‚Kulturpolitik‘ international in den Politikprogrammen als ein neuer Kristallisationspunkt emergiert. Der strukturierte Aufbau des *Creative Economy Reports*, sein Untertitel „*The Challenge of Assessing the Creative Economy: towards Informed Policy-Making*“ deuten auf einen dritten Wandel in der Ausformung der internationalen Kulturpolitik hin. Die Leitidee der Kulturpolitik wandelt sich zum *causal belief*. Zusammen-

fassend lässt sich damit festhalten, dass sich die Entwicklung der internationalen Kulturpolitik als ein Prozess der zunehmenden Institutionalisierung eines weiten Kulturbegriffes darstellt, welcher sich als Versuch einer zunehmenden Operationalisierung kulturpolitischer Maßnahmen in den Diskursen der internationalen Organisationen beobachten lässt.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich nun zweierlei folgern. Erstens spricht vieles dafür, dass sich die neue Kulturpolitik der ‚Kreativen Ökonomie‘ in zunehmend institutionalisierten Pattern sowohl in der Politik der internationalen Beziehungen als auch im einzelstaatlichen Handlungsfeld auswirken wird. Zweitens stellt sich die Frage, ob sich mit der Kreativen Ökonomie als subjektives Kausalwissen im Sinne von Goldstein und Keohane nicht nur ein rein subjektiv vermuteter Ursache-Wirkungs-Zusammenhang verbirgt, sondern ob hier ein tatsächliches, intersubjektiv messbares Ursachenkriterium vorliegt, auf das sich die Adaption staatlicher Policies kausal zurückführen lässt. Denn dann ließen sich aus den Lernerfahrungen der einzelnen staatlichen Akteure im Wechselspiel mit der Entwicklungslinie der internationalen Kulturpolitik, Muster der Interdependenzbewältigung identifizieren, welche zur Formulierung allgemeiner Regelsysteme der Governancegestaltung der Kultur- und Kreativwirtschaft genutzt werden können.²³ Im Besonderen erhellt sich in einer solchen Konstellation auch die Rolle staatlicher Akteure innerhalb des organisationalen Wandels des kulturpolitischen Systems. Es ist Ziel dieser Arbeit im folgenden einen Vorschlag für ein Forschungsdesign zur empirischen Identifikation eines solchen Transformationsprozesses zu erarbeiten, um darauf aufbauend Evidenzen zu den strukturellen Rahmenbedingungen der Kultur- und Kreativwirtschaft im Kontext der Kreativen Ökonomie aufzuzeigen und einen ersten Vorstoß in die Analyse der spezifischen Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft zu unternehmen.

²³ Die Überlegung folgt dem Grundmuster wirtschaftlicher Wirklichkeit aus evolutorischer Sicht, vgl. Herrmann-Pillath (2002), S. 42.

III. Technologieinduzierter Wandel: Eine Analyse empirischer Transformationsprozesse der Kultur-governance im Lichte der Transaktionskostenökonomik

Die Entstehung des neuen, gesellschaftspolitischen Interesses an der Kultur- und Kreativwirtschaft leitete im Lichte der Genese globaler, kulturpolitischer Leitideen auf die Frage hin, ob sich hinter diesen Entwicklungen ein tatsächlicher, intersubjektiv nachvollziehbarer Wirkzusammenhang verbirgt, der reine Partikularinteressen überschreitet. Berechtigterweise ist eine solche Vermutung als kritisch anzusehen; denn der Diskurs zu einer öffentlichen Kulturförderung ist durch die Vorstellung untermauert, dass eine hierarchisch-staatliche Organisation des Kunst- und Kulturbetriebes dort ein Ordnungsmuster gewährleistet, wo die primären Märkte in der Allokation von Kulturgütern versagen. Liegt ein solches Marktversagen vor, ist eine hierarchische Steuerung von Kulturmärkten aus gesamtgesellschaftlicher Sicht als vorteilhaft zu betrachten. Versteht man die Leitidee der *Kreativen Ökonomie* als dezentral-marktförmige Organisation der Kulturmärkte, dann kann eine solche Ordnung von Kulturmärkten aus gesamtgesellschaftlicher Sicht nur dann wünschenswert sein, wenn eine Ursache benannt wird, die einen Strukturwandel des Transaktionsnetzes von Kulturmärkten in der Art und Weise bedingt, dass ein Marktversagen nicht länger vorliegt. Diese Untersuchung erarbeitet auf Basis von heuristischen Überlegungen im Rahmen der Transaktionskostentheorie nach Williamson einen Vorschlag für ein Forschungsdesign zur empirischen Identifikation eines solchen Transformationsprozesses.

Grundlegender Gedanke ist dabei folgender. Nach Williamson sind Gütertransaktionen durch idiosynkratische Transaktionskosten bedingt.²⁴ Diese sind nicht notwendigerweise dann am niedrigsten, wenn der Gütertausch durch Preismechanismen koordiniert wird. Da die Transaktionskosten in Abhängigkeit von spezifischen Gütereigenschaften steigen, kann in gewissen Fällen eine hierarchische Koordinierung der Märkte die transaktionskostenminimale Lösung der Gütertransaktion generieren.²⁵ Geht man also davon aus, dass die hierarchische Organisation des Kunst- und Kulturbetriebes durch die endogene Struktur der Kulturgüter determiniert ist, dann liegt eine transaktionskostenoptimale Koordinierung vor. Eine marktförmige Ordnung der Kulturmärkte bedingt in diesem Fall stets höhere Transaktionskosten und kann deswegen aus gesamtgesellschaftlicher Sicht nicht gewollt sein. Diese Arbeit breitet im Rahmen der folgenden Untersuchungen folgende Hypothese aus. Ein struktureller Wandel von hierarchischen hin zu horizontalen Koordinierungsformen lässt sich im Zusammenhang der Transaktionskostentheorie genau dann begründen, wenn ein exogener technologischer Wandel vorliegt, der eine technologieinduzierte Senkung der Transaktionskosten bewirkt und eine Adaption der Transaktionskostenoptima bedingt.

Liegt ein solcher Wandel der Transaktionskosten vor, dann kann aus gesamtgesellschaftlicher Sicht eine Verschiebung von vertikalen zu horizontalen Koordinierungs-

²⁴ Williamson (1985), Williamson (1991).

²⁵ Williamson (1991), S. 284.

formen vorteilhaft sein ohne jedoch zwangsweise reine Marktlösungen zu bedingen. Im Kontext der Transaktionskostentheorie lässt sich zu den in der Einleitung angeführten Beobachtungen dann folgende Hypothese ableiten. Betrachtet man typologisierend die neue Leitidee der *Kreativen Ökonomie* als horizontal-marktähnliche Ordnung der Kultur-governance und die etablierte Förderungssemantik europäischer Prägung als vertikal-hierarchische Koordinierungsform von Kulturmärkten, dann lässt sich (a) die Hypothese aufstellen, dass die Entstehung kulturpolitischer Leitideen auf rein subjektiven Ursache-Wirkungs-Annahmen beruht im Sinne des subjektiven Kausalwissens nach Goldstein und Keohane oder dass (b) ein realer, technologieinduzierter Wandel der Transaktionskosten vorliegt, der einen strukturellen Wandel der Kultur-governance bedingt. Überführt man diese Hypothesen in ein empirisches Forschungssetting lässt sich folglich überprüfen, ob das neue Strukturmodell der *Kreativen Ökonomie* (a) einer rein rhetorischen Basis der Förderung von Partikularinteressen entspringt oder (b) auf einem tatsächlichen Wandel kontextueller Rahmenbedingungen zurückzuführen ist, der einen aus gesamtgesellschaftlicher Sicht wohlfahrtssteigernden Adaptionprozess bedingt. Ziel der nächsten Abschnitte ist es ein Forschungsdesign darzustellen, das die empirische Untersuchung dieser Hypothesen ermöglicht und eine hinreichende Erklärung der Genese internationaler kulturpolitischer Leitideen erlaubt.²⁶ Dazu werden zunächst die transaktionskostentheoretischen Grundlagen der Erörterung näher erläutert. Sodann wird der Forschungskontext in einem ökonomischen Strukturmodell der Kultur- und Kreativwirtschaft abgebildet. Die Besonderheiten der empirischen Erforschung der Kultur- und Kreativwirtschaft werden in einem gesonderten Abschnitt erörtert. Evidenzen, die sich aus diesem heuristischen Programm zur Beantwortung steuerungs-politischer Fragen der Kultur- und Kreativwirtschaft ergeben, werden schließlich im Abschlusskapitel dieser Arbeit diskutiert.

²⁶ Zur Komplexitätsreduktion der Erörterung abstrahiert die Arbeit von spezifischen Fragen der internationalen Beziehungen. Für eine einführende Darstellung in die Theorie der internationalen Organisationen vgl. z.B. Rittberger et al. (2010), S. 196 ff. Für eine Einführung in die Fragen der Global Governance, vgl. z.B. Behrens & Reichwein (2007).

A. Grundlagen der Transaktionskostenökonomik

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Transaktionskostenökonomik nach Williamson, welche sich wiederum allgemein in das Programm der Institutionenökonomik einordnen lässt.²⁷ Diese folgt der Einsicht, dass es sich bei wirtschaftlichem Handeln um soziale Austauschprozesse handelt, so dass wirtschaftliche Entscheidungen demnach nicht ausschließlich von ihren Akteuren abhängig sind, sondern ebenso von den institutionellen Settings, in denen sie eingebettet sind. Die Institutionenökonomik baut typischerweise wie die neoklassische Wirtschaftstheorie auf dem Akteursmodell des Homo Oeconomicus auf, betont aber dessen endogene Entscheidungsunsicherheit, die sie durch Institutionen gepuffert sieht.²⁸ In diesem Sinne schließt sich die klassische Institutionenökonomik an einen „rational choice institutionalism“ an, der Akteuren eine zielorientierte, intentionale Gestaltung von Institutionen zur Lösung von Interdependenzproblemen unterstellt.²⁹ Die Institutionenökonomik orientiert sich dabei vornehmlich an spieltheoretischen Termini.³⁰ Wenn sich diese Arbeit auch im institutionenökonomischen Grundsatzprogramm eines zielorientierten Designs von Institutionen verortet sieht, hinterfragt sie jedoch bekannte Denkmuster in Bezug auf spieltheoretische Basisannahmen und ihrer mutmaßlichen Fundierung in einer akteurszentrierten Nutzenaxiomatik. Das Forschungsdesign dieser Untersuchung nutzt den Rational-Choice-Institutionalismus nicht als statisches Erklärungsmodell, sondern erweitert ihn durch heuristische Zusatzannahmen, um dynamische Transformationsprozesse sozialer Ordnungsmuster zu identifizieren. Intentionalität tritt dann nicht mehr als Apriori menschlicher Formgestaltung hervor, sondern vielmehr als Eichlinie für ein „Institutionencontrolling“, das transintentionale Muster in intentionale Ordnungen detektieren will. Das Forschungsdesign unterstreicht damit die emergente Struktur von Institutionen sowie deren historische Einbettung und Kontingenz durch pfadabhängige Prozesse, um somit Hypothesen zum strukturellen Wandel im Kontext der Kulturmärkte abzuleiten,

²⁷ Für einen Einstieg in die Institutionenökonomie vgl. z.B. Richter (1994). Grundlegende Gedanken zur Institutionenökonomik formulierte North. Er definiert Institutionen als: „The rules of the game in a society or, more formally, the humanly devised constraints that shape human interaction. In consequence they structure incentives in human exchange, whether political, social, or economic. Institutional change shapes the way societies evolve through time and hence is the key to understanding historical change.“ North (1990), S.3

²⁸ Furubotn & Richter (2003).

²⁹ Peters (1999), S. 43-62.

³⁰ Ganz in diesem Sinne definiert Schotter den Begriff der Institution in Bezugnahme auf spieltheoretische Instrumentarien. Er führt aus: „Eine Verhaltensregularität R von Mitgliedern einer Gruppe G, die an einer wiederholt auftretenden Situation S beteiligt sind, ist genau dann eine Institution, wenn es wahr ist und wenn es in G zum gemeinsamen Wissen gehört, daß bei jedem Auftreten von S unter Mitgliedern von G (1) jeder R folgt; (2) jeder vom anderen erwartet, daß er R folgt; (3) jeder es vorzieht, R zu folgen, sofern auch die übrigen es tun, weil S ein Koordinationsproblem ist und die allseitige Befolgung von S ein koordinatives Gleichgewicht ergibt oder dann wenn irgendjemand je von R abweicht, es bekannt ist, daß einige oder alle anderen dies ebenfalls tun und die Bewertung der unter den Abweichungsstrategien entstehenden Situation schlechter ist als unter R.“ Vgl. Schotter (1981), S.11 zitiert nach Esser (2000), S.8.

deren Reichweite zwar begrenzt, aber entsprechend empirisch gehaltvoll ist. Die folgenden Abschnitte skizzieren zunächst die Grundlagen der Transaktionskostenökonomik nach Williamson und zeigen dann auf Basis von Williamsons Modellwelt, wie sich ein Forschungsdesign zur empirischen Identifikation eines technologieinduzierten Wandels der Transaktionskosten aufstellen lässt.

1. Zur Transaktionskostentheorie nach Williamson

Während die neoklassische Ökonomie argumentiert, dass Preismechanismen wirtschaftliche Akteure hinreichend koordinieren können, weist der Transaktionskostenansatz darauf hin, dass reale Netzwerke durch die Existenz hoher Transaktionskosten Koordinationshemmnisse aufweisen können. Bereits Coase wies auf die Bedeutung von Transaktionskosten hin. Er hält fest: „In order to carry out a market transaction it is necessary to discover who it is that one wishes to deal with, to inform people that one wishes to deal and on what terms, to conduct negotiations leading up to a bargain, to draw up the contract, to undertake the inspection needed to make sure that the terms of the contract are being observed, and so on.“³¹ Während somit schon Coase darauf hinwies, dass die Existenz von Transaktionskosten eine Erklärung für das Bestehen vertikal-hierarchischer Organisationsprinzipien sein kann, ist es Williamsons Leistung diese Gegebenheit spezifischen Gütereigenschaften, die er als *Asset Specificity* bezeichnet, zuzurechnen.³² Der Güterraum einer Ökonomie ist folglich nicht in sich homogen geordnet, sondern weist eine heterogene Struktur auf, die unterschiedliche institutionelle Settings verursacht. Die Transaktionskostentheorie nach Williamson dient der weiteren Analyse als Heuristik zur Analyse der Differenz von Markt und Staat im Kontext der Institutionenökonomie von Kulturmärkten.³³

Mit dem Begriff der *Asset Specificity* bzw. der *spezifischen Gütereigenschaften* bezeichnet Williamson folgendes: „Asset specificity has reference to the degree to which an asset can be redeployed to alternative uses and by alternative users without sacrifice of productive value. [...] Asset specificity creates bilateral dependency and poses added contracting hazards.“³⁴ Williams Idee der *Asset Specificity* lässt sich mikroökonomisch als Frage der Substituierbarkeit von Gütern im Konsum interpretieren. Zwei verschiedene Güter sind substituierbar, wenn eine Preissteigerung von Gut 2 zu einer Mengensteigerung von Gut 1 führt; bei einer Verteuerung von Gut 2 findet folglich eine Substitution hin zu Gut 1 statt.³⁵ In Märkten, in denen die Substituierbarkeit von Gütern groß ist, ist es einfacher die Kosten der Transaktionen zu internalisieren bzw. als Aufschlagspreise zu den Produktionskosten zuzurechnen. Sollte ein Anbieter zu hohe Transaktionskosten in seinen Marktpreis einberechnen, wird der Konsument das Produkt durch ein billigeres substituieren. Sollte ein Anbieter gar keine Transaktionskosten in seinen Erlösen berücksichtigen, wird er langfristig unter Durchschnittskostenniveau produzieren und aus dem Markt ausscheiden. Auch innerhalb der Transaktionskostenwelt sind Preisme-

³¹ Coase (1960), S. 15. In betriebswirtschaftlicher Terminologie sind Transaktionskosten nichts anderes als das Äquivalent der betrieblichen Absatzwirtschaft im Sinne eines relationalen Marketings. Zum Begriff der Absatzwirtschaft im Kontext der Allgemeinen Betriebswirtschaftslehre vgl. Raffée (1995), S. 180 ff. Einen Überblick zum relationalen Marketing gibt Bruhn (2008).

³² Vgl. Williamson (1991).

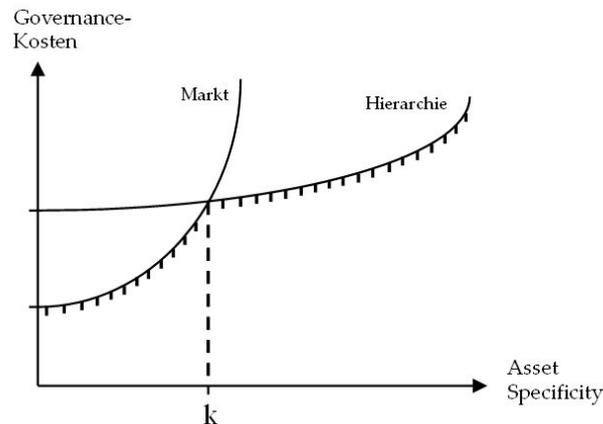
³³ Die Grundzüge der Transaktionskostenökonomik entwickelte Williamson bereits in den 70er Jahren. Vgl. Williamson (1975).

³⁴ Ebd., S. 280 f.

³⁵ Varian (1999), S. 105 f.

chanismen folglich vorstellbar. Steigt jedoch die Asset Specificity eines Gutes, werden die Aktionen in zunehmenden Maße intransparent und bedingen eine zunehmende Konzentration der Anbieter im Markt, da es zur Senkung der Transaktionskosten vorteilhaft ist, die Produktion der Güter in größeren Betrieben zusammenzulegen. Abbildung 2 verbildlicht diesen Zusammenhang.

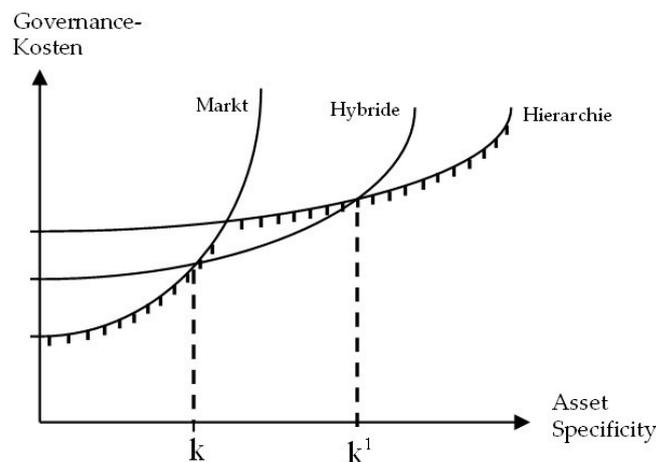
Abbildung 2: Transaktionskostentheorie nach Williamson



Quelle: *Comparative Economic Organization*³⁶

Während Williamson damit ein grundlegendes Kriterium für die Optimalität von Governanceordnungen einführt, ist seine Arbeit aber auch vor allem deswegen von Bedeutung, weil er auf die Existenz weiterer Steuerungsmechanismen hinweist, die er *hybride Steuerung* nennt und zu einer Vielzahl verschiedener, bilateraler Kooperationsformen führen. Hybride Steuerungen sind Mischformen zwischen dezentralen und zentralen Steuerungsformen. Ihre Governancekosten liegen zwischen denen von dezentraler Steuerung und hierarchischen Ordnungsformen. Abbildung 3 stellt diesen Zusammenhang dar.

Abbildung 3: Hybride Steuerung von Transaktionen



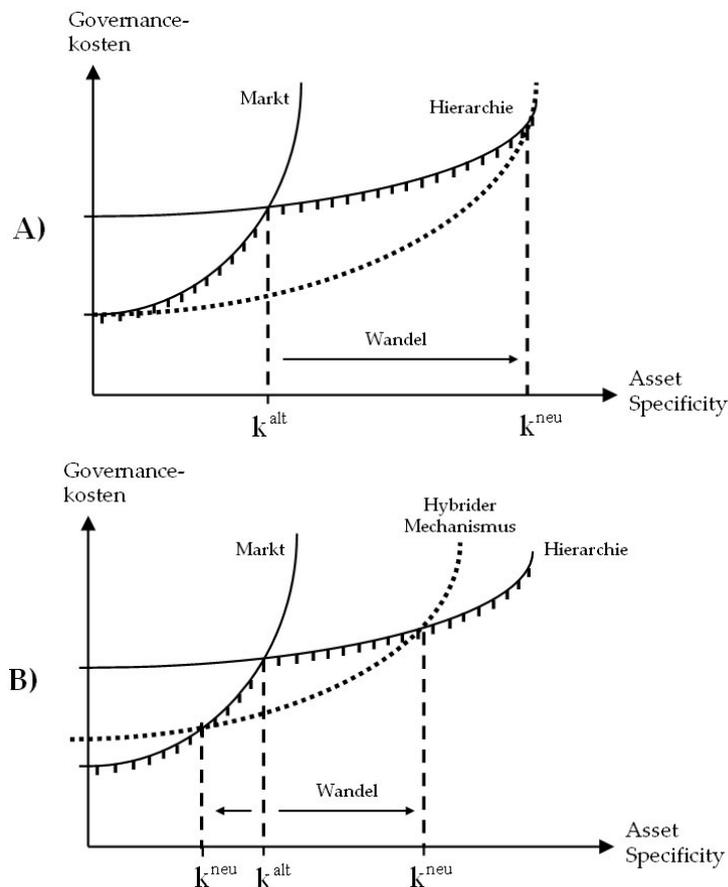
Quelle: *Williamson: Comparative Economic Organization*³⁷

³⁶ Williamson (1991), S. 284.

2. Ein Forschungsdesign zur empirischen Identifikation struktureller Transformationsprozesse der Kulturgovernance

Auf den Grundlagen der Transaktionskostentheorie aufbauend, erarbeitet dieser Abschnitt die Grundlagen für ein Forschungsdesign zur empirischen Identifikation des Wandels struktureller Rahmenbedingungen der Governance. Die folgenden Abschnitte erklären im Detail, welche Bedeutung mit der Hypothese eines technologieinduzierten Wandels der Transaktionskosten verbunden sein soll und wie sich solch ein Wandel empirisch nachweisen lässt.³⁸ Zunächst sei erläutert, wie sich die Hypothese eines technologieinduzierten Wandels aus der Transaktionskostentheorie Williamsons ableiten lässt. Folgende Abbildung skizziert hierzu den Gedankengang.

Abbildung 4: Technologieinduzierter Wandel der Transaktionskosten



Quelle: eigene Darstellung

³⁷ Williamson (1991), S. 284.

³⁸ Ohne Anspruch auf Allgemeinheit erheben zu wollen sind dem Verfasser ähnliche Forschungsansätze im Kontext der Transaktionskostenökonomik nicht bekannt. Die Erörterung orientiert sich hier deswegen an allgemeinen Bezugsproblemen der Institutionenökonomik und Governance-Forschung.

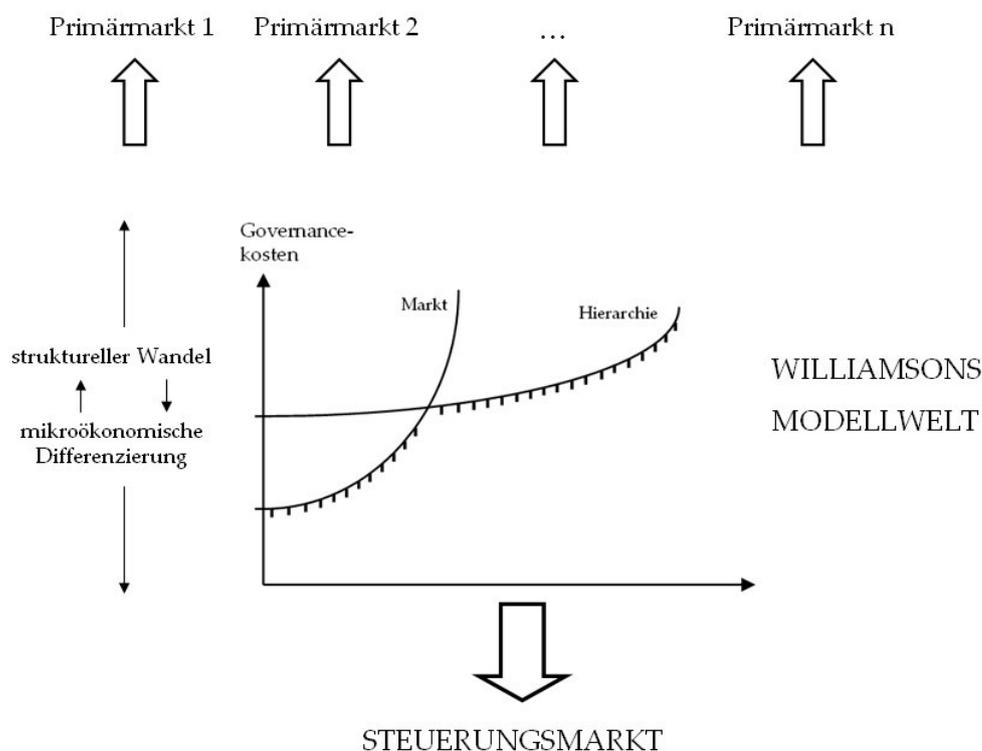
Abbildung A zeigt, dass sich ein technologieinduzierter Wandel als Verschiebung der Transaktionskostenoptima interpretieren lässt. Dieser führt zu einer Ausdehnung der Vorteilhaftigkeit horizontal-marktförmiger Koordinierungsformen und löst bestehende hierarchische Ordnungsmuster in ihrer Vorteilhaftigkeit ab. Abbildung B entwirft ein weiteres Interpretationsszenario. Dieses unterstellt, dass der technologieinduzierte Wandel die Einführung eines hybriden Ordnungsmusters ermöglicht, dessen Koordinierungskosten zwischen einer horizontalen und einer vertikalen Lösung liegen. Dies kann zu einer Veränderung bestehender sozialer Ordnungsmuster führen, allerdings nicht notwendigerweise. Welches der beiden Szenarien ist für eine heuristische Erweiterung der Transaktionskostentheorie somit das sinnvollere? Szenario A läuft auf die Argumentation hinaus, dass der technologieinduzierte Wandel die Vorteilhaftigkeit von Marktlösungen ad infinitum ausdehnt und deswegen hierarchische Lösungen zum Verschwinden bringt. In logischer Konsequenz löst Szenario A die Transaktionskostenwelt damit aber auf und konterkariert damit die Absicht die Modellwelt Williamsons lediglich zu erweitern. Alternativ dazu könnte Szenario A argumentieren, dass sich die Vorteilhaftigkeit nur zu einem gewissen Grad k verschiebt. Diese Sichtweise ist dann jedoch logisch äquivalent mit Szenario B, welches mit der Folgerung einhergeht, dass der technologische Wandel die Entstehung eines hybriden Ordnungsmusters bedingt, welches die Vorteilhaftigkeit hierarchischer Koordinierungen abschwächt und die Vorteilhaftigkeit marktähnlicher Koordinierungsformen ausdehnt. Szenario B vertritt gewissermaßen eine modallogische Position, indem es die Möglichkeit einer Veränderung einführt, die aber nicht notwendigerweise eintreten muss. Darüber hinaus ist Szenario B analytisch differenzierter; denn es kann die Fragen unterscheiden, ob a) ein technologieinduzierter Wandel vorliegt, b) welche Technologie den Wandel verursacht hat, c) wie sich die Funktionsweise des hybriden Ordnungsmusters genauer spezifizieren lässt und (d) wie sich der hybride Mechanismus zur First-Best-Marktlösung verhält und eventuell gegen diese konvergiert. Damit ist gezeigt, dass Szenario B das Szenario A vollständig subsumiert. Die weitere Analyse nutzt deswegen Darstellung B als roten Faden für die heuristische Erweiterung der Transaktionskostentheorie Williamsons.

Hinter der Vermutung eines technologieinduzierten Wandels steckt demzufolge die Vorstellung, dass der Transaktionskostenwelt Williamsons ein „Steuerungsbetrieb“ vorgelagert ist, der über die institutionelle Rahmung der Gütertransaktionen in Abhängigkeit von deren idiosynkratischen Gütereigenschaften disponiert.³⁹ An dieser Stelle

³⁹ Die Arbeit vertritt hier eine allgemeine analytische Governance-Perspektive. Sie löst ältere, „mechanistische“ Modelle der politischen Planung ab und identifiziert Steuerungssysteme in Anlehnung an die Kybernetik bzw. Systemtheorie als eigenaktive, sich selbst organisierende Systeme, die auf die Steuerungsakteure rückkoppelnd zurückwirken, vgl. Mayntz (1997). Schimank erklärt dazu: „Eine Konstellation von Gestaltungsakteuren steht einem Gestaltungsgegenstand, der ebenfalls eine Akteurskonstellation darstellt, gegenüber [...]. Die Governance-Perspektive nimmt, so gesehen, die Gestaltung einer sozialen Ordnung durch ebenfalls in eine soziale Ordnung eingebettete Akteure in den Blick. [...] Damit werden Mechanismen und Muster sozialer Ordnungsbildung für die Governance-Perspektive zweifach relevant: erstens als Merkmal des betrachteten Gegenstands intentionaler Gestaltung und zweitens als Merkmal des Kontextes, aus dem heraus Gestaltungsbemühungen stammen“. Schimank (2007a), S. 29 f. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur Drei-Ebenen-Governance in Douma & Schreuder (2008), S. 188 im Anschluss an Williamson (1995), S. 213.

sei offen gelassen, wie ein solcher Steuerungsbetrieb in realen Gesellschaften zu benennen ist. Vielmehr ist es so, dass sich die konkrete Bedeutung des Steuerungsbetriebes ebenso vielfältig ausdeuten lässt, wie die Transaktionskostentheorie zur Erklärung diverser gesellschaftlicher Phänomene genutzt wird. An dieser Stelle geht es nur darum, die Modellwelt der Transaktionskostentheorie in allgemeiner Form so auf mikroökonomischer Basis zu erweitern, dass eine komparative Statik von Transaktionskostenszenarien möglich wird.⁴⁰ Die Transaktionskostentheorie lässt sich in dieser Hinsicht folglich strukturell in einem Steuerungsmarkt, einem „Markt für Märkte“ verankern, wodurch Transformationsprozesse von Governancemechanismen in den Primärmärkten durch Veränderungen in den Steuerungsmärkten eine Erklärung erhalten.⁴¹ Folgende Abbildung fasst diese Gedanken zusammen.

Abbildung 5: Erweiterung des Transaktionskostenmodells



Quelle: eigene Darstellung

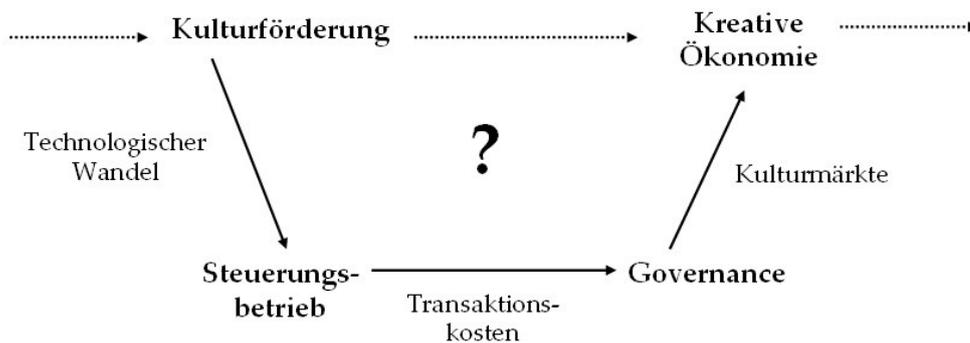
Aus diesen allgemeinen Überlegungen kann folgender Schluss gezogen werden. Der Wandel kulturpolitischer Leitideen, der zu Eingang dieser Arbeit betrachtet wurde, lässt sich genau dann auf einen tatsächlichen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang zurückfüh-

⁴⁰ Entsprechend plausibel ist ebenso die Vorstellung, dass die Entstehung eines technologieinduzierten Wandels einem zweiten Steuerungsbetrieb zugeordnet wird, der den hybriden Mechanismus als Innovation am Steuerungsmarkt anbietet, so dass zwischen beiden verschiedenen Steuerungsbetrieben eine Konkurrenzsituation entstehen kann. Dann lässt sich analytisch unterscheiden, inwieweit der Steuerungsbetrieb durch Markteintrittsbarrieren determiniert ist, die sich als Innovationshemmnisse auswirken und die Diffusion des technologischen Wandels beeinflussen.

⁴¹ Eine mögliche, evolutorische Fundierung dieser Heuristik ist durch die Theorie von Institutionen als Replikatoren des Wirtschaftssystems gegeben, vgl. Hermann-Pillath (2002), S. 303 ff.

ren, wenn auf dem Steuerungsmarkt eine Innovation im Sinne eines technologischen Fortschritts vorliegt. Dann hätten Staaten einen Anreiz zur Adaption ihrer Kulturpolitics. Wenn sich demzufolge in einer zeitlichen Abfolge eine Beobachtung A „Hierarchische Steuerung des Kulturmarktes“ und darauf eine Beobachtung B „technologische Innovation am Steuerungsmarkt“ identifizieren ließe, ist somit eine Erklärung für den Wandel kulturpolitischer Leitideen einerseits und andererseits eine Hypothese für das verstärkte gesellschaftspolitische Interesse an der Kultur- und Kreativwirtschaft benannt. Folgende Abbildung fasst diesen Gedankengang zusammen.

Abbildung 6: Strukturelle Hypothese zum technologieinduzierten Wandel der Kulturgovernance



Quelle: eigene Darstellung

Das Problem einer solchen Untersuchung liegt nun darin. Während sich ein Erklärungsmodell für einen technologieinduzierten Wandel der Kulturgovernance zwar deduktiv herleiten lässt, lässt sich aber nur dann logisch zwingend eine Transformation der Governanceordnung von Kulturmärkten herleiten, wenn sich die Gegenhypothese „kein technologischer Wandel“ eindeutig falsifizieren lässt. Die Schwierigkeit der Analyse liegt deswegen darin begründet, den situationalen Kontext der Kulturmärkte durch entsprechende Beobachtungsszenarien zu identifizieren, so dass sich eine der beiden Hypothesen verifizieren lässt, indem die Gegenhypothese falsifiziert wird. Nur dann lässt sich logisch zwingend die Vorteilhaftigkeit einer der beiden Szenarien begründen. Die folgenden Absätze erarbeiten einen Vorschlag für ein mögliches Design eines solchen Identifikationsverfahrens.

Zur Untersuchung wird dieses abstrakte Bezugsproblem im Sinne des Rational-Choice-Institutionalismus in einen spieltheoretischen Bezugsrahmen überführt.⁴² Im

⁴² Zum Rational-Choice-Institutionalismus vgl. Peters (1999), S. 43- 62. Die Spieltheorie dient der institutionenökonomischen Forschung als begriffliches Modell für die Erklärung empirischer Phänomene, wobei zum jetzigen Stand der Forschung jedoch mehr von einem heuristischen Vorgehen als von einer eindeutigen Kongruenz deduktiver und induktiver Aussagensysteme gesprochen werden kann. Man vergleiche dazu z.B. die Ausführungen zur experimentellen Spieltheorie in Berninghaus et al. (2002), S. 359 ff. Die Spieltheorie selbst wurde etabliert durch Von Neumann & Morgenstern (1947) mit dem Ziel ein formales Programm zur Analyse sozialer Prozesse zu entwickeln, bedeutend ist vor allem Nash (1950) und seine Anwendung von Fixpunkttheorien in der Spieltheorie. Für eine einführende Darstellung in die Spieltheorie vgl. Berninghaus et al. (2002). Innerhalb der Wirtschaftstheorie ersetzt die Spieltheorie seit ihrer Entstehung zunehmend die mechanistisch geprägte Sicht auf Tauschgleichgewichte und Inte-

Kontext der Spieltheorie betrachten wir eine Ökonomie als Kollektion \mathcal{G} der Individuen I einer Gesellschaft, des Aktionsraum \mathcal{A} der Individuen und einer individuellen Präferenzrelation \prec_i bezüglich des Aktionsraumes \mathcal{A} , kurz $\mathcal{G} = \{\mathcal{A}, \prec_i, I\}$.⁴³ Im Gegensatz zur herkömmlichen Argumentationslogik des Rational-Choice-Institutionalismus betrachtet dieses Forschungsdesign das Spiel \mathcal{G} jedoch nicht als statisches Abbild sozialer Ordnungen (in diesem Fall von Kulturmärkten). Vielmehr will die Argumentation hier das spieltheoretische Strukturmodell für eine vergleichende Logik institutioneller Regime nutzen und sich damit gewissermaßen einen *logischen Anker* beschaffen, der Strukturen in sonst völlig willkürlich erscheinenden sozialen Prozessen hervortreten lässt.⁴⁴ Im Rahmen der hier vorgestellten Überlegungen zu einem technologieinduzierten Wandel der Transaktionskosten, geht es folglich um einen Vergleich zweier Modelle, die sich hinsichtlich ihrer Parameterkonstellation in Bezug auf den Steuerungsmarkt unterscheiden.

Zum Vergleich steht ein *Modell* \mathcal{A} an mit dem Aktionsraum $\mathcal{A}_{\mathcal{A}} = \{\text{Staat, Markt}\}$ und ein *Modell* \mathcal{B} mit dem Aktionsraum $\mathcal{A}_{\mathcal{B}} = \{\text{Staat, Markt, Hybrid}\}$. Diese abstrakte Modellierung entspricht der Vorstellung, dass ein technologischer Wandel den Aktions- bzw. Parameterraum des Steuerungsmarktes erweitert.

ressengefüge und nutzt komplexere Fixpunktmodelle zur Herleitung ökonomischer Optima. Während die Spieltheorie somit zu einer regen theoretischen Forschung anregte, fehlt bisher jedoch weitestgehend ein Verständnis für eine Umsetzung zu einem empirisch, falsifizierbaren Aussagensystem, man vgl. dazu die Ausführung in Swedberg (2009), S. 304 f.

⁴³ Üblicherweise wird der Aktionsraum \mathcal{A} in der spieltheoretischen Literatur als Strategiekonfiguration eingeführt. Vgl. Berninghaus et al. (2002), S. 12. Die Notation von Strategiekonfigurationen ist jedoch kompliziert und für die weitere Erörterung dieser Arbeit nicht von Belang. Ohne Einschränkung der Allgemeinheit kann der Aktionsraum \mathcal{A} deswegen als Strategiekonfiguration verstanden werden. Die Betrachtung einer Ökonomie als Spiel geht zurück auf Debreu (1952), vgl. auch Ellickson (1993), S. 283 ff. Für eine einführende Darstellung in die Analyse von Ökonomien als Spiel vgl. Ellickson (1993).

⁴⁴ Man vgl. dazu z.B. die Ausführungen in Erving Goffmans Aufsatz zur Theorie der strategischen Interaktion und seiner Bezugnahme zur Spieltheorie. Er hält fest: „Die Menschen wissen oft nicht, in welchem Spiel sie sich befinden oder mit wem sie spielen, bis sie gespielt haben. Auch wenn sie ihre eigene Position kennen, mögen sie unsicher darüber sein, gegen wen, wenn überhaupt, sie spielen“, vgl. Goffman (1972), S. 149 f. In Anerkennung dieser Kritik versucht das Forschungsdesign dieser Arbeit deshalb Wege aufzuzeigen, wie sich die Spieltheorie in Zukunft induktiv weiterentwickeln kann. Denn offensichtlich ist es so, dass Individuen die objektive Spielstruktur grundsätzlich zwar unbekannt ist, dennoch können sie gewissermaßen als „Wissenschaftler“, die objektive Struktur des Spiels erlernen. Die Arbeit greift dazu neuere Diskussionen unter dem Begriff der *induktiven Spieltheorie* in der spieltheoretischen Grundlagenliteratur auf, vgl. dazu Kaneko & Kline (2006). Eine experimentelle Überprüfung der induktiven Spieltheorie ist in Takeuchi et al. (2011) dokumentiert. Die induktive Spieltheorie verspricht Probleme der „klassischen“, deduktiven Spieltheorie aufzuheben; so lässt sich die Emergenz von Kooperation z.B. als Bildung eines transpersonalen Wissens in strategischen Interessenskonfigurationen erklären, vgl. Kaneko & Kline (2009). Die induktive Spieltheorie ist damit Teil eines allgemeinen evolutorischen Paradigmas in der ökonomischen Theorie im Sinne von Herrmann-Pillath (2002).

Folglich vergleichen wir zwei Spiele:

$G_A = \{A_A, \prec_i, I\}$ mit dem Aktionsraum {Staat, Markt} und

$G_B = \{A_B, \prec_i, I\}$ mit dem Aktionsraum {Staat, Markt, Hybrid}.

Durch den Existenzsatz von Nash ist garantiert, dass diese Strukturen nicht nur formallogische Gebilde darstellen, sondern auch als reale soziale Ordnungen in Gesellschaften eine Entsprechung finden.⁴⁵ Dieser formale Rahmen garantiert folgendes. In der Untersuchung gehen wir davon aus, dass die reale, objektive Situation der Kulturmärkte nicht bekannt ist. Jedoch können wir, wie hier dargestellt, logische Hypothesen über die Opportunitäten und Parameter aufstellen, in denen sich ein solcher sozialer Kontext bewegen muss. Denn die Transaktionskostentheorie vermittelt die Erkenntnis, dass sich jenseits der drei Alternativen {Markt, Hybrid, Staat} keine sinnvollen Steuerungsformen benennen lassen. Die reale Situation der Kulturmärkte muss sich deswegen logisch zwingend in Kongruenz mit einem der beiden Parameterräume befinden.

Das Nash-Gleichgewicht liefert für Governance-Analysen ein abstraktes Bezugsmodell, welches von elementarer Bedeutung ist, weil dessen Eigenschaften (a) garantieren, dass es sich bei Nash-Gleichgewichten um relativ stabile Muster der Interdependenzbewältigung im Sinne der „doppelten Kontingenz“ (Parsons) handelt und (b) es der Form nach erlauben, eine Abbildung individueller Optimierungsgedanken zu erkennen und deswegen als intentionale Strukturen interpretiert werden können.⁴⁶ Bei der Analyse eines technologieinduzierten Wandels erlaubt der Begriff des Nash-Gleichgewichts folglich sowohl *Modell A* als auch *Modell B* als soziales Ordnungsmuster zu interpretieren, wenn sie sich empirisch verifizieren lassen. Bezüglich der gesamtgesellschaftlichen Vorteilhaftigkeit hat Nashs Ordnungskonzept jedoch keine Aussagekraft, da die Spieltheorie in dieser Hinsicht empirisch unterdeterminiert ist, da sich jeder beliebige, messbare Zustandsvektor einer Gesellschaft als Nash-Gleichgewicht interpretieren lässt.⁴⁷ Im

⁴⁵ Solange der Aktionsraum endlich ist, kann jede logische Struktur, die die Form eines Spieles hat, ein Nash-Gleichgewicht definiert werden, vgl. Nash (1950).

⁴⁶ Vgl. Schimank (2007a), S. 30 f. Zum Begriff der doppelten Kontingenz vgl. Parsons et al. (1951), S. 16.

⁴⁷ Dies ist eine direkte logische Konsequenz von Nashs ursprünglicher Analyse von Gleichgewichtsordnungen in Spielstrukturen, die sich jedoch hinter mathematischen Details versteckt und in der Folgerezeption zu großen Teilen unbeachtet blieb. Dies sei kurz erklärt. Bezugsproblem von Nashs mathematischer Analyse ist die Ego-Alter-Dyade, die als scheinbarer unauflösbarer logischer Zirkel erscheint, da Ego ein Optimum sucht, das Alters Handeln berücksichtigt, das berücksichtigt das Alter ein Optimum sucht, das Egos Handeln berücksichtigt usw. Nashs Leistung liegt darin einerseits die Konvergenz dieses logischen Zirkels nachzuweisen und andererseits das abstrakte Bezugsproblem auf unendlich viele solcher Ego-Alter-Dyaden auszudehnen, so dass mit Nashs Arbeit ein sehr allgemeiner logischer Bezugspunkt sozialwissenschaftlicher Forschung vorliegt. Nashs Nachweis gelingt aber gerade nicht, weil er individuelle Optimierungskalküle nutzt, sondern nur weil er auf komplexe Fixpunktlogiken zurückgreift, die sich nicht auf klassische Optimierungstechniken zurückführen lassen, vgl. z.B. Berninghaus et. al. (2002), S. 35 ff. Nashs Ergebnisse lassen sich zwar der Form nach als intentionale Ergebnisse im Sinne individueller Optimierungskalküle interpretieren, vgl. z.B. die Werterwartungstheorie nach Esser (1999), Nashs Analysen selbst sind zum jetzigen Stand

Kontext des Forschungsdesigns dieser Arbeit wird deshalb der Vorschlag unterbreitet, den spieltheoretisch fundierten Rational-Choice-Institutionalismus um das Konzept der Pareto-Effizienz als heuristisches Forschungskriterium zu erweitern.⁴⁸ Damit ist einerseits ein Kontrollkriterium für die gesamtgesellschaftlichen Optimalitätsbedingungen sozialer Ordnungen eingeführt. Andererseits ist der Begriff der Pareto-Effizienz aus analytischer Sicht aber auch deswegen produktiv, weil er sich durch spieltheoretische Termini abbilden lässt, aber nicht mit dem Begriff des Nash-Gleichgewichts kongruent ist. Dadurch lassen sich zwei divergierende Betrachtungsperspektiven für die soziale Ordnung in Spielstrukturen benennen. Grundlage für die Definition der Pareto-Effizienz ist also auch ein Spiel $G = \{\mathcal{A}, \prec_i, I\}$. Eine Aktion $a \in \mathcal{A}$ heißt dann **pareto-ineffizient**, wenn es eine andere Aktion $a' \in \mathcal{A}$ gibt, so dass gilt:

$$\exists i \in I: \prec_i(a) > \prec_i(a') \text{ und } \forall k \in I: \prec_k(a') \geq \prec_k(a).$$

Eine Strategie heißt **pareto-effizient**, wenn sie ein Individuum der Gesellschaft besser stellt ohne ein anderes dabei schlechter zu stellen. Eine Aktion a_p^* heißt pareto-effizient, wenn keine **Pareto-Effizienzverbesserung** möglich ist.

Für ein empirisches Forschungsdesign ist diese Tatsache produktiv, da sich soziale Ordnungen deshalb aus zwei verschiedenen Perspektiven beobachten lassen und sich hinsichtlich ihrer Unterschiede vergleichen lassen. Durch diese verschränkte Betrachtung ergibt sich die Möglichkeit zur Beurteilung ihrer Vorteilhaftigkeit. Muster der Interdependenzbewältigung lassen sich folglich aus Sicht einer Pareto-Ordnung beurteilen und geben dann Auskunft über die gesamtgesellschaftliche Vorteilhaftigkeit. Wei-

der Forschung allerdings mit Akteurstheorien logisch inkommensurabel. Es gibt zum jetzigen Zeitpunkt keine bekannte Theorie, die in logisch stringenter Form, Nashs Gleichgewichtsordnung aus individuellen Wahlhandlungen ableiten könnte. Neuere Wege geht z.B. Mamoru (2002) auf der Basis von Viele-Welt-Semantiken (Kripke 1993). Jedoch ist noch fraglich, ob hiermit eine akteurstheoretische Fundierung gelingt. Darüber hinaus kann Nash in allgemeiner Form nur nachweisen, dass seine Gleichgewichtsordnung in „gemischten Strategien“ existiert und formuliert damit ein Bild sozialer Ordnungen, das dem Welle-Teilchen-Dualismus der Quantenmechanik gleicht. Gesellschaftliche Ordnungen sind endogen stochastisch. Zu einer Erklärung des Begriffs der gemischten Strategie vgl. Berninghaus et al. (2002), S. 30 ff. Nach der Interpretation von Harsanyi lassen sich gemischte Strategien durch die Existenz von unvollständigen Informationen in den Handlungskalkülen der Akteure zurückführen, vgl. Harsanyi (1967), Harsanyi (1968a), Harsanyi (1968b) und Berninghaus et al. (2002), S. 79 ff.

⁴⁸ Es ist hervorzuheben, dass dieses Forschungsdesign den Begriff der Pareto-Effizienz lediglich zur heuristischen Analyse nutzt, damit aber eindeutig keine paretianische Wohlfahrtsökonomik begründen will. Diese verfolgt eine andere, deduktive Forschungsrichtung, indem sie aus allgemeinen, axiomatischen Annahmen logisch wohlfahrtstheoretische Theoreme ableitet. Ziel dieses Forschungsdesigns ist letztendlich jedoch der umgekehrte Weg. Denn wenn es gelingt durch die Verschränkung von Nash-Ordnungen und Pareto-Ordnungen transintentionale Ordnungsmuster im Kontext der Kulturmärkte schrittweise induktiv auszuschließen, so steigt im Umkehrschluss das Verständnis für die intentionale Gestaltung kulturökonomischer Ordnungsmuster. Absicht dieses Forschungsdesigns ist es durch die Beobachtung und Erklärung spezieller kulturökonomischer Phänomene das Wissen über allgemeine, wohlfahrtstheoretische Prinzipien der Kulturmärkte schrittweise inkrementell anzureichern.

terhin kann man sie aus Sicht einer Nash-Ordnung betrachten und erfährt dann etwas über ihre individuelle Vorteilhaftigkeit. Da der Begriff der Pareto-Effizienz und der des Nash-Gleichgewichts nicht identisch sind, entsteht die Möglichkeit Spielstrukturen zu differenzieren und Nash-Gleichgewichte, die nicht pareto-ineffizient sind von pareto-effizienten Gleichgewichten, die kein Nash-Gleichgewicht sind, zu unterscheiden. Folgende Matrix verdeutlicht diesen Sachverhalt:

		Nash-Ordnung	
Pareto-Ordnung	kein Nash-GG pareto-effizient	kein Nash-GG pareto-ineffizient	Nash-GG pareto-effizient
	kein Nash-GG pareto-ineffizient	kein Nash-GG pareto-ineffizient	Nash-GG pareto-ineffizient

Wie lässt sich diese Tatsache ausnutzen? Ein Beispiel soll das verdeutlichen. Wir betrachten ein beliebiges Spiel G . Die objektive Struktur des Spiels ist nicht bekannt, sie muss jedoch entweder dem Szenario G1 oder dem Szenario G2 folgen, G1 und G2 sind disjunkt. Die beiden Szenarien korrelieren mit den beiden Nash-Gleichgewichten Nash(1) und Nash(2). Die gesamtgesellschaftliche Vorteilhaftigkeit beider Strukturen ist nicht bekannt. Wir stellen deswegen die Hypothese auf, dass Situation 2 gegenüber Situation 1 aus gesamtgesellschaftlicher Sicht vorteilhaft ist. Es gelte: $H_1: \text{Nash}(2) \geq \text{Nash}(1)$. Gelingt es die Gegenhypothese, d.h. $H_0: \text{Nash}(1) \geq \text{Nash}(2)$, zu falsifizieren, dann liegt ein Hinweis vor, dass Szenario 2, die objektive Spielstruktur beschreibt und gegenüber Szenario 1 auch aus gesamtgesellschaftlicher Sicht vorteilhaft ist.

