

Kim Kannler, Valeska Klug,
Kristina Petzold, Franziska Schaaf (Hg.)

KRITISCHE .. KREATIVITÄT

Perspektiven auf Arbeit, Bildung,
Lifestyle und Kunst



[transcript]

Kulturen der Gesellschaft

Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold, Franziska Schaaf (Hg.)
Kritische Kreativität

Kim Kannler (M.A.) promoviert zu medialen Erzählungen über Arbeit und Stadt(-Raum) in dokumentarischen Fernsehformaten. Sie ist Mitglied im Promotionskolleg »Die Arbeit und ihre Subjekte« an der Universität Duisburg-Essen und besuchte zuletzt als Gastdotorandin das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Valeska Klug (M.A.) forscht im Rahmen des Promotionskollegs »Die Arbeit und ihre Subjekte« an der Universität Duisburg-Essen zu Konzepten Freier Darstellender Künste und ihrer Subjekte in kulturpolitischen und Förderdiskursen. Seit 2010 unterrichtet sie regelmäßig als Lehrbeauftragte an der Ruhr-Universität Bochum.

Kristina Petzold (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft an der Universität Hildesheim. Sie forscht zu digitalen Rezensionsprozessen im BMBF-Projekt Rez@Kultur und promoviert zu Diskursivierungen von Buch-Blogs als Arbeit. Vorher war sie Mitglied im Promotionskolleg »Die Arbeit und ihre Subjekte« an der Universität Duisburg-Essen.

Franziska Schaaf (M.A.) forscht zu Diskursivierungen von »altem Handwerk« und Do It Yourself im Promotionskolleg »Die Arbeit und ihre Subjekte« an der Universität Duisburg-Essen. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Angewandte Kulturwissenschaft und Studium Generale am Karlsruher Institut für Technologie und Kulturmanagerin am Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen am Rhein.

KIM KANNLER, VALESKA KLUG,
KRISTINA PETZOLD, FRANZISKA SCHAAF (HG.)

Kritische Kreativität

Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst

[transcript]

Gefördert von der Hans-Böckler-Stiftung, dem Promotionskolleg »Die Arbeit und ihre Subjekte« an der Universität Duisburg-Essen und dem Förderverein der Universität Duisburg-Essen e.V.

Die frei zugängliche digitale Publikation wurde ermöglicht vom Open-Access-Publikationsfonds der Universität Duisburg-Essen.

**Hans Böckler
Stiftung**

Mitbestimmung · Forschung · Stipendien



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-verlag.de. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Claire Carnin

Lektorat/Korrektorat: Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold, Franziska Schaaß

Satz: Franz Sonnenstatter

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4619-1

PDF-ISBN 978-3-8394-4619-5

<https://doi.org/10.14361/9783839446195>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Kritische Kreativität

Eine Einleitung

Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold, Franziska Schaaf | 7

1. GENEALOGIEN UND KONJUNKTUREN

Die Anfänge des schöpferischen Menschen

Edward Youngs *Conjectures*

Jan Niklas Howe | 21

Rhetorik der Kreativität

Über die internationale Zirkulation von Wörtern und Ideen

Ulf Wuggenig | 43

2. ERWERBSARBEIT UND KREATIVITÄT

rainbow it over

ein Hörstück

Fides Schopp | 75

Ist das Arbeit oder ist das Kunst?

Die doppelte Einbettung kreativer Erwerbstätigkeit

Lisa Marie Basten | 87

Kritik oder Affirmation?

Zum anhaltenden Kritikpotenzial subjektiver Ansprüche an Arbeit

Sarah Nies | 105

3. LIFESTYLE UND DIE ÄSTHETISIERUNG DES ALLTAGS

Entrepreneurship als Lifestyle

Judith Mahnert | 125

Kreativität und Kreativitätskritik

Zur De- und Reterritorialisierung von Lebens- und Erziehungskunst
im aktuellen Lifestyle-Diskurs

Sarah Maaß | 143

Im Depot des Kunstregimes

Kreativität im Kontext der kulturellen Einrichtung

Jens Kastner | 165

4. KREATIVITÄT IN BILDUNG UND AUSBILDUNG

Kreativität als visuelle Kommunikation

Bruno Munari und die Geschichte der Kreativität

Gernot Waldner | 185

Kreativität zur Partizipationsförderung

Der Ansatz einer Bildung zur Innovativität

Claudia Scharf, Inga Gryl, Swantje Borukhovich-Weis, Benjamin Rott | 203

Ausbildung zur Ausbeutung?

Einleitung zur Materialsammlung *Training for exploitation*

Precarious Workers Brigade | 219

5. ALTERNATIVEN UND INTERVENTIONEN

„Kackjobs und Projekte“ – Wie René Pollesch

Rainer Werner Fassbinders Gesellschaftskritik aktualisiert

Eine intermediale Annäherung an das Stück

Liebe ist kälter als das Kapital (2007) und die TV-Serie

24 STUNDEN SIND KEIN TAG (2003)

Christian Steltz | 239

Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins

Eine Retrospektive zum Projekt des Künstler*innenkollektivs

ongoing project

ongoing project | 253

Autorinnen und Autoren | 267

Kritische Kreativität

Eine Einleitung

Kim Kannler, Valeska Klug, Kristina Petzold, Franziska Schaaf

Kaum ein Konzept hat in den vergangenen Jahrzehnten in so vielen Disziplinen und Handlungsfeldern so regelmäßig Beachtung gefunden wie das der Kreativität. Dabei profitiert es zum einen von seinen nahezu grenzenlosen Anwendungsmöglichkeiten z.B. in Kontexten von Erziehung, Freizeit, Wirtschaft oder Wissenschaft, zum anderen von seiner (auch daher rührenden) Bedeutungsvielfalt, die zuweilen einer inhaltlichen Unbestimmtheit gleichkommt. Seit geraumer Zeit ist Kreativität also nicht mehr allein im Feld der Kunst zu verorten. Stattdessen gehört die Fähigkeit, kreative Lösungen finden zu können, beispielsweise längst zum Standardtext vieler Stellenanzeigen und das Versprechen von kreativer Erholung zu zahlreichen Freizeitangeboten. Eben diese Ausbreitung des Kreativitätskonzeptes in Arbeit, Bildung und Lifestyle ist ein wichtiger Auslöser für die Kritik an Kreativität, die zunehmend auch zum integralen Bestandteil des Sprechens über Kreativität geworden ist.

Eine Ausgangsthese der Kritik am Kreativitätskonzept und seinen Ambivalenzen wurde von Luc Boltanski und Ève Chiapello (2003) formuliert: Sie besagt, dass ‚Kreativität‘ als ursprünglich effizienz- und kapitalismuskritische Forderung in ein dominantes Strategem des Neoliberalismus verkehrt wurde. Die Forderung, kreativ zu sein, wird vor allem deshalb selten als Einschränkung aufgefasst, weil sie aufgrund der mit ihr verknüpften Vorstellungen von Selbstverwirklichung und Freiheit nicht vorrangig als autoritärer Zwang, sondern vielmehr als subjektiver Wunsch wirksam wird. Es ist also naheliegend, ‚Kreativität‘ als Dispositiv zu fassen, wie es Andreas Reckwitz (2012) und Angela McRobbie (2015) unabhängig voneinander getan haben. Die Spannung zwischen Wunsch und Imperativ wird auch von der empirischen Sozialforschung belegt. Studien etwa von Cornelia Kopetsch (2006), Alexandra Manske (2016) oder Fabian Hoose (2016) zu den Arbeitsbedingungen in unterschiedlichen Kreativbranchen verweisen einhellig auf

das Missverhältnis zwischen der hohen symbolischen Anerkennung kreativer Arbeit und der sozioökonomischen Prekarität in diesem Bereich. Längst ist dieses Spannungsverhältnis auch Bezugspunkt für zahlreiche künstlerische und kunstwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit den Arbeitsweisen und -bedingungen von ‚Kreativen‘: So untersuchen etwa Marion von Osten (2002, 2003) oder Bojana Kunst (2015) an der Schnittstelle von künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis die Bedingungen der Produktion von Kunst, ihre Politik und die damit verbundenen Subjektivierungseffekte. Auch von gewerkschaftlicher bzw. gewerkschaftsnaher Seite werden die Arbeitsbedingungen in den Kreativbranchen inzwischen kritisch untersucht (vgl. u.a. Norz 2016).

Die Ausweitungen und Umdeutungen des Kreativitätskonzeptes spiegeln sich in einem breiten und sich weiter vergrößernden Forschungsfeld wider. Jüngst haben vor allem drei deutschsprachige Sammelbände zur Kreativitätsdebatte beigetragen. Birgit Althans et al. (2008) reaktualisieren den Begriff für eine kulturwissenschaftliche Diskussion in ihrem Themenheft *Kreativität: Eine Rückrufaktion*. Mit einem Schwerpunkt auf Beiträgen zu Kreativität und Stadtentwicklung verweisen die Herausgeber*innen auf das produktive Spannungsverhältnis, das sich zwischen Bedeutungsebene und Praxis für einen kulturwissenschaftlichen Kreativitätsbegriff ergibt. Christoph Menke und Juliane Rebentisch (2012) versammeln Grundlagentexte der Kreativitätskritik sowie ästhetische Positionierungen und fassen die Janusköpfigkeit des Konzeptes zwischen gesellschaftlichem Imperativ und der prekären Praxis der Subjekte pointiert als Zusammenspiel von *Kreation und Depression*. Ebenfalls anhand von Schlüsseltexten der kritischen Kreativitätsforschung wendet sich die umfangreiche Neuauflage des Sammelbandes *Kritik der Kreativität* von Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (2016a) gegen die ‚Mythenbildung‘ um Kreativität. Hier wird dem Begriff der Kreativität mit einer „verkörperte[n] Kritik“ (Raunig/Wuggenig 2016b: 72) begegnet, die gesellschaftsverändernde Ziele verfolgt (vgl. Garcés 2006). Dabei steht zum einen die Analyse der subjektivierenden Effekte von Kreativität im Vordergrund, zum anderen die Kontroverse um den Einfluss der Künstlerkritik und der Alternativbewegungen.

Der vorliegende Band hat das Ziel, die Diskussion über die Möglichkeiten, kreatives Handeln mit kritischer Reflexion bzw. alternativen Praktiken zu verbinden, neu und interdisziplinär zu perspektivieren. In Dialog gebracht werden nicht nur wissenschaftliche und künstlerische Positionen, sondern auch aktivistische Stimmen. Der Band versammelt Beiträge von Autor*innen, die sich mit der oben skizzierten Kreativitätsdebatte hinlänglich auseinandergesetzt haben und aus ihrer eigenen Forschung neue Impulse beisteuern. Die künstlerisch-aktivistischen Positionen gehen über das Konstatieren und Analysieren der Missstände hinaus und

zeigen zum Teil sehr konkrete alternative Handlungsmöglichkeiten im Umgang mit ‚Kreativität‘ und ihren Effekten auf.

Diese theoretische und praktische Kritik am Konzept der Kreativität ist auch deshalb noch immer notwendig, weil viele Widersprüche und komplexe Verflechtungen weder ausreichend aufgedeckt und diskutiert noch gewonnene Erkenntnisse in alternative Praktiken übersetzt wurden. Zudem setzen Politik und Wirtschaft weiterhin große Hoffnungen in den Wirtschaftszweig der Kreativökonomie, dessen Umsatzwachstum seit einigen Jahren immer wieder das der Gesamtwirtschaft übertrifft (vgl. BMWi 2018: 34). Insofern ist ein Ende der Debatte nicht in Sicht. Schließlich lässt sich bei aller Betonung des Double Binds von Kreativförderung und Kreativforderung kaum gegen die Versprechen von ‚Freiheit‘ und ‚Selbstverwirklichung‘ argumentieren, die als positive Werte allgemein anerkannt sind.

Wo also kann Kritik an Kreativität und damit auch Kritik an der etablierten Kreativitätskritik ansetzen? Sollte man das Wort Kreativität, das ein geradezu „verbrauchter Begriff“ (Gumbrecht 1988) geworden ist oder gar „in den Giftschrank“ gehöre (Bröckling 2010: 50), nicht mehr verwenden? Ein Vorschlag, der dem Entstehungskontext dieses Bandes geschuldet ist, lautet, von ‚kritischer Kreativität‘ zu sprechen. Eine solche kritische Kreativität wendet die Prämissen der Gesellschaftskritik, also Forderungen nach Solidarität, Gerechtigkeit und Gleichberechtigung, auf die Bereiche kreativen Handelns und Arbeitens an. Ihr Ziel ist es, Schutz vor den negativen Subjektivierungseffekten von Kreativität zu bieten – prekarierte Beschäftigung sowie selbstausbeuterisches und kompetitives Verhalten als Handlungsmaximen zu hinterfragen – und gleichzeitig eine zu starre Zielausrichtung auf Kritik zu vermeiden, da Kreativität ebenso wenig Verwertungsstrategien folgen muss, wie sie pauschal zur Gesellschaftskritik verpflichtet werden kann. Damit ist sowohl das Aufzeigen und Anprangern von problematischen Gegebenheiten möglich als auch die Entwicklung und Erprobung konkreter Alternativen; kleinteilige Veränderungen können ebenso das Ziel sein wie neue Entwürfe für komplexere Zusammenhänge. Eine solche kritische Kreativität versteht sich als anschlussfähig an beispielsweise Positionen der Kritischen Theorie (vgl. etwa Horkheimer 1970) sowie an post-strukturalistische Analysen der Disziplinar- bzw. Kontrollgesellschaften (vgl. etwa Foucault 1976, 1992; Deleuze 1993), aber auch an Erkenntniskritik und emanzipatorische Kritikformen (vgl. als Überblick hierzu Jaeggi/Wesche 2009: 10f.) sowie an Kritikkonzepte unterschiedlicher disziplinärer Traditionen wie die der Soziologie, der Geschichts-, der Literatur- oder Erziehungswissenschaften. Kritische Kreativität in diesem Sinne verweist auch auf das Vorgehen aktivistischer Zusammenschlüsse in der Kunst- und Kreativwirtschaft selbst (vgl. Lazzarato 2007). Die Verbindung von praktischer und theoretischer, von negativer und positiver Kritik schließt die Kritik an der Kreativitätskritik mit ein,

der zu Recht vorgeworfen werden kann, schemenhaft Deutungsmatrizen für eine Bestätigung des Immergleichen anzubieten: Wenn von vornherein schon feststeht, dass ‚im Neoliberalismus‘ eine von Subjekten nicht erkannte Selbstausbeutung betrieben wird, ist damit nicht nur ein geringer Erkenntnisgewinn verbunden, es fehlt auch die Perspektive auf tatsächlich getroffene Arrangements sowie auf Alternativen und Auswege.

Sowohl ‚Kreativität‘ als auch ‚Kritik‘ müssen also differenziert betrachtet werden, um verallgemeinernde Aussagen und eine verschleierte Diagnostik zu vermeiden. Der vorliegende Band versammelt daher Untersuchungen historischer Diskurse sowie konkrete aktuelle Fallanalysen und Praxisbeispiele, die sich dem weiten Feld der Kreativitätsforschung und der kreativen (Erwerbs-)Praxis jeweils über einen spezifischen Ausschnitt nähern. Grundlage für die einzelnen Beiträge bilden die Vorträge und Diskussionen im Rahmen der Konferenz ‚Von der Künstlerkritik zur Kritik an der Kreativität: Subjektivierungen in Forschung und Praxis‘, die im Oktober 2017 in Essen stattfand. Auch die Konferenz folgte der Überzeugung, dass ein interdisziplinärer Austausch unterschiedliche Ansätze wissenschaftlicher Forschung mit künstlerisch-aktivistischer Praxis zusammenführen sollte. Darüber hinaus war ein integraler Bestandteil der Konferenz ein Workshop der Precarious Workers Brigade, bei dem die Teilnehmenden sich über die eigenen Arbeitsbedingungen und Interventionsmöglichkeiten austauschen konnten.

Als junge Wissenschaftlerinnen befinden wir uns in einer ähnlichen Situation wie viele Beschäftigte der Kreativbranchen. Ein gewisses Maß an Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung ist auch für die Wissenschaft kennzeichnend – Gleiches gilt für die Prekarität der Arbeitszusammenhänge. Die Möglichkeit, sich mit anderen über die eigenen Forschungsinteressen austauschen zu können, geht für uns als Organisatorinnen und Herausgeberinnen einher mit befristeter Teilzeitbeschäftigung oder einem Promotionsstipendium ohne Sozial- und Rentenversicherung. Die Einwerbung von Drittmitteln, die Tagungsorganisation und Herausgabe kommen zur eigentlichen Forschungstätigkeit hinzu – so wie bei dem vorliegenden Band. Auch viele der Beiträger*innen dieses Bandes arbeiten zu ähnlichen Konditionen. Da dies im Feld der Wissens- und Kreativarbeit eine Normalität darstellt, wird diese Schilderung der Bedingungen nur wenige überraschen. Dennoch: Allein auf dieser Grundlage konnten die Konferenz und der vorliegende Band realisiert werden. In Anbetracht der praktischen Arbeitsbedingungen lassen die zentralen Forschungsfragen des Bandes auch Bezüge zu kreativen, selbstunternehmerischen Praktiken in der Tätigkeit von Forschenden zu und bieten somit die Möglichkeit zur kritischen Selbstreflexion unseres eigenen wissenschaftlichen Arbeitens. Nicht nur – aber auch in diesem Sinne lassen sich die folgenden Kernfragen lesen und diskutieren: Wie kann kreatives Schaffen heute und in Zukunft gestaltet werden? Welche Forderungen lassen sich, auch vor dem Hintergrund sub-

jektivierender Effekte wie Selbstausbeutung und Prekarisierung, formulieren und welche praktischen und theoretischen Ansätze existieren bereits? Wie lässt sich schließlich das Konzept der Kreativität kritisieren und (wie) kann sein ursprünglich gesellschaftskritisches Potenzial reaktualisiert werden?

Entsprechend der sehr unterschiedlichen Dimensionen und Fragestellungen, die sich in Bezug auf das Konzept der Kreativität und seine diskursive und praktische Zwiespältigkeit einnehmen lassen, gliedert sich der Band in fünf Teile: (1) *Genealogien und Konjunkturen*, (2) *Erwerbsarbeit und Kreativität*, (3) *Lifestyle und die Ästhetisierung des Alltags*, (4) *Kreativität in Bildung und Ausbildung* sowie (5) *Alternativen und Interventionen*.

Der erste Teil, *Genealogien und Konjunkturen*, umfasst Erkenntnisse über die Vorgeschichte des Kreativitätskonzeptes und seinen diskursiven Durchbruch im deutschen Sprachraum in den 1990er Jahren. Jan Niklas Howe widmet sich in seinem Beitrag einem der historischen Vorläufer des Kreativitätsdispositivs, dem Genie-Begriff des 18. Jahrhunderts. Im Rückgriff auf den Essay *Conjectures on Original Composition* von Edward Young (1759) arbeitet er heraus, wie bereits das Konzept des Genies zwischen Superlativ und Universalisierung oszilliert und dass es Inkonsistenzen und Spannungen aufweist, die den Kreativitätsimperativ auch heute charakterisieren.

Ulf Wuggenig zeichnet die semantische Transformation des Kreativitätsbegriffs im Verlauf seiner geografischen Verbreitung im deutsch- und englischsprachigen Raum des 20. Jahrhunderts nach und geht auf die zugrundeliegenden soziokulturellen und ökonomischen Faktoren ein. Er legt zum einen nahe, dass Kreativität sowohl in der frühen Phase des US-amerikanischen *creativity movement* als auch im Kontext der *Cultural-Industries*-Politik des britischen New Labour als rhetorisches Instrument fungierte. Zum anderen führt er aus, dass rhetorische Funktionen wie die Anrufung, Aktivierung und Homogenisierung eines ganzen Wirtschaftszweiges auch bei der heutigen Verwendung des Begriffs im deutschen Sprachraum eine Rolle spielen.

Im zweiten Teil des Bandes, *Erwerbsarbeit und Kreativität*, werden die Rahmenbedingungen von ‚Kreativarbeit‘ branchenübergreifend und an konkreten Beispielen betrachtet und ausgelotet, welche Veränderungsmöglichkeiten auf struktureller und individueller Ebene bestehen. Den Auftakt bildet Fides Schopps künstlerische Auseinandersetzung mit der Frage, was es bedeutet, Künstler*in zu sein. In ihrem Hörstück *rainbow it over* (2015)¹ collagiert sie eigene Prosa mit Zitaten aus theoretischen Texten, Theaterstücken und Zeitungsartikeln sowie Interviewpassagen.

1 Nachzuhören unter <https://soundcloud.com/f-idee-s/rainbow-it-over>.

Das Hörstück zeigt die Gegenpole Beruf und Berufung auf und funktioniert als Prisma, durch das viele teils widersprüchliche Facetten des Künstler*in-Seins sichtbar werden. Damit klingt im Transkript des Hörstücks eine Vielzahl thematischer Stränge an, die in den anderen Beiträgen vertieft werden.

Eine systematisierende Perspektive auf die Erwartungen an und Bedingungen von kreativer Erwerbstätigkeit eröffnet Lisa Marie Basten in ihrem Beitrag. Sie stellt heraus, dass die Annahme des schöpferischen Gehalts kreativer Arbeit sowohl in empirischen Studien zur Attraktivität kreativer Erwerbsarbeit als auch in den gesetzlichen Rahmenbedingungen zur Förderung der Kunst- und Kreativwirtschaft eine Rolle spielt: Kreative Arbeit wird subjektiv als erstrebenswert gedeutet und erhält einen gesetzlichen Sonderstatus als schützenswertes Kulturgut. Bastens Analyse macht deutlich, wie durch die regulative Ausrichtung der Gesetze und Förderstrukturen auf das Normalarbeitsverhältnis und durch die parallele Annahme des Sonderstatus kreativer Erwerbsarbeit Letztere prekariert wird. Dass diese Prekarisierungstendenzen kreativer Erwerbsarbeit nicht unumgänglich sind, zeigt sie mit Verweis auf konkrete Best-Practice-Beispiele.

Jenseits der typischen Kreativberufe befasst sich Sarah Nies in ihrem arbeitssoziologischen Beitrag mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen subjektiven Arbeitsansprüchen und den durch Arbeitgeber*innen bzw. Unternehmen gestellten Anforderungen. Ausgehend von Aspekten der Arbeitsmotivation diskutiert sie, ob Unternehmen diese tatsächlich vereinnahmen und in affirmative Steuerungsprinzipien verkehren – oder inwiefern deren (An-)Wendung dem Personal nicht gerade Freiräume und Potenziale für Kritik und eigensinniges Verhalten eröffnet. Ihre Auswertung eigener Interviews zeichnet nach, woran sich die Ansprüche der Beschäftigten an ihre Arbeit in der täglichen Praxis orientieren. Hier zeigt sich, dass die Sinnhaftigkeit der eigenen Arbeit nicht so sehr in der individualistischen Entfaltung oder der Umsetzung von Unternehmenszielen als vielmehr im Gebrauchswert für andere, z.B. Kund*innen, gesucht wird. Zudem wird deutlich, dass sich durch Widersprüche zwischen subjektiven Ansprüchen und Unternehmensinteressen eine Widerständigkeit ergeben kann.

Welche Rolle Kreativität im Kontext des Alltäglichen bei der Inszenierung sowie Ästhetisierung von Lebensstilen spielt und wie Elemente des Kreativitätsdispositivs in Form von Subjektivierungseffekten auf Lebensbereiche außerhalb von Erwerbsarbeit übergreifen, wird im dritten Abschnitt des Bandes, *Lifestyle und die Ästhetisierung des Alltags*, thematisiert. Judith Mahnert untersucht die Anrufungen und Subjektivierungen, mit denen in Entrepreneurship-Diskursen operiert wird. Ausgehend von der Fernsehshow *START UP! WER WIRD DEUTSCHLANDS BESTER GRÜNDER?* sowie populären Ratgebern und Entrepreneurship-Modellen analysiert sie das diskursive Feld um ‚Entrepreneurship‘. Zentral sind hierbei die Optimierung

der eigenen Persönlichkeit, die Fokussierung von Entrepreneurship als Lebensstil sowie Möglichkeiten der visionären Selbstverwirklichung. Ihre Untersuchung zeigt, dass der Widerspruch zwischen einer neoliberalen Generalisierung des selbstständigen Unternehmertums und den begrenzten Erfolgsaussichten einzelner Unternehmensgründungen in der Realität diskursiv zur unternehmerischen Leistungssteigerung instrumentalisiert wird.

Auch der Beitrag von Sarah Maaß befasst sich mit Kreativität im Lifestyle-Kontext. In ihrer ebenfalls diskursanalytisch verfahrenen Untersuchung verschiedener (Eltern-)Lifestylemagazine fokussiert sie, wie dort auf Kritik an Kreativität eingegangen wird: Der Lifestyle-Diskurs verknüpft demnach Forderungen und Anleitungen zu einem kreativen Umgang mit persönlichen Krisen, Kindererziehung und Lebensgestaltung mit der Kritik an der neoliberalen Vereinnahmung von Kreativität, wie sie etwa prominent von Boltanski und Chiapello (2003) oder Reckwitz (2012) geäußert wurde. Diese „Funktionsstelle“ (143), die Maaß der Kreativitätskritik im kreativen Lifestyle-Diskurs nachweist, wurde von der Forschung bisher übersehen und von Maaß mit Foucaults Begriff des „Problematisierungsfeld[es]“ (148) konzeptualisiert.

Jens Kastner veranschaulicht in seinem Beitrag die ambivalenten Funktionen des ‚Sich-Einrichtens‘ am Beispiel der Warenhauskette DEPOT als einem paradigmatischen Ort, an dem das Kreativitätsdispositiv wirksam wird. Die Ausweitung des ‚Kunstregimes‘ in Bereiche des Alltags führt demnach dazu, dass problematische Arbeitsbedingungen im Sinne einer selbstausbeuterischen Leistungsorientierung gefördert und der unpolitische Rückzug in die private Häuslichkeit durch die Etikettierung als ‚künstlerisch-kreative‘ Praxis geadelt werden. Kastner zeigt auf, wie sich diese Widersprüchlichkeiten in Bezug auf Angestellte, Produkte und Kund*innen bei DEPOT wiederfinden. Demzufolge verdeckt die Berufung auf die Freiheitsversprechen der Kreativität die subjektivierenden und restriktiv wirkenden Forderungen, die im Zuge der ‚kulturellen Einrichtung‘ geäußert werden – die Unterwerfung erfolgt freiwillig.

Der vierte Themenblock zu *Kreativität in Bildung und Ausbildung* führt Positionen aus dem Bereich der schulischen und akademischen Bildung zusammen. Gernot Waldners Beitrag erweitert die deutsche Debatte zum Phänomen der Kreativität um die Anschauungslehre des vielseitigen italienischen Autors Bruno Munari. Seine genreübergreifenden Arbeiten aus den Bereichen Malerei, Grafik, Design, Literatur und Pädagogik nähern sich der Kreativität über die visuelle Dimension. Munaris Ansatz pendelt dabei zwischen praktischen Übungen und theoretischen Überlegungen – immer mit dem Ziel, eine selbst-emanzipierende, inklusive Lehre zu formulieren, die es dem Einzelnen ermöglicht, neue Lösungswege abseits vorgegebener Regeln zu finden. Im Gegensatz zur oftmals in die Prekarität führenden

ökonomischen Anforderung an Einzelne, kreativ zu sein, geht es Munari darum, die Mittel der Kreativität für alle zugänglich zu machen. Der kritisierten Förderung eines individuellen Genie-Kults stellt er damit die Idee einer vergesellschafteten Kreativität gegenüber.

Welche Konsequenzen die Implementierung neoliberaler Maximen in den Bildungsbereich mit sich bringt, schildern die Beiträge der Autor*innen Claudia Scharf, Inga Gryl, Swantje Borukhovich-Weis und Benjamin Rott sowie der Precarious Workers Brigade (PWB). Beide Beiträge problematisieren, wie die Ausrichtung auf ökonomische Verwertbarkeit mit Bildungszielen wie Mündigkeit und kritischem Denken konfligiert – und beide Beiträge zeigen Alternativen auf. Scharf et al. stellen mit ihrer „Bildung zur Innovativität“ ein Konzept vor, das kreative Impulse als Lösungsansätze für systemverändernde Denkweisen in partizipativ ausgerichteten Settings nutzt. So könnten die bildungspolitischen Zielvorgaben im Sinne des Humboldt’schen Bildungsideals und der Kritischen Theorie zu einer „Bildung zur Mündigkeit“ (204) genutzt und vor neoliberaler Vereinnahmung geschützt werden.

Der Beitrag der Londoner Precarious Workers Brigade fokussiert den britischen Kontext der Hochschulbildung. Die dort seit den 1990er Jahren an Dominanz gewinnende Ausrichtung auf Beschäftigungsfähigkeit (*Employability*) setzt Studierende und Lehrende massiv unter Druck: Die Aktivist*innen kritisieren, dass hier Subjektivierung als Strategie gelehrt, Studierende zu Konkurrenzdenken animiert und Formen unbezahlter oder niedrig bezahlter Arbeit als legitimer Berufsweg besonders im Kunst- und Kulturbereich propagiert werden. Darauf reagiert die PWB mit einer umfangreichen Werkzeugsammlung², mit der Studierende und Lehrende strukturelle Formen der Ungleichbehandlung und Ausbeutung transparent machen, reflektieren und eigene Alternativen solidarischen Lebens und Arbeitens entwickeln können.

Der fünfte Abschnitt, *Alternativen und Interventionen*, umfasst schließlich Beiträge, die konkrete Strategien der Subversion bzw. Umdeutung des Kreativitätsbegriffs im künstlerischen Bereich behandeln. Aus einer intermedialen Perspektive nähert sich Christian Steltz der Kritik des Dramatikers René Pollesch am Kreativitätsimperativ. Auf mehreren Ebenen arbeitet Steltz in dessen Theaterstücken und filmischen Arbeiten Strategien heraus, mittels derer sich Pollesch als einer der wichtigsten zeitgenössischen Dramatiker gegen die „Kreativitätshörigkeit“ (247) der Gegenwart wendet. So zeigt Steltz zum einen in inhaltlicher Hinsicht den kritischen Umgang mit dem Thema Arbeit in der Kreativbranche im Stück *Liebe ist*

2 Das gesamte Tool-Kit der PWB ist im englischen Original unter <http://joaap.org/press/trainingforexploitation.htm> zum freien Download verfügbar.

kälter als das Kapital und in der TV-Serie 24 STUNDEN SIND KEIN TAG auf, in denen die Protagonist*innen in „Kackjob[s]“ und „Selbstverwirklichungsprojekt[e]“ (140) verstrickt sind. Zum anderen liest Steltz Polleschs Techniken des Textrecyclings und Samplings bei der Kreation seiner Stücktexte und Drehbücher als Subversion des Zwangs, ständig Neues zu produzieren. Schließlich werden über den Bezug zu Rainer Werner Fassbinders Werken auch die veränderten Umstände von Kunstproduktion reflektiert.

Das Projekt „Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins“ des Künstlerkollektivs *ongoing project* befasst sich anhand von künstlerischen Mitteln mit dem kritischen Potenzial des Klassenbegriffs: Basierend auf der These, dass es sich lohne, den Begriff der Klasse zu reaktualisieren, verorten *ongoing project* die im Rahmen des Kollegs stattfindenden Gesprächsreihen und Performances in Debatten um gesellschaftliche Verhältnisse, die seit den 1980er Jahren in Deutschland geführt werden. Im Kontext einer sich abbildenden Schwächung von Begriffen wie ‚Gesellschaft‘ und ‚Sozialstaat‘ zeigen die Gesprächssituationen mit verschiedenen gesellschaftlichen Akteur*innen, wie weitläufig und verflochten Ungleichheitsdimensionen sind und wie lohnend daher ein Blick auf ihre verschiedenen Verknüpfungen sein kann. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass ein erweiterter Klassenbegriff es ermöglicht, über jene gesellschaftlichen Beziehungen kritisch zu reflektieren.

An dieser Stelle möchten wir schließlich allen Institutionen und Personen herzlich danken, die das Erscheinen dieses Bandes möglich gemacht haben. Bereits die Konferenz, aus der die Publikation hervorgeht, hätte nicht realisiert werden können ohne die finanzielle und organisatorische Unterstützung der Hans-Böckler-Stiftung, des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen, des Fördervereins der Universität Duisburg-Essen, des dokFORUM-Geisteswissenschaft sowie des Promotionskollegs „Die Arbeit und ihre Subjekte. Mediale Diskursivierungen seit 1960“. Unser Dank gilt allen Träger*innen, die mit ihren Vorträgen spannende Einblicke in ihre Forschung gegeben und Diskussionen angestoßen haben, die sie in Form ihrer hier erscheinenden Texte fortführen und vertiefen. Ohne ihre Beiträge und ihre Zeit, die sie sich für den gemeinsamen Bearbeitungsprozess genommen haben, wäre dieser Band nicht entstanden. Wir danken zudem dem Sprecher des Promotionskollegs, Rolf Parr, der ehemaligen Koordinatorin Iuditha Balint, Thomas Küpper sowie unseren Mit-Kollegiat*innen, die uns mit Rat und Tat zur Seite standen. Eine große Bereicherung war weiterhin die zeichnerische Dokumentation der Konferenz durch Claire Carnin, die das gesamte Geschehen in Bildern festgehalten und einen Ausschnitt daraus für das Cover zur Verfügung gestellt hat. Wir bedanken uns bei Franz Sonnenstatter, der den Satz für diesen Band übernommen und alle Gedanken in die passende Form gebracht hat. Aufseiten des transcript Verlags gilt

unser Dank vor allem Carolin Bierschenk, die den Publikationsprozess aufmerksam begleitet hat. Nicht zuletzt freuen wir uns über die Unterstützung des Open Access Publikationsfonds der Universität Duisburg-Essen, dank der dieser Band auch online zugänglich gemacht werden konnte.

LITERATUR

- Althans, Birgit/Audehm, Kathrin/Binder, Beate/Ege, Moritz/Färber, Alexa (Hg.) (2008): *Kreativität. Eine Rückrufaktion*, Zeitschrift für Kulturwissenschaften, H. 1, Bielefeld: transcript.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, (frz. 1999), Konstanz: UKV.
- Bröckling, Ulrich (2010): „„Kreativ? Das Wort ist vergiftet“. Ein Gespräch mit dem Soziologen Ulrich Bröckling über Illusion und Wirklichkeit, über Utopie und Selbstausbeutung im Alltag der neuen Selbständigen. Von Thomas Assheuer“, in: *Die ZEIT* vom 04.11.2010, S. 50–51.
- Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi) (Hg.) (2018): *Monitoringbericht Kultur- und Kreativwirtschaft 2018*, Berlin.
- Deleuze, Gilles (1993): „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, (frz. 1990), in: Ders., *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254–262.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, (frz. 1975), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (1992): *Was ist Kritik?*, (frz. 1990), Berlin: Merve.
- Garcés, Marina (2006): „Die Kritik verkörpern. Einige Thesen. Einige Beispiele“, in: *transversal 08/06: critique kritik crítica*, Wien/Linz: eipcp, <https://transversal.at/transversal/0806/garces/de>
- Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.) (1988): *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?*, München: Fink.
- Hoose, Fabian (2016): *Spiel als Arbeit. Arbeitsorientierung von Beschäftigten in der Gamesbranche*, Wiesbaden: Springer VS.
- Horkheimer, Max (1970): *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*, Frankfurt a.M. u.a.: Fischer.
- Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo (2009): „Einleitung. Was ist Kritik?“, in: Dies. (Hg.), *Was ist Kritik?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–20.
- Koppetsch, Cornelia (2006): *Das Ethos der Kreativen. Eine Studie zum Wandel von Arbeit und Identität am Beispiel der Werbeberufe*, Konstanz: UVK.
- Kunst, Bojana (2015): *Artist at work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester u.a.: Zero Books.

- Lazzarato, Maurizio (2007): „Die Missgeschicke der ‚Künstlerkritik‘ und der kulturellen Beschäftigung“, in: *transversal 02/07: creativity hypes*, Wien/Linz: <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/de>
- Manske, Alexandra (2016): *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*, Bielefeld: transcript.
- McRobbie, Angela (2015): *Be creative. Making a Living in the New Culture Industries*, New York: John Wiley & Sons.
- Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.) (2012): *Kreation und Depression: Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kadmos.
- Norz, Maximilian (2016): „Faire Arbeitsbedingungen in den Darstellenden Künsten und der Musik?!“, in: *Study 319*, Düsseldorf: Hans-Böckler-Stiftung, <http://hdl.handle.net/10419/140983>
- von Osten, Marion (2002): *Be Creative! – Der kreative Imperativ*, Museum für Gestaltung Zürich.
- Dies. (2003) (Hg.): *Norm der Abweichung*, Wien: Springer.
- Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2016a): *Kritik der Kreativität* [2007], Wien u.a.: transversal.
- Dies. (2016b): „Kritik der Kreativität. Vorwort zur ersten Auflage, 2007“, in: Raunig/Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, S. 71–77.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.

1. Genealogien und Konjunktoren

Die Anfänge des schöpferischen Menschen

Edward Youngs *Conjectures*

Jan Niklas Howe

1759

Der schöpferische Mensch als zentrales Motiv aktueller Kreativitätsdiskurse entsteht nicht erst im 20. Jahrhundert. Er ist, seit der Demütigung des Rhapsoden Ion im gleichnamigen platonischen Dialog, fester Bestandteil des Sprechens über Kunst und über die Entstehung des Neuen. Die ‚Vorgeschichte‘ des schöpferischen Menschen¹ reicht bis in die Antike zurück; seine Setzung als Ursprung des Neuen dagegen beginnt erst Mitte des 18. Jahrhunderts. Ich möchte sie hier im Jahr 1759 beginnen lassen,² also mitten im Siebenjährigen Krieg, einem frühen Weltkrieg, der zumindest aus britischer Sicht nicht mehr viel mit den schlesischen Streitigkeiten zwischen Habsburg und Preußen zu tun hat. Er hat sich zu einem *Great War for the Empire* entwickelt und wird in Nordamerika, Ostasien und Kontinentaleuropa zugleich ausgetragen. Frankreich und Großbritannien kämpfen um Kolonien, Seewege und geostrategische Stützpunkte; begleitet wird der Krieg von einer Konjunktur nationalistischer Rhetorik.³ Zugleich ist 1759 ein Jahr großer literarischer und philosophischer Ereignisse: Adam Smith schreibt seine *Theory of Moral Sentiments*, die im Aufklärungsjahrhundert radikalste moralphilosophische Aufwertung des Gefühls. Im gleichen Jahr erscheint anonym Voltaires Frontalangriff auf geistliche und weltliche Autoritäten: *Candide*. Helvétius dagegen schreibt, unter dem

1 Hans Blumenberg (1981) hat überzeugend dafür argumentiert, diese Vorgeschichte als Geschichte des Naturbegriffs zu fassen.

2 Ich lasse dabei um der historischen Stringenz willen einige wichtige Prätexte außer Acht. Zur Vorläuferschaft Shaftesburys für die Genieästhetik, um nur ein Beispiel solcher Vorläuferschaft zu nennen, vgl. Dehrmann 2008.

3 Vgl. Regan 2013.

Druck wütender Atheismusvorwürfe, mehrere zerknirschte Zurücknahmen seines im Vorjahr erschienenen imaginations- und erkenntnistheoretischen Hauptwerks *De l'esprit*. Die französische Regierung entzieht Diderot und d'Alembert die Publikationsgenehmigung für die *Encyclopédie*. Rousseau arbeitet in Montmorency am *Émile*, der das Genre des Bildungsromans begründen wird. Der literarische Überraschungserfolg des Jahres sind in England die ersten beiden Bände von Sternes *Tristram Shandy*, einem Versuch über das Verhältnis von formalem Experiment und origineller Subjektivität. In Deutschland wendet sich Lessing mit dem *17. Literaturbrief* gegen die Regelpoetik. Mit Hamanns *Sokratischen Denkwürdigkeiten* beginnt die deutsche Genieästhetik und Wolff publiziert mit der *Theoria generationis* sein Grundlagenwerk der Epigenesis-Theorie; alle drei Texte stellen unter verschiedenen Voraussetzungen und mit Blick auf verschiedene Gegenstände dieselbe Frage nach der Entstehung des Neuen.

1759 ist auch das Erscheinungsjahr eines vielzitierten Essays, der *Conjectures on Original Composition* von Edward Young. Sein Gegenstand ist Originalität: Young stellt die Fragen, was „original genius“ ist, ob und zu welchem Grade er ein Kennzeichen antiker oder moderner Schriftsteller ist und welche modernen Schriftsteller nach welchen Kriterien als *original genius* bezeichnet werden können. Originalität ist eine Eigenschaft, die dem Text selbst im Verlauf seiner Rezeptionsgeschichte immer wieder abgesprochen worden ist (vgl. Weinsheimer 1981). Ein Blick auf das gerade skizzierte Panorama des Jahres 1759 zeigt, dass dieser Vorwurf zumindest nicht unbegründet ist. Originell ist jedoch die Verdichtungsleistung von Youngs Essay, der in einem einzigen Begriff, dem des Genies, die zentralen Anliegen seines Erscheinungsjahres zusammenfallen lässt: Größe und historische Position des *Empire*, die Aufwertung von Gefühl und Moral, die philosophische und gesellschaftliche Position der Religion, das Verhältnis von künstlerischer Produktion und gesellschaftlicher Macht, das Problem der Begründung von intellektueller und moralischer Autorität, das Verhältnis von origineller Subjektivität und literarischem Experiment und die Frage nach der Entstehung des Neuen. Einflussreicher als die zeitgenössischen Publikationen und vielleicht auch wichtiger als der Siebenjährige Krieg scheint für Young ein Autor zu sein, der 1759 kaum mehr publiziert. Young widmet seinen Text Samuel Richardson als dem „Author of *Grandison*“ (Young 1759: 3). Er bezieht sich damit auf eine bereits sechs Jahre zurückliegende Veröffentlichung und auf ein – angesichts der Erfolge von *Candide* und *Tristram Shandy* – schon fast antiquiertes Paradigma des christlichen Gentleman in seiner gleichfalls schon fast antiquierten Form des englischen empfindsamen Romans. Richardson hat sich 1759 auf das Schreiben moralischer Briefe zurückgezogen und es ist weniger der *Charles Grandison* als vielmehr das Motiv von Rückzug und Sterben, das für Youngs Widmung ausschlaggebend scheint. Hier liegt eine der Überraschungen, die Youngs Text trotz seiner langen

Rezeptionsgeschichte immer noch bereithält: Genie ist, so möchte ich argumentieren, in seiner höchsten Form nicht mehr an literarische Produktion gekoppelt, sondern an die Inszenierung des eigenen Rückzugs und Sterbens.⁴ Der Essay enthält noch zwei weitere Überraschungen, die ihn als Gründungstext einer Poetik des schöpferischen Menschen inhaltlich, und d.h. ohne den strapazierten Rekurs auf die einflussphilologischen Linien zum deutschen Sturm und Drang, legitimieren. Die drei Überraschungen lauten thesenhaft zugespitzt: (1) Der schöpferische Mensch ist in seiner Entstehungszeit primär eine moralische und keine ästhetische Kategorie. (2) Die Polemik gegen die Nachahmung im Sinne von *imitatio*, die Young aus der *Querelle des anciens et des modernes* übernimmt, findet nur an der Textoberfläche des Essays statt. Auf einer zweiten, darunterliegenden Textebene kollabiert die Dichotomie von *imitation* und *genius* in ein Konzept erlernbaren Genies. (3) Die Privilegierung des Genies als einer einmaligen Ausnahmerecheinung, die für die Genieästhetik als konstitutiv gilt, wird noch innerhalb des Essays sukzessive zurückgenommen. Indem er Genie als eine allgemein erreichbare Eigenschaft fasst, unternimmt Young eine Ausweitung des Begriffs. Es ist diese Doppelgeste, die Young so anschlussfähig macht für spätere Modelle von Kreativität: Er entwirft mit hohem Aufwand einen entrückten Superlativ, um ihn in einem zweiten Schritt zugänglich zu machen. In ähnlicher Weise operieren die *Creative Industries* des 20. und 21. Jahrhunderts mit ihrer Erzählung des außergewöhnlichen Subjekts und, schon aus ökonomischer Notwendigkeit, mit dessen alltäglicher Operationalisierung. Youngs Essay eignet sich hervorragend, um die poetischen Strategien dieser in sich widersprüchlichen und trotzdem immer noch wirkmächtigen Gleichzeitigkeit von exzeptioneller Singularität und allgemeiner Verfügbarkeit nachzuzeichnen. Ich rekonstruiere im Folgenden zwei Strategien der superlativen Aufladung des schöpferischen Menschen in Litotes und Metapher und eine gegenläufige Strategie der banalisierenden Verfügbarmachung, bevor ich am Ende eine Besonderheit der Young'schen Konzeption herausarbeite: Die Ersetzung ästhetischer durch moralische Evaluationskriterien, die das Genie unabhängig macht von dem, was es hervorbringt.

Diese Besonderheit ermöglicht es, eine weitere Annahme der Genieforschung kritisch zu hinterfragen, nämlich die Verbindung von Genie- und Autonomieästhetik. Youngs *Conjectures* propagieren an keiner Stelle das Bild eines aus der Gesellschaft gelösten Künstlers. Im Gegenteil, schon die Widmung des Textes an Richardson knüpft schöpferisches Genie an ethische und gesellschaftliche

4 Matthew Wickman (1998: 917) hat anhand des Briefwechsels zwischen Richardson und Young nachgewiesen, dass die Textgestalt der *Conjectures* nicht unwesentlich auf Richardson zurückgeht: Die entscheidende moralistische Wendung hin zum sterbenden Gentleman nimmt Young demnach auf Anraten Richardsons vor.

Verantwortung. Wenn bei Young Alexander Pope oder Jonathan Swift als Genies erwogen und für zu leicht befunden werden, so mit dem Argument, dass ihre dichterische Arbeit und ihre Persönlichkeit dem hohen moralischen Anspruch des Konzeptes nicht genügen. Die wechselseitige Durchdringung ethischer und ästhetischer Anliegen sowie die wechselseitige Abhängigkeit von künstlerischer Persönlichkeit und künstlerischer Produktion bilden die beiden zentralen Spannungsverhältnisse des Essays. Seinen geistesgeschichtlichen Horizont bildet noch immer die *Querelle*, in der sich Young als ‚Moderner‘ positioniert: Er gibt zwar eine Unterlegenheit moderner Autoren⁵ gegenüber den antiken zu, besteht aber darauf, dass es sich nicht um eine „necessary inferiority“ (1918a: 10) handelt. Aus dieser uneindeutigen Positionierung entsteht ein ambivalenter Genie-Begriff. Weder ist das schöpferische Genie in die unwiederbringliche Vorzeit verlegt noch wird zunächst der Superlativ, den es beschreibt, beschädigt, indem auch lebenden Menschen Genie-Qualitäten zugeschrieben werden können. Young gelingt es, das Genie als Bestandteil eines individualpsychologischen und nationalpädagogischen Programms zu operationalisieren. Indem er Genie als moralische Kategorie fasst, ermöglicht er keine Konzeption autonomer Kunst, aber, wie ich zeigen möchte, eine sehr weitgehende Emanzipation des schöpferischen Menschen vom Schöpfungsakt und von den Produkten seiner Schöpfung. Erkennbar ist das Genie nicht an seiner Produktion, sondern an seiner Persönlichkeit.⁶

Litotes

Youngs Essay ist als einer der wirkmächtigsten Texte des Genie-Paradigmas im 18. Jahrhundert anerkannt.⁷ Zwar geht Youngs literarischer Ruhm zu Lebzeiten

-
- 5 Der Begriff ist hier absichtlich nicht gegendert. Young lässt nirgendwo, auch nicht in seinen Beispielen, erkennen, dass er die Möglichkeit weiblichen Genies überhaupt in seine Überlegungen einbezieht. Linda Dietrick und Birte Giesler haben überzeugend Beispiele dafür gesammelt, wie „weibliche Kreativität“ sich noch im ausgehenden 18. Jahrhundert gerade in Abgrenzung zum männlichen Schöpfergenie bestimmt und bestimmen muss. Vgl. Dietrick/Giesler 2015.
 - 6 Der Begriff der Persönlichkeit ist hier nicht essenzialistisch gebraucht, sondern eher im Sinne von ‚Habitus‘, vgl. Bourdieu 1976; zum Habitus des Künstlers vgl. Bourdieu 1974.
 - 7 In der Zusammenfassung Oliver Mathieus (2015) signalisieren die *Conjectures* „the beginning of the Modern movement away from the Neoclassic paradigms of ‚imitation‘ and ‚versimilitude‘ towards the more Romantic ones of ‚genius‘ and ‚originality‘“ (465). Mathieu selbst hebt eher die Kontinuitäten hervor, in denen der Text steht, als die Bruchlinien, die er produziert, und platziert ihn in der Tradition des Neoplatonismus und der Philosophie Francis Bacons.

vor allem auf sein langes Blankversgedicht *The Complaint; or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742–1745) zurück, sein Nachruhm aber ist der des Genie-Theoretikers und gründet auf seinem späten Essay *Conjectures on Original Composition*. In der Literaturgeschichte hat der Aufsatz noch immer unbestritten den Rang eines einsamen und deshalb umso bemerkenswerteren Vorläufers der Genieästhetik des ‚Sturm und Drang‘.⁸ Meine Lektüre soll keinen Beitrag zur Begründung der historischen Sonderstellung oder zu einflussphilologischen Fragen liefern, berührt aber eine wichtige Frage der Forschung zur Position des Genies in der symbolischen Ordnung des 18. Jahrhunderts. Genie lässt sich mit guten Argumenten entweder interpretieren als bürgerliche Flucht vor der Einsicht in die eigene realpolitische Machtlosigkeit oder aber als bürgerliche Emanzipationshoffnung, in der der Autonomisierung der Kunst „eine Vergrößerung der Freiheitsgrade“ zugeschrieben wird, eine Vergrößerung „der Möglichkeiten und Spielräume der Kunst sich auf das Leben zu beziehen“ (Willem 1999: 46). Mit Blick auf Edward Young lässt sich, ohne weitreichende Aussagen über autonome Kunst im Allgemeinen wagen zu müssen, von einer Kombination aus Kompensations- und Emanzipations-Elementen sprechen. Youngs Poetik des Genies ist dezidiert unpolitisch und sogar lebensabgewandt, misst aber jener Abwendung vom eigenen Leben, die er im sterbenden Schriftsteller exemplifiziert, gewaltige moralische Bedeutung bei und damit mittelbar großes subjektpolitisches Potenzial. Anders als die Frage nach Kreativität im 20. Jahrhundert ist die Frage nach dem Superlativ des Genies zumindest im frühen 18. Jahrhundert eindeutig personalisiert. Young diskutiert mögliche Beispiele für zeitgenössischen *genius* (Pope, Addison, Swift), ruft Beispiele aus der englischen Literaturgeschichte auf (Milton, Shakespeare, Bacon) und setzt sie in ein Konkurrenzverhältnis zu antiken Beispielen (Homer, Pindar, Ovid). Das Auftauchen eines Genies, so das Hauptargument seines Essays, ist zwar abhängig von historischen Begleitumständen,⁹ aber prinzipiell zu jeder Zeit denkbar. Über dieses Argument hinaus aber

8 Gerhard Sauder hat allerdings schon 1977 in seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe der *Conjectures* hervorgehoben, dass sich keine direkten Einflüsse nachweisen lassen. Daniel Cook (2012) weist darauf hin, dass Youngs Beitrag zur Geschichte der Begriffe „original genius“ und „natural genius“ eher einer Popularisierung als einer Begriffsprägung entspricht. Die rechtlichen Dimensionen schöpferischer Potenziale, auf die Cooks Text zielt, werden im Folgenden nur am Rande rezipiert. Vgl. zu dieser Diskussion auch Haynes 2005; Loewenstein 2002.

9 Worin diese Abhängigkeit besteht, ist Mitte des 18. Jahrhunderts eine offene Frage. Young tendiert dazu, aufgeklärten, ökonomisch starken, gebildeten Gesellschaften die größten Chancen auf das Auftauchen von Genies einzuräumen. Die entgegengesetzte Ansicht vertritt William Duff (1767), für den angeborenes Genie unabhängig sein muss

gibt es einen Überschuss an Ausweitungs- und Demokratisierungsgesten, den ich als Versuch einer Universalisierung des Genies lese. Genie ist ein Superlativ und als solcher konstitutiv unterbestimmt. Superlative können durch definitorische Einschränkungen nur an Kraft verlieren.

In Youngs Umgang mit dem Genie-Begriff finden sich entsprechend die gleichen Definitionsschwierigkeiten, die das Kreativitätsdispositiv begleiten.¹⁰ Ein Unterschied liegt darin, dass Young gar nicht erst den Eindruck einer trennscharfen Definition herzustellen versucht. So bestimmt er „genius [as] the power of accomplishing great things without the means generally reputed necessary to that end“ (1918a: 13). Diese Bestimmung ist in mehrfacher Hinsicht unscharf. „Power“ kann sich ebenso auf intellektuelle oder psychische Vermögen beziehen wie auf eine sozial privilegierte Stellung; alle drei Faktoren wären allerdings ebenso gut als „means generally reputed necessary“ bestimmbar. Die Unterscheidung der „Fähigkeit“ von den befähigenden Mitteln ermöglicht es, erstere unbestimmbar zu halten. „[G]reat things“ sind, gerade im Bereich ästhetischer Produktion und ästhetischer Werturteile, von dem Youngs Text seinen Ausgang nimmt, geradezu strukturell Meinungsverschiedenheiten unterworfen. Und „generally reputed“ verstärkt diesen Eindruck von Kontingenz, indem die befähigende Kraft des Genies, Ausdruck autonomer Subjektivität, abhängig von der Enttäuschung konventioneller Erwartungen erscheint. Das Ausbleiben systematischer Bestimmungen scheint planvoll. Mit dem Genie entwirft Young einen Superlativ, der sich der Beschreibung entzieht: „There are mysteries in it not to be explained, but admired“ (ebd., 14). Im Folgenden verlagert er die Definitionsprobleme auf den Begriff der Originalität, der als einziger Bestandteil einer positiven Definition von „Genie“ auftaucht.¹¹ Hier wird die Verweigerung einer Bestimmung geradezu ostentativ:¹² „I

von jeglichen erlernten Fähigkeiten und deshalb in „early and uncultivated Periods of Society“ (ebd., 260) am häufigsten vorkomme.

- 10 Andreas Reckwitz z.B. versucht, das Nebeneinander von Superlativ und Diffusion über die Metapher des Fluchtpunkts zu fassen: „Kreativität markiert so den Fluchtpunkt einer breit gestreuten kulturellen Problematisierungsweise, die sich aus verschiedensten sozialen Formaten zusammensetzt“ (Reckwitz 2012: 51).
- 11 Das Konzept der „emulation“ scheint eine mögliche zweite inhaltliche Bestimmung des Genies. Wettbewerb, Überbietung und agonale Ausrichtung sind für Young aber offenbar ein notwendiges Kriterium und kein Alleinstellungsmerkmal.
- 12 Auch Joel Weinsheimer (1981) beobachtet: „The *Conjectures* is blank at the center“ (ebd., 59, Herv.i.O.), geht aber im Folgenden von einer anderen Motivation dieser Leerstelle aus, die in der Produktion eines Kontinuums von Original und Imitation liegt. Gegen eine solche Motivation spricht die sehr deutliche Markierung der Opposition durch Young.

shall not enter into the curious enquiry of what is, or is not, strictly speaking, Original content with what all must allow, that some compositions are more so than others; and the more they are so, I say, the better“ (ebd., 6). Originalität ist also nur indirekt erkenn- und attribulierbar: Im Vergleich zu geringeren Graden von Originalität („more so than others“) und über sozialen Konsens („what all must allow“). Dennoch argumentiert Young ausführlich für und gegen Originalität und Genie bei Swift, Dryden, Addison und Pope. Anzahl der Argumente und Nuancierung der Beobachtungen weisen darauf hin, dass starke inhaltliche Bestimmungen von Originalität den *Conjectures* zumindest implizit zugrunde liegen. Geniale literarische Produktion ist durchaus erkennbar an der Wahl ihrer Gegenstände, an stilistischer Finesse, poetischer Sprache und am *aptum*, der angemessenen Verbindung von Sprache und Gegenstand. Diese Kriterien sind allerdings nur mittelbar erkennbar. Young setzt sie nicht ein zur Beschreibung des Genies, sondern verwendet sie ausschließlich in den jeweiligen Nachweisen dafür, dass es sich bei den kritisierten Autoren *nicht* um Genies handelt. Die positive Bestimmung des Genies behält sich Young für das Ende seines Essays vor und legt vollständig andere Kriterien an.

So wenig positive Bestimmungen von Genie Youngs Konzeption enthält, so gibt es doch mehrfach Versuche einer negativen Eingrenzung des Begriffs. „Genius“ ist demnach nicht „imitation“ (1918a: 10f.), nicht „learning“ (ebd., 12) und nicht „wit“ (ebd., 28), er folgt keinerlei „authorities, and laws“ (ebd., 14). Young arbeitet durchgängig mit einer binären Opposition von *imitation* bzw. *learning* einerseits und *genius* andererseits, dabei bleibt allerdings das Genie im Status einer Verneinung: „unprecedented“ (ebd., 9), „unprescribed, unexampled“ (ebd., 13), „unconfined, uncontroled“ sowie „unbounded and exalted“ (ebd., 18). Diese negativen Bestimmungen sind keineswegs Negationen selbst positiv bestimmbarer oder gar affirmativ verwendeter Einheiten. Reine Imitation und reine Bildung sind für Young Phänomene von „retrogradation, and decay“, sie sind unnatürlich und machen „poor“ (ebd., 19f.). Seine Poetik des Genies ist zentriert um eine Figur der doppelten Verneinung. Bildung (*learning*) und Nachahmung (*imitation*), die Young in einer radikaleren Wendung auch als „plagiarism“ (ebd., 12) diskreditiert, sind Ausdruck der Abwesenheit von Fortschritt, Natur und Reichtum. Genie dagegen bezeichnet die Abwesenheit von Vorschrift, Beispiel, Grenze und Kontrolle. Dominiert wird Youngs Argumentation von einer Abgrenzung des Genies von *imitation*. Nachahmung beschreibt Young als in dreifacher Hinsicht defizitär: „It deprives“ (ebd., 18) – und zwar nimmt es der Kunst jede Möglichkeit des Fortschritts. Wenn wir nachahmen, so Young, „we counteract nature“ – der Kunst wird also zweitens ihre Natürlichkeit genommen und drittens die gedankliche Tiefe: „It makes us think little, and write much“ (ebd., 19ff.). Wie stark das Genie sich darüber erschließt, was es nicht ist, verraten die Adjektive, mit denen Young es belegt; vom Quasi-Synonym *original* abgesehen verfügen alle Beschreibungen über ein negierendes oder aus-

nehmendes Präfix (*unprescribed, unexampled, unbounded, exalted, uncontroled*). Zur Bestimmung mehrdimensionaler und schwer fassbarer Begriffe ist das Verfahren einer negativen Eingrenzung auch in philosophischen Texten durchaus üblich; bei Young jedoch sind beide Pole der Opposition derart ausschließlich über das Fehlen der jeweils konträren Elemente bestimmt, dass Genie zur Litotes wird, zur Verneinung der Abwesenheit von Genie. Young deshalb eine logische Fehlkonstruktion zu attestieren, würde bedeuten, die trotz seiner begeisterten Rhetorik durchaus argumentative Ausrichtung seines Essays zu übersehen. Youngs *Conjectures* sind ein erstes und paradigmatisches Beispiel für die programmatische Produktion einer Leerstelle im Zentrum der frühen Genieästhetik. Sie ist nicht fehlerhaft, sondern strategisch: Die Unterbestimmtheit des Genies ist konstitutiv für eine Bewegung der Ausweitung, Banalisierung und tendenziellen Universalisierung von Genie und Originalität.

Metapher

Für einen banalen Geniebegriff bei Young spricht zunächst wenig. Sein ästhetisches Urteil ist vielmehr ausnehmend kritisch. Vom Superlativ des Genies schließt er unter ausführlichen Begründungen Swift, Dryden, Pope und zunächst auch Addison aus. Zu wenig „taste“, zu viel „wit“, zu wenig Originalität, lauten die Kriterien (ebd., 28ff.). Dies legt nahe, dass Genie nach Young in erheblichem Maße selten und ungewöhnlich ist; paradoxerweise legt es zugleich nahe, dass es einen Katalog konkreter Kriterien gibt, die Young auch in Anschlag bringt. Wenn er sie nicht zur systematischen, positiven Bestimmung des Genies verwendet, so deshalb, weil es sich (mit Ausnahme der Originalität) um eben jene Kategorien von Geschmack, Urteilskraft, Einbildungskraft, Witz handelt, die sich in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts etwa bei Kant finden¹³ – und von denen Young das Genie gleich zu Eingang seines Essays ausdrücklich und kategoriell abgrenzt.

Youngs Hauptstrategie in der Herstellung dieser Abgrenzung ist die geradezu inflationäre Verwendung von Figuren uneigentlicher Rede zur Beschreibung des Genies, die in einem an Poetizitätseffekten ohnehin reichen Text eine unüberschaubare Abfolge bilden. Young spricht von göttlicher Inspiration und Magie (vgl. 1918a: 13), von schwindelnden Berghöhen (vgl. ebd., 14), vergleicht Genie mit natürlicher Körperkraft (vgl. ebd., 15) und mit Tugend (vgl. ebd., 26). Er verbindet Bilder des Ursprungs aus Naturgeschichte und Anthropologie: „the vital root of genius“ (ebd., 7), „fountain“, „unprecedented births“ (ebd., 9), „dawn“, „cradle“ (ebd., 33). Daneben treten Metaphern der Höhe: „star“ (ebd., 14), „eagle“ (ebd., 15), „comet“ (ebd., 31) und Lichtmetaphern wie „luster“ (ebd., 19), „sun“, „light“,

13 Vgl. etwa Kant 1764, 1790, 1798.

„heat“ (ebd., 24). Zentral gesetzt ist die metaphysische Kodierung des Genies im Sinne einer *creatio ex nihilo*: Der *genius* ist beschrieben als „god within“ (ebd., 15), seine Effekte sind „rapture“ und „inspiration“, seine Provenienz „from heaven“ (ebd., 17). Eine metaphorische Doppelfunktion nimmt der Fluss ein, zunächst als Beispiel für *learning* und *imitation* – der träge, breite Fluss im Vergleich zur lebhaften Quelle –, dann in Abgrenzung zu „pyramids“ (ebd., 19) als Bild für einen sich allmählich anreichernden *genius*. Schon auf der Ebene der Metaphern findet sich also eine doppelte Konzeption des Genies als unerklärliche Ausnahme und als erlernbares Modell. Fließen und Strömen – der berühmte ‚Flow‘ wird in späteren psychologischen Konzeptualisierungen der Kreativität eines der einflussreichsten Konzepte.¹⁴

Youngs wilde Häufung von Metaphern bietet ein bis in die aktuelle psychologische Forschung hinein recht konstantes Arsenal einfacher, aber letztlich ambivalenter Bedeutungszuschreibungen. Dämmerung, Wiege, Geburt, Wurzel, Quelle, Ursprung stehen für einen unhintergehbaren Anfang – Sonne, Stern, Adler, Komet, Berghöhe für Höhe oder Geschwindigkeit, in jedem Fall aber räumliche Entrückung. Auffällig ist die unterschiedslose Aufnahme organischer und anorganischer, natürlicher und dezidiert übernatürlicher Elemente.¹⁵ Die Uneindeutigkeit der Zuschreibung entsteht hier nicht nur über eine allgemeine Unschärfe metaphorischen Sprechens, sondern durch einen bewusst herbeigeführten Bedeutungskonflikt konkurrierender Metaphern. Alle verwendeten Wortfelder verbindet dabei eine Semantik der Alleinstellung. So produziert Young mit bemerkenswertem poetischem Aufwand das Bild einer singulären, exzeptionellen Individualität des Genies, etwa in der Metapher des Kometen: „*Originals* shine, like comets; have no peer in their path; are rival'd by none, and the gaze of all“ (ebd., 31, Herv.i.O.). Dieser Alleinstellung widerspricht Youngs Essay performativ. Seine Methode ist durchgehend vergleichend – Witz gegen Geschmack, Alte gegen Neue, Briten gegen kontinentale Europäer, Swift gegen Pope, Dryden gegen Addison. Diese Art des „Rankings“ ästhetischer Produktion ist im 18. Jahrhundert üblich, gerade mit Blick auf Literatur (vgl. Spörhase 2014). Rivalität ist für Young durchaus ein Kennzeichen von lite-

14 Vgl. Csikszentmihalyi 1996.

15 Das Verhältnis von organischen und anorganischen Beschreibungen ist nach Canguilhem in der Protobiologie des 18. Jahrhunderts heftig umstritten. Die Zuschreibung göttlicher Fähigkeiten an Menschen ist, wie die eingangs zitierten Beispiele Voltaire und Helvétius nahelegen, ebenfalls kontrovers. Dass Youngs Essay in der zeitgenössischen Rezeption keinerlei Proteste auslöst, liegt vermutlich daran, dass er beide Vermischungen ausdrücklich nur mit Blick auf das Genie als absoluten Ausnahmefall vornimmt. Zum Menschen als Maschine vgl. La Mettrie 1960, zur Debatte um Mechanizismus und Organizismus vgl. Canguilhem 1952.

rarischer Produktion und konkurrierende Gegenüberstellung die einzig erkennbare Methode zur Feststellung des Genies. Auch die Formulierung „gaze of all“ verweist auf ein implizites Erfolgskriterium und darüber hinaus auf eine Korrelation zwischen künstlerischem Genie und öffentlichem Urteil. Youngs Annäherung an Originalität und Genie mithilfe von Metaphern dokumentiert wiederum eine Angewiesenheit nicht nur der „originalen“ Produktion, sondern auch ihrer kritischen Beschreibung auf poetische Sprache. Das Genie ist nach Young erkennbar an seiner überlegenen Handhabung poetischer Verfahren; das Sprechen über das Genie ist auf eine Imitation dieses Verfahrens angewiesen, weil sein Gegenstand sich nur auf der Ebene unklaren, begeisterten, metaphorischen Sprechens konstituiert.

Ziel dieser inflationären Metaphorisierung ist die Rangerhöhung des Dichtergenies. Unterstützt wird dieser Effekt durch drei gattungsgeschichtliche Anleihen der *Conjectures*, deren Bedeutung für Young sich geradezu biografisch nachweisen lässt. Dies sind zunächst die antiken Gattungen von Hymne und Ode, an denen Youngs eigene lyrische Produktion maßgeblich orientiert ist.¹⁶ Hinzu tritt die Praxis des Fürstenlobs, die im mittelalterlichen Wartburg-Sängerkrieg einen berühmten Höhepunkt findet – auch mit diesem Genre hat Young einige Erfahrung, der seine literarische Karriere mit einem volltönenden Lob auf den neuen König beginnt.¹⁷ Drittens enthält die Genie-Emphase Youngs unüberhörbar das Pathos christlicher Lobgesänge, die er aus seiner Karriere als Kirchenmann kennt.¹⁸ Die enge Kopplung des Heiligen und des Poetischen unterstreicht Young ausdrücklich: „Genius has ever been supposed to partake of something divine“ (Young 1918a: 13), heißt es. Hinzu tritt eine beschwörende Aufrufung des Genies als einem Phänomen der Zukunft, dem beinahe messianische Kraft zugeschrieben wird: „since, as the moral world expects its glorious millennium, the world intellectual may hope, by the rules of analogy, for some superior degree of excellence to crown her later scenes“ (ebd., 32, Herv.i.O.). Genie ist also etwas, das sich ankündigt und verspricht. Als Versprechen aber ist es der Gegenwart ebenso entzogen wie als unerreichbarer Vergleichswert aus der Vergangenheit (etwa in der Anrufung Homers). Diese primäre Zeitlichkeit des Genies nach Young lässt sich als das „Unzeitgenössische“ bezeichnen, das Nichtzugängliche und Entzogene,

16 Youngs *Naval Lyrics* sind vor allem an Pindar orientiert, seine *Night-Thoughts* an der antiken Elegie.

17 Vgl. Young 1714.

18 Es ist oft bemerkt worden, dass Genie-Theoretiker auffällig häufig Theologen sind (wie Herder) oder zumindest Theologie studiert haben (wie Hamann). Auch in der Frühzeit der Geniedichtung selbst ist die Nähe von religiöser und künstlerischer Emphase auffällig groß, etwa bei Klopstock.

dessen Sonderstellung durch eine vielschichtige poetische Rangerhöhung markiert ist.¹⁹

Banalisierung

In scharfem Kontrast zu dieser messianischen Rhetorik steht innerhalb der *Conjectures* eine sehr weitreichende Banalisierung des Genies mit Zügen einer Universalisierung genialer Potenziale. Young geht aus von der Frage „But why are *Originals* so few?“ und gelangt zu einer, vor dem Hintergrund der Metaphern von Adler, Stern, Komet und innerer Gottheit völlig überraschenden, Antwort: „because illustrious examples *engross, prejudice, and intimidate*“ (ebd., 9, Herv.i.O.). Diese Antwort lässt sich wiederum zunächst als späte Stellungnahme Youngs zur *Querelle* lesen. Die Seltenheit von Genie ist demnach Folge der Einschüchterung durch antike Vorbilder und durch die uneinholbaren Vorgaben einer verfehlten Nachahmungsästhetik. Young unterscheidet durch die Verben „appear“ und „exist“ Genie als sichtbar ausgeprägte Eigenschaft und Genie als unsichtbare Anlage. Nur in seiner sichtbaren Form ist demnach das Genie im 18. Jahrhundert seltener als in der Antike, als Vermögen wäre es durchaus präsent und aktualisierbar.

Dabei scheint die zentrale Setzung agonaler Strukturen in der Kunstproduktion nicht nur Grundlage ihrer kritischen Evaluation, sondern zugleich ein Mittel zur Überwindung des Nachahmungsparadigmas. Young stellt am Beispiel Popes „emulation“ und „imitation“ einander gegenüber, ersetzt also eine demütige Form der Nachahmung durch eine wetteifernde. In der Orientierung am Vorbild wird das Vorbild überboten. Diese Unterscheidung erläutert Young ausführlicher in seiner Einführung zu den eigenen *Naval Lyrics*:

„We have many Copies, and Translations, that pass for Originals. This Ode I humbly conceive is an Original, tho' it professes Imitation. No Man can be like Pindar, by imitating any of his particular Works; any more than like Raphael, by copying the Chartoons. The Genius and Spirit of such great men must be collected from the whole; and when thus we are possess'd of it, we must exert its energy in Subjects and Designs of our own. Nothing is so Un-

19 D.W. Odell (1981, 2012) versucht, aus dem quasi-messianischen Status des Genies einen stärkeren intrinsischen Zusammenhang von Genieästhetik und Theologie abzuleiten und an die Stelle der Säkularisierungsfigur „Genie“ eine theologische Begriffskontinuität zu setzen. Diese Kontinuität ist plausibel mit Blick auf die Rhetorik der *Conjectures* und auf die Verschmelzung von christlichem Glauben und künstlerischem Genie in der Figur Addisons. Auf eine nicht-säkulare Verwendung scheint mir diese Analogie allerdings nicht hinzudeuten, sondern vielmehr auf eine instrumentelle Mobilisierung auch des letzten verfügbaren Superlativs, der göttlichen Schöpfung.

pindarical as following Pindar on the foot. Pindar's an Original, and He must be so too, who would be like Pindar in That which is his greatest Praise. Nothing so unlike as a Close Copy, and a Noble Original.“ (1918b: 63)

Zwischen Youngs Selbsteinschätzung seiner poetischen Produktion und den Reaktionen von Zeitgenossen und Nachwelt besteht ein erstaunliches Gefälle. Seine *Naval Lyrics* erfahren über 250 Jahre gleichbleibend negative Rezeption (vgl. Gurr 2014: 85–87; Forster 1980). Und doch weist Young sich selbst nirgendwo so aggressiv als Originalgenie aus wie in dieser Vorrede, und zwar mithilfe einer Rhetorik der wetteifernden Imitation. Die Art der Emulation, die zur Produktion von Originalwerken führt, ist bei Young maximal unkonkret. Nachgeahmt werden nicht einzelne Motive, Stilmittel oder poetische Strategien, ja nicht einmal „particular Works“. Was nachgeahmt wird, lässt sich nur in abstrakten Substantiven ausdrücken wie Genie, Geist, das Ganze, Energie. Diese Unterscheidung von (unproduktiver) Nachahmung des Konkreten und (produktiver) Nachahmung im Abstrakten führt auf eine zentrale implizite Unterscheidung hin, die Youngs Genieästhetik prägt, nämlich die Unterscheidung von „Works“ und „Man“.

Young unternimmt zunächst ausdrücklich den Versuch, „to show that genius is not so very rare as you imagine“ (1918a: 16) und verbindet diese Beobachtung mit einer programmatischen Anleitung zur Entdeckung des eigenen Genies. Begleitet wird diese Anleitung von drei Relativierungsgesten: Erstens bezieht er, in Widerspruch zu seiner eigenen Opposition von *original composition* und *learning*, dezidiert neben Pindar Duns Scotus und neben Shakespeare Thomas von Aquin ein (vgl. ebd., 16f.). An die Seite des nicht erlernbaren poetischen Genies tritt damit ein philosophisches Gelehrtengenie, dessen Originalität nicht im Widerspruch zu seiner Bildung steht.²⁰ Zweitens konzidiert Young, wiederum in markantem Widerspruch zu den eigenen metaphorischen Superlativen, eine Abhängigkeit des Auftauchens (wenngleich nicht der Existenz) des einzelnen Genies von histori-

20 Dabei orientiert sich Young an einem Vorschlag Joseph Addisons, der gegen Ende des Essays als Beispiel für moralisches Genie herangezogen wird. Addison unterscheidet im *Spectator* zwei prinzipiell gleichrangige Genie-Begriffe: Originalgenie, das der Konzeption Youngs weitgehend entspricht, und eine zweite Klasse von Dichtern „that have formed themselves by rules, and submitted the greatness of their natural talents to the corrections and restraints of art“ (Addison 1853a: 212). Dabei gibt es keine Hierarchie zwischen beiden Klassen, die er unterscheidet: „not as I think them inferior to the first, but only for distinction's sake“ (ebd.); wenige Ausgaben später kassiert er allerdings diese prinzipielle Gleichstellung und drückt eine deutliche Präferenz aus für das Originalgenie (vgl. Addison 1853b: 693f.). Young scheint sich an dieser zweiten Konzeption zu orientieren. Vgl. auch Cook 2012: 613.

schen, sozialen, politischen und ökonomischen Umständen (vgl. ebd., 24). Die dritte Geste bedeutet eine deutlich radikalere Ausweitung. Young zieht die Möglichkeit in Betracht, Genie ganz unabhängig von genialischer Produktion zu denken: „Many a genius, probably, there has been, which could neither write, nor read. So that genius, that supreme luster of literature, is less rare than you conceive“ (ebd., 17). Hier verwandelt sich ein Argument gegen die Überlegenheit der Antike unversehens in ein Plädoyer für die Universalität genialer Anlagen: „Reasons there are why talents may not *appear*, none why they may not *exist*, as much in one period as another“ (ebd., 21, Herv.i.O.). Young vollzieht diese Inklusionsgeste in der ersten Person Plural: „Born *Originals*, how come it to pass that we die *Copies*? [...] and may there not be that in us which is unseen?“ (ebd., Herv.i.O.). Indem er die rhetorische Frage und das inkludierende „we“ gleichzeitig verwendet, schließt Young den Leser doppelt in seine Genieästhetik ein, nämlich als Gegenstand und als Adressaten.

Es handelt sich tatsächlich um denselben Essay Youngs, in dem, nicht einmal durch eine Zäsur getrennt, neben die Idee des singulären, exzeptionellen Genies die Idee einer allgemeinen, angeborenen anthropologischen Konstante tritt, die durch Einschüchterung oder übermäßige Bescheidenheit unsichtbar werden, aber nicht verschwinden kann. Aus ideengeschichtlicher Perspektive treffen hier zwei Großprojekte des 18. Jahrhunderts aufeinander: eine aufklärerische Didaktik, deren Grundannahme universelle menschliche Vernunftfähigkeit und deren Anliegen die Weiterentwicklung der Menschheit ist, und eine empfindsame Rhetorik, deren vorrangiges Ziel die Dokumentation, Reflexion und Artikulation individueller Subjektivität ist. In poetikgeschichtlicher Hinsicht bereitet Young den Boden für ein wirkmächtiges Paradoxon. Genie erscheint hier erstmals sowohl als kometenhafte Ausnahmerecheinung als auch in seiner trivialen und alltäglichen Form eines „dear friend in our company under disguise“ (ebd., 23). Young geht aus von der Ausnahmerecheinung des Genies und gelangt zur Universalisierung einer unsichtbaren, versteckten, aber dennoch präsenten natürlichen Anlage. Tatsächlich wird Genie, der unerreichbare Superlativ, plötzlich produzierbar:

„Therefore dive deep into thy bosom; learn the depth, extent, bias, and full fort of thy mind; contract full intimacy with the stranger within thee; excite and cherish every spark of intellectual light and heat, however smothered under former negligence, or scattered through the dull, dark mass of common thoughts; and collecting them into a body, let thy genius rise (if a genius thou hast) as the sun from chaos [...]“ (Ebd., 24)

Die Metapherndichte deutet darauf hin, dass der Text an einem Höhepunkt der Begeisterung angekommen ist. An dieser Stelle kollabiert die Unterscheidung von *learning* und *genius* und damit die binäre Opposition, von der der Text ursprünglich

ausgeht. Das innere Genie wird entdeckt durch lernende Selbsterfahrung. Die Aufforderung „let thy genius rise“²¹ ist mindestens ebenso bemerkenswert. Young streicht den mühsam aufgebauten Ausnahmestatus des Genies als in seiner Entstehung unerklärlich schlicht durch, indem er Genie-Werdung recht aggressiv zum allgemeinen Programm ausruft. Es gibt dabei sogar nur zwei notwendige Schritte, um ein „Original“ zu werden: „know thyself“ und „reverence thyself“, die Young „from Ethics“ entleiht (ebd., 24). Selbsterkenntnis und Selbstwertschätzung als Grundlage zur Befreiung der inneren Kreativität sind ein Topos der Ratgeberliteratur zur Kreativität seit den 1970er Jahren, die ihren Ausgang überwiegend aus der gegenkulturellen *self growth psychology* nimmt (vgl. Maslow 1970; May 1975) – Mitte des 18. Jahrhunderts ist dies ein überraschendes Programm.

Problematisch wird im Rahmen dieses Programms die Konturierung des „you“ bzw. des „we“ des Genies. Genie ist im Essay offensichtlich eine Figur von Ausschluss und Einschluss, wer aber wird eingeschlossen? Daran, dass sich Young selbst, trotz aller Bescheidenheitsgesten in den *Conjectures*, als Genie sieht, lässt etwa seine Einleitung zu den *Naval Lyrics* keinen Zweifel.²² Die von ihm kritisierten Dryden, Swift oder Pope könnten sich durch „negligence“ aus der Kategorie des Originalgenies selbst ausgeschlossen haben, die Leser der *Conjectures* aber scheinen zunächst prinzipiell eingeschlossen („Born *Originals*, how come it to pass that we die *Copies*?“). Young fängt seine Ausweitung des Geniebegriffs kurz vor der vollständigen Universalisierung ab: „if a genius thou hast“. Genie ist demnach häufiger unsichtbar als sichtbar, und allgemein verfügbar ist es nicht. Das „Wir“ ist demnach kein allgemein menschliches, sondern stiftet eine Gemeinschaft von Autor und Leser des Essays mit berühmten historischen Dichtern. Genie ist kein Alleinstellungsmerkmal der Letzteren. Genie gibt es, so eine weitere Ausweitung Youngs, auch in kollektiver Form. Young versteht das zeitgenössische Königreich Großbritannien als idealen Nährboden für Genialität. Er spricht von britischen Ererungenschaften in Mathematik, Physik, Moral und Künsten als „food for the genius of a polite writer“ (1918a: 33). Das nationalistische Pathos des Siebenjährigen Kriegs schlägt sich dabei durchaus auch in den *Conjectures* nieder:

„Something new may be expected from *Britons* particularly; who seem not to be more sever'd from the rest of mankind by the surrounding sea, than by the current in their veins; and of whom little more appears to be required, in order to give us *Originals*, than a consistency of character, and making their compositions of a piece with their lives. May our genius shine; and proclaim us in that nobler view!“ (Ebd., 33, Herv.i.O.)

21 Das Wort „rise“ fügt sich nahtlos ein in das beschriebene Metaphernfeld: Es beschreibt gleichermaßen das Aufgehen eines Himmelskörpers wie die Auferstehung eines Erlösers.

22 Vgl. hierzu auch Gurr 2014: 86ff.

„Unser Genius“ verweist auf eine Wortbedeutung, die im 18. Jahrhundert erst sukzessive überwunden wird und sich in Youngs Verwendung mit dem noch zu etablierenden modernen Geniebegriff überschneidet.²³ Der britische *genius* ist ein Schutzgeist im Sinne des antiken *genius loci*. Und zugleich wird die Konzeption eines kollektiven, nur beispielhaft personalisierten und dadurch deutlich modernen britischen Genies sichtbar: „Bacon, Boyle, Newton, Shakespeare, Milton, have showed us, that all the winds cannot blow the British flag farther, than an original spirit can convey the British fame; their names go round the world; and what foreign genius strikes not as they pass?“ (ebd., 34). Die Personifizierungen des britischen *genius* sind die paradigmatischen Genies der britischen Kulturgeschichte, deren Funktion die Produktion internationaler Anerkennung ist, wie Young in der Alliteration von *fame* und *flag* nahelegt. Nationalpädagogische Instrumentalisierungen von Genie finden sich vor allem in der späteren deutschen Genie-Ästhetik in großer Zahl. Hier scheint es sich weniger um die Instrumentalisierung eines bereits gefassten Begriffs zu handeln als vielmehr um eine Erprobung von Möglichkeiten der Anwendung eines noch unfertigen Konzeptes. Young testet die Grenzen des Potenzials seines neuen Leitbegriffs aus, indem er ihn von der Literatur und Kunst auf die Philosophie ausweitet, ihn zum Gegenstand eines Wettbewerbs und schließlich zum Nationalcharakteristikum macht. Das Leben der Briten ist bereits genial, ihre literarische Produktion wird es zwangsläufig bald werden.²⁴ Youngs Aufruf ist dennoch eher im Sinne eines nationalpädagogischen Projektes zu verstehen denn als nationalchauvinistische Überhöhung des Britischen. Eingefordert wird die Irreduzibilität angeborener menschlicher Vermögen: Indem sich Menschen Normen und Vorbildern unterwerfen, verraten sie ihr angeborenes Genie und werden Kopien. Diese Rhetorik der Selbstverwirklichung, die sich gegen Nachahmung, Regel, Bildung auflehnt,

23 Neben der neuen Wortbedeutung von Genie als Person persistiert die Wortverwendung von Genie als personifizierter Eigenschaft, deren *personificatio* göttlich oder halbgöttlich ist. Diesem Nebeneinander entspricht die parallele Verwendung von „to be a man of genius“ und „to be a genius“, die im Englischen mit Shaftesbury ansetzt. Im Französischen entspricht ihm das Nebeneinander von „être un genie“ und „avoir du genie“ bei Diderot, vgl. dazu Dieckmann 1941: 152. Die Encyclopédie widmet beiden Begriffsverwendungen getrennte Einträge. Ein berühmtes Beispiel für die Persistenz des *genius* als gottgleicher *personificatio* in der deutschen Lyrik ist „Wanderers Sturmlied“: „Wen du nicht verlässest, Genius“ (Goethe 2006: 197ff.).

