

Erdbrügger, Torsten

Research Report

Erzählungen zwischen Schöpfung und Erschöpfung: Literarische Fiktionen (un-)kreativer Arbeit im Postfordismus

Study der Hans-Böckler-Stiftung, No. 481

Provided in Cooperation with:

The Hans Böckler Foundation

Suggested Citation: Erdbrügger, Torsten (2023) : Erzählungen zwischen Schöpfung und Erschöpfung: Literarische Fiktionen (un-)kreativer Arbeit im Postfordismus, Study der Hans-Böckler-Stiftung, No. 481, ISBN 978-3-86593-398-0, Hans-Böckler-Stiftung, Düsseldorf

This Version is available at:

<https://hdl.handle.net/10419/271077>

Standard-Nutzungsbedingungen:

Die Dokumente auf EconStor dürfen zu eigenen wissenschaftlichen Zwecken und zum Privatgebrauch gespeichert und kopiert werden.

Sie dürfen die Dokumente nicht für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, öffentlich zugänglich machen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Sofern die Verfasser die Dokumente unter Open-Content-Lizenzen (insbesondere CC-Lizenzen) zur Verfügung gestellt haben sollten, gelten abweichend von diesen Nutzungsbedingungen die in der dort genannten Lizenz gewährten Nutzungsrechte.

Terms of use:

Documents in EconStor may be saved and copied for your personal and scholarly purposes.

You are not to copy documents for public or commercial purposes, to exhibit the documents publicly, to make them publicly available on the internet, or to distribute or otherwise use the documents in public.

If the documents have been made available under an Open Content Licence (especially Creative Commons Licences), you may exercise further usage rights as specified in the indicated licence.



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/de/legalcode>

STUDY

Study 481 · Mai 2023

ERZÄHLUNGEN ZWISCHEN SCHÖPFUNG UND ERSCHÖPFUNG

Literarische Fiktionen (un-)kreativer Arbeit im Postfordismus

Torsten Erdbrügger

Dieser Band erscheint als 481. Band der Reihe Study der Hans-Böckler-Stiftung. Die Reihe Study führt mit fortlaufender Zählung die Buchreihe „edition Hans-Böckler-Stiftung“ in elektronischer Form weiter.

STUDY

Study 481 · Mai 2023

ERZÄHLUNGEN ZWISCHEN SCHÖPFUNG UND ERSCHÖPFUNG

Literarische Fiktionen (un-)kreativer Arbeit im Postfordismus

Torsten Erdbrügger

Torsten Erdbrügger, M.A., Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Germanistik und Geschichte an den Universitäten Bielefeld und Prag, Promotionsstudium mit Landesgraduiertenstipendium des Freistaates Sachsen an der Universität Leipzig, 2018 bis 2023 DAAD-Lektor am Institut für Germanistik der Universität Łódź (Polen), Dissertation zum Politischen im Gesellschaftsroman der Gegenwart (in Vorbereitung). Forschungsschwerpunkte: kulturwissenschaftliche Paradigmen der Literaturwissenschaft, Fiktionen von Arbeit und Krise, Politik(en) (in) der Literatur.

© 2023 by Hans-Böckler-Stiftung
Georg-Glock-Straße 18, 40474 Düsseldorf
www.boeckler.de



„Erzählungen zwischen Schöpfung und Erschöpfung“ von Torsten Erdbrügger ist lizenziert unter

Creative Commons Attribution 4.0 (BY).

Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/de/legalcode>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. von Schaubildern, Abbildungen, Fotos und Textauszügen erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Satz: DOPPELPUNKT, Stuttgart

ISBN: 978-3-86593-398-0

INHALT

Zusammenfassung	7
1 Von der Schöpfung zur Erschöpfung: Kreativität im Postfordismus	10
1.1 Lauter verkorkste Künstler: Einsichten aus dem Herzen der Creative Industries	10
1.2 Vom Potenzial zum Imperativ: Die Karriere des Kreativitätsdispositivs im Postfordismus	19
1.3 Wie von Kreativität (nicht) erzählen?	47
2 Schaubilder vom Ende des fordistischen Regimes	53
2.1 Industrien ohne Kreativitätspotenzial: Ausbrüche aus der fordistischen Fabrikdisziplin	54
2.2 Sedierungsfiktionen: Das Büro der organisierten Moderne als „Perpetuum immobile“	66
3 Das Kreativitätsversprechen des Postfordismus	91
3.1 „Die Zeiten, in denen wir das machten, was wir schön fanden“: Bernd Cailloux’ „Das Geschäftsjahr 1968/69“	91
3.2 Ankunft in den Scheinwelten eingehogter Kreativität	108
3.3 Kreativitätskontrolle hinter Glas: Philipp Schönthalers Management-Reigen „Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn“	112
3.4 Weichgezeichnete Bilder der Agentur als erweitertem Freundeskreis: Rainer Merkels „Das Jahr der Wunder“	124
3.5 Zwischen Product Placement und Life Writing: Subversionsstrategien der Werbebranche in Friedrich von Borries’ „RLF“	137
4 Auswege und Rückschritte: Zurück zur Fabrikdisziplin?	151

5	„But jobs are not the whole story“:	
	Dystopische Standbilder eingehogter Kreativität	168
5.1	Das Ende der Erzählung in der kreativen Arbeit: „Anarchie in Ruhrstadt“	171
5.2	Das Ende der kreativen Arbeit in der Erzählung: „Schimmernder Dunst über CobyCounty“	180
6	Fazit	192
	Literatur	201

ZUSAMMENFASSUNG

Der schöpferische Mensch, *der Kreative, der Künstler* wird nicht nur im Managementdiskurs seit den 1990er Jahren, sondern sehr viel breitenwirksamer und auch in Kulturwissenschaft und Soziologie als Role Model des Arbeitnehmertypus im Postfordismus diskutiert. Kreativität, so wird behauptet, sei seitdem hegemonial geworden, wobei die Forderung nach Kreativität beim Übergang vom Fordismus mit seiner industriellen Massenproduktion zum Postfordismus die Seiten gewechselt habe – vom intrinsischen Wunsch zum ökonomischen Zwang, der mit den neuen, flexiblen Arbeitsmodellen einhergeht. Mindestens aber provoziere die Ökonomisierung von Kreativität gekoppelt ans Selbstunternehmertum ambivalente Effekte, die Arbeitnehmer_innen zwischen Selbstverwirklichung und Selbstausbeutung pendeln lassen.

In einer Rekapitulation des Kreativitätsdiskurses werde ich zeigen, dass Kreativität aus dem Künstlertum kommt und an der Produktion von Neuartigem ausgerichtet ist, aber als relationaler Begriff gelten muss, denn letztlich entscheidet nicht der Kreative darüber, was als kreativ gilt, sondern das Publikum, das sich historisch ab dem 18. Jahrhundert herausgebildet hat. In der Spätmoderne wird der Bewertungsfaktor „Neuheit“ zunehmend durch „Verkäuflichkeit“ abgelöst, was ebenso von einer Ästhetisierung der Ökonomie wie von einer Ökonomisierung der Ästhetik zeugt – ein Verhältnis, das ab Mitte des 20. Jahrhunderts dominierend wird. Produkt dieses Wechselverhältnisses ist der angestellte Kreative und die Herausbildung von Kreativökonomien.

Kreativität bleibt nicht auf den singulären Akt des Einfalls, des Geistesblitzes beschränkt, sondern ist eingespannt in einen Prozess, der aus vier Phasen besteht: Präparation, Inkubation, Illumination und Evaluation. Der Hervorbringung eines kreativen Produktes gehen gründliche Vorarbeiten voraus, mit denen das Feld sondiert wird, auf dem das kreative Produkt platziert werden soll (Präparation). Dieser Phase der Vorüberlegungen folgt eine Ruhephase, in der der kreative Akt unterbewusst reifen kann (Inkubation), bevor er als Heureka-Erlebnis zutage tritt (Illumination), um abschließend bewertet und korrigiert zu werden (Evaluation).

In den von Projektstrukturen geprägten Kreativberufen bilden diese Phasen ein Organisationsmodell. Weil Kreativität prozessual ist und im Postfordismus nach managerialen Maßgaben organisiert wird, um ökonomisiert zu werden, steht hier nicht primär der (vorsprachliche) kreative Akt der Illumination im Fokus, sondern die kreative Arbeit.

Daraus ergeben sich erste Forschungsfragen: Es interessiert, wie kreativ sogenannte kreative Arbeit im Postfordismus ist und wie Kreativität in diesem Rahmen wahrgenommen wird und erzählt werden kann. Gegenstand der Untersuchung sind literarische Texte von den frühen 1970er Jahren bis in die unmittelbare Gegenwart. Der zeitliche Rahmen entspricht dabei dem Ende der fordistischen und der Durchsetzung der postfordistischen Ära. Mit dieser Auswahl lässt sich in den Blick nehmen, wie Kreativität als Teil der auf Selbstbestimmung und Authentizität gerichteten Forderungen verhandelt wird, die um 1968 formuliert wurden.

Dazu werden im Folgenden zwei emblematische literarische Texte zur deutschen Studierendenbewegung und ein Angestelltenroman der 1970er Jahre in den Blick genommen, die die Fabrik- und Büro Routinen als Kreativitätsverhinderungsmaschinerie artikulieren. Allerdings formulieren die studentischen Texte weniger Künstler- als Sozialkritik. Eingefordert wird nicht kreative Expression, sondern Authentizität, auch als Antwort auf die dogmatischen Diskursroutinen der Student_innenschaft. Während die Protagonist_innen an der unerfüllten Versöhnung von Intellektuellen und Arbeiter_innen leiden, stellt sich das Problem mit dem Aufkommen der Kreativökonomie anders dar: als Gegensatz zwischen Selbstverwirklichung und der Notwendigkeit neuer innerbetrieblicher Ordnungen und Hierarchien.

Bernd Cailloux' Roman *Das Geschäftsjahr 1968/69* (2005) z.B. zeigt anschaulich, wie zentral Kreativität im Set der Forderungen nach einer anderen, selbstbestimmten und sinnstiftenden Arbeit ist, wie wenig sie aber tatsächlich realisiert und erzählt wird (siehe Kapitel 3.1). Dies trifft insbesondere auf die Texte ab den 2000er Jahren zu. Sie illustrieren, dass Kreativität zwar zum diskursiven Fixpunkt aufgestiegen ist; gleichwohl bildet sie in keinem der analysierten Texte ein Subjektideal, sondern lediglich eine zusätzlich eingeforderte und zu erbringende Leistung.

Die Texte der postfordistischen Phase zeigen allesamt, dass Kreativität kaum erzählbar ist und selten zur Selbstdarstellung verwendet wird. Die Bezugnahme auf Kreativität sinkt zur repetitiven Floskel herab. Dargestellt wird dies – so die hier formulierte These, die sich am literarischen Text verifizieren lässt – über den Umweg der Beschreibung einer kreativen Atmosphäre, die primär architektonisch gebildet wird, mit offenen, lichtdurchfluteten Räumen und einer Freizeit suggerierenden Arbeitskulisse, die ungezwungene Kommunikation sicherstellen soll.

Im Ergebnis lässt sich die Behauptung einer Hegemonialisierung von Kreativität anhand der untersuchten literarischen Texte nicht bestätigen. Diese konterkarieren den populärwissenschaftlichen Kreativitätsdiskurs, indem

sie nachzeichnen, wie stark Routinen auch die Kernbereiche der sogenannten Creative Industries charakterisieren und wie sehr hier eine Optimierungs- und Wettbewerbslogik herrscht, die einen harten Konkurrenzkampf provoziert, der von der kreativen Aura und den kollegial-freundschaftlichen Arbeitswelten kaum abgedefert wird.

Wird Kreativität nicht als Zumutung erzählt wie im Gros der Romane, sondern als Erfüllung, wird der Text banal. Die literarische Darstellung von Kreativität folgt einer Erzähllogik, die Spannung durch Brüche, Scheitern und existenzielle Situationen erzeugt. Insofern sind Erfolgsgeschichten im Feld der (ernsten) Literatur nicht erwartbar. Wenn sie dennoch erzählt werden, dann in der kritischen Absicht, die Verblendung hinter der affirmativen Haltung ihrer Protagonist_innen zu dekonstruieren, indem sie deren bruchlose psychologische Passung zur Schau stellen.

In der Zusammenfassung zeigt die vorliegende Studie, dass sich der Hype um Kreativität nicht auf die Literatur niederschlägt. Nur wenige Texte thematisieren kreative Arbeit überhaupt und wenn, dann mit Fokus auf Routinen und Belastungen. Die Prekarisierungseffekte, die besonders für solo-selbstständig ausgeführte kreative Arbeit charakteristisch sind, werden nicht als Konsequenz kreativer Arbeit erzählt, sondern sind Teil einer allgemeinen Wettbewerbslogik, zumal die Texte eher die oberen Gehaltsklassen in den Blick nehmen, auch weil mit der Fallhöhe der Figuren Erzähldynamik erreicht wird.

Die hier erstmals vorgenommene Analyse von Texten der Gegenwartsliteratur im Hinblick auf deren „Erzählung“ von Kreativität zeigt ein ernüchterndes Bild: Kreative Arbeit ist nicht kreativ und Kreativität bleibt im literarischen Diskurs des Postfordismus – im Unterschied zu Ökonomie oder Arbeitslosigkeit – ein randständiges Thema. Dabei sensibilisieren die literarischen Texte dafür, wie schwer es ist, kreative Arbeit in Worte zu fassen, und wie sehr der Kreativitätsdiskurs damit um einen Terminus herum gruppiert ist, der zwar in Arbeitsprozesse übersetzt werden und als Adjektiv ganze Wirtschaftszweige bezeichnen kann, dadurch aber die konkrete Arbeit nicht automatisch kreativ werden lässt.

Kreativität ist – dies lässt sich der Analyse der literarischen Auseinandersetzungen mit kreativer Arbeit im Postfordismus entnehmen – ein Passepartout-Begriff, der schnell bei der Hand ist. Kreative Arbeit mag subjektivierter Arbeit sein, sie mag entgrenzt und potenziell von Prekarisierung bedroht sein, aber kreativ im eigentlichen Sinne ist sie nur am Rande.

1 VON DER SCHÖPFUNG ZUR ERSCHÖPFUNG: KREATIVITÄT IM POSTFORDISMUS

1.1 Lauter verkorkste Künstler: Einsichten aus dem Herzen der Creative Industries

Im Jahr 2000 erschien in Frankreich ein Bestseller über einen empathielosen, zynischen und amoralischen Werber, ein Roman über den Wirtschaftszweig der sogenannten Creative Industries, die der politisch-ökonomische Diskurs jener Zeit zum neuen Wohlstandsmotor erklärt hatte. Der Roman wurde im Feuilleton umgehend zum Skandalon hochgeschrieben und machte seinen Autor zum Shootingstar einer jungen französischen Schriftstellergeneration. Der Roman *99 francs* von Frédéric Beigbeder (deutscher Titel: *39,90*) hat die Innenansichten der fiktiven Werbeagentur *Rosserly & Witchcraft* zum Inhalt, die Drogen- und Verschwendungssucht sowie die sexuellen Perversionen ihrer Mitarbeiter_innen, gemischt mit einer Prise Kapitalismuskritik.

Was aber erzählt der Roman über die Mechanismen der Werbeindustrie, was über die konkrete Tätigkeit der „Art Directors“ und „Creative Directors“, der Texter und Grafiker? Kurz: Welche Konturen gewinnt die Kreativarbeit des Textes und wie wird Kreativität überhaupt dargestellt?

Octave Parangos, Texter und Conceptioner bei der „Rosse“, wie die Werbeagentur im Branchenjargon kurz genannt wird, ist Erzähler und Protagonist des Romans und macht gleich zu Beginn deutlich, dass er als Erzählinstanz zwar imstande ist, eine ironisch-kritische Distanz zu sich selbst einzunehmen, indessen aber kaum zur Identifikationsfigur avanciert. Seine Selbstdarstellung lautet knapp:

„Ich bin Werber; ja, ein Weltverschmutzer. Ich bin der Typ, der Ihnen Scheiße verkauft. [...] Ich fixe Sie mit Neuheiten an, die den Vorzug haben, dass sie nicht neu bleiben. Es gibt immer eine neue Neuheit, die die vorige alt aussehen lässt“ (Beigbeder 2001, S. 15).

Im Gestus postmoderner Ironie überspringt Octave in seiner die Leser_innen direkt ansprechenden Suada den Graben zwischen profitabler Involviertheit in die Marktmechanismen der Werbeindustrie und kritischer Distanznahme. Die so eingenommene Haltung lässt potenziell Zweifel an der Ernsthaftigkeit dieser Selbstbezeichnung aufkommen. Nicht um Selbstbefragung oder Läuterung geht es Octave, sondern um „eine Beichte, abgelegt von einem Kind

dieses Jahrtausends“ (ebd., S. 27). Die Bewertung wird auf die Rezipient_innen des Romans verschoben, die ohne moralische Untertöne über die Gesellschaft aufgeklärt werden sollen:

„Ideal wäre, wenn Sie erst mich zu hassen beginnen und dann die Epoche, die mich hervorgebracht hat“ (Beigbeder 2001, S. 17).

Der evozierte Hass auf die Gesellschaft wird geteilt, aber er bleibt für den Protagonisten ohne Konsequenzen, denn etliche Textseiten später erfolgt eine popliterarische und unkritische Auflistung all jener Markenprodukte und Statussymbole, die dem Distinktionsgewinn des Erzählers zugutekommen:

„Du trägst einen Anzug von *Éric Bergère*, ein Hemd von *Hedi Slimane* für *Saint Laurent Rive Gauche Hommes*, Schuhe von *Berluti*, deine Uhr ist eine *Royal Oak* von *Audemas Piguet* [...] deine Brille ist von *Starck Eyes*, deine Hose ist von *Banana Republic* und in *New York* gekauft“ (Beigbeder 2001, S. 102).

Nachdem geklärt ist, wie sich Beigbeders Protagonist kleidet, folgt die exakte Beschreibung, wie er wohnt, nämlich in einer Fünfstückerwohnung in *Saint-Germain-des-Prés*, einem zentral gelegenen Pariser Stadtviertel. Die ermüdend redundanten Details mögen *Octave* zwar oberflächlich charakterisieren; womit er indes seine 13.000 Euro Monatsgehalt ohne Spesen verdient, wird dadurch keineswegs klar. Beredt bleibt hier der bereits zitierte Hinweis, dass sein Gelderwerb darin besteht, potenzielle Konsument_innen mit Neuheiten anzufixen.

Damit wäre der Wesenskern der Kreativität benannt, die nach der von *Andreas Reckwitz* pointierten Minimaldefinition darin besteht, „Neues zu schaffen und dabei sich selbst immer wieder auf überraschende Weise zu erneuern“ (Reckwitz 2010a, S. 252). Diese Orientierung am Kreativen als Akt der Erschaffung von Neuem trifft in der zuletzt zitierten Passage aber nicht auf die Person *Octaves* zu: Die Auswahl nach Maßgabe des Preises der konsumierten Accessoires dient lediglich dem Nachweis ökonomischen, nicht aber kreativen Potenzials – ja, torpediert Letzteres aufgrund der Serialität des Konsums geradezu, wenngleich sich im kuratierend-kombinatorischen Gestus ein Anschein von Kreativität erhält.

Die minimale Bestimmung der Kreativität als schöpferischem Akt per se sagt jedoch wenig über die tatsächliche Arbeit des Kreativen¹ aus. Auch Beig-

1 Bei Role Models und spezialdiskursiven Fachbegriffen wird auf eine genderneutrale Umschreibung verzichtet.

beder bleibt bei der Benennung kreativer Tätigkeiten verhalten. Schaut man genau hin, nimmt die Schilderung der kreativen Arbeit im Roman kaum Raum ein, weil dieser von den Drogenekapaden, Obsessionen und dem Konsumverhalten des Protagonisten besetzt bleibt. Dies ist insofern ein interessanter Befund, als die Werbeindustrie spätestens seit den 1960er Jahren (Reckwitz 2012, S. 165–177) als Vorreiter und Leitbild der gesamten Kreativwirtschaft fungiert, sodass man sich von der literarischen Beschreibung dieser Welt zumindest grundlegende Bestimmungen des Tuns der Kreativen erhoffen könnte.

Aber Kreativität ist zunächst ein immaterieller Vorgang und findet im Kopf statt, bevor sie sich im kreativen Produkt veräußert. Diese *Unsichtbarkeit* respektive Immaterialität (Negri/Lazzarato/Virno 1998) der kreativen Arbeit scheint auch für Beigbeders Hauptfigur ein Rechtfertigungsproblem darzustellen. Damit ist der Texter in der Werbeagentur dem Künstler verwandt, der das Role Model kreativen Arbeitens liefert – und das des technischen Erfinders ablöst (Reckwitz 2012, S. 17). Allerdings verweist Reckwitz auf einen entscheidenden Wandel der künstlerisch inspirierten kreativen Arbeit, für die nicht mehr der solipsistische Künstler, nicht mehr das Universalgenie den Bezugspunkt liefert, sondern der auf Kollektivität, Kooperation und Teilnahme des Publikums abstellende Künstler.

Beide, Künstler und Kreativarbeiter, sehen sich dabei mit dem Problem konfrontiert, zu großen Teilen *unproduktive* Arbeit zu verrichten, die weder ein Produkt herstellt noch Mehrwert generiert und dennoch unhintergehbare Bestandteil des kreativen Prozesses ist:

„Ähnlich wie für den bildenden Künstler, der weder für die lange Entwicklungszeit seiner Werke noch für die Momente der Inspiration und Konzentration bezahlt wird, wird der Kreative nicht entlohnt, wenn er eine Ausstellung besucht, eine Rezension liest, einen neuen Arbeitspartner kennen lernt“ (Mir 2014, S. 358).

Zudem sehen sie sich dem Vorwurf ausgesetzt, etwas zu produzieren, das letztlich voraussetzungslos jeder herstellen könne, in einem Akt schöpferischer Eingabe vielleicht, aber eben ohne jegliche körperliche Anstrengung. Diesem Verdacht muss Beigbeders Text(er) aktiv widersprechen:

„Und dann ist kreativ sein keine leichte Arbeit. Der Ruf des Metiers leidet unter dessen scheinbarer Einfachheit. Jeder denkt, das könnte ich auch“ (Beigbeder 2001, S. 41).

So bleibt der Künstler eine positive Identifikationsfolie für Octave. Beigbeders Werber will Schöpfer sein, kann aber letztlich nur Gewinn abschöpfen,

ohne eine identitätsstiftende Befriedigung aus seinem Tun zu ziehen. Schließlich ist er erschöpft – weniger von der Arbeit an sich als von seinem aufwendigen, am Neuen orientierten, rastlosen Lebensstil. Selbstbefriedigung findet Octave nicht im Beruf, sondern zwischen zwei Meetings auf der Firmentoilette. Es bleibt das fade Gefühl, die zwei Millionen Euro auf dem Konto, die er in seiner Zeit bei der „Rosse“ anhäufen konnte, seien Schmerzensgeld für die Amputation seiner kreativen Expressivität. Dementsprechend lautet sein Lamento:

„Wir sind doch schon lauter verkorkste Künstler und werden dann auch noch dazu gezwungen, unter Umgehung sämtlicher Selbstachtung unsere Schubladen mit abgelehnten Kreationen voll zu stopfen. Immer noch besser als die Schufferei in einer Fabrik, wirst du jetzt sagen. Aber der Arbeiter weiß jedenfalls, dass er etwas Handgreifliches macht, während der ‚Kreative‘ sich einen hochgestochenen Titel, ein lächerliches Markenzeichen zulegen muss, das zu nichts anderem taugt, als damit anzugeben und auf den Strich zu gehen. Übrigens sind alle, die hier arbeiten, Alkoholiker, depressiv oder auf Drogen“ (Beigbeder 2001, S. 52).

Die empfundene Degradierung ist somit eine doppelte: Der Werber ist kein freier, sondern angestellter Künstler und als solcher zu einem gewissen Grad weisungsgebunden – ein Double Bind, das Holm Friebe und Sascha Lobo (2006, S. 126) als konstitutiv für Kreative in Werbeagenturen ausmachen.

Octaves Arbeit mit Bildern und Sprache ist zudem eine Arbeit an der Oberfläche, er bildet keine in sich geschlossene kreative Persönlichkeit, sondern umgibt sich mit Attributen des Kreativen wie Titel und Markenzeichen als Staffage. Dass freilich die Figur des Arbeiters als verklärtes Gegenbild des Kreativen reanimiert und damit das fordistische Regime gegenüber dem postfordistischen gedanklich aufgewertet wird, verleugnet die negativen Effekte der Fabrikdisziplin und wirft das Marx'sche Entfremdungstheorem auf den Haufen der Geschichte.

Trotzdem zitiert der Erzähler Marx und Gramsci, jedoch nicht aus politischer Überzeugung, sondern dem provokatorischen Distinktionswillen des Werbers geschuldet, der sich mit eklektischen Theorieanleihen interessant macht und die Marktgängigkeit der jeweiligen Theoretiker dafür abwägt:

„Gramsci macht mehr her als Trotzki, predigt aber denselben Entrismus. Ich hätte genauso gut Tony Blair zitieren können oder Daniel Cohn-Bendit“ (Beigbeder 2001, S. 28).

Offenkundig kommt in Octaves Arbeitsleben ein Leiden an der immateriellen Arbeit, konkret an der seriellen Kreativität zum Ausdruck, das sich in De-

pression, Alkoholismus, Kokainabhängigkeit und sexueller Perversion widerspiegelt. Es entspringt einem als Kampfzone apostrophierten, mit Kriegs- und Katastrophenvokabular flankierten und auf Dauer gestellten Alarmzustand. Vom „Terror des Neuen“ (ebd., S.16), vom „Totalitarismus der Werbung“ (ebd., S.18) ist die Rede. Explizit wird das „Kriegsvokabular“ des Branchenjargons als enthüllend dechiffriert:

„Sie reden von *Target*, *Strategie*, *Zielkorridor*. Sie erobern und besetzen den Markt. Sie fürchten *feindliche Übernahmen* und die *Kannibalisierung*“ (Beigbeder 2001, S.28; kursive Hervorhebung im Original).

Octaves Tage erscheinen als Hamsterrad überfordernder Routinen, als „ein endloses Zapping zwischen diesen acht Bränden, die ich zu löschen habe“ (ebd., S.43). Welche konkreten Arbeitsabläufe allerdings in diesen Projekten stattfinden, bleibt – wie die ganze Persönlichkeit des Kreativen – unter der Oberfläche von Markenzeichen und Professionalität ausweisenden Anglizismen verschüttet, die eine Zitatcollage in ihrer ganzen Sinnentleerung entblößt:

Der „Texter“ oder „Conceptioner“ ist verantwortlich für die „Claims“, die früher mal „Slogans“ hießen, was aber heute „total has been“ wirkt. Auf Grundlage einer „Brand Review“ entwickelt er die „Double Insight“ für eine Präsentation nach Vorgaben des „Strategic Planning Department“ und der „Projektmanager“. Ein „Treatment“ wird erdacht, das über eine „Copy Strategie“ verfügt und damit „Tools“ für einen maximalen „Impact“ generiert, für den die „Visuals“ und das „Storyboard“ aufeinander abzustimmen sind – das „Soundbranding“ nicht zu vergessen (ebd., S.23–35).

Letztlich bleibt die Kreativarbeit der Werbeindustrie in Beigbeders Roman nur blass und schemenhaft. Octave erklärt, seine Arbeit bestehe darin, 30-sekündige Werbespots zu erfinden. Wie der Prozess des „Er-Findens“ konkret vor sich geht, wird nicht erwähnt. Zu erfahren ist lediglich, dass sein erster Entwurf für einen Joghurt-Spot vom Auftraggeber als zu experimentell zurückgewiesen wird. Ein zweiter, nicht weniger unorthodoxer Entwurf, entsteht in Kooperation mit Octaves Bürokollege Charlie, zwischen zwei Besuchen von Pornoseiten im Internet.

Die Reaktion des Creative Directors der Agentur – „Genauso unverkäuflich, aber wenns euch Spaß macht, probiert und holt euch blutige Nasen“ (Beigbeder 2001, S.75) – deutet an, dass die Arbeit der Kreativen einen Spielcharakter besitzt, der nicht (oder nur im Notfall) durch eine alleinige Ausrichtung an Kundenwunsch und Umsetzbarkeit eingehegt werden soll. Nur im assoziativen Spiel, so lautet der Subtext, lässt sich Kreativität freisetzen,

nur hier entsteht wirklich Neues, das mit Konventionen bricht – womit der Roman an einer diskursiven Aufwertung von Spiel, Spaß und Spannung teilhat, die im Postfordismus als Anspruch an die Arbeit herangetragen und mit der Vorstellung von Arbeit als Emanzipation und Selbstverwirklichung kurzgeschlossen werden (Meißner 2012, o. S.).

Der Moment der Erfindung selbst wird auratisch aufgeladen, ist „etwas Mysteriöses“ oder „die totale Magie“ (Beigbeder 2001, S. 42), bekommt also letztlich eine irrationale, quasireligiöse Konnotation. Kreativität im Sinne einer *Creatio ex nihilo*, einer Schöpfung aus dem Nichts, ist per se ein göttlicher, ein Schöpfungsakt (Bröckling 2004, S. 139). Der Erzähler wird von diesem *Wunder* der Schöpfung geradezu überwältigt, bleibt aber in Bezug auf das konkrete Ereignis wortkarg:

„Jedes Mal ist das erste Mal. Die Idee kommt immer aus dem Nichts. Dieses Wunder erschüttert mich, mir stehen Tränen in den Augen“ (Beigbeder 2001, S. 42).

Dabei ist die Arbeit des Kreativen in Beigbeders Text mitnichten eine Abfolge kreativer Schöpfungsakte, sondern erscheint in einen (Büro-)Alltag eingliedert, der die Kreativkraft absorbiert. Der Großteil der Arbeit wird als Reihung unkreativ-monotoner Tätigkeiten gezeichnet.

Auf den schöpferischen Akt folgt eine Phase, in der mit allen Abteilungen, die an der Realisierung des projektierten Werbefilms beteiligt sind, vor allem aber nach Vorgabe des Kunden, eine quälend lange Modifizierung der Ausgangsidee vorgenommen wird. Beim Pre-Production-Meeting verhandeln Agentur und Auftraggeber über Octaves Konzept und die technischen Details der Umsetzung – von den Schauspieler_innen über den Text bis hin zu Szenenbild und Ton. Hier geht es primär um technisches Know-how, d. h. um Handwerk.

Octave ist zu diesem Zeitpunkt gedanklich bereits desertiert, da das, was hier ausgehandelt wird, nichts mehr mit seinem ursprünglichen Entwurf zu tun hat. Nachdem der Kunde mehrfach interveniert, die Vorschläge der Werbeagentur abgelehnt und gedroht hat, den Auftrag neu auszuschreiben, sehen sich Octave und Charlie final genötigt, auf einen „Emergency-Plan“ auszuweichen und „Last-Minute-Mist“ anzubieten (Beigbeder 2001, S. 86). Das heißt, dass das schließlich angebotene Skript einer kreativen Leistung von „einer Minute gestoppter Zeit“ (ebd.) entspringt.

Das Dilemma von Octaves Argumentation liegt nun darin, dass auch seine abgelehnten Erst- und Zweitentwürfe für die Werbekampagne nicht wesentlich mehr Arbeitszeit erfordert haben als der „Last-Minute-Mist“. Was

sich hierin zeigt, ist, dass Improvisation einen wesentlichen Faktor kreativer Arbeit darstellt. Improvisation ist jedoch – entgegen landläufiger Meinung – keine Notlösung, als die Octave das Ergebnis seiner Arbeit empfinden würde, kein schlechter Kompromiss, der nur aufgrund fehlender Alternativen oder eines fehlenden Masterplans gefunden wurde.

Vor allem aber ist Improvisation nicht auf den kurzen Moment der Lösungsfindung beschränkt, da sie als Kompetenz nicht voraussetzungslos ist, sondern – wie Georg W. Bertram und Michael Rüsenberg nachzeichnen – auf Qualifikationen beruht, ohne die das Improvisieren in einer Krisensituation gar nicht möglich wäre:

„Das Improvisieren kommt nicht aus dem Nichts, sondern beruht auf Erfahrung, Geistesgegenwart und eintrainiertem Vorgehen“ (Bertram/Rüsenberg 2021, S. 13).

Insofern ist Improvisationsfähigkeit nicht Ausdruck eines Mangels von Fähigkeiten, sondern Nachweis von gerade im Postfordismus nachgefragter Flexibilität, die zu gelingenden Antworten in unerwarteten Situationen befähigt (ebd., S. 17). Über die reine Arbeitsdauer, die zur Findung eines kreativen Produktes notwendig ist – das zeigt Octaves Improvisationstalent – lässt sich dessen Wert also nicht bestimmen.

Problematisch ist aber nicht nur die Kritik des Antihelden am Produktionsprozess; auch die von ihm geäußerte Systemkritik beißt die Hand, die sie füttert. Das Legitimationsproblem dieser Kritik liegt nicht zuletzt darin, dass die Hauptfigur, die zugleich als Erzähler des Textes fungiert, eine oberflächliche Charaktermaske bleibt. Der Text überspitzt das damit angesprochene Glaubwürdigkeitsproblem des Erzählers am Ende des Romans noch einmal durch den Ort des Erzählens: Octave sitzt im Gefängnis, angeklagt wegen Beihilfe zum Mord an einer kalifornischen Rentnerin, der aus Langeweile und Überdruß begangen wurde.

Im Subtext wird der Grund für das Verbrechen hingegen in Anlehnung an die Theorie Jean Baudrillards durch ein Bedürfnis erklärt, in die Welt der reinen Zeichenhaftigkeit, in der sich Octave und seine Kollegen bewegen, ein Ereignis einbrechen zu lassen: das Ereignis des Todes. Für Baudrillard (1991) ist der Tod zwar das grundlegendste aller Zeichen, aber im Gegensatz zu allen anderen Zeichen, die im Zeitalter der Simulation nur mehr auf andere Zeichen verweisen und mit anderen Zeichen getauscht werden, verweigert sich der Tod dem Tauschprinzip. So gibt der Mord der Sehnsucht Octaves nach einem Ereignis Ausdruck, das außerhalb der Zeichenhaftigkeit seines Metiers und seiner Welt steht und reale Folgen zeitigt.

Problematisch ist drittens, dass der empirische Autor Frédéric Beigbeder real das bedient, was der Roman innerfiktional kritisiert. Die zur Schau gestellten sexuellen und beruflichen Deformationen seines Protagonisten, deutlich dem psychopathischen Vorbild des Investmentbankers Patrick Bateman aus Bret Easton Ellis' bereits zehn Jahre zuvor erschienenem Roman *American Psycho* nachempfunden, verhelfen dem Autor zu einer Platzierung im französischen literarischen Feld, sichern ihm mediale Aufmerksamkeit und etablieren die Marke des rebellisch-unangepassten Schreibers.

So gesehen diene die Kritik am Werbesystem lediglich der Eigenwerbung einer literarisch neuen Stimme. Text und Autor entsprächen jenem Schema der Absorption von Kapitalismuskritik durch das kapitalistische System, das Luc Boltanski und Ève Chiapello (2006) analysiert haben. Nur weiß der Autor Beigbeder um diese Absorptionslogik und legt seinem Protagonisten den Satz in den Mund, die Revolte gehöre zum Spiel (Beigbeder 2001, S. 18). Dies lässt sich sowohl historisch lesen in dem Sinne, dass die konkrete Revolte von 1968 längst in den Zeichensatz marktförmiger Ikonisierung eingegangen ist. Es lässt sich aber auch in dem Sinne lesen, dass nonkonformistisches Verhalten im Postfordismus zu einer nachgefragten Ressource avanciert.

Offenbar hat sich, wenn auch nicht flächendeckend, eine „Norm der Abweichung“ (Osten 2003) bzw. – mit den Worten von Norbert Bolz (1999) – ein Konformismus des Andersseins installiert. So sieht auch Ulrich Bröckling gegenwärtig ein Subjektivierungssystem walten, das paradoxerweise „die Abweichung von der Norm zur Norm erhebt“ (Bröckling 2010, S. 281).

Der Fall des Octave Parangos ließe sich insgesamt leicht als literarische Fiktion im Modus diabolischer Überzeichnung abqualifizieren, die wenig repräsentativ für die gegenwärtige Verfasstheit der Arbeitsgesellschaft insgesamt ist und auch kaum Aussagekraft über die realen Arbeitsverhältnisse in der speziellen Sparte der Kultur- und Kreativwirtschaft besitzt, ist diese doch viel zu heterogen, als dass sie in einem einzigen Fallbeispiel abgebildet werden könnte.

Beigbeders Roman, gelesen als Aufzeichnungen aus dem Herzen der Creative Industries an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, zeichnet zunächst auch nicht mehr als das Psychogramm eines manisch-depressiven, professionell deformierten Antihelden. Dennoch gibt die literarische Fiktion in pointierter und verdichteter Form Anhaltspunkte dafür, dass kreative Arbeit im Postfordismus zu einer stark nachgefragten Ressource mit diskursiver Prägekraft aufgestiegen ist, wie nicht nur der kulturökonomische Diskurs behauptet, sondern auch die kulturwissenschaftliche und soziologische Forschung.

Die vom US-Ökonomen Richard Florida zur „kreativen Klasse“ stilisierten Symbol- und Wissensarbeiter_innen sind zur tonangebenden Produktivkraft der postfordistischen Gesellschaft avanciert: „The Creative Class is the norm-setting class of our time“ (Florida 2012, S. 10). Die Lebens- und Arbeitsweisen der Kreativen bekämen, so prognostiziert Florida, Vorbildcharakter für alle gesellschaftlichen Bereiche.

Dagegen wurde kritisch angemerkt, dass Florida einen sehr weiten Begriff der kreativen Klasse formuliere, der letztlich alle Hochqualifizierten umfasse (Manske 2016, S.47), und dass er damit an einem homogen-bürgerlichen Klassenbild arbeite, das den parallelen Anstieg des Niedriglohnsektors unqualifizierter Arbeit sowie die Prekarisierungstendenzen innerhalb der kreativen Klasse ausblende. Außerdem sei die von Florida formulierte Funktion der Kreativarbeiter_innen als gesamtökonomischem Wachstumsmotor in ihrer Monokausalität kaum validierbar (Manske/Schnell 2010, S.716).

Dass der schöpferische Mensch heute dennoch als Role Model eines neuen Arbeitnehmertypus (Menger 2006, S. 10) und die Gegenwartsgesellschaft als von einem „kreativen Ethos“ (Reckwitz 2012, S. 16) dominiert gilt, zeigt in seiner behaupteten Dominanz zugleich die ambivalenten Effekte des Diskurses um Kreativität. Diese ist Angebot zur Selbstverwirklichung und zugleich ökonomische Aufforderung im Geiste einer Optimierungslogik:

„Kreativität avanciert vom künstlerischen Mythos zum wirtschaftlichen Imperativ und zum gesellschaftlichen Lifestyle“ (Rothauer 2006, S.6).

Diese Ambivalenzen zwischen Freiheiten und Zwängen, zwischen dem Akt der Schöpfung und der Erschöpfung nimmt Beigbeders Roman ebenso in den Blick wie den Graben, der sich zwischen den „hohen Erwartungen“, die an Kreativitätsressourcen allgemein herangetragen werden (Hentig 2000), und deren bisweilen profanen und in Routinen eingebundenen Realisierungen auftut. 39,90 sensibilisiert aber auch für die verbreitete Imago des autonomen Künstlers, der als Leitbild des angestellten Werbers fungiert und die Kreativökonomie als Schwundstufe eines gesellschaftlich und wirtschaftlich domestizierten Geniegedankens erscheinen lässt.

Schließlich sind die von Beigbeder inszenierten Arbeitsabläufe in der Werbeagentur auch Ausdruck einer postfordistischen, d. h. entstandardisierten, projektförmigen, kooperativen und auf Wunsch und Mitgestaltung des Kunden ausgerichteten Produktionsweise, die sich seit den späten 1970er Jahren in den westlichen Industrienationen sukzessive durchsetzte und – unterstützt durch eine neoliberal aktivierende Wirtschafts- und Sozialpolitik – gegen Ende des 20. Jahrhunderts dominant wurde.

Vor dem Hintergrund dieses ökonomischen und arbeitgesellschaftlichen Paradigmenwandels lassen sich anhand von Beigbeders Imaginationen einer kreativen Klasse, die ebenso auf kreative Expression wie auf ökonomischen Erfolg gepolt ist und am Künstlergenie orientiert zwischen gesellschaftlicher Anerkennung und finanziellem Risiko pendelt, Fragen nach dem Verhältnis von künstlerischem Text und dargestellter Expression formulieren. Zunächst interessiert primär, ob die Literatur den Hype um Kreativität mitträgt, ob Kreative zur literarischen Figur und Kreativität zum literarischen Thema taugen – mithin, ob die behauptete Ausbreitung kreativen Arbeitens in immer weitere Teile der Arbeitsgesellschaft auch literarischen Niederschlag findet.

1.2 Vom Potenzial zum Imperativ: Die Karriere des Kreativitätsdispositivs im Postfordismus

Der Aufstieg von Kreativität als ökonomischer Ressource im Postfordismus konzentriert sich in den Creative Industries bzw. der Kreativwirtschaft, wie die deutsche Entsprechung lautet. Beide Begriffe sind eine verhältnismäßig neue Erscheinung und an ihrem Gebrauch lässt sich ein Mentalitätswandel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachzeichnen. Der stärkste diskursive Umschwung zeigt sich darin, dass die Sphären von Kunst und Ökonomie semantisch in den „Creative Industries“ bzw. der „Creative Economy“ (Howkins 2002) verschmelzen, die eine Komposition aus den bis dahin gebräuchlichen Bezeichnungen „Creative Arts“ und „Cultural Industries“ bilden (zur Begriffsgeschichte vgl. Manske/Schnell 2010, S.704f.).

Die Wertschätzung, die der Kultur- und Kreativwirtschaft in Politik und Ökonomie der Gegenwart entgegengebracht wird, ist vor allem dadurch zu erklären, dass die in diesem Segment geleistete Kreativarbeit als wichtiger ökonomischer Faktor anerkannt wird. Der britische Autor John Howkins (2002) nennt die Umsatzzahlen der 15 Kernbereiche der Kultur- und Kreativwirtschaft im Jahr 1999 und damit ziemlich genau für die Zeit der Handlung von Beigbeders Roman. Global geht Howkins von einer jährlichen Wachstumsrate von 5 Prozent aus und behauptet auf Grundlage dieser Daten eine steigende wirtschaftliche Macht der Kreativökonomie.

Dabei galt die Kultur- und Kreativwirtschaft nicht nur in Deutschland bis in die 1980er Jahre hinein als vernachlässigte Sphäre dynamischer Wertschöpfung (Krämer 2014, S.59). Erst mit dem Inkrafttreten des Künstlersozialversicherungsgesetzes 1981 und der Einführung der Künstlersozialkasse

1982 wurde künstlerisch-kreative Arbeit in Deutschland überhaupt als sozialversicherungspflichtige Arbeit anerkannt.

Einen nachhaltigen Take-off hat die strukturelle Förderung der Creative Industries im England der 1990er Jahre erlebt, wo diese Sparte 1992 als eigener Wirtschaftszeit definiert wurde. Erste Studien zu seinem ökonomischen Potenzial wurden vom britischen *Department for Culture, Media and Sport* ab 1997 durchgeführt und Tony Blair nahm die Förderung der Creative Industries im Namen von New Labour in sein Regierungsprogramm auf (Locker 2010, S. 93 f.).

In einer Minimaldefinition umfasst künstlerisch-kreative Arbeit sämtliche künstlerischen, publizistischen und weiteren Kulturberufe, wobei nationale Unterschiede in der Frage bestehen, ob die Wissenschaften insgesamt als Teil der Creative Industries aufzufassen sind (Howkins 2002, S. XIII). Der 2007 präsentierte Schlussbericht der aus zwölf Abgeordneten und zwölf Expert_innen gebildeten Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages zum Thema „Kultur in Deutschland“ definiert:

„Die Enquete-Kommission ist der Auffassung, dass mit dem Begriff der Kulturwirtschaft sowohl der Bereich Kulturwirtschaft mit den Wirtschaftszweigen Musik- und Theaterwirtschaft, Verlagswesen, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkwirtschaft, Architektur und Designwirtschaft als auch der Bereich Kreativwirtschaft mit den Zweigen Werbung und Software/Games-Industrie zu erfassen sind. Aus diesem Grund nutzt die Enquete-Kommission den Begriff Kultur- und Kreativwirtschaft“ (Enquete-Kommission 2007, S. 333).

Die wirtschaftliche Bedeutung der Branche wird für das Jahr 2004 mit einer Bruttowertschöpfung von 36 Milliarden Euro beziffert, was einem Anteil von 1,6 Prozent an der Gesamtbruttowertschöpfung entspricht, mit dem die Kreativ- und Kulturökonomie damals zwischen den Sektoren Energiewirtschaft und chemische Industrie rangierte. Neuere Daten des Bundeswirtschaftsministeriums aus dem Jahr 2016 weisen auf einen offensichtlichen Aufstieg des Sektors hin, dessen Beitrag zur volkswirtschaftlichen Gesamtleistung in Deutschland 2016 knapp 99 Milliarden Euro betrug. Der Anteil an der Gesamtbruttowertschöpfung ist auf 3,1 Prozent gestiegen – nur noch die Automobilindustrie hatte einen größeren Anteil am Bruttoinlandsprodukt als die Kreativ- und Kulturökonomie (Bundesministerium für Wirtschaft und Energie 2016).

Dabei täuscht die Hofierung des Sektors vonseiten der Politik nur schlecht darüber hinweg, dass es sich – wie schon Howkins' 15 Kernsektoren der Kreativwirtschaft belegen – um einen zutiefst heterogenen Wirtschaftszweig handelt, der die milliardenschweren Global Player der Filmindustrie

und Internet-Unternehmen ebenso umfasst wie (schein-)selbstständige Dienstleister, Ich-AGs und kleinteilig organisierte Kreativunternehmen, für die befristete Verträge, Teilzeitbeschäftigung sowie Arbeitsverhältnisse charakteristisch sind, die typischerweise freiberuflich sowie kurzfristig, geringfügig, wechselnd und projektbasiert sind (Rothauer 2006, S. 14; Manske 2016, S. 99).

Damit wäre die Klassenfrage neu zu stellen, denn bei dieser Diversität erscheint die Stilisierung der in der Kreativwirtschaft Beschäftigten zu einer Kreativklasse (Florida 2012) als allzu homogenisierendes, die sozialen Unterschiede weichzeichnendes Label. Trotz oder gerade wegen dieser strukturellen Heterogenität ist die Kultur- und Kreativwirtschaft ein Leitbild gegenwärtiger Arbeitsdiskurse. Positiv gewendet gilt sie als wirtschaftlich dynamisch, als wachsender Arbeitsmarktfaktor bei geringer Kapitalintensivität (Krämer 2014, S. 61f.).

„People with ideas – people who *own* ideas – have become more powerful than people who work machines and, in many cases, more powerful than people who *own* machines“ (Howkins 2002, S. IX; kursive Hervorhebung im Original).

Darüber hinaus ist das Bild der Kreativwirtschaft vom Ideal der eigenverantwortlichen, selbst rationalisierten und selbst kontrollierten Arbeit gezeichnet, die qua Selbstbestimmung und -verwirklichung intrinsische Motivation garantiert. Hannes Krämer beschreibt die diskursive Überformung als

„Modell eines selbstbestimmten, hochmotivierten, unternehmerischen Arbeitssubjekts, welches dem eigenen Antrieb folgend kreative Lösungen erarbeitet, die als Alleinstellungsmerkmal auf einem Markt angeboten werden können“ (Krämer 2014, S. 63f.).

Kreativsein wird hier zum Subjektideal, das zu einem gesteigerten Engagement führt (Koppetsch 2006, S. 668).

Die Leitbildfunktion, die der Kultur- und Kreativwirtschaft zugeschrieben wird, resultiert aber neben der intrinsischen Motivation und der allgemeinen Wirtschaftskraft auch daraus, dass sich in diesem Sektor seit den 1980er Jahren sämtliche positiven wie negativen Auswirkungen eines sich ausbreitenden Flexibilisierungsimperativs abbilden (Sennett 1998/2010). Kennzeichen dessen sind ein gesteigertes bis extrem hohes Bildungsniveau gepaart mit einer Akademisierung der Kulturberufe sowie eine Ausrichtung an Dienstleistung und Unternehmertum, die sich in Begriffen wie „Kulturdienstleistung“, „Kulturunternehmer_in“ oder „Culturepreneur“ niederschlägt (Manske 2016, S. 709).

Charakteristisch ist ferner die Arbeit als Selbstunternehmer_in mit schwankendem Einkommen und unsicherer Einkommenskontinuität (ebd., S. 710), die sich zu einem Muster aus „hoher Qualifikation und niedrigem Lohn“ zusammenfügen (Raunig 2012, S. 32). Diese harten Fakten lassen Prekarisierungstendenzen deutlich zutage treten (Manske 2009, S. 284), die indes häufig hinter den positiven Effekten kreativer Arbeit verschwinden, z. B. flache Hierarchien, projektförmige Teamarbeit in bisweilen freizeitherlicher Arbeitsatmosphäre, relative Autonomie in der Strukturierung des Arbeitstages, entstandardisierte und hochgradig affektiv aufgeladene Arbeit mit vermeintlich weitreichenden Freiheiten.

Zudem sind die Prekarisierungseffekte aufgrund der selbstständigen Arbeitsweise offen eingehandelt und damit kaum zu beklagen, was die Aussage der Angestellten einer Werbeagentur zum Ausdruck bringt, die von Cornelia Koppetsch interviewt wurde und Flexibilität idealisiert, indem sie bekundet:

„Der Wechsel der Agentur ist lebensnotwendig, weil, sonst schläft man ein. Man muss immer wieder neue Leute, neue Kunden, verschiedene Agenturen und Arbeitsabläufe kennen lernen“ (zit. nach Koppetsch 2006, S. 685).

Im Anschluss an die Gouvernamentalitätsforschung spricht Isabell Lorey angesichts der Effekte einer nicht mehr aufgezwungenen, sondern scheinbar selbst gewählten Prekarisierung von einer „Selbst-Prekarisierung“ (Lorey 2012, S. 93), die mit der Ausweitung persönlicher Freiheiten auch Unsicherheiten und Unkalkulierbarkeiten in der Erwerbsbiografie in Kauf nimmt.

„Selbstprekarisierung bedeutet, zur Ausbeutung jedes Aspekts des Lebens, inklusive der Kreativität, ja zu sagen. Das ist das Paradox der Kreativität als Selbst-Regierung“ (Raunig 2007, S. 75).

Diese Unsicherheit trifft gleichwohl, so ließe sich entgegenhalten, jede_n unternehmerisch handelnde_n Selbstständige_n und ist gleichsam der Preis für autonomes Arbeiten, egal wie viel am Monatsende dabei herauskommt. Vor diesem Hintergrund ist die Diskussion um die Creative Industries sowohl aus der Perspektive ihrer Protagonist_innen als auch im kulturwissenschaftlichen und soziologischen Fachdiskurs von eben jenen Ambivalenzen geprägt, die auch die Arbeit in der Kreativwirtschaft insgesamt charakterisieren und die hier mit den Schlagworten „Schöpfung“ und „Erschöpfung“ gefasst werden sollen:

- *Schöpfung* bezieht sich dabei auf den kreativen Akt der Schaffung von Neuartigem, der sich als Kern der Arbeit in der Kreativwirtschaft identifizieren lässt. So definiert ein Gutachten im Auftrag des Bundesministeri-

ums für Wirtschaft und Technologie: „Der wirtschaftlich verbindende Kern jeder kultur- und kreativwirtschaftlichen Aktivität ist der sogenannte schöpferische Akt“ (Söndermann/Backes/Arndt 2009, S. 3).