Was bedeutet dies nun für die empirische Identifikation technologieinduzierter Transformationsprozesse der Transaktionskosten? Betrachtet man nochmals Abbildung 6, so lässt sich folgender Weg aufzeichnen, um diesen Erklärungszusammenhang nachzuweisen. Wir unterstellen, dass die europäisch geprägte Förderungssemantik des staatlichen Kulturbetriebes vorteilhaft ist. Diese Vorstellung dient gewissermaßen als Soll-Wert in einem Prozess des Institutionencontrollings. Die Diskurse um die Kreative Ökonomie lassen sich nur dann auf eine objektive Basis zurückführen, wenn sie mit Wohlfahrtsgewinnen verbunden sind. Die Möglichkeit eines solchen Wohlfahrtsgewinns wird auf transaktionskostentheoretischer Basis durch einen technologischen Wandel des Steuerungsbetriebes hergeleitet, der den objektiven Parameterraum der Steuerungsmärkte verändert hat.⁴⁹ Der Vergleich zwischen Nash-Gleichgewichten und Pareto-Ordnungen lässt dann folgenden Schluss zu. Genau dann, wenn sich die ursprüngliche Eichlinie der Förderungssemantik falsifizieren lässt, können wir davon ausgehen, dass sich der objektive Parameterraum der Kulturmärkte verändert hat und Wohlfahrtsgewinne durch einen technologischen Wandel ermöglicht. Das ursprüngliche Modell lässt sich dann nicht mehr beobachten, weil das Wissen über die Wohl-

⁴⁹ Die Analyse hier unterstellt damit, dass die Steuerung der Kulturmärkte in einem globalen Kontext einem polypolistischen Wettbewerb auf den Steuerungsmärkten entspricht. Vgl. dazu auch FN 26, S. 11.

fahrtsgewinne in hinreichendem Maße in den verschiedenen Gesellschaften diffundiert ist, so dass sie sich auf globaler Ebene zu einem neuen Gleichgewicht koordinieren.

Zum Schluss sei die Verifikation beider Modelle in den allgemeinen spieltheoretischen Bezugsrahmen eingegliedert. Dazu ist es notwendig einen kontrakttheoretischen Betrachtungspunkt zu wählen.⁵⁰ Die Kontrakttheorie hat folgendes allgemeines Bezugsproblem: Eine Gruppe von Individuen erwirtschaftet durch gegenseitige Kooperation einen gemeinsamen Überschuss, den sie untereinander aufteilen will. Der Überschuss ist eine Funktion der Aktionen der einzelnen Mitglieder der Gruppe. Jedes der Individuen innerhalb der Gruppe hat jedoch einen Anreiz zu opportunistischen Verhalten, d.h. eine gewählte Aktion maximiert nur den privaten Nutzen des Individuums, aber nicht den Gesamtnutzen der Gruppe als Ganzes. Das Verhalten der Individuen lässt sich steuern, wenn es möglich ist die Aktionen in einem Vertrag präzise zu erfassen, so dass der Vertrag gegenüber einem unabhängigen Gericht verifizierbar ist. Das Problem des opportunistischen Verhaltens lässt sich dadurch lösen, dass die Gruppe einen vollständigen Vertrag aufsetzt, der zu jedem Zustand der Welt eine entsprechende Aktion definiert und abweichendes Verhalten mit einer Strafe belegt, die von Gerichten durchgesetzt wird.

Wir betrachten also ein Spiel $\mathcal{G} = \{\mathcal{A}, \prec_i, I\}$ und definieren dazu eine aggregierte Auszahlungsfunktion:

$$X = \sum_{i \in I} H_i(\prec_i).$$

Durch den technologischen Wandel entsteht ein möglicher Kooperationsgewinn π auf den Kulturmärkten, da eine Senkung der Transaktionskosten möglich ist.

Gibt es eine Abbildung $\hat{\kappa} : \pi \Rightarrow X$, also ein Modell, dass die Effekte des Kooperationsgewinns in die aggregierte Auszahlungsfunktion abbildet, so ist damit ein Kontrakt definiert. Dann werden die Kooperationsgewinne im Spiel \mathcal{G} auch realisiert. In der Summe bedeutet dies, dass wir ein Modell für die Outputeffekte der Kulturmärkte entwickeln müssen, so dass wir anhand dieses Modells die möglichen Beobachtungsszenarien abbilden können, um dann zu entscheiden, welches der beiden Modelle zu falsifizieren ist. Dies ist Aufgabe des folgenden Kapitels.

Wir fassen also zusammen: Ausgangspunkt der Betrachtung ist die Frage, ob der Wandel globaler, kulturpolitischer Leitideen auf rein subjektiven Ursache-Wirkungszusammenhängen beruht oder durch objektive Ursache-Wirkungszusammenhänge belegt werden kann. Im Sinne des Rational-Choice-Institutionalismus gehen wir davon aus, dass die neuen Ordnungsmuster einer intentionalen Gestaltung entspringen. Eine solche Haltung ist aber nur dann konsequent zu vertreten, wenn ein struktureller Wan-

⁵⁰ Gegenstand der Kontrakttheorie sind Anreizkontrollmechanismen zur Lösung kooperativer Probleme. In der Literatur existiert dafür bisher noch kein einheitlicher Begriff. Alternative Begriffe sind Prinzipal-Agenten-Theorie oder Mechanismendesign. Vgl. z.B. Bolton & Dewatripont (2005), Laffont & Martimort (2002) und Milgrom (2004).

del der Transaktionskosten vorliegt, der durch einen technologieinduzierten Wandel des allgemeinen Steuerungsbetriebes bedingt ist. Lässt sich ein solcher Kooperationsvorteil in einem Strukturmodell abbilden, das Hypothesen über die Outputeffekte der Kulturmärkte anstellt, dann lässt sich die Hypothese einer streng hierarchischen Koordinierung von Kulturmärkten falsifizieren. Dann liegt einerseits eine Evidenz vor, dass der Wandel kulturpolitischer Leitideen auf einen technologischen Wandel zurückzuführen ist, aber gleichzeitig ist auch ein Hinweis gegeben, dass das Strukturmodell der Kreativen Ökonomie keineswegs als streng horizontal-marktförmiges Ordnungsmodell gedacht werden kann, sondern viel eher hybride Governanceformen vorweisen muss (man vgl. dazu nochmals Abb. 4 B). Der Vorschlag zur Identifikation empirischer Transformationsprozesse der Governance erweitert damit die Gedankenwelt der Institutionenökonomik. Welches institutionelle Bild ist mit diesem Forschungsdesign verbunden?

Während die klassische Institutionenökonomik in der Summe ein eher statisches Bild sozialer Ordnungen liefert, geht es hier darum den dynamischen Wandel von Institutionen zu thematisieren, ohne dabei jedoch ihre Intentionalität aus den Augen zu verlieren.⁵¹ Der Aufbau dieses Designs hinterfragt dazu die Vorstellung, dass sich die spieltheoretische Gedankenwelt auf eine nutzenbasierte Axiomatik zurückführen lässt.

⁵¹ Man vergleiche hierzu die Überlegungen im abschließenden Exkurs dieser Arbeit in Kapitel IV.B. Die Frage der Intentionalität institutioneller Ordnungen im Kontext der Kulturmärkte ist von grundlagenwissenschaftlicher Bedeutung, da sie die Frage der Kunstautonomie tangiert. So konnte die Bourdieu-Durkheim-Tradition der Soziologie feststellen, dass das Feld der autonomen Kunst im wesentlichen durch soziale Prozesse konstruiert gedacht werden kann, vgl. dazu Bourdieu (1982), Bourdieu (1999) und Durkheim (2005), 57 ff. Eine Darstellung der Feldtheorie Bourdieus und Anwendung auf die Kunst Warhols findet sich in Zahner (2005), S. 57 ff. Während die Evidenzen für die soziale Konstruktion der Autonomie des Kunstfeldes sehr überzeugend sind, fragt sich dennoch, ob sich aus diesen empirischen Feststellungen die logische Konsequenz der Nicht-Autonomie der Kunst ergibt, was in diesem Fall mit der Unwillingkeit sozialer Ordnungen bzw. Institutionen übereinstimmt. Man vgl. dazu die Diskussion in Zahner (2005), S. 39 ff. Andererseits ließe sich argumentieren, dass *Autonomie* im Sinne eines hyperzyklischen Emergentismus aus der Form sozialer Prozesse emergiert und auf die Analyseebene soziale Prozesse nicht reduziert werden kann, man vgl. hierzu die Ausführungen in Herrmann-Pillath (2002), S. 246 ff. Es lässt sich theoretisch folglich argumentieren, dass die Autonomie des Kunstfeldes durch soziale Prozesse erklärt werden kann, trotzdem muss deshalb die Existenz der Autonomie nicht verneint werden. Eine Möglichkeit der Differenzierung ist z.B. durch die Unterscheidung in einen *idealistischen* Autonomiebegriff nach Kant (2003), S. 191 gegeben und einen *operativen* Autonomiebegriff nach Luhmann (1997), S. 217. Zahner (2005), S. 52 ordnet beide Autoren als Autonomietheoretiker in ihrer Abhandlung ein, übersieht dabei jedoch, dass die erkenntnistheoretische Argumentation Luhmanns nicht mit derjenigen von Kant vereinbar ist, vgl. Luhmann (1987), S. 648. Folglich können auch die Autonomiebegriffe beider Autoren nicht als äquivalent betrachtet werden. Man vgl. hier auch die Argumentation auf anthropologischer Basis in Neumann (1996), S. 134 ff. Eine mögliche Lösung bietet sich z.B. durch den Begriff der *temporalisierten Flussarchitektur* der modernen Finanzsoziologie an, vgl. Knorr-Cetina (2003) und Knorr-Cetina & Prada (2006). Denn die Ordnung der Finanzmärkte basiert auf ihrer Informationseffizienz, so dass sich aus vergangenen Preisdaten keine Informationen über die zukünftige Preisentwicklung vornehmen lässt; denn in einem derart deterministischen Finanzmarkt wären unendlich hohe Renditen möglich. Diese Autonomie des Finanzmarktes kann aber nur durch entsprechende Ordnungsfunktionen wie z.B. das Verbot von Insider-Handel realisiert werden.

Während Nashs Gleichgewichtstheorie zwar der Form nach zu solchen Vermutungen verleitet, so muss die Lehre von Nashs Theorie doch gerade die sein, dass sich eine intentionale Gestaltung sozialer Ordnungen zwar denken lässt, aber empirisch in Gesellschaften ohne ein Auftreten transintentionaler Strukturen nicht zu implementieren ist. Nashs Gleichgewichtsordnung ist vielmehr ein theoretisches Ideal, das sich praktisch nur im Wechselspiel von Intentionalität und Transintentionalität rekursiv lösen lässt. Gerade diese Verschränkung nutzt das Forschungsdesign zur Identifikation eines strukturellen Wandels. Dieser Forschungsansatz ließe sich somit als „*erweiterter Rational-Choice-Institutionalismus auf induktiv-heuristischer Basis*“ bezeichnen.⁵² Ein überzeugendes theoretisches Modell, das die Chancen hat, die Beschränkungen der Nash'schen Spieltheorie aufzuheben, ist die Theorie „*induktiver Spiele*“ von Kaneko und Matsui.⁵³ Grundlegender Gedanke beider Autoren ist der, dass Spieler über die objektive Struktur des Spiels kein Wissen besitzen und somit aus ihren Erfahrungen, kulturellen Archiven und subjektiven Gesellschaftsmodellen Ordnungsmuster bilden, die jeweils beschränkt rationales Verhalten erlauben. Hiermit scheint eine interessante Alternative vorzuliegen, die in der weiteren institutionenökonomischen Forschung Beachtung finden kann, um dem Gedanken der induktiven Natur von Institutionen weiter zu erforschen.

⁵² Offensichtlich ist es so, dass mit der Institutionenökonomie ein wissenschaftslogisches Problem verbunden ist, das bisher erst in ungenügender Weise reflektiert wurde. Die Rechtswissenschaft hat auf das Grundproblem der Sein-Sollen-Dualismen in der wissenschaftlichen Erforschung normativer Strukturen hingewiesen, vgl. Kelsen (1934). Diese Tatsache findet sich hier in der Verschränkung von Nash- und Pareto-Ordnungen, die darauf hinweist, dass aus dem Sein (Nash) nicht notwendig auf ein Sollen (Pareto) verwiesen werden kann. Andererseits ist es aber auch so, dass rein deduktiv abgeleitete Normen nicht planbar in der Gesellschaft implementiert werden können. Hier hat die Systemtheorie Luhmanns wichtige Erkenntnisse geliefert, vgl. Luhmann (1981) und Luhmann (2000), aus Sicht der Governance-Forschung vgl. auch Lange (2006). Eine Institutionenökonomie verstanden als positive Theorie der intentionalen Gestaltung von Institutionen scheint deswegen ad absurdum geführt. Ein möglicher Lösungsvorschlag wäre, die Nicht-Intentionalität als Intentionalität zu interpretieren. Wenn man im Sinne von Luhmann Institutionen als eine „Zwei-Seiten-Form“ versteht, die Sein und Sollen gleichermaßen umfassen, ist es für intentionale Akteure möglich, diese nicht-intentionalen oder besser „*transintentionalen*“ Strukturen zu nutzen, um intentionale Ordnungen induktiv auszuhandeln. Eine Möglichkeit zum Weiterdenken gibt hier der neuerdings kulturwissenschaftliche genutzte Begriff der „*Transdifferenz*“, vgl. Allolio-Näcke, Kalscheuer & Manzeschke (2005). Letztendlich hätte eine Grundlagendiskussion der Institutionenökonomie auch Günthers Idee einer „*Polykontexturalen Logik*“ zu berücksichtigen. Nach Günther kreieren soziale Ordnungen je eigene „*Mono-Kontexturen*“, die durch zwei-wertige, binäre Logiken strukturiert sind. Nach Günther lässt sich die Gesellschaft qua Ganzes nur als Verschränkung solcher Mono-Kontexturen verstehen. Günther zufolge sind solche Gesamtheiten keineswegs beliebig geformt, sondern durch eine polykontexturale Logik strukturiert. Günthers Idee einer polykontexturalen Ordnung verweist folglich auf die Möglichkeit einer intentionalen Gestaltung von Institutionen, verstanden als „*Gestaltung, die einer logischen Form folgt*“. Jedoch lässt sich eine solche Logik nicht in zwei-wertigen Logiksystemen abbilden, in denen sie nur zu Paradoxien führt, vgl. Günther (1978a) und Günther (1978b). Für eine Einführung in Günthers Theorie vgl. Klagenfurt (1995).

⁵³ Vgl. Kaneko & Matsui (1999) und die Ausführungen in FN 45.

B. Zur ökonomischen Modellierung der Kultur- und Kreativwirtschaft

Es ist die Aufgabe der folgenden Abschnitte ein ökonomisches Partialmodell der Kulturmärkte herzuleiten, das es erlaubt Hypothesen über die Outputeffekte der Kulturmärkte abzubilden. Das Problem einer solchen Aufgabenstellung liegt darin begründet, dass aus theoretischer Sicht zwar keine Einwände bestehen, Kulturmärkte als Partialmarkt einer Ökonomie zu betrachten, auf dem kulturelle Güter getauscht werden, eine solche Position jedoch an der empirischen Abgrenzbarkeit kultureller Güter leidet.⁵⁴ In der kulturökonomischen Forschung herrscht demzufolge zum jetzigen Zeitpunkt wenig Einigkeit darüber, wie Kulturmärkte in empirisch eindeutiger Weise abzubilden sind.⁵⁵ In der neueren Literatur scheint sich für dieses Problem ein Lösungsweg durchzusetzen, der auf der Einsicht beruht, dass es für ökonomische Erklärungszusammenhänge im Kontext der Kulturmärkte nicht notwendig ist, die Frage zu beantworten, was kulturelle Güter sind, sondern lediglich eine Beobachtung der spezifischen strukturellen Wirkungsketten von Kulturmärkten vonnöten ist. In diese Richtung denkend, unternimmt Throsby einen wichtigen Versuch zur Eingrenzung der Kulturmärkte. Er definiert folgende drei Bedingungen zur Abgrenzung kultureller Güter: (1) Kreativität hat bei ihrer Erzeugung einen wichtigen Einfluss; (2) sie dienen der Erzeugung und Verbreitung symbolischen Sinns; (3) sie sind geistiges Eigentum.⁵⁶ Im Lichte der neueren Entwicklung der Kulturpolitik und ihrer Hinwendung zur Kultur- und Kreativwirtschaft bzw. zur Kreativen Ökonomie erhält Throsbys Betrachtungsperspektive eine empirische Bestätigung; denn gedankliches Bindeglied der Kreativen Ökonomie ist die Vorstellung ihrer Organisation in Wertschöpfungsketten, die Kreativität als Primärinput zur Erzeugung immaterieller Wertgegenstände nutzen.⁵⁷ Auf Basis dieser Grundüberlegungen wird auf den nächsten Seiten ein strukturelles Modell der Outputeffekte von Kulturmärkten erarbeitet, um darauf aufbauend analytische Beobachtungsszenarien der Kultur-governance abzuleiten.

⁵⁴ McCain bemerkt dazu treffend: „Cultural or artistic goods bring to mind the famous comment about pornography. The appropriate definition of “cultural goods” or “artistic goods” is far from obvious. On the one hand, there may be common underlying, or interconnecting phenomena that lend themselves to definition of a range of commodities reasonably called “cultural”. On the other hand, not everything can be stuffed into the definition“, vgl. McCain (2006), S. 149.

⁵⁵ Für eine ausführliche Diskussion vgl. McCain (2006).

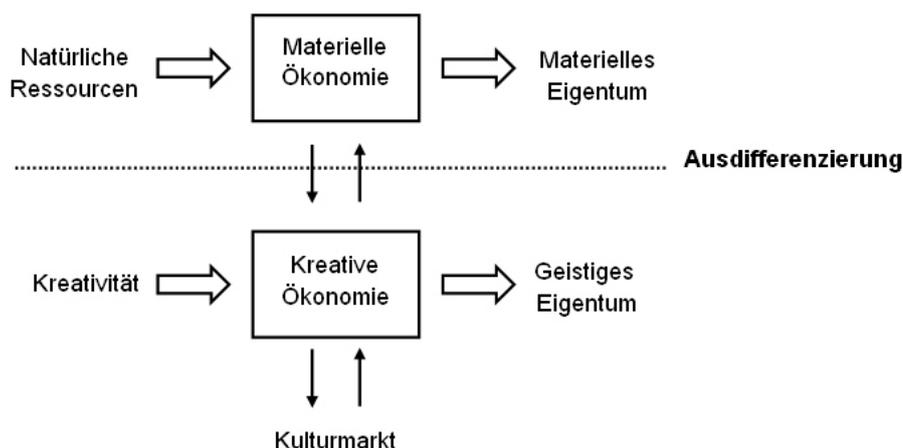
⁵⁶ Vgl. Throsby (2001), S. 4. In Folge solcher Annahmen gelingt es Throsby dann auch Hypothesen zur ökonomischen Bedeutung kulturellen Kapitals anzustellen; denn wie Throsby vermutet, ist die Investition in das kulturelle Kapital einer Volkswirtschaft eine notwendige Bedingung, um die nachhaltige Entwicklung einer Gesellschaft zu sichern, vgl. Throsby (2001).

⁵⁷ Vgl. UNESCO & UNCTAD (2008), S. 10 ff.

1. Das Modell von Bryant und Throsby

Die Modellierung des Kulturmarktes wird hier strukturell in eine Kreative Ökonomie eingebettet und nimmt damit Throsbys Vorschlag zur Abgrenzung kultureller Güter auf und kontextualisiert diese innerhalb der neueren Entwicklungen der Kultur- und Kreativwirtschaft. Abbildung 7 zeigt eine schematische Darstellung dieser Zusammenhänge.

Abbildung 7: Strukturelle Kopplung zwischen Kreativer und Materieller Ökonomie



Quelle: eigene Darstellung

Das neue Phänomen der Kultur- und Kreativwirtschaft und ihre Integration in einer Kreativen Ökonomie lassen sich als Ausdifferenzierung der Produktion geistigen Eigentums aus den materiellen Wertschöpfungsketten interpretieren. Dadurch werden die strukturellen Verbindungen zwischen materieller und kreativer Ökonomie sichtbar.⁵⁸ Der Kulturmarkt wiederum ist selbst Teil der Kreativen Ökonomie und ist mit dieser strukturell verbunden. Durch diese Anordnung wird es möglich, Hypothesen über die ökonomischen Outputeffekte der Kulturmärkte anzustellen, ohne auf die speziellen „kulturellen“ Eigenschaften kultureller Güter eingehen zu müssen. Vielmehr geht es für ökonomische Erörterungen lediglich darum, die strukturellen Wirkungen der Allokation kultureller Güter auf die Erzeugung geistigen Eigentums und schließlich auf die Erzeugung materieller Güter zu beobachten. Aus diesen strukturellen Zusammenhängen lässt sich ein Maß für die Governanceperformance von Kulturmärkten durch einen Vergleich verschiedener Outputeffekte ableiten, welches dann zur Verifikation der verschiedenen Beobachtungsszenarien genutzt werden kann.

Im Folgenden sei das Modell von Bryant und Throsby vorgestellt, das die Produktionsentscheidungen bei der Erzeugung immaterieller Güter auf der Basis von kreativen

⁵⁸ Diese Betrachtung gibt Anlass dazu, die Bedeutung von *Kultur* im Kontext wirtschaftssoziologischer Fragestellungen detaillierter zu erforschen. So ist die Aussage in Granovetter (1999b), dass „solch abstrakten Konzepten wie Ideen, Werten, mentalen Modellen oder kognitiven Karten“ keine kausale Erklärungskraft für wirtschaftliche Prozesse zukommt angesichts dieser neueren, empirischen Entwicklungen zu hinterfragen. Anders argumentiert hier z.B. DiMaggio (1994) und DiMaggio (1997). Für eine einführende Darstellung vgl. Swedberg (2009), S. 239 ff. und Swedberg (2009), S. 261 ff.

Ressourcen untersucht.⁵⁹ Zur Modellierung der Kultur- und Kreativwirtschaft hat das Modell von Bryant und Throsby folgende Vorteile. Durch die Betrachtung von Produktionsentscheidungen lassen sich Kreativität und geistiges Eigentum in ein Input-Output-Schema eingliedern. Für analytische Zwecke wird dadurch ein einheitlicher Faktor *Kreativität* eingeführt, während eine Unterscheidung nach wissenschaftlicher, technologischer oder künstlerischer Kreativität entfällt, bzw. lediglich eine codebezogene Untergliederung der Absatzmärkte für geistiges Eigentum ist (vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel III.C). Der Faktor *Kreativität* kann durch diese Perspektive als exogene Variable in das Partialmodell des Kulturmarktes eingeführt werden, der als Vorbedingung für die Produktion kultureller Güter dient, während im Produktionsprozess selbst lediglich die Anreize, die mit der Erzeugung geistigen Eigentums verbunden sind, kapitalisiert werden.⁶⁰ Dadurch ist ein wichtiges Differenzierungsmerkmal der Kulturmärkte gegeben; es sind genau diese Anreizwirkungen, die entscheidend sind, um die Outputeffekte der Kulturmärkte abzubilden. Das Modell von Bryant und Throsby geht darüber hinaus von folgenden Annahmen aus:⁶¹

⁵⁹ Bryant & Throsby (2006).

⁶⁰ Man vergleiche hierzu die Ausführungen zum *Zürcher Modell* in Kapitel IV.B dieser Arbeit.

⁶¹ Man vergleiche hierzu auch den allgemeinen theoretischen Exkurs im Abschlusskapitel dieser Arbeit. Es sei auch klargestellt, dass das hier genutzte Optimierungsmodell von Bryant und Throsby lediglich ein Partialmodell zur Modellierung wirtschaftlicher Effekte der Kulturmärkte bilden soll, jedoch keine allgemeinen Verhaltenshypothesen formuliert. Denn während die wirtschaftssoziologische Forschung zu Recht auf die Unzulänglichkeit des *homo oeconomicus* als „anthropologisches Monster“ hinweist, vgl. dazu Bourdieu (1997), S. 61, ist die Frage bisher unerforscht, wie die wirtschaftswissenschaftliche Praxis das Basisaxiom des *homo oeconomicus* zur Ableitung wissenschaftlicher Aussagensysteme nutzt. Unreflektiert ist die Differenz zwischen einer Soziologie der *Wirtschaft*, als System der Bedürfnisbefriedigung und einer Soziologie des *Wirtschaftens*, als System der Gestaltungsorientierung, vgl. hierzu z.B. Raffée (1995), S. 23 und Raffée (1995), S. 79. Bezugspunkt der Betriebswirtschaftslehre deutscher Tradition ist nicht das maximierende Individuum, sondern der *Betrieb* als „zielgerichtete Institution, d.h. als ein zielorientiertes längerfristig intendiertes System von Menschen und Sachen“, vgl. Raffée (1995), S. 50. Ebenso findet der Kunstbegriff der *Unternehmung* Anwendung als Nexus verschiedener sozialer Regelkreise, vgl. Ulrich (1968). Gerade angesichts einer solchen Forschungspraxis ist die Frage zu klären, ob die tatsächliche Wirtschaftswissenschaft nicht bereits implizit von einer gouvernementalen Einbettung des Individuums ausgeht, ohne dies in ihre grundlagenwissenschaftlichen Fundierung reflektiert zu haben (zum Begriff der *Gouvernementalität* vgl. z.B. Foucault (2004) oder Gertenbach (2007)). Vielversprechend sind hier die neueren Entwicklungen der *Critical Accountig Studies*, vgl. Potter (2005) und Vormbuch (2007). Mit der Hinwendung zur Spieltheorie erkennt auch die allgemeine theoretische Ökonomie die Bedeutung für die „Modellierung“ des Individuums, vgl. z.B. Aumann (1964) bzw. Hildenbrand (1975) für eine sozialpolitische Modellierung des Individuums und die Darstellung in Ellickson (1993), S. 99 ff. Während es somit keinen empirischen Bezugspunkt für die Verhaltensannahme des *homo oeconomicus* gibt (für den Kulturbetrieb vgl. z.B. Zembylas (2004), S. 338), stellt sich die Frage, ob das Modell (!) des *homo oeconomicus* als Governancemuster des wirtschaftenden Umgangs mit knappen Ressourcen in Interaktionssituationen *vollständiger Konkurrenz* hyperzyklisch emergiert. Es stellt sich aus wirtschaftssoziologischer Perspektive deswegen die Frage, wie wirtschaftliche Systeme Reflexivität und Objektivität erzeugen, vgl. Swedberg (2009), S. 311. In einer solchen Forschung kann sich dann auch zeigen, welche Rolle die wirtschaftswissenschaftliche Praxis und das Basisaxiom des *homo oeconomicus* einnehmen.

- (1) Die Erzeugung geistigen Eigentums nutzt Kreativität als Hauptressource;
- (2) die Verteilung kreativer Ressourcen zwischen den Individuen ist unbekannt;
- (3) die Individuen unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Motivation, Kreativität zur Erzeugung geistigen Eigentums zu nutzen;
- (4) durch die unterschiedlichen intrinsischen Anreize der Individuen ergibt sich die Möglichkeit Kreativität als kreatives Kapital zu quantifizieren;
- (5) in die Nutzenfunktion der Individuen fließen sowohl ökonomische als auch kulturelle Werte ein. Es gibt Individuen, die nur aus kulturellen Werten einen Nutzen ziehen;⁶²
- (6) das Modell geht von zwei verschiedenen Absatzmärkten aus: einem Markt zum Tausch ökonomischer Werte und einem Markt zum Tausch kultureller Werte.

Das Modell sei nun im Detail erläutert. Wenn im Modellkontext von „Künstlern“ gesprochen wird oder „Kreativen“ sind hiermit Individuen bezeichnet, die über die besondere Eigenschaft der Kreativität verfügen unabhängig davon, ob sie wissenschaftlicher, ökonomischer oder gestalterischer Natur ist.⁶³

A sei eine nicht-leere Menge von Künstlern bzw. kreativen Individuen und $i \in A$ sei ein repräsentativer Künstler.

Es gebe eine Eigenschaft T , die ‚Kreativität‘ genannt wird und in exogen vorgegebenen Maßen über die Population A verteilt ist.

T_i bezeichne das kreative Kapital des Künstlers i .

Im Allgemeinen gelte für zwei verschiedene Künstler $i \neq j$, dass ebenso $T_i \neq T_j$.

Für jedes Kunstwerk w_i , das Künstler i produziert existiert eine Produktionsfunktion. Ein Produktionsfaktor der Produktionsfunktion ist der Anteil des kreativen Kapitals, den i zur Verwendung in der Produktion von w_i wählt.

Es notiere α_i den Anteil von T_i den i zur Produktion von w_i wählt. Aus logischen Gründen gilt: $0 \leq \alpha_i \leq 1$.

Des Weiteren sei w_i eine „kreative Produktion“, falls der Künstler $\alpha_i = 1$ wählt und w_i sei eine „kommerzielle Produktion“ falls der Künstler $\alpha_i = 0$ wählt.

Weiterhin gilt zu unterscheiden, dass ein Kunstwerk bzw. eine kreative Produktion einen „ökonomischen Wert“ v_e und einen kulturellen Wert v_c haben kann.

Ökonomische Werte werden auf dem Markt M gehandelt und kulturelle Wert in der Kunstwelt W .

⁶² Zur Unterscheidung von ökonomischen vs. nicht-ökonomischen Werten, d.h. kulturellen Werten, vgl. McCain (2006), S. 150. In diesem Sinne können kulturelle Werte als intrinsische Werte verstanden werden, während ökonomische Werte extrinsische Werte sind.

⁶³ Bryant & Throsby (2006).

Der Künstler sieht sich vor folgendes Entscheidungsproblem gestellt:

<i>Aktions- raum</i>	(Produktionsfunktion)	<i>Güter- raum</i>	(Welt)	<i>Nutzen- raum</i>
$\{\alpha_i : 0 \leq \alpha_i \leq 1\}$	\Rightarrow	w_i	\Rightarrow	$U_i(v_e, v_c)$

Das Modell der kreativen Optimierung sei darüber hinaus mit folgenden Annahmen angereichert:

AXIOM 1:

$U^M(w_i) = v_e$ und $U^W(w_i) = v_c$. Weiterhin sei $U_i(w_i) = (1 - \lambda_i)v_e + \lambda_i v_c$ mit $0 \leq \lambda_i \leq 1$.

Axiom 1 stellt also sicher, dass der Markt M sich nur für den ökonomischen Wert v_e einer Arbeit interessiert, während sich die Kunstwelt W nur für den kulturellen Wert v_c einer Arbeit interessiert.⁶⁴ Der Künstler zieht in seiner Entscheidung aber beide Werte in Betracht. Der Parameter λ_i steht für die kreative Präferenz des Künstlers i. Die Entscheidung des Künstlers hängt von seinen eigenen kulturellen Präferenzen ab, sowie von seinen Erwartungen bezüglich der Pay-Offs seiner Arbeiten und den Märkten M und W.

AXIOM 2:

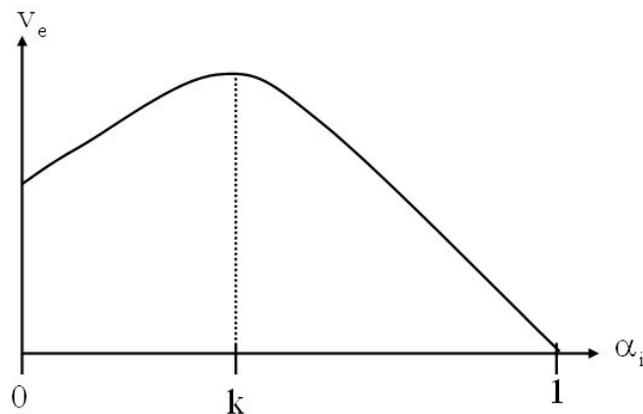
Es gelte $v_e = v_e(\alpha_i)$ mit $v_e(\alpha_i) > 0$ für $\alpha_i = 0$ und $\frac{\partial v_e(\alpha_i)}{\partial \alpha_i} > 0$ für $0 < \alpha_i < k$ sowie $\frac{\partial v_e(\alpha_i)}{\partial \alpha_i} > 0$ $1 > \alpha_i > k$.

Weiterhin gelte $v_c = v_c(\alpha_i)$ mit $v_c(\alpha_i) = 0$ $\alpha_i = 0$ für und $\frac{\partial v_c(\alpha_i)}{\partial \alpha_i} > 0$ für $0 < \alpha_i < 1$.

Axiom 2 garantiert, dass eine „kommerzielle Arbeit“ ($\alpha_i = 0$) einen moderaten Mindestwert v_e hat aber keinen kulturellen Wert ($v_c = 0$). Darüber hinaus garantiert Axiom 2, dass sich die Investition in das kulturelle Kapital auch bei kommerziellen Arbeiten bis zu einem „kritischen Wert“ k lohnt, sich kreative Anstrengungen über k hinaus jedoch als zu „abenteuerlich“ erweisen. Die folgende Abbildung verdeutlicht diesen Zusammenhang.

⁶⁴ Diese Annahme ist durch die empirischen, kultursoziologischen Forschungen Bourdieus bestätigt, der darauf hingewiesen hat, dass auch die Kulturwelt durch das Interessenkonzept geleitet ist, vgl. Bourdieu (1993) und Bourdieu (1998).

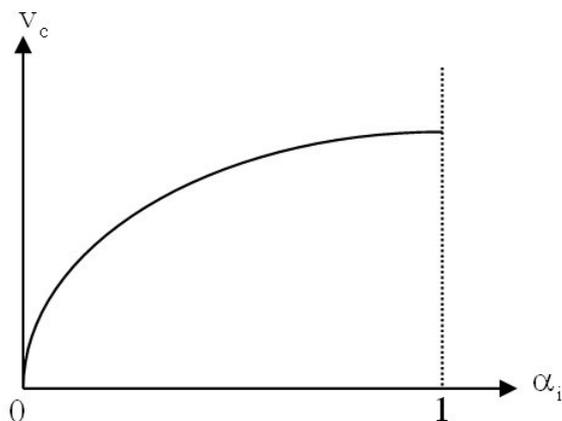
Abbildung 8: Kreative Anreize und ökonomischer Wert



Quelle: Bryant und Throsby⁶⁵

Außerdem garantiert Axiom 2, dass eine kreative Arbeit ($\alpha_i = 1$) keinen ökonomischen Wert hat ($v_e = 0$), dafür aber einen hohen kulturellen Wert $v_c = 0$. Dies bedeutet, dass die Kunstwelt die Neuheit kreativer Leistungen über den kritischen Wert von k hinaus schätzt. Folgende Abbildung stellt diesen Sachverhalt dar.

Abbildung 9: Der Zusammenhang von Kreativität und kultureller Leistung



Quelle: Bryant und Throsby⁶⁶

Fasst man folgende Überlegung zusammen, so hat ein Künstler folgendes Maximierungsproblem zu lösen:

$$\text{Max}_{\alpha_i} U_i(w(\alpha_i)) = (1 - \lambda_i)v_e(\alpha_i) + \lambda_i v_c(\alpha_i)$$

s.t.

$$0 \leq \alpha_i \leq 1.$$

⁶⁵ Bryant & Throsby (2006), S. 519.

⁶⁶ Ebd.

Zur besseren Veranschaulichung lässt sich dieses Maximierungsproblem wie folgt umformen:

$$\text{Max}_{\alpha_i} (1-\lambda_i)v_e + \lambda_i v_c$$

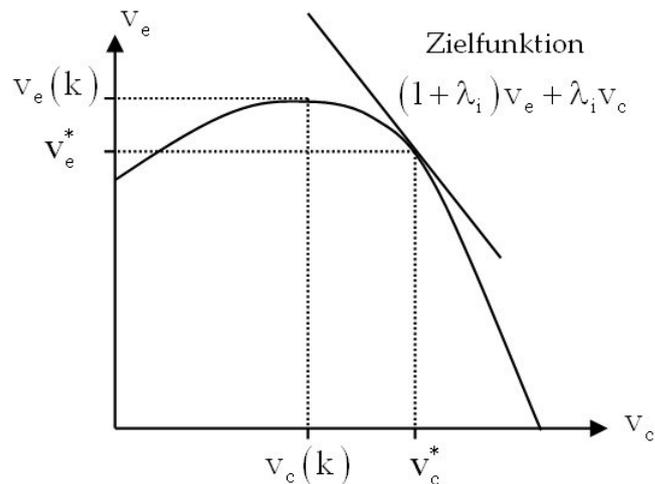
s.t.

$$v_e, v_c \in V$$

$$\text{mit } V = \{v_e, v_c \wedge v_e(\alpha_i) \geq v_e, v_c(\alpha_i) \geq v_c, 0 \leq \alpha_i \leq 1\}.$$

Dieses Maximierungsproblem ist in nachfolgender Abbildung graphisch skizziert. Man erkennt, dass der Künstler seine Zielfunktion bis zu derjenigen Mischung von kulturellen und ökonomischen Werten verschiebt, die seinen privaten Nutzen maximiert. Die Struktur des ökonomischen Marktes und der Kunstwelt beeinflussen somit die intrinsischen Anreize der Künstler. Hervorzuheben ist die Tatsache, dass sowohl der Kreative, der sich nur für kulturelle Werte interessiert, als auch der Kreative, der sich nur für ökonomische Werte von diesem strukturellen Verhältnis nicht berührt sind, da ihre Präferenzen nicht auf Mischungen beruhen.

Abbildung 10: Potentialraum einer Ökonomie und individuelle Maximierung



Quelle: Bryant und Throsby⁶⁷

Folglich lassen sich durch die Entscheidungen der Künstler ihre endogenen Präferenzen zwischen kommerziellen und kulturellen Werten ablesen. Im Modellkontext lassen sich drei Fälle unterscheiden:

(Fall 1) „Der ideelle Kreative“: Falls der Künstler sich nicht an einem monetären Gegenwert für seine Arbeit interessiert und ihn die Bewertung des Marktes M unberührt lässt in seiner Wahl, dann gilt $\lambda_i = 1$ und $\alpha_i^* = 1$, da die Zielfunktion vertikal ist.

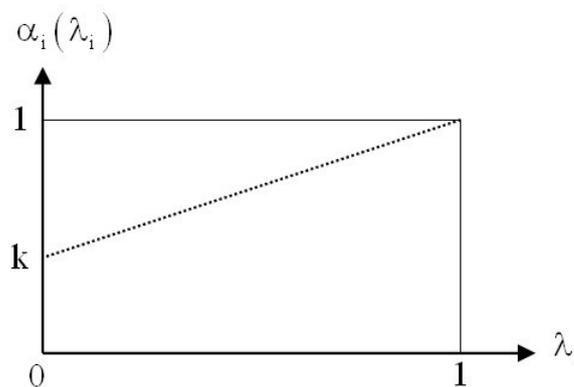
(Fall 2) „Der erfinderische Kreative“: Falls der Kreative sich sowohl an den ökonomischen als auch den kulturellen Beiträgen seiner Arbeit erfreut, so dass $0 < \lambda_i < 1$ dann ist seine optimale Wahl (v_e^*, v_c^*) wie in der obigen Grafik dargestellt wurde.

⁶⁷ Bryant (2006), S. 520.

(Fall 3) „Der kommerzielle Kreative“: Falls der Künstler nur nach geldwerten Vorteilen strebt und sich an kulturellen Werten nicht interessiert, so dass $\lambda_i = 0$ gilt, dann ist seine Zielfunktion eine Horizontale und es gilt $\alpha_i^* = k$. Demzufolge ist auch der kommerzielle Kreative kreativ bis zum Grad k .

Insgesamt kann somit folgende Beobachtung aus dem Modell der kreativen Optimierung gezogen werden: Der Einsatz von kreativem Kapital ist linear abhängig von den endogenen Präferenzen der Kreativen. Dieser Zusammenhang ist in Abbildung 11 dargestellt.

Abbildung 11: Der proportionale Zusammenhang zwischen Präferenz und kreativer Leistung



Quelle: Bryant und Throsby⁶⁸

Aus dem Modell von Bryant lassen sich folgende Ergebnisse ableiten. Allgemein lässt sich der Kulturmarkt als Partialmarkt einer Ökonomie betrachten, der die Allokation kultureller Güter koordiniert. Kulturelle Güter sind in eine Kreative Ökonomie eingebunden, die als gesamtwirtschaftliche Wertschöpfungskette die Transformation von Kreativität in geistiges Eigentum erbringt. Der Kulturmarkt als Kulturwelt ist strukturell an den ökonomischen Markt gekoppelt.⁶⁹ Diese Kopplung lässt sich nicht aufheben, da beide Absatzmärkte auf den Primärfaktor Kreativität zurückgreifen und eine direkte Beobachtung der Ressource Kreativität nicht möglich ist. Nur die Anreize der Produzenten geistigen Eigentums lassen sich beobachten. Die Produzenten der Kultur- und Kreativwirtschaft kapitalisieren ihre Kreativität als kreatives Kapital in der Produktion von geistigem Eigentum. Aus gesamtwirtschaftlicher Sicht beeinflusst die strukturelle Kopplung von Kulturwelt und Markt das gesamtwirtschaftliche Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten einer Ökonomie. Dadurch lässt sich ein Verhältnismaß

$$K = \frac{\text{kultureller Wert}}{\text{ökonomischer Wert}}$$

⁶⁸ Bryant (2006), S. 521.

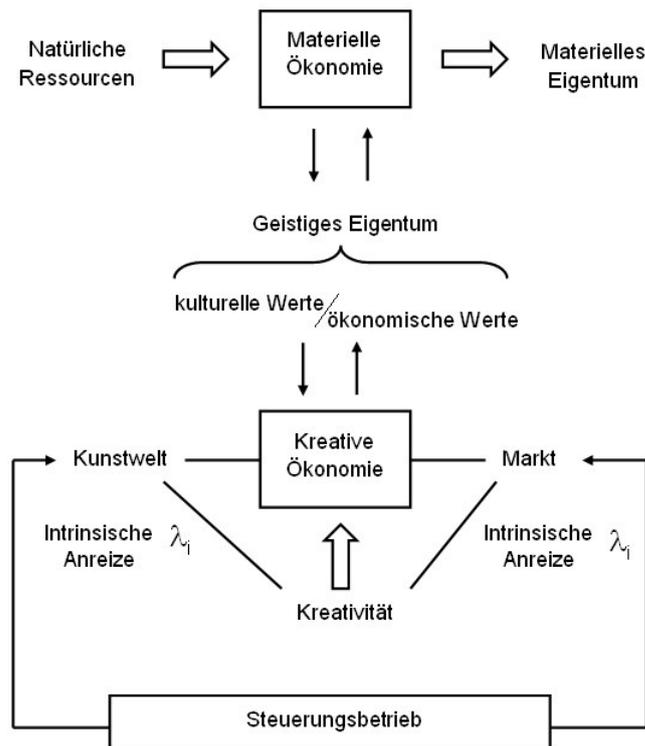
⁶⁹ Vgl. hierzu die Überlegungen zur strukturellen Kopplung in Luhmann (1997), S. 94 ff. Interessant sind hier auch die empirischen Erkenntnisse zum *Optionswert* der Kulturmärkte. Der Optionswert gibt die Zahlungsbereitschaft von Konsumenten für kulturellen Konsum unabhängig davon, ob sie kulturelle Güter auch nutzen wollen, vgl. Cuccia (2003). Die Zahlungsbereitschaft entspricht in dieser Interpretation einem ökonomischen Interessenskalkül.

definieren, das für kulturökonomische Hypothesen als Referenzmaß dienen kann. Aus diesen strukturellen Überlegungen soll nun ein Performancemaß für die Strukturwirkungen der Governance der Kulturmärkte abgeleitet werden.

2. Ein Verifikationsmodell zur Messung der Governanceleistung von Kulturmärkten

Das Modell von Bryant und Throsby dient in der Analyse dazu, Struktureffekte unterschiedlicher Steuerungsformen von Kulturmärkten abzuleiten. Folgende Abbildung fasst diese Überlegungen schematisch zusammen.

Abbildung 12: Steuerung und Anreizwirkungen der Kreativen Ökonomie



Quelle: eigene Darstellung

Die Produktion geistigen Eigentums ist abhängig von den intrinsischen Anreizen der Produzenten. Darüber hinaus fließen die kulturellen bzw. ökonomischen Werte in das Entscheidungskalkül der kreativen Produzenten mit ein. Der Steuerungsbetrieb wiederum beeinflusst durch seine Ordnungsleistungen die Transaktionskosten auf dem Markt und in der Kunstwelt. Folglich besteht ein Zusammenhang zwischen der Wahl des Ordnungsmusters auf dem Kulturmarkt (und dem Markt) und den endogenen Anreizen der Produzenten. In der Summe beeinflusst das Zusammenspiel dieser Faktoren das gesamtwirtschaftliche Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten einer Ökonomie. Dieses bewirkt die Allokation der Ressourcen in der materiellen Wertschöpfungskette einer Volkswirtschaft. Aus dieser Betrachtung lassen sich folgende Schlüsse ziehen.

Durch die (exogene) Organisation der Produktion geistigen Eigentums bestehen für eine materielle Ökonomie, die sich der Kunstwelt und dem Markt zur Aneignung geistigen Eigentums bedient, zwei Risiken. Es ist möglich, dass (a) ökonomische Werte in den Märkten gehandelt werden, die nur einen kulturellen Wert haben und (b)

kulturelle Werte durch die Kulturmärkte ausgetauscht werden, die lediglich einen ökonomischen Wert haben. Ein Blick auf die Optimierungsentscheidung der Produzenten geistigen Eigentums ließ folgende drei Fälle logisch voneinander trennen: (1) der ideelle Produzent, der nie ökonomische Werte produziert; (2) der kommerzielle Produzent, der nie kulturelle Werte produziert und (3) der gemischte Produzent, der beide Werte in der Produktion seines geistigen Eigentums berücksichtigt. Daraus ergibt sich diese Überlegung: Die Organisation eines Kulturmarktes reduziert das gesamtwirtschaftliche Risiko, das durch die Ausdifferenzierung einer Kreativen Ökonomie aus einer materiellen Ökonomie entsteht, da sie garantiert, dass rein kulturelle Werte nie auf dem Markt getauscht werden und rein ökonomische Werte nie in der Kunstwelt angeboten werden.⁷⁰ Jedoch beinhaltet der Tausch geistigen Eigentums stets ein idiosynkratisches Risiko, da die Kreativität der Produzenten von geistigem Eigentum nicht beobachtbar ist. Beeinflussbar ist lediglich das Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten einer Volkswirtschaft, welches durch die Steuerungsleistungen des Steuerungsbetriebes beeinflusst wird.

Die Existenz eines Kulturmarktes separiert folglich das Angebot zwischen kulturellen und ökonomischen Werten einer Gesellschaft. Zur Abbildung der Governanceleistung von Kulturmärkten lassen sich theoretisch drei verschiedene Wege benennen: (1) Erstens ist es denkbar, die Anreizwirkungen der Steuerung des Kulturmarktes durch die Auswirkungen auf den Markt und die Produktion von materiellem Eigentum zu beobachten, da sich Ungleichgewichte auf dem Kulturmarkt in der gesamtgesellschaftlichen Produktionsfunktion wiederfinden. (2) Zweitens besteht die Option, dass sich das Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten auf die soziale Kultur einer Gesellschaft auswirkt, so dass aus makrogesellschaftlichen Strukturen Rückschlüsse über die Anreizwirkungen des Steuerungsbetriebes angestellt werden können. (3) Drittens ist es möglich ein Indexmaß zu definieren, das die Verhältnisse zwischen beiden vorherigen Alternativen abbildet und damit beide Sichtweisen vereint. Im Folgenden wird deswegen zunächst der wachstumstheoretische Rahmen der Kulturökonomie erläutert. Dann wird das Modell von Casson vorgestellt, welches Überlegungen zur wohlfahrtsoptimalen Form der sozialen Kultur einer Gesellschaft formuliert. Zum Schluss wird gezeigt, wie sich beide Betrachtungen in einem kombinierten Modell verbinden lassen. Dazu wird der *Kreativitätsindex* von Richard Florida als Referenzmodell betrachtet.