24 Eine poetische Entsprechung für die Größe des Empires zu finden, ist außerhalb der *Conjectures* eines der Hauptprojekte von Youngs Arbeit. Er identifiziert diese Größe primär im Wettbewerb des Seehandels, also wiederum in einem agonalen Prinzip. Vgl. auch hier Gurr 2014.

wird einige Jahrzehnte später im Sturm und Drang dramatisch an Heftigkeit gewinnen.

Moralisches Genie: Addison

Eine sehr offensichtliche Qualität seines Textes wird in der häufigen Engführung Youngs mit der deutschen Genieästhetik selten berücksichtigt. Die *Conjectures* sind stark von moralischen Überlegungen beeinflusst und in dieser Hinsicht weit entfernt von den späteren deutschen Texten, die nach Willems „jede Form der Moraldidaxe verweigern und den Anspruch zurückweisen, gesellschaftlich nützlich zu sein“ (1999: 15). Nachdem Young im Ringen um eine implizit gültige Genie-Definition, die er, um die Irreduzibilität des Genies nicht zu beschädigen, nicht explizit machen kann, die Qualitäten der Texte von Zeitgenossen und antiken Autoritäten gegeneinander abgewogen hat, gelangt er zu einem erneut überraschenden Ergebnis: Das Genie seiner Zeit ist sein kürzlich verstorbener Freund Joseph Addison. Young macht sehr klar, worauf dieses Urteil basiert, nämlich erstens auf moralischer Haltung und nicht auf literarischen Verdiensten; zweitens geht es um „the *Man*“, „not the *Composition*“ (1918a: 11, Herv.i.O.). Young diskutiert mit der ihm eigentümlichen Mischung aus atemloser, fast religiöser Begeisterung und nuanciert ausgearbeiteter Rhetorik Addisons Tragödie *Cato* (1713). Er vergleicht den Autor mit Shakespeare und Prometheus und spart auch sonst nicht an begeistertem Lob. Genie ist auch hier vergleichbar, und auch hier sind die Vergleichskriterien nicht mit der prinzipiell behaupteten Entrücktheit des Genies in Einklang zu bringen: „He has a more refined, decent, judicious, and extensive genius, than Pope or Swift“ (Young 1918a: 42). Verfeinerung, Angemessenheit, Urteilskraft und Ausdehnung sind eben jene Kriterien, die im Rahmen der historischen Genieästhetik sukzessive außer Kraft gesetzt werden. Bei Young bleiben sie intakt zur Einschätzung von poetischer Produktion, greifen aber zur Beurteilung des „Man“ zu kurz.

Addison als Schriftsteller ist seinen Kontrahenten überlegen, aber nicht entückt. Youngs Urteil ist trotz seiner überschwänglichen Rhetorik nicht einmal durchgängig positiv, weil ihm etwas zu fehlen scheint: „It is much to be admired, but little to be felt“ (ebd., 42). Young befindet, dass sich Addison im Genre geirrt hat, weil seine Tragödie keinen tragischen Gegenstand enthalte und seine Liebe zum Ornament zu ausgeprägt sei. Er erkennt Addison zwar, im direkten Vergleich mit Dryden, den Rang des „brightest among the moderns“ zu (ebd., 38). Addisons Werke unterliegen aber in einem anderen Vergleich, nämlich dem mit ihrem Schöpfer. Young erkennt Addison als Schriftsteller lediglich poetisches Genie zu, Addisons Charakter dagegen moralisches Genie. Schriftstellerisches Genie erscheint also ausgerechnet in Youngs oft zitiertem Loblied auf den poetischen Genius defizitär.

Dabei handelt es sich, obwohl sich Young die Pointe des moralischen Genies bis zum Ende aufhebt, nicht einmal um eine plötzliche Wendung des Essays. Schon recht früh im Text heißt es:

„In the fairyland of fancy, genius may wander wild; there it has a creative power, and may reign arbitrarily over its own empire of chimeras. The wide field of nature also lies open before it, where it may range unconfined, make what discoveries it can, and sport with its infinite objects uncontrolled, painting them as wantonly as it will: But what painter of the most unbounded and exalted genius can give us the true portrait of a seraph?“²⁵ (Ebd., 18)

Young schließt an diese Ausführungen die Ankündigung an, gegen Ende seines Essays noch eine ‚ernsthaftere‘ Bestimmung des Begriffs vorzulegen. Genie ist aber bereits hier gefasst in einem engen Konnex zu Unernst und Uneigentlichkeit. Die künstlichen Welten der Fantasie, aber auch die natürliche Welt sind Gegenstände zweiten Rangs; auf religiöse Gegenstände, auch wenn sie stringent ästhetisiert sind wie die Seraphim in der westlichen Kulturgeschichte, hat das Künstlergenie hingegen keinen Zugriff.

Die angekündigte Begriffsbestimmung ist ernsthaft im Sinne einer nicht mehr nur metaphorischen, sondern konkret religiösen und dabei hochgradig moralischen Besetzung. Young wendet sich gegen die oberflächliche Zuschreibung von Eleganz und führt stattdessen „depth of sentiment“ (ebd., 43) als Grundlage seiner Setzung Addisons als Genie ein. Die Tiefe des Gefühls ist – nachdem Young ja moniert hat, dass sie als einzige Qualität Addisons Texten gerade fehle – konsequenterweise eben nicht Addisons poetischen Texten abzulesen, sondern seiner Lebensführung:

„But you say, that you know his value already – You know, indeed, the value of his writings, and close with the world in thinking them immortal; but, I believe, you know not, that his name would have deserved immortality, tho’ he had never written; and that, by a better title than the pen can give.“ (Ebd., 44)

Der Wert von Addisons Schriften, und allgemeiner der Unsterblichkeitsanspruch, der durch Schreiben erworben werden kann, sind sekundär. Addisons Genie ist

25 Diese Formulierung ist beinahe wörtlich übernommen aus Alexander Pops *New Dunciad* (1742). Pops wildwanderndes Genie ist ein sarkastischer Kommentar zu Shaftesbury, dem Pope vorwirft, im Gegensatz zu Newton sein Erkenntnisinteresse nicht der Theologie unterzuordnen: „Or that bright Image to our fancy draw,/Which Theocles in raptur’d vision saw,/While thro’ Poetic scenes the Genius roves,/Or wanders wild in Academic Groves; / That NATURE our Society adores, / where Tindal dictates, and Silenus snores“ (Pope 1999: 335f.).

vollständig unabhängig von seiner literarischen Produktion und erschließt sich aus seiner Persönlichkeit, seinem Leben und vor allem seinem Sterben. Edward Youngs Poetik des Genies ist zentriert um eine moralische Anekdote: Addison stirbt, in Youngs Wiedergabe, nachdem er einen jugendlichen Bekannten eingeladen hat, nur um ihm seine Gelassenheit und Ruhe demonstrieren zu können: „See in what peace a Christian can die“ (ebd., 45). Das Beispiel des real sterbenden Addison, das Motive von Montaigne und aus der Stoa verbindet und an die Stelle des dramatisch sterbenden Cato tritt, ist dabei vor allem Beispiel im Sinne einer prosozialen, nachahmenswerten und verallgemeinerbaren Vorbildfunktion.

Wenn ich zu Beginn meiner Lektüre von einer Gleichzeitigkeit von Kompensations- und Emanzipationselementen gesprochen habe, so lassen sich beide Gruppen von Elementen jeweils einem Typus zuordnen. Emanzipativ ist das moralische Leitbild des christlichen Gentleman: Er hat, als Vorbild, eine patriotische Funktion in der Mehrung des britischen Ansehens,²⁶ eine affektpolitische über die Aufwertung von Addisons „feeling heart“ (ebd., 38), eine geschichtspolitische durch die Überwindung der antiken Vorbilder und eine im engeren Sinne standespolitische, deren Aristokratiekritik allerdings eher schüchtern und stark religiös verbrämt ist²⁷. Politisch relevant ist das Genie also auf mehreren Ebenen im Sinne eines Vorbilds, in seiner verallgemeinerbaren Form. Der superlativen Konzeption des Genies lässt sich dagegen eine Trostfunktion und damit explizit kompensativer Charakter zuschreiben.²⁸ Die Lektüre genialer Poesie bricht das *tedium vitae* auf, indem sie aus dem Alltag entrückt. Beide Formen von Genie – das unerreichbare und deshalb tröstliche und das verallgemeinerbare und deshalb exemplarische – sind bei Young in ihren Wirkungsweisen aufeinander angewiesen. Damit das Genie seine Vorbildfunktion überhaupt erhalten kann, um also strukturell verallgemeinerbar zu werden, muss erst ein Extremwert an individueller Distinktion erzielt sein – den Young durch die strategische Unterbestimmtheit des Genie-Begriffs produziert. Beide Begriffe von Genie bleiben über diesen Kunstgriff bis zum Ende des Textes intakt. Poetisches Genie ist vergleichbar, moralisches Genie zumindest nachahmbar. An-

26 „Something new may be expected from Britons particularly [...] may our genius shine! [...] Bacon, Boyle, Shakespeare, Milton, have showed us, that all the winds cannot blow the British flag farther, than an original spirit can convey the British fame; their names go round the world; and what foreign genius strikes not as they pass?“ (Young 1918a: 33f.).

27 „Heads, indeed are crowned on earth; but hearts only are crowned in heaven“ (Young 1918a: 48).

28 „[...] if we consider life’s endless evils, what can be more prudent, than to provide for consolation under them? A consolation under them the wisest of men have found in the pleasures of the pen“ (Young 1918a: 5).

dererseits bleibt bis zum Ende ein superlativer Genie-Begriff intakt, der nicht nur außerhalb jeder Produzierbarkeit liegt, sondern auch jenseits des Beschreibbaren: „I am struck with such a disheartening idea of perfection, that I drop my pen“ (ebd., 43).

Die künstlerische Produktion, der der kritische Teil des Textes gewidmet ist, wird über der Beispielfunktion des Dichters zur Nebensache. Über Addison heißt es: „His compositions are but a noble preface; the grand work is his death“ (ebd., 46). Young inszeniert auf den letzten Seiten seiner *Conjectures* eine Gegenüberstellung von „fancy“ und „virtue“, die ihm eine Binnenunterscheidung von „genius“ und „eternal genius“ (ebd., 46), also innerhalb des Superlativs Genie noch einmal eine Steigerung, ermöglicht. Diese Unterscheidung vollzieht er auf zwei Ebenen. Ewiges Genie ist moralisch, im Gegensatz zu bloß poetischem Genie, und ewiges Genie bezieht sich auf Personen, nicht auf poetische Produktion. Young lässt sich sogar radikaler dahingehend verstehen, dass *man* und *composition* einander wechselseitig verdecken; das überschwängliche Lob der Poesie kippt also in ein Lob des Dichters: „Art brings our author forward, he stands before his piece; splendidly indeed, but unfortunately; for the writer must be forgotten by his audience, during the representation, if for ages he would be remembered by posterity“ (ebd., 41). Die Eindeutigkeit, mit der Youngs *Conjectures* in der Forschung in die Autonomieästhetik eingeschrieben werden und mit der ihnen die Etablierung poetischen Genies als eines künstlerischen Superlativs zugeschrieben wird, muss also relativiert werden: Autonom erscheint eher der Künstler als die Kunst und moralisches Genie ist deutlich wichtiger als poetisches. Tatsächlich hat Young über die Festlegung auf Addison als Genie mindestens drei Charakteristika des schöpferischen Menschen bereits festgelegt, die für das moderne Kreativitätsdispositiv prägend sein werden. Die ersten beiden sind widersprüchlich: Genie ist ein Superlativ – und es ist verfügbar. Ein drittes Charakteristikum dagegen ist eindeutig und lässt sich aus Youngs ostentativer Abwendung von der poetischen Produktion und seiner nachdrücklichen Hinwendung zu Addison als sterbendem Vorbild ableiten: Genie ist keine Zuschreibung an Produkte oder Prozesse,²⁹ sondern an Personen.

29 Die Frage dieser Zuschreibung ist bis heute ein umstrittener Gegenstand der psychologischen Forschung. Das Problem, dass sich kreatives Genie selten so eindeutig einer Instanz der ästhetischen Produktion zuordnen lässt wie bei Young, hat Mel Rhodes bereits 1961 in den „four P’s of creativity“ zusammengefasst: Rhodes spricht von *person*, *process*, *press* und *products* (vgl. 307ff.).

LITERATUR

- Addison, Joseph (1713): *Cato. A Tragedy*, London: J. Tonson.
- Ders. (1853a): „The Spectator No. 160: Monday, September 3, 1711“, in: Ders., *The Spectator*, Cincinnati: Applegate & Co, S. 212–213.
- Ders. (1853b): „The Spectator No. 592: Friday, September 10, 1714“, in: Ders., *The Spectator*, Cincinnati: Applegate & Co, S. 693–694.
- Blumenberg, Hans (1981): „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam, S. 55–103.
- Bourdieu, Pierre (1976): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*, (frz. 1972), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (1974): „Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“, (frz. 1967), in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 125–158.
- Canguilhem, Georges (1952): *La connaissance de la vie*, Paris: Hachette.
- Cook, Daniel (2012): „On Genius and Authorship. Addison to Hazlitt“, in: *The Review of English Studies* 64, H. 266, S. 610–629.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1996): *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York: Harper Collins.
- Dehrmann, Mark-Georg (2008): *Das „Orakel der Deisten“: Shaftesbury und die deutsche Aufklärung*, Göttingen: Wallstein.
- Dieckmann, Herbert (1941): „Diderot’s Conception of Genius“, in: *Journal of the History of Ideas* 2, H. 2, S. 151–182.
- Dietrick, Linda/Giesler, Birte (Hg.) (2015): *Weibliche Kreativität um 1800*, Hannover: Wehrhahn.
- Duff, William (1767): *An Essay on Original Genius and its Various Modes of Exer-tion in Philosophy and the Fine Arts, particularly in Poetry*, London: Edward and Charles Dilly.
- Forster, Harold (1980): „The Sea-Pieces of Edward Young“, in: *Factotum. Newsletter of the ECST* 9, S. 8–10.
- Goethe, Johann Wolfgang (2006): „Wanderers Sturmlied“ [1815], in: Ders., *Sämtliche Werke* 1.1, hg. v. Gerhard Sauder, München: btb.
- Gurr, Jens Martin (2014): „When China’s Trade All Europe Overflows: Edward Young’s Naval Lyrics, Critical (Mis)Fortune, and the Discourses of Naval Power, Trade, and Globalisation“, in: Anna-Margaretha Horatschek/Yvonne Rosenberg/Daniel Schäbler (Hg.), *Navigating cultural spaces. Maritime Places*, Amsterdam/New York: Brill, S. 83–102.
- Haynes, Christine (2005): „Reassessing ‚Genius‘ in Studies of Authorship. The State of the Discipline“, in: *Book History* 8, S. 287–320.

- Kant, Immanuel (1764): „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen“, in: Ders., *Werke: Akademie Textausgabe*, Bd. 2, Berlin: De Gruyter, S. 205–256.
- Ders. (1790): „Kritik der Urtheilskraft“, in: Ders., *Werke: Akademie Textausgabe*, Bd. 5, Berlin: De Gruyter, S. 165–486.
- Ders. (1798): „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“, in: Ders., *Werke: Akademie Textausgabe*, Bd. 7, Berlin: De Gruyter, S. 117–334.
- La Mettrie, Julien Offray de (1960): „L’homme machine“ [1748], in: Aram Vartanian (Hg.), *La Mettrie’s L’homme machine. A study in the origins of an idea*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Loewenstein, Joseph (2002): *The Author’s Due. Printing and the Prehistory of Copyright*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Maslow, Abraham Harold (1970): *Toward a Psychology of Being*, New York: Van Nostrand.
- Mathieu, Oliver (2015): „Beyond Mere Conjectures: Young’s Method of Original Composition“, in: *British Journal of Aesthetics* 55, H. 4, S. 465–479.
- May, Rollo (1975): *The Courage to Create*, New York: Norton.
- Odell, D. W. (1981): „The Argument of Young’s *Conjectures on Original Composition*“, in: *Studies in Philology* 78, S. 87–106.
- Ders. (2012): „Genius and Analogy in Young’s *Conjectures* and the Theology of *Night Thoughts*“, in: *Renascence* 64, H. 2, S. 143–160.
- Pope, Alexander (1999): *The Dunciad. In Four Books*, New York: Pearson.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Regan, Shaun (Hg.) (2013): *Reading 1759. Literary Culture in Mid-Eighteenth-Century Britain and France*, Lewisburg: Bucknell University Press/Lanham: Rowman & Littlefield.
- Rhodes, Mel (1961): „An Analysis of Creativity“, in: *The Phi Delta Kappan* 42, H. 7, S. 305–310.
- Sauder, Gerhard (1977): „Nachwort“, in: Edward Young, *Gedanken über die Original-Werke*, (engl. 1759), Heidelberg: Lambert Schneider, S. 3–64.
- Spörhase, Carlos (2014): „Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 58, S. 90–126.
- Weinsheimer, Joel (1981): „Conjectures on Unoriginal Composition“, in: *The Eighteenth Century* 22, H. 1, S. 58–73.
- Wickman, Matthew (1998): „Imitating Eve Imitating Echo Imitating Originality. The Critical Reverberations of Sentimental Genius in the *Conjectures on Original Composition*“, in: *ELH (English Literary History)* 65, H. 4, S. 899–928.

- Willems, Marianne (1999): „Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm-und-Drang-Bewegung“, in: *euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2, S. 1–46.
- Young, Edward (1714): *On the late Queen's Death and His Majesty's Accession to the Throne*, London: J. Tonson.
- Ders. (1918a): *Conjectures on Original Composition* [1759], hg. v. Edith J. Morley, Manchester: Manchester University Press.
- Ders. (1918b): „Preface to Imperium pelagi: a Naval Lyric (Written in Imitation of Pindar's Spirit, 1730)“, in: Ders., *Conjectures on Original Composition*, hg. v. Edith J. Morley, Manchester: Manchester University Press, S. 63–64.
- Ders. (1989): *The Complaint; or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality* [1742–1745], hg. v. Stephen Cornford, Cambridge: Cambridge University Press.

Rhetorik der Kreativität

Über die internationale Zirkulation von Wörtern und Ideen

Ulf Wuggenig

Kreativitätskonzepte

Es ist angesichts der Konjunktur des Wortes ‚Kreativität‘ vielfach kaum bewusst, dass seine Einführung und sein Gebrauch im Deutschen historisch nicht sehr weit zurückgehen. Bevor dies und die internationale Diffusion dieses Wortes und entsprechender sprachlicher Äquivalente hier verdeutlicht werden, erscheint es nahelegend, ein paar Definitionen bzw. relevante Unterscheidungen in Zusammenhang mit diesem Konzept einzuführen, da sich der Begriff der Kreativität durch ein erhebliches Maß an semantischer Konfusion auszeichnet (vgl. Runco 2004; Cropley 2011; Sarsani 2011; Wuggenig 2016).

So wird Kreativität heute nicht selten einfach mit Neuerung und Innovation in Verbindung gebracht. Dafür steht im Englischen, aus dem das Wort im Sinne eines Imports in eingedeutschter Form übernommen wurde, etwa folgende Definition aus dem *Cambridge Academic Content Dictionary* 2017 sowohl in britischem als auch in US-amerikanischem Englisch: „[T]he ability to produce original and unusual ideas, or to make something new or imaginative“. Und dies ist, um ein Beispiel aus dem rezenten kulturwissenschaftlichen Diskurs zu zitieren, etwa auch der Fall in einer Monografie von John Hartley und Jason Potts (2014), in der nicht weniger versucht wird, als die britischen Cultural Studies und das, wofür dieses neogramscianische Paradigma steht, durch den Begriff der *Cultural Science* abzulösen. Bei dieser manifestartigen Schrift handelt es sich um eine Hybridisierung von Ideen insbesondere von Raymond Williams (1989 [1958]) („Culture is ordinary“) mit Juri Lotmans Semiotik und der Evolutionsökonomik, die sich an Joseph Schumpeter orientiert, dem „Propheten der Innovation“ (McCraw 2007). Hintergrund ist nicht zuletzt das Konzept der *Creative Industries* und die ökonomische Bedeutung, welche das auf diese Weise bezeichnete Wirtschaftssegment in der, wie es in jün-

gerer Zeit zunehmend heißt, *Creative Economy* verspricht. Über die Manifeste von John Hartley und Jason Potts ist im Klappentext zu diesem Werk zu lesen: „*Cultural Science* introduces a new way of thinking about culture. Adopting an evolutionary and systems approach, the authors argue that culture is the population-wide source of newness and innovation; it faces the future, not the past“ (2014, Herv.i.O.).

Gegenüber der Neigung, Kreativität primär oder ausschließlich mit der Schaffung oder der ‚Schöpfung‘ des Neuen in Zusammenhang zu bringen – etwa auch in einem Kreativitätsdispositiv, das sich durch „drei historische Regime des Neuen“ auszeichne (Reckwitz 2016: 133) – stützt Niklas Luhmann den Begriff der Kreativität auf eine „Dreiheit“, nämlich die von „neu / bedeutend / überraschend“ im Hinblick auf die „Zeit-, Sach- und Sozialdimension“ (Luhmann 1988: 13f.).

Nicht alles Neue oder Originelle kann nämlich beanspruchen, auch als interessant und wertvoll eingestuft zu werden, wie in ähnlicher Weise Margaret Boden aus philosophischer Perspektive betont. Da im Prinzip beständig die Schaffung von Neuem zu beobachten ist, hebt sie angesichts eines Überangebots an Neuerungen hervor, zudem noch zu berücksichtigen, ob dieses Neue auch als interessant und relevant erscheint. Sie schlägt deshalb vor, als „kreativ“ ausschließlich „Ideen oder Artefakte“ zu bezeichnen, welche die Eigenschaften aufweisen, „neu, interessant und wertvoll“ zu sein (Boden 2004: 1) – wobei die implizite Einschränkung zu beachten ist, dass Boden nicht, wie in anderer, neuerer Literatur zu finden, im Zusammenhang mit diesem Adjektiv auch soziale Einheiten wie Klassen, Städte oder Ökonomien vor Augen hat. Diese individualistische Verkürzung gilt auch für jene alternative Triade, welche Cropley (2011) in seiner Übersicht über Definitionen des Kreativitätsbegriffs in der Neuauflage der *Encyclopedia of Creativity* von Mark Runco und Steven Pritzker heranzieht, wenn es darin heißt, dass Kreativität die Schaffung von „etwas Neuem, Relevantem und Effektivem“ sei:

„Genuine creativity requires two further elements over and above mere novelty. A product or response must be *relevant* to the issue at stake and must offer some kind of genuine solution, that is, it must be *effective*. [...] Thus, creativity is nowadays widely defined as the production of *relevant* and *effective* novelty. What is meant by ‚effective‘ may differ from, let us say, fine art to engineering to business.“ (Cropley 2011: 359, Herv.i.O.)

Margaret Boden unterscheidet aus kognitionswissenschaftlicher Perspektive in Form einer weiteren Triade drei hauptsächliche Formen der Kreativität. Eine erste Spielart bezeichnet sie als „kombinatorische Kreativität“, ausgezeichnet durch folgende Merkmale: „The first involves making unfamiliar combinations of familiar ideas. [...] These new combinations can be generated either deliberately or, often unconsciously“ (Boden 2004: 3; vgl. auch Sarsani 2011: 236). Für die zweite Form,

die „explorative Kreativität“, führt sie zunächst den Begriff des „konzeptuellen Raumes“ im Sinne eines strukturierten Denkstils ein, angeeignet bzw. eingelernt in einer Kultur, Subkultur, Peer Group oder anderen Art von sozialer Assoziation:

„Whatever the size of that space, someone who comes up with a new idea within that thinking style is being creative in the second, exploratory, sense. If the new idea is surprising not just in itself but as an example of an unexpected general *type*, so much the better. [...] All professional artists and scientists do this sort of thing.“ (Boden 2004: 4, Herv.i.O.)

Die dritte Form, die „transformative Kreativität“ impliziert eine weitreichendere Veränderung:

„The deepest cases of creativity involve someone’s thinking something which, with respect to the conceptual spaces in their minds, they *couldn’t* have thought before. The supposedly impossible idea can come about only if the creator changes the preexisting style in some way.“ (Ebd., 6, Herv.i.O.)

Neben den skizzierten Neigungen, gegenüber einem eindimensionalen Zugang zu Kreativität triadische Unterscheidungen zu treffen, findet sich vor allem in der psychologischen Literatur auch eine Reihe von Definitionsvorschlägen von führenden Kreativitätsforscher*innen, die sich lediglich an zwei Kriterien orientieren. Das ist der Fall, wenn beispielsweise Mark Runco von „kognitiven Prozessen“ spricht, „that lead to an original (e.g., novel, unique, or highly unusual) and adaptive (e.g., fitting, useful, or apt) insight, idea, or solution“ (1994: 11) oder Robert Sternberg und Todd Lubart Kreativität beschreiben als „the ability to produce work that is both novel (i.e., original, unexpected) and appropriate (i.e., useful, adaptive concerning task constraints)“ (1999: 3).

Der Schriftsteller und Wissenschaftler Arthur Koestler führte bereits in den 1960er Jahren in *The Act of Creation* (1964) den Begriff der „Bisociation“ für kreative Mechanismen der Kombination und Rekombination ein. Er brachte damit die „kombinatorische Kreativität“ im Sinne von Boden, die in assoziationsistischen Theorien der Kreativität im Vordergrund steht, in einer später vielfach aufgegriffenen Weise auf den Begriff: „The creative act does not create something out of nothing [...]; it combines, reshuffles, and relates already existing but hitherto separate ideas, facts, frames of perception, associative contexts. [...] I have proposed for it the term bisociation“ (Koestler 1964: 35).

Die vielleicht bekannteste Idee zur Basisoziation – die der ‚kreativen Zerstörung‘ – findet sich in der Wirtschaftstheorie. Sie geht in ihrer am stärksten verbreiteten Spielart auf Joseph Schumpeter zurück, dessen zunächst in Englisch formulierte These über den für den Kapitalismus charakteristischen „Sturm“ im Deutschen im

Jahre 1950 noch unter Rekurs auf den Begriff des „Schöpferischen“ übersetzt wurde: „Dieser Prozess der ‚schöpferischen Zerstörung‘ ist das für den Kapitalismus wesentliche Faktum“ (Schumpeter 1950: 137). Diese Diagnose des großen Gegenspielers von John M. Keynes und späteren Kulturhelden des Neoliberalismus wurde in der ökonomischen Theorie auch als ‚Schumpeters gale‘ bekannt. Der zur Zeit der Herstellung seiner Texte mit Bezügen zu Kreativität in den USA tätige österreichische Ökonom gebrauchte nämlich in *Capitalism, Socialism, and Democracy*, seiner auch mit soziologischen Ideen angereicherten Auseinandersetzung vor allem mit Marx, mehrfach die Formulierung „the perennial gale of creative destruction“, um den aus seiner Sicht zentralen Mechanismus der kapitalistischen Dynamik zu umreißen (Schumpeter 2003: 84, 87f., 90). Schumpeter versuchte, den Innovationstendenzen im ökonomischen Feld Rechnung zu tragen, indem er auf die beständige „industrial mutation“ im Rahmen des von ihm wie u.a. von Sombart und Weber (selten von Marx) vornehmlich als Kapitalismus bezeichneten Wirtschaftssystems verwies. Diese zeichne sich durch die folgende Dynamik aus: „[It] incessantly revolutionizes the economic structure *from within*, incessantly destroying the old one, incessantly creating a new one. This process of Creative Destruction is the essential fact about capitalism. It is what capitalism consists in and what every capitalist concern has got to live in“ (ebd., 83, Herv.i.O.).

Schumpeter, der die Neuerung speziell für das ökonomische Feld in einer vielzitierten Formulierung als „neue Kombination von Produktionsfaktoren“ fasste,¹ unterschied in einer späteren Arbeit, die das Adjektiv „creative“ sogar im Titel trägt (*The Creative Response in Economic History*, 1947), zwischen „adaptiven“ und „kreativen Reaktionen“ einer Ökonomie oder eines ihrer Sektoren. Zur Kennzeichnung solcher Reaktionen orientiert sich Schumpeter an einer einfachen Idee von Neuerung, wenn er über die kreative Reaktion schreibt, dass von einer solchen unter folgender Bedingung gesprochen werden könne: „[W]henever the economy or an industry or some firms in an industry do something else, something that is outside of the range of existing practice, we may speak of creative response“ (Schumpeter 1947: 150). Kreativen Reaktionen im ökonomischen Feld schreibt Schumpeter zu, sich durch zumindest drei wesentliche Merkmale auszuzeichnen:

1 Schumpeters Innovationsbegriff, der auf die Rekombination vorhandener Elemente abhebt, wurde vielfach auf andere Bereiche übertragen und verallgemeinert, so nicht zuletzt auf die „soziale Innovation“, über die Josef Hochgerner unter Rekurs auf „creation“ schreibt: „[S]ocial innovation can be defined as a new combination of social practices. In order to qualify as social innovations, such combinations or the creation and implementation of absolutely new practices must be intentional, aiming at solving a social issue, and produce effects in terms of novel social facts. Implementation and impact distinguish social innovations from social ideas“ (Hochgerner 2012: 87).

1. Sie können nur ex post verstanden werden, praktisch nie ex ante, und lassen sich somit nicht induktiv aus bekannten Fakten über Inferenzschlüsse vorhersagen.
2. Kreative Reaktionen formen den gesamten Verlauf nachfolgender Ereignisse und ihrer längerfristigen Effekte. Auch in diesem Zusammenhang betont er in nicht zu übersehender Abgrenzung zu (geschichts-)teleologischen Vorstellungen deren Indeterminiertheit:

„Creative response changes social and economic situations for good, or, to put it differently, it creates situations from which there is no bridge to those situations that might have emerged in its absence. This is why creative response is an essential element in the historical process; no deterministic credo avails against this.“ (Ebd., 150)

3. Im Hinblick auf die individuelle Ebene heißt es schließlich in Formulierungen, die implizit auch gegen die Vorstellung, dass jede*r kreativ sein könne, gerichtet sind:

„Thirdly, creative response – the frequency of its occurrence in a group, its intensity and success or failure – has obviously something, be that much or little, to do

- (a) with quality of the personnel available in a society,
- (b) with relative quality of personnel, that is, with quality available to a particular field of activity relative to quality available, at the same time, to others, and
- (c) with individual decisions, actions, and patterns of behavior.“ (Ebd.)

Hieraus folgt für Schumpeter auch, dass die kreative Reaktion im ökonomischen Feld mit der unternehmerischen Funktion assoziiert ist, sodass Kreativität, vermittelt über die Feder eines der maßgeblichen Ökonom*innen des letzten Jahrhunderts, zu einem der wesentlichen Aspekte der „enterprise culture“ im Sinne der individualistischen Kultur von Mary Douglas (1996) und ihrer rhetorischen Propaganda und Rechtfertigung wird: „Accordingly, a study of creative response in business becomes coterminous with a study of entrepreneurship“ (Schumpeter 1947: 150).

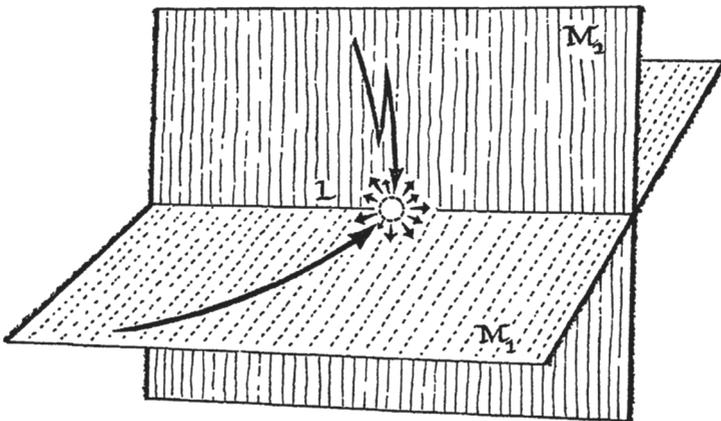
Dabei ist die kreative Reaktion bei Schumpeter ebenso wie die unternehmerische Funktion und die Figur des Unternehmers auf das engste mit jener Idee der Neuerung verbunden, die sich auf kombinatorische Kreativität im Sinne von Boden stützt. Über den Unternehmer, diesen „agent of innovation“, ist zu lesen:

„Seen in this light, the entrepreneur and his function are not difficult to conceptualize: the defining characteristic is simply the doing of new things or the doing of things that are already being done in a new way (innovation). [...] It should be observed at once that the ‚new thing‘ need not be spectacular or of historic importance.“ (Ebd., 151)

Schumpeters auf den Kapitalismus angewandte Spielart der Idee der Bisoziation ist durchaus älteren Ursprungs. Sie lässt sich bereits bei Friedrich Nietzsche, Karl Marx und Michail Bakunin nachlesen. Unter den bürgerlichen Ökonomen war es der schillernde Werner Sombart, der lange vor Schumpeter schrieb: „Wiederum aber steigt aus der Zerstörung neuer Geist hervor“ (2013 [1913]: 207). Dieser dann von Schumpeter populär gemachte Gedanke hat letztlich jedoch, worauf Hugo und Erik Reinert (2006) verweisen, nicht-westliche Ursprünge: Zu denken ist etwa an die mit dem hinduistischen Gott Shiva verbundenen Vorstellungen der Verbindung von Gegensätzen oder auch an den Yoruba-Gott Ogun, auf den sich Wole Soyinka in seiner Nobelpreisrede des Jahres 1986 bezieht: „Meine kreative Muse ist Ogun, der Gott der Kreativität und Zerstörung“ (Soyinka 1986).

Koestler, zu dem wir nun zurückkehren, verdichtet die Idee der Bisoziation in ihrer allgemeinen Form visuell zu dem folgenden dynamischen Modell, in welchem er die Verschränkung zweier autonomer bzw. divergierender Bezugsrahmen (M1 und M2) mit je unterschiedlichen Eigenschaften („wavelengths“) als kreative Idee oder Situation konzeptualisiert: In dieser Idee oder Situation (L), vergleichbar einem Schnittpunkt zweier Ebenen im Raum, werden die vormals getrennten Matrizen miteinander verbunden. Dadurch speist sich L aus zwei Kontexten und ist nicht nur mit einem Bezugsrahmen assoziiert, sondern mit zweien *bisoziiert* (vgl. Koestler 1964: 35).

Abbildung 1: Die Bisoziation von zwei Ebenen bzw. Bezugsrahmen, 1964



Quelle: Arthur Koestler, *The Act of Creation*, S. 35

Koestler erläutert zu diesem Modell:

„I have coined the term ‚bisociation‘ in order to make a distinction between the routine skills of thinking on a single ‚plane‘, as it were and the creative act, which, as I shall try to show, always operates on more than one plane. The former may be called single-minded, the latter a double-minded, transitory state of unstable equilibrium where the balance of both emotion and thought is disturbed.“ (Ebd.)²

Diese Idee wird heute in den Kognitionswissenschaften in der Theorie der kognitiven Vermischung (*cognitive blending*) weitergeführt. Fauconnier und Turner beziehen sich in der Formulierung ihres Forschungsprogramms auch auf den Begriff der „cognitive fluidity“ (2002: 37ff.) des Archäologen Stephen Mithen, der sowohl an Koestler als auch an Boden anknüpft und in der Entwicklung dieser Art von kognitiver Flexibilität einen „big bang“ in der menschlichen Evolution sieht:

„Margaret Boden has argued that creative thought can be explained ‚in terms of the mapping, exploration, and transformation of structured conceptual spaces‘. Her definition of conceptual spaces is vague; she describes them as a ‚style of thinking-in music, sculpture, choreography, chemistry, etc.‘ In spite of this vagueness, the idea of transforming conceptual spaces is intuitively appealing. It has a close association with the earlier notions of Koestler, who has described creative thinking as arising from the sudden interlocking of two previously unrelated skills or matrices of thought, and the contemporary ideas of Perkins, who uses the terminology of ‚klondike spaces‘ and argues that these are often systematically explored in the process of creative thinking. In this regard, while creative thinking is clearly part of ordinary thinking, and not something restricted to ‚geniuses‘, we can nevertheless see the potential for how particularly creative thought may arise from quite unusual transformations of conceptual spaces undertaken by particular individuals in particular circumstances.“ (Mithen 1998: 123)

Bei der zeitgenössischen Weiterentwicklung der Idee der Bisoziation wird die Zusammenführung nicht bloß zweier getrennter oder entgegengesetzter Rahmungen modelliert, wie z.B. Schöpfung und Zerstörung oder Kunst und Wirtschaft, sondern auch die von komplexeren, multiplen Verknüpfungen von Ideen, Wahrnehmungsrahmen, nicht aufeinander bezogener „Matrizen des Denkens“ (Koestler 1964: 38) und „verschiedener Domänen“ (Fauconnier/Turner 2002: 15).

Im Gegensatz zur Psychologie war in den Sozialwissenschaften jenseits der Wirtschaftstheorie die Beschäftigung mit Kreativität, wie Luhmann noch in den 1980er Jahren unterstrich, lange unterblieben. In jüngerer Zeit kam es jedoch nicht

2 Ein Beispiel für ein an Koestler anschließendes Kreativitätskonzept aus dem italienischen Kontext entfaltet der Beitrag von Gernot Waldner in diesem Band.

nur zu einer sozio-kulturellen Wende in der psychologisch geprägten Kreativitätsforschung (vgl. Glaveanu et al. 2019), sondern es wandten sich in den beiden letzten Jahrzehnten auch Sozialwissenschaftler*innen, insbesondere aus Soziologie und Ökonomik, dem Thema vermehrt zu. Diese Tendenzen werden verdeutlicht durch Begriffsbildungen wie „Creative Class“ (Florida 2002), „Creative Industries“ (Caves 2000), „Creative City“ (Landry 2000), „Creative Economy“ (Howkins 2001), „Creative Capital“ (Kratke 2011), „Creative Economics“ (Menger 2014), „Kreativitätsdispositiv“ (Reckwitz 2012) oder – in kritischer Wendung – „der neue“ bzw. „dritte Geist des Kapitalismus“. Letzterer bzw. die Phase sozio-ökonomischer Entwicklung, in der er sich herausgebildet hat, ist, wie Luc Boltanski und Ève Chiapello, die Urheber*innen dieses Konzeptes, formulierten, stichwortartig u.a. durch „permanenten Wandel“, „unscharfe Organisation“ und nicht zuletzt „Kreativität und Innovation“ (2002: 7) zu charakterisieren. Kreativität in der von ihnen beschriebenen netzwerk- und projektbasierten Welt des zeitgenössischen Kapitalismus kann weder als eine Schöpfung ex nihilo verstanden werden noch als eine von isolierten Individuen, wie in historisch früheren Phasen. Sie erscheint nun im Rahmen der „projektorientierten Cité“ vielmehr als verteilt in ihrer Form und eingebettet in soziale Verbindungen:

„The projective city shares with the inspirational city the importance assigned to creativity and innovation (as attested, for example, by the use made of the paradigm of the network in the dominant currents of the sociology of innovation). Similarly, both these cities stress the uniqueness of beings and things, whose very difference creates value (not their ability to merge into collective forms, as is the case, for example, in the industrial city). But these similarities are superficial, and even misleading. In effect, whereas in the inspirational city people are creative when they are separated from others, withdrawn into themselves as it were, into their internal being – the only place where they can enter into direct relation with a transcendent source of inspiration (the supernatural) – or buried in the depths of the psyche (the unconscious), in the projective city creativity is a function of the number and quality of links. Moreover, it is a matter of recombination, rather than creation ex nihilo, and readily assumes a ‚distributed‘ form (as one talks of ‚distributed intelligence‘), with responsibility for innovation being allocated between different actors.“ (Boltanski/Chiapello 2018: 173)

Denkt man an weitere wichtige Unterscheidungen im Zusammenhang mit Kreativität, so sind mit Boden (2004) auf der Ebene individueller Akteur*innen „Historical Creativity“ (kurz „H-Creativity“), die sich auf etwas bezieht, das geschaffen oder entdeckt wurde, was niemand zuvor geschaffen oder entdeckt hat, und „Psychological Creativity“ („P-Creativity“) auseinanderzuhalten, welche sie wie folgt beschreibt: „P-Creativity involves coming up with a surprising, valuable idea that’s new to the person, who comes up with it. [...] But if a new idea is H-creative, that

means that (so far as we know) no one else has had it before: it has arisen the first time in human history“ (Boden 2004: 2; vgl. auch Sarsani 2011: 231). Es ist wohl kaum nötig zu betonen, dass in Domänen wie Kunst, Wissenschaft und Technologie vor allem H-Kreativität von Interesse ist.

In ähnlicher Weise schlägt Keith Simonton (2013) vor, zwischen Kreativität alltäglicher Art und Kreativität, die mit der Umgestaltung von ganzen Domänen verbunden ist und in das kulturelle Gedächtnis eingeht, zu differenzieren. Auf Letztere hebt auch die Sozialpsychologin Teresa Amabile ab, die sich einen Namen im Feld der Kreativitätsforschung gemacht hat:

„Kreativität ist jede Handlung, Idee oder Sache, die eine bestehende Domäne verändert oder eine bestehende Domäne in eine neue verwandelt. Und ein kreativer Mensch ist eine Person, deren Denken oder Handeln eine Domäne verändert oder eine neue Domäne begründet. Dabei darf man aber nicht vergessen, dass eine Domäne nur durch die explizite oder implizite Zustimmung des dafür verantwortlichen Feldes verändert werden kann.“ (Amabile 1996: 33)

Die Form von Kreativität, welche in der Lage ist, Paradigmenwechsel im Sinne von Thomas S. Kuhn (1970) nach sich zu ziehen oder auch „symbolische Revolutionen“ im Sinne von Pierre Bourdieu (2013: 13), welche kognitive Strukturen umfassend verändern, wird in der Literatur oftmals – aber nicht notwendigerweise – mit Genievorstellungen verbunden.

Katherine Giuffre (2009) hebt die Differenzen zwischen individualistischen und holistischen Zugängen hervor. Erstere verstehen Kreativität in erster Linie als ein Attribut von Individuen, Letztere als ein Produkt von sozialen Kräften, Strukturen, Milieus oder der Einnahme bestimmter sozialer Positionen und deren Inkorporierung im Habitus, also in Strukturen von Wahrnehmung und Klassifikation, sowie in generativen Prinzipien des Handelns von Akteur*innen. In welcher Weise Kreativität als sozialer Prozess auch als ein netzwerkbasierter verstanden wird, lässt sich etwa am Beispiel der Studie von Randall Collins (1987) zeigen: Kreativ zu sein bedeutet aus einer solchen Sicht nichts anderes, als in der Lage zu sein, Techniken einzusetzen, mit deren Hilfe etwas berühmt gemacht werden kann. Kreativität stellt sich zwar über Individuen her, aber Erfolg schafft man nicht alleine. Kreativität hat mit distinktiven Techniken und mit Nischen in Welten zu tun, die sich aus Rivalen und Rivalinnen, einem Publikum und Gefolgsleuten zusammensetzen.³

3 DiMaggio (2011: 289ff.) bietet darüber hinaus einen Überblick über soziologische Studien zu Kreativität in kulturellen Netzwerken. Dies mag man mit einem Überblick über die psychologische Kreativitätsforschung, die solche Zugänge nicht im Blick hat, vergleichen (vgl.

Eine weitere Spielart nicht-individualistischen Denkens über Kreativität, die sich teilweise auch in der neueren Kreativitätspsychologie findet, ist das Verständnis von Kreativität als einer sozialen Zuschreibung bzw. als eines Labeling-Prozesses (vgl. Becker 2017). So lautet eine Hauptthese in einer der bekanntesten psychologischen Arbeiten zu Kreativität: „[N]othing is, or is not, creative in and of itself. Creativity is [a] judgment“ (Gardner 2011: 36). Die Bedeutung der „sozio-kulturellen Validierung“ von Kreativität wird in ähnlicher Weise wie von Teresa Amabile (1996) auch von Mihaly Csikszentmihalyi (2010: 48, 2014) betont, der in einem systemtheoretischen Bezugsrahmen die Notwendigkeit der sozialen Anerkennung von H-Kreativität und die Bedeutung von Türsteher*innen in einem sozialen Feld, welches Neuerungen nach feldtypischen Relevanzkriterien bewertet und auswählt, hervorhebt.

Creative-Industries-Politik

Eines der in der Folge wirkungsmächtigsten Beispiele für ein von soziologischen, aber auch neueren psychologischen Zugängen deutlich abweichendes, in starkem Maße individualistisches Verständnis von Kreativität lässt sich zugleich für einen Exkurs in die Felder von Kultur- und Wirtschaftspolitik nutzen. Eine explizit individualistische Vorstellung von Kreativität findet sich nämlich in einem jener Dokumente, die in den 1990er Jahren, ausgehend von Großbritannien, einen politischen Kreativitätshype in etlichen Ländern der EU, aber auch darüber hinaus, ausgelöst haben.

Angesprochen ist damit jene rückblickend mittlerweile als ‚Creative-Industries-Politik‘ bezeichnete Strömung der 1990er Jahre, für die das Dokument *The Creative Nation* der australischen Labour Party von 1994 ein wesentlicher Ausgangspunkt war (vgl. Rowe et al. 2016). Auf diesen Ausgangspunkt in Australien folgte im Jahr 1997 die Einrichtung der Creative Industries Taskforce durch das neue ministeriale Department for Media, Culture and Sport (DMCS) in London, welches im Zuge des Aufstiegs von New Labour unter Tony Blair geschaffen wurde. 1998 lancierte dieses Ministerium das „Creative Industries Mapping Document“. Darin findet sich eine Definition von *Creative Industries* (CI), die sich ausdrücklich auf einen individualistischen Begriff von Kreativität stützt. Der vielzitierte Satz in diesem Dokument, der den vormalig im britischen Diskurs vorherrschenden Begriff der *Cultural Industries* auf realpolitischer Ebene ablösen sollte, definiert *Creative Industries* als „those industries which have their origin in indivi-

Runco 2004). Zu soziologischen Zugängen zur Kreativität generell vgl. Sawyer (2011) und Burns/Machado/Corte (2015a, b) sowie die älteren Arbeiten von Joas (1996) und Popitz (2000) und die neuere Studie von Reckwitz (2012) aus dem deutschsprachigen Raum.

dual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property“ (DCMS 1998: 4).

Der Hintergrund zu diesem Versuch, den Kreativitätsbegriff zu instrumentalisieren und populär zu machen, ist dabei sehr aufschlussreich: Der Nettoinlandsproduktanteil der insgesamt 13 in dem Dokument als kreativ klassifizierten Industrien, deren Auflistung mit Werbung und Architektur beginnt und mit Software und Rundfunk endet, betrug zu dieser Zeit nicht weniger als fünf Prozent. Dies ist einer der wesentlichen Gründe, warum diesen Sektoren ein zunehmendes Maß an Aufmerksamkeit von Ökonom*innen und Politiker*innen gewidmet wurde. Eine zentrale Hypothese einer Studie von estnischen Wissenschaftler*innen, welche die auf den Kreativitätsbegriff gestützten politischen Strategien seit den 1990er Jahren untersuchten, ist diffusionstheoretischer Art: Mit ihr wird postuliert, dass die in der Literatur als ‚Creative-Industries-Politik‘ bezeichnete Strategie sich in den 1990er Jahren ausgehend von Großbritannien in verschiedene Länder verbreitete und eine Homogenisierung sowohl der Terminologie im Bereich von Kultur- und Wirtschaftspolitik als auch von institutionellen Strukturen herbeiführte. Genauer untersucht wurde von den Autor*innen die *Creative-Industries-Politik* für Amsterdam, Barcelona, Berlin, Birmingham, Helsinki, Oslo, Riga, Stockholm, Tallinn, Vilnius und Warschau (vgl. Tafel-Viia et al. 2014). Die These über einen wesentlichen ersten Mechanismus der CI-Politik, den von Großbritannien ausgehenden „Politiktransfer über die Welt“ (Tafel-Viia/Lassur 2015: 19), die sie für die untersuchten Städte bzw. Länder bestätigt fanden, erstreckte sich darüber hinaus auf asiatische Länder wie China und Malaysia. Die Autor*innen kennen auch noch einen zweiten Mechanismus, nämlich den der „Pfadabhängigkeit“ im Sinne relativ autonomer Formen der CI-Zielverfolgung in Abhängigkeit von Stadt, Region und Land (ebd., 21). Die Annahme eines homogenen Transfers ist jedoch gerade am Beispiel der deutschsprachigen Länder zu relativieren, da, wie noch zu zeigen sein wird, die Pfadabhängigkeit in diesem Fall relativ stark ausgeprägt war.

Auf etwas andere Weise, nämlich auf der Grundlage von Inhaltsanalysen einschlägiger Forschungsliteratur, haben die belgischen Sozialwissenschaftlerinnen Katja Segers und Ellen Huijgh (2006) diese Wende zur homogenisierenden *Creative-Industries-Politik* eingehend untersucht. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf diese Analyse.

Segers und Huijgh unterscheiden eine erste Phase von internationaler Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1974, die vom Konzept der ‚Kulturindustrie‘ geprägt war, eine zweite von 1975 bis 1995, die vom Begriff der ‚Kulturindustrien‘ im Plural bestimmt war, und eine dritte ab 1995, in welcher der Begriff der ‚Creative Industries‘ dominiert.

Ein wesentlicher Schritt für den Weg von der an der Hochkultur orientierten Kulturpolitik der ersten Phase zur stark kommerziell orientierten Phase drei war

der Schritt zum Konzept der Kulturindustrien im Plural, der allerdings im deutschsprachigen Raum nicht unter dieser Terminologie und vor anderem intellektuellem Hintergrund vollzogen wurde. Es handelte sich dabei, was den Ausgangspunkt betrifft, im Wesentlichen um ein französisches Unternehmen: „From 1972 onwards, academics, that is to say mostly French sociologists such as Huet, Miège, Lacroix, Tremblay, Mattelart and more in particular Girard in the report he wrote for the Unesco in 1972 [...] launch the concept of ‚cultural industries‘ in plural“ (Segers/Huijgh 2006: 6).

Im politischen Feld folgte dem terminologischen Wandel zu den *Cultural Industries* zuerst die UNESCO im Jahr 1980:

„The appearance of the ‚cultural industries‘ as a more positive policy concern at the end of the 1970s was not some ‚recognition‘ of the economic importance of commercial culture. Rather it was an opening up of a new kind of ‚cultural political‘ space within what had previously been viewed by many in the policy establishment as degraded Americanized kitsch. This new cultural political space can be seen clearly in Augustin Girard’s influential 1980 paper for UNESCO, written as head of research at the French Ministry of Culture (Girard 1982). Girard points to the huge commercial cultural sector and as a matter of urgency calls on the cultural policy establishment to take note.“ (O’Connor 2011: 27; vgl. auch Girard 1982; Hesmondalgh/Pratt 2005: 3)

Es folgten Großbritannien und Frankreich um 1982 mit der Übernahme des Begriffs im Plural. Diese Übernahme war eng mit der Einsicht verbunden, dass mit den *Cultural Industries* potenzielle ökonomische Wertschöpfung verbunden ist. Dem schlossen sich im nächsten Schritt US-amerikanische Arbeits- und Kultursoziolog*innen an, wie Paul M. Hirsch und Richard Peterson, politische und kulturelle Ökonom*innen wie Paul Dimaggio und Herbert Schiller sowie Nicholas Garnham in Großbritannien. Ab 1985 richteten dann auch Kulturökonom*innen ihre Aufmerksamkeit auf die Kulturindustrien im Plural. Zur argumentativen Rechtfertigung wurde hauptsächlich auf die Ausdifferenzierung der verschiedenen Felder der kulturellen Produktion verwiesen:

„The cultural sectors included in the concept of cultural industries cannot be treated as a unity; the complexity of the production process (technological mediation, concentration movements, labor division and organization), consumption patterns and esthetic form need a specific approach and analysis.“ (Segers/Huijgh 2006: 6)

Der Begriff der *Creative Industries* wurde in der Kulturpolitikliteratur erst in der Mitte der 1990er Jahre lanciert, obwohl der französische Kulturminister Jack Lang ihn bereits 1981 erstmals gebrauchte. Ab 1995 sind *Creative Industries* und zu-

nehmend auch *Creative Economy* der empirischen Analyse von Segers und Huijgh (vgl. ebd., 5) zufolge dann viel gebrauchte Konzepte.

Zur politischen Instrumentalisierung des *Creative-Industries*-Konzeptes durch New Labour und zur gewählten neuen Rhetorik schreiben zwei britische Kritiker*innen:

„By adopting the phrase ‚creative industries‘ Britain’s New Labour government were doing the reverse: in other words bringing the creative arts into an economic policy agenda. New Labour purposefully adopted the term creative industries to replace ‚cultural industries‘ because it was regarded as a ‚unifying‘ and ‚democratising‘ notion. As a rhetorical device, it bridges the divide between ‚high‘ and ‚low‘ culture – between the mass market, popular cultural products of the cultural industries and the high art of the creative arts, now branded ‚elitist‘. It also bridges the divide between ‚art‘ and ‚industry‘ – between the demarcations of what is ‚publicly supported‘ and what is ‚commercial‘.“ (Galloway/Dunlop 2007: 20)

Die Einschätzung von Segers und Huijgh wiederum lautet: „The prefix ‚creative‘ offers possibilities for policy makers to introduce economical aspects within cultural policy, while within the concept of cultural industries this is often rejected in the cultural field“ (2006: 8).

Die angesprochene Zurückweisung des ökonomistisch-instrumentalen Gebrauchs des Kreativitätsbegriffs im kulturellen Feld verdankt sich jenem durchaus nach wie vor lebendigen Anti-Ökonomismus, den Pierre Bourdieu (1993, 1996) den Feldern der kulturellen Produktion zuschreibt, sofern sie relative Autonomie gegenüber dem gesellschaftlichen Machtfeld, den Feldern von Wirtschaft, Politik und Bürokratie und deren Akteur*innen und Erwartungen erringen konnten.

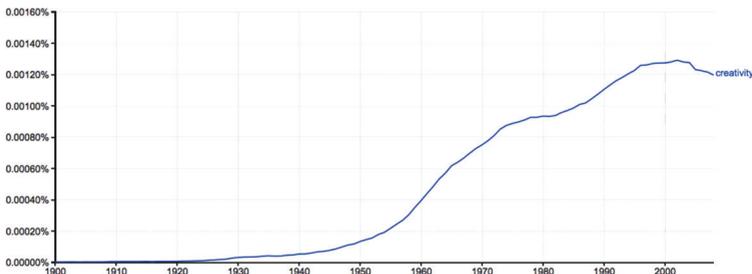
Zum Gebrauch der Begriffe *Creative Industries* und *Cultural Industries* stellen die belgischen Wissenschaftlerinnen schließlich noch fest, dass ersteres Konzept von Ökonom*innen und in der Wirtschaftspolitik präferiert wird, während die Formulierung *Cultural Industries* sich größerer Akzeptanz in der Kulturpolitik, aber auch in einer Disziplin wie der Soziologie erfreue. Sie verweisen zudem darauf, dass *Creative Industries* gerne für die Imagepolitik neu etablierter Regierungen herangezogen werde, gleichgültig ob sozialdemokratisch oder konservativ. Ab 2005 löse der somit auch stark politisch motivierte Begriff der *Creative Industries* den der *Cultural Industries* zunehmend ab.

Für eine systematische Analyse der Diffusion von Wörtern steht seit einigen Jahren das im Rahmen des Culturomics-Ansatzes entwickelte Instrument der Nutzung digitalisierter Bücher in großem Umfang zur Verfügung. Googles Ngram Viewer zur Zeitreihenanalyse wurde mit den Textkorpora in mehreren Sprachen, für deren Analyse er herangezogen werden kann, in der renommierten Wissenschaftszeitschrift *Science* im Jahre 2011 u.a. mit folgenden Worten vorgestellt: „We

report the creation of a corpus of 5,195,769 digitized books containing ~4% of all books ever published. [...] Usage frequency is computed by dividing the number of instances of the n-gram in a given year by the total number of words in the corpus in that year“ (Michel et al. 2011: 176).

Entsprechende Analysen, die von mir auf der Grundlage von Googles Ngram Viewer und den für dieses Programm verfügbaren Korpora an digitalisierten Büchern durchgeführt wurden, belegen, dass sich das Wort ‚creativity‘ im anglophonen Sprachraum überhaupt erst seit den 1930er Jahren verbreitete.

Abbildung 2: Die relative Häufigkeit des Substantivs ‚creativity‘ in englischsprachigen Büchern (US-amerikanisches und britisches Englisch) von 1900 bis 2008



Quelle: Google Books Ngram Viewer, Kurvenglättung = 3

Es besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass entscheidende Impulse für die Verbreitung des Kreativitätsbegriffs über verschiedene Sprachräume von jener Rede des Psychometrikers Joy P. Guilford auf der Jahrestagung der American Psychological Association 1950 ausgingen, die dieser als deren Präsident gehalten hatte. Dieser Impuls kam aus einer faktorenanalytischen, utilitaristischen Psychologie, die zwischen Kreativität und Intelligenz bzw. den neu eingeführten Konzepten „convergent thinking“ und „divergent thinking“ differenzierte. Letzteres charakterisierte er metaphorisch als ‚flüssig‘ im Sinne von rascher Produktion einer Vielzahl von Ideen oder Lösungen für ein Problem; als ‚flexibel‘ im Sinne der Fähigkeit, eine Reihe von Problemlösungen gleichzeitig im Auge haben zu können; als ‚originell‘ im Sinne der Schaffung von Differenz zu bekannten Lösungen und als ‚elaboriert‘ im Sinne der Fähigkeit, die Details einer Idee zu durchdenken und umzusetzen. Zur Geschichte des Gebrauchs des Kreativitäts-Terms ist – unabhängig von der Ngram-Viewer-basierten Zeitreihe – unter dem Stichwort „creativity“ im Jahrzehnte später erschienenen Handbuch *Key Concepts in Creative Industries* zu lesen: „The abstract noun ‚creativity‘ was first recorded in English in 1875 and was next found in the early twentieth century in phrases such as ‚creative educa-

tion‘ (1936), ‚creative salesman‘ (1930) and courses in ‚creative writing‘ (1930) (Pope 2005)“ (Hartley et al. 2012: 66).

Diese Beschreibung auf der Grundlage ausgewählter Beispiele entspricht durchaus dem leichten Anstieg der Wortverlaufskurve in den 1930er Jahren in Abbildung 2. Des Weiteren heißt es im Handbuch:

„The modern usage of creativity therefore is a product of the mid-twentieth century and the modern West. It generally implies utilitarian creativity, typified by J.P. Guilford’s 1950 presidential address to the American Psychological Association in which he championed the benefits of research into creativity. Guilford went on to devise psychometric tests that were later incorporated into the well-known Torrance Tests for Creative Thinking (Sternberg and Lubart 1999).“ (Ebd., 66)

‚Kreativität‘ verbreitete sich als Wort im deutschsprachigen Raum wiederum erst nach dem Zweiten Weltkrieg über den ‚Import‘ und die Übersetzung von ‚creativity‘ aus den USA. Dies verdeutlichen Zeitreihenanalysen, die sich auf das deutschsprachige Korpus des Ngram Viewers stützen. Da diese Datenquelle für Zeitreihenanalysen nicht unumstritten ist, wenngleich sich die Vorbehalte in erster Linie auf historisch weiter zurückliegendes Quellenmaterial beziehen (vgl. Peche-nick/Danforth/Dodds 2015; Sparavigna/Marazzato 2015), wurde von mir eine entsprechende Wortverlaufsanalyse zusätzlich mithilfe des Digitalen Wörterbuches der Deutschen Sprache (DWDS)⁴ erstellt. Sie bestätigte jedoch den auf Google Books basierenden Kurvenverlauf im Wesentlichen, da sie insgesamt einen deutlichen Wandel im deutschsprachigen Textmaterial ab 1955 zeigte.

4 DWDS-Wortverlaufskurve für ‚Kreativität‘ erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/r/plot?view=1&corpus=dta%2Bdwds&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=1&grand=1&slice=10&prune=0&window=3wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1945%3A2000&q1=Kreativität>.

Abbildung 3: Die relative Häufigkeit des Substantivs ‚Kreativität‘ in deutschsprachigen Büchern von 1900 bis 2008



Quelle: Eigene Analyse auf der Basis von Google Books Ngram Viewer, Datensatz 2012, Kurvenglättung = 3

Die entscheidenden Impulse kamen dabei von dem von Joy P. Guilford maßgeblich angestoßenen ‚creativity movement‘ (vgl. Bycroft 2012).⁵ Das „creativity movement“ im Sinne von Michael Bycroft war von Anfang an heterogen. Psychometriker*innen wie Guilford wurden von Vertreter*innen der humanistischen Psychologie (z.B. Carl Rogers, Frank X. Barron) wie auch der Psychoanalyse (z.B. Donald Winnicot) flankiert. In Europa wurde die Idee, dass es der Gesellschaft an Kreativität mangle, nicht zuletzt von den antisystemischen Bewegungen, die sich in den 1960er Jahren formierten, aufgegriffen – so etwa von bekannten Vertreter*innen der Künstlerkritik wie Raoul Vaneigem, Mitglied der Situationistischen Internationale von 1961 bis 1970, oder von Joseph Beuys. Gemeinsam mit Klaus Staeck verfasste Beuys 1972 ein Manifest zur Gründung einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung.⁶ Und 1983 pflanzte er einen Baum für eine Schule der Kreativität.

Solche Initiativen beflügelten später die Vorstellung einer nicht zuletzt auf Impulse aus künstlerischen Feldern gestützten Herausbildung des „neuen Geistes des Kapitalismus“ (Boltanski/Chiapello 2018) bzw. eines „ästhetischen Kapitalismus“, ein von Andreas Reckwitz (2012: 11) vor dem Hintergrund der Annahme eines

5 Nicht zu verwechseln ist das „creativity movement“ im Sinne von Bycroft mit der Selbstbezeichnung einer rassistischen, suprematistischen Gruppe in den USA, die dieses Label gebraucht und zudem „Creativity“ als Namen ihrer anti-christlichen Religion wählte (vgl. Dobratz 2001).

6 Das „Manifest zur Gründung einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“ ist abrufbar unter http://4.bp.blogspot.com/-MsEeM6wkp2I/UX_6MmCG93I/AAAAAAAAAv4/-xqNehnwQVI/s1600/339x472.jpg.

maßgeblichen Einflusses des künstlerischen Feldes auf die Form des zeitgenössischen Kapitalismus vorgeschlagener Begriff. Bei den französischen Autor*innen findet sich hingegen ein Aneignungs- und Kooptationsargument in kritischer Absicht. Während die traditionelle ‚Sozialkritik‘ primär auf die Lösung sozioökonomischer Probleme durch Verstaatlichung und Umverteilung zielte, kreist die von Luc Boltanski und Ève Chiapello als „Künstlerkritik“ bezeichnete Spielart der Kritik um „ein Ideal der individuellen Autonomie, der Selbstverwirklichung und der Kreativität, das im Widerspruch zu allen Formen hierarchischer Machtverhältnisse und sozialer Kontrolle steht“ (Boltanski 2007: o.S.). Dabei ist zu beachten, dass der von Pierre Bourdieu übernommene, ursprünglich noch im engen Sinne gebrauchte Begriff der Künstlerkritik von Boltanski und Chiapello weit ausgedehnt wurde, im Wesentlichen sogar in eine ähnliche Richtung wie Richard Floridas (2002) „Creative Class“, wie aus einem mit den beiden von Yann Moulier-Boutang geführten Interview hervorgeht:

„Es ist zu beachten, dass die Künstlerkritik heute vor allem von Personen getragen wird, die im oberen Teil der sozio-kulturellen Hierarchie platziert sind, die über eine Hochschulausbildung verfügen, die häufig in kreativen Sektoren arbeiten (dem Marketing, der Öffentlichkeitsarbeit, den Medien, der Mode, dem Internet etc.) oder auch in den Finanzmärkten oder in Beratungsgesellschaften [...]“ (Boltanski in Moulier-Boutang 2000: 137, Übersetzung aus dem Französischen U.W.)

Aus Sicht der Verteidiger*innen des Kapitalismus bot diese von Künstler*innen und Intellektuellen, aber auch von anderen Gruppen, getragene Form der Kritik den Vorteil, durch gewisse Umdeutungen und Glättungen mit einem liberal gemäßigten Kapitalismus durchaus vereinbar zu sein. In der Welt der Unternehmen und der Arbeit wurde diese Umdeutung – so die Kooptationsthese – größtenteils durch die Vordenker*innen neuer Formen des Managements geleistet, die eine liberalisierte Spielart des Kapitalismus propagierten, der auch die Erfahrungen der 1960er und 1970er Jahre integrieren sollte.

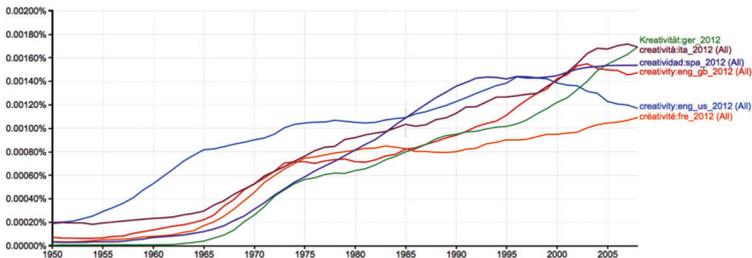
Während Guilford, wie oben beschrieben, schon 1950 in seiner Rede auf dem Kongress der US-amerikanischen Gesellschaft für Psychologie neben Intelligenz auch die Berücksichtigung der mit dieser empirisch nur schwach korrelierenden Kreativität in der Form des „divergent thinking“ gefordert hatte, kam das Wort ‚Kreativität‘ in deutschsprachigen Büchern erst deutlich später auf, nämlich Mitte der 1960er Jahre. Das verweist einerseits darauf, dass es sich um einen einge-deutschten US-Import handelt und andererseits darauf, dass auch die sich entfaltende 1968er-Bewegung in diesem Zusammenhang eine nicht unwesentliche Rolle spielt.

Im Hinblick auf das Adjektiv ‚kreativ‘, für das in der Zeitreihenanalyse seit 1800 die Verbreitung von Äquivalenten in fünf Sprachräumen berücksichtigt werden

konnte (US-amerikanisches und britisches Englisch, Spanisch, Französisch und Deutsch), ließ sich mithilfe des Ngram Viewers erkennen, dass das Wort ‚creative‘ in den USA und in Großbritannien bereits im 19. Jahrhundert eine Rolle spielt. Darauf folgend zeichnet sich ein deutlicher Anstieg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab, während der Ausdruck zunächst in der spanischsprachigen, dann in der frankofonen und deutschsprachigen Welt überhaupt erst in den 1960er Jahren aufkommt.

Ein entsprechender Blick in sechs Sprachräume für das Substantiv ‚creativity‘ und die Äquivalente ‚Kreativität‘, ‚créativité‘, ‚creatividad‘ und ‚creatività‘ seit 1950 zeigt nochmals, dass es sich um die Ausbreitung eines im US-amerikanischen Kontext gebrauchten Wortes handelt. Es kommt erst in den 1960er Jahren im britisch-englischen, im spanischen, im italienischen und im deutschen Sprachraum auf.

Abbildung 4: Relative Häufigkeit der Verwendung von Wörtern in digitalisierten Büchern 1950 bis 2008, für „creativity“ in US-amerikanischem und britischem Englisch, für „Kreativität“ im Deutschen, für „créativité“ im Französischen, für „creatividad“ im Spanischen und für „creatività“ im Italienischen



Quelle: Eigene Analyse auf der Basis von Google Books Ngram Viewer, Datensätze 2012, case-insensitive, Kurvenglättung = 3

Bei *Creative Industries* und der Verbreitung dieses Ausdrucks handelt es sich hingegen nicht um einen Diffusionsprozess, der im US-amerikanischen Sprachraum seinen Ausgang nimmt, sondern um einen Export aus dem britischen Sprachraum. Dort kommt der Begriff 1995 und 1996 im Zuge des Aufstiegs von New Labour und der *Cultural-Industries*-Politik der partiell auf neoliberalen Kurs umgeschwenkten sozialdemokratischen Partei auf. Im Begriff der *Creative Industries* ist durchaus eine Art *contradictio in adjecto* zu sehen, wenn etwa ein Big-C-Kreativitätsbegriff zugrunde gelegt wird, dessen klassische Konzeption im Handbuch der *Creative Industries* niemand anderem als Immanuel Kant und dessen ‚Geniebegriff‘ zugeschrieben wird: „The pairing of ‚creative‘ with ‚industries‘ may seem

to be a contradiction in terms, if we adopt a time-honoured Western European perspective on creativity derived from Kant's aesthetics and represented in the ideal type of the ‚creative genius‘“ (Hartley et al. 2012: 66). In den beiden romanischen Kontexten und im US-Sprachraum fasst der Terminus allerdings stärker Fuß als im deutschen Sprachraum. In Deutschland wird bis heute kaum von ‚Kreativindustrien‘ gesprochen. In die administrative deutsche Sprache eingegangen ist statt ‚Kreativindustrie‘ oder ‚Kreativindustrien‘ vielmehr die aus dem Ausdruck *Creative Economy* abgeleitete ‚Kreativwirtschaft‘. Dieses Konzept gewinnt im deutschsprachigen Raum sogar größeres Gewicht als in anderen Kontexten.

Angesichts der speziellen politischen Einbettung des Aufstiegs des Kreativitätsbegriffs vor allem im Zusammenhang mit dem Begriff der *Creative Industries* ist es nicht erstaunlich, dass im britischen Kontext von einer „decade of creativity“ geschrieben wurde (vgl. McRobbie 2011: 32), die mit der Regierungsübernahme durch Tories und Liberale in London im Jahre 2010 endete.

Was den deutschsprachigen Raum betrifft, sind allerdings die erheblichen Divergenzen des *Creative Turn* – der von Ann Harris (2014) gewählte Titel einer Monografie über den kulturpolitischen Wandel – und seiner Klassifikationen, die nationalen Grenzen folgen, nicht zu übersehen. So wurde in Deutschland im Jahr 2009 von der Wirtschaftsministerkonferenz (WMK) eine neue Terminologie in Zusammenhang mit der Neufassung der Wirtschaftsstatistik nach einem einfachen dualen Schema eingeführt. Es handelt sich um die Idee einer Klassifikation eines Teils des erwerbswirtschaftlichen Sektors in Deutschland entweder als Kultur- oder aber als Kreativwirtschaft. Diese Differenzierung folgte allerdings nicht der Logik der *Creative Industries*, wie bereits der Verzicht auf den Begriff der Industrien zeigt. Die Definition lautet: „Unter Kultur- und Kreativwirtschaft werden diejenigen Kultur- und Kreativunternehmen erfasst, welche überwiegend erwerbswirtschaftlich orientiert sind und sich mit der Schaffung, Produktion, Verteilung und/oder medialen Verbreitung von kulturellen/kreativen Gütern und Dienstleistungen befassen“ (BMWi 2014: 13).

Die unterschiedenen zwei Branchen bzw. Teilmärkte der Kreativwirtschaft, welche als besonders stark kommerziell orientierte Sphären angesehen werden können, und die neun der Kulturwirtschaft sind hier jeweils in der Reihenfolge ihrer relativen Anteile an der gesamten Bruttowertschöpfung der Kultur- und Kreativwirtschaft im Jahr 2017 aufgelistet (vgl. BMWi 2019: 24):

A Kreativwirtschaft: 1. Software-/Games-Industrie (27,2 Prozent), 2. Werbemarkt (10,5 Prozent)

B Kulturwirtschaft: 1. Pressemarkt (11,7 Prozent), 2. Designwirtschaft (9,4 Prozent), 3. Rundfunkwirtschaft (7,8 Prozent), 4. Filmwirtschaft (7,1 Prozent), 5. Markt für darstellende Kunst (6,9 Prozent), 6. Architekturmarkt (6,2 Prozent),

7. Musikwirtschaft (6,0 Prozent), 8. Buchmarkt (4,8 Prozent), 9. Kunstmarkt (1,3 Prozent), 10. Sonstige (1,1 Prozent).

Eine vergleichbare Trennung zwischen einer in hohem Maße über heteronome Teilmärkte definierten Kreativwirtschaft – was dem kultur- und wirtschaftspolitisch eingesetzten Kreativitätsbegriff in Deutschland eine hochgradig kommerzielle Konnotation verschaffte – und einer Wirtschaftssphäre, für welche am Kulturbegriff festgehalten wird, wurde weder in Österreich noch in der Schweiz vollzogen. In beiden Ländern ist *nur noch* von Kreativwirtschaft und nicht mehr von Kulturwirtschaft die Rede. Eine symbolische Barriere gegenüber hochgradig kommerziellen Sphären wurde beseitigt. Somit umfasst die Kreativwirtschaft in Österreich vor dem Hintergrund der ökonomischen und politischen Instrumentalisierung des Kreativitätsbegriffs jene „erwerbsorientierte Unternehmen, die sich mit der Schaffung, Produktion und (medialen) Distribution von kreativen und kulturellen Gütern sowie Dienstleistungen beschäftigen“ (Kreativwirtschaft Austria und Wirtschaftskammer Österreich 2017: 15).

Die Kreativwirtschaft in Österreich erstreckt sich nach einer Reduktion der Zahl der unterschiedenen bzw. berücksichtigten Bereiche im aktuellen Kreativwirtschaftsbericht über nunmehr zehn Teilbereiche. Wie in Deutschland stellen „Software und Games“ (ebd., 15) das größte Segment dar, gemessen am Anteil der Beschäftigten sowie an Umsatz und Bruttowertschöpfung. Dieses wird als die „dynamischste Branche“ und als „Innovationstreiber“ der Kreativwirtschaft beschrieben (ebd.). In der Reihenfolge der in Klammern ausgewiesenen Anteile an der Bruttowertschöpfung ergibt sich hinsichtlich der Branchen bzw. Teilmärkte für 2014 folgendes Bild (vgl. ebd., 60): 1. Software und Games (34 Prozent), 2. Markt für darstellende Kunst (15 Prozent), 3. Werbung (14 Prozent), 4. Buch und Verlagswesen (14 Prozent), 5. Architektur (10 Prozent), 6. Filmwirtschaft (inkl. Fotografie) (5 Prozent), 7. Radio und TV (5 Prozent), 8. Design (1 Prozent), 9. Musikwirtschaft (1 Prozent) und 10. Bibliotheken und Museen, botanische und zoologische Gärten (nur privatwirtschaftlicher Sektor und keine Berücksichtigung in der Statistik).

In der Schweiz erfolgte in jüngerer Zeit eine Abkehr von dem ursprünglich verfolgten einfachen Modell, die Kreativwirtschaft ausschließlich nach einer sektoralen Logik und einer Addition von vorab als kreativ definierten Wirtschaftsbranchen abzugrenzen. Seit 2016 wird versucht, den Blick auf die ‚kreative Beschäftigung‘ in der Gesamtwirtschaft zu richten. Weder wurde zuvor zwischen Kultur- und Kreativwirtschaft im deutschen Sinn differenziert noch erfolgte eine ausschließliche Beschränkung auf den Typus der in Deutschland und Österreich berücksichtigten Wirtschaftsbranchen. Abgezielt wird vielmehr auf eine Identifikation von ‚kreativen Berufen‘ in allen Branchen der Wirtschaft. Vorbild für diese

Neuerung in den rezenten nationalen *Kreativwirtschaftsberichten der Schweiz* von Christoph Weckerle, Roman Page und Simon Grand (2016, 2018) sind entsprechende Analysen, die in Großbritannien in jüngerer Zeit vorgenommen wurden (vgl. Bakhshi/Freeman/Higgs 2013). Damit ist im Zusammenhang mit dem statistischen und wirtschaftspolitischen Gebrauch des Kreativitätsbegriffs erneut ein Import eines britischen Modells in ein kontinentaleuropäisches Land zu beobachten. Es könnte auch in anderen Ländern Schule machen, da dieses Modell immanent betrachtet bedeutend überzeugender ist als etwa das in Österreich zugrunde gelegte.

Der *Creative-Economy*-Begriff des Schweizer Modells von Weckerle, Page und Grand (2016) kennt auf allgemeiner Ebene drei Berufsgruppen: a) „Nicht-Spezialist*innen“ im Sinne von Erwerbstätigen, die in einer „kreativen Branche“ einem „nicht-kreativen Beruf“ nachgehen, wofür etwa eine in einem Verlag tätige Buchhalterin ein Beispiel wäre; b) „Spezialist*innen“ im Sinne von Erwerbstätigen, die in einer „kreativen Branche“ einem „kreativen Beruf“ nachgehen, wie beispielsweise Tänzer*innen in einem Ensemble; c) „Eingebettete“, die in einem „kreativen Beruf“ in einer Branche außerhalb der *Creative Industries* arbeiten, exemplifiziert etwa durch eine bei einem Finanzdienstleister tätige Game-Designerin (ebd., 5ff.). Die in der Schweiz unter dem Oberbegriff der Kreativwirtschaft berücksichtigten Bereiche der *Creative Industries* umfassen 13 Branchen. Es sind dies zum einen die beiden Kreativwirtschaftsbranchen im deutschen Sinn, die Software- und Games-Industrie sowie der Werbemarkt. Darüber hinaus werden in dortiger Terminologie noch Musikwirtschaft, Buchmarkt, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkmarkt, Markt der Darstellenden Kunst, Designwirtschaft, Architekturmarkt, Kunsthandwerk, Pressemarkt und Phonotechnischer Markt aufgelistet.

Im Zusammenhang mit einer weiteren trichotomen Differenzierung werden auch im Schweizer Kreativwirtschaftsbericht Einblicke in den zugrunde gelegten Kreativitätsbegriff gegeben. Es ist ein bestimmtes Verständnis von Kreativität und ihren Bedingungen, welches es aus der Sicht der drei Schweizer Autoren nahelegt, nicht von einer Zugehörigkeit zu ausgewählten Branchen auszugehen, sondern vielmehr „spezifische Haltungen, Praxen und Prozesse“ (ebd., 73) und deren faktische Wirkung in Kultur, Wirtschaft und Wissenschaft zu berücksichtigen. So kennt die eingeführte Trichotomie ein Zentrum, einen ‚creative core‘. Dessen Definition verweist zunächst auf einen „Kreativitätsbegriff, der in enger Verbindung steht zu künstlerischer Kreation“ (ebd.). Eine Reduktion auf künstlerische Produktion erscheint den Autoren jedoch als zu eng, denn auch „Experimente, Improvisationen, das Hacking bestehender Systeme, kritische Auseinandersetzungen usw. können je nach Kontext Ausgangspunkt kreativer Behauptungen und Prozesse sein“ (ebd.). Als soziale Bedingung der Möglichkeit dieser Art von Kreativität wird wiederum vor allem Unsicherheit angesehen:

„Zentrales Moment dabei ist die Tatsache, dass die jeweiligen Akteurinnen und Organisationen in unsicheren Konstellationen tätig sind und sich mit der Entwicklung alternativer, d.h. nicht linear aus dem Status quo ableitbarer Szenarien beschäftigen. Die Auseinandersetzung mit alternativen Modellen und neuen Möglichkeiten findet statt und kann genauso in wissenschaftlichen Laboratorien, in Design-Agenturen, in technologischen Ventures, in der freien Theaterszene, in unternehmerischen Initiativen etablierter Grosskonzerne, in neuen Modellen journalistischer Berichterstattung wie in Kunstaussstellungen wirken.“ (Ebd.)

Problematisch an dieser empirischen Prämisse erscheint nicht zuletzt, dass in der Formulierung Akteur*innen in abgesicherten Konstellationen der Status potenziell kreativer Akteur*innen abgesprochen wird. Zumindest liegt eine solche Auslegung nahe. Gerade institutionelle und personelle Autonomie als Bedingung für Kreativität (vgl. Bourdieu 1993) bedarf im Falle der Wissenschaft wie auch der Kunst oftmals sozialer Absicherung. Daran erinnert in der Kunst ein Träger einer großen symbolischen Revolution wie Edouard Manet und daran erinnern zahlreiche innovative Wissenschaftler*innen, die ihre Neuerungen als Professor*innen in öffentlichen Hochschulen schufen bzw. über diese durchsetzten.

Einem als ‚collocated sphere‘ bezeichneten zweiten Bereich werden Organisationen und Branchen zugeordnet, welche notwendige Rahmenbedingungen technologischer, infrastruktureller, finanzieller oder anderer Natur sicherstellen, die für eine wirksame Verbreitung, Umsetzung und Durchsetzung neuer Ideen, Entwürfe oder Behauptungen von Bedeutung sind. Auch diesen Akteur*innen wird im Schweizer Modell Kreativität zugeschrieben, weil sie Möglichkeitsräume stark erweitern oder auch beschränken können. In einem dritten, als ‚extended sphere‘ bezeichneten Bereich werden schließlich Akteur*innen verortet, welche in der Lage sind, „wichtige, eigenständige und teilweise außerordentlich kreative Austauschbeziehungen“ (Weckerle/Page/Grand 2016: 73) zwischen den beiden skizzierten Sphären über multiple Transfer- und Übersetzungsleistungen sicherzustellen.

Angesichts der Aneignung des Kreativitätsbegriffs durch die individualistische ‚unternehmerische Kultur‘ (vgl. Heap/Douglas/Ross 1992) ist kaum überraschend, dass sich auch die Kritik dieser Appropriation und die Entfaltung der Rhetorik der Kreativität im Interesse der Ausrichtung von Kunst und Kultur an externen Zielen – von wirtschaftlichen, wie Wirtschaftswachstum und Arbeitsmarkimpulsen, bis hin zu sozialen, wie Nachhaltigkeit, Diversität und kollektiver Identität – im intellektuellen Feld im Rahmen einer Reihe von Symposien und in Form von zahlreichen Stellungnahmen und Publikationen entfaltete. Sie wurde und wird getragen insbesondere von Repräsentant*innen der ‚dissidenten Kultur‘ im Sinne von Mary Douglas (1996) bzw. aus Kreisen jener ‚Künstlerkritik‘, die den Kreativitätsbegriff in den 1960er und 1970er Jahren gegen die in den westlichen Ländern damals noch verbreitete ‚hierarchische Kultur‘ eines wohlfahrtsstaatlich geprägten Kapitalismus

mobilisierte. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang u.a. an kritische Stellungnahmen von Bröckling (2007, 2010), van den Berg (2009), Galloway und Dunlop (2007), Goldsmith (2011), Jagodzinski (2011), O'Connor (2011), Peck (2005), Rosler (2010, 2011), Bruell (2013) und Wuggenig (2016, 2017) bzw. an Beiträge in Textsammlungen in von Osten (2003), Lovink und Rossiter (2007), Raunig und Wuggenig (2007, 2016), Menke und Rebentisch (2011) oder Beyes und Metelmann (2018).