- *Erschöpfung*, wie sie bereits im einleitenden literarischen Beispiel ([Kapitel 2.1](#)) als psychopathologisches Krankheitsbild des zwischen hartem Arbeiten und Feiern pendelnden Protagonisten aufscheint.

Der französische Soziologe Alain Ehrenberg (1998/2015) hebt hervor, dass der Anstieg depressiver Krankheitsbilder in der Gegenwart ursächlich mit der Inwertsetzung des selbstbestimmten, aber damit auch selbstverantwortlichen Subjekts im Postfordismus korreliert. Das heißt konkret, dass der Zuwachs von autonomer, entstandardisierter und selbstunternehmerischer Arbeit, wie sie für die Kreativwirtschaft kennzeichnend ist, die Gefahr psychopathologischer Deformation mit sich bringt. Zwar sei, so Ehrenberg, Konformismus im Denken und Automatismus im Handeln längst durch initiatives und mentales Handeln abgelöst; daraus ergebe sich aber zugleich die Gefahr einer Überforderung. Weil sich die individuellen Verantwortungsgebiete ebenso ausgeweitet hätten wie der Anspruch, sich als ganze Persönlichkeit in den Dienst der Arbeit zu stellen (ebd., S. 298), definiert Ehrenberg die Depression als

„Krankheit des Individuums, das sich scheinbar von den Verboten emanzipiert hat, das aber durch die Spannung zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen zerrissen wird“ (Ehrenberg 1998/2015, S. 34).

Dies gilt umso mehr, wenn eine kompetitiv-komparativische Optimierungslogik (Bröckling 2007, S. 126) immer mehr, immer bessere und immer kreativere neuartige Einfälle einfordert und den singulären Akt der Schöpfung in eine letztlich wieder fordistische, wenn auch nicht mehr tayloristische Taktung der Fließbandfertigung rückübersetzt. Der maßgebliche Unterschied liegt in der Subjektivierung der Arbeit: Verhieß das fordistische Arbeitsregime Selbstverwirklichung *nach* Erledigung der standardisierten Arbeit, findet sich die Selbstverwirklichung im postfordistischen Arbeitsregime *in* die Arbeitszeit selbst verlegt. Indem subjektive Potenziale wie Kreativität, Kommunikativität und Sozialkompetenz abgerufen werden, übernehmen die Beschäftigten

„wichtige Anteile der zentralen Managementfunktionen der Steuerung von Arbeit selbst und wandeln sich dabei tendenziell von passiven Befehlsempfängern zu proaktiven Auftragnehmern mit unternehmerähnlichen Eigenschaften“ (Voß/Weiß 2013, S. 34).

Der von der Forderung zur Anforderung umgepolte Einsatz individueller Persönlichkeitsaspekte (Neckel/Wagner 2013, S.14) führt aber erst zur Erschöpfung, wenn der Appell an außergewöhnliche Leistungen zum Dauerzustand wird (ebd., S.16). Auffällig ist dabei nicht nur der Zusammenhang von Schöpfung und Erschöpfung, sondern auch jener einer signifikanten Zunahme zeittypischer Erschöpfungskrankheiten wie Burn-out einerseits und dem gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Wandel andererseits, der diese psychosozialen Pathologien produziert (Kury 2013, S.123).

Dieser Wandel manifestiert sich ab den späten 1970er Jahren, nimmt in den 1990er Jahren an Fahrt auf und gewinnt mit den Sozialreformen der 2000er Jahre an Vehemenz. Damit ist Erschöpfung zwar kein reines Zeitphänomen der Gegenwart, aber die postfordistische Gegenwart produziert mit ihren Entgrenzungs-Phantasmagorien in besonderem Maße Anfälligkeiten für das Umschlagen von Schöpfergeist in einen erschöpften Geist, dem kreative Selbstverwirklichung in der Arbeit zum ultimativen Stressfaktor gerinnt (Thunman 2013, S.80).

Gerade aufgrund ihrer ambivalenten Anforderungen und Verheißungen für das Arbeitssubjekt kommt den Creative Industries eine Schrittmacherfunktion im Hinblick auf Flexibilisierung und „Kreativierung“ gegenwärtiger Arbeitswelten zu. Als „radikale Ästhetisierungsagenten der postfordistischen Ökonomie“ (Reckwitz 2012, S.191) haben sie maßgeblich zu einer gesamtarbeitsgesellschaftlichen Umorientierung hin zum kreativen Imperativ beigetragen und einen Diskurs mitbegründet, der Kreativität als identitäres Leitbild nicht nur für die Kreativwirtschaft, sondern für die postfordistische Arbeitswelt und Lebensführung insgesamt begreift.

Pierre-Michel Menger spitzt dies zur These zu, der „schöpferische Mensch“ gelte heute „als modellhafte Figur des neuen Arbeitnehmers“ (Menger 2006, S.10), sodass der Bedeutungszuwachs der Kreativwirtschaft nicht zuletzt einer Generalisierung des Kreativseins Vorschub leistet (Krämer 2014, S.10f.). In diesem Sinne ist die Kreativwirtschaft Vorbild und Teil einer umfassenderen Orientierung an Kreativität, die sich nicht nur als Multitool in Management- und Ratgeberliteratur, sondern auch als Behauptung im kultursoziologischen Diskurs findet.

Gegen diese Tendenz, in Kreativität ein Allheilmittel zur Behebung wirtschaftlicher und arbeitsmotivationaler Probleme zu sehen, wird gleichwohl auch Kritik laut. Holm Friebe und Sascha Lobo etwa, die mit *Wir nennen es Arbeit* eine programmatische Feier selbstständiger Arbeit in der digitalen Bohème vorgelegt haben, nennen Kreativität „eine[n] der am meisten überstrapazierten Begriffe der letzten Jahrzehnte“ (Friebe/Lobo 2006, S.147).

In jedem Fall wäre die These einer Generalisierung von Kreativität zu prüfen, d. h. deren zunehmende Dominanz als Teil des Arbeitsprozesses in immer mehr wirtschaftlichen Bereichen. Der Nachweis einer allgemeinen „Kreativierung“ von Erwerbsarbeit ist bis dato ein Desiderat und lediglich für den engen Bereich der Kultur- und Kreativwirtschaft erfolgt. Und selbst in diesem in sich heterogenen Feld verweisen die bisherigen soziologischen Studien eher auf die negative Seite kreativer Arbeitspraktiken, etwa auf Prekariisierungseffekte durch fehlende institutionalisierte Schutzmechanismen (Manske 2009; Loacker 2010), die gerade in der Selbstinszenierung der digitalen Bohème wegezählt werden (Manske 2009, S. 294).

Zudem blendet die These einer allumfassenden „Kreativierung“ der Arbeitsgesellschaft aus, dass weite Teile der im industriellen Sektor Beschäftigten, der Angestellten (nicht nur) im öffentlichen Dienst und der Beschäftigten im Dienstleistungssektor von einer Ausrichtung an Kreativität weit entfernt sind. Dies gilt erst recht für den wachsenden Anteil der Beschäftigten im Niedriglohnbereich außerhalb der Kultur- und Kreativwirtschaft (Schulten 2013), der durch die Einführung des Mindestlohns ab 2017 eingedämmt werden sollte und eine starke Schieflage hinsichtlich Geschlecht und Ethnizität aufweist.

Für die unter dem Label der Kreativwirtschaft zusammenfassten Branchen hat Hannes Krämer (2014) nachgewiesen, dass die behauptete Ausrichtung der Arbeitsprozesse am kreativen Akt so nicht zutrifft. In der von Krämer teilnehmend beobachteten Werbewirtschaft findet sich der schöpferische Akt, den Söndermann, Backes und Arndt (2009) als Kern der Kreativwirtschaft identifizieren, eingeschlossen in ein Gewebe aus Routinen, kooperativer Weiterentwicklung und Verwerfung bereits gefundener Entwürfe. Kurz: Der Mythos des solipsistisch aus sich selbst schöpfenden Künstlers ist entzaubert, kreative Arbeit ist prozessualisiert, demokratisiert, kollektiviert und routinisiert. Dennoch gilt Kreativität als Schlüssel zum Aufbruch aus der fordistischen Routinearbeit, wie Krämer selbst zusammenfasst:

„Mit der Kultur- und Kreativwirtschaft wird eine Verschiebung von traditionellen Arbeitsroutinen industriell-fordistischer Prägung hin zu postindustriellen Arbeitspraktiken konstatiert, die im Begriff der Wissensarbeit, immateriellen Arbeit oder aber auch Kreativarbeit ihren paradigmatischen Ausdruck erhalten“ (Krämer 2014, S. 63).

Im Unterschied zum Begriff der „Kreativwirtschaft“, der auf einen spezifischen Sektor der postfordistischen Wirtschaft beschränkt ist, und zum allgemeinen Begriff der „Kreativität“ ist der von Krämer verwendete Begriff der

Kreativarbeit geeignet, die behauptete Ausweitung kreativer Arbeitsweisen im Postfordismus samt ihren Auswirkungen auf das Arbeitssubjekt in den Blick zu nehmen. Dies führt zu der Frage, wie kreativ Arbeit im Postfordismus wirklich ist und wie sich dieses Phänomen im Spiegel literarischer Werke darstellt. Dafür ist zunächst zu bestimmen, was genau unter „Kreativität“ zu verstehen ist, bevor in einem weiteren Schritt der kreative Imperativ als Teil des postfordistischen Akkumulationsregimes bestimmt wird.

1.2.1 Die semantische Karriere der Kreativität

Kreativität ist nicht letztgültig definiert. Sie kann sich auf Personen, Prozesse, Produkte und Umgebungen beziehen. In dieser Studie steht der kreative Prozess als Arbeitsprozess im Fokus; deshalb dient die Person als Arbeitssubjekt mit einer möglicherweise kreativen Aura eher dem Abgleich zwischen Anspruch und Wirklichkeit kreativer Arbeit.

Die Arbeitsumgebungen spielen (nicht nur) aus literaturwissenschaftlicher Sicht eine entscheidende Rolle bei der Frage der Verortbarkeit kreativer Prozesse im Raum. Die narratologische Raumanalyse (Würzbach 2004; Dennerlein 2009; Nünning 2009) fokussiert den Raum der erzählten Welt im Anschluss an die geisteswissenschaftliche Karriere der sogenannten raumkritischen Wende („spatial turn“) in seiner physischen wie mentalen Funktion. In beiden Dimensionen wird er wichtig für die Frage, wie sich Kreativität in literarischen Texten materialisiert, was auch Rückschlüsse auf die sozialräumliche Einbettung des erzählten oder erzählenden Arbeitssubjekts zulässt.

Denn das vermeintlich größte Problem bei der Beschreibung von Kreativität – ob aus soziologischer oder literarischer Perspektive – bleibt deren Unsichtbarkeit. Kreativität kann sich zwar in Produkten materialisieren und kreative Umgebungen notwendig werden lassen, letztlich bleibt der Prozess der Kreativität dennoch innerlich. Kreativität ist deshalb kein Beobachtungs-, sondern ein Konstruktionsbegriff (Westmeyer 2008, S. 21). Als solcher ist er offen für Metaphorisierungen, die den nicht beobachtbaren Prozess der Kreativität in lesbare Bilder übersetzen. Ulrich Bröckling hat dafür im Anschluss an Hans Joas (1992) sechs Metaphern der Kreativität identifiziert (Bröckling 2007, S. 157–159; Bröckling 2004, S. 140): Kreativität

- wird erstens mit künstlerischem Handeln assoziiert und stellt darin ein Moment der Expressivität dar;
- steht zweitens für ein Modell der Produktion;

- gilt drittens als problemlösendes Handeln, als deren Prototyp der Erfinder gelten kann;
- wird viertens als Revolution im Sinne einer radikalen Neuerung (des Sozialen) verstanden.
- Stärker anthropologisch orientiert ist demgegenüber fünftens die Assoziation der Kreation mit dem Leben im Sinne von Zeugung, Geburt oder Evolution.
- Schließlich wird das Schöpferische sechstens zum Spiel, wo es mit zweckfreiem Handeln kurzgeschlossen wird.

Dieses Assoziationstableau zeigt auf, wie weit der Begriff des Kreativen semantisch gefasst ist und wie sehr demgemäß eine Einengung des Terminus notwendig ist, zumal gleichfalls umstritten ist, wie Kreativität gesellschaftlich bewertet wird: Gilt sie einerseits als eine anthropologische Konstante, die jedem Subjekt in welcher Ausprägung und Intensität auch immer eignet, wird andererseits eben dieses allgemeine Kreativitätspotenzial weniger als angeborne, sondern als erlernbare Kompetenz aufgefasst. Gegenwärtig changiert die Anerkennung des Kreativen zudem zwischen einer diskursiv hegemonialen Norm und einem Ziel (im Sinne der Steigerungs- und Optimierungsllogik der Wettbewerbsgesellschaft), das die bereits angeborenen oder erlernten, in jedem Fall bestehenden kreativen Eigenschaften weiter ausbauen will (Bröckling 2004, S. 142).

Wenn oben zwischen Personen, Prozessen, Produkten und Umgebungen unterschieden wurde, so bleibt die Frage offen, wie der Prozess der Kreativität, für den Stephan Sonnenburg (2007, S. 74) den Begriff der „Kreativierung“ vorschlägt, eigentlich *aussieht*. In der psychologischen Forschung hat sich zur Beschreibung der Kreativierung ein Phasenmodell etabliert, das darauf verweist, dass der schöpferische Akt nicht einfach mit einem Geistesblitz assoziierbar ist, sondern zum einen zeitlich gestuft ist und zum anderen eine soziale Rahmung aufweist. Aus zeitlicher Perspektive lässt sich der Prozess der Kreativität mit diesem bereits 1909 von Henri Poincaré entwickelten und bis heute gebräuchlichen Modell (Off 2008) in vier Phasen unterteilen:

- eine Phase der *Präparation*, in der bestehendes und neues Wissen über ein zu lösendes Problem zusammengetragen bzw. in der das Problem als solches überhaupt erst definiert wird.
- Auf diese erste Phase folgt eine *Inkubationszeit*, vergleichbar mit einer schöpferischen Pause, in der das Problem ins Unbewusste wandert. Während sich das kreative Subjekt äußerlich mit anderen Dingen beschäftigt, arbeitet es unbewusst weiter an der Problemlösung,

- die dann im Heureka-Erlebnis der *Illumination* (Phase 3) ans Licht kommt.
- An diese „Geburt“ des kreativen Gedankens, Konzepts oder Produkts schließt sich dann eine vierte Phase der *Verifikation* an, in der das Produkt einer Beurteilung unterzogen wird. Dies kann ein solipsistischer Akt sein, ist aber immer vom Umfeld abhängig, das unbewusst in den Kreativeprozess einfließt oder – im Falle von Teamarbeit – durch kollektives Brainstorming und die gemeinsame Evaluation der Lösungsvorschläge in konkrete soziale Interaktion übersetzt wird.

Das Phasenmodell macht es notwendig, Arbeitszeit anders zu bewerten, und führt potenziell zu einer Entgrenzung von Arbeit bzw. einer verwischten Grenzziehung der Sphären Arbeit und Freizeit. Während Phase 1, 3 und 4 eindeutig als Arbeit definiert werden können, kann die intrinsische Inkubationszeit von Phase 2 durchaus von anderen Tätigkeiten dominiert sein. Diese müssen nicht zwangsläufig arbeitsaffinen Charakter haben, sondern können oder sollen sogar freizeithlich anmuten und sind dann eher mit dem Konzept der Muße zu fassen, auch wenn Muße, Faulheit oder kreative Auszeit in widerständigen Gegenentwürfen zur Dominanz der Arbeit verhaftet bleiben. Selbst dann, wenn sie dem Entzug aus der Zurichtung durch Arbeit dienen, bleiben sie als Selbstzweck der Dienstbarmachung unterstellt (Schäfer 2013, S.517).

Kreation und Rekreation wechseln sich im kreativen Prozess also ab. Aber dieses Wechselverhältnis von Arbeit und Muße bzw. die Anerkennung der nicht nur motivations-, sondern auch arbeitsfördernden Wirkung von Phasen der Muße trägt zum Befund einer effizienzorientierten Umstrukturierung der Freizeit nach Maßgabe der Arbeit bei (Schäfer 2013, S.516; Cederström/Fleming 2013, S.19) oder arbeitet diesem Befund zumindest offensiv zu. So wird Octaves Pornokonsum in Beigbeders Roman als rekreativer Teil des Kreativitätsprozesses lesbar, als Zeit der Ablenkung, in der der kreative Einfall reifen kann. Oder er lässt sich der vorbereitenden Phase zuschlagen, als Abgrasen der Trash-Kultur auf der Suche nach Inspiration und Zeichen, die sich als radikal Neues in die Mainstream-Kultur der Werbung einspeisen und vermarkten lassen.

Dieses Verhalten betont nicht nur die Prozessualität der „Kreativierung“, sondern macht auch deutlich, dass es sich bei dieser Form von „integrierter“ Kreativität (Joas 1992, S.371 f.) eben nicht um eine *Creatio ex nihilo*, eine Schöpfung aus dem Nichts handelt. Das kreative Produkt lässt sich damit nicht als etwas Neuartiges im emphatischen Sinne charakterisieren, sondern ist ein Sampling aus bereits bestehenden Elemente der Populärkultur, das

nichts genuin Neues hervorbringt, sondern bereits Bekanntes neu arrangiert (Reckwitz 2010b, S. 114). Auch deshalb ist eine Fokussierung weniger auf den Akt als auf den Prozess der Kreativität in postfordistischen Arbeitsabläufen notwendig, denn

„[e]s lassen sich [...] verschiedene Schritte und Mechanismen identifizieren, in denen Einfälle stabilisiert, transformiert, materialisiert, aber auch wieder destabilisiert werden können und die somit an der Hervorbringung eines kreativen Produktes maßgeblich beteiligt sind“ (Krämer 2014, S. 160).

Unabhängig von der sozialen Rahmung des kreativen Prozesses sind sich die meisten Definitionen von Kreativität aber in dem Punkt einig, dass Kreativität die Hervorbringung von als wertvoll anerkanntem Neuem ist.

„Creativity is the ability to generate something new. It means the production by one or more people of ideas and inventions that are personal, original and meaningful“ (Howkins 2002, S. IX),

definiert John Howkins in minimaler Variation älterer Begriffsbestimmungen. Deren inzwischen als klassisch zu bezeichnende Definition lautet:

„Creativity is the ability to produce work that is both novel (i. e., original, unexpected) and appropriate (i. e., useful, adaptive concerning task constraints)“ (Sternberg/Lubart 1999, S. 3).

Das Neuartige des kreativen Aktes wird in einigen Bestimmungsversuchen als überraschend, in anderen als sinnvoll (Sonnenburg 2007, S. 72), angemessen oder bedeutsam ausgewiesen. Diese Attribute verweisen darauf, dass Kreativität nur als sozial beglaubigt oder diskursiv hervorgebracht zu verstehen ist. Die Produktion von etwas Neuem an sich ist noch kein kreativer Akt, vielmehr braucht Kreativität die Beglaubigung und Anerkennung der Umwelt, braucht das Neuartige ein Publikum, das die Neuartigkeit erst zu würdigen weiß:

„Ein Produkt [ebenso wie eine Person oder ein Prozess] *ist* nicht kreativ, sondern *gilt* als kreativ. Kreativität ist etwas, was Produkte nicht besitzen, sondern was Produkten zugeschrieben wird“ (Westmeyer 2008, S. 25).

In der Psychologie wird aus diesem Grund zwischen einer „historischen“ und einer „psychologischen“ Kreativität unterschieden (Dresler 2008, S. 12). Als psychologisch wird Kreativität bezeichnet, wenn sie nur für die hervorbringende Person selbst etwas sinnvoll Neuartiges darstellt. Historische Kreativität erzeugt demgegenüber Neuartiges, das von einer Gruppe von Menschen –

zu einem konkreten historischen Zeitpunkt – als sinnvoll Neues beurteilt wird. Dieser Zeitpunkt ist insofern variabel, als die Bewertung eines Aktes oder Produktes als kreativ nicht nur unmittelbar, sondern auch mit großem zeitlichen Abstand erfolgen kann – was die Rede vom zu Lebzeiten „verkannten Genie“ erklärt, das erst posthum (wieder)entdeckt wird und seine Würdigung erfährt.

Für die in der Kreativwirtschaft Tätigen bedeutet diese *relationale* Komponente der Kreativität (Csíkszentmihályi 1996, S.41) im Falle kooperativer Kreativität – wie am Beispiel von Beigbeders Roman zu sehen – eine unmittelbare Evaluation durch Kolleg_innen oder Vorgesetzte, in jedem Fall aber eine Bindung an den Markt, die Kund_innen oder das Publikum, weshalb Octave und Charlie ihre ersten Entwürfe, die zwar durch die Expertenmeinung ihres Chefs, nicht aber durch den Kunden als wertvoll beglaubigt werden, für die Schublade produziert haben.

Für angestellte Kreative gilt daher im Gegensatz zu Künstler_innen, dass die Beglaubigung der Kreativität nicht durch Expertise, sondern durch den Markt erfolgt, wodurch das Moment der überraschenden Neuheit dem Faktor Verkaufbarkeit untergeordnet wird. Auch hierin liegt eine Quelle der Erschöpfung der Kreativen: Die Produktion von Neuem läuft immer Gefahr, vom Markt nicht anerkannt zu werden, was als letzten Ausweg – auch das illustriert Beigbeders Protagonist –, die Flucht in die Imago des verkannten Genies als psychologische Kompensation unterdrückter oder nicht anerkannter Leistung eröffnet.

Zwar ist das kreative Subjekt, wie es Andreas Reckwitz komponiert, auf Nonkonformismus gepolt und muss „auf lustvolle Weise dazu bereit sein, sich im Dissens zur Mehrheit zu befinden“ (Reckwitz 2012, S.232), aber wenn dieser Dissens von einer Episode zum Kontinuum wird, entsteht langfristig ein Anerkennungsproblem. Ein ähnliches Problem tut sich auf, wenn Nonkonformismus und Selbstverwirklichung zwar grundsätzlich gewollt sind, aber nur in einer angepassten Schwundstufe zugelassen werden (Honneth 2010).

Kreativität ist also an einem Doppel aus Neuheit und Anerkennung ausgerichtet und läuft permanent Gefahr, eine der beiden Komponenten zu verfehlen, wenn das Hervorgebrachte entweder als nicht neu oder als neu, aber nicht sinnvoll bewertet wird. Aufgrund der Angewiesenheit auf ein informiertes Publikum lässt sich mit Ulrich Bröckling nunmehr präzisieren: „Kreativ ist das Neue, das sich durchsetzt“ (Bröckling 2007, S.142).

Die Orientierung am Neuen ist mit der Entdeckung der Kreativität als wirtschaftlichem und motivationalem Faktor, so der Tenor der Forschung,

zu einem Leitmotiv geronnen, das ökonomische und künstlerisch-ästhetische Ziele zusammenzubinden imstande ist. Dann befriedigt die valorisierte Schöpfung von Neuem gleichermaßen das schöpferische Subjekt wie den industriell gesättigten, immer stärker an ästhetischen Maßstäben ausgerichteten Markt.

Kreativität bevorzugt „das Neue gegenüber dem Alten, das Abweichende gegenüber dem Standard, das Andere gegenüber dem Gleichen [...] immer und auf Dauer [...], und sein Hervorbringer erscheint als schöpferisches Selbst, das dem Künstler analog ist“ (Reckwitz 2012, S.10).

Diese Formulierung von Andreas Reckwitz weist auf die doppelte Anschlussfähigkeit von Kreativität im Postfordismus hin: die Orientierung am Role Model des Künstlers und der Kunst einerseits und die marktförmige Ausrichtung am Typus des Unternehmers andererseits. Dessen Aktivitäten klassifizierte Joseph Schumpeter schon 1912 aufgrund ihrer kreativen Innovationsfähigkeit als „schöpferische Zerstörung“ durch ein dynamisch-energisches Subjekt, die Altes umwälzt, um Neues zu schaffen, oder Altes in überraschender Weise neu kombiniert, um nicht in Kontinuität zu erstarren (Schumpeter 1912/2006).

1.2.2 Künstlerische Unternehmungen

In seiner Rekonstruktion des Aufstiegs der Kreativität zum Leitmotiv im gegenwärtigen ästhetischen Kapitalismus argumentiert Andreas Reckwitz (2012, S. 17), Kreativität sei zwar auch in Wirtschaft und Technik beheimatet, verdanke ihren gesellschaftlichen Erfolg aber der Orientierung am Künstler und der Kunst. Das Feld der Kunst und das Vorbild des Künstlers seien inzwischen ins kulturelle Zentrum der Gesellschaft vorgedrungen (ebd., S. 129) und hätten – so auch die Position von Ulrich Bröckling sowie Luc Boltanski und Ève Chiapello – eine Bewegung von der Ausnahmefigur zum performativen Marktsubjekt vollzogen (Manske 2016, S. 85; kritisch Gabriel 2014). Boltanski/Chiapello (2006, S. 162) überspitzen in ihrer Analyse von Managementliteratur der 1990er Jahre, dass der Künstler als Vorbild selbst noch des Investmentbankers diene.

Im 18. und 19. Jahrhundert hingegen waren Kunst und Ökonomie unter dem Diktum von Autonomie und Originalgenie des (männlichen) Künstlers klar getrennt. Kunst galt als „kontemplativer Schonraum“ (Manske 2016, S. 41), als Ort des Erhabenen und Schönen, der von Verunreinigungen durch

ökonomische Zwänge freizuhalten war. Sie war am Modell der Einzigartigkeit und Nichtwiederholbarkeit ausgerichtet und im expressiven Selbst der Künstlerfigur verdichtet.

Der Geniediskurs (Schmidt 1985) verpflichtete den Künstler – wie Andreas Reckwitz (2012) zusammenfasst – auf die Schöpfung originärer Werke und grenzte sich damit klar gegenüber jeglicher Nachahmungsästhetik ab. Damit orientiert er sich an der Schaffung von Neuartigem, das von einem fachkundigen Publikum als neuartig anerkannt werden muss. Wo zuvor eine Orientierung an der Regelmäßigkeit und die Variation des bereits Bekannten und Etablierten vorherrschten, wurde nun ein Publikum notwendig, das die Kunstwerke nach den Kriterien der Neu- und Andersartigkeit bewertet. Damit wurde zugleich die geistige Fähigkeit zur Erzeugung von ästhetisch Neuem gegenüber den materiell-handwerklichen Kompetenzen aufgewertet; die Kunst begann, sich vom Kunsthandwerk zu differenzieren (Reckwitz 2012, S. 60–68).

Zwar wird der Autonomiegedanke des selbstexpressiven, auratischen Künstleroriginals bereits in der Veralltäglichung von Kunst im Design – etwa in der britischen Arts-and-Crafts-Bewegung oder im Bauhaus – sukzessive aufgeweicht, aber erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts wird der Geniediskurs in den westlichen Industrienationen von der Kapitalisierung der Kunst und der Ästhetisierung des Kapitalismus (Haug 2009; vgl. Niederauer/Schweppenhäuser 2018) abgelöst. Ein „ästhetischer Kapitalismus“ entstand historisch zu dem Zeitpunkt, als das Konsumbedürfnis für industriell erzeugte Waren relativ gedeckt war und

„weiteres Wachstum nur durch die Steigerung des Lebens möglich ist, durch Ausstattung und Produktion von Mitteln der Inszenierung, also durch Herstellung ästhetischer Werte“ (Böhme 2016, S. 16).

Gegen diesen Prozess der Veralltäglichung und Industrialisierung von Kultur haben Max Horkheimer und Theodor W. Adorno unter dem Schlagwort der „Kulturindustrie“ in der *Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer/Adorno 1944/2006) interveniert. Die Kulturindustrie, deren Zurückweisung in den 1960er Jahren ihren Höhepunkt erreichte, findet sich heute semantisch zur „Creative Industry“ gewandelt und zu einem „universellen Heilsversprechen umgedeutet“ (Raunig 2007, S. 67), gilt gar als „Heilsbringer moderner Arbeitswelten“ (Krämer 2014, S. 60). Hierin drückt sich – wie Bernadette Loacker im Anschluss an Boltanski/Chiapello (2006) bemerkt – nicht zuletzt ein Umschwung von der Kritik der Ökonomie zur Ökonomisierung der Kritik aus:

„Wurde das Kunst- und Kulturfeld also ehemals als Ort betrachtet, von dem aus man Kritik an gesellschaftlich etablierten Normen, Wahrheiten und Machtstrukturen erwarten musste, wird das Feld heute als Hoffnungsträger und Motor für wirtschaftliche und soziokulturelle Entwicklungen und als Garant für gesellschaftlichen Wohlstand angesehen“ (Loacker 2010, S. 88).

Dies liegt nicht zuletzt daran, dass es mit der Ökonomisierung von Kunst und Kunstmarkt einerseits und der schrittweisen Ästhetisierung des Kapitalismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts andererseits auch zu einer Angleichung der am wirtschaftlichen Imperativ ausgerichteten Kreativen und der am ästhetischen Imperativ ausgerichteten Künstler_innen kam. Damit hat sich aber nicht nur die Ausrichtung am kreativen Schaffensprozess des Künstlers, sondern auch dessen prekäre Beschäftigungssituation *demokratisiert*. Das Ausnahmesubjekt des Künstlers wird zu einem ökonomischen Akteur degradiert (Osten 2007, S. 107), der sich perfekt in das neoliberale Passepartout aus selbstständigem unternehmerischem Schaffen zu fügen scheint, wie Angela McRobbie (2002) am Beispiel Großbritanniens unter der Regierung Blair nachzeichnet.

Spätestens mit der Etablierung der Kultur- und Kreativwirtschaft als nationalökonomischem Hoffnungsträger und Leitbild findet also eine Entzauberung des Künstlermythos statt: Kreativität normalisiert sich – ein Prozess, der in den 1960er Jahren einsetzte und durch zwei Faktoren bestimmt ist: Erstens wird die Orientierung am Künstler als außergewöhnlicher Subjekt-Entität zugunsten eines erlernbaren Sets an Praktiken und Techniken künstlerischer Produktion aufgegeben (Reckwitz 2010b, S. 110), zweitens kehrt sich das nicht imitierbare, autonome Ich-Ideal des Künstlers in ein imitierbares Ideal-Ich des kreativen Selbst um (Reckwitz 2012, S. 89).

Der in den Alternativkulturen seit 1968 artikulierte Wunsch nach mehr Autonomie und weniger Standardisierung lässt sich als Initialzündung für eine sich gesamt- und arbeitsgesellschaftlich ausweitende Orientierung an Kreativität als Ideal selbstbestimmter und selbstverwirklichender Arbeit auffassen. Diese vermehrte Orientierung an Kreativität geht wiederum mit zwei Faktoren einher: erstens dem sukzessiven Aufstieg der Kreativindustrie, die zweitens mit einer Krise des fordistischen Akkumulationsmodells korreliert, das auf standardisierte Industrieprodukte setzte.

Ab dem Zeitpunkt, zu dem das Bedürfnis nach einförmigen Massenwaren gedeckt ist – also etwa am Ende der Prosperitätsphase des deutschen „Wirtschaftswunders“ – lässt sich eine weitere Steigerung des Konsums nur mehr über die ästhetische, weniger über die praktische Seite von Konsumgütern erzielen. Diese müssen nun eine *Geschichte* haben oder den Kon-

sument_innen eine solche anbieten, vor allem aber müssen sie deren Distinktionsbedürfnis nachkommen und ihnen einen Lebensstil verkaufen (Rifkin 2000, S. 191).

Mit Andreas Reckwitz (2017) ließe sich sagen: Konsumgüter müssen singularisiert werden oder singularisierbar sein. Da der Singularitätswert von Konsumprodukten in der Massengesellschaft aber begrenzt ist, werden Konsument_innen zu Co-Kreativen, die Güter nicht einfach nur nutzen, sondern kuratierend kombinieren (ebd., S. 113). Damit setzt sich eine paradoxe Orientierung an Einzigartigkeit innerhalb der Massenkongsumgesellschaft durch, die Reckwitz von der Herausbildung einer *Gesellschaft der Singularitäten* sprechen lässt.

Insofern kommt dem Aufstieg der Creative Industries eine repräsentative Funktion im Hinblick auf die mentalen und das Produktionsmodell betreffenden Umwälzungen der westlichen Arbeitsgesellschaften zu, wie Alexandra Manske und Christiane Schnell zusammenfassen:

„Nahezu sämtliche [post-]fordistische Transformationsphänomene wie z. B. Feminisierung, Akademisierung, Flexibilisierung von Erwerbsformen und neue Verknüpfungen von Arbeit und Leben, erwerbsbiographische Brüche, sowie eigenverantwortlich zu bewältigende soziale Risikostrukturen charakterisieren die Strukturen der künstlerisch-kreativen Arbeit“ (Manske/Schnell 2010, S. 699).

In den Berufen dieses Erwerbsfeldes fallen die meisten der im politisch-ökonomischen Diskurs als zukunftsfähig beschriebenen Merkmale zusammen, die Arbeitsprozesse und Arbeitssubjekte charakterisieren: hohe Bildung, hohe Motivation, hohe Flexibilität bei gleichzeitiger Akzeptanz kurzfristiger, projektbasierter, zum Teil niedrig entlohnter Erwerbstätigkeit sowie eine zunehmend unsichere und unvorhersehbare Erwerbsbiografie.

In dem Maße aber, in dem künstlerisch-kreative Arbeit aus dem autonomen Kunstfeld herausgelöst und in einen ökonomischen Diskurs eingepasst wird, wandelt sich ihr Charakter: Der Anteil erfüllenden Schaffens und autonomer Expressivität wird von einer Idealisierung und Abrufung kreativer Ressourcen unter dem Diktat des Marktes abgelöst, die von der Orientierung am Künstlermythos nurmehr psychologisch abgedeckt wird.

Aus dieser Konstellation entsteht ein „unternehmerisches kreatives Selbst“ als Synthese aus Freiheitsstreben und Markterfordernissen, die die individuelle Freiheit auf die Freiheit des Marktindividuums reduziert (Manske 2009, S. 292). Dabei agieren die in der Kreativwirtschaft arbeitenden Selbstständigen unternehmerisch, indem sie als „Neuerer“ auftreten, gleichzeitig Verantwortung für Produktion und Vermarktung übernehmen, das unter-

nehmerische Risiko tragen und ihre Gewinnchancen nutzen, indem sie Marktlücken aufspüren (Bröckling 2007, S. 110). Der Kreative als Sozialfigur der Gegenwart zeichnet sich eben dadurch aus, dass er auf beiden Klavaturen – „der ästhetisch-expressiven der Kreation und der ökonomischen des Marktes“ – gleichzeitig spielen können muss (Reckwitz 2010a, S. 254).

Kreativität wird nicht nur in der kulturwissenschaftlich-soziologischen Rekonstruktion, sondern auch im politischen Diskurs des Neoliberalismus als Kern einer neuen Wissensökonomie bestimmt und gefördert. Während der politisch-pragmatische Ansatz angloamerikanischer Prägung im Aufstieg der Creative Industries primär ein Model ökonomischer Regionalförderung erblickt (Florida 2012), tendiert der kulturwissenschaftliche Diskurs, der sich mit der Verquickung dieser beiden Sphären auseinandersetzt, allgemein zu einer Kritik, die sich auf zwei Aspekte konzentriert:

- Hervorgehoben wird, dass sich mit der Ausweitung kreativökonomischer Allianzen auch Prekarisierungserscheinungen generalisieren, die vom freiheitlichen und erfüllenden Anschein kreativer Arbeit nur überdeckt werden – ein klassischer Verblendungszusammenhang, der auch darin besteht, dass mit der Ökonomisierung der Kunst deren ehemaliges Kritikpotenzial geopfert wird.
- Diese Opferung steht paradoxerweise in einem ursächlichen Zusammenhang mit staatlicher Fürsorge. In diesem Sinne zeichnet Gerald Raunig (2012) nach, wie die staatliche Förderung sub- und gegenkultureller Freiräume in den 1980er und 1990er Jahren einer Industrialisierung der Kunst zugearbeitet habe, weil Kulturförderung – anders als in den Jahrzehnten zuvor – immer stärker nach wirtschaftlichen Vorgaben, also nach einer Kosten-Nutzen-Rechnung erfolge. Diese Entwicklung bedrohe nicht nur die autonome und subversive Kunst nachhaltig, sondern fördere auch deren privatwirtschaftliche Kapitalisierung (Raunig 2012, S. 39; vgl. Sonderegger 2014).

Dabei bleibt fraglich, ob die in der kulturwissenschaftlichen Forschung vertretene These der Ökonomisierung und Rationalisierung subjektiver Sinn- und Handlungsbezüge in der Kreativarbeit einer empirischen Prüfung standhält (Manske/Schnell 2010, S. 719). Die Ergebnisse der Studie von Hannes Krämer (2014) zur Arbeit in der Werbewirtschaft machen immerhin auf ein Doppel aus ökonomischen und kreativ-spielerischen Anreizen aufmerksam, mithin auf externe und interne Faktoren.

Auch hier ist Beigbeders Roman vielsagend: Der Prozess der kreativen Arbeit wird hier weit weniger als rational denn als irrational und triebgesteuert

erzählt; die Ausrichtung am Ideal des subversiven Künstlers bleibt als intrinsische Motivation noch in der Schwundform angestellter Kreativität erhalten, die sich gegenüber den Kundenwünschen prostituiert. Auch wenn Octave Parangos aufgrund seiner karikaturesken Überzeichnung und seiner finanziellen Sorglosigkeit nicht als repräsentativ für die Kultur- und Kreativwirtschaft insgesamt gelten kann, lässt er zumindest die Frage aufscheinen, ob eine Ausrichtung an ökonomischen und rationalistischen Vorgaben als dominierende Motivation behauptet werden kann.

Gerade diese Frage nach der Motivation zur kreativen Arbeit wird in der Analyse literarischer Werke bedeutsam, die den Aufschwung kreativer Arbeit im Postfordismus flankieren und reflektieren. Die Antwort wird sich indes nicht auf den Kernbereich der Creative Industries beschränken können, denn zu prüfen ist primär die These, dass sich im Übergang vom Fordismus zum Postfordismus ein „Kreativitätsdispositiv“ etabliert habe, das instande sei, sämtliche Arbeits- und Lebensbereiche am Modell der Kreativität auszurichten, wie Andreas Reckwitz (2014) postuliert.

1.2.3 Die Konsolidierung des Kreativitätsdispositivs

Die behauptete Idealisierung von Kreativität als Modell für postfordistische Arbeits- und Lebensweisen hat – darauf ist bereits hingewiesen worden – einen doppelten Ursprung in der Konsolidierung der modernen, ausdifferenzierten kapitalistischen Gesellschaft, die sowohl den Typus des Unternehmers als auch den Typus des Künstlers als autonom handelnde, geniale Ausnahmesubjekte hervorbringt. Beide Ausformungen dieses Ausnahmesubjekts sind als Projektionsfläche eines bürgerlichen Individualismus zu werten und verweisen auf einen ebenso eurozentrischen wie genderblinden Diskurs (Osten 2007, S. 106).

Die hier interessierende Verquickung des ökonomischen und des künstlerischen Diskurses hin zur Stabilisierung eines umfänglichen und die Lebensrealität nachhaltig prägenden Kreativitätsdispositivs ist hingegen ein Phänomen der letzten 30 bis 40 Jahre. Die Subkulturen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre hätten, so argumentiert Reckwitz (2012, S. 165), eine „umfassende ästhetische Mobilmachung“ und eine „kreative Revolution“ initiiert, die bereits in den späten Sechzigern – und dort besonders in den popkulturellen Zentren London und New York – zu einer Liaison von Gegenkultur, Modeindustrie und Werbewirtschaft geführt habe (Frank 1997).

In einem Vier-Phasen-Modell zeichnet Andreas Reckwitz (2012, S. 51–53) die Genese des Kreativitätsdispositivs nach: Auf eine vorbereitende Phase, die vom Ende des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts reicht, formierte sich in der Kunst das Bild der Originalität des Künstlers. In der zweiten Phase bis ca. 1960, die Reckwitz als „Inkubationszeit“ versteht, entstehen erste Momente einer demokratisierten Kreativität im Bereich von Werbung, Design, Arts-and-Crafts-Bewegung und Mode, aber auch der positiven Psychologie.

Von Interesse sind die letzten beiden Phasen: Mit dem Aufkommen der Jugend-, Gegen- und kritischen Protestkulturen in den 1960er und 1970er Jahren bekommt der Ruf nach Freisetzung von Kreativität in der dritten Phase eine Breitenwirkung und sorgt mit der Etablierung der „Creative Industries“, die in der vierten und abschließenden Phase bestimmend werden, zugleich für eine ökonomische Indienstnahme dieser Kreativitätsforderung.

So nimmt es nicht wunder, dass dem Take-off des Kreativitätsdispositivs ein semantischer Wechsel entspricht, der die Begriffe „Kreativität“ und „kreativ“ überhaupt erst in den deutschen Sprachraum importiert und damit das Begriffspaar „Schöpfung“ und „schöpferisch“ verdrängt (Hentig 2000, S. 36). Parallel dazu findet eine semantische Konsolidierung auch im Feld der Politik statt. In den 1970er Jahren setzt sich der Terminus der „Kulturberufe“ im politischen Diskurs durch, womit sich ein breites Verständnis von Kunst als Erwerbsarbeit entwickelt (Manske/Schnell 2010, S. 701).

Diese diskursive Gleichzeitigkeit bedeutet indes weder eine sofortige Umsetzung eines allgemeinen Anspruchs auf Kreativitätseinfaltung noch einen schnellen Mentalitätswandel. Im Rückblick erscheinen die in der Gegen- und Subkultur der 1970er Jahre formulierten Ansprüche zunächst eher als Randerscheinung in einem Jahrzehnt, in dem die Industriegesellschaft, an der Schwelle zur Dienstleistungsgesellschaft stehend, im Modus der organisierten Moderne operiert und an den Segnungen des Wohlfahrtsstaates ausgerichtet bleibt – einem Jahrzehnt, in dem die Krisenerscheinungen des Sozialstaates eher als konjunkturell denn als strukturell bedingt wahrgenommen wurden (Conze 2009, S. 492).

Vor diesem Hintergrund wirken zwei Dinge erstaunlich: erstens die breit rezipierte Zentralthese der Soziolog_innen Luc Boltanski und Ève Chiapello, die anhand von Managementliteratur der 1960er und der 1990er Jahre die Genese eines „neuen Geistes des Kapitalismus“ (Boltanski/Chiapello 2006) rekonstruieren und dabei artikulieren, wie die Kritik am Industriekapitalismus, die in den Gegenkulturen um 1968 geäußert wird und eine Freisetzung individueller Sinnansprüche einfordert, von diesem „neuen Geist“ aufgenommen und ökonomisch inkludiert wurde.

Zweitens beobachten sie, dass Rationalität im Management „in den 90er Jahren von Gefühl, Emotion, Kreativität abgelöst“ wurde (Boltanski/Chiapello 2006, S. 131). Dieser behauptete Umschwung von einer Orientierung an Rationalität hin zu subjektzentrierten Ansprüchen, durch den Kreativität als manageriale Problemlösungskompetenz funktionalisiert wird, wirft die Frage auf, ob sich eine solch klare Linie von der Gegenkultur ins Herz des neuen Kapitalismus bruchlos zeichnen lässt.

Die Literatur zumindest scheint die Absorptionsthese von Boltanski und Chiapello mehrheitlich zu bestätigen. Kreativitätstechniken gehen in vielen Romanen zum Management der New Economy in einem Set an leistungssteigernden Selbsttechnologien auf und werden kaum als emanzipatorisch wahrgenommen und verhandelt – am prominentesten vielleicht in Kathrin Rögglas Stimmencollage *wir schlafen nicht* (2004) und Rainald Goetz' *Johann Holtrop* (2012) –, weil Kreativität (wie auch Freizeit; Österle 2021, S. 80f.) nicht länger als „das Andere der Arbeit“ gelten kann, sondern kolonialisiert ist.

Was Martin Jörg Schäfer zum Verhältnis von Schöpfung und Ökonomie im Postfordismus mit Blick auf Rainald Goetz (jedoch nicht mit Bezug auf *Johann Holtrop*) feststellt, erscheint als Common Sense des literarischen Bezugs auf kreative Arbeit: Eingefordert wird Kreativität vom Markt, nicht vom Subjekt; sie dient dem Selbstmarketing, nicht der Selbstverwirklichung:

„Der Arbeiter soll Künstler und Schöpfer seiner Selbst werden. Die Anforderungen des flexibilisierten Markts zwingen ihn heteronom dazu, jene Eigenständigkeit zu verwirklichen, welche die Arbeitsanthropologie immer schon für ihn vorgesehen hatte. ‚Zwang‘ und ‚Freiheit‘ fallen ineinander. Die Freiheit der Arbeit bzw. Schöpfung wird zwanghaft“ (Schäfer 2013, S. 599).

Damit ist die Behauptung einer allgegenwärtigen Ausweitung von Kreativität über die Grenzen der Kreativwirtschaft hinaus, mit der eine Orientierung am Kreativen als „allgemein erstrebenswert und zugleich für alle verbindlich“ gilt (Reckwitz 2012, S. 15), einer kritischen Überprüfung zu unterziehen. Im Spiegel der Literatur lässt sich fragen, ob und wie die Orientierung kreativer Arbeit an gegenkulturellen Diskursen – wie sie Beigbeders Antiheld zeigt – erzählt wird, ob und wie die Ambivalenz, die zwischen der Aufwertung gegenkultureller Widerständigkeit einerseits und dem Gefangensein in kapitalistischen Verwertungszusammenhängen andererseits entsteht, ein erzählenswertes Moment literarischer Gegenwartsbeschreibung darstellt.

Vor allem kann die Frage nach der Koinzidenz von Postfordismus und Kreativität über den Umweg der Literatur gestellt werden: Ist Kreativität tat-

sächlich ein Kernelement postfordistischer Produktionsweise oder ist sie eher als Kundenorientierung im Sinne der Dienstleistungsgesellschaft zu verstehen? Wie flächendeckend ist Kreativität im Arbeitsprozess? Ist die Idealisierung der Kreativität ein Mythos, der in den Alltagsroutinen der Arbeit untergeht, wie sie uns in Romanen der Gegenwart begegnet, und damit mehr Sinnhorizont als Realität darstellt?

Angesprochen ist dadurch nicht zuletzt die Frage, ob die Anrufung der Kreativität, die im kulturwissenschaftlichen Diskurs unter dem Label des Kreativitätsimperativs verhandelt wird, als Befreiung oder Nötigung wahrgenommen wird. Namentlich Ulrich Bröckling hat einen Zwang zur Kreativität als charakteristisch für das Arbeitssubjekt der Gegenwart identifiziert (Bröckling 2010). Unter dem Schlagwort „Be creative!“ werde Kreativität aber nicht einfach nur zur sozialen Verpflichtung, so der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich (2016, S. 31), sondern zu einer Verpflichtung auf Distinktion. Nicht Kreativität als Mittel zur Problemlösung wird in Wert gesetzt, sondern deviantes Denken und Handeln allgemein, ein kreativer Nonkonformismus, der das Arbeitssubjekt als ein besonderes unter allen anderen auszeichnet.

Diese Singularisierungsbewegung geht offenkundig über die Sphäre der Erwerbsarbeit hinaus und folgt einer kompetitiven Steigerungslogik, die auf Unverwechselbarkeit und Einzigartigkeit nicht nur von präsentierten Ideen, sondern der ganzen Person zielt, die im Typus des unternehmerischen Selbst aufgeht. Dies führt zur paradoxen Logik einer normierten Normabweichung und „Differenz von der Stange“ (Bröckling 2004, S. 143 und 2007, S. 174). In dieser Hinsicht bedeutet der Kreativitätsimperativ vor allem eine Aufforderung zur kreativen Selbstgestaltung, -optimierung und -präsentation, die das Ich zum Produkt degradiert, das Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit aufweisen sollte, wenn es auf dem Arbeitsmarkt erfolgreich sein will.

In der Totalität, mit der Kreativität nicht mehr nur für Arbeitsprozesse, sondern für das Arbeitssubjekt selbst eingefordert und seine Lebensführung zur Unique Selling Proposition erklärt wird, gerät das aus der Orientierung am Künstlermythos geborene Kreativitätsnarrativ zum Zwang statt zur Befreiung. Dabei ist eine gegenläufige Bewegung zu konstatieren, die den totalen Zugriff auf das Subjekt der Arbeit noch verstärkt: Während die Arbeit sich im Postfordismus immer stärker in die Freizeit ausdehnt, indem die After-Work-Party zur Kontakt- und Imagepflege, also zur Fortführung der Arbeit nach Feierabend dient oder die Arbeit – durch die Coronapandemie noch einmal verstärkt – im Homeoffice, also zeitweise oder gänzlich im privaten Umfeld erledigt wird, ist auch umgekehrt eine „Verfreizeitlichung“ von Arbeit qua Architektur zu beobachten (siehe Kapitel 3.2).

Paolo Virno spricht nicht zuletzt deshalb von „unsichtbarer Arbeit“, weil in der Freizeit immer mehr Aktivitäten ausgeübt werden, die bewusst oder unbewusst der Steigerung des Marktwertes des Arbeitssubjektes dienen und „Erfahrungen, die außerhalb der Arbeit gemacht werden, innerhalb dieser ein großes Gewicht haben“ (Virno 2005, S. 146). In der performativen Selbstpräsentation des Arbeitssubjektes sieht Virno (ebd., S. 82 et passim) – den kreativ-künstlerischen Anteil im Arbeitsprozess auch in Feldern ehemals nicht-kreativer Arbeit betonend – das Virtuositum der Selbstvermarktung walten, mit dem im Postfordismus das Ideal des Künstlers zitiert wird.

1.2.4 Kreativität im Postfordismus

Eine Frage drängt sich auf: Wie konnte kreative Arbeit im Postfordismus die Stellung gewinnen, die ihr heute zugeschrieben wird? Dies lässt sich nur beantworten, wenn man die Entwicklung des Postfordismus in den Blick nimmt. Dieser Begriff ist marxistischer bzw. allgemeiner: linker Provenienz, findet Verwendung in der politischen Theorie, dem Postoperaismus, der kritischen Soziologie, den Kulturwissenschaften und den Cultural Studies. In einem frühen Beitrag von 1988 benennt Stuart Hall die Vor- und Nachteile des Terminus und definiert:

„Post-Fordism‘ is a broader term, suggesting a whole new epoch distinct from the era of mass production, with its standardised products, concentrations of capital and its ‚Taylorist‘ forms of work organisation and discipline. The debate still rages as to whether ‚post-Fordism‘ actually exists, and if it does, what exactly it is and how extensive it is, either within any single economy or across the advanced industrial economies of the West as a whole“ (Hall 1988/2017, S. 249).

Es geht Hall um die Beschreibung eines Wandels der westlichen Arbeitsgesellschaften, der sich seit den 1970er Jahren abzeichnet und das Ende des Nachkriegsbooms markiert (Doering-Manteuffel/Raphael 2010), das Ende der laut Jean Fourastié „Dreißig glorreichen Jahre“ zwischen dem Zweiten Weltkrieg und der Mitte der 1970er Jahre. In dieser Zeit wurde die Industrieökonomie in allen westlichen Industrienationen auf ganzer Linie dominant (Reckwitz 2019, S. 137), bevor – hervorgerufen durch einen tiefgreifenden und krisenbeschleunigten Strukturwandel – ein Prozess massiver Deindustrialisierung einsetzte, der vom Aufstieg der Digitalisierung und des globalen Finanzmarktkapitalismus sowie einer endgültigen Dominanz des Dienstleistungssektors flankiert wurde (Raphael 2019).