Die Schnittstelle zwischen Wachstumstheorie und Kulturökonomie baut auf der Beobachtung auf, dass technologischer Fortschritt innerhalb einer Gesellschaft nur durch kreative, innovative Leistungen erbracht werden kann. Romer z.B. stellt fest: „Ultimately, all increases in standards of living can be traced to discoveries of more valuable arrangements for the things in the earth’s crust and atmosphere [...]. No amount of savings and investment, no policy of macroeconomic fine-tuning, no set of tax and spending incentives can generate sustained economic growth unless it is accompanied by the countless large and small discoveries that are required to create

⁷⁰ In umgekehrter Betrachtung gilt, dass der Kulturmarkt die sozialen Kosten technologischer Innovation internalisiert. Technologische Innovation ist damit stets an kulturelle Entwicklung gebunden.

more value from a fixed set of natural resources."⁷¹ Damit benennt Romer nichts anderes als die Tatsache, dass jede gesamtgesellschaftliche Entwicklung auf Ideen und geistige Leistungen zurückzuführen ist, deren gemeinsamer Kern die Erbringung kreativer Leistungen ist, die als ökonomische Werte auf dem Markt für geistiges Eigentum getauscht werden und zukünftige Problemlösungen anbieten sollen. In dieser linearen Betrachtung beeinflussen die Kulturmärkte das makroökonomische Wachstum zwar nicht direkt, weil dieses nur durch den Markt induziert wird. Jedoch sind sie mit dem ökonomischen Markt strukturell gekoppelt, da sie das endogene Marktrisiko, das durch das Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten einer Ökonomie determiniert ist, irreduzibel beeinflussen.

Diese Überlegungen sollen hier nun detaillierter betrachtet werden. Grundlage aller wachstumstheoretischen Modelle ist eine volkswirtschaftliche Produktionsfunktion.⁷²

Diese lässt sich auf folgende Art notieren:

$$Y = F(K, L) = AK^\alpha L^{1-\alpha} \text{ mit } 0 < \alpha < 1; A > 0.$$

Der gesamtwirtschaftliche Output einer Ökonomie ist danach das Produkt aus ihrem technologischen Vermögen A sowie dem Bestand an Kapital K und dem Arbeitseinsatz L . Wachstum lässt sich theoretisch auf drei mögliche Effekte zurückführen: (1) Eine Ausweitung der Arbeitsleistung; (2) eine Vergrößerung des Kapitalstocks oder (3) durch eine Erhöhung des technologischen Koeffizienten. Der Einsatz von kreativen, geistigen Leistungen setzt an diesem letzten Punkt an. Denn wenn es gelingt innovative Ideen zu entwickeln, die den bestehenden Kapitalstock effektiver auszunutzen, dann entsteht gesamtgesellschaftliches Wachstum. Folglich besteht ein funktionaler Zusammenhang zwischen der aggregierten Produktionsfunktion einer Gesellschaft und ihrer Kreativen Ökonomie, die als integrierte Wertschöpfungskette Kreativität in geistige Leistungen transformiert. Formal lässt sich dieser Zusammenhang wie folgt herleiten. Man betrachtet dazu neben der aggregierten Produktionsfunktion Y ebenso ihre Veränderungsrate $\Delta Y = Y'$. Die Veränderungsrate misst die Veränderung des gesamtwirtschaftlichen Outputs. Weiterhin lässt sich die Veränderung der Veränderungsrate definieren: $\Delta(\Delta Y) = Y''$. Folgender Zusammenhang lässt sich feststellen:

$$Y' = f(\text{Technologisches Vermögen})$$

$$Y'' = f'(\text{Technologisches Vermögen}) = f(\text{Kreativität})$$

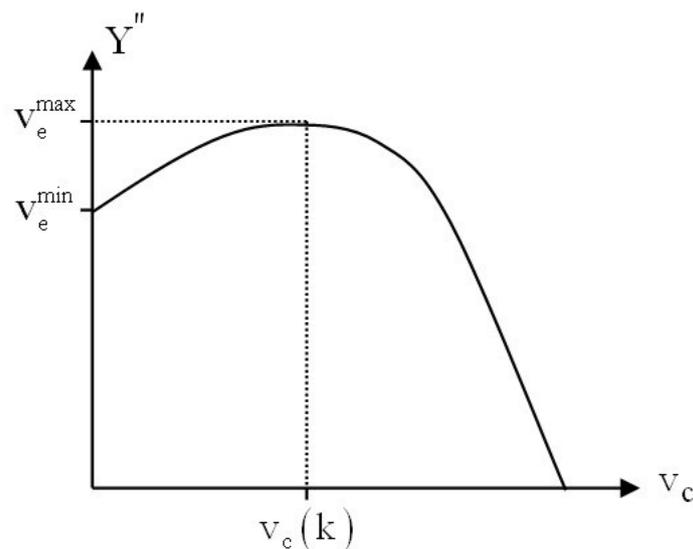
$$Y''' = f(\text{Kreativität}).$$

⁷¹ Romer (1993), S. 345. Vgl. hierzu auch den umfassenden Begriff der *Produktion* aus evolutorischer Sicht: „Die Evolutionsökonomik legt einen umfassenden Produktionsbegriff zugrunde, der denjenigen des Konsums obsolet werden lässt: Alle ökonomischen Prozesse sind Produktionsprozesse. Ökonomie ist Produktion“, vgl. Herrmann-Pillath (2002), S. 152. Vgl. insbesondere auch Herrmann-Pillath (2002), S. 157 und die Darstellung zur Produktion als Transformation von Wissen.

⁷² Das Grundmodell der modernen Wachstumstheorie wurde von Solow erarbeitet. Vgl. Solow (1956). Zu einer Einführung in die moderne Wachstumstheorie vgl. Acemoglu (2008).

Gesamtgesellschaftliche Veränderungen der aggregierten Produktionsfunktion lassen sich durch Veränderungen des technologischen Vermögens einer Gesellschaft erklären.⁷³ Die Veränderung des technologischen Vermögens entsteht durch Innovationen, die ein Effekt kreativer Leistungen sind. Insgesamt ist die Veränderung der Veränderung der aggregierten Produktionsfunktion eine Abbildung der Kreativität einer Gesellschaft.⁷⁴ Ex post ist es also möglich, das Wachstum des gesamtgesellschaftlichen Outputs einer Volkswirtschaft auf den technologischen Fortschritt und die geistigen Leistungen, die auf dem Markt für ökonomische Werte getauscht werden, zurückzuführen. Ex ante ist der Markt für ökonomische Werte jedoch durch eine endogene Unsicherheit gekennzeichnet, die aus der strukturellen Kopplung zwischen kulturellen und ökonomischen Werten zu erklären ist. Denn es ist immer denkbar, dass Innovationen nur einen scheinbaren Fortschritt erbringen, aber langfristig doch negative Externalitäten aufweisen und zu sozialen Kosten führen, die den volkswirtschaftlichen Kapitalstock schmälern. Aus diesem Gedankengang ergibt sich eine weitere Interpretation des Modells von Bryant und Throsby. Es gilt: Ökonomische Märkte messen die *Funktionalität* geistigen Eigentums, die als Innovation zu einem technologischen Fortschritt führen kann, während kulturelle Märkte die *Nicht-Funktionalität* einer Innovation messen. Abbildung 13 erläutert diesen Zusammenhang.

Abbildung 13: Innovation und Kulturökonomie



Quelle: eigene Darstellung

In der obigen Darstellung ist der Begriff des ökonomischen Wertes durch den der Veränderung von Produktivitätsänderungen, also Y'' , ersetzt. Die Abbildung weist in dieser Interpretation auf folgenden wichtigen strukturellen Zusammenhang hin: Eine Erhöhung des ökonomischen Wertes einer Innovation ist irreduzibel an eine Ausweitung ihres kulturellen Wertes gebunden. Liegt kein kultureller Wert einer Innovation

⁷³ Hinter dieser Erklärung steckt die Annahme, dass der Kapitalstock und der Arbeitseinsatz exogen vorgegeben sind, vgl. Solow (1957).

⁷⁴ Die Entwicklungen der Kreativen Ökonomie spiegeln deswegen die Schumpeter'sche Wachstumstheorie wider, vgl. dazu Schumpeter (2006).

vor, dann beträgt der ökonomische Wert v_e^{\min} . In Abhängigkeit vom kulturellen Wert steigt der ökonomische Wert bis zum kulturellen Wert $v_c(k)$. Der ökonomische Wert beträgt dann v_e^{\max} . Steigt der kulturelle Wert einer Innovation weiterhin, dann sinkt der ökonomische Wert. Besitzt eine Innovation keinen ökonomischen Wert, dann besitzt sie im Gegenzug einen sehr hohen kulturellen Wert.⁷⁵ Genau diese Beziehung kann genutzt werden, um die Steuerungseffizienz von Kulturmärkten durch Produktivitätsänderungen abzubilden. Denn aus dieser Relation lässt sich die Tatsache herleiten, dass unterschiedliche Governanceordnungen der Kulturmärkte auf makroökonomischer Ebene abweichende Wachstumsmuster verursachen. Diese Differenzen können empirisch untersucht werden.

Die Betrachtung leitete nun Auswirkungen der Kulturmärkte auf den gesamtwirtschaftlichen Output, durch die strukturelle Kopplung zwischen Markt und Kunstwelt in einer Wertschöpfungskette für geistiges Eigentum her. Es soll nun diskutiert werden, wie sich Effektivitätsunterschiede bei der Steuerung von Kulturmärkten anhand qualitativer Eigenschaften der sozialen Kultur einer Gesellschaft messen lassen. Dazu ist es notwendig kulturelle Werte hinsichtlich ihrer Wohlfahrtsoptimalität zu unterscheiden. Zum diesem Zweck sei hier das Modell *Culture and Economic Performance* von Casson vorgestellt, das Kulturmärkte als Wettbewerb zwischen sozialen Gruppen abbildet.⁷⁶ Nach Casson sind Kulturmärkte Märkte für *Leadership* (Führung).⁷⁷ Er schreibt „Leadership is the most important role within a group. The leader typically manages the external relations of a group. [...] The leader demands loyalty from the members in order to guarantee the delivery of commitments and to maintain the reputation of the group. The leader has the power to discipline or expel disloyal people.“⁷⁸ Da Individuen in einer freien Gesellschaft sich entscheiden können, welchem Führer sie sich zu zuordnen, entstehen Märkte für *Leadership*.

Casson schlägt vor, dass Märkte für Leadership durch psychologische Kontrakte gesteuert werden. Er hält fest: „Participation in each project involves a contract. [...] There is an important psychological dimension to this contract. The leader emphasizes that the reward obtained by contemplating the vision will be strongest for those who make the greatest effort. Each follower will know how much effort they have committed to the project.“⁷⁹ Die Visionen, die der Leader vermittelt, sind an Emotionen gebunden, die eine emotionale Reaktion bei dem Follower auf dem Markt für *Leadership* auslösen. Durch die Einschätzung der eigenen emotionalen Reaktion auf die Vision des Leaders kann der Follower entscheiden, ob er sich der sozialen Gruppe anschließen will oder nicht. Da die Einschätzung des Followers nur mit unvollständigen Informationslagen vorgenommen wird, folgert Casson: „When an individual is deciding whether to follow

⁷⁵ Dies ist eine strukturelle Konsequenz des Modells von Bryant & Throsby (2006).

⁷⁶ Casson (2006).

⁷⁷ Der Begriff der Führung darf hier nicht irritieren. Im Kontext dieser Arbeit sollte der Begriff der „Führung“ als Organisation von Zentrum-Peripherie-Strukturen innerhalb der sozialen Kultur einer Gesellschaft verstanden werden. Man vergleiche dazu auch den Begriff „Kern einer Ökonomie“, vgl. Ellickson (1993), S. 30 ff.

⁷⁸ Casson (2006), S.369.

⁷⁹ Ebd., S. 370.

a particular leader, therefore, they will need to know both how they are likely to respond to the vision, and how they will actually perform. They therefore need to know their own competencies and their own emotional characteristics.”⁸⁰ Da Individuen sich allerdings nur beschränkt rational verhalten, können “Mis-Matching-Effekte” auftreten, die zu Ressourcenverlusten führen.⁸¹

Durch Fehlallokationen auf dem Leadership-Markt kommt es deswegen zu verschiedenen Ausprägungen der sozialen Kultur einer Gesellschaft. Casson stellt fest, dass sich die Gestalt des Leadership-Marktes z.B. durch die Medienindustrie und ihre visuelle Norm stark geändert hat. Dies erläutert er am Beispiel der Werbeindustrie. Diese hat einen inneren Anreiz, den Kunden davon zu überzeugen, sein Einkommen für den individuellen Konsum zu verbrauchen und nicht an andere, z.B. wohltätige Zwecke zu vergeben.⁸² Casson führt aus: “The implicit message of a typical product advertisement is therefore that low-trust is the norm. Similarly, many products are advertised as impulse purchases, which allow the consumer to show off in a social setting.”⁸³ Diese Wirkung hat einen Effekt auf die soziale Kultur einer Gesellschaft, denn “this promotes a low-tension spontaneous lifestyle as the norm, rather than a single-minded high-tension lifestyle which would produce better long-term results.”⁸⁴ Durch diese Überlegungen gelingt es Casson Modellaussagen zur wohlfahrtsoptimalen Gestalt einer Kultur zu entwickeln. Dazu identifiziert er vier Dimensionen, innerhalb derer sich eine Kultur bewegen kann, sowie eine optimale Allokation der jeweiligen Dimensionen. Tabelle 2 stellt die Grundzüge des Modells von Casson dar:

Tabelle 2: Optimale Kombination kultureller Wertdimensionen⁸⁵

Messbereich	Grenzwerte der kulturellen Dimension	Optimale Kombination
Dimension 1	Individualismus vs. Kollektivismus	Voluntarismus
Dimension 2	Pragmatismus vs. Bürokratisierung	Werturteile
Dimension 3	Niedriges Vertrauens vs. hohes Vertrauen	Vertrauen durch Leistung
Dimension 4	Starke vs. schwache Leistungsorientierung	Selbstvertrauen durch Leistung

Casson differenziert sein Modell so, dass er insgesamt eine Typologie von 16 verschiedenen Kulturen aufstellen kann. Das Modell von Casson liefert damit ein wichtiges Modell der qualitativen Messung von Kulturen in einem kulturökonomischen Kontext und öffnet das Verständnis für den sozialen Kontext, in welchem Kulturmärkte eingebettet sind.⁸⁶ Für eine Verifikation der strukturellen Wirkungen der Governanceperfor-

⁸⁰ Ebd., S. 371.

⁸¹ Vgl. Casson (2006), S. 371.

⁸² Ebd., S. 372.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

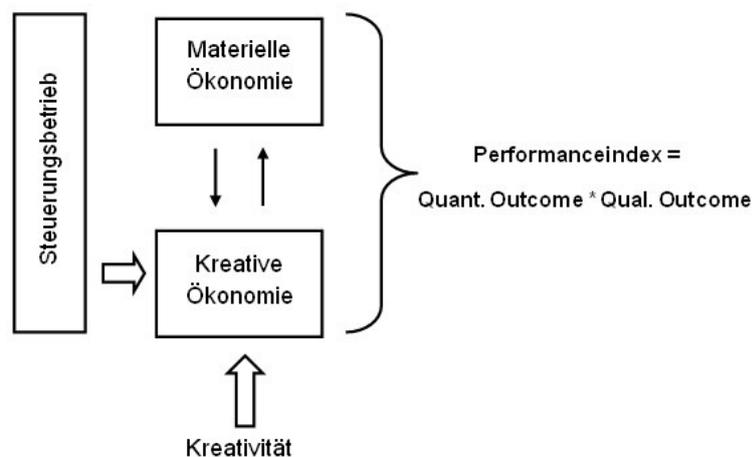
⁸⁵ Vgl. Casson (2006), S. 374.

⁸⁶ Die Wirtschaftssoziologie unterscheidet zwischen *Netzwerk*-Theorien der Märkte (vor allem Granovetter (1974)) und *Feld*-Theorien (vor allem Bourdieu (2000)) der Märkte, vgl. Swedberg

mance von Kulturmärkten ist das Modell jedoch nur bedingt geeignet, da Cassons Überlegungen nur auf nominalen Unterschieden aufbauen. Es bietet sich deswegen an Cassons Überlegungen mit den wachstumstheoretischen Aussagen zu kombinieren.

Dafür sei der Gedankengang an dieser Stelle nochmals zusammengefasst. Ziel der Betrachtung ist, ein Performancemaß für die Governance der Kulturmärkte herzuleiten. Das Modell von Bryant und Throsby konnte zeigen, wie der Kulturmarkt strukturell in eine Kreative Ökonomie eingebettet ist, die Kreativität in geistiges Eigentum transformiert und damit die materielle Wertschöpfungskette einer Ökonomie durch den Markt und die Kunstwelt bedient. Unterschiedliche Governancemuster der Kulturmärkte beeinflussen den Zusammenhang dieser Wertschöpfungsbeziehungen, so dass sich die Möglichkeit ergibt aus dem Outcome der immateriellen Wertschöpfungskette, Rückschlüsse über die Vorteilhaftigkeit von Ordnungsformen der Kulturmärkte abzuleiten. Aus der anschließenden Untersuchung ergeben sich zwei mögliche Formen, den Outcome der Kreativen Ökonomie einer Gesellschaft abzubilden. Einerseits durch die Veränderungsrate der Veränderung der aggregierten Produktionsfunktion, andererseits durch die qualitative Form der sozialen Kultur einer Gesellschaft. Beide Effekte wirken nicht unabhängig, sondern sind stets aneinander gekoppelt, so dass es sinnvoll ist, ein Indexmaß zu definieren, dass das Produkt aus beiden Effekten abbildet.⁸⁷ Folgende Abbildung stellt die strukturellen Zusammenhänge schematisch dar.

Abbildung 14: Performance-Maß für die Kulturmarktsteuerung



Quelle: eigene Darstellung

(2009), S. 149 f. Aus kulturökonomischer Sicht lässt sich feststellen, dass beide Theorien nicht notwendigerweise miteinander konkurrieren, sondern es lässt sich annehmen, dass immaterielle Gütermärkte als Felder organisiert sind, die wiederum die Netzwerke in materiellen Gütermärkten determinieren, so dass beide Theorien stufenförmig miteinander verkettet sind. Eine Sicht, die beide Modelle vereint, ist die Sozioökonomie Whites, vgl. White (2001) und die Darstellung in Swedberg (2009), S. 148.

⁸⁷ Gleichzeitig ist damit eine Synchronisation von Beobachtungen möglich, denn Veränderungs-raten des technologischen Fortschritts lassen sich jeweils nur mit einer Verschiebung von zwei Zeitperioden beobachten.

Damit rückt der Gang dieser Untersuchung in die Nähe bereits bestehender empirischer Analysen der Kreativen Ökonomie. Das Design dieser Studien ist vor allem durch die These geleitet, dass Kreativität eine wichtige, bisher kaum beachtete Ressource ökonomischen Wachstums ist und verfolgt das Ziel die Kreativität einer Gesellschaft abzubilden, um auf diese Wachstumseffekte hinzuweisen.⁸⁸ Unter diesen Untersuchungen ist die Studie *The Rise of the Creative Class* von Richard Florida hervorzuheben, die international eine Vorreiterrolle spielt. Florida sieht in dem kreativen Kapital einer Gesellschaft die zentrale Zugkraft zur Erklärung ökonomischen Wachstums. Florida argumentiert dazu wie folgt: „Regional growth is powered by creative people, who prefer places that are diverse, tolerant and open to new ideas. Diversity increases the odds that a place will attract different types of creative people with different skill sets and ideas. Places with diverse mixes of creative people are more likely to generate new combinations. Furthermore, diversity and concentration work together to speed the flow of knowledge. Greater and more diverse concentrations of creative capital in turn lead to higher rates of innovation, high-technology business formation and economic growth.“ Die Basis für Floridas Argumentation ist also die Annahme, dass sich Wachstum vor allem durch die Leistungen kreativer Individuen erklären lässt. Diese erzeugen durch ihre geistigen Schöpfungen neue Wertschöpfungspotentiale und Innovationen, welche zu einer Ausweitung des technologischen Vermögens einer Gesellschaft und damit zu positiven, aggregierten Outputeffekten führt. Nach Floridas Argumentation funktioniert diese Wertschöpfungsbeziehung vor allem dann effektiv, wenn ein offenes, gesellschaftliches Klima existiert, das eine Vielfalt verschiedener Lebensstile akzeptiert und dadurch die Diffusion kreativer Ideen fördert.

Zur Untersuchung seiner Hypothese bildet Florida ein Indexmaß, das er *Kreativitätsindex* nennt. Kreativitätsindizes sind das Produkt aus drei Teilindizes, die Florida als *Technologie*, *Talente* und *Toleranz* bezeichnet. Florida bildet den *Technologie-Index* vor allem durch die Existenz von Hochtechnologieunternehmen ab, den *Talente-Index* durch die Bildung von Humankapital in wissensintensiven Branchen und den *Toleranz-Index* in Form von gesellschaftlichen Wertvorstellungen.⁸⁹ Kreativitätsindizes sind deswegen von Bedeutung, da Florida nachweisen kann, dass sie die Wachstumschancen einer Gesellschaft, also die Möglichkeit für Veränderungen der aggregierten Produktionsfunktion, statistisch valide annähern.⁹⁰ Sie sind deswegen nicht nur ein Nachweis für den Einfluss kreativer Leistungen auf das gesamtgesellschaftliche Wachstum einer Gesellschaft, sondern sie sind im Kontext des Forschungsdesigns dieser Arbeit auch ein wichtiges Proxy-Attribut für die Performancemessung der Governance von Kulturmärkten.⁹¹ Folgende Darstellung verdeutlicht diesen Gedankengang.

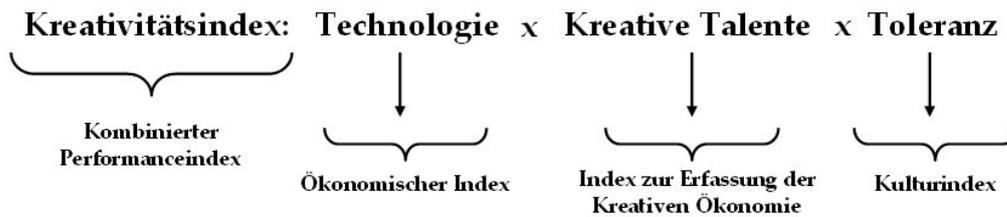
⁸⁸ Vgl. z.B. Howkins (2002).

⁸⁹ Für eine genaue Berechnung vgl. Florida (2002), S. 249 ff.

⁹⁰ Vgl. dazu Florida (2002), S. 249 ff. und Florida & Gates (2002). Ebenso Desrochers (2001).

⁹¹ Es sei hier angemerkt, dass Floridas ursprüngliche Studie regionale Wachstumsunterschiede zwischen Städten untersuchte, Florida dann aber in weiteren Untersuchungen auch Kreativitätsindizes für Staaten berechnete. Kreativitätsindizes können deswegen je nach Bezugsgröße regionale oder nationale Wachstumsunterschiede erklären.

Abbildung 15: Kreativitätsindizes als Proxy-Attribut für Performanceindex



Quelle: eigene Darstellung

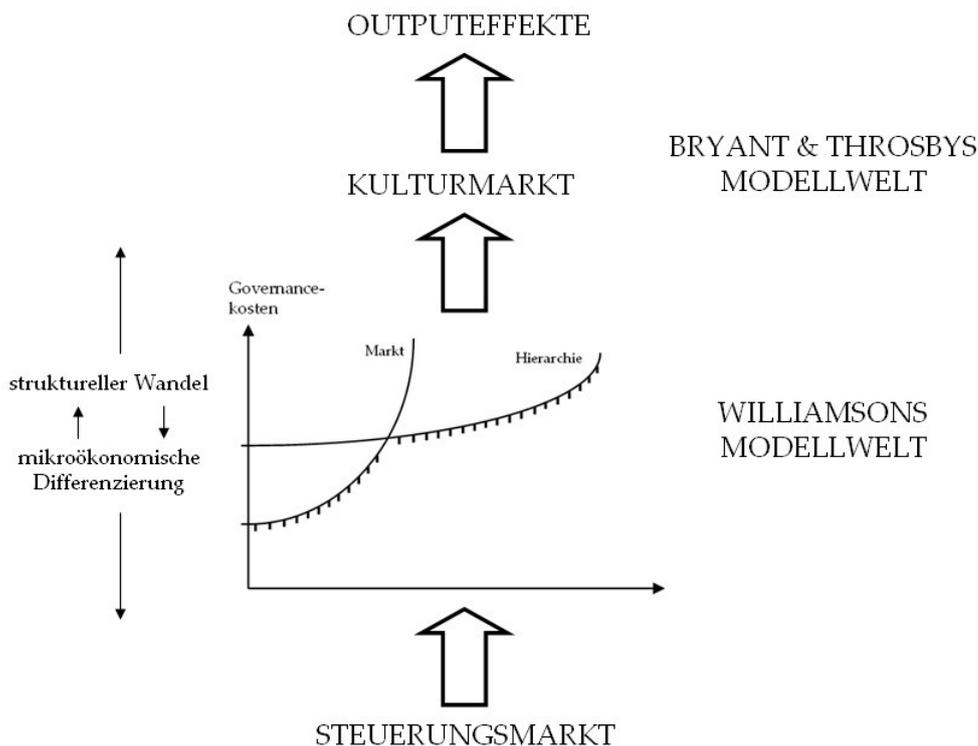
Eine Überschneidung zwischen existierender empirischer Forschung und strukturellen Überlegungen, wie sie sich aus dieser Betrachtung ergeben ist nicht nur aus forschungsökonomischen Gründen wünschenswert, aber auch aus wissenschaftstheoretischer Sicht wertvoll, da sie induktive und deduktive Methodologien im Rahmen der Erforschung der Kreativen Ökonomie und Kultur- und Kreativwirtschaft vereint. Für eine kritische Reflexion der Sachverhalte ist es jedoch wichtig auf die Zielunterschiede zwischen der Arbeit von Florida und dieser Analyse hinzuweisen. Während Floridas Untersuchung auf qualitativen Strukturannahmen aufbaut und ein Faktorenmodell zur statistischen Validierung seines Erklärungsmodells nutzt, geht diese Arbeit von strukturellen Überlegungen aus und will Kreativitätsindizes zur Falsifizierung funktionaler Annahmen zwischen Kreativität und Kulturmarktsteuerung nutzen. Floridas Analyse intendiert eine heuristische Erweiterung bestehender Theorien zur Erklärung geographischer Wachstumsunterschiede, während diese Arbeit eine heuristische Erklärung bestehender Governancemuster von Kulturmärkten beabsichtigt. Diese Unterschiede sind bedeutend, denn während diese Arbeit die Intentionalität bestehender institutioneller Ordnungen im Kontext der Kreativen Ökonomie thematisiert, erweitert Floridas Analyse zwar das positive Verständnis für die Erklärung regionaler Wachstumsunterschiede, kann daraus jedoch keine methodologisch geleiteten, präskriptiven Handlungsempfehlungen ableiten.⁹²

⁹² Der Unterschied liegt in der Fragestellung. Man kann einerseits wie Florida zeigen, dass Kreativität aggregierte Outputeffekte hat oder man fragt, wie Kreativität in Gesellschaften wirkt und Outputeffekte erzeugt. Man vgl. hierzu nochmals FN 54. Kritisch zu beurteilen ist darüber hinaus die Vorstellung, dass Kreativitätsindizes die Kreativität einer Gesellschaft abbilden. Kreativität bildet zwar den Primärinput zur Erzeugung geistigen Eigentums innerhalb der Kreativen Ökonomie, jedoch wird sie als exogener, nicht-beobachtbarer Faktor in das Modell eingeführt. Auf gesellschaftlicher bzw. ökonomischer Ebene sind nur die durch die individuelle Kreativität beeinflussten, kapitalisierten Anreize der Produzenten geistigen Eigentums zu beobachten. Kreativität und ihre ökonomische Transformation in geistiges Eigentum können nur innerhalb des Wechselspiels zwischen kulturellen Werten und ökonomischen Werten verstanden werden, welches einen Trade-Off zwischen Wohlfahrtschancen und Wohlfahrtsrisiken von Innovationen bzw. geistigen Leistungen definiert (es sei hier an Abb. 13 erinnert). Zuviel Kreativität kann den ökonomischen Wertzuwachs von Innovationen jenseits eines kritischen Wertes wieder schmälern. Somit ist die Kreativität selbst in ein ökonomisches Netz von „zu viel“ und „zu wenig“ eingebunden.

3. Analytische Varianten der Kulturmarkt-governance

Die Betrachtung geht nun wieder zurück zur Untersuchung eines technologieinduzierten Wandels der Transaktionskosten des Steuerungsbetriebes der Kulturmärkte und integriert das Modell von Williamson mit den strukturellen Überlegungen des Modells von Bryant und Throsby. Folgende Abbildung stellt diesen Zusammenhang schematisch dar.

Abbildung 16: Transaktionskosten und Performance der Kulturmärkte



Quelle: eigene Darstellung

Die Analyse geht davon aus, dass der Steuerungsmarkt unterschiedliche Transaktionskostenszenarien für den Kulturmarkt anbietet, die in Abhängigkeit von der objektiven Struktur der Gesellschaft (A: technologieinduzierter Wandel oder B: kein technologieinduzierter Wandel) zu einer effizienten oder ineffizienten Steuerung der Allokation von kulturellen Gütern führt. Diese Unterschiede lassen sich durch die Outputeffekte der Kulturmärkte beobachten. Aus diesen unterschiedlichen Beobachtungsszenarien lassen sich Rückschlüsse über die objektive Struktur des Steuerungsmarktes ziehen.

Wie wirkt sich die Wahl der Transaktionskostenstruktur auf die Allokation kultureller Güter aus? Dazu seien nochmals die Grundzüge des Modells von Bryant und Throsby wiederholt. Das Modell betrachtet eine nicht-leere Menge A von kreativen Individuen. Es bezeichne $i \in A$ bezeichne einen repräsentativen Künstler aus dieser Gruppe. T_i bezeichne die Kreativität von i . Der Künstler entscheidet über den Kapitaleinsatz $\alpha_i \in [0;1]$ in Abstimmung mit seinen Präferenzen, die zwischen ökonomischen und kulturellen Werten tendieren können. Die optimale Wahl von α_i ist abhängig von den ökonomischen Werten v_e , die auf dem Markt M gehandelt werden, und von den kul-

turellen Werten v_c , die in der Kunstwelt W gehandelt werden. Der Nutzen des Künstlers berechnet sich als: $U_i(w_i) = (1 - \lambda_i)v_e + \lambda_i v_c$. Zur Integration der Transaktionskostentheorie gehen wir davon aus, dass eine optimale Steuerung der Kulturmärkte zu einer First-Best-Lösung $U_i^*(w_i) = (1 - \lambda_i)v_e^* + \lambda_i v_c^*$ führt. Darüber hinaus sei ein Verhältnismaß K definiert, das das gesamtwirtschaftliche Verhältnis zwischen kulturellen Werten und ökonomischen Werten wiedergibt (vgl. dazu nochmals S. 35). Für die First-Best-Lösung gilt:

$$K^* = \frac{v_c^*}{v_e^*} = 1$$

Es lassen sich zwei Fälle unterscheiden: Fall (1): Die Ist-Steuerung ist ineffizient, weil die Transaktionskosten gegenüber der First-Best-Lösung zu hoch sind und Fall (2): Die Ist-Steuerung ist ineffizient gegenüber der First-Best-Lösung, weil die Transaktionskosten zu niedrig sind. Fall (1) führt dazu, dass die Transaktionen auf den Kulturmärkten relativ zur Soll-Lösung zu hoch sind. Dadurch wird die Produktion von kulturellen Werten relativ zu teuer. Die Nachfrage sinkt. Aus gesamtwirtschaftlicher Sicht werden dann im Vergleich zur First-Best-Lösung zu wenige kulturelle und zu viele ökonomische Werte produziert. Für Fall (1) gilt deswegen: $K^{ist} < K^* < 1$. Fall (2) führt dazu, dass die Transaktionen auf den Kulturmärkten relativ zur Soll-Lösung zu niedrig sind. Dadurch wird die Produktion von kulturellen Werten relativ zu billig. Die Nachfrage steigt. Aus gesamtgesellschaftlicher Sicht werden dann im Vergleich zur First-Best-Lösung zu viele kulturelle und zu wenige ökonomische Werte produziert. Für Fall (2) gilt deswegen: $K^{ist} > K^* > 1$. Das Ungleichgewicht im Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten hat Auswirkungen auf die aggregierten Outputeffekte, welche approximativ durch Kreativitätsindizes als Indexmaß abgebildet werden (vgl. nochmals Seite 40 f.). Der Kreativitätsindex nach Florida berechnet sich als:

$$\text{Kreativitätsindex} = \text{Technologie} * \text{Talente} * \text{Toleranz} .^{93}$$

Es ist davon auszugehen, dass sich Fall (1) negativ auf die soziale Kultur auswirkt, so dass der Toleranzindex sinkt (vgl. Tabelle 2). Der Kreativitätsindex ist dann niedriger als bei der First-Best-Lösung. Fall (2) hingegen wirkt sich negativ auf den Technologieindex aus, weil zu viele kulturelle Werte jenseits des kritischen Wertes produziert werden (vgl. Abb. 13). Der Kreativitätsindex ist in diesem Fall ebenfalls niedriger als bei der First-Best-Lösung. Allgemein lässt sich deswegen folgern, dass Unterschiede bei der Messung von Kreativitätsindizes auf Ungleichgewichte bei der Koordinierung des

⁹³ Der Index „Talente“ hat innerhalb des Modells von Bryant & Throsby (2006) keine strukturelle Bedeutung, ließe sich aber in einer intertemporalen Erweiterung einführen. Für Florida ist der Index wichtig, da er vor allem regionale Wachstumsunterschiede erklärt, wo die Mobilität der Produzenten in höherem Maße zum Tragen kommt als in einem nationalen Kontext, vgl. Florida (2002), S. 235 ff.

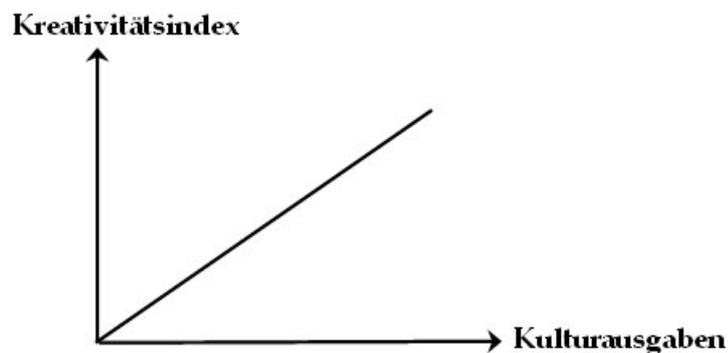
Verhältnisses von kulturellen und ökonomischen Werten hinweisen. Damit ist ein Maß für die Governanceperformance der Kulturmärkte benannt.⁹⁴

Zur Identifizierung eines technologieinduzierten Wandels der Governance der Kulturmärkte müssen zwei Aktionsräume miteinander verglichen werden (vgl. Kapitel III.A.2). Zum Vergleich stehen deswegen zwei Strukturen, die durch die Spiele

$$\mathcal{G}_A = \{\mathcal{A}_A, \prec_i, I\} \text{ mit dem Aktionsraum \{Staat, Markt\} und}$$
$$\mathcal{G}_B = \{\mathcal{A}_B, \prec_i, I\} \text{ mit dem Aktionsraum \{Staat, Markt, Hybrid\}}$$

formal abgebildet werden. Durch den Steuerungsbetrieb wird eine Aktion aus dem Aktionsraum ausgewählt. Das Forschungsdesign zur Identifikation eines technologieinduzierten Strukturwandels der Kultur-governance dient zur Überprüfung der Hypothese, dass der Wandel globaler, kulturpolitischer Leitideen auf einen tatsächlichen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang zurückzuführen ist (vgl. Abb. 6). Dieser Zusammenhang lässt sich dann bestätigen, wenn sich die Gegenhypothese, dass eine staatliche-vertikale Koordinierung des Austauschs kultureller Güter zu einer effizienteren Steuerung der Kulturmärkte führt, falsifizieren lässt. Diese Hypothese korreliert mit folgendem Beobachtungsszenario, das in Abbildung 17 dargestellt ist.

Abbildung 17: Kulturförderung und hypothetische Governanceperformance



Quelle: eigene Darstellung

Lässt sich also die Hypothese empirisch falsifizieren, dass der Kreativitätsindex eine lineare Funktion der Kulturausgaben ist, dann liegt ein Hinweis dafür vor, dass ein technologieinduzierter Wandel der Kultur-governance vorliegt, der hybride Governanceformen, die weder streng horizontal noch streng vertikal ausgeprägt sind, als effizientes Ordnungsmuster zur Steuerung von Kulturmärkten bedingt (vgl. hierzu Kapitel III.A.2).⁹⁵

Der Gedankengang sei hier nun zusammengefasst. Ausgehend von den empirischen Beobachtungen im Kontext der Kultur- und Kreativwirtschaft und dem strukturellen Wandel globaler, kulturpolitischer Leitideen und ihrer Hinwendung zur Kreativen

⁹⁴ Im Anschluss an Bourdieu (1982) ließe sich vermuten, dass Staaten mit hohen Distinktionsunterschieden eine geringe Kultur-governance-Performance aufweisen.

⁹⁵ Zur Abgrenzung der „Kulturausgaben“ vgl. Kapitel III.C und die dortigen Ausführungen zur semiotischen Fundierung kultur- und kreativwirtschaftlicher Forschung.

Ökonomie als entwicklungspolitisches Leitmodell stellte sich die Frage, ob sich global ein struktureller Wandel der Kultur-governance beobachten lässt oder die neueren Entwicklungen vielmehr einer rein diskursiven Basis entspringen. Die europäisch geprägte Förderungssemantik des Kulturbetriebes lässt sich logisch mit der Argumentation verbinden, dass Märkte bei der Allokation kultureller Güter aufgrund ihrer hohen „Asset specificity“ (Williamson) versagen und eine Koordinierung der Kultur-märkte durch staatliche Akteure zu einer Erhöhung der Transaktionseffizienz führt. Die staatlichen Aktivitäten fördern in dieser Perspektive das Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten in einer Gesellschaft. Ihre Zielsetzung kann dabei rein kulturell formuliert sein, da Kultur-märkte jedoch strukturell irreduzibel mit der Erzeugung neuer ökonomischer Werte verbunden sind, induziert die staatliche Kulturförderung deswegen auch stets ökonomische Outputeffekte. Zur Abbildung der Steuerungseffektivität von Kultur-märkten werden Kreativitätsindizes als Proxy-Attribut vorgeschlagen. Ein Wandel der Kultur-governance lässt sich in diesem analytischen Rahmen strukturell nur dann erklären, wenn er durch eine technologieinduzierte Veränderung der Transaktionskostenstruktur der Kultur-märkte bedingt ist.

Liegt eine solche Veränderung vor, dann ist eine rein staatliche Koordinierung der Kultur-märkte als nicht vorteilhaft zu betrachten und es ist davon auszugehen, dass sie durch hybride Mischformen ersetzt wird, die vertikale und horizontale Ordnungsmuster miteinander kombinieren. Ein solcher technologieinduzierter Wandel kann einerseits den Wandel kulturpolitischer Leitideen und ihre Thematisierung innerhalb der Genese der internationalen Kulturpolitik erklären. Andererseits bildet er auch die Basis für das verstärkte Interesse an der Kultur- und Kreativwirtschaft als Gegenstand ökonomisch-methodologischer Betrachtungen. Ein technologieinduzierter, struktureller Wandel der Kultur-governance lässt sich dann nachweisen, wenn sich die Hypothese des proportionalen Einflusses der Kulturausgaben einer Volkswirtschaft auf Kreativitätsindizes falsifizieren lässt. Damit ist in der Summe ein Forschungsdesign zur empirischen Identifikation eines strukturellen Transformationsprozesses der Governance der Kultur-märkte definiert. Es ist Aufgabe der Abschlusskapitel dieser Arbeit die Evidenzen für einen solchen Strukturwandel aufzuzeigen und die Implikationen für die Gestaltung der steuerungspolitischen Rahmenbedingungen der Kultur- und Kreativwirtschaft zu diskutieren. Ein abschließender Exkurs verortet die Untersuchung in allgemeinen theoretischen Überlegungen, wie sie im Kontext der Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung auftreten. Zuvor werden im folgenden Kapitel methodologische Fragen der empirischen Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung erörtert.

C. Exkurs: Die empirische Erforschung der Kultur- und Kreativwirtschaft im Lichte der Semiotik

Es ist Ziel dieses Kapitels auf bestehende Datenmodelle zur Abbildung der Kultur- und Kreativwirtschaft einzugehen, um aufzuzeigen, wie sich die analytischen Modelle dieser Untersuchung in die bisherige empirische Erforschung der Kultur- und Kreativwirtschaft integrieren lassen. Eine globale Erfassung statistischer Daten zur Kulturwirtschaft liegt zum heutigen Zeitpunkt nicht vor. Dies hat vor allem historische Gründe. Der UNESCO-Bericht zur Kreativen Ökonomie stellt zu diesem Sachverhalt fest: „As a result of the informal and political nature of policy-making that has historically characterized the cultural sphere, there is a lack of tradition of monitoring and evaluation as well as an established infrastructure for carrying out these activities. [...] Historically, the focus of cultural policy has been viewed as a realm of either the not-for-profit or public-sector support driven by welfare-economics principles and advocacy, a realm that was seldom required to be evaluated in economic terms.“⁹⁶ Während somit die Notwendigkeit einer quantitativen Erfassung der Kreativen Ökonomie erst in neuerer Zeit erkannt wird, fehlt es jedoch nicht nur an Datenerhebungen zur Kultur- und Kreativwirtschaft; auch ein international einheitliches Klassifikationsmodell der Kreativen Ökonomie ist bisher noch nicht vorhanden. Deswegen werden hier zuerst bestehende statistische Modelle zur Erfassung der Kultur- und Kreativwirtschaft vorgestellt. Sodann werden im Lichte semiotischer Forschung die Wege einer einheitlichen deskriptiven Erfassung der Kreativen Ökonomie als Immaterialgüterökonomie diskutiert. Aufbauend auf diesen Grundlagen wird hier das Modell der *semiotischen Wertschöpfungskette* vorgestellt, das als Möglichkeit zur Integration empirischer und analytischer Forschung im Kontext der Kultur- und Kreativwirtschaft präsentiert wird.

International stehen bisher vor allem die folgenden vier Modelle zur statistischen Erfassung der Kultur- und Kreativwirtschaft zur Diskussion.⁹⁷ Tabelle 3 gibt einen detaillierten Überblick über die verschiedenen Klassifikationen.

(1) Das englische DCMS Modell: Dieses Modell wurde im Laufe der späten 1990er Jahre in Großbritannien entwickelt mit dem Ziel die britische Wirtschaft im globalen Wettbewerb als Triebfeder von Kreativität und Innovation zu definieren. „*Creative Industries*“ sind solche Branchen, die Kreativität und ein besonderes schöpferisches Talent in Anspruch nehmen und sich positiv auf die gesamtgesellschaftliche Wohlfahrt und den Arbeitsmarkt auswirken.⁹⁸ Das Modell zieht mit Absicht den Begriff der *Kreativität* heran, um einen zu engen Fokus der Betrachtung der Kreativwirtschaft und ein Beschränkung auf ein Modell der Hochkultur auszuschließen.

(2) Das Symbolische-Texte-Modell: Das Symbolische-Texte-Modell orientiert sich bei seiner Klassifikation am Modell der „Kulturindustrie“ der Frankfurter Schule und unterscheidet zwischen Popular- und Hochkultur. Der Prozess, durch den die Kultur einer

⁹⁶ UNESCO & UNCTAD (2008), S. 81.

⁹⁷ UNESCO & UNCTAD (2008), S. 11.

⁹⁸ DCMS (2001).

Gesellschaft geformt wird, lässt sich durch die Produktion, Übertragung und den Konsum symbolischer Texte studieren, die durch gesellschaftliche Medien wie Film, Rundfunk oder Presse übertragen werden.

(3) Das konzentrische Modell: Das konzentrische Modell unterscheidet zwischen einer Kultur- und einer Kreativwirtschaft. Grundlage für diese Unterscheidung ist der *kulturelle Wert*, dessen Ausprägung in den verschiedenen Branchen auf unterschiedliche Weise vorhanden ist. Das Modell geht davon aus, dass Ideen in Form von Bildern, Texten oder Klängen, die im Zentrum des Aufbaus liegen, stilprägend sind für solche Branchen, die in der peripheren Kreisen des Modells angesiedelt sind. Das Verhältnis von kultureller und kommerzieller Bedeutung steigt bei den äußeren Kreisen zugunsten der kommerziellen Bedeutung. Dieses Modell ist die Grundlage für die Klassifizierung der Kultur- und Kreativwirtschaft in der EU.⁹⁹

(4) Das WIPO Copyright-Modell: Das Copyright-Modell klassifiziert die Kreative Ökonomie durch den Begriff des *geistigen Eigentums*. Es bezieht alle Branchen in die Betrachtung mit ein, die auf direkte oder indirekte Weise mit der Allokation von Immaterialgüterrechten beschäftigt sind.¹⁰⁰ Das Copyright-Modell unterscheidet weiterhin zwischen solchen Industrien, die selbst Immaterialgüterrechte produzieren und solchen Branchen, die als Zulieferindustrien zu diesen Branchen angesehen werden können.

Tabelle 3: Strukturmodelle der Kulturwirtschaft und Teilbranchenklassifikation¹⁰¹

(1) DCMS Modell	(2) Symbolisch	(3) Konzentrisch	(4) Copyright
Werbung	Kernindustrien	Kernindustrien	Kernindustrien
Architektur	Werbung	Literatur	Werbung
Kunst und Antiquitäten	Film	Musik	Sammlungen
Kunsthandwerk	Internet	Darstellende Kunst	Film
Design	Musik	Bildende Kunst	Musik
Mode	Verlagswesen		Darstellende Kunst
Film	Fernsehen und Radio	Weitere Kernindustrien	Verlagswesen
Musik	Computerspiele	Film	Software
Darstellende Kunst		Museen und Bibliotheken	Fernsehen und Radio
Verlagswesen	Periphere Industrien		Bildende Kunst
Software	Kreatives Handwerk	Äußere Industrien	Bezugsindustrien
Fernsehen und Radio		Kulturelles Erbe	Trägermedien
Computerspiele	Grenzindustrien	Verlagswesen	Konsumelektronik
	Konsumelektronik	Tontechnik	Musikinstrumente
	Mode	Fernsehen und Radio	Papier
	Software	Computerspiele	Fotokopierer
	Sport	Periphere Industrien	Teilindustrien
		Werbung	Architektur
		Architektur	Bekleidung
		Design	Design
		Mode	Mode
			Haushaltswaren
			Spielzeug

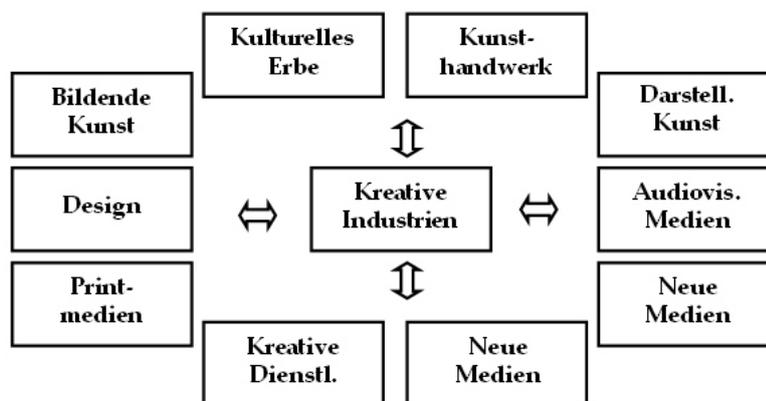
⁹⁹ Vgl. z. B. KEA (2006), S. 53-57.

¹⁰⁰ Vgl. WIPO (2003).

¹⁰¹ UNESCO & UNCTAD (2008), S. 13.

Die UNESCO legt in ihrem Bericht zur Kreativen Ökonomie die UNCTAD-Defintion der Kreativwirtschaft zugrunde, welche gewissermaßen eine Synopse der verschiedenen Modelle ist, die seit den 1990er Jahren in Gebrauch sind. Diese Definition lautet: „The creative industries are the cycles of creation, production and distribution of goods and services that use creativity and intellectual capital as primary inputs; constitute a set of knowledge-based activities, focused on but not limited to arts, potentially generating revenues from trade and intellectual property rights; comprise tangible products and intangible intellectual or artistic services with creative content, economic value and market objectives; are at the cross-road among the artisan, services, and industrial sectors; and constitute a new dynamic sector in world trade.“¹⁰² Abbildung 18 stellt die Branchenklassifikation der Kreativen Ökonomie von UNCTAD schematisch dar.

Abbildung 18: UNCTAD-Klassifikation der Kreativen Ökonomie



Quelle: UNCTAD¹⁰³

Nachdem nun die verschiedenen Klassifizierungsansätze der Kreativen Ökonomie dargelegt wurden, stellt sich die Frage, welcher Ansatz für eine operative Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung der angemessene ist. Zur Beantwortung dieser Frage ist es sinnvoll, die verschiedenen statistischen Ansätze hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede hin zu untersuchen, um implizite Basisannahmen offenzulegen.¹⁰⁴ Aus diesen Annahmen wird dann ersichtlich, inwieweit sich die bestehenden Modelle mit den analytischen Überlegungen dieser Arbeit vergleichen und in Einklang bringen lassen.

Folgende Annahmen lassen sich bei Betrachtung der verschiedenen Modelle erkennen.

Basisannahme (1) „Kreative Ökonomie ist Kunst“:

Obwohl alle Ansätze die generelle Bedeutung menschlicher Kreativität als Ressource für eine ganzheitliche Gesellschaftsentwicklungen betonen, ist bei allen Ansätzen ein Bias

¹⁰² UNESCO & UNCTAD (2008), S. 13.

¹⁰³ UNESCO & UNCTAD (2008), S. 14.