Stellvertretend mögen für diese Art von Kritik der Kreativität zwei Äußerungen stehen: eine von Ulrich Bröckling, der vorschlug „das Wort vorübergehend in den Giftschränk zu stellen“ (2010: 50); die andere von Stuart Hall, der vor dem Hintergrund der Instrumentalisierung des Wortes Kreativität seine weitere Verwendbarkeit infrage stellte: „More recently the terms creativity and innovation have been [...] assimilated to technological, commercial, managerial practices, in self-inflating and commodified ways which make them virtually unusable“ (2010: X).

LITERATUR

- Amabile, Teresa M. (1996): *Creativity in context. Update to the social psychology of creativity*, Boulder, Colorado/Oxford: Westview Press.
- Bakhshi, Hasan/Freeman, Alan/Higgs, Peter (2013): *A Dynamic Mapping of the UK's Creative Industries*, London: Nesta.
- Becker, Howard S. (2017): „Creativity Is Not a Scarce Commodity“, in: *American Behavioral Scientist* 61, H. 12, S. 1579–1588.
- van den Berg, Karen (2009): „Kreativität. Drei Absagen der Kunst an ihren erweiterten Begriff“, in: Stephan A. Jansen/Eckhard Schröter/Nico Stehr (Hg.), *Rationalität der Kreativität? Multidisziplinäre Beiträge zur Analyse der Produktion, Organisation und Bildung von Kreativität*, Wiesbaden: Springer VS, S. 207–224.
- Beuys, Joseph/Staack, Klaus (1972): „Manifest zur Gründung einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“, http://4.bp.blogspot.com/-MsEeM6wkp2I/UX_6MmCG93I/AAAAAAAAAv4/xqNehwQVI/s1600/339x472.jpg
- Beyes, Timon/Metelmann, Jörg (Hg.) (2018): *The Creativity Complex: A Companion to Contemporary Culture*, Bielefeld: transcript.
- Boden, Margarete (2004): *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* [1990], London: Routledge.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2018): *The New Spirit of Capitalism*, (frz. 1999), London/New York: Verso.
- Dies. (2002): „The New Spirit of Capitalism“, Paper to be presented to the Conference of Europeanists, Chicago, 14.–16. März 2002,

- <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/11/boltanski-SPIRITofCapitalism.pdf>
- Boltanski, Luc (2007): „Leben als Projekt. Prekarität in der schönen neuen Netzwerkwelt“, in: *polar* 2, http://www.polar-zeitschrift.de/polar_02.php?id=69#69
- Bourdieu, Pierre (1993): *The field of cultural production. Essays on art and literature*, hg. v. Randall Johnson, Cambridge: Polity.
- Ders. (1996): *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2013): *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*, Paris: Seuil.
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2010): „„Kreativ? Das Wort ist vergiftet“. Ein Gespräch mit dem Soziologen Ulrich Bröckling über Illusion und Wirklichkeit, über Utopie und Selbstausbeutung im Alltag der neuen Selbstständigen. Von Thomas Assheuer“, in: *Die ZEIT* vom 04.11.2010, S. 50–51.
- Bruell, Cornelia (2013): *Kreatives Europa 2014 – 2020. Ein neues Programm – auch eine neue Kulturpolitik?* Bonn: Ifa-Edition Kultur und Außenpolitik.
- Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi) (2014): *Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2013*, Berlin.
- Ders. (2019): *Monitoringbericht Kultur- und Kreativwirtschaft 2018*, Langfassung, Berlin.
- Burns, Tom R./Machado, Nora/Corte, Ugo (2015a): „The sociology of creativity: Part I: Theory: The social mechanisms of innovation and creative developments in selectivity environments“, in: *Human Systems Management* 34, S. 179–199.
- Dies. (2015b): „The sociology of creativity: Part II: Applications: The socio-cultural contexts and conditions of the production of novelty“, in: *Human Systems Management* 34, S. 263–286.
- Bycroft, Michael (2012): „Psychology, Psychologists, and the Creativity Movement: The Lives of Method Inside and Outside the Cold War“, in: Mark Solovey/Hamilton Cravens (Hg.), *Cold War Social Science*, New York: Palgrave Macmillan, S. 197–214.
- „Cambridge Academic Content Dictionary: creativity“, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/creativity>
- Caves, Richard (2000): *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge: Harvard University Press.
- Collins, Randall (1987): „A micro-macro theory of intellectual creativity: the case of German idealist philosophy“, in: *Sociological Theory* 5, S. 47–69.
- Cropley, Arthur (2011): „Definitions of Creativity“, in: Runco/Pritzker, *Encyclopedia of Creativity*, Bd. I, S. 358–369.

- Csikszentmihalyi, Mihaly (2010): *Kreativität. Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden*, (engl. 1996), Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ders. (2014): *The Systems Model of Creativity*, Dordrecht: Springer.
- Department for Culture, Media and Sport (DCMS) (1998): „Creative Industries Mapping Document“, <https://www.creativitycultureeducation.org/publication/creative-industries-mapping-document-1998>
- DiMaggio, Paul (2011): „Cultural Networks“, in: John Scott/Peter J. Carrington (Hg.), *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, Three Oaks, CA: Sage Publications, S. 286–300.
- Dobratz, Betty A. (2001): „The Role of Religion in the Collective Identity of the White Racialist Movement“, in: *Journal for the Scientific Study of Religion* 40, H. 2, S. 287–301.
- Douglas, Mary (1996): *Thought Styles*, London: Sage.
- Fauconnier, Gilles/Turner, Mark (2002): *The way we think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.
- Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York: Basic Books.
- Galloway, Susan/Dunlop, Stewart (2007): „Deconstructing the Concept of ‚Creative Industries‘“, in: *International Journal of Cultural Policy* 13, H. 1, S. 17–31.
- Gardner, Howard (2011): *Creating Minds. An Anatomy of Creativity [1993]*, New York: Basic Books.
- Girard, André (1982): „Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development?“, in UNESCO (Hg.), *Cultural Industries: A Challenge for the Future of Culture*, S. 24–40.
- Giuffrè, Katherine (2009): *Collective Creativity: Art and Society in the South Pacific*, Farnham/Burlington: Ashgate.
- Glaveanu, John Vlad P./Hanson, Michael H./Baer, John/Barbot, Baptiste/Clapp, Edward P./Corazza, Giovanni E./Hennessey, Beth/Kaufman, James C./Lebuda, Izabela/Lubart, Todd/Montuori, Alfonso/Ness, Ingunn J./Plucker, Jonathan/Reiter-Palmon, Roni/Simonton, Dean Keith/Neves-Pereira, Monica Souza/Sternberg, Robert J. (2019): „Advancing Creativity Theory and Research: A Socio-cultural Manifesto“, in: *The Journal of Creative Behavior* 0, H. 0, S. 1–5, <https://doi.org/10.1002/jocb.395>.
- Goldsmith, Kenneth (2011): *Uncreative Writing: Managing Language in a Digital Age*, New York: Columbia University Press.
- Guilford, Joy P. (1950): „Creativity“, in: *American Psychologist* 5, S. 444–454.
- Hall, Stuart (2010): „Foreword“, in: Helmut Anheier/Yudhishtir Raj Isar (Hg.), *Cultural Expression, Creativity and Innovation. The Cultures and Globalization Series* 3, London: Sage, S. IX–XII.

- Harris, Ann (2014): *The Creative Turn: Towards a New Aesthetic Imagery*, Rotterdam: Sense Publishers.
- Hartley, John/Potts, Jason/Cunningham, Stuart/Flew, Terry/Keane, Michael/Banks, John (2012): *Key Concepts in Creative Industries*, London: Sage.
- Hartley, John/Potts, Jason (2014): *Cultural Science. A Natural History of Stories, Demes, Knowledge and Innovation*, London: Bloomsbury.
- Heap, Shaun Hargreaves/Douglas, Mary/Ross, Angus (1992): *Understanding the Enterprise Culture: Themes in the Work of Mary Douglas*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hesmondhalgh, David/Pratt, Andy C. (2005): „Cultural industries and cultural policy“, in: *International journal of cultural policy* 11, H. 1, S. 1–14.
- Hochgerner, Josef (2012): „New Combinations of Social Practices“, in: Hans-Werner Franz/Josef Hochgerner/Jürgen Howaldt (Hg.), *Challenge Social Innovation*, Berlin/Heidelberg: Springer, S. 87–104.
- Howkins, John (2001): *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*, London/Harmondsworth: Penguin.
- Jagodzinski, Jan (2011): „Creativity as Designer Capitalism: Deleuze-Guattarian Interventions“, in: Thomas Kerry/Janet Chan (Hg.), *Handbook of Research on Creativity*, Cheltenham (UK): Edward Elgar, S. 121–124.
- Joas, Hans (1996): *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koestler, Arthur (1964): *The Act of Creation*, London: Hutchinson.
- Kratke, Stefan (2011): *The Creative Capital of Cities: Interactive Knowledge Creation and the Urbanization Economies of Innovation*, Malden, MA: Wiley-Blackwell, S. 43–89.
- Kreativwirtschaft Austria und Wirtschaftskammer Österreich (Hg.) (2017): *Siebenter Österreichischer Kreativwirtschaftsbericht*, Wien.
- Kuhn, Thomas S. (1970): „The Structure of Scientific Revolutions“, in: *International Encyclopedia of Unified Science* 2, H. 2, S. 1–210.
- Landry, Charles (2000): *The Creative City: A toolkit for urban innovators*, London: Earthscan Publications.
- Lovink, Geert/Rossiter, Ned (Hg.) (2007): *MyCreativity Reader: A Critique of Creative Industries*, Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Luhmann, Niklas (1988): „Über Kreativität“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?*, München: Fink, S. 13–19.
- McCraw, Thomas K. (2007): *Prophet of Innovation: Joseph Schumpeter and Creative Destruction*, Cambridge: Harvard University Press.
- McRobbie, Angela (2011): „Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise“, in: *Variante* 41, S. 32–33.
- Menger, Pierre Michel (2014): *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*, Cambridge: Harvard University Press.

- Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.) (2011): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kadmos.
- Michel, Jean-Baptiste/Shen, Yuan K./Aiden, Aviva P./Veres, Adrian/Gray, Matthew K./The Google Books Team/Pickett, Joseph P./Hoiberg, Dale/Clancy, Dan/Norvig, Peter/Orwant, Jon/Pinker, Steven/Nowak, Martin A./Lieberman Aiden, Erez (2011): „Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books“, in: *Science* 331, H. 6014, S. 176–182.
- Mithen, Steven (1998): „A Creative Explosion? Theory of Mind, Language, and the Disembodied Mind of the Upper Paleolithic“, in: Ders. (Hg.), *Creativity in Human Evolution and Prehistory*, London/New York: Routledge, S. 165–191.
- Moulier-Boutang, Yann (2000): „Vers Un Renouveau De La Critique Sociale“ (Interview mit Luc Boltanski und Ève Chiapello), in: *Multitudes* 3, S. 129–142.
- O’Connor, Justin (2011): „The Cultural and Creative Industries: A Critical History“, in: *EKONOMIAZ. Revista vasca de Economía* 78, H. 3, S. 24–47.
- von Osten, Marion (Hg.) (2003): *Norm der Abweichung*, Wien: Springer.
- Pechenick, Eitan A./Danforth, Christopher M./Dodds, Peter S. (2015): „Characterizing the Google Books Corpus: Strong Limits to Inferences of Socio-Cultural and Linguistic Evolution“, in: *PLoS ONE* 10, H. 10, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0137041>.
- Peck, Jamie (2005): „Struggling with the creative class“, in: *International Journal of Urban and Regional Research* 29, H. 4, S. 740–770.
- Popitz, Heinrich (2000): *Wege der Kreativität*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2007): *Kritik der Kreativität*, Wien: Turia + Kant.
- Dies. (Hg.) (2016): *Kritik der Kreativität*, Wien u.a.: transversal texte, <https://transversal.at/books/kritikderkreativitaet>
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Ders. (2016): „Das Kreativitätsdispositiv und die sozialen Regime des Neuen“, in: Werner Rammert et al. (Hg.), *Innovationsgesellschaft heute*, Wiesbaden: Springer VS, S. 133–153.
- Reinert, Hugo/Reinert, Erik S. (2006): „Creative Destruction in Economics: Nietzsche, Sombart, Schumpeter“, in: Jürgen Backhaus/Wolfgang Drechsler (Hg.), *Friedrich Nietzsche 1844–2000: Economy and Society*, New York: Springer, S. 55–85.
- Rosler, Martha (2010, 2011): „Culture Class: Art, Creativity, Urbanism“, Part I: *e-flux Journal* 21, 12/2010, Part II: *e-flux Journal* 23, 03/2011, Part III: *e-flux Journal* 25, 05/2011, <https://www.e-flux.com/journals/>

- Rowe, David/Noble, Greg/Bennett, Tony/Kelly, Michelle (2016): „Transforming cultures? From creative nation to creative Australia“, in: *Media International Australia* 158, H. 1, S. 6–16.
- Runco, Mark A. (1994): „Creative and imaginative thinking“, in: Vilayanur Subramanian Ramachandran (Hg.), *Encyclopedia of human behavior* 2, San Diego u.a.: Academic Press, S. 11–16.
- Ders. (2004): „Creativity“, in: *Annual Review of Psychology* 55, S. 657–87.
- Runco, Mark A./Pritzker, Steven R. (Hg.) (2011): *Encyclopedia of Creativity*, Two-Volume Set, Amsterdam u.a.: Elsevier und Academic Press.
- Sarsani, Mahender Reddy (2011): „Computers and Creativity“, in: Runco/Pritzker (Hg.), *Encyclopedia of Creativity*, S. 231–240.
- Sawyer, Keith (2011): *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford: Oxford University Press.
- Schumpeter, Joseph (1950): *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, (engl. 1944), Bern: Francke.
- Ders. (2003): *Capitalism, Socialism and Democracy* [1944], London/New York: Taylor & Francis.
- Ders. (1947): „The Creative Response in Economic History“, *The Journal of Economic History* 7, H. 2, S. 149–159.
- Segers, Katia/Huijgh, Ellen (2006): *Clarifying the complexity and ambivalence of the cultural industries*, Gent: Re-Creative Flanders.
- Simonton, Dean K. (2013): „What is a creative idea? Little-c versus Big-C creativity“, in: Kerry Thomas/Janet Chan (Hg.), *Handbook of Research on Creativity*, Cheltenham (UK)/Northampton, MA: Edward Elgar, S. 69–84.
- Sombart, Werner (2013): *Krieg und Kapitalismus* [1913], Barsinghausen: Unikum.
- Soyinka, Wole (1986): „Banquet Speech“, The Nobel Prize in Literature, Stockholm, http://old.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1986/soyinka-speech.html
- Sparavigna, Amelia Carolina/Marazzato, Roberto (2015): „Using Google Ngram Viewer for Scientific Referencing and History of Science“, in: *Computer Science, Digital Libraries*, <https://arxiv.org/pdf/1512.01364.pdf>
- Sternberg, Robert/Lubart, Todd I. (1999): „The concept of creativity: Prospects and paradigms“, in: Robert Sternberg (Hg.), *Handbook of creativity*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, S. 3–15.
- Tafel-Viia, Külliki/Viia, Andres/Terk, Erik/Lassur, Silja (2014): „Urban Policies for the Creative Industries: A European Comparison“, in: *European Planning Studies* 4, S. 796–815.
- Tafel-Viia, Külliki/Lassur, Silja (2015): *Creative industries from different viewpoints. Theoretical developments, support policies, sectoral practices*, Tallin: Tallinn University, School of Governance, Law and Society.

- Weckerle, Christoph/Page, Roman/Grand, Simon (2016): *Kreativwirtschaftsbericht Schweiz 2016, 2nd Swiss Creative Industries Report*, Creative Economies, Zürich.
- Dies. (2018): *Creative Economy Switzerland. Creative Economy Report 2018*, Zürich, <http://www.creativeeconomies.com/publications/creative-economy-report-2018/creative-economy-switzerland/>
- Williams, Raymond (1989): „Culture is ordinary“ [1958], in: Ders., *Resources of Hope, Culture, Democracy, Socialism*, London: Verso, S. 3–14.
- Wuggenig, Ulf (2011): „Kunst-Kunst, Street Art und ‚Kreativität‘. Annäherungen mit Hilfe von Feld- und Systemtheorie“, in: Daniel Suber/Hilmar Schäfer/Sophia Prinz (Hg.), *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften*, Konstanz: UVK, S. 217–251.
- Ders. (2016): „Kreativitätsbegriffe. Von der Kritik zu Assimilation, Vergiftung, Ausschlag. Vorwort zur Neuauflage von Kritik der Kreativität“, in: Gerald Raunig/Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien u.a.: transversal texts, S. 11–69.
- Ders. (2017): „Heute – 1968 – 1950. Über die Höhen und Tiefen des Kreativitätsbegriffs“, in: *Kunstforum International* Bd. 250, Schwerpunkttheft *Ressource Kreativität*, hg. v. Paolo Bianchi, S. 102–115.

2. Erwerbsarbeit und Kreativität

rainbow it over¹

ein Hörstück

Fides Schopp

*für eine Sprecherin**

[Tasten wählen Telefon
tuut tuut tuut
klick, wie Leitung frei]

Hello.
Hello?
Hello?
Hi God, are you there?
hm

[auflegen]

...

die Frage ist:
spielen eigentlich überdurchschnittlich viele Künstler*innen Lotto?
Eigentlich liegt es ja auf der Hand
vermutlich spielen wenig Künstler*innen Lotto,
brauchen sie auch nicht.

1 Das Hörstück *rainbow it over* ist als Diplomarbeit im WS 2014/15 an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe im Fachbereich Medienkunst entstanden. Interessierte können es sich unter <https://soundcloud.com/f-idee-s/rainbow-it-over> anhören.

Sie machen Kunst.

Da könnte man ansetzen:

Warum nicht Lotto spielen?

Muss man weit weniger Geld investieren,
hat weniger Stress, mehr Freizeit.

Glück

ob Lotto oder Kunst

sieht so aus als bräuchte man bei beidem
eine ordentliche Portion

deshalb

einfach mal Lotto spielen

...

„In seiner Autobiographie entwirft Vasari den Topos vom modernen Künstler, der allseitig gebildet auf der Grundlage seines Talents und durch nahezu asketische Lebensweise im ständigen Bemühen um Selbstperfektionierung schließlich den Gipfel des Ruhms erreicht. In Anlehnung an die antike *virtus*, deren konstituierendes Element die individuellen Leistungen des einzelnen ist [sic], galt Mühsal als aller Tugend Anfang und Ruhm als Lohn für entsprechende Anstrengungen. Gemäß diesem antiken Ideal hatte Arioso in seinem *Orlando furioso* (1516) die Summe aller Tugenden wie Arbeit, Eifer und Fleiß, aber auch Willensstärke und Entscheidungskraft als Voraussetzung zur Erlangung von Ruhm proklamiert. Dem heidnischen Ruhmerwerb entsprach unter christlich-moralischer Perspektive die Allegorie des steinigen und dornenreichen Wegs.“

S. 11 *Giorgio Vasari. Mein Leben. Neu übersetzt und kommentiert*

Giorgio Vasari lebte 1511 bis 1547 in Italien. Die moderne Kunstgeschichtsschreibung geht auf ihn zurück, da er als der Erste gilt, der anfangs, Künstlerbiografien aufzuschreiben.

...

Im Vorlesungsverzeichnis der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe wird im Wintersemester 2014/2015 ein Kunstwissenschaftsseminar angeboten, das folgendermaßen angekündigt wird:

„Künstler/-innentypen.

Künstler/-in zu sein ist kein Beruf – es ist eine Daseinsform. [...]“

...

Angenommen, Künstler*innen müssen Kunst machen,
– das ist eine weit verbreitete Annahme –
müssen Kunst machen, so als Ventil.

Es bricht aus ihnen heraus

wird auch oft gesagt oder geschrieben
Künstler seien so empfindlich sensibel.
Würden ihre Umwelt besonders wahrnehmen
und das dann eben rauslassen müssen.
Ich weiß überhaupt nicht woher das kommen soll?
Vielleicht von irgendwo weit drinnen im Körper?
Ist es so wie brechen müssen?
Das muss dann einfach raus.
Wie so ein Kotzschwall.
Kann man nix machen.
Sonst müsste man sterben,
elendig leiden.
Das kann man als Künstler*in nicht mehr zurückhalten.
Aber wenn das so ist, wie kotzen müssen...
– also worauf ich hinauswill:
kotzen tut man alleine.
Und das muss man.
Wenn man aber was tun muss,
– was bedeutet man hat keine Wahl –
wieso sollte man dann
dafür bezahlt werden?
Man muss es ja machen.
Bezahlt oder unbezahlt.

...

„Nur wer sich als Künstler wie ein Bauer mit ungeheurem Einsatz und entsprechendem Rüstzeug seinen Aufgaben widmet, wird zu gegebener Zeit die Früchte seiner Arbeit, sprich Ruhm und Unsterblichkeit, ernten, wie Vasari es in seiner Autobiographie vorgibt.“

Giorgio Vasari. Mein Leben. Neu übersetzt und kommentiert

...

Paradies, du schönster aller Gärten
Adam und Eva richtig glücklich
alles perfekt
alles schön
die beiden mussten nicht arbeiten
und dann dieser Apfel
Sünde
Vertreibung
und dann und seitdem
arbeiten arbeiten arbeiten arbeiten

die Sünde abarbeiten
zu Gott hinarbeiten

sozusagen als Nachgeschmack mit Geschmäcke

warum soll ich auf was warten bis ich tot bin?
Ich will es natürlich jetzt haben!
Alles und zwar sofort.

...

Meine eine beste Freundin hat etwas gesagt zum Lotto spielen, was ich so schlaue finde, dass ich kurz peinlich berührt bin, wie doof dieser Lotto-Spielen-Gedanke ist. Es ist natürlich von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen blöde den Menschen zu sagen, sie sollen Lotto spielen. Das bedeutet nur punktuelle Verbesserung für Einzelne – eben Glück, ausgewählt sein. Da geht es nicht um das Ganze. Nicht um alle.

Joachim Bauer, *Arbeit. Warum unser Glück von ihr abhängt und wie sie uns krank macht*, 2013

...

„Viele Menschen haben einen zu hohen Anspruch an das, was sie für Glück halten. Besonders fatal ist es, wenn – wie wir das gegenwärtig auch in der Diskussion um unsere Schulen erleben – schon Kindern und Jugendlichen suggeriert wird, alles im Leben müsse jederzeit Freude und Begeisterung auslösen. Keine Frage, das Leben soll Freude machen. Zur Wahrheit gehört aber auch, dass sich Menschen

auch in Zukunft Anstrengungsbemühungen zu unterziehen haben, weil wir in einer Welt der knappen Ressourcen leben. Wir bleiben, metaphorisch formuliert, eine aus dem Paradies vertriebene Spezies. Daher gehört es zum Leben, Anstrengungen auf sich zu nehmen, Mühen zu investieren und es auszuhalten, wenn sich Belohnungen nicht sofort einstellen.“

Ich lasse Dietmar Dath antworten. Er hat 2008 in seiner Streitschrift *Maschinenwinter* Folgendes geschrieben:

„Man wundert sich: Woher kommt der Mangel? Haben wir nicht Maschinen gebaut, die den Mangel abschaffen sollten? Erzeugt nicht, wer Güter mit solchen Maschinen produziert, mehr, als Einzelerzeuger je verbrauchen könnten? Beruht die Selbsterhaltung der gegenwärtigen Weltgesellschaft nicht auf gegenseitigem Handel, also auf Tausch, und bedeutet Tausch nicht, daß Überfluss ist – wer würde Selbsterzeugtes tauschen, das zum Überleben gebraucht wird? Ist der Tausch also nur Schein? Oder sind die Maschinen steckengeblieben, festgefroren, hängen Eiszapfen von den Roboterarmen, sind Silos eingestürzt, ist der Strom unterbrochen?“

...

Genau, man kann sich entscheiden zwischen Fachübersetzen und sogenanntem kultursensiblen Übersetzen. Und ich habe mich für das Letztere entschieden, für das kultursensible Übersetzen. Das beinhaltet dann so was wie Belletristik übersetzen, Literatur übersetzen und Übersetzen für den Kulturaustausch und für den Kulturbetrieb.

Im Sommer hast du dich für einen Job bei einem Theaterfestival beworben. Kannst du das noch mal erzählen?

*Das war ein größeres Bewerbungsgespräch, da waren verschiedene Bewerber*innen anwesend, die sich auf diesen Sprachmittlerjob beworben hatten. Dann waren drei vom Theaterfestival – drei Mitarbeiterinnen vom Theaterfestival da, die uns das Theaterfestival vorgestellt haben und uns kurz die Tätigkeit beschrieben haben. Und uns dann gebeten haben uns selbst vorzustellen – unsere Qualifikationen und unser Interesse darzustellen. Dann ist auch relativ schnell klargeworden, dass vonseiten der Bewerber*innen, sehr viele, sehr qualifizierte da waren. Die teilweise schon ein Studium, Konferenzdolmetschen beispielsweise, abgeschlossen hatten. Und aber andererseits, vom Theaterfestival, wurde auch klar, dass ziemlich hohe A- oder sagen wir mal, dass die Anforderungen, die gestellt wurden an diese Tätigkeit das Sprachliche überschritten haben und es nicht nur um das Sprachliche*

ging, sondern auch um ganz andere Tätigkeiten. Also man hätte auch, zum Beispiel, Sekt ausschenken sollen bei der Premierenfeier.

Kannst du einfach noch mal deine Kritik daran sagen?

*Mich hat das ein bisschen gestört, dass man vonseiten des Theaterfestivals nicht so richtig ernst genommen wurde als Sprachmittler oder in der Dolmetschertätigkeit. Und dass das eigentlich für die nicht gereicht hat, dass man einfach nur für die sprachliche Kommunikation zuständig sein sollte. Ich hätte mir gewünscht, dass sie sich ein bisschen mehr Gedanken gemacht hätten, was es überhaupt heißt zu dolmetschen. Und wie man das hätte sinnvoll organisieren können. Und eben nicht qualifizierte Bewerber*innen für Aushilfstätigkeiten abzustellen. Und das, was dann noch dazu kam, war, dass vonseiten des Theaterfestivals es so dargestellt wurde, als ob es eine ehrenamtliche Tätigkeit wäre. Deswegen auch nicht wirklich dafür Geld gezahlt werden sollte – für diese Tätigkeit. Also es wäre eine ganz winzige Aufwandsentschädigung gewesen.*

...

„Mühsal und Entbehrung, die ein Künstler aus Liebe zu seinem Metier in Kauf nehmen muß und die gemäß der Vorstellung Vasaris notwendige Voraussetzung zur Erlangung von Ruhm sind, nehmen in vielen Passagen der *Vite* die Züge einer leidenschaftlichen Askese an.“

aus *Giorgio Vasari. Mein Leben. Neu übersetzt und kommentiert*

...

Workaholic sein, ohne was zu tun zu haben.

...

wenn ich also davon ausgehe, ich muss Kunst machen
um klarzukommen,
um zu überleben ...

Und nicht, weil ich mich dazu entschlossen habe, in diesem Umfeld zu agieren.
Also, dass ich zum Beispiel nicht gedacht habe,
ich kann gut zeichnen deshalb studiere ich Kunst
so wie andere vielleicht dachten,
ich kann gut rechnen, ich studiere Mathe
oder ich mag Pflanzen und Natur

ich studiere Landschaftsarchitektur.
Sondern, dass es wie ein innerer Drang war.
Es blieb mir keine andere Möglichkeit
außer Kunst.

Dann kann ich auch nicht sagen
hee, gebt mir Geld
oder
ich arbeite unter den und den Bedingungen
sind die erfüllt, dann mach ich's – ansonsten nicht.
Wenn es immer nur um mich geht
und darum, dass ich was machen muss.
Dann kann ich auch nicht solidarisch sein;
mit wem soll ich mich dann zusammentun?

Klammer auf (man braucht doch Geld zum Leben
das kann man doch nicht einfach ausklammern) Klammer zu

...

„Jede künstlerische Begeisterung, jede künstlerische Tätigkeit ist letztlich eine Monomanie. Kunst ist etwas, das andere Leute in ihrer Freizeit als Hobby machen. Wenn ich aber sage, die Kunst füllt mein ganzes Leben aus, dann erfülle ich auf den ersten Blick keine sozial nützliche Funktion. Ich stelle jedenfalls keine essbaren oder bewohnbaren Sachen her und biete auch keine Dienstleistung an, sondern ich lebe meinen Knall. Die Gefahr ist immer, dass man in diesem Knall gefangen ist. Wenn man aber in diesem Knall gefangen ist, dann wird man so ein Schriftsteller, der nur noch Schriftsteller ist. Ich glaube, Nietzsche hat irgendwann über Wagner gespottet: Ich kannte mal einen Menschen, der war ein Ohr und sonst nichts. Das sollte man vermeiden.“
sagt Dietmar Dath in einem Interview mit Martin Hatzius

...

gleichzeitig denken können, (oohh) erst 20 Uhr und (waahh) morgen ist schon Freitag?

...

In dem Film NEW YORK STORIES von Woody Allen spielt Jack Nicholson einen Künstler. Ich kenne ihn nur in Ausschnitten. In einem steht Jack Nicholson, wirk-

lich ranzig aussehend, in seinem Atelier, einem Loft in New York, vor einer riesigen Leinwand. Er hält kurz inne und fängt dann an zu malen. Impulsiv.

Zeige ich die Youtube-Ausschnitte meinen Freundinnen, die Kunst studieren, fangen sie an angewidert zu schreien. Damit identifizieren?

Dachten sich vor uns auch schon welche. Deshalb haben sie angefangen zu hinterfragen, zu dekonstruieren. Das Bild des männlichen, aus sich selbst schöpfenden Künstlers.

Hat nicht geklappt. Der Künstlermythos hält sich hartnäckig. Es ist nur etwas dazugekommen. Es sollen jetzt alle Künstler*innen werden. Der Zwang zu Kreativität. Sich im Büro wohlfühlen. Länger bleiben, kein Ding, du. Alle, die hier arbeiten, sind deine besten Freunde. Oder du checkst nebenbei deine privaten Accounts bei allen möglichen Netzwerken im Internet.

Und dann steht man da und überlegt ernsthaft, ob man ganz altmodisch bewahren und schützen sollte. Fast wie Denkmalpflege. Die Kunst vorm Kunstmarkt. Das Feierabendbier. Ein muffiger Schauer läuft über den Rücken. Immer nach vorne schauen.

.

niemals vergessen.

...

Die Welt, Zeitungsartikel vom 08.09.2014:

„Deutsche Arbeitnehmer machen im Vergleich zu ihren Kollegen in den anderen 17 Euro-Ländern die meisten Überstunden. Laut EU-Studien liege die tatsächlich vereinbarte Wochenarbeitszeit in Deutschland bei 37,7 Stunden, tatsächlich arbeiteten die Beschäftigten aber 40,5 Stunden in der Woche. [...]

Nach den neuesten Erhebungen des Instituts für Arbeitsmarkt- und Berufsforschung (IAB) der Nürnberger Bundesagentur für Arbeit arbeitete jeder Erwerbstätige in Deutschland im vergangenen Jahr durchschnittlich 1645 Stunden. Die Zahl der Überstunden pro Arbeitnehmer lag im Jahr 2013 bei insgesamt 47,3. [...]

Pikant: Davon wurden nur 20,0 Überstunden bezahlt, die meisten Überstunden (27,2) wurden weder mit Geld noch mit Freizeitausgleich vergütet – sie wurden umsonst geleistet.“

...

„Das ist das Abgeschmackteste am Kapitalismus: Plötzlich wollen alle nur noch Liebe und keiner will mehr Geld. Die wollen alle für Liebe arbeiten, auch ich, und warum ist das so?“

aus dem Theaterstück *Tod eines Praktikanten* von René Pollesch

...

Wir sitzen auf einer Terrasse im Hinterhof
einer der ersten heißen Tage im Jahr.
Es ist abends, aber man kann noch im T-Shirt draußen sitzen.
Die Gesichter sind vertraut:
Man kennt sich seit Jahren.
Manche sieht man regelmäßig,
andere hat man aus den Augen verloren.
Mit manchen hatte man mehr zu tun,
andere waren Partyfreunde.
Jugend.
Jetzt alle zusammen,
in einer anderen Stadt.

Dann
die obligatorische Frage:
Und, was machst du so gerade?
Die Frage ist immer nervig gewesen:
Eine Abfrage nach Wertigkeit.
Man selbst wollte ja in Ruhe gelassen werden.
Was machst du? Leistest du was? Oder hängst du (womöglich) nur rum?
Aber bei manchen Menschen interessiert es eine*n ja wirklich, was sie so machen.
Die meisten in der Runde sind ratlos, wissen nicht wohin.
Mit sich.
Mit dem Leben.
Die Zeit wird ein immer größerer zusätzlicher Stressfaktor.
Es wird eng – zumindest denken wir, manche von uns, das.
So jung wie heute kommen wir nicht mehr zusammen.

—

Am Tag danach
schwirrt mir plötzlich der Gedanke im Kopf:
Wie wär's, mit ihr mal ein Projekt?
Mit ihm zusammenarbeiten?

Immer dieses Abchecken,
Planen, Investieren,
kann man nicht mal jemanden treffen,
ohne dass einem immer die Arbeit
dazwischenfunkt?

...

„In dieser so entstandenen Enge ergreift alle eine große Unsicherheit und beide Ziele, die zwei Horizonte des bürgerlichen Kulturarbeiters geraten ins Zwielficht – sich von der künstlerischen Arbeit zu ernähren, sie verwertbar zu halten und sie dennoch jenseits der Verwertung anzusiedeln. Es ist nicht mehr leicht, bei diesem unklaren Licht den Überblick zu behalten. Wenn ich behaupte, dass meine Kunst, meine Lebendigkeit, mein Körper ganz meines und unverkäuflich sind, tue ich das, um wenigstens das noch verkaufen zu können? Muss ich aus Verwertungsgründen unverwertbar sein? Damit ich erobert werden kann?“

Maggies Agentur, Diedrich Diederichsen

...

„Um das Ausmaß des Lohnunterschiedes von Hochschulabsolventinnen und Hochschulabsolventen, auch ‚Gender Pay Gap‘ genannt, in ihrer ersten Vollzeitbeschäftigung detailliert untersuchen zu können, konnte das Institut [für Arbeitsmarkt und Berufsforschung] anonymisierte Absolventendaten der Universität des Saarlandes nutzen. Dabei kam heraus: Während ein Hochschulabsolvent im Durchschnitt 103 Euro brutto pro Tag verdient, liegt der Bruttoverdienst einer Frau bei 90 Euro und somit 21 Euro beziehungsweise 23 Prozent unter dem Tageseinkommen der Männer mit 111 Euro.“

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01.08.2014

Unsere Großmütter mussten sich noch mit ihren Vätern darum streiten, eine Ausbildung machen zu dürfen. Es kam nicht immer der Wunschberuf dabei heraus. Die meisten Frauen meiner Generation können relativ selbstbestimmt ihre Ausbildung auswählen. Dazwischen waren unsere Mütter. Keine lange Zeit!

Danke Kapitalismus. Ich möchte trotzdem ohne dich weitermachen.

...

auf Wikipedia kann man zu dem Begriff des Genies Folgendes lesen:

„In der Renaissance begann man, mit dem Wort ‚Genie‘ künstlerische Schaffenskraft oder die Quelle der Inspiration zu beschreiben. Nach der französischen *Querelle des Anciens et des Modernes* breitete der Begriff sich dann schlagartig aus und dominierte die ästhetischen Debatten: der Begriff ‚Genie‘ stand nun einerseits für den aus sich selbst heraus schaffenden Künstler, der die Natur nicht nur nachahmt (wie es das frühere ästhetische Modell vorsah), sondern der *vollendet*, was die Natur selbst noch nicht vollenden konnte, andererseits für dessen Begabung bzw. Talent. [...] Das Genie schafft mögliche Welten, es wird zum Schöpfer und damit quasi zum Gott.“

...

[Tasten wählen Telefon
tuut tuut tuut]

the number you are calling is not available

[auflegen]

LITERATUR

- Bauer, Joachim (2013): *Arbeit. Warum unser Glück von ihr abhängt und wie sie uns krank macht*, München: Karl Blessing.
- Dath, Dietmar (2008): *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Diederichsen, Diedrich (2005): „Maggies Agentur“, in: Aenne Quiñones/Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Hg.), *René Pollesch: Prater-Saga*, Berlin: Alexander, S. 7–19.
- „Genie“, <https://de.wikipedia.org/wiki/Genie> vom 13.08.2014.
- Hatzius, Martin (2011): *Dietmar Dath. Alles fragen, nichts fürchten*, Berlin: Das Neue Berlin.
- Nova, Alessandro (Hg.) (2005): *Giorgio Vasari. Mein Leben, Neu übersetzt und kommentiert*, Berlin: Klaus Wagenbach.

Pollesch, René (2009): „Tod eines Praktikanten“, in: Ders., *Liebe ist kälter als das Kapital*, Reinbek: Rowohlt.

Schiltz, Christoph B. (2014): „Die Deutschen leisten die meisten Überstunden“, in: *Die Welt* vom 08.09.2014, S. 9.

„Was Männer bekommen und Frauen verdienen“,
<https://www.faz.net/aktuell/beruf-chance/recht-und-gehalt/lohnunterschied-maenner-frauen-13076559.html> vom 01.08.2014.

FILME

NEW YORK STORIES (1989) (USA, R: Woody Allen/Francis Ford Coppola/Martin Scorsese).

Ist das Arbeit oder ist das Kunst?

Die doppelte Einbettung kreativer Erwerbstätigkeit

Lisa Marie Basten

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

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

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

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

Kreative Arbeit als Wirtschaftsfaktor

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

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

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

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

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

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

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

Die Attraktivität kreativer Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

Kreative Erwerbstätigkeit zwischen Normalarbeitsverhältnis und Normalunternehmertum

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

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

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

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

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

Die gesellschaftliche Relevanz kreativer Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

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

Die doppelte Einbettung kreativer Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gestaltungsoptionen kreativer Arbeit – Ansatzpunkte und Best-Practice-Beispiele

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

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

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

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

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

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

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

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

LITERATUR

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

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

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

- Satzer, Rolf (2002): *Nicht nur Traumjobs. Vom Arbeiten und Verdienen in den Medien*, Frankfurt a.M.: conexx.av.
- Ders. (2007): *Ausgeleuchtet. Vom Arbeiten und Leben in der Filmindustrie*, Frankfurt a.M.: conexx.av.
- Schmidt, Florian (2017): *Arbeitsmärkte in der Plattformökonomie – Zur Funktionsweise und den Herausforderungen von Crowdwork und Gigwork*, Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Schmidt, Walter (1989): „,Kultureller Auftrag‘ und ,kulturelle Verantwortung‘ des Rundfunks“ in: *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM)* 33, H. 6, S. 263–267.
- Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf (2016): *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Berlin: Deutscher Kulturrat.
- Schulz, Gabriele/Zimmermann, Olaf/Hufnagel, Rainer (2013): *Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen*, Berlin: Deutscher Kulturrat.
- Schumpeter, Joseph (2005): *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, (engl. 1942), Tübingen/Basel: A. Francke.
- Söndermann, Michael (2012): *Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2010*, Berlin: Bundesministerium für Wirtschaft und Energie.
- Ders. (2016): *Leitfaden zur Erfassung von statistischen Daten für die Kultur- und Kreativwirtschaft. Auftrag des Arbeitskreises KKW der Wirtschaftsministerkonferenz*, <http://www.kulturwirtschaft.de/wp-content/uploads/2017/03/Kurzanleitung-KKW-Stat.Leitfaden-161031.pdf>
- Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2018): *Kulturfinanzbericht 2018*, Wiesbaden.
- Statistisches Bundesamt (Destatis) (2013): „Normalarbeitsverhältnis“, <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesamtwirtschaftUmwelt/Arbeitsmarkt/Methoden/Normalarbeitsverhaeltnis.html>
- Tarifvertrag für auf Produktionsdauer beschäftigte Film- und Fernseherschaffende (TVFFS) (29. Mai 2018), https://filmunion.verdi.de/++file++5b558c5356c12f5de5ed030c/download/TVFFS_2018-Endfassung-180710-Logo-2.pdf
- Teipen, Christina (2012): „Barrieren und Chancen für die Entwickler von digitaler Spielesoftware“, in: *WZBrief Arbeit 2012*, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-201211192257>
- UNDP (United Nations Development Programme) 2013. *Creative Economy 2013. Special Edition. Widening Local Pathways*, New York.

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

Kritik oder Affirmation?

Zum anhaltenden Kritikpotenzial subjektiver Ansprüche an Arbeit

Sarah Nies

Das Ideal der Kreativität hat in den letzten Jahrzehnten eine bedeutsame Umdeutung erfahren: von einem Bezugspunkt der Kritik am Bestehenden hin zum Dreh- und Angelpunkt eines neuen gesellschaftlichen Imperativs und Treiber affirmativer Selbstoptimierung.¹ Gleich, ob die Rede ist von den „Evangelien der persönlichen Entfaltung“ (Ehrenberg 2008: 219), den „Zumutungen des kreativen Imperativs“ (Bröckling 2013: 144), dem „Kreativitätsdispositiv“ (Reckwitz 2012) oder schlicht vom „Selbstverwirklichungszwang“ (Boltanski/Chiapello 2003: 462) – zahlreiche soziologische und sozialphilosophische Zeitdiagnosen zeigen sich darin einig, dass ehemals als Kritik formulierte Ansprüche auf Selbstentfaltung, Kreativität und Autonomie nun selbst in einen Zwang und Herrschaftsmechanismus umgeschlagen seien. Die Häufigkeit, mit der diese These im Diskurs vertreten ist, unterstreicht deren hohe Alltagsplausibilität: Als nahezu omnipräsent erweist sich die Anforderung, in Beruf und Arbeitstätigkeit nicht nur den Lebensunterhalt zu verdienen, sondern auch und vor allem die eigene Identität zu formen, und neuere Managementkonzepte wissen kreative Potenziale und intrinsische Motivation gezielt für unternehmerische Zwecke einzusetzen (u.a. Moldaschl/Voß 2002; Peters/Sauer 2005). Nicht zuletzt findet sich in der neoliberalen Agenda all das wieder, was Boltanski und Chiapello als „Einverleibung der Künstlerkritik“ (2003: 462) bezeichnen: Unter der Flagge (vermeintlich) gebotener kreativer Entfaltungsmöglichkeiten werden Unsicherheiten als flexible Chancen gepriesen und soziale Einschnitte mit dem Credo der Eigenverantwortung legitimiert. Weit über die Kreativbranche hi-

1 Zu verschiedenen Auffassungen von Kreativität in internationaler und historischer Perspektive siehe den Beitrag von Ulf Wuggenig in diesem Band.

naus ist die gezielte (Ver-)Nutzung subjektiver und kreativer Potenziale zu einem zentralen Bestandteil unternehmerischer Steuerungsmodi avanciert. Subjektive Arbeitsansprüche, die über die instrumentellen reproduktionsbezogenen Interessen an Erwerbsarbeit hinausreichen, scheinen damit eher aktuellen Managementideologien ‚in die Arme zu laufen‘, als betriebliche Herrschaft herauszufordern. Aber erschöpfen sich subjektive Arbeitsansprüche von Beschäftigten in managementkompatiblen Entfaltungsansprüchen und geht intrinsische Leistungsmotivation bruchlos in den Interessen der Unternehmen auf?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen befasst sich der Beitrag aus arbeitssoziologischer Perspektive mit jenen Arbeitsansprüchen, die über das Motiv der Sicherung des Lebensunterhalts hinausreichen und sich auf den subjektiven Sinnbezug von Arbeit richten. Im Fokus stehen also jene Ansprüche, die mit Boltanski und Chiapello zu den Motiven der Künstlerkritik gezählt werden können und zu denen auch das Ideal kreativer Entfaltung gehört. Welche Ansprüche hierunter im Konkreten zu fassen sind, ist Teil der in diesem Beitrag bearbeiteten Fragestellung. Gerade weil das Konzept des Kreativitätsdispositivs eine allgemeine gesellschaftliche Orientierung an Idealen der Kreativität behauptet und damit Gültigkeit über den engeren Kreis Kreativschaffender hinaus beansprucht, nehme ich hierbei abhängig Beschäftigte jenseits des Feldes typischer Kreativarbeit in den Blick. Fokussiert werden dabei weniger die Ansprüche im Rahmen der Berufs- und Arbeitsplatzwahl, sondern innerbetriebliche Verhältnisse und Konfliktfelder, jene (Sinn-)Ansprüche, die abhängig Beschäftigte im Rahmen der konkreten Arbeitspraxis in Anschlag bringen. Im Zentrum steht die Frage danach, inwieweit tatsächlich von einem Entsprechungsverhältnis zwischen subjektiven Arbeitsansprüchen und dem gesellschaftlichen Imperativ, im Konkreten: den Praxen unternehmerischer Steuerung von Arbeit, ausgegangen werden kann. Wenn man die Vorstellung überwindet, dass sich subjektive Arbeitsansprüche um rein individualistische Entfaltungsansprüche drehen, so die Kernthese des Beitrags, werden anhaltende und systematische Widersprüche zwischen subjektiven Arbeitsansprüchen und unternehmerischen Anforderungen sichtbar. Basis der Ausführungen sind sowohl theoretisch-konzeptuelle Überlegungen als auch qualitative empirische Erkenntnisse aus der eigenen Forschungshistorie (vgl. insb. Nies 2015; Nies/Tullius 2017; Menz/Nies 2016; Kratzer/Menz/Pangert 2015; Kratzer/Nies 2009), auf die ich im Rahmen des Beitrags beispielhaft zurückgreife.

Ausgangspunkt: Vom Verlust eines Kritikprinzips

Boltanski und Chiapello (2003) verorten die Wurzeln der Künstlerkritik, die sich gegen Kommodifizierung und disziplinarische Zwänge richtet und freie Entfaltung sowie Autonomie einfordert, vor allem in der Lebensform der Bohème, in Künst-

ler*innen- und Intellektuellenkreisen und der Studentenbewegung der 1968er. Demgegenüber schreiben sie der Arbeiterbewegung nur die gegen Ungleichheit und Armut gerichtete Sozialkritik zu. Der Gegenstand der Künstlerkritik lässt sich allerdings genauso in der Marx'schen Kategorie der Entfremdung fassen (und jener der Sozialkritik in dessen Kategorie der Ausbeutung). Sichtbar wird dann, dass auch die sog. Künstlerkritik tief in den Traditionen der Arbeiterbewegung verankert ist. So stellen jene Ansprüche an Autonomie und Selbstbestimmung nicht zuletzt zentrale Pfeiler der klassischen Taylorismuskritik dar (vgl. Dörre 2005; Nies/Sauer 2012). In Anlehnung an die Marx'sche Entfremdungstheorie diente das Ideal von Arbeit als schöpferischer Tätigkeit als Kritikfolie bestehender Arbeitsverhältnisse (siehe u.a. Schumann et al. 1982; Kudera et al. 1979). Autonomie, Kreativität und Entfaltung sind damit zentrale Bezugspunkte einer Kritik, die den zerstörerischen Wirkungen stark zergliederter Arbeitstätigkeiten entgegengesetzt wurde.

Mit der Krise des Taylorismus seit spätestens den 1980er Jahren wandelte sich sowohl die Rolle des Subjekts im betrieblichen Rationalisierungsprozess als auch die soziologische Sichtweise auf subjektive Ansprüche, die traditionell mit Entfremdungskritik assoziiert wurden – denn neue Managementkonzepte berufen sich nun genau auf jene Prinzipien, die Fluchtpunkte der Taylorismuskritik waren. Kritik an Arbeitszergliederung, an der Trennung von Hand- und Kopfarbeit und an der Unterdrückung der Arbeitskraft als Subjekt ficht betriebliche Herrschaftsverhältnisse häufig nicht mehr an.² Die neue Steuerung im Unternehmen übt Herrschaft trotz der Gewährung von Freiräumen im Arbeitsablauf, ja sogar *gerade über* die Gewährung solcher Freiräume aus und setzt auf die unternehmerische Nutzung subjektiver Potenziale, anstatt diese zu unterdrücken. Die Aufwertung der Rolle des Subjekts in der betrieblichen Ordnung ist unter dem Begriff „Subjektivierung von Arbeit“ seither breit diskutiert (u.a. Moldaschl/Voß 2002; Arbeitsgruppe Sub-ArO 2005). Standen dabei anfangs noch die gesteigerten Chancen, subjektive Ansprüche in der Arbeit zu realisieren, im Mittelpunkt der Debatte (vgl. Baethge 1991), verlagerte sich der Fokus im weiteren Verlauf zunehmend auf unternehmerische Strategien, subjektive Potenziale und Ressourcen der Beschäftigten zu verwerten und zu (ver-)nutzen. In den Blick geraten damit zunehmend die negativen Seiten der Subjektivierung – gestiegene Anforderungen und Belastungen sowie insbesondere Tendenzen der Selbstrationalisierung.

Zahlreiche sozialwissenschaftliche Ansätze unterschiedlicher Theorietraditionen beschäftigen sich parallel mit der Rolle, die der individuellen Entfaltung nicht mehr als Kritikprinzip, sondern als leitendem Imperativ und Rechtfertigungsprinzip

2 Eine Renaissance der Taylorismuskritik erleben wir allerdings heute im Kontext der Debatte um die Industrie 4.0 und der hier zuweilen prognostizierten Gefahren eines ‚digitalen Taylorismus‘.

bestehender Herrschaftsverhältnisse zukommt (vgl. u.a. Boltanski/Chiapello 2003; Reckwitz 2006, 2012, 2017; Ehrenberg 2008). Drei zentrale Argumentationsfiguren lassen sich hier identifizieren: *Erstens* geht es um eine ‚Denaturalisierung des Subjekts‘, d.h. menschliche Bedürfnisstrukturen, die in der traditionellen Entfremdungskritik noch anthropologisch fixiert erscheinen, sollen als gesellschaftlich geformt aufgedeckt werden. Entfremdung bestimmt sich bei Marx vor dem Hintergrund einer spezifischen Vorstellung vom eigentlichen Wesen des Menschen und Marx argumentiert entsprechend mit ‚natürlichen‘ Bedürfnisstrukturen des Menschen – die entfremdete Arbeit in kapitalistischen Produktionsverhältnissen muss sich am Maßstab eines Arbeitsideals messen, in dem der Mensch ‚zu sich selbst kommt‘ (vgl. Marx 1985a, 1985b).³ Aus Perspektive aktueller zeitdiagnostischer Ansätze erscheint diese anthropologische Fixierung des positiven Arbeitsbezugs freilich eher als ein Arbeitsfetisch, der die gesellschaftliche Geformtheit der Ansprüche verschleiert (vgl. u.a. Bröckling 2009; Reckwitz 2006, 2012).

Zweitens werden in der Debatte die Zumutungen herausgearbeitet, die Selbstverwirklichung als gesellschaftlicher Imperativ für das Subjekt bedeutet. Authentizität, Autonomie, Kreativität und Individualität verheißen heute kaum mehr Freiheit, sondern bedeuten vielmehr eine neue Anforderung, der man individuell gerecht werden muss; einen Zwang, dem man sich unterwerfen muss (vgl. u.a. Ehrenberg 2008; Reckwitz 2017; aber auch schon Beck 1986). „Die Ansprüche auf individuelle Selbstverwirklichung“, so formuliert es Axel Honneth, sind „inzwischen so stark zu einem institutionalisierten Erwartungsmuster der sozialen Reproduktion geworden [...], dass sie ihre innere Zweckbestimmung verloren haben und vielmehr zur Legitimationsgrundlage des Systems geworden sind“ (2002: 146).

Damit ist bereits der *dritte* Argumentationsstrang angesprochen, der insbesondere mit Boltanski und Chiapello (2003) in Verbindung gebracht wird: Die Forderungen nach Selbstverwirklichung, Autonomie, Entfaltung, Kreativität – sprich die Motive der Künstlerkritik – hätten Anstoß gegeben für eine flexible Anpassung ‚des Kapitalismus‘ und trügen nun zu seiner weiteren Stabilisierung und zur Aushöhlung sozialer Sicherheit bei, die gewissermaßen gegen die Verheißungen der Künstlerkritik eingetauscht worden sei. Folgt man also Boltanski und Chiapello, haben die Forderungen der Künstlerkritik nicht nur Eingang gefunden in herrschende Managementideologien, sondern auch in die unternehmerische Praxis, sind nun ihres kritischen Charakters beraubt und fristen ihr Dasein als Erfüllungshelfern der Interessen des Kapitals.

3 Einen Versuch, die Entfremdungskritik von ihrem anthropologischen Ballast zu befreien und damit für aktuelle Debatten fruchtbar zu machen, unternimmt Rahel Jaeggi (2005); Hartmut Rosa (2016) legt mit seiner Resonanzthese gewissermaßen eine erneuerte Entfremdungstheorie vor, die gleichwohl ebenso auf anthropologischen Annahmen beruht.

In der Zusammenschau der skizzierten zeitdiagnostischen Argumentationslinien zum gängigen Subjektmodell und herrschenden Imperativ gegenwärtiger Gesellschaft scheint offenkundig: Als Quelle der Kritik haben die Ideale der Künstlerkritik (bzw. mit dem Marx'schen Terminus: Entfremungskritik) ausgedient. Entwicklungen in der Arbeitswelt – der Wandel von Managementstrategien, Steuerungsmechanismen, Arbeitsbeziehungen und Arbeitsverhältnissen – sind dabei oftmals der zentrale (Boltanski/Chiapello) oder zumindest ein wichtiger (Reckwitz, Bröckling, Ehrenberg) Bezugspunkt der gestellten Diagnose. Wie sieht es nun in der konkreten betrieblichen Praxis aus? Welche Rolle kommt den subjektiven Ansprüchen von Beschäftigten, die der Künstlerkritik zugeordnet werden können, tatsächlich zu? Und wie verhalten sich subjektive Arbeitsansprüche zu gegenwärtigen Steuerungsprinzipien im Unternehmen?

Unternehmerische (Ver-)Nutzung subjektiver Potenziale und Ressourcen: Ein Blick in die betriebliche Praxis

Oberflächlich betrachtet lässt sich die ‚Einverleibung‘ ehemals kritisch vorgebrachter Ansprüche auf Selbstverwirklichung, Autonomie und Kreativität in den gegenwärtigen Arbeitsverhältnissen leicht aufzeigen. Symptomatisch für diese Entwicklungen kann hier das Beispiel von Ingenieur*innen aus einer eigenen Fallstudie (vgl. Nies 2015) in den Blick genommen werden. Es handelt sich hierbei um Beschäftigte aus den Entwicklungsbereichen zweier Elektronikkonzerne, die jeweils High-End-Produkte der Mess- und Funktechnik entwickeln und entsprechende Systeme bei (Industrie-)Kunden implementieren. In ihren Arbeitsbedingungen spiegeln sich typische Charakteristika subjektivierter Arbeit: Die Ingenieur*innen können die Arbeitsabläufe weitgehend frei gestalten, gearbeitet wird zu großen Teilen eigenverantwortlich nach Projektplan und Terminvorgaben.

„Wir haben unsere Aufgaben, müssen sie bis zu dem Zeitpunkt fertig bekommen. Wie wir das machen, ist eigentlich unsere Sache, und wie wir das aufteilen, ist auch unsere Sache. Also uns wird nicht gesagt, du machst das und das, und das nur so viel, sondern es gibt da schon eigentlich freie Hand.“ (Entwickler; vgl. auch Nies 2015: 269)

Eine hohe Eigenmotivation und inhaltliche Identifikation mit der Arbeitstätigkeit werden gleichermaßen von den Beschäftigten eingebracht wie unternehmensseitig vorausgesetzt. So ist für die Entwickler*innen der Beruf Hobby und ‚Berufung‘ („es gibt in meinem Leben nur die Elektrotechnik“) und die Arbeitsmotivation wird zumeist (auch) aus einem Eigenantrieb heraus begründet: „Ich will ja selber, dass das Gerät funktioniert. Und dass es so wird, wie ich mir das vorstelle.“ Umgekehrt fordert die Führungsebene diese Identifikation mit der Arbeit auch ein, nämlich als

Garantie für eine hohe Leistungsmotivation. „Für mich ist es wichtig, so ein bisschen das Glänzen in den Augen zu sehen“, formuliert ein Abteilungsleiter, „weil dann ist in der Regel auch die Leistung sehr gut“. Ebenfalls aufzeigen lassen sich an dem empirischen Fall Effekte in Form von bereitwilliger Mehrarbeit, die (vermeintlich) aus der arbeitsinhaltlichen Motivation resultieren: „Ich habe Jahre gehabt, da habe ich 650 Stunden weggeschmissen [...]. Das hat mir aber nie was ausgemacht, es war nie ein Thema. [...] Wenn du es gerne machst und freudig, dann passt die Sache einfach“ (Entwickler, vgl. Nies 2015: 316).

Wir finden hierin wieder, was in der Arbeitssoziologie seit den 1990er Jahren unter dem Stichwort ‚Subjektivierung von Arbeit‘ breit diskutiert wird: Die gegenwärtigen Rationalisierungsprinzipien beruhen nicht mehr auf der Unterdrückung subjektiver Potenziale und Ressourcen, wie es für die tayloristische Arbeitsorganisation als typisch galt, sondern auf ihrer gezielten unternehmerischen Nutzung. Die Kehrseite erweiterter Freiräume im Arbeitsprozess drückt sich dabei in Formen der ‚Selbstrationalisierung‘ und in gestiegenem Leistungsdruck aus. So schildern mittlerweile zahlreiche Studien eindrucksvoll, wie Beschäftigte scheinbar aus eigenem Antrieb gegen betriebliche und gesetzliche Regelungen und teils sogar gegen den Willen ihrer Vorgesetzten ‚heimliche Mehrarbeit‘ leisten und bis zum Rande der physischen und psychischen Erschöpfung arbeiten (vgl. u.a. Menz/Nies 2015; Menz/Dunkel/Kratzer 2011; Gerlmaier/Latniak 2011; Glißmann/Peters 2001). Der Rationalisierungsdruck scheint größer denn je, die Beschäftigten selbst werden zu den treibenden Akteur*innen ihrer eigenen Ausbeutung und dabei offenbar blind für die Herrschaftsverhältnisse. All dies spricht zunächst tatsächlich dafür, dass die Diagnose, die Künstlerkritik sei in Herrschaftsmechanismen aufgegangen und ihres kritischen Potenzials beraubt, in der betrieblichen Realität zutrifft. Ein näherer Blick auf die Mechanismen betrieblicher Steuerung und die konkreten Bezugspunkte subjektiver Arbeitsansprüche zeigt allerdings ein etwas anderes Bild, das in den folgenden Abschnitten nachgezeichnet wird.

Erweiterte Autonomiespielräume – erfüllte Forderungen der Künstlerkritik?

Folgt man Boltanski und Chiapello (2003), sind die Forderungen der Künstlerkritik nicht nur legitimatorisch vereinnahmt, sondern auf Kosten sozialer Sicherheiten real in gegenwärtigen Unternehmensstrategien, in „Organisationsweise und Personalführung“ der Unternehmen (2003: 31) umgesetzt (vgl. auch Boltanski/Chiapello 2001). Mit projektförmiger Arbeitsorganisation, der Einführung flacherer Hierarchien und der Ersetzung von Fremd- durch Selbststeuerung ist in dieser Perspektive den Forderungen nach Autonomie und Selbstentfaltung nachgekommen. In der arbeitssoziologischen Debatte wird die vorschnelle Gleichsetzung von neuen

Formen der Arbeitsorganisation mit vermeintlich erfüllten Forderungen nach Autonomie demgegenüber kritisch betrachtet. Denn in der Analyse der angesprochenen Formen der Leistungssteuerung – verstanden als zielgerichtete Aktivierung, Motivierung und Kontrolle von Leistungsverausgabung von Beschäftigten (vgl. Menz/Dunkel/Kratzer 2011) – wird schnell deutlich, dass wir es hier mit einer sehr beschränkten, genauer: mit einer fremdbestimmten Form der Autonomie zu tun haben. Die Ingenieur*innen, um bei dem Beispiel zu bleiben, genießen tatsächlich relativ hohe Freiheitsgrade im Arbeitsprozess – so ist die Art und Weise, wie sie ihre Arbeitsaufgaben erledigen, nicht im Detail vorgegeben. Die Freiheiten sind aber empfindlich durch gesetzte Rahmenbedingungen und marktbezogene Kennzahlen eingeschränkt: „[D]ie Ziele, was jetzt die Projekte angeht, sind eigentlich von außen vorgegeben. Sie müssen, zum Tag X müssen sie das fertig haben. Da gibt’s kein Wenn und kein Aber [...], Termin ist Termin, das ist das oberste Kriterium“ (Führungskraft Entwicklungsabteilung, vgl. auch Nies 2015: 272).

Aktuelle Formen der Leistungssteuerung verzichten zwar oftmals – auch nicht immer – auf prozessbezogene Detailvorgaben und Verhaltenskontrollen, sie ersetzen diese aber durch eine andere, indirekte Steuerung, die vor allem darüber funktioniert, dass die Beschäftigten unter fremdbestimmten Bedingungen für unternehmerischen Erfolg verantwortlich gemacht werden: Beschäftigte auf allen Qualifikationsebenen werden mit markt- und verwertungsbezogenen Kennzahlen konfrontiert und sind gehalten, unter gesetzten Rahmenbedingungen selbstständig und eigenverantwortlich vorgegebene Ziele und Kennziffern zu erreichen (vgl. u.a. Peters/Sauer 2005; Kratzer et al. 2008). Diese Form der Steuerung übt dabei keineswegs weniger Zwang aus. Druck entsteht hier jedoch nicht über direkt ausgeübte repressive Kontrolle, sondern über die Überantwortung unternehmerischer Verantwortung. So verstanden, impliziert Subjektivierung die Übertragung von Rationalisierungsverantwortung auf die Beschäftigten selbst. Da die Beschäftigten gerade auch widersprüchliche Anforderungen und Spannungen zwischen tendenziell maßlosen Marktanforderungen und begrenzten Ressourcen (Personalkapazität, Arbeitszeit etc.) eigenverantwortlich bewältigen sollen, ist ein erhöhtes Maß an Eigenverantwortung und Autonomie inhärenter Bestandteil indirekter Steuerung; es wird aber effektiv in den Dienst unternehmerischer Zielsetzungen gestellt. Das Versprechen der Freiheit schlägt so in die Zumutung um, widersprüchlichen Anforderungen und dem systematischen Missverhältnis von Anforderungen und Ressourcen ausgesetzt zu werden: „Dann und dann müssen wir auf den Markt, und dann hat das fertig zu sein. Schau, wie du es hinkriegst“ (Entwicklerin, vgl. auch Nies 2015: 263).

Die Belastungen und Unfreiheiten, die aus fortbestehenden Verwertungszwängen und den Wirkungsweisen neuer Steuerungsformen resultieren, wie sie in der arbeitssoziologischen Subjektivierungs- und Vermarktlichungsdebatte (vgl. u.a.

Dörre/Röttger 2003; Sauer 2005) breit diskutiert werden, stehen somit der Annahme entgegen, den Forderungen nach Autonomie, Entfaltung und Selbstbestimmung sei im Rahmen neuer Unternehmensstrategien Genüge getan. Anders formuliert: Entfremdungs- und Künstlerkritik mögen zwar legitimatorisch eingefangen sein, behalten substanziell aber weiterhin ihre Gültigkeit. Auch wenn gegenwärtige Managementkonzepte auf Ideale wie Autonomie und freie Entfaltung verweisen und darüber bestehende Arbeitsverhältnisse und -bedingungen zu legitimieren versuchen, ist die substanzielle Kritik an der weiterhin bestehenden Einschränkung von Autonomie im betrieblichen Herrschaftsverhältnis nicht aufgehoben.

Bezugspunkte subjektiver Arbeitsansprüche – mehr als selbstreferenzielles Entfaltungsstreben

Um sich mit der Rolle und Funktion subjektiver Arbeitsansprüche unter gewandelten Managementstrategien zu befassen, gilt es natürlich auch, die Ansprüche selbst näher in den Blick zu nehmen – zumindest, wenn man nicht einfach von einem gesellschaftlichen Imperativ auf tatsächliche Orientierungen (kurz-)schließen möchte. Es stellt sich also die Frage, ob sich in subjektiven Arbeitsansprüchen jenseits materieller Reproduktionsinteressen tatsächlich vor allem die „Suche nach Authentizität und Selbsterweiterung“ (Reckwitz 2006: 442, inhaltlich analog: Reckwitz 2017) und das Streben nach individueller Entfaltung ausdrücken.

Ingenieur*innen gelten oftmals als Prototyp von Beschäftigten, die sich inhaltlich mit ihrer Arbeitstätigkeit identifizieren und ihrer Arbeit einen hohen Stellenwert im Leben zuweisen. Gerade deshalb lässt sich an ihrem Beispiel besonders gut herausarbeiten, wie weit die These des individuellen kreativen Entfaltungsstrebens trägt. Den Erwartungen entsprechend, zeigen die untersuchten Ingenieur*innen tatsächlich einen ausgeprägten technischen Ehrgeiz und betonen die Aufgabe kreativer Problemlösung als Reiz ihrer Tätigkeit. Interessant ist allerdings, dass sie ihrem selbstattestierten technischen Optimierungsstreben andere Ansprüche gegenüberstellen, die für ihre konkreten Arbeitsorientierungen noch zentraler sind: Es handelt sich dabei um Ansprüche, die sich auf die Anwendung des entwickelten Produktes beziehen. Das Bild des ‚Elfenbeinturmentwicklers‘ – ein Begriff, der in den Interviews mehrfach fällt –, der sich in technischer Verliebtheit verliert und am Bedarf des potenziellen Nutzers vorbeientwickelt, gilt ihnen als eine Negativfolie, von der sie sich gerade abgrenzen wollen. Analog dazu zeigt sich auch in anderen Berufs- und Tätigkeitsfeldern, dass die Beschäftigten ihre Arbeitsansprüche nicht vorwiegend an Interessen individualistischer Entfaltung, sondern vor allem an den Gebrauchswerten ihrer Arbeit *für andere* festmachen. So thematisieren in eigenen empirischen Untersuchungen Kundenberater*innen in der

Bank die Folgen ihrer Beratung für die finanzielle Situation ihrer Kund*innen; Erzieher*innen sorgen sich um das Wohl der Kinder, aber auch die Bedürfnisse der Eltern; Sachbearbeiter*innen in der öffentlichen Verwaltung wägen zwischen gesellschaftlichen Interessen und der Bedarfslage ihrer Klient*innen ab; in Interviews am Bau stellen die Befragten – Bauarbeiter*innen gleichermaßen wie Bauingenieur*innen – Ansprüche an die dauerhafte qualitative Substanz des Bauwerks heraus; für Befragte im Einzelhandel stehen unterschiedlichste Kundenbedürfnisse – von Schnelligkeit über Übersichtlichkeit und Produktauswahl bis hin zum Service – im Zentrum ihrer Arbeitsorientierungen; und in arbeitsteiligen Zusammenhängen, wie etwa bei Befragten in der Produktion, richten sich die Orientierungen stark an den Anforderungen für die Weiterverarbeitung durch den*die nächste*n Kolleg*in aus. Worauf sich subjektive Arbeitsansprüche im Einzelnen richten, bleibt eine von Fall zu Fall empirisch zu untersuchende Frage; augenfällig ist aber, dass sich in den bisherigen eigenen Untersuchungen die formulierten Ansprüche nicht auf die Befriedigung eigener Bedürfnisse im Erleben des Arbeitsprozesses konzentrieren, sondern – in unterschiedlicher Reichweite⁴ – auf das Arbeitsergebnis, die Folgen der Arbeit im sozialen Kontext, also die Wirkungen der Arbeit auf andere abzielen. Nicht nur die Befriedigung eigener Bedürfnisse im Arbeitsprozess, das eigene Wohlbefinden und der Reiz an der Arbeit stehen im Mittelpunkt subjektiver Ansprüche, sondern vor allem auch die Folgen der Arbeit für andere. In den Worten eines Sachbearbeiters: „Spaß finde ich jetzt nicht so wichtig. Wichtig ist, dass ich meine Arbeit gerne mache. Dass ich sie gerne mache und dass ich auch sehe, dass meine Arbeit auch eine Wirkung zeigt, auch einen Nutzen hat“ (Sachbearbeiter, vgl. auch Nies 2015: 201). Individuelle kreative Entfaltung ist freilich nicht gleichzusetzen mit dem hier angesprochenen ‚Spaß‘ an der Arbeit; deutlich wird in dem Zitat aber vor allem, dass es in den subjektiven Arbeitsansprüchen der Beschäftigten nicht um die selbstreferenziellen Bedürfnisse als Selbstzweck geht.

Der Industriesoziologe Hans-Paul Bahrdt bestimmt Arbeit in einer klassischen Definition als „ein gekonntes, kontinuierliches, geordnetes, anstrengendes, nützliches Handeln, das auf ein Ziel gerichtet ist, welches jenseits des Vollzugs der Arbeitshandlung liegt [...]. Sie erfährt ihren Sinn von ihrem Ergebnis her, das hinter ihr liegt“ (Bahrdt 1983: 124). Eben jener Sinn, der sich über die Vorstellung vom ‚richtigen‘ Arbeitsergebnis bestimmt, steht im Mittelpunkt der subjektiven Arbeitsansprüche der Beschäftigten. Statt individualistischen Entfaltungsansprüchen geht

4 Den Fokus der entsprechenden arbeitsinhaltlichen Orientierungen stellen unmittelbare Gebrauchswerte dar, die durch das eigene Arbeitshandeln beeinflusst werden können. Der weitergehende (gesellschaftliche) Sinn der eigenen Arbeitstätigkeit ist dem gewissermaßen vorgelagert und tritt eher als Frage der Arbeitsplatz- und Berufswahl, weniger als Anspruch im Vollzug einer Arbeitstätigkeit auf (vgl. Nies 2015: 280ff.).

es den Befragten also um *arbeitsinhaltliche Ansprüche*, die sich auf die Wirkung der Arbeit beziehen und auf den Vorstellungen der Arbeitenden darüber beruhen, was Sinn und Zweck ihrer Arbeitstätigkeit ist oder aus ihrer Sicht sein sollte.

Prägend sind diese Ansprüche im Rahmen jeder Tätigkeit – auch dort, wo man keine besondere Arbeitsidentifikation erwarten würde, denn nicht die generelle Arbeitsmotivation und der Stellenwert von Arbeit im Leben, sondern die Einbettung der Arbeitstätigkeit in einen sozialen Zusammenhang bestimmt die Verbindlichkeit arbeitsinhaltlicher Ansprüche. So kommt in meiner Empirie die Bedeutung der arbeitsinhaltlichen Ansprüche nicht etwa beim fachlich interessierten, intrinsisch motivierten und hochqualifizierten Ingenieur am deutlichsten zum Ausdruck, sondern bei Kundenberater*innen in einer Bank, mithin einer Beschäftigtengruppe, die sich im untersuchten Fall (vgl. Nies 2015: 135ff.) nur wenig mit ihrer Arbeitstätigkeit identifiziert und dem Beruf eher geringen Stellenwert in ihrem Leben einräumt. Grund dafür ist, dass ihre Arbeitstätigkeit als Finanzberater*innen von Privatkund*innen unmittelbar schädliche Auswirkungen auf ein Gegenüber haben kann, mit dem sie auch noch direkt konfrontiert sind. Hier zeigt sich, dass es sich bei der Auseinandersetzung um die Erfüllung subjektiver Arbeitsansprüche nicht um eine Luxusproblematik besonders privilegierter Beschäftigtengruppen oder um die besondere Arbeitshaltung eines spezifischen, besonders kreativen, besonders idealistischen oder besonders ehrgeizigen Arbeitssubjekts handelt.

Widerspruch oder Entsprechung? Inhaltliche Arbeitsansprüche und unternehmerische Verwertungsinteressen

Stellt für die arbeitsinhaltlichen Ansprüche der Beschäftigten der Gebrauchswert des Arbeitsproduktes, also seine Eigenschaft, menschliche Bedürfnisse irgendeiner Art befriedigen zu können, den zentralen Bezugspunkt dar, liegt für das Unternehmen der Sinn des Produktionsprozesses bekanntermaßen in der Verwertung. Zwar bleibt die Produktion von (materiellen oder immateriellen) Gebrauchswerten unhintergehbare Grundlage für den Wertbildungsprozess (vgl. Marx 1964, insb. 203ff., 660), aber Produktionsentscheidungen, Innovationsprozesse, Markt- und Investitionsstrategien richten sich primär nach Kriterien maximaler Verwertung, nicht nach Kriterien der Nützlichkeit des Arbeits- und Produktionsprozesses. Und auch Rationalisierungsstrategien sowie die Steuerung von Leistungszielen nicht nur darauf, Beschäftigte überhaupt zur Leistungsverausgabung oder Leistungssteigerung zu animieren, sondern auch darauf, diese in den Dienst des Verwertungsinteresses zu stellen. Nicht *irgendeine* Leistung soll erbracht werden, sondern eine, die sich für das Unternehmen auszahlt. Maximale Verwertung allerdings ergibt sich nicht – und schon gar nicht zwangsläufig – aus der Sicherung oder Steigerung des Gebrauchswerts. Das Verwertungsinteresse des Unternehmens steht damit in einem

widersprüchlichen und zugleich untrennbaren Zusammenhang zur Produktion von Gebrauchswerten. In Bezug auf die arbeitsinhaltlichen Ansprüche der Beschäftigten öffnet das ein weites Feld von potenziellen Konflikten. Dies gilt nicht zuletzt, da die Beschäftigten unter neuen Steuerungsformen den widersprüchlichen Zusammenhang von Verwertungsinteresse und Gebrauchswertanforderung selbst zu bearbeiten haben, indem sie unmittelbar mit rendite- und marktorientierten Kennzahlen konfrontiert werden, die sie mit den Anforderungen des konkreten Arbeitsprozesses und ihren arbeitsinhaltlichen Ansprüchen in Einklang bringen müssen.

So geraten die auf die Anwendung bezogenen Qualitätsansprüche der Ingenieur*innen regelmäßig in Widerspruch zu markt- und marketinggetriebenen Terminvorgaben, bei den Kundenberater*innen stehen exzessive Vertriebsvorgaben mit dem eigenen Anspruch in Konflikt, der sozialen Verantwortung dem Kunden gegenüber gerecht zu werden. Bildlich formuliert es eine der Interviewpartner*innen:

„Wenn ich einen Kunden in den Fingern habe, dann muss ich schauen, was ich rauswinden kann, wie so ein feuchter Waschlappen, hoffentlich kommen noch zwei, drei Tropfen raus, so ungefähr. Weil wir brauchen ja die Woche noch einen Bausparer. [...] Aber ich für meine innere Einstellung sage mir eigentlich, das kann es ja nicht sein. Ich kann ja den Kunden nicht über den Tisch ziehen mit irgendwas, wenn wir diese Woche noch dieses oder jenes brauchen. [...] Also ich muss sowohl in der Früh wie auch abends in den Spiegel reinschauen können.“ (Kundenberaterin, vgl. auch Nies 2015: 213)

Die erlebten Gefährdungen der eigenen Vorstellungen von Sinn und Zweck der Arbeitstätigkeit fordern die Beschäftigten in beiden Fällen zu vehementer Kritik heraus – teils an übergreifenden ökonomischen Prinzipien, teils ‚nur‘ an deren betrieblicher Definition und Umsetzung. Dass die Beschäftigten sich der unternehmerischen Verantwortung unter Bedingungen indirekter Steuerungsformen schwerlich entziehen können, trägt im Fall der Kundenberater*innen allerdings dazu bei, dass das Spannungsfeld von Verwertungs- und Gebrauchswertperspektive nicht nur Potenziale von Eigensinnigkeit und Kritik eröffnet, sondern sich auch als eine Quelle massiver Belastung erweisen kann. So ging in dem konkret untersuchten Fall der erlebte Widerspruch mit einer massiven Verbreitung psychischer Belastungserscheinungen und Erkrankungen einher (vgl. auch Menz/Nies 2015). Denn unabhängig davon, ob die Kundenberater*innen tatsächlich nach dem formulierten Anspruch der sozialen Verantwortung handeln, ist dieser ganz offensichtlich stark mit ihrem eigenen Selbstbild verknüpft und normativ bindend. In Konfrontation mit den ausufernden Vertriebsvorgaben und dem engmaschigen Controlling geraten sie in einen nahezu unauflösbaren Konflikt, dessen Spannung sie weitgehend mit sich selbst austragen müssen. Das daraus resultierende Leiden

ist dabei keineswegs eines, das aus dem Scheitern überbordender Selbstverwirklichungsprojekte oder der Überforderung durch Freiheit resultiert (so etwa Ehrenberg 2008). Das Leiden verdankt sich vielmehr dem Konflikt zwischen der Verantwortung für die Nutzung und die Nutzer*innen der eigenen Arbeit auf der einen Seite und dem Druck aus der übertragenen Verantwortlichkeit für die Verwertungsziele des Unternehmens auf der anderen Seite. Immer noch gilt: Die Beschäftigten leiden nicht so sehr an Freiheit als vielmehr an Unfreiheit.

Am Fall der Ingenieur*innen lässt sich zugleich verdeutlichen, dass der Typus subjektiver Arbeitsansprüche äußerst relevant für die Reaktionsweisen im Konfliktfall mit unternehmerischen Vorgaben ist. Je nachdem, ob individuelle Entfaltungsansprüche oder inhaltliche Arbeitsansprüche, die in einen sozialen Kontext gebettet sind, mit Kennzahlen oder Terminvorgaben konfliktieren, gehen die Ingenieur*innen sehr unterschiedlich mit diesem Konflikt um. Geht es um einen technischen Perfektionismus, der ihrer individuellen Befriedigung dient, „wo Herzblut dranhängt, wo ich ein persönliches Interesse habe“ – so einer der Ingenieure –, ist die Bereitschaft, „auch mal am Wochenende über was nachzudenken“ und auch unentgeltlich Mehrarbeit zu leisten, recht hoch. Auch wenn das technische Optimierungstreben für die Ingenieur*innen durchaus eine gewisse Dringlichkeit haben kann, begreifen sie es doch als individuelle Entscheidung, diesem nachzugehen, nicht als ein Anrecht, für das sie Unternehmensressourcen einklagen könnten. Dies bedeutet umgekehrt allerdings auch, dass dieser Anspruch der technischen Perfektionierung unmittelbar an eine positive Arbeitsmotivation gebunden ist und es keine normative Ordnung gibt, die sie daran bindet. Sofern sich Prioritäten in ihrem Leben verschieben oder sie den Eindruck gewinnen, ihre Motivation werde vom Unternehmen gezielt ausgenutzt, „gehen bei mir dann sehr schnell die Rollläden runter“, so der zitierte Ingenieur weiter. Sie fühlen sich somit frei, den Anspruch bei Bedarf auch wieder zurückzuschrauben. Anders verhält es sich mit arbeitsinhaltlichen Ansprüchen, die sich konkret auf die Anwendung und Nutzung ihrer Entwicklung beziehen. Gerade wenn hierbei auch sicherheitsrelevante Qualitätskriterien angesprochen sind, ist der Anspruch – ähnlich wie bei den Kundenberater*innen – normativ bindend und keine Frage rein individueller Präferenzen. Damit sind die Bedingungen, die notwendig sind, um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, allerdings auch legitim einklagbar und die Bereitschaft, im Konfliktfall ‚private‘ Ressourcen aufzuwenden, ist weitaus geringer: Sofern Terminvorgaben und Kennzahlen jene arbeitsinhaltlichen Ansprüche gefährden, wenden sich die Ingenieur*innen vielmehr gegen die Vorgaben und setzen notfalls die Ansprüche auch eigensinnig durch. Anstatt also aus überschießender Arbeitsmotivation unternehmerischen Interessen entgegenzukommen, stehen hier auf einmal unternehmerische Kennzahlen und die unternehmerische Rationalität infrage. Die Widersprüche zwischen den eigenen (und eigensinnigen) Vorstellungen davon, was

im Kern Sinn und Zweck der jeweiligen Arbeitstätigkeit ist, und den unternehmensseitig gesetzten Zielen und Kennzahlen produzieren *Legitimationsrisse* der betrieblichen Herrschaft und der proklamierten ökonomischen Rationalität. Das bedeutet allerdings nicht, dass ökonomische Orientierungen den arbeitsbezogenen Ansprüchen der Beschäftigten selbst prinzipiell und per se äußerlich sind. Eine einfache Gegenüberstellung von Verwertungsinteressen des Unternehmens und Gebrauchswertorientierungen der Beschäftigten greift in diesem Sinne zu kurz. So wie das Unternehmen immer auch an eine Gebrauchswertperspektive gebunden bleibt, integrieren die Beschäftigten durchaus auch ökonomische Ziele in ihre eigenen Arbeitsansprüche. Durch die unmittelbare Konfrontation mit markt- und verwertungsbezogenen Kennziffern im Zuge neuer Steuerungsformen und der Vermarktlichung des Unternehmens werden die Widersprüche zwischen Verwertungs- und Gebrauchswertperspektive auch in die Subjekte selbst hinein verlagert (vgl. auch Sauer 2008; Nies/Sauer 2012; Voswinkel 2012). Dabei übernehmen die Beschäftigten nicht einfach die unternehmensseitigen Definitionen von Marktanforderungen, sondern bringen eigene Vorstellungen (markt-)ökonomischer Notwendigkeiten und Rationalitäten in Anschlag, die durchaus auch gegen die betriebliche Ordnung gerichtet werden können (vgl. Menz/Nies 2016). Die systematische Gefährdung arbeitsinhaltlicher Ansprüche schafft zusammengenommen eine Arena permanenter Auseinandersetzung; sie fordert zu eigensinniger Widerständigkeit und zu Kritik heraus und verursacht und verschärft, wie im Fall der Kundenberater*innen, Belastungserfahrungen am Arbeitsplatz.