Und es gibt weitere Elemente, die die Arbeitsgesellschaft seit den 1970er Jahren nachhaltig verändert haben: Weil der industrielle Sektor in allen westlichen Industrienationen in die Krise geraten und in die Länder des globalen Südens abgewandert ist, änderte sich die Stoßrichtung westlicher Wirtschaftspolitik weg von der Massenproduktion hin zu Spezialisierung und technischer Innovation.

Diese Umstellung auf wissenschaftsgestützte technische Erneuerung in der schnell ausgerufenen „Wissens-“ oder „Informationsgesellschaft“ ließ das alte Ausbildungsmodell erodieren, in dem einmal erlernte Kompetenzen eine kontinuierliche Arbeitsbiografie bis zur Rente sicherten. Stattdessen entstand eine Orientierung am Ideal des lebenslangen Lernens, um mit den sich immer schneller vollziehenden technischen Neuerungen Schritt halten zu können. Dabei wurden nicht nur forschend-innovative Naturwissenschaftler_innen und Unternehmer_innen zum Leitbild erklärt, sondern auch kreative Künstler_innen (Raphael 2019, S. 258), weil Wissensarbeit am Neuen orientiert ist und daher auf Kreation und Innovation statt auf Reproduktion setzt (Reckwitz 2019, S. 173).

Auch industrielle Arbeit benötigt nun zunehmend intellektuelle Tätigkeiten und die neuen Kommunikationstechnologien erfordern „Subjektivitäten, die reich an Wissen sind“ (Lazzarato 1998a, S. 40) – nicht zuletzt, weil die Produktion gegenüber Handel und Kundendienst an Bedeutung verliert und sich der Fokus weg von der Produktion hin zu Vermarktung, Werbung und Investment verschiebt, weil die Nachfrage nach funktionalen Konsumgütern erschöpft ist. Kurz: Postindustrialistische Unternehmen und postfordistische Ökonomie gründen auf dem Umgang mit Informationen (Lazzarato 1998b, S. 54).

Die Industriegesellschaft wurde auf eine Wissensgesellschaft umgestellt, der Dienstleistungssektor setzte sich endgültig durch, Deindustrialisierung erfolgte auf großer Linie, flankiert von einer aktivierenden Arbeitsmarktpolitik. Damit wurde der keynesianische Wohlfahrtsstart, der auf die politische Planung der Gesamtwirtschaft setzt, sukzessive verabschiedet.

An seine Stelle trat schrittweise ein neoliberales Wirtschaftssystem, das auf die Selbstregulierung des Marktes jenseits staatlicher Einflussnahme vertraute und sich zuerst in England unter Margaret Thatcher (ab 1979) und in den USA unter Ronald Reagan (ab 1981), später auch in Westdeutschland politisch etablieren konnte. Neue Managementtheorien und -praktiken und neue Formen der Arbeitsorganisation waren die Antwort auf die großen Krisen der 1970er Jahre, die in der Historiografie inzwischen als eine der großen Wendemarken des 20. Jahrhunderts gelten (Kaelble 2011, S. 177).

Der Boom des sogenannten Wirtschaftswunders endete im Spätherbst 1973, als es zur zweiten Rezession in der Geschichte der Bundesrepublik kam. Die Krise des Keynesianismus setzte zwischen 1971 und 1973 ein; es folgte ein starker Anstieg der Arbeitslosenquote vor allem bei Jugendlichen, Älteren und Geringqualifizierten. Zwar ist in den 20 Jahren zwischen der Mitte der 1970er und der 1990er Jahre „die Welt der Malocher, die von der Arbeit vieler Menschen an den riesenhaften Maschinen der Hüttenwerke und Zechen bestimmt war, untergegangen“, wie Anselm Doering-Manteuffel und Lutz Raphael (2011, S.26f.) herausstellen, aber nicht die Orientierung an Arbeit als gesellschaftlicher Sinnstiftungsmaschine.

Zudem macht die Aufwertung subjektiver, kommunikativer, emotionaler und kreativer Eigenschaften die nichtkörperliche, immaterielle Arbeit im Postfordismus nicht weniger fordernd und anstrengend, als es die „Malocher“ im Fordismus war – weil Arbeit sich entgrenzt, indem sie die Freizeit okkupiert, und das neoliberal aktivierte Arbeitssubjekt in eine Wettbewerbs- oder gar Wettkampfflogik eingespannt wird. So ist der spätmoderne Kapitalismus, wie Andreas Reckwitz (2019, S.14) betont, trotz Aufwertung aller weichen Faktoren nicht weicher, sondern härter geworden als sein Vorgänger.

Postfordismus bleibt dennoch – wie andere Begriffe der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften – ein „Behelfsbegriff“, mit dem ein Teilaspekt der (arbeits)gesellschaftlichen Umwertungen gegenüber anderen Aspekten betont wird (Reckwitz 2019, S.139). Da sich mit diesem Begriff der Wandel von Struktur und Wert der Arbeit sowie Arbeitsorganisation in den Blick nehmen lässt, hat er hier seine Berechtigung. Aber erst im Vergleich mit dem Fordismus, von dem sich der Postfordismus absetzt und den er nachhaltig modifiziert, lässt sich klären, was mit diesem Begriff gemeint ist. Emmanuel Mir (2014, S.271–289) hat die Divergenzen beider Organisations- und Wirtschaftsformen kontrastiv herausgearbeitet, Andreas Reckwitz (2019) – mit anderer Diktion, aber im Kern ähnlich – den Industriekapitalismus vom polarisierten Postindustrialismus abgesetzt.

Nach Reckwitz ist der Postindustrialismus insofern polarisiert, als einerseits die Relevanz der Industriearbeit und der klassischen Angestelltenberufe abnimmt, andererseits aber nicht nur die Zahl der hochqualifizierten Wissensarbeiter_innen, sondern auch der niedrigqualifizierten Service-Class zunimmt (Reckwitz 2019, S.140f.), da der Bedarf an einfachen Dienstleistungen stetig steigt. Dies ist den flexibilisierten Konsumgewohnheiten geschuldet, die einen Arbeitsmarkt der Gig-Economy zur Folge haben, der auf Abruf funktioniert und wiederum neofordistisch organisiert ist, ohne

den wohlfahrtsstaatlichen und gewerkschaftlichen Schutzraum des Fordismus zu bieten (ebd., S. 154 und 157).

Insofern lässt sich auch hier von einem polarisierten Postfordismus sprechen, der auf der einen Seite den Fordismus hinter sich gelassen hat, ihn aber auf der anderen Seite noch zuspitzt. Fordismus gründet auf einem Fabrikssystem, auf Produktivitätssteigerung und Rationalisierung des Arbeitskräfteinsetzes. Konstitutiv ist dabei eine „Doppelstruktur von Massenproduktion und Massenkonsum“ (Reckwitz 2019, S. 145), die in steigenden Löhnen steigende Kaufkraft und damit garantierte Absatzmärkte erblickt. Damit steht Fordismus nicht nur für Ausbeutung, sondern auch für relative Sicherheit und Stabilität, für einen geregelten Acht-Stunden-Tag, die Trennung von Arbeit und Freizeit, die langfristige Sicherung von Arbeitsverhältnissen und eine Work-Life-Balance, lange bevor dieser Begriff in Mode kam.

In technischer Hinsicht basiert der Fordismus auf der Steigerung von Spezialisierung sowohl im Hinblick auf hochentwickelte Maschinen als auch in Bezug auf arbeitsteilige Produktionsverfahren, worin sich eine Spezialisierung einzelner Arbeitsschritte im Geiste Charles Taylors ausdrückt. Fordistische Arbeitsverhältnisse lassen sich mit Rüdiger Hachtmann (2015, S. 218) als gut bezahlte, unbefristete „Vollarbeitsstellen mit eindeutig geregelten Arbeitszeiten und strikt getrennter Arbeits- und Freizeitssphäre“ bestimmen.

Die fordistische Fabrik ist streng hierarchisch organisiert, arbeitet kosten- und energieintensiv und ist auf die Produktion großer Stückmengen konzentriert, für die es die entsprechenden Absatzmärkte geben muss. Das wird historisch an jenem Punkt zu einem Problem, an dem der Bedarf an funktionalen Konsumgütern gedeckt ist und sich auch in entfernteren Ecken der Welt kein Markt für diese Produkte erschließen lässt, etwa weil der Markt dort ebenfalls bereits gedeckt oder nicht genügend Kaufkraft vorhanden ist. Eine Folge dieses Problems sind Deindustrialisierung und Abwanderung in andere Weltgegenden, in denen die Lohnkosten deutlich unter denen der westlichen Industrienationen liegen.

Eine andere Lösung besteht in der Umstellung von standardisierten Massengütern auf das, was Reckwitz als „kognitive“ und „kulturelle Güter“ bezeichnet, d. h. auf Güter, für deren Produktion es eines hohen Wissens bedarf und deren Wert nicht primär in ihrer Funktionalität, sondern in ihrem kulturellen Wert liegt. Dabei unterscheidet Reckwitz (2019, S. 176) bei kulturellen Gütern zwischen solchen, die einen ästhetischen Wert besitzen und damit die Sinne ansprechen, Gütern mit narrativem Wert, an die sich Symbole, Bedeutungen und Erzählungen haften, Gütern mit ludischem Wert, die den

Spieltrieb befriedigen, und schließlich Gütern mit ethischem Wert, die moralische Qualitäten vermitteln.

Wenn Zygmunt Bauman (2003) den Fordismus als Ära der Hardware, den Postfordismus der flüchtigen Moderne aber als Zeitalter der Software apostrophiert, dann ist das in der Tendenz richtig, übersieht aber die Renaissance der kulturellen Güter des Handwerks und kleiner Manufakturen als distinktive Antwort auf die Effekte der Digitalisierung und des Massenkonsums.

Stellt man nun Fordismus und Postfordismus idealtypisch gegenüber, ergibt sich folgendes Bild: Der Fordismus setzt auf Massenproduktion und Lagerhaltung, der Postfordismus auf Verschlankeung im Sinne der Lean- und Just-in-time-Produktion, produziert Güter also weniger auf Vorrat denn auf Nachfrage. Die Güter selbst wandeln sich von Massenkonsumgütern „von der Stange“ zu singularisierten und/oder personalisierten Produkten, die der Tendenz nach einzigartig, wenn auch nicht einmalig sein sollen und aktive Konsument_innen ansprechen, die sich ihren individuellen Lebensstil aus unterschiedlichen symbolischen Gütern zusammenstellen (Reckwitz 2012, S.139).

Arbeitsorganisatorisch dominieren im Fordismus pyramidale Machtstrukturen mit wenig Mitspracherecht, Arbeitsteilung und Arbeitsroutinen, die im Postfordismus zugunsten von Netzwerken und selbstorganisierten (Projekt-)Gruppen bei insgesamt mehr Mitsprache, aber auch mehr Eigenverantwortung aufgegeben werden. Eine weitere Tendenz besteht darin, bestimmte Dienstleistungs-, aber auch Produktionsaufgaben aus dem Betrieb auszugliedern (Outsourcing), weil die große, zentrale Produktionsstätte des Fordismus kleineren, dezentralisierten und kommunizierenden Einheiten weicht (Opitz 2004, S.99 und 119). Materielle Arbeit wird dabei vermehrt durch immaterielle Arbeit abgelöst, das schwache von einem starken Subjekt verdrängt, Arbeit mithin subjektiviert – und Arbeitnehmer_innen sind angehalten, unternehmerisch zu denken und zu handeln.

Dies gilt für kommunikative Arbeitsprozesse, für Teamwork und generell für alle Formen der im Postfordismus immer wichtiger werdenden Projektarbeit. Diese transformiert den Autonomiegedanken aus den Alternativkulturen der 1970er Jahre in den Effizienzgedanken der Wettbewerbsgesellschaft und lässt die Tendenz zur organisatorischen Selbstbestimmung mit der Anforderung verschmelzen, sich als ganze Person in den Arbeitsprozess einzubringen und entsprechend zu „performen“. Für Ulrich Bröckling (2007, S.278–281) greift die Orientierung an der Projektartigkeit von Arbeit auf die unternehmerisch handelnde Person über und führt zum „Projekt-Ich“, des-

sen Lebensentwurf sukzessive dem Modell projektförmiger, zeitlich limitierter Episoden angeglichen wird.

Postfordismus heißt somit, wie Günter Bechtle und Dieter Sauer betonen, in erster Linie

„Aufhebung der fordistischen Herrschafts-, Kontroll- und Steuerungsform, in dessen Zentrum die Organisationsform Betrieb und dessen ‚Kommandosystem‘ standen. In dieser Aufhebung erhält das Subjekt einen qualitativ neuen Stellenwert, der aber wiederum ambivalent ist: Das Subjekt in der Form Person als Träger von Arbeitskraft induziert eine strukturelle Krise kapitalistischer Herrschaft einerseits; die Subjektqualitäten werden andererseits genutzt und gefördert, um die Rationalisierungsdefizite des Fordismus zu überwinden“ (Bechtle/Sauer 2003, S. 35f.).

All dies führt zu einem mentalitätsgeschichtlichen Wandel der Arbeits- und Lebensführung. Einerseits nähern sich Arbeit und Spiel einander an, wird ein Wettkampf mit Spielcharakter eingefordert und Flexibilität als Leitwert etabliert, andererseits führt solche Freiheit der organisatorischen Selbstbestimmung zu Unwägbarkeiten und Unsicherheiten – als Folge der Kurzfristigkeit der Anstellung oder des Projekts, der Übernahme unternehmerischen Risikos, der Orientierung am Aufmerksamkeitsmarkt als einem Hochrisikomarkt und nicht zuletzt der Aufweichung korporatistischer bzw. gewerkschaftlicher Vertretung.

Positiv gewendet liegen die postfordistischen Selbstverwirklichungsangebote und Erfolgsversprechen gerade in diesen „Entsicherungen“ begründet, da im Postfordismus „informelle, nicht programmierte Räume, Offenheit für Unvorhergesehenes, kommunikative Improvisationen“, so Gerald Raunig (2007, S. 72), „weniger Rest denn Kern, weniger Rand denn Mitte“ sind.

Als neue Top Skills werden „weiche“ Faktoren wie Intuition, Improvisationsvermögen, Kooperativität, Überzeugungskraft, Einfühlungsvermögen, Ausstrahlung und Charisma gehandelt (Netzwerk Kunst & Arbeit 2015, S. 16) und eine Ausrichtung auf Ästhetik geltend gemacht:

„Geleitet von der Überzeugung, Arbeit sei produktiver, effektiver und letztlich sogar effizienter, wenn man sie als lustvolle, quasi-selbstzweckhafte, inspiriert-inspirierende Wertschöpfung betreibt, statt als notwendiges Übel täglicher Erledigungen, ist das postfordistische Denken angewiesen auf Ästhetik zur Plausibilisierung des Entschlusses, mit allem, den Strukturen, den ethisch-sozialen Grundlagen und dem Wert selbst von Arbeit zu spielen“ (Netzwerk Kunst & Arbeit 2015, S. 15).

Der Kreativität kommt in diesem Konzept eine Schlüsselstellung zu. Sie wird, wie Alexandra Manske und Christiane Schnell (2010, S. 718) herausstel-

len, zum „Kennwort postfordistischer Anrufungen“ schlechthin und dort als „zentrale postfordistische Subjektivierungsweise“ verstanden. Die postfordistischen Transformationserscheinungen wie Feminisierung², Flexibilisierung, Entgrenzung und Vermischung der Sphären Arbeit und Leben, Aufwertung selbstunternehmerischer Aktivitäten und Aufstieg immaterieller Wissensarbeit finden sich nicht zufällig im Feld künstlerisch-kreativer Arbeit gespiegelt, dem im Fordismus lediglich eine Nischenposition zukam (Manske/Schnell 2010, S. 699).

Während hier also die Vorbildfunktion eines konkreten Wirtschaftsfaktors Pate für gesamtgesellschaftliche Umbrüche steht, ist dieser Umschwung auch von einem mentalitätsgeschichtlichen Wandel flankiert, der die Aufwertung von Kreativität – als Summe einer Orientierung an den künstlerischen Avantgarden und Gegenkulturen – mit einer Ausrichtung an unternehmerischem Geist und souveräner Selbstregierung kombiniert. Im Resultat werde der Kreative zu einem breitenwirksamen Leitbild, das die Bohémekultur des frühen 20. Jahrhunderts im Selbstentwurf der digitalen Bohème wiederaufleben lasse, so Holm Friebe und Sascha Lobo (2006, S. 22).

Mit dieser Reanimation einer distinguiert-distinktiven und ökonomisch-nonkonformistischen Lebens- und Arbeitsführung wird, wie Reckwitz (2010a, S. 250) zusammenfasst, „der alteuropäische Bohémien in die postfordistische Ökonomie injiziert“, weil die Routinearbeit des fordistischen Modells in eine kreative Wissensarbeit des postfordistischen Modells umschlägt. Darin bricht sich ein ebenso technisch-ökonomischer wie kultureller Wandel Bahn (Krämer 2012, S. 168 f.), der von der organisierten Moderne zum „disorganisierten Kapitalismus“ führt (Offe 1985; Lash/Urry 1987).

Da nun vor allem Persönlichkeitsmerkmale gefragt sind, die keiner bzw. keiner klassischen Berufsausbildung unterliegen, weitet sich Arbeit auf das Individuum selbst aus, das nun nicht mehr nur seinen Job zu erledigen hat, sondern kontinuierlich an sich selbst arbeiten und die eigene Performanz optimieren muss (Reckwitz 2017, S. 202 f.). Gerade in der Aufwertung des Selbst als Träger persönlichkeitsabhängiger Eigenschaften, die ehemals Gegenstand der Arbeitsanforderungen waren, zeichnet sich ein emphatischer Subjektbegriff des Postfordismus ab, der „die ganze Persönlichkeit“ fordert (Lorey 2012, S. 96).

2 Antonio Negri (1998, S. 26) hat dies in Anlehnung an Gilles Deleuze zu einem „Frau-Werden“ der Arbeit zugespitzt, weil atypische Erwerbsverhältnisse, die früher der weiblichen Sphäre zugeschrieben wurden, heute hegemonial werden (vgl. kritisch von der Heide/Korb 2000).

Für solch eine Individualisierung ist der Postfordismus auf die Ausweitung der Ästhetik angewiesen, weshalb er von Andreas Reckwitz (2010a, S. 252) als eine „Ökonomie der Zeichen“ bestimmt wird, in der der Lifestyle als Teil der postfordistischen Arbeitspersönlichkeit handelbar wird. So wird schließlich ersichtlich, dass das popkulturelle Namedropping von Bekleidungsmarken und Wohnaccessoires in Beigbeders Roman 39,90 nicht nur den mentalen Absetzungsbewegungen eines unsympathischen Werbers dient, sondern unhintergebarer Teil der Werberpersönlichkeit ist und zur Platzierung der Individualität auf dem Aufmerksamkeitsmarkt eingesetzt wird.

Angesichts der Elemente des postfordistischen Arbeitsregimes, die sich aus dem kulturwissenschaftlichen Diskurs rekonstruieren lassen, wird verständlich, weshalb Kreativität und Spontaneität als Stichwortgeber für den gegenwärtigen Arbeitsdiskurs fungieren (Osten 2007, S. 110). Dies können sie aber nur, wenn man die scheinbar selbstständige Arbeit in den Creative Industries als charakteristisch für gegenwärtige Arbeitsprozesse insgesamt annimmt und die nach wie vor große Zahl der Beschäftigten in Industrie, Verwaltung und Niedriglohnssektor aus diesem Diskurs ausklammert. Kurz: Die Dominanz kreativer Arbeit als Merkmal des Postfordismus ist eine Verkürzung auf einen kleinen, aber diskursiv wie politisch-ökonomisch bedeutsamen – oder als bedeutsam angenommenen – Ausschnitt der Arbeitswelt der Gegenwart.

1.3 Wie von Kreativität (nicht) erzählen?

Das Problem der Erzählbarkeit – oder allgemeiner: der Darstellbarkeit – stellt sich bei kreativer Arbeit wie bei Arbeit im Allgemeinen. Es resultiert aus deren mangelnder Sichtbarkeit, in der der Literaturwissenschaftler Erhard Schütz (2007) den Grund für die Zurückhaltung der Literatur gegenüber der Darstellung von Arbeitswelten vermutet. Dieses Problem stellt sich, so steht zu vermuten, bei immaterieller Arbeit umso mehr, als sich die Orte der Arbeit, die im Fordismus als Büro oder Fabrik noch emblematischen Charakter hatten, tendenziell aufzulösen drohen, weil „Office“ – zumindest als Software – überall ist (Bartmann 2012).

Geistesarbeiter_innen sind immer weniger auf einen festen Arbeitsplatz angewiesen, arbeiten im Homeoffice oder unterwegs (wie etwa der telefonisch operierende, sich ansonsten im Urlaubsmodus befindende Berater aus Sascha Rehs 2013 erschienenem Roman *Gibraltar*) oder teilen sich den Ar-

beitsplatz kurz- oder langfristig mit anderen – im Co-Working-Space, dessen Fluidität, Routinen und wechselnde Besetzungen der Musiker und Autor Peter Licht in *Ja okay, aber* (2021) zur absurden Groteske eines Nicht-Ortes steigert.

Dass sich der Ort der Arbeit gleichwohl nicht völlig in der Digitalität auflöst, sondern es Kreative zu Kreativen zieht und die Orte der alten Industrie einen (un)gebrochenen Reiz haben, davon zeugen nicht zuletzt Kreativquartiere wie die Leipziger Baumwollspinnerei, das Kreativquartier in der Münchener Maxvorstadt, der Oberhafen in Hamburg und viele mehr. Kreative Arbeit ist also auch im Postfordismus nicht ortlos geworden.

Gerade diejenigen literarischen Texte, die sich schwertun, den Akt der Kreativität zu erzählen – schon deshalb, weil er als Einfall, Idee, Geistesblitz etc. nicht nur immateriell und vorsprachlich, sondern auch von kaum messbarer zeitlicher Dauer ist –, tragen dazu bei, dass der Ort der Arbeit samt Interieur einen maßgeblichen Umweg der literarischen Beschreibung von kreativer Arbeit darstellt. Zur These zugespitzt lässt sich formulieren: Wo der Akt der Kreativität keinen genuinen Erzählanlass bietet, fokussieren literarische Texte, die ein Bild der Arbeit im Postfordismus zeichnen, den Arbeitsort als Ausweis von und Anreiz zu kreativer Arbeit.

Ein zweiter, wichtigerer Fokus liegt auf der Psyche der Figuren: Wo Kreativität honoriert wird und „[m]indestens jedes zweite in den letzten Jahren erschienene Managementbuch [...] die Freisetzung der Kreativität von Mitarbeitern und den Abbau von Hierarchien zugunsten von mehr Eigenverantwortung“ empfiehlt (Friebe/Lobo 2006, S. 133), da kippt der Wunsch, kreativ zu sein, in eine forcierte Anforderung der Leistungs- und Wettbewerbsgesellschaft. Das expressive Selbst wird in die Pflicht genommen, kontrolliert und an seinem Output gemessen. Solch ambivalentes Changieren zwischen den Freiheiten einer – längst zur Konvention gewordenen – nonkonformen Seins- und Arbeitsweise, die sich selbstbestimmt gibt und doch den Anforderungen des Marktes unterworfen ist, produziert emotionale Unsicherheiten, die die Literatur zum Erzählprogramm erhebt.

Die Attraktivität postfordistischer Kreativarbeit aus Sicht der Literatur liegt so in den Gegensätzen begründet, die ihr immanent sind, denn „[i]n ihrer Unkalkulierbarkeit ist Kreativität in höchstem Maße ambivalent – gleichermaßen wünschenswerte Ressource wie bedrohliches Potential“ (Bröckling 2007, S. 153). Dies öffnet die literarische Beschreibung von Kreativität für einen Parcours aus Hoffen und Bangen, der mit der permanenten Spannung eines potenziellen Umschlagens von Höhenflügen in Abstürze, von Selbstverwirklichung in Selbstausbeutung operiert.

All dies lässt sich zu einem Bündel von Forschungsfragen zusammenfassen: Erzählt die deutschsprachige Literatur im Zeitalter des Postfordismus den Wandel der Industriegesellschaft zu einer auf Wissen, Kreativität und Emotionalität ausgerichteten immateriellen Arbeitsgesellschaft? Welchen Stellenwert nimmt Kreativität in den dargestellten Arbeitsweisen ein? Wie wird kreative Arbeit dabei erzählt? In welchen Branchen und Sparten verortet die Literatur kreative Arbeit? Und: Wird der Bezug auf Kreativität als gelingendes oder scheiterndes Moment subjektiver Arbeit gewertet?

Um es vorwegzunehmen: Die vorliegende Studie thematisiert ein Randphänomen der Gegenwartsliteratur. Der exzeptionellen Wertschätzung von Kreativität in der Management- und Ratgeberliteratur sowie im kulturwissenschaftlichen, soziologischen und massenmedialen Diskurs folgt die deutschsprachige Gegenwartsliteratur nicht. Auch international wird Kreativität nur äußerst selten zum Gegenstand von Literatur, wie Jan Niklas Howe (2019, S. 183) in einem Lexikonartikel herausstellt.

Selbst in den Romanen, in denen Kreativität im Zentrum steht, weil ihre Protagonist_innen in Werbeagenturen arbeiten, wird die eigentliche Arbeit oft nur gestreift, ohne dass deren Mechanismen den Figuren zu Bewusstsein kämen oder von ihnen artikuliert werden könnten. Kreativität erweist sich so als ein Phantom, das die Menschen umtreibt, ihre Fantasie beflügelt und Seite um Seite (populär)wissenschaftlicher Literatur füllt. Aber niemand, so scheint es, hat sie jemals zu Gesicht bekommen.

Diese Leerstelle kann auch die vorliegende Arbeit nicht füllen, aber sie kann sie rekonstruieren und konturieren. Nachdem die vorangehenden Abschnitte der Konjunktur der Kreativität im Postfordismus gewidmet waren, setzen die literaturwissenschaftlichen Analysen an einem Zeitpunkt an, der als (Wieder-)Geburt der kreativen Arbeit gelten kann: den studentischen und alternativkulturellen Milieus der späten 1960er und frühen 1970er Jahre. Ziel ist es dabei, die Formulierung eines Anspruches auf Subjektivität zu rekapitulieren, der sich in kanonischen Werken dieser Zeit – in Peter Schneiders Erzählung *Lenz* (1973/2020) und Uwe Timms 68er-Roman *Heißer Sommer* (1974/2001) – kondensiert und dabei vor der Kontrastfolie der Fabrikarbeit operiert, die von Entfremdung geprägt ist.

Ein Gegenbild zur negativ-dialektischen Orientierung des studentischen Milieus am männlichen Fabrikarbeiter stellen die Angestelltenromane der 1970er Jahre dar, die an die Tradition der Angestelltenliteratur um 1900, vor allem aber der Weimarer Republik anknüpfen. Im Gegensatz zu diesen kennen sie jedoch keine Flucht aus dem „stahlharten Gehäuse“ der Bürokratie (Max Weber) in ein sich verschwendendes (Nacht-)Leben der Großstadt, son-

dern bleiben auf die „Banalitäten eines stupiden Alltags mit seiner Langeweile und dem Zwang zur Einpassung in den sozialen Organismus Büro“ beschränkt (Klein 2015, S. 331).

Exemplarisch wird die Abwesenheit des Lebens, des Ichs und der Identifikation mit der geleisteten Arbeit an Walter E. Richartz' satirischem *Büroroman* (1976/1998) nachgezeichnet, der stellvertretend für andere Angestellten-texte der Zeit – von Wilhelm Genazino bis Martin Walser – stehen kann und dessen Grundmotiv auch in der Gegenwart dominant und literaturfähig bleibt: eine im Sitzen verrichtete, nichtidentifizierende, akörperliche und nonverbale Tätigkeit im (Großraum-)Büro, deren Sinn und Ziel sich von außen betrachtet nicht offenbart. Dies verdeutlicht etwa Anne Webers teilnehmende Beobachtung der Datenabteilung eines Schweizer Dentallabors in *Gold im Mund* (2005).

Richartz' und Webers Bürowelten dienen als Negativfolien des Hypes um Kreativität. Dessen Ursprung aus dem Geist der 68er wie auch das Umschlagen des selbstbefreienden Aufbruchs in die Unterordnung unter ein Regime der Kreativökonomie, das neue Hierarchien produziert, wird in [Kapitel 3](#) anhand von Bernd Cailloux' Roman *Das Geschäftsjahr 1968/69* (2005) untersucht.

Der Endpunkt dieses Romans, die Vereinnahmung von Kreativität im Management auch traditionell kreativitätsferner Branchen, lässt sich anschließend anhand von Philipp Schönthalers multiperspektivisch angeordnetem Roman *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn* (2013) nachzeichnen, der das Kreativitätsversprechen der Manager, Berater, Coaches und Werber sowie ihrer weiblichen Pendanten, die in oder für einen Stuttgarter Kosmetikkonzern arbeiten, als bloßes Lippenbekenntnis und Plattitüde dechiffriert.

Dass das „Herz“ der Creative Industries – die Werbeberufe – „leer“ bleibt, wie [Kapitel 1.1](#) argumentiert, zeigen die in Werbeagenturen angesiedelten Romane *Das Jahr der Wunder* (2001) von Rainer Merkel und *RLF* (2013) von Friedrich von Borries. Die beiden Texte, die in Machart, Erzählhaltung, Thema und Zielsetzung unterschiedlicher nicht sein könnten, haben – so wird die Analyse zeigen – ein gemeinsames Bild kreativer Arbeit, das deren Nichtfassbarkeit bei gleichzeitigem ökonomischem Erfolgsversprechen fokussiert.

Während Merckels Protagonist die ökonomischen Gewinne des kaum identitätsstiftenden Werbeauftrags einer schwäbischen Bausparkasse scheinbar gutheißt, der Text aber gleichwohl die Unstimmigkeiten zwischen Erfolgsversprechen, Teamgeist, unklaren Hierarchien, gegenseitigem Vertrauen und Misstrauen seismografisch registriert, wendet von Borries' Hauptfigur die Sinnleere der anfallenden Auftragsarbeiten in ein Projekt künstlerischen

Widerstands gegen die ökonomische Vereinnahmung von Kunst und Design, sodass sich der Roman als politische Emanzipationsgeschichte erweist.

In Kapitel 4 und 5 der vorliegenden Studie werden die Konsequenzen des sich ausbreitenden Kreativitätsversprechens diskutiert. Dies sind zum einen die Prekarisierungseffekte, die auf den Kreativitätsmärkten herrschen. Diese lassen sich als Winner-takes-all-Märkte der Erfolgsökonomie beschreiben (Reckwitz 2017, S. 211), auf denen sich hohe Investitionen an Arbeitszeit mit der Ungewissheit paaren, ob man den Auftrag, für den man in Vorleistung getreten ist, überhaupt bekommt (Reckwitz 2019, S. 187 f.).

Zum anderen sind auch Schriftsteller_innen in hohem Maße von der Marktlogik der Aufmerksamkeitsökonomie abhängig, wie der Text *Saisonarbeit* von Heike Geißler (2014) illustriert. Er ist das Ergebnis des Scheiterns der Autorin auf dem Buchmarkt, was eine finanzielle Zwangslage zur Folge hatte, die Geißler eine Existenz als freie Schriftstellerin nicht länger ermöglichte und sie ins Warenlager von Amazon führte. Hier erlebt das überwunden geglaubte Fabrikregime seine postfordistische Auferstehung: Entfremdung wird aufs Neue erlebbar und durch den soziologisch geschulten Blick der an kreative Freiheiten gewöhnten Schriftstellerexistenz reflektiert, die die „fremde“ Arbeit auf ihr Identifikationspotenzial hin befragt.

Der identitätsstiftende Wert kreativer Expression ist somit ein fragiles Gut. Darauf weisen zwei Romane hin, die die Frage stellen, was passiert, wenn sich das Heilsversprechen der Creative Economy erfüllt, wenn also alle Menschen tatsächlich kreativ arbeiten können und sollen, sodass Kreativität den Nimbus des Exklusiven verliert.

In Jörg Albrechts grotesk-dystopischem Zukunftsentwurf führt die Demokratisierung des Kreativen zur titelgebenden *Anarchie in Rubrstadt* (2014). In *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) von Leif Randt dagegen, der im Gegensatz zu Albrecht kein Chaos, sondern eine Idealwelt entwirft, in der die Bewohner_innen des utopischen Ortes CobyCounty ihren Neigungen nachgehen – vornehmlich in Schönheitsindustrie, Tourismus oder Kreativwirtschaft –, ist die Folge eine satte, selbstzufriedene und paralysierte Gesellschaft, die ihr Glück vor lauter Glück nicht sieht.

So unterschiedlich die hier zur Debatte stehenden Texte in Form und Inhalt auch sind, sie sind literarische Versuchsanordnungen, in denen die Effekte postfordistischer Arbeit durchgespielt und die Ambivalenzen einer zugleich sinnstiftenden wie Entgrenzung forcierenden „Anrufung“ von Kreativität nachvollzogen werden.

Dass der Akt der Kreativität selbst auch bei genuin kreativen Tätigkeiten nie im Zentrum steht und die betrachteten Texte seine Beschreibung über

den Umweg architektonischer und psychischer Ordnungen einfangen, ist zunächst kein Indiz für die Nichtexistenz oder Irrelevanz kreativer Anteile postfordistischer Arbeit, sondern zeigt ein Erzählproblem. Deshalb ist nicht nur danach zu fragen, wie Kreativität dargestellt wird, sondern auch danach, inwiefern kreative Arbeit als kreativ bewertet wird und Kreativität als Sinnhorizont und motivationaler Faktor die Arbeit, wie sie in den literarischen Texten dargestellt wird, phantasmagorisch unterfüttert.

2 SCHAUBILDER VOM ENDE DES FORDISTISCHEN REGIMES

Die 1970er und 1980er Jahre sind eine Zeit des (arbeits-)gesellschaftlichen Wandels. In den 1970ern fällt die Grundlage des fordistischen Lebenslaufes und des keynesianischen Konsenses weg:

„[The] stable lifelong male industrial workplace had fallen victim [...] to the accelerated structural changes of the Western European economies between the 1970s and today“ (Wirsching 2011, S. 25).

Mit den Arbeitsplätzen – vor allem denjenigen von ungelerten Arbeiter_innen in der Industrie – brechen auch Verlässlichkeiten weg und daran geknüpfte Rollenmuster werden brüchig. Dies betrifft das Normalarbeitsverhältnis, die Rolle des Mannes als Familiernährer, die Planungssicherheit und das Wohlstandsversprechen. Stattdessen setzen sich nach und nach Arbeitszeitflexibilität, die Notwendigkeit lebenslangen Lernens, häufige Arbeitsplatzwechsel, befristete Anstellungen und räumliche Mobilität durch. Diese Umbrüche wurden mehrheitlich als Verlusterfahrung wahrgenommen und erzählt – auch in Soziologie, Kultur- und Geschichtswissenschaft.

Gleichwohl hat in den 1970er Jahren ein massiver emanzipativer Schub eingesetzt, der sich nicht ausschließlich mit einem breitenwirksam werden den Hedonismus verrechnen lässt, sondern unter anderem auch weibliche Emanzipation, ein neues, sinnstiftendes Verhältnis zur Arbeit, den Abbau von Hierarchien, mehr Mitbestimmung, Qualifikation und die Ansprache der ganzen Persönlichkeit umfasst. Mit den neuen sozialen Bewegungen werden ab Mitte der 1970er Jahre auch alternative Formen der Selbsthilfe und Selbstorganisation sowie neue Formen alternativen Arbeitens und Wirtschaftens diskutiert:

„Alternative Arbeit war nicht einfach humanisierte Arbeit im Sinne der Gewerkschaften. Arbeit war hier zentraler Bestandteil eines gesellschaftlichen Gegenentwurfs, der sich wohlfahrtsstaatlich-kapitalistischer Politik zu entziehen versuchte. Der marxistische Begriff der Entfremdung war dafür der Referenzpunkt; nun aber nicht mehr nur als theoretisches Gasperlenspiel, sondern sehr praktisch und sehr konkret als Teil einer ebenso begrifflichen wie sozialen Alternative. Es ging dabei gerade nicht um ein Mehr an Freizeit oder Arbeitszeitverkürzung, sondern um Arbeit als Lebensform, als Nukleus eines selbstbestimmten Lebens“ (Süß/Süß 2011, S. 354).

Trotz dieser positiven Aspekte bleibt die Bewertung des arbeitsgesellschaftlichen Wandels in der Forschung tendenziell skeptisch, wenn nicht gar drastisch in der Darstellung seiner negativen Effekte (Fehmel 2011, S. 270).

Lenkt man den Blick weg von den negativen Folgen des Strukturwandels hin zu den emanzipativen Forderungen, die dem Geist der 68er entspringen, dann zeigt sich – nicht zuletzt auch im Spiegel der Literatur – ein eindeutig negatives Bild des Fordismus: Arbeit gilt als entfremdet und disziplinierend, uninspirierend, sich in Routinen erschöpfend und hierarchisch organisiert.

Der Impuls, der aus den studentischen Alternativkulturen heraus an die Arbeitswelt herangetragen wird, richtet sich – vulgärmarxistisch imprägniert – primär an das Fabrikproletariat als vermeintlich revolutionäres bzw. zu revolutionierendes Subjekt der Geschichte. Die Angestelltenschaft bleibt hingegen aufgrund fehlenden Klassenbewusstseins und der historischen Schuld von Bürokratie und Verwaltung im Nationalsozialismus suspekt.

So richten sich auch die literarischen Texte, die den gesellschaftlichen Wandel im Zuge der studentischen Revolte thematisieren, zunächst auf die Diskrepanzen zwischen alternativgesellschaftlichem Nonkonformismus und fordistisch-tayloristischer Fabrikdisziplin. Das Büro des zur Karikatur gewordenen Amtsschimmels wird erst in den 1970er und 1980er Jahren Gegenstand der Literatur. Die literarische Perspektive auf das Büroleben ist keine revolutionär-studentische, sondern eine ironisch-distanzierte teilnehmende Beobachtung.

2.1 Industrien ohne Kreativitätspotenzial: Ausbrüche aus der fordistischen Fabrikdisziplin

Ullrich Krause ist Student der Germanistik. Im München des Jahres 1967 ist der WG-Bewohner gelähmt von Beziehungsproblemen und der konservativen Atmosphäre in Uni und Stadt, bis er durch den Tod des Studenten Benno Ohnesorg auf einer Demonstration anlässlich des Schah-Besuchs am 2. Juni 1967 in Westberlin politisiert wird. Ullrich verlässt München, um sein Studium im liberaleren Hamburg fortzusetzen und sich zugleich politisch und künstlerisch in studentischen Zirkeln zu betätigen. Uwe Timms 1974 erschienener Roman *Heißer Sommer* arbeitet Klima und Milieu dieses Sommers exemplarisch bis zur Kolportage auf, fängt das Leben in alternativen Wohnexperimenten von der WG bis zur Kommune ein und thematisiert den Bruch mit der Elterngeneration, die neuen sexuellen Freiheiten und die Radikalisierung eines Teils der Studierenden.

Auch wenn der Roman personal erzählt ist, bleibt er doch immer der Innenperspektive seines Protagonisten Ullrich verhaftet und liefert so ein streng subjektivistisches Bild von dessen mentalem Wandel. Timms Roman ist kein Roman über Arbeit, auch wenn Ullrich nach dem ideologischen Bruch mit seinen Eltern, die ihn bis dahin alimentiert hatten, für seinen Lebensunterhalt selbst arbeiten muss. Stattdessen fängt der Roman zumindest partiell die Widersprüche ein, in denen ein libertäres Projekt der Gesellschaftsumwälzung gefangen ist, das auf kreativem Nonkonformismus beruht und zugleich die Arbeiter_innen ansprechen will.

Timm verhandelt die Indienstnahme der und die Fürsprache für die Industriearbeiterschaft als einen Streit zwischen Theoretikern und Praktikern, zwischen „vertrocknete[n] Seminar marxisten“ (Timm 1974/2001, S. 239) und Aktionisten, die die Agitation direkt vor das Fabriktor tragen. Im Roman geschieht dies im Modus eines antikapitalistischen Agitprop-Theaterspiels, bei dem Ullrich und sein Freund Nottker gemeinsam in einer überlebensgroßen Puppe stecken:

„Nottker schnaupte unter Ullrich. Ullrich brannte der Schweiß in den Augen. Wenn er wenigstens den Zylinder hätte abnehmen können. Unten, unter dem schwarzen Mantel, umklammerten seine Schenkel Nottkers Nacken. Nottker schwankte. Je stärker Nottker schwankte, desto fester umklammerte Ullrich Nottkers Hals. Sie stellten einen überlebensgroßen Kapitalisten dar. Eigentlich hatte Nottker oben sitzen sollen. Er war leichter als Ullrich. Aber in den Proben war er immer wieder mitten im Text hängengeblieben. Er hatte plötzlich wieder gestottert. [...] Zweimal hatten sie ihr Stück vor dem Philosophenturm aufgeführt. Im Nu hatten sich hunderte von Studenten um sie versammelt. Es war immer wieder begeistert geklatscht worden“ (Timm 1974/2001, S. 285–287).

Diese Szene zeigt nicht nur den letztlich paternalistischen Versuch, die Arbeiterschaft durch politische Kunst zu erziehen, sie zeigt auch die Selbstbezüglichkeit der studentischen Theatergruppe, die vor allem auf dem Campus der Universität bei einem studentischen Publikum Erfolg hat, das sowohl kunst- als auch politikaffin ist. Zugleich sagt die Ordnung unter dem karikaturesken Kapitalistenkostüm aber auch etwas über die nur scheinbar flachen Hierarchien der kreativen Theaterarbeit aus, denn hier wird klar zwischen Kopf- und Handarbeit unterschieden. Wer körperlich arbeitet, ist – physisch wie metaphorisch – unten.

Eingefangen wird mit diesem Bild nicht zuletzt das Versprechen auf Erfolg und gesellschaftlichen Aufstieg qua Bildung in der sich allmählich abzeichnenden Wissensökonomie. Es sind die kommunikativen und intellektu-

ellen Fähigkeiten, die die Positionen bestimmen, die metonymisch für die Gesellschaft stehen. Gleichwohl ruft die Situation unterm Kostüm kanonische Imaginationen industrieller Fabrikarbeit auf: Hitze und Schweiß, Dunkelheit und ein gestörtes Wahrnehmungsvermögen, zugleich auch gegenseitige Abhängigkeit und die Notwendigkeit zur Kollaboration kennzeichnen die Welt der körperlichen Arbeit ebenso wie die des beschriebenen Straßentheaters.

Die eigentlichen Adressaten des Stückes erreichen die Studierenden indes kaum:

„Nach der Hälfte des Stücks waren einmal drei Arbeiter stehengeblieben, einen kurzen Augenblick nur, dann waren sie zum Bus hinübergangen. So ein Scheiß, dachte Ullrich. Unter sich hörte er Nottker leise fluchen. Es war Ullrich gewesen, der darauf bestanden hatte, mit dem Stück vor Fabriken zu spielen. [...] Ulrich hatte mit finsterner Entschlossenheit argumentiert: man müsse vor die Fabriken gehen. Man müsse endlich an die Arbeiter ran. (Bei den Worten Arbeiter und Fabrik hatte er skandierend mit der Faust in die Luft geboxt.) Alles andere sei intellektuelle Spielerei“ (Timm 1974/2001, S. 287)

Am Schluss dieser Szene, die wegen Misserfolgs und mangelnder körperlicher Kondition der Schauspieler vorzeitig abgebrochen wird, tritt ein „alte[r] Arbeiter“ auf, dessen Worte deutlich an Franz Joseph Degenhardts Lied *Verteidigung eines alten Sozialdemokraten* aus dem Jahr 1968 erinnern:

„Hier kann man ja drüber lachen, aber da drinnen? Und dabei zeigte er mit dem Daumen über die Schulter zur Fabrik“ (Timm 1974/2001, S. 289).

Dieser letzte Satz des Kapitels ist in einem scharfen Schnitt gegen den ersten Satz des folgenden Kapitels montiert, in dem die Lesenden von der Konsequenz erfahren, die Timms Protagonist aus der gescheiterten künstlerischen Agitation gezogen hat: Er arbeitet nun selbst in der Fabrik.

„Lärm, unbeschreiblicher Lärm. Jedesmal wenn Ullrich in die Halle kam, war ihm, als tauche er in diesen Lärm wie in einen beängstigenden Traum. Die unverständlich fremden Bewegungen der Arbeiter an der Maschine“ (Timm 1974/2001, S. 289).

Linksalternatives kreatives Spiel und Fabrikarbeit scheinen sich auszuschließen. Timm konzipiert, wie später Peter-Paul Zahl in seinem Schelmenroman *Die Glücklichen* (1979), beide Sphären als streng getrennte Bereiche, auch wenn das Theaterspiel durchaus körperliche und hierarchische Komponenten aufweist. Timms Protagonist zieht aus der Unversöhnlichkeit beider Sphären jedoch gänzlich andere Konsequenzen als Zahls Akteure des Kreuz-

berger Anarcho- und Aussteigermilieus: Angesichts der Alternative, die Lage der Arbeiterklasse in orthodox marxistischen Kreisen zu erörtern oder sie in der Fabrik aktiv zu gestalten, entwirft Zahls Schelmenroman eine Poetik der Totalverweigerung (Erdbrügger 2013; Erdbrügger/Probst 2018).

Ullrich hingegen bleibt in der Fabrik, gewöhnt sich an den Lärm, die körperlich anstrengende Arbeit, die Schwielen an den Händen, das Zeitregime der Stechuhr, das auch seine Freizeit strukturiert, die toxische Männlichkeit seiner Kollegen und ihren Argwohn gegenüber dem Studenten, den er im Laufe der Zeit zerstreuen kann. Allerdings gelingt ihm auch so keine Versöhnung intellektueller und körperlicher Arbeit, weil ihm nach der Fabrikarbeit die Energie für ein konzentriertes Studium fehlt.

Außerdem kollidiert seine an die Arbeiterschicht angepasste Lebensweise immer mehr mit dem unstrukturierten Tagesablauf in seiner Wohngemeinschaft, was zu einer langsamen Entfremdung und schließlich zum Bruch führt – der die Unvereinbarkeit linksalternativer und proletarischer Lebensentwürfe noch deutlicher zutage treten lässt, die sich schon im Theaterspiel gezeigt hatte: „Ich schufte und ihr bumst hier rum“ (Timm 1974/2001, S. 321).

Sprichwörtlich am eigenen Leib erfährt Ullrich nun den paternalistischen Gestus, mit dem auch er als Student die Arbeiterschaft aufklären wollte. Jetzt sind es seine WG-Mitbewohner, die ihm Spießertum vorwerfen und eine vegetarische Lebensweise anraten, die bei Ullrich jedoch lediglich zu einem Schwächeanfall führt, den er während der Arbeit erleidet.

Die beiden Lebensentwürfe bleiben unvereinbar, die WG löst sich auf, die anderen Mitglieder gründen eine Landkommune und Ullrich – so das offene Ende von Timms Roman – kehrt zurück nach München, um Pädagogik zu studieren. Damit hofft er eine Mittelposition zwischen selbstbezüglichem, letztlich hedonistischem linksalternativem Milieu und „Proletariat“ einnehmen zu können, also Theorie und Praxis durch Wissensvermittlung zu vereinen:

„Da sind doch die Arbeiterkinder, hatte Ullrich gesagt, da kann man noch was machen“ (Timm 1974/2001, S. 327).

Ähnliche Versuche, die akademische Linke und das „Proletariat“ zu versöhnen, dominieren auch Peter Schneiders zum Kultbuch aufgestiegene, erstmals 1973 veröffentlichte Erzählung *Lenz*, in der der Autor autobiografische Episoden des politischen Katzenjammers der sich in ML-Gruppen aufreißenden studentischen Linken um 1969 verarbeitet.

Zwar gilt *Lenz* neben Uwe Timms *Heißer Sommer* im literaturwissenschaftlichen Diskurs als Fixpunkt der literarischen Verarbeitung von 1968

(Gamelas 2021), jedoch entzieht sich der schmale Text einer konkreten raumzeitlichen Bestimmung und klammert, anders als bei Timm, die Ereignisgeschichte gänzlich aus. Darin äußert sich eine mentalitäts- wie literaturgeschichtlich folgenreiche Umorientierung – weg vom politischen Aktionismus hin zum radikalen Subjektivismus der 1970er Jahre, der Ernst macht mit dem Slogan, das Private sei politisch.

Schneiders Protagonist, der Berliner Student Lenz, zeigt sich gleichermaßen frustriert von den studentischen Debatten seines Freundeskreises, seiner Arbeit in der Fabrik und der Trennung von seiner Freundin. In einer Phase ausgeprägter Depressivität, in der der Zauber des Anfangs der Revolte längst den Routinen und Ernüchterungen gewichen ist und Lenz sich fragt, ob er „um eine Erkenntnis reicher oder nur um diese Wut ärmer“ geworden sei (Schneider 1973/2020, S. 31), fasst er den spontanen Entschluss, nach Rom zu reisen.

Das Motiv der Bildungsreise aufnehmend, lässt Schneider seinen Protagonisten ein anderes, als authentisch imaginiertes mediterranes Leben erleben, das nicht frei von Klischees und Stereotypen ist. In Rom geht Lenz eine Beziehung ein, lernt politische Aktivisten kennen, die er als weniger starrsinnig empfindet als ihre deutschen Pendanten, reist ins norditalienische Trento, um an der dortigen Universität zu agitieren, bevor er aus politischen Gründen nach Deutschland abgeschoben wird und wieder in Berlin landet.

In der forcierten Konzentration auf das subjektive Erleben und Empfinden ließe sich, so steht zu vermuten, der Wunsch einer Selbstfindung qua Kreativitätentfaltung postulieren, die die Forderung, der Fantasie an die Macht zu verhelfen, wiederum in die Literatur rückübersetzt – eine Forderung, die Schneider drei Jahre vor *Lenz* in seiner Reportage *Die Frauen bei Bosch* (1970) zu einer Verwerfung von Kunst und Literatur zugunsten politischer Aktion zugespitzt hat. Im *Kritischen Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* schreiben Michael Buselmeier und Christian Schulte dazu:

„Die Priorität der Sinnlichkeit, die die Revolte von 1967/68 auf ihre Transparente geschrieben hatte, schien ein für allemal überwunden. Mit dem Wiederaufleben der Diskussion um Emanzipation und Bedürfnisse seit 1973 rückte Sinnlichkeit – und damit auch Kunst – stärker ins Bewußtsein“ (Buselmeier/Schulte 2013, o. S.).

Ist Schneiders Erzählung damit ein frühes Beispiel einer Künstlerkritik, die die Sozialkritik ablöst (Boltanski/Chiapello 2006)? In der Eingangsszene des Textes immerhin werden Kunst und Arbeit, freie Expression und getaktete Fabrikation in einem karnevalesken Traum kontrastiert:

„Morgens wachte Lenz aus einem seiner üblichen Träume auf. Er war mit L. kilometerlang in einem Förderkorb durch ein Gebäude ohne Türen und Fenster gefahren. Um sie herum nichts als Wände. Dann war er einen dunklen Schacht hinuntergefallen, viele hundert Meter tief, ohne aufzuschlagen. Ein Fließband hatte ihn aufgenommen, das seinen Sturz in einen waagerechten Flug nach vorn verwandelte. Am Ende des Fließbandes wurde er aufgefangen. Er war erwartet worden: Frauen mit riesigen Brüsten, Zauberer, Clowns, salto-schlagende Kinder, die ganze kaputte Fellinitruppe. Ein Mann in einem flimmernden Kostüm drückte ihm einen Kuß auf den Mund. Lenz wurde wütend. Er sprang aus dem Bett“ (Schneider 1973/2020, S.7).