¹⁰⁴ Man vgl. dazu die Anmerkungen im Creative Economy Report: „Building an effective operational model of the creative economy must take into account the fact that all existing models have built-in assumptions. These assumptions are a concept of abstract concepts, objectives and outcomes. It is in this sense that the range of existing models is embedded in one way or another within particular governance regimes“, vgl. UNESCO & UNCTAD (2008), S. 83.

hinsichtlich künstlerischer Kreativität festzustellen.¹⁰⁵ Eine Grenzziehung von künstlerischer zugunsten technologischer Kreativität erscheint jedoch wenig sinnvoll.¹⁰⁶

Basisannahme (2) „Die Kreative Ökonomie ist eine reguläre Wirtschaftsbranche“:

Alle Ansätze folgen der impliziten Annahmen, dass sich die Kultur- und Kreativwirtschaft auf aggregierter Ebene ähnlich abbilden lässt, wie andere Wirtschaftsbranchen. Man denke z.B. an die Chemiebranche, die sich in Teilbranchen wie Farbe oder Lacke aufgliedert. Die Aufgliederung der Kultur- und Kreativwirtschaft in verschiedene Teilbranchen spiegelt diese Denkweise wieder. Mit solcher einer Auffassung korreliert die Annahme, dass sich die Kultur- und Kreativwirtschaft in das klassische Drei-Sektoren-Modell einer Wirtschaft eingliedern lässt.¹⁰⁷

Basisannahme (3) „Die Kreative Ökonomie bildet Werthierarchien aus“:

Alle Modelle gehen von der impliziten Annahme aus, dass die Kreative Ökonomie Werthierarchien ausbildet (z.B. das konzentrische oder symbolische Modell). Andere Modelle (wie das DCMS-Modell) nehmen auf diese Werthierarchien Bezug bilden diese in ihrer Branchenklassifikation zugunsten eines „weiten“ Kreativitätsbegriffs allerdings nicht ab, setzen dadurch aber ebenfalls eine Wertung.

Als Ergebnis dieses Vergleichs lässt sich deswegen folgendes feststellen. Die existierenden Klassifikationen der Kultur- und Kreativwirtschaft bzw. der Kreativen Ökonomie sind sich trotz äußerer Unterschiede hinsichtlich impliziter Basisannahmen sehr ähnlich. Die Abweichungen beziehen sich lediglich auf die verschiedenen Teilbranchen, die zur Messung der Kultur- und Kreativwirtschaft einbezogen werden. Dadurch entstehen je nach Datenmodell volumenmäßige Differenzen in der Abbildung der Kultur- und Kreativwirtschaft als Aggregat.

Wie geeignet sind diese Datenmodelle nun für einen analytischen Zugang zur Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung? Bei Betrachtung der Annahmen fällt auf, dass die statistische Erfassung der Kultur- und Kreativwirtschaft durch dasselbe Problem belastet ist, das hier bereits im Kontext der kulturökonomischen Grundlagenforschung diskutiert wurde (vgl. nochmals S. 28). Die empirische Abgrenzung relevanter Bezugsgrößen der Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung ist nicht offensichtlich. Das For-

¹⁰⁵ Man vgl. z.B. UNESCO & UNCTAD (2008), S. 9 und die Hervorhebung eines mehrdimensionalen Kreativitätsbegriffes, der sich dann aber in der Branchenklassifikation nur zu Teilen wiederfindet.

¹⁰⁶ Man denke z.B. an die Wertschöpfungsprozesse innerhalb der Wissenschaft. Auch die Erzeugung neuen wissenschaftlichen Wissens beruht auf Kreativität als Ressource. Weiterhin lässt sich zwischen einer *angewandten Wissenschaft* und einer *Grundlagenwissenschaft* unterscheiden. Während diese kulturelle Werte produziert, stellt jene ökonomische Werte im Sinne des hier vorgestellten analytischen Modells her. Aus dieser Betrachtung heraus schließt die Kreative Ökonomie deswegen Natur- oder Ingenieurwissenschaften mit ein. Für eine Eingrenzung auf gestalterische Kreativität gibt es aus analytischer Sicht keine Hinweise.

¹⁰⁷ Das Drei-Sektoren-Modell der Wirtschaft unterscheidet zwischen Landwirtschaft, Industrie und Dienstleistung und ist heute das Leitmodell zur datenförmigen Erfassung wirtschaftlicher Prozesse. Das Drei-Sektoren-Modell beruht auf der Hypothese der gesamtwirtschaftlichen Wertschöpfung als Folge von Rohstoffgewinnung, Rohstoffverarbeitung und Dienstleistungen, vgl. hierzu insbesondere Fourastié (1954), ebenso Fisher (1935) und Clark (1940).

schungsdesign dieser Untersuchung entwickelt deswegen neue Vorschläge in der Interpretation der Kultur- und Kreativwirtschaft als immaterielle Wertschöpfungskette und grenzt die Kulturmärkte durch ihre idiosynkratischen, strukturellen Effekte im Gegensatz zu ökonomischen Werten ein (vgl. S. 29). Diese analytische Sicht lässt sich mit den impliziten Annahmen existierender Ansätze zur statistischen Abbildung der Kultur- und Kreativwirtschaft allerdings nicht in Deckung bringen. Denn es ist z.B. festzustellen, dass eine Beschränkung der Kreativen Ökonomie auf künstlerischer Kreativität aus analytischer Sicht nicht begründbar ist. Darüber hinaus betrachtet diese Untersuchung die Kultur- und Kreativwirtschaft weder als neue Wirtschaftsbranche noch als neuen Wirtschaftssektor, sondern als sich neu organisierende, immaterielle Wertschöpfungskette, deren Funktionsweise bisher noch ungeklärt ist. Drittens ist eine Herausbildung von Werthierarchien in der kulturökonomischen Forschung zwar nicht abzulehnen, aus methodologischer Sicht ist jedoch zu betonen, dass diese Beobachtung in den Bereich der Explananda der Kulturökonomie fällt und deshalb gerade keinen Bestandteil der forschungseigenen Aussagensysteme bilden soll.¹⁰⁸

Schließlich lässt sich folgendes feststellen. Die bisherigen empirischen Ansätze zur Kreativen Ökonomie weisen auf die volkswirtschaftliche Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft hin und sind deswegen wertvoll. In der Summe muss die kulturökonomische Forschung allerdings erkennen, dass die bestehenden statistischen Ansätze wenig fruchtbar sind, um die Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung im Sinne einer kritisch reflektierten Wissenschaft weiterzuentwickeln.¹⁰⁹ Denn aus wissenschaftstheoretischer Sicht ist nur das Zusammenspiel zwischen empirischer und analytischer Forschung geeignet, methodologisch gesichertes Wissen zu erarbeiten, dass auf empirisch falsifizierbaren Aussagensystemen aufbaut. Während sich analytisch vorgehende Arbeiten an logischer Strenge messen lassen müssen und dazu deduktive bzw. formale Mittel nutzen, können auch statistische Messungen nicht Selbstzweck sein, sondern müssen im Zusammenspiel mit theoretischen Aussagensystemen betrachtet werden. Für die empirische Forschung im Bereich der Kreativen Ökonomie ergeben sich deswegen folgende allgemeine Kriterien, die als Maßstab für ein Datenmodell der Kultur- und Kreativwirtschaft genannt werden können: (1) eine analytische Orientierung, (2) empirische Eindeutigkeit und (3) der Vergleichbarkeit der Daten. Die bisherigen Modelle der Kultur- und Kreativwirtschaft lassen vor allem die analytische Dimension außer Acht.

Es sei hier deswegen der Vorschlag dargestellt, die Kreative Ökonomie konzeptionell als *Ideentauschwirtschaft* zu erfassen und die *Semiotik* als allgemeine Lehre der Zeichenbeziehungen zur datenmäßigen Abbildung dieser Ideentauschprozesse zu nutzen. Dafür werden hier zunächst die Grundzüge der Semiotik dargestellt. Die Darstellung

¹⁰⁸ Kulturelle Werthierarchien gehören zum Objektbereich kulturökonomischer Forschung. Im Sinne des HO-Schemas sind sie das Explanandum, das zu Erklärende. Dies muss von dem unterschieden werden, was als Explanans, als das Erklärende genutzt wird, vgl. Hempel & Oppenheim (1948). Man vgl. hierzu auch die Ausführungen zu *rational begründeten offenen Wertungen* im Aussagenbereich wirtschaftswissenschaftlicher Aussagensysteme, vgl. Raffée (1995), S. 77 f.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu auch die Anmerkungen des *Creative Economy Report* zum Desiderat einer systematischen Erforschung der Kreativen Ökonomie, vgl. UNESCO & UNCTAD (2008), S. 61 ff.

orientiert sich hier dazu vor allem an der speziellen Kultursemiotik nach Posner.¹¹⁰ Im Anschluss daran wird gezeigt, wie sich Prozesse in der Kultur- und Kreativwirtschaft konzeptionell als *semiotische Wertschöpfungskette* erfassen lassen. Diese Anlehnung der Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung an semiotische Termini erlaubt der empirischen Analyse eine Beschreibung kultur- und kreativwirtschaftlicher Prozesse, die die Anforderung der Eindeutigkeit, Vergleichbarkeit und analytischen Orientierung erfüllt und somit die Reflexion kulturökonomischer Sachverhalte befruchten kann.¹¹¹

Die Kultursemiotik betrachtet die Kultur als Teil der *Semiosphäre*, die die Gesamtheit aller Zeichenprozesse, seien sie natürlicher oder kultureller Herkunft, bezeichnet.¹¹² Der Prozess, in dem etwas als Zeichenprozess definiert wird, wird *Semieose* genannt.¹¹³ Kulturelle Semiosen werden von natürlichen Semiosen durch den Begriff des *Codes* unterschieden. Der Code ist ein 3-Tupel aus einer Menge von Signifikanten, einer Menge von Signifikaten und einer Menge von Regeln, die diese einander zuordnen.¹¹⁴ Konventionelle Codes lassen die Individuen einer Gruppe einander ähneln und ermöglichen auch bei stark wechselnden Botschaften eine Regularität der Kommunikation. Je mehr solcher Variablen einer Semiose durch konventionelle Codes strukturiert werden, desto höher ist die Konstanz der kulturellen Kommunikation. Für die Menge all dieser Variablen wird der Begriff des *Mediums* eingeführt. Das *Medium* ist eine „Konstellation von Faktoren, die über eine große Zahl von Zeichenprozessen gleich bleiben.“¹¹⁵ Zwei Semiosen sind medienäquivalent, wenn sie beim Empfänger die gleiche *Modalität* aufweisen. Alle Semiosen einer Kultur sind Medien. Entsprechend der Modalität von Zeichenprozessen lassen sich unterschiedliche Medienbegriffe unterscheiden (vgl. Tabelle 4). Medien determinieren die Arten von Botschaften, die in ihnen weitergegeben werden können.

¹¹⁰ Vgl. Posner (2008). Eco definiert die Semiotik als „Philosophie der Zeichenbeziehung“. [Sie] „ist eine Untersuchungstechnik, die uns mit ausreichender Genauigkeit sagen kann, wie Kommunikation und Designation funktionieren“, vgl. Eco (1975), S. 21. Eine solche Definition wäre hier jedoch irreführend. Die Semiotik kann nicht erklären, wie Prozesse der Kultur- und Kreativwirtschaft funktionieren, sie kann sie nur beschreiben. Für eine umfassende Darstellung der Semiotik vgl. Nöth (2000).

¹¹¹ Es sei hier darauf hingewiesen, dass es bei diesem Vorschlag nicht darum geht, die Kultursemiotik als Explanans kulturökonomischer Phänomene einzuführen. Die Semiotik wird hier genutzt, um die terminologischen Probleme der Kulturökonomie zu lösen; sie kann aber nicht die Bildung spezifisch kulturökonomischer Aussagensysteme ersetzen. Sie ist ein rein terminologisches Instrument. Nach Carnap sind Definitionen in syntaktischer Hinsicht eine „Verknüpfungsformel mit zwei Gliedern“, vgl. Carnap (1972), S. 57. Da es die Kultursemiotik erlaubt Zeichenprozesse in Kulturen intersubjektiv zu erfassen, lässt sich mit ihr der Gedanke einer Kulturökonomie als Tauschwirtschaft der Zeichen beschreiben. Die Kultursemiotik verknüpft deswegen analytische und empirische Kulturökonomie, da sie als eindeutiges und vergleichbares Datenmodell zur Abbildung von Zeichenprozessen dient. Die Semiotik kann im Prozess der kulturökonomischen Forschung ähnlich zur deskriptiven Statistik verstanden werden, die eine „kondensierte“ Abbildung realer Sachverhalte erlaubt. Sie ersetzt aber nicht die Bildung von erklärenden Aussagensystemen zur kulturökonomischen Logik, so wie die deskriptive Statistik auch Verfahren der induktiven Statistik nicht ersetzen kann.

¹¹² Vgl. Lotman (1990).

¹¹³ Vgl. Koch (1998).

¹¹⁴ Vgl. Nöth (2000).

¹¹⁵ Posner (2008), S. 43.

Sie bilden Spezialisierungen aus und selektieren andere Möglichkeiten der Kommunikation aus. In realen Gesellschaften sind immer mehrere Modalitäten gleichzeitig ineinander verschränkt. Die Gesamtheit aller Modalitäten zu einem gemeinsamen Zeitpunkt sei *Zeichensystem* genannt.¹¹⁶ Das *Zeichensystem* ist ein Medium in einem umfassenden Sinn, „dessen Faktoren für eine gewisse Zeit eine gleich bleibende Konstellation von Eigenschaften aufweisen, so dass die in ihm ablaufenden Zeichenprozesse denselben Beschränkungen unterworfen sind.“¹¹⁷ Kulturelle Semiosen lassen sich von nichtkulturellen Semiosen folglich durch die Nutzung eines Zeichensystems unterscheiden, das es erlaubt Botschaften durch Traditionen weiterzugeben. Folgende Tabelle fasst die verschiedenen Medienbegriffe und ihre Modalitäten zusammen:

Tabelle 4: Kultursemiotische Medienbegriffe und ihre Modalitäten¹¹⁸

MEDIUM	MODALITÄT	BEISPIEL
Biologischer Medienbegriff	Charakterisierung der Zeichenprozesse nach den Körperorganen, die an der Produktion und Rezeption der Zeichen beteiligt sind.	die Modalität von Düften durch das olfaktorische Medium
Physikalischer Medienbegriff	Charakterisierung der Zeichenprozesse nach den chemischen Elementen und deren physikalischen Zuständen, die erforderlich sind, um eine physische Veränderung zwischen den Zeichen und dem Rezeptionsorgan des Empfängers und dem Produktionsorgan des Senders herzustellen.	die Modalität auditiver Semiosen durch akustisch leitfähige Materialien
Technologischer Medienbegriff	Charakterisierung der Zeichenprozesse nach den technischen Mitteln, die in ihnen zur Modifikation der Kontaktmaterie eingesetzt werden.	die Modalität visueller Semiosen durch Leinwand und Pinsel
Soziologischer Medienbegriff	Charakterisierung der Zeichenprozesse nach den sozialen Institutionen, die die biologischen, physischen und technischen Mittel mit dem Ziel der Erzeugung von Zeichen organisieren.	die Modalität auditiver Semiosen durch das Musiktheater
Funktionaler Medienbegriff	Charakterisierung der Zeichenprozesse nach dem Zweck der Botschaften, die durch sie übermittelt werden.	die Modalität olfaktorischer Semiosen durch die Werbung
Codebezogener Medienbegriff	Charakterisierung der Zeichensysteme nach den Sorten von Regeln, mit Hilfe derer ihre Benutzer bei der Rezeption den Zeichen Botschaften zuordnen.	die Modalität visueller Semiosen in Verlagen durch die Wahl einer nationalen Sprache

Die Kultursemiotik nutzt diese allgemeinen semiotischen Überlegungen nun zur terminologischen Fundierung kulturanthropologischer Sachverhalte.¹¹⁹ Die Anthropolo-

¹¹⁶ Posner (2008), S 46.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 43 ff.

gie gliedert sich sinnvollerweise in drei Teilbereiche, die in folgender Tabelle dargestellt sind.¹²⁰

Tabelle 5: Übersichtstabelle zur Aufteilung der Anthropologie

Teilbereich	Gegenstand	Elemente
Sozialanthropologie	die Gesellschaft bzw. die soziale Kultur einer Population	Institutionen
Materialanthropologie	die Zivilisation bzw. die materiale Kultur einer Population	Artefakte
Kulturanthropologie	die Mentalität bzw. die geistige Kultur einer Population	Mentefakte

Die Teilbereiche der Anthropologie bedingen sich gegenseitig, so dass jeweils zwei Teilbereiche eine „kulturelle Basis“ bilden und den offenen Teilbereich umfassen.¹²¹ Man kann z.B. zu einer gegebenen Zivilisation und Mentalität fragen, welche soziale Kultur sie verbindet. In dieser kulturanthropologischen Sicht ergeben sich kulturelle Semiosen demzufolge durch eine soziale Kultur, die in Besitz einer gewissen Mentalität ist, auf deren Basis sich eine gewisse Zivilisation ausgeprägt hat. Es ist Ziel der Kultursemiotik diesen Sachverhalt mit semiotischen Termini, also in Form von Zeichenbeziehungen, wiederzugeben.

Die Kultursemiotik betrachtet allgemein eine Gruppe von Individuen, die regelmäßig durch Zeichenprozesse miteinander verbunden sind. Diese Population verfügt über eine *soziale Kultur*, die als *Gesellschaft* bezeichnet wird.¹²² Die soziale Kultur einer Population verfügt über eine spezifische materiale und mentale Kultur. Die Grenzen der sozialen Kultur einer Population sind nicht mit den materialen bzw. mentalen Grenzen identisch. Zwei unterschiedliche Gruppen können sich somit hinsichtlich ihrer Zivilisation und Mentalität überschneiden. Deswegen gilt: Träger der sozialen Kultur einer Population sind ihre Individuen, Institutionen und die Gesellschaft selbst.¹²³ Sie sind die *Zeichenbenutzer* einer Population.¹²⁴ Durch den Begriff der sozialen Kultur ist deshalb unterscheidbar, wie sich kulturelle Zeichenprozesse von nicht-kulturellen Zeichenprozessen abgrenzen. Während die Semiosen natürlicher Populationen nämlich auch eine soziale Kultur aufweisen, gibt es nur in anthropogenen Populationen das Phänomen *kollektiver Zeichenbenutzer* in der sozialen Kultur.¹²⁵ Als die *Zivilisation* einer Gruppe wird die Ge-

¹¹⁹ Posner (2008), S. 47ff.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd., S. 48.

¹²² Ebd., S. 49.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Durch die Kultursemiotik kann der Begriff der Gesellschaft von dem der sozialen Kultur einer Population getrennt werden. Ein Primat, der die menschliche Sprache erlernt, teilt mit dem Menschen (a) eine materiale Kultur und (b) eine mentale Kultur, aber (c) keine soziale Kultur. Gäbe es in der sozialen Kultur der Primaten eine ‚Gesellschaft‘, dann wäre es möglich, dass der Affe reziprok zum Menschen, dem Menschen auch seine Sprache lehrt.

samtheit ihrer Artefakte und Technologien bezeichnet. *Artefakte* sind intentionale Semiosen einer Kultur, sie erfüllen einen Zweck oder vermitteln eine Funktion.¹²⁶ Aus dem Begriff des Artefakts leitet sich der kultursemiotische Begriff des *Textes* her. Es gilt: „Wenn etwas ein Artefakt ist und in einer Kultur nicht nur eine Funktion hat, sondern auch ein Zeichen ist, das eine codierte Botschaft trägt, so wird es in der Kultursemiotik als *Text dieser Kultur* bezeichnet. Texte sind immer ein Ergebnis absichtlichen Verhaltens, auch wenn nicht alle ihre Eigenschaften beabsichtigt sein müssen.“¹²⁷ Texte sind Artefakte und werden in einer Kultur produziert und reproduziert.

Weiterhin ist jeder Kultur eine *Mentalität* zuzuordnen. Sie ist die Menge aller Ideen, Werte und Konventionen einer Kultur.¹²⁸ Es lässt sich folgender kultursemiotischer Zusammenhang aufstellen: „Ein Mentefakt kann in einer Gesellschaft nur dann eine Rolle spielen, wenn diese über ein Substrat verfügt, das seine Mittelbarkeit gewährleistet, und das heißt, wenn es [...] einen Signifikanten gibt, dessen Signifikat das Mentefakt ist.“¹²⁹ Fasst man diese begrifflichen Untergliederungen zusammen, lässt sich daraus der Begriff der *Kultur* ableiten. Eine Gesellschaft ist also eine Menge von Zeichenbenutzern, eine Zivilisation ist eine Menge von Texten und eine Mentalität ist eine Menge von konventionellen Codes. Diese drei Bereiche sind irreduzibel miteinander verbunden; denn Zeichenbenutzer benötigen Codes, wenn sie Texte verstehen wollen. In der Summe gilt deswegen: „Eine Kultur als Zeichensystem besteht aus individuellen und kollektiven Zeichenbenutzern, die Texte produzieren und rezipieren, durch die mit Hilfe konventioneller Codes Botschaften mitgeteilt werden, welche den Zeichenbenutzern die Bewältigung ihrer Probleme ermöglichen. [...] Kulturen sind also hochkomplexe und dennoch einheitliche Gebilde. [...] Wegen dieser hochdifferenzierten Strukturen lässt sich jedes gesamt-kulturelle Zeichensystem auch als System von Zeichensystemen betrachten. Jede Kultur organisiert sich selbst in Systeme von Zeichensystemen.“¹³⁰ Die Kultursemiotik kann somit nachweisen, dass sich kulturanthropologische Grundbegriffe durch semiotische Termini abbilden lassen und Kulturen intersubjektiv als einheitliche Gebilde beschreiben lassen.

Diese strukturellen Zusammenhänge kann die Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung nutzen, um ein einheitliches Datenmodell empirischer Wertschöpfungsprozesse in der Kreativen Ökonomie zu definieren. Zu diesem Zweck sei hier das Konzept der *semiotischen Wertschöpfungskette* eingeführt. Die „*semiotische Wertschöpfungskette*“ ist ein Medium der Beobachtung zur Charakterisierung organisierter Zeichenprozesse.¹³¹

¹²⁶ Posner (2008), S. 51.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd., S. 53.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd., S. 54 ff.

¹³¹ Aus wissenschaftsmethodologischer Sicht verknüpft das Modell der semiotischen Wertschöpfungskette das kulturökonomische *Erfahrungsobjekt* (tatsächliche Semiosen in der Kultur- und Kreativwirtschaft) mit dem kulturökonomischen *Erkenntnisobjekt* (planvoller Umgang mit knappen Ressourcen). Zur Unterscheidung zwischen Erfahrungs- und Erkenntnisobjekt vgl. Ammon (1911).

Das Modell der semiotischen Wertschöpfungskette zergliedert die Semiosen einer Immaterialgüterökonomie in Form von Input-Output-Relationen (vgl. Abb. 19). Durch die semiotische Wertschöpfungskette wird eine Faktorenkonstellation benannt, die allen kulturellen Semiosen gemein ist und eine medienäquivalente Erfassung relationaler Zeichenbeziehungen in immateriellen Wertschöpfungsketten erlaubt.¹³² Die semiotische Wertschöpfungskette ermöglicht ein analytisch motiviertes, eindeutiges und intersubjektiv vergleichbares Datenmodell zur Erfassung von Zeichenprozessen innerhalb der Kreativen Ökonomie bzw. Kultur- und Kreativwirtschaft.

Abbildung 19: Semiotische Wertschöpfungskette als Input-Output-Relation



Quelle: eigene Darstellung

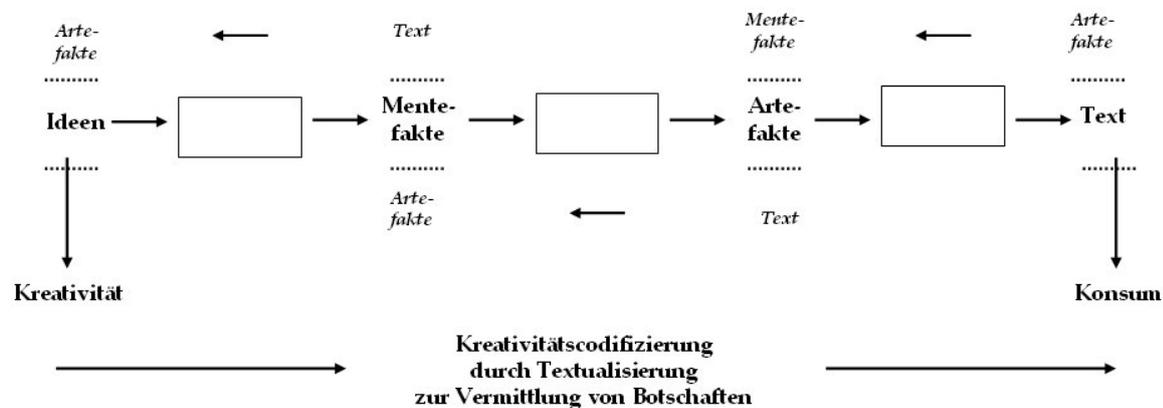
Durch die semiotische Wertschöpfungskette wird die synchrone Betrachtung von kulturellen Semiosen als Zeichensystem individueller und kollektiver Zeichenbenutzer in eine diachrone Perspektive zwischen Textproduzenten und Textkonsumenten überführt.¹³³ Dadurch wird der Sachverhalt genutzt, dass Mentefakte, Artefakte und Texte in einem gegenseitigen Signifikat-Signifikant-Verhältnis stehen. Dies sei hier erläutert. Dazu sei noch einmal die kultursemiotische Definition des Textes in Erinnerung gerufen. Ein Text ist ein Artefakt, das nicht nur eine Funktion in der Kultur hat, sondern auch ein Zeichen ist, das eine codierte Botschaft trägt. Eine codierte Botschaft kann es

¹³² Die semiotische Wertschöpfungskette ist ein soziologisches Medium (vgl. Tabelle 4). Die gegenseitige Bedingtheit kulturanthropologischer Dimensionen (vgl. Tabelle 5) wird dabei in der Art genutzt, dass jeweils zwei Dimensionen ceteris paribus die dritte Dimension im Speziellen erklären. Dieser Vorschlag zur Phänomenologie der Kultur- und Kreativwirtschaft baut folglich auf einer mereologischen Argumentation auf, vgl. hierzu Ridder (2002) und erarbeitet mehrniveunale Erklärungen, vgl. Bunge (1999a) und (1999b). Das Allgemeine entsteht aus dem Besonderen, welches wiederum mit dem Allgemeinen verkettet ist. Die Modelle kulturökonomischer Semiosen bilden demzufolge eine Theorie zur Beobachtung der Kultur als *Plan* und sind deswegen im performativen Paradigma der Kulturwissenschaft (vgl. Zembylas (2004), S. 85) verortet, obgleich sie auf einer textuellen Perspektive der Kultur aufbauen. Es sei hier darauf hingewiesen, dass eine solche Betrachtung die Existenz anthropologischer Konstanten nicht verneint (für eine Diskussion anthropologischer Konstanten im Kontext der Kulturpolitik vgl. z.B. Fuchs (1999b), S. 28f.). Vielmehr ist es so, dass ein allgemeines Verständnis für die Kultur als *Plan*, die Möglichkeit eröffnet, die weiteren anthropologischen Dimensionen im Speziellen zu erforschen, um schließlich auch hier zu einem allgemeinen theoretischen Verständnis zu gelangen, so dass sich die Frage nach dem Individuum als Träger der Kultur rekursiv als Fixpunkt grundlegender, anthropologischer Basisphänomene ergibt, vgl. hierzu Cassirer (1995), ebenso Cassirer (2001) für eine kulturphilosophische Diskussion der Emergenz von Autonomie aus dem mereologischen Wechselspiel zwischen Besonderem und Allgemeinen. Die Kulturökonomie ist somit ein rhizomartiger Teilaspekt einer allgemeinen Anthropologie im Lichte einer *generalisierten Tertiariät*, vgl. hierzu z.B. Krüger (2006), zum Begriff des Rhizoms vgl. Deleuze & Guattari (1977).

¹³³ Zur Bedeutung der Ökonomie für die kulturwissenschaftliche Grundagentheorie vgl. auch Winkler (2004), Bachmann-Medick (2006), S. 385 und Musner (2004), S. 76.

aber nur tragen, wenn es einen Signifikanten gibt, dessen Signifikat das Artefakt ist. Ein beliebiges Artefakt wird also nur dann zum Text einer Kultur, wenn es auch als Mentefakt eine Rolle spielt. Artefakt und Text stehen folglich in einer Signifikat-/Signifikant-Relation zueinander. Ähnliches gilt auch für das Verhältnis zwischen Artefakten und Mentefakten. Denn man kann feststellen, dass ein Mentefakt, wenn es eine codierte Botschaft trägt auch ein Text der Kultur ist. Das Artefakt kann schließlich als Text in Relation zum Mentefakt betrachtet werden. Mentefakt und Artefakt stehen demzufolge ebenfalls in einer Signifikat-/Signifikant-Relation. Des Weiteren bezieht das Modell der semiotischen Wertschöpfungskette „Ideen“ als Input-Faktor in die Produktionskette mit ein. Ideen sind ein der Kultur Unbekanntes. Sie können nur dann in der Kultur eine Rolle spielen, wenn sie eine codierte Botschaft tragen, bzw. wenn es einen Signifikanten gibt, dessen Signifikat die Idee ist. Das Mentefakt ist also der Text einer Idee. Damit lässt sich erkennen, dass auch Idee und Mentefakt in einer Signifikat-/Signifikant-Relation zueinander stehen. Folgende Abbildung stellt diese Übersicht dar.

Abbildung 20: Semiotische Wertschöpfung durch Textualisierung



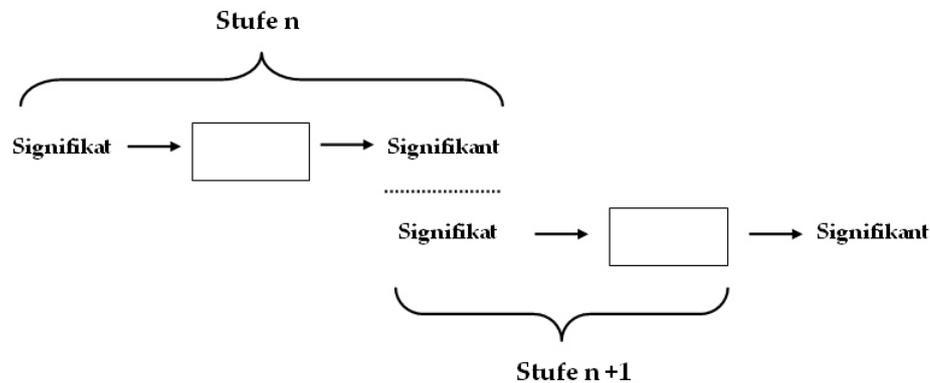
Quelle: eigene Darstellung

Abbildung 20 lässt weiterhin erkennen, dass sich die semiotische Wertschöpfungskette als linearisierte Textualisierung nicht-codifizierter Ideen interpretieren lässt.¹³⁴ Die semiotische Wertschöpfungskette transformiert ein der Kultur Unbekanntes in eine konsumierbare Botschaft durch eine stufenweise Verkettung von Signifikat-Signifikant-Verhältnissen. Jede Stufe ist dabei durch eine charakteristische Verschiebung geprägt, die eine Umkehrung der Signifikat-Signifikant-Relation bewirkt (vgl. Abb. 21). Die

¹³⁴ Die hier dargestellte Wertschöpfungskette entspricht dem Konzept der 3-gliedrigen Unterteilung einer Ökonomie in Rohstoffgewinnung, Rohstoffverarbeitung und Rohstoffverbringung, vgl. hierzu FN 108. Für eine allgemeine Theorie ist die Ökonomie jedoch in thermodynamischen Regelprinzipien zu fundieren, vgl. hierzu Herrmann-Pillath (2002), S. 177. Allgemeiner Rohstoff ist „Energie“. Ein mediengeprägter Wertschöpfungskettenansatz wie in UNESCO & UNCTAD (2008), S. 83 kann deswegen nicht ausreichen. Im Kontext einer digitalisierten Kultur (aus Sicht der Kultur- und Kreativwirtschaft vgl. z.B. Dolgin (2010)) wird dann klar, dass auch die Produktion geistigen Eigentums auf energetischer Transformation beruht, dann aber auf quantenmechanischer Basis durch die Manipulation von Elektronen zur Berechnung geistiger Inhalte. Gerade deswegen bietet das evolutorische Paradigma der Ökonomie eine sinnvolle Basis für die kulturökonomische Grundlagenforschung. Man vergleiche hier auch den kulturwissenschaftlichen Begriff der *kulturellen Energie*, vgl. Finke (2008), S. 264.

Verkettung erfolgt über die Zwischenmärkte, die die Outputs der Vorstufe in Ressourcen für die weitere Produktion überführen und dadurch den Signifikanten der Vorstufe zum Signifikat umkehren (vgl. Abb. 21).

Abbildung 21: Verkettung durch Stellenaustausch



Quelle: eigene Darstellung

In der Summe bewirkt die Verkettung eine Codifizierung der Kreativität als Signifikat für den Konsum als Signifikant. Aus semiotischer Sicht lässt sich die Verbindung zwischen Kreativität, semiotischer Wertschöpfungskette und Konsum deswegen als Code definieren, da diese Drei-Gliederung eine Menge von Signifikaten und Signifikanten vorgibt, die durch eine Regel miteinander verbunden sind. Mit Hilfe der semiotischen Wertschöpfungskette wird es deswegen möglich, die Zeichenprozesse innerhalb der Kreativen Ökonomie und Kultur- und Kreativwirtschaft als organisierten Produktionsprozess zu beobachten, die einer expliziten Regel folgen, welche durch die Vorgaben der semiotischen Wertschöpfungskette jedoch selbst nicht definiert ist. Gerade dadurch wird es möglich, theoretische Aussagensysteme zur Regellogik der Kreativen Ökonomie aufzustellen, die sich dann am empirischen Erfahrungsobjekt überprüfen lassen.¹³⁵

Die Leistungsfähigkeit der semiotischen Wertschöpfungskette zeigt sich insbesondere an der Möglichkeit, die Erzeugung kultureller Werte in die Beobachtung zu integrieren, ohne funktionale Annahmen treffen zu müssen.¹³⁶ Ein kultureller Wert sei ein „Etwas“, das weder eine Funktion erfüllt noch eine Botschaft vermittelt.¹³⁷ Durch die Transformation in ein Mentefakt, wird geprüft, dass es einen Signifikanten gibt, dessen Signifikat das „Etwas“ ist (vgl. Abb. 20). Die Verarbeitung von einem Mentefakt zu einem Artefakt führt ebenso zu einer Überprüfung der Regel, dass das „Etwas“ ein Signifikat ist, für den es einen Signifikanten gibt. Dieselbe Regel wird ebenso auf der nächsten Transformationsstufe vom Artefakt zum Text durchlaufen. In der Summe bewirkt die Textualisierung des „Etwas“ deshalb eine Kodifizierung der Regel, das es

¹³⁵ Man vgl. hier die Ausführungen in FN 132 und FN 133.

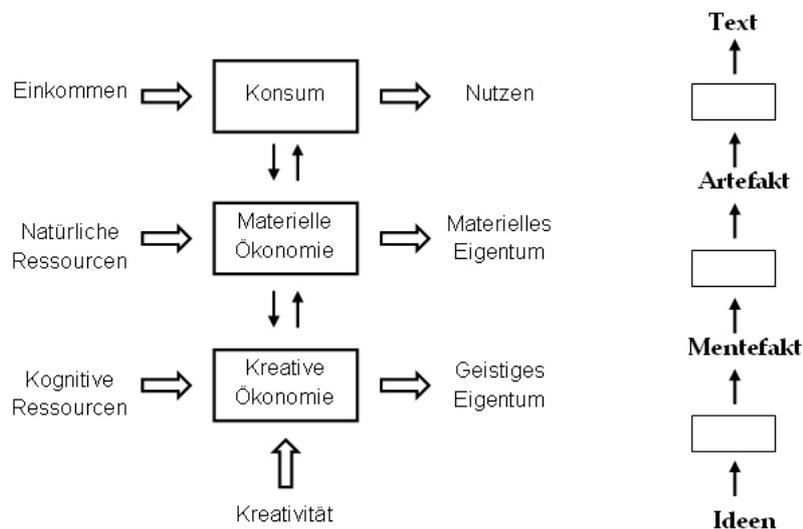
¹³⁶ Vgl. hier auch die Diskussion in McCain (2006), S. 151 und Nozick (1981), S. 162.

¹³⁷ Es sei hier klar, dass auch durch die Vermittlung von Botschaften eine Funktion ausgefüllt wird, denn eine Botschaft ist stets einem Signifikanten untergeordnet, man vergleiche dazu z.B. die Unterscheidung von Wahrnehmung und Kommunikation bei Luhmann (1997), S. 13 ff. Als Beispiel sei das Verhältnis zwischen Musik und Sprache angeführt. Nicht-funktionale Musik will Wahrnehmungen vermitteln ohne dabei zu sprechen, vgl. hierzu die Theorie der absoluten Musik in Dahlhaus (1976).

ein Signifikat für einen Signifikanten ist. Die Textualisierung nicht-funktionaler, nicht-codebezogener Ideen führt deswegen zu einer allgemeinen Verknüpfung zwischen Kreativität (als allgemeiner Signifikant jedes speziellen Signifikats) und individuellem Konsum (als Signifikat des allgemeinen Signifikanten). Es gilt auch hier, dass die semiotische Wertschöpfungskette lediglich das Medium zur Beobachtung der organisierten Verkettung dieser Regellogik ist, ohne dabei jedoch Hypothesen zur ihrer speziellen Organisation zu formulieren.¹³⁸

Die Semiotische Wertschöpfungskette ist insbesondere ein Medium zur Beobachtung der strukturellen Beziehungen zwischen der Produktion von immateriellen Gütern und materiellen Gütern in Form von Input-Output-Beziehungen, die als organisierte Zeichenprozesse charakterisiert werden. Die analytischen Untersuchungen, wie sie hier im Kontext des Modells von Bryant und Throsby dargestellt wurden lassen sich deswegen innerhalb einer semiotischen Wertschöpfungskette abbilden und mit realen Semiosen innerhalb der Kreativen Ökonomie vergleichen (vgl. hierzu Abb. 22).

Abbildung 22: Immaterialgüterökonomie und semiotische Wertschöpfung



Quelle: eigene Darstellung

Abbildung 22 zeigt auf, dass die Leistungserstellungsprozesse der Kreativen Ökonomie als die Mentefakte einer Kultur interpretiert werden können. Sie nutzt Kreativität als Inputfaktor, um neue Ideen in eine für die Kultur relevante Form zu transformieren. Im Anschluss an das Modell von Bryant und Throsby ist es dann sinnvoll, die Mentefakte einer Ökonomie in funktionale und nicht-funktionale Mentefakte zu differenzieren und dadurch die Unterscheidung zwischen *Markt* und *Kunstwelt* innerhalb des Modells von Bryant und Throsby wiederzugeben. Betrachtet man die Branchenklassifikation zur Kultur- und Kreativwirtschaft lässt sich feststellen, dass die bisherigen Modelle vor allem die *nicht-funktionalen Mentefakte* einer Ökonomie aggregieren. Für ein ganzheitli-

¹³⁸ Man vergleiche hierzu FN 133. Es wird hier keine allgemeine Kunsttheorie produziert. Jedoch werden hier die Determinanten der Kunstproduktion zur Untersuchung offen gelegt, die sich in einen allgemeinen kunstwissenschaftlichen Kontext eingliedern lassen, vgl. hierzu Held & Schneider (2007), S. 203.

ches Verständnis der Immaterialgüterökonomie ist jedoch eine Eingliederung ökonomischer Mentefakte ebenso wünschenswert.¹³⁹ Aus diesen Überlegungen ergibt sich deshalb der Vorschlag den Begriff der *Kultur- und Kreativwirtschaft* auf die Erzeugung nicht-funktionaler Mentefakte einzugrenzen, während der Begriff der *Kreativen Ökonomie* sowohl die Erzeugung funktionaler als auch nicht-funktionaler Mentefakte umfasst.

Die einzelnen Branchen der Kultur- und Kreativwirtschaft lassen sich selbst wieder als semiotische Wertschöpfungskette betrachten (vgl. dazu Tabelle 6 für einige exemplarische Beispiele).¹⁴⁰ Man stelle sich hier exemplarisch die Wertschöpfungskette der Musik vor.

Tabelle 6: Kreativwirtschaftliche Branchenklassifikationen und semiotische Wertschöpfungsketten

Branche	Mentefakt	Artefakt	Text
Werbung ¹⁴¹	Kreativkonzept	Realisation	Konsum
Musik	Komposition	Speicherung	Aufführung / mp3
Kunst	Produktion	Kunstmarkt	Ausstellung
Buch	Manuskript	Druck	Rezeption
Darstellende Kunst	Rolle	Verkörperung	Rezeption
Film	Drehbuch	Produktion	Rezeption / DVD
Software	Modell	Programm	Kompilierung

Die Produktion neuer musikalischer Werke umfasst die Stufe der Ideengeneration, Komposition und Aufführung, die je nach musikalischem Werk z.B. als Live-Veranstaltung stattfinden kann oder als digitales Artefakt gespeichert wird.¹⁴² Da die musikalische Produktion selbst als eigene semiotische Wertschöpfungskette organisiert ist, wiederholt sich auch auf dieser Stufe, der makroökonomische Gegensatz zwischen *Kunstwelt* und *Markt* wie er im Modell von Bryant und Throsby dargestellt wurde. Man kann musikalische Werke deshalb ebenso in *funktionale Musik* und *nicht-funktionale Musik* unterscheiden.¹⁴³ Diese Unterscheidung lässt sich genauer als *codebezogene Ausdifferenzierung* klassifizieren (vgl. dazu nochmals Tabelle 4). Man kann dann z.B. Radiomu-

¹³⁹ Patente lassen sich aus kulturökonomischer Sicht z.B. als *ökonomische Mentefakte* verstehen. Für empirische Forschungen bietet es hier z.B. an, die Klassifikation der wissensintensiven Dienstleistungen heranzuziehen.

¹⁴⁰ Diese Tatsache entspringt der *Rekursivität* kulturökonomischer Methodologie, vgl. hierzu aus wissenschaftstheoretischer Sicht, Luhmann (1992), S. 275 ff.

¹⁴¹ Hier ist zu unterscheiden zwischen den Marketingbudgets in Unternehmen, die die Werbebudgets innerhalb materieller Wertschöpfungsketten determinieren und den kreativen Werbeagenturen, die die Werbebudgets mit Inhalten bestücken.

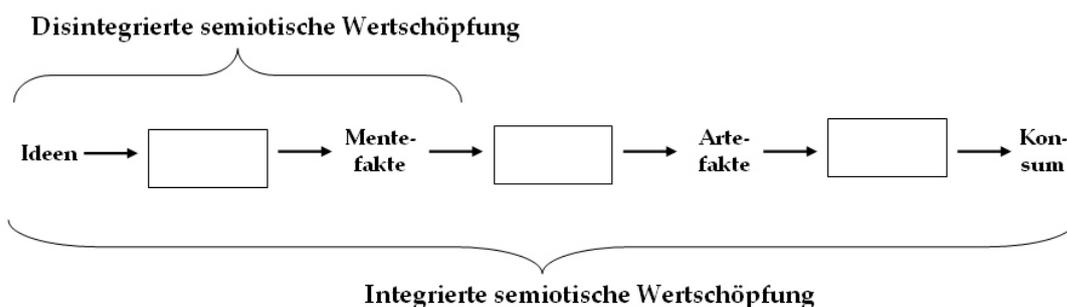
¹⁴² Die Vermarktung lässt sich als weitere Stufe benennen.

¹⁴³ Diese Unterscheidung tritt in der Musik-Praxis als Unterscheidung zwischen U-Musik und E-Musik hervor.

sik, Unterhaltungsmusik, Werbemusik von Kunstmusik unterscheiden, die unabhängig von äußeren Anlässen rezipiert wird.¹⁴⁴

Durch diese Unterscheidung repliziert sich die makroökonomische Unterscheidung zwischen kulturellen und ökonomischen Werten auf mesoinstitutioneller Ebene der kultur- und kreativwirtschaftlichen Teilbranchen als Unterscheidung zwischen kulturellen und codebezogenen Werten. Dementsprechend ist es z.B. möglich von einer Musik-Kultur, Werbe-Kultur, Film-Kultur, Design-Kultur, etc. zu reden. Die *Hochkultur* einer Ökonomie ist demzufolge die Wertschöpfungskette einer Ökonomie, in der keine codebezogene Ausdifferenzierung der Mentefakte stattfindet.¹⁴⁵ Die *Kulturausgaben* bezeichnen die *nicht-funktionalen, öffentlichen Ausgaben* einer Ökonomie, die sich dann innerhalb der verschiedenen Teilbranchen der Kultur- und Kreativwirtschaft aufsummieren. Sie bilden die numerische Basis zur Abbildung der Aktionen staatlicher Kulturakteure innerhalb des Forschungsdesigns dieser Arbeit ab. Schließlich lassen sich semiotische Wertschöpfungsketten auch nach ihrer Organisationsform unterscheiden, die wie in Abbildung 23 als *integrierte* oder *disintegrierte* Wertschöpfungskette auftreten kann.¹⁴⁶

Abbildung 23: Wertschöpfungsketten der Kreativen Ökonomie



Quelle: eigene Darstellung

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Semiotik ein valides, deskriptives Modell zur Beschreibung der Zeichenprozesse innerhalb der Kreativen Ökonomie bzw. Kultur- und Kreativwirtschaft zulässt, deren Anwendung innerhalb der Erforschung der Kultur- und Kreativwirtschaft in Zukunft wünschenswert wäre.

¹⁴⁴ Für eine allgemeine Darstellung des modernen Musikbetriebes, vgl. z.B. Jacobshagen & Reininghaus (2006).

¹⁴⁵ Zu dieser Wertschöpfungskette wird die Bildende Kunst gerechnet, aber auch andere Kunstformen wie die Literatur, Medienkunst oder das Theater, die in den bisherigen Klassifikationen zur Kultur- und Kreativwirtschaft nicht getrennt aufgeführt werden.

¹⁴⁶ Dieses Verhältnis ändert sich durch Medientechnologien. Man denke z.B. an die Digitalisierung und das Schauspiel. Durch die digitalen Technologien wird es möglich, dass Verkörperungen dezentral von Inszenierungen gespeichert werden, wodurch eine Disintegration der Wertschöpfungskette stattfindet.

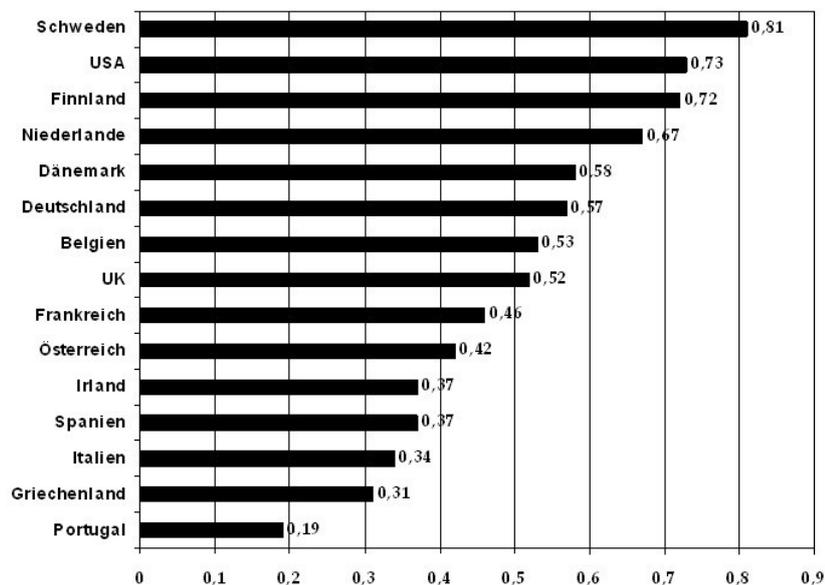
IV.Fazit: Muster der Interdependenzbewältigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft

Die Kultur- und Kreativwirtschaft ist eingebettet in ein System des gesellschaftlichen Wandels. Dies zeigten die Beobachtungen zu Beginn dieser Arbeit. Es war Ziel der strukturellen Analyse dieser Erörterung einen Vorschlag für ein empirisch orientiertes Forschungsdesign zu entwickeln, das die kontextuellen Rahmenbedingungen dieser Entwicklungen thematisieren kann. Die Evidenzen, die hier im ersten Abschnitt dieses Abschlusskapitels erörtert werden, sind hinreichend, um die Vermutung des technologieinduzierten Wandels der Kultur- und Kreativwirtschaft bestätigt zu sehen. Während es einerseits wünschenswert ist, diese Hypothese durch induktive Verfahren weiter abzusichern, weisen die empirischen Beobachtungen ebenso auf die Dringlichkeit des steuerungs- und politikpolitischen Handlungsbedarfs hin, der sich durch die veränderte Struktur der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Kultur- und Kreativwirtschaft ergibt. Das rege Interesse an der Kultur- und Kreativwirtschaft darf deshalb nicht darüber hinwegtäuschen, dass bisher nur wenige methodologisch gesicherte Kenntnisse zur ihrer Funktionsweise vorliegen. Zum Abschluss dieser Arbeit stellt sich somit die Frage, welche Implikationen diese Untersuchung für die steuerungs- und politikpolitische Gestaltung der Kultur- und Kreativwirtschaft zulässt. Dazu ist insbesondere der Frage nachzugehen, wie sich der hybride Governancemechanismus der Kultur- und Kreativwirtschaft genauer spezifizieren lässt. Ein abschließender Exkurs zur theoretischen Verortung der Kultur- und Kreativwirtschaft will schließlich zeigen, wie sich die Ergebnisse dieser Arbeit in einen übergeordneten gedanklichen Kontext einbetten lassen. Dieser Exkurs soll nicht nur Wege zur Fortschreibung der empirischen Erforschung kulturökonomischer Ordnungsmuster aufzeigen, sondern will ebenso elementare Mechanismen der Kultur- und Kreativwirtschaft identifizieren, die wichtige Indizien für die Gestaltungsmöglichkeiten der steuerungs- und politikpolitischen Rahmenbedingungen der kreativen Ökonomie geben und damit den Untersuchungsgang dieser Erörterung abschließen.