Fazit: Von der Beständigkeit eines Kritikprinzips

Vor dem Hintergrund eines omnipräsenten Normativs der individuellen Entfaltung und neuer Managementstrategien, die subjektive Potenziale gezielt zu nutzen verstehen, stehen mit der Künstlerkritik auch subjektive Arbeitsansprüche im Verdacht, gegenwärtige herrschaftliche Verhältnisse eher zu stützen als herauszufordern. Subjektive Arbeitsansprüche aber, so die Kernthese des Beitrags, beschränken sich nicht auf hedonistisch-ästhetische Bedürfnisse und individualistisches Entfaltungsstreben. Nicht individuelle Entfaltungsansprüche, sondern der Bezug auf Andere, auf die Nützlichkeit der eigenen Arbeit für andere Menschen oder den Schaden, den andere nehmen können, wenn man die eigene Arbeit nicht angemessen ausführt, bildet den Kern *arbeitsinhaltlicher* Ansprüche. Diese entwickeln sich nicht aus einem gesellschaftlichen und unternehmerischen Selbstverwirklichungsimperativ, sondern haben ihre Basis in den sozialen Zusammenhängen gesellschaftlicher Arbeitsteilung und verweisen auf einen grundlegenden Widerspruch in der kapitalistischen Produktionsweise: auf das widersprüchliche Verhältnis von Tausch- und Gebrauchswert, von Verwertungsinteressen und der

Orientierung am konkreten Nutzen der Arbeit. Die klassische Taylorismuskritik mag heute tatsächlich ins Leere laufen, doch die Forderungen der Künstlerkritik sind nicht erfüllt, die Entfremdung ist nicht aufgehoben, nur weil sich die *Form* der Arbeitsverausgabung verändert. Entfremdungskritik, um bei dem klassischen Begriff zu bleiben, dreht sich im Kern nicht um eingeschränkte Spielräume in der Arbeitsausführung, sondern um die Zweck-Mittel-Verkehrung eines Produktionsprozesses, der auf Verwertung als Selbstzweck ausgerichtet ist. Mit der Gewährung von Freiräumen im Arbeitsvollzug und der unternehmerischen Nutzung subjektiver Potenziale sind diese Reibungspunkte nicht verloren gegangen. Im Gegenteil: Mit der Vermarktlichung des Unternehmens werden Beschäftigte unmittelbarer denn je mit den Verwertungszielen des Unternehmens und dem widersprüchlichen Zusammenhang von Gebrauchs- und Tauschwertperspektive konfrontiert. Die Prinzipien indirekter und marktorientierter Steuerung von Leistung rücken die Definition und Bestimmung von Arbeits- und Leistungszielen ins Zentrum der Auseinandersetzung um betriebliche Herrschaftsmechanismen und Rationalisierungsstrategien. Widerständigkeit ist unter diesen Bedingungen nicht primär in Ansprüchen an den Prozess der Arbeitsverausgabung, sondern in eigensinnigen Vorstellungen der Beschäftigten von den Arbeitszielen zu finden. Dieses Kritikpotenzial gerät allerdings nur in den Blick, wenn man die Analyse subjektiver Arbeitsansprüche nicht auf selbstreferenzielle Entfaltungsansprüche im Arbeitsprozess beschränkt.

LITERATUR

- Arbeitsgruppe SubArO (Hg.) (2005): *Ökonomie der Subjektivität – Subjektivität der Ökonomie*, Berlin: edition sigma.
- Baethge, Martin (1991): „Arbeit, Vergesellschaftung, Identität – Zur zunehmenden normativen Subjektivierung der Arbeit“, in: *Soziale Welt* 42, H. 1, S. 6–19.
- Bahrdt, Hans Paul (1983): „Arbeit als Inhalt des Lebens („denn es fährt schnell dahin“)“, in: Joachim Matthes (Hg.), *Krise der Arbeitsgesellschaft? Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 120–137.
- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, (frz. 1999), Konstanz: UVK.
- Dies. (2001): „Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel“, in: *Berliner Journal für Soziologie* 11, H. 4, S. 459–477.

- Bröckling, Ulrich (2009): *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2013): „Kreativität“, in: Ders./Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 139–144.
- Dörre, Klaus (2005): „Prekarität – Eine arbeitspolitische Herausforderung“, in: *WSI-Mitteilungen* 58, H. 5, S. 251–258.
- Dörre, Klaus/Röttger Bernd (Hg.) (2003): *Das neue Marktregime. Konturen eines nachfordistischen Produktionsmodells*, Hamburg: VSA.
- Dörre, Klaus/Sauer, Dieter/Wittke, Volker (Hg.) (2012): *Kapitalismustheorie und Arbeit. Neue Ansätze soziologischer Kritik*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Ehrenberg, Alain (2008): *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, (frz. 1998), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gerlmaier, Anja/Latniak, Erich (2011): *Burnout in der IT-Branche. Ursachen und betriebliche Prävention*, Kröning: Asanger.
- Glißmann, Wilfried/Peters, Klaus (Hg.) (2001): *Mehr Druck durch mehr Freiheit. Die neue Autonomie in der Arbeit und ihre paradoxen Folgen*, Hamburg: VSA.
- Honneth, Axel (2002): „Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung“, in: Ders. (Hg.), *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 141–158.
- Jaeggi, Rahel (2005): *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Kratzer, Nick/Nies, Sarah (2009): *Neue Leistungs politik bei Angestellten. ERA, Leistungssteuerung, Leistungsentgelt*, Berlin: edition sigma.
- Kratzer, Nick/Menz, Wolfgang/Pangert, Barbara (Hg.) (2015): *Work-Life-Balance – Eine Frage der Leistungs politik. Analysen und Gestaltungsansätze*, Wiesbaden: Springer VS.
- Kratzer, Nick/Menz, Wolfgang/Nies, Sarah/Sauer, Dieter (2008): „Leistungs politik als Feld ‚umkämpfter Arbeit‘“, in: *PROKLA* 38, H. 150, S. 11–26.
- Kudera, Werner/Mangold, Werner/Ruff, Konrad/Schmidt, Rudi/Wentzke, Theodor (1979): *Gesellschaftliches und politisches Bewusstsein von Arbeitern. Eine empirische Untersuchung*, Frankfurt a.M.: EVA.
- Marx, Karl (1964): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band: Der Gesamtprozess der kapitalistischen Produktion* [1894], Marx-Engels-Werke Bd. 25, Berlin: Dietz.
- Ders. (1985a): *Auszüge aus James Mills Buch „Éléments d'économie politique“* [1844], Marx-Engels-Werke Bd. 40, Berlin: Dietz.
- Ders. (1985b): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* [1844], Marx-Engels-Werke Bd. 40, Berlin: Dietz.
- Menz, Wolfgang/Dunkel, Wolfgang/Kratzer, Nick (2011): „Leistung und Leiden. Neue Steuerungsformen von Leistung und ihre Belastungswirkungen“, in: Nick

- Kratzer et al. (Hg.), *Arbeit und Gesundheit im Konflikt. Analysen und Ansätze für ein partizipatives Gesundheitsmanagement*, Berlin: edition sigma, S. 143–198.
- Menz, Wolfgang/Nies, Sarah (2015): „Wenn allein der Erfolg zählt. Belastungen und Work-Life-Balance in den Finanzdienstleistungen“, in: Kratzer/Menz/Pan-gert (Hg.), *Work-Life-Balance – Eine Frage der Leistungs politik. Analysen und Gestaltungsansätze*, S. 233–274.
- Dies. (2016): „Gerechtigkeit und Rationalität – Motive interessenpolitischer Akti- vierung“, in: *WSI-Mitteilungen* 69, H. 7, S. 531–539.
- Moldaschl, Manfred/Voß, G. Günter (Hg.) (2002): *Subjektivierung von Arbeit*, München/Mering: Rainer Hampp.
- Nies, Sarah (2015): *Nützlichkeit und Nutzung von Arbeit. Beschäftigte im Konflikt zwischen Unternehmenszielen und eigenen Ansprüchen*, Baden-Baden: sigma/Nomos.
- Dies./Sauer, Dieter (2012): „Arbeit – mehr als Beschäftigung? Zur arbeitssoziolo- gischen Kapitalismuskritik“, in: Dörre/Sauer/Wittke (Hg.), *Kapitalismustheorie und Arbeit. Neue Ansätze soziologischer Kritik*, S. 34–62.
- Nies, Sarah/Tullius, Knut (2017): „Zwischen Übergang und Etablierung. Beteili- gungsansprüche und Interessenorientierungen jüngerer Erwerbstätiger“, in: *Study 357*, Düsseldorf: Hans-Böckler-Stiftung.
- Peters, Klaus/Sauer, Dieter (2005): „Indirekte Steuerung – eine neue Herrschafts- form. Zur revolutionären Qualität des gegenwärtigen Umbruchprozesses“, in: Hilde Wagner (Hg.), „*Rentier ich mich noch?*“ *Neue Steuerungskonzepte im Betrieb*, Hamburg: VSA, S. 23–58.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wis- senschaft.
- Ders. (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Äs- thetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Ders. (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Mo- derne*, Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhr- kamp.
- Sauer, Dieter (Hg.) (2005): *Arbeit im Übergang. Zeitdiagnosen*, Hamburg: VSA.
- Ders. (2008): „Du bist Kapitalismus‘ oder die Widersprüche der Ökonomisierung“, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 609–621.
- Schumann, Michael/Einemann, Edgar/Siebel-Rebell, Christa/Wittemann, Klaus Peter (1982): *Rationalisierung, Krise, Arbeiter. Eine empirische Untersuchung der Industrialisierung auf der Werft*, Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.

Voswinkel, Stephan (2012): „Arbeit und Subjektivität“, in: Dörre/Sauer/Wittke (Hg.), *Kapitalismustheorie und Arbeit. Neue Ansätze soziologischer Kritik*, S. 302–315.

3. Lifestyle und die Ästhetisierung des Alltags

Entrepreneurship als Lifestyle

Judith Mahnert

„Be an entrepreneur. Es gibt nichts Besseres.“
Günter Faltn, Stiftung Entrepreneurship

In Rahmen meiner ethnografischen Forschung¹ auf dem Entrepreneurship-Summit 2016 in Berlin beobachte ich in einem Workshop zu „Female Entrepreneurship“ Folgendes: Eine der drei Referentinnen äußert, dass sie sich freue, Frauen dabei zu unterstützen, „einen bestimmten Lebensstil zu wählen, nämlich den Lebensstil, Entrepreneur zu sein“ (Kahnsen/Manöbius/Schlois² 2016). Die beiden anderen Referentinnen schließen sich dieser Aussage an und wiederholen sie mehrfach. „Entrepreneurship als Lifestyle“ wird als eigene Diskussionseinheit innerhalb des Workshops aufgenommen. Als Anwesende stolpere ich über diese Formulierung, bin verwundert und irritiert über diese Bezugnahme und den Vergleich. Entrepreneurship als Lifestyle – das klingt nach einem Trend, nach Leichtigkeit und Spaß. Es könnte ein Werbe-Slogan aus dem Fernsehen oder die Überschrift in einem Lifestylemagazin sein. Gleichzeitig suggeriert Entrepreneurship als Lifestyle eine kreative Ausrichtung und Selbstbestimmung, etwas Junges und Dynamisches. Um dieser Irritation nachzugehen, werden zunächst die beiden hier tragenden Konzepte, nämlich Entrepreneurship einerseits und Lifestyle andererseits, eingeführt.

Entrepreneurship ist eine Teildisziplin der wissenschaftlichen Betriebswirtschaftslehre und widmet sich Fragen der Unternehmensgründung.³ Dabei bildet, neben

1 Diese widmet sich der Subjektivierung von sog. Gründer*innen.

2 Die Personen werden hier mit den anonymisierten Namen meines Transkripts aufgeführt.

3 Zahlreiche der in den letzten Jahren neu geschaffenen Professuren für Gründungsthemen an deutschen Universitäten sind mit ‚Entrepreneurship‘ betitelt.

der Erforschung von relevanten Umweltfaktoren für Gründungen und damit verbundenen organisatorischen Strategien, die Gründer*innenpersönlichkeit einen Forschungsschwerpunkt des Faches (vgl. Kollmann 2018). Insbesondere der Fokus auf die Gründer*innenpersönlichkeit ist wesentlich mit den Ideen Joseph Schumpeters assoziiert:⁴ Dieser unterscheidet den Entrepreneur (Unternehmer)⁵ vom Manager. Der Entrepreneur ist kein Erfinder, sondern schafft eine Neuordnung des Bestehenden, etwa von Produktionsprozessen, Marketingstrategien oder Vertriebswegen, und etabliert damit innovative Prozesse. Diese Vorstellung ist bei Schumpeter als „schöpferische Zerstörung“ markiert (Schumpeter 2005: 134ff.). Tobias Kollmann (2018) verbindet diesen Vorgang zusätzlich mit kreativ-gestalterischen Aspekten. Während Günter Faltn derzeit in Deutschland einer der bekanntesten Vertreter von Entrepreneurship als Konzept ist, scheint insgesamt beachtenswert, dass die Thematisierung von Entrepreneurship nicht nur in wissenschaftlichen Kontexten, sondern vor allem auch in der sog. Gründungsszene selbst eine große Resonanz erfährt.⁶

Lifestyle als Übersetzung von ‚Lebensstil‘ lässt sich über einen sozialwissenschaftlichen Theoriehintergrund mit Pierre Bourdieus Konzept von Habitus verknüpfen. In der Studie *Die feinen Unterschiede* (1987) weist Bourdieu drei verschiedene Kapitalsorten aus, welche er als prägend für Prozesse der Sozialisation und der Positionierung im gesellschaftlichen Sozialraum annimmt. Das ökonomische Kapital umschreibt den Umfang von materiellen Besitztümern, hauptsächlich in geldwerter Form. Soziales Kapital wird vorstellbar als die Qualität, aber auch Quantität, von sozialen (Nah-)Beziehungen und damit als ein Anzeichen von sozialer Zugehörigkeit. Kulturelles Kapital umschreibt den Zugang zu inkorporiertem, erworbenem Wissen sowie zu Objektivierungen dessen in Form von Büchern, Kunstwerken oder institutionalisierten Wissensformen, wie Bildungsabschlüssen und -titeln. Alle Kapitalsorten sind in ökonomisches Kapital transformierbar und basieren in ihrer Akkumulation auf investierter Zeit (vgl. Bourdieu 1997: 49ff.).⁷ Als Habitus beschreibt Bourdieu die Vermittlungsinstanz zwi-

4 Gleichwohl führt Kollmann (2018) an, dass bereits im 18. Jahrhundert Ausführungen zu Eigenschaften und zur Persönlichkeit von Gründer*innen vorliegen, welche auf die bis heute vorherrschenden Charakteristika verweisen, z.B. Profit-Streben und Risikobereitschaft.

5 Ich folge hier der durchgängig maskulinen Formulierungsweise Joseph Schumpeters.

6 Dies belegen etwa auch das einleitende Zitat und die zitierten Referentinnen.

7 In späteren Veröffentlichungen hat Bourdieu zudem den Körper als weitere Kapitalform hinzugefügt (vgl. Bourdieu 1997: 49ff.). Verknüpft damit sind sowohl ästhetische Merkmale als auch z.B. die Gesunderhaltung des Körpers durch eine ausgewogene Ernährung sowie ausreichend Bewegung, um die Leistungsfähigkeit desselben für möglichst lange Zeit zu erhalten.

schen der sozialen Position und milieuspezifischen Praktiken, Vorlieben oder Verhaltensweisen. Letztere bedingen in ihrer Gesamtheit den Lebensstil eines Individuums (vgl. ebd., 31ff.).

Verbindet man diese Ausführungen zu Entrepreneurship und Lifestyle, dann lässt sich obiges Zitat derart interpretieren, dass sowohl die Art und Weise der Unternehmensgründung als auch deren jeweilige Gestaltung für die drei Workshop-Referentinnen hauptsächlich im Sinne einer Haltung, einer Form der Lebensführung und eines milieuspezifischen Interesses verstehbar sind. Entrepreneurship als Lifestyle zu bezeichnen, transportiert die Arbeit der selbstständigen Unternehmensgründung in die Sphäre der Freizeit und konnotiert sie mit einer kreativen und selbstbestimmten Lebensgestaltung. Wieso also scheint dieser Vergleich so naheliegend und attraktiv für eine Einführung in Entrepreneurship? Andere wichtige Aspekte einer Gründung, wie ökonomische Rahmenbedingungen oder branchenspezifische Standortfragen finden keine Berücksichtigung. Es bietet sich daher an, das Zitat der Referentinnen als eine Positionierung im Gründungsdiskurs zu lesen. Dabei zeigt sich, dass es sich bei der Phrase „Entrepreneurship als Lifestyle“ um ein doppeltes Zitat handelt: Bisher habe ich die drei Referentinnen, ihre Aussage und Thematisierung innerhalb des Workshops zitiert. Durch mich als beobachtende Forscherin wird diese Aussage zu Zitat2. Gleichzeitig kann die Thematisierung der Referentinnen in dem betreffenden Workshop bereits als Form des Zitierens gelesen werden. Denn über diese Situation hinaus lässt sich das Zitieren in einen *größeren* lokalen und temporalen Kontext einordnen. So war dem Workshop „Female Entrepreneurship“ ein öffentlicher Vortrag des Wirtschaftswissenschaftlers Dietmar Grichnik⁸ zum „Glück, ein Unternehmer zu sein“ vorausgegangen. Gegen Ende dieses Vortrages stellte Grichnik verschiedene Persönlichkeitstypen von Gründer*innen vor, u.a. den „Lifestylepreneur“⁹, was ich hier als Zitat1 kennzeichnen möchte. Grichnik bezog sich hierbei auf Ergebnisse eines eigenen empirischen Forschungsprojektes. Es ist also davon auszugehen, dass er diese Bezeichnung entwickelt hat. Wenig später im zeitlichen Ablauf des Entrepreneurship-Summit äußerten die drei Referentinnen, welche ebenfalls bei dem Vortrag von Dietmar Grichnik anwesend waren, für sie sei Entrepreneurship Lifestyle. Damit lässt sich also diese Aussage der Referentinnen

8 Dietmar Grichnik hat eine Professur für Entrepreneurship und Technologiemanagement an der Universität St. Gallen inne.

9 Daneben wurden etwa der „Serialpreneur“, „Papapreneur“, „Teenipreneur“ oder „Studentpreneur“ als weitere Typen ausgewiesen. Begleitet wurden diese verschiedenen Typen von der Aufforderung, die „eigene Spielfigur“ zu wählen, also sich selbst im Gründungsprozess mit einer dieser möglichen Figuren zu identifizieren.

– Zitat2 – als ein Zitieren von Zitat1, also der Aussage Grichniks, lesen. Dieses beobachtete Zitieren, welches durch mein hinzukommendes Zitieren zu einem doppelten Zitat wird, stellt den Rahmen für die folgende Diskussion dar. Aus analytischer Perspektive möchte ich diese Beobachtung als ‚Szene‘ fassen.¹⁰

Entgegen der positiven Konnotation des Lifestyle-Vergleichs belegen die Zahlen des KfW-Gründungsmonitors¹¹, dass die Gründungsaktivität in Deutschland sinkt, d.h. immer weniger Menschen wählen für sich die berufliche Selbstständigkeit als langfristige Option der Erwerbsarbeit. Zudem wird relativ konstant die hohe „Anfangssterblichkeit“ von Gründungen problematisiert (KfW 2012: VII).¹² Demgegenüber steigt seit Jahren die mediale Präsenz von (Unternehmens-)Gründung und Gründer*innen: Dies belegen exemplarisch TV-Unterhaltungsshow wie DIE HÖHLE DER LÖWEN¹³, welche mittlerweile in der fünften Staffel läuft, oder START-UP! WER WIRD DEUTSCHLANDS BESTER GRÜNDER? Weiterhin ist auf vielfältige öffentliche Workshops und Veranstaltungen hinzuweisen, die von Gründer*innen für Gründer*innen organisiert werden. Hinzu kommen „Szene-Porträts“ (THE/Hundert 2015) und Zeitungsberichte¹⁴ bis zu einer Graphic Novel (Ramadier/Madrigal 2016), welche sich diesem Thema widmet. Gründungen wird eine hohe wirtschaftspolitische Bedeutung für Wirtschaftswachstum und Wohlstand zugestanden (vgl. etwa BMWi 2011: 3).¹⁵ Insofern lässt sich die gesteigerte Medialisierung auch als

10 Diese Bezeichnung ist angelehnt an Überlegungen Jacques Rancières in *Die Methode der Gleichheit* (2014). Rancière beschreibt „Szenen“ hier sowohl als eine theoretische Einheit, weil sie die bisherigen Diskurse und Wirklichkeiten infrage stellen (vgl. 2014: 102), als auch als ein methodisches Instrument um Bedeutungszusammenhänge derart zu verdichten, dass sich hierüber etwas zeigt. ‚Szenen‘ werden als solche identifiziert und sind zugleich konstruiert, weil sie vermögen, etwas zu verdeutlichen. Sie sind mit Rancière gesprochen „ein Verschiebungsoperator, die Eröffnung eines Denkfeldes“ (ebd., 124).

11 Der Gründungsmonitor der KfW-Bankengruppe analysiert jährlich die Gründungsaktivität in Deutschland.

12 Der KfW-Gründungsmonitor belegt seit Jahren, dass etwa jede dritte Gründung nach drei Jahren wieder vom Markt verschwunden ist (vgl. KfW 2011).

13 Konzept der HÖHLE DER LÖWEN ist, dass sich Gründer*innen mit ihrer Businessidee vor einer vierköpfigen Jury vorstellen, um eine finanzielle Förderung durch eines der Jury-Mitglieder zu erhalten. Abgesehen von der Finanzhilfe hat dieses TV-Format eine große mediale Reichweite. Die Teilnahme dient folglich auch Marketingzwecken und ist ein wichtiger und anerkannter Referenzort und -rahmen unter Gründer*innen.

14 So titelte etwa die *Süddeutsche Zeitung* unlängst „Im Gründungsfieber“ und thematisierte die wachsende Anzahl an Menschen, die ein Start-up gründen wollen (vgl. SZ vom 20. April 2018).

Folge der wirtschaftlichen Bedeutung und ihrer konstanten Thematisierung lesen. Gerade die Diskrepanz zwischen tatsächlicher Gründungsquote und medialer und politischer Präsenz ist für diese Analyse relevant. Als ein Erfolgsgarant für Gründungen werden das Arbeitsethos sowie die Persönlichkeit von Gründer*innen herausgestellt.¹⁶ Dabei werden diese persönlichen Dispositionen mitunter auch mit der Vorstellung eines spezifischen Habitus in Zusammenhang gebracht. Die Fokussierung der Persönlichkeit von Gründer*innen scheint in der medialen Repräsentation zudem einen Schwerpunkt auszumachen.

Was also als ‚Entrepreneurship‘ firmiert und in verschiedenen Zusammenhängen thematisiert wird, soll hier diskursanalytisch untersucht und herausgestellt werden. Zugleich bietet sich die angeführte Szene an, um die Auseinandersetzung um die Frage, was Entrepreneurship ist, als performative Hervorbringung von Subjekten zu betrachten. Subjektivierungsforschung als Forschungszeitung der Diskursforschung widmet sich u.a. diesem Zusammenhang und dient als Referenztheorie für die folgende Analyse. In Ergänzung dazu stehen medienanalytische Überlegungen der Cultural Studies, welche die Konstruktion und Konstruiertheit von Subjektivität und Subjektfiguren fokussieren (vgl. Geimer 2014). Damit können Subjekt und Subjektivierung als mediale Inszenierungen untersucht werden.¹⁷

Die Subjektivierung von Gründer*innen

Die Frage nach der Subjektivierung von Individuen und die dazugehörige Forschung gehen von einem Werden der Subjekte aus.¹⁸ Dieser Prozess des Werdens wird über ein zweifaches Moment vorstellbar: jenes der Anrufung bzw. Adressierung der Individuen einerseits und ihre damit stets verbundene Unterwerfung an-

15 Der damalige Wirtschaftsminister Philipp Rösler äußerte in seiner Amtszeit (2011 bis 2013): „Unsere dynamische Wirtschaft, um die man uns weltweit beneidet, braucht eine vitale Gründerszene“ (BMWi 2011: 3). Auch wenn dies einige Jahre zurückliegt, hat sich an der Dominanz der hier aufgerufenen Bedeutung von Gründungen für ein florierendes Wirtschaftswachstum nichts geändert.

16 Dies wird oft über besonders erfolgreiche Gründer*innen geäußert, wie etwa Steve Jobs oder Mark Zuckerberg. Beide stehen gleichsam für die Innovations- und Wirtschaftskraft des Silicon Valley.

17 Die Arbeiten von Erika Fischer-Lichte ermöglichen hierbei vielfach produktive und erkenntnisreiche Anschlüsse (vgl. Fischer-Lichte 2000, 2014, 2015).

18 Damit sind seit der Antike Aufforderungen wie ‚Erkenne dich selbst!‘ oder ‚Werde, wer du bist!‘ verbunden, wie Alain Ehrenberg in seiner Studie zu Depression herausarbeitet (vgl. Ehrenberg 2008: 15). Referiert wird hiermit ebenso die Aufforderung zur ‚Arbeit an sich selbst‘.

dererseits.¹⁹ Die Ur-Szene für diese Theoriefigur findet sich in den Schriften von Louis Althusser. In seinem Beispiel ruft ein Polizist auf der Straße jemandem hinterher: „He, Sie da!“. Hieran verdeutlicht Althusser, dass der besagte Polizist in diesem Moment der Adressierung notwendig von der Subjekthaftigkeit des*der Anderen ausgeht und diese Person dementsprechend adressiert. Gleichsam erkennt sich das betreffende Subjekt durch seine Reaktion, sei es verbal oder nonverbal durch Umschauen, als ebensolches an (vgl. Althusser 1977: 89). Deutlich wird in diesem Beispiel zweierlei: einerseits wie durch die Anrufung des Polizisten das Subjekt als solches adressiert wird; andererseits wie sich das Subjekt selbst durch die Reaktion auf diese Anrufung hervorbringt und gleichzeitig der Subjektförmigkeit unterwirft, die durch den Polizisten vorgegeben wird. Ulrich Bröckling entwickelt Althusser's Überlegungen weiter, indem er anmerkt, dass sich in der Beschreibung des Subjekts stets ein „immer schon“ mit einem „erst noch“ verbindet. Das Subjekt sei immer schon Vorgängliches und zugleich Zukünftiges und es sei kein Moment auszumachen, in welchem sich diese unmögliche Zeitstruktur auflöse (vgl. Bröckling 2007: 27f.). Auf Basis dieser Denkfigur formuliert Bröckling seine Kritik an Althusser, weil dieser vernachlässige, dass das Subjekt der Anrufung ebenso anrufendes Subjekt sei (vgl. ebd., 29). Demzufolge sei das „Drama der Subjektivierung“, dass es ebenso unmöglich sei, der Aufforderung zur Subjektivierung zu entgehen, wie auch dieser Aufforderung umfänglich Folge zu leisten (vgl. ebd., 30). Subjektivierung sei sowohl Regierungskunst als auch Technik des Selbst, ein „Formungsprozess, bei dem gesellschaftliche Zurichtung und Selbstmodellierung in eins gehen“ (ebd., 31). Eine ähnliche Dopplung findet sich in den Ausführungen von Andreas Reckwitz zur Allgegenwart des Kreativitätsimperativs: Man soll kreativ sein *wollen* (vgl. Reckwitz 2017: 10).²⁰ In Bezug auf (Unternehmens-)Gründungen bzw. Entrepreneurship lässt sich feststellen, dass die Aufforderung eines ‚Be creative!‘ häufig an die Vorstellung und Notwendigkeit von Innovation gekoppelt ist und also in ein ‚Be innovative!‘ mündet.²¹

19 Hervorbringung und Unterwerfung fallen hierbei immer zusammen (vgl. Bröckling 2007: 19).

20 Hierzu lässt sich die zunehmende politische Förderung der Kreativwirtschaft zählen. Dies könnte hinsichtlich der Anerkennung unterschiedlicher Erwerbsarbeitsformen als auch -anforderungen sowie der Vielfalt an Arbeitstätigkeiten positiv bewertet werden. Gleichwohl sind mit der Kreativbranche und ihrer steigenden Förderung gewichtige wirtschaftspolitische Interessen verbunden. Damit geht es eben nicht nur um Kreativität als Quelle eines ‚guten Gefühls‘, sondern auch um eine ökonomisierbare Ressource. Siehe dazu auch den Beitrag von Lisa Basten in diesem Band.

21 Exemplarisch kann auf die jährliche Auslobung der „Kultur- und Kreativpiloten Deutschland“ durch das BMWi verwiesen werden. Die Auslobung ruft Gründer*innen an, sich als kreativ und innovativ zu präsentieren.

Hieran schließt sich die Frage an, wie nicht nur Anrufung und Imperative, sondern ebenso die anrufenden Subjekte selbst in ihrer gleichzeitigen Hervorbringung und Unterwerfung fokussiert werden können: Wie lassen sich Prozesse von Subjektivierung empirisch untersuchen? Praxeologische Perspektiven auf Subjektivierung setzen das soziale Handeln als zentral voraus. Hierbei leitet die Annahme, dass im sozialen Handeln Wissen referiert, reiteriert und rezitiert wird. Demnach ist weniger das vorhandene Vorwissen von Interesse, sondern eben jenes Wissen, welches im konkreten Handeln angewendet und ausgedrückt wird. Subjektivierung wird als etwas Performatives angenommen (vgl. Alkemeyer 2013: 62). Zusätzlich bietet die methodologische Konzeption von diskursiven Praktiken eine wichtige Forschungsperspektive (vgl. Ott/Langer/Rabenstein 2012: 170). Angelehnt an Überlegungen Jacques Derridas und Judith Butlers diskutiert Kerstin Jergus Subjektivierung als rhetorische Inszenierung. Prozesse des Zitierens, Anrufens und Adressierens fasst sie als Referenzen, zu welchen sich das Subjekt in ein Verhältnis setzt und diese wiederum zitiert. Damit entsteht zugleich immer ein Abstand zwischen Original und Zitat, da der zitierte ‚Text‘ in einen anderen Kontext eingebettet wird. Demnach sind Wiederholungen im Sinne von wiederholten Zitaten nicht identisch mit dem Original (vgl. Jergus 2013). Hier lassen sich also Verschiebungen ausmachen, welche als eine Positionierung im und zu dem jeweiligen Diskurs lesbar werden. Die Eingangsszene kann insofern als Paradebeispiel für eine solche Verschiebung zwischen Original und Zitat aufgefasst werden. „Entrepreneurship als Lifestyle“ ist also nicht nur als doppeltes Zitat zu lesen, sondern auch als ein Identifikationsangebot, welches von den Referentinnen des besagten Workshops angenommen wird: Die Anrufung, eine spezifische Gründer*innen-Figur zu repräsentieren, wird angenommen, gleichzeitig verschiebt sich im Zitat der Referentinnen der semantische Gehalt von Entrepreneurship bzw. Gründung. Der Fokus in Zitat² liegt weniger in der Typisierung unterschiedlicher Varianten von Gründungspersönlichkeiten, als vielmehr in einer Zuspitzung dessen, was Gründung im Sinne von Entrepreneurship ist.

„Entrepreneurship ist Lifestyle“ ist als Zitat befremdlich, weil vor dem Hintergrund der geringen Gründungsquote und dem Risiko des Scheiterns von Gründungsprojekten hier eine Perspektive angeboten wird, welche ökonomische Abhängigkeiten oder wirtschaftliche Notlagen weitgehend ausblendet. Evoziert werden vielmehr Aspekte eines *positive thinking*.²² Für den Entrepreneurship-

22 Die Gründungsquote wird immer auch in einen Zusammenhang mit der gegenwärtigen wirtschaftlichen Konjunktur gestellt. In wirtschaftswissenschaftlichen Analysen werden diese Kontextualisierungen als PULL- oder PUSH-Faktoren von Gründungen ausgeführt. Demnach wirken PULL-Faktoren, wie beispielsweise lukrative finanzielle För-

Diskurs stellt die Diskrepanz zwischen realen Erfolgsaussichten und der diskursiven Betonung von Erfolg ein Problem dar. Meiner These nach wird im Diskurs ein Kausalzusammenhang zwischen Erfolg und Habitus oder Persönlichkeit hergestellt und als Lösung dieses Problems angeboten. Dies zeigen auch zwei zentrale Beispiele von Entrepreneurship als Konzept und der Medialisierung von Gründer*innen. Günter Faltin rekurriert in seinem Konzept des Entrepreneurial Designs zwar nicht explizit auf ‚Lifestyle‘; ebenso wenig wird ‚Lifestyle‘ in Carsten Maschmeyers Show *WER WIRD DEUTSCHLANDS BESTER GRÜNDER?* expliziert. Dennoch verdeutlichen die weiteren Überlegungen, warum „Entrepreneurship als Lifestyle“ in beiden Diskursbeispielen als ein dominantes Identifikationsangebot fungiert.

Entrepreneurship nach Günter Faltin

Im deutschsprachigen Raum wird Entrepreneurship wesentlich mit Günter Faltin assoziiert, der sowohl in seiner zurückliegenden akademischen Lehre hierzu arbeitete als auch im Rahmen der von ihm gegründeten Stiftung Entrepreneurship sowie als Unternehmer wirkt. Er ist Veranstalter des Entrepreneurship-Summit und diverser Workshops sowie ein beehrter Interviewgast und Keynote Speaker. Faltins Ansatz ist das sog. Konzeptgründen. Ein intensiv durchdachtes Konzept der Gründungsidee sei die Basis für eine erfolversprechende Gründung. Der Ausgangspunkt ist also nicht die Neu-Erfindung eines Produktes, sondern vielmehr die Optimierung einzelner Bestandteile eines schon vorhandenen Produktes.²³ Damit verbunden ist die Notwendigkeit, sämtliche Teilschritte, wie beispielsweise Produktentwicklung, Herstellung, Lagerung, Vertrieb etc., detailliert zu durchdenken und vorauszuplanen. Diese vorausgehende Komponentenanalyse führe dazu, dass anschließend einzelne Komponenten verändert, skaliert oder entfernt werden könnten. Faltin assoziiert mit dieser Methode das Denken außerhalb von Konventionen. Entrepreneurial Design wird metaphorisch als Komposition erläutert, die auf bereits vorhandene Melodie-Versatzstücke zurückgreift und sie auf eine neue (bessere) Weise zusammensetzt (vgl. Faltin 2008: 137ff.). Mit Faltins Worten: „Wir ‚komponieren‘ ein Unternehmen“ (ebd., 90). Hierbei werden insbesondere schöp-

derungen oder staatliche Subventionen, in spezifischen Branchen attraktiv auf die Gründungstätigkeit. PUSH-Faktoren hingegen umfassen Bedingungen, die Menschen dazu zwingen, sich selbstständig zu machen, wie im Falle geringer Arbeitsplätze auf dem regulären Erwerbsarbeitsmarkt (vgl. KfW-Gründungsmonitor 2012).

23 Als Beispiel lässt sich Faltins eigenes Produkt – die Teekampagne – anführen. Bei dieser wurden (nur) die Importmengen von grünem und schwarzem Tee international bedeutsam verändert und damit, im Gründungsjargon gesprochen, ‚revolutioniert‘.

ferisch-kreative Aspekte betont. Faltin vergleicht das Setting einer Konzeptentwicklung mit dem eines Labors (vgl. ebd., 130ff.), was auch als Kontrast zum standardisierten Planungsinstrument der Businesspläne aufgefasst werden kann.²⁴ Des Weiteren verbindet Faltin mit Entrepreneurship einen politischen und sozialen Anspruch. Es gehe darum, bessere Weisen des Wirtschaftens zu eruieren und zu entwickeln. Ökonomisch und ökologisch nachhaltigeres Produzieren, Importieren und Exportieren solle etabliert werden. Dafür brauche es keine neuen Erfindungen, sondern Innovator*innen im Schumpeter'schen Sinn (vgl. ebd., 35). Darüber hinaus impliziert die Komponentenanalyse die Möglichkeit, dass jede*r ein Unternehmen gründen kann. Faltin wendet sich gegen die Vorstellung spezifischer Charaktereigenschaften, welche notwendig für eine erfolgversprechende Gründung seien. Stattdessen schreibt er: „Entrepreneurship ist kein Spezialfeld, das nur wenigen zugänglich und nur mittels besonderer Fähigkeiten besetzbar ist. Es gibt keine herausragenden Eigenschaften, die *vorneweg* erforderlich wären, will man erfolgreich zum Gründer avancieren“ (ebd., 179, Herv.i.O.). Dennoch beschreibt er, dass im Kern die Lust, etwas zu probieren, ein Abenteuer zu wagen, sich kreativ zu betätigen, wichtige Voraussetzungen bilden (vgl. ebd., 187f.). Dabei ist immer wieder eine Emotionalisierung der von ihm angeführten Aspekte festzustellen.²⁵ Letztlich verbindet Faltins Entrepreneurship die kreativ-innovative Entwicklung einer Gründungsidee mit der Möglichkeit der Persönlichkeitsentwicklung und Selbstverwirklichung:

„Es sind nicht nur neue Unternehmen entstanden mit besseren Produkten oder Dienstleistungen. Es sind auch neue Menschen entstanden; in dem Sinne, dass sich ihre Persönlichkeit positiv entwickelt hat. Sie sind fokussierter, lernfähiger, kommunikationsfreudiger geworden. Sie sind optimistischer, lebensstüchtiger und -bejahender; sie sehen sogar besser aus. Natürlich werden Sie sagen, Erfolg wirkt sich günstig auf den Menschen aus.“ (Ebd., 190)

24 Businessplänen wird im Gründungsdiskurs mitunter ein dröger, uninspirierter, vor allem konventioneller und damit etwas verstaubter Beigeschmack attestiert. Gleichzeitig gelten sie als notwendiges Dokument, um z.B. Finanzierungen einzuwerben. Insbesondere in der Abgrenzung zu Start-ups und weiteren Gründungsformen wird dieser Unterschied als relevant markiert. Start-ups zeichnen sich durch ihr rasantes Wachsen und Expandieren aus. Auch jenseits von Günter Faltin sind Konzepte und Forschungen auszumachen, die sich neuen Wegen der Gründungsplanung widmen. Siehe z.B. den Lean-Start-up-Ansatz (vgl. Ries 2014).

25 „Ein neues, eigenes Business Model zu entwerfen ist für mich fesselnder als einen Kriminalroman zu lesen oder ins Kino zu gehen. Man setzt Ideenkinder in die Welt und begleitet ihre Entwicklung“ (Faltin 2008: 187).

Demzufolge kann mithilfe des Konzeptes von Günter Faltin eine diskursive Position nachvollzogen werden, welche Menschen dazu anregt, die eigenen Ideen in mögliche Geschäftsmodelle zu transformieren. Entrepreneurship steht hier für die Notwendigkeit und das Bedürfnis, etwas Neues und anderes zu schaffen. Es adressiert die Abkehr von bisherigen Lebens-, Produktions- und/oder Arbeitsweisen. Es setzt voraus, dass sich Gründer*innen-Subjekte selbst als innovative Macher*innen, Innovator*innen oder eben Komponist*innen verstehen und annehmen müssen.

Zwar setzt Faltin Entrepreneurship nicht mit Lifestyle gleich, dennoch scheint in seinen Ausführungen die Ausrichtung auf ein selbstverwirklichendes Arbeiten und Leben durch. Somit ist „Entrepreneurship als Lifestyle“ keine Referenz auf das Konzept von Günter Faltin. Allerdings wird Faltins Konzept in der These und Szene „Entrepreneurship als Lifestyle“ re-inszeniert. Faltins Konzept und „Entrepreneurship als Lifestyle“ verlangen eine Selbstinszenierung, welche gleichermaßen Selbst-Thematisierungen und Einschreibungen in den Gründungsdiskurs als Innovator*in und Querdenker*in, als kreatives und unternehmerisches Subjekt verbinden.²⁶

Die Suche nach den besten Gründer*innen

Mit dem Vergleich von Entrepreneurship und Lifestyle geht nicht nur die kreativ-innovative Ausrichtung einer Gründungsidee einher. Gründer*innen werden dabei ebenso als eine gegenwärtige Identifikationsfolie für Lohnarbeiter*innen angesprochen. Wie auch schon von Faltin konstatiert, verbindet sich im Diskurs mit der Gründer*innen-Figur die Vorstellung von Selbstentfaltungs- und Selbstverwirklichungsmomenten (vgl. Dröge/Somm 2005). Entrepreneurship als Arbeitsform verweist zudem auf die exponierte Stellung von Start-ups, die ihnen aufgrund ihrer hohen Innovationskraft, ihrer Schnelligkeit beim Gründen und der zu erwartenden wirtschaftlichen Erträge zugeschrieben wird.²⁷

Im Diskurs um Gründungen wird in verschiedenen Zusammenhängen die Persönlichkeit von Gründer*innen als ein zentraler Aspekt hervorgehoben. Sämtliche Ratgeber für (Unternehmens-)Gründungen verweisen auf einen Kanon notwendiger Eigenschaften für erfolgreiche Gründer*innen, welche ebenso zum Inhalt von

26 Es ließe sich ebenso vermuten, dass Günter Faltins Idee von Entrepreneurial Design zitiert wird, weil sowohl Grichniks Vortrag als auch der Workshop zu „Female Entrepreneurship“ auf dem von Faltin veranstalteten Entrepreneurship Summit stattfinden, hier also ein Bezug zur Rahmenveranstaltung hergestellt wird.

27 Start-ups stehen zugleich für eine andere Arbeitswelt im Sinne von weniger hierarchischen, dynamischeren und kollegialeren Arbeitsbeziehungen, weshalb sie eine hohe Attraktivität gerade unter jüngeren Arbeitnehmer*innen genießen (vgl. Glatzel/Lieckweg 2018).

gründungsbezogenen Seminaren werden.²⁸ Cornelia Heins (2003) erörtert in ihrem Ratgeber, inwiefern entrepreneurspezifische Eigenschaften angeboren sind oder erworben werden können. Sie bezieht sich hier auf Charakterzüge wie die Fähigkeit zur Selbstmotivation, „[h]arte Arbeit“ zu leisten, „[o]hne Schablone [zu] denken“, „Leadership und Selbstkontrolle“ auszuüben sowie aus Fehlern lernen zu können und über emotionale Intelligenz zu verfügen (vgl. Heins 2003: 51ff.). Es folgt ein Selbsttest mit 32 Fragen, welche mit Ja oder Nein zu beantworten sind und von welchen mindestens zwanzig Ja-Antworten im Sinne einer erfolgsversprechenden Gründung sein sollten (vgl. ebd., 59ff.). Innerhalb einer solchen Logik ließe sich schlussfolgern, dass mit der richtigen Einstellung und einer robusten psychischen Verfasstheit Entrepreneurship zu meistern sei. Neben der Möglichkeit, die persönliche Eignung durch den Test zu prüfen, werden Selbstoptimierungsvorschläge oder -ziele angeboten, woraus sich zugleich die Aufforderung zum Selbst-Marketing herauslesen lässt. Meiner Beobachtung nach gewinnt dieser Zusammenhang durch die Medialisierung des Gründungsdiskurses, also auch durch zahlreiche öffentliche Veranstaltungen oder Präsentationen von und für Gründer*innen, an zusätzlicher Dynamik.

Diese Fokussierung auf die Gründer*innen-Persönlichkeit wird ebenfalls in der Castingshow *START UP!* mit Carsten Maschmeyer fortgeschrieben.²⁹ Die Auswahl der 34 Gründer*innen, welche sich und ihre Gründungsidee der Jury zu Beginn der ersten Sendung³⁰ vorstellten, versuchte die Heterogenität der Bevölkerung abzubilden: Personen unterschiedlichen Alters, mit verschiedenen Bildungsgraden und -abschlüssen, vermutlicher Migrationsgeschichte sowie mit unterschiedlichen ökonomischen Hintergründen und relativ ausgewogener Geschlechterverteilung nahmen an der Show teil. Damit wird zum einen suggeriert, dass sich die Bandbreite der Gesellschaft für Gründungen interessiert, zum anderen werden unterschiedliche Identifikationsfiguren für ein möglichst diverses Publikum zur Verfügung gestellt. So nahmen neben Studierenden u.a. eine Professorin, ein Rentner, ein selbstständiger Lektor sowie eine Pflegekraft teil. Allen gemein ist die Aufgabe, sich als Gründer*in-Subjekt bestmöglich zu inszenieren. In der ersten Sendung ist die Betrachtung der Produktideen sekundär, stattdessen ist ausschlaggebend, inwiefern den Gründer*innen zugesprochen wird, ‚alles‘ für ihr Produkt zu geben. In diesem Sinne äußern zwei der drei Juror*innen, welche Carsten

28 Hieran wird deutlich, dass Faltings Position bezüglich der notwendigen Charaktereigenschaften eher von einer Minderheit vertreten wird.

29 Der TV-Sender Sat.1 stellte die Show *START UP! WER WIRD DEUTSCHLANDS BESTER GRÜNDER?* nach vier ausgestrahlten Folgen Anfang April 2018 aufgrund zu geringer Einschaltquoten ein.

30 Die erste Sendung wurde am 21. März 2018 ausgestrahlt.

Maschmeyer bei der Auswahl der Gründer*innen beraten, ihre Kriterien: „Ich suche jemanden, der sich stetig weiterentwickelt und an seinen Aufgaben wächst“ und „[e]in Gründer überzeugt mich durch drei Dinge: Persönlichkeit, Persönlichkeit, Persönlichkeit“. Ein eigens dafür zuständiger Persönlichkeitscoach soll dies im Verlauf der Sendung mit den Teilnehmer*innen trainieren. Daran wird deutlich, dass mit der aufgerufenen Bedeutung von Persönlichkeit die Auffassung verbunden wird, dass diese bearbeitet und geformt werden kann respektive dass die für eine erfolgreiche Gründung notwendige Haltung erarbeitet werden kann.

Die teilnehmende Pflegerin hat einen Multifunktionsanzug entworfen, welcher den Pflegeprozess optimieren soll. Durch Klettverschlüsse kann der Wechsel zwischen kurzen und langen Hemdsärmeln beschleunigt werden. Diese Idee fokussiert damit explizit Anforderungen des Pfleger*innenberufs und verweist auf die immensen Unzulänglichkeiten und prekären Beschäftigungsverhältnisse innerhalb dieses Sektors. Viele der nach Heins notwendigen Charakterzüge und auch die innovative Komponente von Entrepreneurship nach Faltn finden sich in dieser Idee bestätigt. Kontrastierend hierzu stellte sich eine Gründerin mit einer Stoffapplikation vor, welche vor Seitenwind in Strandliegen schützen soll. Beide Gründungs ideen werden von der Jury kontrovers besprochen. Einmal liegt der Argumentationsschwerpunkt auf dem Produkt – dem Strandliegetuch –, im anderen Fall auf der Persönlichkeit und den von der Jury imaginierten Ambitionen der Pflegerin. Möglicherweise liegt dem eine kulturelle Bedeutungsebene zugrunde: Das Strandliegetuch ist assoziiert mit Urlaub, Genuss, Wohlstand, Körperkultur, wohingegen der Pflegeanzug Verletzlichkeit, Abhängigkeit und die Konfrontation mit dem eigenen Lebensende impliziert. Warum die Gründerin mit dem Strandliegetuch eine Runde weiter kommt und die Pflegerin ausscheidet, wird vorrangig über deren jeweilige Persönlichkeit begründet.

Zugleich bildet die jeweilige Persönlichkeit nicht den alleinigen Fokus, vielmehr sind ihre Darstellung und Inszenierung ausschlaggebend. Mit Carsten Maschmeyers Worten ausgedrückt: „Es wird um Performance gehen“. Im Kontext einer umfänglichen Anrufung und der Betonung, dass Menschen ihre Ideen zu Produkten und Geschäftsideen entwickeln und sich damit gleichzeitig im Sinne des Wohlstandswachstums³¹ als produktive gesellschaftliche Subjekte erweisen sollen, vermittelt Carsten Maschmeyers Show, dass es viel entscheidender ist, eine besonders gelungene Inszenierung von sich selbst als Gründer*in zu vollführen. Ebenso soll der Wille vorhanden sein, diese Inszenierung und Selbst-Vermarktung zu optimieren. Weder von der Faltn'schen Vision des besseren Wirtschaftens noch von der

31 Wirtschaftswachstum steht immer im Lichte von gesteigertem Wohlstand. Siehe hierzu den Leitspruch auf der Homepage des Bundeswirtschaftsministeriums (BMWi) „Wirtschaft. Wachstum. Wohlstand.“.

omnipräsenten Forderung nach gesellschaftlich notwendigen Innovationen findet sich hierbei etwas wieder. Es können lediglich Vermutungen angestellt werden, warum sich das TV-Publikum hiervon nur wenig angesprochen fühlte. Fakt ist, dass die Show noch vor Beendigung der ersten Staffel, genauer nach vier Sendungen, eingestellt wurde. Im Versuch, Diversität in Bezug auf die Teilnehmenden herzustellen, zeigt sich auch, dass es unerheblich ist, ob man den notwendigen Gründungs-Sprachcode beherrscht oder die eigene Unternehmensplanung mit oder ohne Businessplan anlegt, da damit nicht automatisch eine höhere Aussicht auf Erfolg einhergeht. Vielmehr ist zu beobachten, dass im globalen Anrufungskontext von Entrepreneurship die Anerkennung der eigenen (Gründer*innen-)Persönlichkeit entscheidet. Damit gehen gleichsam Prozesse der sozialen Distinktion einher.

Entrepreneurship als Lifestyle aufzufassen und sich damit selbst als ein ‚Lifestylepreneur-Subjekt‘ zu inszenieren, muss man sich leisten können. Mit Bourdieu ließe sich hier auf ein unterschiedliches (symbolisches) Kapitalvolumen und damit verbunden auf unterschiedliche soziale Positionen und Machtverhältnisse verweisen. Habitus sowie die Ausstattung mit den einzelnen Bourdieu’schen Kapitalsorten dienen auch in sozial- und wirtschaftswissenschaftlichen Forschungsprojekten als Erklärungszusammenhang sowohl für die Gründungsaktivität als auch deren Erfolg. Angenommen wird, dass der jeweilige Habitus den Umgang mit wirtschaftlicher und unternehmerischer Unsicherheit beeinflusst. Weber, Elven und Schwarz (2011: 8f.) bemängeln dementsprechend die Habitus-Vergessenheit innerhalb der Grundlagenforschung zu (Unternehmens-)Gründungen. Der Frage nachgehend, wie die vergleichsweise geringe Zahl von Gründerinnen zu erklären sei, verweisen die Forscher*innen auf familiäre Bedingungen von Sozialisation und die hierüber vermittelten Normen, Werte sowie Denk- und Handlungsmuster. Verschiedene Studien hätten nachgewiesen, wie bedeutsam der familiäre, inkorporierte Habitus sei, um in der Wirtschaft Karrierewege beschreiten zu können (vgl. ebd.). Unterstrichen wird dies von der Entwicklung habitusreflexiver Beratungsangebote innerhalb desselben Forschungsprojektes (vgl. ebd.). Demgegenüber weisen Obschonka et al. (2013) die regional-spezifische Verteilung von ‚unternehmerischem Habitus‘ nach und können daran aufzeigen, dass es einen eklatanten Unterschied zwischen den neuen und alten Bundesländern der BRD gibt. Damit besteht auch eine Diskrepanz zwischen Wirtschaftsstatistiken, wissenschaftlichen Erklärungsversuchen und der hohen medialen und politischen Aufmerksamkeit für Entrepreneurship. Gerade innerhalb der medialen Inszenierungen – so die Vermutung – sollen eher Wiedererkennungseffekte und Identifikationsmöglichkeiten geschaffen als gesamtgesellschaftliche Problemlagen diskutiert werden. Dem ließen sich die Analysen autobiografischer Inszenierungen von Erika Fischer-Lichte gegenüberstellen, welche Versuche einer vereinheitlichenden Repräsentation hinterfragen.³²

32 Die Ausführungen zu den Performances der Künstlerin Rahel Rosenthal wendet Erika

Rückblick. Einblick. Ausblick.

Ausgehend von dem Zitat „Entrepreneurship ist Lifestyle“ griff der vorliegende Beitrag einerseits auf das Konzept des Entrepreneurial Designs von Günter Faltn und andererseits auf Bourdieus Theorie der Kapitalsorten zurück, um beide als Referenzen dieses Zitats zu identifizieren. Anhand der Reduzierung vieler möglicher Gründungsfiguren auf den ‚Lifestylepreneur‘, was sich in Zitat2 verdeutlicht, konnte exemplarisch ein Teil des Subjektivierungsprozesses zum*zur Gründer*in nachvollzogen werden. Dabei wurde die performative Hervorbringung von Subjekten als Spiel zwischen Anrufung und Unterwerfung betrachtet. Die diskursanalytischen Überlegungen zur Prominenz von Persönlichkeit im Gründungsdiskurs verweisen darauf, dass ‚Persönlichkeit‘ als originär erziehungswissenschaftliches und/oder psychologisches Themenfeld zunehmend zu einer wirtschaftswissenschaftlichen Kategorie wird. Dies ließe sich weiterführend im Kontext einer wachsenden Ökonomisierung des Selbst diskutieren.

Aus der Sicht der Subjektivierungsforschung konnte gezeigt werden, dass Gründer*innen von vielfältigen Adressierungen umgeben sind, die sie mindestens dazu auffordern, sich hierzu in ein Verhältnis zu setzen. Die Aussage der Workshop-Referentin, für sie sei Entrepreneurship auch Lifestyle, macht ebenso das Spiel von Anrufung und Antwort nachvollziehbar. Dieser Befund lässt sich weiterführend mit dem Fokus auf Selbstverwirklichung und Selbstverbesserung verbinden, etwa unter Berücksichtigung der Studien von Axel Honneth (2012) und Gerhard Gamm (2013). Solche Perspektiven lesen gegenwärtige Subjektivierungsweisen und ihre Anrufung als permanente (Selbst-)Überschreitungslogik und zugleich als Notwendigkeit, das in einem*einer vermutete Potenzial auszuschöpfen, sich auf anspruchsvolle Weise als individuelles Subjekt zu kreieren und in eine stimmige Erzählung zu überführen (vgl. Gamm 2013: 33ff.).

Mit den Worten Faltns ist Entrepreneurship mehr als nur Freiberuflichkeit: „Es ist Passion, Selbstfindung, Berufung. Die Aufforderung, sich den eigenen Träumen zu stellen, sich in seiner Arbeit selbst zu verwirklichen und wirklich Großes zu leisten“ (Faltn 2008: 167). Zugleich ist empirisch belegt, dass nicht alle Menschen erfolgreiche Gründer*innen sein können. „Entrepreneurship als Lifestyle“ kommt diesem Streben scheinbar nach. Daraus lässt sich die Darstellung einer selbstgewählten und sich dabei selbst verwirklichenden Arbeitshaltung ablesen. Es ist aber

Fischer-Lichte in das Gegenteil. Für sie werde in der Fragmentalität und dem Nutzen von Stimme etc. gerade die Flüchtigkeit und Brüchigkeit von Identitäten deutlich. Dementsprechend sei das Publikum als Zeuge eben hiervon adressiert und damit auf das eigene Selbst als etwas niemals Fertiges, Brüchiges, niemals Einzuholendes geworfen (vgl. Fischer-Lichte 2000).

auch zu vermuten, dass ein gewisses soziales und ökonomisches Kapital, wie beispielsweise familiärer Rückhalt, es ermöglicht, mit ökonomischer und sozialer Unsicherheit souveräner umzugehen. Vor diesem Hintergrund müsste hinterfragt werden, wieso „Entrepreneurship als Lifestyle“ als Leitmotiv eines Workshops zu „Female Entrepreneurship“ herangezogen wird und wie in diesen ‚Lifestyle‘ die häufig von Frauen zu leistende Sorgearbeit integriert und diskursiv besetzt werden könnte.

Der „spirit of enterprise“, so Bröckling, werde als Universaltherapie für alles Mögliche gehandelt. Es soll sowohl wirtschaftliche Stagnation überwunden als auch Prosperität gefördert werden und gleichsam sollen durch den Abbau konservativ-bornierter bürokratischer und politischer Strukturen zukunftsfähige Entwicklungen vorangetrieben werden (vgl. Bröckling 2004: 271). Jedoch kann die Aufforderung, möglichst viele Menschen mögen ein Unternehmen gründen, selbstverständlich nicht alle Menschen adressieren. Es zeigt sich außerdem, dass die Thematisierung von Habitus teilweise nachvollziehbar ist, sich aber in der Wendung hin zu Lifestyle verformt. Bröckling konstatiert, dass Entrepreneurship von einem prinzipiellen Komparativ gerahmt wird, der zugleich paradox ist:

„Jeder soll Entrepreneur werden, aber wären es tatsächlich alle, wäre es keiner. Jeder könnte, aber nicht alle können. Es ist diese Kombination von allgemeiner Möglichkeit und ihrer selektiven Realisierung, welche die ökonomische Bestimmung unternehmerischen Handelns zum Fluchtpunkt individueller Optimierungsanstrengungen macht.“ (Ebd., 275)

Entrepreneurship und das Gründungsfeld erfordern, dass sich einzelne Subjekte unterschiedlich zu diesem in Bezug setzen respektive sich in Zustimmung oder Reibung zu den Diskursen subjektivieren. Ein Forschungsdesiderat besteht darin, über die exemplarischen Subjektfiguren und damit auch Subjektivierungsweisen, wie sie Ulrich Bröckling und Andreas Reckwitz analysiert haben, hinauszugehen. Mit einer erziehungswissenschaftlichen Subjektivierungsforschung, welche diskursive Praktiken fokussiert, wäre es möglich, die (soziale) Aushandlung um eine anerkannte Inszenierung von Gründer*innen-Subjekten zu untersuchen. Hierbei stellt die Orientierung an der Performativität dieser Inszenierungen, also insgesamt die Betrachtung von Subjektivierungsprozessen als performative Hervorbringungen, eine produktive methodologische Erweiterung dar.³³

33 Ich danke Kathrin Leipold, Kristina Petzold und Franziska Schaaf für ihr intensives Eindenken in diesen Text.

LITERATUR

- Alkemeyer, Thomas (2013): „Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik,“ in: Ders./Dagmar Feist/Gunilla Budde (Hg.), *Selbst-Bildung. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: transcript, S. 33–68, <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419922.33>.
- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, (frz. 1970), Hamburg: VSA.
- BMWi (Hg.) (2011): *Gründerland Deutschland – Unternehmergeist wecken – Gründungen unterstützen*, <http://www.bmwi.de/BMWi/Redaktion/PDF/Publikationen/gruenderland-deutschland,property=pdf,bereich=bmwi,sprache=de,rwb=true.pdf>
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, (frz. 1979), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (1997): *Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur 1*, Hamburg: VSA.
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2004): „Unternehmer“, in: Ders./Susanne Krassmann (Hg.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 271–276.
- Dröge, Kai/Somm, Irene (2005): „Spurlose Leistung. Langsicht im flexiblen Kapitalismus“, in: *BIOS* 18, H. 2, S. 215–235, <https://www.budrich-journals.de/index.php/bios/article/view/19945>
- Ehrenberg, Alain (2008): *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, (frz. 1998), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Faltin, Günter (2008): *Kopf schlägt Kapital*, München: Hanser, <https://doi.org/10.3139/9783446418059>.
- Fischer-Lichte, Erika (2014): *Ästhetik des Performativen* [2004], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dies. (2000): „Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance“, in: Dies./Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/Basel: Francke, S. 59–70.
- Dies. (2015): „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* [2002], Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 277–300.
- Gamm, Gerhard (2013): „Das Selbst und sein Optimum. Selbstverbesserung als das Anliegen der modernen Kultur“, in: Mayer/Thompson/Wimmer (Hg.), *Inszenierung und Optimierung des Selbst. Zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*, S. 31–53, https://doi.org/10.1007/978-3-658-00465-1_2.
- Geimer, Alexander (2014): „Zur Unwahrscheinlichkeit von Bildung. Potenzielle Subjektivierungskrisen vor dem Hintergrund der Relation von Habitus, Identität

- und diskursiven Subjektfiguren“, in: Ders./Florian von Rosenberg (Hg.), *Bildung unter Bedingungen kultureller Pluralität*, Wiesbaden: Springer VS, S. 195–213, https://doi.org/10.1007/978-3-531-19038-9_11.
- Glatzel, Katrin/Lieckweg, Tania (2018): „Identität und Zugehörigkeitsmechanismen in Start-ups: ‚Product-People-Passion-Culture‘“, in: Olaf Geramanis/Stefan Hutmacher (Hg.), *Identität in der modernen Arbeitswelt. Neue Konzepte für Zugehörigkeit, Zusammenarbeit und Führung*, Wiesbaden: Springer Gabler, S. 85–97, https://doi.org/10.1007/978-3-658-18786-6_6.
- Grichnik, Dietmar (2016): „Vom Glück ein Unternehmer zu sein“, Vortrag bei der Veranstaltung „Entrepreneurship-Summit“, Berlin, 8. Oktober 2016.
- Haerdle, Benjamin (2018): „Im Gründungsfieber“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.04.2018.
- Heins, Cornelia (2003): *Selbstständig ist die Frau. Ein pfiffiger Ratgeber für Existenzgründerinnen*, Frankfurt a.M.: Redline Wirtschaft.
- Honneth, Axel (2012): „Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kadmos, S. 63–80.
- Jergus, Kerstin (2013): „Zitiertes Leben. Zur rhetorischen Inszenierung des Subjekts“, in: Mayer/Thompson/Wimmer (Hg.), *Inszenierung und Optimierung des Selbst. Zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*, S. 195–215, https://doi.org/10.1007/978-3-658-00465-1_10.
- Kahnsen, Roswitha/Manöbius, Nora/Schlois, Anna (2016): „Female Entrepreneurship“, Workshop bei der Veranstaltung „Entrepreneurship-Summit“, Berlin, 8. Oktober 2016.
- KfW Bankengruppe (Hg.) (2011): *Gründungsmonitor 2011. Dynamisches Gründungsgeschehen im Konjunkturaufschwung*, <https://www.kfw.de/Download-Center/Konzernthemen/Research/PDF-Dokumente-Gr%C3%BCndungsmonitor/Gr%C3%BCndungsmonitor-2011-Lang.pdf>
- Dies. (Hg.) (2012): *Gründungsmonitor 2012. Boom auf dem Arbeitsmarkt dämpft Gründungsaktivität*, <https://www.kfw.de/Download-Center/Konzernthemen/Research/PDF-Dokumente-Gr%C3%BCndungsmonitor/Gr%C3%BCndungsmonitor-2012-lang.pdf>
- Kollmann, Tobias (2018): „Entrepreneurship“, in: *Gabler Wirtschaftslexikon*, <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/entrepreneurship-51931/version-275082>
- Mayer, Ralf/Thompson, Christiane/Wimmer, Michael (Hg.) (2013): *Inszenierung und Optimierung des Selbst. Zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*, Wiesbaden: Springer VS.

- Obschonka, Martin/Schmitt-Rodermund, Eva/Silbereisen, Rainer K./Gosling Samuel D./Potter, Jeff (2013): „The Regional Distribution and Correlates of an Entrepreneurship-Prone Personality Profile in the United States, Germany, and the United Kingdom: A Socioecological Perspective“, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 105, H. 1, doi: <https://doi.org/10.1037/a0032275>.
- Ott, Marion/Langer, Antje/Rabenstein, Kerstin (2012): „Integrative Diskursanalyse – Ethnographie und Diskursanalyse verbinden“, in: Barbara Friebertshäuser et al. (Hg.), *Feld und Theorie. Herausforderungen erziehungswissenschaftlicher Ethnographie*, Opladen: Budrich, S. 169–185.
- Ramadier, Mathilde/Madrigal, Alberto (2016): *Berlin 2.0*, Paris: Futuropolis.
- Rancière, Jacques (2014): *Die Methode der Gleichheit*, Wien: Passagen.
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* [2012], Berlin: Suhrkamp.
- Ries, Eric (2014): *Lean Startup. Schnell, risikolos und erfolgreich Unternehmen gründen* [2012], München: Redline.
- Schumpeter, Joseph A. (2005): *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, (engl. 1942), Tübingen/Basel: UTB.
- THE/Hundert (2015): *Berlin Startups reaching for the stars*, Berlin.
- Weber, Susanne Maria/Elven, Julia/Schwarz, Jörg (2011): „Habitusreflexive Beratung im Gründungsprozess. Abschlussbericht des Teilprojekts B des Verbundforschungsprojekts ‚Entrepreneuresse‘“, <https://doi.org/10.2314/GBV:68999575X>.

FERNSEHSERIEN

DIE HÖHLE DER LÖWEN, Staffel 1–5, VOX, D 2014–2018.

START UP! WER WIRD DEUTSCHLANDS BESTER GRÜNDER?, Staffel 1, Sat.1, D 2018.

Kreativität und Kreativitätskritik

Zur De- und Reterritorialisierung von Lebens- und Erziehungskunst im aktuellen Lifestyle-Diskurs

Sarah Maaß

Dass Kreativität in aktuellen Subjektivierungsprozessen eine prominente Funktion als Imperativ (vgl. von Osten 2003: 10), Anrufung oder gouvernementales Strategem (vgl. Bröckling 2013: 142) innehat, lässt sich an Lifestylemagazinen in besonderem Maße ablesen. Solche Magazine haben seit Anfang der 2000er Jahre Konjunktur. Neben einer Vielzahl von Neuerscheinungen im Independent-Bereich haben große Konzerne wie Gruner + Jahr sowie etablierte Magazine Lifestyle-Sparten bzw. *Line Extensions* eingerichtet, Wochenzeitungen relaunchen ihre Magazine dem aktuellen Trend entsprechend¹ und Lifestyle bzw. ‚Lebenskunst‘ bilden auch in anderen Special- und General-Interest-Magazinen mit der Frage nach dem ‚guten Leben‘ in der spätmodernen Gegenwart einen wichtigen Bestandteil des Themenrepertoires.² Dass ausgerechnet über Lifestylemagazine wie *flow*, *slow*,

-
- 1 So gibt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* mit *F.A.Z. Quarterly* seit 2016 ein neues, vierteljährlich erscheinendes Lifestylemagazin heraus, dessen Konzept die Website (wie sie jedes größere Magazin in einem crossmedialen Verbund bereitstellt) als Verbindung von ‚Kreativität und Klugheit‘ bewirbt (vgl. ‚Kreativität trifft Klugheit‘). Solche selbstständig erscheinenden Magazine, wie sie auch die *taz* und die *Süddeutsche Zeitung* bieten, überschreiten die Grenze der Textsorte ‚Beilage‘ oder ‚Supplement‘ und sprechen für die Popularität des Mediums Magazin.
 - 2 So lautet etwa das Titelthema von *SPIEGEL Wissen* im Februar 2016 ‚Kreativität. Der Schlüssel zu Glück und Erfolg‘ und das Cover bewirbt die Ausgabe als ‚Das Magazin für ein besseres Leben‘ (*DER SPIEGEL Wissen* 2/2016). *Cicero* widmet sich im Titelthema der August-Ausgabe von 2017 ‚Glück und Grenzen‘ des Lebens zweier Aussteiger und verortet deren Entscheidung für ein ‚neues Leben‘ in einem allgemeinen, flexibili-

Kinfolk, The Weekender, Oak, Lille Nord, hygge, ma vie und andere ein Anrufungsverhältnis konstruiert wird, ist nur folgerichtig, wenn man mit Jürgen Link davon ausgeht, dass sie als Teil des Interdiskurses Spezialwissen partiell reintegrieren und zur subjektiven Applikation bereitstellen (vgl. Link 2005: 86). Mehr noch: Innerhalb des Interdiskurses gerieren sich insbesondere Lifestylemagazine als praktische Texte, d.h. als „Operatoren“ (Foucault 1989: 20), die „selbst Objekte von ‚Praktik‘ sind, sofern sie geschrieben wurden, um gelesen, gelernt, durchdacht, verwendet, erprobt zu werden, und sofern sie letzten Endes das Rüstzeug des täglichen Verhaltens bilden sollen“ (ebd.). Sie tragen somit dazu bei, Subjekte mit einem spezifischen Selbstverhältnis hervorzubringen. Dabei integrieren die genannten Magazine nicht nur spezialdiskursive Wissenspartikel, sondern bündeln auch interdiskursives Material. Sie stellen somit ein hoch integratives Element innerhalb einer größeren interdiskursiven Formation dar, die auch Ratgeberformate unterschiedlicher medialer Provenienz, den journalistischen Interdiskurs sowie die Sozialen Medien, Weblogs etc. umfasst.

Aktuell werden die Individuen durch solche operativen Texte und Medien dazu angehalten, sich als Subjekte einer spezifischen Kreativität „anzuerkennen“ (Foucault 1989: 10). Dieses Kreativitätsdispositiv (vgl. Reckwitz 2012) wiederum wird an einen spezifischen sozio-ökonomischen Kontext gekoppelt, nämlich an die neoliberale, postfordistische Umstrukturierung der Arbeitswelt, die transversale, also strataübergreifende Prekarisierung mit sich bringt (vgl. Link 2013: 100ff.). Im Folgenden wird erstens skizziert, wie in dieser Konstellation die Kritik an Kreativitätsimperativen (vgl. von Osten 2003: 10) produktiv mit dem Kreativitätsdispositiv selbst verzahnt ist. Zweitens wird – mit einem Fokus auf Reproduktions- bzw. Fürsorgearbeit – Kreativität als Problematisierungsfeld im Sinne Foucaults perspektiviert. Luc Boltanski und Ève Chiapello sind prominente Vertreter*innen einer kritischen Perspektive auf Kreativität: Sie sprechen der ‚Künstlerkritik‘ die Wirksamkeit ab und bemühen sich vielmehr um die genealogische Herleitung einer ‚Komplizenschaft‘ von kreativitätseuphorischer Künstlerkritik und dem ‚neuen Geist des Kapitalismus‘ (vgl. Boltanski/Chiapello/Moulier Boutang 2016; vgl. dazu

sierungs- und kapitalismuskritischen „Kulturwandel“ (Schüle 2017: 23), der mittlerweile die „Wohlstandsbürger“ (ebd.) erreicht habe. Auf den illustrierenden Fotografien der Aussteiger-Behausungen zieren Lifestylemagazine (z.B. *flow*) das Bücherbord und werden somit als maßgebliches Element des ‚guten Lebens‘ (vgl. ebd., 17, 20) in Szene gesetzt. Neben solchen thematischen Schwerpunkten setzen sich aktuell vor allem populärwissenschaftliche Magazine mit dem Thema ‚Lebenskunst‘ auseinander und rekurrieren dabei explizit auf die Antike, Michel Foucault, Wilhelm Schmid u.a. (vgl. z.B. *Psychologie Heute* 4/2017 mit dem Schwerpunkt „Lebenskunst. Was wir von den alten Philosophen lernen können“).

auch Lazzarato 2016: 373ff.). Anlass und Hintergrund dieses Beitrags bildet demgegenüber die Beobachtung, dass auch die Kritik *am* Kreativitäts- bzw. Singularisierungsdispositiv (vgl. Reckwitz 2017) wie bei Boltanski und Chiapello produktiv in ebendieses Dispositiv integriert wird. Dass bestimmte kritische Positionen offenbar selbst eine Funktionsstelle im Kreativitätsdispositiv einnehmen, lässt sich beispielsweise an aktuellen kreativitätseuphorischen Veröffentlichungen zeigen. Selbst Business-Ratgeber für Consultants oder Designer, die sich nicht explizit innerhalb der sich als emanzipatorisch bzw. ethisch begreifenden *Social-Design*-Bewegung verorten, greifen kreativitätskritische Positionen auf. So beruft sich z.B. das Design-Thinking-Handbuch aus dem FAZ-Verlag umstandslos auf Andreas Reckwitz' Studie zum Kreativitätsdispositiv und appliziert seine Theoreme und Beobachtungen auf die eigene Praxis (vgl. Uebernickel et al. 2015: 18, 26). Der Ratgeber *Erfolgreich als Designer* zitiert ausführlich aus Ulrich Bröcklings *Das unternehmerische Selbst* (2016) und begreift sich als Antwort auf die von ihm kritisch diagnostizierten sozioökonomischen Mechanismen und Regierungsprogramme (vgl. Kobuss/Bretz 2017: 17). Hartmut Rosa, wiewohl prominenter Kritiker der Beschleunigungsgesellschaft und ihrer Sozialpathologien, dessen Befunde zu gegenwärtigen Zeitregimen durchaus in Kopplung mit der aktuellen „Ökonomie der Singularitäten“ (Reckwitz 2017: 15) zu betrachten sind, ist regelmäßiger Gast und Interviewpartner auch in Mainstream-Medien und „klassischen“ Wirtschaftsmagazinen wie der *Wirtschaftswoche*³ (vgl. Schnaas/Schwarz 2014).

Prekarisierung und Kreativität im (Eltern-)Lifestylemagazin

In den aufgeführten Magazinen meint „Lifestyle“ oder „Lebenskunst“ zunächst die Gestaltung des Alltags, wie sich an den wiederkehrenden Rubriken Kochen/Ernährung, Wohnen/*Interior Design*, Reisen, Mode/Konsum, Freizeit und Beruf ablesen lässt. Innerhalb dieses Komplexes, der den Rahmen dessen absteckt, was als „Leben“ der Lebenskunst firmiert, präsentieren die Magazine konkrete Praktiken zur Selbstbearbeitung. Diese treten entweder explizit als Tipps und Anleitungen in Erscheinung oder implizit in Features über sog. inspirierende, häufig kreative Persönlichkeiten, in Interviews mit Expert*innen, Reportagen, Bilderstrecken, Erfahrungsberichten etc. Normalistische, infografische und symbolische Aufbereitungen statistischer Daten (vgl. Link 2006: 332–347) und Persönlichkeitstests gehören ebenfalls zum Standardrepertoire, mit dem zur Selbstbearbeitung durch Vergleich

3 Die *Wirtschaftswoche* setzt sich auch thematisch mit Prekarisierungs-, Flexibilisierungs-, Digitalisierungsphänomenen und Kreativitätsimperativen sowie den damit einhergehenden „Überforderungserkrankungen“ (Reckwitz 2017: 21) bei Arbeitnehmer*innen kritisch auseinander (vgl. Matheis 2017).

und Selbstadjustierung angeregt wird. Diese subjekttechnologischen Praktiken wiederum werden programmatisch an die postfordistische Umstrukturierung der Arbeits- und Lebenswelt gekoppelt,⁴ indem sie als Heilmittel für prekarisierungsbedingte Sozialpathologien in Stellung gebracht werden (vgl. Maaß 2017). Vereinfacht gesagt, lassen sich mindestens zwei Klassen von Selbstpraktiken unterscheiden: Aktivierungspraktiken einerseits und Rekreationspraktiken andererseits. In beiden Fällen spielen Praktiken, die *mit* Kreativität operieren oder *auf* Kreativität zielen, eine wesentliche Rolle. Sie sollen insgesamt die (Wieder-)Herstellung eines gefährdeten homöostatischen inneren Gleichgewichts, mithin die Stressreduktion durch Entspannung sowie durch Alltags- und Zeitmanagement, ermöglichen. Aktivierung und Recreation werden funktional verschränkt, wenn außerdem immer wieder hervorgehoben wird, dass kreative und *Do-it-yourself*-Praktiken (DIY) die (sinnliche) Wahrnehmung und Sensibilität, also *aisthesis*, stimulieren und so der Alltagsgefahr von Abstumpfung und Antriebslosigkeit entgegenwirken. Nicht zuletzt spielt die oft elaborierte und aufwendige visuelle und materiale Gestaltung der Magazine, etwa durch hochwertige, durchkomponierte Fotografien auf schwerem Papier mit viel Weißraum und wenig Werbung, eine wichtige Rolle. Sie führt erstens eine ästhetisierte und ästhetisierende Wahrnehmungsweise vor und lädt zweitens durch transmediale Bezüge zu anderen Medien wie dem Buch, aber auch den portablen digitalen Medien wie Smartphone und Tablet zu spezifischen Rezeptionspraktiken und -haltungen ein.

Wollte man hier bereits ein Resümee ziehen, ließe sich schließen, dass die Selbst- bzw. Kreativitätspraktiken allesamt auf *employability*⁵ zielen und zwar durch gouvernementale Strategien zur Reproduktion der Arbeitskraft und selbstoptimierende Investitionen ins Humankapital des unternehmerischen, von Sozialpathologien wie Burn-out und Depressionen bedrohten Selbst.

Dieser Befund bestätigt sich zunächst auch, wenn man das Subgenre des Familien-Lifestylemagazins fokussiert, wobei ich hier exemplarisch vor allem das auflagenstarke *Nido* und *Lille Nord* heranziehe. *Nido*, Ableger des *Stern*, sowie das dänische, international vertriebene und englischsprachige *Lille Nord* verstehen sich beide als ‚alternative‘ Familienmagazine, die sich programmatisch von ‚klassi-

4 So richtet sich beispielsweise das Editorial von *Kinfolk* 2013 explizit an die überarbeiteten Kreativen in einer digitalisierten, flexibilisierten und entgrenzten Arbeitswelt: „How do you define weekend? Do weekends still exist? Does yours fall on Tuesday and Wednesday? Are you capable of unplugging from your phones and computers? [...] We all try to find rewarding work that makes our lives feel full, but our passion can be as dangerously all-consuming as it is wonderfully energizing“ (*Kinfolk* 9/2013: 1).

5 Zum Konzept der *employability* und dessen Rolle im britischen Hochschulwesen vgl. den Beitrag der Precarious Workers Brigade in diesem Band.

schen‘ Familienmagazinen wie dem jahrzehntealten deutschen *Eltern* absetzen. Beide gerieren sich als eltern- statt kindzentriert, richten sich an ein urbanes, trendinteressiertes und (akademisch) gebildetes Zielpublikum und widmen sich mit dem Lifestyle-Komplex (auch) anderen Themen als der Erziehung. *Lille Nord* verengt diese Programmatik noch weiter, indem es explizit den skandinavischen Lebensstil modelliert: „We are [...] proud to be the first magazine that brings Nordic lifestyle to families all over the world“ (*Lille Nord* 1/2014: 3). Auch inhaltlich sind die Rahmen des beworbenen Lifestyles in *Lille Nord* enger gesteckt als in *Nido*, da hier jeder Bezug auf Gesellschaft und Politik im weitesten Sinne, etwa in Reportage-Formaten, entfällt. Die Dominanz von Produktstrecken, vor allem im Bereich Kindermode und Wohnen/*Interior Design*, rückt *Lille Nord* in die Nähe der Textsorte ‚Katalog‘, was jedoch u.a. durch die visuelle Gestaltung kompensiert wird. Das Corporate Design der Zeitschrift ist wesentlich markanter als bei *Nido* und trägt die Züge des Skandinavien-Topos, wie er im Lifestyle-Diskurs häufig anzutreffen ist und visuell konnotiert wird,⁶ etwa durch eine spezifische Farbgestaltung (Dominanz von Weiß und hellen Pastelltönen), durch Fotografien mit erhöhtem Einsatz von Digitalfiltern und Weichzeichnern, spielerischen Lichteffekten wie *lens flares* und Überbelichtung, geringen Tonwerten und geringer Farbsättigung etc.

Der Fokus auf familiäre Fürsorgearbeit im Kontext von Kreativitätsimperativen bietet sich insofern an, als der Zusammenhang zwischen Subjekttechnologien und postfordistischer Prekarisierung für Eltern in potenziertem Maße gilt. Die *Wirtschaftswoche* konstatiert 2012 im Anschluss an den Soziologen Wolfgang Streeck, es gebe „einen positiven Rückkopplungseffekt zwischen immer flexibleren Arbeitsmärkten und immer flexibleren Familienverhältnissen. Die Anforderungen der Wirtschaft nach mobilen Arbeitskräften und die Auflösungserscheinungen der Ein-Ernährer-Familie schaukeln sich gegenseitig hoch“ (Knauf 2012). Ebenso gut lässt sich jedoch eine wechselseitige Verstärkung arbeitsökonomischer und familiärer Prekarisierung konstatieren, wie sie im mediopolitischen Interdiskurs unter dem Stichwort ‚Vereinbarkeit von Familie und Beruf‘ diskutiert wird. Familien sind von Prekarisierung als Kehrseite der Flexibilisierung zweifach betroffen, insbesondere, wenn beide Elternteile erwerbstätig sind oder sein müssen, denn erwerbsbiografische Diskontinuität und die Auflösung der Grenze zwischen Freizeit und Arbeit vonseiten der Produktionsverhältnisse (vgl. Link 2013: 98) können in potenzierende Friktion mit dem familiären Gefüge, bzw. reproduktiver Care-Arbeit treten, was Frauen weiterhin in besonderem Maße betrifft (vgl. Schmidt 2015). Um im Wettbewerb des sog. Humankapitals mitzuhalten, können Eltern bzw. Müt-

6 Vgl. z.B. die Zeitschrift *Oak*, deren Editorial sie explizit positioniert als „tribute to the beautiful, open, and welcoming Scandinavia that we’ve inherited from previous generations“ (*Oak* 1/2014: 1).

ter so zu noch intensiverer Selbstoptimierung genötigt sein (vgl. ebd.). *Lille Nord* versteht sich als Antwort auf spezifisch reproduktive Prekarisierung, indem es praktische Hilfe für moderne Familien verspricht: „Our goal is therefore to give you content, that will make it easier to be a family in the hectic everyday-life“ (*Lille Nord* 1/2014: 1). Auch in *Nido* wird reproduktive Prekarität mit Praktiken des Selbst gekoppelt. Von der ersten Ausgabe an positioniert sich die Zeitschrift explizit als eltern- statt kindzentriert und richtet sich an arbeitende Eltern bzw. ihre Work-Life-Balance: „Ich will wieder arbeiten“, so das Titelthema der ersten Ausgabe von 2009, deren Editorial das Magazin als Ausdruck und Operator einer „neuen Lebenshaltung“ und „anderen Perspektive“ profiliert und verspricht, „anspruchsvolle Texte und Fotos mit sinnvollen Einkaufstipps und Lebensplanungshilfen für die junge Familie [zu vereinen]“ (*Nido* 1/2009: 1).

Zu den ‚Lebensplanungshilfen‘ und der Verheißung einer ‚anderen Perspektive‘ gehören bei *Nido* und *Lille Nord* immer auch DIY-Tipps, Bastel-, Einrichtungs- und sonstige Kreativitätspraktiken⁷ sowie Modelle für eine kreative, d.h. innovative, flexible, singularisierte und problemlösungsorientierte Gestaltung des Zusammenlebens mit Kindern. Handelt es sich also lediglich um eine weitere Facette der gouvernementalen Indienstnahme von Kreativität und der Entschärfung ihres kritischen Potenzials? Diese These bedarf weiterer Differenzierungen, um herauszuarbeiten, warum weder das kreative Subjekt im Allgemeinen und kreative Elternschaft im Besonderen noch eine entlarvende Kritik am neoliberal-unternehmerischen Kreativitätsbegriff politisches Potenzial im Sinne Jacques Rancières entfalten: Wenn Kreativität die Antwort auf Prekarisierungsprozesse sein soll, mithin auf Prozesse sozialer Denormalisierung durch „Wegfall des alten sozialen Netzes“ (Link 2013: 96), so stellt sich die Frage, wieso die untersuchten Magazine keine Subjektivierungsformen erfinden und Situationen erproben (vgl. Rancière 2016: 93), „die die fortlaufende Privatisierung des öffentlichen Lebens stören“ (ebd.), sondern dessen Privatisierung zuarbeiten. Die Analyse der De- und Reterritorialisierungslinien im Problematisierungsfeld der Kreativität bietet – so meine These – einen Ansatzpunkt zur Beantwortung dieser Fragen. Eine solche Analyse fokussiert Prozesse der Zerstreuung und Loslösung von sozialen Ordnungen sowie Subjekt-Positionen und -Rollen in ihrem Verhältnis zu komplementären Prozessen, in denen Subjekte, Praktiken, Diskurse, Räume, Zeiten etc. segmentiert, organisiert, stratifiziert – und damit reterritorialisiert werden (vgl. Deleuze/Parnet 1980: 146).