Die geträumte Einschließungsfantasie („ein Gebäude ohne Türen und Fenster“, „nichts als Wände“), die mit Förderkorb, Schacht und Fließband ein Bild der industriellen Arbeitsgesellschaft als Disziplinargesellschaft entwirft, kontrastiert das Arbeitsmilieu augenfällig durch ein körperbetont-anarchistisches (Kreativ-)Milieu. Doch lohnt ein genauerer Blick, denn der Förderkorb führt und beschützt ihn zugleich. Er bringt ihn (beruflich?) weiter, allerdings um den Preis der Verblendung, denn der solcherart „Beförderte“ findet sich von Wänden umschlossen. Das „Einschließungsmilieu“ Fabrik wird so mit Perspektivlosigkeit und fehlender Weitsicht kurzgeschlossen.

Dennoch ist die Arbeitswelt hier nicht als Schreckgespenst gezeichnet, denn auf Lenz' Fall folgt kein Aufprall, sondern er fällt gleichsam weich und wird von einem Fließband aufgenommen, das ihn in einem „waagerechten Flug“ mit Schwung nach vorn befördert, was als klassentheoretisches Geschichtsziel lesbar ist. Nachdem der Held des Traumes bis hierhin zwei ikonische Stationen des Industriezeitalters, den Bergbau und die fordistische Fabrik, passiv durchlaufen hat, steht am Ende nicht seine Befreiung, sondern wiederum seine Passivität: Er wird aufgefangen, denn er wurde erwartet.

Das proletarische Subjekt, so lässt sich die Szene interpretieren, wird damit zum Objekt der Begierde der (sub)kulturellen, heterogenen, aus Frauen, Männern und Kindern bestehenden nonkonformen Künstlertruppe, die eine Wunschfantasie inszeniert – worauf die Benennung der Gruppe nach dem italienischen Regisseur Federico Fellini hindeutet, der sich intensiv mit der Psychoanalyse auseinandergesetzt hat.

Die rituell mit dem Kuss beglaubigte Aufnahme in die Gemeinschaft der Unangepassten stößt gleichwohl nicht auf Gegenliebe, sondern wird zurückgewiesen und mit dem durch Lenz herbeigeführten Ende des Traumes sanktioniert. Die Versöhnung von Proletariat und freischaffenden Künstler_innen misslingt nicht nur im Traum: Der politisch agitierte und agitierende Lenz wehrt sich zu Beginn der Erzählung gegen solch unernte Vereinigungsfantasien – die auch für die studentischen und linksalternativen Protagonisten

ten bei Uwe Timm und Peter-Paul Zahl zur mal scheiternden, mal rigoros abgelehnten Herausforderung werden.

Schneider lässt die Traumszene mit der Realität der Arbeitswelt kollidieren, zumindest mit dem, was davon für einen nicht daran teilnehmenden Beobachter erkennbar ist: Unmittelbar nach dem Erwachen geht Lenz auf die Straße, um eine Zeitung zu kaufen. Der Betrieb des morgendlichen Berufsverkehrs wird ihm aber nicht zum Gegenbild der Traumszene. Die zum S-Bahnhof eilenden Angestellten bleiben ihm fremd und erscheinen als uniforme Masse aus „Männer[n] mit großen Schritten und Aktentaschen, Frauen auf flachen Schuhen, immer etwas hastiger als die Männer“ (Schneider 1973/2020, S. 8).

Während die flachen Schuhe die Frauen tendenziell entgeschlechtlichen und den Männern angleichen, ist ihr erhöhtes Tempo ein genderkritischer Hinweis auf den Prozess der Emanzipation, durch den Gleichheit erst erarbeitet werden muss – diese Aufholbewegung produziert unausweichlich einen höheren Arbeitseinsatz. Trotz solch kritischem Unterton – den der Autor bereits zuvor in seiner Reportage *Die Frauen bei Bosch* (1970) angesprochen hat, in der er die chronischen Leiden der Akkordarbeiterinnen in den Blick nimmt, die im Bosch-Werk Berlin-Wilmersdorf am Band tätig sind – entsteht hier keine Empathie, die die Distanziertheit des Protagonisten überwinden könnte:

„Sie gehen zur Arbeit, dachte Lenz. Er verband mit dem Satz keine Vorstellung“ (Schneider 1973/2020, S. 8).

Diese fehlende „Vorstellung“ ist nicht nur ein Hinweis auf die Differenz zwischen der studentischen Linken und der Angestelltenschaft, sondern auch darauf, dass die intellektuellen Diskussionen über Arbeit und Arbeiterschaft und deren Revolutionierung innerhalb von Lenz' Milieu ein Papiertiger bleiben, dem die konkrete Anschauung und das subjektive Empfinden fehlen. Die damit implizierte Kritik an der hermetischen Abgeschlossenheit der theoretischen politischen Diskussionen innerhalb des linksalternativen und -intellektuellen Milieus entpuppt sich für Lenz dann auch als Nabelschau einer Gruppe, die nur sich selbst zu überzeugen vermag, wobei Phrasen reproduziert und ohne Reibungsverlust rezipiert werden:

„Bei irgendeinem Satz über das Verhältnis von politischer Arbeit und persönlichen Schwierigkeiten fiel Lenz ein, daß er genau denselben Satz schon vor ein paar Tagen gesagt hatte, ohne daß er damit je auf Widerspruch gestoßen war“ (Schneider 1973/2020, S. 12).

Um den innerhalb des Zirkels nicht zu erfahrenden Widerspruch zu finden und die Kluft zwischen politischer Theorie und Arbeitsrealität zu überbrücken, beginnt Lenz eine Arbeit als Hilfsarbeiter in der Produktion von Elektrogeräten, ohne dass seine Motivation in irgendeiner Form problematisiert würde.

„Er hatte den heftigen Wunsch, die Welt durch *seine* Augen zu sehen“ (Schneider 1973/2020, S. 14; kursive Hervorhebung nicht im Original),

heißt es im Kontext des Einstellungsgesprächs, wobei es sich um die Augen eines türkischen Arbeiters handelt, mit dem Lenz ins Gespräch kommt. Dieser hatte Probleme mit dem Gesetz und bangt nun um seine Wiedereinstellung.

Dieser Wunsch nach Perspektivwechsel, authentischer minoritärer Erfahrung und aktiver Teilhabe erfüllt sich dem Protagonisten schon am ersten Arbeitstag – zumindest hinsichtlich der körperlichen Arbeit und der Frage, wie sie auf das Subjekt einwirkt. Schneider schildert die Akkordarbeit in aller Typik für literarische Texte der Arbeitswelt: Monotonie, Taktung, psychischer Druck und körperlicher Schmerz werden schlaglichtartig benannt, aber auch eine Pendelbewegung zwischen Identifikation mit und Abstoßung durch die Arbeit, Anerkennung und Ablehnung durch die Kolleg_innen.

Am Ende von Lenz' erstem Tag in der Fabrik dominiert gleichwohl das identifikationsstiftende Moment von Arbeit als Lust an selbstkompetitiver körperlicher Erfahrung und Erschöpfung. Lenz ist gleichzeitig „müde und zufrieden“ (ebd., S. 17), nicht zuletzt deshalb, weil er seinen persönlichen Arbeitstakt gefunden hat, seine Bewegungen geschmeidig und fließend wurden und er sich im Einklang mit der Arbeit und dem vorgegebenen Rhythmus glaubt:

„Als er anfang, den Arbeitsvorgang zu beherrschen, genoß er es, eine Zeitlang jeden Augenblick zu spüren, der verstrich. [...] Alle Bewegungen und Geräusche fügten sich in eine Grundbewegung und ein Grundgeräusch ein, das die ganze Halle beherrschte und dessen Zwecke Lenz gleichgültig waren. Er spürte keinen Zwang, irgendetwas, das er jetzt wahrnahm, mit etwas anderem, das er früher wahrgenommen hatte, zu vergleichen“ (Schneider 1973/2020, S. 17).

Zeitempfindung ist hier – und damit konträr zu anderen Erzählungen der industriellen Arbeitswelt – kein Kampf gegen die Uhr, wie ihn Charlie Chaplin in seinem Filmklassiker *Modern Times* (1936) emblematisch inszeniert hat, keine Fließbandtaktung, die dem eigenen Zeitempfinden widerspricht. Nicht das Subjekt wird von der Maschine beherrscht, sondern diese vom Ar-

beitssubjekt. Im Unterschied zu Angestelltenromanen ist das Zeitempfinden auch kein Leiden am sich zerdehnenden Arbeitstag, keine Stagnation, sondern eine genussvolle Bewusstwerdung des Vergehens von Zeit im Takt der Arbeit, der Geborgenheit und Identifikation stiftet, insofern sich das Ich dem Getriebe kinetisch und akustisch einfügt.

Vor allem aber wird der Arbeitsprozess als erfüllend in dem Sinne verstanden, dass er ein Erleben darstellt, das keiner Reflexion bedarf und damit dem selbstvergessenen Spiel mehr ähnelt als der zielorientierten Tätigkeit der Warenproduktion. Kurz: Die Arbeit am Band wird hier eben deshalb – zumindest kurzfristig – als befreiend empfunden, weil sie Lenz von seinen persönlichen Sorgen, politischen Konflikten und letztlich von sich selbst ablenkt. Die körperliche Arbeit in der Fabrik wird damit – und das ist der wesentliche, auch für Uwe Timms Roman dominierende Punkt – zum Gegenmittel gegen die als ermüdend und übergriffig empfundenen politisch-studentischen Diskussionen.

Lustvoll, selbstvergessen, spielerisch, authentisch – alle Adjektive, die der soziologisch-kulturwissenschaftliche Diskurs im Anschluss an Boltanski und Chiapello der Künstlerkritik im Gefolge der 68er zuschreibt, findet Schneiders Hauptfigur zu Beginn der Erzählung *nicht* in diesem Milieu, sondern später genau an dem Ort und in dem Entfremdungsmechanismus, gegen den er eigentlich agitieren sollte. Die Arbeit am Band mag nicht kreativ sein, aber sie macht ein lustvolles Körperempfinden ebenso möglich, wie sie eine geistige Auszeit bietet – freilich unter Ausschaltung jeglichen kritischen Bewusstseins. Aber gerade dieses wird von Lenz als Zwangssystem empfunden, von dem er sich durch die monotone Arbeit befreit.

Schneider verklärt die Arbeit in der Fabrik dennoch nicht zum Fitnessprogramm für gestresste Studierende. Wie bei Zahl und Timm wird die Produktionsstätte auch bei Peter Schneider als akustische Verletzung wahrgenommen, sie ist „unerträglich laut und gewalttätig“ (Schneider 1973/2020, S.26). Das befreiende Sich-Verlieren in der Arbeit wird zudem durch eine gegenläufige Empfindung konterkariert: Lenz steht physisch wie psychisch unter Druck. Physisch presst „der ständige Druck der Maschine [...] seinen Körper zusammen[...] wie einen nassen Schwamm“ (ebd., S.20), während der psychische (Leistungs-)Druck durch ein Beobachtungs- und Kontrollregime evoziert wird, das sich in der Figur des Meisters verkörpert, bei dem der Protagonist das Gefühl hat, ständig angesehen zu werden (ebd., S.26).

Diese panoptische Situation der potenziellen Beobachtung, die zunächst nicht mehr als ein „Gefühl“ ist, determiniert gleichwohl das Verhalten nicht nur des Protagonisten, sondern auch seiner Kolleginnen:

„Die anderen Frauen taten, als würden sie ihn nicht bemerken, aber sie arbeiteten schneller“ (Schneider 1973/2020, S.26).

Diese Frauen, die von diversen Krankheitsgeschichten gezeichnet sind, stellen schließlich die eigentlichen Adressatinnen seiner Arbeit dar, die damit vom Projekt der Selbstfindung in einen politischen Auftrag mit dem Fernziel überführt wird, das Klassenbewusstsein der Arbeiterinnen zu wecken.

Zunächst steckte hinter Lenz' Arbeit nicht viel mehr als der Wunsch, die Kluft zwischen studentischem Milieu und Arbeiterschaft durch eigene Anschauung zu überwinden, was anfangs bedeutete, „die Lage der Arbeiter kennenzulernen“ (ebd., S.27). Wenn er sich sein Ansinnen schließlich jedoch als eine Wiedergutmachung vorstellt – „Ihm war, als könne er was gutmachen, eine unbekannte Schuld abtragen“ (ebd., S.28) –, indem er die Arbeiterinnen zur Reflexion über ihre Lage anregt und damit zu einem politischen Bewusstsein führen will, dann lässt sich diese mit keinem Wort spezifizierte Schuld aufgrund der kontextuellen Einbettung als Klassenschuld dechiffrieren.

Die Schuld besteht darin, in studentischen linken Kreisen immer nur *über die* statt *mit der* Arbeiterschaft gesprochen und ein theoretisches Wissen akkumuliert zu haben, dem der Praxisbezug fehlt. Diesen kann Lenz in der Fabrik zwar nachholen, dennoch bleibt eine Kluft zwischen den langjährigen Arbeiterinnen und dem kurzfristig im Werk tätigen Studenten – auch deshalb, weil Lenz in einen theoretisierenden Duktus zu verfallen scheint, der das Misstrauen der Belegschaft weckt, als er den Frauen ihre Probleme als systemisch vor Augen führt.

Diese Reden, in denen Lenz den Frauen ihre individuelle Situation als Klassenlage verdeutlicht, werden den Lesenden nur bruchstückhaft mitgeteilt. Wenn der Erzähler dabei vermerkt, Lenz „sah die Blicke nicht, mit denen sie ihn betrachteten“ (ebd., S.28), so verdeutlicht dies nicht nur seine Selbstvergessenheit beim Reden und seinen Rückfall in eingeübte Argumentationsmuster, sondern mutmaßlich auch das fehlende Verständnis der Arbeiterinnen für solch hochtrabende Reden – auch wenn sie Lenz' Ansinnen prinzipiell wohlwollend gegenüberstehen: „das solle sich jeder ruhig einmal ansehen“ (ebd., S.27).

Dass die Fraternalisierung von Studierenden und Arbeiter_innen letztlich scheitert, liegt – wie ein mit Lenz befreundeter Arbeiter namens Wolfgang deutlich artikuliert – im reduktionistischen Blick der Student_innen begründet, die mit „dem Arbeiter“ ein Abziehbild ihrer klischeehaften Vorstellungen entwerfen, um darüber die eigene Identität zu stabilisieren:

„In Wirklichkeit stellst du dir unter mir so jemanden vor, wie du selber gern sein möchtest. [...] Du hast deine Liebesgeschichten im Kopf, also darf ich nichts anderes im Kopf haben als den Betrieb und die Ausbeutung. [...] Nur solche Gefühle und Wünsche, wie du sie hast, die darf ich nicht haben, die pachtest du für dich“ (Schneider 1973/2020, S.42).

Schneider demaskiert diesen von Wolfgang analysierten Wunschkomplex und damit auch seinen Helden Lenz, der den Standpunkt der Arbeiterklasse nun erst recht vertritt, statt den Vorwurf seines Freundes zu reflektieren. Im abendlichen Partygespräch mit einem linksliberalen Literaturkritiker, der den sprechenden Namen Neidt trägt, verteidigt Lenz die Arbeiterklasse, indem er seinem Gesprächspartner exakt das vorwirft, was ihm zuvor von Wolfgang vorgeworfen wurde – nämlich sich „ein Wunschbild vom Arbeiter zurecht[zuzimmern]“ (ebd., S.49), dem zufolge die primäre Funktion des Arbeiters darin liege, das Andere des linksliberalen Kunst- und Kulturbetriebs zu sein:

„Er darf nicht so sein, wie ihr seid. Da ihr vor Egoismus platzt, muß er vor Solidarität platzen. Da ihr euch vor der Zartheit eurer Hände zu ekeln beginnt, muß er schwierige Fäuste haben, am besten mit einem Schraubenschlüssel darin. Da eure Theater sich leeren, muss er von Kultur überhaupt nichts wissen wollen, auch nicht von seiner eigenen. Da ihr mit euch selbst nichts mehr anfangen könnt, soll er ohne eure Führerschaft völlig verloren sein. Der Witz ist, daß die ausgebeutete Klasse, von der ihr träumt, sich wirklich zu befreien beginnt, nur tut sie das ohne Rücksicht auf eure beleidigten Vorstellungen von dieser Befreiung“ (Schneider 1973/2020, S.50).

Der Witz ist aber auch, dass Lenz seine Selbstzweifel damit externalisiert, weil er der „Zartheit“ seiner Hände misstraut und die Legitimation von Kulturinstitutionen im politischen Kampf infrage stellt, weil er die kritisierte „Führerschaft“ gegenüber den Frauen im Betrieb implizit – zumindest im Sinne eines Hinführens zur Emanzipation – selbst beansprucht hat und schließlich, weil er sich selbst im Weg steht. Kritisiert wird dabei nicht nur die zur Schau gestellte Überlegenheit des Kulturarbeiters gegenüber dem Fabrikarbeiter, sondern auch das Fehlen von Authentizität.

Die politische Rhetorik und alle Diskussionen erstarren zu Floskeln, zu zitierfähigen „sauberen Sätze[n] von Mao Tse-tung“ (ebd., S.35), die nur die Überzeugten zu überzeugen vermögen, weil sie sich weniger an die Arbeiterschaft als an das eigene Milieu richten. Diesem Gerede fehlt nicht nur der konkrete Realitätsbezug und die eigene Erfahrung, sondern auch eine sinnliche Komponente, die Lenz den theoretisierenden Worthülsen entgegensetzen will:

„Ich kann’, sagte Lenz, ‚einer Idee, die ich mir gebildet habe, erst folgen, wenn ich ihr durch die Anschauung das *Gefühl* hinzufüge, das ihr entspricht“ (Schneider 1973/2020, S. 48; kursive Hervorhebung nicht im Original).

Das Insistieren auf einer politischen Gemeinschaft, die sich nicht primär auf Theorie, sondern auf Empathie gründet, erfordert „Menschen, die ihre Genüsse und Schwierigkeiten miteinander austauschen“ wollen (ebd., S. 35). Insofern ist es nur konsequent, dass Lenz die eingeforderte Authentizität, Expressivität und Emotionalität auf der Party nicht im Disput mit dem Kritiker, sondern beim selbstvergessenen Tanzen findet. Hier kann er den Kopf abschalten und sich ganz dem Lustprinzip überlassen, das ihn von den politisierenden Gästen der Party trennt (ebd., S. 51) und das er kurz vor seinem Aufbruch nach Italien artikuliert: „Aufgabe, Aufgabe, habt ihr denn auch Lust dazu?“, fragt Lenz einen Studenten aus der Betriebsgruppe im Hinblick auf deren Feriengestaltung, die „die privaten Beziehungen mit den politischen“ versöhnen soll (ebd., S. 64).

Lenz’ Kritik richtet sich – anders als das holzschnittartige Bild einer an Authentizität ausgerichteten Künstlerkritik vermuten ließe – nicht primär gegen fordistische *Entfremdungs*-, sondern gegen *Entgrenzungs*mechanismen, wie sie eigentlich erst dem Postfordismus zugeschrieben werden. Während das fordistische Fabrikregime zwar als Unterwerfung des Arbeitssubjekts unter ein strenges Zeitregime und als seine Degradierung zum bloßen Befehlsempfänger erlebt wird, eröffnet es zugleich Rückzugsräume – z. B. auf der Betriebstoilette, wo Lenz Briefe schreibt (ebd., S. 20), zu Hause, im Privaten oder im Kollektiv.

Diese Formen der Ent-Identifizierung und inneren Desertion wie auch deren Gegenteil, die zeitweise aufflammenden Verschmelzungsfantasien des Protagonisten mit der Maschine(rie) und seine Feier der mechanischen Arbeit als authentisches Körpererleben in einer Art Workflow, wertet der Roman positiv gegenüber den als quälend und in ihrer Wiederholung ermüdend und zwanghaft erlebten studentischen und künstlerischen politischen Diskursen. Diese – und nicht die Fabrikarbeit – werden als entfremdet aufgefasst, diese – und nicht die Arbeit am Band – trennen Körper und Geist und schließlich bilden auch diese – und nicht die fordistische Arbeit – ein Einfallstor für raum-zeitliche Entgrenzung: Weil auch das Private politisch sein soll, gibt es kaum mehr ein Entkommen aus den sich leerdrehenden politischen Erweckungsfantasien.

Schneiders Erzählung setzt nicht zuletzt mit der Italienreise von Lenz, der auf seiner Subjektivität und seinem persönlichen Erleben besteht, einen

Kontrapunkt in der Diskussion um die scharfe Grenzziehung zwischen fordristischem Einschließungs- und postfordristischem Entgrenzungsmilieu. Die Fabrik ist – auch, aber nicht ausschließlich – ein Ort authentischen Erlebens, während die gewöhnlich als fantasievoll apostrophierte (Post-)68er-Studentenszene ihre Fantasie längst an den Nagel der Revolutionsroutinen gehängt hat und – so muss Lenz bei seiner Rückkehr aus Italien feststellen – „immer noch am gleichen Text herum[interpretiert] und weiterhin neue Parteien gründet (ebd., S. 111). Auf Kreativität fußt weder die eine noch die andere Welt, zwischen denen Lenz pendelt, und Authentizität findet er letztlich nur bei sich selbst, indem er sich beiden Sinnangeboten entzieht.

Die Texte von Peter Schneider und Uwe Timm widersprechen der These nicht, dass die Forderungen nach mehr Authentizität, Subjektivität und Kreativität aus dem Geist von 68 entsprungen und für den postfordristischen Arbeitsdiskurs okkupiert worden seien. Allerdings zeigen sie unisono, wie problematisch die Bezugnahme auf die Arbeiterschaft als revolutionäres Objekt ist, und richten ihre Skepsis nicht nur auf den alternativen Lebensentwurf, sondern primär auch auf die politische Dogmatik des studentischen Milieus um 68. Diese kennzeichnet in beiden Romanen den studentischen Diskurs, der auch bei Peter-Paul Zahl als wenig kreativ, emotional, subjektivistisch oder fantasievoll erscheint, sondern als einstudierte Kampfrhetorik, die die Fantasie in Diskursroutinen erstarren lässt.

2.2 Sedierungsfiktionen: Das Büro der organisierten Moderne als „Perpetuum immobile“

2.2.1 Den Strukturwandel aussitzen: Walter Ernst Richartz' „Büroroman“

Walter Ernst Richartz veröffentlichte mit dem *Büroroman* (1976) einen Abgesang auf die bundesdeutsche „Industriebürokratie“ (Bahrdt 1958). Er schildert darin die absolute Ereignislosigkeit sowie das Leiden an der körperlichen Nähe und den ermüdenden Routinen dreier Angestellter in der Verwaltung eines westdeutschen Industrieunternehmens. Der Roman hat keine Handlung im eigentlichen Sinn, sondern stellt im Gegenteil die Handlungsarmut des Büroalltags nach. Richartz' Roman lässt dabei keinen Zweifel daran, dass das Ende der manuell-buchhalterischen Kalkulationen gekommen ist, die den Arbeitstag der drei porträtierten Büroangestellten in Zimmer 1028 bestimmt, d. h. Zimmer 28 in der zehnten Etage der Frankfur-

ter Firmenzentrale der „Deutschen Regler-, Armaturen- und Meßgeräte A.G.“, kurz: DRAMAG.

Die von Wilhelm Kuhlwein, Elfriede Klatt und ihrer jungen Kollegin Fräulein Mauler manuell verrichtete Arbeit der Arbeitszeiterfassung und Arbeitskostenkalkulation, so der bis zum Ende des Textes aufgesparte Clou von Richartz' Roman, ist technisch längst überholt. Die Protagonist_innen dieses als Kammerspiel fast vollständig auf den Büroraum beschränkten Textes verrichten in der Firma eine Tätigkeit, die schon seit zwei Jahren von Computern geleistet wird, und werden nur aus Gründen der Sozialverträglichkeit im Glauben gelassen, sie gingen noch immer einer sinnvollen Beschäftigung nach.

Richartz beschränkt den Ort der Handlung auf das Büro, das Privatleben der drei „Insassen“ existiert im Text nur als Small Talk am Arbeitsplatz, andere Beschäftigte der Firma tauchen nur kurz im Büro auf oder werden in der Kantine kontaktiert, wobei während der Arbeit kaum gesprochen wird und eine alles beherrschende Stille die klaustrophobische Arbeitsatmosphäre unterstreicht: „Das Büro war die Ruhe selbst“ (Richartz 1976/1998, S. 82).

Man sieht den dreien bei der Arbeit zu, Fräulein Mauler beim Schreibmaschineschreiben, Frau Klatt beim Prüfen der Arbeitszeitbögen und Herrn Kuhlwein beim Übertragen von Arbeitszeitkosten auf Formblätter. Man sieht sie die Zeit totschlagen, man sieht sie sich beobachten. Mehr sieht man nicht und mehr Handlung bietet Richartz auf knapp 300 Romanseiten nicht auf. Das im Firmennamen DRAMAG aufscheinende Drama entpuppt sich als ein Mikrodrama des Arbeitsalltags, als Kampf gegen ermüdende Routinen, Trägheit und den fehlenden Sinn der Tätigkeiten, die Frau Klatt und Herr Kuhlwein seit mehr als 20 Jahren und Fräulein Mauler erst seit Kurzem ausüben.

Trotz der literarischen Tradition der Angestelltenromane der Weimarer Republik und trotz des in der Nachkriegszeit stetig wachsenden Anteils von Erwerbstätigen im Bereich Dienstleistung, Beamte und Angestellte (Abelhauser 2011, S. 314), der in den 1970er Jahren den endgültigen Übergang von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft markiert, wurde die von Richartz präsentierte Introspektion bürokratischer Verwaltungsarchitekturen im bundesrepublikanischen Feuilleton als Novum gefeiert (Hensel 1976), zumal sich die literarisch-publizistische Darstellung des Arbeitsalltags gerade in den 1970er Jahren und vor allem im Umfeld des Werkkreises „Literatur der Arbeitswelt“ dominant in den Sphären der Großindustrie aufhielt und primär an der Figur des Arbeiters und nicht des Angestellten orientiert war (etwa Wallraff 1970 und 1974).

Für beide Bereiche, die der Industriearbeit und die der Angestelltenwelt, gilt bis in die Zeit des Strukturwandels hinein eine offenkundige Skepsis gegenüber der Schilderung des Arbeitsalltags (Heimburger 2010, S. 16–28), die der Journalist Eckart Spoo mit Bezug auf die bundesdeutsche Presse einen Verblendungszusammenhang nennt:

„Das Ausgefallene, Absonderliche, Elitäre, Exzentrische, Ausgestoßene, Anomale wird in Millionenaufgabe zum Gegenstand des Staunens gemacht. Das Alltägliche ist der öffentlichen Erörterung entzogen. Tabu sind die Lebensverhältnisse des Volkes, die Produktionsverhältnisse, die Eigentumsverhältnisse, die Herrschaftsverhältnisse“ (Spoo 1971, S. 120).

Eine ähnliche Scheu vor der Abbildung des (Arbeits-)Alltags auch im Medium der Literatur begründet der Schriftsteller Joseph Haslinger (1984, S. 41–44) in einem Beitrag im *Wespennest* damit, dass Literatur in der protokollarischen Abbildung einer Arbeitsrealität ihre Literarizität aufs Spiel setze, sie müsse der reinen Nachbildung des Alltags folglich einen ästhetischen Mehrwert hinzufügen.

Richartz begegnet dieser Herausforderung einer zeitlich ganz auf den Arbeitsalltag beschränkten und einer sich räumlich ganz in besagtem Büro konzentrierten Handlung, indem er eine potenziell allwissende Erzählinstanz installiert. Diese nimmt eine literarische Ortsbegehung vor, wenn sie – aus der ansonsten dominierenden protokollarisch verknüpften personalen Erzählhaltung des Textes ausbrechend – die Leser_innen direkt anspricht (z. B. Richartz 1976/1998, S. 8) und wie eine Besuchergruppe durch die Bürowelt führt: „Wir zeigen Ihnen das Büro“ (Richartz 1976/1998, S. 9).

„Vorgeführt“ werden in satirischer Überzeichnung auch die Figuren des Romans. Die satirische Distanz, die durch den Gestus des Vorführens eingenommen wird, etabliert ein Wissensgefälle zwischen Erzählinstanz und Büropersonal, das die Inklusion stiftende Rede in der ersten Person Plural („Unsere Firma“; ebd.) torpediert. In dieser Distanz spiegele sich, so Kerstin Stüssel, eine ebenso erzähltechnische wie angestelltentheoretische Grundproblematik:

„Das Reden und Denken der Angestellten wird nolens volens als fremdbestimmt und illusionsbehaftet begriffen, so daß zwischen auktorialem, protokollierendem und personalem Erzähler Dissonanzen auftreten. Die Texte produzieren gleichsam topologisch ein Wissen, das den Figuren vorenthalten bleiben muss, sie entwerfen eine Differenz zwischen Angestelltenexistenz und ‚tatsächlichem‘ Leben, in deren Namen sich der ideologiekritische Gestus vollzieht“ (Stüssel 2004, S. 326f.).

In diesem Sinne ist Richartz' Text ein Zwitter aus bisweilen protokollarischer, bisweilen satirisch überzeichneter Distanznahme einerseits und personalem Miterleben auf Höhe des Bewusstseins der im Büro agierenden Figuren andererseits. Im Modus der Satire überspitzt der Autor vor allem die Monotonie der Arbeitsabläufe und die unhinterfragte Konformität der Angestellten.

Im Frankfurter Verwaltungshochhaus der DRAMAG ist von den revolutionären Veränderungen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre wenig bis nichts zu vermelden; weder Fragen der Selbstverwirklichung noch der Mitbestimmung stehen zur Debatte. Stattdessen waltet eine Entfremdungslogik, die bereits Siegfried Kracauer für die Angestellten der Weimarer Republik formuliert hat, wenn er beobachtet, dass „Tätigkeiten, die eine Persönlichkeit oder gar die Eigenart einer Persönlichkeit erfordern; vom richtigen Menschen zu schweigen“ kaum existieren (Kracauer 1929/1971, S. 19).

Die immaterielle Arbeit im Büro, die außer Zahlenkolonnen und Akten nichts produziert, bildet in Richartz' Zuspitzung durch serielle Monotonie der Arbeitsabläufe und fehlende geistige Anregung oder Fortbildung den Typus des mental verkümmerten, neurotischen Faktotums heraus. Dessen unreflektierte mechanische Pflichterfüllung hat schon Kracauer dazu bewogen, ihn in die Nähe von Untoten und Wiedergängern und in die literarische Tradition der Schauerromantik zu stellen:

„Es gibt eine Menge phantastischer E. T. A. Hoffmann-Figuren unter den Angestellten vorgerückten Alters. Irgendwo sind sie stecken geblieben und erfüllen seitdem ununterbrochen banale Funktionen, die alles andere eher als unheimlich sind. Dennoch ist es, als seien diese Menschen in eine Aura des Grauens gehüllt. Sie strömt von den verwesenen Kräften aus, die innerhalb der bestehenden Ordnung keinen Ausweg gefunden haben“ (Kracauer 1929/1971, S. 68).

Die thematischen Überschneidungen der soziologischen Beobachtung der 1920er und der literarischen Überzeichnung der 1970er Jahre sind so evident, dass sich die Frage stellt, ob sich in den 50 Jahren, die zwischen den beiden kanonischen Texten der Angestelltenliteratur liegen, tatsächlich nichts verändert hat. Finden die großen Themen der Entstehungszeit von Richartz' Roman keinen Niederschlag im Text?

Wo bleiben die Bedrohung der Arbeitslosigkeit, die mentalitätsgeschichtlichen Niederschläge des bislang schwersten bundesrepublikanischen Konjunkturreinbruchs 1974/75, der linksalternativ basierte Anspruch auf eine Subjektivierung der Arbeit, der Tertiarisierungsprozess und schließlich die

technische Revolution der EDV? Die Antwort lautet: im Hintergrund der Handlung bzw. außerhalb des Bewusstseinshorizontes der drei an ihrem Arbeitsplatz hermetisch von der Außenwelt abgeschlossenen Protagonist_innen in Büro 1028.

Eine wichtige Rolle in der dechiffrierenden Beschreibung der Bürokratie der Bundesrepublik kommt der Innenarchitektur des Büros zu, die eingangs protokollarisch erfasst und als „nüchtern und zweckmäßig“ bestimmt wird (Richartz 1976/1998, S. 10).

Die knappe Zurschaustellung des Inventars erfährt eine ironisch gebrochene Erweiterung in einem als „Inventur“ betitelten Appendix, der als Persiflage der Katalogisierungsarbeit der Verwaltung erkennbar ist und sämtliche zu Beginn des Textes nur erwähnten Einrichtungsgegenstände vom Notizzettelkästchen bis zur Neonröhre in pedantischer Detailtreue auflistet und beschreibt. Ein zusätzliches Ironiesignal liefern die im Duktus amtsdeutscher Eindeutigkeit offerierten Definitionsversuche, mit denen lediglich Pleonasmen produziert werden. So ist über das Notizzettelkästchen zu erfahren, dass es Notizzettel enthält, und über das Telefon, dass es eine Verbindung zur Welt ermöglicht (ebd., S. 262 und 267).

Der Funktionalismus der Architektur setzt sich auch im Gebäude fort und dient als Spiegel des Berufsbildes der Angestellten in der Verwaltung schlechthin. Das als absolut unpersönlich und steril vorgestellte Gebäude wird zum Container einer klassisch bereits bei Max Weber beschriebenen „Herrschaft der formalistischen Unpersönlichkeit“ (Weber 1921–22/1980, S. 129). Nicht Individualität, sondern Konformität ist das Leitprinzip des Büros, das für Menschen, Einrichtungsgegenstände und Vorgänge gleichermaßen gilt.

Christoph Bartmann (2012, S. 71–73) hat rekapituliert, dass Normierung die Grundlage für Bürokratie schlechthin darstellt. Ihre Zentralmetapher ist der Ordner, der – wie auch das maschinelle Schreiben – ein standardisiertes Papier- und Lochmaß notwendig macht, eine Dominanz der Ordnung, die sich bis in die Icons neuester Office-Anwendungen hinein erhalten hat.

Die Normierungsleistung des Ordners setzt sich in Richartz' Büro durch eine Überwachungsarchitektur fort, die die drei Schreibtische so gruppiert, dass zwei unmittelbar voreinander, ein dritter quer zu den beiden anderen mit Blick zum Fenster gestellt sind. Diese potenziell auch Kommunikation ermöglichende u-förmige Aufstellung erzielt jedoch primär den Effekt gegenseitiger Kontrolle, weil sich keine_r der drei Angestellten den Blicken der anderen entziehen kann, die auch kleinste Unsicherheiten und Absenzen registrieren:

„Zum Beispiel sehe ich dich über die Maschine gebeugt, ganz dicht am Papier die Augen – weil sie schlechter sind als du zugeben willst. Und du – wenn dein Mund aufgeht, weiß ich schon: Du hast sie wieder vergessen, die Nummer unserer Kostenstelle. ‚Sechsendachtzigfünfundvierzig.‘ Gerade diese Zahl kannst du nicht behalten. Es ist immer dasselbe. Die Schweißtröpfchen über der Oberlippe, Augenbutter im Augenwinkel, wir kennen einander doch, die kleine Familie“ (Richartz 1976/1998, S. 74f.).

Die Schreibtischanordnung produziert eine Disziplinierung der *Bürokörper*, die sich in der Einschränkung der sprichwörtlichen Beinfreiheit fortsetzt. Da die Schreibtische voreinander stehen, ist der Fußraum des querstehenden Schreibtisches von den Seiten der anderen beiden Tische begrenzt und die Angestellten an den gegenüberliegenden Tischen laufen Gefahr, unterhalb der *Benutzeroberfläche* aneinanderzugeraten. Eine Subjektivierung der Arbeit stellt sich vor diesem doppelten – inhaltlichen und architektonisch gestützten – Ordnungsanspruch nur in ihrer negativen Ausformung als selbstdisziplinierende Verinnerlichung der vormals externen Kontrollmechanismen ein (Foucault 1995).

Richartz schrieb seinen Roman an einer Epochenschwelle, an der sich die Industrie in eine Dienstleistungsgesellschaft wandelt. Schon 1973/74 waren in der Bundesrepublik mehr Menschen im Dienstleistungssektor als in der Industrie beschäftigt und auch innerhalb der Industrie war eine Tendenz zur Tertiärisierung zu beobachten (Abelshäuser 2011, S. 318). Der technologische Fortschritt machte es notwendig, dass im industriellen Sektor immer mehr Menschen in den Bereichen Forschung, Entwicklung, Management und eben: Verwaltung arbeiteten. Gleichwohl setzte gleichzeitig ein Trend zur Auslagerung einiger dieser Dienstleistungen ein, was den Effekt der Tertiärisierung statistisch noch verstärkte.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die technologische Entwicklung eine gesteigerte Dienstleistungsintensität der Produktion mit sich brachte (Ahrens/Steiner 2015, S. 93). Ein Jahr nach Erscheinen des Romans arbeiteten in Westeuropa 102 Millionen Beschäftigte in Dienstleistungsberufen, aber nur noch 85 Millionen in der Industrie. Allerdings scheint diese Trendwende sich mehrheitlich unsichtbar zu vollziehen und deshalb als solche kaum mentalitätsgeschichtlichen Niederschlag zu finden, wie Hartmut Kaelble argumentiert:

„Die Europäer wussten freilich von diesem Wandel wenig, da Dienstleistungsarbeit räumlich nicht so konzentriert und spektakulär sichtbar war wie Industrierwerke“ (Kaelble 2011, S. 185).

Die These von der Unsichtbarkeit angestellter Tätigkeiten gegenüber der durch die Monumentalarchitektur visualisierte Industriearbeit nimmt auf, was bereits Kracauer angemerkt hat:

„Hunderttausende von Angestellten bevölkern täglich die Straßen Berlins, und doch ist ihr Leben unbekannter als das der primitiven Völkerstämme, deren Sitten die Angestellten in den Filmen bewundern“ (Kracauer 1929/1971, S.11).

Für die Darstellung der konkreten Arbeitsabläufe der Angestellten im Roman und um diesen als Kommentar zum Wandel der Arbeit in den 1970er Jahren zu verstehen – das hat schon die Beschreibung der Büroarchitektur offengelegt – ist es wichtig, zwischen der Figurenperspektive und der Erzählerperspektive zu unterscheiden. Denn ein Bewusstsein für einen Werte- und Mentalitätswandel haben die Protagonist_innen des Textes offenkundig nicht, sondern nur die Erzählstimme, die die Zunahme der Büroarbeit gegenüber der Industriearbeit benennt und den Text damit zeitlich eindeutig verortet:

„Seit Jahrzehnten verschiebt sich das Verhältnis der Güterproduktion zur Verwaltung zugunsten der Letzteren. Die Fabrikhallen leeren sich, die Büros füllen sich – so geht das schon lange“ (Richartz 1976/1998, S.243).

Schon zuvor weist die anonym bleibende Erzählinstanz in einer Ansprache an die Leser_innen auf diesen Umbruch hin:

„Sie erleben uns in einem Umbruch. Eben jetzt wird ja die Arbeiterschaft überrundet von der Beamten- und Angestelltenschaft. Die Stehenden werden weniger, die Sitzenden bekommen das Übergewicht“ (Richartz 1976/1998, S.81).

Dabei ist das Übergewicht der Angestellten im doppelten Sinne aufzufassen: Elfriede Klatt, die schon zum Frühstück Kuchen konsumiert und deren groteske Leibesfülle zu karnevalesken Szenen nicht länger zu unterdrückender, ausbrechender Körperlichkeit führt, wird am Ende des Textes an einem Herzinfarkt infolge einer Diabetes-Erkrankung sterben.

Weitere Markierungen der Handlungszeit Mitte/Ende der 1970er Jahre sind die Fahndungsfotos von Mitgliedern der *Roten Armee Fraktion*, die im Büro aushängen und Frau Klatt veranlassen, wann immer ein Mitglied gefasst worden ist, dessen oder deren Gesicht in einem gleichsam bürokratischen Akt auszustreichen – so wie sie jeden Morgen den vergangenen Tag vom Wandkalender abstreicht. Außerdem enthält der Text in diesem Zusam-

menhang eine chiffrierte Anspielung auf Heinrich Bölls literarische Auseinandersetzung mit dem bundesdeutschen Linksterrorismus in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974), wenn Frau Klatt den Autor als intellektuellen Sympathisanten diffamiert:

„Den Brill, den Schreiberling – den sollten Sie gleich dazu einsperren. Das sind so die richtigen! Den ganzen Tag nur schreiben, sich was aus den Fingern saugen, Millionen damit verdienen – und der ist dann Kommunist“ (Richartz 1976/1998, S. 160).

Diese Aussage ist für die Beschränktheit der Figurenperspektive in mehrfacher Hinsicht bezeichnend. Erstens zeigt sie die habituell konservative Grundposition der Angestellten an, die sich in einer pauschalen und undifferenzierten Zurückweisung politisch linker Positionen ausdrückt, die generell unter Kommunismusverdacht gestellt werden. Zweitens zeigt Frau Klatts Abwehrreaktion ein fehlendes Verständnis für die immerhin strukturellen Parallelen zwischen dem sitzenden, schreibenden und kreativ produktiven Beruf des Schriftstellers und der ebenfalls sitzenden Schreibfähigkeit von Angestellten, die freilich gerade durch einen Mangel an kreativen In- und Outputs charakterisiert ist.

Damit ist, drittens, die wesentliche Differenz zwischen „Brill“ und Klatt die – vermutete – politische Position und das – ebenfalls vermutete – Einkommen. Dass der maßgebliche Unterschied zwischen der Arbeit von Schriftsteller_innen und von Angestellten darin besteht, dass Erstere in einem kreativen Akt Neues schaffen, während Letztere Gegebenes verwalten, gelangt der Büroangestellten weder in der direkten noch in der indirekten Figurenrede zu Bewusstsein, noch wird diese Differenz durch die Erzählinstanz thematisiert.

Im Erzählverfahren von Richartz' *Büroroman* artikuliert sich Kritik an den herrschenden Sedierungstendenzen nur indirekt durch die distanzierte Involviertheit der anonymen, nicht verkörperten Erzählinstanz, die kleinste optische und akustische Details des Büroalltags erfasst, die ewige Wiederkehr des immer gleichen Tagesablaufs der drei Figuren minutiös protokolliert und die detaillierte Schilderung bis zur Überzeichnung zuspitzt, ohne einen kritischen Kommentar zu den eingeschliffenen Arbeitsroutinen und -mechanismen abzugeben. Wo die Absurditäten der verrichteten Bürotätigkeiten hinsichtlich des Missverhältnisses einer Arbeit, die die tägliche Arbeitszeit gar nicht auszufüllen vermag, bis ins absurde Detail auserzählt werden, wird die Bewertung dieser überzeichneten Arbeitsrealität der Leserschaft überlassen.

Bezüglich der Figurenzeichnung hat die Forschung einstimmig die allegorische Funktion hervorgehoben (Arzt 1995, S. 176; Stüssel 2004, S. 325;

Heimburger 2010, S. 85 f.), die pars pro toto für die „verwaltete Welt“ (Horkheimer 1970) in ihrer spezifisch westdeutschen Ausprägung der 1970er Jahre inklusive ihres Wandels stehen. Für diesen findet Richartz' Bürokratiefiktion zwei Ausformungen, die die Rede von einer unbeweglichen, unflexiblen Bürokratie von zwei Seiten flankieren. Erstens ruft Elfriede Klatts Übergewicht die Rede von einem aufgeblähten Verwaltungsapparat auf, der durch die digitale Revolution zu verschlankt ist. Dem entspricht die Schilderung ihrer Körperlichkeit bereits in der ersten Vorstellung des Büros im Text:

„Frau Klatt trägt ihr dunkelblondes Haar hochtoupirt, obgleich diese Mode seit mindestens fünf Jahren veraltet ist. Frau Klatt ist vor allem speckig, ihr Gesicht, der Hals, der Körper füllig, sie hat einen starken Busen. Immerhin – es gibt noch verquollene Reize“ (Richartz 1976/1998, S. 15).

Der Wandel gesellschaftlicher Schönheitsideale ist hier übertragbar auf einen gesamtgesellschaftlichen Wandel. Als Repräsentantin einer bereits unzeitgemäßen, weil ineffizienten Bürokratie ist ihre altmodische, gleichwohl aufwendige Frisur Sinnbild einer Bürotätigkeit, die Arbeit mehr simuliert als ausübt und deren zeitlicher Umfang in keinem begründbaren Verhältnis zum Arbeitsaufwand steht (ebd., S. 33). Auch ihre Körperfülle ist personifizierte Büroarbeit und als solche sowohl Resultat der sitzenden Tätigkeit als auch deren metaphorischer Ausdruck:

„Es ist bekannt, wie wenig Bewegung die normale Büroarbeit erfordert“ (Richartz 1976/1998, S. 14).

Der zweite Teil der körper-topologischen Repräsentation einer als unflexibel zur Disposition gestellten Bürokratie ist in Wilhelm Kuhlweins Physiognomie angelegt: Steif und verknöchert, eng und schmal im Gesicht (ebd.) und mit Hemd, Weste und Schlips ausgestattet, ist er ein eng an der Kolportage entlang geschriebenes Exemplar eines selbstdisziplinierten Paragrafenreiters, der jegliche Körperlichkeit ausblendet.

Herrn Kuhlweins Arbeit besteht aus dem Errechnen, Ausfüllen und Übertragen von Arbeitszeitkosten, die dann an die Rechnungsstelle der Firma weiterzuleiten sind, während Frau Klatt Arbeitszeitverteilungsbögen prüft. Hinter der formalen Reihung von „Budget, Einnahmen, Ausgaben, Gewinn und Verlust“ (ebd., S. 26), von Kontostellen, Arbeitszeitkarten, Tarifarbeitsstunden und Saldi gewinnt die konkrete Arbeit keine Kontur. Diese Undurchsichtigkeit wiederum erfährt ihre synekdochische Konkretisierung in Form einer „zerkratzte[n] Klarsichthülle“ (ebd.), die keine klarere Sicht auf die darin verborgenen Vorgänge gewährt.

Das Büro und die dort verrichtete Arbeit bleiben bei Richartz eine dem Prinzip der „Aktenmäßigkeit der Verwaltung“ (Max Weber) verpflichtete Welt für sich, die nur den Eingeweihten und in jahrelanger Routine Erfahrenen Einsicht gewährt, für die „Zuschauer_innen“ aber lediglich ein akustisches Abstraktum darstellt: „Jeder raschelte mit seiner Arbeit herum“ (Richartz 1976/1998, S. 160).

Die akustische Indifferenz ist Output einer selbst dem Bewusstsein der Verwaltungsangestellten größtenteils entzogenen Routinearbeit, die eine geistige Absenz zur Folge hat:

„Etwas zusammenschieben, bündeln, befriedigt verstauen. ‚Fertig mit der Arbeit. Das hätten wir.‘ – Man weiß kaum wie mans macht. Die ganze Zeit mit dem Kopf woanders, die ganze Zeit gemacht, geschrieben, gerechnet. Geht automatisch. Ohne Hingucken“ (Richartz 1976/1998, S. 223 f.).

Es ist fraglich, ob aufgrund dieser Automatismen ein generelles Leiden an postfordistischen Arbeitsverhältnissen und den „immer abstrakter und sinnloser werdenden Tätigkeiten im Büro“ diagnostiziert werden kann, wie es Susanne Heimburger (2010, S. 85) für Richartz' Romanpersonal ausmacht. Dagegen wäre zu argumentieren, dass die entsubjektivierende Arbeitsroutine den Angestellten zwar keine Identifikation mit der Arbeit bietet, dass dieser vermeintlichen Fehlstelle aber eine Arbeitsplatzsicherheit gegenübersteht, die über die de facto gegebene Überflüssigkeit der eigenen Stelle hinaus gewährleistet ist, sowie eine Nichtvermischung von Arbeit und Leben, die durch klare, von architektonischen und zeitlichen Regimen gezogene Grenzen garantiert wird, was Kuhlwein und Klatt nicht hinterfragen.

Ferner produziert die bloße Bewältigung einer spezifischen Arbeitsaufgabe das subjektiv befriedigende Gefühl eigener Leistung, wie sich unmittelbar im Anschluss an das obige Zitat zeigt:

„Wenn alles richtig ist, hat man ein glattes Gefühl. Wenn ein Fehler drin ist, entsteht ein ungutes Gefühl“ (Richartz 1976/1998, S. 224).

Die konkrete Arbeit mit den Akten verrät also eher unter der Hand ein Entfremdungsverhältnis, das wiederum vom Erzähler nicht kommentiert und von den Protagonist_innen nicht wahrgenommen wird. Dies betrifft nicht nur das erst seit drei Monaten in der Firma tätige Fräulein Mauler, das gesteht, nicht zu wissen, was eigentlich die Regler und Armaturen seien, die die Firma herstellt (ebd., S. 69). Auch Kuhlwein und Klatt, die seit über 20 Jahren in der Firma angestellt sind, haben nur eine vage Ahnung davon, was die

Firma produziert – was als Erzählerkommentar in Kursivschrift hervorgehoben und damit der kritischen Bewertung der Leser_innen überlassen wird:

„Zwanzig Jahre und nie genau gesehen, wie sie das machen, wovon wir leben, wie die ihr Geld machen. (Aber interessiert es mich wirklich?)“ (Richartz 1976/1998, S.70)

Die vermeintlich interessenslose Sphäre der Verwaltung arbeitet zudem der betrieblichen Interessenvertretung entgegen. Die fehlende Kooperativität der Arbeit unterminiert schließlich jegliches Gemeinschafts- und Verantwortungsgefühl und wirft die Angestellten auf sich selbst zurück, die nicht an einer Betriebsratssitzung interessiert sind, sondern lediglich daran,

„was ich verdiene, wieviel Weihnachts-Grati die springen lassen, und vielleicht noch, obs bald mehr Urlaub gibt. Alles andere ist sowieso kalter Kaffee. – Betriebsrat, Betriebsrat – wenn ich das schon höre“ (Richartz 1976/1998, S. 152).

Die ausbleibende Identifikation mit der zu verrichtenden Tätigkeit oder der Firma im Ganzen kann schließlich nur durch die Aufrechterhaltung der täglichen Routine und das Zeitregime des Arbeitstages zwischen Frühstückspause, Mittagspause und Feierabend überdeckt werden.

Im Unterschied zu Kracauers (1929/1971) Einblick in die großräumige Welt der Schreib- und Rechensäle, die durch die laute Kakophonie der Schreibmaschinentastaturen und die Stimmen von Dutzenden Angestellten bestimmt ist, ist das Büro in Richartz' Roman die Ruhe selbst. Die Stille führt indes nicht zu einer erhöhten Konzentration, die bei den zu verrichtenden Routinearbeiten kaum notwendig ist, sondern zu einer auditiven Überempfindlichkeit:

„Was ist das für ein Geräusch, mit dem wir es täglich von neuem aufnehmen müssen? – Es ist ein *Geräusch: Schabeschabeschab – fuit – Schabeschabeschab – fuit*. Das Radiergeräusch der Frau Klatt“ (Richartz 1976/1998, S.41).

Der Geräuschlosigkeit korrespondiert die Ereignislosigkeit des Büroalltags, die schon zu Beginn des Romans als solche ausgewiesen wird („Es war nichts los. Gar nichts“; ebd., S.15) und repetitiv wiederholt wird („Sonst nichts. Sonst geschieht nichts“; ebd., S.18). Diese Ereignislosigkeit markiert eine erzählerische Herausforderung, denn was soll erzählt werden, wenn nichts passiert? Mit diesem Problem versetzt sich die Erzählinstanz gleichsam auf die Ebene der Figuren: Beiden, dem Erzähler und den Figuren, sind im weiteren Textverlauf angesichts der fehlenden Handlung die Hände gebunden, beide

beschränken sich auf die Beobachtung kleinster Anzeichen von Regung, beide befinden sich in einer auf den Feierabend ausgerichteten Warteschleife.