A. Die hybride Struktur des Kulturbetriebes im Lichte des gesellschaftlichen Wandels

Es ist Ziel des folgenden Abschnitts, empirische Evidenzen zum technologieinduzierten Wandel der Kultur-governance zu untersuchen und darauf aufbauend die Strukturen des Kulturbetriebes im Kontext der Kreativen Ökonomie näher zu konkretisieren. Lässt sich die Hypothese des linearen Zusammenhangs zwischen Kulturausgaben und Kreativitätsindex also empirisch verifizieren? Oder falsifizieren die realen Beobachtungsdaten diese Hypothese? Die Erörterung muss sich hier an den existierenden Minimaldaten orientieren, die jedoch hinreichend sind, um daraus Evidenzen abzuleiten. Konkrete Daten zu staatlichen Kulturausgaben im internationalen Vergleich hat vor allem Throsby erarbeitet. Throsby ermittelt, dass die staatlichen Kulturausgaben für die USA 0,02 Prozent des BIP, für Großbritannien 0,14 Prozent des BIP und für Deutschland 0,21 Prozent des BIP betragen.¹⁴⁷ Zur Abbildung von Kreativitätsindizes lässt sich auf Messungen von Florida zurückgreifen. Abbildung 24 zeigt Messungen des Kreativitätsindex im europäischen und amerikanischen Vergleich.¹⁴⁸ Die USA belegen einen höheren Kreativitätsindex als Deutschland. Selbst mit diesen rudimentären Daten lässt sich infolgedessen folgende Aussage treffen. Würde die Annahme eines linearen Zusammenhangs zwischen Kulturausgaben und Kreativitätsindex zutreffen, dann müsste der Kreativitätsindex der USA lediglich ein Zehntel des Indexwertes für Deutschland betragen. Die Annahme eines linearen Zusammenhangs zwischen Kulturausgaben und Kreativitätsindex lässt sich damit praktisch von der Hand weisen.

Abbildung 24: Euro-Creativity Index 2004



Quelle: Florida: Europe in the Creative Age¹⁴⁹

¹⁴⁷ Vgl. Throsby (1994).

¹⁴⁸ Florida & Tinagli (2004).

¹⁴⁹ Florida & Tinagli (2004).

Der Vergleich der Daten zwischen Deutschland und den USA reicht deswegen, um einen hinreichenden Hinweis dafür zu haben, dass der reale, empirische Zusammenhang zwischen Kulturausgaben und Kreativitätsindex keinem proportionalen Verlauf folgt.¹⁵⁰ Damit liegt ein empirischer Beleg für die Tatsache vor, dass ein technologieinduzierter Wandel den Transformationsprozess der Governance der Kulturmärkte bewirkt. Der technologieinduzierte Wandel bedingt den Wandel globaler, kulturpolitischer Leitideen und das kulturpolitische Programm der Kreativen Ökonomie ebenso wie die Existenz eines hybriden Steuerungsmechanismus, der die Allokation auf den Kulturmärkten regelt und komparative Transaktionskostenvorteile erbringt (vgl. nochmals Abb. 6). In den folgenden Abschnitten seien nun Überlegungen dazu angestellt, wie sich dieser hybride Mechanismus des Kulturbetriebes genauer spezifizieren lässt. Die Erörterung orientiert sich dazu an strukturellen Modellen, die Möglichkeiten eines finanzmarktintegrierten Kunstbetriebes aufzeigen wollen. Diese weisen darauf hin, dass die Preisbildung auf Kunstmärkten an das exogene Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten in einer Ökonomie gebunden ist. Dadurch wird ein Prinzip der *heterarchischen Steuerung* der Kunstmärkte erkennbar, das kennzeichnend für die hybride Governance des Kulturmarktes ist.¹⁵¹ Diese Heterarchie der Kulturmärkte sei hier als ökonomisches Wechselspiel zwischen ästhetischem und ökonomischen Mehrwert dargestellt, um darauf aufbauend weitere Hypothesen zur charakteristischen Gestalt der Governance der Kulturmärkte im Kontext der Kreativen Ökonomie zu formulieren. Diese Beobachtungen leiten schließlich über zu allgemeinen theoretischen Reflexionen im Kontext der Kultur- und Kreativwirtschaft und generellen Betrachtungen zu elementaren kulturökonomischen Mechanismen im Abschlusskapitel dieser Arbeit.

¹⁵⁰ Hier wäre in der weiteren Erforschung des Sachverhalts eine komparatistische Untersuchung auf methodologischer Basis eines *most different systems design* möglich, vgl. Jahn (2006), S. 233.

¹⁵¹ Der Begriff der Heterarchie geht auf den griechischen Begriff „heteros“ (der Andere, der Fremde) und „archein“ zurück und bedeutet „unter der Regierung / Herrschaft eines Anderen“, vgl. Rittberger et al. (2010), S. 44. Die „Heterarchie stellt [allgemein] ein drittes Ordnungsprinzip zwischen Anarchie und Hierarchie dar, eine Alternative zu reinen Selbsthilfesystemen auf der einen Seite und formal oder de facto hierarchischen Systemen auf der anderen“, vgl. Rittberger et al. (2010), S. 44.

1. Die Verschränkung von Finanzmarkt und Kulturmarkt

Die Untersuchung will sich nun mit der Frage beschäftigen, welche Bedingungen eine Finanzmarktintegration der Kulturmärkte ermöglichen, so dass Preismechanismen die Allokation kultureller Güter koordinieren können.¹⁵² In diesem Abschnitt wird dazu zunächst das heterarchische Wechselspiel zwischen monetären und ästhetischen Renditen der Kulturmärkte erläutert, bevor die organisationale Form des Kulturbetriebes im Kontext der Kreativen Ökonomie im nächsten Abschnitt konkretisiert wird. Zur Analyse der Integration von Finanz- und Kulturmärkten sei hier das Modell *Incomplete Information and Experimentation in the Arts* von Cellini und Cuccia in seinen Grundzügen vorgestellt. Cellini und Cuccia untersuchen das Wechselspiel eines privaten, renditeorientierten Finanziers mit einem innovationsorientierten Kunstmarkt.¹⁵³ Das Modell unterscheidet zwischen Künstlern (A) und einem privaten Finanzier (F). Die Künstler gruppieren sich in zwei verschiedene Gruppen: innovative und konservative Künstler. Es sei U_X der Nutzen, den ein innovativer Künstler aus seiner Arbeit zieht und U_N der Nutzen, den ein konservativer Künstler aus seiner Arbeit bezieht; dabei wird folgender Zusammenhang unterstellt: $U_X > U_N > 0$ für innovative Künstler bzw. $U_N > U_X > 0$ für konservative Künstler. Der Finanzier entscheidet nach rein renditeorientierten Motiven. Bei einer Investition in konservative Kunst beträgt seine zu erwartende Rendite π , bei einer Investition in innovative Kunstwerke $-\beta\pi$; mit $\beta > 0$. Die Situation zwischen Künstlern und Finanzier ist durch eine endogene Informationsasymmetrie gekennzeichnet, weil der Finanzier den privaten Nutzen der Künstler nicht beobachten kann. Der Finanzier F sieht sich folglich der Entscheidungssituation gegenüber, ob er die Arbeit eines Künstlers A finanziert oder nicht finanziert. Der Künstler entscheidet sich hingegen, ob er eine experimentelle Arbeit ausarbeitet oder sich für einen konservativen Weg ausspricht. Falls keine Finanzierung vollzogen wird, erhalten sowohl Finanzier als auch Künstler eine Auszahlung von 0.¹⁵⁴ Aus dieser Entscheidungssituation resultiert folgende Spielmatrix:

		A	
		<i>Experimentieren</i>	<i>Nicht Experimentieren</i>
F	<i>Finanzieren</i>	$-\beta\pi$ U_X	π U_N
	<i>Nicht Finanzieren</i>	0 0	0 0

¹⁵² Man vgl. hier nochmals Abb. 4 B und die Ausführungen auf S. 17 dieser Arbeit. Es steht hier nun die Frage zur Klärung an, ob sich der hybride Governancemechanismus, dessen Existenz aus den empirischen Evidenzen herleitet, mit Marktmechanismen in Deckung gebracht werden kann bzw. wie er sich von diesen unterscheidet. Aus systematischer Sicht ist die Schnittstelle von Kultur- und Finanzmärkten ein Teilgebiet der allgemeinen Kapitalmarkttheorie, vgl. Dothan (1990) für eine einführende Darstellung.

¹⁵³ Vgl. zur folgenden Darstellung Cellini & Cuccia (2002).

¹⁵⁴ Das ist äquivalent zur Aussage, dass ein Marktversagen aufgrund von Informationsasymmetrien vorliegt.

Aus der Matrix wird ersichtlich, dass die dominante Strategie für innovative Künstler „Experimentieren“ ist und für konservative Künstler „Nicht Experimentieren“. Diese Künstler-Typen sind in der Modellwelt allerdings nicht beobachtbar. Es bezeichne deswegen q den Anteil der innovativen Künstler in einer Population mit $0 \leq q \leq 1$. Der erwartete Nutzen des Finanziers berechnet sich zu:

$$E(\Pi) = \text{Prob}(\text{Innovation}) \cdot \text{Rendite}(\text{Innovation}) + \text{Prob}(\text{Konservativ}) \cdot \text{Rendite}(\text{Konservativ})$$

$$E(\Pi) = q \cdot (-\beta\pi) + (1-q) \cdot \pi$$

$$E(\Pi) = [1 - (1+\beta)q] \pi.$$

Aus diesen strukturellen Überlegungen lässt sich nun die Bedingung ableiten, unter der es für einen privaten Finanzier möglich ist, eine Investition in den Kunstmarkt vorzunehmen. Eine Investition in den Kunstmarkt ist für einen Finanzier nur dann vorteilhaft, wenn sein erwarteter Gewinn größer als Null ist, bzw. wenn der Anteil innovativer Künstler in einer Population kleiner ist als $1/(1+\beta)$. Formal gilt folgende Beziehung:

$$E(\Pi) \geq 0 \Rightarrow q < 1/(1+\beta).$$

Damit ist eine wichtige Voraussetzung für eine dezentrale Steuerung des Kulturmarktes identifiziert. Die Beziehung besagt, dass eine private Finanzierung der Kulturmärkte nur dann möglich ist, wenn es einen gewissen Anteil an konservativen Künstlern in den Kulturmärkten gibt, so dass der private Finanzier positive Erwartungen bezüglich der Entwicklung des Marktes ausformen kann.¹⁵⁵

Dieser Gedanke sei weiter ausgeführt. Cellini und Cuccia erweitern das Grundmodell des Wechselspiels zwischen Finanz- und Kunstmarkt um die Annahme, dass der

¹⁵⁵ Die empirische Finanzmarktökonomie untersucht die Frage der Möglichkeit einer Integration der Kunstmärkte in die Finanzmärkte aus kapitalmarkttheoretischer Sicht. Kunstportfolios sind aus kapitalmarkttheoretischer Sicht dann sinnvoll, wenn sie zu bestehenden Finanzportfolios einen Diversifikationsbeitrag liefern und deren Risikoeffizienz erhöhen. Zur Beantwortung dieser Frage werden die empirische Rendite und das empirische Risiko von Kunstinvestitionen ermittelt. Durch die Mischung mit einem wohldiversifizierten Portfolio, wie z.B. dem deutschen DAX oder vergleichbaren Aktienmarktindizes kann eine modellbezogene Rendite-Risiko-Relation errechnet werden, die es erlaubt eine Aussage über die Effizienz des DAX-Kunstmarkt-Portfolios zu treffen, vgl. dazu Bernhard (2005), S. 133 ff. Die neuere empirische Forschung kann belegen, dass die Kapitalmarkteffizienz von Kunstportfolios für Zeiträume nach 1945 hinreichend messbar ist. Für längere Zeiträume scheint sich die Kapitalmarkteffizienz von Kunstportfolios hingegen nicht bestätigen zu lassen, vgl. Bernhard (2005), S. 123 ff. Bernhard bemerkt dazu: „Es bleibt also festzuhalten, dass die These widerlegt werden kann, der Kunstmarkt biete im Durchschnitt geringere Renditen als festverzinsliche Alternativenanlagen. Gerade das Gegenteil ist der Fall, betrachtet man den – von Strukturbrüchen freien – Zeitraum der letzten Jahrzehnte, in dem ein ungebrochener Aufwärtstrend nachgewiesen werden kann. Die Kunstinvestition kann demzufolge – sogar bei lediglich durchschnittlicher Wertentwicklung – durchaus als attraktive Form der Geldanlage betrachtet werden, die auch in Zukunft eine Rendite von durchschnittlich nominal 7,3 % per annum erwarten lässt“, vgl. Bernhard (2005), S. 128.

Finanzierungsprozess nicht in einem Schritt erfolgt, sondern in zwei Phasen unterteilt ist. Durch die Analyse vergangener Beobachtungsdaten wird es dem Finanzier dadurch möglich, die Charakteristika der Künstler durch Schätzwerte abzubilden. Cellini und Cuccia können zeigen, dass auch dieser günstigere Informationsstand die grundlegenden Modellparameter nicht beeinflusst. Der Finanzier orientiert sich in dem 2-stufigen Lernprozess an der Wahrscheinlichkeit q , um festzulegen, ob er in den Kunstmarkt investiert oder nicht. In einem 2-stufigen Prozess ergibt sich für innovative Künstler des Weiteren die Möglichkeit, ihre tatsächliche Präferenz „vortzutauschen“, indem sie sich in der ersten Spielstufe wie ein konservativer Künstler verhalten und dadurch die Finanzierungsentscheidung des Finanziers beeinflussen.¹⁵⁶ Dazu wählt der innovative Künstler in der ersten Stufe des Finanzierungsspiels eine zufällige Strategie. Es bezeichne x_0 die Wahrscheinlichkeit, dass er nicht experimentieren wird und $(1-x_0)$ die Wahrscheinlichkeit, dass er experimentieren wird. Der innovative Künstler wählt die Wahrscheinlichkeit x_0 derart, dass sie seinen erwarteten Nutzen maximieren wird. Für die optimale Wahrscheinlichkeit x_0^* gilt:

$$x_0^* = \begin{cases} 1 & \text{für } 0 \leq q \leq \gamma/(1+\gamma) \\ \gamma \cdot \frac{1-q}{q} & \text{für } \gamma/(1+\gamma) \leq q \leq 1 \end{cases} \quad \text{mit } \gamma = (\sqrt{U_X} - \sqrt{U_X - U_N}) / \sqrt{U_X - U_N}.$$

Cellini und Cuccia zeigen damit, dass die Entscheidung des Künstlers A abhängig ist von der Anzahl innovativer Künstler q und dem psychologischen Premium γ , das er aus seiner eigenen Arbeit ziehen kann. Je höher der subjektive Genuss eines Künstlers folglich an seiner experimentellen Arbeit ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass er in der ersten Stufe des Spiels auch seine wahre Präferenz offenbaren wird. Ebenso beeinflusst das generelle Marktklima die Entscheidungen des Künstlers, so dass ein experimenteller Künstler seine wahre Präferenz dem Markt gegenüber eher bekundet, wenn der proportionale Anteil innovativer Künstler in einer Population steigt. Im selben Zuge sinkt dabei jedoch die Wahrscheinlichkeit, dass ein privater Finanzier in einen solchen Kunstmarkt investieren wird. Für die Nachfragefunktion des Finanziers gilt also:

$$\frac{\partial D(p)}{\partial q} < 0.$$

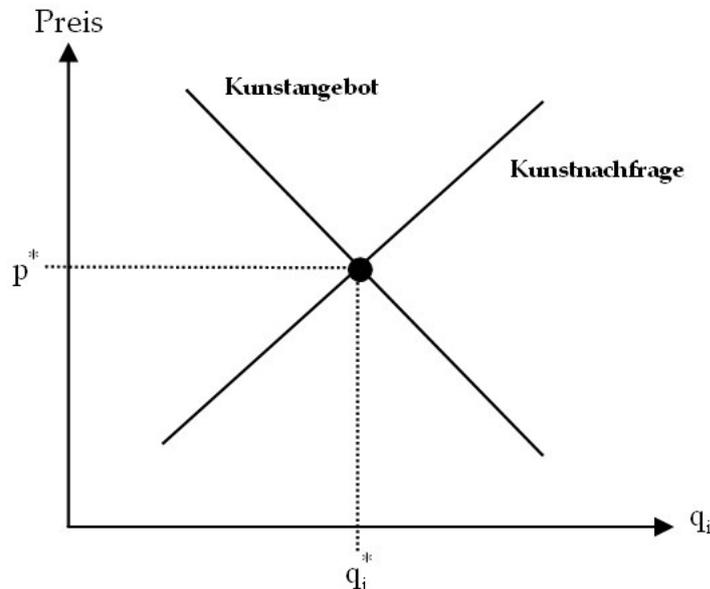
Für die Angebotsfunktion des Künstlers hingegen gilt:

$$\frac{\partial S(p)}{\partial q} > 0.$$

¹⁵⁶ Man muss hier den Begriff der „Vortäuschung“ relativ zum Modellkontext interpretieren. Empirisch gehaltvoller ist die Vorstellung, dass die Akteure ihre tatsächliche Präferenz nicht kennen und im Spielablauf erst erlernen.

Aus diesen strukturellen Ergebnissen lässt sich der Kulturmarkt in Form von Angebot und Nachfrage darstellen. Folgendes Diagramm stellt die Ergebnisse des Modells von Cellini und Cuccia zusammenfassend dar.

Abbildung 25: Integration des Finanz- und Kunstmarktes



Quelle: eigene Darstellung

In der Summe bietet das Modell von Cellini und Cuccia damit eine wichtige Grundlage zur Interpretation von Preismechanismen im Kontext der Kulturmärkte. Während einerseits gezeigt werden kann, dass eine Differenzierung zwischen innovativen und konservativen Künstlern eine wichtige Vorbedingung für die Finanzmarktintegration der Kulturmärkte ist, kann andererseits gezeigt werden, dass Preismechanismen die Allokation kultureller Werte innerhalb der Kulturmärkte nicht vollständig koordinieren, sondern lediglich das Verhältnis zwischen konservativen und innovativen Künstlern einer Ökonomie regeln.¹⁵⁷ Die Erörterung zur spezifischen Form der hybriden Kultur-governance kann damit zeigen, dass eine vollständig horizontale Ordnung der Kultur-märkte nicht denkbar ist, sondern nur Teile der Kulturmärkte marktförmig-horizontal strukturiert sein können. Die Erörterung betrachtet hier deswegen ein weiteres wichtiges Ordnungsmuster der Kulturmärkte, das für die Erklärung der Mechanismen hybrider Kultur-governance von Bedeutung ist, die *ästhetische Rendite*.¹⁵⁸ Die ästhetische Rendite wird hier im Rahmen einer komparativen Statik des Modells von Bryant und Throsby eingeführt. Sie garantiert, dass innovative Arbeiten im Kulturmarkt ein kultureller Wert zugeordnet wird, während konservativen Arbeiten kein kultureller Mehrwert zugerechnet wird. Durch die Verschränkung zwischen ästhetischen und finanziellen Ren-

¹⁵⁷ Man vgl. hierzu auch die Ausführungen im Folgekapitel.

¹⁵⁸ Die ästhetische Rendite ist eine Variable im Kontext der empirischen Kunstökonomie zur Erklärung der *Ineffizienz* von Kunstportfolios. Nach dieser Theorie findet die Ineffizienz der Kunstmärkte durch Einbeziehung einer ästhetischen Rendite in die Kapitalmarkttheorie einen Ausgleich, vgl. dazu Bonus & Ronte (1993), S. 102 ff. und Klein (1993), S. 48 ff. Ein Vorschlag für eine Quantifizierung der ästhetischen Rendite findet sich in Frey & Eichenberger (1995). Man vgl. hier auch den Begriff der *ästhetischen Produktivität*, vgl. Eckhard (1996).

Zur Verdeutlichung der ökonomischen Bedeutung des kritischen Wertes k einer Ökonomie sei hier vorgeschlagen, den kritischen Wert k als Koeffizient für die *Sozialkohäsion* einer Gesellschaft zu interpretieren. Die Erörterung hier orientiert sich dazu an der Arbeit von Moody und White. Sie definieren das Maß der Sozialkohäsion als „the minimum number of actors, who, if removed from a group, would disconnect the group.“¹⁶⁰ Diese Definition lässt sich am besten durch ein Zahlenbeispiel verdeutlichen. Man stelle sich eine Ökonomie dazu als soziale Gruppe vor. Gilt für diese Gruppe $k = 5$, dann bedeutet dies, dass sich die Ökonomie auflöst, wenn 5 oder mehr Individuen innerhalb der Ökonomie entfernt werden. Gilt $k = 20$ gilt, dann bedeutet dies, dass 20 oder mehr Individuen entfernt werden müssen, um diese Ökonomie zu disintegrieren. Das Maß der Sozialkohäsion ist folglich dann hoch, wenn viele Mitglieder einer sozialen Gruppe entfernt werden können, ohne dass sich die soziale Gruppe dadurch auflöst. Welche Interpretation lässt sich daraus im Modell von Bryant und Throsby ableiten? Im Modell von Bryant und Throsby steuert der kritische Wert k , das Verhältnis zwischen ökonomischen und kulturellen Wert im Markt in der Form, dass ein Übermaß an kulturellen Werten einer kreativen Leistung zu einer Ablehnung der Arbeit im Markt führt (vgl. nochmals Abb. 8). Lässt sich am Kulturmarkt dem gemäß eine ästhetische Rendite erzielen, dann steigt der Wert k . Es werden verstärkt Anreize gesetzt, die bestehende Kreativität einer sozialen Gruppe zur Ausbildung ökonomischer Werte einzusetzen. Dadurch entstehen Möglichkeiten des technologischen Fortschritts. Ein Ansteigen des technologischen Vermögens wiederum bewirkt Wege zur Erzeugung des makroökonomischen Outputs unter weniger Arbeitseinsatz. Genau dann steigt die minimale Anzahl derjenigen Aktoren einer Ökonomie, die an der ökonomischen Leistungserstellung beteiligt sein müssen. Die Sozialkohäsion der Ökonomie steigt. In der Summe bewirkt der ästhetische Mehrwert deswegen eine Steigerung der Sozialkohäsion einer Ökonomie.¹⁶¹

Die ästhetische Rendite tritt in Kulturmärkten neben die monetären Anreizes des Finanzinvestors als zweites Ordnungsprinzip. Beide stehen sich konträr gegenüber, denn während die Finanzinvestition in Kunstmärkte nur durch konservative Werke eine monetäre Rendite erzielen kann, ist die ästhetische Rendite rein auf innovative Werke bezogen. Ein konkretes Zahlenbeispiel im Kontext des Modells von Cellini und Cuccia soll das Wechselspiel zwischen monetären und ästhetischen Renditen weiter erhellen. Wir betrachten hier also einen Kunstmarkt mit zwei repräsentativen Künstlern, einem innovativen Künstler und einem konservativen Künstler. Es gilt folglich $q = 1/2$. Es sei hier angenommen, dass die ästhetische Rendite mit dem psychologischen Premium γ des innovativen Künstlers korreliert. Wir wollen zwei Fälle unterscheiden. Fall (1) betrachtet die Situation, dass das psychologische Premium des innovativen Künstlers sehr hoch ist. Fall (2) betrachtet die Situation, dass das psychologische Premium des innovativen Künstlers nur marginal über dem des konservativen Künstlers liegt. Es stellt sich in beiden Fällen die Frage, ob der innovative Künstler experimentiert oder nicht.

¹⁶⁰ Moody & White (2003), S. 214.

¹⁶¹ Eine Maximierung der ästhetischen Rendite minimiert (!) demzufolge die Kosten sozialer Reproduktion. Man vgl. hier auch die Diskussion zur Sozialkapitaltheorie im Kontext der Kreativen Ökonomie in Florida (2002), S. 267 f.

Die optimale Wahrscheinlichkeit für den innovativen Künstler nicht zu experimentieren berechnet sich als:

$$x_0^* = \begin{cases} 1 & \text{für } 0 \leq q \leq \gamma/(1 + \gamma) \\ \gamma \cdot \frac{1-q}{q} & \text{für } \gamma/(1 + \gamma) \leq q \leq 1 \end{cases} \quad \text{mit } \gamma = (\sqrt{U_X} - \sqrt{U_X - U_N}) / \sqrt{U_X - U_N}.^{162}$$

Als Zahlenbeispiel gelte hier $U_N = 1$. Die ästhetische Rendite sei sehr hoch wenn, wenn U_X wesentlich größer ist als U_N . Abbildung 27 stellt dar, wie sich das psychologische Premium γ als Funktion der Differenz ($U_X - U_N$) entwickelt.

Abbildung 27: Ästhetische Rendite und psychologisches Premium



Quelle: eigene Darstellung

Wenn (1) die ästhetische Rendite bzw. die Differenz zwischen U_X und U_N sehr groß ist, dann konvergiert die Funktion γ gegen 0. Wenn (2) die Differenz hingegen sehr klein ist, dann konvergiert die Funktion γ gegen ∞ . Im Fall (1) gilt deswegen stets $q > \gamma/(1 + \gamma)$. Die optimale Wahrscheinlichkeit "Nicht Experimentieren" ist $x_0^* = 0$. Die optimale Wahrscheinlichkeit "Experimentieren" ist $(1 - x_0^*) = 1$. Im Fall (2) hingegen gilt stets $q < \gamma/(1 + \gamma)$. Die optimale Wahrscheinlichkeit "Nicht Experimentieren" ist $x_0^* = 1$. Welche Erkenntnis lässt sich aus diesem Zahlenbeispiel ziehen? Fall (1) würde bedeuten, dass keine Finanzierung des innovativen Künstlers stattfinden würde. Der Markt für innovative Kunst bricht zusammen, denn das psychologische Premium des innovativen Künstlers ist von den Preismechanismen unbeeinflusst. Fall (2) hingegen ist in dieser Hinsicht unproblematisch, denn der innovative Künstler wird finanziert. Jedoch ist bei Fall (2) die ästhetische Rendite des Marktes nur sehr gering.

Mit diesem Zahlenbeispiel lässt sich damit folgende Erkenntnis auf den Punkt bringen. Je innovativer die Marktstimmung auf dem Kulturmarkt ist, desto niedriger ist die ästhetische Rendite. In einem innovativen Markt sinkt jedoch nicht der Anreiz hohe ästhetische Renditen zu erzeugen an sich, sondern vielmehr sinkt die Möglichkeit diese Innovationen am Markt durchzusetzen, weil sie nicht finanziert werden. Gleichzeitig sinken bei einem innovativen Marktklima die Anreize des privaten Investors in den

¹⁶² Cellini & Cuccia (2002).

Kunstmarkt zu investieren. Der Markt droht zusammenzubrechen. Deswegen ist es für innovative Künstler in diesem Marktklima günstiger, eine Änderung ihrer Produktionsstrategie vorzunehmen. Da sie nur über ein geringes psychologisches Premium verfügen, überwiegt diese Option den Verlust ihrer bisherigen innovativen Produktionsstrategie. Durch diese Neuorientierung verändert sich das Mischungsverhältnis im Markt. Der Anteil konservativer Künstler steigt. In einem konservativen Marktklima ist wahrscheinlicher, dass auch Künstler mit einem hohen psychologischen Premium die Strategie wählen, in der ersten Spielstufe des Marktes nicht zu experimentieren. Deshalb können sich hohe ästhetische Renditen in einem konservativen Markt durchsetzen. Hohe ästhetische Renditen stimulieren darüber hinaus, die Produktion ökonomischer Werte (vgl. nochmals. Abb. 26). Infolgedessen verändert sich das gesamtwirtschaftliche Verhältnis zwischen kulturellen und ökonomischen Werten in einer Volkswirtschaft, so dass auch auf dem Kulturmarkt vermehrt ökonomische Werte auftreten, da Künstler in den Markt hinzutreten, die nur eine geringe ästhetische Rendite produzieren jedoch hohe Anreize haben, diese im Kulturmarkt zu monetarisieren. Folglich steigt der Anteil innovativer Künstler erneut. Die Verschränkung von Finanzmarkt und Kulturmarkt bewirkt in der Summe somit eine gegenseitige Selbstregulierung.

2. Die organisationale Gestalt kultureller Wertschöpfung im Rahmen der Kreativen Ökonomie

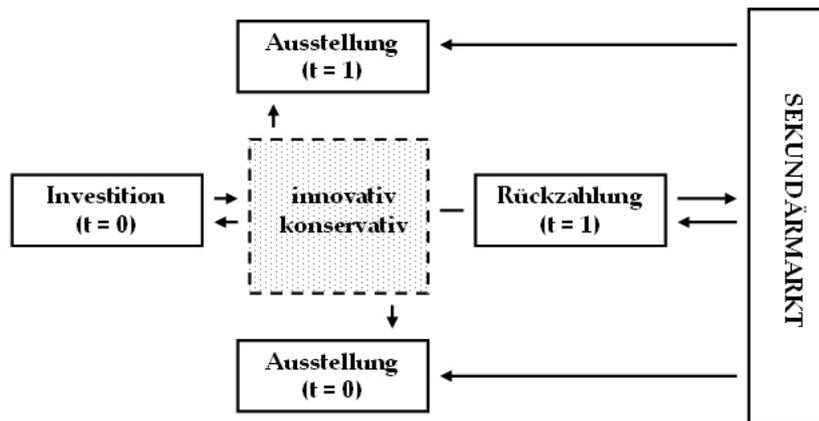
Die modellanalytischen Untersuchungen des letzten Abschnitts zeigen die grundlegenden strukturellen Muster und das heterarchische Wechselspiel zwischen monetärer und ästhetischer Rendite, das durch eine Finanzmarktintegration der Kulturmärkte zutage tritt. Es geht nun darum, diese Muster zu konkretisieren, um darauf aufbauend Hypothesen zur konkreten Gestalt hybrider Governancemechanismen der Kulturmärkte im Rahmen der Kreativen Ökonomie aufzuzeigen. Zuerst wird hier die organisationale Einbettung der Kulturmärkte in die Akteurskonstellation von Primärmarkt, Sekundärmarkt und Ausstellungsbetrieb diskutiert, um aufzuzeigen, wie dieses Netzwerk als Konvergenzmechanismus agiert, welcher die Heterarchie zwischen finanziellen und ästhetischen Renditen in die Preisbildungssysteme des Kunstmarktes transformiert. Diese Überlegungen werden in das linearisierte Modell der semiotischen Wertschöpfung übertragen, um schließlich zur Bedeutung staatlicher Akteure im Rahmen der Kreativen Ökonomie überzuleiten. Darauf aufbauend lassen sich konkrete Aussagen zur Weiterentwicklung des öffentlichen Kulturbetriebes treffen, sowie zu den Auswirkungen des technologieinduzierten Transformationsprozess der Kultur-governance auf die Governance des Kulturbetriebes im Speziellen. Diese Beobachtungen leiten zu allgemeinen Überlegungen und Betrachtungen der Kultur- und Kreativwirtschaft als spezifisches Muster einer intermediären Governanceform im nächsten Abschnitt über.

Das Modell von Cellini und Cuccia im vorherigen Abschnitt dieses Kapitels diskutierte die strukturellen Bedingungen einer Finanzmarktintegration der Kulturmärkte und konnte aufzeigen, dass die Differenzierung und Mischung zwischen konservativen und innovativen Künstlern eine notwendige Bedingung für die Existenz eines privat finanzierten Kunstmarktes ist. Im Modellrahmen der Analyse von Cellini und Cuccia zeigt sich die Unterscheidung zwischen beiden Künstlertypen durch das psychologische Premium, welches die intrinsische Motivation der Künstler abbildet. Neben die finanzielle Anreizperspektive der Kunstmarktinvestoren wurde deswegen die ästhetische Rendite als zweiter Ordnungsmechanismus der Kulturmärkte eingeführt. Die Existenz einer ästhetischen Rendite wird einerseits durch die moderne empirische Erforschung der Kunstmärkte belegt, andererseits wurde hier eine Interpretation im Kontext einer komparativen Statik des Modells von Bryant und Throsby vorgeschlagen.¹⁶³ Die Anreize, die durch die Investition in die Kunstmärkte gesetzt werden und die Zuordnung eines kulturellen Wertes sind zueinander gegenläufig. Innovative Produktionen erzielen keine positive Rendite, während sie am Kulturmarkt jedoch mit einem kulturellen Wert versehen werden. Das numerische Beispiel im letzten Abschnitt konnte zeigen, dass sich durch die Verschränkung von Finanz- und Kulturmärkten eine gegenseitige Regulierung von ästhetischer und monetärer Rendite ergeben kann. Die Betrachtung will nun dazu übergehen und untersuchen, ob eine Organisation der Preismechanismen innerhalb der Kulturmärkte in der Gestalt möglich ist, dass Preisbildungsmechanismen und kulturelle Wertbildungsmechanismen konvergieren. Abbildung 28 zeigt dazu eine

¹⁶³ Vgl. FN 156.

typologisierte Organisation der Kulturmärkte, wie sie sich im Kontext der modernen Kunstmärkte beobachten lässt.

Abbildung 28: Konvergenzmechanismen im Kulturmarkt



Quelle: eigene Darstellung

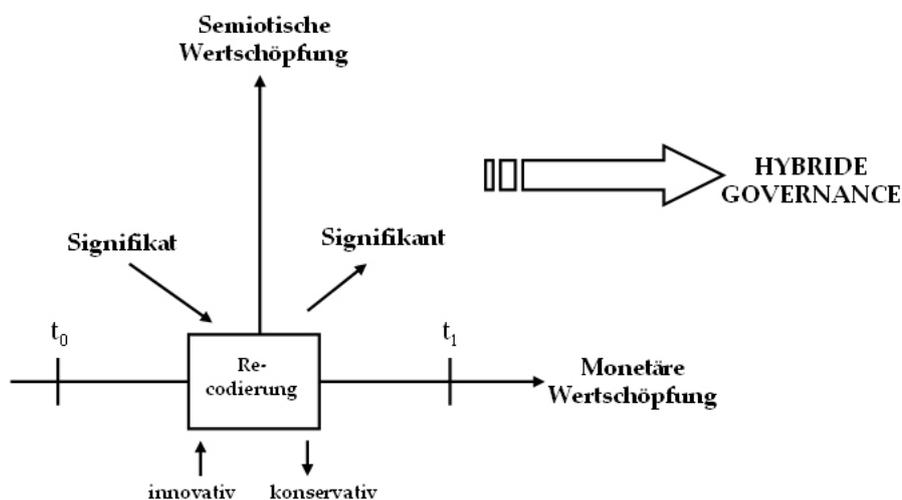
Abbildung 28 stellt eine viergliedrige Akteurskonstellation des Kulturbetriebes dar. Im Zentrum steht der kreative Kunstproduzent, der sich in Anlehnung an das Modell von Cellini und Cuccia hinsichtlich der Differenz von innovativer vs. konservativer Produktionsstrategie unterscheiden lässt. Diese Unterscheidung ist von den anderen Akteuren allerdings nicht beobachtbar (hier durch die Schraffierung verdeutlicht). Die Finanzierung der Kunstproduzenten findet durch den Finanzmarkt statt in der Periode $t = 0$ statt. Der Investor erwartet eine positive Rückzahlung in der Periode $t = 1$. Die Rückzahlung des Investors refinanziert sich durch einen Sekundärmarkt.¹⁶⁴ Die Kunstproduzenten bieten ihre Arbeiten einem Ausstellungsbetrieb an, der die Werke gegenüber der Öffentlichkeit präsentiert.¹⁶⁵ Eine Konvergenzmechanik lässt sich nun folgendermaßen konstruieren. Wir nehmen an, dass die konservativen Kunstproduzenten ihre Produktion systematisch an den Ausstellungsbetrieb koppeln und aus der Ausstellung in $t = 0$ Erwartungen bezüglich ihres Erfolges bilden in der Ausstellung in $t = 1$ bilden. Der innovative Kunstproduzent orientiert sich im Gegensatz dazu bei seinen Arbeiten rein an seinem psychologischen Premium und agiert unabhängig von äußeren Einflüssen. Diese Entscheidungen sind durch den Finanzmarkt nicht beobachtbar; er finanziert beide Kunstproduzenten. Der Investor refinanziert sich in der nächsten Periode durch einen Verkauf der Arbeiten an den Sekundärmarkt. Der Sekundärmarkt refinanziert nur solche Arbeiten, die auch einen Ausstellungswert haben. Aus Sicht der ersten Periode ist es deshalb der konservative Produzent der finanzielle Erfolgchancen verspricht.

¹⁶⁴ Der Sekundärmarkt ist empirisch mit dem Auktionsmarkt gleichzusetzen. Für die Analyse ist der abstrakte Begriff des „Sekundärmarktes“ allerdings sinnvoll, um das heterarchische Wechselspiel der Akteure im Kunstmarkt besser hervortreten zu lassen. Für eine Darstellung des modernen Auktionsmarktes vgl. Ashenfelter & Graddy (2006).

¹⁶⁵ Im Bereich der Bildenden Kunst ist der Ausstellungsbetrieb mit dem Museum als Komplex zu identifizieren, dessen Rolle gerade darin besteht die Kunstwerke der Öffentlichkeit zu präsentieren, sie aber nicht zu vermarkten. Zu einer allgemeinen Darstellung der Ökonomie des Museums vgl. Frey & Meier (2006). Darüber hinaus ist anzumerken, dass der Ausstellungsbetrieb im Sinne der semiotischen Erörterungen in Kapitel III.C dieser Arbeit codebezogen flexibel interpretiert werden kann, z.B. als Theater oder Oper.

Der Ausstellungsbetrieb jedoch orientiert sich nicht an monetären Erfolgsgrößen, sondern rein an kulturellen Werten und ihrer ästhetischen Rendite. Entgegen der monetären Erwartungen ist es deshalb der innovative Kunstproduzent, der in der Folgeperiode die größeren Erfolgchancen hat, in Ausstellungen präsentiert zu werden. Durch den zeitlichen Verlauf findet folglich eine Umkehrung der Werthierarchien statt. Denn während aus Sicht der ersten Periode der konservative Kunstproduzent die größeren Erfolgchancen hat, ändert sich diese Wahrscheinlichkeit in der zweiten Periode durch die Entscheidungen des Ausstellungsbetriebs, der den innovativen gegenüber dem konservativen Kunstproduzenten vorzieht. Der Finanzinvestor orientiert sich rein an monetären Erfolgsgrößen, während der Sekundärmarkt sich an den Entscheidungen des Ausstellungsbetriebes ausrichtet. In der Rückzahlungsperiode ist es deshalb der innovative Kunstproduzent, der größere Erfolgchancen am Sekundärmarkt hat und dem Kunstinvestor damit höhere monetäre Renditen einbringt. Durch den Ausstellungsbetrieb findet folglich eine Umkehrung der Codierung zwischen innovativen und konservativen Strategien der Kunstproduzenten statt.¹⁶⁶ Denn das private psychologische Premium des innovativen Künstlers wird durch die Ausstellung in ein öffentliches Premium transformiert, so dass der innovative Künstler zum Maß für die konservativen Künstler der Folgeperiode wird und damit selbst eine konservative Strategie repräsentiert. Abbildung 29 fasst diese Sicht zusammen und zeigt, wie sich die hier typologisierte Akteurskonstellation als Verschränkung von horizontalen und vertikalen Wertschöpfungsprinzipien im Sinne einer hybriden Governance der Kulturmärkte interpretieren lässt.¹⁶⁷

Abbildung 29: Hybride Steuerungsmechanismen des Kulturmarktes



Quelle: eigene Darstellung

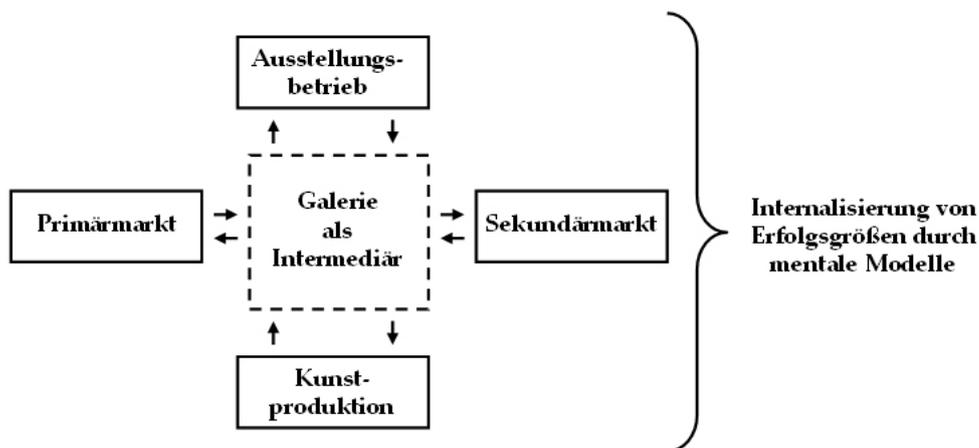
Die Analyse soll an diesem Punkt nun zusammengefasst werden. Grundlage der Untersuchung war die Feststellung, dass Evidenzen dafür bestehen, dass in gegenwärtigen Gesellschaften ein technologieinduzierter Transformationsprozess der KulturGovernance vorliegt, welche eine Adaption staatlicher Kulturpolicies bedingt. Ausgehend von

¹⁶⁶ Vgl. hier die Ausführungen zu Abbildung 44 in Kapitel IV.B.

¹⁶⁷ Zum Begriff der *semiotischen Wertschöpfung* vgl. Kapitel III.C dieser Arbeit.

transaktionskostenökonomischen Überlegungen konnte der Schluss gezogen werden, dass im Rahmen dieses neuen institutionellen Settings ein hybrider Governancemechanismus vorliegt, der die Güterallokation der Kulturmärkte steuert. Die strukturellen Überlegungen laufen nun darauf hinaus, dass sich der hybride Governancemechanismus der Kulturmärkte als heterarchisches Netzwerk von Zielbeziehungen charakterisieren lässt, welches typologisierend durch die viergliedrige Akteurskonstellation von Kunstproduktion, Primärmarkt, Sekundärmarkt und Ausstellungsbetrieb repräsentiert wird. Bevor hier nun diskutiert wird, wie sich die Rolle staatlicher Kulturakteure in diesem Netzwerk identifizieren lässt, um darauf aufbauend Hypothesen zur Bedeutung der öffentlichen Kulturförderung im Kontext des Transformationsprozesses abzuleiten, sollen hier zunächst empirische Hinweise für die Bedeutung des Netzwerkes in der Steuerung des gegenwärtigen Kunstmarktes erörtert werden. Die Erörterung orientiert sich hier an einer empirischen Messung von Preisdeterminanten des zeitgenössischen Kunstbetriebes durch eine Erhebung von Preisskripten niederländischer Kunstgalerien.¹⁶⁸ Empirisch relevant ist diese Messung deshalb, da Galerien als privatwirtschaftlich organisierte Netzwerkintermediäre des Kunstmarktes, zwischen der hier zur Diskussion stehenden abstrakten Akteurskonstellation vermitteln (vgl. Abb. 30). Sie müssen die Preisbildungsmechanismen des Kunstmarktes entsprechend in ihren mentalen Marktmodellen internalisieren, um langfristig am Markt überleben zu können.¹⁶⁹

Abbildung 30: Galerie als Netzwerkintermediär des Kunstmarktes



Quelle: eigene Darstellung

Velthuis kann in seiner empirischen Messung der Preisskripte holländischer Galerien drei wichtige Determinanten herausarbeiten. Er schreibt: „My findings can be summarized as follows: if you are asked to give a reliable estimate of the price of a work without seeing it, ask what the size is of the work, which technique the maker used, and for what price the maker may have sold artworks to museums.“¹⁷⁰ Velthuis kann damit feststellen, dass sich Galerien bei der Bestimmung von Verkaufspreisen keineswegs nach Angebot und Nachfrage ausrichten, was einer Maximierung der monetären Rendi-

¹⁶⁸ Velthuis (2005). Für eine einführende Darstellung des modernen Kunstmarktes, vgl. auch Thompson (2008).

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 118 ff.

¹⁷⁰ Ebd., S. 112.

te entspräche, sondern ihre intermediäre Funktion zwischen Finanz- und Kulturmärkten vermitteln. Velthuis stellt eine Liste von Preisskripten auf, die Galeristen fallbasiert einsetzen. Betrachtet man Tabelle 7, so sieht man, dass der Fall innovativer Kunstproduzenten (Ereignis (1)) zunächst durch einen tiefen Einstiegspreis geregelt wird und eine Preiserhöhung nur durch Reputationsgewinn (Ereignis (3)) möglich ist, der sich vor allem über mögliche Verkaufserlöse an Museen berechnet. Dies ist eine Vorhersage, wie sie im Kontext der strukturellen Überlegungen dieser Untersuchung getroffen werden kann. Die Messungen von Velthuis lassen deswegen Evidenzen erkennen, die die Vermutung untermauern, dass der hybride Governancemechanismus der Kulturmärkte durch die Akteurskonstellation in Abbildung 30 repräsentiert und durch den Galeriebetrieb als Marktintermediär vermittelt wird. Für die Hypothese des strukturellen Wandels spricht darüber hinaus der Transformationsprozess von Preisverlaufsformen im Kunstmarkt, den Velthuis ebenfalls empirisch belegt und sich seit 1990er Jahren als Versuch einer kulturell nachhaltigen Preisentwicklung zeigt.¹⁷¹ In der Summe stellt auch Velthuis fest, dass der Preismechanismus der Kunstmärkte nicht nur allokativen Funktionen hat, sondern semiotische Bedeutungen vermittelt.¹⁷² Eine Konvergenz von Preismechanismen und kulturellen Wertmechanismen lässt sich empirisch in der Form belegen, dass ein statistisch valider Zusammenhang zwischen institutioneller Anerkennung von Künstlern durch den Kulturbetrieb und Markterfolg hergeleitet werden kann.¹⁷³

Tabelle 7: Preisskripte im Galeriebetrieb¹⁷⁴

Ereignis	Preisskript
(1) Neuer Künstler	Tiefer Einstiegspreis
(2) Künstler mit eigener Preisgeschichte	Größe, Technik, Reputation
(3) Preiserhöhungen	Reputation steigt, Zeitfaktor, große Nachfrage
(4) Preissenkungen	Streng zu vermeiden

Nach diesen empirischen Darstellungen stellt sich nun die Frage, wie sich die Rolle staatlicher Akteure im Kontext der Kreativen Ökonomie genauer erläutern lässt. Soll die Akteurskonstellation des Kulturmarktes funktionieren, muss die Unabhängigkeit des Ausstellungsbetriebes garantiert sein. Nur dann ist die Funktionsweise des heterarchischen Wechselspiels garantiert. Die Unabhängigkeit des Ausstellungsbetriebes ist damit ein kollektives Gut, für das ein Marktversagen abgeleitet werden kann.¹⁷⁵ Damit ist ein Indiz für eine öffentliche Finanzierung des Ausstellungsbetriebes gegeben. Dieses soll nun genauer untersucht werden. Der Vergleich der Kulturausgaben zwischen Deutschland und den USA zeigte, dass die Kulturausgaben in Deutschland zehn Mal höher sind als in den USA, während beide Staaten eine ähnliche Governanceperformance erzie-

¹⁷¹ Velthuis (2005), S. 144.

¹⁷² Ebd., S. 159.

¹⁷³ Ebd., S. 113.

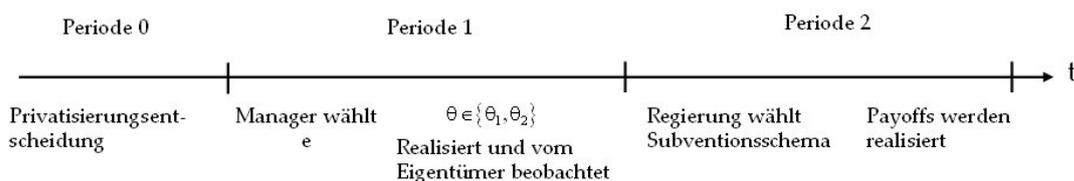
¹⁷⁴ Ebd., S. 125.

¹⁷⁵ Samuelson (1954), vgl. auch Rittberger et al. (2010), S. 343 ff für die Bedeutung kollektiver Güter in der Theorie der Weltgovernance.

len.¹⁷⁶ Hier sei nun die Überlegung angestellt, dass die Organisation des Ausstellungsbetriebes sich international pfadabhängig ausdifferenziert und dadurch Unterschiede in der staatlichen Organisation der Kulturpolitik bei gleichzeitiger Konstanz der Governanceleistung entstehen. Zur Erklärung orientiert sich die Erörterung hier an dem Modell von Schmidt *The Costs and Benefits of Privatization*, das die Existenz staatlicher Organisationen aus einer informationsökonomischen Perspektive betrachtet.¹⁷⁷ Schmidt analysiert in seinem Modell, die Frage, wann es sinnvoll sein kann ein öffentliches Gut durch ein privates Unternehmen zu produzieren und wann es sinnvoll ist, dass öffentliche Gut durch ein staatliches Unternehmen zu produzieren. Im Modell sei y die Menge eines beliebigen öffentlichen Gutes, $b(y)$ sei der soziale Nutzen des öffentlichen Gutes. Die Produktion des sozialen Gutes ist beeinflusst durch den Kostenparameter $\theta \in \{\theta_1, \theta_2\}$ mit $\theta_1 < \theta_2$, der von den Anstrengungsleistungen des privaten Managers beeinflusst wird. Der Kostenparameter fließt in die Kostenfunktion, die zur Produktion des öffentlichen Gutes notwendig ist mit ein. Es gilt $c(y, \theta)$ mit $c(y, \theta_1) < c(y, \theta_2)$. Die Anstrengungsleistungen des Managers werden mit e bezeichnet.¹⁷⁸ Sie sind vom sozialen Planer nicht direkt beobachtbar, sondern nur stochastisch messbar. Es bezeichne $q(e)$ die Wahrscheinlichkeit, dass $\theta = \theta_1$. Die Funktion $q(\cdot)$ ist konkav mit $\lim_{e \rightarrow \infty} q(e) = 1$. Je mehr sich der Manager also anstrengt, desto wahrscheinlicher wird es, dass er das öffentliche Gut zu dem niedrigeren Kostenniveau $c(y, \theta_1)$ herstellen kann. Der Erlös bei Verkauf des privaten Unternehmens sei z genannt. Wird das öffentliche Gut unter öffentlicher Hand hergestellt sei w die Lohnzahlung, die an den Manager erstattet wird.