7 Speziell zu Praktiken und Subjektivierungseffekten des Sich-Einrichtens vgl. auch den Beitrag von Jens Kastner in diesem Band.

Kreativitätskritik als Kapitalismuskritik

Alexander Preisinger diagnostiziert eine diskursübergreifende „Musterhaftigkeit“ (2015: 301) kapitalismuskritischen Schreibens der 2000er Jahre bzw. eine Evidenz erzeugende „kapitalismuskritische[...] Formation“ (ebd.), der ein tendenziell lineares, komplexitätsreduzierendes, interaktionistisches Schema zugrunde liege – mit hin eine ‚mittlere Geschichte‘ im Sinne Links (vgl. Preisinger 2015: 29). Diesem ‚historiographischen Schema‘ (vgl. ebd.) zufolge würden vormals nicht-ökonomische Gegenstände, Sachverhalte, soziale Felder und Praktiken ‚neoliberalisiert‘ und zwar durch Privatisierung, Deregulierung und Staatsreduzierung sowie durch einen neoliberalen Vertrag, dessen Verheißungen dem sich anpassenden Subjekt jedoch verwehrt würden (vgl. ebd., 302). Entsprechend würden die illusorischen Versprechungen des neoliberalen „Enttäuschungsgenerator[s]“ (Reckwitz 2017: 22) von der Kritik nach dem Muster entlarvt: ‚X ist nur vermeintlich X, in *Wahrheit* handelt es sich um *nichts weiter als* neoliberale Ökonomisierung‘.⁸

Fokussiert man die aktuelle Kritik am Kreativitätsparadigma innerhalb der ‚kapitalismuskritischen Formation‘, lässt sich die mittlere Geschichte wie folgt modifizieren: ‚Man verspricht uns – und zwar in Anlehnung an die Achtundsechziger – den Künstler, in *Wahrheit* bekommen wir *nichts weiter als* das unternehmerische Selbst mit seinen Sozialpathologien‘. Gegen die Eindimensionalität dieser mittleren Geschichte spricht bereits die Tatsache, dass sie durchaus in die Magazine und den Lifestyle-Diskurs Eingang findet. Die Magazine z.B. positionieren sich zu dieser popularisierten Kritik mit normalistischen Strategien, indem sie die kreativen Selbstpraktiken als *Angebote* und *Inspirationen* präsentieren – die imperativischen Dimensionen von Kreativität und „Devianz“ (Bröckling 2013: 144) als „Regelanforderungen“ (ebd.) werden dabei maximal reduziert. Vor allem wird immer wieder aufgegriffen, dass Kreativität, Achtsamkeit und Selbstmanagement ihrerseits wieder Risiken beinhalten und demnach eines normalen, gesunden Maßes bedürften. Dem der Arbeitswelt entstammenden Leistungs-, Zeit- und Optimierungsdruck

8 Solche kritischen Muster oder ‚Matrizen‘ identifiziert auch Foucault in seiner Vorlesung zu Gouvernementalität und Biopolitik hinsichtlich der gängigen Kritiken am Neoliberalismus, die diesen so „erscheinen lassen, als ob er schließlich überhaupt nichts wäre oder jedenfalls nichts anderes als immer dasselbe, und zwar immer dasselbe im schlechteren Sinne“ (2004: 186). Foucault setzt derartigen Matrizen die genealogische Absicht entgegen, zu „zeigen, daß der Neoliberalismus trotzdem etwas anderes ist. Ob etwas Besonderes oder nicht, das weiß ich nicht, aber gewiß doch etwas. Und dieses Etwas würde ich gern in seiner Einzigartigkeit zu fassen versuchen“ (ebd.). Entsprechend wird hier versucht zu zeigen, dass auch der gegenwärtige Kreativitätsimperativ nicht schon immer dasselbe („nichts weiter als“), sondern etwas anderes ist.

sowie den Imperativen zur kreativen Erfindung des eigenen Selbst gelte es sich unbedingt zu entziehen, sobald sie maßlos würden, um stattdessen die eigenen Unzulänglichkeiten, Schwächen und Widersprüchlichkeiten zu akzeptieren. In solchen Impulsen bzw. normalistischen Argumentationsfiguren, die – wie z.B. Diederich Diederichsen im Sammelband *Kreation und Depression* – die „De-Ökonomisierung der Seele“ (Diederichsen 2011: 127) fordern, konvergieren das Kreativitätsdispositiv und seine Kritiken (vgl. ebenso Kurianowicz 2011).

Kreativität als Problematisierungsfeld

Um Kreativitätskritik als Teil des Kreativitätsdispositivs in den Blick zu nehmen, schlage ich vor, das aktuelle kreative Selbstverhältnis in engem Anschluss an Foucaults Begriff der Problematisierung – wie er ihn in *Der Gebrauch der Lüste* entfaltet – zu untersuchen. Im Zentrum steht hier für Foucault die Frage „wie sich in den modernen abendländischen Gesellschaften eine ‚Erfahrung‘ konstituiert hat, die die Individuen dazu brachte, sich als Subjekte einer ‚Sexualität‘ anzuerkennen“ (1989: 10). Die Genealogie dieser Erfahrung, so führt er aus, vollzieht sich als Problematisierung, also als Veränderung von Praxisarsenalen und deren wissens- bzw. diskursbasierter Re-Formierung (vgl. ebd., 19f.). Erfahrungen und Problematisierungen konstituieren folglich im Wechselspiel die Genealogie von Selbstverhältnissen. Analog halte ich es für sinnvoll, Kreativität als Erfahrungsmodus und als „Problematisierungsfeld“ (ebd., 51), das Subjekte mit einem kreativen Selbstverhältnis hervorbringt, zu untersuchen. Eine solche Perspektive ermöglicht, die Kreativitätskritiken und ihre problematisierende Sorge um spätmoderne, prekarierte Subjekte als *Teil* des Kreativitätsdispositivs zu denken. Sie erfordert und ermöglicht darüber hinaus, die von Foucault herausgestellten vier Aspekte eines Selbstverhältnisses und ihre je unterschiedliche Diskursivierung zu untersuchen: erstens seine *Teleologie*, zweitens seine *Ontologie* (also die Substanz als der Teil des Selbst, der in Praktiken des Selbst bearbeitet werden soll), drittens seine *Deontologie* (womit auf die Frage geantwortet wird, in wessen Namen, mit welchem Kalkül, gemäß welchen Prinzips die Selbstbearbeitung erfolgt) und viertens die *Askese* (die konkrete Arbeit, die das Subjekt an sich selbst vornehmen muss und die einer bestimmten Haltung sich selbst gegenüber folgt) (vgl. ebd.: 36–45). Hinzuzufügen wäre die Frage nach den *As-Soziationen*, also den Formen kollektiver Zusammenschlüsse „jenseits einzelner Klassen, Schichten oder Bevölkerungsgruppen, gerade auch jenseits einer intern dominierenden Klasse“ (Link 2016: 10), die den jeweiligen Varianten des kreativen Subjekts entsprechen. Auf diese Weise lassen sich die verschiedenen Kräftelinien, die das Problematisierungsfeld des kreativen Subjekts durchziehen und die Dynamik von De- und Reterritorialisierung bedingen, nach unterschiedlichen

Wissensbereichen, die je unterschiedliche Selbstverhältnisse implizieren, systematisieren.

Tabelle 1: Kräftelinien im Problematisierungsfeld der Kreativität

Wissensbereich / Diskurs	Ontologie / Substanz	Deontologie / Modus	Asketik / Haltung	Teleologie	As-Sociation
Ökonomie / Consulting	Denken; Kompetenz; Strukturen ...	Wettbewerb ...	Human- kapital; Wachstum ...	Unterneh- mehrisches Selbst; Berater ...	Team; Unterneh- men ...
Psychologie / Pädagogik	Psyche; Affekte; Seele ...	Wohlbefin- den; Natur; Menschlich- keit ...	List; Reflexion; Selbster- kenntnis; Konsum ...	Ganzheit- lichkeit; Balance; Coach; Kind ...	Gesellschaft; organische Gemein- schaft / Familie; ...
Ästhetik	<i>Aisthesis</i> ...	Schönheit; Originalität; Singularität ...	Spiel; Zweck- freiheit ...	Designer; Künstler; (Kind) ...	Bohème; ,Bobos'; <i>Community</i> ; Menschheit
Informatik / Kybernetik	Denken ...	Optimierung; Machbarkeit; Verein- fachung ...	Life-Hack; Trick; <i>Shortcut</i> ...	Hacker; Entwickler ...	Crowd ...
...

Quelle: Eigene Darstellung

Eine genauere Systematisierung würde den Rahmen eines Aufsatzes sprengen. Die heuristische Tabelle soll an dieser Stelle erst einmal deutlich machen: Das vielbeschworene unternehmerische Selbst ist das Telos *einer*, nämlich der ökonomischen, Linie innerhalb des Problematisierungsfeldes der Kreativität. Andere Linien, die

anderen Wissensbereichen wie der Psychologie entstammen, implizieren andere Teloi, was im Resultat zu Überdeterminierungen und Friktionen führt. Das kreative Selbst ist folglich ein umkämpftes Terrain, in dem außerdem bestimmte, Machtverhältnisse fortschreibende Regelmäßigkeiten und Hierarchien hartnäckig persistieren. Alle tabellarisch aufgeführten Linien konstituieren auch in den Lifestylemagazinen das Problematisierungsfeld des kreativen Selbst. Sie laufen teils parallel, kreuzen, überlagern oder verbinden sich. Kreativitätskritische Diskurse wiederum koppeln sich an unterschiedliche Linien und werden dabei selbst zum Teilmechanismus des Problematisierungsfeldes, insofern auch sie Teil eines allgemeinen ‚Willens zum Wissen‘ (vgl. Foucault 1983) sind und, wie anfangs herausgestellt, pragmatisch aufgegriffen und appliziert werden. Gerade durch diese vieldimensionale Problematisierung wird Kreativität als aktuelle Erfahrung konstituiert und zum Objekt der Sorge (im Sinne von ‚sich sorgen um‘ wie ‚sorgen für‘) gemacht. Dabei setzen die Relationen und Friktionen der unterschiedlichen Linien aus Wissensbereichen, Machttypen und Subjektivierungsformen die Dynamik von De- und Reterritorialisierung in Gang.

Kreativität und Elternschaft: Diskursive De- und Reterritorialisierung

Nido ist thematisch relativ dominant darauf ausgerichtet, Kreativität als Lösungsstrategie bei der Vereinbarung von flexibilisierter Arbeit und Elternschaft bzw. staatlichen Rahmen der Kinderbetreuung darzustellen. ‚Kreativität‘ bedeutet hier also erst einmal das Vermögen des unternehmerischen Selbst, *employability* und Humankapital zu sichern und stellt somit eine dem Zustand der Flexibilisierung und Entgrenzung von Arbeit und Leben entsprechende Kompetenz dar – durchaus im Sinne Bröcklings, von Ostens u.a. Dasselbe Vermögen wird jedoch ab- bzw. angerufen, um sich dem Leistungsdruck in der Wettbewerbsgesellschaft zu *entziehen*. Das Feature „Mach mal halblang!“ der Maiausgabe von 2017, das Zahlen, Fakten und arbeitsrechtliches Wissen zur Teilzeitarbeit versammelt, ist beispielsweise mit einer Fotografie illustriert, auf der ein mit Hemd und Krawatte bekleideter Mann in einem büroähnlichen Raum konzentriert auf sein Notebook schaut. Draußen ist es dunkel und auf seinen Schultern sitzt ein Kleinkind mit Spielzeug in den Händen, den Blick ebenfalls auf den Bildschirm gerichtet (vgl. *Nido* 5/2017: 84). Hier wird kein heroischer oder euphorischer, unternehmerischer Vater präsentiert, der spielerisch und mühelos Kinderbetreuung und Arbeit jongliert, sondern ein prekariertes Subjekt, das durch die Doppelbelastung von Stress bedroht ist, wie der angestrengte Gesichtsausdruck und die kühle Farbgebung indizieren und der Untertitel expliziert: „Zuhause bleibt alles liegen und die Kinder sieht man nur noch abends. Es gibt genug gute Gründe, um in Teilzeit zu arbeiten“ (ebd.). Diese

Bedrohung durch Stress ruft *Nido* in regelmäßigen Abständen auf – so im Juni 2012 mit dem Titelthema „Wir arbeiten zu viel“ (*Nido* 6/2012: 38). Unter dem Titel „So wollen wir arbeiten!“ (*Nido* 11/2014: 60) werden im Oktober 2014 Forderungen an Wirtschaft und Politik gestellt, die auf eine andere, den Bedürfnissen von Familien entsprechende Flexibilisierung des Arbeitsmarktes zielen (Teilzeit, Gleitzeit, mehr Kitaplätze, andere Öffnungszeiten etc.). Vor allem der individuelle, subjekttechnologischer und auf Renormalisierung zielende Umgang mit stressinduzierten psychopathologischen Symptomen wird jedoch immer wieder hervorgehoben: Es gilt, durch clever-kreative Organisation Freiräume für Familienzeit zu schaffen und sich den Anrufungen als permanent mobilisiertes, leistungs- und konkurrenzberechtigtes Subjekt zu entziehen. *Nido* gibt hier „Tipps für weniger Arbeit und mehr Leben“ (*Nido* 5/2017: Cover), ein Leben, das dann wiederum – so suggerieren die zahlreichen DIY-Features – mit kreativen Tätigkeiten gefüllt werden kann oder soll. Aber auch Entspannungspraktiken oder funktionales Nichts-Tun werden als alternative Selbstpraktiken angeboten, wie es z.B. *Lille Nord* in einer Kindermodestrecke mit der Überschrift „Lazy Days“ (*Lille Nord* 1/2014: 142) ins (idealisierende) Bild setzt. Insgesamt also, so suggeriert das *Nido*-Programm, erfordert das kreative Meistern von Beruf und Familie das Abrufen von Wissensbeständen und deren pragmatische und einfallsreiche Applikation auf den eigenen Alltag, um insgesamt das Verhältnis von Arbeit und Leben jenseits vorgegebener Schemata und Zwänge zu gestalten und Rückzugsräume jenseits permanenter Erreichbarkeit zu schaffen.

Einem solchen Kreativitätsverständnis steht die Subjektivierung des Designers näher als die des (vom Managementdiskurs vereinnahmten) Künstlergenies,⁹ da hier Gegebenes bzw. Gegebenheiten im Hinblick auf ihren Gebrauchswert gestaltet werden sollen. Im gegenwärtigen Design-Diskurs sowie im populärwissenschaftlichen und journalistischen Interdiskurs gibt es mindestens zwei Versionen, den*die Designer*in als Telos eines Selbstverhältnisses zu denken: Erstens proliferiert derzeit der Begriff ‚Design Thinking‘, der die Arbeitsweise bzw. das ‚Mindset‘ der Designer*innen als Leitmodell für Innovation beansprucht: Dirk Baecker fordert Design Thinking in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als neues Leitprinzip für Wissenschaft und Bildung (vgl. Baecker 2017); Unternehmensberatungen bewerben es als Innovationsmethode; Hochschulen richten Bachelor- und Masterstudiengänge dieses Namens ein (vgl. „Design Thinking Macromedia“; „Design

9 Sowohl bei Boltanski und Chiapello als auch in Reckwitz' *Die Erfindung der Kreativität* wird der Leitfigur des Künstlers und ihrer Entstehung und Entwicklung aus dem romantischen Originalgenie und der Counter Culture der 1960er und 1970er Jahre eine zentrale Funktion in der Entwicklung des Kreativitätsdispositivs eingeräumt (vgl. Boltanski/Chiapello 2003: 81f.; Reckwitz 2012: 103f.; Glinöer/Hülk/Zimmermann 2014).

Thinking“) und konzipieren Design Thinking zugleich als Modell einer Lebensform. So heißt es auf der Homepage der ‚Innovationsschule‘ School of Design Thinking in Potsdam: „Was ursprünglich als Innovationsmethode für Produkte und Services in Stanford entwickelt wurde, avanciert heute zu einer ganz neuen Art, den Menschen in Bezug zur Arbeit zu sehen, das Konzept der Arbeit zu denken und zu fragen, wie wir im 21. Jahrhundert leben, lernen und arbeiten wollen“ („Design Thinking“). Ganz im Sinne Bröcklings geht es hier offenbar um regierende Mobilisierung von Kreativität (vgl. Bröckling 2013: 142), allerdings in Abgrenzung zu sog. klassischen Innovations- und Managementmodellen, da sich das Design Thinking komplexen und diffusen Problemen widme, denen nicht standardisiert, sondern nur experimentell und empathisch begegnet werden könne (vgl. Uebernickel et al. 2015: 16–23).

In einer anders gelagerten, zweiten Version des Designbegriffs erhält der Gebrauchswert des gestaltenden Tuns sein normatives Leitbild im ‚guten Leben‘. Damit geht häufig eine anthropologisierende Entgrenzung des Designbegriffs einher, wie etwa bei Friedrich von Borries, der Design bzw. Gestaltung als menschliches Alleinstellungsmerkmal konzipiert (vgl. von Borries 2016: 13). Auch jenseits von Anthropologisierungen bilden Designer aktuell (etwa im Konzept des *Social Design*) ein Subjektmodell für weltverbessernde Kreative und das ‚gute Leben‘ unter Bedingungen von zunehmender Komplexität, Globalisierung, Vernetzung, Beschleunigung und deren bedrohlichen Begleiterscheinungen wie Krisen, Kriegen und Klimawandel (vgl. Hassan 2014; Yelavich/Adams 2014; Banz 2016).

Die kreative Lebensgestaltung von berufstätigen Eltern, wie sie Lifestylemagazine wie *Nido* und *Lille Nord* präsentieren, entspricht einem solchen problemlösenden Gestalten komplexer, ja bedrohlicher Situationen – sie wird jedoch, anders als beim *Social Design*, eng mit einem psychologischen Kreativitätsverständnis gekoppelt, in dem Wohlbefinden und innere Balance diejenigen Kategorien darstellen, an denen sich das kreative Lebensdesign teleologisch ausrichtet. ‚Lebenskunst‘ erhält dann ausgesprochen privatistische Konturen, die den kreativen Impuls durch die oben skizzierten Aktivierungs- und Rekreationspraktiken reterritorialisierend auf die Gestaltung der eigenen inneren Balance zentrieren. Konsum- und DIY-Praktiken sollen dazu dienen, im Alltag die eigene Wahrnehmung bzw. *ais-thesis* zu gestalten, um die Lebensqualität zu erhöhen. Die fotografischen ‚Technobilder‘ (vgl. Flusser 1993: 153) der Magazine weisen diesen Wahrnehmungsmodus als höchst ästhetisierten Blick mit ausgeprägtem Verschönerungswillen aus. Das Leben wird gewissermaßen zum Stillleben, das in den Fotografien als durchkomponiertes Arrangement von alltäglichen Gegenständen, Räumen und abseitigen Details allerdings so ausgestellt wird, dass ihre Arrangiertheit zugunsten eines Authentizitätseffektes in den Hintergrund rückt (vgl. hierzu genauer Maaß 2017).

Die pragmatische, kreative Bewältigung des Alltagslebens koppelt sich aber auch an die Problematisierungslinie der Digitalisierung bzw. Cyber-Technologie und ihre Leitfigur des Hackers oder Entwicklers, insofern sich die eingangs konstatierte Operativität der Magazine in einem Medienverbund entfaltet. Die Magazine geben nicht nur immer wieder Hinweise auf nützliche oder unterhaltsame Blogs, Webseiten oder Apps, sie sind auch selbst auf crossmediale Nutzung angelegt – entweder durch ein zugehöriges, erweitertes Webseiten-Angebot oder durch parallele Bereitstellung der Inhalte in einer App oder als E-Paper. Entsprechend ist die visuelle Gestaltung der Journal-Seiten dominant grid-basiert, d.h. die Text- und Bild-Elemente sind einem Gestaltungsraaster aus horizontalen und vertikalen Linien gemäß über die Seiten verteilt, wobei es sich um mehr als einen rein visuell-ästhetischen Trend handelt. Das Grafikdesign der 1960er bis 1980er Jahre, insbesondere verkörpert durch Joseph Müller-Brockmann, begründete derartige Raster einerseits wahrnehmungs- und kommunikationsökonomisch, andererseits aber auch ethisch und politisch als „Ausdruck einer bestimmten geistigen Haltung, [...] eines Berufsethos“ (Müller-Brockmann 1981: 10) und als Beitrag zum kulturellen und politischen Leben (vgl. ebd.).¹⁰ Mit dem aktuellen, responsiven Webdesign erlebt das – nun digitale – Gestaltungsraaster eine Renaissance, auch weil es die Transgression eines Layouts zwischen Medien und zwischen unterschiedlichen Endgeräten bzw. Bildschirm-Größen technisch ermöglicht (vgl. Soegaard 2019). Im subjekttechnologischen Kontext der Lifestylmagazine betrachtet, hat deren rasterbasierte visuelle Gestaltung mit ihrem Impetus der Überführung von Komplexität in flexible Handhabbarkeit und Ordnung somit auch eine wahrnehmungs-, handlungs- und denkpragmatisch modellhafte Dimension und impliziert ein effizienzorientiertes, zweckrationales Kreativitätsverständnis.

Besonders deutlich wird dieses praxeologische Prinzip der Vereinfachung in *Nido* an der Rubrik „Wissenswert. Gut zu wissen – schön zu wissen“, die in jeder Ausgabe Produkt- oder Verhaltenshinweise und verstreute Wissenspartikel mit dem Anspruch des Nützlichen oder Erstaunlichen und Amüsanten versammelt und die kurzen Texte dem Gestaltungsraaster der Seite entsprechend anordnet. Paradigmatisch ist der Hinweistext „Aufkleber und Appetit“ (*Nido* 5/2017: 12), der eine Studie anführt, der zufolge Kinder, wenn man sie mit Aufklebern für das Essen einer Gemüsesorte belohne, nach einem Monat nachweisbar und von allein mehr Gemüse dieser Sorte äßen. *Nido* konstatiert: „Erst Trickkiste, dann Gemüsekiste“ (ebd.). Der ‚Trick‘ ist ein äußerst treffender Begriff für einen kreativen Handlungsmodus in Bezug auf Lebensgestaltung im Allgemeinen und Erziehung im Beson-

10 „In strenger formaler und systematischer Arbeit sind die Forderungen nach Offenheit, Transparenz und Verflechtung aller Faktoren, die auch im politischen Leben der Gesellschaft von erstrangiger Bedeutung sind, enthalten“ (Müller-Brockmann 1981: 10).

deren, der mit dem aktuellen, der Entwickler*innenszene entstammenden, populärkulturellen Trend des *Life Hacks* konvergiert. Mit ‚Life Hack‘ werden kleine, clevere und überraschende bzw. überraschend einfache – eben ‚kreative‘ – Lösungen für Alltagsprobleme bezeichnet, die häufig auf Effizienz zielen (vgl. „Trick 17 – 365 geniale Alltagstricks“). Der Entwickler und Journalist Danny O’Brien prägte den Begriff zur Bezeichnung von Mini-Programmen, die innerhalb von größeren Systemen individuelle Optimierungen bzw. *shortcuts* („Abkürzungen“) vornehmen und konzipiert diese trickreiche Praxis zugleich als strategisches Modell für moderne Praktiken des Selbst:

„[M]odern life is just this incredibly complex problem amenable to no good obvious solution. But we [...] can make little shortcuts. [...] So the idea of life hacks is just really appealing [...], because it’s an expression of this huge hope that you can actually hack life in this way, that you might make it a bit more bearable without having to swallow or understand the whole thing.“ (Trapani 2005)

Programmatisch für den *Life Hack* (und ebenso für eine spezifische Spielart kreativen Denkens wie Handelns bzw. Erziehens) ist demnach die (affirmierende) Annahme eines komplexen, ja undurchschaubaren Status Quo. Dieser kann nur mehr durch mikrologische, lokale, nicht-systematische Eingriffe verändert werden, die dem Einzelnen punktuelle Erleichterungen verschaffen. Wie populär der *Life Hack* aktuell ist, zeigen Websites wie easyhack.de, die solche Kniffe für die divergentesten Bereiche des Alltags sammeln. *Life Hacks* für das Leben mit Kindern zeichnen sich dadurch aus, dass die Kunstgriffe im Rahmen des Verhältnisses von Kind und Erziehendem hauptsächlich darin bestehen, unangenehmen, anstrengenden, potenziell schwierigen Situationen durch Überlistung des Kindes aus dem Weg zu gehen. Beispiele hierfür sind etwa die Ratschläge, Hustensaft in eine leere Pepsidose umzufüllen, die eigenen (verbotenen) Süßigkeiten in Tiefkühlkost-Beutel umzufüllen, um unentdeckt hineingreifen zu können etc. (vgl. „Parenting hacks“; „Funny parenting tips“).

Kritisches oder gar politisches Potenzial kann diesem Kreativitätsmodell nur begrenzt attestiert werden. Dies liegt zum einen an der fehlenden analytischen Perspektive bzw. seiner dezidierten programmatischen Punktualität, zum anderen an der kontingenztoleranten Haltung, gegebene Verhältnisse als Maßstab der Selbst-Adjustierung zu akzeptieren. Diese Akzeptanz betrifft auch Machtverhältnisse, was sich hinsichtlich kreativer Erziehung nicht zuletzt darin zeigt, dass ein wiederkehrendes Thema in Blogs oder Ratgebern das kreative Sanktionieren ist: Hat der Sohn etwa durch Unachtsamkeit seine Brotdose verloren, so gebe man ihm am nächsten Tag eine rosa Prinzessinnen-Box mit – die Peinlichkeit werde ihn lehren, auf seine Dinge acht zu geben (vgl. Gans 2012). Derartige Sanktionsideen ließen sich sam-

meln und auf Zetteln notiert in einer ‚Strafzettel-Box‘ aufbewahren, aus der das Kind, wenn es sich danebenbenommen hat, eine Strafe ziehen muss (vgl. Strunk 2016). Auch in der weniger humorvollen, ernsthafteren Variante pädagogischer Erziehungsratgeber, die dazu anregen, mit kreativen Anreizmethoden zu arbeiten (Sticker oder kleine Belohnungen für gutes Betragen) und bei schlechtem Benehmen das Kind zu überraschen, um so negative Muster zu durchbrechen, ist der kreative Trick vorrangig ein Modus, um Widerständigkeiten, Friktionen und Störungen zu überwinden. Das Machtverhältnis zwischen Erziehendem und Kind wird so letztlich aufrechterhalten und lediglich das Leidenspotenzial der Beteiligten, vor allem der Erwachsenen, minimiert. Zusammengefasst wird diese Haltung im Erziehungsratgeber der Schweizer Psychologin und Jugendcoachin Sarah Zanoni *Kreativ erziehen. Kinder gezielt fördern und stärken*: „Beobachten Sie bei sich selber negative Gefühle, wenn Sie an die nächste Auseinandersetzung denken? Versuchen Sie [...] sich [zu] sagen: ‚Wart du nur, mein Kind. Dich werde ich überlisten!‘“ (2012: 22).

Während in dieser Variante des kreativen Erziehens ein negatives Bild des Kindes als defizitäres Wesen zum Ausdruck kommt, rekuriert ein großer Teil des gegenwärtigen Erziehungsdiskurses auf ein entgegengesetztes Bild, das genealogisch u.a. an das *creative-parenting*-Konzept des amerikanischen Kinderarztes William Sears anschließt. Dieser lehrt anstelle rationalisierter Erziehung eine intuitionsgeleitete, situative ad-hoc-Pädagogik (vgl. Sears 1987). Seinen Überlegungen liegt eine biologistisch-essenzialistische Konzeption der Mutter-Kind-Beziehung und eine anthropologisierende Konzeption von Kreativität als intuitiv-affektivem Denken und Handeln sowie ein romantisiertes Bild des Kindes zugrunde, bei dem eben dieses intuitiv-kreative Potenzial eines unvoreingenommenen, fantasievollen Weltverhältnisses noch nicht zivilisiert und deformiert ist. Analog dazu wird das Kind in *Lille Nord* und *Nido* zum Modell und Operator, indem es auch den überarbeiteten, tendenziell abgestumpften Erwachsenen einen kreativen Wahrnehmungsmodus eröffnet. Diesem Aspekt widmet *Nido* im März 2017 das Feature „33 Dinge, die mit Kindern erst so richtig Spaß machen“, das im Editorial wie folgt angekündigt wird:

„Als Eltern glauben wir ja immer, wir würden unseren Kindern etwas beibringen [...] bis wir beim nächsten Waldspaziergang feststellen, dass unsere Kinder so viel mehr hören, riechen, sehen als wir. Sie helfen uns, die Welt im ganz Großen und ganz Kleinen noch einmal neu zu entdecken – was für eine Chance! In dieser Ausgabe feiern wir die Lust am Neuen, die Lust auf Familie trotz oder gerade wegen all des Irrsinns, der mit ihr verbunden ist.“ (*Nido* 4/2017: 1)

Auch visuell wird das Kind mit kreativem Eigensinn, ver- und bezauberndem Spieltrieb bis hin zu romantisierter Entrückung attribuiert. Einen reterritorialisie-

renden Effekt hat hier die Tatsache, dass solche bildlichen Repräsentationen vor allem in *Lille Nord* dominant innerhalb von Modestrecken oder Einrichtungsfeatures positioniert oder kotextuell von solchen umgeben sind, was den kreativen kindlichen ‚Irrsinn‘ nur in ganz bestimmten Sphären und Praktiken verortet. In der Erstausgabe von *Lille Nord* z.B. wird eine Modestrecke mit dem sich großzügig über eine Doppelseite erstreckenden Schriftzug „A Tribute to Sally Mann“ (*Lille Nord* 1/2014: 50–51) betitelt. Die amerikanische Fotografin Sally Mann wurde vor allem durch ihre Arbeit *Immediate Family* bekannt, in der sie das Aufwachsen ihrer Kinder fotografisch dokumentierte. Der Werbetext des Bildbandes auf der Verlags-homepage attestiert den Schwarz-Weiß-Fotografien Intimität und universale Geltung hinsichtlich des „eternal struggle between the child’s simultaneous dependence and quest for autonomy – the holding on and the breaking away“ („Immediate Family“). Die Ästhetik der Fotos evoziert entsprechend – durch Komposition, Hell-Dunkel-Kontrast, Posen und Mimik der abgebildeten Kinder – die Atmosphäre einer den Erwachsenen fremden, kindlichen Welt. *Lille Nord*s Fotostrecke greift, abgesehen von der Farbgebung, diese formal-ästhetischen Charakteristika auf, jedoch mit einem wichtigen Unterschied: Die Kinder der *Lille-Nord*-Fotostrecke sind durchweg bekleidet – und zwar mit hochpreisiger Kleidung, deren Marken unter den Bildern aufgelistet werden. Konsum wird so als die vorrangige Praxis suggeriert, die kindliche Kreativität und Ursprünglichkeit pragmatisch zu applizieren erlaubt.

Hartnäckige essenzialistische und/oder organizistische Residuen prägen auch die As-Sociationsmodelle, die *Nido* und *Lille Nord* visuell und textuell präsentieren: Die bürgerliche Kleinfamilie als natürlicher Zusammenschluss ist omnipräsent und wird auf jedem *Nido*-Cover in Szene gesetzt. Dabei wird deutlich auf Anschlussfähigkeit beim Lesepublikum gezielt, da ebenfalls jedes Heft mit der Rubrik „Ihr seid Nido“ beginnt. Hier beantworten vier fotografisch abgebildete Leser*innenfamilien fünf (immer gleiche) Fragen, die in ihrer Modellhaftigkeit zugleich die Familie als Objekt und Subjektivierungsmodus diskursiv mithervorbringen. Visuell repräsentieren Vater, Mutter und zwei bis drei Kinder die normale Kleinfamilie, das Höchstmaß an Abweichung oder Hybridität stellen gelegentlich auftauchende Alleinerziehende oder Patchwork-Familien dar. Homogenität durchzieht die Bildgestaltung der Zeitschriften auch bezüglich *race* und *class*: Die abgebildeten Personen entstammen der weißen Mehrheitsgesellschaft sowie der Mittelschicht, sind beruflich häufig in der Kreativwirtschaft angesiedelt und folglich repräsentativ für die „neue Mittelklasse“ (Reckwitz 2017: 24) als wichtigste Träger*innengruppe „eines singularistischen Lebensstils“ (ebd.).

Schluss

Die skizzierten Befunde weisen darauf hin, dass Kreativität im Lifestyle-Diskurs vertikal stratifiziert ist (vgl. ähnlich Lazzarato 2016: 378f.). Fragen nach dem Verhältnis von Kreativität, transversaler Prekarisierung und dem kritischen Potenzial von Kreativität müssten diese Machtachse unbedingt mitbedenken. Strataübergreifende Prekarisierung zu identifizieren, genügt als kritischer Ansatzpunkt nicht; vielmehr müssten in einem ersten Schritt strataspezifische Prekarisierungs- und Flexibilisierungsphänomene differenziert (vgl. Link 2013: 100) und in ihren Relationen und funktionalen Zusammenhängen analysiert werden.

Meines Erachtens überbetont die gegenwärtige neoliberalismuskritische Formation – dabei durchaus an Bröcklings unternehmerisches Selbst anknüpfend – die Subjektivierung der ‚*overemployed*‘ (vgl. Tam 2010), wodurch minoritäre und subalterne Subjektivitäten, unterschiedliche Formen der Prekarisierung und residuale vertikale Macht- und Herrschaftsverhältnisse (wie etwa diejenigen zwischen Erwachsenen und Kindern, Geschlechtern, Nationalitäten etc.) vernachlässigt werden. Hartmut Rosa beispielsweise schreibt im Suhrkamp-Sammelband *Was ist Kritik?*:

„Wenn sich ein totalitäres Regime etwa dadurch auszeichnet, dass seine Untertanen nachts schweißgebadet, mit rasendem Puls und dem Gefühl einer unerträglichen Last auf der Brust, ja: mit existentieller Angst, aufwachen, dann leben wir unter einem totalitären Steigerungsregime: Vermutlich kennen die Bürger spätmoderner, liberalkapitalistischer Gesellschaften dieses Gefühl in weit höherer Zahl und in größerem Maße als die Untertanen fast aller politischer Diktaturen.“ (2009: 40)

Nicht nur wird in dieser Art der auf Sozialpathologien fokussierten Neoliberalismuskritik die Differenz zwischen Herrschaftsformen eingegeben, sondern auch die westlichen Sozialpathologien und Überforderungsphänomene zum drängendsten Problem ‚geadelt‘. Überblickt man den Großteil der gegenwärtigen Lifestylemagazine, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass hier, ähnlich wie im Rosa-Zitat, eine Nabelschau der Privilegierten betrieben wird. Kreativität erscheint in diesem Kontext als ebenso privilegierte Ressource des trickreichen Überlebens in allerdings recht starren Rahmen, betrachtet man etwa den Familialismus und die Genderstrukturierung des Kreativitätsdispositivs. Mit Rancière gesprochen perpetuiert das Problematisierungsfeld der Kreativität auf diese Weise herrschende Aufteilungen des Sinnlichen (vgl. Rancière 2008) mit ihren Zuteilungen von Zeiten, Orten und Praktiken. Eine Kreativitätskritik, die davon ausgeht, dass sich das „Verhältnis von Norm und Abweichung“ (von Osten 2003: 7) unter den Bedingungen einer „deregulierten Ökonomie“ (ebd., 8) verkehrt habe, dass die gegenwärtigen

kreativen Subjekte „einfach die Verbreitung immaterieller Arbeit spiegeln“ (Tsianos/Papadopoulos 2016: 298) und dass der gegenwärtige Lifestyle-Diskurs seinerseits Repräsentationen dieser Subjektivitäten zirkulieren lässt, erscheint vor diesem Hintergrund zu einfach. Vielmehr ist mit Tsianos und Papadopoulos die Aufmerksamkeit auf das „*Zusammenspiel* zwischen der Wertschöpfung in und mit der immateriellen Arbeit und dem Ergebnis der Inkonsistenzen, der Formen der Unterdrückung und Herrschaft, die sie betreffen“ (ebd., 299, Herv. S.M.) zu richten – mithin auf die friktionsreiche, aber gerade dadurch produktive Kombination von vielfältigen, de- und reterritorialisierenden Kräftelinien im Problematisierungsfeld der Kreativität.

LITERATUR

- Baecker, Dirk (2017): „Die Welt will gestaltet werden“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 23.04.2017, S. 4.
- Banz, Claudia (2016): *Social Design. Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*, Bielefeld: transcript.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, (frz. 1999), Konstanz: UVK.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève/Moulier Boutang, Yann (2016): „Für eine Erneuerung der Sozialkritik“, in: Wuggenig/Raunig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, S. 333–356.
- von Borries, Friedrich (2016): *Weltentwerfen. Eine politische Designtheorie*, Berlin: Suhrkamp.
- Bröckling, Ulrich (2016): *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Lebensform* [2007], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2013): „Kreativität“, in: Ders./Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart* [2007], Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 139–144.
- Deleuze, Gilles/Parnet, Claire (1980): *Dialoge*, (frz. 1977), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- „Design Thinking“, <https://hpi.de/school-of-design-thinking/design-thinking.html>
- „Design Thinking Macromedia“, <http://www.macromedia-fachhochschule.de/master/design-thinking-en-ma.html>
- Diederichsen, Diedrich (2011): „Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression*, Berlin: Kadmos.
- „easy hack“, <https://easyhack.de/>
- Flusser, Vilém (1993): *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Bensheim/Düsseldorf: Bollmann.

- Foucault, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, (frz. 1976), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (1989): *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, (frz. 1984), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2004): *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978/1979*, (frz. 2004), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- „Funny parenting tips“, <https://www.boredpanda.com/funny-parenting-tips-and-life-hacks/>
- Gans, Joshua (2012): „The Rise Of The Creative Parent“, <https://www.forbes.com/sites/joshuagans/2012/03/09/the-rise-of-the-creative-parent/> vom 09.03.2012.
- Glinoyer, Anthony/Hülk, Walburga/Zimmermann, Bénédicte (2014): „Kulturen des Kreativen – Historische Bohème und zeitgenössisches Prekariat“, in: *Trivium* [Online] 18, <http://trivium.revues.org/4997> vom 22.12.2014.
- Hassan, Zaib (2014): *The Social Labs Revolution: A New Approach to Solving Our Most Complex Challenges*, San Francisco: Berrett-Koehler.
- „Immediate Family“, <https://aperture.org/shop/books/sally-mann-immediate-family-book>
- Knauß, Ferdinand (2012): „Wenn die Arbeit die Liebe frisst“, <https://www.wiwo.de/erfolg/beruf/familie-und-beruf-wenn-die-arbeit-die-liebe-frisst/7185014.html> vom 27.09.2012.
- Kobuss, Joachim/Bretz, Alexander (2017): *Erfolgreich als Designer – Designbusiness gründen und entwickeln* [2010], Barcelona/Basel/New York: Birkhäuser.
- „Kreativität trifft Klugheit“, <https://www.fazquarterly.de/f-a-z-quarterly-2-2/>
- Kurianowicz, Tomasz (2011): „Schöne neue Arbeitswelt“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/c-menke-und-j-rebentisch-hrsg-kektion-und-depression-schoene-neue-arbeitswelt-1642989.html> vom 23.05.2011.
- Lazzarato, Maurizio (2016): „Die Missgeschicke der ‚Künstlerkritik‘ und der kulturellen Beschäftigung“, in: Wuggenig/Raunig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, S. 373–396.
- Link, Jürgen (2006): *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird* [1996], Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ders. (2005): „Warum Diskurse nicht von personalen Subjekten ‚ausgehandelt‘ werden. Von der Diskurs- zur Interdiskurstheorie“, in: Reiner Keller et al. (Hg.), *Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit*, Konstanz: UVK, S. 77–100.
- Ders. (2013): „Flexibilisierung minus Normalität gleich Prekarität. Überlegungen über Prekarisierung als Denormalisierung“, in: Oliver Marchart (Hg.), *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft: Prekäre Verhältnisse. Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Prekarisierung von Arbeit und Leben*, Bielefeld: transcript, S. 91–106.

- Ders. (2016): „Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne. Auch ein Beitrag zur Diagnose der Krise“, in: *kultuRRevolution* 70, H. 1, S. 7–56.
- Maaß, Sarah (2017): „Wer hat Angst vorm schwarzen Loch? (Re)Normalisierung und Lebenskunst in aktuellen Lifestylmagazinen“, in: Corinna Schlicht/Christian Steltz (Hg.), *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*, Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, S. 55–77.
- Matheis, Katharina (2017): „Unheimlich unabhängig“, in: *Wirtschaftswoche* 39 vom 15.09.2017, S. 20–26.
- Müller-Brockmann, Joseph (1981): *Rastersysteme für die visuelle Gestaltung*, Stuttgart: Gerd Hatje.
- von Osten, Marion (2003): „Einleitung“, in: Dies. (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich: Edition Voldemeer, S. 7–18.
- „Parenting hacks“, <https://www.boredpanda.com/parenting-hacks-tricks-tips/>
- Preisinger, Alexander (2015): *Neoliberale Ökonomie erzählen. Eine narratologisch-diskursanalytische Untersuchung der Kapitalismuskritik in der deutschsprachigen Literatur der 2000er Jahre*, Heidelberg: Synchron.
- Rancière, Jacques (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, (frz. 2000), Berlin: b_books.
- Ders. (2016): *Der Hass der Demokratie*, (frz. 2005), Köln: Walther König.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Ders. (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2009): „Kritik der Zeitverhältnisse. Beschleunigung und Entfremdung als Schlüsselbegriffe einer erneuerten Sozialkritik“, in: Rahel Jaeggi/Tilo Wesche (Hg.), *Was ist Kritik?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 23–54.
- Schmidt, Petra (2015): *Total Quality Mama. Mutterschaft aus der Perspektive Arbeit*, München: Herbert Utz.
- Schnaas, Dieter/Schwarz, Christopher (2014): „Die eingesparte Zeit ist im Eimer“. Interview mit Hartmut Rosa“, <https://www.wiwo.de/erfolg/beruf/hartmut-rosa-die-ingesparte-zeit-ist-im-eimer/9229108.html> vom 01.01.2014.
- Schüle, Christian (2017): „Urlaub für immer“, in: *Cicero* 8, S. 17–27.
- Sears, William (1987): *Creative Parenting. How to Use the Attachment Parenting Concept to Raise Children Successfully from Birth Through Adolescence* [1982], New York: Dogg Mead.
- Soegaard, Mads (2019): „The Grid System: Building a Solid Design Layout“, <https://www.interaction-design.org/literature/article/the-grid-system-building-a-solid-design-layout>

- Strunk, Judith (2016): „12 kreative Erziehungsmaßnahmen“, <https://www.netmoms.de/magazin/kinder/erziehung/12-kreative-erziehungs-massnahmen/vom-25.03.2016>.
- Tam, Helen (2010): „Characteristics of the underemployed and the overemployed in the UK“, in: *Economic & Labour Market Review* 7, H. 4, S. 8–20, <https://doi.org/10.1057/elmr.2010.92>.
- Trapani, Gina (2005): „Interview: father of ‚life hacks‘ Danny O’Brien“, <https://lifehacker.com/036370/interview-father-of-life-hacks-danny-obrien> vom 17.03.2005.
- „Trick 17 – 365 geniale Alltagstipps“, <https://www.trick17-dasbuch.de/buch/trick-17-365-geniale-alltagstipps/>
- Tsianos, Vassilis/Papadopoulos, Dimitris (2016): „Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus, oder: Wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?“, in: Wuggenig/Raunig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, S. 297–232.
- Ueberrickel, Falk/Brenner, Walter/ Pukall, Britta/Naef, Therese/Schindlholzer, Bernhard (2015): *Design Thinking. Das Handbuch*, Frankfurt a.M.: Frankfurter Allgemeine BUCH.
- Wuggenig, Ulf/Raunig, Gerald (Hg.) (2016): *Kritik der Kreativität* [2007], Wien u.a.: transversal texts.
- Yelavich, Susan/Adams, Barbara (2014): *Design as Future-Making*, London: Bloomsbury.
- Zanoni, Sarah (2012): *Kreativ erziehen. Kinder gezielt fördern und stärken*, Zürich: Beobachter.

Im Depot des Kunstregimes

Kreativität im Kontext der kulturellen Einrichtung

Jens Kastner

Kreativität ist heute ein Maßstab für eine gelungene Persönlichkeitsentwicklung und zugleich ein sozial wirksamer Imperativ, der sich nicht an individuellem Wohlbefinden, sondern an ökonomischer Verwertbarkeit orientiert. Zwei Begriffe werden im Folgenden verwendet, um diese Ambivalenz theoretisch und zeitdiagnostisch beschreiben zu können: das Kunstregime und die kulturelle Einrichtung. Der erste Teil des Textes skizziert die Funktionsweisen des zeitgenössischen Regimes der Kunst, der zweite Teil geht dem Phänomen der kulturellen Einrichtung nach. Vermittelt werden beide Teile über das Beispiel, an dem entlang die folgenden Ausführungen entwickelt werden: das Einrichtungshaus.

Seit Jahren lässt sich eine Ausweitung von Maßstäben und Kriterien, die früher nur für die Kunst bzw. das künstlerische Feld galten, auf viele andere Arbeits- und Lebensbereiche beobachten. Das Ausmaß, in dem man das eigene Leben an der Kreativität wie auch an der Flexibilität und Mobilität künstlerischer Arbeitsgestaltung ausrichtet, ist nicht nur eine unternehmerische Leitlinie, sondern auch ein moralisches Gütekriterium geworden. Während diese Diagnose inzwischen disziplin- und schulenübergreifend geteilt wird (vgl. etwa Bauman 2009; Boltanski/Chiapello 2003; Florida 2004; Menger 2006; Reckwitz 2006, 2012; Kastner 2011), sind die Ursachen dafür längst nicht eindeutig geklärt. Dass es so kommen konnte, das muss betont werden, ist nach wie vor einigermaßen rätselhaft. Die Cultural-Studies-Theoretikerin Angela McRobbie beispielsweise fragt sich, warum der*die Künstler*in trotz seines*ihres prekären Status zu einem Modell für die zeitgenössische Arbeitswelt werden konnte:

„Why has the figure of the artist, who, as a worker, quickly morphs into a kind of busy creative multi-tasker, and then perhaps even a well-paid executive, come to occupy a prominent place in debates about the potential of the creative industries, when the typical artist is historically

associated with sporadic or minimal earnings, with a poverty-line existence, and with unpredictable ‚human resources‘ upon which he or she must draw?“ (McRobbie 2016: 70)

Und es muss ergänzt werden: Nicht nur die historischen, auch die heutigen Künstler*innen sind solchen strukturellen Schwierigkeiten ausgesetzt. Lediglich zwei bis fünf Prozent der Abgänger*innen von Kunsthochschulen können von ihrer Kunst leben; tun sie es, bewegen sie sich in einem Feld, in dem der Stress überdurchschnittlich hoch und die Anerkennung unterdurchschnittlich gering ist (vgl. Schelepa et al. 2008: 163); zudem sind die Einkünfte so ungleich verteilt wie sonst vielleicht nur im Spitzensport: Wenige verdienen extrem viel, viele extrem wenig. Wieso taugt diese Situation als Rollenmodell? McRobbies Antwort lautet: Es ist die relative persönliche Selbstbestimmung und es ist die mit kindlichem Begehren besetzte Vorstellung, den eigenen Traum von relativer Freiheit zu verwirklichen (vgl. McRobbie 2016: 70).

Die materielle und die imaginäre Situation machen im Wesentlichen die Wirkungskraft dessen aus, was ich hier als Kunstregime bezeichnen möchte. Ein Regime beschreibt immer einen Herrschaftszusammenhang, der von verschiedenen Dynamiken geprägt ist: von zwingenden Strukturen und von befreienden Praktiken, sozialstrukturell von oben und von unten, disziplinierend und partizipativ. Das Kunstregime beschreibt Praktiken und Strukturen, in denen mit Kunst assoziierte Fragestellungen verhandelt werden. Diese Verhandlungen finden sowohl in Form bewusster Abwägungen (etwa der Nachteile von Prekarität gegenüber den Vorteilen von Selbstbestimmung) als auch in Form von unbewussten Imaginarien statt (etwa im Traum der Selbstverwirklichung). Es geht sowohl um Handlungsmotive und -motivationen wie etwa Kreativität als auch um deren Rahmen- und Möglichkeitsbedingungen, also ökonomische und symbolische Ressourcen und Dispositionen wie Mobilität und Flexibilität. Ich verwende den Begriff des Kunstregimes also nicht in dem philosophischen Sinne, in dem Jacques Rancière (2006) ihn geprägt hat. Stattdessen benutze ich den Begriff des Regimes soziologisch, in etwa so, wie er von Angela McRobbie (2010) für das „Geschlechterregime“ geprägt wurde, von der Transit Migration Forschungsgruppe (2007) für das ‚Migrationsregime‘ oder von Néstor García Canclini (2009) für das ‚Imaginationsregime‘. Mit dem Begriff versuche ich, zwischen subjektivistischen und objektivistischen Perspektiven zu vermitteln, konkrete Praktiken in den Blick zu nehmen und dabei sowohl deren Eingebundenheit in andere, zu Strukturen verfestigten Praktiken, als auch deren Einwirken auf diese strukturierten Praktiken nicht aus den Augen zu verlieren.

Das Kunstregime steht in diesem Sinne nicht dem Bourdieuschen Kunstfeld gegenüber, sondern zielt auf etwas anderes: nicht so sehr auf die inneren Dynamiken und Verläufe von Kapital und Karrieren innerhalb jenes Kosmos, der aus Künstler*innen und Galerist*innen, Museumsleuten und Kritiker*innen, Samm-

ler*innen und Kurator*innen besteht. Auch geht es weniger um die Kämpfe, die sich der „Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld“ (Bourdieu 2001: 353) widmen. Der Begriff des Kunstregimes soll vielmehr die Kunstfeld-Effekte auch außerhalb des unmittelbaren Feldes beschreiben, weit jenseits der Ausläufer seiner fließend verlaufenden Grenzen. Ein Kunstregime beschreibt in diesem Sinne also „die Herrschaftseffekte, die aus dem Kunstfeld hinausschwappen und Verbindlich- sowie Dringlichkeiten an Orten und in Situationen herstellen, die bis dahin nicht von Kunst berührt schienen (Autowerkstatt, alltägliche Körpergestaltung bis in die Fingerspitzen)“ (Dimitrova et al. 2012: 105, Herv.i.O.). Dass eine Fastfood-Kette ihre Angestellten „Sandwich Artists“ („Subway Sandwich Artist Job Discription 2019“) nennt, dass ein Nagelstudio Picasso Nails heißt oder dass der Familienvan der Automarke Citroën ebenfalls den Namen Picasso trägt, wären Beispiele für solche Effekte. Es sind Beispiele dafür, dass im Prinzip kunstferne Namen, Maßstäbe und Charakteristika auf denkbar kunstferne Felder, Milieus und Situationen übertragen werden. Transferiert werden sie, um in diesen Feldern oder Milieus zu wirken und etwa Kreativität und hohe Qualität (Picasso) zu signalisieren.

Im Kunstregime spielt Kreativität eine wichtige Rolle. Mit dem Philosophen Gerald Raunig lässt sich diese Rolle auch normativ recht eindeutig beschreiben: „Die Kreativen werden in eine spezifische Sphäre der Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstregierung entlassen. Hier wird die Kreativität zum Imperativ, die Flexibilität zu einer despotischen Norm, die Prekarisierung der Arbeit zur Regel“ (Raunig 2012: 28). Die Kreativität, die zum Imperativ wird, zeichnet sich deskriptiv gesprochen vor allem durch drei Charakteristika aus: Kreativität bezieht sich immer a) auf die Schaffung von etwas Neuem, b) auf etwas affektiv Besetztes, bestenfalls Erregendes und c) auf etwas im Prinzip Außeralltägliches¹. Seit den 1980er Jahren entwickelte sich die Form eines Dispositivs (im Sinne Michel Foucaults), in dem bzw. für das Kreativität einen zentralen Stellenwert für alltägliche Praktiken, für die Wahrheitsproduktion, das Imaginäre und die Muster der Subjektivierung einnimmt. Der Soziologe Andreas Reckwitz spricht daher auch von einem „Kreativitätsdispositiv“, das „Prozesse und Arrangements in unterschiedlichen sozialen Feldern“ (2012: 51) umfasst. Im Rahmen des Kreativitätsdispositivs wird die dritte Ebene des Kreativen, seine Außeralltäglichkeit, geschliffen: Kreativ sind nicht mehr nur die Künstler*innen, sondern wir alle, und kreativ sollen wir nicht nur in der Bastelstunde oder in der selbstregulierten Freizeit sein, sondern immer. Aber was das bedeutet oder an einem Beispiel bedeuten kann, soll im Folgenden kurz aufgezeigt werden.

1 Die ersten beiden Kriterien für das, was Kreativität ausmacht, nennt auch Reckwitz (2012: 10). Zu ergänzen ist m.E. die Außeralltäglichkeit, die das Kreative konstitutiv vom Routinehaften, vom Quasi-Automatischen, vom Gewohnheitsmäßigen abgrenzt.

Dabei wird die – so banale wie grundlegende – These vertreten, dass Kreativität zwar ein weithin geteilter Bezugspunkt ist, ein Subjektivierungsanker, an dem viele ihre individuelle Entwicklung festmachen und auszurichten versuchen. Zugleich ist sie aber auch zum sozialen Imperativ geworden, der als Anforderung funktioniert. Kreativität als Imperativ wird, gerade durch seine große Akzeptanz, zur perfiden Messlatte für Persönlichkeitsentwicklung, die weit über die Leistungsbereitschaft hinausgeht und zum Disziplinierungsinstrument wird. Sie ist insofern auch Ideologie – verstanden als „das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen“ (Althusser 1977: 133) –, als sie zum zentralen Bestandteil einer milieuübergreifenden Selbstrepräsentation im Postfordismus geworden ist.

Dem Individuum wird Kreativität abverlangt, ohne dass aber die strukturellen Voraussetzungen für deren Ermöglichung überhaupt thematisiert würden. Die Bringschuld, also unter Beweis zu stellen (nicht zuletzt sich selbst gegenüber), dass man kreativ arbeitet oder gar ist, liegt dabei, ganz der neoliberalen Doktrin entsprechend, beim Individuum.

An dieser Stelle kommt das zweite zentrale Wort aus dem Titel dieses Textes ins Spiel: ‚Depot‘. Ich nutze das Depot weniger als Metapher denn vielmehr zur Konkretisierung meiner Überlegungen.

Abbildung 1: DEPOT Kasse, 2018



Foto: Jens Kastner

Es gibt sicherlich einige Orte, an denen sich das Kunstregime auf besondere Weise manifestiert. Ganz besondere und zugleich aufs Banalste paradigmatische Orte sind die Filialen der Einzelhandelskette DEPOT, eine sog. „Erfolgsmarke“ („Unternehmensbeschreibung Gries Deco Company 2018“) der Gries Deco Company GmbH.² Ein Depot ist eigentlich ein Lager. Es kann aber auch der Ort sein, an dem sich etwas abgelagert und damit eingepreßt hat. Das Lager als Aufbewahrungsort ist so ziemlich das Gegenteil des nach psychologischen Erkenntnissen arrangierten, postfordistischen Verkaufsraums. Allein vom Stapeln und Schichten unter den Prämissen des Platzsparens und der angemessenen Lagerung kann aber selbst bei Discountern nicht die Rede sein, wenn ‚Regalbetreuer‘ sich als Angestellte mit Verantwortung imaginieren sollen. Erst recht nicht bei DEPOT, der Einzelhandelskette für „Möbel, Wohnaccessoires und Deko-Artikel“ („DEPOT Unternehmensbeschreibung 2018“).

Die DEPOT-Filiale ist in zweierlei Hinsicht ein paradigmatischer Ort für das Kreativitätsdispositiv. Einerseits, weil sie ihre Angestellten als kreative Subjekte mit permanenter Flexibilitätsbereitschaft anruft, etwa in Stellenausschreibungen: „Nicht umsonst heißt es bei DEPOT: Alles bleibt anders!“ (Depot Stellenausschreibung 2018a). Andererseits, weil sie für die Konsument*innen ein Sortiment bereitstellt, das in besonderer Weise Kreativität und Individualität zu repräsentieren anstrebt. Das Zusammenspiel und die Beziehungen von Angestellten, Produkten und Kund*innen werden daher im Folgenden genauer betrachtet. Ich stütze mich dabei auf eigene Beobachtungen in Wiener Filialen in den Jahren 2017 und 2018 und das Portal kununu.com, auf dem Angestellte ihre Erfahrungen am Arbeitsplatz in verschiedenen Kategorien bewerten.³

-
- 2 Nach Angaben des Portals für statistische Daten statista.com besaß die Warenhauskette in den Jahren 2010 bis 2016 356 Filialen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Zum Vergleich: Die ähnlich ausgerichtete Firma Butlers betrieb 112 Filialen zwischen 2010 und 2015; IKEA betreibt 50 Filialen in Deutschland. DEPOT hat rund 7.000 Mitarbeiter*innen in den drei Ländern und erzielt einen Jahresumsatz von rund 470 Millionen Euro (vgl. Statista Portal-Angaben 2019).
 - 3 Aus verschiedenen Gründen blieb eine eigene Befragung bisher aus. Ausschlaggebend war vor allem die mangelnde Kooperationsbereitschaft des Unternehmens. Vorseiten der Firma DEPOT wurde mir in einer E-Mail vom 17. Mai 2017 für das Interesse an ihrem Unternehmen gedankt und mitgeteilt, dass es für meine Studie „nicht zur Verfügung stehen“ könne (DEPOT-Team 2017a).

Abbildung 2: DEPOT Work, 2018



Foto: Jens Kastner

Die Angestellten

Für eine Karriere bei DEPOT wirbt die Homepage mit folgenden Worten:

„Die Begeisterung für schöne Dinge ist die Basis unseres Erfolgs. Das macht uns zu Europas führendem Anbieter für Wohnaccessoires. Und wir expandieren weiter! Mit Menschen, die unsere Leidenschaft teilen. Teamplayern, die wissen, dass Umsatzziele nur gemeinsam erreicht werden. Kollegen, die auch in Stresszeiten mit anpacken. Mitarbeitern, die in flachen Hierarchien zu Höchstform auflaufen. Und Karrierechancen, die sich in jeder Job-Position entwickeln können.“ (DEPOT Stellenausschreibung 2018a)

Für die Angestellten im Einzelhandel werden hier alle Standards aufgerufen, die für postfordistische Arbeitsverhältnisse charakteristisch sind. Die vormalig verbreitete Vorstellung, dass solche Angestellten „stumpf“ sind, weil sie, wie Siegfried Kracauer noch für die Angestellten der 1920er Jahre festhielt, „zum großen Teil unter Bedingungen arbeiten müssen, die sie stumpf machen“ (2013: 43) scheint ziemlich abwegig. Begeisterung, Leidenschaft, Teamfähigkeit, flache Hierarchien, all das erfordert eigenes Engagement und lässt Abstumpfung kaum zu. Die kreative Anrufung sowie das Angestelltenverhältnis in Zeiten des Kreativitätsdispositivs

bauen auf neue Subjektivierungsweisen im Sinne Michel Foucaults. Sie zielen auf „den Aufbau einer bestimmten Beziehung zu sich selbst“ (Foucault 2014: 309), die auf Optimierung und Effektivitätssteigerung ausgerichtet ist. Will man bei DEPOT etwa Visual Merchandiser werden, also jemand, der*die für die visuelle Gestaltung der Filiale zuständig ist, wird verlangt: „Ihre Präsentationen: perfekt! Ihr kreativer Anspruch: hoch! Sie haben ein Auge für die optimale Optik. Und ein Händchen für die ideale Umsetzung. Tüfteln, bis alles passt. Auch wenn’s mal länger dauert. Und Sie überlassen nichts dem Zufall“ (DEPOT Stellenausschreibung 2018b).

Die geforderte Eigenständigkeit und Kreativität ist einerseits stete Anrufung und Subjektivierungsforderung. Die Arbeit erfordert eine neue Gestaltung des gesamten Menschen, d.h. es sind nicht nur beschäftigungsbezogene Fähigkeiten und Fertigkeiten verlangt, sondern Persönlichkeitsentwicklungen. Es wird eine Einstellung, eine Haltung verlangt, nicht nur eine Arbeitsleistung. Andererseits ist die eigenständige Kreativität aber auch eine Ideologie. Sie ist eine Anrufung, deren Umsetzung nie ganz gestattet ist und vorgegebene Rahmungen – d.h. die Interessen der Unternehmensleitung – nicht überschreiten darf. So braucht der Visual Merchandiser zwar ein persönliches „Händchen“, ist aber zugleich „verantwortlich für die Umsetzung und Einhaltung der visuellen Filialvorgaben nach den DEPOT-Richtlinien“ (DEPOT Stellenausschreibung 2018b). Allzu persönlich darf es also auch nicht sein, eigentlich überhaupt nicht: Man soll sich zwar voll und ganz einbringen, nur darf davon nichts zu sehen sein, denn welche „Filialvorgabe“ könnte schon vorgeben, was das individuelle „Händchen“ erst schaffen soll. Um Missverständnisse auszuschließen, gibt es klare Regeln. Das „DEPOT-Team“ teilt als Reaktion auf eine Anfrage mit: „Der sogenannte ‚Shop Look‘ wird von der Unternehmenszentrale aus gesteuert und über interne Kommunikationstools und Prozesse an die Filialmitarbeiter weitergegeben“ (DEPOT-Team 2017b).

Darüber hinaus stecken in den blumigen Ausschreibungen auch verhohlene Drohungen: in Stresszeiten mit anpacken, auch wenn es mal länger dauert. Selbstbestimmung ist etwas anderes. Und was sagt wohl der Betriebsrat dazu? Nichts. Denn es gibt keinen.

Auf dem Portal kununu.com gibt es (Stand: 27. Juli 2017) 272 Bewertungen (davon sind 240 von Mitarbeiter*innen, 27 von Bewerber*innen und fünf von Auszubildenden) für DEPOT. Dabei sind Bewertungsangaben in verschiedenen Kategorien auf einer Skala von eins bis fünf (eins für schlecht, fünf für sehr gut) möglich, die insgesamt zwei Oberthemen zugeordnet sind. Unter dem Oberthema „Wohlfühlfaktor“ können folgende Kategorien bewertet werden: „Arbeitsatmosphäre“, „Vorgesetztenverhalten“, „Kollegenzusammenhalt“, „Interessante Aufgaben“, „Kommunikation“, „Arbeitsbedingungen“, „Umwelt-/Sozialbewusstsein“ und „Work-Life-Balance“. Unter dem zweiten Oberthema „Karrierefaktor“ gibt es

folgende Kategorien zu bewerten: „Gleichberechtigung“, „Umgang mit Kollegen 45+“, „Karriere/Weiterbildung“, „Gehalt/Sozialleistungen“ und „Image“. Darüber hinaus gibt es die Möglichkeit, auch schriftlich Stellung zu nehmen.

Insgesamt schneidet DEPOT gemessen an der durchschnittlichen Bewertung anderer Unternehmen eher schlecht ab. Dabei muss zum einen in Rechnung gestellt werden, dass allgemein eher zu Bewertungen geschritten wird, wenn einem etwas nicht passt, als wenn man zufrieden ist. Zum anderen müssen bei der Gesamtbilanz von 2,57 Bewertungspunkten (von fünf) auch unrechtmäßige Bewertungen in Betracht gezogen werden: Während die anonym bleibenden Bewerter*innen in der Regel die Bewertungspunkte sehr bedacht verteilen und gute Bewertungen (z.B. beim „Umgang mit Kollegen 45+“) mit sehr schlechten (z.B. bei „Image“) kombinieren, gibt es mehrere Bewertungen, bei denen alle Kategorien mit der vollen Punktzahl versehen sind. Wenn zudem auch sonst keine Kommentare angegeben werden, kann man sich fragen, ob in diesen Fällen wohl das durchschnittliche Bewertungsergebnis verbessert werden sollte.

Abbildung 3: DEPOT Bonbons, 2018



Foto: Jens Kastner

Relevant für die Frage nach Kreativität als Ideologie sind insbesondere die Kategorien „Interessante Aufgaben“, „Kommunikation“ und „Work-Life-Balance“. Hier wird immer wieder bemängelt, dass strikt ‚nach Vorgabe‘ und ‚DEPOT-Norm‘

gearbeitet werden müsse, dass ‚eigenständige Entscheidungen nicht erwünscht‘ seien und dass Überstunden als selbstverständlich verlangt würden. Dem stehen zwar auch positive Aussagen zum Abwechslungsreichtum der Arbeit gegenüber. Insgesamt bestätigt sich jedenfalls der Verdacht, dass die Grenzen der freien Entfaltung innerhalb einer DEPOT-Filiale doch sehr eng sind. Genauere Angaben auch über mögliche Diskrepanzen zwischen subjektiv erfüllter Arbeit und objektiv begrenzter, weil stark regulierter Tätigkeit ließen sich aber sicherlich erst nach einer direkten Befragung machen.

Die Produkte

Es ist ein Kennzeichen von Modeartikeln und Accessoires, dass sie massenhaft produziert werden und individuell wirken sollen. Diese individuelle Wirkung, gepaart mit einer besonders betonten, kreativen Ausstrahlung der Produkte, hebt aber das DEPOT-Angebot gegenüber anderen Waren auf dem Gebrauchsgütermarkt hervor. Mit kreativer Ausstrahlung ist gemeint, dass den Accessoires und Einrichtungsartikeln vorgefertigte Botschaften und Anwendungsangebote aufgeprägt sind, die man vor zwanzig oder dreißig Jahren noch selbst nach dem Kauf hinzugefügt hätte: eine kleine Mitteilung auf der geschenkten Tafel Schokolade, ein persönlicher Spruch auf einer Kladde oder Tasse, Tannenzapfen und getrocknete Orangenscheiben im Glas als Tischdekoration oder Holzherzchen an einer Kordel. Sogar die Suche nach kreativer Aufladung durch persönliche Nachrichten oder die unerwartete Kombination mit anderen Dingen vom Flohmarkt oder aus dem Wald werden einem abgenommen (z.B. der Lappenmoosmix Green, mintgrün, 100 Gramm, 2,99 Euro). Die kreative Ausstrahlung evoziert zwar den Eindruck von Neuigkeit, Affektbezug und Außeralltäglichkeit, aber alle drei Kriterien für Kreativität sind letztlich nur scheinbar erfüllt. Der Schein jedoch wirkt. Viele der bei DEPOT angebotenen Produkte veranschaulichen daher paradigmatisch die Bedeutung der sinnlichen Erscheinung, der kreativen Ausstrahlung, die Wolfgang Fritz Haug schon 1971 als immer wichtiger werdende Dimension des kapitalistischen Warenverkehrs kritisiert hatte: „Schein“, so Haug (1971: 17) damals, „wird für den Vollzug des Kaufakts so wichtig – und faktisch wichtiger – als Sein“.

Abbildung 4: DEPOT Postkarten, 2018



Foto: Jens Kastner

Die Kund*innen

Die Kunden von DEPOT sind mehrheitlich Kundinnen – das belegt jeder Blick in jede beliebige Filiale zu jeder beliebigen Zeit. So eindeutig wie für wenige andere Bereiche des privaten Alltags sind für die Gestaltung des privaten Wohnraums – einer normativen Zuschreibung ebenso wie massenhaft gelebter Praxis zufolge – Frauen zuständig. Deshalb sind es auch in erster Linie Frauen, die bei DEPOT einkaufen.

Es rührt von der scheinbar uralten und doch auch spezifisch modernen Trennung in Privates und Öffentliches her, dass hier in der Regel Frauen eher diejenigen sind, die sich für die Einrichtung der familiären Wohnung zuständig fühlen und die, falls es keine Familienwohnung zu gestalten gibt, den eigenen Lebensbereich eher mit verzierenden Gegenständen ausschmücken als Männer das (in der Regel) tun (vgl. etwa Resch 2012). Das soll selbstverständlich nicht heißen, dass Männer dazu nicht in der Lage wären. Es geht bei diesen Aussagen um soziale Zuschreibungen und Sozialisierungseffekte, nicht um Wesensbestimmungen. Indem diese geschlechtergetrennten Konsumweisen bedient werden, findet auch eine Fortschreibung dieser Trennung durch bzw. im DEPOT statt. Wie und inwiefern sie genau installiert und auch in ihren Veränderungen

fortgeschrieben wird, müsste eine empirische Befragung der Kund*innen zeigen.

Diese geschlechtliche Trennung ist, wie Christine Resch in einer empirischen Studie aufgezeigt hat, hinsichtlich der Klassenposition zu differenzieren. Während in den unteren sozialen Milieus die Dekoration der Wohnung als „Teil der weiblichen Hausarbeit verstanden wird“ (2012: 60), wird in den gebildeteren und reicheren Schichten zwar auf Gemeinsamkeit geachtet und eher ästhetisch als praktisch argumentiert, faktisch aber bestimmen auch hier die Frauen die Gestaltung der Wohnräume – bis auf das Arbeitszimmer des Mannes, das unter seiner Hoheit steht (vgl. Resch 2012).⁴

Die kulturelle Einrichtung

Das Beispiel eines Einrichtungshauses ist hier gewählt worden, um der Ansicht Plausibilität zu verleihen, dass sich hier deutlicher noch als an anderen alltäglichen Praktiken und gesellschaftlichen Institutionen ein Phänomen aufzeigen lässt, das ich die ‚kulturelle Einrichtung‘ nenne.

Sich Einzurichten ist eine ambivalente Angelegenheit: Menschen müssen sich einerseits ihre Umwelten und Umgebungen aneignen, ihre Komplexität reduzieren, sie ausgestalten, um sich zurechtzufinden. In der normativen Tradition kritischer Gesellschaftstheorien haftet dem Begriff und der Vorstellung des Sich-Einrichtens andererseits eine negative Konnotation an: Menschen passen sich ein und an, was bedeutet, dass sie sich mit den herrschenden Verhältnissen abfinden und nicht aufbegehren. Im konkreten Einrichten – von Wohnungen beispielsweise – fallen beide Bedeutungen häufig zusammen. Das Sich-Einrichten hat darüber hinaus eine eher subjektive und eine eher objektive Dimension: Subjektiv meint es das aktive, wenn auch nicht immer rationale und intendierte Handeln, die Praxis der Einzelnen im Umgang mit ihrer Umwelt; die objektive Dimension besteht in der Institutionalisierung von Praktiken, die schließlich als Einrichtungen bezeichnet werden. Im deutschen Wort Einrichtung sind beide Dimensionen vereint und beide, subjektive wie objektive, sind jeweils mit positiven und negativen Konnotationen besetzt.

Zum einen gibt es das aktive Moment des Sich-Einrichtens mit seinen positiven wie negativen Konnotationen: Wer sich einrichtet, verwandelt sich die Dinge an und macht es sich gemütlich. Das ist meist auch positiv konnotiert, weil die Welt

4 Insgesamt wäre (anhand einer ausstehenden empirischen Untersuchung) zudem noch zu zeigen, dass und inwiefern sich das „von Wertbegriffen wie ‚Nützlichkeit‘ und ‚Seriosität‘ beherrschte Ethos“ (Bourdieu 1970: 50) des Kleinbürger*innentums im Kaufverhalten und Kund*innentum der Einrichtungshäuser mit ästhetischen, auf Zweckfreiheit ausgerichteten Ansprüchen verknüpft und mischt.

„da draußen“ potenziell eine feindliche ist oder zumindest so erscheint. Auf jeden Fall ist sie sehr komplex und man muss sich Raster und Muster schaffen, um die Orientierung nicht zu verlieren. Man muss sich einrichten, um sich in bzw. gegenüber der Komplexität zurechtzufinden. Jedes „kulturelle Sich-Einrichten in eine gegebene Welt“ ist insofern auch eine „Humanisierung von Umwelt“, wie der marxistische Kulturtheoretiker Thomas Metscher schreibt (2013: 37). Sie macht die Welt, in der wir leben, menschlicher. Aber hier lauert eine negative Konnotation. Denn sich zurechtzufinden kann auch heißen, sich abzufinden mit den Verhältnissen in der Welt. Sich einrichten erhält in der Kritischen Theorie daher auch immer den Beiklang der Absage an revolutionäre Ansprüche, es trägt den Vorwurf von Aufgeben und Verrat in sich. Auch wenn stets die strukturellen Dimensionen gesellschaftlichen Wandels betont werden, die die Arbeiterklasse weitgehend vom revolutionären Projekt abgebracht hat, so stellt doch die Enttäuschung über diese Absage einen der wichtigsten Ausgangspunkte der Kritischen Theorie überhaupt dar. Bei Max Horkheimer und Theodor W. Adorno erscheint die „materialistische Einrichtung im Bestehenden, der partikulare Egoismus“ (1988: 224) sicherlich vor allem als struktureller Zwang. Die Geschichte der alten Religionen wie auch der modernen Parteien und Revolutionen vermag demnach „zu lehren, daß der Preis fürs Überleben das praktische Mitmachen, die Verwandlung der Idee in Herrschaft ist“ (ebd.). Bei Herbert Marcuse ist es die „neue technische Arbeitswelt“, die eine „Schwächung der negativen Position der arbeitenden Klasse“ (1970: 52) zu dieser Arbeitswelt erzwingt. Dennoch – und gerade weil solche Zwänge weder in Ursachen noch Wirkungen als naturgegeben angesehen werden –, wird kein Zweifel daran gelassen, dass hier auch ein Versagen vorliegt. Die „soziale und kulturelle Integration“ der Arbeiterklasse in den Kapitalismus“ (ebd., 49) war auch das Werk der Arbeiterklasse selbst. Das Sich-Einrichten als Prozess und Werk entzieht sich nie ganz der Verantwortung der Subjekte. Beide Wertungen, die positive wie die negative, heften sich hier an die subjektiv-praktische Einrichtung.

Zum anderen ist die Einrichtung immer auch geronnene Praxis und verfestigte Routine: eine Institution. Das ist die strukturelle, objektive Dimension der Einrichtung. Man spricht von Einrichtungen, wenn man an Psychiatrien und an Altersheime denkt. Aber auch Ministerien, Museen und andere Institutionen können als Einrichtungen verstanden werden. Weil sie nicht nur eingerichtet wurden, also bestehen, sondern auch aktiv auf die Praxis der Individuen einwirken, lässt sich sagen: Einrichtungen sind nicht nur eingerichtet worden, sie richten auch ein. Sie sind Teil von sozialen Kräfteverhältnissen, in denen, wie Pierre Bourdieu schreibt, die diversen „Sichtweisen von sozialer Welt“ (2016: 22) geprägt werden. Sie wirken, wie auch immer vermittelt, auf das Sich-Einrichten im Sinne einer Orientierung generierenden Gemütlich-Machens. Institutionen disponieren die Kuschecken dieser Welt. Sie werden als Konstanten häufig geschätzt, sind also positiv konno-

tiert, weil sie das Leben vieler insofern leichter machen, als dass Einrichtungen wie Schulen oder Altersheime nicht jeden Tag neu erfunden werden müssen. Zugleich sind sie aber auch negativ konnotiert, insofern sie als starr und statisch oder auch als einschränkend und disziplinierend empfunden werden.

Was könnte nun paradigmatischer in den Blick geraten für diese Doppelbedeutung und Doppelfunktion des Einrichtens als die sog. Einrichtungshäuser? Die Einrichtungshäuser sind zwar nicht so allgegenwärtig wie der Supermarkt und auch nicht so alltäglich wie der Arbeitsplatz. Aber sie grenzen an beides, in ihnen lassen sich Möbel und Verschönerungsartikel für den tagtäglichen Gebrauch besorgen und weit weg von den alltäglichen Wegen sind sie auch nicht, wie der Werbeslogan zeigt: „Die Kika Einrichtungshäuser – immer in ihrer Nähe“. Sie sind Kulminationspunkte der kulturellen Einrichtung (nicht unbedingt deren zentrale Agentinnen). Denn die kulturelle Einrichtung hat „einen elementaren ästhetischen Aspekt, der die Entwicklung von Sinnlichkeit und sinnlicher Wahrnehmung betrifft“ (Metscher 2013: 37). Sie bezieht sich immer auf „das Herausarbeiten einer ästhetischen Welt-Gestalt als Welt-Raum menschlichen Wohnens“ (ebd.). Da sind die Einrichtungshäuser unumgängliche Assistentinnen, notwendige Dealer, ideologische und ideologisierende Verführer. Sie bieten die Produkte an, die zum gelungenen Einrichten in Welt und Wohnung angeblich dazu gehören. Sie dringen in den häuslichen Bereich ein, und das nicht nur metaphorisch. Das Einrichtungshaus Leiner etwa schickt „Einrichtungsarchitekten“ zu den Kund*innen nach Hause: „[W]eil sich Kreativität am besten dort entfaltet, wo sie letztendlich auch wirken soll, finden Planung und Beratung im eigenen Zuhause statt“ (Leiner Unternehmensbeschreibung 2018). Das Private ist beim Einrichten Teil des öffentlichen Diskurses. Die Einrichtungshäuser führen neue Umgangsformen ein, indem sie ihre Kund*innen duzen, und sie geben „Tipps für nachhaltige Veränderungen in deinem Alltag“ („IKEA Unternehmensbeschreibung Nachhaltigkeit 2019“). Diese Veränderungen sind gekoppelt an ein Versprechen von Beständigkeit, die der Kauf der Produkte mit sich bringen soll. Die Einrichtungshäuser wenden sich an Konsument*innen wie auch an die Mitarbeiter*innen, als würden sie einen Freundeskreis adressieren. Der Kunde ist hier nicht König, sondern Kumpel. Das ist einerseits die Einrichtungshausideologie, also ein integrierendes Bild ohne Wahrheitsgehalt, weil die Gegenseitigkeit tatsächlicher Freundschaft nicht existiert. Diese ideologische Anrufung als solche zu adressieren, ist nach wie vor Aufgabe kritischer Sozialwissenschaft. Denn, wie Haug es formuliert hat, „[w]er die Erscheinung beherrscht, beherrscht vermittels der Sinne die faszinierten Menschen“ (1971: 17).

Andererseits geht es aber um mehr als um Ideologie und deshalb muss auch in der Analyse mehr als Ideologiekritik aufgefahren werden. Denn, wenn Kaufanregung, Profile für Mitarbeiter*innen und freundschaftlicher Rat zusammenfallen, geht es auch um Subjektivierungsweisen. Es wird nicht einfach eine Ideologie von

oben verbreitet, deren falsche Inhalte es aufzudecken gilt, – das auch, aber – es handelt sich beim Einrichtungsdiskurs um Subjektivierungen im Foucault'schen Sinne des Aufbaus einer Beziehung zu sich selbst. Die Menschen machen also selbst mit, bauen diese Beziehung zu sich aus freien Stücken und mit Begeisterung und Leidenschaft auf. Sie tun dies auch und gerade in ihren Arbeitskontexten und ihren Konsumgewohnheiten. Insofern sind die Einrichtungshäuser auch paradigmatische Institutionen postfordistischer Produktionsverhältnisse. Hier werden nicht nur Dienstleistungen und Produkte auf der Grundlage globaler Arbeitsteilung generiert. Hier wird das Dienstleistungsparadigma, in dem sich das Subjekt selbst in die Effektivitätssteigerung einbringt, verallgemeinert. Statt „Aufgaben und Abläufe“, schreibt Maurizio Lazzarato, „werden die Subjektivitäten selbst bestimmt [...] ‚Seid Subjekte‘ lautet daher die Direktive und wird zum Slogan der westlichen Gesellschaft“ (1998: 42). Kreativität ist dabei ein integrativer Bestandteil: Sie bezieht sich als Anrufung auf die Subjekte, auf Verkäufer*innen ebenso wie Kund*innen, und sie entfaltet sich beim Einrichten, (nicht nur) wenn der Einrichtungsarchitekt zu Hause vorbeischaut. Die Kreativität ist bereits in die Objekte eingelassen, die Produkte der Einrichtungshäuser werden immer auch nach ästhetischen und nicht bloß nach praktischen Kriterien ausgewählt. Wie sie in Bezug auf die Subjekte als Vorgabe und Messlatte funktioniert, so existiert sie im Hinblick auf die Objekte in Form des Scheins: Die Visual Merchandiser sollen kreativ sein, ihre tatsächliche Kreativität ist aber eng limitiert, die Schokoladentafel mit Botschaft soll kreativ wirken, ist aber nur noch der Widerschein der Kreativität anderer.

Kreativität, die Fähigkeit zu origineller, schöpferischer Praxis, ist das zentrale Kennzeichen postfordistischer Subjektivierungsweisen. Subjektwerden, Kreativsein und Kommunizieren sind die zentralen Anforderungen; der Soziologe Lazzarato spricht auch von einer „[k]ommunikativen Normierung“ (ebd., 43), derer es bedarf und die forciert wird. Kommunikation und Kreativität werden als abrufbare Merkmale der Persönlichkeit gefordert und zugleich stark reglementiert (und damit auch wieder eingeschränkt). „Du kennst dein Sortiment“, heißt es in einer Stellenausschreibung von IKEA (Verkauf SB Möbel), „kannst deine Topseller attraktiv platzieren und setzt Prioritäten im Verkauf. Der Spaß am Einrichten ist für dich sowieso selbstverständlich. [...] Dein Erfolg ist ein Mix aus Verkaufssteuerung und Service mit einem Lächeln“ (IKEA Stellenausschreibung 2018).

Bei der Frage der kulturellen Einrichtung geht es letztlich um nicht weniger als um eine weitere Erörterung der Frage nach der selbstbestimmten Eingliederung in Herrschaftsverhältnisse und nach der freiwilligen Unterwerfung unter ausbeuterische Verhältnisse. Diese Frage trieb vor Foucault und Bourdieu auch schon Antonio Gramsci um: „Aber wie wird es jedem einzelnen Individuum gelingen“, fragt der kommunistische Parteistrateg und Kulturtheoretiker, „sich in den Kollektiv-

menschen einzugliedern, und wie wird sich der erzieherische Druck auf die einzelnen vollziehen, damit ihr Konsens und ihre Mitarbeit erreicht wird, die aus Notwendigkeit und Zwang ‚Freiheit‘ werden lassen?“ (1996: 1544). Diese Frage, die Gramsci mit der Kritischen Theorie verbindet (vgl. Kastner 2016), erfordert unter gegenwärtigen Bedingungen von Kunstregime und Kreativitätsdispositiv Antworten, die sowohl ideologische Strategien als auch Subjektivierungsweisen adressieren.