„Wie die Zeit einfach nicht weiterwill, weil der Krempel immer der gleiche ist, immer der gleiche schlaffe Trott, weil Denken dabei unnötig ist, weil Bewegung dabei unnötig ist ...“ (Richartz 1976/1998, S. 63).

Wird die Büroarbeit in der Verwaltung zur entfremdeten, geistlosen und körperfeindlichen Tätigkeit, rückt die eigentliche Arbeit in den Hintergrund: „alles schwimmt dir vor Augen – du verstehst kein Wort“ (ebd., S. 57). Wo die geistige Arbeit aus dem Bewusstsein driftet und sich der Körper bemerkbar macht, bieten sich trotz des Disziplinarregimes der Bürokratie kleine Freiräume, die unterdrückte Körperlichkeit klandestin in Lustempfinden zu verwandeln: indem man sich durch ein Loch in der Hosentasche am Oberschenkel kratzt, schleimig räuspert und den „angenehm schlüpfrigen Mundinhalt“ in ein Taschentuch spuckt (ebd., S. 65) oder wie Elfriede Klatt die durch den BH hervorgerufenen Druckstellen entlastet und dabei „heimlich die Last der Brüste genieß[t]“ (ebd.).

Hier changiert die Schilderung der einbrechenden Körperlichkeit zwischen Lustempfinden und Leiden am „Horror des frühen Nachmittags“ (ebd., S. 66), schlägt aber – wie eine spätere Textstelle verdeutlicht – eher in Richtung einer genussvollen Hingabe an die somatische Erfahrung aus: In einer grotesk überzeichneten Szene, die wahrscheinlich durch den Jahrhundertssommer im Erscheinungsjahr inspiriert ist, wird die körpergepanzerte Offizialität des Büros schließlich unterbrochen, als die Temperaturen im Büro auf über 30 Grad steigen, Frau Klatt sich ihrer Bluse entledigt und nur im BH arbeitet. Diese Erfahrung von Körperlichkeit wird trotz allen Klagens und Stöhnens als Anerkennung körperlicher Leistung interpretiert:

„wer so geschwitzt hatte, der hatte fest gearbeitet. Der Schweiß war wie Lob“ (Richartz 1976/1998, S. 113).

Die Be- und Entlohnung der verrichteten Tätigkeit stellt ein Novum im ansonsten stetig vor sich hinfließenden Arbeitsalltag dar, der weniger konkrete Arbeit denn Arbeitssimulation bedeutet. Die ansonsten durch Routine gehemmte Kreativität wird vordergründig in eine Vorspiegelung von Arbeit umgelenkt, die schauspielerisches Talent erfordert. Sie erschöpft sich allerdings in erneuter Routine, nämlich darin, Arbeit mimisch und gestisch darzustellen und gleichzeitig mental abwesend zu sein. Dass es sich hierbei mehr um erlerntes Können denn durch den Augenblick bedingte Improvisation

handelt, wird deutlich, wenn von Frau Klatts Meisterschaft in dieser „Disziplin“ die Rede ist:

„Die Klatt war darin Meister: Papiere von einem Stoß auf den anderen legen. Mit spitzem Bleistift etwas Geschriebenes verfolgen. Ab und zu seufzen. Aktendeckel aufschlagen. Den Verschuß unter Knacken und Quietschen mehrmals betätigen, blättern, die gelochten Akten packweise auf dem Bogengestänge zur anderen Seite hieven. Das Gesuchte nicht finden – alles wieder zurück. Den nächsten Ordner aufschlagen. [...] Mehrere Arbeiten gleichzeitig anfangen. Sie alle nebeneinander eindrucksvoll auf dem Schreibtisch liegen lassen. [...] Grundsätzlich: jede Vereinfachung von Routine-Arbeiten vermeiden“ (Richartz 1976/1998, S. 128f.).

Die simulierten Tätigkeiten des Büroalltags werden erzählerisch durch eine Reihung im stichpunktartigen Verbalstil realisiert. Dies erzeugt nicht nur einen Kontrast zum offiziösen, um Präzision bemühten Nominalstil der Verwaltungssprache, zusätzlich verstärkt der elliptische Satzbau auch den Effekt des unaufhörlichen Aufeinanderfolgens monotoner Tätigkeiten durch das Fehlen eines Subjekts, wodurch die entsubjektivierte Tätigkeit unterstrichen wird.

Die Schilderung der Verwaltung ist exemplarisch für den sich abzeichnenden Übergang vom fordistischen zum postfordistischen Regime (Stüssel 2004, S. 325). Dies wird deutlich, wenn die Verwaltung ausdrücklich als „der Kern, das eigentliche Zentrum der Firma“ (Richartz 1976/1998, S. 81) beschrieben wird, was den zunehmenden Bedeutungsverlust des produzierenden Sektors im wirtschaftlichen Wandlungsprozess anspricht. Dabei wird das Büro als Garant für planendes Handeln gepriesen, während die Werkshallen als potenzieller Unruheherd wahrgenommen werden und im Sinne sinkender Nachfrage vor ein Konjunkturproblem gestellt sind:

„In der ‚Produktion‘ kann gestreikt werden [...]. In einem richtigen Büro wird nie gestreikt. – Die Produktionsstätten sind voller Unruhe – das Büro ist die Ruhe selbst. Das Büro bürgt für Stabilität. Man weiß, warum dieser Staat auch die verheerendsten Kriege überlebt hat. Auch die DRAMAG ist ein Staat“ (Richartz 1976/1998, S. 81f.).

Auffällig an diesem Loblied auf die Bürokratie als Ruhepol inmitten konjunktureller Verwerfungen ist erstens, dass auch jene Fehlplanungen, die offensichtlich im Management der Firma, also im Büro entstanden und dort zu verantworten sind, zur Charakterisierung der Unwägbarkeiten in der Produktion gehören. Wenn die Erzählerrede fortfährt, dass es so etwas im Büro nicht gebe, wird damit das Bild einer sich im Gegensatz zur Produktion

selbst erhaltenden Bürokratie entworfen, die sich als Perpetuum mobile bzw. „Perpetuum immobile“ verstetigt, indem sie dafür sorgt, dass die Verwaltungsaufgaben unabhängig von der Produktion bestehen.

Wenn schließlich die Imago der alle Zeiten (und Kriege!) überdauernden Stabilität der Bürokratie gefeiert wird, geht dies über die Frage hinweg, ob Bürokratie und Tötungsmaschinerie des Nationalsozialismus, die damit zumindest mit angesprochen wird, in der Kontinuität eines rationalistischen, im Fortschrittsdenken der Moderne gründenden Weltbildes steht (Bauman 1992; Broszat 1969/2007, S.301–329), das noch in der Bundesrepublik fortwirkt. Dass hier durchaus eine implizite Kritik an der Kontinuität bürokratischer (Mit-)Täterschaft gemeint ist, macht schon die Aussage deutlich, dass es nicht wichtig sei zu wissen, was man verwalte, da es sich lediglich um Nummern handle (Richartz 1976/1988, S.70).

Bei all dem ist Richartz' Roman ein Protokoll bundesrepublikanischer Büroroutinen, die eben deshalb nicht von der Fantasie herausgefordert werden, weil sie ausreichend Zeit für kleinere gedanklichen Fluchten bieten. Diese minimalen Ausbrüche von Kreativität und „wildem“ Denken, das Fantasie freisetzt, haben als Pausenfüller eher die Aufgabe der Rekreation und führen letztlich zu einer Verstetigung eines Bürosystems, das solche Minimalabweichungen toleriert, solange sie nicht offen zutage treten.

Die solcherart keinesfalls subversiven Akte aufkeimender Fantasie – etwa Herrn Kuhlweins durch einen Kaffeefleck an der Wand ausgelöste Vorstellung einer orgiastischen Feier der türkischen Putzfrauen in seinem Büro mit Musik, Kaffee und Zigaretten – sind als Fantasie des Ausbruchs aus Routine und Verstehensgeboten ein typisches Moment der Angestelltenliteratur der Bundesrepublik, wie Kerstin Stüssel (2004, S.340) nachzeichnet.

Durch die Installation einer altersbezogenen Grenze zwischen Kuhlwein und Klatt einerseits und dem jungen Fräulein Mauler andererseits macht Richartz transparent, dass ein Ausbruch aus oder zumindest eine Aufweichung der Büroroutine nur durch einen Generationenwechsel zu erzielen ist. Sprechend hierfür ist die unterschiedliche Auffassung der identifikatorischen Funktion von Arbeit bei Fräulein Mauler und Elfriede Klatt, die einen sinnstiftenden Aspekt der Arbeit undiskutabel findet:

„Ich muß doch mein Geld verdienen, ned? Da fragt einen niemand, ob man das gern tut“ (Richartz 1976/1998, S.206).

Fräulein Mauler orientiert sich in ihren Ansprüchen am Management der Firma und entwickelt ein Ideal flexibilisierter, mobiler, identifikatorischer und die Grenze von Arbeit und Freizeit in positiver Weise verneinender Er-

werbsarbeit. Schon dass sie für andere Abteilungen Englisch-Übersetzungen anfertigt, empfindet Frau Klatt als Eingriff in den bisher fest umrissenen Aufgabenkatalog ihres Büros (ebd., S. 62).

Die von Fräulein Mauler aufgeworfene Möglichkeit, „daß man mal was anderes tut. Auch mal in einer anderen Abteilung vielleicht“ (ebd., S. 226), stößt bei der älteren Bürogeneration auf Unverständnis, obwohl sich firmenintern bereits eine Ausrichtung am flexibilisierten Arbeitsbild des New Managements bemerkbar macht: Auf den Fluren heißt es gerüchteweise, „Die [Manager] arbeiten aus Hobby, weil es interessant ist“ (ebd., S. 103). Dennoch bleibt die Bewunderung des manageriale Arbeitsmodells eine singuläre Meinung der Vertreterin der jüngeren Generation. Die älteren Kolleg_innen begegnen dem mit Fortschrittsskepsis, die auf eine gesundheitliche Beeinträchtigung infolge des permanenten Wechsels der Aktivitäten und des Reisens spekuliert (ebd., S. 103 f.).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Richartz' Roman eine Epochenschwelle markiert, an der sich ein diskursiver Wandel der Arbeitseinstellungen nur zögerlich etabliert. Vordergründig dominiert eine routinisierte Arbeit, die Kreativität, Innovation und Nonkonformismus unterdrückt und einen sinnstiftenden Anspruch gar nicht erst stellt. Ob die Art der Darstellung es indes rechtfertigt, von einer Kritik der herrschenden Verhältnisse durch das Medium Literatur zu sprechen, ist insofern fragwürdig, als Richartz' Text dort, wo er einen protokollarischen Minimalstil verwendet, ebenso wenig eine konterkarierende Außenposition zulässt wie die begrenzte Architektur des Büros.

Dabei bedeutet der kritische Impetus, den Richartz in die auktorialen Erzählpassagen legt, nicht die Hoffnung auf eine flexible und identifikationsstiftende Entroutinisierung des Arbeitsprozesses, vielmehr ist der Grundton pessimistisch: Der technische Wandel wird zwar Herrn Kuhlweins und Frau Klatts Arbeit im Rechnungswesen durch computergestützte Verfahren ersetzen, aber das Büro als Ort der Verwaltung, so die Zukunftsvision des Textes, bleibt bestehen. Pessimistisch ist diese Vision, wenn sie eine Textverarbeitung imaginiert (ebd., S. 247), die die Arbeit von drei Angestellten übernimmt und dabei keine festen Arbeitszeiten einhalten, sondern lediglich von einem ungelerten Arbeiter mit Papier versorgt und gelegentlich gewartet werden muss (ebd., S. 249).

Damit kommt – ohne dass dies ins Bewusstsein der Protagonist_innen gelangen würde – ein für die Mitte der 1970er Jahre charakteristisches Krisenbewusstsein zur Sprache, das den arbeitsweltlichen Wandel weniger in einer Freisetzung kreativer oder subjektiver Potenziale ausmacht als im Aufkom-

men einer digitalen Technologie, die Arbeitslosigkeit und Dequalifizierung zur Folge hat.

2.2.2 Kreative (Un-)Freiheiten im (Post-)Fordismus: Anne Weber im Büro

Liebe Vögel ist eine auf 26 Miniaturkapitel verteilte poetische Abrechnung mit dem Leben im Büro, dessen Kern, so macht die Autorin Anne Weber in ihrem autobiografisch inspirierten Text bereits zu Beginn deutlich, auch im 21. Jahrhundert darin besteht, „fortzudauern, bis die Ruhestandpunkte und schließlich die Pünktchen Pünktchen Pünktchen bis zum allerletzten aufgebraucht sind“ (Weber 2005, S.89). Büroarbeit hat in dieser Perspektive in deutlichem Anschluss an den Befund Richartz' (siehe Kapitel 2.2.1) keinen intrinsischen Wert und nährt sich als immaterielle Arbeit nicht zuletzt vom Zeichensatz der Interpunktion.

Die schon sprachlich im Diminutiv zu Pünktchen regredierte drei Punkte, die gewöhnlich ein offenes Ende markieren oder etwas anzeigen, das man nicht zu artikulieren wagt, werden bei den angesprochenen „Bürovögel[n]“ (mit denen die Büroangestellten gemeint sind; ebd. et passim) in diesem als Anklage und Abrechnung gehaltenen Text zum Fixpunkt: Sie bieten – als Ruhestandpunkte – Halt und Perspektive, entlarven diese Perspektive aber zugleich als falsche, wenn die Punkte aufgebraucht sind, weil damit auch der Lebensinhalt wegbricht und das „Fortdauern“ ein Ende findet, das zu gleichen Teilen herbeigesehnt und befürchtet wird.

Weber nimmt diese Diskrepanz von Arbeiten und Leben nach der Arbeit, also im Ruhestand, an späterer Stelle wieder auf und weist die Hoffnung auf ein Leben nach der Arbeit als illusorisch zurück, da gerade die Arbeitsroutinen die Menschen mental töten und diese damit nur mehr auf ein „Leben nach dem Tod“ hoffen können (ebd., S.127). Was Webers Büro zu einem Ort macht, an dem immer noch fordistische Disziplinierung herrscht, ist gerade die Nicht-Identifikation mit der Arbeit, die zu einer mentalen Desertion führt.

Mit Carl Cederström und Peter Fleming (2013, S.19) lässt sich der Gegensatz von Fordismus und Postfordismus auf den von physischer und psychischer Dauerpräsenz herunterbrechen. Webers Büro ist in dieser Hinsicht die Verlängerung eines bürokratischen Modells in die postfordistische Gegenwart. In Bezug auf die psychische Distanznahme ist bei Weber von einem mentalen Greisentum die Rede. Das Büro lässt die Menschen schon vor der

Zeit altern, führt die ichstabilisierende Perspektive Richtung Ruhestand und ein Leben im Alter damit allerdings ad absurdum und dechiffriert sie als Selbstbetrug:

„Er denkt viel an seine alten Tage, ohne zu bedenken, dass seine alten Tage begannen, als er zum erstenmal den Fuß in ein Büro setzte“ (Weber 2005, S. 107),

heißt es vom „Bürovogel“, über den die Erzählerin den Kollektivsingular spricht.

Weber zieht dabei eine klare Differenz zwischen Ich und Anderem ein, die sich als Gegensatz von Sicherheit stiftender Routine einerseits und regulierter Unfreiheit andererseits beschreiben lässt. Während das angesprochene kollektive Bürosubjekt durch die täglichen Routinen und Wiederholungen eine Bestätigung in der Beständigkeit erfährt, nimmt das Ich des Textes die Ordnung der Tage nicht als Sicherheitsgarant, sondern als „entwürdigend“, ihre Wiederholung als „schmerzlich“ wahr (ebd., S. 94) und beklagt die Eintönigkeit – wohlgemerkt des Lebens und nicht der Arbeit (ebd., S. 95), womit beides gleichgesetzt und das Leben der Büromenschen auf ihre Arbeit reduziert wird.

Das Ich des Textes beharrt hingegen auf der Freisetzung von Fantasie, die sich im Büro nicht entfalten darf und kann, auch deshalb, weil weder die Büroatmosphäre noch die Kolleg_innen eine Inspirationsquelle darstellen. Für sie ist die aktenmäßige Ordnung zum Lebens- und Strukturprinzip geworden, womit sie sich kaum als Revolutionssubjekte eignen, da Revolution eine Um-Ordnung bedeuten würde:

„Vermutlich herrscht in ihren Hirnen eine noch größere Ordnung als in ihren Aktenschränken, und sie haben den Klassenkampf unter ‚Geschichte der Arbeiterbewegung‘ einfach abgelegt und vergessen“ (Weber 2005, S. 97).

Die Hassrede über die Bürovögel lässt Büroarbeit als Käfighaltung, als „Lohngefängnis“ (ebd., S. 115) erscheinen. Die Inneneinrichtung und Einrichtungsgegenstände sind ebenso standardisiert wie die sprachliche Umsetzung durch die Autorin. Zwar verweigert sich Anne Weber der lakonisch-komödiantischen Überzeichnung der Büroroutinen, die für Richartz' Roman wie auch für Wilhelm Genazinos *Abschaffel*-Trilogie (die von Anne Weber ins Französische übersetzt wurde) kennzeichnend ist, aber die Detailarmut des Büroinventars steht auch hier im Zentrum.

Anders als bei Richartz, der bisweilen noch die kleinsten Nebensächlichkeiten und Abfallprodukte wie Radiergummiabrieb pedantisch in Szene setzt, um die Ereignislosigkeit der Szenerie und die Pedanterie der drei Ange-

stellten zu unterstreichen, verfährt Weber reduktionistisch: Die Gegenstände werden nicht in ihren Besonderheiten, sondern in ihrer Typik eingefangen, dabei weniger beschrieben als katalogisiert. Wie in einer Checkliste wird das Inventar durch die an diesem leidende Ich-Erzählerin abgehakt: Radiergummi, Bleistiftspitzer, Büroklammer, Tesa-Film und Gummiring (ebd., S. 90) verweisen auf die Langlebigkeit der bürokratischen Grundordnung – auch in Zeiten der Digitalisierung.

Die vorgestellte Ordnung ist trotz Kunstlicht und Kunststoffplatten der Zwischendecke (ebd., S. 91) durch Gewöhnung und Langlebigkeit selbstverständlich geworden. So heißt es bei Weber:

„Natürlich gibt es die Ordner. Natürlich gibt es die Akten [...]. Natürlich gibt es die Heftklammern [...] es gibt Computertastaturen [...]. All diese Gegenstände existieren in einer unbarmherzigen Schärfe, und man fragt sich vergeblich, woher die Unruhe kommt, die von ihnen ausgeht“ (Weber 2005, S. 92).

Die Antwort gibt die Autorin später selbst: Es bedarf einer gewissen Sensibilität, Wesen und Zweck der meisten dieser Gegenstände zu dechiffrieren und aus dieser subjektiven Anschauung eine Anschauung des Subjekts zu deklamieren, das der Büroordnung unterworfen ist:

„Die Dinge haben nur eines im Sinn: Die Rollen zu tauschen und uns zu unterjochen“ (Weber 2005, S. 100).

Diese Form der Unterwerfung wird nicht nur behauptet, sondern phänomenologisch an den Zweck der Gegenstände rückgebunden: Sie alle, bemerkt die Erzählerin, haben das Ziel, „etwas zu befestigen, festzukleben, anzuheften, kurz, zu verhindern“ (ebd.). Dem Büro kommt so schon in den kleinsten Utensilien eine Statik zu, die auch bei Richartz dominiert. Büroarbeit bleibt, folgt man Webers Anklage, auch im neuen Jahrtausend einem Regime gedehnter Zeit verhaftet, bei dem es – wie schon in Richartz' *Büroroman* – darum geht, den Tag zu überstehen und in der nur zäh verfließenden Zeit den Anschein von Beschäftigung aufrechtzuerhalten:

„Regel Nummer eins [...]: Mache die anderen glauben, daß du unentwegt beschäftigt bist“ (Weber 2005, S. 120).

Wo latente Unterforderung herrscht und das Verfassen eines Briefes Beschäftigung für den Vormittag und den Nachmittag bieten muss (ebd., S. 120f.), wird das Büro zu einem „Institut für Zeittötung“ (ebd., S. 94). Sedierung artikuliert sich aber nicht nur temporal, sondern auch akustisch in der lähmenden Stille des Büros, die der Erzählerin zu einer einmauernden Tonlosigkeit

wird (ebd., S. 109), die eingesperrte Käfigexistenz der Büroinsassen in eine weitere Metapher zwingt und an Foucaults Rede von den Einschließungsmilieus der Disziplinargesellschaft (Schule, Gefängnis, Fabrik, Hospital) anschließt, in denen soziale Normen inkorporiert werden (Foucault 1995).

Dies wird noch einmal gesteigert, wenn das werktägliche Büro als „Tagesgefängnis“ (Weber 2005, S. 106) apostrophiert wird. Wenn es an zentraler Stelle heißt, der Bürovogel höre „seine Stille langsam anschwellen“ (ebd., S. 117), finden sich im langsamen Anwachsen der Stille temporale und akustische Sedierungseffekte verkoppelt, die das Bild einer nichterfüllenden, entsubjektivierten, kaum fordernden bürokratischen Arbeitsroutine unterstreichen.

Weil die Arbeit nicht zum Arbeiten motiviert, verschiebt sich die Begründung der Tätigkeit auf Fernziele oder Verpflichtungen. Sinnlich erfassbar wird diese Verschiebung im gereihten Einsatz von ziel- und zweckgerichteten Ausdrücken: Man arbeitet, *um* etwas zu Essen zu haben, *mit Blick auf* die Zeit, *für den Fall* eines Arbeitsunfalls, *um* seine Familie zu ernähren, *in Erwartung* des Todes der Ehefrau und *um* das Auto zu bezahlen – nicht aber aus Freude an der Arbeit. Das Einspannen der Arbeit in Rechtfertigungs-, Begründungs- und Sachzwangzusammenhänge kann tendenziell zu einer Überlastung führen, die ihren Grund offenkundig nicht im Inhalt der Arbeit hat (ebd., S. 107).

All das ist nicht neu und es verwundert, dass in den 2000er Jahren noch immer das Stereotyp gähnender Langeweile im Büro genährt wird – nach allen Management-Revolutionen der 1990er Jahre und angesichts des Erfolges der New Economy (*vor* ihrer Krise!) mit ihren Sehnsuchtsbildern einer ebenso bunten und spontanen wie ökonomisch lukrativen Arbeit (*vor* den Prekarisierungsdiskursen!). Über die Befunde, die sich bereits in der Angestelltenliteratur der 1970er Jahre finden (siehe Kapitel 2.2.1), geht Webers kurze Prosaskizze nicht hinaus.

Zudem werden hier subjektive Empfindungen und verallgemeinernde Behauptungen über *die* Angestellten im Büro auf eine Art vermengt, die weder intensive Introspektion und Selbstbefragung noch sozialrealistische Reportage oder Psychogramm ist oder sein will, auch weil die eigene Position – abgesehen von einem generellen Leiden am Büroalltag – kaum zur Disposition gestellt wird.

Gold im Mund, der spätere und titelgebende der beiden in einem Buch erschienenen Texte, verfährt anders als *Liebe Vögel*, weil er größtenteils auf Verallgemeinerungen verzichtet oder diese zu einem streng subjektivistischen Stil der Autorin bzw. Erzählerin stilisiert, die sich dem Büroalltag aussetzt.

Der Inhalt von *Gold im Mund*: Anne Weber sitzt im Büro eines Schweizer Dentallabors, denkt darüber nach und schreibt darüber. Das ist alles.

Zudem scheint sich die Arbeit im Büro mit der zeitlichen Distanz zwischen den beiden Texten grundlegend gewandelt zu haben, was auch am individuellen Arbeitgeber liegen mag. Radiergummi, Anspitzer und Bleistift sind nicht mehr obligatorischer Teil der Grundausrüstung, die doppeldeutige „Flucht der engen Bürökäfige“ (Weber 2005, S.96) ist einem lichten, aufgeräumten und architektonisch durchkomponierten Großraumbüro gewichen, die Mitarbeiter_innen sind freundlich und kommunikativ und vor allem: Sie arbeiten offenkundig gerne und tun nicht nur so, als würden sie arbeiten.

Gleichwohl lässt sich auch in diesem Text nicht von einem kreativen Schub im Büroalltag sprechen. Der *Liebe Vögel* dominierende Hass ist in *Gold im Mund* freundlichem Wohlwollen gewichen (Heimburger 2010, S.102). Insgesamt liegt der Text mit der Präsentation einer freundlichen Arbeitsatmosphäre und zufriedenen Mitarbeiter_innen quer zu den Aussagen, die das Gros der Romane, die die Arbeitswelt im 21. Jahrhundert verhandeln, über diese treffen (Matthies 2016, S.256).

Dies liegt schon darin begründet, dass der Text keine Protagonist_innen hat, an deren Seite die Leser_innen die angesprochenen Erfahrungen miterleben könnten – Erfahrungen von Überlastung, Überwachung, realem oder drohendem sozialen Abstieg, von körperlicher und psychischer Verausgabung oder des Scheiterns am Versuch, Arbeit und Leben zu versöhnen. Auch gibt es keine Perspektivwechsel unterschiedlicher Figuren, die zur wechselseitigen Bespiegelung, Konterkarierung oder gar Entlarvung von Selbst- und Fremdentwürfen in Bezug auf das Verhältnis des Ichs zur Arbeit und auf Identifikations- und Sinnstiftungsprozesse führen könnten. Dies hat Enno Stahl dazu veranlasst, Weber ideologische Verblendung vorzuwerfen:

„Anne Webers angebliche Darstellung der modernen Berufs- und Arbeitswelt erweist sich demnach als hochgradig ideologisch, sie zeigt im Grunde gar nichts, sondern verbirgt und verfremdet die wahren Bedingungen in einer nahezu trivialliterarischen Weise“ (Stahl 2009, S.93).

Zwar trifft es zu, dass *Gold im Mund* nicht an der Aufdeckung verschleierte struktureller (Selbst-)Ausbeutungsmechanismen interessiert ist, allerdings gibt es umgekehrt auch keine Verpflichtung der Literatur auf ein aufklärerisches Programm. Außerdem kann der Vorwurf des Trivialliterarischen den Text kaum treffen, weil dieser sich trivialliterarischer Muster und Themen (wie Handlungsreichtum, Spannung, Liebe, Verrat, Versöhnung etc.) verweigert und die Leser_innen ganz im Gegenteil mit einer absoluten Handlungs-

armut konfrontiert, deren negativer lesepsychologischer Wirkung er sich durchaus bewusst ist und die er ironisiert. Schon auf der siebzehnten Textseite wird die Erwartungshaltung der Rezipient_innen antizipiert und zurückgewiesen:

„Soll das jetzt immer so weitergehen, oder geschieht da noch mal was? Fragt der Leser, der langsam etwas ungeduldig wird [...] da geschieht nichts mehr, antworte ich mit unverblümter Ehrlichkeit. [...] du kannst das Buch hier zuklappen. Ich weiß, wovon ich rede, und kann dir glaubhaft versichern: Da kommt nichts mehr“ (Weber 2005, S. 23f.).

Zwar weist Weber damit jeglichen Auftrag zur kritischen Aufarbeitung zurück, formuliert zugleich aber unter der Hand eine indirekte Kritik an den vorgefundenen Arbeitsrealitäten, die vor allem wegen ihrer Eintönigkeit, Seelenlosigkeit, Nicht-Kreativität und Perspektivlosigkeit zur Zielscheibe ihres ironischen Spotts werden. Zumindest lässt sich die Frage der Leserschaft, ob da noch etwas komme, auch spiegeln und als Frage der Autorin an die Angestellten verstehen. Die Aussage, dass nichts mehr komme und es immer so weitergehe, enthält – selbst wenn sie nur auf Webers Text gemünzt ist – einen kritischen Beiklang, da der Text die Büroarbeitswelt beschreibt und die Handlungsarmut des Textes auf der Handlungsarmut und Perspektivlosigkeit des Büroalltags gründet.

Webers ironisierende Zurückweisung der Lesererwartung, die sowohl im Hinblick auf Unterhaltung wie auf Aufklärung enttäuscht werden, nimmt schließlich dezidiert auf die Aporien staatlicher Auftragskunst im DDR-Kulturprogramm des *Bitterfelder Weges* Bezug, wengleich in Form eines Gemeinplatzes:

„Der Weg nach Bitterfeld führt, wie die meisten Wege, in die Irre“ (Weber 2005, S. 51).

Damit wird gleichwohl nicht die Kritikfunktion von Literatur per se aufgekündigt, aber ein Dilemma benannt, das auch die westdeutschen *Werkkreise Literatur der Arbeitswelt* kennen: ein Misstrauen der Arbeitswelt gegenüber der Kunst, der Studenten- und Alternativbewegung auf der einen und paternalistische Überidentifikation auf der anderen Seite. Diese führt schnell zu enttäuschten Hoffnungen in Bezug auf das „revolutionäre Subjekt“ der Arbeiterschaft, wie sie in den Erzähltexten nach 1968 symptomatisch werden – paradigmatisch in Uwe Timms *Heißer Sommer* und Peter Schneiders *Lenz* (siehe Kapitel 2.1) –, aber auch später als Problem der „Werkkreise“ zur Diskussion stehen (Schöfer 2011).

Webers Absage an „Bitterfeld“, an den Auftrag, das Wesen der Arbeit schreibend zu ergründen und den Schulterchluss mit der Arbeiterschaft bzw. in diesem Fall der Angestelltenschaft zu suchen, basiert auf der schon in den historischen Experimenten diagnostizierten gegenseitigen Skepsis. Auch in Webers Büro kommt trotz der scheinbaren Gleichartigkeit ihrer immateriellen Arbeit kein Dialog zwischen der schreibenden Autorin und den arbeitenden Angestellten zustande, weil – auch das findet sich schon bei Richartz (siehe Kapitel 2.2.1) – ein Misstrauen der Angestellten gegenüber der freischwebenden Existenz der Kunstschaffenden und umgekehrt existiert:

„Wer einem seriösen Broterwerb nachgeht, für den sind Künstler Lebenskünstler, also Nichtsnutze; zumindest bilden sich das die Künstler oder Nichtsnutze ein“ (Weber 2005, S. 50).

Claudia Hillebrandt bemerkt dazu, die schreibend-beobachtende Tätigkeit der Autorin sei, indem ein Dialog mit den Angestellten nicht zustande komme, keine Reportage und erscheine, „gespiegelt im Blick der Autorin, den Mitarbeitern des Großraumbüros weitgehend irrelevant und vernachlässigbar“ (Hillebrandt 2014, S. 104). Gerade in diesem reflektierten, aber nicht gelösten Missverhältnis von Künstlerin und Angestellten, das als Opposition von freier Bohème und unfreier, geregelter bzw. reglementierter Arbeitswelt inszeniert wird (Heimbürger 2010, S. 108) besteht das Alleinstellungsmerkmal des Textes von Weber.

Die eigentlichen Beschreibungen des Schweizer Großraumbüros eines Dentalspezialisten, in das sich Anne Weber zwecks eigener Schreibaufträge begibt und dabei – wie Enno Stahl (2009, S. 91) kritisiert – „in das Großraumbüro wie in ein Terrarium“, also mit einer Distanz schaut, die die Angestellten zu exotischen Tier(ch)en degradiert, sind nicht neu, auch wenn die Umgebung hier – anders als in *Liebe Vögel* – als „freundliche, mit sich beschäftigte“ (Weber 2005, S. 13) charakterisiert wird.

Unterlegt ist diese Umgebung mit einem eintönig-ermüdenden „Klangteppich“ (ebd., S. 20) aus „leisen Büromaschinen- und Computergeräuschen“ (ebd., S. 14), die sich zu einer „komplexen Polyphonie der Computer-, Drucker-, Scanner- und Telefonverlautbarungen mit ihrem umstandslosen und ungenierten Pfeifen und Piepsen und Vibrieren und Summen“ steigern (ebd., S. 20), manchmal durchbrochen von einem knurrenden Magen, einem Räuspern, einem angebissenen Apfel oder einem Niesen. Ansonsten bleibt Kommunikation aus. Das Büro wird vorgestellt als eine mit sich selbst kommunizierende technische Anlage, in der die Menschen zu Statist_innen degradiert sind:

„Im Großraum klappert jeder ein bißchen mit dem Schreibgerät, das vor ihm steht; bald klappert es aus der einen, bald aus der anderen Ecke, so daß es oftmals klingt, als seien die Maschinen untereinander im Gespräch“ (Weber 2005, S. 29).

Weber macht die Mitarbeiter_innen zu bloßen Rädchen im Getriebe einer Maschinerie:

„Die Stimmen verzahnen sich und treiben das Acht-Stunden-Rad an, das sich durch vierzig Jahre Leben dreht“ (Weber 2005, S. 28).

Auch wenn oder gerade weil den Angestellten das Eingespanntsein in die „Großraummechanik“ (ebd., S. 58), die mit den „Rädchen“ auf die ikonografischen Bildern des fordistischen Zeitalters anspielt, nicht negativ bewusst wird, sondern im Gegenteil Halt und Stabilität gibt, verlieren sie ihre Subjektivität und werden zum Teil eines großen Ganzen. Auffällig sind dabei Passivkonstruktionen, die die Mitarbeitenden gar nicht mehr berücksichtigen, etwa wenn es heißt: „Aufgaben wollen erfüllt werden“ (ebd., S. 32).

Gleichwohl werden die Mitarbeitenden nicht als willenlose Befehlsempfänger_innen imaginiert. Ihre Zufriedenheit erwächst ihnen zu großen Teilen aus ihrem Fachwissen, das einen gewissen Handlungs- und Entscheidungsspielraum lässt, zugleich aber in Routinen eingebunden ist, die das Fachwissen zu „Gewißheiten“ aushärten, aus denen „etwas wie ein innerer Lehnstuhl“ wird (ebd.). Durch den Vergleich mit dem Lehnstuhl wird ein innerer Halt angesprochen, um den die Autorin ihre Büronachbar_innen beneidet. Gleichzeitig schwingt Skepsis gegenüber der mit dem Lehnstuhl evozierten Behaglichkeit mit, die auch Selbstzufriedenheit und Antriebslosigkeit bedeutet.

Psychisch werden die Mitarbeiter_innen zudem durch ihre „bürokratische Uniform“ gestützt, durch die das von Weber porträtierte Großraumbüro einen konservativen Kontrapunkt zu den betont nonkonformen Start-up-Casuals setzt, die Teil der Selbstinszenierung von Mark Zuckerberg und vielen anderen sind:

„Die Krawatte ist ein Stabilitätsfaktor. Wem eine um den Hals geknüpft ist, der braucht nicht zu wanken noch zu schwanken: den ganzen Tag über hält ihn der stracke Stoffstreifen aufrecht“ (Weber 2005, S. 53).

Zwar ironisiert Weber die Funktion der Krawatte sprachlich mit dem doppelten Einsatz der Alliteration („der stracke Stoffstreifen“) und dem einfachen Reim („wanken/schwanken“), zugleich aber verweist die stofflich beglaubigte Stabilität auch auf das Beharrungsvermögen der Institution Büro

samt ihrer Kleiderordnung. Ironisiert wird auch die Perspektive, die sich aus dem Festhalten am Althergebrachten ergibt: Sie ist endlich und an die Leistungsfähigkeit des Krawattenträgers gebunden, die mit zunehmendem Alter erschläfft:

„Der Krawattenpfeil zeigt unerbittlich in die Richtung, die sein Träger einst einschlagen, anders gesagt auf die Erde, in der er früher oder später verschwinden muß“ (Weber 2005, S. 53f.).

Während das Büro trotz seiner innenarchitektonisch beglaubigten „blanken, reinen, wohlgeordneten“ Atmosphäre (ebd., S. 7), die ein „ungewohntes Geborgenheitsgefühl“ weckt (ebd., S. 14), und trotz seiner freundlichen, gut gelaunten Mitarbeiter_innen noch immer als Gefängnis (ebd., S. 36) mit „strenge[r] Beaufsichtigung der eigenen Aufmerksamkeit“ (ebd., S. 24) wahrgenommen wird, in dem das durch die Lamellen der Jalousien hereinfallende Sonnenlicht den Angestellten eine „Sträflingsuniform“ (ebd., S. 42) anzieht, gibt es einen zentralen Perspektivwechsel gegenüber *Liebe Vögel*: Das schreibende Ich ist kein leidendes Ich.

Der materielle Grund für diesen Wechsel besteht darin, dass Anne Weber die Büroarbeit, die sie im früheren Text verarbeitet, aus finanzieller Notwendigkeit erledigen muss. Für *Gold im Mund* hat sich die Autorin dagegen im Bieler Großraumbüro von Cendres+Métaux mit einem Stipendium eingerichtet, mit dem sie die Zeit-ist-Geld-Maxime der Leistungsgesellschaft in eine künstlerische Geld-ist-Zeit-Maxime ummünzen kann, die sie befähigt, frei von finanziellen Zwängen zu denken (ebd., S. 35). Ihre Arbeit ist folglich eine selbstgewählte und selbstbestimmte, sie genießt – wie der Kritiker Marius Meller (2006) im *Tagesspiegel* vermerkt – die „Freiheit der reflektierenden Kreativität“, die sie gegen die Unfreiheit der Angestellten in Stellung bringt.

Diese Freiheit lässt sich in zwei Richtungen definieren. Zum einen als Freiheit *von* einem Auftrag – wie gezeigt, verwehrt sich Weber gegen einen Kritikimperativ. Stattdessen reklamiert der Text die Freiheit des assoziativen Denkens, das sich auf die Bürolandschaft konzentriert, aber ebenso gut die poetologische Frage nach dem nächsten Satz (Weber 2005, S. 29f.), der Rolle der Leser_innen (ebd., S. 47) oder der Funktion des assoziativen Denkens selbst nachgehen darf:

„Die Ordnung des Hirns ist die Assoziation. Wenn sie nicht an den Riemen genommen und gewaltsam diszipliniert werden, vagabundieren die Gedanken traumwandlerisch durch Raum und Zeit, hangeln sich von Wassertropfen zu Stürnfalte, vom Politiker zum unbekanntem Soldaten oder zum Gartenzweig“ (Weber 2005, S. 38).

So gesehen ist die Prosaskizze *Gold im Mund* – so wenig sie auch über die Arbeit im Büro selbst informiert, so heterogen und sprunghaft die Gedankengänge auch sein mögen – ein Ausweis künstlerischer Freiheit und schriftstellerischer Kreativität, die sich von der Büroarbeit, die die Angestellten leisten, im Kern dadurch unterscheidet, dass dort die gedankliche Abschweifung als Desertion unterbunden werden muss, während sie beim Autorinnensubjekt Kreativität – und damit einen Arbeitsprozess – erst freisetzt, statt zu behindern.

Die Freiheit der Autorin ist damit zum anderen als geistige Freiheit definiert, die sich in der Ungebundenheit an die Arbeitsumgebung manifestiert. Während die Ordnung des Großraumbüros (ebd., S. 37) den Angestellten reibungslose Arbeitsabläufe ohne Ablenkung ermöglichen soll, zeigt Weber – und darin unterscheidet sich ihr Text grundlegend von den Kreativitätsfiktionen der New Economy, die Kreativität immer auch architektonisch stimulieren und garantieren – dass Kreation zwar Inspiration braucht, dass aber auch ein vermeintlich uninspirierendes, weil steriles und detailarmes Setting Inspiration ermöglichen kann, wenn man sich darauf einlässt, dass man nicht weiß und nicht immer steuern kann, wohin die Inspiration einen treibt.

Der Gegensatz zwischen angestelltem Arbeiten und freischwebendem Denken könnte sich kaum deutlicher zeigen als in der Macht der Autorin, über ihre Figuren zu herrschen und sich letztlich auch dafür entscheiden zu können, auf eine detaillierte Darstellung der Angestellten und ihrer Arbeit zu verzichten.

3 DAS KREATIVITÄTSVERSPRECHEN DES POSTFORDISMUS

3.1 „Die Zeiten, in denen wir das machten, was wir schön fanden“: Bernd Cailloux’ „Das Geschäftsjahr 1968/69“

Das Jahr 1968 gilt als Startschuss nicht nur eines gesamtgesellschaftlichen Wertewandels, sondern auch einer massiven Veränderung des Arbeitsethos hin zu jenem viel zitierten *Neuen Geist des Kapitalismus* (Boltanski/Chiapello 2006). Hier wird der Grundstein gelegt für eine andere Wertorientierung des Arbeitsdiskurses, den Luc Boltanski und Ève Chiapello an „Autonomie, Spontaneität, Mobilität, Disponibilität, Kreativität, Plurikompetenz“, der „Fähigkeit, Netzwerke zu bilden und auf andere zuzugehen“ ausgerichtet sehen. Eingefordert werde „die Offenheit gegenüber Anderem und Neuem, die visionäre Gabe, das Gespür für Unterschiede, die Rücksichtnahme auf die je eigene Geschichte und die Akzeptanz der je verschiedenartigen Erfahrungen, die Neigung zum Informellen und das Streben nach zwischenmenschlichem Kontakt“ (ebd., S. 143 f.).

Diese Werte, die die beiden Soziolog_innen im Neomanagement der 1990er auffinden, seien „direkt aus der Ideenwelt der 68er entliehen“ (ebd., S. 144), werden aber erst seit den 1990er Jahren hegemonial, wobei die Forderungen der 68er zwar adaptiert, aber zugleich in eine imperativische Anforderungssemantik übersetzt worden seien (ebd., S. 215 ff.). Dabei werden die gegenkulturellen Impulse als Triebfedern einer auf Absorptionsfähigkeit basierenden kapitalistischen Re-Formierung gelesen und von Untugenden zu Tugenden umdekliniert, die heute als Schlüssel zum Erfolg für alle Erwerbstätigen gleich welchen Berufsbildes gelten (Loacker 2010, S. 127).

Boltanskis und Chiapellos populäre Diagnose einer Neuausrichtung des Managements auf Grundlage der Vereinnahmung einer auf Selbstverwirklichung abonnierten „Künstlerkritik“ von 1968 ff. ist inzwischen zu einer großen Erzählung geworden (kritisch Manske 2016, S. 113). Andererseits ist dem Bild einer verkrustet konservativen westdeutschen Unternehmenskultur der 1960er Jahre, die unisono als innovationsfeindlich und hierarchisch organisiert gilt, durchaus widersprochen worden.

Werner Plumpe etwa macht auf Ausnahmen von der behaupteten generellen Ignoranz der Unternehmen gegenüber den Forderungen der 68er aufmerksam (Plumpe 2004, S. 54 und 61). Christian Kleinschmidt hat am Bei-

spiel der Vereinten Glanzstoff-Fabriken GmbH nachgezeichnet, dass es um 1968 sehr wohl Diskussionen um eine antiautoritäre Unternehmensführung gab, dass diese Debatten jedoch nicht von der Belegschaft und den Studierenden geführt, sondern in den Unternehmensleitungen und Vorständen selbst ausgetragen wurden, die sich freilich nicht an den studentisch-alternativen Forderungen, sondern am amerikanischen Vorbild des Managements orientierten (Kleinschmidt 2002, S. 30).

Die Grundaussage der Studie zum *Neuen Geist des Kapitalismus* (Boltanski/Chiapello 2006), dass die aus den Alternativbewegungen ab 1968 entsprungene Kritik am Kapitalismus in ihrer Betonung von Authentizität, Flexibilität, Emotionalität und Kreativität heute den Kern postfordistischer Arbeitsweisen, mindestens aber dessen Wunschbild bildet, bleibt trotz solcher partieller Korrekturen leitend und lenkt den Blick auf jene historischen Triebkräfte, die das postfordistische Arbeitsregime begründen.

Nachvollziehen und hinterfragen lassen diese sich in Bernd Cailloux' Roman *Das Geschäftsjahr 1968/69* von 2005, in dem der Autor aus der Distanz von über 30 Jahren den Aufbruch von 1968 als ambivalentes Unternehmen zwischen Kritik an und Ankunft in der Kulturindustrie schildert. Es geht im Roman um die Gründung und den raschen Aufstieg einer Firma für Blitzlichtgeräte für die Discos der Republik, um den alternativen Gründungsmythos dieser Firma und die Frage, wie das Geschäft aus Freunden Konkurrenten macht.

Der 1945 geborene Bernd Cailloux ist Zeitzeuge dieses gesellschaftlichen Umbruchs. Als Mitgründer einer Firma für Stroboskop-Lichtanlagen, die ihrem Selbstverständnis nach aus dem Underground kommt, ist er zugleich Nutznießer der kapitalistischen Vereinnahmung der Subkultur, die er seit Mitte der 1980er Jahre mit autobiografisch grundierten Erzählungen und Romanen erinnernd durcharbeitet.

Dass Cailloux' Roman durch den großen zeitlichen Abstand zwischen den Ereignissen des titelgebenden Geschäftsjahres 1968/69 und dem Zeitpunkt des Erzählens in den 2000er Jahren eine Scharnierfunktion zukommt, die Gegenwart und Vergangenheit verbindet und vom aktuellen Status quo aus nach dessen historischen Gründen fragt, markiert der Autor im Interview. Die Idee zum Buch, so Cailloux, gehe ins Jahr 2000 zurück, jenem Höhepunkt der New Economy, der „eigentlich das Fanal war für die totale Ökonomisierung des alltäglichen Lebens“ (Feldmann/Jensen 2006).

Der Suhrkamp-Verlag pointiert paratextuell im Frontispiz des Buches, Cailloux zeige das Jahr 1968 „als Start-Up-Unternehmen, dessen Visionen, Illusionen, Drogen- und Finanzcrashes unvermutet an die Neunziger erinnern“

(Cailloux 2005, S.2) Und auch der Rezensent Hans Christoph Buch (2005, S. 164f.) zeigt sich vordergründig irritiert, dass Cailloux „keine der mit diesem Datum [1968] verbundenen Erwartungen erfüllt“, sondern eine (selbst-) unternehmerische Geschichte von 1968 erzählt, die „sich im Zeichen von Massenarbeitslosigkeit, Existenzgründungen und Start-ups als überraschend aktuell erweist“.

1968 wird vom Ereignis zu einem Geschäft und als Geschäftsjahr zu einer in der Bilanz zu verbuchenden Episode. Für Heinz-Ludwig Arnold ist Cailloux' Bilanz von 1968 als Unternehmung die „große Metapher einer Rebellion, die sich in Geschichte und Gesellschaft nicht verloren, sondern darin aufgelöst und beide gesäuert“, also nachhaltig verändert hat (Arnold 2005).

Cailloux schreibt mit seinem Roman nicht zuletzt auch ein Gegennarrativ zu all jenen 68er-Memoiren, die die Umwälzung der Gesellschaft, den Geist des Aufbruchs, die Nestwärme der Gemeinschaft und die utopischen Ziele der Bewegung sowie ihr Scheitern, ihre Fraktionierung, den „langen Marsch“ und das Abdriften in Gewalt noch einmal durcharbeiten.

„[I]ch gehörte damals weniger zu den Sozialengagierten, eher zu den hedonistischen Mitläufern, dem letztlich größten der verschiedenen Flügel der 68er-Bewegung“ (Cailloux 2012, S. 223).

So äußert sich das Erzähler-Ich im 2012 erschienenen Roman *Gutgeschriebene Verluste*, mit dem Cailloux seine Geschichte nach dem Ausstieg aus der Stroboskop-Firma in der Berliner Uneigentlichkeit der 1980er Jahre bis in die Gegenwart fortschreibt. Aus der zeitlichen Distanz von über 30 Jahren wirft der Erzähler beider Romane einen abgeklärten Blick auf den subkulturellen Aufbruch und dessen kapitalistische Indienstnahme am Beispiel der 1968 vom Erzähler und einigen enthusiastischen Freunden aus der Alternativszene gegründeten sogenannten *Muße-Gesellschaft*, einer Firma, die sich auf Bau und Vermarktung von Stroboskopen spezialisiert hat.

Im Rückblick erscheint diese auf den ersten Blick anekdotische biografische Episode Cailloux' bzw. des Erzählers als ein Lackmустest für die Frage, wie weit die umwälzenden Visionen einer alternativen Wirtschaft tragen, wie viel persönliche Freiheit und Autonomie – auch von ökonomischen Zwängen – sie dem Einzelnen bringen und wie schnell sie sich den überkommenen hierarchischen Strukturen und der kapitalistischen Logik beugen. Kurz: Cailloux' Roman liefert

„eine beispielhafte Geschichte über die später beweinte Kommerzialisierung des Undergrounds, ja, über die, verschärft formuliert, Kernfusion zwischen rebellischer Gegenkultur und der Kulturindustrie“ (Cailloux 2012, S. 214).

Damit zeichnet der Roman die Transformationsprozesse nach, die das politische und/oder gegenkulturelle Projekt der Selbstverwirklichung mittels zunehmender Kommerzialisierung spätestens in den 1980er und 1990er Jahren in Hedonismus kippen ließen. So liest sich Sven Reichardts Resümee zur Kapitalisierung von Selbstverwirklichung in Alternativprojekten wie eine Zusammenfassung der von Cailloux erlebten und erzählten Geschichte der *Muße-Gesellschaft*:

„Aus den zum Zwecke der Gesellschaftsumwälzung eingeübten Techniken der Selbstveränderung wurden Formen des Eigenmanagements, die ihren Gesellschaftsbezug und die revolutionäre Perspektive einer politischen Utopie verloren hatten“ (Reichardt 2014, S. 37f.).

Angesichts des behaupteten Umschwungs von antikapitalistischer „Künstlerkritik“ in eine ökonomische Selbsttechnik, von Kritik in Affirmation und von Gegenkultur in Mainstream wirft Cailloux’ Roman nicht nur die Frage auf, wie die subkulturellen Ziele der porträtierten *Muße-Gesellschaft* von 1968 diskutiert und definiert werden, sondern auch, wie Kreativität als Bestandteil gegenkulturellen Nonkonformismus gehandelt wird.

Stefan Nowotny machte darauf aufmerksam, dass Kreativität bei Boltanski und Chiapello eben da, wo sie ihr Konzept der Künstlerkritik entwickeln, nicht thematisiert wird. Dies wurzle eher in der Lebensform der Bohème und teile den Individualismus der bürgerlichen Moderne (Nowotny 2007, S. 17; Boltanski/Chiapello 2006, S. 81 ff.).

Anders als die Sozialkritik steht die Künstlerkritik der Kulturindustrie auch nicht unversöhnlich gegenüber, weil die Orientierung am Selbst und den historischen (anti-)bürgerlichen Avantgarden keinen antikapitalistischen Standpunkt erzwingen, sondern sich im Gegenteil durchaus gewinnbringend in einen Markt, der gerade in der Mitte des 20. Jahrhunderts vom Gebrauchswert auf einen ästhetischen Mehrwert im Sinne der Warenästhetik umgepolt wird (Haug 1971/2009), einspeisen lassen.

Meine These lautet hier, dass Kreativität innerhalb der von Cailloux geschilderten Ereignisse von 1968 eine weitaus geringere Rolle spielte, als sich vor dem Hintergrund des Labels „Künstlerkritik“ vermuten ließe. Ins Zentrum rücken Fragen nach den Verbindungen, die von der subjektzentrierten Selbsterfahrung zum ich-zentrierten unternehmerischen Selbst führen, und Fragen nach den Konfliktlinien, die sowohl zwischen Selbsterfüllungsansprüchen und einem gegenkulturellen Gemeinschafts- und Vergemeinschaftungdenken als auch zwischen antiautoritärem Habitus und dem Problem innerbetrieblicher Hierarchien aufscheinen.