Der soziale Planer sieht sich vor ein Entscheidungsproblem gestellt. Folgendes Diagramm stellt die zeitliche Struktur des Spiels dar:

Abbildung 31: Zeitstruktur des Modells von Schmidt



Quelle: Schmidt¹⁷⁹

Das Problem des sozialen Planers ist, dass er ex ante einen Vertrag bereitstellen muss, der die Anreize des Managers steuert, ohne seine Anstrengungsleistungen beobachten zu können. Der Manager entscheidet sich nach der Entscheidung des sozialen Planers für eine Anstrengungsleistung und realisiert ein Kostenniveau $c(y, \theta)$. In der zweiten Periode wählt der soziale Planer einen Subventionsplan zur Bereitstellung des öffent-

¹⁷⁶ Man vgl. hier beispielhaft die Gegenüberstellung zwischen amerikanischen und europäischem Modell der Kulturpolitik in Netzer (2006) und Ploeg (2006).

¹⁷⁷ Vgl. zur folgenden Darstellung Schmidt (1996).

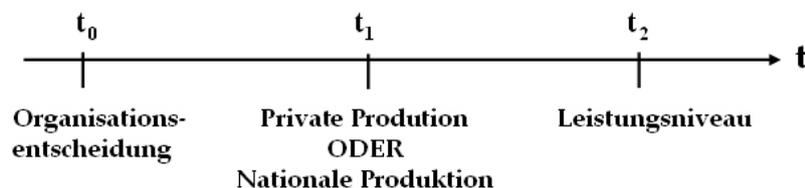
¹⁷⁸ Die Variable „ e “ bezieht sich hier auf die planvolle, kulturelle Wertschöpfung und nicht auf ökonomische Effizienz, vgl. hierzu die Ausführungen zu *ästhetischer Kennerschaft* in Zembylas (2004), S. 205 f.

¹⁷⁹ Schmidt (1996).

lichen Gutes. Die Auszahlungen zu Ende des Spiels unterscheiden sich durch das realisierte Kostenniveau und den Vertrag, der für den Manager gewählt wurde. Schmidt kann in diesem Modell folgendes Fazit ableiten: Privatisierung an einen privaten Manager ist effizienter als Nationalisierung, dann und nur dann wenn der Wohlfahrtsgewinn durch die effizientere Anstrengungsleistung des Managers die Wohlfahrtsverluste durch die ineffiziente Produktionsentscheidung überwiegt, d.h. in privaten Unternehmen überwiegt die Produktionseffizienz und in öffentlichen Unternehmen die Allokationseffizienz.¹⁸⁰

Nach der Modelllogik von Schmidt können Staaten demzufolge zwischen zwei verschiedenen Mustern wählen. Die Entscheidung ist dabei abhängig von den Anstrengungsleistungen des Managers. Je nach Wahl erreichen sie eine hohe Produktionseffizienz oder eine hohe Allokationseffizienz. Abbildung 32 zeigt die zeitliche Struktur dieser Organisationsentscheidung.

Abbildung 32: Zeitliche Struktur der Organisationsentscheidung



Quelle: eigene Darstellung

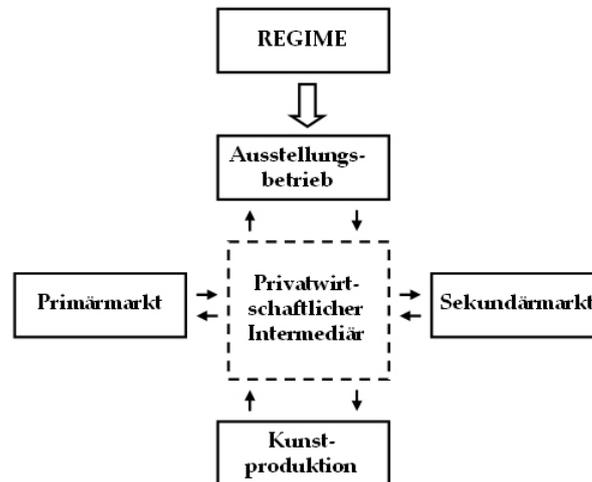
Die Abbildung verdeutlicht, dass Staaten ihre Entscheidung treffen müssen ($t = 0$), bevor sie das tatsächliche Leistungsniveau des Managers beobachten können ($t = 1$). Staaten müssen deswegen Erwartungswerte bezüglich der Anstrengungsleistungen der Manager ausbilden. Sie können sich dazu an Schätzwerten bzw. an ihren Beliefs orientieren. Je nach kontextueller Einbettung können sich die Entscheidungen der Staaten deswegen unterscheiden. Einmal beschrittene Pfade verstärken sich rekursiv, so dass eine pfadabhängige Aufteilung zwischen produktionseffizienten und allokationseffizienten Systemen emergiert. Während produktionseffiziente Regime potentiell Wohlfahrtsverluste durch die mangelnden Anstrengungsleistungen ihrer Manager erleiden, entgehen allokationseffizienten Systeme potentiell Wohlfahrtsgewinne, die ihnen eine private Reorganisation der Produktion öffentlicher Güter erbringen könnte. Im Durchschnitt lässt sich im Kontext der Modelllogik von Schmidt jedoch der Schluss ziehen, dass beide Systeme eine ähnliche Leistung hinsichtlich ihrer Governanceperformance aufweisen.¹⁸¹ Daraus lässt sich die Hypothese ableiten, dass sich die Unterschiede in der steuerpolitischen Ausgestaltung des Kulturmarktes zwischen den USA und Deutschland durch einen pfadabhängigen Differenzierungsprozess erklären lassen, welcher sich in

¹⁸⁰ Schmidt (1996).

¹⁸¹ Während beide Systeme hinsichtlich ihrer Performanz ähnlich sein dürften, ist allerdings davon auszugehen, dass pfadabhängige „Locked-Ins“ entstehen, die einen Systemwechsel verhindern, vgl. Schimank (2007b), S. 169 und Czada (2003).

einem Faktorenmodell divergierender Wertmuster abbilden lässt.¹⁸² In der Summe folgt daraus, dass sich in die Akteurskonstellation des Kulturmarktes eine Regimevariable als weiterer Erklärungsfaktor integrieren lässt, welche die konkrete Ausgestaltung des Ausstellungsbetriebes beeinflusst. Abbildung 33 fasst diesen Gedankengang zusammen.

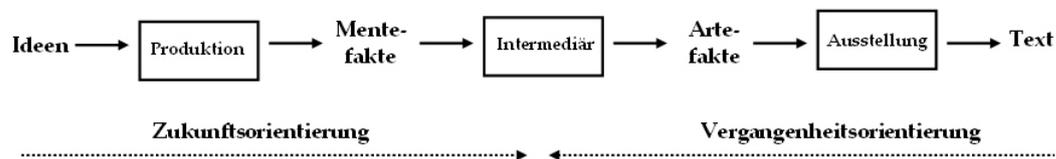
Abbildung 33: Regime und Netzwerk des Kulturmarktes



Quelle: eigene Darstellung

Zum Schluss dieses Abschnitts kann die Erörterung nun zur Bedeutung der Kreativen Ökonomie im Rahmen des modernen Kulturbetriebes detaillierter Stellung beziehen. Es sei hier gezeigt, dass die Kreative Ökonomie als semantisches Modell zur synchronen Organisation diachroner Wertperspektiven innerhalb einer linearisierten, kulturellen Wertschöpfungskette dient. Zur Erläuterung dieser Feststellung sei zunächst auf Abbildung 34 verwiesen. Diese ordnet die Akteurskonstellation des Kulturmarktes innerhalb einer semiotischen Wertschöpfungskette an. Ziel der Darstellung ist es, auf die unterschiedlichen Zeitperspektiven der Akteure des Kulturmarktes innerhalb dieser linearisierten Perspektive hinzuweisen.¹⁸³ Während die Kunstproduktion sich Richtung Zukunft orientiert und neue Arbeiten produziert, richtet sich der Ausstellungsbetrieb an bereits bestehenden Leistungen aus und nimmt innerhalb der kulturellen Wertschöpfungsketten damit eine vergangenheitsbezogene Perspektive ein.

Abbildung 34: Zeitperspektiven innerhalb des Kulturmarktes



Quelle: eigene Darstellung

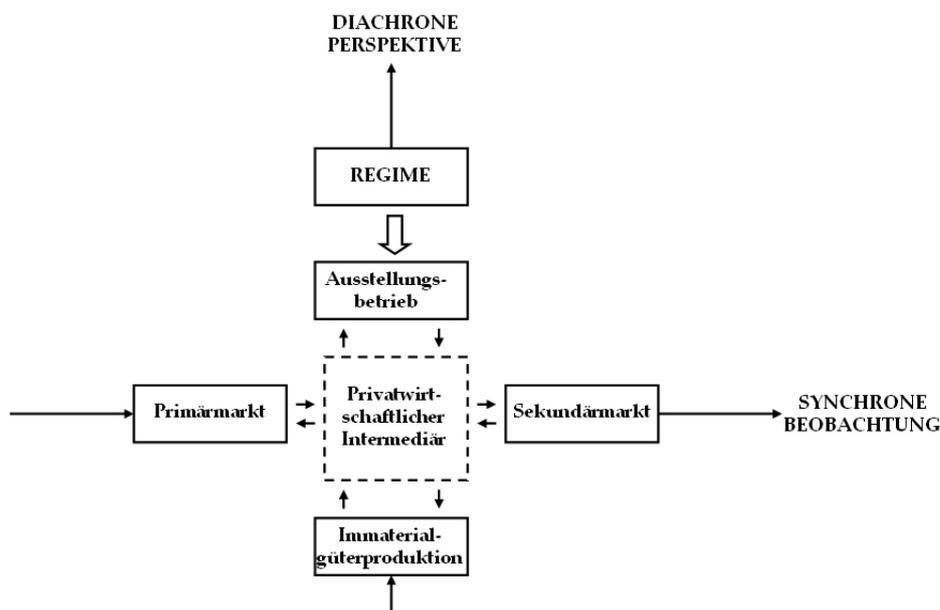
¹⁸² Hier bietet sich eine empirische Überprüfung auf Basis der geopolitischen Landkarte von Rokkan (2003) an, im Sinne eines *most similar systems design* im Rahmen kulturorientierter Ansätze der Policy-Forschung, vgl. Jahn (2006), S. 276.

¹⁸³ Man vgl. hier auch die Ausführungen in Herrman-Pillath (2002), S. 233

Der innere Verlauf der semiotischen Wertschöpfung des Kulturmarktes ist folglich durch die Verkettung zweier diachroner Zeitperspektiven gekennzeichnet. Durch die Einbindung in den Finanzmarkt und die Preisbildung durch Netzwerkintermediäre wird diese diachrone Betrachtung durch eine synchrone Beobachtung ergänzt. Die Intermediäre vermitteln jeweils zwischen Kunstproduzenten und Ausstellungsbetrieb und konstruieren mittels der Preisbildungsmechanismen ein Informationssystem, das eine kontinuierliche Betrachtung der kulturellen Wertschöpfungsketten zulässt.¹⁸⁴

Die zeitliche Perspektive der Akteurskonstellation des Kulturmarktes lässt infolgedessen diese Vermutung anstellen. Der technologieinduzierte Transformationsprozess der Kulturgovernance und eine Integration der Kulturmärkte in die Finanzmärkte im Rahmen einer durch Intermediäre vermittelten Netzwerk-governance bewirkt kein Ableben bestehender Regime der Kulturpolitik, sondern die Ausdifferenzierung eines synchronen Beobachtungssystems kultureller Wertschöpfungsketten innerhalb der internationalen Kapitalmärkte, welches eine globale Steuerung und Koordinierung nationaler, diachroner Wertperspektiven ermöglicht (vgl. Abb. 35).¹⁸⁵ Die globale, kulturpolitische Leitidee der Kreativen Ökonomie beabsichtigt in dieser Hinsicht keine marktliberale Neuordnung der Kulturmärkte, sondern zeigt vielmehr den Versuch der Etablierung eines neuen Steuerungsmodells zur Koordinierung gemeinsamer kultureller Interessen angesichts geschichtlich divergierender Kulturregime. Die Kultur- und Kreativwirtschaft bildet somit einen privatwirtschaftlich organisierten Kulturintermediär auf mesoinstitutioneller Ebene. Der nächste Abschnitt will diese Perspektive weiter verdeutlichen.

Abbildung 35: Der Kulturmarkt im Kontext der Kreativen Ökonomie



Quelle: eigene Darstellung

¹⁸⁴ Im Sinne der Finanzsoziologie von Knorr-Cetina ließe sich hier von einem *Globalen Reflexions-system* auf Grundlage *temporalisierter Flussarchitekturen* sprechen, vgl. Knorr-Cetina (2003).

¹⁸⁵ So beobachtet auch die Kunstwissenschaft eine Neuorientierung kultureller Strategien, die sie durch den Begriff der *Global Art* erfasst, vgl. in diesem Kontext insbesondere Dos Santos (2009). Allgemein zum Begriff der *Global Art*, vgl. auch Belting (2009) und Weibel (2009).

3. Die Kultur- und Kreativwirtschaft als intermediäre Governanceform

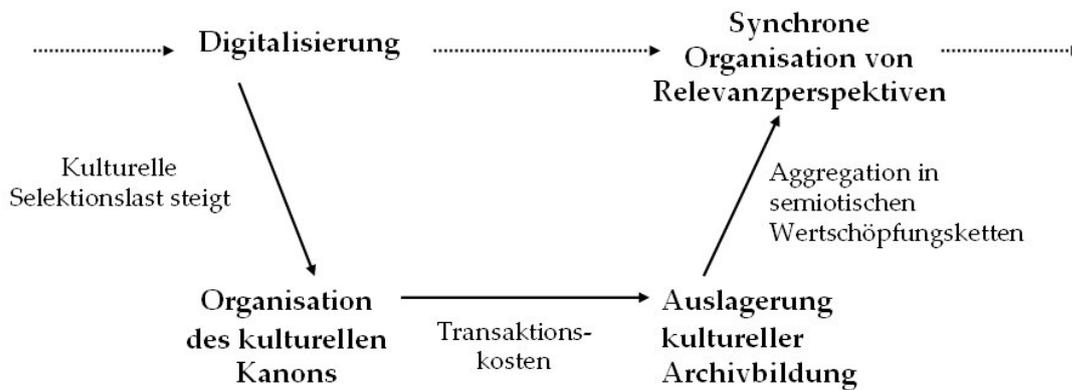
Die Organisation der Kulturmärkte im Kontext der Kreativen Ökonomie ist nun hinreichend geklärt, um Hypothesen zur genaueren Gestalt des technologieinduzierten Transformationsprozesses zu benennen. Dazu sei zuerst die Verkettung zwischen technologischem Wandel und Transaktionskostenstruktur der Kulturmärkte näher erläutert, sodann sei die Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft als intermediärer Akteur in diesem Setting dargestellt. Die Erörterung führt dann über zur hyperzyklischen Genese der Kultur- und Kreativwirtschaft im Rahmen der internationalen Kulturpolitik, um schließlich einen Ausblick zur Zukunft des Verhältnisses zwischen privat- und gemeinwirtschaftlichen Akteuren im Zusammenhang der Kulturmärkte zu liefern. Zur Erklärung der Transformation der Transaktionsstruktur der Kulturmärkte übernimmt die Diskussion hier Ergebnisse des Folgeabschnitts. Die Analyse dort ergibt folgendes Resultat. Der Kulturmarkt ist ein Symbolsystem einer Kultur, welches durch strukturierte kognitive Aneignung ein der Kultur Unbekanntes in ein kanonisiertes Bezugssystem der Kultur überführt, welches Individuen zur diachronen Organisation personaler und kollektiver Identitäten nutzen. Durch die Organisation dieses kulturellen Kanons werden in einer Gesellschaft Relevanzperspektiven und Identitätshorizonte vermittelt.¹⁸⁶ Der Kulturmarkt erbringt in dieser Hinsicht Selektionsleistungen, welche eine zeitliche Verkettung und Integrationsleistung von Kulturen ermöglicht. Durch die Hypothese des technologieinduzierten Transformationsprozesses der Kultur-governance unterstellt diese Untersuchung, dass sich die Organisation dieses Selektionsprozesses medienbedingt ausformt.¹⁸⁷ Es lässt sich deswegen vermuten, dass der Übergang von einer verti-

¹⁸⁶ Vgl. hierzu die Definition auf S 99.

¹⁸⁷ Die Untersuchung kann hier folglich die Evidenzen für eine Überschneidung von Medientheorie und kulturökonomischer Forschung aufzeigen, freilich ohne hier zum jetzigen Stand der Forschung ein geschlossenes Theoriegebäude liefern zu können. Die Bedeutung wissenschaftlicher Termini in der Medientheorie hat Winkler (2004) ausführlich herausgearbeitet. Ein grundlegendes Desiderat der Medientheorie ist der Hinweis auf die Formungskraft kultureller Artefakte. So führt der Medientheoretiker McLuhan folgende Betrachtung in die Diskussion ein: "The important thing is to realize that electric information systems are live environments in the full organic sense. They alter our feelings and sensibilities", vgl. McLuhan & Fiore (1968a), S. 36, vgl. auch McLuhan (1995). Menschliche Artefakte im Sinne von McLuhan "umwelten", vgl. Laagy & Lauer (2004), S. 35. Medien sind aus dieser Sicht keineswegs neutrale Kanäle, sondern formen die Botschaft, die sie selbst übermitteln, vgl. McLuhan (2001). De Kerckhove (1997) spricht in diesem Zusammenhang von Psychotechnologien, die als Denkmachines, die Möglichkeiten der Wirklichkeitserfahrung determinieren, vgl. auch De Kerckhove (2002). Die Beobachtungen hier lassen den Schluss zu, dass das Formungswirken der Medien in der Organisation der Kultur rückgekoppelt ist, so dass der Mensch auch auf die Medien selbst formend einwirkt. Seel z.B. bemerkt: „Medien schränken Möglichkeiten ein *und* geben Möglichkeiten frei. Das eine gibt es nicht ohne das andere“, vgl. Seel (2003), S. 13. Während Medien „Gelegenheiten zum Gegebensein von etwas“, vgl. Seel (1998), S. 248 liefern, bietet Kultur folglich die Möglichkeit des Nicht-Seins von etwas und ist damit ein Medium der „Welterschließung“, vgl. Seel (1993) und Laagy und Lauer (2004), S. 250. ff. Vgl. hier auch FN 245 und die Ausführungen zum Innovationstausch in Kapitel IV.B.

kalen zu einer hybriden, „geneigten“ Ordnung der Kulturmärkte durch die Entwicklung neuer Medientechnologien erklärbar ist. In diesem Fall der Untersuchung dann der speziellen Entwicklungen der Neuen Medien und der Digitalisierung kultureller Güter.¹⁸⁸

Abbildung 36: Organisationsform des technologieinduzierten Wandels



Quelle: eigene Darstellung

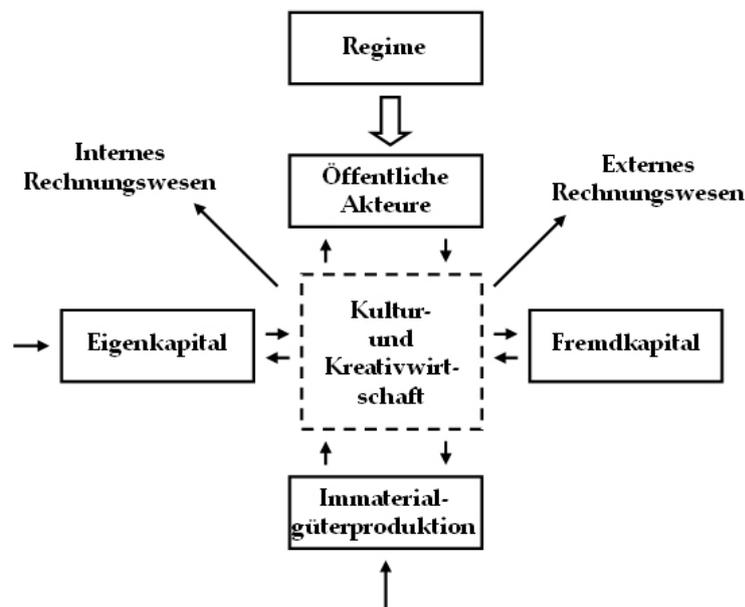
Abbildung 36 stellt schematisch dar, wie sich der technologieinduzierte Transformationsprozess der Governance der Kulturmärkte konkretisieren lässt. Durch die Digitalisierung kultureller Güter und die Steigerung der Speicherkapazitäten steigt die Anzahl kultureller Güter, die eine mögliche gesamtgesellschaftliche Relevanz aus Sicht des kulturellen Kanons haben können. Die Selektionslast des kulturellen Kanons erhöht sich. Infolgedessen steigen die Kosten der Organisation des kulturellen Gedächtnisses. Die Transaktionskosten des Kulturmarktes steigen. Durch eine Ausgliederung immaterieller Wertschöpfungsketten aus der materiellen Wertschöpfungskette und ihrer Organisation in semiotischen Wertschöpfungsketten wird es möglich die Erzeugung neuer kultureller Güter in eine synchrone Relevanzperspektive zu überführen. Durch diesen Vorgang sinkt die Selektionslast des kulturellen Kanons. Die Transaktionskosten sinken. Der medientechnologische Wandel bedingt folglich die Existenz eines hybriden Governancemechanismus des Kulturmarktes dessen Transaktionskosten unter den Kosten einer rein hierarchischen Ordnung des Kulturmarktes liegen. Hiermit ist eine Vermutung über den objektiven Ursache-Wirkungszusammenhang dargestellt, der den Wandel globaler, kulturpolitischer Leitideen erklären kann. Das internationale kulturpolitische Politikprogramm der Kreativen Ökonomie bildet damit eine Organisation zur

¹⁸⁸ Man vgl. hier Benjamin (1980), der eine Adaption des Kunstsystems in Folge des technologischen Wandels beobachtet und einen Wandel vom auratischen Wert zum Ausstellungswert des Kunstwerks feststellt. Zur Anschlussfähigkeit der Hypothesen Benjamins im Kontext der Neuen Medien, vgl. Manovich (2001), der die Grammatik der Neuen Medien auf die Erzeugung und Wahrnehmung kinematografischer Bildwerke zurückführt. Es ist hier darüber hinaus kritisch anzumerken, dass die analytische Form dieser Erörterung, die Erklärungsvariable *Technologie* lediglich der Form nach einführt, so dass die hier dargestellten Vermutungen zur Bedeutung der Medientechnologien im Rahmen des technologieinduzierten Transformationsprozess der Transaktionskostenstruktur der Kulturmärkte der weiteren theoretischen wie empirischen Fundierung bedürfen.

Institutionalisierung der Kultur- und Kreativwirtschaft als intermediären Akteur zur Senkung der Transaktionskosten der Kulturmärkte.

Es stellt sich nun die Frage, wie sich innerhalb der Kultur- und Kreativwirtschaft eine Synchronisierung von Relevanzperspektiven ausdifferenzieren kann. Man betrachte dazu Abbildung 37. In Analogie zu den Überlegungen des vorherigen Kapitels wird die Kultur- und Kreativwirtschaft hier als privatwirtschaftlich organisierter, intermediärer Akteur dargestellt, der durch die Bildung von Erfolgsgrößen innerhalb eines Netzwerks von Zielbeziehungen agiert.

Abbildung 37: Die Kultur- und Kreativwirtschaft als Intermediär



Quelle: eigene Darstellung

Darüber hinaus zeigt Abbildung 37, die Einrahmung der Kultur- und Kreativwirtschaft in ein betriebliches Rechnungswesen, dass in ein System der Erfolgsgrößen (internes Rechnungswesen) und ein System der Bestandsgrößen (externes Rechnungswesen) ausdifferenziert ist.¹⁸⁹ Die *critical accounting studies* haben darauf hingewiesen, dass die betriebliche Informationswirtschaft keineswegs ein reines Abbild einer „objektiven“ organisationalen Realität, sondern vielmehr ein soziales Instrument der Formung bildet. Potter bringt diese Betrachtung folgendermaßen auf den Punkt: „It is no longer appropriate to think of accounting merely as a technical practice that is applied to reveal pre-existing aspects of reality or particular truths about an organization. [...] Rather accounting can be implicated in shaping: the type of world we live in, the type of social reality we inhabit, the way in which we understand the choices open to business undertakings and individuals, the way in which we manage and organize activities and processes of diverse types, and the way in which we administer the lives of others and ourselves.“¹⁹⁰

¹⁸⁹ Für eine Darstellung der Gestaltungsdimensionen der betrieblichen Informationswirtschaft, vgl. Raffée (1995), S. 209 ff.

¹⁹⁰ Potter (2005), S. 267.

Das betriebliche Rechnungswesen ist deswegen mehr als ein rein tabellarisches System, sondern vielmehr selbst eine Form kultureller Praxis. Vormbuch bemerkt: "Die doppelte Buchführung als das paradigmatische kapitalistische Zeichensystem ist so gesehen nicht nur im technischen Sinne eine „doppelte“, sondern auch, insofern sie eine neue und *doppelte Realität* für die Wirtschaftssubjekte erzeugt. [Sie ist] eine Kulturtechnik, durch welche der Erwerbstrieb zugleich *entfesselt* als auch in spezifisch kapitalistischer Weise *geformt* [wird]."¹⁹¹ Folglich gilt: Durch die intermediäre Organisation der Kulturmärkte in Form einer Kultur- und Kreativwirtschaft, welche die nicht-funktionalen Semiosen einer Ökonomie aggregiert und sich codebezogen ausdifferenziert, besteht die Möglichkeit einer synchronen Organisation von Relevanzperspektiven innerhalb einer Kultur durch eine tabellarische Verdoppelung und formale Abbildung kultureller Wertproduktion, so dass die Erzeugung neuer kreativer Mentefakte zunehmend dezentral organisiert werden kann.¹⁹² In der Summe lässt sich die Entwicklung

¹⁹¹ Vormbuch (2007), S. 47. Es bietet sich an die Koevolution von moderner Kunst und kapitalistischem Produktionssystem in historisch detaillierter Form zu untersuchen, vgl. z.B. Hauser (1973), S. 202 ff. Im Sinne von Deleuze (2005) und Deleuze (2008) ist die Vermutung anzustellen, dass die doppelte Buchführung eine Form der *künstlichen Sozialität* darstellt (vgl. Malsch (2005)), welche zu einer Entkopplung von Zeit- und Bewegungsbild führt.

¹⁹² Man vgl. hierzu auch FN 61. Die Beobachtungen im Zusammenhang mit der Kultur- und Kreativwirtschaft sprechen für eine gouvernementale Inszenierung des *homo oeconomicus* innerhalb kapitalistisch geordneter Produktionsbetriebe. In diesem Sinne bemerkt z.B. Koslowski: „Unternehmer gründen nicht nur Produktionsstätten, sondern objektive geistige Gebilde, die über eine ganzheitliche Unternehmenskultur verfügen. Diese reicht von der Kultur der äußeren Erscheinung der Fertigungsstätten und Produkte, von der Kultur der dinglichen Welt über die Erscheinung der Mitarbeiter bis zu den Überzeugungen“, vgl. Koslowski (1989), S. 83. Angemessen ist deswegen die Unterscheidung zwischen dem Unternehmer als *Entrepreneur*, der mehr einem Künstler gleich, neue geistige Gebilde erzeugt und dem Unternehmer als Kapitalist im Sinne eines *Investors*, der betriebliche Gebilde rein unter Renditeperspektiven betrachtet, man vgl. z.B. Swedberg (2009), S. 302 für die Rolle des *Entrepreneur* in der Wirtschaftssoziologie. Nach Koslowski lässt sich weiterhin feststellen, dass die betriebliche Produktion selbst ästhetisch erfahrbar ist. Er stellt fest: „Nun besitzt aber jede Handlungs- und Produktionssituation eine eigentümliche ästhetische Dimension. Jede Situation kann ästhetisiert werden, jede Aufgabe kann ästhetisch richtig oder falsch gelöst werden. Ästhetisierung einer Situation bedeutet, die Aufmerksamkeit auf den Schönheitsaspekt der Wahlsituation, in der man sich befindet, zu lenken und eine Lösung des Problems zu finden, die die Einbildungskraft anspricht und die Sinne in der Anschauung findet“, vgl. Koslowski (1989), S. 83. Vgl. ebenso Berger (2004) für eine Analyse des Controlling als ästhetische Praxis. Vielversprechend für die zukünftige Forschung scheint eine Betrachtung der *Unternehmung* als *theatrale Ordnung*, die sich insbesondere in Auseinandersetzung mit der betrieblichen Organisation der Kultur- und Kreativwirtschaft entwickeln ließe. Die theaterwissenschaftliche Forschung unterscheidet zur phänomenologischen Erfassung theatraler Prozesse zwischen den Begriffen des *szenischen Vorgangs* und dem des *Theatralitätsgefüges*, vgl. Kotte (2005). Während jener Gedanken einer Habitus-Feld-Theorie im Sinne von Bourdieu erfasst, vgl. Bourdieu (1982), ebenso Kraus & Gebauer (2002), erfasst dieser Theatralität als Wechselspiel einer 4-stelligen Relation aus Theaterspiel, Kunsttheater, Lebenstheater und Nicht-Theater (vgl. Münz (1998)) und thematisiert dadurch Spielobjektivationen (vgl. Turner (1995)) im Lichte habitueller Codes (vgl. auch Giddens (1984)). Für eine empirische Szenometrie von Unternehmenskulturen liefert vor allem die Theatersemiotik in Fischer-Lichte (2007) eine wichtige Basis. Für eine theaterinterventionistische Analyse der Unternehmungssteuerung vgl. Schreyögg (1999).

des globalen kulturpolitischen Leitprogramms der Kreativen Ökonomie damit als Reaktion auf eine gesellschaftliche Umwelt verstehen, die sich zunehmend der Entwicklung neuen Wissens und neuer Technologien widmet. Während diese Entwicklung im Rahmen bestehender kulturpolitischer Systeme zunächst Ungleichgewichte zwischen kulturellen und ökonomischen Werten ausprägte und folglich die Krisenerfahrungen des 20. Jahrhunderts auslöste, lässt sich die Genese des neuen Modells der Kreativen Ökonomie durch die diskursive Schließung der Problemlage in einer weltpolitischen Arena erklären. Nach Herrmann-Pillaths Modell der hyperzyklischen Selbstorganisation bewirken in Wirtschaftssystemen positive Externalitäten der Handlungen von Akteuren, welche in Netzwerken zirkulär aufeinander wirken, die Emergenz derivater Akteure, welche ein institutionelles Medium und Träger des den Externalitäten inhärenten Wissens darstellen.¹⁹³ Durch die diskursive Vernetzung und Problemlösungsorientierung verschiedener einzelstaatlicher Akteure in einer internationalen, kulturpolitischen Arena kondensiert in diesem Sinne das implizite Erfahrungswissen im Umgang mit dem gesellschaftlichen Wandel. Die Leitidee der *Kreativen Ökonomie* emergiert dadurch in zunehmend institutionalisierten Mustern in den Politikprogrammen der internationalen Organisationen.¹⁹⁴

Schließlich kann folgender Schluss zur Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft gezogen werden. Der Diskurs um die Kreative Ökonomie als globale kulturpolitische Leitidee entspringt nicht aus einer marktliberalen Rhetorik der Kulturmärkte, sondern die Kultur- und Kreativwirtschaft ist ein neuer, durch positive Externalitäten institutionalisierter, gesellschaftlicher Akteur, welcher eine intermediäre Steuerung der Kulturmärkte als Bezugssystem einer Gesellschaft erlaubt, welches ein Unbekanntes in kulturelle Relevanzperspektiven transformiert und damit die Bildung personaler und kollektiver Identitäten ermöglicht. Medium der Steuerung ist die gesellschaftliche Organisation eines informationswirtschaftlichen Systems als Rechnungswesen innerhalb der betrieblichen Struktur der Kultur- und Kreativwirtschaft. Ein Ableben bestehender staatlicher Akteure, wie sie vor allem im Rahmen des europäisch geprägten öffentlichen Kulturbetriebes beobachtet werden können, ist nicht zu erwarten. Aus präskriptiver Perspektive ist im Zusammenhang mit den Überlegungen dieser Arbeit eine „blinde“ Privatisierung des öffentlichen Kulturbetriebes aufgrund systemimmanenter, idiosynkratischer Pfadabhängigkeit im Gegenteil als nicht empfehlenswert zu bewerten. Viel-

¹⁹³ Vgl. Herrmann-Pillath (2002), S. 250 f.

¹⁹⁴ Es sei hier angemerkt, dass die Arbeit von den Besonderheiten internationaler Organisationen abstrahiert, um die Komplexität der Betrachtung zu beschränken. Für eine einführende Darstellung in das administrative System internationaler Organisationen und ihrer Generierung von Programmentscheidungen, vgl. z.B. Rittberger et al. (2010), S. 214 ff. Betrachtet man darüber hinaus nochmals Tabelle 1, bzw. Abbildung 1, so erkennt man, dass die Entwicklung der internationalen Kulturpolitik einerseits mit einer Ausweitung des Kulturbegriffs verbunden ist, andererseits mit dem Versuch einer zunehmenden Operationalisierung kulturpolitischer Maßnahmen. Die Schnittstelle zwischen Ökonomie und Kulturpolitik sollte durch die Darstellungen dieser Arbeit nicht mehr verwundern, sondern die modellhafte Abbildung der Kulturmärkte zeigt, dass auch diese strukturell an das Wertschöpfungssystem einer Volkswirtschaft eingebunden sind. Die Hinwendung zu einem weiten Kulturbegriff kann folglich als Reaktion auf die Transaktionskosten-Ineffizienz zu streng vertikal geordneter Kulturmärkte gedeutet werden, während die Operationalisierung auf die zunehmende Verdichtung eines informationswirtschaftlichen Systems der Kulturpolitik hinweist.

mehr bietet sich eine Reorganisation bestehender staatlicher Förderstrukturen innerhalb einer codebezogenen Betrachtung der Wertschöpfungsketten der Kultur- und Kreativwirtschaft an, in der staatliche Akteure gemeinwirtschaftliche Ordnungsaufgaben erfüllen.¹⁹⁵

In der Summe kann aus dieser Analyse folgender Schluss gezogen werden. Die Kultur- und Kreativwirtschaft ist ein neues, gesellschaftliches Aktionsfeld, für das keine tradierten Steuerungsmuster existieren. Es ist nicht davon auszugehen, dass bestehende kalkulatorische und bilanzielle Informationssysteme, welche mit einem Fokus auf eine rein materielle Reproduktion abgeleitet wurden, auch eine entsprechende Passform für die Organisation immaterieller Wertschöpfungsketten liefern. Für eine Gestaltung der steuerungspolitischen Rahmenbedingungen der Kultur- und Kreativwirtschaft besteht deshalb die Notwendigkeit die sozialen Ordnungen und Muster der Interdependenzbewältigung zwischen den Akteuren der Kreativen Ökonomie zu verstehen und zu erklären.¹⁹⁶ Denn nur dann lässt sich ein entsprechender Handlungskatalog aufstellen, der zu einer koordinierten, nicht-erratischen Steuerung der Kreativen Ökonomie und der Kultur- und Kreativwirtschaft genutzt werden kann. Dazu ist es notwendig den realen Vollzug der Interdependenzbewältigung innerhalb der Kultur- und Kreativwirtschaft zu thematisieren. Sodann ist es möglich, die „Mechanismen [aufzuzeigen], die dafür sorgen, dass zwei oder mehrere Akteure ihr Handeln relativ zuverlässig und damit für beide vorhersagbar aufeinander abstimmen können, so dass für diese Konstellation eine relativ dauerhafte soziale Ordnung etabliert wird“.¹⁹⁷ Eine Erforschung der allgemeinen Regeln der Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft hat demzufolge Mechanismen zu benennen, die erstens erklären können, wie sie das Zusammenwirken mehrerer Akteure koordinieren und zweitens Auskunft über die soziale Beschaffenheit der sozialen Ordnung geben, welche sie generieren.¹⁹⁸ Während in der ersten Hinsicht das Muster der Interdependenzbewältigung als abhängige Variable auftaucht, wird es in der zweiten Perspektive zur unabhängigen Variable und kann Akteuren in spezifischen Situationen präskriptive Anhaltspunkte geben, welche Möglichkeiten der gegenseitigen Koordinierung bestehen.¹⁹⁹ Die ökonomische Funktionslogik der Kreativen Ökonomie gibt deswegen zugleich auch Anhaltspunkte für die steuerungspolitischen Rahmenbedingungen der Kultur- und Kreativwirtschaft und Ausgestaltung einer spezifischen kalkulatorischen und bilanziellen Praxis für den Immaterialgüterbetrieb. Die Abschlussbetrachtung dieser Arbeit liefert deswegen einen Exkurs zu basalen kulturökonomischen Mechanismen und will damit Anhaltspunkte für die zukünftige Erforschung der Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft aufzeigen.

¹⁹⁵ Hinweise für den strukturellen Wandel ergeben sich auch aus den kulturpolitischen Diskursen, Hinweise dazu bietet z.B. Schulze (1996), bzw. Fuchs (1999a). Neuerdings auch der Begriff des *Audience Developments*, vgl. Mandel (2008) oder Überlegungen zum Kulturbetrieb als *lernende Organisation* Klein (2008). Ein operatives Formalziel der Kulturpolitik ließe sich im Sinne von Moody & White (2003) als Maß der Sozialkohäsion benennen, wobei es wünschenswert ist, dass die zukünftige Forschung hier weitere Klärung bringt.

¹⁹⁶ Vgl. Schimank (2007a).

¹⁹⁷ Ebd., S. 30.

¹⁹⁸ Ebd., S. 31.

¹⁹⁹ Vgl. Schimank (2007a), S. 31.

B. Exkurs: Eine theoretische Kontextualisierung der Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung

Der abschließende Exkurs zur theoretischen Verortung der Kultur- und Kreativwirtschaft will die Leitlinien aufzeigen, an denen sich eine empirisch orientierte Kulturökonomie ausrichten kann. Angesichts der Fülle des möglichen theoretischen Materialangebots, kann es jedoch nicht Anspruch einer einzelnen Arbeit sein, die relevanten Diskurse vollständig zu überblicken und abzubilden. Vielmehr geht es hier darum die Ergebnisse und Annahmen dieser Untersuchung im Lichte grundsätzlicher Fragestellungen der Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung zu positionieren, um Grenzen und Möglichkeiten dieser Analyse darzustellen. Im Gleichakt zeigen sich dadurch die Wege, an denen eine weitere Forschung ansetzen kann. Kennzeichnend für die Untersuchung ist die Herleitung eines Forschungsansatzes auf transaktionskostentheoretischer Basis zur heuristischen Analyse der Intentionalität institutioneller Wandlungsprozesse. Andererseits wird in den Modellkontext des Kulturmarktes explizit die Annahme eingeführt, dass nicht-erwartungswertkonformes Verhalten innerhalb der Kreativen Ökonomie optimal sein kann.²⁰⁰ Diese „Rationalität der Irrationalität“ widerspricht dem Standardverhaltensmodell des Homo Oeconomicus. Während diese Brückenhypothesen im Kontext des Erklärungsmodells dieser Arbeit als sinnvoll erscheinen, muss eine kritische Reflexion dieses Sachverhalts jedoch auf die Tatsache hinweisen, dass die Untersuchung lediglich ein Partialmodell der zugrunde liegenden Phänomene erarbeitet. Die Ergebnisse dieser Analyse sind dementsprechend in diesen Grenzen zu interpretieren. Der Modellkontext dieser Untersuchung wäre deswegen überdehnt, wollte man aus dieser Analyse allein alternative Verhaltensmodelle zur Neoklassik ableiten. Die Abschlussanalyse will deswegen im Rahmen allgemeiner sozialtheoretischer Überlegungen Hypothesen zur elementaren ökonomischen Logik der Kreativen Ökonomie und Kulturmärkte ableiten.

Für eine allgemeine theoretische Reflexion der Kultur- und Kreativwirtschaft und Kreativen Ökonomie ist es sinnvoll, sich an der Marx'schen Kritik der bürgerlichen Nationalökonomie des 19. Jahrhunderts zu orientieren, der mit seinem Denkmodell des *Fetischs* eine Analysekategorie prägte, die über ihre rein historische Bedeutung Bestand haben sollte.²⁰¹ Wie ist der Begriff des *Fetischs* zu verstehen? Der *Fetisch* spielt einerseits in der Ethnologie prämoderner Gesellschaften bei der Analyse sakraler Rituale eine Rolle. Andererseits ist der *Fetisch* psychologisch geprägt und bezeichnet dort libidinös konnotierte Objekte. Er drückt damit ein paradoxes Verhältnis zwischen der Verkörperung einer sinnlichen Begierde und sakraler Enthobenheit zugleich aus. Marx nutzt den Begriff des *Fetischs* zum Verständnis des kapitalistischen Produktionsbetriebs. Er sieht in diesem nichts anderes als eine Fetischisierung ökonomischer Gebrauchsgüter in Form

²⁰⁰ Vgl. hierzu auch FN 62 und die Darstellung in Kapitel III.B.1

²⁰¹ Zu einer Darstellung des Fetischbegriffs an der Schnittstelle von moderner Kultur- und Sozialtheorie vgl. Böhme (2006). Für eine Darstellung von Marx aus wirtschaftssoziologischer Sicht vgl. auch Swedberg (2009), S. 42 f.

kapitalistischer Handelswaren.²⁰² Die Logik dieser Umwandlung ist die des monetären Äquivalenzprinzips. Denn Geld hat in kapitalistischen Gesellschaften die Funktion „die Warenwerte als gleichnamige Größen, qualitativ gleiche und quantitativ vergleichbare, darzustellen“.²⁰³ Aus theoretischer Sicht ist die Kategorie des Fetischs deswegen von besonderer Bedeutung, da Marx mit dem Warenfetisch eine komplexe, paradoxe soziale Mechanik bezeichnet, ohne diese jedoch vollkommen zu enträtseln. Die *Ware* hat eine höhere logische Komplexität als das *Ding*, da sie zwei Perspektiven kennt: diejenige des Anbieters und die diejenige des Konsumenten. Die *Grammatik* der ökonomischen Preisbildung vermittelt zwischen beiden Richtungen. Durch den Begriff des Fetischs kommt aber ebenso zum Ausdruck, dass diese komplexe Mechanik in realen gesellschaftlichen Prozessen nicht mehr erkannt wird. Sie wird verschleiert, also fetischisiert. Den Waren haftet dadurch eine eigene Persönlichkeit und Undurchdringlichkeit an, so dass der Nutzer der Waren ihren Gebrauchswert nicht mehr erkennt und zum bloßen Konsument verkümmert, der seinen „Tätigkeitscharakter verliert und zu einer kontemplativen Haltung“ gezwungen wird.²⁰⁴

Überträgt man dieses Gedankenmodell von Marx nun auf die Kultur- und Kreativwirtschaft bzw. die Kreative Ökonomie, so könnte man vermuten, dass sich dahinter eine Weiterentwicklung des kapitalistischen Produktionsbetriebes verbirgt, die Möglichkeiten erkennen lässt, den Warenfetisch zu durchbrechen. Eine solche Position ist jedoch keineswegs selbstverständlich. Auch die immaterielle Warenwelt einer Kreativen Ökonomie ist für den Menschen eine undurchdringliche Welt der eigenen Zeichen, wie sich mit den Worten des Kulturphilosophen Cassirer feststellen lässt. Dieser hält fest: [Der Mensch] „lebt so sehr in sprachlichen Formen, in Kunstwerken, in mythischen Symbolen oder religiösen Riten, dass er nichts erfahren oder erblicken kann, außer durch Zwischenschaltung dieser künstlichen Medien. [...] Sogar im Praktischen lebt der Mensch nicht in einer Welt harter Tatsachen oder nach seinen unmittelbaren Bedürfnissen und Wünschen. Er lebt vielmehr inmitten eingebildeter Affekte, in Hoffnungen und Ängsten, in Illusionen und Desillusionen, in seinen Phantasien und Träumen.“²⁰⁵ Eine Reorganisation der Kultur- und Kreativwirtschaft und Integration in einer Kreativen Ökonomie, ist dann nichts anderes als eine empirische Bestätigung der Erkenntnis Cassirers, dass der Mensch „in einem symbolischen und nicht mehr in einem bloß natürlichen Universum lebt.“²⁰⁶ Die Kreative Ökonomie des 21. Jahrhunderts lässt damit beobachten, was Marx mit seiner Kritik im 19. Jahrhundert nur vermuten konnte.²⁰⁷ Die kapitalistische Produktionswelt ist ein undurchdringliches Netz der zirkulierenden Zeichen. Sie offenbart sich dem Menschen nur als Fetisch und bindet ihn dabei sinnlich, um sich ihm im gleichen Zug wieder zu entziehen. Aber lässt der Fetisch vielleicht doch

²⁰² Marx (1972), S. 307 ff. Für eine Darstellung der Fetischtheorie von Karl Marx vgl. auch Böhme (2006), S. 283 ff.

²⁰³ Marx (1972), S. 109.

²⁰⁴ Lukács (1968), S. 179. Vgl. auch Böhme (2006), S. 328 ff.

²⁰⁵ Cassirer (1990), S. 39.

²⁰⁶ Ebd., S. 39.

²⁰⁷ Auch Marx kannte eine Kultur- und Kreativwirtschaft, denn eine Produktion kultureller Güter zu Erwerbszielen ist spätestens seit dem 15. Jahrhundert in westlichen Gesellschaften zu beobachten. Zur Geschichte des Kunstmarktes vgl. De Marchi & Van Miegroet (2006); zur Entstehung der Musikmärkte vgl. Scherer (2006).

einen Moment des Wandels zu und kann es dem Menschen dadurch gelingen, sich selbst in der Einbettung seiner eigenen Welt zu erkennen? Oder sind die Folgerungen des Marx'schen Fetischbegriffs logisch zwingend und unhintergebar? Wie ist die immaterielle Güterwelt der Kreativen Ökonomie organisiert? Das Erklärungsmodell der neoklassischen Ökonomie hält auf diese Fragen die Antwort bereit, dass auch die Immaterialgüterwelt der Kreativen Ökonomie durch den Markt und das nutzenmaximierende Verhalten der Individuen optimal gesteuert wird. Um der Fetischtheorie von Marx aber Gegenargumente liefern zu können, müsste die Neoklassik dann aber auch erklären, wie sich erkennen ließe, dass dieses Marktoptimum tatsächlich auch ein ebensolches ist. Jedoch scheitert die Neoklassik dann an der Tatsache, dass auch sie die Welt der Zeichen nicht verlassen kann. Denn das Optimum ist selbst ein Zeichen in der symbolischen Welt des Menschen. Genau dieser Sachverhalt liefert ein Indiz dafür, dass die Neoklassik angesichts der neueren empirischen Entwicklungen der Kultur- und Kreativwirtschaft nur bedingt, wenn überhaupt als Erklärungsmodell genutzt werden kann.

Doch wie lässt sich an dieser Stelle weiterdenken? Wenn die Evidenzen, die in dieser Arbeit aufgezeigt werden konnten, hinreichend durch entsprechende Messungen gesichert werden können, dann ist damit die Erkenntnis verbunden, dass der gesellschaftliche Wandel von einer Förderungssemantik hin zu einer Kreativen Ökonomie aus gesamtgesellschaftlicher Sicht Vorteile erbringt. Das stellt die Undurchdringlichkeit des Fetischs in Frage. Lässt sich die Fetischtheorie also doch weiterdenken? Marx selbst hat mit seiner Analyse nicht nur eine Kritik, sondern auch einen Lösungsvorschlag vorgelegt, den er selbst in dieser Weise vielleicht nur bedingt wahrnahm. Denn es ist zwar so, dass ein Gebrauchsgut fetischisiert wird, sobald es Element des Markttausches wird. Fragt man aber, welche Bedingungen ein beliebiges Etwas erfüllen muss, damit es zum Produktionsgut und dann zum Warenfetisch wird, dann lässt sich diese Betrachtung verdrehen und der Fetisch lässt sich aus einem anderen Winkel, gewissermaßen „von unten“ beobachten. Für eine Analyse dieses Prozesses fragen wir dann, unter welchen Bedingungen etwas Neues in der Gesellschaft entstehen kann. Dadurch spielt der menschliche „Faktor“ Kreativität eine erhebliche Rolle. Für die Untersuchung dieser Problemstellung sei hier die Arbeit *Über das Neue – Versuch einer Kulturökonomie* des Kunsttheoretikers Boris Groys als Referenzwerk genutzt, der mit seiner kulturtheoretisch geleiteten Untersuchung einen wichtigen Beitrag für ein rationales Verständnis des Neuen erbracht hat. Wie lässt sich das Neue also begreifen?