LITERATUR

- Althusser, Louis (1977): „Ideologie und ideologische Staatsapparate“, (frz. 1970), in: Ders., *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg: VSA, S. 108–153.
- Bauman, Zygmunt (2009): *Wir Lebenskünstler*, (engl. 2008), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, (frz. 1999), Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, (frz. 1992), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (1970): „Klassenstellung und Klassenlage“, in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 42–74.
- Ders. (2016): „Sozialer Raum und ‚Klassen‘“ [1984], in: Ders., *Sozialer Raum und ‚Klassen‘/Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*, Berlin: Suhrkamp, S. 7–46.
- DEPOT Stellenausschreibung (2018a): „Stellenanzeige allgemein“, <https://www.jobs.ch/de/firmen/88469-depot-ch-ag/>
- DEPOT Stellenausschreibung (2018b): „Stellenanzeige Visual Merchandiser“, <https://karriere.depot-online.com/arbeiten-bei-depot/in-der-filiale/visual-merchandiser/>
- DEPOT-Team (2017a): „pers. Korrespondenz“, 27.05.2017.
- DEPOT-Team (2017b): „pers. Korrespondenz“, 28.07.2017.
- „DEPOT Unternehmensbeschreibung 2018“, <https://www.depot-online.com/at/home>
- Dimitrova, Petja/Egermann, Eva/Holert, Tom/Kastner, Jens/Schaffer, Johanna (2012): *Regime. Wie Dominanz organisiert und Ausdruck formalisiert wird*, Münster: edition assemblage.
- Florida, Richard (2004): *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York: Basic.
- Foucault, Michel (2014): *Die Regierung der Lebenden. Vorlesungen am Collège de France 1979-1980*, Berlin: Suhrkamp.

- García Canclini, Néstor (2009): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* [1995], Mexiko-Stadt: Random House Mondadori.
- Gramsci, Antonio (1996): *Gefängnishefte*, Bd. 7, H. 12–15, Hamburg: Argument.
- Haug, Wolfgang Fritz (1971): *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1988): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944], Frankfurt a.M.: Fischer.
- IKEA Stellenausschreibung (2018): „Mitarbeiter Verkauf (w/m)“, https://www.uni-rostock.de/fileadmin/uni-rostock/UniHome/Studium/8._Portalseite_Careers_Service/8.8_Stellen-Praktika-Nebenjobs/Uploads/Nebenjob_und_Werkstudententaetigkeit/180816_nj_MA_Verkauf_NEU_IKEA.pdf vom 25.01.2018.
- „IKEA Unternehmensbeschreibung Nachhaltigkeit 2019“, https://www.ikea.com/at/de/this-is-ikea/sustainable-everyday/?icid=at%7Cic%7Chp_help%7Csustainability
- Kastner, Jens (2011): „Nach dem Ende der Avantgarden. Vom ‚Spirit of 68‘ zum ‚neuen Geist des Kapitalismus‘“, in: Konrad Becker/Martin Wassermair (Hg.), *Nach dem Ende der Politik. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik III*, Wien: Löcker, S. 142–157.
- Ders. (2016): „Die relative Eigengesetzlichkeit der Kultur. Die Kritische Theorie und Antonio Gramsci“, in: Uwe H. Bittlingmayer/Alex Demirović/Tatjana Freytag (Hg.), *Handbuch Kritische Theorie 1. Krisen und Verfallsmomente der Gegenwartsgesellschaft*, Wiesbaden: VS Springer, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-12707-7>.
- Kracauer, Siegfried (2013): *Die Angestellten* [1929], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kununu (2017): „Arbeitgeber-Bewertungen“, www.kununu.com
- Lazzarato, Maurizio (1998): „Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus“, in: Toni Negri/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno (Hg.), *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin: ID, S. 39–52.
- Leiner Unternehmensbeschreibung (2018): „Zuhause geplant, zuhause gekauft“, <https://meinzuhause.leiner.at/articles/view/233/zuhause-geplant-zuhause-gekauft>
- Marcuse, Herbert (1970): *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, (engl. 1964), Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- McRobbie, Angela (2010): *Top Girls: Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, (engl. 2009), Wiesbaden: VS Springer.
- Dies. (2016): *Be Creative. Making a Living in the Cultural Industries*, Cambridge/Malden, MA: Polity.

- Menger, Pierre-Michel (2006): *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, (frz. 2002), Konstanz: UVK.
- Metscher, Thomas (2013): *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess*, Berlin: Aurora.
- Rancière, Jacques (2006): „Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik“, (frz. 2000), in: Ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books, S. 21–74.
- Raunig, Gerald (2012): *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten 2*, Zürich: Diaphanes.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Ders. (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Resch, Christine (2012): *Schöner Wohnen. Zur Kritik von Bourdieus ‚feinen Unterschieden‘*, Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Schelepa, Susanne/Wetzel, Petra/Wohlfahrt, Gerhard/unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig (2008): *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*, Endbericht, Wien: R&S Sozialforschung, https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/693984/studie_soc_lage_kuenstler_en.pdf
- Statista Portal-Angaben für 2010 bis 2017 (2019): <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/241670/umfrage/filialen-von-depot-in-deutschland-und-oesterreich/>
- „Subway Sandwich Artist Job Discription 2019“, http://www.subway.ky/layouts/page_careers_sandwich.html
- Transit Migration Forschungsgruppe (Hg.) (2007): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld: transcript.
- „Unternehmensbeschreibung Gries Deco Company 2018“, <https://gries-deco-company.com>

4. Kreativität in Bildung und Ausbildung

Kreativität als visuelle Kommunikation

Bruno Munari und die Geschichte der Kreativität

Gernot Waldner

Es ist nicht leicht zu sagen, ob man in einer kreativen Zeit lebt. In vielen Fällen können kreative Lösungen als solche nicht erkannt werden, da die gelösten Probleme nur von Expert*innen verstanden werden; in anderen Fällen scheinen Innovationen in bekannte Schemata zu fallen, sodass sich das Kreative an diesen Lösungen nicht erschließen will. Ohne spezifische Expertise oder allgemeinen Optimismus wird dem Attribut ‚kreativ‘ selten zugestimmt werden. Einfacher lässt sich feststellen, dass man in einer Zeit lebt, in der das Wort ‚kreativ‘ häufig verwendet wird.¹ Auf diesen Befund werden sich selbst diejenigen einigen können, die zur Kreativität forschen. Inhaltlich gibt es zwischen ihnen aber Differenzen darüber, was unter Kreativität zu verstehen sei. Arthur Koestler (1964) bestimmt Kreativität auf einer kognitiven Ebene als gedankliche Verbindung von zwei disparaten Einheiten, er spricht von Bisoziation (vgl. ebd., 642ff.). Niklas Luhmann (1988) beschreibt Kreativität als kommunikatives Phänomen und vertritt die These, dass etwas zeitlich Neues, etwas inhaltlich Bedeutendes und etwas sozial Überraschendes zusammen auftreten müsse, damit etwas Kreatives entstehe (vgl. ebd., 13ff.). Luc Boltanski und Ève Chiapello (2003) sehen Kreativität vor allem als neue Anforderung an Arbeitnehmer*innen, die darauf zurückzuführen sei, dass der Kapitalismus in den 1960er Jahren in die post-fordistische Phase eingetreten ist (vgl. ebd., 211ff.). Alain Ehrenberg (2010) sieht Kreativität als mitverantwortlich dafür, dass Depression zu einem Massenphänomen geworden ist, da angesichts der omnipräsenten beruflichen Anforderung, kreativ zu sein, die objektiven Erklärungen fehlen, um Misserfolge nicht auf sich selbst zu beziehen (vgl. ebd., 52ff.). Diese von der Soziologie über die Wirtschaftsgeschichte bis hin zur Sozialpsycho-

1 Der Google Ngram Viewer bestätigt das für die Worte „kreativ“, „Kreativität“, etc. eindrücklich, wie die Analyse von Ulf Wuggenig im vorliegenden Band zeigt.

logie reichende Aufzählung ließe sich fortsetzen, das Phänomen der Kreativität scheint keine Grenzen zu kennen. Um dem Begriff wieder etwas Profil zu verleihen, unterscheiden James C. Kaufman und Ron Beghetto (2009) zwischen ‚big C‘ und ‚little C‘, zwischen Kreativität, die eine gesamte Domäne umgestaltet, und Kreativität im Alltag. Die Definition von ‚little C‘ macht deutlich, dass das Schlagwort Kreativität inzwischen überall zu finden ist – in Kochrezepten ebenso wie in der Mathematik, in immer noch alternativ genannter Pädagogik und in der Politik als Bezeichnung für einen ganzen Wirtschaftszweig. Die zahllosen Bestimmungen von Kreativität können aber nicht zum Schluss führen, dass Kreativität gar nicht zu bestimmen sei. Zu behaupten, ‚kreativ‘ sei ein arbiträres Attribut, würde den unterschiedlichen Disziplinen ihre Erkenntnisse allein deshalb absprechen, weil sie unterschiedliche Aspekte von Kreativität diskutieren. Allerdings scheint sich auch der Eindruck zu bewahrheiten, dass keine der genannten Forschungsrichtungen eine hegemoniale Definition von Kreativität besitzt. Letzteres ist nicht der Fall, da die genannten Texte zur Kreativität im Abstand von mehreren Jahrzehnten erschienen, da sie in ihrer Haltung zur Kreativität von Affirmation bis zur Kritik, von psychologischer Erklärung einer Kompetenz bis zur machstrategischen Analyse einer Wirtschaftsform reichen, da die verschiedenen Disziplinen nicht einfach zu synthetisieren sind. Zumindest lässt sich allgemein behaupten, dass die Reputation der kreativen Berufe nicht besser geworden ist. Wer in einem sog. Kreativberuf tätig ist, unterliegt statistisch einer höheren Wahrscheinlichkeit, von unregelmäßiger Bezahlung, befristeten Arbeitsverträgen, schlechten Arbeitsbedingungen, mangelnder Arbeitnehmer*innenvertretung und anderen strukturellen Defiziten betroffen zu sein.² Entsprechend häufig wird zugestanden, Kreativität habe sich zu einem Zwang entwickelt, der sämtliche Lebensbereiche erfasst (vgl. u.a. Reckwitz 2012). Außer als Anlass zur Kritik scheint Kreativität nicht mehr viel zu gelten – Bangemachen gilt aber auch nicht (vgl. Adorno 2001: 119).

Trotz des berechtigten Widerstands gegen das Label ‚Kreativität‘ versucht mein Beitrag, die deutschsprachige Debatte konstruktiv zu erweitern, nämlich um die Arbeiten von Bruno Munari. Anders als die bisher erwähnten Arbeiten basiert Munaris Vorstellung von Kreativität auf visuellen Elementen. Ohne konkrete Anschauung lässt sich mit Munari nicht über Kreativität sprechen. Einem kulturellen Klischee folgend, könnten Munaris Texte aus den 1970er Jahren die deutschsprachige Debatte also bereichern, indem eine auf Visualität basierende Lehre aus dem katholischen Süden in das abstraktere Land des Bildersturms importiert wird (vgl. Klenner 2012: 82ff.). Im Zuge dieses intellektuellen Imports verfolgt mein Beitrag zwei Ziele. Erstens versuche ich Munaris Arbeiten vorzustellen, zu situieren und

2 Vgl. den wissenschaftlichen Beitrag von Lisa Basten sowie die künstlerische Auseinandersetzung von Fides Schopp in diesem Band.

zu historisieren, sowohl seine Bezüge zu anderen Theorien der Kreativität anzuzeigen als auch die historischen Bedingungen zu bestimmen, die seine Arbeiten über Kreativität informierten und ihnen Erfolg bescherten. Zweitens sollen die konkreten Techniken der Kreativität vorgestellt werden, das, was Munari die ‚Operationen der Kreativität‘ nennt. Im Zusammenspiel von Historisierung und Aktualisierung könnte dabei das Potenzial deutlich werden, das immer noch in Munaris Verständnis von Kreativität steckt. In seinen Worten hieße das, Begriffen wie ‚Kreativität‘ und ‚Fantasie‘ ein Stück ihrer Dunkelheit zu nehmen und eine Lehre vorzustellen, die es allen ermöglicht, nicht nur gegebenen Regeln zu folgen, sondern selbst zu neuen Lösungen zu gelangen.

Artista totale – Wer war Bruno Munari?

Ein 2017 erschienener Katalog trägt den Titel *Bruno Munari Artista totale* (Cerritelli 2017). Titel sind zwar dafür bekannt zu pointieren, im Fall des 1907 in Mailand geborenen Bruno Munari ist das Adjektiv ‚total‘ aber treffend. Munaris Karriere begann in den 1920er Jahren bei den Futuristen, wo er als Vertreter der *Novecentisti* galt, jener Gruppe von bildenden Künstlern, denen ästhetisch weniger am Maschinenpathos als an Geschwindigkeit und Abstraktion gelegen war. Im Laufe der 1930er Jahre wurden abstrakte Zeichnungen und Malereien Munaris auf großen Kunstmessen ausgestellt, gleichzeitig arbeitete er als Grafiker für Campari, Olivetti und das Verlagshaus Mondadori (vgl. ebd., 286f.). Als Einzelner erregte er erstmals 1942 Aufmerksamkeit mit dem Buch *Le Macchine di Munari*, einer Kollektion surrealistischer Kausalketten aus Menschen, Tieren und Maschinen, in denen etwa eine mit Grappa betrunkenen Forelle zwei Schmetterlinge zum Flattern bringt und anderer Unsinn sich in unterhaltsamer Konsequenz vollzieht (vgl. Munari 2016). Die spielerische Absurdität dieses Buches kontrastiert mit der abstrakten Malerei, beides sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass man es in den 1940er Jahren bei Munari bereits mit einem mit Kandinskij, Mondrian, Brancusi, Arp, Picabia, Schwitters, Man Ray, Moholy-Nagy und Albers vertrauten und zum Teil persönlich bekannten Künstler und Intellektuellen zu tun hatte, dessen Interessen kaum Grenzen kannten. 1948 gründete Munari gemeinsam mit zwei Freunden das *Movimento Arte Concreta* mit Schwerpunkten im Bereich des Designs und der künstlerischen Forschung. Nach 1945 malte Munari weiterhin abstrakt, inzwischen unter Anwendung geometrischer Ideen, etwa der Peano-Kurve, der ersten mathematischen Folge von Kurven, die eine Fläche vollständig füllen konnte. Auf den Biennalen der Nachkriegszeit sah man seine Werke aber nicht mehr in den Pavillons, sondern davor, auf den Piazzas, wo er kinetische Springbrunnen installierte. Auch sein erstes Designobjekt, eine Uhr namens Ora X, die inzwischen als Gründungsobjekt der kinetischen Kunst gilt, entwarf Munari in dieser Zeit. Ab 1957 gestaltete er für

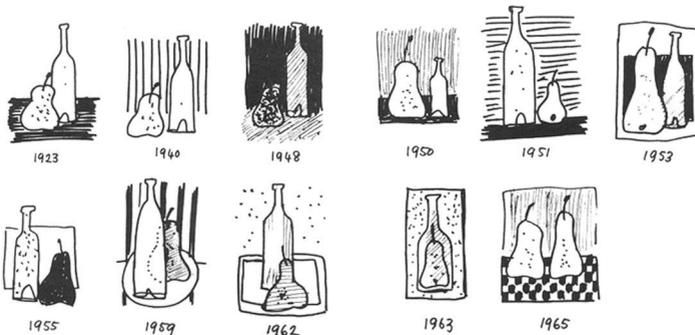
die Firma Danae zahlreiche Produkte – heute Klassiker des Designs – vom kubistischen Aschenbecher bis zur Hängelampe Falkland. Ab 1971 arbeitete er zudem für Binasco an vollständig maschinell produzierten Massenprodukten. Munaris Selbstverständnis wandelte sich, er forderte auch andere Künstler³ auf, sich vom elitären Kunstmarkt ab- und populären Gebieten zuzuwenden. Er selbst fand im Design nur ein Gebiet, seine kreativen Begabungen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Regelmäßig besuchte Munari Schulen, um Workshops für Kinder abzuhalten, in denen fächerübergreifende Projekte erarbeitet wurden (vgl. Cerritelli 2017: 17ff.). So entwickelte Munari seine eigene Pädagogik, deren Grundsätze kodifiziert wurden und die bis heute eine zertifizierte Unterrichtsmethode darstellt. Mehrere von ihm geschriebene und illustrierte Kinderbücher erschienen, die oft Anlass waren, eine künstlerische Technik auszuprobieren. Neue Technologien waren es nämlich, mit denen sich Munari selbst aus der Reserve lockte. So setzt sich eine Ausstellung – „Xerografie originali“ – ironisch mit den einzigartigen Effekten von Fotokopierern auseinander. Durch Bewegen der Kopiervorlage gelangen Munari dynamisch wirkende Abzüge mit Geräten, die eigentlich für eine originalgetreue Reproduktion konzipiert worden waren. Mit Künstlern und Forschern gründete er in Monte Olimpino ein eigenes Studio, in dem zehn Jahre lang in experimentellen Filmen cineastische Mittel erforscht wurden. Dem Medium Buch widmete sich Munari in Form der *libri illeggibili* (erstmalig aufgelegt 1949). In einem dieser Bücher haben die Seiten unterschiedliche Farben und Formen, sodass bei jedem Umblättern eine neue visuelle Situation entsteht und der Blick für das Medium Buch geöffnet wird, da ihn kein Inhalt mehr ablenkt. Ab den 1960er Jahren verfasste Munari längere Bücher: eine Sammlung von Polemiken gegen den Kunstbetrieb, ein Buch zu den Prinzipien und Materialien des Designs, eines zur visuellen Kommunikation, ein weiteres zu Kreativität, Fantasie und Erfindung und schließlich eine wirtschaftswissenschaftliche Abhandlung zur Projektentwicklung (Munari 1966, 1967, 1971, 1977, 1981). Soweit ein kurzer Überblick über Munaris Schaffen. Aus Platzgründen kann ich hier auf seine Collagen für die Industrie, die an Tangram angelehnten Reiseskulpturen und das erste Museum erfundener Gegenstände nicht weiter eingehen. Seine Arbeiten fanden Anerkennung in zahlreichen Bereichen: Biennalen, Triennalen und Quadriennalen würdigten seine Kunst, dreimal gewann er den Designpreis Compasso d’Oro, einmal davon für sein Lebenswerk. Seine Bücher wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt, er hielt eine Gastprofessur für visuelle Kommunikation in Harvard, bekam den Hans Christian Andersen Preis für seine Kinderbücher und den Lego-Preis für die Stimulation

3 Der Kunstbetrieb war zu dieser Zeit männlich dominiert, die beide Geschlechter umfassende Form wäre hier angesichts der historischen Verhältnisse ein Euphemismus. Das ist auch beim Studio von Monte Olimpino der Fall.

kindlicher Kreativität. Retrospektiven seines Werkes fanden in Italien, Japan, der Schweiz und den USA statt, wo ihm das Museum of Modern Art mehrere Ausstellungen widmete. Ein Jahr bevor Bruno Munari neunzigjährig in Mailand starb, entwarf er seine letzte Arbeit, eine Armbanduhr von Swatch, in der sich sämtliche Ziffern frei im Gehäuse bewegen können, sie heißt *Tempo Libero*, was sich mit „Freizeit“ übersetzen lässt oder schlicht mit „freier Zeit“ (vgl. Cerritelli 2017: 17ff.).

Mit ‚artista totale‘ (‚Gesamtkünstler‘) wurde also versucht, einen Begriff für Bruno Munari zu finden, der seinen vielgestaltigen Arbeiten irgendwie gerecht wird. Denn Erfinder, Bildhauer, Gestalter, Maler, Designer, Grafiker, Fotograf, Architekt, Schriftsteller, Pädagoge, Filmemacher, Lehrer oder Kunstvermittler trafen stets nur einen Teil seiner künstlerischen Produktion (vgl. Antonello 2012). Systematisch macht dieser Überblick zwei Dinge deutlich: Erstens besitzt Munaris Gesamtwerk kein klares Profil. Dieses Problem der Zuordnung oder Zusammenfassung sollte für Munari selbst bedeutend werden, als er versuchte, über sein eigenes Werk zu schreiben. Zweitens rührt dieser Mangel an klarer Zugehörigkeit offensichtlich von Munaris Abkehr vom Kunstbetrieb her und führte ihn dazu, seine eigenen Arbeiten in Begriffen der Kreativität zu beschreiben. Was Bruno Munari am zeitgenössischen Kunstbetrieb auszusetzen hatte, brachte er im 1971 erschienenen Buch *Artista e designer* zum Ausdruck. Munaris Kritik ist eine im weitesten Sinne soziologische, er erklärt die Mechanismen des zeitgenössischen Kunstbetriebs und die finanziellen Anreize für eine investierende Elite, welche auf dem individuellen, aber zugleich wiedererkennbaren Stil eines Künstlers und der Wertschöpfung der Kunstwerke durch Kritiker*innen, Galerien und Museen basieren. Auch in den 1970er Jahren war diese Kritik nicht neu, nur der Stil, in dem Munari sie vortrug, war es.

Abbildung 1: Satirische Sequenz zur künstlerischen Identität, 2001



Quelle: Bruno Munari, *Artista e designer*, S. 60–61, © Bruno Munari.

All rights reserved to Maurizio Corraini s.r.l.

Um die Innovativität einer künstlerischen Karriere zu hinterfragen und die Formelhaftigkeit der Kunstkritik auszustellen, ahmt Munari mit einer Sequenz von kleinen Bildern den Karriereverlauf eines Künstlers nach, der sich auf die Darstellung einer Birne und einer Flasche verlegt hat, ähnlich wie Picasso eine Zeit lang auf das Malen von Gitarren (vgl. Munari 1971: 60f.). In der Frühphase dieses fiktiven Künstlers variieren Chiaroscuro, Größe und Abstand, doch steht die Birne stets links von der Flasche. Nach fast zwei Jahrzehnten erstaunen Kritiker, als sie die Birne rechts von der Flasche finden. Auch der Künstler wirkt verunsichert, ob aus persönlichen oder beruflichen Gründen bleibt offen. In den folgenden Jahren platziert er die Birne wieder links von der Flasche und verzichtet im Weiteren auf ähnlich revolutionäre Gesten. Doch der Markt bleibt zurückhaltend, auch interpretativ lässt sich nicht aufklären, was hier geschehen ist, tragisch wird diese künstlerische Karriere enden, auf den letzten Bildern steht die Birne einmal direkt vor der Flasche, Interviews mit Psychologen erscheinen in Kunstzeitschriften und auf dem letzten Bild befinden sich – zwei Birnen. Munaris These ist also, dass es mit der Kreativität in der Kunstwelt nicht weit her ist. Vor dieser mit Vergnügen überzeichneten Kritik baut Munari seine eigene Programmatik auf: Während der Künstler seine Methoden, Mittel und Ziele niemandem Preis gebe, um sich selbst zu verrätseln und einen hohen Marktpreis zu erzielen, sei der Designer dazu verpflichtet, sich über Methoden, Mittel und Ziele zu verständigen, da alle Projekte arbeitsteilig in einer Gruppe durchgeführt werden. Und während im Kunstbetrieb der persönliche Stil einer (visuellen) Künstlerin das wichtigste Merkmal sei, muss sich das Design ebenso um die Funktion und den Preis eines Objektes kümmern, ohne dass die Schönheit notwendigerweise darunter leide (vgl. ebd., 28ff.). Dieses erfrischende Buch des über sechzigjährigen Munari, das für das Design Partei ergreift, spiegelt auch die berufliche Neuorientierung des Verfassers wider, schließlich begann Munari im selben Jahr für Binasco zu arbeiten. Sieben Jahre später kehrt Munari in *Fantasia* (1977) abermals zum Zusammenhang zwischen Kunst und Design zurück. Dort, in *Fantasia*, polemisiert Munari aber nicht mehr gegen die Kunstwelt, sondern stellt die Gemeinsamkeiten von Kunst, Design und anderen Bereichen ins Zentrum seines Buches. In *Fantasia* hat er, anders gesagt, die negative Einstellung zur Kunst überwunden und versucht nun auch ihr das abzugewinnen, was er dem Design bereits zugutehielt, eine klare, vermittelbare Methode. Was Kunst und Design laut Munari verbindet, sind die Fähigkeiten der Fantasie, der Erfindung und der Kreativität.

Die operativen Konstanten der Kreativität: *Fantasia*⁴

Bruno Munaris Arbeiten lassen sich nicht im Rahmen einer Disziplin erfassen. Obwohl er seine Karriere als Künstler beginnt, sieht er spätestens seit den 1960er Jahren den Kunstbetrieb nicht durch Originalität, sondern durch Konformität charakterisiert und wendet sich explizit gegen eine Form von Kunst, die als Investitionsmöglichkeit für eine wohlhabende Elite fungiert. Dass Kreativität am Kunstmarkt aber kaum mehr eine Rolle spielt, ist für Munari kein Grund, sich von der Kreativität per se zu verabschieden. Im Gegenteil, die Abkehr von der Kunst stellt den Beginn eines disziplinenübergreifenden Arbeitens dar, das sich nicht mehr auf einen Nenner bringen lässt. Die Frage, die sich Munari mit fortschreitendem Lebensalter dennoch zu stellen scheint, ist die einer Art von Bilanz des eigenen Schaffens: Wie kann das malerische, bildnerische, literarische, pädagogische und technische Gesamtwerk zusammengefasst werden? Was wird, nach Jahrzehnten der Produktivität, bleiben? Meine These ist, dass sich Munari in *Fantasia* dafür entscheidet, seine Arbeiten in Form einer Anschauungslehre der Kreativität zusammenzufassen.

Die Entscheidung für eine methodische Lehre ist zunächst eine Entscheidung gegen eine Zusammenfassung seines Werkes, wie ich sie weiter oben versucht habe. Bei einer Methode stehen nämlich nicht mehr die Objekte im Mittelpunkt, sondern die intellektuellen Mittel, mit denen sie hergestellt wurden. *Fantasia* versammelt eine Sequenz von Arbeiten unterschiedlichster Provenienz: Japanische Gärten stehen neben Kinderzeichnungen, indische Tempelbilder neben Limericks von Edward Lear und italienische Postkarten neben *Fountain* von Marcel Duchamp. Was alle diese Arbeiten verbindet, so der Ansatz dieses Buches, sind gemeinsame Techniken der Transformation. Entsprechend definiert Munari das, was er unter einer kulturellen Tradition versteht: Eine Tradition ist nicht die Verherrlichung bestehender Werke, sondern die Möglichkeit, Objekte mithilfe einer Methode zu transformieren. Wird eine Tradition nicht auf die Probe gestellt und kontinuierlich durch etwas ersetzt, so ist das ein Zeichen dafür, dass eine Tradition zu Ende geht. Eine Tradition muss sich also selbst ständig erneuern und für diese Form von Erneuerung sind Fähigkeiten wie die Kreativität zentral (vgl. Munari 1977, 37f.).

Bevor Munari nun die einzelnen Operationen der Fantasie, der Kreativität und der Erfindung analysiert, stellt er Arbeitsdefinitionen für alle drei Begriffe auf. Allen Begriffen ist gemeinsam, dass sie etwas Neues schaffen, indem sie etwas verbinden, das zuvor noch nicht verbunden war. Munari stellt sich damit in das von Koestler begründete Verständnis von Kreativität, wonach Kreativität darin be-

4 Die Zitate folgen dem italienischen Original in der Übersetzung des Autors des Beitrags.

steht, zwei getrennte Dinge zusammenzubringen. Während die verbindende Tätigkeit allen drei Fähigkeiten gemeinsam ist, unterscheiden sich die Zwecke, zu denen sie etwas verbinden: Die Fantasie bringt etwas hervor, das zuvor nicht existierte, auch wenn es sich nicht realisieren lässt. Die Fantasie ist die freieste aller drei Fähigkeiten, sie braucht im Prinzip keine Konsequenzen zu scheuen und findet sich am häufigsten in den Künsten. Die Kreativität bringt etwas Neues hervor, das sie in umfassender Weise konzipiert, von funktionalen bis hin zu ästhetischen Aspekten. Es gibt nichts, was für die Kreativität nicht von Belang sein könnte, ihr Metier ist meistens das Design. Das Neue, das von der Erfindung hervorgebracht wird, dient vor allem einem pragmatischen Zweck. Etwas wird erfunden, um eine Funktion zu erfüllen. Wie das Erfundene aussieht, ist dagegen sekundär. Entsprechend sind die Wissenschaften und die Technologie der Bereich der Erfindung (vgl. ebd., 21ff.).

Nachdem Munari zu Beginn des Buches die drei Fähigkeiten unterschieden hat, spielt diese Unterscheidung im weiteren Verlauf keine Rolle mehr. Statt der Fähigkeiten selbst stehen nämlich deren Operationen oder Techniken im Zentrum von Munaris Analyse, da diese Operationen allen Fähigkeiten gemeinsam sind. Zwei Gründe lassen sich anführen, warum diese Unterscheidung zwischen Fantasie, Kreativität und Erfindungsgabe fallen gelassen wird. Biografisch suggeriert Munari damit, dass es gerade die Vielfalt seiner Tätigkeiten, das ständige Überschreiten disziplinärer Grenzen war, die seine Arbeit auszeichnet. Die allgemeine Definition von Kreativität, das Unverbundene zu verbinden, entpuppt sich so als eine Maxime der Überschreitung. Methodisch spielt diese Unterscheidung, zweitens, keine Rolle mehr, da Fantasie, Kreativität und Erfindung zwar unterschiedliche Ziele verfolgen, diese Ziele aber mit den gleichen Operationen realisieren. Kunst, Design, Wissenschaft und Technologie können, einfacher gesagt, voneinander lernen.

Um zu zeigen, wie sich Fantasie, Kreativität und Erfindungsgabe wechselseitig befruchten können, diskutiert Munari sechs Operationen. An zahlreichen Beispielen wird gezeigt, wie zwei visuelle Elemente neu verbunden werden können, um zu einem innovativen Resultat zu gelangen. Die Benennung der Operationen folgt lose einigen Figuren, wie man sie aus der klassischen Rhetorik kennt, sie werden aber auf den Bereich des Visuellen übertragen. Folgende Operationen können die Kreativität, die Fantasie und die Erfindungsgabe vollziehen:

- die Verkehrung (aus Nacht wird Tag, wie bei Magritte)
- die unveränderte Wiederholung (eine indische Gottheit mit zehn Händen)
- die visuelle oder funktionale Affinität (das Tischbein, der Rollstuhl)
- die Substitution von etwas, worunter
 - Farbe (das blaue Baguette von Man Ray)
 - Gewicht (die falschen Gewichte eines Clowns)
 - Material (ein Fahrrad aus Holz)
 - Ort (eine Rudermaschine)
 - Funktion (Ziergegenstände)
 - Größe (King Kong) und
 - Bewegungsart (die Zeitlupe im Film) fallen,
- die Vereinigung mehrerer Dinge zu einem (das Monster) und schließlich
- die Relation der Relationen (multifunktionale Gegenstände), worunter Kombinationen der zuvor genannten Verbindungen verstanden werden (ebd., 34).

Munari präsentiert diese Operationen nun nicht in Form einer Theorie, sondern als eine Reihe von visuellen Übungen. Wie beim Lernen einer Sprache geht es ihm weniger darum, die Prinzipien oder die Grammatik zu vermitteln, als vielmehr um die Ausbildung einer begrifflichen Anschauung, die vielfältig angewendet werden kann. D.h. die Operation, etwas zu wiederholen, hat man nicht verstanden, wenn man die Definition von ‚Wiederholung‘ weiß, sondern wenn man in der Lage ist, selbst ein Element zu wiederholen oder das Wiederholte zu erkennen. Die Operationen der Fantasie sollten daher nicht so präzise wie möglich, sondern so anschaulich wie möglich sein. Denk nicht, sondern schau, könnte man mit Wittgenstein zusammenfassen (vgl. Wittgenstein 2003: 57).

Anders gesagt geht Munaris Ansatz davon aus, dass Tradition und Innovation aufeinander aufbauen. Nur wer ein Repertoire an Objekten zur analytischen Verfügung hat, ist auch in der Lage, Objekte zu verändern. Nur wenn die Kreativität auf einen umfangreichen Bestand an Objekten zurückgreifen kann, um unterschiedliche Dinge verbinden zu können, wird die Zahl der möglichen Innovationen so groß sein, dass sich die Tradition selbst erneuern kann. Wenn man dem ‚Gesamtkünstler‘ ein weiteres Label zur Seite stellen wollte, könnte man Munari einen ‚progressiven Traditionalisten‘ nennen. Im Wissen allein liegt keine Innovation, wie Akademiker*innen immer wieder belegen. In der Innovation allein liegt umgekehrt noch nichts Neues, da man die Tradition gut genug kennen muss, um zu wirklich innovativen Neuerungen zu gelangen oder sie als solche erkennen zu können. Die von Munari vorgestellten Operationen haben daher den Zweck, zwischen Tradition und Innovation zu vermitteln, aus Ersterem zu schöpfen, um zu Letzterem zu gelangen.

Abbildung 2: *negativo-positivo*, 1950er Jahre

Quelle: Bruno Munari, *Artista totale*, S. 107, © Bruno Munari.
All rights reserved to Maurizio Corraini s.r.l.

Anschaulich wird diese Verbindung von Tradition und Innovation in einer Serie von Collagen und Bildern, den *Negativi-Positivi* (Cerritelli 2017: 98ff.). Diesen Collagen ist gemeinsam, dass sich nicht entscheiden lässt, welche Ebene den Hintergrund und welche den Vordergrund bildet. Es hängt davon ab, auf welches Detail der Blick als erstes fällt und zu welchem er als nächstes wandert. Die Schlussfolgerung, die aus diesen Arbeiten gezogen werden kann, ist, dass Anschauung mehr als ein passiver Vorgang ist, bei dem sich ein wahrgenommener Inhalt einprägt. In der Anschauung selbst muss dagegen ein Potenzial für neue Verbindungen gesehen werden, in diesem Fall in der Unentschiedenheit zwischen Vorder- und Hintergrund. Dieses intellektuelle Motiv aus der abstrakten Malerei, in einem x auch ein y erblicken zu können, ist das erkenntnistheoretische Leitmotiv hinter Munaris konstruktivistischem Verständnis von Kreativität. Natürlich war es aber nicht nur dieses Motiv, das Munaris Büchern im Italien der 1970er Jahre Erfolg bescherte. Seine Arbeiten zur Kreativität reagierten auch auf soziale Probleme und gesellschaftliche Veränderungen, auf die seit dem Faschismus dominante Form der Pädagogik und auf die Migrant*innen und die Neureichen, die das italienische Wirtschaftswunder hervorgebracht hatte.

Die Versprechen der Kreativität

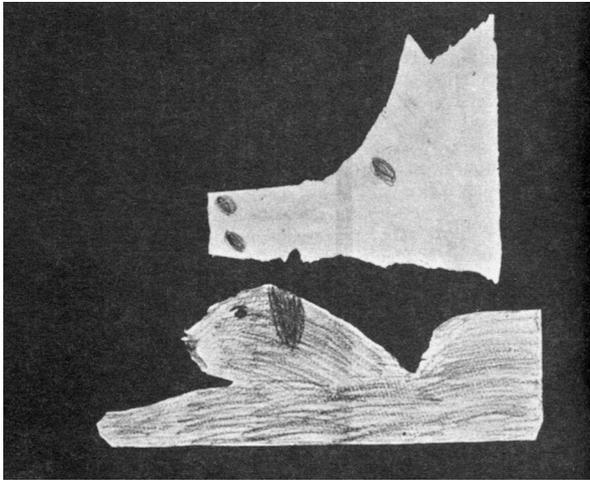
Wie in den meisten europäischen Ländern versuchten die progressiven Kräfte auch im Italien der Nachkriegszeit sich auf ihre Vorgänger aus der Zwischenkriegszeit zu berufen. Munaris produktives Leben – 1968 war er über sechzig Jahre alt – verband einige Bewegungen vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Im Bereich der Pädagogik knüpfte er explizit an Vorgänger*innen an, etwa an die Arbeiten von Maria Montessori. Die 1960er Jahre waren auch das Jahrzehnt, in dem kulturelle Veränderungen eine globale Dimension erreichten. In den USA waren seit den frühen 1940er Jahren Überlegungen zur *democratic personality* angestellt worden, also dazu wie es möglich sei, Kinder und Jugendliche zu demokratischen Personen zu erziehen.⁵ Politische Entscheidungsträger*innen sahen darin auch eine Möglichkeit, globale Ansprüche auf pädagogische Weise zu formulieren und so ein an Liberalismus, Partizipation und freier Marktwirtschaft orientiertes Verhaltensmodell zu fördern, das als Gegenprogramm zu den autoritären Modellen dienen sollte, die seit den 1930er Jahren Europa dominierten. In Italien, das sich erst mit Kennedys Präsidentschaft für amerikanische Ideen öffnete, hatte der Faschismus an Schulen und Universitäten einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Trotz wirtschaftlichen Aufschwungs kam es wegen instabiler Regierungen in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg zu keiner Bildungsreform. 1973, vier Jahre bevor *Fantasia* publiziert wurde, ergab eine Erhebung, dass 95 Prozent des Lehrpersonals, der Schuldirektor*innen und Professor*innen vor 1943 eingestellt worden waren (vgl. Ginsborg 1996: 223). Diese großteils während der Zeit des Faschismus eingestellte Elite prägte nach wie vor das italienische Bildungssystem – ein System, das nun u.a. durch Munaris auf Kreativität und Partizipation setzende pädagogische Interventionen infrage gestellt wurde, indem klare Regeln und autoritäre Vorgaben durch selbstständiges Erkunden und gemeinsames Interesse ersetzt werden sollten.⁶ Am Zeichenunterricht kritisiert Munari etwa, dass bei allen Aufgaben an den genormten A4 Blättern festgehalten wurde, die Italien 1939 aus Deutschland übernommen hatte (vgl. „A format: Eine deutsche Erfindung“). Es sei kein Wunder, so Munari, dass auf diesen Blättern immer die gleichen Zeichnungen entstünden. Munaris pädagogische Intervention gegen diese Form von Normierung bestand darin, vor den Augen der Kinder einen großen Bogen Papier in dutzende Stücke unterschiedlicher Form zu zerreißen. Anschließend durfte sich jedes Kind ein Stück aussuchen und Munari fragte alle, woran sie die jeweilige

5 Einige dieser Ansätze gehen auf Alfred Adlers Individualpsychologie zurück, die Weiterentwicklungen in den USA wurden von Adlerianer*innen getragen (vgl. Adler 1979).

6 Zu aktuellen Überlegungen zu Kreativität, Partizipation und Bildung vgl. den Beitrag von Scharf et al. in diesem Band.

Form ihres Papierstücks erinnere. Diese Momente, in denen die Kinder das Stück Papier betrachten und mögliche Inhalte mit der willkürlichen Form assoziieren, beschreibt Munari als Augenblicke, in denen man der Fantasie bei der Arbeit zusehen kann; eine kreative Operation, die er in *Fantasia* „visuelle Affinität“ nennt (Munari 1977: 123ff.).

Abbildung 3: Analogiebildung durch visuelle Formen, 1977



Quelle: Bruno Munari, *Fantasia*, S. 124, © Bruno Munari.
All rights reserved to Maurizio Corraini s.r.l.

Auf andere Weise versucht sein Buch *Disegnare il sole* (Munari 1980) den Unterricht zu reformieren. In ihm werden unterschiedliche Darstellungen der Sonne ins Bild gesetzt und kurz kommentiert. Die Sonne hinter einer Wolke, weiß im Nebel, hellgrau im Smog, rot und oval vor dem Horizont, abstrahiert von Joan Miró, figürlich von Tom Wolsey, als Lavameer wie Physiker sie sehen und andere Sonnen, deren Gemeinsamkeit darin liegt, dass sie, im Gegensatz zur stereotypischen Sonne, nicht strahlend gelb in einer Ecke stehen. Hier bestand Munaris Intervention also darin, das Repertoire an Sonnen, das Schüler*innen zur Verfügung gestellt wird, zu vergrößern, denn es sollten sich wechselseitig Innovation und Tradition bedingen. Die Reform des Schulsystems war Munari ein großes Anliegen. Es sind die einzigen Stellen des im *genus humile* geschriebenen Buches, in denen Munari dem Pathos nahekommt, wenn er etwa eine Welt beschwört, in der weniger Menschen strikt den Regeln folgten und alle mehr kreative Mittel zur Hand hätten. Munaris pädagogische Kommentare klingen wie eine soziale Utopie – von der Gesellschaft der Zukunft ist die Rede – und diese Worte wurden in den Jahren nach 1968 gehört,

auch wenn Munari selbst mit seinen mehr als sechzig Jahren kein typischer Vertreter der Generation war, die man inzwischen mit diesem Jahr verbindet.

Außer der Generation von 1968 trugen noch zwei weitere Bevölkerungsgruppen zum Erfolg von Munaris Büchern bei: die Gewinner*innen des Wirtschaftswunders aus dem Norden und die vom *miracolo economico* angezogenen Migrant*innen aus dem Süden Italiens. Die Jahre des Wirtschaftswunders hatten die italienischen Durchschnittslöhne in den zwei Jahrzehnten nach 1950 mehr als verdoppelt. Dieser Anstieg betraf einerseits eine neureiche Elite, über die sich Federico Fellinis Film *LA DOLCE VITA* lustig macht und die pejorativ mit der Antonomasie *gli arrivati*, „die Ankömmlinge“, belegt wurde (vgl. Ginsborg 1996: 188ff.). Mit dieser Elite kommuniziert Munari auf zweifache Weise. Als er in *Fantasia* die kreative Operation des Materialwechsels diskutiert, spricht er das neureiche Publikum relativ unvermittelt an, wenn er etwa zugesteht, dass die Vergoldung von Wasserhähnen zwar auch ein kreativer Akt sei, dass aber Prahlerei nicht mit Kreativität verwechselt werden dürfe. Subtiler ist die implizite Ansage an die *arrivati*. Zur Blütezeit des italienischen Designs, als sich ein selbstbewusster italienischer Konsumismus zu formieren beginnt, verspricht dieses Buch den neureichen Eltern, dass ihre Kinder selbst zu Produzent*innen dieser von ihren Eltern begehrten Objekte werden können. Erreichen können sie das aber nur, wenn sie sich mit Kunstgeschichte, Design und Technologie, kurz mit einer Tradition, die ihnen eher fremd ist, beschäftigen. Wissenserwerb wird in diesen Büchern also zum Preis für jene zu Geld gekommenen Neureichen, denen es augenscheinlich noch an immateriellen Gütern mangelte.

Außer den Eliten betraf der Anstieg des Lohnniveaus auch Italiener*innen, die erst vor Kurzem in den industriellen Norden gezogen waren, um dort in der boomenden Industrie zu arbeiten. In den zwei Jahrzehnten nach 1950 verließen neun Millionen Südtaliener*innen ihre Heimatorte und übersiedelten in den Norden. Eigene Züge, wie der legendäre *treno del sole*, wurden eingerichtet, damit die Großindustrien von Turin und Mailand sowie die Familienunternehmen der Reggio Emilia mit neuen Arbeitskräften versorgt werden konnten (vgl. ebd., 172ff.). Durch diesen enormen Zuwachs der Bevölkerung verdoppelten sich in den Ballungszentren des Nordens die Schüler*innenzahlen. Neues Lehrpersonal wurde dennoch kaum eingestellt. Angesichts der pädagogischen Überforderung durch die hohen Schüler*innenzahlen muss Munaris auf Neugier, Eigeninteresse und Partizipation basierendes Modell von Pädagogik wie ein Versprechen geklungen haben, mit einer zu großen Zahl von Schüler*innen nicht im Frontalunterricht fertig werden zu müssen. Kreativität, ein Honig für heisere Kehlen. Dass Munari die zugezogenen Norditaliener*innen im Blick hatte, belegen seine Kinderbücher. *Cappuccetto Giallo* (Munari 1972), die Geschichte vom Gelbkäppchen, spielt in einer Großstadt. Der Vater ist Parkwächter, die Mutter Verkäuferin im Supermarkt, Gelbkäppchen macht

sich durch den Verkehrsdschungel auf den Weg zur im Hochhaus lebenden Großmutter. Drei Operationen bestimmen diese Geschichte: der Farbwechsel, der aus Rotkäppchen ein Gelbkäppchen macht, der Ortswechsel, der den Waldweg in die Stadt verlegt und der Bewegungswechsel, den Munari beim Kopieren einsetzte, um den Effekt fahrender Autos zu erzeugen.

Abbildung 4: Munaris *Variation des Rotkäppchens*, 1972



Quelle: Bruno Munari, *Cappuccetto Giallo*, S. 3–4, © Bruno Munari.

All rights reserved to Maurizio Corraini s.r.l.

Die kreativen Operationen durchziehen also Munaris eigene Arbeiten und seine Pädagogik kann dementsprechend so verstanden werden, dass sie die Mittel explizit macht, die in seinen anderen Werken zur Anwendung kamen. So entstand aus der Not, das eigene Werk nicht zusammenfassen zu können, die Tugend einer visuellen Methode, die im Italien der 1970er Jahre das Interesse von Pädagog*innen, Migrant*innen und einer neuen Elite weckte. Anders jedoch als zur Konformität des Kunstmarkts äußerte sich Munari nie kritisch zu seiner auf Kreativität aufbauenden Pädagogik.

Für eine konkretere Kritik

Mehr als vierzig Jahre nach dem Erscheinen von *Fantasia* sind zahlreiche Publikationen zur Geschichte der Kreativität erschienen; Arbeiten, die mindestens zwei kritische Anmerkungen zu Bruno Munaris Auffassung von Kreativität erlauben. Gilles Deleuze hat in einem seiner letzten Texte angemerkt, dass die geschlossenen Institutionen, die im 19. Jahrhundert entstanden (Schulen, Universitäten, Kasernen, usw.), sich im 20. Jahrhundert dem Modell des Unternehmens annähern (vgl. Deleuze 1992:

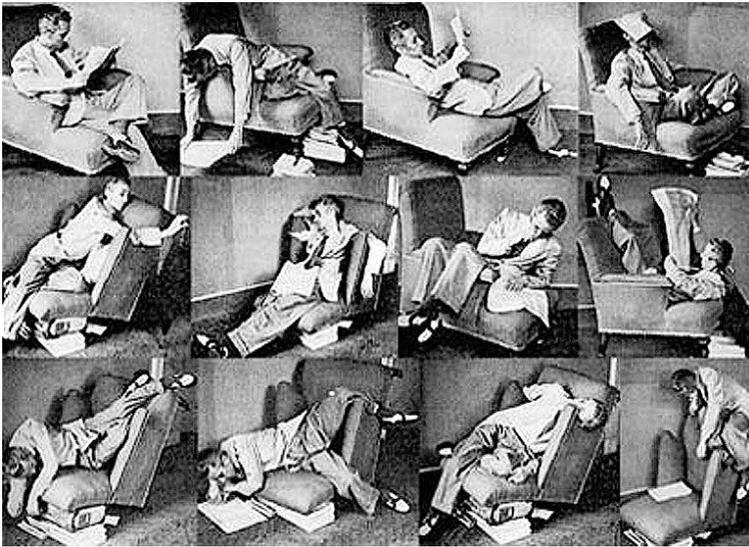
3ff.). Im Zuge dieser Transformation der Institutionen lösen wirtschaftliche Kriterien die Autonomie von Institutionen ab: Abschlusszeugnisse büßen an Bedeutsamkeit ein, während der auf Projekten basierte Lebenslauf wichtiger wird. Der Bezug zur wirtschaftlichen Praxis wird immer wichtiger, selbst in isolierten akademischen Fächern. Den eigenen Lebenslauf konkurrenzfähig zu gestalten wird damit eine Anforderung an die Kreativität der Person, allein die Schule und das Studium genügen nicht mehr. Bruno Munari steht paradigmatisch für diese Transformation der Institutionen. Er beförderte die auf Projekten basierte Arbeit und wertete autonome Arbeitsformen an Schulen und Universitäten auf, indem er selbst die Grenzen dieser Institutionen fragwürdig erscheinen ließ. In diesem Sinne kann Munari als ein früher Vertreter des sich etablierenden Neoliberalismus gelten. Nostalgie für die alte Form der Institutionen erscheint jedoch unangebracht, wenn man sich Munaris Gründe für seine Stärkung kreativer Selbsttätigkeit in Erinnerung ruft. Seine auf Kreativität basierende Pädagogik trat gegen autoritäre Unterrichtsformen an, sie war also im gleichen Maße *für* Kreativität wie sie *gegen* Konformität eintrat. Anstatt Kindern klare Regeln vorzugeben, fragte er die Kinder selbst, was eine Regel sei und welchen Sinn eine Regel für eine bestimmte Tätigkeit habe. Trotzdem muss sich Munari darüber im Klaren gewesen sein, dass er einer wirtschaftsfreundlichen Pädagogik das Wort redete. Warum positionierte er sich nicht politisch? Abgesehen davon, dass sich Munari Zeit seines Lebens politisch eher bedeckt hielt, war die Zeit, zu der *Fantasia* erschien, in Italien auch die Zeit des links- und rechtsextremen Terrors. Niemand, dem es um breite Rezeption und Zusammenarbeit mit staatlichen Institutionen ging, hätte es sich erlauben können, sich politisch außerhalb der Mitte zu positionieren. Radikalere politische Forderungen waren mit einem öffentlichen Tabu belegt und Munaris Förderung von Kreativität musste entsprechend neutral auftreten, um breiter rezipiert zu werden. In einem Interview mit RAI (*Radiotelevisione italiana*) antwortet Munari auf die Frage, ob er Innovation per se befürworte, mit einem knappen Nein.

Eine andere Kritik der Kreativität, die Munaris Arbeiten direkt zu betreffen scheint, wurde von Alain Ehrenberg formuliert. Ehrenberg brachte die Anforderung, kreativ zu sein, mit der Verbreitung von Depression in Zusammenhang. Ehrenbergs These besagt, dass die Anforderung, kreativ zu sein, zu einer größeren persönlichen Belastung führt, da der oder die Einzelne letztlich nur sich selbst die Schuld daran geben könne, nicht kreativ genug zu sein. Historisch sieht Ehrenberg die Wurzeln dieses erhöhten Selbstanspruchs in der Ästhetik des Genies begründet, in der die Produktivität des Einzelnen erstmals im Gegensatz zu konkreten Techniken der Produktion steht, analog zur Trennung von Kunst und Handwerk.⁷ *Wer*

7 Die italienische Geistesgeschichte unterscheidet sich hier von der deutschen und französischen. Zur Verbindung zwischen Geniebegriff und Kreativitätsimperativ vgl. den Beitrag von Jan Niklas Howe in diesem Band.

etwas Kreatives erzeugt erscheint seitdem wichtiger als *wie* man etwas Kreatives erzeugt. Munari argumentiert in seinen Texten explizit gegen diese Form von Genie-Kult, die, laut Ehrenberg, auch für die zunehmende Verbreitung von Depression verantwortlich ist. Der Verklärung der Einzelperson stellt Munari seine Operationen der Kreativität, der Fantasie und der Erfindungsgabe entgegen und versucht so, kreative Prozesse transparent und vermittelbar zu machen. Auch wenn die subjektive Anforderung, kreativ zu sein, inzwischen zur objektiven Ökonomie geworden ist, steht Munaris Arbeit über die Kreativität also zumindest nicht programmatisch für einen Zusammenhang mit Depression, wie Ehrenberg ihn konstatiert. Diese Sequenz von Fotografien, in der Munari auf einem unbequemen Sessel nach einer bequemen Sitzposition sucht, illustriert deutlich, dass manche Lösungen ausprobiert werden müssen und einem nicht einfach in den Sinn kommen, auch wenn einem dabei das Pathos des Genies abhandenkommt.

Abbildung 5: Die Suche nach einer bequemen Position auf einem unbequemen Fauteuil, 1977



Quelle: Bruno Munari, *Fantasia*, S. 26–27, © Bruno Munari.
All rights reserved to Maurizio Corraini s.r.l.

Vierzig Jahre nach dem Erscheinen von *Fantasia* erscheint Bruno Munari als ein in der Tradition der modernen Avantgarden sozialisierter, ebenso interdisziplinärer wie angewandter Künstler, der im aufkommenden Neoliberalismus der 1970er Jahre eine zweite Blüte erlebte und der heute omnipräsenten Anforderung an Ar-

beitnehmer*innen, kreativ zu sein, aktiv Vorschub leistete. Das Potenzial von Munaris kreativer Anschauungslehre scheint aber darin zu liegen, einen an konkreten Beispielen orientierten und anschaulichen Ansatz der Kreativität begründet zu haben, dem außerhalb Italiens noch wenig Aufmerksamkeit zuteilwurde. Munaris Arbeiten fordern also dazu auf, die ökonomische Kritik an der Kreativität von der inhaltlichen Bestimmung der Kreativität zu unterscheiden. Sollte es gelingen, die ökonomischen Missstände der Kreativarbeit von der Förderung kreativen Verhaltens zu trennen, so ist Munaris Anschauungslehre nach wie vor eine Pädagogik anti-autoritären Verhaltens, die in Zeiten politischer Regression wieder an Bedeutung gewinnen kann.

LITERATUR

- „A format: Eine deutsche Erfindung, die den Alltag erleichtert“, <http://www.goethe.de/ins/se/prj/af/fac/su2/deindex.htm>
- Adler, Alfred (1979): *Das Leben gestalten – Vom Umgang mit Sorgenkindern*, (engl. 1939), Frankfurt a.M.: Fischer.
- Adorno, Theodor W. (2001): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Antonello, Pierpaolo (2012): „My Futurist Past, Present and Future“, in: Miroslava Hajek et al. (Hg.), *Bruno Munari: My Futurist Past*, Milan: Silvana, S. 97–105.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*, (frz. 1999), Konstanz: UVK.
- Cerritelli, Claudio (2017): *Bruno Munari Artista totale*, Torino: Museo Ettore Fico.
- Deleuze, Gilles (1992): *Postscript on the Societies of Control*, (frz. 1990), Cambridge, MA: The MIT Press.
- Ehrenberg, Alain (2010): „Depression: Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression, Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kadmos.
- Ginsborg, Carlo (1996): *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino: Einaudi.
- Kaufman, James C./Beghetto, Ron (2009): „Beyond Big and Little: The Four C Model of Creativity“, in: *Review of General Psychology* 13, S. 1–12.
- Klenner, Jost Philipp (2012): „Suhrkamps Ikonoklasmus“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 4, S. 82–91.
- Koestler, Arthur (1964): *The Act of Creation*, New York: MacMillan.
- Luhmann, Niklas (1988): „Über Kreativität“, in: Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?*, München: Wilhelm Fink, S. 13–20.
- Munari, Bruno (1977): *Fantasia*, Bari: Laterza.

- Ders. (1993): *Design e comunicazione visiva* [1967], Bari: Laterza.
- Ders. (1996): *Da cosa nasce cosa* [1981], Bari: Laterza.
- Ders. (1997): *Arte come mestiere* [1966], Bari: Laterza.
- Ders. (2001): *Artista e designer* [1971], Bari: Laterza.
- Ders. (2005): *Disegnare il sole* [1980], Trento: Corraini.
- Ders. (2016): *Le Macchine di Munari* [1942], Mantova: Corraini.
- Ders. (2017): *Cappuccetto Giallo* [1972], Trento: Corraini.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität – Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Wittgenstein, Ludwig (2003): *Philosophische Untersuchungen* [1953], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kreativität zur Partizipationsförderung

Der Ansatz einer Bildung zur Innovativität

Claudia Scharf, Inga Gryl, Swantje Borukhovich-Weis, Benjamin Rott

Die Gesellschaft strebt nach (technischem) Fortschritt und nach kreativen Ideen, die zu diesem Fortschritt verhelfen sollen.¹ Eine solche neoliberale Betrachtungsweise von Kreativität ist insofern problematisch, als sie den Begriff seines (gesellschafts-)kritischen Potenzials beraubt und reale Partizipation (vgl. Hart 1992) unterbindet. Dieser Beitrag strebt an, dieses Dilemma aufzulösen, indem er den Ansatz einer Bildung zur Innovativität vorstellt, welcher auf eine Befähigung zu realer Partizipation abzielt. Einen integralen Bestandteil dieses Ansatzes bildet Kreativität in einer humanistischen Lesart nach Popitz (2000). Die theoretische Auseinandersetzung mit diesem Kreativitätskonzept soll eine Grundlage schaffen, schulische Methoden auszuloten, welche eine Bildung zur Innovativität ermöglichen.

(Kreativitäts-)Bildung in ihrer neoliberalen Kontextualisierung

Gegenwärtige westliche Gesellschaften sind deutlich durch neoliberale Praktiken geprägt. Sie basieren auf dem Primat der Marktökonomie, was weitreichende Folgen mit sich bringt (vgl. Boas/Gans-Morse 2009; Springer/Birch/MacLeavy 2016). Der Neoliberalismus wurde begünstigt durch spezifische technische und gesellschaftliche Veränderungen: Als Antworten auf den verschärften internationalen Wettbewerb im Zuge der Globalisierung werden u.a. die flexible Spezialisierung sowie die Maximierung der betrieblichen Reaktionspotenziale gegeben. Dies erfordert neue Strategien der Arbeitskraftnutzung, wobei die Selbstorganisation innerhalb der neoliberalen Zielstellungen zum Systemerhalt an die Stelle direkter,

1 Wie z.B. das Ringen um einen hohen Platz in der Rangliste des Global Innovation Index (Cornell University/INSEAD/WIPO 2018) indiziert (vgl. u.a. „Weltweiter Vergleich: Deutschland ist am innovativsten“).

aber unflexibler Weisungen tritt. So erfolgt ein systematischer Zugriff auf Sozial- und Kommunikationskompetenzen, Begeisterungsfähigkeit, Leistungsbereitschaft, Loyalität und Solidarität des*der Einzelnen (vgl. Sennett 1998) und schlussendlich die Individualisierung und Internalisierung externer Ziele, was mit dem Begriff des „Unternehmer[s] seiner selbst“ (Bröckling 2004: 239) erfasst wird. Jene Neoliberalisierung geschieht eher verborgen als offensichtlich (vgl. Gille 2013), „[v]ielmehr lassen sich Normalisierungs- und Naturalisierungstendenzen beobachten“ (ebd., 87). Dieses Nicht-Wissen um die eigene Instrumentalisierung, welche Žižek (2012)² im Bildungskontext als subtile Ideologisierung beschreibt, erschwert demokratisches und widerständiges Agieren (vgl. ebd. sowie Freire 1970; Macedo 2006; Gille 2013).

Im Zuge dieser Entwicklung ist zu erkennen, dass auch der Kreativitätsbegriff instrumentalisiert wird (vgl. Raunig/Wuggenig 2007): Output- und Marktorientierung kapitalistischer Gesellschaftsformen inkorporieren den durch von Osten (2003) benannten Imperativ ‚Be creative!‘, nach welchem Individuen stetig zu sog. kreativem Handeln aufgefordert sind.³ Der Imperativ ist jedoch weniger auf kreatives Handeln im Sinne einer gestalterisch-(gesellschafts-)kritischen Tätigkeit, denn vielmehr auf ökonomisch orientiertes Handeln ausgerichtet (vgl. von Osten 2003), bei dem nur die Erneuerung den langfristigen Erhalt von Marktmacht sichert (vgl. Schumpeter 2005). Wer die eigene Kreativität nicht nutzt, scheint sich nicht richtig in die (Markt-)Gesellschaft einzubringen und nicht über Resilienz (vgl. Braun 2011)⁴, Originalität, Hingabefähigkeit und Frustrationstoleranz zu verfügen, die eine sog. „kreative Persönlichkeit“⁵ (Holm-Hadulla 2005: 33) ausmachen. Dies

2 Dabei scheinen Žižeks (2012) Ausführungen auf Althusser (2010) Aufsatz zu ‚Ideologie‘, ‚Ideologischen Staatsapparaten‘ und dem ‚Repressiven Apparat‘ zu basieren.

3 Zur Umdeutung von Kreativität im Rahmen unternehmerischer Steuerungsmodi und für Beispiele, damit verbundenen Anforderungen im Arbeitsalltag widerständig zu begehen, vgl. den Beitrag von Sarah Nies in diesem Band.

4 Kritisch zum Resilienzbegriff vgl. „Resilienz & neoliberale ‚Eigenverantwortung‘“.

5 Holm-Hadulla (2005: 45ff.) beschreibt die Eigenschaften und Fähigkeiten einer „kreativen Persönlichkeit“ mit dem Akronym „FASZINATION“ (ebd.): Flexibilität (nur bei Stabilität in Politik, Wirtschaft und Wissenschaft möglich), Assoziatives Denken (Perspektivenwechsel, aber keine „richtungslose Träumerei“ [ebd., 47]), Selbstvertrauen (Resilienz, Selbstmanagement, Habitus), Zielorientierung, Intelligenz (in Kombination mit Offenheit), Nonkonformismus (Skepsis gegenüber Konventionen), Authentizität (Selbstverantwortung, abzugrenzen von „unproduktiver Eigenbrötlei“ [ebd., 51]), Transzendenz (sich selbst in dem, was man tut, verlieren), Interesse (Hingabe in der kreativen Tätigkeit selbst, nicht in ihrem Ergebnis), Neugier („Balance von Sicherheit und Veränderungslust“ [ebd., 52]).

äußert sich beispielsweise in der vermehrten Popularität sog. Kreativitätstrainings (vgl. kritisch hierzu Bröckling 2004).

Nach dem humanistischen Bildungsideal (vgl. von Humboldt 1792/1793) gelingt es dem Menschen durch Bildung, sich der eigenen Verantwortung sich selbst und seiner Umwelt gegenüber sowie bestehender Zwänge bewusst zu werden (vgl. Heydorn 2004). Diese emanzipatorische Haltung ermöglicht ihm Freiheit und Unabhängigkeit (vgl. von Humboldt 1792/1793; Liessmann 2006), Mündigkeit (vgl. Adorno 1971), Autonomie (vgl. Castoriadis 1991) und freiheitliche und demokratische Widerständigkeit gegen Ungerechtigkeiten und Diskriminierungen (vgl. Adorno 2006; Liessmann 2011; Krautz 2007b; Freire 1970). In diesem Sinne meint humanistische Bildung auch Bildung um der Erkenntnis willen und nicht unter Berücksichtigung ihrer (meist ökonomischen) Verwertbarkeit (vgl. Liessmann 2006).

Dies steht dem Einfluss des Neoliberalismus entgegen: Effizienz, Wettbewerbsfähigkeit und Ergebnisorientierung werden zu einem Merkmal von Bildungspolitik, Schulen werden ein Teil des nationalen Wirtschaftssystems und eine Produktionschmiede sog. Humankapitals (vgl. Hakala/Uusikylä 2015). Ersichtlich ist dies etwa bei der Betonung der Eigenverantwortung im Lernen, was einerseits ein Zugang zu Mündigkeit sein kann, andererseits strukturelle Einflussfaktoren auf und institutionelle Diskriminierung von Minoritäten entlang unterschiedlicher Intersektionalitätslinien (vgl. Crenshaw 1989) verdeckt (vgl. Gille 2013; Amabile 1983). Die Zeitoptimierung des Lernens (vgl. die Diskussion um Einschulungsalter, Abitur nach 12 oder 13 Schuljahren, Regelstudienzeiten) entbehrt der Muße, welcher Kreativität bedarf (vgl. Bröckling 2004), und erschwert eine vertiefte kritische Auseinandersetzung mit Lerninhalten. Das steht einer kritischen, Zeitabläufe verzögernden und notwendigen Widerständigkeit entgegen (vgl. Dörpinghaus 2007). Stattdessen wird Kreativität zur „Schlüsselkompetenz für die Zukunft“ (Braun 2011: 18) und zum Wettbewerbsvorteil erklärt. So schreibt Braun:

„Wenn man wüsste, was die Kreativität eines Menschen ausmacht, dann könnte man sie in Bildungs- und Erziehungsprozessen gezielt so fördern, dass eine Gesellschaft viele kreative Persönlichkeiten hervorbringen würde, welche ihr in der Folge dann eine Vorrangstellung in Wissenschaft und Kunst ermöglichen könnten.“ (Ebd., 13; vgl. auch Holm-Hadulla 2005)

Am konkreten Beispiel des Grundschulfachs Sachunterricht in Nordrhein-Westfalen zeigt sich eine neoliberal geprägte Bildung z.B. in der Verwendung von Schulbüchern, deren Aufgaben in der Regel lediglich zum Nachahmen, jedoch nicht zum eigenständigen, kritischen und kreativen Denken anregen (vgl. Weis 2016; Weis/Scharf/Gryl 2017). Die „Trends in International Mathematics and Science Study“ (TIMSS) verdeutlicht für den deutschen Mathematikunterricht, dass Inhalte

komplexer Aufgaben oft unter starker Steuerung durch die Lehrperson in elementare Teilleistungen zerlegt werden (vgl. Klieme/Schümer/Knoll 2001). Die Lernenden arbeiten so nicht auf einer Ebene des Problemlösens, sondern auf einer der Reproduktion, Assoziation und der einfachen Operationen (vgl. ebd.). Auch sog. aktivierende Methoden zielen häufig vielmehr auf Beschäftigung mit einem Gegenstand, denn auf das Hinterfragen eines solchen ab (vgl. Gryl/Naumann 2016). Neoliberale (Kreativitäts-)Bildung fordert Originalität ein, jedoch innerhalb von Grenzen des Konformismus (vgl. Krautz 2007a), sodass Kreativität paradoxerweise gehemmt wird (vgl. Bröckling 2004).

Im Zuge der Entäußerung des Kreativitätsbegriffs von Widerständigkeit und schöpferischer Neugestaltung birgt eine neoliberale (Kreativitäts-)Bildung die Gefahr einer „Scheinpartizipation“ (Steenkamp 2017: 232)⁶. ‚Reale Partizipation‘ meint im Sinne von Weber et al. (2013) „die aktive Mitwirkung von Menschen an all den Prozessen, die ihr Leben betreffen“ (ebd., 9) und erfordert und fördert so Mündigkeit der Partizipierenden. Diese ist, angelehnt an Adorno (1971: 140ff.), die erlernbare Fähigkeit eines Menschen, die eigene Meinung zu sämtlichen Verhältnissen und Geschehnissen eigenständig und unabhängig zu bilden, diese kritisch zu reflektieren, angemessen zu artikulieren und nach dieser vernünftig und autonom zu handeln. ‚Scheinpartizipation‘ meint hingegen die Engführung der Beteiligung innerhalb bestehender, die Optionen stark limitierender Strukturen, wodurch Partizipation lediglich vorgetäuscht wird (vgl. Hart 1992).

Für eine Bildungskritik ist es unabdingbar, die skizzierte neoliberale Vereinnahmung und Engführung des Kreativitätsbegriffs offenzulegen (vgl. Huber 2017). Eine allzu begriffspessimistische Perspektive auf Kreativität blendet jedoch aus, dass „kulturelle Produktion selbst als Werkzeug gegen die kapitalistische Verwertung [verstanden und genutzt werden sollte]“ (ebd., 67) und Kreativität kritischem, gestalterischem Handeln sowie der Suche nach Alternativen innerhalb gesellschaftlicher Prozesse dienlich sein kann (vgl. Moegling 2017). Als Ausdruck von Widerständigkeit kann Kreativität so einen wichtigen Bestandteil einer humanistischen Bildung zur Mündigkeit darstellen.

6 ‚Scheinpartizipation‘ ist die gängige Übersetzung des Begriffs „Non-participation“ (Hart 1992: 9), welchen Hart (ebd.) verwendet, um die unteren Stufen der von ihm entworfenen Partizipationsleiter zu benennen – ein Stufenmodell, das unterschiedliche Grade der Beteiligung von Kindern und Jugendlichen beschreibt.

Bildung zur Innovativität

Eine Herangehensweise zur Umsetzung stellt der Ansatz einer Bildung zur Innovativität⁷ dar. Dieser lehnt sich im Kontrast zur beschriebenen neoliberalen Praxis an humanistische Bildungsgestaltung (vgl. von Humboldt 1792/1793) zur Förderung von Mündigkeit und Partizipation an und beinhaltet ein humanistisches Kreativitätskonzept als zentrale Komponente der Fähigkeit des Innovierens (vgl. Gryl 2013; Jekel/Ferber/Stuppacher 2015; Weis et al. 2017). Innovativität wird als Fähigkeit betrachtet, welche die Suche nach Lösungen für die Gesellschaft umfasst, wie es Bröckling (2004) und Joas (1992) auch für Kreativität beschreiben. In diesem Sinne beinhaltet Innovativität reale Partizipationsfähigkeit: Nicht wie im kritisierten Kreativitätsimperativ soll jeder Mensch die Bürde tragen, kreativ sein zu *müssen*; mit einer Bildung zur Innovativität soll aber jedem Menschen *ermöglicht* werden, an der Gestaltung der Welt zu partizipieren, zu innovieren.⁸

In einem Modellentwurf zu Innovativität beschreiben Weis et al. (2017) diese als die Fähigkeit, an Innovationsprozessen zu partizipieren (vgl. Scharf/Weis/Gryl 2017). Diese Fähigkeit bedeutet das Hinterfragen, kritische Denken und selbstständige Handeln mit dem Ziel, sich gegen als problematisch empfundene gesellschaftliche Verhältnisse zu positionieren, Veränderung zu initiieren und Gesellschaft zu gestalten. In dem Modellentwurf in Anlehnung an Gryl (2013) sowie Jekel, Ferber und Stuppacher (2015) beinhaltet Innovativität die Komponenten ‚Reflexivität‘, ‚Kreativität‘ und ‚Implementivität‘.

Gesellschaftliche Normen grenzen Vorstellbares ein (vgl. Popitz 2000). Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit Problemlagen der Welt (vgl. Popitz 2000) sowie dem Erkennen, Durchschauen und Infragestellen bestehender Werte und Regeln (vgl. Gryl 2013; Joas 1992)⁹. Diese müssen zwar nicht aufgegeben, können aber neu geordnet werden (vgl. Joas 1992). Der

7 Der Begriff ‚Innovativität‘ teilt seine sprachliche Wurzel mit der des Innovationsbegriffs, welcher vorwiegend neoliberal konnotiert ist. Daher möchten wir an dieser Stelle darauf hinweisen, dass wir uns in erster Linie nicht auf wirtschaftswissenschaftliche Begriffsauslegungen (u.a. Maier et al. 2000) stützen, sondern auf sozialwissenschaftliche (u.a. Howaldt/Jacobsen 2010) und bildungswissenschaftliche (u.a. Rürup/Bormann 2013), welche den partizipationsfördernden Charakter des Begriffs betonen.

8 Vgl. Beuys’ Aussage „Jeder Mensch ein Künstler“, welche er auf der documenta 5 von 1972 erstmalig ausrief (vgl. Bröckling 2004). Nach dieser kann im Sinne eines ‚erweiterten Kunstbegriffs‘ jede*r die eigene Kreativität nutzen und an der Gesellschaft partizipieren (vgl. Schata 1976 sowie Beuys’ Ausführungen zur ‚Sozialen Plastik‘ u.a. in Harlan/Rappmann/Schata 1976).

9 Vgl. hierzu auch Badiou (2012) Ausführungen zum Konsens.

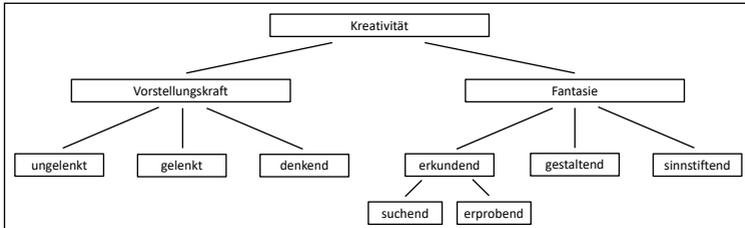
Begriff ‚Reflexivität‘ beschreibt diese Fähigkeit, bestehende Gegebenheiten und Routinen als Problemfelder zu identifizieren (vgl. Jekel/Ferber/Stuppacher 2015; Gryl 2013) und für Umweltveränderung und Handlung offen zu sein (vgl. Popitz 2000). Dabei bezieht der Reflexivitätsbegriff, im Gegensatz zum Begriff ‚Reflexion‘, welcher externe Gegenstände hinterfragt, auch das *eigene* Denken (vgl. Schneider 2013) und Handeln (vgl. Luhmann 1998) ein (vgl. Gryl 2013). Reflexivität ist so eine notwendige Voraussetzung für Kreativität: „Creativity is our great need, but criticism, self-criticism is the way to its release“ (Dewey o.J., zit.n. Joas 1992: 8).

Kreativität wird im Modellentwurf zu Innovativität als die Fähigkeit zusammengefasst, Ideen zur Lösung identifizierter Probleme hervorzubringen (vgl. Weis et al. 2017; Jekel/Ferber/Stuppacher 2015; Gryl 2013), sodass der Ansatz einer Bildung zur Innovativität einen pragmatisch orientierten Kreativitätsbegriff (vgl. Braun 2011)¹⁰ umfasst. Das Kreativitätsverständnis dieses Ansatzes setzt sich aus Ausführungen von Popitz (2000) zu Kreativität¹¹ zusammen, deren Komponenten von Kreativität und ihre Bezüge zueinander in der folgenden Abbildung illustriert werden.

10 Wenngleich wir uns in diesem Text kritisch zu Brauns (2011) neoliberalen Tendenzen bezüglich Kreativitätsförderung positionieren, erscheint uns ihre Unterscheidung zwischen ‚ästhetischer‘ und ‚pragmatischer Kreativität‘ hilfreich zur Beschreibung des Kreativitätskonzeptes des Ansatzes einer Bildung zur Innovativität. Während ‚ästhetische Kreativität‘ insbesondere bildnerisches, musikalisches und sprachliches Gestalten umfasst, bezeichnet ‚pragmatische Kreativität‘ vor allem Problemlösung und Ideenfindung (vgl. ebd.).

11 Das Kreativitätsverständnis des Ansatzes einer Bildung zur Innovativität basiert insbesondere auf den im Fließtext beschriebenen Ausführungen zu Kreativität von Popitz (2000). Obschon wir seine Ausführungen zu Vorstellungskraft und Fantasie für den Ansatz einer Bildung zur Innovativität verwenden, können wir seine Ansichten zur Kreativität nicht in Gänze teilen: Ihm zufolge kann man nur dann kreativ sein, wenn man „überzeugt ist, das Nötige sei schon vorhanden“ (ebd., 125). Er erläutert dies mit seiner Beschreibung von ‚sinnlosen‘ Erfindungen, welche nur in einer gesättigten Gesellschaft möglich seien. Zum einen diskreditiert die Bezeichnung einer Gesellschaft als ‚gesättigt‘ jegliche Diskussionen um fehlende Gleichstellung von Minderheiten; zum anderen ist unklar, welche Erfindungen als sinnlos gelten, wenn z.B. Marcel Duchamps Ready-Mades zwar keine direkt sichtbare Funktion haben, durch die Zweckentfremdung jedoch eine Kritik am bürgerlichen Kunstverständnis enthalten. Der Ansatz einer Bildung zur Innovativität sieht im Sinne einer Reflexivität hingegen gerade in dem Infragestellen bestehender Strukturen das zur Kreativität leitende Moment.

Abbildung 1: Differenzierungen bei Popitz' (2000) Kreativitätskonzept



Quelle: Eigene Darstellung

Popitz (2000) beschreibt Kreativität als die Begabung zur Allozentrik, d.h. als Fähigkeit, die Welt in dem zu begreifen, was außerhalb des eigenen Selbst liegt. ‚Vorstellungskraft‘ und ‚Fantasie‘ bilden Bestandteile von Kreativität, wobei die Grenzen zwischen diesen beiden fließend sind (vgl. ebd.). Während mithilfe von Vorstellungskraft das zeitlich und/oder räumlich Abwesende vergegenwärtigt wird (vgl. ebd.), ermöglicht die Fantasie, noch nicht Existentes zu denken (vgl. ebd.; Bröckling 2004). Das heißt, dass Vorstellungskraft tatsächlich existente Gegenwirklichkeiten denken und auf eine andere Situation übertragen lässt und Fantasie das Imaginieren noch unbekannter Gegenwirklichkeiten ermöglicht (vgl. Popitz 2000). „Ungelenkte Vorstellungen“ (ebd., 88) in Form von unkontrollierten Bilderströmen oder einem Sich-treiben-lassen können „gelenkte Vorstellungen“ (ebd.), d.h. ein gezieltes Imaginieren von Alternativen, ermöglichen (vgl. ebd.). Diese Wechselbeziehung bedeutet für eine Bildung zur Innovativität, dass nicht nur gelenkte, sondern auch un gelenkte Vorstellungen einer Förderung bedürfen. „[D]enkende[...] Vorstellungen“ (ebd.) bedeuten eine erste (innere) Artikulation der Gedanken (vgl. ebd.).

Auch bei der Fantasie nimmt Popitz (2000) Differenzierungen vor, welche das Kreativitätskonzept des Ansatzes einer Bildung zur Innovativität unterstützen: Er unterscheidet zwischen „erkundende[r]“ (ebd., 93) und „gestaltende[r] Fantasie“ (ebd.)¹², wobei er die erkundende Fantasie wiederum in suchende und erprobende Fantasie unterteilt (vgl. ebd., 104). Erstere beschreibt das bloße Erkunden, bei dem man ungeleitet auf Problemlösungen stoßen kann (vgl. ebd.), wodurch unserer Ansicht nach eine Analogie zu un gelenkten Vorstellungen besteht. Erprobende Fan-

12 Eine dritte Differenzierung von Fantasie sieht Popitz (2000) in der sinnstiftenden Fantasie. Diese interpretieren wir als die weltanschauliche Basis des Fantasierten. In dieser Lesart erscheint uns diese dritte Differenzierung bzw. die Möglichkeit einer ethischen Metaebene als noch zu erörternde Komponente im Ansatz einer Bildung für Innovativität, wie im letzten Abschnitt dieses Artikels angedeutet wird.

tasie ist hingegen bereits eine imaginierte Handlung, nämlich das Abwägen von Möglichkeiten, um gezielt Problemlösungen zu finden (vgl. ebd.). Auch bezüglich der gestaltenden Fantasie nehmen wir insofern eine Analogie zu denkenden Vorstellungen wahr, als Popitz die gestaltende Fantasie als objektbildend und darstellend, d.h. als die Vergegenständlichung der eigenen Intention beschreibt.

Implementivität ist die Fähigkeit zu argumentieren und andere von dem Vorhandensein von Problemfeldern und/oder Lösungsideen zu überzeugen (vgl. Weis et al. 2017; Jekel/Ferber/Stuppacher 2015; Gryl 2013). In dem Modellentwurf zu Innovativität werden Popitz' (2000) denkende Vorstellungen als Konkretisierung und Artikulierung von Ideen als erste Vorstufe von Implementivität verstanden. Die erste innere Artikulation der eigenen Gedanken ist notwendig, um Formulierungen zu finden, mit denen andere von (der) Idee(n) überzeugt werden können. Dieser Schritt ist erforderlich, um die Welt tatsächlich und nicht nur rein theoretisch gestalten zu können: „Ob etwas kreativ ist oder nicht, zeigt sich erst im Nachhinein, wenn es anderen gefällt, einleuchtet oder brauchbar erscheint [...]. Einfach nur andere Wege zu gehen als die Masse, nützt gar nichts, solange sich niemand dafür interessiert“ (Bröckling 2004: 239; vgl. auch Sternberg/Lubart 1991). Um die Möglichkeit zu haben, die eigenen Gedanken und Ideen anderen gegenüber sichtbar zu machen, werden Ressourcen wie monetäre Mittel, rhetorische Fähigkeiten, Unterstützung durch andere oder bestimmte Fertigkeiten z.B. zur Umsetzung einer Idee benötigt.

Der Modellentwurf zu Innovativität (vgl. Weis et al. 2017) beschreibt neben den drei Komponenten Reflexivität, Kreativität und Implementivität auch ihre Wirksamkeit innerhalb von Innovationsprozessen. Dem Entwurf zufolge setzen sich Innovationsprozesse aus drei Phasen zusammen: ‚Problemfelder identifizieren‘, ‚Lösungen entwickeln‘ und ‚Lösungen implementieren‘ (vgl. ebd.). Wenngleich diese Unterscheidung zwischen Innovativität und Innovationsprozess zunächst tautologisch erscheint, ist diese insofern sinnvoll, als sie die Verwobenheit der beschriebenen Komponenten von Innovativität miteinander thematisiert und diese nicht auf je eine Phase eines Innovationsprozesses festlegt.

Scharf, Schmitz und Gryl (2016) zufolge kann eine Beteiligung an Innovationsprozessen sowohl aktiv als auch reaktiv erfolgen (vgl. auch Hartmann/Meyer-Wölfling 2003). Ersteres meint das aktive Identifizieren von Problemlagen, Ideen und deren Implementierung (vgl. Scharf/Schmitz/Gryl 2016). Letzteres beschreibt hingegen das *Reagieren* auf identifizierte Problemlagen und darauf basierende Implementierungsversuche (vgl. ebd. sowie Weis 2016). Somit sind Innovationsprozesse geprägt von Rückkopplungsschleifen und dadurch immer kollaborativ (vgl. Scharf et al. 2018 sowie bezogen auf Kreativität Bröckling 2004).

Hinsichtlich der im Modellentwurf zu Innovativität aufgeführten Komponenten bedeutet das, dass am Innovationsprozess beteiligte Personen nicht nur während

der Identifizierung von Problemfeldern bestehende Strukturen im Sinne der Reflexivität hinterfragen, sondern auch in anderen Phasen von Innovationsprozessen. Das ist der Fall, wenn es um das un gelenkte, gelenkte und denkende Infragestellen eigener Lösungsideen und Umsetzungsstrategien wie auch Ideen und Strategien anderer geht. Ebenso spielt Kreativität in allen Phasen eines Innovationsprozesses eine Rolle (vgl. Scharf/Weis/Gryl 2017): Im Sinne von Popitz' (2000) Ausführungen ist die erkundend suchende Fantasie für das aktive Infragestellen bestehender Gegebenheiten von Bedeutung. Dies gilt auch für die erkundend erprobende Fantasie, welche außerdem für die Vorbereitung von Entwicklungen von Lösungsideen notwendig ist, die wiederum mit denkender Vorstellungskraft und gestaltender Fantasie realisiert und kreativ implementiert werden. Implementivität ist nicht nur eine notwendige Fähigkeit, wenn andere von einer Lösungsidee überzeugt werden sollen, sondern auch bei der Thematisierung von Problemfeldern. Diese Verwobenheit und die damit einhergehende Möglichkeit, Innovationsprozesse jederzeit zu betreten und zu verlassen, betont deren Dynamik (vgl. Weis et al. 2017) im Gegensatz zu linear aufgebauten Beschreibungen von Innovationsprozessen (vgl. u.a. Vahs/Burmester 1999).