Diese aporetische Situation findet sich im Schlagwort des „Hippie-Businessman“ verdichtet, „der einen kleinen Haufen Geld gemacht hatte und [später] wegen der dabei entstandenen Abscheu gegenüber der lieblosen Geschäftemacherei sowie des schlechten Mittäter-Gewissens auf der Suche nach etwas anderem war“, wie Cailloux in *Gutgeschriebene Verluste* die heillose Verstrickung aus Selbsterfüllung und Geschäftssinn charakterisiert (Cailloux 2012, S. 23). Dabei lässt der Erzähler keinen Zweifel daran, dass es ihm heute wie damals weniger um das Geschäft als um eine affektive, emotional erfüllende und erst durch emotionale Teilhabe erfüllte Tätigkeit geht, die er dem lieblosen Gelderwerb idealtypisch gegenüberstellt.

Wie in *Gutgeschriebene Verluste* ist auch in *Geschäftsjahr 1968/69* die erzählte Geschichte, die sich von 1965 bis in die Mitte der 1970er Jahre erstreckt, in eine Rahmenerzählung eingespannt: Der Erzähler steht zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Düsseldorfer Büro seines ehemaligen Geschäftspartners Andreas Büdinger. Dort findet sich ein Auslöser für die Erinnerung und die Erzählung, der die gemeinsame Geschichte der beiden ikonisch verdichtet und im Wortsinn wieder aufblitzen lässt:

„Auf seinem Schreibtisch stand noch immer dasselbe kleine Ding – dieser stählerne Würfel, aus dem ein streichholzgroßes, an silbrige Drähte gelötetes Glasröhrchen ragte. Es sah wie ein besserer Bürokitsch aus und war das einzige im Raum, das an die alten Zeiten erinnerte. Das Ding hatte es in sich. Damals in der Firma wurde es Jumping Jack Flash genannt – der Blitz, der aus der Kiste springt. Technisch gesehen war es das Ergebnis einer elektronischen Spielerei, ein aus purem Spaß gebasteltes Flashlight im Kleinstformat, die Miniatur eines der starken Lichtblitzgeräte aus dem Herstellungsprogramm. Die Jungs aus der Werkstatt hatten es gebaut und eines Morgens im Büro loszittern lassen. Eine kleine Aufmerksamkeit als Dank für die erfolgreiche Arbeit der Geschäftsleitung [...]. Aus dem einzigartigen Jumping Jack Flash war mittlerweile ein Briefbeschwerer geworden, etwas blamabel für ein Geschenk aus den guten Gewittertagen gegen Ende '68“ (Cailloux 2005, S. 7).

Der Blitz dient Cailloux als realisierte Metapher der Kreativität. Als Geistesblitz symbolisiert er genau jenen Moment der Illumination, der im kreativen Prozess zentral ist und sich schon im Kreativitätsmodell des französischen Mathematikers Henri Poincaré aus dem frühen 20. Jahrhundert findet, das den kreativen Prozess in die vier Phasen *Präparation* (oder Bewusstwerdung eines Problems), *Inkubation* (oder kreative Ruhepause, in der der Gedanke bzw. die Problemlösung sich unterbewusst entwickeln kann), *Illumination* und *Verifikation* (oder Evaluation der gefundenen Lösung) unterteilt (Off 2008).

Bei Cailloux bildet der Blitz im doppelten Sinne – als Stroboskopblitz und als singulärer kreativer Einfall – die Geschäftsgrundlage der Firma, die damit auf einen nicht wiederholbaren auratischen Moment zurückgeht, der im Weiteren nur mehr technisch reproduziert und vermarktet werden kann. Der Blitz erinnert heute nur noch als Reminiszenz an eine große Vergangenheit, die damit zum bloßen Deko-Objekt verkommt. Büdinger, von dem es heißt, dass er viel Geld verdient und in Immobilien investiert hat, hat sich damit vom revolutionären Gründungsspirit der Firma maximal entfernt.

Zu diesem Geist der 68er gehört primär der Anspruch, Arbeit nicht mit statischem Wissen, (Selbst-)Disziplin und Routine zu identifizieren, sondern als Spiel aufzufassen, das Spaß generiert und als „Bastelei“ eher dem kreativen Hobby als der Erwerbsarbeit zuzugehören scheint.

Arbeit wird mithin schon im obigen Zitat als selbstbestimmt, kreativ, flexibel, autonom und kollektiv imaginiert, wenngleich das retrospektive Image nicht über eine konstitutive Kluft zwischen den dem Handwerk zugehörnden „Jungs“ aus der Werkstatt und den immateriellen Arbeitern der „Geschäftsleitung“ hinwegtäuschen kann, wie sich im ironischen „Dank“ manifestiert, der die Hierarchien zwischen Leitung und Angestellten umkehrt. Dennoch bleibt ein weichgezeichnetes Bild, das die melodramatische literarische Erinnerungstradition eines Marcel Proust zitiert:

„Das kleine Ding erinnerte uns an *die verlorene Zeit*, an eine Weltsekunde der Begeisterung, an Jahre wüsten Eifers“ (Cailloux 2005, S. 15; kursive Hervorhebung nicht im Original).

Dabei impliziert Cailloux' Suche nach der verlorenen Zeit die Trauer um den Verlust kollektiver Identität und eines enthusiastischen Sich-Verlierens, das die Arbeit zu einem kollektiven Rausch macht, auch wenn Cailloux den literarischen Vergleich sofort wieder kassiert, indem er sein Erinnerungsprojekt per Diminutiv klein macht: „ein Proustsches Blitzchen war's, was da zuckte“ (ebd.).

Schließlich setzt Cailloux das Zucken und Flackern des Blitzes auch stilistisch um (Bartels 2005). Der Roman entwirft, obwohl er als Bildungs- und Entwicklungsroman gelesen werden kann (Buch 2005, S. 164), kein linear erzähltes Panorama, sondern schneidet einzelne Szenen aus der erzählten Zeit gegeneinander, die aufblitzen und wieder verschwinden. Dass dabei die ständig kolportierten Geschichten, etablierten Bilder und kanonischen Deutungen von 1968 vermieden werden, sei, so die einhellig positive Kritik des Romans, „so angenehm unaufgeregt wie historisch akkurat“ (Rapp 2005).

Der namenlose Protagonist und Ich-Erzähler arbeitet zunächst als Journalist für ein norddeutsches Provinzblatt und lernt 1965 bei einer Fortbildung seinen zukünftigen Geschäftspartner Büdinger kennen, der zu diesem Zeitpunkt für die *Düsseldorfer Nachrichten* schreibt und bereits einige Erfahrung im Pop-Journalismus vorweisen kann, nämlich ein Beatles-Interview in London. Warum es zwischen den beiden „funkt“, kann sich der Erzähler selbst nicht erklären, aber schon beim Kennenlernen entlädt sich eine positive Energie, die dem kreativen Moment der Illumination ähnelt und dessen Irrationalität, aber auch dessen Semantik teilt:

„[Man weiß] nie genau, wie und warum ein Impuls zwei Leute dazu bringt, die Köpfe zusammenzustecken“ (Cailloux 2005, S. 9).

Das Bild des irrationalen, unerklärlichen, impulsiven Anfangs weiter bedienend und mit dem Gebiet der Elektrostatik koppelnd, beschreibt der Erzähler die „ungeheure Wucht“ (ebd.), die sich aus dieser Begegnung entwickelt habe. Die entstehenden kreativen Energien werden – damit Schumpeters (1912/2006) Rede von der schöpferischen Zerstörung zitierend – als „positive und auch zerstörerische Kräfte“ apostrophiert. Nach Beendigung seines Wehrdienstes und einer Beziehung zieht es den Erzähler nach Düsseldorf, wo ihn der „[v]on einer permanenten Suche nach Entdeckungen angetrieben[e]“ Büdinger (Cailloux 2005, S. 23f.) aufsucht,

„mit dem Prototyp eines selbstgebauten, neuartigen Apparates [...] und mich beknet hatte: Laß uns damit sofort etwas anfangen. Technisch präzise hieß das Gerät Stroboskop oder Strobe-light, ein elektronisches Dauerblitzlichtgerät [...]. Schon beim Sehen dieses ersten Versuchsmodells hatte mich der Blitz im Innersten getroffen – wie eine Erweckung aus zweiundzwanzigjährigem Schlaf, eine plötzlich aufleuchtende Chance auch“ (Cailloux 2005, S. 44).

Wiederum ist es die Blitzsymbolik, die das Irrationale, Affektive, Emotionale der Arbeit aufflammen lässt. Für Cailloux' Erzähler ist die Geschäftsgründung damit kein rationaler Prozess, der Kosten und Nutzen auf Grundlage einer Bedarfs- oder Marktanalyse abwägt, sondern die spontane Begeisterung für ein Produkt, das dem pop- und gegenkulturellen Zeitgeist entspricht („was in diesem Sommer anderswo im Gange war“, ebd., S. 35). Die „Chance“ ist dann ebenso eine ökonomische Chance auf Verdienst wie die Möglichkeit, sich endgültig aus dem bürgerlichen Leben des Journalisten und der „familiäre[n] Spießigkeit“ zu verabschieden (ebd., S. 31).

Die *Muße-Gesellschaft* wird gegründet und bekommt, nachdem am Anfang noch in der „Gartenlaube“ genannten Hinterhofbleibe des Erzählers ge-

bastelt wurde, eine ordentliche Düsseldorfer Adresse und Zuwachs von zwei Technikern namens Bekurz und Sweti, die die Stroboskope bauen, während sich Büdinger um die Geschäftsleitung und der Ich-Erzähler um Akquise, Vertrieb und Finanzen kümmert. Das Frank-Zappa-Konzert in der Essener Grugahalle am 28. September 1968, für das die *Muße-Gesellschaft* die Lichttechnik liefert, bringt den ökonomischen Durchbruch, stellt aber die Frage, wie sich das Kollektiv zwischen Kunst und Kommerz, Arbeit und Spaß, Subkultur und Mainstream aufstellen will, noch einmal mit Nachdruck zur Debatte.

Die „Gartenlaubenzeiten, mit dem Modell des Kollektivs, den alternativen Vorsätzen“ (ebd., S. 156) sind schlagartig vorbei, in wenigen Monaten erwirtschaftet das Unternehmen „Millionenumsätze“ (ebd., S. 11) und muss sich auch personell neu aufstellen. Die Machthierarchien innerhalb des Freundeskreises verschieben sich, weil

„Freunde, die zusammen Geschäfte machen, [...] nur noch Geschäftsfreunde [sind] – ihr Verhalten wird früher oder später vom Geschäft bestimmt und nicht mehr von der Freundschaft“ (Cailloux 2005, S. 165).

Zudem werden neue Mitarbeiter eingestellt, die nicht nach dem Freundschaftsmodell rekrutiert werden, sondern rein nach ihrer Funktion im und fürs Unternehmen und die mit ihrer Herkunft aus Arbeiter- und Angestelltenverhältnissen auch ein anderes, weniger emotional aufgeladenes und weniger subjektives Verhältnis zur Arbeit mitbringen.

Mit dem Fokus auf die Rolle der Firma zwischen Subkultur und Mainstream interpretiert Cailloux „1968“ als Start-up. Konstitutiv ist die Amalgamierung von kreativem Nonkonformismus und ökonomischer Kalkulation, die zum „Traum vom antikapitalistischen Betrieb im Kapitalismus“ (ebd., S. 2) erhoben wird. Dabei ist dem subjektivistisch grundierten Projekt der Befreiung des Selbst mittels Drogen, neuer Lebensformen und nicht zuletzt Musik samt unterstützender Lichteffekte für Cailloux dennoch ein politisches Programm zu eigen:

„Das Politische passiert zwischen den Figuren, an der Basis sozusagen. Was da verhandelt wird – etwa die Einheit von Theorie und Praxis oder der gleiche Lohn für alle –, war politischer als irgendwelche Sitzungen linker Gruppen, wo Papiere entwickelt wurden, von denen sich ihre Urheber heute distanzieren“ (Feldmann/Jensen 2006).

Dafür definieren Büdinger, Bekurz, Sweti und der Erzähler ein Programm, das politisch in einem emanzipatorischen Sinne der Bewusst-Machung gemeint ist und der hedonistischen Seite der Popkultur unter der Devise „Wenn

sie anders tanzen, werden sie auch bald die Welt anders sehen“ (Cailloux 2005, S. 60) eine Begründung gibt. Dennoch bleibt festzustellen, dass der politische Anspruch immer wieder droht, zum Feigenblatt des ökonomischen Erfolgs zu verkommen.

Cailloux weist in einem Interview (Feldmann/Jensen 2006) darauf hin, dass der Name der *Muße-Gesellschaft* eine grobe Übersetzung des in den 1960ern populären soziologischen Begriffes „Leisure Society“ (Denney 1959) ist, womit der Grundwiderspruch zwischen dem Anspruch, „die Gesellschaft“ umzuwälzen, und der Gründung „einer Gesellschaft“ als wirtschaftsrechtlicher Organisationsform mit dem Ziel des eigenen Profits ironisch zitiert wird. So stelle der Roman, wie eine Rezensentin pointiert, den „zeit-typischen Konflikt zwischen Selbstbestimmung und Geschäft, Drogennächten und Arbeitsalltag, Gleichheit und Hierarchie, Rausch und Ratio“ dar (Hartwig 2006).

Indem Cailloux' Roman diesen Konflikt – den „Grundwiderspruch der *Muße-Gesellschaft*“, den er auch als „schizoide[n] Pakt“ beschreibt (Cailloux 2005, S. 149) – ins Zentrum rückt, wird die Arbeit der vier Freunde an der Subkultur zu einem emblematischen Prozess, der die Frage aufwirft, inwieweit der Konflikt kreativen Arbeitens zwischen Schöpfung und Erschöpfung, der die Kulturwirtschaft heute zu großen Teilen prägt, seinen Ausgang 1968 genommen hat oder schon 1968 strukturell angelegt war: als Konflikt zwischen Selbstverwirklichung und Selbstaussbeutung.

Das Thema Selbstaussbeutung, das für viele Alternativprojekte symptomatisch ist (Neumann 2008, S. 78), wird in der *Muße-Gesellschaft* ebenso diskutiert wie die organisationale Frage nach kollektiver Mitbestimmung oder hierarchischer Struktur – und schließlich thematisiert der Roman immer wieder die Kapitalisierung von Kritik, wenn die zeittypische Kritik an der Kulturindustrie (Horkheimer/Adorno 1944/2019) in der Kulturwirtschaft mündet (zur Terminologie vgl. Manske/Schnell 2010, S. 704). Dies verbucht der Roman durchaus als zentralen Konflikt von 1968 verbucht, wenn der Erzähler retrospektiv bekundet,

„daß wir im mikrokosmischen Zentrum eines Jahrhundertkonflikts standen und der Spagat zwischen dem Kapitalismus und seinen Alternativen kaum durchzuhalten sein würde“ (Cailloux 2005, S. 206).

Die kreative Arbeit ist der Nukleus, an dem sich die Konflikte entladen. Kreativarbeit ist hier primär als selbstbestimmt, kollektiv und affektiv konturiert, was sich in der Differenz zwischen der Tätigkeit des angestellten Journalisten und der Existenz als freischaffender „Gegenkulturunternehmer“ ausdrückt,

in der sich das politische Ideal einer Revolutionierung des Massenbewusstseins mit der unternehmerischen Freiheit und Selbstständigkeit koppelt.

Das Projekt scheitert letztlich an seinen ideologischen Ansprüchen, zumindest für den Erzähler, der sich zunächst nach Hamburg in eine neu gegründete Zweigstelle versetzen lässt, bevor er sich gänzlich aus dem Unternehmen zurückzieht. Die Kluft zwischen Alternative und Kapitalismus ist, so muss sich der Erzähler eingestehen, unüberbrückbar.

Cailloux' Roman liefert vielleicht keine letztgültigen Antworten auf die von Gerald Raunig aufgeworfene Frage, was in der Zeit von der Zurückweisung der „Kulturindustrie“ in den 1960er Jahren bis zur heutigen Feier der Cultural oder Creative Industries geschehen sei, die zu „einem universellen Heilsversprechen umgedeutet“ wurden (Raunig 2007, S.67). Aber die im Text ausgetragenen Differenzen zwischen den Sphären, die sich ganz konkret als Diskussionen über das persönliche Verhältnis zur Arbeit und dessen ideologische Rahmung manifestieren, liefern Hinweise darauf, dass vielleicht zwischen 1968 und heute gar nicht so viel passiert ist.

Umgekehrt war die heute an den Creative Industries zu beobachtende Konfliktlinie im Kern schon den Versuchen zur Etablierung einer Alternativökonomie eingeschrieben, wie auch Sven Reichardt unterstreicht, wenn er zusammenfasst:

„Der Wandel der Arbeitsstrukturen in Richtung Selbstverantwortlichkeit, der den Kapitalismus der neunziger Jahre mitprägen sollte, hatte bereits in der Alternativökonomie der siebziger Jahre einen festen Platz“ (Reichardt 2014, S.328).

Wie sehen aber die Arbeitsstrukturen im gegenkulturellen Kollektiv der *Muße-Gesellschaft* konkret aus? Zunächst wird der Gedanke der Gemeinschaft befeuert. Es geht den Beteiligten nicht primär um die Arbeit an sich, sondern um eine Arbeit in der ersten Person Plural, die kollektive Identität stiftet: „[D]as Wir war von uns zu einer handelnden Person gemacht worden“, heißt es resümierend, wobei das Kollektivsubjekt die Idee der arbeitsteiligen Produktion des Handwerks bedient und alle Beteiligten nach ihrem Können und ihren Qualifikationen zum Wohle aller einbindet: „[D]ie Fähigkeiten und Temperamente ergänzten sich aufs beste“ (Cailloux 2005, S.65).

Die Arbeit im Kollektiv wird so schon im Kern als emotional beschrieben, d. h. Emotionalität („Temperamente“) wird als Wert verhandelt, ohne dass die Autonomie des Einzelnen die Harmonie der Gruppe infrage stellen sollte. So wird der Kollektivgedanke als Prinzip der *Muße-Gesellschaft* veran-

kert, in der „[k]einer für sich, alle für niemand“ arbeiten sollen, womit hierarchische Machtstrukturen unterbunden werden (ebd., S. 166).

„Emotional“ und „affektiv“ heißt für den Erzähler und seine Freunde, dass die Arbeit einen mental erfüllenden Wert darzustellen hat und wertlos wird, wenn sie das nicht tut. Sinnstiftend wird Arbeit daher nicht aufgrund gesellschaftlicher Konventionen, sondern im Gegenteil als Gegenentwurf zum protestantischen Arbeitsethos. Sie wird wertvoll und erfüllend, wenn sie den inneren Bedürfnissen entspricht.

Allerdings ist dann das Grundparadox konstitutiv, dass eine Arbeit, die mit Leidenschaft verrichtet wird, immer auch in Selbstausschöpfung kippen kann, die mit dem Spaß an der Arbeit und deren freizeithlicher Aufhübschung gerechtfertigt wird. Auch hier finden sich strukturelle Logiken, bereits präformiert, die dem flexiblen Kapitalismus der Gegenwart als Leitbild zugeschrieben werden (Loacker 2010, S. 417). Wenn Freizeit zu Arbeit wird, verliert sie ihren freiheitlichen Charakter. Arbeit in der Kulturindustrie bleibt Arbeit, der Genuss gehört den Konsument_innen, auch wenn am Anfang das Gefühl einer Versöhnung beider Sphären steht:

„Wir hatten aus einer Faszination, einem Vergnügen eine Arbeit gemacht, damit andere sich vergnügen konnten“ (Cailloux 2005, S. 65).

Dies kann man sowohl als Emanzipation aus hergebrachten Arbeitsroutinen lesen als auch als Kapitulation. Das Vergnügen wechselt die Seiten vom Produzenten zum Konsumenten, wie der zweite Satzteil mit dem Vergnügen anderer insinuiert. Damit scheidet die Idealvorstellung, „Produzenten und zugleich Nutzer der eigenen Werke“ zu sein (ebd., S. 149) zu sein, schon früh daran, dass die gute Auftragslage zu einer Verdrängung der Freizeit durch Arbeit führt. Das Ideal wird dem ökonomischen Erfolg geopfert.

Zwar ist das Unternehmen auf Kreativität, Flexibilität und sinnstiftender Arbeit gegründet, die Wörter „kreativ“ oder „Kreativität“ kommen jedoch im Romantext kaum vor und wenn, dann zumeist mit einer leicht negativen Konnotation, die sich im Diminutiv des „Kreativling[s]“ ausdrückt. Dieser besitzt keine kreative Energie aus sich heraus, sondern wird als Angestellter imaginiert, der in einem Abhängigkeitsverhältnis auf Befehl zu liefern hat.

Im Roman markiert die Verwendung des Begriffs „Kreativling“ auch den Bruch mit dem Kollektivgedanken des Anfangs und steht für den Erzähler sinnbildlich für ein ausbeuterisches Arbeitssystem, in das die Firma unter der Ägide Büdingers rutscht, der immer mehr zum „Büroaturbursche[n]“ (ebd., S. 89) mutiert und

„[w]ie ein Agenturboß seine Kreativlinge anpfeift: Guck dir das an, denk nach, und laß am besten gestern was von dir hören“ (Cailloux 2005, S. 80).

„Kreativ“ hat auch dort den Nimbus des selbstbestimmten Tuns eingebüßt, wo es zum bloßen Anschein eigentlicher Kreativität, zum Etikett oder Label verkommt, z. B. als Adjektiv, das ein Stadtviertel als „feine[], kreative[] Adresse[]“ aufwertet, wo Firmen residieren, die den Nachweis ihrer kreativen Energie nach Meinung des Erzählers auf ihre „englisch aufgepeppten Firmennamen“ (ebd., S. 174) reduzieren. Das zeigt, wie sehr Kreativität in kürzester Zeit vom Wunsch zum Imperativ und zur kapitalistischen Triebkraft pervertiert wird.

Eine weitere Textstelle kennt Kreativität als Kompositum und verweist auf den ehemals widerständigen, auf Subjektivität und Autonomie bestehenden Ursprung der Kreativitätsforderung, die hier allerdings eher dem Handwerker als dem Künstler zugeschrieben wird, wenngleich einem Typus Handwerker, der die disziplinierte Routine meidet: Der Erzähler nennt Sweti eine „Kreativkoryphäe“ (ebd., S. 51).

Dabei begegnet der Erzähler der expressiven Kreativität, die sich nicht in ein Normalarbeitsverhältnis mit festen Arbeitszeiten und Regeln übersetzen lässt, aus der Perspektive des Buchhalters mit Skepsis, weil der Musenkuss im wörtlichen Sinne unberechenbar ist und sich nicht in formelle Arbeitsprozesse oder gar in eine der Auftragslage untergeordnete Just-in-time-Logik fügt. Sweti, so informiert der Erzähler, „mied die Arbeitsatmosphäre in der Laube, wo er konnte“ (ebd.). Es folgt eine Verteilung der Sphären nach Atmosphäre – hier die kalte Geschäftswelt, dort die imaginativ überhöhte heimelige Wärme der Produktion:

„Seine gute Laune, die physische Wärme der niemals unterbrochenen Arbeit selbst, machten das Ingenieurskabuff zum angenehmsten Raum der Etage“ (Cailloux 2005, S. 118) –

nicht zuletzt, weil die Arbeit sinnstiftend ist und spielerisch die Sinne anspricht. Die Bastler und Tüftler der Werkstatt dürfen (sich aus-)probieren und verfahren bisweilen nach dem Trial-and-Error-Prinzip des assoziativen Spiels (ebd., S. 45), gehen dabei ihrer „Entdeckerlust“ nach (ebd., S. 46) und sind, da ihre kreative Lösungsfindungskompetenz angesprochen und ihre Arbeit ideologisch aufgewertet ist, ganz in ihr Tun versunken. Die Arbeit wird nicht an der Zeit, sondern am Produkt gemessen. Es geht nicht um Lohn, vielmehr wird die Lösung einer technischen Herausforderung zum Lohn der Arbeit umdekliniert, die der Erzähler im Sinne des künstlerischen Genies aufwertet:

„Bestens gelaunt, kettenrauchend im Dunst von Bier und heißem Zinn arbeitete er [Bekurz] täglich sechzehn, siebzehn Stunden. Für mich war er ein Genie, schon morgens. Und so selbstlos und mackenfrei, wie nur ein wahres Genie sein konnte“ (Cailloux 2005, S. 46).

Wie in der Arts-and-Crafts-Bewegung kommt es in der *Muße-Gesellschaft* zu einer Amalgamierung von Genius, handwerklicher Kompetenz und Teamarbeit (Reckwitz 2012, S. 188). Anders, als es Reckwitz für die Genieästhetik rekapituliert, wird bei Cailloux aber nicht das Ästhetische zum Nomos des Kreativen, sondern das auf Technik basierte Handwerk. Gleichwohl teilt das Handwerk von Bekurz, der folgerichtig als „alleinige[r] Schöpfer“ (Cailloux 2005, S. 50) tituiert wird, die Abgrenzung zur Nachahmung mit dem Künstler seit der Romantik: Zunächst entstehen immer neue, immer andere Originale; Produzent und Rezipient_innen sind am überraschend Neuartigen ausgerichtet, mit dem Unterschied, dass Cailloux' Handwerker anders als der romantische Künstler kein Publikum braucht.

Wie der Künstler ist auch der subkulturelle Handwerker der Nachtseite zugewandt, kennt die produktive Schaffensphase, wenn alle anderen schlafen, und grenzt sich so auch zeitlich vom Zeitregime des klassischen Angestelltenverhältnisses ab. Mit diesem Setting markiere Cailloux' Roman, wie Holm Friebe und Sascha Lobo vermerken, den mentalitätsgeschichtlichen „Übergang von einer rein künstlerischen zu einer technizistischen Bohème“, in der sie letztlich den Vorläufer der digitalen Bohème erblicken (Friebe/Lobo 2006, S. 39).

Dass sich der Zauber des Neuen in der Werkstatt für eine gewisse Weile hält, liegt primär am Dilettantismus der Tüftler und an der mangelhaften technischen Ausstattung, was die Kreativität der Improvisation erfordert und ermöglicht. Gleichzeitig erfordert das Aus- und Neuprobieren in der Gruppe kommunikative Fähigkeiten, die als positiver Aspekt der Arbeit verbucht werden:

„[A]ngesichts unseres mageren Equipments hieß [es], nach Auswegen und Umwegen zu suchen, zu improvisieren und sehr viel zu reden“ (Cailloux 2005, S. 98).

Das spielerische Ausprobieren, das dem Entdeckergeist von Bekurz absolut entspricht, reflektiert – wenn auch auf anderem Gebiet – die postfordistische Aufwertung des lange Zeit als „das Andere der Arbeit“ aufgefassten Spiels und Spaßes. Die gegenwärtige Wertschätzung von Kreativität, argumentiert der Kunsthistoriker Tom Holert, sei wie die die Annäherung ans Spiel eine logische Konsequenz der Umstellung auf die immaterielle Arbeit der Wissen-

sökonomie, denn der „Knowledge Worker“ bedürfe anderer Anreize als der Arbeiter der fordistischen Fabrik (Holert 2014, S. 225). Dabei geht es in der Werkstatt der *Muße-Gesellschaft* weniger um Spiel als um Authentizität und Identifikation mit der geleisteten Arbeit, die als Arbeit für sich und an der Gesellschaft zur „Aufgabe“ (Cailloux 2005, S. 166) aufgewertet wird.

Zum linksalternativen Habitus zählen, so Sven Reichardt, genuin ganzheitliche Konzepte: „Allumspannende Projekte, die die Übergänge von Arbeit und Freizeit verschwimmen ließen, die zur Aufhebung von Hand- und Kopfarbeit führten und ein Denken in ökologischen Zusammenhängen und Kreisläufen favorisierten“ (Reichardt 2014, S. 55) sowie „Expressivität, Unkonventionalität und Kreativität“ (ebd., S. 56), wodurch sich das linksalternative Milieu „gegen die Arbeits- und Leistungsgesellschaft und deren Arbeitsteilung“ positionierte (ebd.). Authentizität richtete sich im Arbeitsleben auf die Aufhebung der Entfremdung in kapitalistischen Arbeitsverhältnissen, Selbstverwirklichung sollte über die Identifizierung mit dem Inhalt der Arbeit erfolgen (ebd., S. 65).

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich Cailloux' Erzähler, auch wenn er selbst nicht in der Werkstatt, sondern im Büro und unterwegs arbeitet, zu der produktiven Atmosphäre hingezogen fühlt, die er als ganzheitlich und sinnlich erlebt. Das Bild, das sich ihm dort bietet, spricht ihn nicht nur emotional (Szene und Geruch sind „vertraut“ und damit emotional besetzt), sondern auch optisch und ästhetisch (die Metallspäne überdecken als „Löckchen“ den Boden) sowie olfaktorisch an:

„Hier unten roch es nach Arbeit – das vertraute Werkstattbouquet aus verbranntem Zinn, Zigarettenrauch und frisch gefrästem Metall, das in silbrigen Löckchen den Boden übersäte“ (Cailloux 2005, S. 208).

Hier symbolisiert die Mischung aus Lötzinn und Zigarettenrauch die Vermischung der Sphären Arbeit und Freizeit, und die Wahrnehmung der „silbrigen Löckchen“ wertet selbst das Abfallprodukt ästhetisch auf. Außerdem wird eine allusive Brücke zur agrarischen Urszene des Säens geschlagen und die Arbeit damit zum Symbol der Fruchtbarkeit und Vermehrung – wenngleich das Bild, da es sich um erst im verklärenden Blick des Erzählers ästhetisierten Abfall handelt, der den Boden *übersät*, nicht trägt bzw. nur dann tragen würde, wenn aus dem künstlerischen Blick des Erzählers mehr entspringen würde als die kurze Weichzeichnung einer Geruchserinnerung.

Wichtig ist das Sehnsuchtsbild der Werkstatt auch, weil es eine Kluft zwischen den Hand- und den Kopfarbeitern der Firma andeutet und die Orien-

tierung des Erzählers an sinnlichen Arbeitsprozessen zeigt. Dabei ändert die Werkstatt ihren Charakter ab dem Zeitpunkt, an dem die Firma expandiert und neues Personal, das nicht aus dem linksalternativen Milieu stammt, für eine Veränderung des Arbeitstempos und der Arbeitsdisziplin sorgt.

Kannte die Arbeit in der Werkstatt – typisch für eine am Produkt statt an der Zeit ausgerichtete vorindustrielle Arbeit, aber auch für kreative Arbeit allgemein – auch vorher schon Phasen extremer Produktivität, die sich mit Phasen von Unlust und Abstinenz abwechseln, zeigt sich mit den Neueinstellungen ein Riss zwischen klassischen Arbeitern und Angestellten einerseits – samt einer entsprechenden industriekapitalistisch imprägnierten Mentalität – und den revolutionären Gründern und Ästheten andererseits. Diese Diskrepanz wird als Mangel an Subjektivität und Affektivität beschrieben, wenn der Erzähler bekennt, er traue den Neuen

„das nötige Einfühlungsvermögen für unsere Sache schlicht und einfach nicht zu, ihnen fehlte jedes ästhetisch-politische, sozusagen muße-gesellschaftliche Bewußtsein“ (Cailloux 2005, S. 100).

Zwar könnten die Neuen bisweilen im „Hennecke-Akkordtempo“ schuften (ebd., S. 113), allerdings stellten sich mit dem Arbeitseifer auch Fragen nach Autorität und Hierarchie (ebd., S. 115), weil die „unverhohlene Gier“ (ebd.) zwischen den Angestellten zu einem Wettbewerb um Arbeitsleistung führe. Hier lässt sich ein Wertewandel beobachten, der die Arbeit nicht mehr an emotionalen Faktoren wie Spaß und Erfüllung ausrichtet, sondern an ökonomischen Faktoren wie Geld und Wettbewerb.

Die ursprüngliche Euphorie des rauschhaften Arbeitens ist den Rauscherfahrungen vergleichbar, die die Freunde parallel beim Drogenkonsum machen, dem zweiten großen Thema von Cailloux' Roman. Beides, Arbeit und Drogen, wird als positiv bewertet, wenn es der Bewusstseinerweiterung und Selbstfindung dient. Wenn Drogen das Ich jedoch nur sedieren, um von den eigentlichen Problemen abzulenken, gelten sie dem Erzähler als Teil des Problems und nicht der Lösung.

Solche Tranquilizer stünden im Dienst des kapitalistischen Systems, sie optimierten nicht das Ich, sondern nur dessen Verwertung im Arbeitskreislauf, was der Erzähler als „sich Fitmachen fürs Ausgebeutetwerden, in der Kolonne, irgendwo um sieben“ (Cailloux 2005, S. 168) apostrophiert und damit an der Kritik der Ausbeutungsverhältnisse im Arbeits-Lebens-Regime partizipiert, die für das linksalternative Milieu zeittypisch war und sich etwa in den Texten von Uwe Timm oder Peter-Paul Zahl manifestiert. Der Unterschied besteht darin, dass diese die Fabrikarbeit als Gegensatz zur Spontanei-

tät des kreativen Freigeistes konzipieren, während Cailloux dafür sensibilisiert, dass 1968 auch den Startpunkt markiert, an dem der Gegensatz von Selbstbestimmung und Eingebundensein in ökonomische Verhältnisse veröhnt werden kann.

Während bislang die Arbeit in der Werkstatt der Firma fokussiert wurde, stellt sich abschließend die Frage, wie der Wandel der Arbeit und der Einstellung zu dieser auf Ebene der Geschäftsführung reflektiert und dargestellt wird. Liest man das *Geschäftsjahr 1968/69*, stellt sich der Eindruck ein, dass konkrete Arbeitsabläufe – von den retrospektiv emotional aufgeladenen Stillleben der Werkstatt einmal abgesehen – kaum thematisiert werden, was ursächlich mit dem immateriellen Charakter der Arbeit in der Finanzabteilung der Firma zu tun haben mag.

Der Erzähler bekennt selbst eine Diskrepanz zwischen der theoretisch aufgewerteten Idee einer gegenkulturellen Firma und der technischen Umsetzung, die er im marxistischen Vokabular der Zeit als Konflikt zwischen Basis und Überbau beschreibt: Die *Muße-Gesellschaft* besaß „einen prima Überbau und nichts darunter“ (Cailloux 2005, S.93). Zwar referiert der Erzähler hier primär auf das Problem des Personalmangels bei steigender Auftragslage, aber die Rede vom „prima Überbau“ verweist auch darauf, dass die Firma ohne die Arbeit der Tüftler in der Werkstatt ein Papiertiger bliebe.

Der kreative Kern des Projekts wird folglich eben dort, „am Basteltisch“ (ebd. 2005, S.45) verortet und Bekurz wird zum „Magier, der uns alle Chancen eröffnete“, stilisiert (ebd., S.51). Wo die Arbeit der Werkstatt zum schöpferischen Prozess par excellence gerät, bleibt für die Geschäftsführung nur die Arbeit an der theoretischen Rahmung. Kurz: Die Tätigkeiten des Erzählers in der Firma werden als un kreativ und irrelevant für die Entstehung von Neuem aufgefasst und er stellt sich die rhetorische Frage, ob „das Leeren der Aschenbecher und das Verwalten der Portokasse den schöpferischen Prozeß“ befördere (ebd., S.50).

Im späteren Roman *Gutgeschriebene Verluste* wird die Beschreibung des Arbeitsalltags in der Retrospektive minimal konkreter:

„Montags renovierte ich Tanzschuppen, motzte die Kaisersäle und den Fürstehof für ihre altmodischen, alten Besitzer durch oberflächliche Psychedelik auf ... mit den schon in die Jahre gekommenen Erfindungen unserer früher glanzvollen, längst hoffnungslos zerstrittenen Tüftlergruppe, den Stroboskopen und anderen Lichtern, eine inzwischen entschärfte, kosmetisch verwendete Elektronik“ (Cailloux 2012, S.70).

Selbstkritisch bleibt der Ton, wenn der Erzähler bekennt,

„verachtungswürdig dumme PR-Happenings organisiert zu haben – von mir also, einem gegen den drohenden Untergang ankämpfenden, bekannt-begehrten Kreativen aus dem sogenannten Underground“ (Cailloux 2012, S.70).

Das heißt, dass die Arbeit am Überbau sukzessive zu einer Arbeit an der Oberfläche gerinnt. Die ausgelieferten Lichtenanlagen sollen nicht mehr die Gesellschaft, sondern den eigenen Kontostand verändern.

Dabei ist die Zentralmetapher des Blitzes als ephemeres Phänomen auf die Rolle Bündingers und des Erzählers in der Firma übertragbar: Sie arbeiten an einem Bild, am Design und schließlich am Mythos und antizipieren den Ruhm als Nachruhm. Es geht darum, nicht nur *authentisch zu sein*, sondern ein *authentisches Bild* zu generieren: Während die Freunde in der Werkstatt basteln, will Bündinger Fotos machen, um später die Jubiläumsausgabe des Firmenmagazins damit schmücken zu können – „eine mythrochtige Szene“ (Cailloux 2005, S.50), die deutlich zeigt, dass Kreativarbeit, die auf einem schöpferischen Akt aufbaut, dafür sorgen muss, dass das Produkt den Nimbus des Kreativen, Authentischen, Rebellischen er- und behält.

So trifft für die *Muße-Gesellschaft* zu, was Ulrich Bröckling gut 30 Jahre später im Interview mit Thomas Assheuer polemisch als Kennzeichen der Kreativwirtschaft in summa behauptet, nämlich ein Konglomerat aus „Selbststilisierungen [...], [...] Selbstinszenierungen und medialen Platzierungsstrategien“ (Assheuer 2010) zu sein. Cailloux wird damit zum Vorreiter ästhetischer Arbeit auch jenseits des Kunstfeldes und die *Muße-Gesellschaft* wird zum frühen Beispiel eines Kulturalisierungsprozesses, bei dem Objekte, Subjekte, Orte und Ereignisse als wertvoll und affizierend erscheinen, wenn sie ästhetische, narrativ-hermeneutische, ethische, gestalterische und/oder spielerische Qualitäten haben (Reckwitz 2017, S.87).

Der Erzähler sieht die Gefahr einer im Zeichen der Kulturalisierung vorangetriebenen Vereinnahmung der Subkultur heraufziehen, deren Mechanismen paradoxer- oder eigentlich logischerweise der Subkultur selbst entstammen und im Roman als „Warhol-Masche“ firmieren (Cailloux 2005, S.116), mit der Massenprodukte mit Exklusivitätsgarantie verkauft werden. Zugleich wird er selbst zum Prototyp des „ästhetischen Arbeiters“, wie Gernot Böhme all jene Arbeitssubjekte „vom Anstreicher bis zum Künstler“ nennt, die mittels subjektiver Arbeit eine Auratisierung der Produktion verkörpern und damit dem Produkt einen spezifischen Mehrwert bescheren, die also

„den Dingen, Menschen und Ensembles jenes ‚Mehr‘ verleihen, das über ihre Vorhandenheit und Zuhandenheit, das über ihre Dinglichkeit und ihre Zweckdienlichkeit hinausgeht“ (Böhme 2016, S.27).

Mit Adorno geht es Böhme dabei um den „Inszenierungswert“ des Lebens und der Arbeit. Zwar sei jede Performanz immer auch Inszenierung, sie dürfe aber nicht als solche wirken: Authentizität ist daher das Zauberwort der Gesellschaft der Singularitäten (ebd.).

Gefordert ist also eine recht paradoxe authentische Inszenierung, die Böhme historisch in den 1950er 1960er Jahren als postmaterialistischen Wertewandel zunächst in den USA und (dann) in Westeuropa verortet, die also zu einem Zeitpunkt wirkmächtig wird, an dem sich der Kapitalismus nach der Befriedigung der Bedürfnisse auf Grundlage einer „veränderte[n] Einstellung zum Lustprinzip“ auf die Begehrenisse stützt:

„Nicht Arbeit, Sparen und Askese zeichnen das gute Leben aus, sondern Freizeit, Konsum und Spiel“ (Böhme 2016, S. 42).

Mit der Kulturrevolution von 1968ff., die den Wandel der Einstellung zu Begehrenissen beschleunigt und damit den ästhetischen Kapitalismus auf die Schiene bringt, übernimmt die Ästhetik in der Wirtschaft die Regie (ebd., S. 110).

Cailloux' Bilder des gemeinsamen Tuns, des Experimentierens in nächtlichen, drogenbeflügelten Werkstattsessions als genuiner Ursprung der Kreativität im selbstverlorenen Spiel sind melancholische Bilder einer verlorenen Zeit. Der „vom Scheitern des Kollektivgedankens, der antikapitalistischen Idee“ (Cailloux 2012, S. 72) enttäuschte Erzähler erkennt, dass seine Rolle darin besteht, ein Produkt zu verkaufen, das längst nicht mehr den revolutionären Ideen entspricht, sondern Teil eines – so ließe sich die Blitzmetaphorik zu Ende führen – Verblendungszusammenhanges ist, weil die Subkultur längst zur Popkultur erodiert ist und kapitalisiert wurde.

Früh erkannt hat dies Büdinger und seinen Profit daraus gezogen. Für ihn stellt „dieses Achtundsechzig“ im Rückblick „schon eine großartige, ja geniale PR-Aktion“ dar (Cailloux 2005, S. 253), womit er die Absorptionstheorie von Boltanski/Chiapello als Nutznießer bestätigt, während der Erzähler auf Grundlage der gleichen Erkenntnis andere Schlüsse zieht, die Firma Anfang der 1970er Jahre verlässt und nach Berlin geht.

3.2 Ankunft in den Scheinwelten eingehogter Kreativität

„Wenn Kreativität der neue Standard ist, so wie früher vielleicht einmal Gehorsam, dann werden wir jetzt immer mehr Gehäuse der Kreativität sehen, Büros, die so tun, als wären sie nicht Büros, Nicht-Orte, die Orte spielen, Erlebniswel-

ten einer Büro-Subjektivität, die sich auf den klassischen Teppichböden und an Hydrokulturen nicht mehr ausleben kann“ (Bartmann 2012, S. 283).

Kreativität gilt im Postfordismus als Allheilmittel. Eingebunden in ein Set von Maßnahmen, um die Arbeit identitätsstiftender, aber auch flexibler und effizienter zu gestalten, wird die Anrufung einer freizusetzenden Kreativität zur Steigerung der Arbeitsproduktivität indes schnell zur hohlen Phrase, die auch durch ihre ständige Wiederholung nicht wahrer wird.

Das sich seit den 1980er Jahren sukzessive durchsetzende neoliberale Wirtschaftsprogramm und damit einhergehend die fortschreitende Globalisierung und „Finanzialisierung“ von Märkten, der „Widerruf der Formeln ‚Keynes‘ und ‚Konsens‘“ (Doering-Manteuffel/Raphael 2010, S. 67) und der Abschied von der Idee der Globalsteuerung stellte die Wirtschaft und auch die Arbeitsorganisation vor neue Herausforderungen.

Diese fielen mit einer bereits in den 1970er Jahren beginnenden und später breitenwirksam werdenden Selbstverwirklichungsrevolution zusammen, die nicht nur eine Konsumentenrevolution formierte – weg von standardisierten Massengütern hin zu kulturell wertvollen, individualisierten bzw. individualisierbaren Distinktionsgütern –, sondern auch einen veränderten Anspruch in Bezug auf den Arbeitsalltag formulierte: Wo für die postfordistischen Unternehmen permanente Innovation zur zentralen Aufgabe wird, wird es auf Arbeitnehmerseite immer wichtiger, nicht nur aufgetragene Arbeit zu erledigen, sondern sich in der Arbeit auch zu verwirklichen.

Dies stellt die Unternehmen vor die organisatorische Aufgabe, beides – Individuation und Innovation – zu ermöglichen und so die Versöhnung von Leben und Arbeiten zu gewährleisten. Der Neomanagementdiskurs der 1990er Jahre fungiert hier als Stichwortgeber: Durch Projektarbeit sollen Kreativität, Reaktivität und Flexibilität gefördert und die Persönlichkeit der Mitarbeiter_innen gestärkt werden, die durch Selbsterkenntnis und Selbstentfaltung zu echter Autonomie gelangen und sich – begeistert von den „Visionen“ „außergewöhnlicher“ Persönlichkeiten – zu ihrem eigenen und dem Wohl der Firma geistig entfalten (Boltanski/Chiapello 2006, S. 134f.).

Arbeit wird in dieser Konzeption „menschlicher“ (zumal im Vergleich mit der entfremdeten Arbeit im taylorisierten Industriekapitalismus), weil Gefühle, Intuition und Kreativität nicht länger unterdrückt, sondern ausgelebt werden können und sollen (ebd., S. 144). Die diskursive Karriere von Kreativität hat also insbesondere durch die Management- und Ratgeberliteratur, in der das Kreative und das Unternehmerische verknüpft wird (Reckwitz 2012, S. 184), seit den 1990er Jahren an Fahrt aufgenommen.

Managementliteratur ist jedoch, worauf Sven Opitz hinweist, selbst in hohem Maße fiktional und „produziert [...] Erzählungen und Vokabulare, die im Feld immaterieller Arbeit materielle Wirkungen zeitigen“ (Opitz 2004, S. 114). Diese Ratgeber implementieren ihrerseits den Leitsatz der Self-Growth-Philosophie, dass die menschliche Psyche nach kreativer Expression strebe (Reckwitz 2012, S. 157). Im Ergebnis, so Christoph Bartmann (2012, S. 128), durfte der Manager-Angestellte mit dem Diskurswandel des New Managements seine Kreativität und seinen Widerspruchsgestalt entdecken. Das Bild des Managers nähert sich semantisch dem des Künstlers an (ebd., S. 148), Kreativität wird als Managementmethode okkupiert (Bröckling 2007, S. 168).

Diese Okkupation hat konkrete Auswirkungen auf die Gestaltung der Arbeitsabläufe, aber auch des Arbeitsplatzes, an dem Produktion und Kommunikation ohne Reibungsverlust ermöglicht und der neuen Projektförmigkeit der Arbeit ein Raum gegeben werden soll. Seit der Moderne wird der architektonischen Gestaltung der Arbeitsumgebung allgemein eine erhöhte Aufmerksamkeit im Produktionsprozess zuteil, wie Andreas Rumpfhuber (2013) rekonstruiert. Im Fokus moderner Produktionsräume stehe dabei das Subjekt, dessen Arbeitskraft idealerweise maximiert werden solle:

„Die Arbeiterinnen und Arbeiter sollen produktiv gemacht werden, indem auch mit Hilfe der Architektur ihr Arbeitsleben angereichert und verbessert wird“ (Rumpfhuber 2013, S. 12f.).

Auch Boltanski und Chiapello betonen einen entschiedenen Wandel der Arbeitsorganisation im Übergang vom Fordismus zum Postfordismus, der eine neue räumliche Ordnung erzwingt. Das Modell des hierarchischen und integrierten Großunternehmens sei zugunsten einer sozialen Vorstellung, die auf einer Netzwerkmetapher basiert, zusammengebrochen (Boltanski/Chiapello 2013, S. 31).

Es geht also nicht länger darum, Arbeit in einzelne Arbeitsschritte zu zergliedern, sondern die am Arbeitsprozess beteiligten Subjekte zusammenzuführen und ihre Kommunikation zu ermöglichen, damit sie sich im Team ergänzen, korrigieren und optimieren können. Kommunikation soll dabei keine rein technische Ausformung annehmen, sich also nicht in telekommunikativen Apparaturen erschöpfen, die die Entfremdung der Mitarbeiter_innen nur partiell aufheben würde. Im Gegensatz dazu soll sie in Interaktion, in menschliche Begegnungen in einem menschlichen Umfeld eingebunden sein.

So nimmt es nicht wunder, dass in der Architektur des Neoliberalismus eine Orientierung am Loft bzw. Atelier als einer Verbindung aus Arbeit und

Freizeit – und Offenheit für beides – vorherrscht (Osten 2007, S. 109). Kennzeichnend dafür ist die Verbindung unterschiedlicher und unterschiedlich nutzbarer Bereiche innerhalb eines offenen Raumes, wie sie sich exemplarisch im von *Studio O+A* entworfenen Hauptquartier von Facebook zeigt, das sich bis zu seinem Umzug 2015 ins benachbarte Menlo Park im kalifornischen Palo Alto befand: rauer Industrie-Chic in Form von offenen, nicht verkleideten Kabel- und Lüftungsschächten, Industrielampen, Rohrleitungen, Schaltanlagen, unverputzten Wänden und (absichtlich) mit Fehlstellen gegossenem Fußbodenbelag insinuiert eine Rückbindung an die Tradition und den Mythos industrieller Produktion.

Hierher gehört auch der ironisierende Umgang mit dem für Fabrikhallen der klassischen Moderne typischen Sceddach, das mit gereihten pultförmigen und verglasten Dachaufbauten einen blendfreien Lichteinfall ermöglicht. Facebook stellt dieses ikonografische, noch heute in Industrie- oder Fabrikpiktogrammen sichtbare architektonische Merkmal der Industrie 2.0 gleichsam auf den Kopf bzw. auf die Seite und nutzt es als meterhohe Fensterzähne, die seitlich aus dem Gebäude herausragen (Qian 2013, S. 19).

In Kombination mit Wohnaccessoires wie eklektisch zusammengestellten Sofa- und Sitzcken, Teppichen, Kunstobjekten, aber auch Freizeit- und Juvenilitäts-Equipment wie Skateboards und Rennrädern wird nicht nur der Garagenfirma-Mythos bedient, der vielen der heute dominierenden Akteure des digitalen Kapitalismus bis heute anhaftet, sondern auch auf das künstlerische Erbe der New Yorker *Factory* von Andy Warhol angespielt, in der kreative Produktivität, Leben, Arbeiten und Party ikonisch verschmelzen. Auch architektonisch sind die Mitarbeiter_innen eingeladen, sich einzubringen:

„Many walls and spaces are left unfinished: employees are encouraged to write on the walls, add artwork, and move furniture as needed, allowing the building to evolve continuously“ (Qian 2013, S. 16).

Eine solche Architektur kreativer Nonkonformität ist so emblematisch, dass sie sich zur stereotypisierten Charakterisierung des gesamten Kreativmilieus geradezu anbietet, wie beispielhaft das Gaming-Startup namens *Weirdo* zeigt, das im Dorfroman *Unterleuten* (2016) von Juli Zeh einen kleinen Nebenschauplatz bildet, der als urban-klischeehaftes Gegenbild zum zentralen Brandenburger Dorfkosmos des Romans aber umso aussagefähiger ist. Das Berliner *Weirdo*-Büro zeichnet Zeh als eine Mischung aus Studierenden-WG und Spielzimmer, die Hierarchien sind flach, der Ton kumpelhaft, die Arbeit selbst ist in perfekter Work-Life-Balance situiert, wenig fordernd und folgt der intrinsischen Motivation von „Kinder[n], die gerne daddeln“ (ebd., S. 39).

Die Autorin bedient damit sämtliche Alltagsmythen, die Start-ups als Selbstzuschreibung pflegen oder die ihnen zugeschrieben werden (Stuhr 2010, S. 159 ff.). Das hat insofern System, als es Zeh nicht um die Darstellung konkreter Arbeitsabläufe oder eine sozialkritische Studie über die Arbeitsbedingungen innerhalb des Gaming-Sektors geht, sondern um ein Kurzporträt der Generation Y und der Berliner Kreativwirtschaftsblase. Die Firmenräume präsentieren sich als eine Mischung aus Künstler-, Bohème- und Studierendenrefugium, sie sind „eher Ateliers als Büros“ (Zeh 2016, S.295) und verschränken Arbeit und Freizeit augenfällig „mit ihren bunt gestrichenen Wänden, mit den vielen Sitzecken, Spielecken, Chill-Ecken und Yoga-Ecken [...] und mit Kühlschränken auf allen Fluren, die täglich mit Magnum-Eis und Bionade gefüllt wurden“ (Zeh 2016, S.243).