Ein erster Versuch ist, das Neue als ein ‚Anderes‘ jenseits der kulturellen Mechanik zu verstehen.²⁰⁸ Mit dieser „Vorstellung, daß das historisch Neue in der Kultur nur infolge der Auswirkung eines außerkulturellen Anderen erscheinen kann, liegt eine Art Newtonsche Auffassung von der Mechanik der kulturellen Bewegung zugrunde [...]“, wie Groys erklärt.²⁰⁹ Er schreibt weiterhin: „So wird in bezug auf die Kultur angenommen, daß sie, wenn sie sich allein bewegte, einfach träge die bestehende Tradition fortsetzen würde.“²¹⁰ Dies bedeutet, dass eine Veränderung der Kultur letztendlich nur von außen an sie herangetragen werden kann. Der kulturelle Wandel muss durch Gott, ein

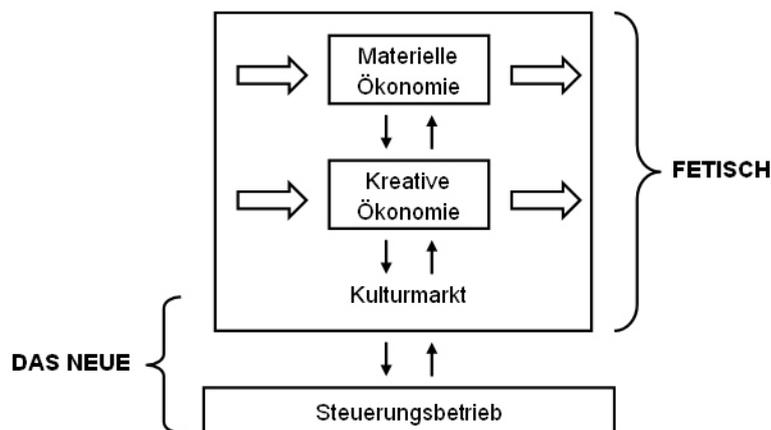
²⁰⁸ Man vgl. hier auch Eco (1977), S. 111 und die Ausführungen zu pansemiotischen Metaphysiken.

²⁰⁹ Groys (2004), S. 29.

²¹⁰ Ebd.

transzendentes Subjekt, die Natur, generell durch innerhalb der Kultur nicht-beobachtbare ontologische Tatbestände begründet werden. Groys Einwand gegen diese Theorie des Neuen ist aber die Tatsache, dass das Neue mehr ist als bloß ein Anderes, sondern „es ist immer auch etwas Wertvolles, das eine bestimmte geschichtliche Periode hervorhebt und der Gegenwart den Vorzug vor der Vergangenheit sowie der Zukunft gibt.“²¹¹ Das Neue ist in der Kultur beobachtbar und entfaltet dort eine Wirkung. Groys bemerkt demzufolge zu Recht, dass es keine reine Besonderheit des Anderen, Außerkulturellen sein kann, da sich beide Positionen logisch auszuschließen. Groys grenzt damit das Neue von der Utopie ab. Für ein Verständnis des Neuen ist es vielmehr notwendig, „die innerkulturellen Anforderungen und Erwartungen [zu] untersuchen, die an den Künstler, Theoretiker, Kritiker oder Historiker in gleichem Maße gestellt werden“.²¹² Groys folgert: „Die Orientierung am Neuen [ist] das ökonomische Gesetz, nach welchem der Kulturmechanismus selbst funktioniert [und] man [sollte] keine Erklärungen für das Neue suchen, die sich auf ein außerkulturelles Anderes beziehen.“²¹³

Abbildung 38: Strukturmodell dieser Untersuchung und Fetischtheorie



Quelle: eigene Darstellung

An dieser Stelle macht es nun Sinn, sich das Strukturmodell dieser Arbeit nochmals zu vergegenwärtigen (vgl. dazu Abbildung 38). Die Arbeit untersucht die Kreative Ökonomie als eigenständige immaterielle Wertschöpfungskette, die sich aus der materiellen Reproduktion einer Wirtschaft ausdifferenziert hat. Der Kulturmarkt ist Teil der Kreativen Ökonomie und steht mit dieser in einer Wertschöpfungsbeziehung. Materielle und immaterielle Ökonomie samt Kulturmarkt werden von einem einheitlichen Steuerungsbetrieb geregelt. Die ökonomischen Wertschöpfungsketten erzeugen einen fetischisierten, symbolischen Raum, wie hier in Anschluss an Marx und Cassirer erörtert wurde. Die Frage, die sich darauf anschließt, ist, ob Mechanismen in den Kulturmärkten existieren, die die Struktur des Fetischs aufbrechen können. Denn folgt man der Argumentation von Groys dann lassen sich die allgemeinen ökonomischen Logiken an den speziellen Ordnungsmechanismen des Kulturmarktes ablesen. Das spezielle Governancemuster der Kulturmärkte gibt deshalb Aufschluss über die Struktur des generellen Steuerungsbetriebes und klärt damit das Verhältnis zwischen Fetisch und Neuem. Die

²¹¹ Groys (2004), S. 30.

²¹² Ebd., S. 38.

²¹³ Ebd.

Betrachtung kann sich demzufolge an den besonderen Mechanismen des Kulturmarktes orientieren und daraus Aufschluss über allgemeine ökonomische Mechanismen erhalten.²¹⁴

Zur Abbildung der strukturellen Form des Neuen benutzt Groys den Begriff des *Innovationstausches*.²¹⁵ Er versteht die Innovation damit als Schnittpunkt eines reziproken Aktes. An ihrem Ort geschieht der Austausch zwischen profanem Raum und valorisiertem kulturellen Gedächtnis; jede Innovationshandlung führt dazu, dass bestimmte Dinge des profanen Raums aufgewertet werden und ins kulturelle Archiv gelangen, während andere Werte der Kultur depriviert werden und ins Profane entgleiten.²¹⁶ Das Spezifische dieser tauschtheoretischen Betrachtungsweise, ist die Gegebenheit, dass Groys damit den dissoziativen Moment der Kunst selbst einfängt und die Differenz zwischen profaner und sakraler Sphäre infolgedessen zur Anerkennung bringt ohne sie begrifflich einzuebnen. „Das Neue unterscheidet sich“, so Groys, „also vom bloß Differenzen dadurch, daß es in eine Beziehung zum wertvollen und im gesellschaftlichen Gedächtnis aufbewahrten Alten gestellt wird.“²¹⁷ Es kann „nicht nur auf dem individuellen Gedächtnis und individuellen Unterscheidungsvermögen beruhen. Das Neue ist nur dann neu, wenn es nicht einfach nur für irgendein bestimmtes individuelles Bewußtsein neu ist, sondern wenn es in bezug auf die kulturellen Archive neu ist. Zu diesem historischen Gedächtnis hat nicht nur der Autor, sondern auch sein Kritiker gleichermaßen Zugang. Deshalb kann man das Neue individuell beurteilen und zugleich eine öffentliche Diskussion darüber führen.“²¹⁸

Abbildung 39: Kulturökonomie und Innovationstausch



Quelle: eigene Darstellung

Groys liefert mit dem Begriff des Innovationstausches ein wichtiges theoretisches Denkmodell für ein Verständnis des Neuen; denn der Innovationstausch wendet sich

²¹⁴ Groys stellt fest: „Die kulturelle Innovation ist vielleicht das beste Mittel zur Erforschung der ökonomischen Logik, denn sie ist in der Regel die konsequenteste, am meisten durchdachte und explizite Innovation. Die Kultur ist wegen ihrer Dynamik und Innovationsfähigkeit der Wirkungsbereich der ökonomischen Logik par excellence“, vgl. Groys (2004), S. 15.

²¹⁵ Vgl. Groys (2004), S. 117 ff.

²¹⁶ Ebd., S. 53 ff.

²¹⁷ Ebd., S. 44.

²¹⁸ Ebd. Groys bedient sich damit einer Argumentation, die auch in der Kreativitätsforschung genutzt wird, welche zwischen *P-Kreativität* und *H-Kreativität* unterscheidet. Als *P-kreativ*, werden solche Ideen bezeichnet, die bezüglich der individuellen Wahrnehmung einer Person als neu einzustufen sind, während *H-kreative* Ideen neu in Bezug auf die ganze menschliche Geschichte sind, vgl. Boden (1991), S. 32.

zur einen Seite zwar der sakralen, fetischisierten Seite zu, bleibt auf der anderen Seite allerdings im Profanen verhaften. Der Innovationstausch koordiniert den Markt zwischen Fetisch auf der einen Seite und der Möglichkeit kulturellen Wandels als Neues auf der anderen Seite (vgl. Abbildung 39). Die Verschränkung beider Sichtweisen lässt folglich Möglichkeiten erblicken, die strenge Einbettung des Menschen in seine eigene Symbolwelt zu hinterfragen. Die Struktur des Innovationstausches ist deswegen für die Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung von erheblicher Bedeutung. Einerseits erklärt sie die Ordnungslogik des Kulturmarktes im Speziellen. Andererseits gibt die Struktur aber auch Auskunft über Funktionsprinzipien der Kreativen Ökonomie im Allgemeinen. Damit ist dann ein Weg aufgezeigt, die Steuerungslogik der Kreativen Ökonomie zu durchleuchten und mit den Denkmodellen der Neoklassik bzw. der marxistischen Kritik zu vergleichen. Bevor diese Betrachtung jedoch weiter ausgeführt wird, sollen hier die Gedanken von Groys weiterentwickelt werden, um die strukturellen Bedingungen des Neuen differenzierter zu charakterisieren. Groys benennt als strukturelle Bedingung für das Neue, die Tatsache, dass es nicht lediglich ein Individuelles ist, sondern in einem wertvollen Bezug zu den kulturellen Archiven einer Gesellschaft besteht. Wie ist so etwas möglich?

Abbildung 40: Strukturbedingungen des Neuen

- 1) Basis:** Reich der Ideen $\xrightarrow{\text{Selektion durch Spielstruktur } \mathcal{G}}$ Nash(t_0)
- 2) Hypothese:** Es existiert ein $x \in \text{Ideen}$, so dass $\text{Nash}(t_1) > \text{Nash}(t_0)$!
- 3) Realisation:** Nash(t_1) wird realisiert, wenn $\text{Verifikation}(x) > 0$.

Quelle: eigene Darstellung

Zur Beantwortung dieser Fragen stellen wir uns eine Kultur als Kollektion von Individuen, Präferenzen und Aktionen vor (vgl. Abbildung 40).²¹⁹ Darüber hinaus gebe es eine unendliche, diskrete Menge von Ideen. Die Aktionen der Individuen bilden eine Auswahl aus dieser unendlichen Menge von Ideen. Aus den Ideen wiederum bildet sich eine gewisse soziale Ordnung im Sinne von Nash. Zu dieser konkreten sozialen Ordnung gesellt sich nun ein Künstler, der als Kulturforscher in der Gesellschaft aktiv ist.²²⁰ Er beobachtet die Gesellschaft und ihre gedanklichen Muster sehr genau und wählt schließlich eine neue, für die Gesellschaft bisher unbekannte Idee aus der unendlichen Menge aller Ideen. Er stellt dazu die Behauptung auf, dass diese Idee im Sinne der

²¹⁹ Die Argumentation orientiert sich hier Kapitel III.A.2. Man vgl. auch FN 45. Es sei klar, dass hiermit kein vollständiges, theoretisches Abbild realer Vorgänge geliefert werden kann. Vielmehr geht es darum, auf heuristischer Basis die logischen Vorbedingungen für die allgemeine Bedeutung des Neuen trotz seiner individuellen Produktion zu erkennen. Eine geschlossene formale Beschreibung der Emergenz transpersonalen Wissens auf individueller Basis findet sich in Kaneko & Kline (2009). Ähnlichkeiten bestehen auch zur kognitionspsychologischen Erforschung der *Theory of Mind* (vgl. vor allem Bischof (2004), Kapitel III), während die Schnittstellen bisher aber noch unerforscht sind.

²²⁰ Man vgl. hier z.B. die Belege in Reichle (2004) oder Caduff (2010).

Pareto-Effizienz, Menschen in der Gesellschaft besserstellen kann ohne andere dabei schlechter zu stellen.²²¹ Ein solcher Kooperationsgewinn wird dann realisiert, wenn ein endliches Verifikationsmodell des Kooperationsgewinns existiert. Genau damit ist eine wichtige logische Vorbedingung für den Erfolg des Neuen in einer Gesellschaft definiert. Denn existiert ein solches endliches Verifikationsmodell, dann lässt sich das Neue schon erkennen, bevor es sich als das wertvolle Andere in einer Gesellschaft realisiert hat.

Auf diese Weise argumentiert auch Groy. Er schreibt: „Bei hinreichend kultureller Erfahrung kann ein einzelner Mensch [...] das Neue, noch bevor es wirklich gesellschaftlichen Erfolg [...] erlangt hat, als wirklich neu [...] und wertvoll einschätzen. Daß jedoch diese Fähigkeit zum individuellen Erkennen des Neuen besteht, bedeutet wiederum, daß im Neuen selbst etwas enthalten sein muß, das es in einer bestimmten Kultur zwangsläufig zum Erfolg führt.“ Die Suche nach den strukturellen Bedingungen des Neuen richtet den Fokus somit jetzt auf die Frage, welche empirischen Hinweise für die Existenz eines solchen Verifikationsmodells bestehen? In der kulturwissenschaftlichen Forschung ist Jan und Aleida Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses hervorzuheben. Diese fußt auf der Unterscheidung dreier verschiedener Gedächtnisdimensionen: (1) das individuelle Gedächtnis, (2) das kollektive Gedächtnis und (3) das kulturelle Gedächtnis.²²² Das individuelle Gedächtnis ist an den Körper des Individuums gebunden und erlischt mit dessen Tod. Das kollektive Gedächtnis ist an soziale Interaktionen gebunden und hat typischerweise eine Dauer von 80 – 100 Jahren.²²³ Das kulturelle Gedächtnis hingegen wird durch Medien konserviert und kann so über mehrere Jahrhunderte eine symbolische Bedeutung in Gesellschaften bewahren. „[Es] schafft die materiellen und institutionellen Grundlagen dafür, dass Menschen sich [...] auf eine sehr viel frühere Zeit beziehen können und auch selbst erwarten dürfen, zu einer späteren Nachwelt noch sprechen zu können.“²²⁴ Die Autoren differenzieren das kulturelle Gedächtnis speziell für Schriftkulturen des Weiteren in einen *Kanon*, ein Funktionsgedächtnis, und ein *Archiv*, das als Speichergedächtnis dient. Diese Unterscheidung löst das Selektionsproblem, das in Schriftkulturen durch die Vermehrung kultureller Artefakte entsteht. Dadurch findet „zwischen Kanon und Archiv [...] ein dynamischer Austausch und eine ständige Grenzverschiebung statt, die dafür sorgt, daß sich das kulturelle Gedächtnis in Interaktion mit geschichtlichem Wandel und historischen Erfahrungen fortwährend verändert und erneuert.“²²⁵

²²¹ Es stellt sich hier die theoretische Frage, inwieweit sich hier eine logische Äquivalenz zur humanistischen Kunsttheorie entdecken ließe. Man vgl. hier die Ausführung Hegels zur Kunsttheorie: „Die Kunst ist also nicht, wie es in der Behandlung der Kunst als Erkenntnis hieß, autonom, sie ist vielmehr ihrem Inhalt, dem neuen Heiligen, dem „humanus“ verpflichtet. Die Kunst dient dem Zweck der Bildung zur ‚Menschheit‘“, vgl. Hegel (2004), S. 232. Zur Bedeutung der hegelianischen Philosophie für die moderne Ökonomik vgl. Koslowski (2001). Für eine einführende Darstellung in humanistische Kunsttheorien vgl. Gethmann-Siefert (1995), S. 206 ff.

²²² Vgl. Assmann (2005), S. 21. Vgl. auch Assmann & Hölscher (1988) und Assmann (1997).

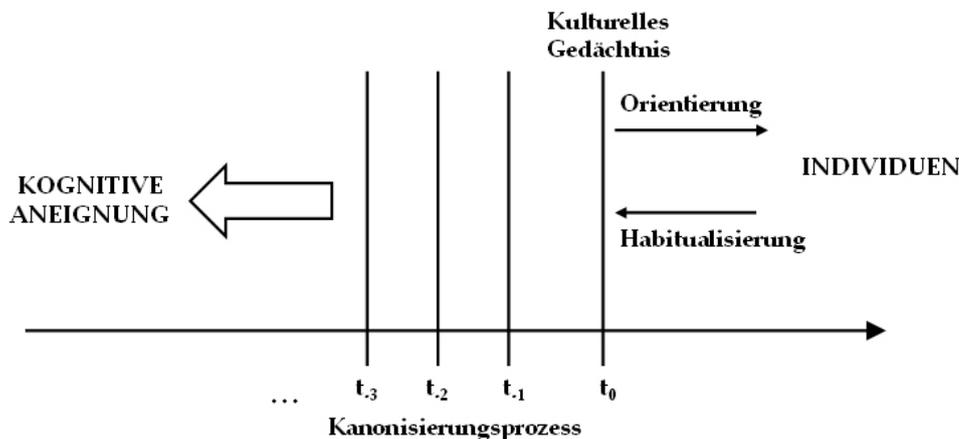
²²³ Vgl. Assmann (2005), S. 21.

²²⁴ Assmann, Aleida (2004), S. 47.

²²⁵ Assmann (2005), S. 25.

Die Theorie des kulturellen Gedächtnisses und die kulturökonomischen Überlegungen von Boris Groys sind durch diese Überlegungen zueinander anschlussfähig. Denn das Neue hat nur dann eine Chance in das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft aufgenommen zu werden, wenn es in den Kanon einer Gesellschaft eintreten kann. Wenn nun die Existenz eines Verifikationsmodells eine logische Vorbedingung ist, damit ein Neues teil des Kanonisierungsprozesses einer Kultur wird, so müssen innerhalb des Kanons einer realen Kultur Ähnlichkeiten bestehen, die sich empirisch in einem Faktorenmodell darstellen lassen. An diesem Punkt setzt z.B. das Forschungsprogramm der erklärenden Hermeneutik an, die die Interpretation von Texten hinsichtlich zweier verschiedener Beobachtungsperspektiven unterscheidet. Die aneignende Interpretation fragt, welche besondere Bedeutung ein spezifischer Text für einen Leser hat; der kognitive Textzugang hingegen, setzt den Fokus auf die strukturelle Beschaffenheit der Textform, die diese Bedeutung hervorruft.²²⁶ Durch die Überschneidung beider Textauslegungen besteht die Möglichkeit allgemeine, kognitive Muster im Kanon einer Kultur zu identifizieren (vgl. Abbildung 41). Auch Assmann selbst weist auf die Funktionalität des kulturellen Gedächtnisses hin, denn es dient nicht als „Historie, die sich für alles Mögliche und vollkommen Überflüssige interessiert, [sondern als] ein Gedächtnis, das uns ein Bild unserer selbst und unseres Ortes in der Gesellschaft vermittelt. Das Gedächtnis ist das Instrument, mit dem der Mensch sich in der Zeit orientieren kann.“²²⁷ Der Kanon einer Kultur entspringt also nicht der Beliebigkeit, sondern verfolgt einen originären stets ähnlichen Zweck. Assmann stellt dazu weiterhin fest: „Es geht dabei [...] um eine diachrone Stabilisierung personaler und auch kollektiver Identität. Die zeitliche Orientierung, die das Gedächtnis leistet, ist immer bezogen auf Relevanzperspektiven (was ist wichtig, was nicht?) und Identitätshorizonte (für wen?).“²²⁸

Abbildung 41: Kanonisierungsprozess und kognitive Aneignung



Quelle: eigene Darstellung

Stellt man die These auf, dass auch orale Kulturen eine Unterscheidung zwischen Kanon und Archiv kennen, die lediglich nicht institutionell ausgeformt ist, dann muss sich die Suche nach kognitiven Mustern in den Kanonisierungsprozessen von Gesellschaften nicht auf Schriftkulturen beschränken. Empirische Evidenz für ein allgemeines

²²⁶ Vgl. Bühler; Tepe & Van Peer (2009).

²²⁷ Assmann (2005), S. 23.

²²⁸ Ebd., vgl. ebenso Schulz-Nieswandt (2002).

Faktorenmodell menschlicher Wahrnehmung hat die musikpsychologische Forschung ermittelt. Sie kann musikalische Universalien der Musikwahrnehmung nachweisen, die kulturell nicht geprägt sind, sondern jedem Menschen gleich angeboren sind.²²⁹ Eine Darstellung der Details dieser Untersuchungen erübrigt sich. Für die Untersuchung hier genügt die Feststellung, dass musikalische Universalien auf einem Kanonisierungsprozess aufbauen müssen, der einen ansonsten chaotischen Schwingungsraum in ein strukturiertes, kulturelles Ganzes organisiert.²³⁰ Sie dienen der Organisation der Zeit und lassen wiederkehrende Strukturen in der Umgebung wahrnehmen und eignen sich dadurch für Individuen zur Führung des eigenen Handelns. Gehen wir von diesen auditiven Semiosen einen letzten Abstraktionsschritt weiter zu allgemeinen Zeichensystemen, dann gelangen wir zu Goodmans Kunsttheorie. Zentral für Goodmans Arbeit *Sprachen der Kunst* ist der Begriff des *Symbolsystems*.²³¹ Er bezeichnet damit die Feststellung, dass Zeichen nie alleine, sondern immer nur durch eine Relation zwischen den Zeichen verstanden werden können. Das Zeichen ‚0‘ z.B. kann je nachdem, ob es als Teil der französischen, deutschen oder englischen Sprache ausgesprochen wird, ein vollkommen anderes Lautbild erhalten. Darüber hinaus kann es ebenso ein grafisches Element oder beliebige andere Referenten aufweisen. Nicht das Zeichen alleine bestimmt folglich seinen Sinn, sondern die jeweilige Relation in der es steht.²³² Konsequenterweise definiert Goodman: „Ein Symbolsystem besteht aus einem Symbolschema, das mit einem Bezugnahmegebiet korreliert wird.“²³³

An diesem Punkt lohnt es sich nun, den Gedankengang etwas zusammenfassen. Ausgangspunkt der Analyse ist die Ausdifferenzierung der Kultur- und Kreativwirtschaft als eine immaterielle Wertschöpfungskette. Zur theoretischen Reflexion des Phänomens wird hier dazu die Ordnungsform des Kultur- bzw. Kunstmarktes im Speziellen betrachtet, weil dieser Rückschlüsse auf die allgemeine Steuerungslogik der kreativen Ökonomie zulässt. Die Untersuchung von Boris Groys zeigt, dass die Organisation des Neuen in einer Kultur reziprozitätstheoretisch durch die begriffliche Figur des

²²⁹ Vgl. De la Motte-Haber, Helga (2002). Ein Grundtatbestand musikalischer Wahrnehmung ist z.B. das Oktav-Intervall.

²³⁰ Man vgl. hier die Ausführungen zum *Williams-Syndrom* in Sacks (2008), S. 376, die eine Beobachtung der Korrelation von Musikwahrnehmung und „Hypersozialität“ beschreiben und für eine gemeinsame kognitive Basis von Musik- und Sozialanthropologie sprechen.

²³¹ Vgl. Goodman (1997). Zur Vollständigkeit sei erwähnt, dass auch sich die Kunstwissenschaft bzw. die Kunstgeschichte heute auf solchen Systemen aufbauend als *allgemeine* bzw. *historische Bildwissenschaft* neu regroupieren. Der Bildwissenschaftler Sachs-Hombach schreibt: „Semiotische Bildtheorien unterstellen eine enge Verbindung zwischen dem Bildbegriff und dem Zeichenbegriff. Bilder sind demnach spezielle Zeichen.“ Sie sind im Sinne Sachs-Hombachs „wahrnehmungsnahen Zeichen“. Sachs-Hombach definiert: „Ein Gegenstand wird im Folgenden als ein wahrnehmungsnahes Zeichen aufgefasst, wenn wir ihm einen Inhalt auf Grundlage unserer Wahrnehmungskompetenzen zuweisen. Der Begriff der Wahrnehmungsnähe ist graduell und relativ zum Zeichenverwender variabel.“ Vgl. Sachs-Hombach (2003), S. 73 ff. und S. 88. Für eine einführende Darstellung in den *Iconic Turn* vgl. Bachmann-Medick (2006), S. 329 ff.

²³² Gerade das erklärt ja die Bedeutung der Ready-Mades in der modernen Kunst, die im Symbolsystem des Kulturmarktes einen anderen Sinn erhalten als im Symbolsystem ökonomischer Märkte.

²³³ Goodman (1997), S. 139.

Innovationstausches erfasst werden kann. Strukturelle Vorbedingung für die Funktionsweise des Innovationstausches ist die Existenz eines Verifikationsmodells, das als endliches Symbolschema der kognitiven Aneignung des Neuen dient und zu einem Kanonisierungsprozess hinführt. Aus diesen Betrachtungen lässt sich nun folgende Definition ableiten.

Definition Kulturmarkt: Der Kulturmarkt ist ein Partialmarkt einer Ökonomie. Zweck des Kulturmarktes ist die Allokation kultureller Güter. Der Kulturmarkt ist ein Symbolsystem einer Kultur, welches ein der Kultur Unbekanntes durch ein kognitiv strukturiertes, verifizierendes Symbolschema in ein kanonisiertes Bezugssystem der Kultur überführt. Dieses nutzen die Individuen einer Kultur zur diachronen Organisation personaler und kollektiver Identitäten. Der Kanon einer Kultur ist ein öffentliches Gut, welches die Gabe von Relevanzperspektiven und Identitätshorizonten in einer Gesellschaft vermittelt.²³⁴

Damit ist eine strukturelle Vorbedingung für die Funktionsweise des Neuen in einer reinen Welt der Zeichen benannt: Die Grammatik des Neuen basiert auf einer endlichen Semantik.²³⁵ Betrachtet man die Struktur des Innovationstausches aus einem mikroökonomischen Blickwinkel, dann ist mit dieser Feststellung allerdings nur die Nachfrageseite der Kulturmärkte strukturell abgesichert. Zur Integration der Angebotsseite in die Erörterung gilt es deswegen weiterzufragen und folgende Frage in den Raum zu stellen: Warum entwickelt ein Individuum einer Gesellschaft einen Anreiz etwas Neues zu produzieren? Die Notwendigkeit für eine kontinuierliche Revision des kulturellen Gedächtnisses, das über Jahrhunderte Bestand hat, aber den Individuen Anhaltspunkte zur Strukturierung ihrer eigenen Identität in der Gegenwart und Zukunft geben soll, liegt auf der Hand. Aus individueller Sicht ist die Produktion des Neuen jedoch mit großen Hemmnissen verbunden, da ihr Scheitern kein gesamtgesellschaftliches Äquivalent kennt.²³⁶ Folgerichtig bemerkt Groys, dass die Entscheidung der Innovation dem individuellen Autor zufällt und er sich damit einem unreduzierbaren Risiko aussetzt. „Deswegen ist auch die Kulturökonomie dann mit dem Markt nicht identisch“, wie Boris Groys erklärt, „in der Kulturökonomie geschieht zuerst der Tausch, und erst danach wird das Äquivalent dieses Tauschs definiert, akzeptiert oder auch verworfen.“²³⁷ Für Groys ist es gerade dieser private Charakter, der sich als besonderes Charakteristikum des Neuen herausstellt. Denn „jeder innovative Tausch wird in einer bestimmten Situation vollzogen, wobei der Autor als Mediator fungiert. Wenn dieser Autor eine kulturelle Tradition fortsetzen will, um innerhalb dieser Tradition für sich eine Stellung zu

²³⁴ Man vergleiche hier Schapp, nach dem das *In-Geschichte-Sein* ein grundlegender Wesenszug des Menschen ist. Schapp konstatiert: „Ebenso, wie wir den Zugang zum Menschen nur über seine Geschichte suchen können [...], so meinen wir, daß wir auch zum Baum oder zur Pflanze oder zum Tier nur einen Zugang erhalten, indem sie als in Geschichten verstrickt vor uns auftauchen.“ Vgl. Schapp (1985), S. 134. Ähnlich weist Cassirer auf die erkenntnistiftende Funktion des Mythos hin, vgl. Cassirer (2002a).

²³⁵ Vgl. dazu Goodman (1997), S. 125 ff. und Sachs-Hombach (2003), S. 123 ff..

²³⁶ Aus gesamtgesellschaftlicher Sicht muss nur eine Garantie dafür vorliegen, dass der Innovationstausch funktioniert, wer aber den Innovationstausch vollzieht ist aus kultureller Sicht jedoch nicht relevant.

²³⁷ Groys (2004), S. 162.

erwerben, soll er seine persönliche Strategie wählen. [Der Erfolg aber] hängt vom jeweiligen Verlauf der Grenze zwischen kulturell Wertvollem und Profanem ab, den kein Autor vollständig überblicken und kontrollieren kann.“²³⁸

Da sich kein äußerer Anreiz für diese Risikoneigung des Autors erkennen lässt, deutet Groys den Akt der Innovation aus kulturtheoretischer Sicht als einen Opfervorgang. Dadurch erkennt er in der Kunst eine Wiederholung des geschichtlichen Opfer Gottes, die stets aufs Neue stattfindet. Eine solche Deutung ist plausibel, denn das Bild des gekreuzigten Gottes ist ebenfalls ein reziproker Akt des Neuen, weil „das göttliche Wesen Christi gegen das äußerst profane Schicksal des gekreuzigten Verbrechers ausgetauscht wird. [...] Deshalb ist das Kreuz in seiner Doppelfunktion als Werkzeug zur Bestrafung wie auch zur Seelenrettung ebenfalls ein Ort, an dem der Tausch der profanen Welt gegen die göttliche Gnade möglich ist.“²³⁹ Diese Relation lässt sich in zunächst mimetischer Form in der Sakralkunst des Mittelalters wiederfinden; sie verdichtet sich zunehmend mehr im Kunstwerk und gewinnt an Autonomie und Abstraktionsgrad.²⁴⁰ Die Avantgarde schließlich sieht das aus eigenem Willen auferlegte Leiden als Kernthema künstlerischen Schaffens selbst und stellt den Versuch an, das Christusergebnis immer wieder aufs Neue im konkreten Kunstobjekt zu erschaffen.²⁴¹ Groys stellt dazu fest: „Die Kunst der Avantgarde setzte die Zerstörung dem Schöpfertum gleich und nahm an, daß sich nach dem Verzicht auf alle Konventionen [...] jene Wirklichkeit von allein zeigen werde, die von diesen Konventionen, Normen und Dingen verdeckt sei.“²⁴² Das Scheitern eines solchen Programms ist allerdings in ihm selbst angelegt; denn auch diese Kunstform kann dem Innovationstausch nicht entfliehen, weil sie das selbst erwählte Opfer wiederum mit der Erkenntnis des wahren Seins tauschen will.²⁴³ Aber wie plausibel ist dann noch eine Interpretation der Innovation als Opfer und eine Inszenierung des Autors als Christus? Welche anderen Anreize lassen sich für denjenigen benennen, der sich entscheidet etwas Neues in einer Kultur zu produzieren?

Es sei hier die Überlegung angestellt die soziale Motivation des Künstlers auf verhaltenswissenschaftlicher Basis zu erklären. Einen Hinweis dafür bietet das Zürcher Modell der sozialen Motivation.²⁴⁴ Grundlegender Ausgangspunkt des Modellansatzes ist die Erklärung menschlicher Bindungen. Dazu erstellt das Modell ein kybernetisches System, das aus drei Regelkreisen besteht. Das erste Motivsystem des Zürcher Modells ist das *Sicherheitssystem*, das zweite Motivsystem ist das *Erregungssystem*, das dritte Motivsystem ist das *Autonomiesystem*. Diese überlagert zugleich die beiden anderen Systeme. Jedes der Motivsysteme ist mit einem *Detektor* ausgestattet, der zwischen Soll- und Ist-Werten unterscheidet. Darüber hinaus existieren verschiedene *Coping-Strategien*, falls einer der Soll-Werte nicht erfüllt wird. Des Weiteren besteht die Möglichkeit, dass die

²³⁸ Groys (2004), S. 163.

²³⁹ Ebd., S. 124.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd., S. 125.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Wie Groys richtig feststellt ist auch die Askese immer ein Prozess des Innovationstausches, vgl. Groys (2004), S. 128.

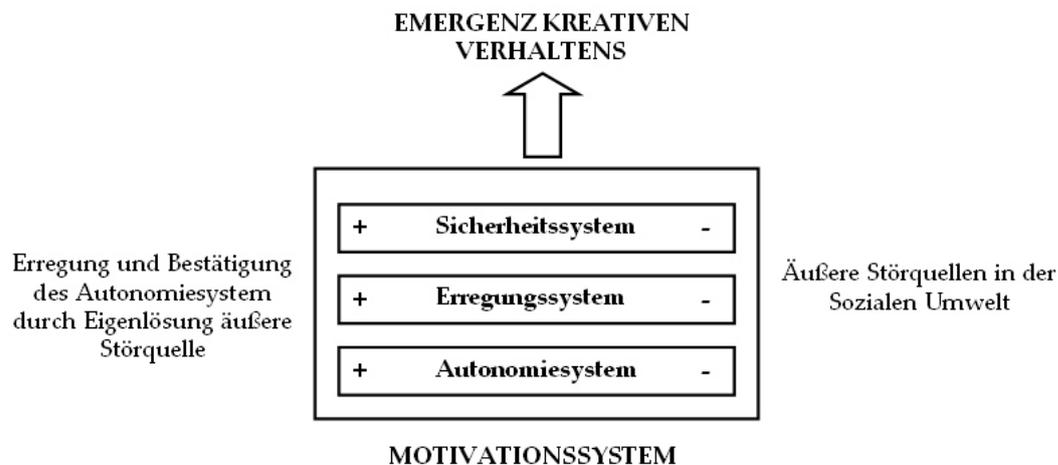
²⁴⁴ Zu den Ausführungen des Zürcher Modells vgl. Bischof (2008). Grundlegend ist auch die Darstellung in Bischof (1985).

Soll-Werte auch selbst durch die Coping-Mechanismen beeinflusst werden. Im Kontext des Modellrahmens ist denkbar, dass sich nicht-sozialer Erfolg, z.B. durch das Lösen eines schwierigen Problems, positiv auf das Autonomiesystem des Individuums auswirkt. Da das Autonomiesystem sowohl das Erregungssystem als auch das Sicherheitssystem überlagert, besteht zumindest hypothetisch die Möglichkeit, dass die innere Erfolgswahrnehmung sich rekursiv in solch einer Art und Weise verstärkt, dass der Autonomiebedarf des Individuums zunehmend wächst. Dadurch wird ein Sicherheitsgefühl von außen schließlich unterbunden und die äußere Umwelt wird als Störung empfunden.²⁴⁵ Durch innere Coping-Strategien der *Invention* kann die äußere Störung in innere Erfolgs- und Lösungsstrategien transformiert werden, die das Erregungssystem des Individuums positiv stimulieren. Im Ergebnis emergiert aus diesen Rückkopplungen dann eine *Fetischisierung der Störquellen* der sozialen Umwelt bei gleichzeitig erhöhten Autonomiestreben und verringerten Sicherheitsbedürfnis (vgl. Abbildung 42).²⁴⁶

²⁴⁵ An diese theoretische Betrachtung lässt sich die bildwissenschaftliche Theorie der *Leerstellen* anknüpfen. Zur Erläuterung des Begriffs der Leerstelle, stelle man sich z.B. die Fotografie einer Frau vor, deren Hinterkopf abgebildet ist. Während alle Details ihrer Frisur zu erkennen sind, so bleibt ihr Gesicht völlig im Dunkeln. Damit ist eine Leerstelle bezeichnet. „Dieses Konzept der Leer- oder Unbestimmtheitsstellen ist nun deswegen von großer Relevanz [...], da es die Schnittstelle bezeichnet, an welcher das Bild in eine emotional-kognitive Struktur im Bewusstsein des Beobachters und später in eine soziale Struktur von Kommunikationssystemen übersetzt wird“, wie der Bildwissenschaftler Huber in Anknüpfung an die Philosophie Ingardens formuliert, vgl. Huber (2004), S.82 bzw. Ingarden (1968). Huber zieht daraus den Schluss, dass „unsere Vorstellungen [...] nicht nur von dem angeregt, was auf der materiellen Oberfläche des Bildträgers sichtbar dargestellt ist. Sie werden ebenfalls davon angeregt, was *nicht* [kursiv im Original] dargestellt wird und unbestimmt bleibt“, vgl. Huber (2004), S. 83. Im Anschluss an Luhmanns Systemtheorie kann man dann mitunter die Vermutung aufstellen, dass die Funktion des kulturellen Gedächtnisses nicht die zeitliche Harmonisierung, sondern gerade die Erregung von Störstellen beinhaltet. Durch die Bildung eines kulturellen Kanons entsteht „Erwartung durch Einschränkung des Möglichkeitsspielraums. [Die Erwartung] ist letztlich nichts anderes als diese Einschränkung selbst. Das, was übrig bleibt, wird dann eben erwartet; ihm kommt der Verdichtungsgewinn zugute“, vgl. Luhmann (1987), S. 397. Luhmann konstatiert weiterhin: „Ein wichtiger Effekt von Erwartungsbildungen ist, daß abweichendes Geschehen an Hand der Erwartung als Störung sichtbar wird, ohne daß man dafür Gründe zu kennen braucht“, vgl. Luhmann (1987), S. 397. Durch die Organisation eines Kanons werden folglich Handlungen in Entscheidungen transformiert, denn „von Entscheidung soll immer dann gesprochen werden, wenn und soweit die Sinnggebung einer Handlung auf eine an sie selbst gerichtete Erwartung reagiert. [...] Entscheidungslagen ergeben sich, wenn die Erwartung auf die Handlung oder ihr Unterbleiben zurückgerichtet wird, wenn sie selbst erwartet wird. Dann schafft die Erwartung die Alternative von Konformität oder Abweichung, und dann hat man zu entscheiden“, vgl. Luhmann (1987), S. 400. Dieser Zusammenhang reichert nicht nur bildtheoretische Analysen an, sondern ist auch gerade für ökonomische Untersuchungen von Bedeutung. Ganz offensichtlich können sich ökonomische Entscheidungen nicht am äußeren Nutzen von Situationen orientieren, sondern müssen gerade das steuern, was sich als Leerstelle in einer ökonomischen Handlungssituation zeigt. Hierin zeigt sich die Bedeutung der Kulturökonomie für die wirtschaftswissenschaftliche Grundlagenforschung.

²⁴⁶ Die verhaltenswissenschaftliche Einbettung der Argumentation soll nicht den Eindruck erwecken, dass hier eine subjekttheoretische Fundierung der Kreativität vertreten wird, allerdings

Abbildung 42: Emergenz kreativen Verhaltens



Quelle: eigene Darstellung

Lässt sich dieses Modell empirisch bestätigen, dann konterkariert dies die Hypothese, dass der Künstler über keine spezifischen Eigenschaften verfügt.²⁴⁷ So konstatiert z.B. Groys: „Der Moderne Künstler, wie der Heilige alter Zeiten, hat kein Können [...]. Der Mechanismus der Innovation gibt ihm die Möglichkeit, einen kulturellen Wert zu bekommen, ohne jeglichen Vorwert, d.h. ohne vorher schon jemand zu sein. [...] In diesem Sinne ist der moderne Künstler ein jedermann und gerade deswegen hat sein Schicksal einen paradigmatischen Charakter.“²⁴⁸ Vielmehr ist es so, dass der Künstler, wenn sein Verhalten aus diesem theoretischen Wechselspiel emergiert, individuell über Ordnungsmuster verfügt, die gesamtgesellschaftlich unbekannt sind. Das endogene Risiko des Innovationstausches ist in diesem Fall lediglich ein anreizkompatibler Mechanismus zur Trennung von „guten“ und „schlechten“ Künstlern. Die Kunst ist dann kein „interesseloses Wohlgefallen“ im Sinne von Kant, vielmehr entsteht sie aus einem „autisti-

wird auch nicht rein prozesstheoretisch argumentiert. Die Kreativitätsforschung an der Schnittstelle zur Persönlichkeitspsychologie konnte z.B. zeigen, dass Kreativität weitestgehend unabhängig von Intelligenzfaktoren ist. Vielmehr stehen Eigenschaften wie Flexibilität, Risikobereitschaft, unabhängiges Denken und eine Toleranz gegenüber Ambiguität im Vordergrund, vgl. Runco (1999a). Aus kognitiver Sicht beruht die Eigenschaft der Kreativität auf Formen divergenten Denkens, vgl. Runco (1999b). Diese Ergebnisse lassen Ähnlichkeiten zu der hier dargelegten Theorie erkennen. Auch Prozesstheorien der Kreativität erkennen schließlich Kreativität als *beschränkt stochastischen Prozess*. So schreibt z.B. Simonton: “To claim that creativity is stochastic is to assert that it entails much more uncertainty and unpredictability than would be expected from a forthright, rational process. At the same time, to hold that creativity is stochastic is not tantamount to the assertion that it is totally random, and therefore capricious and illogical. On the contrary, creativity has the characteristics of *constrained* stochastic behavior. Creativity is to a certain degree predictable, but far from deterministic”, vgl. Simonton (2004), S. 84. Moderne Kreativitätstheorien tendieren schließlich zu einer transaktionalistischen Sicht der Kreativität, die beide Perspektiven miteinander verbinden, vgl. z.B. Sternberg & Lubart (1996), S. 681 ff.

²⁴⁷ Möglich ist z.B. eine empirische Überprüfung durch Kontrollgruppen.

²⁴⁸ Groys (2004), S. 134.

schen Leistungsdenken“, das sich nach außen präsentieren will.²⁴⁹ Im Sinne dieser Feststellungen dekonstruiert auch Luhmann den Kantianischen Autonomiebegriff, indem er schreibt: „Die moderne Kunst ist in einem operativen Sinne autonom. Niemand sonst macht das, was sie macht.“²⁵⁰ Die Kunstwerke der Moderne kommunizieren, dass der „Betrachter die Unterscheidungsstruktur [eines] Werkes entschlüsselt und *daran* [kursiv im Original] erkennt, daß so etwas nicht von selbst entstanden sein kann, sondern sich seiner Absicht auf Information verdankt. Die Information ist im Werk externalisiert, ihre Mitteilung ergibt sich aus ihrer Artifizialität, die ein Hergestelltsein erkennen läßt. In einem solchen Falle ergibt sich die Wahrnehmung nicht mehr einfach aus der weltläufigen Vertrautheit der Objekte [...]. Soll Wahrnehmen des Objekts als Verstehen einer Kommunikation, also als Verstehen der *Differenz* [kursiv im Original] von Information und Mitteilung gelingen, ist dazu ein Wahrnehmen des Wahrnehmens erforderlich.“²⁵¹ Die Kunst der Moderne entsteht aber gerade dann durch einen Plan und nicht durch die mutmaßliche Beliebigkeit des kulturökonomischen Mechanismus.²⁵² Die Inszenierung des Innovationstausches als Opfer ist dann lediglich ein öffentliches „Tribunal“ (Noelle-Neumann), das die Moderne jedoch nur als Chimäre erschafft, um den Autor bezüglich seiner Anreize zu testen.²⁵³

Mit dieser Betrachtung ist auch die Produktionsseite des Innovationstausches geklärt und es lässt sich feststellen, dass der Kulturmarkt einer rationalen Logik entspringt, welche den Austausch zweier unterschiedlicher, fetischisierter Beobachtungsperspektiven regelt. Der Künstler ist kausal durch seine inneren Anreize gelenkt, die ihn zu einer Weitergabe seiner inneren, fetischisierten Weltsicht motivieren, und der Kulturprozess ist funktional an eine Reorganisation seines kulturellen Gedächtnisses gebunden.²⁵⁴ In den Worten von Luhmanns Systemtheorie verbindet das Bezugssystem des Kulturmarkts, die Beobachtungen erster Ordnungen auf der Konsumseite mit den *Beobachtungen zweiter Ordnung* bzw. „Beobachtung von Beobachtungen“ auf der Angebotsseite.²⁵⁵ Der Betrachter eines Kunstwerks sieht sich folglich einer Beobachtung von Beobachtung-

²⁴⁹ Kant (2003), S. 191. Autonomie in diesem Sinne ist ein *intellektueller Fetisch*, vgl. Böhme (2006), S. 461 ff.

²⁵⁰ Luhmann (1997), S. 217.

²⁵¹ Ebd., S. 70.

²⁵² Man vgl. hierzu die Ausführungen an der Schnittstelle von Kunstsemiotik und Informatik vgl. Rödiger (2003), ebenso Reichle (2004). In dieser Hinsicht ist die Theorie der *Kulturindustrie* kritisch weiterzudenken. Adorno und Horkheimer stellen fest, „die Kulturindustrie [...] erzwingt Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machten, daß an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden. [...] Es ist der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems sich immer dichter zusammenschließt“, vgl. Horkheimer & Adorno (2008), S. 129. Die Theorie der Leerstellen lehrt allerdings, dass gerade diese Erwartungsbildung die Grundlage für das Nicht-Erwartete und die Produktion „autonomer“ Kunst ist, vgl. hier nochmals FN 245.

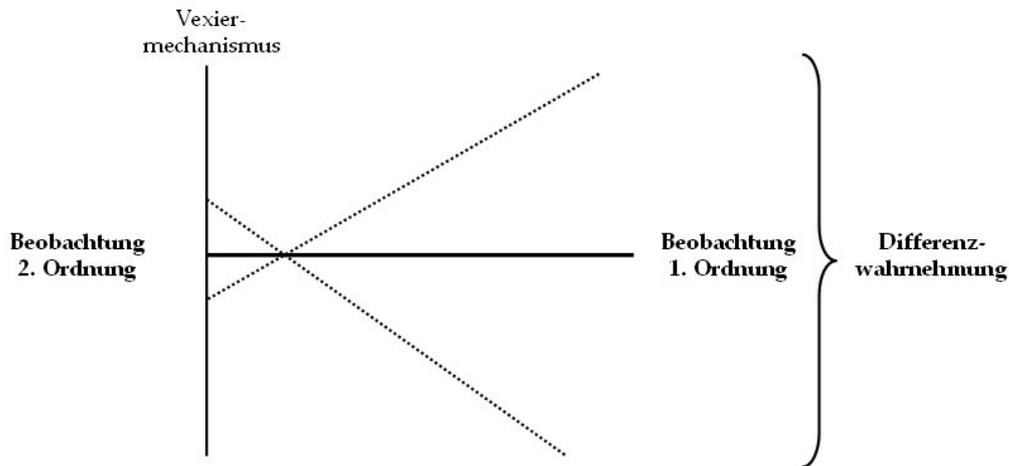
²⁵³ Vgl. Noelle-Neumann (1998), S. 85f. Knüpft man an die theologische Metaphorik von Groys dann ist der Kunstmarkt in diesem Sinne als ein „Fegefeuer“ zu interpretieren. Lässt sich die Kybernetik des Künstlers bestätigen, dann ist dieses Fegefeuer tatsächlich nur eine Chimäre, weil sie der „wahre“ Autor als eine solche erkennt und ungehindert dessen, die Produktion des Neuen vorantreibt.

²⁵⁴ In diesem Sinne ist der Innovationstausch eine Form der *Wissensosmose*.

²⁵⁵ Luhmann (1997), S. 94.

gen gegenüber und kann sich dadurch selbst als Teil einer Kultur reflektieren und seine Vernetzungen zwischen personaler und kollektiver Identität kontrollieren (vgl. Abbildung 43).²⁵⁶

Abbildung 43: Beobachtungsverschränkung und Wahrnehmungsdissoziation



Quelle: eigene Darstellung

Der Kulturmarkt kann somit durchaus in logischer Konsequenz als *Hochkultur* einer Gesellschaft bezeichnet werden.²⁵⁷ Denn durch die komplexe Organisationsform der Zeichen innerhalb seines Bezugssystems enthebt er eine Kultur den primären Fetischierungsprozessen. Dadurch entstehen Möglichkeiten für die gesellschaftliche Weiterentwicklung, denn durch die Beobachtung zweiter Ordnung gewinnt „die soziokulturelle Evolution [...] Möglichkeiten, die man bei einer direkten Weltbetrachtung und im Glauben, daß die Welt so ist, wie sie sich zeigt, nie haben würde. Das Beobachten zweiter Ordnung geht auf Distanz zur Welt, bis es schließlich die Welt in ihrer Einheit (Ganzheit, Gesamtheit) weglassen kann und sich ganz dem überläßt, was im dyna-

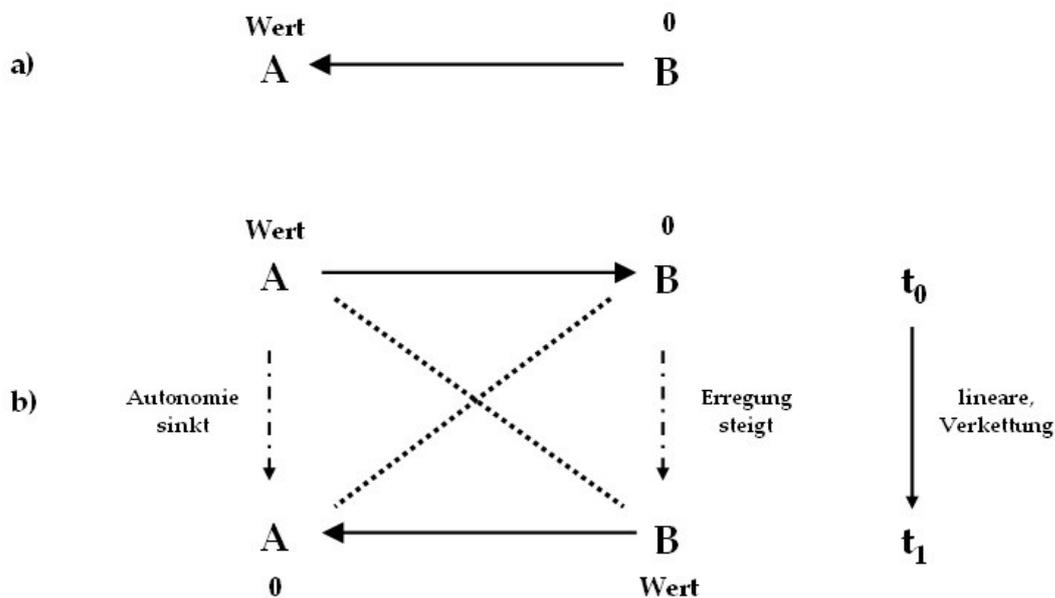
²⁵⁶ Hier lässt sich an das Forschungsprogramm der Rezeptionsästhetik anschließen, die die Beobachtung als konstitutives Element der ästhetischen Rezeption betrachtet, vgl. z.B. Kemp (1992). Es geht hier jedoch nicht um die Ziehung eines Subjekt-Objekt-Dualismus, vielmehr um ein Verständnis für die *Theatralität* der Beobachtung, vgl. Haß (2005).