Innovativität in der Praxis der schulischen Bildung

Aus diesen theoretischen Ausführungen lassen sich Überlegungen zu einer Bildung zur Innovativität im schulischen Kontext ableiten. Das Grundschulfach ‚Sachunterricht‘ stellt hier einen möglichen Rahmen dar, da Curricula (vgl. u.a. MSW NRW 2008) wie auch die Gesellschaft für die Didaktik des Sachunterrichts (vgl. GDSU 2013) dem Fach eine mündigkeitsbildende Zielsetzung zuschreiben, was eine Förderung von Innovativität nahelegt.

Im Kontext der schulischen Bildung scheinen sich Schüler*innen Innovativität am ehesten in offenen Lehr-Lernsituationen aneignen zu können (vgl. Weis 2016; Weis/Scharf/Gryl 2017). Das heißt auch, dass Innovativität, den von von Osten (2003) kritisierten Kreativitätsimperativ kontrastierend, nicht angeordnet werden soll, z.B. in Form einer in sich geschlossenen Unterrichtseinheit. Vielmehr soll stets der Freiraum zu eigenem Denken und kritischer Auseinandersetzung geboten werden: „Kreativitätsförderung [im Sinne von Innovativitätsförderung, die Autor*innen] ist Kontextsteuerung; sie schafft nichts, sie ermöglicht“ (Bröckling 2004: 240). Ideen sollen zwar kritisch hinterfragt und so kollaborativ elaboriert, jedoch nicht durch vermeintlich realitätsnahe Aussagen eingegrenzt und in Abrede gestellt werden. Eine Benotung von Reflexionen, Ideen und Umsetzungsstrategien würde einer Bildung zur Innovativität ebenso im Wege stehen, da sie Reflexivität insofern eingrenzt, als die benotende Person bzw. deren Maßstäbe als Basis für Reflexionen, Ideen und Umsetzungsstrategien das Infragestellen eben jener Maßstäbe

erschwert. Zumal ein Erwartungshorizont zur Bewertung des Innovierens die Idee von Innovativität insofern konterkariert, als durch ihn Reflexion, Idee und Umsetzungsstrategie bereits vorweggenommen und auf *eine* Variante reduziert würden.

Einen Ansatz der Umsetzung einer Bildung zur Innovativität stellen theoretische Überlegungen und erste explorative Untersuchungen zur didaktischen Methode der Simulation dar (vgl. Weis et al. 2017, auf Basis von Überlegungen zu Planspielen von Rebmann 2001 und Geuting 1992). Hierbei haben Schüler*innen in simulierten Szenarien innerhalb fiktiver Weltentwürfe an Innovationsprozessen teil, welche thematisch an ihre Lebenswelt anknüpfen, indem sie sich mit vorgegebenen Problemfeldern auseinandersetzen (vgl. ebd.). Weis et al. (2017) vermuten, dass der Einsatz von Simulationen einer Bildung zur Innovativität dienlich sein kann, da sie mit variablen Themenfeldern durchgeführt werden können und somit nicht an eine Unterrichtseinheit gebunden sind. Ferner können Zukunftsgesellschaften losgelöst von aktuellen Einschränkungen gedacht werden (vgl. ebd.). Der offene Lehr-Lernraum dieser Methode ermöglicht zudem eine freie und kreative Auseinandersetzung mit den behandelten Themen (vgl. ebd.).

Innerhalb eines Workshopsettings im Kontext der Erwachsenenbildung haben Weis et al. (2017) eine erste explorative Vorstudie zu diesen Überlegungen durchgeführt, um zu erkunden, inwieweit diese Methode einer Bildung zur Innovativität zuträglich sein kann. Hierbei wurden die Workshopteilnehmenden, ohne darüber im Vorfeld informiert worden zu sein, zunächst als Mitglieder eines Bildungsministeriums eines fiktiven Staates begrüßt, deren Aufgabe nun darin bestehe, das Bildungssystem zu erneuern (vgl. ebd.). In Gruppenarbeit entwickelten sie anschließend Entwürfe, diskutierten diese im Plenum und stimmten für den Entwurf ab, den sie als beste Idee einstufen. Auf einer Metaebene wurde abschließend die Simulationsmethode reflektiert, u.a. indem der zugrundeliegende Modellentwurf zu Innovativität präsentiert wurde (vgl. ebd.).

Die vorläufigen Forschungsergebnisse dieser Simulation zeigen, dass diese Methode das Potenzial besitzt, die Innovativität der Teilnehmenden zu fördern: Durch die Loslösung von realen Restriktionen konnten sie Ideen entwickeln, welche in der Realität nicht möglich wären. Das Vorhandensein dieser Ideen kann in einem weiteren Schritt unter Umständen die Teilnehmenden in die Lage versetzen, jene Gegebenheiten, die diese Ideen gewöhnlich verhindern, infrage zu stellen. Ein neoliberales, konkurrenzbasierendes Verständnis von Lehr-Lernarrangements scheint hingegen Innovativität zu hemmen: Faktoren wie ein ausreichendes Zeitfenster, gestalterischer Freiraum (etwa in Form offener Aufgabenformate oder eines bewertungsfreien Kontextes) sowie ein wohlwollendes, positives Arbeitsklima scheinen die Innovativität der Teilnehmenden anzuregen.

Abschluss und Ausblick

Während eine neoliberale Auslegung des Kreativitätsbegriffs, insbesondere im Bildungssektor, Menschen in ihrer Mündigkeit beschneidet, kann die Förderung von Kreativität in einer humanistischen Lesart emanzipatorische Denk- und Handlungsweisen ermöglichen. Ein solches Kreativitätsverständnis stellt einen wichtigen Bestandteil des Ansatzes einer Bildung zur Innovativität dar, welcher Schüler*innen zur Partizipation befähigen möchte. Zugleich betont der Ansatz die Notwendigkeit von Reflexivität, also der Fähigkeit zu kritischem Hinterfragen, sowie Implementivität, d.h. der Argumentationsfähigkeit zur Verbreitung und möglichen Umsetzung von Ideen für die Gestaltung von Gesellschaft. Diese Einbettung hebt das Konzept der Kreativität in den Anwendungskontext der Partizipationsfähigkeit. Angesichts der Verankerung von Reflexivität und der Option auf Veränderung ist jene Partizipation eine mündige. Der Ansatz einer Bildung zur Innovativität ist jedoch noch nicht vollständig elaboriert. Neben der hier vertieften Auseinandersetzung mit Kreativität bedarf es weiterer theoretischer Vertiefung und empirischer Erprobung.

Trotz der humanistischen Zielsetzung des Ansatzes einer Bildung zur Innovativität birgt dieser die Gefahr, neoliberale Bildungsformen zu unterstützen: Die Person, die über die meisten Ressourcen, z.B. eine Machtposition in einem Netzwerk, verfügt, kann sich am leichtesten Gehör verschaffen und so andere mit vergleichsweise geringem Aufwand von ihren Ideen überzeugen (vgl. die Kategorie ‚Einfluss‘ des Machtbegriffs von Olsen/Marger 1993, zit.n. Imbusch 2012). Insbesondere massentaugliche Ideen würden so die meiste Aufmerksamkeit erregen und am leichtesten implementiert werden, auch wenn diese nicht im Einklang mit einer reflexiven und widerständigen Auseinandersetzung mit jener Masse stehen mögen (vgl. auch Joas' [1992] Ausführungen zu Partizipation und ‚Yuppisierung‘).

Ferner erscheint eine ethische Metaebene des Ansatzes einer Bildung zur Innovativität notwendig. Der Ansatz beinhaltet zwar bereits durch die Komponente des reaktiven Innovierens prinzipiell die Option der Nicht-Unterstützung einer Idee, dennoch würden ohne ethische Metaebene fragwürdige Neuerungen als Endprodukt eines Innovationsprozesses und eine Teilnahme an solchen Prozessen als wünschenswert und förderlich angesehen werden können. Wenn die im Modellentwurf beschriebene Reflexivität Allozentrik als Auseinandersetzung mit Problemlagen der Welt (vgl. Popitz 2000) beinhaltet, ist zu fragen, welche Problemlagen als solche anerkannt sind und welche nicht und wer die Deutungsmacht in Fragen der Sinnstiftung (vgl. ebd.) trägt. Eine ethische Metaebene als Bestandteil des Modellentwurfs zu Innovativität erscheint daher sinnvoll. Mögliche Grundlagen dieser ethischen Metaebene können neben (Angewandter) Ethik die Kritische Theorie und Kritische Pädagogik sowie Friedensforschung und Friedenspädagogik bilden.

Neben der Fortentwicklung des Modellentwurfs zu Innovativität sind bestehende Wege auszuloten und neue Methoden zu entwickeln, mit denen Innovativität (im schulischen Kontext) gefördert werden kann. Das beinhaltet auch die Weiterentwicklung der Methode der Simulationen, welcher, obgleich sie eine Bildung zur Innovativität gegebenenfalls ermöglicht, in der bisherigen Konzeption Grenzen gesetzt sind. Da zum einen die Vorgabe eines Problemfeldes die Problemfindungsphase vom Innovationsprozess trennt, sollen in der Weiterentwicklung dieser Methode die behandelten Themen nicht mehr bestimmt werden. Der Zwang, sich nach Abschluss der Gruppenarbeits- und Ideenfindungsphase für einen Vorschlag zu entscheiden, kann zum anderen dazu führen, dass der Innovationsprozess abrupt und ohne notwendige Rückkopplungsschleifen abgeschlossen wird. Daher soll die Entscheidungsfindung am Ende der Methode offener gestaltet werden. Wie in dieser Methode bereits in Teilen realisiert, mag bei der (Weiter-)Entwicklung von innovativitätsfördernden Methoden eine Vertiefung von spielerischen und gestalterischen Tätigkeiten dienlich sein: Nach Popitz (2000) ist Spielen ein zwangloser Ausdruck der Verknüpfung der drei Fantasie-Wege (erkunden, gestalten, sinnstiften): „In der flüchtigen Kreativität des Spielens erfinden wir ‚unrealistische Realitäten‘, etwas Reales, das zugleich fiktiv ist, eine Als-ob-Realität“ (ebd., 97). So kann die Verbindung von (scheinbar) zweckfreiem und schöpferischem Handeln (vgl. Bröckling 2004 beziehungsweise auf Joas 1992) „etwas Dauerhaftes inspirieren“ (Popitz 2000: 97). Ein Fokus auf ästhetische Bildung erscheint im Rahmen einer Bildung zur Innovativität aufgrund der Wechselwirkung von pragmatischer und ästhetischer Kreativität (vgl. Braun 2011) sinnvoll. Gestaltende Tätigkeiten ermöglichen Kindern, Bestehendes zu verändern und Neues zu schaffen (vgl. ebd.). Dies impliziert auch, „kreative Problemlösungen für bestimmte Ausdrucksintentionen zu finden“ (ebd., 26), wie Studien zu Vermittlungsansätzen in der ästhetischen Bildung (vgl. u.a. Bamford 2006; „Learning Through Art“) belegen möchten (vgl. Braun 2011).

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1971): *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959 bis 1969*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2006): *Theorie der Halbbildung* [1959], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Althusser, Louis (2010): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, (frz. 1970), Hamburg: VSA.
- Amabile, Teresa M. (1983): „Social Psychology of Creativity. A Componential Conceptualization“, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 45, S. 997–1013.

- Badiou, Alain (2012): „Das politische Feld heute. Die Opposition links/rechts, der Konsens“, in: Ders./Fabien Tarby (Hg.), *Die Philosophie und das Ereignis*, Wien: Turia + Kant, S. 9–48.
- Bamford, Anne (2006): *The wow factor: Global research compendium on the impact of the arts in education*, Münster: Waxmann.
- Boas, Taylor C./Gans-Morse, Jordan (2009): „Neoliberalism. From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan“, in: *Studies in Comparative International Development* 44, H. 2, S. 137–161.
- Braun, Daniela (2011): *Kreativität in Theorie und Praxis. Bildungsförderung in Kita und Kindergarten*, Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- Bröckling, Ulrich (2004): „Über Kreativität. Ein Brainstorming“, in Ders./Axel Paul/Stefan Kaufmann (Hg.), *Vernunft – Entwicklung – Leben. Schlüsselbegriffe der Moderne*, München: Wilhelm Fink, S. 235–244.
- Castoriadis, Cornelius (1991): *Philosophy, Politics, Autonomy*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Cornell University/INSEAD/WIPO (2018): *The Global Innovation Index 2018: Energizing the World with Innovation*, Ithaca/Fontainebleau/Geneva: WIPO.
- Crenshaw, Kimberlé (1989): „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Policy“, in: *University of Chicago Legal Forum* 1, H. 8, S. 139–167.
- Dörpinghaus, Andreas (2007): „Bildungszeiten. Über Bildungs- und Zeitpraktiken in der Wissensgesellschaft“, in: Hans-Rüdiger Müller/Wassilios Stravoravdis (Hg.), *Bildung im Horizont der Wissensgesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS, S. 35–47.
- Freire, Paulo (1970): „Politische Alphabetisierung. Einführung ins Konzept einer humanisierenden Bildung“, in: Ders., *Unterdrückung und Befreiung*, Münster u.a.: Waxmann, S. 27–43.
- GDSU (Gesellschaft für Didaktik des Sachunterrichts) (Hg.) (2013): *Perspektivrahmen Sachunterricht*, Regensburg: Klinkhardt.
- Geuting, Manfred (1992): *Planspiel und soziale Simulation im Bildungsbereich*, Frankfurt a.M.: Peter Mann.
- Gille, Annette (2013): „Die Ökonomisierung von Bildung und Bildungsprozessen aus dispositivanalytischer Sicht“, in: Johanna Carbon Wengler/Britta Hofarth/Lukasz Kumiega (Hg.), *Verortungen des Dispositiv-Begriffs. Analytische Einsätze zu Raum, Bildung, Politik*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 73–89.
- Gryl, Inga (2013): „Alles neu. Innovation durch Geographie und GW-Unterricht?“, in: *GW-Unterricht* 131, H. 3, S. 16–27.
- Dies./Naumann, Jasmin (2016): „Mündigkeit im Zeitalter des ökonomischen Selbst?“, in: *GW-Unterricht* 141, H. 1, S. 19–30.

- Hakala, Juha/Uusikylä, Kari (2015): „Neoliberalism, Curriculum Development and Manifestations of ‚Creativity‘“, in: *Improving Schools* 18, H. 3, S. 250–262.
- Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (1976) (Hg.): *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg: Achberger.
- Hart, Roger (1992): *Children’s Participation: From Tokenism to Citizenship*, UNICEF Innocenti Essays, Nr. 4, Florenz: International Child Development Centre of UNICEF.
- Hartmann, Thomas/Meyer-Wölfling, Erwin (2003): „Nutzung von Innovationspotentialen in außerbetrieblichen Handlungs- und Lernfeldern“, in: *QUEM-Report* 83, 3–127.
- Heydorn, Heinz-Joachim (2004): *Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft* [1970], Wetzlar: Büchse der Pandora.
- Holm-Hadulla, Rainer M. (2005): *Kreativität. Konzept und Lebensstil*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Howaldt, Jürgen/Jacobsen, Heike (Hg.) (2010): *Soziale Innovation. Auf dem Weg zu einem postindustriellen Innovationsparadigma*, Wiesbaden: Springer VS.
- Huber, Laila Lucie (2017): *Kreativität und Teilhabe in der Stadt. Initiativen zwischen Kunst und Politik in Salzburg*, Bielefeld: transcript.
- Humboldt, Wilhelm von (1792/1793): „Theorie der Bildung des Menschen (Bruchstück)“, in: Andreas Flitner/Klaus Giel (Hg.) (1969), *Wilhelm von Humboldt*, Darmstadt: Cotta, S. 234–240.
- Imbusch, Peter (2012): „Macht und Herrschaft in der wissenschaftlichen Kontroverse“, in: Ders. (Hg.), *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 9–36.
- Jekel, Thomas/Ferber, Nicole/Stuppacher, Kirstin (2015): „Innovation vs. Innovativeness. Do We Support Our Students in (Re-)Inventing the World?“, in: *GI_Forum* 3, S. 373–381.
- Joas, Hans (1992): *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Klieme, Eckhard/Schümer, Gundel/Knoll, Steffen (2001): „Mathematikunterricht in der Sekundarstufe I: ‚Aufgabekultur‘ und Unterrichtsgestaltung“, in: Eckhard Klieme/Jürgen Baumert (Hg.), *TIMSS – Impulse für Unterricht und Schule*, Bonn: Bundesministerium für Bildung und Forschung, S. 43–57.
- Krautz, Jochen (2007a): *Ware Bildung. Schule und Universität unter dem Diktat der Ökonomie*, Kreuzlingen/München: Hugendubel.
- Ders. (2007b): „Pädagogik unter dem Druck der Ökonomisierung. Zum Hintergrund von Standards, Kompetenzen und Modulen“, in: *Pädagogische Rundschau* 1, S. 81–93.
- „Learning through art“, <https://www.guggenheim.org/for-educators/learning-through-art>

- Liessmann, Konrad Paul (2006): *Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft*, Wien: Paul Zsolnay.
- Ders. (2011): „Die letzte Aufgabe unseres Daseins. Über Bildung und ihre Deformation im Zeitalter des Wissens“, in: Marisol Sandoval et al. (Hg.), *Bildung MACHT Gesellschaft*, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 39–50.
- Luhmann, Niklas (1998): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Macedo, Donaldo (2006): *Literacies of Power: What Americans are not Allowed to Know With New Commentary by Shirley Steinberg, Joe Kincheloe, and Peter McLaren*, Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Maier, Günter W./Frey, Dieter/Schulz-Hardt, Stefan/Brodbeck, Felix C. (2000): „Innovation“, in: Gerd Wenninger (Hg.), *Lexikon der Psychologie*, Heidelberg: Spektrum.
- Moegling, Klaus (2017): *Kultureller Transfer und Bildungsinnovation: Wie Schulen die nächste Generation auf die Zukunft der Globalisierung vorbereiten können*, Kassel: Prolog.
- MSW NRW (Ministerium für Schule und Weiterbildung des Landes Nordrhein-Westfalen) (Hg.) (2008): *Richtlinien und Lehrpläne für die Grundschule in Nordrhein-Westfalen*, Frechen: Ritterbach.
- von Osten, Marion (2003): „Be Creative! Der kreative Imperativ“, in: Dies. (Hg.), *Norm der Abweichung*, Wien/New York: Springer, S. 159–210.
- Popitz, Heinrich (2000): *Wege der Kreativität*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (2007): „Kritik der Kreativität. Vorbemerkungen zur erfolgreichen Wiederaufnahme des Stücks Kreativität“, in: Dies. (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien: Turia + Kant, S. 9–14.
- Rebmann, Karin (2001): *Planspiel und Planspieleinsatz*, Hamburg: Dr. Kovac.
- „Resilienz & neoliberale ‚Eigenverantwortung‘“, <https://www.medico.de/resilienz-neoliberale-eigenverantwortung-15984/>
- Rürup, Matthias/Bormann, Inka (Hg.) (2013): *Innovationen im Bildungswesen. Analytische Zugänge und empirische Befunde*, Wiesbaden: Springer VS.
- Scharf, Claudia/Gryl, Inga/Gamper, Markus/Weis, Swantje (2018): „Collaborative Innovating – The Potential of Street Art to Shape Spaces“, in: *GI_Forum 2*, S. 156–167.
- Scharf, Claudia/Schmitz, Stephan/Gryl, Inga (2016): „Innovativeness as Fresh Ground. From an Old Buzzword to New Praxis“, in: *GI_Forum 1*, S. 250–261.
- Scharf, Claudia/Weis, Swantje/Gryl, Inga (2017): „Innovative Pupils. Documentary Research on Teaching and Learning Arrangements for Innovativeness“, in: *The European Conference on Education: Official Conference Proceedings*, S. 295–313.

- Schata, Peter (1976): „Das Oeuvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung“, in: Harlan/Rappmann/Schata (Hg.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg: Achberger, S. 75–120.
- Schneider, Antje (2013): *Geographiedidaktische Reflexivität. Ostdeutsche Mobilitätsfragen im zweiten Blick*, Berlin: LIT.
- Schumpeter, Joseph (2005): *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, (engl. 1947), Tübingen u.a.: Francke.
- Sennett, Richard (1998): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, (engl. 1998), Berlin: Berlin-Verlag.
- Springer, Simon/Birch, Kean/MacLeavy, Julie (2016): „Introduction to Neoliberalism“, in: Dies. (Hg.), *The Handbook of Neoliberalism*, New York: Routledge, S. 1–13.
- Steenkamp, Daniela (2017): „Für mehr Beteiligung von Kindern in der Schule – Wie Kinder online Demokratie lernen können“, in: Dies./Margit Stein (Hg.), *Kinderrechte sind Menschenrechte. Stand, Perspektiven und Herausforderungen*, Berlin: LIT, S. 231–236.
- Sternberg, Robert/Lubart, Todd (1991): „An Investment Theory of Creativity and its Development“, in: *Human Development* 34, S. 1–31.
- Vahs, Dietmar/Burmester, Ralf (1999): *Innovationsmanagement. Von der Produktidee zur erfolgreichen Vermarktung*, Stuttgart: Schäffer-Poeschel.
- Weber, Susanne Maria/Göhlich, Michael/Schröder, Andreas/Macha, Hildegard/Fahrenwald, Claudia (2013): „Organisation und Partizipation – interdisziplinäre Verhältnisbestimmungen und organisationspädagogische Perspektiven“, in: Susanne Weber (Hg.), *Organisation und Partizipation. Beiträge der Kommission Organisationspädagogik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 9–28.
- Weis, Swantje (2016): *Schüler als Entdecker, Erfinder, Erneuerer?*, Unveröffentlichte Staatsarbeit, Essen.
- Dies./Scharf, Claudia/Gryl, Inga (2017): „New and Even Newer. Fostering Innovativeness in Primary Education“, in: *IJAEDU* 3, H. 7, S. 209–219.
- Weis, Swantje/Scharf, Claudia/Greifzu, Lena/Gryl, Inga (2017): „Stimulating by Simulating. Fostering Innovativeness in Education“, in: *International Conference on Education: IACB, ICE & ICTE Conference Proceedings*, S. 386/1–386/11.
- „Weltweiter Vergleich: Deutschland ist am innovativsten“, <https://www.tagesschau.de/wirtschaft/innovation-deutschland-101.html> vom 17.10.2018.
- Žižek, Slavoj (2012): „Living in the Time of Monsters“, in: Maria Nikolakaki (Hg.), *Critical Pedagogy in the New Dark Ages*, New York: Peter Lang, S. 32–44.

Ausbildung zur Ausbeutung?

Einleitung zur Materialsammlung *Training for exploitation*

Precarious Workers Brigade

Unter dem Namen Precarious Workers Brigade (PWB) befassen wir uns seit 2010 mit unbezahlter und prekärer Arbeit in den Künsten, der Bildung und der sog. Kreativwirtschaft. Durch unsere gemeinsame Arbeit (u.a. die Kollektivautorschaft des Carrot Workers Collective *Counter-Guide to Free Labour in the Arts* [2009], die Organisation des „People’s Tribunal on Precarity“ [PWB 2009] und zahlreiche Workshops an Universitäten) ist uns klar geworden, dass Hochschulen und Universitäten maßgeblich dazu beitragen, Lebensentwürfe zu etablieren und normalisieren, die auf unbezahlter und prekärer Arbeit basieren. Dabei spielt der Diskurs um *employability* (im Deutschen: Beschäftigungsfähigkeit) eine zentrale Rolle. Als Reaktion auf diese Erkenntnis haben wir Material gesammelt, das von Lehrenden und/oder Studierenden genutzt werden kann, um diese Themen gedanklich zu erfassen und das Thema *employability* an den Hochschulen kritisch zu rahmen.

Der folgende Text ist der Einleitungstext zu dieser Materialsammlung, die 2017 als *Training for Exploitation? Politicising Employability and Reclaiming Education* im *Journal of Aesthetics & Protest Press* veröffentlicht wurde. Das englische Original sowie das gesamte Buch stehen zum kostenlosen Download bereit unter:

<http://joaap.org/press/trainingforexploitation.htm>

Employability dringt immer mehr ins Innere der Hochschulbildung vor. Sie macht nicht länger an den Türen von Career Centern halt, sondern dringt in zahlreiche andere Bereiche des Universitätsalltags vor. Wir haben festgestellt, dass *employability* zunehmend auf den Tischen von Dozent*innen landet, als Teil ihrer Verpflichtungen in Verwaltung und Lehre. Wir halten diesen Trend aus verschiedenen Gründen für problematisch: Indem Studierenden beigebracht wird herauszufinden, was Arbeitgeber*innen wollen und dem dann zu entsprechen, normalisiert das Konzept der *employability* eine unterwürfige Haltung gegenüber der Arbeit und dem damit verbundenen erwünschten Selbst. Dabei werden unbezahlte Arbeit und in-

dividualistisches Verhalten so sehr gefördert, dass kollektive Praktiken und Solidarität dagegen kaum eine Chance haben.

Wegen dieser Prominenz von *employability* in der Hochschullehre halten wir es für unerlässlich, dass diese Räume genutzt werden, um stattdessen kritisches Denken zu fördern und Alternativen zu entwickeln. Mit diesem Handbuch als Materialsammlung laden wir ‚*employability*-Lehrende‘ dazu ein, ihre Lehre zu politisieren und kritische, praktische Zugänge zum Lernen und der Arbeitswelt zu fördern.

Was umfasst diese Sammlung? Werkzeuge für die Lehre, Übungen und Beschäftigungsstatistiken

Diese Sammlung enthält eine Literaturliste von relevanten Texten, Statistiken, Workshop-Übungen sowie Projekte und Beispiele, wie man Praktika kritisch rahmen kann. Das Hauptziel dieser Werkzeuge ist es, Studierende zu ermutigen, eine kritische Haltung zu Arbeit und Beschäftigung zu entwickeln. Wenn man ‚das System‘ infrage stellt und auseinandernimmt, besteht immer die Gefahr, dass Studierende paralysiert und demoralisiert zurückgelassen werden. Meistens sehen sie nur zwei Möglichkeiten: Kampf (gegeneinander antreten) oder Flucht (aufgeben). Indem wir kollektiv über das sprechen, was zunächst ein individuelles Dilemma zu sein scheint, stellen wir einen Rahmen zur Verfügung, der sichtbar macht, dass die Arbeitswelt in Wirklichkeit eine kollektive Praxis und ein gesellschaftliches Problem darstellt. Wenn diese Struktur sichtbar wird, entsteht ein Raum für Reflexion und Erforschung von Alternativen. Dies birgt die Möglichkeit für Handlungen jenseits der vermeintlich einzigen Optionen von Kampf oder Flucht.

Wenn wir uns mit diesen Themen auseinandersetzen, ist es daher auch sehr wichtig, Beispiele für andere Arten von Arbeit, für andere Räume, Wirtschaftsformen und Praktiken aufzuzeigen. Studierende können so ermutigt werden, vor und nach dem Studienabschluss praktische Formen gegenseitiger Unterstützung zu entwerfen und sich selbstorganisierte Projekte zu überlegen, die vielleicht bessere Alternativen darstellen zu den lähmenden Scheinlösungen von Konkurrenzkampf und Selbstausbeutung. Dies hier ist also in keinem Fall eine abgeschlossene Materialsammlung. Wir ermutigen andere, sie um ihre eigenen Vorschläge zu ergänzen und diese öffentlich zugänglich zu machen, damit sie allen zugutekommen.

Warum wir diese Sammlung zusammengestellt haben

Eines der Anliegen, das wir im Sinn hatten, als wir diesen Werkzeugkasten für die Lehre entwickelt haben, war, die fehlenden Verbindungen zwischen Praxis, kritischem Denken und beruflicher Weiterbildung zu thematisieren. Von Studierenden

wird oft implizit erwartet, ihre kritischen und politischen Fähigkeiten abzustellen, wenn sie ein ‚Berufspraxis‘-Seminar zu Selbstmarketing, Urheberrecht in Kunst und Design oder Fundraising besuchen. Studierenden wird regelmäßig eine schillernde Version von Selbstständigkeit verkauft und sie erhalten Tipps dazu, wie man es auf dem Markt ‚zu etwas bringt‘ oder ‚wie man ein Profi‘ wird, basierend auf Markenbildung, Entrepreneurship und Markterwartungen. Meist harmonisiert dies nicht sonderlich mit den kritischen Theorien und experimentellen Praktiken, die sie möglicherweise in ihren sonstigen Seminaren kennenlernen. Gleichzeitig bleiben in Berufspraxisseminaren realistische Informationen über Prekarität, Arbeitsrecht und die Arbeits- und Lebensbedingungen in verschiedenen Branchen eine Leerstelle. In etwas stärker theoretisch ausgerichteten Seminaren werden kritische Ansätze wie die der Theoretiker*innen der Frankfurter Schule und der britischen Cultural Studies meist als abstrakte Theorie gelehrt, die kaum in Bezug gebracht wird zur Berufspraxis, zu tatsächlichen Lebensbedingungen oder zu der Frage, wie Studierende ihren Lebensunterhalt verdienen sollen. Diese fehlende Verbindung wird von vielen Studierenden als verunsichernd und befremdlich empfunden. Schlimmer noch: Dadurch wird ein generelles Muster der Hochschule wiederholt, wonach Politik darauf beschränkt ist, ‚theoretische Inhalte‘ ohne Konsequenzen zu produzieren, also solche Inhalte, die die Strukturen und materiellen Bedingungen ihrer eigenen Entstehung ausblenden.

Als Lehrende sind wir zusammengekommen um uns zu fragen, ob es möglich ist, das Kritische mit dem Praktischen wieder zu vereinen und ob es vielleicht andere Mittel gibt, Arbeit zu analysieren, als lediglich durch eine ‚Kritik‘, deren Intellektualität die Praxis außen vor lässt.

Wer könnte diese Sammlung hilfreich finden?

Training for Exploitation? wurde entwickelt, um Lehrende zu unterstützen, die mit der Betreuung von Praktika im Hochschulrahmen beauftragt sind, genauso wie für Berufsberater*innen, Unterrichtende in Studiengängen der Kunst- und Kreativwirtschaft, Museumspädagog*innen, Berater*innen für berufliche Weiterbildung, Studierendenvertretungen und viele andere. Wir stellen uns vor, dass dieses Handbuch im Rahmen von beruflicher Bildung, Praktika, berufspraktischen Seminaren, Vorbereitungskursen für Berufsanfänger*innen und andere Arten von ‚berufsbezogenem Lernen‘ innerhalb des Bildungsbereiches Anwendung findet. Diese Sammlung spricht insbesondere die zunehmende Betonung von *employability* im britischen Gegenwartskontext an, in dem die PWB angesiedelt ist. Sie dürfte aber auch für Leser*innen andernorts hilfreich sein.

Warum wollen wir *employability* politisieren?

Obwohl wir an einer Bildung, die praxis- und berufsorientiert ist, generell nichts auszusetzen haben (tatsächlich verdanken wir dem progressiven und radikalen Vermächtnis berufsbezogener Bildung sehr viel¹), bringen die Betonung von *employability* an den Hochschulen und deren erstarkende Verbindungen zur Wirtschaft mit sich, dass zentrale Bildungsideale den Unwägbarkeiten des Konzernkapitalismus untergeordnet werden. *Employability* wird häufig dafür gepriesen, die persönlichen Fähigkeiten und Möglichkeiten von Studierenden zu verbessern und damit ihre Chancen auf eine Anstellung in ihrem Wunschberuf zu steigern. Mit den Logiken von ‚Selbstoptimierung‘ und Flexibilisierung wird den Studierenden versprochen, dass sie sich selbst vor Arbeitslosigkeit schützen könnten. In diesem Sinne erhält *employability* eine Bedeutung, die weit über Kompetenzentwicklung hinausgeht. Die Sprache der Selbstermächtigung wird benutzt, um die Idee zu verbreiten, dass Studierende ihr ‚Selbst‘ konstruieren und permanent rekonstruieren können, um für den Arbeitsmarkt attraktiv zu werden bzw. zu bleiben.

Durch den Fokus auf *employability* geraten mindestens zwei Probleme in Bezug auf die Berufsaussichten von Studierenden aus dem Blick: Erstens wird heruntergespielt, wie fundamental die Berufsaussichten von Studierenden durch Identitätsmarker basierend auf *class*, *gender*, *race* und *ability* beeinflusst sind, da diese im *employability*-Diskurs als neutrales Ensemble von Fähigkeiten, Eigenschaften und Haltungen präsentiert werden. Dadurch, dass Arbeitslosigkeit auf persönliches Verhalten zurückgeführt wird, werden zweitens generelle Beschäftigungsstrukturen vollkommen ignoriert, in denen die Mehrheit der Hochschulabsolvent*innen sich in Arbeitsverhältnissen wiederfindet, die keinen Hochschulabschluss voraussetzen (vgl. Chartered Institute of Personnel and Development 2015).

Die Ausrichtung auf Kompetenzen hat nicht nur die Machtverhältnisse zwischen Arbeitgeber*innen und Arbeitnehmer*innen, sondern auch zwischen der Wirtschaft und dem Bildungssektor maßgeblich verändert. Die Verpflichtung zur Weiterbildung wurde den Arbeitgeber*innen abgenommen und dem Individuum auferlegt, das nun angehalten ist, permanent mehr zu tun, bessere Leistungen zu erbringen, Leidenschaft und Engagement an den Tag zu legen und sich generell den Anforderungen des Arbeitsmarktes anzupassen – in der Hoffnung darauf, mit einem ‚guten‘ Job belohnt zu werden.

Die Erziehung zur *employability* führt also dazu, dass Studierende sich selbst dauerhaft als neoliberale Subjekte reproduzieren. Unter einem neoliberalen Subjekt verstehen wir ein rationales, selbstbezogenes Wesen (*homo oeconomicus*), das jede

1 Im Buch stellen wir die pädagogischen Traditionen, die unsere Analyse und unseren Ansatz beeinflusst haben, genauer vor.

Entscheidung nach einer Kosten-Nutzen-Abwägung fällt mit dem Ziel, sowohl als Konsument*in als auch als Produzent*in das eigene Potenzial zu maximieren (vgl. Rittenberg/Tregarthen 2002). Bildung und insbesondere *employability* kann in diesem Sinne instrumentalisiert werden, nämlich als Investition in bestimmte ‚persönliche Eigenschaften‘, die unsere zukünftige Rentabilität steigern sollen. Dieses Ethos überträgt sich sogar darauf, welche Körperhaltung wir einnehmen. So bietet beispielsweise die Universität Kingston Workshops an, in denen die Studierenden lernen, ihre ‚Körpersprache‘ so zu modifizieren, dass sie ‚nicht nur dem Arbeitgeber besser gefallen, sondern auch [ihr] Selbstbewusstsein steigern!‘ (Kingston University London²). Unterrichtseinheiten zu Networking versprechen, Studierende darin zu unterrichten ‚wie man sich in Gespräche ein- und wieder ausklinkt‘ (ebd.). Unserer Meinung nach privilegiert dieser *employability*-Habitus die stereotypen Gendernormen des Alpha-Männchens, das es gelernt hat, Gespräche zu dominieren und seinen eigenen Interessen entsprechend wieder zu beenden. Außerdem wird die neoliberale Subjektivität von jener Vielzahl von Universitäten gefördert, die ihren Studierenden Preise anbieten, wenn sie ihre Arbeitsbereitschaft unter Beweis stellen: Der Enterprise und Employability Award der Universität Wolverhampton, der Gold Award am Goldsmiths College und der Bristol PLUS Award an der Universität Bristol sind nur einige Beispiele dafür. Ähnlich funktionieren die britischen Undergraduate of the Year Awards, bei denen eine Kommission aus Vertreter*innen globaler Unternehmen Hochschulabsolvent*innen bewertet und die Gewinner*innen Praktikumsplätze erhalten (vgl. ‚Undergraduate of the Year‘). Wenn das Selbst und das ‚gut geführte Leben‘ Produkte oder Waren werden, sind die ökonomischen und emotionalen Risiken und Belastungen für das Individuum nicht zu unterschätzen – insbesondere nicht in einer Welt von Prekarität und Unsicherheit.³

Diese Risiken werden von den Studierenden oder Arbeiter*innen internalisiert, nicht von Arbeitgeber*innen. Der Prozess der Absicherung gegen die realen und angenommenen Gefahren des Scheiterns verursacht enorme psychische und physische Belastungen. Die Effekte dieser Belastungen können wir bei unseren zunehmend verängstigten und überforderten Studierenden feststellen. Wir beobachten, dass der Druck, immer besser zu werden und am ‚Selbst‘ arbeiten zu müssen, vermehrt zu psychischen Problemen führt – wir sehen Studierende, die bis zur totalen Erschöpfung oder bis zum Burn-out Leistung erbringen. Natürlich beschränkt sich das nicht auf Studierende, es durchzieht unser aller Arbeitsleben. Wir alle bemerken unser erhöhtes Stresslevel, während wir unsere *employability* permanent wiederherstellen. Um genau diese Bedingungen anzusprechen und anzugehen, sind wir als Precarious Workers Brigade zusammengekommen. Wir wol-

2 Alle Zitate wurden aus dem Englischen übersetzt von Valeska Klug und Franziska Schaaß.

3 Für eine ausführlichere Diskussion dieser Ideen vgl. Lazzarato 2012.

len keine Kultur reproduzieren, die neoliberale Subjekte hervorbringt; stattdessen ist unser Ziel, Studierende zu ermutigen, handlungsfähige Individuen zu werden, die Widerstand leisten und Alternativen schaffen können.

Dafür ist es entscheidend zu verstehen, welche Rolle das Konzept der *employability* innerhalb der neoliberalen Hochschule spielt. *Employability* stellt die soziale Bedeutung der Universität infrage, die in der Vorstellung vieler eine Umgebung ist, in der ein kritisches Denken gestärkt wird, das so lebenswichtig für eine funktionierende Demokratie ist. Solche Vorstellungen werden vermehrt ersetzt durch das Branding von Universitäten als Orte, an denen künftige Arbeiter*innen in ihr eigenes Humankapital investieren und durch ihre Arbeit und ihre Studiengebühren zur Wirtschaftsmacht einer aufstrebenden Wissensgesellschaft beitragen.

Da Studiengebühren inzwischen unerlässlich für die wirtschaftliche Bilanz der Hochschulen sind, sind diese enorm abhängig davon, neue Studierende – oder in den Worten mancher Universitätsleitung ‚gebührenzahlende Kund*innen‘ – zu gewinnen. Daher halten es Hochschulen für immer notwendiger, ihren künftigen Studierenden, und oft auch deren Eltern, zu versichern und zu beweisen, dass sie als Absolvent*innen einstellungsfähig sein werden. „Wird die Investition, die ich tätige, sich auszahlen?“, fragt das hochverschuldete neoliberale Subjekt (ehemals Student*in) die neoliberale Institution (ehemals öffentlich finanzierte Universität).⁴

Die Hochschule geht dieses Problem mit einer Reihe verschiedener Maßnahmen an: Praktika, Kooperationsprojekte mit der Wirtschaft, Firmenkontaktmessen sowie Karriereberatung und Workshops sollen die Studierenden nicht nur mit Kompetenzen und Erfahrungen ausstatten, die im Ruf stehen, sie schneller beschäftigungsfähig machen. Darüber hinaus sollen sie, wie wir gesehen haben, auch ihren Körper und Geist so trainieren, dass sie attraktivere neoliberale Subjekte auf dem Arbeitsmarkt werden. Im Gegenzug hoffen die Universitäten im Vereinigten Königreich auf gute Einschreibungsraten und hohe Rankingplätze im National Student Survey. Ein Anzeichen dafür ist, dass die Universität Bath in der Rangliste des *Guardian* die beste Bewertung im Bereich Zufriedenheit der Studierenden erhielt, wegen, so die Vize-Kanzlerin Dame Glynis Breakwill, ihres Fokus auf *employability* (vgl. Ratcliffe 2014). Das soll nicht heißen, dass Studierende die neoliberale Logik vollständig internalisiert hätten. Viele kritisieren, kämpfen und versuchen, ihre Bildung zurückzuerobern.⁵

4 Auch Universitäten selbst wurden entlang neoliberaler Richtlinien reformiert: Wissensvermarktung, Neustrukturierung und die Einführung von Führungsebenen und -programmen sind nur einige Aspekte.

5 Im Vereinigten Königreich und anderen europäischen Ländern kam es zu Protesten gegen Studiengebühren und die Verschuldung von Studierenden. Zu den in diesem Kon-

Auch wenn wir nicht vorschlagen, dass Studierende gänzlich auf Berufserfahrung verzichten sollen, möchten wir darauf aufmerksam machen, welchen Druck die Hochschulen auf Studierende ausüben, unbezahlte Arbeit als Voraussetzung für die Hochschulzulassung und als ersten Schritt in Richtung bezahlter Arbeit anzunehmen. Diese Kritik bleibt besonders im gegenwärtigen Klima von Rezession und unsicheren Beschäftigungschancen für junge Absolvent*innen relevant, da unbezahlte Praktika bezahlte Arbeitsplätze für Berufseinsteiger*innen verdrängen, was wiederum auf dem Arbeitsmarkt für Hochschulabsolvent*innen zu einem akuten Stellenmangel führt. Studierende werden dazu ermutigt, unbezahlte Praktika während der Semesterferien zu absolvieren. Gleichzeitig werden Pflichtpraktika immer mehr zum festen Bestandteil vieler Studiengänge. Wir sind überzeugt, dass wir die emotionalen und wirtschaftlichen Belastungen, die ein Kernbestandteil des neoliberalen Systems sind (das die heutigen Universitäten bewerben und befürworten), kollektiv angehen müssen. Daher bietet dieses Buch hilfreiche Werkzeuge für kritische Diskussionen an, damit Studierende einen ethischen Code für ihr eigenes Arbeiten und Lernen entwickeln können.

Bereit für den Niedriglohnsektor und unbezahlte Arbeit

Die Angst von Studierenden, daran zu scheitern, eine diffuse Vorstellung von Erfolg zu erreichen, gepaart mit dem Wunsch, in einem Beruf zu arbeiten, der mit den eigenen Studieninhalten zu tun hat, erhöht die Akzeptanz der niedrig- und unbezahlten Arbeit als verzweifelter Versuch, sich einen Wettbewerbsvorteil zu verschaffen. Diese kollektive Panik, immer mehr und bessere Leistung zu erbringen, wird von den Career Centern vieler Universitäten noch verstärkt. Der Career Service der Goldsmith Universität beispielsweise ermutigt Studierende dazu, jeden Job anzunehmen, da „sogar mittelmäßige Jobs wie Arbeit in einer Bar oder das Einräumen von Regalen den Arbeitgebern zeigen können, dass du eine verantwortungsbewusste Einstellung zur Arbeit hast“ (vgl. The Career Center).

Noch immer nehmen mehr Frauen als Männer unbezahlte Praktika an (vgl. Intern Brigade, Inc. 2010). Der Forschung zufolge werden Praktikantinnen in ihren Praktika zudem routinemäßig mit Verwaltungsaufgaben betraut, wohingegen ihren männlichen Kollegen häufiger stärker inhaltsbezogene Aufgaben zugestanden werden (vgl. Gracia 2009). Ebenso finden sich POC-Studierende und Studierende, die ethnischen Minderheiten angehören, häufiger in schlecht- oder unbezahlten Beschäftigungsverhältnissen wieder (vgl. Pollard et al. 2004). Man könnte argumentieren, dass beide Gruppen dies tun, um die existierenden Vorurteile des Arbeitsmarktes zu kompensieren.

text verfassten Schriften zählt zum Beispiel *Undressing the Academy* von der University For Strategic Optimism (2011).

Wie Joan Robinson anmerkt, gibt es in einer kapitalistischen Wirtschaft nur eine Sache, die schlimmer ist, als ausgebeutet zu werden: nicht ausgebeutet zu werden (vgl. 2006: 45). Zusätzlich zu ihrer geschlechtlichen und ethnischen Zugehörigkeit bereitet der soziale Hintergrund mancher Studierender sie in ökonomischer und sozialer Hinsicht besser auf die Individualisierungsanforderungen der neoliberalen Wirtschaft vor. Nicht alle sind in gleicher Weise vom Niedriglohnsektor und unbezahlter Arbeit betroffen. Manche sind sogar davon ausgenommen.

Studierende an ‚post-92‘-Hochschulen⁶ mit einem traditionellen Arbeiter- oder mit einem migrantischen Hintergrund berichten von Schwierigkeiten, überhaupt Praktikumsplätze zu erhalten (vgl. Russell/Simmons/Thompson 2011; Allen et al. 2013; Leathwood/O’Connell 2010). Ganz offensichtlich liegt das daran, dass manche es sich schlicht und einfach nicht leisten können, unbezahlt zu arbeiten oder das Praktikum durch andere Formen niedrigbezahlter Ausbeutung gegenfinanzieren müssen – meist durch Jobs im Dienstleistungsbereich. Die Befürchtungen von Studierenden, nicht die richtige soziale oder ethnische ‚Passung‘ für Praktika zu haben, zeigt, welche Diskriminierungsprozesse am Werk sind. Praktika fungieren als ‚Filter‘, durch den Hochschulabsolvent*innen, die über die Normen, Werte und Lebensweise der Mittelklasse verfügen und damit zur vorherrschenden Unternehmenskultur passen, privilegiert werden (vgl. Allen et al. 2013).

Im selben Arbeitsumfeld, aber am anderen Ende des Klassenspektrums, erhalten bestimmte Praktikumsplätze den Stellenwert einer Luxuserfahrung, die den Zugang zu exklusiven Netzwerken eröffnet. So werden über die Auktions-Plattform Charitybuzz Praktikumsplätze und ‚Coffee Dates‘ an den*die Höchstbietende*n versteigert. Ein sechswöchiges Praktikum beim UN-Nichtregierungskomitee für Menschenrechte wurde für 22.000 US-Dollar ersteigert (vgl. Perlin 2011; Kim 2013). Eine Verabredung zum Kaffee mit dem Apple-Vorstandsvorsitzenden Tim Cook wurde mit 610.000 US-Dollar gehandelt (vgl. Welch 2013).

Befördert von dem falschen Versprechen von der *employability* für alle wird niedrig und unbezahlte Arbeit über die bestehenden sozialen Ungleichheiten vermittelt. Gleichzeitig vertiefen solche Bedingungen soziale Spaltungen, indem Praktika wie verlängerte Bewerbungsgespräche funktionieren, in denen Arbeitgeber*innen überwiegend dazu tendieren, Menschen mit einem bestimmten Akzent oder auf der Basis von *race*, *gender*, Religionszugehörigkeit, Alter oder Behinderung auszuschließen oder zu diskriminieren.

6 Damit werden Hochschulen im Vereinigten Königreich bezeichnet, die traditionell auf ein mehr berufsbezogenes Studium und weniger auf Forschung ausgerichtet sind, in etwa vergleichbar mit Fachhochschulen. Seit dem Higher Education Act von 1992 haben diese den Status von Universitäten.

Jüngste Veränderungen – zum Guten wie zum Schlechten

Seit wir 2012 die erste Version dieser Sammlung verfasst haben, hat es einige Verschiebungen gegeben. Während der letzten Jahre sind Praktika, insbesondere unbezahlte Praktika, etwas weniger üblich geworden. Tatsächlich halten einer Studie des Sutton Trust von 2014 zufolge siebzig Prozent der Befragten zwischen 16 und 76 in England unbezahlte Praktika für unfair, da nur Wohlhabende in der Lage sind, unbezahlt zu arbeiten (vgl. Sutton Trust 2014). Außerdem werden die Probleme rund um Praktika stärker wahrgenommen, was dem Druck seitens des Arts Council England, das 2012 neue Richtlinien zu Praktika veröffentlicht hat, und Kampagnen von Organisationen wie Intern Aware und Future Interns zu verdanken ist. Viele Fachbereiche an Hochschulen und Universitäten, einschließlich der Career Servicestellen, sind weniger gewillt, Ausschreibungen für ausbeuterische Praktikumsplätze zu verbreiten, manche verweigern sich dem auch aktiv.⁷ In mancher Hinsicht ist ‚Praktikum‘ sogar ein Schimpfwort geworden.

Trotz dieser positiven Entwicklungen sind Praktika längst nicht verschwunden, auch die Überprüfung der Einhaltung der Mindestlohnregelung durch die königliche Steuerbehörde verläuft schleppend. Die Vorstellung, dass irgendeine Art unbezahlter Arbeit notwendig sein wird, um auf der ‚Karriereleiter‘ voranzukommen, ist noch immer ein beliebtes Narrativ und Teil der Realität. Selbst für diejenigen, die solche unbezahlte Arbeit prinzipiell ablehnen, bietet die Praxis kaum Alternativen.

Ehrenamt: Die Neuvermarktung unbezahlter Arbeit

Dieser Tage tritt unbezahlte Arbeit häufiger in Form des Ehrenamts in Erscheinung. Uns als PWB wurde eine Reihe von Ausschreibungen für ehrenamtliche Arbeit zugesandt, wovon einige zuvor als Praktikumsplätze angeboten wurden. Im Sinne der Arbeitnehmer*innenrechte und rechtlicher Rahmenbedingungen wird Wohltätigkeits- und Non-Profit-Organisationen (was auf viele Dienstleistungs- und Kulturorganisationen zutrifft) ein rechtliches Schlupfloch gewährt, mit dem sie ehrenamtlich Tätige gewinnen können.

Das Thema Ehrenamt ist heikel. Es ist viel schwieriger, gegen ehrenamtliche Tätigkeit an sich zu protestieren, teilweise auch wegen des moralischen Aspekts dieser Arbeit, die verknüpft ist mit der Idee, einen gesellschaftlichen Beitrag zu leisten. Man muss unterscheiden zwischen dem, was wir ‚Karriere-Ehrenamt‘ nennen, wobei das Motiv zum freiwilligen Praktikum oder zum Ehrenamt hauptsäch-

7 Eines der Werkzeuge in unserem Buch ist ein Musterbrief, mit dem Hochschulangestellte Stellenanzeigen für unbezahlte Praktika ablehnen können.

lich im Voranbringen der eigenen Karriere besteht, und dem Ehrenamt, das ohne Karriereintentionen ausgeübt wird, wobei Zeit für ein Anliegen aufgewendet wird, mit dem man sich identifiziert. Wenn es keine andere Möglichkeit außer der freiwilligen Arbeit gibt, um eine Stelle zu bekommen, handelt es sich bei dieser ‚Ehrenamtsgelegenheit‘ eindeutig um eine ausbeuterische Situation, die sich nicht großartig von einem Praktikum unterscheidet. Ein Ehrenamt fungiert ebenfalls als ausbeuterisches Instrument, wenn Arbeitgeber*innen damit anderweitig Stellen oder Gehälter kürzen. Auch von solchen Zuständen wurde uns berichtet und wir haben sie bereits angeprangert⁸.

Wir halten ehrenamtliche Betätigung für moralisch gut wenn a) alle Menschen in der betreffenden Organisation unbezahlt arbeiten, so wie das in kleinen kommunalen Organisationen oder aktivistischen Gruppen üblich ist oder b) eine gleiche Verteilung der begrenzten (ökonomischen, kulturellen und emotionalen) Ressourcen und Kosten herrscht, die durch demokratische und nachvollziehbare Entscheidungsprozesse ermöglicht wird. Wir finden allerdings nicht, dass es ausreicht, eine Bezahlung zu fordern. Wir wissen um die Beschränktheit des Lohnverhältnisses. Damit meinen wir, dass wir zwar nicht aufhören sollten, für bessere Bedingungen und ein bedingungsloses Grundeinkommen zu kämpfen, aber auch Alternativen zum Kapitalismus im Hier und Jetzt schaffen müssen.

Pflichtpraktika

Die Einbettung von Praktika in Studiengänge unterschiedlichster Fachrichtungen markiert eine weitere Verlagerung hin zur Normalisierung von un- und unterbezahlter Arbeit. Sowohl die Regierungspolitik als auch – zu einem gewissen Grad – die Forderungen von Studierenden (die nach dem Studienabschluss mit struktureller Unsicherheit und privatisierten Studienschulden konfrontiert sind) machen *employability* zu einem Kernanliegen der Hochschulbildung. Im Laufe der nächsten Jahre wird dies dazu führen, dass immer mehr Studiengänge eine Art Pflichtpraktikum einbinden. Wir haben von einigen guten und einigen schlechten Praxisbeispielen dieser Art gehört und von ihnen berichtet. Zu den schlechten gehören diejenigen Studiengänge, in denen Studierende sogar in ihrem Praxissemester oder -jahr weiterhin (leicht verringerte) Studiengebühren bezahlen müssen, während sie mit ihren meist unbezahlten Praktika oder Jobs die Lücken am Arbeitsmarkt füllen, welche Stellenkürzungen und Sparprogramme hinterlassen haben.

8 Etwa in unserem offenen Brief an die Kulturinstitution FACT, Liverpool www.precariousworkersbrigade.tumblr.com/post/81277448894/open-letter-to-fact-liverpool.

Um die kritische Auseinandersetzung mit der ‚Bildung zur *employability*‘ zu erleichtern, müssen wir anfangen, die richtigen Fragen zu stellen: Fragen nach der Länge von Praktika, nach ihren Lernzielen, nach Kontrollregelungen und danach, welche Beziehung zwischen der Hochschule und dem Praktikumsanbieter besteht. In manchen Studiengängen und vonseiten einiger Lehrender wird bereits kritisch darüber nachgedacht, wie Module mit Pflichtpraktika (besser) zu konzipieren sind. Auch wir haben in unserem Buch einige Beispiele gebündelt, die vielleicht hilfreich sein könnten.

***Employability*: Der Künstler als idealer Arbeiter**

Da viele von uns in der PWB aus den Bildenden Künsten kommen, kennen wir das Vordringen von *employability* in diesem Bereich. Die Verbindung zwischen kreativer Arbeit und unbezahlter Arbeit, die wir im Folgenden beschreiben, lässt sich jedoch auf eine weit größere Zahl von Fachrichtungen beziehen. Der Künstler bietet sich als paradigmatische Figur des idealen Arbeiters geradezu an: leidenschaftlich dem verpflichtet, was er tut und bereit, für seine Liebe zur Kunst auf materiellen Wohlstand zu verzichten.⁹ Dieses Ideal einer persönlichen, ökonomischen und emotionalen Investition ist eine gesamtwirtschaftliche Forderung, die sich nicht nur in der *employability*-Agenda niederschlägt. Leider kann dieses Ideal Subjekte hervorbringen, die anfällig für Ausbeutung sind. Als Berufsbildung basiert die Ausbildung im Bereich Kunst und Design auf dem Prinzip von Kunst als höherer Berufung. Mit dieser Deutung geht der Glaube an einen höheren Stellenwert von Kunst einher, was meist nicht der tatsächlichen gesellschaftlichen Unterstützung für künstlerische Produktionen entspricht. Die Widersprüche, die dieser Denkweise innewohnen, begünstigen diejenigen, die es darauf anlegen, von neoliberalen Arrangements zu profitieren. Auf der einen Seite steht die Vorstellung vom Künstlertalent und von der Kunst als Luxusgut. Auf der anderen Seite zeigt sich das Stereotyp des leidenden Künstlers beispielhaft an der Rolle von Künstler*innen in Städten wie Berlin, die aus dem ‚arm-aber-sexy‘-Image ihrer Künstler*innenschaft reichlich Kapital schlagen.

Der „Status of the Artist“-Bericht der UNESCO von 1980 definiert Künstler*innen als Personen, die „künstlerisches Schaffen als essenziellen Teil ihres Lebens“ betrachten und „danach streben, als Künstler anerkannt zu werden, ungeachtet dessen, ob dieses Schaffen mit einem Anstellungsverhältnis oder Mitgliedschaften jedweder Art verbunden ist“ (vgl. UNESCO 1980). Durch diese Idee der Berufung wird kreative Arbeit zum Kernelement der Subjektivität des*der Künstler*in erklärt, womit ihr abgesprochen wird, über Lohnverhältnisse definiert werden zu können. Gleichzeitig bestärkt die Neigung der Bohemiens zum freigeis-

9 Vgl. dazu auch die Beiträge von Fides Schopp und Lisa Basten in diesem Band.

tigen Ungehorsam und zu Nonkonformismus viele Menschen darin, sowohl die Arbeitsbedingungen der traditionellen Arbeiterklasse als auch alles abzulehnen, was für bürgerlichen Materialismus gehalten werden könnte (vgl. Standing 2011). Aus dieser neoliberalen Ideologie vom Künstler als idealem Arbeiter folgt, dass Arbeit für Beschäftigte im Kulturbereich mit mehr verknüpft ist, als mit der unmittelbaren Notwendigkeit, Geld für Essen und Miete aufzubringen. Ihre Arbeit verkörpere Sehnsüchte rund um Kreativität, Ego, Autorschaft und individuelle Leistung. Diese affektiven Ideale zirkulieren an Kunsthochschulen, in der Kunstpädagogik und, zu einem gewissen Grad, auch im Bereich Design.

Die Ausbildung an Kunsthochschulen betont häufig, dass die Arbeit vor allem anderen komme, auch vor dem eigenen Lebensunterhalt. Während damit einerseits den produzierten Werken ein gewisser Wert zugeschrieben wird, kann es andererseits auch zur einer Ausbildung in „Opferarbeit“ („sacrificial labour“) führen, wie Andrew Ross es nennt, indem ein Raum geschaffen wird, der für Selbstausbeutung offen ist (vgl. Ross 2000, 2003). Obwohl kreative Arbeit bisweilen wie eine Flucht vor der „protestantischen Arbeitsethik“ (Weber 1958, zitiert nach Weeks 2011: 37) wirkt, kann sie auch darin enden, genau diese Ethik zu spiegeln (vgl. Weeks 2011). Arbeit-als-Spiel führt zu immer mehr Arbeit und sogar Mehrarbeit. Das Klischee, wonach Künstler*innen erst im Elend Erfolg haben, verwechselt das Streben nach Freiheit und nach Selbstbestimmung über die eigenen Arbeitsbedingungen mit einem Streben nach prekären Lebensbedingungen. Es ist daher enorm wichtig, die Rolle zu hinterfragen, die Kunsthochschulen sowohl bei der Produktion von leicht auszubeutenden Subjektivitäten spielen als auch dabei, die negativen Effekte von Prekarität zu verstärken: etwa, indem sie immer mehr „dunkle Materie“ hervorbringen – wie Gregory Sholette die wachsende Zahl „gescheiterter“ Künstler*innen nennt (2009: 3) – und damit die Illusion von der Kunstwelt als Meritokratie aufrechterhalten.

Alternativen zu *employability* – Solidarität

Solidarität ist fast vollständig aus der Vorstellung vom Lernen über Arbeit verschwunden. Dabei waren Formen von Solidarität, wie Tarifverhandlungen und die Analyse von Arbeitsbedingungen, ein wesentlicher Bestandteil von Traditionen wie etwa gewerkschaftlicher Bildungsarbeit. Es überrascht wenig, dass eine solche Perspektive Werte wie Autarkie und Konkurrenz, die in der neoliberalen Wirtschaft florieren, kritisch sieht. Solidarität wieder in Bildungsdiskussionen über Arbeit einzubringen, bedeutet, eine Alternative anzubieten, die anderweitig nicht zu existieren scheint. In der neoliberalen Logik ist jede*r den*die man trifft, also auch ein*e Kollege*in, im Großen und Ganzen als eine weitere Möglichkeit zum Netzwerken definiert. Und dennoch sollte klar sein, dass die Konkurrenzbeziehung nicht die

einzigste Art zwischenmenschlicher Beziehungen ist und dass Autarkie weder erstrebenswert noch erreichbar ist. Obwohl betriebswirtschaftliche Logiken Zusammenarbeit und Kooperation bisweilen unterstützen, liegt dabei die Betonung auf der Zielorientierung und sie sind nicht solidarisch im eigentlichen Sinne.

Zusammenarbeit findet meist nur zum Zweck der Produktion von Inhalten statt und wird nicht in Bezug auf die Organisation von Arbeit diskutiert. Fragen danach, welche Machtverhältnisse und Unsicherheiten innerhalb von Arbeitsverhältnissen und Teamstrukturen bestehen, werden nicht gestellt. Dabei ist das Bewusstsein dafür eine grundlegende Voraussetzung, um in Arbeits- und Privatleben kooperieren zu können. In Wahrheit sind wir sehr stark auf andere Menschen angewiesen – wie man in den Gefilden von Eton und Oxbridge, Havard und Yale nur zu gut weiß. Dort regeln exklusive Netzwerke das Geschehen, durch die eine Elite Jobs, Geld und Ressourcen untereinander verteilt, was so gar nicht zu den Mythen von der Leistungsgesellschaft und dem beharrlich arbeitenden Genie passt, auf die sich die Elite immer wieder beruft, um ihre eigene Position zu rechtfertigen.

Solidarität ist eine ganz andere Art der gegenseitigen Beziehung und der Hilfe, der Verbesserung der Arbeit und des Lebens. Sie ist untrennbar mit Gerechtigkeit und Ethik verknüpft. Sie ruft zum Zusammenhalt mit anderen Menschen auf. Solidarität wird konkret, wenn wir überlegen, wie wir selbst über unsere Karriere-träume nachdenken. Wie können wir auf einem anderen Weg ans Ziel kommen? Gefällt uns die Art, in der ‚da‘ gearbeitet wird? Weil Konkurrenz Stress und Ängste verursacht, kann es eine Erleichterung sein, wenn der Seminarraum ein Ort wird, an dem es möglich ist, neoliberale Narrative zu dekonstruieren und kooperativere Wirtschaftsformen und Ziele kennenzulernen. Dadurch, dass das individualisierte Konkurrenzdenken überhaupt angesprochen wird, entsteht Solidarität zwischen den Studierenden – und die Lehre wird für eine kollektive Transformation geöffnet.

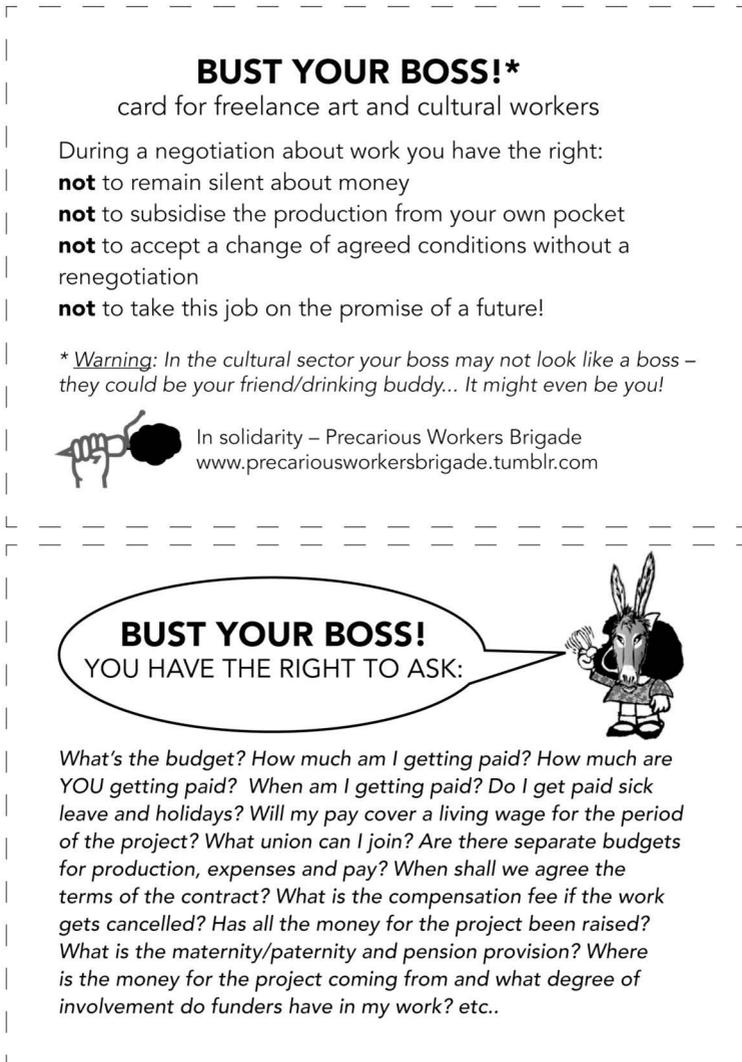
Es gibt viele Möglichkeiten, den Seminarraum für solche Anliegen zu öffnen; etwa dadurch, über Arbeitsbedingungen zu reden, anstatt sie hinzunehmen, den Wert jedes*r Einzelnen anzuerkennen, nicht dem Individuum die Schuld zu geben, weil es sich nicht selbst managen kann oder überfordert ist, die realen Arbeitsbedingungen und -kulturen ansprechen usw. Hier sind einige weitere Ideen, um eine Debatte im Seminarraum anzuregen:

- Bestärkt Studierende darin, Arbeitserfahrungen und Praktika als etwas anderes als einen Weg in einen Beruf aufzufassen. Unterstützt und stärkt Studierende, im Umgang mit Praktikumsplätzen autonomer agieren zu können.
- Bereitet Studierende mit Workshops auf Praktika vor, indem ihr thematisiert, was ein ‚ethisches‘ Praktikum sein könnte, etwa durch kritisches Lesen der Praktikumsausschreibungen, Besprechung von ‚ethischen Verträgen‘ und Ar-

beitsrecht. Gebt Informationen darüber, wie man nach Gehalt oder Aufwandsentschädigung fragen kann, was die Rolle der Gewerkschaften und von Tarifverhandlungen ist. Thematisiert den größeren Zusammenhang der neoliberalen Ökonomie.

- Regt dazu an, Praktika als eine Art Feldforschung, Arbeiter*innen-Untersuchung oder militante Forschung anzugehen: „Was sind Ihrer Erfahrung nach die Arbeitsbedingungen in der Kreativwirtschaft – was daran ist erstrebenswert, was nicht?“, sodass selbst wenn die Studierenden darauf bestehen, Praktika oder unbezahlte Arbeit anzunehmen, sie dabei auf die Rahmenbedingungen achten.
- Initiiert Gespräche über die materiellen Voraussetzungen zur Annahme eines Praktikums oder unbezahlter Arbeit. Welche Rolle spielen *gender*, *race*, *class* und *ability* bei der Möglichkeit, überhaupt Anstellungen dieser Art akzeptieren zu können und wie prägen sie möglicherweise auch das Arbeitsumfeld?
- Gebt Studierenden die Möglichkeit, Praktika zu kritisieren und auch den Arbeitgeber*innen ihr kritisches Feedback zurückzumelden. Veranstaltet Sitzungen, in denen Studierende, die gerade ein Praktikum absolviert haben, anderen Studierenden, die dieses Praktikum nicht gemacht haben, von ihrer Erfahrung berichten können.
- Diskutiert unterschiedliche Überlebens-, Selbsterhaltungsstrategien und Erfolgskonzepte, die Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen nutzen und auch die Beziehung, die zwischen ihrer künstlerischen Arbeit und dem Bestreiten ihres Lebensunterhalts besteht.
- Berichtet von Kooperationen in der Art von Arbeiter*innen-Kooperativen und solidarischen Netzwerken, alternativen Wirtschaftsformen, selbst-organisierten Kollektiven und Initiativen, und den Commons, die bereits für eine Vielzahl von Bereichen existieren. Dies alles sind nicht nur Möglichkeiten, mit dem Kapitalismus zurechtzukommen, sondern sie stellen auch einen fruchtbaren Boden dafür dar, Lebensmodelle durch Beziehungen außerhalb des Kapitalismus zu entwickeln.
- Untersucht alternative historische Modelle, die die Beziehung zwischen Bildung und Arbeit verhandeln, wie etwa das des radikalen Bildungswissenschaftlers Célestin Freinet, der die ‚Pedagogy of Work‘ entwickelt hat oder die Aktivitäten der Artist Placement Group.
- Wir laden Lehrende und Studierende ein, diese Sammlung zu nutzen und zu erweitern. Wir würden uns freuen, zu erfahren, was ihr daraus macht.

Abbildung 1: Die Bust-Your-Boss-Karte, die zur Diskussionsanregung in Workshops dienen kann, ist eines der im Buch beinhalteten Werkzeuge



Quelle: Precarious Workers Brigade

Die Precarious Workers Brigade hat es sich zum Grundsatz gemacht, stets Informationen über die Konditionen und den Kontext ihrer Veröffentlichungen anzugeben. Die erste Fassung dieses Textes wurde im August 2016 von 16 Personen der PWB fertiggestellt und im Buch *Training for Exploitation? Politicising Employability and Reclaiming Education* (Jour-

nal of Aesthetics & Protest, 2017) veröffentlicht. Der Text ist online kostenlos abrufbar, das Buch kostet zehn Pfund bzw. fünf Pfund für Geringverdiener*innen. Das Buch wurde wie folgt finanziert: 1.000 Pfund durch LCC Research, 2.000 Pfund aus Reserven der PWB. Die LCC Mittel und 1.500 Pfund der PWB-Reserven wurden für den Druck verwendet, 500 Pfund der PWB-Reserven gingen an die Designer*innen. Dieser Text wurde von zwei Personen übersetzt, in Absprache mit einer Person von der Precarious Workers Brigade. Den Übersetzerinnen stand dafür ein Betrag von null Euro zur Verfügung. Der Text und der Sammelband stehen unter CC-BY-NC-Lizenz frei zur Verfügung.

Aus dem Englischen von Franziska Schaaf und Valeska Klug.

LITERATUR

- Allen, Kim/Quinn, Jocey/Hollingworth, Sumi/Rose, Anthea (2013): „Becoming Employable Students and ‚Ideal‘ Workers: Exclusion and Inequality in Higher Education Work Placements“, in: *British Journal of Sociology and Education* 34, H. 3, S. 431–452, <https://doi.org/10.1080/01425692.2012.714249>.
- Carrot Workers Collective (2009): *Surviving Internships – A Counter-Guide to Free Labour in the Arts*, https://carrotworkers.files.wordpress.com/2009/03/cw_web.pdf
- Chartered Institute of Personnel and Development (2015): „Over-Qualification and Skills. Mismatch in the Graduate Labour Market, 2015“, https://www.cipd.co.uk/Images/over-qualification-and-skills-mismatch-graduate-labour-market_tcm18-10231.pdf
- Gracia, Louise (2009): „Employability and Higher Education: Contextualising Female Students’ Workplace Experiences to Enhance Understanding of Employability Development“, in: *Journal of Education and Work* 22, H. 4, S. 301–318, <https://doi.org/10.1080/13639080903290454>.
- Intern Brigade, Inc. (2010): „The Debate over Unpaid College Internships“, <http://www.ceri.msu.edu/wp-content/uploads/2010/01/Intern-Bridge-Unpaid-College-Internship-Report-FINAL.pdf>
- Kim, Susanna (2013): „How Much for This Internship?“, in: ABC News vom 03.05.2013.
- Kingston University London: „KU Talent. Developing Career Potential“, www.kingston.ac.uk/careers/students/support vom 22.12.2013.
- Lazzarato, Maurizio (2012): *The Making of the Indebted Man: Essay on the Neo-liberal Condition*, Los Angeles, CA: Semiotext(e).

- Leathwood, Carole/O'Connell, Paul (2010): „It's a Struggle: the Construction of the ‚New Student‘ in Higher Education“, in: *Journal of Education Policy* 18, H. 6, S. 597–615, <https://doi.org/10.1080/0268093032000145863>.
- Perlin, Ross (2011): „The New Elitism of Internships“, in: *The Guardian* vom 17.02.2011.
- Pollard, Emma/Sheppard, Elaine/Tamkin, Penny/Barkworth, Robert (2004): *Researching the Independent Production Sector: A Focus on Minority Ethnic Led Companies*, London: PACT and the UK Film Council.
- Precarious Workers Brigade (2011): „Tools for Collective Action – Precarity: The Participatory People's Tribunal“, in: *DisMagazine*, <https://dismagazine.com/discussion/21416/tools-for-collective-action-precarity-the-peoples-tribunal/>
- Ratcliffe, Rebecca (2014): „Guardian University League Table 2015: Cambridge Underscores Its Dominance“, in: *The Guardian* vom 02.06.2014.
- Rittenberg, Libby/Tregarthen, Timothy (2002): *Principles of Microeconomics Version 2.0*, Washington DC: Flat World Knowledge.
- Robinson, Joan (2006): *Economic Philosophy: An essay on the progress of economic thought* [1962], New Brunswick, N.J./London: Aldine Transaction.
- Ross, Andrew (2003): *No-Collar: The Humane Workplace and its Hidden Costs*, Philadelphia PA: Temple.
- Ders. (2000): „The Mental Labour Problem“, in: *Social Text* 63, H. 2, S. 1–31, https://doi.org/10.1215/01642472-18-2_63-1.
- Russell, Lisa/Simmons, Robin/Thompson, Ron (2011): „Ordinary Lives: An Ethnographic Study of Young People Attending Entry to Employment Programmes“, in: *Journal of Education and Work* 24, H. 5, S. 477–499, <https://doi.org/10.1080/13639080.2011.573773>.
- Sholette, Gregory (2009): *Dark Matter: Art, Politics and the Age of the Enterprise Culture*, London: Pluto Press.
- Sutton Trust (2014): „Internship or Indenture?“, www.suttontrust.com/wp-content/uploads/2014/11/Unpaid-Internships.pdf
- Standing, Guy (2011): *The Precariat: The New Dangerous Class*, London: Bloomsbury Academic.
- The Career Center: „Internships, Work Experience and Vacation Work“, www.gold.ac.uk/careers/info-zone
- UNESCO (1980): „Recommendation concerning the Status of the Artist“, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111428?posInSet=4&queryId=N-EXPLORE-58292a99-b976-4f59-af9a-76ead1fddb1d> vom 27.10.1980.
- „Undergraduate of the Year“, www.undergraduateoftheyear.com vom 10.03.2011.
- University For Strategic Optimism (2011): *Undressing the Academy*, New York: Minor Compositions.

Weeks, Kathi (2011): *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*, Durham, NC/London: Duke University Press.

Welch, Chris (2013): „Tim Cook Coffee Date Fetches \$610,000 in Charity Auction“, in: *The Verge* vom 14.05.2013.

5. Alternativen und Interventionen

„Kackjobs und Projekte“ – Wie René Pollesch Rainer Werner Fassbinders Gesellschaftskritik aktualisiert

Eine intermediale Annäherung an das Stück *Liebe ist kälter als das Kapital* (2007) und die TV-Serie *24 STUNDEN SIND KEIN TAG* (2003)

Christian Steltz

In der jüngeren Theaterforschung hat Julia Bertschik einen bedenklichen Trend ausgemacht, demzufolge „lediglich affirmativ und eindimensional de[r] ideologiekritische[...] Impetus des jeweiligen Künstlers selbst“ (Bertschik 2015: 414) wiederholt werde.¹ Das sei insbesondere dann der Fall, wenn die Betrachtung über metatextuelle Referenzen in das Kunstwerk selbst verlegt werde. Letzteres ist gerade für das postdramatische Theater, dem Hans-Thies Lehmann einen „Hang [...] zur Selbstthematization“ (Lehmann 1999: 17) zuschreibt, charakteristisch. Auf die Pollesch-Forschung bezogen hieße das, dass es im Grunde genommen keine

1 Bertschik stellt ihre Gedanken in die Tradition von Robert Pfallers ‚Interpassivitätsbegriff‘, den Pfaller wie folgt umreißt: „Während Interaktivität darin besteht, einen Teil der künstlerischen Produktion („Aktivität“) vom Kunstwerk zu den Betrachtern zu verlagern, findet hier das Umgekehrte statt: die Betrachtung („Passivität“) wird von den Betrachtern zum Kunstwerk verlagert“ (Pfaller 2006: 68). Dort heißt es weiter: „Die Betrachter müssen nicht nur nicht mitproduzieren, sie müssen nicht einmal betrachten. Das Werk steht fix und fertig da, nicht nur fertig produziert, sondern auch fertig konsumiert. Nicht nur die notwendige Aktivität, sondern auch die erforderliche Passivität ist bereits vollständig darin enthalten. Die interpassive Kunst erlaubt es also ihren Betrachtern, nicht nur jegliche teilnehmende Aktivität, sondern auch noch ihre gesamte Passivität bleiben zu lassen. Sie können sich nunmehr sozusagen passiver als passiv verhalten“ (ebd.).

neuen Erkenntnisse, stattdessen aber zahlreiche unkritische Wiederholungen von Textparaphrasen geben dürfte.

Bertschiks skeptischer Bilanz steht die Notwendigkeit der „Auseinandersetzung mit dem Einzelwerk“ (Birgfeld 2015: 363) gegenüber, durch welche die Pollesch-Forschung zu weiten Teilen ihre Studien legitimiert sieht. Auch die folgenden Überlegungen fundieren auf theoretischen Zusammenhängen, die in Polleschs Texten selbst angelegt sind. Generell halte ich ein derart textnahes Vorgehen für legitim, zumal im Rahmen einer intermedialen Lektüre.² Insbesondere wenn es um einen Theatermacher wie René Pollesch³ geht, dessen Arbeit in einem erheblichen Maß von Techniken der Montage, des Zitats oder neudeutsch des Samplings lebt und der seinen Produktionen durch „Prinzipien von Wiederholung und Loop“ (Bloch 2004: 60) eine ganz eigene Serialität verleiht.⁴

Vor diesem Hintergrund werden in der Folge zwei Pollesch-Arbeiten untersucht, die in einem intermedialen Zusammenspiel mit Rainer Werner Fassbinder einen subversiven Umgang mit einem aktuellen Theorem aufweisen und zwar mit der von Andreas Reckwitz so ausführlich beschriebenen „Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ“ (2014: 10):⁵ Das ist zum einen die Fernsehserie *24 STUNDEN SIND KEIN TAG* (2003) und zum anderen das Theaterstück *Liebe*

-
- 2 Wobei zugestanden werden muss, dass eine Untersuchung der Interdependenzen zwischen Literaturwissenschaft und Theaterpraxis, die im Endeffekt auch den Zusammenhang von akademischer Lehre am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft und postdramatischem Paradigmenwechsel in der theatralischen Praxis seit den späten 1990er Jahren erforschen müsste, ein sehr aussichtsreiches Unterfangen wäre.
 - 3 Der Dramatiker und Theaterregisseur René Pollesch, Jahrgang 1962, hat von 1983 bis 1989 in Gießen u.a. bei Hans-Thies Lehmann Angewandte Theaterwissenschaft studiert und sich seither unter den führenden Regisseuren des deutschsprachigen Theaterbetriebs etabliert. In Lehmanns paradigmatischer Studie zum postdramatischen Theater nimmt sein Theater bereits im Jahr 2001 unter dem Schlagwort ‚Cool Fun‘ eine zentrale Stellung ein (vgl. Lehmann 2001: 215). Im Jahr darauf gewann er den hochdotierten Mühlheimer Dramatikerpreis, den er 2006 erneut verliehen bekam. 2012 bekam er den Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis für sein dramatisches Gesamtwerk. Mehr Informationen zu Pollesch bietet der Eintrag von Linda Leskau im *Autor*innenlexikon der Gegenwart*.
 - 4 Man denke an die Heidi-Hoh-Trilogie, die Prater-Trilogie, die Ruhrtrilogie, den dreiteiligen Volksbühnen-Diskurs, die Prater-Saga oder die TV-Serien *ICH SCHNEIDE SCHNELLER* (SOAP) (April 1998, ZDF) und *24 STUNDEN SIND KEIN TAG* – eine TV-Serie in vier Teilen (2003, Volksbühne, Berlin/ZDFtheaterkanal; vgl. auch Brohn et al. 2009: 195).
 - 5 Mit Reckwitz hat sich Pollesch bereits in *Was Du auch machst, mach es nicht selbst* (2011) auseinandergesetzt (vgl. Birgfeld 2015).

ist kälter als das Kapital (2007). Dabei soll der Stellenwert der Bezugnahmen im intermedialen Bezugssystem nachgezeichnet werden, um auf die Frage einzugehen, inwiefern Stück und Fernsehserie ‚Wege aus der Selbstverwirklichung‘ eröffnen – so der Untertitel des Pollesch-Stücks *Mädchen in Uniform* (2010).

Ausweitung der Arbeit in Polleschs Fernsehserie

24 STUNDEN SIND KEIN TAG

Mit der Fernsehserie *24 STUNDEN SIND KEIN TAG* (2003) knüpft Pollesch an seinen früheren Theaterabend *24 Stunden sind kein Tag. Escape from New York* (2002) an. Die Bezugnahme auf Fassbinders 1972 für den WDR produzierte Serie *ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG* ist an sich also kein Novum in Polleschs Werk; neu ist lediglich das Ausmaß der Entlehnungen und Übernahmen. Zu der Variation des Serientitels kommt die Benennung der einzelnen Folgen nach einem Muster, das jeweils zwei Figuren titelgebend in den Mittelpunkt stellt.

Zu Beginn der ersten von vier Folgen setzt Pollesch die Fassbinder-Vorlage recht werknah um. In beiden Fällen wird der Geburtstag einer älteren Dame in den heimischen vier Wänden gefeiert, mit Sekt und klassischem Paartanz. Bei Fassbinder verschüttet der Arbeiter Jochen beim Öffnen der Flasche so viel Sekt, dass er in einem „Automaten-Restaurant“ (Fassbinder 1991: 18), wie es im Drehbuch heißt, neuen kaufen muss. Dort lernt er Marion kennen, die er mit auf die Feier bringt. In Polleschs Version muss die Geburtstagsgesellschaft feststellen, dass es gar keine Torte gibt. Tine, die Tochter der Jubilarin Irm, bricht zu einem Geschäft auf und kehrt mit Tiefkühltorte und der Galeristin Nina, die sie dort kennenlernt, zurück. Als verbindendes Element zwischen beiden Serien erweist sich zudem von Anfang an die Schauspielerin Irm Hermann, die auf mehr als zwanzig Kooperationen mit Fassbinder zurückblicken kann, darunter auch *ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG*. Ab der zweiten Folge wirkt mit Volker Spengler⁶ ein weiterer ausgewiesener Fassbinder-Schauspieler mit.

Entsprechend der postdramatischen Auflösung der Figureneinheit spielen die Schauspieler*innen in der Serie Figuren, die namentlich mit ihnen identisch sind. Irm Hermann spielt also Irm, René Pollesch eine Figur namens René usw.; allerdings gehen Schauspieler*in und Figur dabei nicht ineinander auf. Irm Hermann ist in der Serie z.B. die Mutter von Tine Groß. Und auch René Pollesch ist nicht ganz er selbst. Er wird zwar als Regisseur eingeführt, allerdings als einer, der aus-

6 Spengler spielte u.a. in *BERLIN, ALEXANDERPLATZ* (1979/1980), *BOLWIESER* (1977), *SATANSBRATEN* (1976), *CHINESISCHES ROULETTE* (1976), *DESPAIR – EINE REISE INS LICHT* (1978), *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* (1978), *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (1979), *DIE DRITTE GENERATION* (1979) und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* (1982) mit.

schließlich Werbefilme dreht und darin auch nichts Verwerfliches findet (vgl. Pollesch 2003, Folge 1: Minute 26:35ff.).