Bei all dem dient das Interieur primär dem *Ausweis* von kreativem Nonkonformismus. Die mit studentischen Trendgetränken gefüllten Kühlschränke und die Spielecken, auch eine Chef-Küche – „[g]roß wie ein mittlerer Tanzsaal, mit Kochinsel, Frühstücksbar, Besprechungstisch sowie wandausfüllenden Bildschirmen und sündhaft teurer Ledergarnitur“ (ebd.) – repräsentieren einen kalkuliert kuratierten Stil, haben aber kaum praktische Bedeutung. Die Arbeit an und mit den fiktiven Welten der designten Spiele und die architektonisch übersetzte Imagepflege wirken wie eine Realitätsflucht in eine exzessiv verlängerte jugendliche Sorglosigkeit.

Symptomatisch ist Zehs Skizze insofern, als auch in anderen literarischen Texten, die ihren Handlungsort im Feld der Creative Industries ansiedeln, eher das Arbeitsklima als die Arbeit selbst fokussiert wird, die vorgebliche Ungezwungenheit hingegen auf ihre marktlogischen Zwänge hin abgeklopft wird, wie beispielsweise Philipp Schönthaler in der architektonischen Anordnung seines Romans zeigt.

3.3 Kreativitätskontrolle hinter Glas: Philipp Schönthalers Management-Reigen „Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn“

Schönthalers 2013 veröffentlichter Roman *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn* besteht aus sich wie in einem Reigen ablösenden kurzen Episoden aus dem Berufsleben eines vielgestaltigen Figurentableaus aus den Bereichen Management, Marketing, Human Resources und Controlling, erweitert um Workshopleiterinnen, Bewerberinnen, einen Detektiv, das Team einer Werbeagentur, Headhunter, Trainerinnen etc., kurz: die Aspiranten und Leis-

tungsträger der postfordistischen Ökonomie samt ihrer firmennahen Dienstleistungsentourage, die Schönthaler exemplarisch um die Puderdose genannte Stuttgarter Zentrale des international operierenden Konzerns Pfeiffer Beauty Kosmetik herum gruppiert. Daraus ergibt sich keine zusammenhängende Geschichte, die einen Anfang und ein Ende hätte.

Das titelgebende Schiff erweist sich dafür als mehrfach codierte Metapher. Zunächst ruft es die für die fordistische Industriegesellschaft paradigmatische Figur des „Industriekapitäns“ auf, der (s)eine Firma durch die Stürme der ökonomischen Weltmeere manövriert. Hier wie dort geht es um Management, nur dass sich dieses in der Spätmoderne pluralisiert und in die Subjekte selbst verlagert hat. Damit ist das titelgebende Schiff nicht führerlos, sondern hat viele Führer mit individuellen Einzelinteressen.

Das singende Schiff ist also kein sinkendes. Singen muss hier kein Ausdruck von Spaß sein, sondern insinuiert den zum Ernst erniedrigten Spaß, der in der postfordistischen Ökonomie herrschen *soll*. Der Gesang ist so auch zu lesen als Gesang der Ruderer auf einer Galeere, der den Takt der Ruderschläge vorgibt. Ein dritter Anknüpfungspunkt, den der Titel bietet und sich in der episodischen Struktur von Schönthalers Roman umsetzt, ist das 1494 veröffentlichte *Narrenschiff* Sebastian Brandts, das in 112 Kapiteln menschliches Fehlverhalten und närrische Unvernunft thematisiert.

Anders als Brandts *Narrenschiff* (1494/1998) kennt Schönthalers Ökonomiefiktion zwar auch Gewinner, die nicht ihrem Untergang entgegenfahren, aber das postfordistische Unternehmen des Romans, in dem sich sämtliche Schlagworte des New Management geradezu mustergültig abgebildet finden, wird als High-Risk-Markt der eigenen Performance entworfen, der einige Gewinner und viele Verlierer kennt. Und nur die wenigsten vermögen aktiv Einfluss auf ihre Karriere zu nehmen. Wenn sie gut sind, kalkulieren sie die Abhängigkeit von Zufällen und ihr eigenes Scheitern ein, um sich gegen Enttäuschungen und schwerwiegende psychische Folgen zu immunisieren.

Auf der Ebene des Plots verhandelt der Text die Exerzitien des Romanpersonals beim Versuch, eine (An-)Stellung zu bekommen, zu verteidigen oder gar zu verbessern und leistet damit zugleich eine Charakterisierung der Spätmoderne als Leistungsgesellschaft, die den (potenziellen) Arbeitsplatz macht, wie bereits der Anforderungskatalog für die Stellenbewerber im hauseigenen Rekrutierungs- und Ausbildungszentrum unmissverständlich klarstellt, die sich „einem harten Auswahlprozess“ zu stellen haben, bei dem nur „die Besten“ weiterkommen, die sich durch „einzigartiges Potenzial“ auszeichnen und „größtmögliche Leistung [...] im Dienste der

Schönheit“ zu erbringen bereit sind, weshalb es unabdingbar ist, für die Sache zu „brennen“ (Schönthaler 2013, S. 32).

In der Zitatcollage zeigt sich zudem, wie Schönthaler Schlagworte des Managementdiskurses übernimmt und sie seinem Personal, hier dem Team des Recruiting, in den Mund legt. Erst in collagierter Form offenbaren die Sätze ihre Phrasenhaftigkeit und lassen eine Sprachkritik des Autors aufscheinen, die drauf zielt, manageriale Lehrformeln als Leerformeln zu entlarven, die bisweilen in Kursivschrift lose in den Text eingeflochten sind und das unbedingte Leistungsethos perpetuieren:

„Ziele mobilisieren ungeahnte Kräfte der Selbstwirksamkeit (self-efficacy)“
(Schönthaler 2013, S. 58).

Eine erneute Lektüre dieses Lehrbuchsatzes zeigt gleichwohl, dass hier lediglich Modewörter mit einer Semantik, die Prozesshaftigkeit, Aktivität und Kontrolle insinuiert (etwas mobilisieren/bewegen), und einer diesen Prozess der Verbesserung beglaubigenden, zugleich scharf am Reich des Märchens und der Sage entlangschrammenden Lexik („ungeahnt“) vermengt werden. In die gleiche Richtung der Verbesserung durch Leistungssteigerung weist auch

„The purpose of evaluation is not to prove, but to improve“ (Schönthaler 2013, S. 144),

wobei der Überwachungs- und Kontrollaspekt („to prove“) zwar verneint wird, im „improve“ aber (nicht nur lexikalisch) erhalten bleibt, weil die Verbesserung auf einem Leistungsvergleich fußt, der auf Leistungserfassung basiert, die eine Leistungskontrolle darstellen muss, die Sanktionen zur Folge haben kann, wenn die erbrachte Leistung der (Freiwilligkeit und Selbstbestimmung suggerierenden) Leistungsvereinbarung nicht entspricht. Vermessung und Datenerhebung werden damit zu einem wesentlichen Managementtool:

„If you can't measure it, you can't manage it“ (Schönthaler 2013, S. 140).

Da Arbeit im Postfordismus dazu tendiert, das ganze Subjekt zu adressieren, bleiben die Mechanismen der Vermessung und Datenerhebung nicht der Arbeitsleistung verhaftet, sondern werden schon in deren Vorfeld eingesetzt. Schönthaler dechiffriert damit eine Optimierungslogik, die sich im Sinne einer „totalen Mobilmachung“, von der Ulrich Bröckling (2000) thesenhaft zugespitzt in Bezug auf die Anrufung des eigenen Humankapitals spricht, aller Lebensbereiche bemächtigt.

Dazu gehört, wie auch in anderen Texten der New Economy, etwa in Bret Easton Ellis' *American Psycho* (1991) oder John von Düffels *Ego* (2001), körperliche Fitness als Vorbereitung auf den Konkurrenzkampf der Arbeitswelt, worin sich nicht zuletzt ein semantischer Wechsel von der beruflichen Arbeit zur Arbeit am Selbst dokumentiert (Balint 2017, S. 179). Bei Schönthaler ist es Managing-Director Eric Jungholz, der mithilfe von Qigong-Videos körperliche wie geistige Optimierung betreibt, die die Arbeit am Selbst als Lösung für (berufliche) Konflikt- und Konkurrenzsituationen benennt:

„[D]as kämpferische Zusammenspiel von Bewegung, Vorstellung und Atmung stärkt die innere Kraft für die täglichen Konflikte“ (Schönthaler 2013, S. 17).

Selbstoptimierung wird dabei als Selbstversicherung dargestellt, die Jungholz als repetitive Motivationsphrase verinnerlicht, die in Prüfungssituationen einem Gebet gleich abgespult wird, sei es in der Firma vor einem Meeting:

„[Er] ist gut. Er ist wirklich gut, er weiß, dass er gut ist – bei dem Gedanken steigert sich seine Stimmung zusätzlich, er ist jetzt noch besser“ (Schönthaler 2013, S. 22),

oder sei es beim Golf mit Arbeitskollegen:

„Im Kopf beherrscht er die Situation, er ist gut. Er ist wirklich gut, er weiß, dass er gut ist“ (Schönthaler 2013, S. 68).

Die täglichen Rituale der Selbstoptimierung bergen zwar ein Lustpotenzial, sie folgen jedoch keinem intrinsischen Wunsch, sondern einem arbeitgesellschaftlichen Zwang, der fordistische Kontrolle in postfordistische Selbstkontrolle überführt hat (Boltanski/Chiapello 2006, S. 122), und markieren damit eine Schwundstufe der Selbstbildung, wie auch Lucas Alt in seiner literaturwissenschaftlichen Studie zum Angestelltenroman mit Bezug auf Schönthalers Text feststellt:

„In der Atmosphäre der Kontrolle schwinden Emanzipation, Muße und Selbstbestimmung und somit auch die Möglichkeiten lustvollen Erlebens“ (Alt 2021, S. 424).

Wo die Optimierungsrituale der Erfolgsaspirant_innen durch (oft wortgenaue) Wiederholung ins Leere laufen und einen ironisch-kritischen Unterton des Textes freilegen, wird auch durch die episodische Struktur der erzählerischen Textordnung, mit ihren permanenten Personen- und Perspektivwechseln das Selbstbewusstsein der Figuren als prekär entlarvt, ihr Verhalten durch

Aussagen anderer Romanfiguren reperspektiviert und konterkariert. In dieser Hinsicht kann die Aussage von Dr. Wiglaf Jünger, der in einem Schlaflabor arbeitet, als Metakommentar zu den Übungen von Eric Jungholz gelesen werden, selbst wenn Jünger und Jungholz sich im Text nicht begegnen.

Da Schönthalers Figuren stark typisiert sind, richtet sich Jüngers Rede, in der er die Gefahren der (Hoch-)Leistungsgesellschaft benennt – und sie gleichzeitig als Einnahmequelle des Schlaflabors verbucht – indirekt auch an Jungholz, der, wie alle im Roman präsentierten High-Performer, für Depressionen und Schlafkrankheiten prädestiniert erscheint.

Die wirtschaftliche Elite wird von Jünger als „ausgebrannte[s] Großwild“ apostrophiert (Schönthaler 2013, S.95), womit das Metaphernfeld der Jagd bedient wird, in dem Stärke und Renommee des Tieres dessen Wert als Jagdtrophäe steigern. Insofern hat auch die Optimierungslogik das Problem, dass mit zunehmendem Erfolg auch Fallhöhe und Konkurrenz größer werden, man vom Jäger zum Gejagten wird, es also kein Ende der Optimierungsspirale geben kann. Das „Großwild“ des Managements ist für Dr. Jünger daher permanent von Verausgabung und Überforderung bedroht,

„[ist] abgehetzt in sterilen Bürowäldern, alarmbereit im Unterholz der Besprechungszimmer und Börsenflure, einsam im Dickicht der Hotelzimmer, Lusthäuser und Fitnessstudios, auf ewiger Flucht in Aufzügen und auf Rolltreppen, somnambul in lederbestückten Flughafen-Lounges, Schnellzügen oder im Stahlkäfig dunkellackierter Limousinen unterwegs, hochmotorisiert, immer in Eile, [...] das Mahlwerk des Burnouts im Nacken, der kalte Atem der Depression“ (Schönthaler 2013, S.95).

Dabei ist das Schlaflabor Jüngers nicht Teil der Lösung, sondern des Problems, nicht nur, weil es profitorientiert an den Depressionen der Manager verdient, sondern auch, weil selbst der Schlaf im Sinne des „Quantified Self“ (Meißner 2016) dem Optimierungsdiktum zum Opfer fällt. Zum einen bedeutet dies, den Schlaf zu planen und zu überwachen, zum anderen, ihn zugunsten beruflicher Leistungsfähigkeit zu optimieren, indem mittels Traumkontrolle Aktivitäten des Tages eingeübt werden können.

Mit dem Schlaf ist die letzte Bastion gefallen, die der Optimierungslogik bislang unverfügbar war. Mit Hartmut Rosa (2021) wäre jedoch zu argumentieren, dass mit der Verfügbarmachung des Schlafes seine Resonanzqualität sukzessive verloren geht. Rosa sieht in der absoluten Verfügbarkeit eine Gefahr für Depressionen, weil etwas, das dem Menschen permanent verfügbar ist, keinen Reiz und keine Resonanz mehr auslöst, nicht mehr zu berühren vermag.

Rosa definiert Depression folglich als einen „Zustand, in dem uns alle Resonanzachsen stumm und taub geworden sind“ (ebd., S. 48), und sieht den Grund dafür im unbedingten Willen der Spätmoderne, Verfügbarkeit zu steigern, ja, alles und jeden permanent verfügbar zu halten. In Schönthalers Roman zeigt sich dieses Problem der Resonanzunfähigkeit qua Dauerverfügbarkeit nicht zuletzt in der Differenz zwischen beherrschbarer Arbeit und unbeherrschbarer Emotionalität im Privaten.

Durch die Permanenz der Arbeitsbelastung kommt es zu einer Entfremdung von der Familie, die zur eigentlichen Belastung degeneriert, weil sie als Störfaktor in funktionierenden Arbeitsabläufen empfunden wird, dem mit den üblichen Optimierungstechniken nicht beizukommen ist. Gleichwohl versuchen Schönthalers Figuren, die Familiensituation mit dem Werkzeugkasten des Managements in den Griff zu bekommen, woran sie – wie der 44-jährige Dr. Frederick Quass, Assistant Director of Human Resources bei Pfeiffer Beauty Kosmetik – scheitern.

Quass spricht im kollegialen Smalltalk von einem „Unwohlsein am Abend“, „dass man nach Hause gehen muss“, und begrüßt es als Konfliktvermeidung, wenn die Familie bei seiner Rückkehr bereits schläft (Schönthaler 2013, S. 127). Ihm stellt sich die Frage „ob dieses Haus, das er in monatlichen Raten abbezahle, noch sein Haus sei – rein emotional“ (ebd.). Darin drückt sich ein markanter Wechsel aus: Emotionalität wandert von der Sphäre des Privaten in die Sphäre der Arbeit ab, weil Quass dort messbare Erfolge verbuchen kann und Anerkennung findet, die ihm daheim verwehrt bleibt:

„Zuhause wollen sie von der Arbeit ja schon gar nichts mehr hören, also macht man da zu, aber über was will man sich denn dann unterhalten? Man muss doch irgendwie kommunizieren, Informationen austauschen, sich mitteilen. Wenn das nicht funktioniert, ist es doch klar, dass man seine persönlichen Dinge, also das Existenzielle, lieber mit ein, zwei Kollegen bespricht, die wissen, wovon man redet. Zuhören“ (Schönthaler 2013, S. 129).

Ein Grund dieser Kommunikationsstörung und emotionalen Kälte ist für Quass beredterweise mangelnde Verlässlichkeit. Wo dem postfordistischen Unternehmen gemeinhin eine Ausrichtung an und Wertschätzung von Flexibilität apostrophiert wird, ist eben dies im Familiären unerwünscht. Die Familie soll ein Hort des Beständigen, der Verfügbarkeit und des Ausgleichs sein. Allerdings ist der Flexibilisierungsdruck der arbeitsweltlichen Kontexte inzwischen so sehr verinnerlicht, dass gerade dieser als Konstante und Verlässlichkeit erscheint, während Änderungen innerhalb des familiären Kommunikationsraumes als verunsichernd empfunden werden:

„Man weiß einfach nicht, wo man dran ist [...]. Ständig ist alles anders, ständig wird etwas anderes von einem erwartet ... Permanent ist man am Schwimmen ... was gestern noch gut war, ist plötzlich Unfug und umgekehrt. Da sagt man sich doch: Dann lieber die Arbeit, denn dort wird man gebraucht, dort hat man seine Aufgabe, weiß, was man zu tun hat – man kommt weiter, kann rüssieren“ (Schönthaler 2013, S. 131).

Dabei werden die Maßstäbe der Leistungsmessung und der Kosten-Nutzen-Rechnung auch auf die familiären Verhältnisse angelegt, ohne dass damit emotionale Arbeit aufgewertet würde. Im Gegenteil, Quass beharrt auf einer rein ökonomischen Kalkulation auch privaten Erfolgs und klagt über die Investitionen, die wenig Gewinn generierten:

„Da kommt eine ordentliche Summe zusammen, meine Güte, wie viel Schotter man das reinsteckt. Aber denkst du, dass da etwas zurückkommt – Nur diese Blicke, dieser vorwurfsvolle Ton in der Stimme, das muss man mal mitgemacht haben: Sonntagsmorgens frühstücken zum Beispiel, beständig behalten sie dich im Auge ... [...] Da ist einem jedes Firmengespräch lieber ...“ (Schönthaler 2013, S. 129).

Solch Leiden an der Diskrepanz zwischen ökonomischem Erfolg und privatem Misserfolg ist spätestens seit Urs Widmers „Königsdrama der Wirtschaft“ (Jörder 1997, S. 114) *Top Dogs* aus dem Jahr 1996 ein gängiger Topos der literarischen Verarbeitung von Arbeitswelt und Ökonomie im Postfordismus.

Die Literatur stimmt mit der soziologischen Forschung darin überein, Phänomene und Folgen von Entgrenzung – verstanden als raumzeitliches Übergreifen von Arbeitslogiken auf Freizeit und von Freizeitlogiken auf Arbeitskontexte – als maßgebliches Charakteristikum postfordistischer Arbeitsrealitäten zu betrachten (Gottschall/Voß 2003; Kratzer 2003; Balint 2017). Schönthalers Roman „kolportiert und literarisiert“, wie Lucas Alt zusammenfasst „den zeitgenössischen arbeitssoziologischen Diskurs um Subjektivierung und Entgrenzung von Arbeit“ (Alt 2021, S. 401).

Hier gilt es jedoch zu unterscheiden: Literarisierung findet auf der Ebene der *Discours* (dem Wie der Darstellung) statt, Kolportage eher auf Ebene der *Histoire* (dem Was der Darstellung), denn Teil der *Histoire* ist auch die Figurenrede und diese ist floskelhaft und ruft einen Zitatenschatz der Ratgeberliteratur ab in der Hoffnung, dass Auswendiglernen und bloßes Wiederholen von Leitsätzen reale Effekte für das persönliche Fortkommen zeitigen könnten.

Wenn der wenig listige Privatdetektiv List, der dem Unternehmen Pfeiffer Cosmetics seine ermittlerischen Dienstleistungen im Bereich Bewer-

bungsbetrug anbietet, verkündet, „jede Minute will in Arbeit verwandelt werden“ (Schönthaler 2013, S.147), dann ist allerdings kaum klar, ob die Aussage nicht eher der alarmistischen Rhetorik soziologischer Theorie als der Ratgeberliteratur der positiven Psychologie entnommen ist. Derjenige, der so spricht, wird dabei zweifach entsubjektiviert: einmal in der bloßen Wiederholung vorgefundener Floskeln, ein zweites Mal in der Verwendung des Vorgangspassivs mit dem Modalverb „wollen“, dass den Willen der Arbeit und nicht dem Subjekt zugesteht und den Menschen damit passiviert.

Das gilt nicht nur für die Verlierer des Buches, die, wie List nach einem verpatzten Akquisegespräch im Kosmetikunternehmen, bei dem er seinen Gesprächspartner ungeschickt mit seinem Aktenkoffer verletzt, die Firma und später die Handlung des Romans gleichsam unverrichteter Dinge verlassen müssen. Auch die Gewinner des Textes agieren als Bauchrednerpuppen eines ökonomischen Diskurses, wie das Beispiel des Headhunters bzw. „Executive Search Consultant“ Lovelace deutlich zeigt. Flexibilisierung wird sowohl privat als auch auf dem Arbeitsmarkt als positive Dynamik interpretiert, wie Lovelace mit statistischem Rüstzeug belegt. Die Branche der Headhunter profitiere

„davon, dass Arbeitsverhältnisse nicht mehr mit dem Galgenhumor kirchlicher Ehen gehandhabt werden, auf dass der Tod euch scheide usw. Allein in Deutschland, Österreich und der Schweiz sei 2009 jeder fünfte Chefessel neu besetzt worden, Tendenz steigend, weiß Lovelace stets beiläufig zu referieren“ (Schönthaler 2013, S.198f.).

Die Textstelle demonstriert Schönthalers Verfahren einer sprachlichen Aneignung des ökonomischen Diskurses, die auf Ebene der Figurenrede passiert und damit nicht unbedingt mit „didaktischer Überanschaulichkeit“ gleichgesetzt werden muss, wie David Österle den Roman liest (Österle 2021, S.88). Stattdessen zeigt Lovelace' Rede Selbstsicherheit und Eloquenz an, die sich darin ausdrückt, Aussagen mit statistischem Wissen zu unterfüttern, der Abstraktion bloßer Zahlen aber zugleich einen jovial-privaten Ton zu geben, wenn er Ehe und Arbeit vergleicht, und dies nicht in der Absicht geschieht, die Entgrenzung von Arbeit und Privatleben zu kritisieren oder zu affirmieren, sondern als Ausweis der souveränen Nutzung unterschiedlicher sprachlicher Register.

Hier ist es nicht das Romanpersonal, dass sich in vorgestanzten Phrasen selbst desavouiert, sondern der Erzählerkommentar: Wenn es heißt, Lovelace „weiß [...] zu referieren“ (Schönthaler 2013, S.199), macht die Erzählinstanz des Textes deutlich, dass auch die überzeugende und scheinbar spontane

Rede des Headhunters zwar auf Wissen beruht, dass dieses jedoch primär ein zitiertes, angelesenes, einstudiertes und abrufbares Wissen ist, worauf das Wörtchen „stets“ mit Nachdruck verweist.

Auch deshalb verwendet Schönthaler häufig indirekte Rede im Konjunktiv I, die den Zitatcharakter der getätigten Äußerungen betont. Dieser erweist sich auch darin, dass der Roman mit den gleichen Worten beginnt, wie er endet, worauf Ernest Schonfield (2018, S. 18) aufmerksam macht. Auf der ersten Textseite heißt es von Erik Jungholz: „Er kennt seinen Text“ (Schönthaler 2013, S. 2), auf der letzten Seite des Romans von Dr. Beate Posner, die den Workshop *Der Sprung auf den freien Markt* (ebd., S. 13) leitet: „Sie kennt ihren Text“ (ebd., S. 274). Mit diesem Rahmen erweist sich die Figurenrede nicht nur als einstudiertes, sondern sich perpetuierendes Zitat, die Figuren werden zu Rollenträgern in einer Inszenierung, auf die sie selbst kaum Einfluss haben.

In dieses Schema der Übernahme von Lehrbuchsätzen und floskelhafter Rhetorik passt sich die Verhandlung von Kreativität in Schönthalers Roman scheinbar nicht ein, schon deshalb, weil Kreativität am Neuen ausgereichtet ist, während die meisten Romanfiguren einmal erfolgreiche Konzepte und Taktiken der Leistungssteigerung lediglich reproduzieren.

Wissend, dass Innovation und Initiativen häufig zufällig oder beiläufig geboren werden (ebd., S. 158), ist Kreativität weniger in der Stuttgarter Firmenzentrale als bei der *Lac Léman Society* zentral, einem internationalen Thinktank, zu dessen unregelmäßigen Treffen auch Pamela J. Smaart geladen ist, die bei Pfeiffer als externe Expertin die Performance von Eric Jungholz evaluiert. Smaart ist in ihrem Verhältnis zur Kreativität ambivalent. Allerdings ist diese Ambivalenz konsequent, weil der Wunsch, in actu sich entwickelnde kreative Momente zu verstetigen und zu systematisieren mit dem assoziativen, ungebundenen und oft ziellosen Charakter kreativer Prozesse und Improvisationen konfiguriert.

Der Versuch, Kreativität in ein Managementkonzept zu verwandeln, droht daher in dem Moment zu scheitern, wo sich das kreative Subjekt dem Leistungsdruck bewusst wird, in den seine Kreativität eingespannt ist. Deshalb beschränken sich große Teile der Managementliteratur darauf, die Voraussetzungen für kreative Impulse zu schaffen, und damit dem Zufall Raum und Rahmen zu geben, um, wie es im Roman zum Ziel der *Lac Léman Society* heißt: „das Unerwartete und Udenkbare tatsächlich zu denken“ (ebd., S. 157).

Während im Kosmetikonzern Kreativität selbst nicht zur Disposition steht oder gar eingefordert wird, sondern einmal mehr lediglich architektonisch anitiert wird, beruft sich die „Society“ mit dem Psychologen Mihály

Csikszentmihály (ebd., S. 158) explizit auf eine Schlüsselfigur sowohl des Kreativitäts- wie auch des Managementdiskurses, mit dem „das Ideal-Ich des schöpferischen Selbst in den Pragmatismus des privaten und beruflichen Alltags“ integriert und das gesellschaftliche Großprojekt der Selbstverwirklichung „auf der Mikroebene in eine permanente Aufmerksamkeitstransformation“ überführt wird (Reckwitz 2012, S. 228).

Für die „Society“ bedeutet dies konsequenterweise einen Schulterchluss mit Künstlern und Kreativen. Man ist überzeugt, dass gerade durch Kooperation mit Menschen, die Kunst um der Kunst und nicht um des ökonomischen Erfolgs willen produzieren, neue Impulse auch für die Wirtschaftsführer, Berater, Consultants der Gruppe entstehen können:

„Nur wenn man neben den Entscheidungsträgern die Denker, von Wissenschaftlern, Journalisten und Lehrern bis hin zu Künstlern und Literaten, mit Ideen erreichte, dieses ganze verstreute Fußvolk des symbolischen und kulturellen Kapitals mit seiner unbändigen Produktionslust, seiner freudigen Proliferationswut, ließ sich der entwickelte Möglichkeitsraum mit Geduld in Wirklichkeitsinn transformieren, dem letztlich auch Politiker und Entscheidungsträger folgen werden“ (Schönthaler 2013, S. 159).

Smaarts Argumentation folgt hier deutlich dem von Boltanski und Chiapello beschriebenen Prozess einer Einbindung, genauer: Ökonomisierung von aus dem Geist der 68er kommenden kreativen Ideen. Denn aus dem selbstbezogenen Tun soll zielgerichtet Gewinn geschlagen, symbolisches in ökonomisches Kapital verwandelt werden. Problematisch ist allerdings auch hier der Punkt, an dem die intrinsische Motivation der Kreativen in Kreativroutinen kippt und die Ausrichtung am Neuen aufgegeben wird.

Smaarts Arbeitsroutine besteht in dieser Hinsicht darin, ihren Klienten die Routinen auszutreiben, Spontaneität und Zufall zuzulassen, da sie um die Erstarrung der Fantasie in eingeübten Mechanismen weiß. Selbst die erfolgreichsten Menschen wiederholten, doziert Smaart, dieselben Muster im Glauben, dass die „Verhaltensweisen, die ihnen bisher Erfolg beschert [...] haben, sie auch in Zukunft weiterbringen werden“ (ebd., S. 166). Die „reproduzierbaren Verhaltensmuster[] und Leistungsergebnisse[]“ sollten hingegen nicht länger im Fokus des Human-Resource-Managements stehen, weil sie eher vermessen, was ist, statt dafür zu sorgen, dass Neues entstehen kann.

„Die Lektion: Es gibt einen Punkt, da muss man sein Verhalten ändern, sonst ist Schluss. Man geht plötzlich leer aus, kommt nicht weiter. Dazu müsse man allerdings sein Hirn verwenden, Ehrgeiz und insbesondere Kreativität zeigen, Visionen entwickeln, anstatt gewohnte Patterns abzurufen“ (Schönthaler 2013, S. 166).

Auch hier zeigt sich Schönthalers Sprachkritik. Schon der Konjunktiv I macht Smaarts Rede zu einer indirekten und damit ihre zu fremden Worten. Kreativität wird nicht als Selbstzweck oder als Teil der Work-Life-Balance imaginiert, sondern imperativisch eingefordert: Kreativität „muss“ gezeigt werden. Sie ist auch deshalb nicht Teil einer positiven Subjektivierung von Arbeit, weil Smaarts Satz nur ein unpersönliches „man“ als Adressaten kennt.

Ehrgeiz, Kreativität und Visionen sollen gezeigt und entwickelt werden, aber die Begriffe bleiben unkonkret und werden zu leeren Worthülsen. Es ist weniger die „Wissenschaftlichkeit“ des Textes, die, wie Felix Maschewski und Nina Peter (2019, S. 652) argumentieren, in satirischer Überspitzung ein kritisches Verhältnis zu ökonomischen Praktiken etabliert, als vielmehr die sich selbst ad absurdum führende Leere der managerialen Lehrbuchempfehlungen, die die Figuren des Textes beständig reproduzieren, selbst dann, wenn es ihrem Inhalt nach um Erneuerung, Spontaneität und Routinevermeidung geht.

Ein ähnliches Zerrbild zeigt der Roman in Bezug auf die Architektur der Firmenzentrale, deren „hochglanzpolierte[] Glasflächen“ (Schönthaler 2013, S. 128) Transparenz anzeigt, die der Erzählerkommentar gleichwohl zu einer latenten Gefährdung umdeutet: Der gläserne Fahrstuhl des Foyers von Pfeiffer symbolisiert Aufstiegsambitionen, zumal er nicht einmal mehr die sprichwörtliche gläserne, sondern überhaupt keine Decke mehr besitzt. Diese Offenheit nach oben birgt aber zugleich die Gefahr des Scheiterns im Konkurrenzkampf. Bei Schönthaler heißt es, dass die

„nicht vorhandene Decke die Passagiere dazu verführt, ihre Kehlen schutzlos freizulegen, um hinauf in den schwirrenden Naturlichthof des Atriums zu starren“ (Schönthaler 2013, S. 87).

Während der Blick nach oben geht, vom „schwirrenden“ Licht des Erfolgs geblendet, sollen, so lässt sich Schönthalers Wortwahl deuten, im auf Freizeit und Familiarität gestylten Bürogebäude die Gesetze der Konkurrenz und letztlich der Feindschaft vergessen werden. Auch der Anschein von Arbeit wird architektonisch verbaut, es gibt vier Meetingpoints, die, flankiert vom „südländischen Charakter der Innenraumbegrünung“ eine „behagliche Atmosphäre“ erzeugen (ebd., S. 128) und mit „barähnlichen Hocker[n]“ (ebd., S. 133) eine Freizeitkulisse installieren:

„Die einzelnen Abteilungen und *office spaces* sind durch hohe Glasbänder voneinander getrennt, es herrscht ein belebter, zwangloser Geist. [...]. In Kombination mit den zielführenden Treppen, Fluren und Sitznischen provozieren die Meetingpoints zudem spontane Begegnungen zwischen den einzelnen

Mitarbeitern und Teams. Die Mitarbeiter sollen sich zufällig begegnen, so wie man Nachbarn am Briefkasten oder vor der Haustür trifft, um sich bei Kaffee oder kühlen Softgetränken in einer entspannten Atmosphäre, die die Arbeit vollkommen vergessen lässt, über Wochenendaktivitäten, Fußball oder persönliche Anliegen zu unterhalten [...] um in einem zweiten Schritt auf die Arbeit und aktuelle oder geplante Projekte zu sprechen zu kommen, und zwar in einem lockeren, spielerischen Modus, der die Kreativität und Innovation optimal fördert – eine absolute Zielvorgabe für ein Unternehmen wie PB, das von der kontinuierlichen Innovation und Entwicklung seiner Produkte lebt“ (Schönthaler 2013, S.45–47; kursive Hervorhebung im Original).

Kreativitätsförderung wird zur Zielvorgabe des Unternehmens, die Architektur wird in Dienst genommen, dieses Ziel zu erreichen. Kreativität ist damit kein Selbstzweck, sondern ökonomische Ressource, die streng überwacht wird: Die „Glasbänder“ verbinden deshalb auch nicht, wie man es von Bändern erwarten könnte, sondern sie trennen. Die Trennung ist dem architektonischen Programm eingeschrieben, soll den Mitarbeiter_innen aber nicht zu Bewusstsein kommen. Der „zwanglose Geist“, der das Arbeitsklima charakterisiert darf sich nicht frei entwickeln, sondern muss „herrschen“ und wird darüber als Herrschaftsinstrument demaskiert.

„Spontane Begegnungen“ verlieren ihre Spontaneität, wenn sie „proviziert“ werden, der Zufall wird eliminiert, weil er kalkuliert ist und die entspannte Atmosphäre dient dazu, die Arbeit zu vergessen, nur um sie dann umso effektiver zu verrichten. Überwachung findet in Schönthalers gläserner Arbeitswelt damit primär über Lenkung und Kontrolle von Leistung und Überwachung des Workflows statt. Freiheit und Kontrolle werden dabei ununterscheidbar. Auf der einen Seite steht ein Zuwachs an Autonomie und Kreativität für die Mitarbeiter, auf der anderen wird dieser aber der Leistungssteigerung und der Gewinnmaximierung des Unternehmens untergeordnet (Erdbrügger 2022, S.26f.).

Auch die über die Architektur provozierte und kontrollierte Spontaneität und Kreativität steht unter dem Diktat der Effizienz. Dieses Effizienzpostulat der New Economy kritisiert Schönthaler nicht nur sprachlich, sondern, wie David Österle (2021) herausgearbeitet hat, auch in der Form. Schönthalers episodisches Erzählprogramm, dass die Episoden jedoch nicht aufeinander aufbaut und eine Teleologie vermissen, kaum einen roten Faden erkennen und manche Geschichte ins Leere laufen lässt, ist selbst das Gegenteil von Effizienz und verweigert sich jener Optimierungslogik, die auf der Ebene der *Histoire* von den Figuren eingefordert werde (Österle 2021, S.92f.).

Österles Lesart lässt sich mit Schönthalers eigener Aussage zum Management unterstreichen. In seinem Essay *Portrait des Managers als junger Autor*

(2016) analysiert der Autor das Geschichtenerzählen (Storytelling) als Managementtechnologie, die der Effizienz dient. Wo Zahlen und Daten bloßes Abstraktum blieben, brauche es Erzählen als Transmissionsriemen, die die Komplexität der Zahlen in Anschaulichkeit übersetze. Die Karriere des Storytellings im Management sei deshalb als Reaktion auf neue Unübersichtlichkeiten zu verstehen, so Schönthaler (2016, S. 13 f.).

Insofern ist es konsequent, dass Erzählungen im Roman den Protagonist_innen zufallen, während der Romantext im Ganzen sich einer linearen Erzählung verweigert, auch wenn mit Schönthaler klar zwischen dem auf Zweckorientierung orientierten Storytelling und dem Eigengesetzlichkeiten folgenden literarischen Erzählen zu unterschieden ist (ebd., S. 103), das anders als das ins Management eingebundene Storytelling Ambivalenzen nicht nur produzieren darf, sondern soll und damit – wie in *Das Schiff*... – die ambivalente Einhegung von Kreativitätstechniken und Narration im ökonomischen Diskurs ausstellt.

3.4 Weichgezeichnete Bilder der Agentur als erweitertem Freundeskreis: Rainer Merkels „Das Jahr der Wunder“

Rainer Merkels 2001 erschienener Roman *Das Jahr der Wunder* ist einer der wenigen literarischen Texte, die die Werbewirtschaft zum Nukleus der Handlung machen. Neben Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht* (2004) gilt er zudem als Schlüsseltext der literarischen Verarbeitung der New Economy und gehört zu den im literaturwissenschaftlichen Arbeitsdiskurs meistzitierten Romanen. Er thematisiert die zufällige Karriere des Ich-Erzählers, die dieser nach Abbruch eines Medizinstudiums in der Werbeagentur GFPD macht, konzentriert sich dabei auf dessen subjektiven Blick auf die für ihn zunächst neuen Arbeitsumgebungen und -Routinen und begleitet ihn eine Weile in der Firma, im Dialog mit Kolleg_innen oder Kunden.

Im vom Ich-Erzähler, der als Konzepter bei der Agentur GFPD durch persönlichen Kontakt anfängt, präsentierten Blick auf den Büroalltag der Werbebranche manifestiert sich die aufgehobene Trennung von Arbeit und Privatheit (Chilese 2008, S. 296; Balint 2017, S. 108). Der Text gilt als „idealtypische Umsetzung des von der Managementliteratur konzipierten Arbeitsmodells“ (Heimburger 2010, S. 148), das in der fiktionalen Literatur der 2000er Jahre „verblüffend repetitiv aufgegriffen und stellenweise fast gleichlautend fiktionalisiert“ werde, wie Annemarie Matthies (2016, S. 90) feststellt.

Weniger einhellig ist die Frage beantwortet worden, ob Merkels Text eher beschreibend eine „nüchterne Bestandsaufnahme“ (Chilese 2008, S. 295) oder eine kritische Auseinandersetzung mit dem Managementdiskurs der 1990er Jahre liefert (Matthies 2016, S. 90), ob Merkels Bürowelt ein Überwachungsszenario Bentham'scher Provenienz installiert (ebd., S. 98) oder im Gegenteil eine moderne Idylle (Heimburger 2010, S. 160) darstellt.

Die Frage nach dem kritischen Gehalt des Textes ist maßgeblich an die Wahrnehmung seines Ich-Erzählers gebunden, durch den das gesamte Geschehen wiedergegeben wird und der, obwohl es sich um ein nachträgliches Erzählen aus der Erinnerung handelt, Leser_in auf denselben Wissensstand setzt, den er am ersten Tag in der Firma selbst hatte, an dem er nicht einmal sicher ist, ob er überhaupt angemeldet ist und erwartet wird (Merkel 2001, S. 7). Mit diesem unsicheren und bisweilen unzuverlässigen Erzähler, dessen Blick auf die Abläufe in der Firma nicht immer klar, sondern oft getrübt oder weichgezeichnet ist, worauf nicht zuletzt sein sprechender Name – Schlier – hinweist, installiert Merkel eine Erzählinstanz, der nicht zu trauen ist, die sich aber vor allem selbst nicht traut:

„Ich denke an die Agenturräume, wie sie sich in meiner Erinnerung immer wieder umgruppieren, sich verändern“ (Merkel 2001, S. 22).

In Bezug auf die Probleme mit der Erzählbarkeit kreativer Prozesse im Postfordismus ist die Erzählhaltung von Merkels Roman konsequent. Die strenge Bindung an Schliers Blick nimmt die Position eines Außenseiters ein, der sukzessive zum Insider wird. Leser_in wird an diesem Prozess der langsamen Eingewöhnung in die Abläufe der Firma beteiligt.

Erst nach und nach setzten sich die einzelnen Informationen zu einem Gesamtbild zusammen. Seinen Vornamen, erfährt man erst auf Seite 43 seinen Nachnamen noch später. So geht es auch mit den anderen Mitarbeitern, Projektteams und Abteilungen bei GFPD: Die erzählerische Konzentration auf die tastende Perspektive des Neulings in der Firma vollzieht dessen Lern- und Eingewöhnungsprozess nach.

Die Arbeitsanforderungen und -abläufe sind ihm dabei ebenso unklar wie seine eigene Qualifikation, die aus nicht mehr besteht als literarischen Skizzen, die er während seines studentischen Nebenjobs als Taxifahrer angefertigt hatte und die er seinem bei der Agentur als Creative Director arbeitenden Freund Titus gezeigt hat. Diese wiederum nur erwähnten, nicht konkretisierten „Notizbuchgeschichten“ sind hinreichender Nachweis von Schliers Kreativität (ebd., S. 9) und diese wiederum ausreichende Grundvoraussetzung für seine Einstellung:

„Sie fragen mit keinem Wort nach meiner Qualifikation, wer ich bin, was ich gemacht habe, ob ich mich mit den Medien, die zum Einsatz kommen sollen, überhaupt auskenne“ (Merkel 2001, S. 14).

Davon, dass Fachwissen keine Voraussetzung für die Arbeit in der Agentur darstellt, zeugen auch die Lebensläufe der Kolleg_innen, die zuvor Philologie oder Kunstgeschichte studiert oder ein BWL-Studium abgebrochen haben. Je weniger Bedeutung der beruflichen Qualifikation zukommt, desto wichtiger wird die Persönlichkeit des Neuen, seine kommunikativen Fähigkeiten und seine Intuition, denn obgleich die Firma eine ungezwungene, freundschaftliche Atmosphäre vermittelt, steht Schliers Einstieg bei der Agentur unter dem Vorzeichen einer Bewährungsprobe:

In prekären Anstellungsverhältnissen wird generell ‚auf Probe‘ gearbeitet. Sicher gibt es weiterhin formale Prüfungen, Bewerbungen, Einstellungsgespräche etc., aber die Bewährungszeit geht nie zu Ende. Gleich ob Leiharbeit, Befristungen, Mini- und Midijobs oder Werkverträge – immer seltener werden entsprechende Beschäftigungsverhältnisse aufgrund eines zeitlich befristeten Arbeitsanfalls angeboten. [...] Gerade weil die Aussichten der prekär Beschäftigten auf eine Festanstellung gering sind, gleichen die betrieblichen Bewährungsproben einem permanenten Wettrennen. Es geht zu wie im Leistungssport. Von vornherein ist klar, dass nur wenige das Ziel erreichen können. Folglich müssen alle verfügbaren individuellen Ressourcen mobilisiert werden, um den Sprung zu schaffen“ (Dörre/Haubner 2012, S. 84f.).

Das von Klaus Dörre und Tine Haubner beschriebene Konzept der Bewährungsprobe (vgl. Boltanski/Chiapello 2006, S. 72–74) ist kein exklusives Phänomen der Unterschicht, sondern zeigt auch die „Prekarisierungskonfigurationen in einem urbanen Klassenmilieu der ‚höheren Etagen der Arbeitsgesellschaft‘“ (Manske 2009, S. 284), in diesem Fall der Kreativwirtschaft. Auch in Merkels Agentur gilt der Konkurrenzdruck, das tägliche Wettrennen, auch wenn eine Festanstellung hier gar nicht zur Disposition steht, weil Projektarbeit und Pauschalvergütung als Zeichen kreativer Freiheit und Unabhängigkeit begrüßt werden.

Das heißt dennoch, dass potenziell nach jedem Projekt eine negative Evaluation das Ende der Beschäftigung in der Agentur bedeuten kann. Damit wird Intuition zur Rückversicherung stilisiert. Schlier agiert, wo es ihm an Fachwissen mangelt, intuitiv. Da die Arbeit in der Agentur primär aus Kommunikation und Performance besteht, legt Schlier sein operantes Verhalten darauf aus, seine Gesprächspartner zu bestätigen, indem er schlicht wiederholt, was diese sagen (Merkel 2001, S. 12 et passim).

Fehlendes Fachwissen heißt für Merkels Protagonisten also nicht Unbedarftheit. Er erweist sich gerade in seiner Kombination aus intuitiver Reaktivität und diskursiver Informiertheit in Bezug auf die Anforderungen an das unternehmerische Selbst als prädestiniert für die kommunikationsbasierte Team- und Projektarbeit in der Agentur, die sich schon zu Beginn seiner Arbeit als Bullshit-Bingo herausstellt, an dem Schlier teilnimmt, um seine Performance-Kompetenz unter Beweis zu stellen. Es geht bei den Gesprächen in der Agentur oft weniger darum, konkrete Projektideen (weiter) zu entwickeln, als darum, im Dialog eine gute, informierte Figur zu machen und eine Rolle zu verkörpern:

„In den Gesprächen mit Titus übernehme ich immer den Part des Zweiflers, des Häretikers, den Part des Alles-Durchdenkers. Vielleicht finden Woch und Steinfeld Gefallen daran. Zum Beispiel: Er macht sich über alles Gedanken. Oder: Er gibt sich nicht mit einfachen Lösungen zufrieden“ (Merkel 2001, S. 14).

Lässt man in dieser Szene alle Erzählerkommentare weg, zeigt sich die Inhaltsleere der Kommunikation zwischen Woch, Steinfeld und Schlier über die ersten Konzeptideen zum forcierten Werbekonzept für eine schwäbische Bausparkasse überdeutlich:

„Wir haben diesen losen Bezug zu *Per Anhalter durch die Galaxis*, womit wir natürlich einen gewissen Humor mit hineinbringen. [...] *Per Anhalter durch die Galaxis* [...], das ist ja eine alte Geschichte. [...] In diesem Punkt sind uns leider die Hände gebunden. [...] Der Weltraum darf natürlich keine Phantasmagorie sein [...]. Das ist ja genau der Punkt [...]. Da stimmen wir wunderbar überein. [...] Bildlich gesehen kann er ja bei einigen Motiven schwarz sein. [...] Er ist unsichtbar [...]. Imaginär [...]. Dann wäre also in diesem Punkt die Gefahr gebannt [...]. Und was das Finanzielle angeht ... [...] Und was das Finanzielle angeht [...]. Werden wir und bestimmt einig. Da sehe ich keine Probleme“ (Merkel 2001, S. 14 f.; kursive Hervorhebungen im Original).

Wie sich zeigt, nehmen die einzelnen Äußerungen kaum aufeinander Bezug. „Imaginär“ ist hier weniger als Präzisierung von „unsichtbar“ eingesetzt, sondern dient primär dem Nachweis der eigenen Intellektualität und der Beherrschung eines avancierten Wortschatzes. Auch hier sucht Schlier seinen Einstieg ins Gespräch durch Wiederholung. Welchen Bezug das alles zur Bausparkasse hat, welche Aspekte des Science-Fiction-Klassikers aufgegrif-

fen werden sollen, warum und in welchem konkreten Punkt Wosch „die Hände gebunden“ sind und welche Gefahr genau gebannt sein soll, wird auch in der spärlich eingesetzten, den Dialog rahmenden Erzählerrede nicht mitgeteilt.

Das zitierte Beispiel zeigt deutlich, was auch den weiteren Textverlauf dominiert: Die Arbeit in der Agentur wird selten konkret, primär geht es um die Produktion von (Selbst-)Bildern. So stellt auch Susanne Heimbürger fest:

„Mit der ostentativen Schilderung von Nebensächlichkeiten durch den Ich-Erzähler wird für den Leser deutlich, dass eine dezidierte Beschreibung der Agenturarbeit aufgrund ihrer Inhaltslosigkeit kaum möglich ist. Die Form, das Äußere erhält Priorität vor konkreten Inhalten, die in den Hintergrund treten und daher vom Erzähler ausgespart werden“ (Heimbürger 2010, S. 182 f.).

Sicherlich ist es zu stark, die Agenturarbeit als inhaltslos zu klassifizieren. Das oben zitierte Gespräch zwischen Schlier, Wosch und Steinfeld legt dies zwar nahe, aber ganz ohne Inhalt ist auch dies nicht – zumal vor der und parallel zur kommunikativen Arbeit des Diskutierens, Bewertens, Korrigierens und Umarbeitens von Konzepten immer auch Phasen der solipsistischen Findung und Produktion von Ideen stehen müssen, sodass sich kreative Produkte nicht in einer, sondern in mehreren Etappen konsolidieren (Krämer 2014, S.362).

Sinnvoller erscheint es daher, nicht von Inhaltslosigkeit, sondern von einer spezifischen Unschärfe der Arbeitsprozesse auszugehen, die weder zeitlich, personal noch räumlich klar umrissen sind. Zwar gibt es ein Grundgerüst von Brainstorming, Ideenfindung, Präsentation, Evaluation, Überarbeitung, Kundenpräsentation und erneuter Überarbeitung, aber selbst hier sind die Phasen austausch- und zeitlich dehnbar.

Da in allen diesen Schritten Vorbewusste kognitive Prozesse stattfinden, die weder für sich selbst noch nach außen artikuliert werden (können), bedeutet das für kollektive Projektarbeitsformen, dass nur ein Bruchteil der insgesamt geleisteten Arbeit überhaupt versprachlicht und rezipiert werden kann. Kreative Arbeit ist, das wird hier noch einmal deutlich, abstrakt, immateriell und nur schwer abzubilden.

In diesem Punkt kann Merckels Text als paradigmatisch für sämtliche literarischen Verhandlungen von (kreativer) Arbeit im Postfordismus stehen. Er löst das Darstellungsproblem über vier Fokusverschiebungen, die sich schon in den bereits besprochenen Texten abgezeichnet haben, bei Merkel aber gleichsam in Reinform auftreten.

Die erste und häufigste ist die Darstellung kreativer Arbeit über die Architektur. Im Fokus steht weniger das Handeln der Protagonisten als die Beschreibung ihrer Arbeitsumgebung, die Kommunikation und Kreativitätserfaltung ermöglichen soll. Eine zweite Verschiebung fokussiert die Aufhebung oder gegenseitige Durchdringung der Sphären Arbeit und Freizeit, die dritte betrifft die Aufwertung kommunikativer und emotionaler Kompetenzen und die dementsprechende Darstellung des Emotionshaushalts der Figuren.

Paradigmatisch ist viertens die Darstellung der Undarstellbarkeit postfordistischer immaterieller Arbeit selbst, die auf das Diffuse, Nicht-Fassbare der Arbeit abstellt und dabei mit den drei genannten Verfahren die größte Schnittmenge aufweist, weil sich die Diffusität ebenso in der unklaren Grenzziehung zwischen Arbeit und Privatheit wie auch in einer schwer artikulierbaren, vorsprachlich-emotionalen Bindung an die Arbeit finden kann.

Diffusität ist dennoch nicht oder nur zu Teilen mit dem Schlagwort der Entgrenzung deckungsgleich. Letzteres fokussiert primär die raum-zeitliche „Durchmischung“ von Arbeit und Freizeit (Jürgens 2018), während Diffusität das Verwischen der Wahrnehmung, der Darstellung *und* der Konturen von Arbeit umfasst. Kreativität, wird sich zeigen, ist im *Jahr der Wunder* in dem Sinne diffus, dass sie einerseits in den Pool der dialogisch ausgetauschten leeren Worthülsen eingespeist ist, die die firmeninterne Kommunikation charakterisieren, andererseits kommt ihr trotz dieser Profanisierung ein auratisch überhöhter Status zu. Wer das Schlagwort der Kreativität bemüht, spricht einen Wert an, der sprachlich kaum fassbar ist.

Die sich in Schliers Erinnerung umgruppierenden, offenen Büroräume sind zwar Produkt von Schliers unzuverlässiger Erinnerung, zugleich weisen sie aber auf den Status, der der Flexibilisierung der Arbeitsprozesse im Postfordismus insgesamt beigemessen wird, zumal das obige Zitat weitere Schlagworte des New-Management-Diskurses verhandelt:

„Ich denke an die Agenturräume, wie sie sich in meiner Erinnerung immer wieder umgruppieren, sich verändern, als trainierten sie sich selbst, als studierten sie etwas ein“ (Merkel 2001, S. 22),

lautet das vollständige Zitat. Die Büroarchitektur steht damit metaphorisch für einen dreiteiligen Anforderungskatalog an postfordistische Arbeit, der Flexibilisierung, Selbstoptimierung und Selbstdarstellung (Performance) umfasst. Dies wird auch in Merkels Bürowelt architektonisch beglaubigt: An seinem ersten Tag in der Agentur bekommt Christian im „viel zu groß[en]“ Foyer einen „Eindruck des Schwebens“ (ebd., S. 10).