²⁵⁷ In diesem Sinne identifiziert Böhme das *Museum* als Vexiermechanismus. Während die Kunst auch dort unweigerlich zu einem Objekt der Begierde wird, gibt es eine maßgebliche Abweichung; denn „[das] Glas, das uns vom Objekt trennt und in Museen auch vorhanden ist, wo es nicht vorhanden ist, macht den entscheidenden Unterschied aus“, vgl. Böhme (2006), S. 355. Die Gegenstände hinter dem Glas werden nur angeschaut, sie werden nicht berührt. Durch diese Tatsache, ermöglichen sie eine Mechanik der Reflexion, die es dem Betrachter erlaubt, die äußere Empfindung auf sich selbst zu beziehen, um daraus eine Erkenntnis zu erzielen. Böhme bemerkt weiterhin: „Wir sehen im ästhetischen Blick ganz ab von der Verwendungs-tauglichkeit des Dings (wofür ist es gut?) wie auch von seiner Erkennbarkeit (seiner Platzierung in der begrifflichen Ordnung des Verstandes). Wir lassen nur die Empfindungen zwischen Lust und Unlust spielen und können diese allenfalls mitteilen und mit anderen kommunizieren“, vgl. Böhme (2006), S. 355.

misch-rekursiven Prozeß des fortgesetzten Beobachtens von Beobachtungen als »Eigenwert« dieses Prozesses herauskommt.“²⁵⁸

In dieser Betrachtung ist es dann nicht folgerichtig den *Innovationstausch* der Kulturmärkte als Opfer in Form einer negativen Reziprozität zu deuten. Vielmehr ist es so, dass auch der Innovationstausch einer ausgeglichenen Reziprozität folgt, die jedoch tiefenpsychologisch hinter der Verhaltenstypik des *Innovationsproduzenten* demaskiert ist. Als Opfer erscheint dieser Tausch nur äußerlich, weil er eine komplexe zeitliche Verschränkung aufweist. Es bietet sich deswegen an für diese spezielle Form der Reziprozität den Terminus *Über-Kreuz-Reziprozität* bzw. *chiastische Reziprozität* einzuführen. Folgende Abbildung soll diesen Sachverhalt verdeutlichen.

Abbildung 44: Schematische Darstellung der chiastischen Reziprozität



Quelle: eigene Darstellung

Bei linearer Betrachtung nimmt der Innovationstausch die Form einer negativen Reziprozität an. Derjenige, der das Neue empfängt enthält dafür keine Leistung, gibt dafür aber einen Gegenwert. Dieser Gabentausch findet jedoch einen Ausgleich, wenn man den Innovationstausch als zeitliche Verkettung versteht, wie hier in Teil b) von Abbildung 434 dargestellt ist.²⁵⁹ Betrachtet man dieses Schema erkennt man, dass der Innovationstausch tatsächlich über Kreuz in chiastischer Form ausgeglichen ist. A produziert das Neue, da für ihn die eigene Kultur durch Beobachtung von Beobachtungen als innere, fetischisierte Eigenwelt existiert. Er erfüllt dadurch seinen Autonomiebedarf. B (z.B. als korporativer Repräsentant der Kultur) nimmt das Neue entgegen, indem er es

²⁵⁸ Luhmann (1997), S. 97.

²⁵⁹ Es ist denkbar, dass auch die christologische Deutung des Innovationstausches Möglichkeiten bietet, diese ausgeglichene Reziprozität aufzuzeigen. Eine solche Argumentation muss aber die gesamte Christus-Figur isomorph auf den Innovationstausch übertragen. Die Argumentation von Groys bleibt deswegen unvollständig, weil sie pneumatologischen und eschatologischen Aspekten der Christus-Metapher zu wenig Beachtung schenkt.

sich kognitiv aneignet. Damit führt er es in den kulturellen Kanon seiner Kultur ein, wo das Neue dann aber wieder einen Wert erhält. Durch diesen Prozess sieht A seine innere Welt in der äußeren Umwelt wiedergespiegelt. Sein Autonomiebedarf sinkt. Er integriert sich wieder in die Kultur. Bei Betrachtung der Diagonalen sieht man, dass A im Zeitpunkt 0 einen Wert der Kultur erkennt, der noch nicht realisiert ist.²⁶⁰ Die Kultur nimmt diesen Wert an, so dass sie A nicht mehr als autonomes Individuum ansieht, sondern wieder in den inneren Raum der Kultur einbinden kann. Insgesamt entsteht dadurch eine lineare Verkettung und Traditionsbildung, wodurch das Neue seine geschichtliche Funktion in einer Gesellschaft wahrnimmt.²⁶¹ Damit ist ein wichtiges Ergebnis formuliert: Auch das Neue wird im Tausch letztendlich fetischisiert und kann die Welt der Zeichen nicht durchdringen, dennoch ist die spezifische Organisation durch ihre chiastische Reziprozität dazu geeignet, den bestehenden sozialen Raum einer Kultur zu hinterfragen und durch neues Wissen zu erweitern.

²⁶⁰ Der „diagonale Raum“ des Innovationstausches und das Prinzip der chiastischen Reziprozität lassen sich an den Begriff der *Hybridität* des indischen Kulturtheoretikers Homi K. Bhabha anschließen, vgl. Bhabha (2002). Der Begriff der Hybridität verweist auf die Art und Weise, wie kulturelle Zeichen in der Gesellschaft verortet werden. Denn „hybrid ist alles, was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der collage, des samplings, des Bastelns zustande gekommen ist“, vgl. Bronfen & Marius (1997), S. 14. Bhabha will damit aber keinen Pluralitätsdiskurs eröffnen, sondern zentral in Bhabhas Arbeit ist die Einsicht, dass solche Hybridisierungen selbst eine räumliche Ordnung annehmen; in Bhabhas Terminologie bilden sie einen *Dritten Raum* („third space“), einen „Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen“, vgl. Bhabha (2002), S. 5. Dieser emergiert aus dem Phänomen der Hybridität selbst, denn „the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the <third space> which enables other positions to emerge“, vgl. Rutherford (1990), S. 211. Wichtig sind an dieser Stelle auch die Verknüpfungen zum anthropologischen Begriff der *Tertiarität*, vgl. Krüger (2006). Auch der *Dritte Raum* lässt sich als künstlerische Strategie verstehen. Wie Hernández-Navarro treffend feststellt ist der Dritte Raum „nothing more than a strategy by which differences assumed and introduced within the main discourse can become standardized“, vgl. Hernández-Navarro (2009), S. 138. Auch Hybridität formt trotz aller Betonung von Alteritätskonzepten und dynamischen Prozessen eine Sphäre kultureller Hierarchien aus; denn „in this new central space, those who are neither the one nor the other have nothing to say, since this space may be occupied only by whoever represents one of the two extreme role types, namely, either the dominant or the marginalized. [...] Whoever fails to assume any of these major roles is excluded from this intermediate space“, vgl. Hernández-Navarro (2009), S. 139.

²⁶¹ Die Kunst vermittelt damit als Medium die zyklische Form der Geschichte, kann sie aber gleichzeitig auch linear weiterentwickeln und dadurch einen Zweck vermitteln. Denn das Neue ist von der Kultur verschieden, aber trotzdem zu ihr ähnlich sein und generiert durch eben diesen „Hiatus“ die Zeit und Entfaltung selbst. „Das menschliche Leben ist“, wie der Kulturtheoretiker Jurij Lotman schreibt, „in dieser Sichtweise nicht ein linearer Abschnitt zwischen Geburt und Tod, sondern ein sich unaufhörlicher wiederholender Zyklus. Darum kann eine Geschichte an jedem beliebigen Punkt einsetzen, und dieser Punkt dient dann als Anfang der jeweiligen Erzählung, die ihrerseits nur eine partielle Manifestation des anfangs- und endlosen Textes ist.“ Lotman zieht aus dieser Beobachtung den Schluss, dass „ein solches Erzählen [...] generell nicht das Ziel [verfolgt], irgendeinem Zuhörer etwas ihm Unbekanntes mitzuteilen, es stellt vielmehr einen Mechanismus dar, der den kontinuierlichen Ablauf der zyklischen Prozesse in der Natur sichern soll“, vgl. Lotman (2010), S. 204.

Mit diesen Gedanken lässt sich die Untersuchung zu einer spezifischen ökonomischen Logik der Kulturmärkte zusammenfassen. Ausgangspunkt war die Frage, inwieweit die neoklassische Ökonomik die spezielle Funktionslogik der Kreativen Ökonomie in ihr Erklärungsmodell integrieren kann. Zur Erörterung dieser Frage orientierte sich die Argumentation zunächst an der Marx'schen Kritik des kapitalistischen Produktionsbetriebes und untersuchte, inwieweit sich diese auch innerhalb der Bedingungen einer immateriellen Ökonomie widerspiegelt. Diese Problemstellung führte zur Analyse der speziellen Ordnungsmechanismen des Kulturmarktes und zum Begriff des Innovationstausches. Die Erörterung führte dann zur Erkundung der strukturellen Bedingungen der Angebots- und Nachfragefunktion von Kulturmärkten sowie zu den speziellen Gleichgewichtsbedingungen, die durch das Prinzip der chiasmatischen Reziprozität vermittelt wurden. Mit diesen Grundüberlegungen lässt sich die spezielle Ökonomik der Kulturmärkte nun mit dem allgemeinen ökonomischen Erklärungsmodell der Neoklassik kontrastieren. Folgende Tabelle gibt dazu einen Überblick.

Tabelle 8: Struktureller Vergleich zwischen Innovationstausch und Neoklassik

Struktur	Neoklassik	Kulturmarkt
Angebot	Gewinnmaximierung	Fetischisierung der Störquellen
Nachfrage	Budgetmaximierung	Kanonisierung
Gleichgewichtslogik	Markträumung	chiasmatische Reziprozität
Ordnungsprinzip ²⁶²	Deduktiv	Induktiv
Mechanismus	Preisbildung	Symbolschema
Verhaltensmodell	Nutzenmaximierung	Kognitive Aneignung

Betrachtet man Tabelle 8, die die Ergebnisse dieser Erörterung zusammenfasst, dann erkennt man, dass hinreichende Hinweise dafür bestehen, dass sich auch innerhalb des Kulturmarktes eine ökonomische Logik definieren lässt, die dem Marktmodell von Angebot und Nachfrage strukturell folgt, deren innere Logik jedoch erheblich vom Erklärungsmodell der Neoklassik abweicht.²⁶³ Eine Folgerung kann deswegen nur sein, dass die Funktionslogik immaterieller Wertschöpfungsketten durch neoklassische Erklärungsmodelle nicht wiedergegeben werden kann. Die Konsequenzen, die sich daraus für die steuerungspolitischen Rahmenbedingungen der Kultur- und Kreativwirtschaft ergeben, sind, dass eine Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft nicht auf Modelle der „materiellen Ökonomie“ zurückgreifen kann. Die Kreative Ökonomie erzwingt

²⁶² Man vgl. dazu die Ausführung in FN 62. Es stellt sich im Anschluss daran die Frage, ob es möglich ist, die Logik des Innovationstausches auf akteurstheoretischer Basis so zu formulieren, dass die Logik des *homo oeconomicus* auf makrosozialer Ebene emergiert. Dann könnte gezeigt werden, dass das anthropologische Modell der Ökonomik keine Verhaltenshypothese formuliert, sondern eine soziale Ordnung konstituiert, so dass die Vermutung in FN 62 eine Bestätigung finden könnte, dass die wirtschaftswissenschaftliche Forschung implizit von einer gouvernementalen Einbettung der Wirtschaftssubjekte ausgeht.

²⁶³ Man vgl. hier FN 45 und die Überlegungen zur Differenz zwischen deduktiver und induktiver Spieltheorie.

ein strukturpolitisches Umdenken, das in dieser Form auch gerade gewollt ist. Ohne methodologisch gesichertes Wissen ist diese Transformation jedoch nicht möglich, so dass es wünschenswert ist, dass sich methodologisch geleitete Forschung und politische Gestaltung in Zukunft mehr vernetzen.

Welche Ergebnisse kann der theoretische Exkurs nun liefern? Der Blick auf den Fetisch „von unten“ nähert sich der kapitalistischen Funktionslogik zunächst über die spezielle Ordnungslogik der Kulturmärkte mit dem Ziel daraus Erkenntnisse über die ökonomische Logik im Allgemeinen zu erhalten. Wie entsteht also das Neue in einer Kultur? Der Blick wanderte dazu vom Innovationstausch zu den Prinzipien des kulturellen Gedächtnisses einer Kultur und zu den speziellen strukturellen Bedingungen, denen das Neue unterliegt, damit es Teil des Kanons einer Kultur wird. Damit wurde jedoch nicht die Frage beantwortet, wie das Neue entsteht, sondern lediglich seine sozialen Rahmenbedingungen abgegrenzt. Der Fokus richtete sich deswegen auf den Innovationsproduzenten und die Emergenz seiner spezifischen sozialen Motivation. Die Untersuchung klärte dadurch allerdings nur die spezifischen Anreize der Innovationsproduktion, kann die Frage nach der Entstehung des Neuen damit aber ebenfalls nicht aufhellen. Ein Resultat dieser Erörterung muss somit die Erkenntnis sein, dass das Neue nicht dualistisch, in der Differenz von Subjekt oder Prozess, gedacht werden kann, sondern jeweils aus einem Wechselspiel zwischen Individuum und Umwelt emergiert. Der Anfang des Neuen muss deshalb eine spezifische Art und Weise der kognitiven Aneignung der äußeren Umwelt sein, die sich rekursiv reproduziert; ein besonderes Symbolschema im Sinne von Goodman, welches ein jeweiliges Bezugsgebiet für sich in Anspruch nimmt und in den Regelkreisen sozialer Motivation kreatives Verhalten produziert. Ursprung des Neuen kann deshalb die Logik bzw. die Berechnung sein.²⁶⁴ Entgegen jeglicher Kantianischen Autonomieästhetik muss die Kunst in ihrem Inneren deswegen wesentlich „ökonomischer“ sein, als es die transzendente Ästhetik durch den Begriff des „interesselosen Wohlgefallens“ vermittelt.

Damit bestätigt sich aufs Neue Cassirers These, dass der Mensch in einer undurchdringlichen Welt der eigenen Zeichen lebt. Es war allerdings nicht nur Cassirers Verdienst auf diese besonderen Gegebenheiten hinzuweisen, vielmehr fügte er seiner Kulturphilosophie auch die Erkenntnis hinzu, dass es gerade die spezifische Logik dieser symbolischen Welt selbst ist, die den Menschen zwar einerseits formt, ihm dann aber auch ein Prinzip der Formung in die Hand gibt, das ihm die innere Freiheit der Gestaltung erlaubt und einen Weg zur Erkenntnis öffnet.²⁶⁵ Cassirer schreibt: „Es zeigt sich, dass alle theoretische Bestimmung und alle theoretische Bewältigung des Seins daran gebunden ist, dass der Gedanke statt sich unmittelbar der Wirklichkeit zuzuwenden, ein System von Zeichen aufstellt, und dass er lernt, diese Zeichen als Stellvertreter der Gegenstände zu gebrauchen. In dem Maße wie diese Funktion der Stellvertretung sich durchsetzt, beginnt erst das Sein zu einem geordneten Ganzen, zu einem klar überschaubaren Gefüge zu werden.“²⁶⁶ Erkenntnis erwächst nach Cassirer eben nicht, in einer ontologischen Wesensschau des Seins, denn „statt mit der dogmatischen Meta-

²⁶⁴ Vgl. Günther (1978b) und den Begriff der *Proemialrelation*.

²⁶⁵ Vgl. hierzu insbesondere Cassirer (2001a).

²⁶⁶ Cassirer (2002), S. 53.

physik nach der absoluten Einheit der Substanz zu fragen, in die alles besondere Dasein zurückgehen soll, wird jetzt nach einer Regel gefragt, die die konkrete Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Erkenntnisfunktion beherrscht und die sie, ohne sie aufzuheben und zu zerstören, zu einem einheitlichen Tun, zu einer in sich geschlossenen geistigen Aktion zusammenfasst.“²⁶⁷

Durch die Betonung des Regelprinzips zerfällt in Cassirers kulturphilosophischer Betrachtung der menschlichen Welt demzufolge der kanonische Subjekt-Objekt-Dualismus Kants. Denn in einer rein symbolischen Welt können sich Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt beliebig je nach Bezugssystem austauschen. „[Sie] sind nicht mehr zwei Pole des Seins, die in einer unaufheblichen Realopposition einander gegenüberstehen“, wie Cassirer bemerkt, „sondern sie sind Glieder einer methodischen Opposition, die zugleich methodische Korrelation ist. Jetzt ist es daher auch nicht mehr widersprechend, sondern geradezu notwendig, daß ebendas, was unter einem bestimmten Gesichtspunkt als die „Materie“ der Erkenntnis bezeichnet werden kann, in einer anderen Hinsicht wieder als etwas Geformtes oder doch Formhaltiges erkannt wird.“²⁶⁸ Genau mit dieser letzten Aussage weist Cassirer darauf hin, dass es gar kein Widerspruch ist, dass der Mensch zwar in eine Umwelt eingebettet ist, die ihn selbst formt, dass der Mensch diese Umwelt aber zugleich auch selbst formt. Dementsprechend ist es auch möglich eine Position logisch zu vermitteln, die zwar einerseits der Marx'schen Kritik zustimmt, aber gleichzeitig ihr widerspricht.²⁶⁹ Ziel der Kultur- und Kreativwirtschaftsforschung muss es deshalb sein, die spezifische Logik des Neuen, ihre Regelprinzipien zu entziffern. Denn diese muss Aufschluss darüber geben, wie sich der Mensch so gegenüber seiner Umwelt verhält, dass er sie zugleich als Form und Formung erkennt. Genau dann kann die empirische Forschung einerseits darüber Auskunft geben, inwieweit die marxistische Fetischkritik nur durch die Besonderheiten des bürgerlichen Kapitalismus des 19. Jahrhunderts bedingt war und andererseits Regeln wirtschaftlichen Handelns ermitteln, die die inneren Funktionsprinzipien immaterieller Wertschöpfungsketten jenseits des utilitaristischen Individualismus angemessen widerspiegeln.

²⁶⁷ Cassirer (2001), S. 6.

²⁶⁸ Cassirer (2002), S. 11.

²⁶⁹ Vgl. hier auch Böhme (2006), S. 327.

V. Literaturverzeichnis

- Acemoglu, Daron (2008): *Introduction to Modern Economic Growth*. Princeton: Princeton University Press.
- Ammon, Alfred (1911): *Objekt und Grundbegriffe der theoretischen Nationalökonomie*. Neuauflage 1998. Wien: Böhlau.
- Ashenfelter, Orley & Graddy, Kathryn (2006): *Auctions and Prices*. In: Ginsburgh, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North Holland, S. 909-942.
- Assmann, Aleida (2004): *Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses*. In: Erll, Astrid & Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin: Walter de Gruyter, S. 45-60.
- Assmann, Jan & Hölscher, Tonio (Hrsg.) (1988): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Assmann, Jan (1997): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung, und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 2. Aufl. München: Beck.
- Assmann, Jan (2005): *Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses*. In: Dreier, Thomas & Euler, Ellen: *Kulturelles Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Tagungsband des internationalen Symposiums*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe, S. 21-32.
- Aumann, Robert J. (1964): *Markets with a continuum of traders*. In: *Econometrica*, Vol. 32, S. 39-50.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt.
- Behrens, Maria & Reichwein, Alexander (2007): *Global Governance*. In: Benz, Arthur; Lütz, Susanne; Schimank, Uwe & Simonis, Georg (Hrsg.): *Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsbereiche*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 311-324.
- Belting, Hans (2009): *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*. In: Belting, Hans & Buddensieg, Andreas (Hrsg.): *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz. S. 38-73.
- Benjamin, Walter (1980): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften. 2. Bde.* Herausgegeben von Tiedemann, Rolf & Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, Michael M. (2004): *Controlling und Wahrnehmung. Ansätze zu einem erweiterten Controlling-Begriff*. Wiesbaden: Gabler.
- Bernhard, Eric M. (2005): *Kunst als Kapitalanlage. Kunstmarktfonds als Verbindung zwischen Kunst- und Kapitalmärkten*. Wiesbaden: Gabler.
- Berninghaus et al. (2002): *Strategische Spiele. Eine Einführung in die Spieltheorie*. Berlin et al.: Springer.
- Bhabha, Homi K. (2002): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg.

- Bischof, Norbert (1985): *Das Rätsel Ödipus. Die biologischen Wurzeln des Urkonflikts von Intimität und Autonomie*. München: Piper.
- Bischof, Norbert (2004): *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. 3. Aufl. München: Piper.
- Bischof, Norbert (2008): *Psychologie. Ein Grundkurs für Anspruchsvolle*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Boden, Margaret A. (1991): *The Creative Mind, Myths and Mechanisms*. New York: Routledge.
- Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Hamburg: Rowohlt.
- Bonus, Holger & Ronte, Dieter (1997): *Die Wa(h)re Kunst. Markt, Kultur und Illusion*. Stuttgart: Schäffer-Poeschel.
- Boltanski, Luc & Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Bolton, Patrick & Dewatripont; Mathias (2005): *Contract Theory*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre (1994): *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Le Champs Economique*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Vol. 119, S.48-66.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Is a Disinterested Act Possible?* In: Practical Reason: On the Theory of Action. Stanford: Stanford University Press, S. 75-91.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Principes d'une Anthropologie Economique*. In: Les Structures Sociales de l'Economie. Paris: Seuil, S. 233-270.
- Bronfen, Elisabeth & Marius, Benjamin (1997): *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. In: Bronfen, Elisabeth & Marius, Benjamin (Hrsg.): *Hybride Kulturen*. Tübingen: Stauffenberg. S. 1-29.
- Bruhn, Manfred (2008): *Handbuch Kundenbindungsmanagement. Strategien und Instrumente für ein erfolgreiches CRM*. 6. Aufl. Wiesbaden: Gabler.
- Bryant, William D.A. & Throsby, David (2006): *Creativity and the Behavior of Artists*. In: Ginsburgh, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North Holland. S. 507-532.
- Bühler, Axel; Tepe, Peter & Van Peer, Willie (2009): *Zum Konzept der erklärenden Hermeneutik*. http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/ab-pt-wp_konzept.pdf.
- Bunge, Mario (1999a): *Explanation. The Philosophy-Sociology Connction*. New Brunswick & London: Transaction.

- Bunge, Mario (1999b): *Mechanism. The Philosophy-Sociology Connection*. New Brunswick & London: Transaction.
- Caduff, Corina (Hrsg.) (2010): *Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Carnap, Rudolf (1972): *Induktive Logik und Wahrscheinlichkeit*. 2. Aufl. Berlin: Springer.
- Cassirer, Ernst (1990): *Versuch über den Menschen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Cassirer, Ernst (1995): *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*. Hamburg: Meiner.
- Cassirer, Ernst (2001): *Philosophie der symbolischen Formen. Bd.1. Die Sprache*. Hamburg: Meiner.
- Cassirer, Ernst (2001a): *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Hamburg: Meiner.
- Cassirer, Ernst (2002): *Philosophie der symbolischen Formen. Bd.3. Phänomenologie der Erkenntnis*. Hamburg: Meiner.
- Cassirer, Ernst (2002a): *Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 2. Das mythische Denken*. Hamburg: Meiner.
- Casson, Mark (2006): *Culture and Economic Performance*. In: Ginsburgh, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North Holland. S. 360-397.
- Cellini, Roberto & Cuccia, Tiziana (2002): *Incomplete Information and Experimentation in the Arts. A Game Theory Approach*. In: *Economia Politica*, Vol. 20(1), S. 21-34.
- Chomsky, Noam (1972): *Language and Mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Clark, Colin (1940): *The conditions of economic progress*. London: Macmillan.
- Coase, Ronald H. (1960): *The Problem of Social Cost*. In: *The Journal of Law & Economics*, Vol. 3, S. 1- 44.
- Cuccia, Tiziana (2003): *Contigent Valuation*. In: Towse, Ruth: *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham, UK & Northampton, MA: Edward Elgar. S. 119-131.
- Dahlhaus, Carl (1976): *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- DCMS (2001): *The Creative Industries mapping document*. London: HMSO.
- De la Motte-Haber, Helga (2002): *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber-Verlag: Laaber.
- De Marchi, Neil & Van Miegroet, Hans J. (2006): *The History of Art Markets*. In: Ginsburgh, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North-Holland. S. 69-97.
- Debreu, Gérard (1952): *A social equilibrium existence theorem*. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the U.S.A.* Vol. 38, S. 886-893.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1977): *Rhizom*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles (2005): *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2008): *Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Desrochers, Pierre (2001): *Diversity, Human Creativity, and Technological Innovation*. In: *Growth and Change*, Vol. 32, S. 369-394.
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1982): *Weltkonferenz über Kulturpolitik. Mexiko 1982*. München: Saur.
- Deutsche UNESCO-Kommission (1996): *Unsere kreative Vielfalt. Bericht der Weltkommission „Kultur und Entwicklung“*. Bonn: Deutsche UNESCO-Kommission.
- DiMaggio, Paul (1994): *Culture and Economy*. In: Smelser, Neil & Swedberg, Richard (Hrsg.): *The Handbook of Economic Sociology*. New York, Princeton: Russel Sage Foundation & Princeton University Press, S. 22-57.
- DiMaggio, Paul (1997): *Culture and Cognition*. In: *Annual Review of Sociology*, Vol. 23, S. 263-287.
- Dolgin, Alexander (2010): *The Economics of Symbolic Exchange*. Berlin et al.: Springer.
- Dos Santos, Laymert Garcia (2009): *How Global Art Transforms Ethnic Art*. In: Belting, Hans & Buddensieg, Andrea: *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz. S. 164-179.
- Dothan, Michael U. (1990): *Prices in Financial Markets*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Douma, Sytse & Schreuder, Hein (2008): *Economic Approaches to Organizations*. 4. Aufl. Essex: Prentice Hall.
- Durkheim, Émile (1977): *Über die Teilung der sozialen Arbeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto (1975): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ellickson, Bryan (1993): *Competitive Equilibrium. Theory and Applications*. Los Angeles, Ca.: Cambridge University Press.
- Esser, Hartmut (1999): *Soziologie – Spezielle Grundlagen. Band 1. Situationslogik und Handeln*. Frankfurt & New York: Campus.
- Esser, Hartmut (2000): *Soziologie. Spezielle Grundlagen. Band 5. Institutionen*. Frankfurt & New York: Campus.
- Fagin, Ronald (1995): *Reasoning about Knowledge*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Finke, Peter (2008): *Kulturökologie*. In: Nünning, Ansgar & Nünning, Vera: *Einführung in die Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Metzler, S. 248-277.
- Fischer-Lichte, Erika (2007): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. 5. Aufl. Tübingen: Narr.
- Fisher, Allan (1935): *The clash of progress and security*. London: Macmillan.
- Florida, Richard & Gates, Gary (2002): *Technology and Tolerance. The Importance of Diversity to High-Technology Growth*. *Brookings Review*, Vol. 20, S. 32-36.
- Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure, community, & everyday life*. New York: Basic Books.
- Florida, Richard & Tinagli, Irene (2004): *Europe in the Creative Age*. London.

- Foucault, Michel (2004): *Geschichte der Gouvernementalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fourastié, Jean (1954): *Die große Hoffnung des 20. Jahrhunderts*. Köln-Deutz: Bund-Verlag
- Frey, Bruno S. & Eichenberger, Reiner (1995): *On the Rate of Return in the Art Market. Survey and Evaluation*. In: *European Economic Review*, Vol. 39(3-4), S. 528-537.
- Frey, Bruno S. & Meier, Stephan (2006): *The Economics of Museums*. In: Ginsburg, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North-Holland, S. 1017-1042.
- Fuchs, Max (1999a): *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis*. Wiesbaden & Opladen: VS Verlag.
- Fuchs, Max (1999b): *Zu den anthropologischen Grundlagen von Kulturarbeit und Kulturpolitik*. Wiesbaden & Opladen: VS Verlag.
- Furubotn, Erik & Richter, Rudolf (2003): *Neue Institutionenökonomik. Eine Einführung und kritische Würdigung*. 3. Aufl. Tübingen: Mohr.
- Gethmann-Siefert, Annemarie (1995): *Einführung in die Ästhetik*. München: Fink.
- Gertenbach, Lars (2007): *Die Kultivierung des Marktes. Foucault und die Gouvernementalität des Neoliberalismus*. Berlin: Passagen Verlag.
- Giddens, Anthony (1984): *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Frankfurt am Main: Campus.
- Goffman, Erving (1972): *Strategic Interaction*. In: Goffman, Erving: *Strategic Interaction*, S. 83-145. New York: Ballantine.
- Goldstein, Judith & Keohane, Robert O. (1993): *Ideas and Foreign Policy. An Analytical Framework*. In: Goldstein, Judith & Keohane, Robert O. (Hrsg.): *Ideas and Foreign Policy. Beliefs, Institutions and Political Change*. Ithaca, NY: Cornell University Press. S. 3-30.
- Goodman, Nelson (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Granovetter, Mark (1974): *Getting A Job. A Study of Contacts and Careers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Granovetter (1999): *Proposal to the Bechtel Initiative. A Network Study of Silicon Valley*. Unveröffentlicht.
- Groys, Boris (2004): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. 3.Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.
- Günther, Gotthard (1978a): *Idee und Grundriß einer nicht-aristotelischen Logik. Die Idee und ihre philosophischen Voraussetzungen*. Hamburg: Meiner.
- Günther, Gotthard (1978b): *Erkennen und Wollen. Ein Beitrag zu einer kybernetischen Theorie der Subjektivität*. In: Türk, Klaus (Hrsg.): *Handlungssysteme. Studienbücher zur Sozialwissenschaft*. Nr. 35. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 162-174.
- Haß, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens*. München: Fink.
- Harsanyi, John C. (1967): *Games with Incomplete Information Played by Bayesian Players. Part I*. In: *Management Science*, Vol. 14, S. 159-182.

- Harsanyi, John C. (1968a): *Games with Incomplete Information Played by Bayesian Players. Part II*. In: *Management Science*, Vol. 14, S. 320-332.
- Harsanyi, John C. (1968b): *Games with Incomplete Information Played by Bayesian Players. Part III*. In: *Management Science*, Vol. 14, S. 468-502.
- Held, Jutta & Schneider, Norbert (2007): *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*. Köln, Weimar & Wien: Böhlau.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2004): *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*. Original 1833. Herausgegeben von Hotho, Heinrich Gustav. Stuttgart: Duncker & Humblot.
- Hempel, Carl Gustav & Oppenheim, Paul (1948): *Studies in the Logic of Explanation*. In: *Philosophy of Science*, Vol. 15, S. 135-175.
- Hernández-Navarro, Miguel Á. (2009): *Contradictions in Time-Space. Spanish Art and Global Discourse*. In: Belting, Hans & Buddensieg, Andrea: *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz. S. 136-153.
- Herrmann-Pillath, Carsten (2002): *Grundriß der Evolutionsökonomie*. München: UTB.
- Hildenbrand, Werner. (1975): *Distributions of agents' characteristics*. In: *Journal of Mathematical Economics*, Vol. 2, S. 129-138.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (2008): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 17. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.
- Howkins, John (2007): *The Creative Economy. How People Make Money From Ideas*. 2. erw. Aufl. London: Penguin.
- Huber, Hans Dieter (2004): *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Ingarden, Roman (1968): *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Niemayer.
- Jacobshagen, Arnold & Reininghaus, Frieder (Hrsg.) (2006): *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen*. Laaber: Laaber.
- Jahn, Detlef (2006): *Einführung in die vergleichende Politikwissenschaft*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Kaneko, Mamoru & Matsui, Akihiko (1999): *Inductive Game Theory. Discrimination and Prejudices*. In: *Journal of Public Economic Theory*, Vol. 1(1), S. 101-137.
- Kaneko, Mamoru & Kline, Jeffrey J. (2006): *Inductive Game Theory: A Basic Scenario*. Business Papers. Paper 2. http://epublications.bond.edu.au/business_pubs/2
- Kaneko, Mamoru & Kline, Jeffrey J. (2009): *Transpersonal Understanding through Social Rules, and Emergence of Cooperation*. University of Tsukuba. Department of Social Systems and Management. Discussion Paper No. 1228.
- Kant, Immanuel (2003): *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner.
- KEA, European Affairs (2006): *The Economy of Culture in Europe*. Brüssel.
- Kelsen, Hans (1934): *Reine Rechtslehre. Einleitung in die rechtswissenschaftliche Problematik*. Herausgegeben und eingeleitet von Jestaedt, Matthias. Neuauflage 2008. Tübingen: Mohr Siebeck.

- Kemp, Wolfgang (Hrsg.) (1992): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin: Reimer.
- Klagenfurt, Kurt (1995): *Technologische Zivilisation und transklassische Logik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klein, Armin (2008): *Der exzellente Kulturbetrieb*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS.
- Klein, Ulrike (1993): *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie*. Frankfurt am Main: Lang.
- Knorr-Cetina, Karin (2003): *From Pipes to Scopes. The Flow Architecture of Financial Markets*. In: *Distinktion*, Nr. 7, S. 7-23.
- Knorr-Cetina, Karin & Prada, Alex (Hrsg.) (2006): *The Sociology of Financial Markets*. Oxford: Oxford University Press.
- Koch, Walter A. (1998): *System and the Human Sciences*. In: Altmann, Gabriel & Koch, Walter A. (Hrsg.): *Systems. New Paradigms for the Human Sciences*. Berlin & New York. S. 671-755.
- Koslowski, Peter (1989): *Wirtschaft als Kultur. Wirtschaftskultur und Wirtschaftsethik in der Postmoderne*. Wien: Passagen.
- Koslowski, Peter (2001): *Principles of Ethical Economy*. Berlin et al.: Springer.
- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln et al.: Böhlau.
- Krais, Beater & Gebauer, Gunter (2002): *Habitus*. Bielefeld: Transcript.
- Kripke, Samuel A. (1993): *Name und Notwendigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krüger, Hans-Peter (Hrsg.) (2006): *Philosophische Anthropologie im 21. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag.
- Laffont, Jean-Jacques & Martimort, David (2002): *The theory of incentives. The Principal-Agent Model*. Princeton: Princeton University Press.
- Lagaay, Alice & Lauer, David (Hrsg.) (2004): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt am Main; New York: Campus.
- Lange, Stefan (2007): *Kybernetik und Systemtheorie*. In: Benz, Arthur; Lütz, Susanne; Schimank, Uwe & Simonis, Georg (Hrsg.): *Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 176-187.
- Liessmann, Konrad Paul (1999): *Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung*. Wien: WUV.
- Lotman, Yuri M. (1990): *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London: Tauris.
- Lotman, Jurij M. (2010): *Die Innenwelt des Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1981): *Politische Theorie im Wohlfahrtsstaat*. München: Olzog.
- Luhmann, Niklas (1987): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1992): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2000): *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Luhmann, Niklas (2002): *Die Religion der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lukács, Georg (1968): *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Neuwied & Berlin: Luchterhand.
- Malsch, Thomas (2005): *Kommunikationsanschlüsse. Zur soziologischen Differenz von realer und künstlicher Sozialität*. Wiesbaden: VS.
- Mandel, Birgit (Hrsg.) (2008): *Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung. Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung*. München: kopaed.
- Manovich, Lev (2001): *The language of new media*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Mamoru, Aneko (2002): *Epistemic logics and their game theoretic applications. Introduction*. In: *Economic Theory*, Vol. 19, S. 7- 62.
- Marotzki, Winfried (1990): *Entwurf einer strukturalen Bildungstheorie. Biographietheoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag.
- Marx, Karl (1972): *Das Kapital*. In: Marx, Karl & Engels, Friedrich: *Werke*. Bd. 23-25. Berlin: Dietz.
- Markowitz, Harry M. (1959): *Portfolio Selection. Efficient Diversification of Investments*. New Haven: Yale University Press.
- Mayntz, Renate (1997): *Politische Steuerung. Aufstieg, Niedergang und Transformation einer Theorie*. In: Mayntz, Renate: *Soziale Dynamik und politische Steuerung*. Frankfurt am Main: Campus, S. 263-292.
- McCain, Roger (2006): *Defining Cultural and Artistic Goods*. In: Ginsburgh, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North Holland. S. 147-168.
- McLuhan, Marshall (1995): *Die Gutenberg Galaxis*. Bonn: Addison & Wesley.
- McLuhan, Marshall (2001): *Das Medium ist die Botschaft. The Medium is the Message*. Dresden: Verlag der Kunst.
- McLuhan, Marshall & Fiore, Quentin (1968): *War and Peace in the Global Village*. New York, Toronto et al.: Bantam.
- Meadows, Dennis L. (1974): *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*. Hamburg: Rowohlt.
- Milgrom, Paul (2004): *Putting Auction Theory to Work*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Moody, James & White, Douglas R. (2003): *Social Cohesion and Embeddedness. A hierarchical conception of social groups*. In: *American Journal of Sociology*, Vol. 69(2), S. 213-238.
- Münz, Rudolf (1998): *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Musner, Lutz (2004): *Kultur als Textur des Sozialen. Essays zum Stand der Kulturwissenschaften*. Wien: Löcker.
- Nash, John F. (1950): *Equilibrium Points in n-Person Games*. *Proceedings of the National Academy of Science*, Nr. 36, S. 48-49.

- Netzer, Dick (2006): *Cultural Policy. An American View*. In: Ginsburgh, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North-Holland, S. 1223-1249.
- Neumann, Eckhard (1996): *Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität*. Wilmersdorf: Reimer.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler.
- North, Douglas C. (1990): *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Nozick, R. (1981): *Philosophical Explanation*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Parsons, Talcot et al. (1951): *Some Fundamental Categories of the Theory of Action. A General Statement*. In: Parsons, Talcott & Shils, Edward (Hrsg.): *Toward a General Theory of Action*. Cambridge, MA: Harvard University Press, S. 3-29.
- Peters, Brainard, Guy (1999): *Institutional Theory in Political Science. The New Institutionalism*. London: Pinter.
- Ploeg, Frederick (2006): *The making of cultural policy. A European perspective*. In: Ginsburg, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North Holland. S. 1184-1221.
- Posner, Roland (2008): *Kultursemiotik*. In: Nünning, Ansgar & Nünning, Vera: *Einführung in die Kulturwissenschaften*. Stuttgart & Weimar: Metzler. S. 39-72.
- Potter, Bradley N. (2005): *Accounting as a Social and Institutional Practice. Perspectives to Enrich our Understanding of Accounting Change*. In: *Abacus*, Vol. 41(3), S. 265-289.
- Raffée; Hans (1995): *Grundprobleme der Betriebswirtschaftslehre*. 9. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck.
- Reichle, Ingeborg (2004): *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Berlin et al.: Springer.
- Richter, Rudolf (1994): *Institutionen ökonomisch analysiert*. Tübingen: Mohr.
- Ridder, Lothar (2002): *Mereologie. Ein Beitrag zur Ontologie und Erkenntnistheorie*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Rittberger, Volker et al. (2010): *Grundzüge der Weltpolitik. Theorie und Empirie des Weltregierens*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Rokkan, Stein (1994): *Die Entstehung und Entwicklung der nordeuropäischen Demokratien*. In: Pappi, Franz Urban & Schmitt, Hermann (Hrsg.): *Parteien, Parlamente und Wahlen in Skandinavien*. Frankfurt am Main: Campus. S. 31-55.
- Rokkan, Stein (1994): *Die Entstehung und Entwicklung der nordeuropäischen Demokratien*. In: Pappi, Franz Urban & Schmitt, Hermann (Hrsg.): *Parteien, Parlamente und Wahlen in Skandinavien*. Frankfurt am Main: Campus. S. 31-55.
- Rödiger, Karl-Heinz (Hrsg.) (2003): *Algorithmik, Kunst, Semiotik. Hommage für Frieder Nake*. Heidelberg: Synchron.

- Romer, Paul. M. (1993): *Implementing a National Technology Strategy with Self-Organizing Industry Investment Boards*. *Brooking Papers on Economic Activity: Microeconomics*. Vol.2. 1993.
- Runco, Mark A. (1999a): *A longitudinal study of exceptional giftedness and creativity*. In: *Creativity Research Journal*, Vol. 12(2), S. 161-164.
- Runco, Mark A. (1999b): *Divergent thinking*. In: Runco, Mark A. & Pritzker, Steven R. (Hrsg.): *Encyclopedia of Creativity*. Band 1. San Diego, CA: Academic Press. S. 577-582
- Rutherford, Jonathan (1990): *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, S. 207-221 in: Rutherford, Jonathan (Hrsg.): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. S. 207-221.
- Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: von Halem.
- Sacks, Oliver (2008): *Der einarmige Pianist. Über Musik und das Gehirn*. Hamburg: Rowohlt.
- Samuelson, Paul A. (1954): *The Pure Theory of Public Expenditure*. In: *Review of Economics and Statistics*, Vol. 36(4), S. 387-389.
- Scherer, Frederic M. (2006): *The Evolution of Music Markets*. In: Ginsburgh, Victor A. & Throsby, David: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam et al.: North-Holland. S. 123-142.
- Schimank, Uwe (2007a): *Elementare Mechanismen*. In: Benz, Arthur; Lütz, Susanne; Schimank, Uwe & Simonis, Georg: *Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 29-45.
- Schimank, Uwe (2007b): *Neoinstitutionalismus*. In: Benz, Arthur; Lütz, Susanne; Schimank, Uwe & Simonis, Georg (Hrsg.): *Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 161-175.
- Schmidt, Klaus M. (1996): *The Costs and Benefits of Privatization. An Incomplete Contracts Approach*. In: *The Journal of Law, Economics, & Organization*, Vol. 12(1), S. 1- 24.
- Schotter, Andrew (1981): *The Economic Theory of Social Institutions*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Schreyögg, Georg (Hrsg.) (1999): *Unternehmenstheater: Formen – Erfahrungen – erfolgreicher Einsatz*. Wiesbaden: Gabler.
- Schulze, Gerhard (1996): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Campus.
- Schulz-Nieswandt, F. (2002). *Elias Maya: Zwischenwelten. Archetypische Bilder und Grundfragen menschlicher Existenz in der Malerei von Elias Maya*. Koblenz: Garwain Verlag
- Schumpeter, Joseph A. (2006): *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Seel, Martin (1993): *Über Richtigkeit und Wahrheit. Erläuterungen zum Begriff der Welterschließung*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Vol. 41, S. 509-524.
- Seel, Martin (1998): *Medien der Realität und Realität der Medien*. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 244-268.

- Seel, Martin (2003): *Eine vorübergehende Sache*. In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander & Sandbothe, Mike (Hrsg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt am Main: Fischer. S. 10-15.
- Sen, Amayarta (2000): *Ökonomie für den Menschen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Simonton, Dean K. (2004): *Creativity as a constrained stochastic process*. In: Sternberg, Robert J. et al. (Hrsg.): *Creativity. From Potential to Realization*. Washington, DC. S. 83-101.
- Solow, Robert M. (1956): *A Contribution to the Theory of Economic Growth*. In: *Quarterly Journal of Economics*, Vol. 70, S. 65-94.
- Solow, Robert M. (1957): *Technical Change and the Aggregate Production Function*. In: *Review of Economics and Statistics*, Vol. 39, S. 312-320.
- Sternberg, Robert J. & Lubart, Todd I. (1996): *Investing in Creativity*. In: *American Psychologist*, Vol. 51(7), S. 677-688.
- Swedberg, Richard (2009): *Grundlagen der Wirtschaftssoziologie*. Herausgegeben und eingeleitet von Andrea Maurer. Wiesbaden: VS Verlag.
- Takeuchi, A.; Funaki, Y.; Mamoru, M. & Kline Jude J. (2011): *An Experimental Study of Behavior and Cognition from the Perspective of Inductive Game Theory*. Department of Social Systems and Management. Discussion Paper No. 1267. University of Tsukuba.
- Thompson, Don (2008): *\$ 12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*. New York: Aurum Press.
- Throsby, David (1994): *The production and consumption of the arts. A view of cultural economics*. In: *Journal of Economic Literature*, Vol. 32, S. 1-29.
- Throsby, David (2001): *Economics and Culture*. Cambridge: University Press.
- Turner, Victor W. (1995): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Ulrich, Hans (1968): *Die Unternehmung als produktives, soziales System. Grundlagen der allgemeinen Unternehmungslehre*. Bern: Haupt.
- UNESCO (2005): *Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen*. United Nations.
- UNESCO (2006): *Road Map für kulturelle Bildung*. United Nations.
- UNESCO & UNCTAD (2008): *Creative Economy Report 2008. The Challenge of Assessing the Creative Economy. Towards Informed Policy-making*. United Nations.
- Varian, Hal R. (1999): *Grundzüge der Mikroökonomik*. 4. Aufl. München: Vahlen.
- Velthuis, Olav (2005): *Talking Prices. Symbolic Meaning of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Von Neumann, John & Morgenstern, Oscar (1947): *Theory of Games and Economic Behavior*. Princeton: Princeton University Press.
- Vormbuch, Uwe (2007): *Die Kalkulation der Gesellschaft*. In: Mennicken, Andrea; Vollmer, Hendrik (Hrsg.): *Zahlenwerk. Kalkulation, Organisation und Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag.

- Weber, Max (1921): *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen: Mohr
- Weber, Max (1972): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. 5. Aufl. Tübingen: Mohr.
- Weibel, Peter (2009): *Global Art. Rewritings, Transformations, and Translations. Thoughts on the Project GAM*. In: Belting, Hans & Buddensieg, Andrea: *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz. S. 74-87.
- White, Harrison (2001): *Markets from Networks. Socioeconomic Models of Production*. Princeton: Princeton University Press.
- Williamson, Oliver E. (1975): *Markets and Hierarchies. Analysis and Antitrust Implications*. New York, NY: Free Press.
- William, Oliver E. (1985): *The Economic Institutions of Capitalism. Firms, Markets and Relational Contracts*. New York: Free Press.
- Williamson, Oliver E. (1991): *Comparative Economic Organization. The Analysis of Discrete Structural Alternatives*. In: *Administrative Science Quarterly*, Vol. 36, S. 269-298.
- Williamson, Oliver E. (1995): *Organization Theory. From Chester Barnard to the present and beyond*. Erw. Aufl. Oxford: Oxford University Press.
- Winkler, Hartmut (2004): *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WIPO (2003): *Marketing Crafts and Visual Arts. The Role of Intellectual Property. A Practical Guide*. Genf.
- Zahner, Tessa Nina (2005): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebes im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Zembylas, Tasos (2004): *Kulturbetriebslehre. Grundlagen einer Inter-Disziplin*. Wiesbaden: VS Verlag.

VI. Anhang: Lebenslauf

Persönliche Daten

Andreas Kohlmann

geboren am 01. 10. 1977

in Mainz

Anschrift

Andreas Kohlmann, Dipl.-Kfm.

Schollergasse 4,

55278 Dolgesheim

06733 / 450

0177 / 49 02 039

kohlmann.a@web.de

Bildungshintergrund

Promotionsstudium

2005 - 2012 Promotion an der wirtschafts- und sozialwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Köln

Dissertation:

- *Governance der Kultur- und Kreativwirtschaft*

Studium

1998 - 2005 BWL an der Universität Mannheim, Gesamtnote »gut«

Diplomarbeit:

- *Vergleich und Kombinationsmöglichkeiten von Spieltheorie und System
Dynamics*

Schule

1988 - 1997 Gymnasium Oppenheim

1984 - 1988 Grundschule Uelversheim

Auslandserfahrung

Sommer 2002 OBI Shanghai

1994 - 1995 Austauschschüler USA, York, Pa

Besondere Kenntnisse

Fremdsprachen

Englisch	Verhandlungssicher
Französisch	Sehr gute Kenntnisse
Tschechisch	Sehr gute Kenntnisse
Chinesisch	Gute Kenntnisse
Italienisch	Grundkenntnisse

EDV-Kenntnisse

MS Office	Sehr gute Kenntnisse
Programmierung	Gute Kenntnisse
Grafikprogramme	Gute Kenntnisse

Beruflicher Hintergrund

Berufserfahrung

- 2004 - 2005 Studentischer Mitarbeiter am ZEW Mannheim
- *Innovationsökonomie*
- *Entrepreneurship*
- *Gründungsfinanzierung, Venture Capital*
- 2007 – 2009 Geschäftsführung des Internetfilmfestivals „Ich bin im Bilde!“
- 2006 - 2012 Beratung im Bereich der Kultur- und Kreativwirtschaft
- *Projektmanagement*
- *Business Plan Konzeptionierung*
- *Immaterialgütermarketing*
- *Coaching*
- *Marketing und Vertrieb*
- 2012 Start-Up Gründung *Orchestra 2.0*

Veröffentlichungen

- 2008 „Wieviel Bildung braucht der Mensch“ *www.diegesellschaft.de*
- 2009 - 2011 Internetblog zu Kreativen Ökonomie *Economic Turn*
- 2012 „Kultur- und Kreativwirtschaft“ *Handbuch Kulturelle Bildung*
- 2013 „Der Mehrwert der Schöngestigkeit“ *in Planung*
- 2013 „Creative Economy Fabbing“ *in Planung*

Künstlerische Praxis und Auszeichnungen

- 1998 Preisträger des Landeswettbewerbes „Jugend musiziert“
- 2002 Landesensemble für Neue Musik Rheinland-Pfalz (Klarinette)
- 2005 Galerievolontariat Mainz
- 2007 Bundespreisträger des BMBF „Jahr der Geisteswissenschaften“
- 2007 - 2010 Extrachor des Staatstheaters Mainz (Tenor)

Ehrenamtliches Engagement

- 2005 - 2006 Cultura21 e.V., Netzwerk für Nachhaltigkeitskultur
- 2006 – 2009 Thesis e.V., bundesweites Netzwerk für Promovierende