Was Pollesch grundlegend verändert, ist das soziale Milieu, in dem die Serie angesiedelt ist. Lag das Spektakuläre an Fassbinders Ausflug in das populärste TV-Format der Nachkriegszeit darin, dass seine Familienserie Erwerbsleben und Freizeit einer Arbeiterfamilie zeigte, so nimmt Pollesch eine zeitgemäße Aktualisierung vor, indem er das sog. Kreativprekariat fokussiert. Die Serie gewährt Einblicke in die ‚Volksbühnenfamilie‘, was alleine schon durch die artifiziellen Kulissen auf der Hinterbühne verdeutlicht wird. Die Figuren erfahren die ökonomischen und psychischen Auswirkungen des sozialen Kreativimperativs, nach dem jeder Mensch kreativ sein soll und der seine Wirkung deutlich über den klassischen Achtstundentag hinaus entfaltet: Das gilt für den angeblichen Werbefilmer René, der nicht weiß, ob der Arbeitstitel seines aktuellen Films „das Fließband in meinem Gehirn, das durch meine Gefühle gestört wird oder die Gefühle in meinem Gehirn, die Gefühle, die durch das Fließband in meinem Gehirn gestört werden“ (ebd., Folge 3: Minute 28:10ff.) lauten soll, weil er nicht entscheiden kann, ob er einen Film über Arbeit oder einen Film über Gefühle dreht. Zudem trifft es auf Renés Praktikantin Tina zu, die sich fragt, ob sie es nicht doch langsam verdient hätte, Geld zu verdienen, sowie auf die Schauspielerin Tine. Diese gibt vor, mit 6.000 Euro pro Drehtag sehr gut mit der Schauspielerei zu verdienen. In der Serie sieht man sie allerdings nur dann schauspielern, wenn sie im persönlichen Gespräch oder am Telefon versucht, Bekannte dazu zu bewegen, ihr Geld zu leihen. In dieser Tätigkeit besteht ihre eigentliche Erwerbsarbeit. So wird sie in der Anfangsszene von ihrer Mutter ermahnt, das Telefonieren doch endlich einzustellen, woraufhin ihr mutmaßlicher Lebensgefährte Thorsten sagt: „Die telefoniert wie am Fließband“ (ebd., Folge 1: Minute 02:59).

Thorsten repräsentiert den von Reckwitz beschriebenen Expansionismus der Kunst, der traditionell im Wunsch des Bürgers, Künstler zu sein, aufscheint (vgl. Reckwitz 2014: 34). Im ersten Gespräch zwischen ihm, Tine und der Galeristin Nina fragt ihn Letztere, was er beruflich mache. Nach Thorstens zögerlichen Ausführungen über seinen Job als Programmierer und seine eigentliche Passion als Drehbuchautor zieht Nina das verallgemeinernde Fazit, dass es im Grunde ja sehr vielen Menschen so gehe, dass sie die Frustration aus „richtige[n] Kackjobs“ (Pollesch 2003, Folge 1: Minute 19:28ff.) mit fantasievollen Selbstverwirklichungsprojekten kompensieren müssten.

Die binäre Opposition von ‚Kackjob‘ und ‚Selbstverwirklichungsprojekt‘ wird in der Serie um eine dritte Möglichkeit ergänzt, die vor Augen führt, dass Erwerbstätigkeit im globalisierten Kapitalismus um Ausbeutung und Selbstausbeutung nicht herumkommt. Als Tine in der dritten Folge von Nina 4.000 Euro einfordert, die diese ihr nach dem Austausch von Intimitäten zugesagt und die sie schon fest

eingepant habe, sagt Nina: „Das ist hier aber keine Gehaltserhöhung wie in einer Fabrik oder so“. Tines Antwort „doch das ist es“ (ebd., Folge 3: Minute 07:02) schlägt den Bogen zur Fassbinder-Serie, denn dort geht es u.a. um einen Streit zwischen einem Abteilungsleiter und den Fabrikarbeitern, der im Anschluss an nicht ausgezahlte, von den Arbeitern aber bereits eingepantte Bonuszahlungen entsteht. Fassbinders Arbeiter lösen den Konflikt durch solidarischen Protest. Für Polleschs Kreativsubjekte jedoch gibt es keinen Zusammenschluss. Sie versuchen jedes für sich auf dem globalen Arbeitsmarkt zu überleben. Entsprechend stellt Prostitution die Alternative zu Kackjobs und Projekten und damit die dritte Möglichkeit dar. Das gilt für alle Figuren: Sie pumpen Sexualpartner*innen an, schlachten Beziehungen ökonomisch aus, lassen sich als Chatgirls und -boys bei der Selbstbefriedigung beobachten oder bieten sich, wie der HIV-infizierte Markus Werner, ganz unverhohlen als Prostituierte an.⁷

Entlehnte Posen in Polleschs Theatertext *Liebe ist kälter als das Kapital*

Liebe ist kälter als das Kapital feierte am 21. September 2007 am Staatstheater Stuttgart seine Premiere. Regie führte wie fast immer der Dramatiker selbst.⁸ In einer selbstreferenziellen Schleife bezeichnet der Text die baden-württembergische Landeshauptstadt als „[d]ie letzte Bastion, die immer noch vor allem Geld will“ (Pollesch 2009: 193), während der Rest der Welt ausschließlich auf „Liebe und Kreativität“ (ebd.) aus sei. Damit ist das Thema benannt, an dem sich der Theaterabend abarbeitet. Es geht um die Verklärung der diskursiv vermittelten Konstrukte ‚Liebe‘ und ‚Kreativität‘ unter den Vorzeichen des globalisierten Kapitalismus.

7 Inga, die René nach dem Sex um 3.000 Euro bittet, macht es weniger öffentlich. Wenn sie nach ihrem Beruf gefragt werde, wäre ihre Antwort stets, dass sie studieren würde – und zwar „Landwirtschaftsarchitektur“ (Pollesch 2003, Folge 1: Minute 17:30). Dass die Fassbinderveteranen Irm und Volker Rentner*innen sind, schließt sie nicht aus der Ökonomisierung des Privaten aus. Volker soll bei Irm einziehen und ist damit gewissermaßen von ihr abhängig. Mit dem Wohnungsmarkt wird ein weiterer Bereich aus der Fassbinder-Serie aufgegriffen: Dort lernt die Oma in Folge 2 den verwitweten Gregor kennen, mit dem sie zunächst in einer leerstehenden Räumlichkeit der Stadt einen inoffiziellen Kindergarten gründet und später zusammenzieht.

8 Peter Michalzik schreibt Pollesch neben Armin Petras die avancierteste Position im Lager der Dramatiker*innen zu, die ihre Texte ausschließlich selbst inszenieren, worin er eine Reaktion auf die Übermacht der Regie sieht (vgl. Michalzik 2008: 32). Mittlerweile hat Pollesch allerdings mehrere Texte auch zur Nach- und Fremdinszenierung freigegeben (vgl. Eke 2009: 178f.).

Die Ausrichtung auf das Kreativitätsdispositiv, das nach Reckwitz „ein ganzes soziales Netzwerk von gesellschaftlich verstreuten Praktiken, Diskursen, Artefaktensystemen und Subjektivierungsweisen“ (Reckwitz 2014: 49) umfasst, das dafür sorgt, dass die Subjekte „in ihren Kompetenzen und Identitäten, ihren Sensibilitäten und Wünschen ins Dispositiv ‚passen‘ und es mittragen“ (ebd.), erfolgt im Stück durch umfassende Verweise auf das Medium Film. Neben dem Stücktitel, der die Bezugnahme auf Rainer Werner Fassbinders Film *LIEBE IST KÄLER ALS DER TOD* aus dem Jahr 1969 markiert, verweisen die Namen der Figuren und das, was man in Ermangelung eines passenderen Begriffs als Handlung bezeichnen müsste, auf die Filmwelt. Im Personenverzeichnis des Stücks werden drei Figuren mit den Namen der Schauspieler*innen Liv Ullmann, Max von Sydow und Erland Josephson angegeben, die gemeinsam in Ingmar Bergmans *DIE STUNDE DES WOLFES* (1968) und *PASSION* (1969) mitgewirkt haben.⁹ Hinzu kommt der ebenfalls schwedische Schauspieler Stellan Skarsgård, der aufgrund seines Mitwirkens in *BREAKING THE WAVES* (1996), *DANCER IN THE DARK* (2000), *DOGVILLE* (2003), *MELANCHOLIA* (2011) und *NYMPHOMANIAC* (2013) stark mit dem dänischen Regisseur Lars von Trier assoziiert wird und somit die jüngere Generation des skandinavischen Autorenfilms repräsentiert. Ebenso wie von Sydow und Ullmann steht er gleichermaßen für den europäischen Autorenfilm wie für das Hollywoodkino, finden sich in seiner Filmografie doch auch Blockbuster wie *JAGD AUF ROTER OKTOBER* (1990), *GOOD WILL HUNTING* (1997) oder die *FLUCH-DER-KARIBIK*-Filme (Teil 2, 2006; Teil 3, 2007). Die letzte Figur des Pollesch-Stücks ist nach der Filmfigur Myrtle Gordon aus John Cassavetes *OPENING NIGHT* aus dem Jahr 1977 benannt. Dieser Film wirkt sich auch auf die Handlung des Stücks aus, die darin besteht, dass die Schauspieler*innen auf der Bühne gelegentlich in filmsettypischer Manier dazu aufgefordert werden, Positionen zu beziehen und sich für den Dreh fertig zu machen. Gedreht werden soll eine Szene, in der Liv Ullmann beim Geldabheben an einem Bankautomaten geohrfeigt wird.

Der Titel der angeblichen Filmproduktion wechselt dabei stets: Wird er zunächst im theoretischen Kontext der Gender- und Körpertechnologien verortet, wenn das Projekt als „Monströse Versprechen“ (Pollesch 2009: 175, 191) angekündigt wird und damit auf eine Essaysammlung von Donna Haraway verweist, spielen die späteren Titel allesamt auf die soziokulturellen und politischen Ereignisse während des Probenzeitraums zu dem Stück an. Mit der Änderung in „RAF der Wüstenfuchs“ (ebd., 178, 181) wird auf jene Fernsehdokumentationen verwiesen, die sich um eine mutmaßliche Aufarbeitung der deutschen Geschichte bemü-

9 Liv Ullmann und Erland Josephson sind zudem beide in *SCHREIE UND FLÜSTERN* (1972), *SZENEN EINER EHE* (1973) und *VON ANGESICHT ZU ANGESICHT* (1976) in Hauptrollen zu sehen.

hen. Die Kombination von Linksterrorismus („RAF“) und Nazi-Vergangenheit („Wüstenfuchs“) deutet darauf hin, dass inhaltliche Unterschiede in der medialen Diskursivierung aufgehoben werden. Dementsprechend äußert sich auch eine Figur im Text: „Alles, was gedreht wird, sind nur Erfolgsgeschichten. Es ist ganz egal, was so ein Film erzählt. Wenn er Erfolg hat, erzählt er nur die Erfolgsgeschichte der Beteiligten. Egal, ob's um die Stasi geht, Auschwitz oder die RAF!“ (ebd., 185).¹⁰ Auf diese Weise positioniert sich Polleschs Text gegen die fiktionalen und pseudodokumentarischen Beiträge in Film und Fernsehen anlässlich des dreißigjährigen Jubiläums des sog. Deutschen Herbstes im Jahre 1977, die auf eine subjektivierte und emotionalisierte Narrativierung westdeutscher Geschichte abzielen. So beschwert sich Stellan Skarsgård, dass „[i]n den gerade gesendeten Dokumentarfilmen über die RAF [...] die Kapitalisten auf einem Sofa rum[sitzen] und [...] über die Liebe, das Leben und den Verlust eines Menschen [reden]“ (ebd., 184), was Liv Ullmann anschließend zur titelgebenden Erkenntnis führt: „Wir wollen Geld, aber der Kapitalismus weiß, was besser für uns ist: Die Liebe! Und dann denke ich: Liebe muss kälter sein als das Kapital“ (ebd.).

Gekoppelt wird die kritische Haltung gegenüber der Erzählung von Geschichte an Verweise auf zeitgenössische Terrorismusdiskurse, wenn der Titel des fiktiven Filmprojektes in „Donnernde Motoren Eins“ (ebd., 212) geändert wird und die anschließende Replik auf das World Trade Center anspielt, dessen Türme mehrfach im Text erwähnt werden (vgl. ebd., 186, 192, 200).¹¹ Im Kontext der Twin Towers verweist der Text auch auf konservative Reaktionen wie die Leitkulturdebatte. So lautet ein fiktiver Filmtitel anfangs „CDU – Meine Welt ist die richtige“ (ebd., 180) und später dann in kollektivierter Form „CDU – unsere Welt ist die richtige“ (ebd., 199).¹² Hier wird das Verhältnis von Film und Publikumswirkung deutlich. Film und Literatur werden von den Schauspieler*innen als Applikationsvorlagen und Disziplinierungsinstrumente entlarvt: „Was hier angeblich die Wirklichkeit zeigt“, heißt es an einer Stelle, „reguliert sie nur“ (ebd., 203). Die Kunst wird als „Beeindruckungsmaschine“ (ebd., 186, 188, 200) inszeniert, die Subjekte hervorbringt und der sich die Figuren selbst dann nicht entziehen können, wenn sie das zweifeln wollen: „Verdammt! Mein Leben ist zum Zeigen verdammt. Die Kunst auch. Ich bin so verwirrt. Ich kann irgendwie die Realität nicht sehn“ (ebd., 180). Den rettenden Ausweg aus Verwirrung und Realitätsverlust, der in wiederkehren-

10 Vgl. zu den Bezugnahmen auf Filme im Detail: Schöblier 2012: 148.

11 Interessanterweise setzt der Text in der Folge Terrorismus und Literatur gleich (vgl. Pollesch 2009: 186, 200).

12 Daneben gibt es noch drei Titel: „Virginia Eins“ (ebd., 192), „Davonschwimmende Felle“ (ebd., 196) und „Die unglaubliche Geschichte des geschrumpften Mister C.“ (ebd., 215).

den Schleifen beklagt wird (vgl. ebd., 175, 177, 207), vermuten die Figuren in einer spezifischen Haltung der Negation, die aus Fassbinders Erstlingsspielfilm entlehnt ist. Die Figuren wollen „lieber kalt aus der Hüfte schießen“ (ebd., 187), so wie es Udo Lommel als Bruno und Rainer Werner Fassbinder als Franz in *LIEBE IST KÄLTHER ALS DER TOD* machen. Fassbinders Helden verweigern emotionale Posen, so wie der neue deutsche Film insgesamt gemäß seiner ‚coolen‘ Vorbilder Jean-Luc Godard und Bertolt Brecht der Illusionstrickkiste Hollywoods entsagt.¹³ Der Film folgt der Brecht’schen Maxime, dass „[a]lles, was Hypnotisierungsversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, [und] benebelt, [...] aufgegeben werden“ müsse (Brecht 1957: 107f.) und verzichtet dementsprechend auf ausgearbeitete Kulissen, aufregende Hintergrundmusik, schnelle Schnittfolgen oder mitreißendes Schauspiel.¹⁴ Die Sehnsucht der Figuren richtet sich auf die neusachlichen ‚Verhaltenslehren der Kälte‘ (vgl. Lethen 1994). Sie wünschen sich eine „entspannte, beobachtende und kritische Haltung“ (Knopf 2000: 81), die es ihnen ermöglicht, Kunst und Wirklichkeit zu vergleichen, die Räume auf und hinter der Bühne in Relation zueinander zu setzen, um „aus dem Vergleich möglicherweise Konsequenzen für ihr gesellschaftliches Verhalten zu ziehen“ (ebd.).

Die zentrale Erkenntnis, zu der Polleschs Figuren gelangen, ist die des Primats der Kreativität. Liv Ullmann erkennt stellvertretend die Fremdbestimmung, der alle Figuren ausgesetzt sind: die der Schauspieler*innen durch den Regisseur, die der Zuschauer*innen durch die Medienprodukte und die des Subjekts durch das übergeordnete Kreativitätsdispositiv. „Sie sagen, Sie beschreiben die Wirklichkeit dieser Figur, die ich hier spielen soll, aber Sie regulieren sie nur. Reine Regulierung! Von vorne bis hinten!“ (Pollesch 2009: 190). Das oberste Gebot der Regulierung lautet: „Wir müssen nur kreativ sein“ (ebd., 185). Und diesem Gebot kann sich niemand widersetzen: „Die wollen nur, dass ich kreativ bin. Man kann überhaupt nicht mehr Nein sagen. Aber Negation muss doch irgendwie die Kreativität ablösen können“ (ebd., 180).

Dieser Ausruf der Verzweiflung wird in der Folge noch wiederholt. „Negation muss die Kreativität doch ablösen“ (ebd., 203) – das klingt wie ein Hilferuf des Kreativsubjekts, das in seiner Orientierungslosigkeit angesichts des umfassenden Wandels der globalisierten Gesellschaft nicht anders kann, als die Rettung gerade in dem Bereich zu suchen, der die Notlage erst hervorgebracht hat:

13 Vgl. als einen der ersten Beiträge zu Fassbinder und Brecht: Karsunke 1974. Zu Fassbinder und Brecht allgemein siehe Brombach 2015 sowie Töteberg 2015.

14 In der „überschaubaren Figurenkonstellation und [der] Kargheit des Inventars“ sieht Rolf G. Renner eine „Komplexitätsminderung [...], welche die Muster gesellschaftlicher Strukturen deutlich werden lässt und in diesem Sinne eine aufklärerische, analytische Funktion besitzt“ (Colin/Schößler/Thurn 2012: 15).

„Das war doch mal anders. Hier wurden doch mal richtige Filme gedreht. Und was gibt es jetzt? Praktikanten mit Handykameras da draußen! Die kreativ ihr Elend verwalten! Und seit Dogma denken, sie würden dazugehören, diese Schmierfinken. Diese globale konsensfähige Filmerei auf YouTube, zum Kotzen!“ (Ebd., 185)

Hier treffen in der Figur des ‚Praktikanten‘ Kreativität und Prekarisierung aufeinander. Zudem scheinen mit der Erwähnung des Dogma-95-Manifests die ansonsten unsichtbaren Grenzen zwischen den Kreativprofis und den Dilettanten auf (‚denken, sie würden dazugehören‘).

Mit den intermedialen Bezugnahmen auf Ingmar Bergman und Rainer Werner Fassbinder macht Polleschs Stück deutlich, dass die andere Zeit, in der ‚richtige Filme‘ gedreht wurden, Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre zu verorten ist. Was sich in den vierzig Jahren seither verändert hat, lässt sich an der räumlichen Entgrenzung ablesen, die der Text szenisch verhandelt. So wie Polleschs Prater-Trilogie das „Verschwimmen der Grenzen zwischen Arbeit und Leben“ (Eke 2009: 178) thematisiert, verhandelt *Liebe ist kälter als das Kapital* die Aufhebung von Fiktion und Wirklichkeit, die als Folge des Kreativitätsdispositivs und des *performative turns* räumlich in Szene gesetzt wird. Denn in *Liebe ist kälter als das Kapital* ist vor dem Vorhang auch hinter dem Vorhang.¹⁵ Beim theatralen Abgang hinter den Vorhang bemerkt Liv Ullmann: „Was ist denn mit der Realität passiert? Die war doch immer hier hinten“ (Pollesch 2009: 176), was sie nachhaltig irritiert: „Man konnte doch mal von einer Bühne abgehn, das war doch Tradition“ (ebd.).

Es gibt keine Differenz mehr zwischen der theatralischen Inszenierung im fiktionalen Rahmen und der faktualen Realität dahinter, was allen Figuren zu schaffen macht. Stellan Skarsgård beschreibt diesen Konflikt wie folgt: „Mist. Ich spiele irgendwas, und wenn ich abgehn will, dreh ich einen Film. Wir schieben unsere Körper dauernd von der Bühne vor eine Kamera und wieder zurück!“ (ebd., 181). Auch für Max von Sydow gibt es keinen Weg aus der Selbstinszenierungsfalle: „Ich renn dauernd zwischen Film und Theater hin und her und frag mich, wann es denn endlich losgeht“ (ebd., 194).¹⁶

Damit erweisen sich die „auf binären Codes (‚drinnen/draußen‘; ‚schön/hässlich‘) aufruhenden Beschreibungsmodelle unter den Prämissen des entgrenzten, spekulativen und sozial entpflichteten Kapitalismus als überholt“ (Eke 2009: 176). Wo Regeln der Ökonomisierung wie die Forderung nach Kreativität in das Private

15 Hierin ähnelt der Text vielen anderen Pollesch-Texten wie z.B. *Fantasma*. Vgl. Brohn et al. 2009: 194.

16 In *Diktatorengattinen I* erlebt die Schauspielerin Sophie Rois als Elena Ceaușescu das Gleiche. Vgl. Bertschik 2015: 412.

vordringen, kann zwischen dem einen und dem anderen kaum mehr unterschieden werden. Das globalisierte Subjekt wird angesichts der Doppelung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsforderung auf einen Fleck gedrängt, an dem eine Abgrenzung von der Umwelt mit ihren „marktbezogenen Imperativen und Appellen“ (ebd., 175) nicht mehr möglich erscheint. Wenn der Text Stuttgart, wo das Stück aufgeführt worden ist, als magische Lösung ins Spiel bringt – konkret heißt es: „Stuttgart ist nicht kreativ, das liebe ich so an dieser Stadt. Und ich will auch nicht kreativ sein und mich wegen der Kreativität eines Regisseurs auf dem Boden rumwälzen“ (Pollesch 2009: 193) – ist dies nicht mehr als ein ironischer Kniff, der versucht, das zu lösen, was nicht gelöst werden kann. Dem Einzelnen steht kein Weg aus der Selbstverwirklichung offen. Doch die Erkenntnis, dass es da „draußen [...] nur Abgrenzung [gibt]. Lauter entsolidarisierte Subjekte da draußen“ (ebd., 219), darf als Wegbereiterin verstanden werden. Durch Wiederholung und Zurschaustellung von Diskursen eröffnet Polleschs Theater ein subversives Potenzial, indem es wie Brechts dialektisches Theater die Zuschauer*innen dazu auffordert, soziale Missstände zu erkennen und anschließend zu einer Änderung der soziokulturellen Wirklichkeit beizutragen. Anders als die Heidi-Hoh-Texte schreit *Liebe ist kälter als das Kapital* dem Publikum keine Imperative mehr entgegen. Es muss schon selbst erkennen, dass es an der Zeit wäre, dem „Beeindruckungsapparat“ (ebd., 200) den Rücken zuzuwenden und wie Fassbinder „kalt aus der Hüfte [zu] schießen“ (ebd., 187).

Fazit

Die Bezugnahmen in den beiden untersuchten Arbeiten Polleschs verweisen auf Prototypen des Kreativarbeiters: Fassbinders Erstlingsspielfilm aus dem Jahr 1969 bildet den Auftakt zu einer außerordentlich ertragreichen Arbeitsphase, aus der insgesamt zehn Kino- sowie ein Fernsehfilm in zwei Jahren hervorgehen, die Fassbinder neben vier Theaterstücken für das antiteater und drei Hörspielproduktionen für den Rundfunk zu verantworten hat. Gleiches gilt für die Verweise auf Ingmar Bergman, der zum Zeitpunkt der intensiven Zusammenarbeit mit den erwähnten Schauspieler*innen in etwa ein Filmprojekt pro Jahr abgeschlossen hat. Insgesamt umfasst sein Werk über siebzig Arbeiten als Autor, Film- und Theaterregisseur. Fassbinder kommt in seinem kurzen Leben sogar auf über achtzig Werke, die ihm als Autor von Drehbüchern und Bühnenstücken, Film- und Theaterregisseur oder Schauspieler zugeschrieben werden. Es ist der „politisch engagierte Film der 1970er Jahre“ (Schößler 2012: 143), der zugleich ökonomisch erfolgreich und höchst produktiv ist, für den Fassbinder und Bergman einstehen; ein Genre, mit dem sich Pollesch konstant auseinandersetzt, wie Franziska Schößler gezeigt hat (vgl. ebd.).

Vor dem Hintergrund der Frage nach dem gesellschaftlichen Stellenwert von Kreativität ist es richtungsweisend, dass Pollesch mit den Bezugnahmen auf Fassbinder und Bergmann auf jenen historischen Zeitabschnitt abzielt, in dem Richard Floridas Studie zur ‚Creative Class‘ zufolge die Entstehung und Verbreitung eines „,kreativen Ethos““ (Reckwitz 2014: 9) einsetzt, das durch die „Counter Culture der 1960er Jahre“ (ebd., 13f.) vorbereitet worden ist. Auch für Reckwitz beginnt hier „eine bemerkenswerte Umkehrung“, an deren Ende „Ideen und Praktiken ehemaliger Gegen- und Subkulturen“ (ebd., 14) in Hegemonie umschlagen. In diesem Sinne markieren im intermedialen Verhältnis zwischen Fassbinders Vorlage und Polleschs Adaption der Prä- und der Hypotext Anfangs- bzw. Endpunkte der Herausbildung des Kreativitätsdispositivs. Die Verlagerung der Fabrikarbeiterwelt in das Milieu der Kulturschaffenden zeugt ebenso wie die Ausweitung der Arbeitszeit von acht auf 24 Stunden im Titel der Pollesch-Serie, die der Ökonomisierung des Privatlebens geschuldet ist, vom Aufstieg und Fall der Orientierung am Kreativen, die zwar für die breite Masse erstrebenswert geworden ist, für die Akteur*innen im Künstlermilieu jedoch längst eine Bürde darstellt. Wie schwer diese Bürde auf den Subjekten lasten kann, lässt sich an den Schauspieler*innen im Theatertext *Liebe ist kälter als das Kapital* ablesen. Diese hoffen verzweifelt darauf, dass Kreativität als Orientierungsstifterin abgelöst werden könnte, und zwar durch Negation (vgl. Pollesch 2009: 185), finden aber keine Alternative zur erwünschten Pose des Kalt-aus-der-Hüfte-Schießens und somit keine Auswege aus der Verzweiflung.

Dass mit René Pollesch gerade einer der produktivsten Gegenwartsdramatiker gegen die Kreativitätshörigkeit unserer Zeit opponiert, mag seltsam erscheinen. Aber gerade diese verstörende Wirkung ist typisch für sein Theorie-Theater. Diesem hat Frank M. Raddatz zugeschrieben, dass es ein „Plädoyer für paradoxales Denken“ (2010: 154; vgl. auch Birgfeld 2015: 368) sei. Paradox ist Polleschs Wirken, da es auf eine Kritik an gewissen Formen von Kapitalismuskritik auf dem Theater abzielt, die als unangemessen empfunden werden,¹⁷ ohne dabei jedoch selbst den Rahmen des staatlich subventionierten Theaterbetriebs zu verlassen.

Bei Pollesch liegen stets derartige Doppelbewegungen vor: Verweise auf Produktionsverfahren der Popkultur unterlaufen selbige zugleich durch Ironisierung (vgl. Geisenhanslüke 2006: 258). Gleiches gilt für die binäre Geschlechterordnung und die Unterscheidung von ernsthafter und unterhaltender Literatur, die ebenfalls strukturell nachgebildet und gleichzeitig subversiv infrage gestellt werden (vgl. Schößler 2012: 147).

Und auch im Fall des Kreativitätsdispositivs wirken die untersuchten Arbeiten Polleschs in zwei Richtungen: Sie rekonstruieren die Orientierungslosigkeit des

17 Vgl. hierzu Birgfeld 2015: 377.

Subjekts angesichts der sozialen Forderungen nach kreativer Selbstverwirklichung und permanenter Innovation, lassen dabei aber zugleich die zwei Alternativkonzepte aufscheinen, die Reckwitz am Ende seiner Studie ausmacht. Indem die Texte kaum fremdinszeniert oder zur Aufzeichnung freigegeben und nur in wenigen Fällen publiziert werden, sind sie nicht primär auf ein Publikum ausgerichtet. Entsprechend ließen sie sich auch in der Tradition von Brechts Lehrstücktheorie verorten. Bei Reckwitz firmiert eine solche Abkehr von „Aufmerksamkeitsmarkt und Steigerung“ (Reckwitz 2014: 358) als die eine Alternative zur Kreativität unter der Bezeichnung ‚Profane Kreativität‘. Die andere sieht Reckwitz darin, sich mittels einer Ästhetik der Wiederholung dem Regime des Neuen zu entziehen (vgl. ebd.).

So betrachtet besteht für den Recycling-Regisseur Pollesch durchaus Hoffnung. Für die Gegenwartsgesellschaft insgesamt ist es etwas komplexer. Im ausdifferenzierten Zeitalter der Globalisierung lassen sich hegemoniale Machtverhältnisse nicht so leicht nachzeichnen wie im Jahr 1931, als Bertolt Brecht seine ideologische Arbeit am Klassenbewusstsein unter das oft zitierte Motto stellte: „Wir haben heute das absolute Primat des Theaters über die dramatische Literatur. Das Primat des Theaterapparates ist das Primat der Produktionsmittel“ (Brecht 1957: 29). Wenn aber ein Polleschabend „Wege aus der Selbstverwirklichung“ verheißt und die Zuschauer*innen wie Schauspieler*innen zur Reflexion des ansonsten unhinterfragten Werts von Kreativität anregt, dann ist ein erster Schritt getan; ein Schritt gegen das Primat der Medien über das Subjekt und ein Schritt gegen das Primat einer kreativen ‚Beeindruckungsmaschine‘, die neoliberale Selbstausbeutung in Kackjobs und Projekten propagiert.

LITERATUR

- Bertschik, Julia (2015): „Präsenz durch Wiederholung: René Pollesch“, in: Rolf Parr et al. (Hg.), *Wiederholen/Wiederholung*, Heidelberg: Synchron, S. 403–415.
- Birgfeld, Johannes (2015): „Paradoxes Denken auf der Bühne oder Kommunikation mit dem Publikum in Absehung des Publikums? Theorie-Theater am Beispiel von René Polleschs ‚Ein Chor irrt sich gewaltig‘“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 25, H. 2, S. 362–383, https://doi.org/10.3726/92149_362.
- Bloch, Natalie (2004): „Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns“, in: *Der Deutschunterricht* 2, S. 57–70.
- Brecht, Bertolt (1957): „Literarisierung des Theaters. Anmerkungen zur Dreigroschenoper“, in: Ders., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 29–36.

- Ders. (1997): „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“, in: Ders., *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag*, Bd. 6, Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 102–112.
- Brohn, Sebastian/Clemens, Oliver/Gardt, Christian/Leskau, Linda/Lock, Christian (2009): „Intertextuelle Leichen“, in: *Mauerschau – Durststrecke* 2, S. 192–195.
- Brombach, Ilka (2015): „Kritik und Ästhetizismus. Rekonstruktion einer künstlerischen Position des deutschen Autorenfilms“, in: Michael Töteberg (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur*, H. 103, S. 31–43.
- Colin, Nicole/Schöblier, Franziska/Thurn, Nike (2012): „Einleitung“, in: Dies. (Hg.), *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*, Bielefeld: transcript, S. 7–28.
- Eke, Norbert Otto (2009): „Störsignale. René Pollesch im ‚Prater‘“, in: Franziska Schöblier/Christine Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript, S. 175–191.
- Fassbinder, Rainer Werner (1991): *Fassbinders Filme. Bd. 4. Acht Stunden sind kein Tag. Folge 1-4*, hg. v. Michael Töteberg, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Geisenhanslüke, Achim (2006): „Schreie und Flüstern. René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, in: Franziska Schöblier/Dorothea Kraus/Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 254–268.
- Karsunke, Yaak (1974): „anti-theatergeschichte. Die Anfänge“, in: *Rainer Werner Fassbinder*, München: Hanser, S. 7–16.
- Knopf, Jan (2000): *Bertolt Brecht*, Reclam: Stuttgart.
- Lehmann, Hans-Thies (2001): *Postdramatisches Theater. Ein Essay*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Ders. (1999): „Die Gegenwart des Theaters“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin: Theater der Zeit, S. 13–26.
- Leskau, Linda (2018): „René Pollesch“, in: Corinna Schlicht (Hg.), *Autor*innenlexikon der Gegenwart*, www.uni-due.de/autorenlexikon/pollesch
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Michalzik, Peter (2008): „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss“, in: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 31–43.
- Pfaller, Robert (2006): „Von der Intimität zur Interpassivität. Die Illusionen der Beteiligungskultur und ihre Auswege“, in: *Maske und Kothurn* 52, H. 3, S. 65–78.

- Pollesch, René (2009): „Liebe ist kälter als das Kapital“, in: Corinna Brocher/Aenne Quiñones (Hg.), *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke – Texte – Interviews. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 171–224.
- Raddatz, Frank M. (2010): „Authentische Rezepte für ein unvergessliches Morgen. Der Wunsch nach dem Echten in Zeiten globalen Wandels“, in: Ders./Kathrin Tiedemann (Hg.), *Reality strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Berlin: Theater der Zeit, S. 139–162.
- Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* [2012], Berlin: Suhrkamp.
- Schößler, Franziska (2012): „Hybride Beeindruckungsmaschinen. René Polleschs Videothek und der Erfahrungsreichtum seiner SchauspielerInnen“, in: Thomas Wegmann (Hg.), „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, Berlin u.a.: de Gruyter, S. 141–154.
- Töteberg, Michael (2015): „Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück“, in: Ders. (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder. Text+ Kritik, Zeitschrift für Literatur*, H. 103, S. 30–24.

FERNSEHSERIEN

- ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG (1972) (Deutschland, R: Rainer Werner Fassbinder).
24 STUNDEN SIND KEIN TAG (2003) (Deutschland, R: René Pollesch).

Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins¹

Eine Retrospektive zum Projekt des Künstler*innenkollektivs
ongoing project

ongoing project

Einleitung

Hundert Jahre nach den einschneidenden Ereignissen der russischen Oktoberrevolution scheinen die Geschichte des Kommunismus erschöpft und der Begriff der ‚Klasse‘ überholt zu sein. Diese Ernüchterung mündete in den 1990er Jahren in eine gesellschaftliche Regression, die in dem geflügelten Wort vom ‚Ende der Geschichte‘ (vgl. Fukuyama 1992) ihren Ausdruck fand. Boris Buden beschrieb in *Zonen des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus* (2009) dieses Paradoxon als Gesellschaft nach dem Ende der Gesellschaft. Ein wichtiges Merkmal dieser ‚Gesellschaft‘ sei es, dass sie sich zwar durch gesellschaftliche Institutionen äußere, aber Begriffe und Konzepte, die es möglich machen sie als solche zu begreifen, abwerte. Begriffe also, welche gesellschaftliche Kräfte bezeichnen, die die Grenzen der individuellen Handlungsmacht überschreiten und begrenzen, wie etwa die Idee der Klasse, würden durch Konzepte, die ohne gesellschaftliche Vermittlung auskommen, ersetzt. Margaret Thatchers Worte in einem Interview von 1987 legen von dieser abwertenden Haltung gegenüber Begriffen von Gesellschaft eindrucksvoll Zeugnis ab: „They are casting their problems at society. And, you know, there’s no such thing as society. There are individual men and women and there are families“ (Keay 1987). Nachdem die Conservative Party mit dieser neoliberalen Agenda, welche die Existenz der Gesellschaft anzweifelt, in den Jahren von 1979

1 *Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins* ist ein Kunstprojekt von ongoing project, das eine Gesprächsreihe und eine Performance umfasst.

bis 1991 vier Wahlen gewonnen hatte, wurden ähnliche Ideen auch in der British Labour Party zunehmend akzeptiert. Der Konferenzslogan *New Labour* wurde bald zum Synonym für die neue Ausrichtung der Partei, die sich durch eine positive Haltung zur Marktwirtschaft auszeichnete. Die Forderung nach sozialer Gerechtigkeit wurde durch die der Chancengleichheit ersetzt. 1999 legten Tony Blair und Gerhard Schröder ein gemeinsames Papier vor, in dem der ‚Dritte Weg‘ als neue sozialdemokratische Position vorgeschlagen wurde. Unter dem Credo der Pragmatik forderten beide Politiker eine Modernisierung des sozialdemokratischen Programms, eine Reform der Sozialsysteme und die Flexibilisierung der Arbeitsmärkte. Das Argument: Der globale Wettbewerb zwischen Volkswirtschaften erfordere dies. In der Regierungserklärung von Schröder als Bundeskanzler einer rot-grünen Regierung wurde diese neue Programmatik mit den folgenden Worten angekündigt: „Wir werden Leistungen des Staates kürzen, Eigenverantwortung fördern und mehr Eigenleistung von jedem Einzelnen abfordern müssen“ (Deutscher Bundestag 2003: 2479).

Das marxistische Narrativ, das auf einem Widerspruch der Interessen von Kapital und Arbeit beruht und die soziale Marktwirtschaft der Nachkriegsgesellschaften prägte, in welcher der Staat als Vermittler auftritt, verschwand – und mit ihm auch die Kritik, die aus jenem Narrativ hervorgegangen ist und gesellschaftliche Zusammenhänge zum Gegenstand hat. Der Begriff der Ausbeutung, der den Reichtum der Wenigen mit der Armut der Vielen in Zusammenhang brachte, wurde unpopulär. An die Stelle der sozialdemokratischen Parteien treten immer öfter rechtspopulistische Parteien, die mit ihrem chauvinistischen Narrativ die Stelle im Diskurs besetzen, an der früher ein innergesellschaftlicher Konflikt stand.

Vor diesem Hintergrund gibt es zunehmend Interesse daran, Gesellschaft wieder aus einer kritischen Perspektive zu erschließen. Didier Eribon leistete mit *Rückkehr nach Reims* (2016a) einen bedeutenden Beitrag zur Reaktualisierung der Klassendebatte. Oliver Nachtweys *Die Abstiegs-gesellschaft: Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne* (2016) schlägt in eine ähnliche Kerbe. Ungleichheitsdimensionen machen die Klassengrenzen zunehmend undurchlässig, sodass es wieder auffälliger wird, dass wir in einer Klassengesellschaft leben.

Diese Debatten verfolgte das Kollektiv ongoing project mit großem Interesse. Ongoing project besteht aus sieben Personen, welche künstlerische Projekte in wechselnder Autor*innenschaft produzieren und die Einnahmen leistungsunabhängig aufteilen. Das Kollektiv finanziert sich seit vier Jahren ausschließlich durch Projektförderungen und ist damit von ökonomischen Prekarisierungseffekten betroffen, die seit den 1980er Jahren immer mehr in die europäische Arbeitswelt Einzug halten. Die These, die das Kollektiv in internen Debatten entwickelt hat, ist, dass der Klassenbegriff aktualisiert werden muss, um gesellschaftliche Kräfte, die das Individuum mit Möglichkeiten und Unmöglichkeiten konfrontieren, wieder

beschreibbar zu machen. Im Mittelpunkt steht die Kritik an einem exklusiven Begriff der Klasse, wie er von der Arbeiter*innenbewegung geprägt wurde: Die Verschränkung patriarchaler und rassistischer Unterdrückung mit ökonomischer Ausbeutung bringt Subalterne hervor, die in der Arbeiter*innenbewegung selten oder gar nicht zu Wort kommen. Ziel von ongoing project ist es, über einen transnationalen, transnationalen und intersektionalen Klassenbegriff nachzudenken. Daher realisierte das Kollektiv 2016/2017 das Projekt *Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins (KWK)* in Form einer Gesprächsreihe und einer Theaterperformance (vgl. ongoing project 2017). Dies ist aber nur der sichtbare Teil der Arbeit am Projekt. Hinzu kommt die Produktion, welche die Akquise von Geldern, die Anfrage der Gäste und die Organisation ihrer An- und Abreisen sowie Übernachtungen genauso umfasst, wie den abschließenden Nachweis über die Verwendung der Gelder. Die künstlerische Arbeit macht lediglich ein Drittel des nötigen Aufwandes aus, um ein Projekt nach den Maßstäben der beteiligten Institutionen ‚erfolgreich‘ abzuschließen.

Künstlerische Arbeit, die ausschließlich auf Basis zeitlich befristeter Projekte organisiert ist, zeichnet sich durch ungleichmäßig verteilten Arbeitsaufwand und eine unbeständige Lebenssituation aus. Andererseits bietet projektbezogenes Arbeiten die Möglichkeit, die eigenen Arbeitsverhältnisse nach Kriterien der Autonomie, Selbstbestimmtheit und -verwirklichung zu gestalten. Unter den Mitgliedern von ongoing project existiert ein Bewusstsein darüber, dass die prekarisierenden Effekte der Projektarbeit und die daraus resultierende unbeständige Lebenssituation keinen Einzelfall darstellen, sondern eine gesellschaftliche Tragweite haben. Aus einer kapitalismuskritischen Perspektive werden deshalb diese negativen Implikationen sowohl auf der organisatorischen Ebene von ongoing project als auch in den Projekten selbst problematisiert.

Der neue Geist des Kapitalismus

Um den Versuch zu unternehmen, dieses Paradoxon – Autonomie und Selbstverwirklichung einerseits und Prekarisierung andererseits – aufzulösen, wollen wir zunächst auf eine Entwicklung aufmerksam machen, die in den 1980er Jahren ihren Ausgang nahm. In der 1999 erschienenen soziologischen Studie *Der neue Geist des Kapitalismus* definieren Luc Boltanski und Ève Chiapello den Kapitalismus über den Prozess der Akkumulation von Kapital mit formal friedlichen Mitteln. Akteur*innen, die im Besitz von Produktionsmitteln seien, schlossen mit Personen ohne Produktionsmittel Arbeitsverträge ab, in welche beide aus ‚freien‘ – d.h. nur von ökonomischen Zwängen diktierten – Stücken einwilligten (vgl. Boltanski/Chiapello 2005: 4). Die Kritik an diesem Prozess sei Boltanski und Chiapello zufolge einerseits gegen den Kapitalismus gerichtet, aber andererseits für dessen Anpas-

sungsfähigkeit verantwortlich. Sie werde begrüßt, solange der Kern dieses Prozesses – die Abschöpfung von Mehrwert als Investitionskapital – nicht infrage gestellt wird. Die Akzeptanz von Kritik als Frage nach der Legitimität von Praktiken der Akkumulation fordert daher zur permanenten Rechtfertigung auf: Nicht jede Aneignung von Profit wird als gerechtfertigt betrachtet, aber auch bestimmte Formen der Kritik können ihre Legitimität verlieren. Die Rechtfertigung gegenüber dieser Kritik bringt einen bestimmten ‚Geist des Kapitalismus‘ hervor (vgl. ebd., 28).

Eine erfolgreiche historische Form des Geistes des Kapitalismus ist der Fordismus. Auf die Kritik an der Pauperisierung der arbeitenden Klassen antwortete Henry Ford mit einem ungewöhnlich hohen Stundenlohn, durch den sich die Arbeiter*innen in seinen Fabriken schon nach drei Monaten einen Ford leisten konnten. So immunisierte sich Ford gegen die Kritik, Unternehmer wie er seien an der Armut der arbeitenden Klassen schuld. Nach dem Credo ‚Autos kaufen keine Autos‘ transformierten sich die nordamerikanischen und europäischen Gesellschaften zu Konsumgesellschaften (vgl. ebd., 18). Die Arbeiter*innen der fordistischen Fabriken bildeten eine breite gesellschaftliche Schicht von Konsument*innen. Somit entstand ein ‚Geist des Kapitalismus‘, der den Lohnabhängigen symbolisch und ökonomisch Anteil am gesellschaftlichen Reichtum versprach. Die Kapitalismuskritik war erfolgreich und Institutionen, die Arbeiter*innen gegenüber den Unternehmer*innen vertraten, erlebten eine Blütezeit (vgl. ebd., 27). Durch die gute Beschäftigungslage und die breite gesellschaftliche Akzeptanz der Kapitalismuskritik wurden die Arbeiter*innenbewegung und ihre Organe – die sozialdemokratische Partei und die Gewerkschaften – in den 1960er Jahren Teil der gesellschaftlichen Hegemonie. Dabei entstand ein nationaler Konsens zwischen Kapital (Unternehmen) und Arbeit (Gewerkschaften, sozialdemokratische Parteien). Obwohl es eine kontinuierliche Verbesserung der Lebensumstände der Lohnabhängigen gab, fiel die Produktivität der Arbeitskraft (vgl. ebd., 167). Die Kritik am Kapitalismus sei, Boltanski und Chiapello folgend, für eine Mehrheit der Lohnabhängigen so überzeugend geworden, dass Arbeit in und für große Betriebe unattraktiv wurde und in Arbeitsverweigerung umschlug. Das fordistische ‚Regime‘ und die Konsumgesellschaft sei so in eine grundsätzliche Legitimationskrise geraten. Das führte zur radikalen Umstrukturierung der Organisationsform von Unternehmen. Dieser historische Moment stellte die Weichen für die 1980er und 1990er Jahre, die von einem neuen Geist des Kapitalismus beseelt seien (vgl. ebd., 169).

Dieser Geist sei Produkt einer gewissen Form der Kritik, welche Boltanski und Chiapello „Künstlerkritik“² nennen und für die sich die Unternehmen seit den 1960er Jahren mehr und mehr geöffnet hätten. Dies zeige sich darin, dass sie ihre

2 Boltanski und Chiapello verwenden das generische Maskulinum, deshalb wird es hier so zitiert.

riesigen nationalen Strukturen abgebaut und sich stattdessen in kleineren Einheiten und Projektteams organisiert hätten, die ihren Mitarbeiter*innen mehr Eigenverantwortung gewähren. Die neuen Arbeitsformen ließen sich zunehmend mit der Metapher des Netzwerkes beschreiben und fordistische Produktionsweisen wurden in Länder außerhalb Europas ausgelagert (vgl. ebd., 81). Die „Künstlerkritik“, die eine Kritik an der Entfremdung und den Hierarchien in Arbeitsverhältnissen darstelle, werde auf diese Weise in den Kapitalismus inkorporiert und gegen die sog. Sozialkritik, die eine Kritik an der Ausbeutung ist und auf Verbesserung der Arbeitsverhältnisse ziele, in Stellung gebracht. Boltanski und Chiapello zeichnen das Bild eines Kuhhandels von Unternehmen mit Künstler*innen und Intellektuellen: Indem man ihnen versprach, ihre Kritik in die kapitalistischen Strukturen zu überführen, wurde das Überleben des Kapitalismus gesichert. Künstler*innen und Intellektuelle werden als die sozialen Gruppen dargestellt, die Schuld an der neoliberalen Misere haben (vgl. ebd., 199).

„Künstlerkritik“ und Prekarisierung

Dieser ‚neue Geist‘ bringt neue Arbeitsformen hervor, in welchen ongoing project Kunstprojekte durchführt. In *Der Neue Geist des Kapitalismus* – der eine Analyse von Managementliteratur der 1980er und 1990er Jahren darstellt – finden sich Zuschreibungen für das Konzept des Projektes, die wir auch in unserer eigenen Praxis ausmachen können. Die projektbasierte Arbeitsweise wird in der Managementliteratur Boltanski und Chiapello zufolge als Möglichkeit beschrieben, sich selbst kennenzulernen, Neues zu lernen und sich zu verbessern. Das ist ein Abenteuer, das im Fall von ongoing project beispielsweise einen neunmonatigen Aufenthalt in Beirut (*My Imaginary Cities*) mit sich bringt oder ein Rapprojekt (XX), dem dann wieder ein Tanzstück (*This is a man's crisis*) folgt. Es überschreitet geographische sowie gesellschaftliche Grenzen und kann wie bei ongoing project je nach Projekt im Feld der Kunst, der Soziokultur oder der Wissenschaft stattfinden. Auch der machtkritische Aspekt der Projektkultur findet bei ongoing project seinen Niederschlag. In vielen Projekten arbeitet das Kollektiv mit sehr unterschiedlichen Akteur*innen auf Augenhöhe zusammen. Die Projekte nehmen dadurch einen transgressiven Charakter an, sodass soziale, ästhetische, geografische oder andere Grenzen überwunden werden können und Menschen ganz unterschiedlicher Klasse, Herkunft oder unterschiedlichen Geschlechts zusammenkommen.

Maurizio Lazzarato weist auf die problematischen Implikationen hin, die der Begriff der „Künstlerkritik“ mit sich bringe. Indem die Gruppe der Künstler*innen zum Sündenbock für die Entwicklungen der 1980er und 1990er Jahre gemacht werde, verenge man die Perspektive auf einen Dualismus zwischen Freiheit, Autonomie und Authentizität einerseits und Solidarität, Gleichheit und Sicherheit an-

dererseits, die so gegeneinander ausgespielt würden. In dieser Gegenüberstellung verberge sich die implizite Forderung, projektbasierte Arbeit zugunsten einer Wiederherstellung von disziplinarischen Arbeitsverhältnissen aufzugeben. Diese Argumentation unterstütze die Entwertung der in Projekten geleisteten Arbeit, entmündige die Subjekte, die projektbasierte Arbeit verrichten, und fordere dabei eine erneute Unterwerfung unter hierarchische Arbeitsverhältnisse (vgl. Lazzarato 2007). Unserer Meinung nach hat Hierarchiekritik nach wie vor ihre Berechtigung. Die Schuld daran, dass diese zur Legitimation prekärer Arbeitsverhältnisse verwendet wird, sollte nicht bei den Künstler*innen gesucht, sondern als Strategie des Kapitals entlarvt werden: Einst kritische Termini werden gegen die Kritik in Stellung gebracht. Die positiven Eigenschaften von Projektarbeit werden zur Legitimation prekarisierender Effekte instrumentalisiert.

Isabell Lorey hat diese Normalisierung der Prekarisierung von Lebenssituationen als neue Regierungstechnik beschrieben, in der drei verschiedene Arten der Prekarität zusammenfallen: Die sozioontologische Dimension der Sterblichkeit jedes Menschen und die Prekarisierung durch Naturalisierung von Herrschaftsverhältnissen (entlang von Gender, Ethnizität und Klasse) werde nun um die Prekarisierung durch unsichere Arbeitsverhältnisse ergänzt (vgl. Lorey 2011). Folglich werde immer mehr Arbeit ins Private verlagert. Die Pflege von Netzwerken, das Schreiben von Konzepten, die Zusammenstellung von Werbematerial oder das Schreiben von Texten für Publikationen wie dieser hier ist nun genauso unsichtbar wie reproduktive Arbeit, die nicht bezahlt wird, weil sie das Individuum für sich selbst macht. Bei all diesen Aktivitäten ist keine Kausalität hinsichtlich des Erfolgs bei der Akquise von Projekten herzustellen – es gibt keine Zertifikate oder Bildungsabschlüsse, die eine Garantie für eine Förderung darstellen. Jurys und Wettbewerbe suggerieren, dass Misserfolg auf die natürlichen Eigenschaften des Selbst zurückzuführen sei. Dabei verstellt der Mangel an gesellschaftsbezogenen Deutungsmöglichkeiten und Begriffen den Blick auf strukturelle und systemische Gründe von Misserfolg. Allgemeine Ängste, wie jene vor der eigenen Sterblichkeit, mischen sich zunehmend mit konkreten Ängsten, wie der Sorge um das nächste Projekt, die Zahlung der Miete oder des Krankenkassenbeitrags und Gefühlen der Minderwertigkeit. So entsteht bei den Subjekten eine generalisierte Angst, die Lorey als neue Regierungstechnik versteht. Der Wechsel des Regierungsparadigmas weg von einer Disziplinargesellschaft (vgl. Foucault 1977) hin zu einer Form des Selbstregierens stellt die Kritik vor ein fundamentales Problem, da das Andere (die Disziplinierung von außen) ins Selbst verlagert wurde und Kritik somit zunehmend als Selbstkritik geäußert werden muss, die wiederum als Motor für die zunehmende Produktivität und Anpassung an die Normen und Regeln der neoliberalen Gesellschaft fungiert.

Die Gesprächsreihe

Im Zuge von Ereignissen wie dem ‚Brexit‘-Referendum, der Wahl von Donald Trump zum Präsidenten der USA, aber auch der erstarkenden rechtsextremen Parteien in Europa hat sich zunehmend das Narrativ der vergessenen Arbeiter*innenklasse durchgesetzt, welche sich nun räche, indem sie aus Protest rechts bzw. nationalkonservativ wähle. Diese These beinhaltet problematische Implikationen und war Ausgangspunkt einer eingehenden Reflexion im Projekt *Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins*. Das Ziel war, die Möglichkeit einer Erneuerung der ökonomischen Kritik auszuloten und die Handlungsräume einer als politisches Kollektiv organisierten Gruppe zu reflektieren.

Die Gespräche fanden als öffentliche Recherche zur Theaterperformance im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am Main, im Theater Vierte Welt in Berlin und im Künstlerhaus zeitraumexit in Mannheim statt. Die Gespräche waren improvisiert und nicht moderiert. Ziel dieser formalen Anordnung war es, sehr unterschiedliche Personen miteinander ins Gespräch zu bringen und den Prozess der Annäherung oder auch Abgrenzung von Positionen im Gesprächsverlauf zu zeigen. Die Länge der Gespräche war auf dreißig Minuten angelegt, in denen es jeweils klare Zeitfenster gab, um Fragen zu beantworten. Es ging darum, eine Gesprächsdynamik zu entwickeln, die es Aktivist*innen und Akademiker*innen gleichermaßen ermöglicht, zu partizipieren. Die Sexarbeiterin, Aktivistin und ehemaliges Ratsmitglied der Partei CUP in Barcelona, Paula Ezquerro, beschrieb die Situation so: „Dass ich hier sitze als Nutte und meine Erfahrung teilen kann, das ist schon viel wert. Weil dieser aggressive Kapitalismus uns unser Wissen wegnimmt. Er sagt, was wir wissen sollen; sagt, er würde für uns eintreten – tut er aber nicht“ („KWK #11“).

Im Verlauf der Gesprächsreihe sind zwei Punkte besonders deutlich geworden: Der *erste Aspekt* besteht in der Problematisierung des Begriffs der Klasse. Wie Paula Ezquerro betont, schließt ein Klassenbegriff, der auf dem Konzept der produktiven Arbeit beruht, viele gesellschaftliche Gruppen aus. So kritisierte Roswitha Scholz, Publizistin der Zeitschrift *EXIT!* und Buchautorin, in der Gesprächsreihe, dass die Romantisierung der Arbeiter*innen als revolutionäres Subjekt der Geschichte die gesellschaftlichen Verhältnisse verschleierte. Diese Fetischisierung (vgl. Lukács 2013) der Arbeiter*innen, die ein sehr eingeschränktes Verständnis davon nach sich zieht, was Arbeit ist und wie ein*e Arbeiter*in auszusehen hat, lähmt Gewerkschaften und linke Parteien bis heute. Roswitha Scholz plädierte daher dafür, den Begriff der Klasse vollständig ad acta zu legen und stattdessen von Ungleichheitsdimensionen zu sprechen:

„Ich denke, der Begriff der Klasse sollte nicht mehr benutzt werden, was ich vielmehr sehe ist, dass es wichtig ist, von sozialen Disparitäten zu sprechen – sowohl in ökonomischer Hinsicht als auch in Bezug auf Bildung. Diese beiden Aspekte müssen aber immer in Zusammenhang mit Ethnie, Klasse und Geschlecht betrachtet werden. Ich denke aber diese Ungleichheitsdimensionen lassen sich nicht mehr mit dem alten Begriff der Klasse fassen.“ („KWK #10“)

Die Kritik von Scholz zielt auf Teile der Linken, die einer längst nicht mehr aktuellen Gesellschaftsanalyse anhängen, wie sie von der Arbeiter*innenbewegung formuliert wurde. Im Zuge der oben bereits erwähnten Kritik von Didier Eribon gab es eine erneute Popularisierung des Klassenbegriffs, die Teilen der Linken wieder Auftrieb gegeben hat, die sich eine Rückkehr zu einem verklärten Bild des Arbeiters wünschen, das mit einer wertkonservativen Vorstellung einer ‚Kernfamilie‘ einhergeht. Durch das Konzept des ‚Familienlohns‘ sollte der Mann – ganz nach heteronormativer Vorstellung – in die Lage versetzt werden, die ganze Familie zu ernähren. Didier Eribon hat sich selbst erst vor Kurzem gegen diese Lesart gewehrt (vgl. Eribon 2016b). Die australische Autorin Melinda Cooper attestiert auch Boltanski und Chiapello die Romantisierung eines wertkonservativen Familienmodells. Dies zeige sich an der Kritik der beiden Autor*innen an den Werten der „Künstlerkritik“ (Flexibilität und Mobilität), die zur Auflösung von zwischenmenschlichen Beziehungen führten. Sie unterscheiden Cooper zufolge zwischen einer guten Politik, die für Arbeitsrechte kämpft, und einer schlechten, die auf sexuelle Selbstbestimmung abzielt (vgl. Cooper 2017). Cooper zufolge kämpfen feministische Gruppen, die LGBTIQ- sowie die Behindertenbewegungen – um nur einige zu nennen – darum, dass Emanzipation intersektional gedacht und nicht in Haupt- und Nebenwidersprüche hierarchisiert wird. Isabell Lorey weist außerdem darauf hin, dass die Privilegien des europäischen Wohlfahrtsstaats exklusiv seien, da sie auf der Idee einer national begründeten Staatsbürgerschaft beruhen. Menschen, welche die Staatsbürgerschaft nicht besitzen, seien von diesen Privilegien ausgeschlossen (vgl. Lorey 2011). Das treffe die sog. *Sans-Papiers* besonders hart, da diese in den europäischen Gesellschaften leben, aber von wohlfahrtsstaatlichen, demokratischen, juristischen und arbeitsrechtlichen Institutionen ausgeschlossen seien. Auch dieser Aspekt fand in der Gesprächsreihe Widerhall. Jessica, die hier nicht mit ihrem Nachnamen genannt werden kann, war als Vertreterin des *international women's space* zu Gast und konnte keine gemeinsamen Ziele und Perspektiven zwischen Menschen mit dem deutschen Pass und ohne erkennen:

„When I came to Germany, I was confronted with the *Residenzpflicht*. I couldn't understand it, because I was not a prisoner. For me it was worse than a prison. I don't think that we have

a similar purpose, because we have the worst form of oppression and this form of oppression is happening in your country. I am fighting for my basic rights. I am on a level of a non-human being.“ („KWK #4“)

Menschen, die Opfer von systematischer Diskriminierung wurden, haben oft Erfahrungen mit der Entsolidarisierung weiter Teile der Gesellschaft mit ihren Forderungen gemacht. Die Angst vor Prekarisierung und Abstieg führt zur Transformation dieser Ängste in Chauvinismus, der jeden empathischen Impuls abtötet, wie es Anna Kow – Autorin und Redakteurin der feministischen Zeitschrift für Gesellschaftskritik *outside the box* – formulierte: „Es bräuchte andere Psychostrukturen, [Menschen, die vom Abstieg bedroht sind] müssten in der Lage sein, empathisch zu sein mit dem Leid anderer, statt die, denen es noch schlechter geht, zu treten und zu hassen, oder die anderen persönlich verantwortlich zu machen“ („KWK #8“).

Roswitha Scholz führte als Beispiel dafür den Antiziganismus an. Hinter den Ressentiments und Vorurteilen gegen Roma und Sinti versteckte sich die Angst vor dem eigenen Abstieg (vgl. „KWK #10“). Dies tritt in der Geschichte der Arbeiter*innenbewegung in der Betonung des produktiven Charakters der Arbeit und der damit einhergehenden Entsolidarisierung mit dem sog. ‚Lumpenproletariat‘ in Erscheinung und spielt eine große Rolle für das Selbstverständnis der Arbeiter*innen der Nachkriegszeit. Heute genießen nur noch wenige Lohnabhängige die alten Privilegien (Kündigungsschutz, Arbeitszeitgesetz, Arbeitslosengeld etc.) und diese werden zunehmend infrage gestellt (vgl. Boltanski/Chiapello 2005: 229). Der erste Aspekt besteht also darin, dass Menschen in untypischen Arbeitsverhältnissen, aber auch *Sans-Papiers*, Arbeitslose und Frauen, jenen Lohnabhängigen in typischen Arbeitsverhältnissen als Konkurrenz und Negativfolie erscheinen, weil sie den eigenen möglichen Abstieg repräsentieren.

Der *zweite Aspekt* betrifft die Unmöglichkeit, systematische Ausbeutung und Unterdrückung in ein Narrativ zu bringen. Das Unvermögen, aus dem Klassenbegriff einen intersektionalen zu machen, hat dazu geführt, dass sich politische Kritik zunehmend als Identitätspolitik formuliert, die keine ökonomische Dimension mehr kennt. Der Arbeitskampf, der durch Gewerkschaften und linke Parteien geführt wurde, splittert sich an vielen Differenzlinien auf. Identitätspolitik, bei der die Ziele einer spezifischen Gruppe und die Verbesserung ihrer Situation im Mittelpunkt stehen, löst den universalistischen Kampf der Arbeiter*innenbewegung ab – aus gutem Grund, da viele diskriminierte Gruppen in ihr nicht gehört wurden. Jedoch verliert diese Entwicklung die Kapitalismuskritik zuweilen ganz aus den Augen. Die ökonomievergessene Identitätspolitik hat nach Ansicht des Soziologen Alex Demirović Auswirkungen auf das Bewusstsein der eigenen ökonomischen Lage:

„Das Problem ist, in einer Gesellschaft zu leben, in der wir die Realität nicht benennen. Viele wissen nicht, dass sie nicht zum Bürgertum gehören, sondern, dass sich ihre Lebensverhältnisse nie ändern werden und dass ihre Kinder auch nicht aus diesen Verhältnissen herauskommen. Wenn man in Japan Personen fragt wo sie sich sozial einordnen, sagen alle, dass sie zur Mittelschicht gehören würden. Die arbeiten für einen Hungerlohn an einer Autobahn und verkaufen Reisbällchen und können ihre Familie mit Mühe über die Runden bringen, aber behaupten trotzdem, dass sie zur Mittelschicht gehören, weil sie wissen: Das erwartet die Gesellschaft von ihnen. In Deutschland ist das, finde ich, gar nicht anders.“ („KWK #10“)

Fehlendes Bewusstsein für ökonomische Zusammenhänge hat Auswirkungen auf die Forderungen, die im Rahmen der Identitätspolitik geäußert werden. Siegfried Saerberg, Soziologe und Künstler, hat in der Gesprächsreihe die Probleme, die daraus entstehen, am Konzept der Inklusion erklärt, welches ökonomische Hintergründe ausklammert:

„Inklusion ist, denke ich, der Versuch dieser Gesellschaft, mit uns Behinderten umzugehen und uns einigermaßen in den Griff zu kriegen. Es gibt Leute in der Gruppe der Behinderten, die [von Inklusion] profitieren und es gibt viele, die davon nichts haben. Ich glaube, dass im Grunde genommen die Strukturierung der kapitalistischen Gesellschaft auf uns Behinderte übertragen wird, sodass auch wir Eliten generieren, die uns beherrschen. Aber die Mehrzahl wird dann doch zu Beherrschten.“ („KWK #9“)

Wenn die Subjekte kein Bewusstsein dafür haben, wie sie von der Gesellschaft durch diskriminierende oder ökonomische Faktoren determiniert und zum Teil einer nicht frei gewählten, sozialen Gruppe gemacht werden, bleibt ihnen jede politische Handlungsmöglichkeit, dies zu ändern, versperrt. Die Folge davon ist, dass Unterdrückte und Ausgebeutete ihre Situation als individuelles Problem auffassen und sich gegenseitig als Gefahr wahrnehmen.

Die Theaterperformance

In der an die Gesprächsreihe angeschlossenen Theaterperformance wurde versucht, die beiden Aspekte – die Exklusivität des Klassenbegriffs und das vermeintliche Konkurrenzverhältnis von Ausgebeuteten und Unterdrückten – aufzuheben. Die Performance folgte dafür der Brecht'schen Idee des Lehrstücks und bestand aus essayistischen Ausführungen über den Begriff des Klassenbewusstseins sowie fiktiven, typisierten Gesprächsverläufen und ästhetischen Versatzstücken aus Bewusstseins- und Meditationsübungen, die mit Reflexionen über die eigenen Arbeitsverhältnisse verbunden wurden (wie das Betrachten der eigenen Hände oder

das Errechnen des eigenen Lohns pro Minute). Die intersektionale Kritik an der klassischen Arbeiter*innenbewegung sollte aufgenommen werden, ohne den Begriff der Klasse abzulehnen. Stattdessen wurde über einen erweiterten Begriff der Klasse nachgedacht, der es ermöglicht, den Kampf für sexuelle Selbstbestimmung genauso in sich aufzunehmen, wie die Hierarchiekritik, den Kampf für Selbstverwirklichung und gegen diskriminierende und ausbeuterische ökonomische Faktoren. Die Grundlage für einen solchen Klassenbegriff bildet, innerhalb der Performance, die Einsicht, dass sich Rassismus, Sexismus und Klassenverhältnisse verschränken und wechselwirken. Erst diese Erkenntnis ermöglicht es, zu verstehen, dass Identitätspolitik und Klassenkampf nicht im Widerspruch zueinander stehen, sondern dass patriarchale, rassistische und ausbeuterische Regime gleichermaßen zur Stabilisierung hegemonialer Strukturen beitragen.

Das Fazit des Essays, das Teil der Theaterperformance war, ist, dass ongoing project den Begriff der Klasse – im Sinne von Gayatri Chakravorty Spivak – als strategisches Kollektiv denken will (vgl. Spivak 1988), das nicht die Verschleierung der bestehenden Ausschlussmechanismen durch eine Fetischisierung der Arbeiter*innen als revolutionäre Subjekte fördert und das auch nicht eine nostalgische Verklärung der 1960er und 1970er Jahre als verlorenes Paradies des Arbeitskampfes zementiert. Dafür folgte das Audioessay, welches das Publikum zwischen einzelnen Bewusstseinsübungen hörte, der Argumentation, die auch Maria do Mar Castro Varela – Professorin für soziale Arbeit – in der Gesprächsreihe wie folgt formulierte:

„Es geht nicht in erster Linie darum, ein Bewusstsein für Ungerechtigkeiten zu schaffen, denn das ist längst da, sondern es geht darum, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, welche Position ich in diesem ungerechten System einnehme und welche Handlungsmöglichkeiten ich habe, um das System tatsächlich zu revolutionieren.“ („KWK #3“)

Bojana Kunst gab zu bedenken, dass in der Gesellschaft eine Rangordnung zwischen verschiedenen Formen der Arbeit bestehe, derer man sich – gerade bei dem Versuch, einen neuen Klassenbegriff zu etablieren – bewusst sein müsse:

„Ich glaube, dieses Klassenbewusstsein ist mit dem Begriff von Arbeit verbunden. Aber wir müssen auch berücksichtigen, dass Arbeit sehr verschiedene Formen hat und auch Hierarchien unterworfen ist, wie bspw. [die Geringschätzung gegenüber] reproduktive[r] Arbeit. Wir können nur dann Klassenbewusstsein schaffen, wenn wir auch diese Hierarchien zwischen den einzelnen Formen der Arbeit sehen.“ („KWK #1“)

Die Performance versuchte, eine Debatte über die systematische Produktion von Ungleichheit in der Gegenwart anzustoßen. Die Zuschauenden der Performance

wurden dabei selbst aktiv. Sie trugen Kopfhörer und bekamen über diese Anweisungen, die zu Handlungen führten, sprachen chorisch Texte nach und hörten zwischen diesen partizipativen Elementen immer wieder Teile eines Audioessays, das eine schlüssige Argumentation auf Grundlage der Gesprächsreihe verfolgte. Damit sollte die Grenze zwischen persönlicher Involviertheit und analytischer Distanz mit dem Ziel überwunden werden, neue Perspektiven zu eröffnen. Die Theaterperformance kann als Übung für politische Kollektive gedacht werden, welche um die Frage kreist: Wie lassen sich gemeinsame Ziele finden, an deren Formulierung auch Subalterne teilhaben können?

Auf diese Frage versuchte Clemens Melzer, Sprecher der Freie Arbeiterinnen- und Arbeiter-Union, eine Antwort zu geben:

„Ich glaube, dass es gar nicht so schwer ist, ein gemeinsames Interesse zu finden, z.B. zwischen geflüchteten Leuten, die keinen klaren Aufenthalt haben und privilegierten Arbeiter*innen, die die Staatsbürgerschaft haben. Es besteht ein unmittelbares Interesse daran, dass [Refugees] nicht um ihren Lohn gebracht werden. Jede Form von Lohnraub trifft am Ende alle Arbeiter*innen. Was das Recht auf Bewegungsfreiheit betrifft: Wenn du es schaffst, Bewegungsfreiheit global für alle Arbeiter*innen zu erkämpfen, dann hast du eine ganz wichtige Waffe im Klassenkampf in der Hand, weil die globale Ausbeutung ja nur möglich ist, weil die Leute keine Bewegungsfreiheit genießen im Gegensatz zu uns. Aber mit den Füßen abstimmen zu können, das ist eine wichtige Möglichkeit der direkten Aktion von Arbeiter*innen.“ („KWK #5“)

In diesem Sinne ist das *Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins* eine Übung für die performative Herstellung eines strategischen politischen Kollektivs, das die bislang unwahrscheinliche Aufgabe bewältigt, die Handlungsmöglichkeit von denjenigen Gruppen zu erhöhen, die von Diskriminierung und Ausbeutung betroffen sind. Wenn die Fehler der Vergangenheit nicht wiederholt werden sollen, darf dieses politische Kollektiv kein Machtinstrument einiger Weniger sein, sondern ein strategisches Instrument derjenigen, die bislang keine Stimme haben. In einer globalisierten Welt muss sich dieses Vorhaben als transnational verstehen und an der Stelle des Konflikts einer Gesellschaft gegen ein Außen muss ein innergesellschaftlicher Konflikt erkannt werden. Ein solches strategisches Kollektiv braucht aber Voraussetzungen, wie es Maria Castro-Varela ausdrückt:

„Ich bin für einen erweiterten Begriff der Diskriminierung und der Ausgrenzung, der in der Lage ist, sowohl die verschiedenen Schmerz- und Leiderfahrungen zu thematisieren, als auch die Unterschiede immer wieder zu markieren. Dann sind Allianzen möglich. Darüber müssen wir selbstkritisch reden.“ („KWK #3“)

LITERATUR

- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2005): *The New Spirit of Capitalism*, (frz. 1999), London: Verso.
- Buden, Boris (2009): *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cooper, Melinda (2017): *Family Values: Between Neoliberalism and the New Social Conservatism*, New York: Zone Books.
- Deutscher Bundestag (2003): „Stenografischer Bericht, 32. Sitzung“, <https://dip21.bundestag.de/dip21/btp/15/15032.pdf> vom 14.03.2003.
- Eribon, Didier (2016a): *Rückkehr nach Reims*, (frz. 2009), Berlin: Suhrkamp.
- Ders. (2016b): „Rückkehr der Rechten“, <https://www.youtube.com/watch?v=awxAwWsJkKc> vom 30.11.2016.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, (frz. 1975), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fukuyama, Francis (1992): *The end of history and the last man*, New York: The Free Press.
- Keay, Douglas (1987): „Interview for Woman’s Own“, <https://www.margarethatcher.org/document/106689>
- „KWK #1“, Gäste: Bojana Kunst/Juanita Henning, 18.05.2017, Berlin: Vierte Welt.
- „KWK #3“, Gäste: Nikita Dhawan/Maria do Mar Castro Varela, 20.05.2017, Berlin: Vierte Welt.
- „KWK #4“, Gäste: International Women’s Space/Freundinnen und Freunde der klassenlosen Gesellschaft, 20.05.2017, Berlin: Vierte Welt.
- „KWK #5“, Gäste: David Riff/Freie Arbeiterinnen- und Arbeiter-Union, 20.05.2017, Berlin: Vierte Welt.
- „KWK #8“, Gäste: Anna Kow/Stefanie Sargnagel, 03.06.2017, Mannheim: zeitraumexit.
- „KWK #9“, Gäste: Siegfried Saerberg/Katherine Braun, 03.06.2017, Mannheim: zeitraumexit.
- „KWK #10“, Gäste: Alex Demirović/Roswitha Scholz, 01.07.2017, Mannheim: zeitraumexit.
- „KWK #11“, Gäste: Paula Ezquerro/Xiomara Tortoza, 01.07.2017, Mannheim: zeitraumexit.
- Lazzarato, Maurizio (2007): „Die Missgeschicke der Künstlerkritik“, <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/de> vom 01.01.2007.
- Lorey, Isabell (2011): „Gouvernementale Prekarisierung“, <https://transversal.at/transversal/0811/loreys/de> vom 01.01.2011.
- Lukács, Georg (2013): *Geschichte und Klassenbewußtsein* [1923], Bielefeld: Aisthesis.

Nachtwey, Oliver (2016): *Die Abstiegs-gesellschaft – Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin: Suhrkamp.

ongoing project (2017): „Kolleg zur Wiederentdeckung des Klassenbewusstseins“, https://www.ongoing-project.org/index_kwk.html vom 28.04.2017.

Spivak, Gayatri C. (1988): „Can the Subaltern Speak?“, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press, S. 271–307.

Autorinnen und Autoren

Lisa Marie Basten ist Stipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung. Sie studierte Komparatistik, Soziologie und Medienwissenschaft in München und Potsdam-Babelsberg und promoviert an der Freien Universität Berlin im Fachbereich Wirtschaftswissenschaften.

Swantje Borukhovich-Weis ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sachunterricht, Schwerpunkt Gesellschaftswissenschaften, der Universität Duisburg-Essen. In ihrem Promotionsprojekt entwickelt sie innovativitätsevozierende Simulationen als Methode zur Förderung von Reflexivität und Kreativität im schulischen Kontext.

Inga Gryl ist Professorin für die Didaktik des Sachunterrichts mit dem Schwerpunkt Gesellschaftswissenschaften an der Universität Duisburg-Essen. Sie befasst sich mit den Rahmenbedingungen der Befähigung zu Mündigkeit und Partizipation in Rauman eignung und Alltagshandeln, Reflexivität und Innovativität in Bildungskontexten und den Einfluss von Digitalisierung auf Lehramtsbildung und Unterricht.

Jan Niklas Howe studierte Literaturwissenschaft und Philosophie in Berlin, Paris und Baltimore und promovierte an der FU Berlin über Monstrositäten in Literatur und Wissenschaften des 19. Jahrhunderts. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter und Dahlem Humanities Fellow an der FU Berlin sowie Visiting Researcher an der Columbia University. Seit 2017 leitet er die Forschungsgruppe „Kreativität und Genie“ an der LMU München und arbeitet vor allem zur Genieästhetik des 18. Jahrhunderts.

Kim Kannler studierte Medienwissenschaft in Mannheim und anschließend Visual Arts, Media and Architecture in Amsterdam. Sie promoviert zu medialen Darstel-

lungen von Arbeiterkultur und Stadtraum in dokumentarischen Fernsehformaten. Sie ist Mitglied im Promotionskolleg „Die Arbeit und ihre Subjekte“ an der Universität Duisburg-Essen und besuchte zuletzt als Gastwissenschaftlerin das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Jens Kastner, Jg. 1970, promovierter Soziologe und Kunsthistoriker, habilitiert an der Leuphana Universität Lüneburg, ist Senior Lecturer am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien. Texte zu Kulturtheorie und Kunstkritik, Geschichte und Theorie sozialer Bewegungen, Anarchismus und Latin American Studies. Seit 2005 koordinierender Redakteur von *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*. www.jenspetzkastner.de

Valeska Klug studierte Medien-, Theaterwissenschaft sowie Europäische Kultur und Wirtschaft in Bochum und Dunkerque. Im Rahmen des Promotionskollegs „Die Arbeit und ihre Subjekte“ an der Universität Duisburg-Essen forscht sie zu Konzepten Freier Darstellender Künste und Künstler*innen in Förderdiskursen. Sie unterrichtet regelmäßig als Lehrbeauftragte an der Ruhr-Universität Bochum und ist an der Realisierung von Kunstprojekten beteiligt.

Sarah Maaß ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Duisburg-Essen im DFG-Projekt „Literaturpreise im deutschsprachigen Raum seit 1990“. Promotion an der WWU Münster: *Höflichkeit – Dummheit – Eigenschaftslosigkeit: Die Ethik des Neutrums bei Robert Musil und Robert Walser*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind (Literarische) Wertung und Gegenwartsliteratur, Literatur und Ethik, Diskurs-, Kultur- und Literaturtheorie, Populärkultur und Medien.

Judith Mahnert studierte Mag. Rehabilitationspädagogik und Germanistische Sprachwissenschaft in Halle (Saale). Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Allgemeine Erziehungswissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt/Main und war Promotionsstipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung. Ihre Dissertation widmet sich der Subjektivierung von Gründer*innen in Anbetracht diskursiver Anrufungen.

Sarah Nies hat in München und Kapstadt Soziologie studiert und wurde 2015 in Jena promoviert. Sie ist seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sozialwissenschaftliche Forschung – ISF München. Sie forscht und publiziert zu Themen der Arbeitssoziologie (insbesondere Bewusstseinsforschung, Kontrolle, Leistung und Belastung), Kapitalismustheorie, qualitative Methoden und Soziologie ökonomischen Denkens.

Kristina Petzold ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft an der Universität Hildesheim. Sie forscht zu digitalen Rezensionsprozessen im BMBF-Projekt „Rez@Kultur“ und promoviert zu Diskursivierungen von Buch-Blogs als Arbeit. Davor war sie Mitglied im Promotionskolleg „Die Arbeit und ihre Subjekte“ an der Universität Duisburg-Essen.

Precarious Workers Brigade (PWB) ist eine Gruppe prekärer Arbeiter*innen im Kultur- und Bildungsbereich aus Großbritannien. Um Prekarität zu stoppen und die soziale Gerechtigkeit zu erreichen, die sie sich wünschen, erarbeiten sie in ihrem politischen Projekt verschiedene praktische, leicht zugängliche und einfach anwendbare Taktiken, Strategien, Formate, Praktiken, Haltungen, Wissen und Werkzeuge. www.precariousworkersbrigade.tumblr.com

ongoing project wurde 2009 am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen gegründet und realisiert Projekte in den Bereichen Performance, Soziokultur und interdisziplinäre Kunst. Die Arbeiten werden von den sieben Angehörigen des Kollektivs in geteilter Autorschaft erarbeitet. Schwerpunkt aller Projekte ist die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen und die Kritik an bestehenden Verhältnissen. www.ongoing-project.org

Benjamin Rott ist Professor für Mathematik und ihre Didaktik an der Universität zu Köln. Neben dem mathematischen Problemlösen und Überzeugungen zur Mathematik ist eines seiner Forschungsgebiete die Begabungsforschung mit einem Schwerpunkt auf der Kreativitätsforschung.

Franziska Schaaf forscht als Stipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung zu Diskursivierungen von ‚altem Handwerk‘ und Do It Yourself an der Universität Duisburg-Essen. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Angewandte Kulturwissenschaft am Karlsruher Institut für Technologie sowie Kulturmanagerin am Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen am Rhein.

Claudia Scharf ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sachunterricht mit dem Schwerpunkt Gesellschaftswissenschaften an der Universität Duisburg-Essen. In ihrem Dissertationsprojekt setzt sie sich im Sinne einer emanzipatorischen Bildung und Befähigung zur Mündigkeit mit dem Ansatz einer Bildung zur Innovativität auseinander.

Fides Schopp ist diplomierte Medienkünstlerin und Szenografin. Sie arbeitet als Autorin und Produzentin für Hörstücke. Die theoretische Auseinandersetzung mit

kunstspezifischen Themen und deren Diskursen ist in ihren Arbeiten genauso präsent wie das Interesse an aktuellen gesellschaftlichen und politischen Debatten.

Christian Steltz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Regensburg. Er hat Germanistik und Anglistik studiert. Seit 2004 Lehr- und Forschungstätigkeiten mit den Schwerpunkten Gegenwartsliteratur und Intertextualität, 2010 Dissertation über Intermedialität im Drama der Gegenwart. Veröffentlichungen u.a. zu Brecht, Zaimoğlu, Genazino, Tarantino, Schimmelpfennig und Christian Kracht.

Gernot Waldner hat am German Department der Harvard University mit einer Dissertation zur Rezeption von Statistik in der Prosa der Zwischenkriegszeit promoviert. Er ist derzeit Mitarbeiter am Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft und arbeitet als Kurator für das Museum der Stadt Wien. Er übersetzte *Fantasia* von Bruno Munari aus dem Italienischen ins Deutsche.

Ulf Wuggenig, Studium der Soziologie, Philosophie und Politikwissenschaft. Promotion an der Universität Wien, Habilitation an der Universität Erlangen-Nürnberg. Tätigkeiten u.a.: Universität für Angewandte Kunst in Wien, Zürcher Hochschule der Künste sowie Universitäten Hannover, Erlangen-Nürnberg, Hildesheim, Osnabrück und Lüneburg. An der dortigen Leuphana Universität Professor für Kunstsoziologie und Dekan der Fakultät Kulturwissenschaften.

Soziologie



Juliane Karakayali, Bernd Kasperek (Hg.)

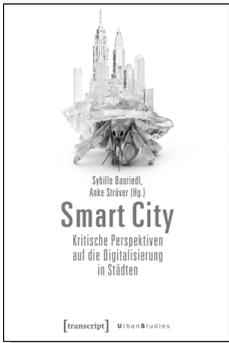
movements.

**Journal for Critical Migration
and Border Regime Studies**

Jg. 4, Heft 2/2018

Februar 2019, 246 S., kart.

24,99 €(DE), 978-3-8376-4474-6



Sybille Bauriedl, Anke Strüver (Hg.)

Smart City –

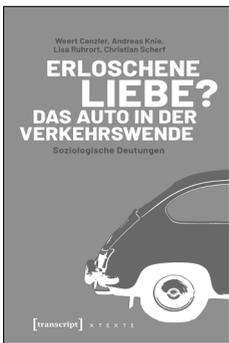
**Kritische Perspektiven auf die Digitalisierung
in Städten**

2018, 364 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4336-7

E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4336-1

EPUB: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4336-7



Weert Canzler, Andreas Knie, Lisa Ruhrort, Christian Scherf

Erloschene Liebe?

Das Auto in der Verkehrswende

Soziologische Deutungen

2018, 174 S., kart., zahlr. Abb.

19,99 € (DE), 978-3-8376-4568-2

E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4568-6

EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4568-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Soziologie



Gianna Behrendt, Anna Henkel (Hg.)
10 Minuten Soziologie: Fakten

2018, 166 S., kart.
16,99 € (DE), 978-3-8376-4362-6
E-Book: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4362-0



Heike Delitz
Kollektive Identitäten

2018, 160 S., kart.
14,99 € (DE), 978-3-8376-3724-3
E-Book: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3724-7



Anna Henkel (Hg.)
10 Minuten Soziologie: Materialität

2018, 122 S., kart.
15,99 € (DE), 978-3-8376-4073-1
E-Book: 13,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4073-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**