Der überproportional dimensionierte Empfangsbereich verdeutlicht zunächst, wie wichtig Außenwirkung und Kundenorientierung gerade in der kulturelle Güter produzierenden Dienstleistung der Werbung werden. Das Gefühl des Schwebens ist dann einerseits positiv als Überwältigung (des Kunden, des Neulings) zu interpretieren, kann andererseits aber auch negativ bewertet werden und insinuiert in dieser zweiten Lesart das Abgehobene, die Hybris der Agentur.

Die Abteilungen bestehen „aus unübersichtlichen, ineinander verschachtelten Räume[n]“ (ebd., S. 16), wobei die Schachtelung eher auf das Ineinandergreifen der Arbeitsabläufe als auf einen geschlossenen Kreislauf verweist, zumal das Credo der Firma ohnehin auf einem Out-of-the-box-Denken besteht, mit dem unkonventionelle Ansätze gezielt stimuliert werden. Die einzelnen Abteilungen werden durch Milchglasscheiben getrennt, die sich wellenförmig durch den Saal ziehen und sich zu dessen Mitte hin öffnen. Diese Mitte bildet „ein großes, leeres Oval“, von dem aus man in alle Abteilungen schauen kann (ebd.).

Bezeichnend ist, dass diese Mitte leer bleibt, dass es keine panoptisch überwachende Zentralinstanz, sondern eine Netzwerkarchitektur gibt, dass das Panoptikum insofern demokratisch ist, als die Mitte zeitweilig, aber eben nur zeitweilig besetzt werden kann und der Ort der Macht, wie der Philosoph Claude Lefort (1990, S. 292) argumentiert, in der Demokratie konstitutiv leer bleiben muss.

Anders als im postfordistischen Unternehmen sind in der postfordistischen Netzwerkarchitektur die Entscheidungsprozesse (zumindest idealerweise) demokratisiert, und eine nicht revidierbare Besetzung des Ortes der Macht mit nur einer Person soll ausgeschlossen werden. Das symbolisiert das leere Oval: Die Zeit der Zentralsteuerung und Überwachung ist vorbei, was nicht heißt, dass Überwachung nicht dennoch stattfindet. Sie ist lediglich ebenfalls demokratisiert und pluralisiert:

„An die Stelle eines allsehenden Beobachters auf der einen und den in ihren eigenen Beobachtungsmöglichkeiten aufs Äußerste eingeschränkten Beobachtungsobjekten auf der anderen Seite tritt ein nichthierarchisches Modell reziproker Sichtbarkeit. Jeder ist Beobachter nicht nur aller anderen, sondern ist auch der von allen anderen Beobachtete sowie der Beobachter seiner selbst“ (Bröckling 2017, S. 219).

Die „unübersichtlichen, ineinander verschachtelten Räume“ stehen dem Transparenzgebot dabei nur scheinbar entgegen, denn sie symbolisieren die fließenden Übergänge auch in der Zuständigkeit der einzelnen Mitarbeiter_

innen und Abteilungen, die miteinander verbunden und verzahnt sind und ein organisches Ganzes ergeben. So heißt es wenig später im Roman:

„[W]ir gleiten, scheinbar willenlos, in einem Zustand der Verflüssigung, durch die sich öffnenden, bläulichen Glaswände hindurch, die sich immer wieder unterteilen, Eingänge, Korridore und Seitenarme bilden, bis wir schließlich das Foyer erreichen, und auf einmal scheint mir alles geklärt, scheint alles von einer großen Transparenz und Durchsichtigkeit“ (Merkel 2001, S. 18).

Vor allem das Fühlen und Scheinen sorgt für Transparenz, wo die labyrinthische Struktur dominiert, die mit Christoph Molberger, dem Geschäftsführer von GFPD auch an anderer Stelle fiktional beglaubigt wird, der, weil er Hispanistik studiert hat, Christian einen Band von Jorge Luis Borges empfiehlt, in dem „von einem Verworfenen erzählt [wird], der in einem labyrinthischen Dorf nach einem Zimmer der Erleuchtung sucht“ (ebd., S. 274).

Mit Borges und dem Labyrinth spielt Merkel auf den Magischen Realismus und die für diesen typische Verschmelzung von realer Wirklichkeit und magischer Realität an, wie sie sich in Träumen und Halluzinationen offenbart. Ein solches Verwischen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion, harten und gefühlten Fakten, ist konstitutiv auch für Schliers Erzählung und wird schon im Titel *Jahr der Wunder* aufgerufen.

Er ist zum einen der Arbeitstitel eines von Schlier entworfenen Konzepts für die südwestdeutsche Bausparkasse (warum, wird nicht erzählt), zum anderen verweist er auf die *traumbafte* Karriere, die Schlier in diesem einen Jahr bei der Agentur macht, die als fast perfekte Idylle geschildert wird (ebd., S. 223), auch wenn diese Idylle durch Ironiesignale des Erzählers gestört wird, die dessen kritische Distanz zum Geschehen markieren (Heimburger 2010, S. 162).

Kontrastiert wird das spätmoderne Büroambiente spät im Text mit dem „sehr klein[en]“ (Merkel 2001, S. 243) und „auf schmerzvolle Art eng[en]“ (ebd., S. 246) Büro des Stuttgarter Bausparkassenvertreters Lipinski, den Schlier und Kolleg_innen dort besuchen. Es zeichnet „ohne besondere Ausstrahlung“ und mit einer „mit Ölfarbe lackierten Raufasertapete“ (ebd., S. 243) ein biedermeierliches Gegenbild zur nonkonformen Berliner Startup-Szene und korrespondiert mit dem konservativen Charakter Lipinkis und dessen Kunstgeschmack („impressionistische[] Sonnen-Tupfer und Gras-Tupfer-Landschaften“; ebd., S. 244). Hier wie dort wird Arbeitsmentalität architektonisch gespiegelt.

Die in der Agentur dominierenden offenen Übergänge zwischen den einzelnen Abteilungen sind deshalb auch nicht nur Traumpassagen, sondern ar-

chitektonische Flexibilitätsmarker, die offenen Austausch und innerbetriebliche Dynamik im Dienst erfolgreicher Kooperation symbolisieren und ermöglichen:

„Ununterbrochen steht jemand auf, kommt jemand herein oder läuft am Horizont in gemächlicher Zielstrebigkeit vorbei. Boten der Zuversicht, die mit ihren Unterlagen wedeln, ein Praktikant mit Turnschuhen oder ein phlegmatischer Programmierer, der mit seiner Kaffeetasse zu seinem Platz zurückkehrt“ (Merkel 2001, S. 51).

Das entworfene Bild der innerbetrieblichen Betriebsamkeit, zu der auch ein als „ganz normal“ empfundener ständiger Platzwechsel Schliers zählt (ebd., S. 49), ist zugleich ein Abziehbild. Der Praktikant in Turnschuhen und der phlegmatische Programmierer mit Kaffeetasse gehören als stereotypisierte Figuren bei Merkel eher zur Ausstattung des Büros und haben keine handlungsgenerierende Funktion. Die ein Oxymoron bildende „gemächliche Zielstrebigkeit“ fügt sich in dieses Bild.

Die permanente Bewegung am Beginn des Zitates erweckt zwar den Eindruck von Hektik, der jedoch durch den Phlegmatiker und den turnschuhtragenden Praktikanten wieder zurückgenommen wird. Die dynamischen Prozesse innerhalb der Firma verlieren durch Routinierung ihre Unruhe und wandern an den Rand der Wahrnehmung („am Horizont“) ab, zumal die Arbeit am Projekt zumindest in Phasen, die nicht der Kommunikation und Evaluation dienen, ein Sich-Versenken Schliers erfordert:

„Ich arbeite vier oder fünf Stunden, versinke in dem hellen, gleichmäßigen Licht des Bildschirms und bekomme die Musik, die immer beiläufiger und leiser wird, gar nicht mehr mit“ (Merkel 2001, S. 51).

Das hier angesprochene Arbeitsethos des Sich-Versenkens und Versinkens in Arbeit, die mehrfach im Text artikuliert Bereitschaft zur freiwilligen Mehr-, Wochenend- und Nachtarbeit (ebd., S. 36, 41, 116, 119, 120, 124 und 251) hat eine Kehrseite. Es entwickelt sich bei Schlier eine regelrechte Arbeitssucht, die Ruhepausen auch in Zeiten geringen Arbeitsaufkommens verunmöglicht (ebd., S. 261). Dabei wird die Leistungsbereitschaft weniger an der Notwendigkeit der zu erledigenden Aufgaben als an ihrer Sichtbarkeit für die anderen bemessen, und erfordert ein Gespür für das richtige Maß, um nicht als aufdringlich oder verkrampft zu erscheinen (ebd., S. 264).

Arbeit ist zum Spiel hin entgrenzt, „muss leicht und spielerisch sein, ohne jede Mühe und Anstrengung“ (ebd.) und orientiert sich am Idealbild sinn- und identitätsstiftenden Tuns, das in einem Maße Spaß macht, dass Ar-

beit von Freizeit nicht mehr zu unterscheiden ist. Das Vorbild ist hier ein Kollege, der „fast den Eindruck [macht], als wäre er nur zum Spaß dabei und würde bei GFPD seine Ferien verbringen“ (ebd., S.49). Das Paradoxe dieser umetikettierenden Aufwertung der Arbeit zu Freizeit findet sich bei Merkel in Schliers erstaunte Feststellung gegossen, er würde den ganzen Tag nichts tun und am Nachmittag mit der Arbeit aufhören (ebd., S.266).

Aber auch diese auf Außenwirkung bedachte, als Nichtarbeit erscheinende Arbeit ist trotz der kollegialen und freizeitlichen Atmosphäre nicht frei von Konkurrenzstrukturen und droht zu einem Wettbewerb um freiwillige Mehrarbeit zu werden, zumal die expandierende Agentur neue Mitarbeiter_innen braucht, die als potenzielle Gegner antizipiert werden. Durch die fehlende, in der Agentur verpönte Festanstellung und das als anachronistisch abgelegte Prinzip Stundenlohn (ebd., S.59) wird das System der Bewährungsproben verstetigt und gerät zu einem Hase-und-Igel-Wettrennen, bei dem es darauf ankommt, die Positionen schlau zu besetzen und zu performen:

„Die neuen Mitarbeiter sollen ruhig sehen, dass es jemanden gibt, der mit noch größerem Eifer bei der Sache ist. Sie können kommen, wann sie wollen, ich bin immer schon da“ (Merkel 2001, S.279).

Arbeit soll zwar wie Freizeit aussehen, darf aber nicht Freizeit sein. Wichtig ist unter den Voraussetzungen der Konkurrenz, dass freizeitlich anmutende Arbeit von den anderen als Arbeit valorisiert wird, die

„wissen, dass Wosch und ich, obwohl wir auch Kaffee trinken und in der Küche sitzen, gar keine Pause machen, sondern arbeiten“ (Merkel 2001, S.104).

Auch außerhalb der Agentur findet die Arbeit kein Ende. Zu Beginn seiner Tätigkeit arbeitet Schlier noch, damit seine Studienzeit verlängern, in der Bibliothek an den Konzepten für den Bausparkassen-Auftrag, später werden wichtige, halb persönliche, halb geschäftliche Gespräche bei einem Spaziergang in einem unweit der Agentur befindlichen Schrebergarten geführt, wobei auch Daniel Gottlob Moritz Schreber erwähnt wird (ebd., S.109), dessen Idee der Gemeinschaftsgärten die in der Spätmoderne als Managementtechnik wiederentdeckte Verschaltung ludischer und disziplinierender Komponenten die Vermengung von Arbeit und Freizeit symbolisiert.

Auch bei den regelmäßigen stattfindenden gemeinsamen Bar- oder Restaurantbesuchen der Kolleg_innen endet die Arbeit nicht, sondern wird, wie beim gemeinsamen Brainstorming am See (ebd., S.264) noch forciert. Diese Treffen dienen nicht zuletzt der emotionalen Bindung der Mitarbeiter_innen, die in der Agentur nicht nur „glücklich“, sondern „heimisch“ werden

(ebd., S. 115) und ein „Gefühl großer Wärme und Aufgehobenheit“ (ebd., S. 54) verspüren sollen.

Professionelle Kollegialität soll einem „salopp[en]“ und studentischem Habitus weichen (ebd., S. 59), aus dem sich Teamgeist, Gemeinschaftsgefühl und Zusammengehörigkeitsempfinden speisen, die als „magische“ Momente (ebd., S. 253) erlebt werden und die Attraktivität der Arbeit durch emotionale Bindung erhöhen. Gleichzeitig sorgt der freundschaftliche Umgang in ungewohnter Atmosphäre dafür, dass die hinter dieser Oberfläche wirkenden Konkurrenzverhältnisse sich nicht zu offenen Konflikten auswachsen.

Mit Eva Illouz kann man die emotionale Arbeit in der Agentur als „Prozeß der Rationalisierung intimer Beziehungen“ dechiffrieren, der mit einer „Wertrationalisierung der Persönlichkeit“ (Illouz 2007, S. 52 und 53) einhergeht. Eingefordert wird damit jedoch nicht das Ausschalten von Konkurrenz durch ein Modell unbedingter Freundschaft, sondern eine Ausweitung der Kampfzone hin zum taktischen Einsatz emotionaler Intelligenz, mit der sich (eigene und fremde) Leistungen kontrollieren, vorhersagen und verbessern lassen (ebd., S. 100). Illouz argumentiert, der emotionale Stil sei maßgeblich, um in Netzwerke zu gelangen und sich dort zu positionieren, um schließlich persönliche Beziehungen in Kapital umwandeln zu können (ebd., S. 102 f.).

Voraussetzung für die kommunikative Arbeit in der Agentur und mit dem Kunden ist ein kaum zu präzisierendes und im Roman auch nicht näher bestimmtes „Gespür für die Situation“ [...], für die Bedürfnisse und Empfindungen des Kunden (Merkel 2001, S. 249). An dieser Stelle zeigt sich schließlich die sprachliche Diffusität. Wo es um Gefühle und Emotionen geht, lässt sich die Arbeit kaum präzise in Worte fassen, aber auch andere Teilprozesse der immateriellen Arbeit Schliers bleiben vage. Sein ausgehandeltes Gehalt von 8.000 Mark ist Schlier ein

„Beweis, dass ich es hier mit etwas Besonderem zu tun habe und in etwas hineingeraten bin, wo man sich also mit seinem ganzen Körper einsetzen und einbringen muss“ (Merkel 2001, S. 27).

Hier ist die Wortwahl Merkels ebenso präzise, wie die Vorstellung seines Protagonisten diffus ist. Der Management-Leitsatz, sich mit seiner ganzen Persönlichkeit zu engagieren, wird schlicht falsch wiedergegeben und auf das rein Körperliche reduziert. Indem der Autor seinem Helden das passende Vokabular verweigert, dechiffriert er das Nichtstoffliche, Immaterielle, Emotionale der Kreativarbeit, die als etwas Besonderes gilt, diese Besonderheit aber nur schwer auf den Punkt bringen kann. Schliers Sprache zur Beschreibung der Arbeitsabläufe ist und bleibt im weiteren Textverlauf wolkig. Weite Teile

seiner Eindrücke basieren auf dem Glauben an sich, der zum motivationalen Angelpunkt wird:

„Ich mache die Augen zu. Du musst nur daran glauben, sage ich. Du musst daran glauben, dass es gelingt“ (Merkel 2001, S. 46),

anderes bleibt in einem Zustand der Schweben und des Undefinierten, wozu auch der sprachliche Einsatz von Adverbien und Modalpartikeln beiträgt, die Sinneseindrücke abschwächen und Handlungsoptionen simulieren: Schlier hat „*ein bisschen* Angst“, dass seine Entwürfe nicht zur Kenntnis genommen werden, läuft daher, um sich „*ein bisschen* zu motivieren“, überlegt, „*vielleicht* die Nacht durchzuarbeiten“ (ebd., S. 37, 36 und 41; kursive Hervorhebung nicht im Original) und staunt, „wie alles auf *interessante* Weise immer komplizierter und undurchsichtiger wird“ (ebd., S. 112; kursive Hervorhebung nicht im Original).

Wenn Schlier berichtet, er habe für die zehn Konzeptvarianten, die er den anderen in der Agentur präsentiert, zwei Wochen gearbeitet (ebd., S. 37), wird der Inhalt dieser zwei Wochen dadurch nicht fasslicher, wenn der Nachmittag in einem „gleichmäßigen, stetigen Tun“ vergeht (ebd., S. 53), bleibt das Tun abstrakt. Selbst als nach der Präsentation bei der Stuttgarter Bausparkasse das Feinkonzept ansteht, kommt Schlier nicht darüber hinaus, zu erläutern, dies bestünde darin,

„jedes Detail, jede Bewegung am Bildschirm zu definieren und für die Grafiker und Programmierer greifbar zu machen“ (Merkel 2001, S. 263).

Sprachliche Präzision findet hier ausschließlich über die Lexik statt, als sei die Verwendung des Wortes „Detail“ selbst schon detailliert. Auch Ideen werden zwar als „ganz neu[] und ungewöhnlich[]“ (ebd., S. 250) etikettiert, bleiben aber inhaltsleer. Diese Unfähigkeit, die Arbeitsabläufe zu versprachlichen, basiert ofenkundig auf der Unfähigkeit, überhaupt zu verstehen, was passiert, was in Schliers Kommentar zur Arbeit eines Kollegen gipfelt: „Ich weiß auch nicht, wie er es macht. Er macht es einfach“ (Merkel 2001, S. 89).

Merkel macht diese Beschreibungsarmut in Bezug auf die Darstellung kreativer Arbeit zum Programm seiner Kritik an der New Economy und den von ihr produzierten mythomotorischen Selbstbildern der Kreativen. Direkte Kritik an den Prekarisierungstendenzen kreativer Arbeit wird nicht formuliert bzw. werden die negativen Effekte eher beiläufig erwähnt, von Schlier aber nicht als negativ bewertet. Wenn es von den Grafikern der Agentur etwa heißt, sie verdienten so wenig, dass sie nur aufgrund der Bekanntheit der Fir-

ma bei GFPD arbeiteten, um für einen Anschlussjob eine bessere Verhandlungsposition zu haben (ebd., S. 67), ist das eine Information, die bei Merkels Protagonist selbst zu keiner kritischeren Sicht auf die Arbeitsverhältnisse in der Agentur führt.

Auch Gruppendruck und die Erfordernis des bedächtigen verbalen Umgangs mit den Kolleg_innen werden von Schlier nicht als Belastung, sondern als reizvolle Herausforderung empfunden, als „berauschenden Zwang, ständig auf der Hut sein, [...] ständig[] zu-einem-Spaß-bereit-sein[]“ zu müssen (ebd., S. 153). Mit der oberflächlichen Darstellung der Arbeit in der Kreativwirtschaft wird so auch die Oberflächlichkeit dieser Arbeit und der Beziehungen der Mitarbeit_innen untereinander dargestellt (Heimburger 2010, S. 173).

Allerdings trifft es nicht zu, dass dadurch der Begriff „Kreativität“, wie Susanne Heimburger mutmaßt, zu den am häufigsten fallenden Begriffen im Romantext zählt (ebd., S. 153). Mit Blick auf die Begriffsverwendung im Text lässt sich hingegen präzisieren, dass Kreativität nicht der Selbst-, sondern der Fremdbeschreibung dient. Sie ist dabei ebenso positiv besetzt wie inhaltsleer und kann als Kompliment in Smalltalk-Situationen die Funktion eines bloßen Passepartout-Begriffs erhalten (Merkel 2001, S. 80).

Der Kreative wird nicht wegen seiner Kompetenz, sondern wegen einer gewissen Aura geschätzt, die auf das Gegenüber, in diesem Fall den biedereren Bausparkassen-Werbekunden abstrahlt, der es genießt, „mit uns herumzutollen, mit seinen Kreativen, seinen Freunden aus der Welt der Kreativität, die für ihn alles tun“ (ebd., S. 94) und aus Sicht des nüchternen Angestellten die Exotik des Unseriösen, Abwegigen und Verruchten symbolisieren.

Innerhalb der Agentur wird zwar von Kreativität gesprochen, aber niemals von der eigenen. Bezeichnet wird damit eine sensible Eigenschaft, deren Verlust sich für die Firma in monetären Verlust übersetzen könnte, weswegen man auf deren Erhalt peinlich bedacht ist. So ist Christians Vorgesetzter Grassi besorgt, seine Kreativität könnte unter der Ideenlosigkeit Lipinskis von der Bausparkasse gelitten haben, wo doch der anvisierte Millionetat „ein Höchstmaß an Kreativität“ verlange (ebd., S. 111).

Die Kreativen gelten dabei in der Agentur als besondere Spezies, die, und damit schließt sich der Kreis zur Oberflächlichkeit der Beschreibung von konkreten Arbeitsabläufen im Roman, Oberflächensensibilität verkörpern. Der Geschäftsführer von GFPD vergleicht die Agentur mit einem Körper:

„Die Kreativen sind die unseren Körpern aufliegenden Oberflächen, Randzonen, Tast- und Fühlinstanzen. Wir sind, als ‚unsere Kreativen‘ äußerster Randzone des Körpers der Agentur“ (Merkel 2001, S. 273).

Fasst man kreativ Arbeitende, wie hier formuliert, als feinfühlig, mit der Außenwelt in taktilem Austausch stehende „Sensoren“, die gleichsam am äußersten Rand der Agentur operieren, dann wird deutlich, dass kreative Arbeit bei Merkel als hauchdünne Membran verhandelt wird, die man den flexibilisierten, emotionalen, kommunikativen Arbeitspraktiken überziehen kann, um diese – vor allem im Sinne der Außenwirkung – aufzuwerten.

3.5 Zwischen Product Placement und Life Writing: Subversionsstrategien der Werbebranche in Friedrich von Borries' „RLF“³

2011 erschien der erste Roman des Design- und Architekturtheoretikers Friedrich von Borries: *IWTC*. Dessen Protagonist Mikael Mikael reist als Videokünstler mit einem Stipendium nach New York, um dort ein Kunstprojekt über Sicherheit und Überwachung zu entwickeln (Erdbrügger 2019), gerät dabei mit dem Geheimdienst in Konflikt, kommt nur knapp mit dem Leben davon, flieht nach Deutschland – und trifft dort auf die Romanfigur Friedrich von Borries.

Dessen zweiter Roman *RLF* beginnt mit einem Vorsatz, in dem „Friedrich von Borries“ vermerkt, der folgende, als „Bericht“ klassifizierte Text beruhe „auf Angaben und Unterlagen, die Mikael Mikael mir zur Verfügung gestellt hat“ (Borries 2013, S.7). Es folgen Mottos von Guy Debord, Theodor W. Adorno und dem Benetton-Fotografen Oliviero Toscani, mit denen die Frage nach der Möglichkeit des Widerstands im spätkapitalistischen System, die der Roman zum Thema hat, präludiert wird. Dann setzt der Text in medias res mit wörtlicher Rede ein:

„Pronto?“ grummelt Kommissar Volcare ins Telefon. „Im Hotel Bauer? Ja, ich mach mich auf den Weg. Ja, ich ruf da gleich an.“ Wenn die Dienststelle ihn vor Sonnenaufgang aus dem Bett klingelt, kann es sich eigentlich nur um eine Leiche mit ungeklärter Todesursache handeln. Er holt ein frisches Hemd aus dem Schrank und sucht seine Hose“ (Borries 2013, S. 11).

Ein Mann ist aus dem Fenster gestürzt (worden). In der wüst zugerichteten Hotelsuite hat er zwei Prostituierte und einen Abschiedsbrief zurückgelassen. Die mit diesem Auftakt vorgenommene Einschreibung ins kriminalliterarische Genre wird durch dessen bewusste Überaffirmation zugleich ausgestellt.

3 Das Kapitel basiert auf früheren Überlegungen (Erdbrügger 2017), die stark überarbeitet und erweitert wurden.

Dann aber meldet sich eine Erzählstimme zu Wort, die deutlich macht, dass der kriminalistische Auftakt ein ironisierendes Zitat ist. In anderer Schrifttypen den Textfluss aufbrechend, wird die Handlung unterbrochen und eine Kurskorrektur vorgenommen:

„RLF handelt nicht von Volcare. Er ist nur eine Nebenfigur. RLF handelt von Angélique, Jan, Slavia und Mikael, die sich, jeder auf seine Weise, mal mitmal gegeneinander, auf die Suche nach dem richtigen Leben im falschen gemacht haben. Was auch immer das ist“ (Borries 2013, S. 12).

Diese Intervention behauptet erzählerische Übersicht. Insofern der Titel des Romans *im Roman* zu dessen Kennzeichnung verwendet wird, handelt es sich um einen Metakommentar, der sich aber wiederum selbst unterläuft, indem er die Imago des vollständigen Überblicks und des Wissensvorsprungs gegenüber Leser_in zurücknimmt. Zumindest die semantische Füllung der von Theodor W. Adorno übernommenen Sentenz aus der *Minima Moralia*, wonach ein richtiges, das heißt moralisch richtiges Leben im falschen (in spätkapitalistischen Verwendungs- und Verwertungszusammenhängen) nicht möglich sei (Adorno 1951/1969, S. 42), wird zunächst verweigert: „Was auch immer das ist.“

Als Ich-Erzählung wird dann ein neuer Erzählrahmen etabliert, in dem ein am Tatort gefundenes Handy die Introszene mit der Rahmenhandlung und dem eigentlichen Plot des Hauptteils dieses Romans verknüpft. „Friedrich von Borries“ berichtet als Erzähler im Präteritum, wie ihm der Künstler Mikael Mikael besagtes Smartphone überreichte. Auf diesem mit Spyware versehenen Handy wurden Fotos, Videos, Tondokumente, E-Mail-Verkehr und Surfverhalten des Toten aus Venedig gespeichert.

Wie Mikael Mikael andeutet, ist es Teil eines von ihm mitinitiitierten, aus dem Ruder gelaufenen Kunstprojekts – und damit die inhaltliche Weiterführung des Kunstsjets aus dem Vorgängerroman. Der Künstler ist noch immer auf der Flucht, Borries rekonstruiert die Informationen des Telefons und baut daraus eine Geschichte.

„RLF, so könnte man, kurz gefasst, sagen, ist ein Kunstprojekt, aber auch ein Unternehmen, ein politisch-ökonomisches Komplott, ein Geheimbund, kurzum: ein komplexes Vorhaben, dem ein ebenso perfekter wie perfider Plan zugrunde liegt. Damit dieser gelingen konnte, durfte keiner der Beteiligten das Projekt als Ganzes überblicken. Von einer Ausnahme abgesehen. Doch die wird noch nicht verraten, ich habe das auch erst ganz am Ende verstanden. Aber wie gesagt: Am besten der Reihe nach“ (Borries 2013, S. 21).

Im unternehmerischen Selbst des Protagonisten Jan fallen künstlerischer Impuls und unternehmerische Vermarktung zusammen. Damit verkörpert Borries' Hauptfigur das Prinzip der Ununterscheidbarkeit zwischen kritischer Kunst und Kommerz, die das erklärte subversive Ziel des künstlerischen Gesamtprojektes RLF ist, zu dem neben dem Roman auch eine Ausstellung, die Projekthomepage *rlf-propaganda.com* sowie ein Dokumentarfilm gehören.

Der Tote aus dem Hotel ist der Protagonist des Haupttextes. Er ist Kreativdirektor einer großen Hamburger Werbeagentur und ist zu Beginn der eigentlichen Romanhandlung für eine Produktpräsentation eines Turnschuhs in London, wo er in die Riots des Jahres 2011 gerät, von der zerstörerischen Energie affiziert wird und selbst beginnt, das Schaufenster einer H&M-Filiale in Tottenham zu demolieren.

Zurück in Hamburg entwickelt er aus diesem Erweckungserlebnis eine Marketingstrategie, denn den Jugendlichen in London ging es in seinen Augen nicht nur um auf die Straße getragenes politisches Aufbegehren, sondern primär um die Aneignung der Konsumartikel aus den zerstörten Geschäften. Also sind, so Jans Überlegung, politischer Widerstand und Konsum eng miteinander verzahnt.

Gemeinsam mit der Polit-Aktivistin Slavia und dem nun schon bekannten Künstler Mikael Mikael startet Jan – gleichsam als Nebenprodukt seiner Arbeit in der Werbeagentur – das Projekt RLF, das konsequent Kunst, politischen Widerstand und Kommerz verquickt, denn Kunst ist für Jan „seit jeher die teuerste Form von Konsum“ (Borries 2013, S. 129). Die drei entwickeln RLF als Label, mit dem Kunst- und Designobjekte verkauft werden sollen, die eine politische Botschaft besitzen. Damit wollen sie die Marktlogik unterlaufen, die Protest konsumierbar macht, indem sie den Protestkonsum auf die ökonomische Spitze treiben.

RLF ist kein Roman über die Arbeit der Creative Industries. Diese bilden lediglich das Setting für die Verhandlung der Frage nach der Möglichkeit von Widerstand im gegenwärtigen Kapitalismus. Die Wahl des Schauplatzes ist dennoch kaum zufällig getroffen. Jans Hamburger Werbeagentur dient gleichsam als Emblem kapitalistischer Vermarktung im ästhetischen Kapitalismus.

Hier werden künstlerische Tätigkeit und kapitalistische Gewinnmaximierung amalgamiert. Werbung, schreibt Andreas Reckwitz (2012, S. 172), „präsentiert nicht Dinge, sondern Stile und ästhetische Ensembles“. Es geht ihr nicht mehr primär um die Produktpräsentation, sondern um deren Einbindung in einen narrativ zu konstruierenden ästhetisch und emotional aufgeladenen Kontext. Darin orientiert sich Werbung seit den 1960er Jahren ver-

stärkt am Modell der Kunst einerseits und an den Jugend- und Gegenkulturen andererseits (ebd., S. 174f.). Die Werbeindustrie ist auch deshalb Sinnbild postfordistischer Produktionsweise, weil die immaterielle Arbeit der Werber, wie bereits bei Merkel gesehen, eine projektbasierte Organisationsform antizipiert.

Aber wie sieht die konkrete Arbeit des Protagonisten Jan aus? Es gibt im Gesamttext drei Beschreibungen der Arbeitsrealitäten in der Werbeagentur. Bei allen handelt es sich bezeichnenderweise um eine Präsentation: Um die Produktpräsentation in London, um die Präsentation einer fiktiven Kampagne für Porsche und um die Präsentation von RLF, das als selbst initiiertes Projekt von Jans Projektteam innerhalb der Hamburger Agentur startet. Beim ersten geht es darum, den Vorstand des Sportartikelherstellers zu überzeugen, bei den beiden internen Projekten um die Überzeugung des hauseigenen Vorstands.

Die Präsentation wird damit zur Expression, in der die *Vorstellung* einer Kampagne und die *Darstellung* der vorzustellenden Arbeit zusammenfallen, weil sich erst in der Präsentation die immaterielle Arbeit der Werber visualisiert. Es wird also nicht der Prozess der Kreativität, sondern das kreative Produkt beschrieben. Die eigentliche Arbeit von Jans Team, dessen Spezialgebiet Trendforschung ist, bleibt überwiegend im narrativen Dunkel. Da ist lediglich von harter Arbeit die Rede:

„Sechs Wochen harte Arbeit. Intensive Gespräche mit Designern und Produzenten, Konzepte wurden entwickelt und wieder verworfen. Die Idee steht, nun geht es darum die nächste Stufe zu erreichen“ (Borries 2013, S. 155).

Der Text beschränkt sich darauf, die geleistete Arbeit (Gespräche, Konzeptentwicklung) adjektivisch zu beglaubigen („hart“, „intensiv“). Mit dem „Erreichen der nächsten Stufe“ kommt allerdings eine (Computer-)Spielmetaphorik ins Spiel, die unterstreicht, wie Kreativberufe versuchen, Freizeit- und Arbeitsphasen zu durchmischen, Freizeit und Spaß in den Arbeitsalltag hineinzutragen und unsichtbar zu institutionalisieren. Anders als etwa in Carmen Losmanns Dokumentarfilm *Work Hard – Play Hard* oder in Philipp Schönthalers *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn* manifestiert sich die Ausrichtung kreativer Arbeit an Freizeitwerten bei Borries jedoch nicht architektonisch.

Das Spielerische der Arbeit findet sich weniger in der genuinen Agenturarbeit als vielmehr im „Employer Supported Volunteering“, der freiwilligen Arbeit in wohltätigen Projekten, auch wenn die Freiwilligkeit durch die Geschäftsleitung forciert wird, um die Teamfähigkeit und das Gefühl für sozial

sinnvolle Arbeit der Mitarbeiter zu stärken. Auch der Erzähler weiß um den Mehrwert solcher Projekte für die Firma:

„Gesellschaftliche Verantwortung, das kommt bei den Kunden gut an. [...] Und für die Mitarbeiter ist es auch wichtig, weil die sonst irgendwann zu cooleren Konkurrenten abwandern“ (Borries 2013, S. 155).

Dennoch verraten primär die Substantive die spielerische Aufladung der kreativen Tätigkeiten. Das mehrstufige Verfahren von der Konzeptidee zur Realisierung mit zwischengeschalteten Präsentationen der Arbeitsstände wird folglich als „Spiel“ (ebd., S. 174) mit entsprechenden Regeln aufgefasst, die sich zum „festen Ritus“ (ebd., S. 30) respektive zum „Ritual“ (ebd., S. 175) verdichtet haben. Jan wird in der Performance zum Schauspieler und Animator im „Entertainer-Modus“ (ebd., S. 67), der die Emotionen seiner Kolleg_innen mit der „richtigen Inszenierung“ (ebd., S. 28) steuert.

Insofern ist Martin Jörg Schäfers Kritik an der Hofierung der kommunikativen Aspekte des Postfordismus beizupflichten. Während Autoren wie Michael Hardt, Antonio Negri und Paolo Virno in der Kommunikationskompetenz) einen genuin emanzipativen Aspekt postfordistischer Arbeit entdecken, der widerständigen Zusammenschluss potenziell ermöglicht, verweist Schäfer darauf, dass dem Grenzen gesetzt sind, die der kommunikativen Arbeit der Selbstpräsentation inhärieren, weil „die virtuose Form der Darstellung doch die deutliche Grenzziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Darstellenden und Publikum“ fordere (Schäfer 2013, S. 533).

Dabei bilden gerade solche Grenzen eine Strukturhomologie zwischen Theater und Arbeit im Postfordismus. Für beide gilt ein Leistungsprinzip, das das Spiel auf der Bühne nicht zum Selbstzweck macht, sondern zu einer vom Publikum evaluierten Performance, die aber deshalb auch auf die Gunst des Publikums angewiesen ist (Gabriel 2016, S. 65 f.). Nicht nur der Text, auch Mimik und Gestik sind deshalb bei Jan akribisch einstudiert für seine „Show“ (Borries 2013, S. 30), die auf Interaktion mit dem Publikum setzt, das gelegentlich offiziös mit Sie, in der Agentur aber zumeist mit freundschaftlichem Du angesprochen und zur Teilhabe an der Performance, vor allem zum zuvor kalkulierten Widerspruch, animiert wird.

Abseits der schauspielerischen Einlagen von Jan, der Suggestivfragen stellt, auf sein Publikum zugeht, lacht, Kunstpausen einlegt, um die Spannung zu erhöhen, oder Erfrischungspausen, um Zweifel zu zerstreuen, zeigt der Romantext unbewusst in der Wortwahl, wie wenig originell, wie routiniert und repetitiv der Akt der Präsentation an sich ist: Jan „zeigt ein Chart,

[...] zeigt die nächste Folie [...], zeigt das nächste Chart [...], zeigt ein Video [...], zeigt einige Folien“ und „springt weiter zur nächsten Folie“ und so fort (ebd., S. 32–36).

Hier *zeigt* sich die Beschreibungsarmut der Sprache des Romans gegenüber immaterieller Arbeit in aller Deutlichkeit. Jan kann eine Folie zeigen, kann sie wechseln oder aufrufen, kann auch zur nächsten springen. Die Arbeit aber, die hinter diesen Folien steckt, die Recherche, die Entscheidungsprozesse zum Arrangement, zur Visualisierung der erarbeiteten Inhalte werden dadurch nicht sichtbar. So zeichnet der Roman zwar ein positives Bild kreativer Arbeit als assoziative, Spontaneität und ästhetisches Fingerspitzengefühl aufrufende Tätigkeit im oberen Gehaltssektor. Dieses weichgezeichnete Bild bleibt dabei aber so oberflächlich wie die präsentierten Charts.

Das liegt nicht zuletzt an der personalen Erzählhaltung des Romans, die streng auf die Person Jans konzentriert bleibt und so die Vielgestaltigkeit der Teamarbeit, die unterschiedlichen Hierarchieebenen vom Vorstandsvorsitzenden bis zur Praktikantin nicht in eine Vielstimmigkeit des Textes übersetzt. In Jans Projektgruppe arbeiten auch ein (signifikanterweise namenlos bleibender) Soziologe und die Praktikantin Laura. Ihre erzählte Tätigkeit besteht überwiegend darin, Fakten zusammenzutragen, Datenerhebungen in Auftrag zu geben, vor allem aber ad hoc Inhalte zu liefern, wenn sie vom Teamleiter angefordert werden.

Der Thinktank der Projektgruppe hat in Jan seinen unangefochtenen Steuermann. Während seine Mitarbeiter recherchieren, obliegt es einzig dem kreativen Werber, wie Reckwitz (2012, S. 174f.) insinuiert, „ein enthusiastisches Verhältnis zu den kulturellen Entwicklungen [ihrer] Zeit [zu] entwickeln, ob nun in der Populärkultur, der Kunst oder der Technik“. So zementiert sich innerhalb der scheinbar flachen Hierarchie des Teams eine deutliche Trennung zwischen dem Handwerk (der Recherche) und dem kreativen Arrangement des durch dieses Handwerk generierten Wissens:

„Fakten braucht er nicht, die stellt ihm sein Team zusammen [...]. Jan geht es eher um das Emotionale, die Gedanken und Gefühle der Aktivisten“ (Borries 2013, S. 116).

Um an dieses Spezialwissen zu kommen, geht er selbst auf Feldforschung, betreibt Networking an den Hotspots der Protestkultur, fliegt nach New York, um undercover im Zuccotti-Park zu campieren (und danach im Waldorf-Astoria zu entspannen), führt Interviews mit Aktivisten, Philosophen, Theoretikern und Praktikern des ästhetischen Widerstands gegen das kapitalistische System, besucht Ausstellungen und Vernissagen.

Wo die vom Vorstandschef genehmigte „Forschungsreise“ (ebd., S.99) von Jan zum „Abenteuerurlaub“ (ebd., S. 110) umdefiniert wird, manifestiert sich die Verwischung der Grenzen von Arbeit und Freizeit vollends. Letztlich schließt sich hier der Kreis zum Anfang der Handlung, zur Präsentation in London und zum Lehrbuchsatz, dass der abendliche Drink an der Bar ebenso wichtig sei, wie die Präsentation der Projektergebnisse. Arbeit und Freizeit werden entgrenzt, aber durchaus positiv verbucht.

Damit steht Borries' Roman im Gegensatz zu den meisten anderen literarischen und filmischen Arbeiten aber auch zum Mainstream soziologischer Forschung und zu populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen, die diese Entgrenzungseffekte negativ als psychische Deformation porträtieren, wie Richard Sennetts Studie *Der flexible Mensch* (1998/2010) und die daran anknüpfenden Beobachtungen von Oskar Negt (2012, S.15, 28–31 und 49). Selbst Holm Friebe und Sascha Lobo akzentuieren, gleichwohl sie gegen Sennett die entgrenzte Arbeit feiern (sofern sie nicht auf einer Festanstellung auf ruht), dass die „Kreativen“ in den Werbeagenturen“ unter einer *déformation professionnelle* litten. Sie hätten einen Komplex

„des verkappten Künstlers, der aus Opportunismus den Weg des geringsten Widerstands und höchsten Gehalts gegangen ist, in dem aber insgeheim noch das revolutionäre Feuer lodert. In ihrem Vokabular schlägt sich das nieder, wenn sie von ‚Ambush-Marketing‘, ‚Guerilla-Aktionen‘ und ‚Street-Credibility‘ schwärmen“ (Friebe/Lobo 2006, S. 126).

Und so geht es dem Protagonisten von *RLF*, der den inneren Widerspruch aus kunstaffiner, kapitalismuskritischer Arbeit und Teilhabe am kapitalistischen System am Ende durch einen fingierten Selbstmord (der Anfangsszene) gleichsam als Exodus-Strategie aus dem falschen Leben auflöst. Jan entzieht sich dem, trennt sich von seiner Frau, kündigt seine Festanstellung und entscheidet sich für eine selbstständige politisch-subversive Arbeit im Projekt *RLF*.

Das unternehmerische Selbst zeichnet sich dadurch aus, dass es Innovationsdrang und Kreativität aus dem klassischen Unternehmertum ableitet und demokratisiert. Wie ein Unternehmer seiner Selbst zu handeln, sich als Marke zu begreifen und mit allen harten und weichen Eigenschaften, also auch Emotionalität, Habitus etc. zu Märkte zu tragen, bildet den Kern des unternehmerischen Selbst. Bröckling definiert:

„In dem Maße, in dem der Markt als privilegierender Ort gesellschaftlicher Integration und oberste Rechtfertigungsinstanz fungiert, beziehungsweise in

dem Maße, wie dies postuliert wird und eine fraglose Plausibilität beanspruchen kann, ist das unternehmerische Selbst zu einer hegemonialen Subjektivierungsfigur aufgestiegen. Jeder ist gehalten, sich die Maximen unternehmerischen Handelns zu eigen zu machen und sein Handeln marktförmig auszurichten“ (Bröckling 2010, S. 282).

Auch wenn *RLF* kein Roman über kreative Arbeit ist und die Darstellung konkreter (geistiger) Produktionsprozesse im Gesamttext eher marginal bleibt, ist es bezeichnend, dass das Berufsfeld des Personals zwischen Künstler_innen bzw. Designer_innen und Werber_innen aufgespannt ist. Beide arbeiten an einer maximalen Wertschöpfung, beide entkommen nicht der kapitalistischen Logik, sondern prolongieren sie. Beide arbeiten exzessiv kreativ bis zur Selbstausbeutung und beide vermarkten sich ebenso wie ihr Produkt oder, genauer: Sie werden selbst zu ihrem Produkt.

Das postfordistische Diktum des *doing biography*, der Zwang, sich selbst „zur Produktivplattform des eigenen Biographieimperiums“ zu machen, wie der Kultursoziologe Jörn Ahrens (2009, S. 83) mit Bezug auf das unternehmerische Selbst formuliert, also ganz in der Arbeit aufzugehen und die Grenzen zwischen Selbst und Produkt aufzuheben, ist für Borries' Protagonist eine Blaupause. Mit der sprichwörtlich gewordenen Anforderung der postfordistischen Arbeitswelt, sich mit seiner Arbeit zu identifizieren, sie zu lieben, wird Jan mit seiner Arbeit identisch.

„Jan arbeitet gern. In der Woche verlässt er die Agentur in der Hafencity meist erst um 22 Uhr“ (Borries 2013, S. 26),

heißt es schon auf den ersten Seiten des Romans. Die Werbeagentur lässt ihm die Freiheit, neue und eigene Konzepte zu entwickeln, geriert sich als Familie, als Team, als unkonventionelle und coole Ideenschmiede. Wobei Jan durchaus durchblickt, dass die „selbststeuernde Organisation“ der Firma, die flachen Hierarchien, die in Teamsitzungen zum Ausdruck kommen, zwar die Mitsprache aller erhöht, dafür aber auch die unangenehme Entscheidung, ob ein Projekt realisiert wird oder nicht, auf alle umlegt und so den einzelnen beständig zum Mittelpunkt der Kontrolle aller anderen macht; ein für Teamarbeit typischer Überwachungseffekt (Opitz 2004, S. 131; Bröckling 2017, S. 218f.).

Die Grenzen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit existieren für Jan nicht. Wenn ihm „[e]in Date [...] schließlich nichts anderes als eine Produktpräsentation“ ist (Borries 2013, S. 47), zeigt sich darin, wie sehr Marktlogik und die Verkaufsstrategien der Werbeindustrie bereits inkorporiert sind. Es geht darum, ein adäquates Oberflächendesign für das zu vermarktende Produkt zu (er)finden und zu performen. Dabei ist es nebensächlich, ob das Product-

placement auf die private Person oder den Werbeagenten zielt. Beide agieren notwendig ökonomisch, beide verkaufen sich als bzw. verkaufen ein „verpacktes Produkt“ auf einem interessegeleiteten Aufmerksamkeitsmarkt (Illouz 2007, S. 132).

Die Online-Dating-Börse, auf der Jan ein Profil hat, eröffnet ihm einen autofiktionalen Raum in der Anonymität des Internets und bietet damit beste Voraussetzungen, eine Fiktion des Ich zu platzieren, um Anreize für potenzielle Verabredungen zu schaffen sowie umgekehrt durch das Design der eigenen Persönlichkeitsoberfläche die Zielgruppe auf die eigenen Bedürfnisse einzugrenzen. Die Berufsbezeichnung „Kreativer“, die Jan in seinem Online-Profil verwendet, lässt bewusst offen, ob er freischaffender Künstler oder angestellter Werber ist, sein Nickname „Roy Debord“, der sich aus dem Vornamen Roy Lichtensteins und dem Nachnamen Guy Debords zusammensetzt, insinuiert aber einen deutlichen Ausschlag hin zur kritischen Kunst.

Gerade die Anrufung des situationistischen Theoretikers Debord in Jans Pseudonym bestätigt unter der Hand dessen These der *recupération*, also der Wiederaneignung ehemals antikapitalistischer, revolutionärer oder subversiver (Medien-)Strategien durch die Marktmacht, wobei zunächst offen bleibt, ob der Zugriff des Werbeagenten hier ein affirmativer Akt der Anerkennung oder ein subversiver Akt im Dienste der besseren Vermarktung, also eine kapitalistisch gewendete, dialektische Negation der Negation ist.

Für Borries' Protagonisten ist das Verhältnis zwischen Arbeit und Privatheit ein Wechselverhältnis, in dem sich beide Pole gegenseitig befruchten und die Attraktivität des Subjekts erhöhen. Auf der einen Seite steht die Inszenierung der familiären Geborgenheit und Sicherheit im Dienste des beruflichen Erfolgs. Eigenheim und Familie werden als Teil des Portfolios gehandelt, denn „[g]eregelte Familienverhältnisse sind gut fürs Geschäft“ (Borries 2013, S. 29). Auf der anderen Seite steigert der berufliche Erfolg die Attraktivität Jans auf dem Dating-Markt:

„Die meisten Frauen bewundern ihn, wenn er von seinem Job spricht. Werbung ist cool. Sobald er ein bisschen was von seinen Trendrecherchen in den globalen In-Vierteln raushängen lässt, von Foto-Shootings in Kapstadt, Rio und New York erzählt, schmeißen sie sich sofort an ihn ran. Und wenn er das Ganze noch mit einem Schuss Kapitalismuskritik würzt, kommt das auch total gut an“ (Borries 2013, S. 51).

Was bei dieser Charakterisierung *rausbhängt*, ist eine ausgestellt männliche Potenzimago. Die Erzählerrede weist hierin aber nicht nur die hohe Anziehungskraft der beruflichen Mobilität und Flexibilität aus, die in der narrati-

ven Präsentation kaum von einem Dauer-Urlaub zu unterschieden ist, sondern verweist auf ihre eigene Konstruktion, indem die Rede, in kulinarischen Metaphern mit einem „Schuss“ Kapitalismuskritik „gewürzt“ wird.

Das *doing biography* wird im Metaphernfeld des Kochens, dessen Experimentieren und Kombinieren von Produkten, Garprozessen und Präsentationsweisen als Passepartout kreativer Arbeit zwischen Handwerk und Schöpfergenie fungiert, zum Akt der Selbstkreation des Kreativen. Dabei bezeichnet Kreation eben das individuelle Arrangement verschiedener Komponenten (des Ich). Die „Würze“, und damit das unverwechselbare Alleinstellungsmerkmal dieser Kreation, bildet der kritische Impetus, der Jans Nonkonformität ausstellen soll.

Problematisch an diesem Winkelzug wird dann lediglich, dass Nonkonformität eines der zentralen Anforderungskriterien gegenwärtiger Berufsprofile darstellt und, wie Ulrich Bröckling (2010, S.283) betont, absolut konform ist. Dieses System der normierten Normabweichung gilt insbesondere für den Bereich der Kreativität, die Bröckling (2004, S.143) mit dem Paradoxon der „serielle Einzigartigkeit, Differenz von der Stange“ verschlagwortet.

Im Selbstdesign und der permanenten Re-Inszenierung des Selbst (Bröckling 2010, S.283) erfüllen sich zentrale Komponenten des Künstlersubjekts der Postmoderne, die Andreas Reckwitz rekonstruiert hat und die die Verbreitung des Kreativitätsdispositivs fördern:

„Vor allem die Transformation von einer industriell-fordistischen zu einer postfordistischen Ökonomie mit ihren Erfordernissen wie Idealisierungen einer symbolorientierten Arbeit, die massenmediale Inszenierung von expressiver Individualität als Ideal-Ich sowie die [...] Etablierung einer ‚Kultur der Selbstentfaltung‘ in den westlichen Mittelschichten tragen seit den 1970er Jahren weitgehend synchron zur Etablierung eines neuartigen Kreativitätsdispositivs bei“ (Reckwitz 2010b, S.110).

Zu den vier Komponenten, die eine Normalisierung der Kreativität im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts leisten, gehören solche, die auch der Protagonist von *RLF* anwendet: erstens eine Verschiebung des künstlerischen Aktes von der Schöpfung von genuin Neuem zum Arrangement vorgefundener Materials, für das Jans Nickname ein Beispiel ist, zweitens die Performativität, die Künstler_innen zur öffentlichen Figur und letztlich zum Teil des eigenen Werkes macht, und drittens die Konzeptualisierung von Kreativität, die die Rezipient_innen stärker beteiligt, sodass Kreativität nicht zu einem Produktions-, sondern zu einem Rezeptionsakt wird.

Eine durchgehende Ästhetisierung und Kreaktivierung der Gesellschaft bricht sich Bahn, in der der „Prosument“ das noch bei Adorno und Marcuse

als passives Subjekt (im Sinne des Unterworfenen) konstruierte Konsumentendasein aufgibt und über die Arrangement-Technik zum aktiven Designer seiner Lebenswelt und seines Selbst wird.

Holm Friebe und Sascha Lobo sehen im Prosumenten eine zentrale Figur des Internetzeitalters: Durch den technologischen Wandel nähern sich die Konsumtion und Produktion immer weiter einander an, weil sich die Distributionswege demokratisieren und den Empfänger (von Daten, Informationen aber auch von Design und Produkten) zum Sender machen, wie Friebe und Lobo (2006, S. 215 f.) anhand der Renaissance des internetbasierten Einzelhandels und des E-Commerce im Handarbeits- und Handwerksbereich nachzeichnen.

Darauf hat Borries bereits in einer früheren wissenschaftlichen Studie hingewiesen. Der „kreative Konsument“ nimmt, was er durch Marken, Lebensstile, Musik etc. an Identitätsangeboten bekommt, kombiniert diese frei und schafft so ein mosaikartiges Bild seiner Persönlichkeit:

„Der kreative Konsument collagiert seine Identität aus den Schnipseln vorgefundener Identitätsangebote“ (Borries 2004, S. 50).

Als kreativer Arrangeur des Selbstbildes arbeitet Jan sowohl beruflich als auch privat an seinem Image. Beruflich bedeutet dies eine exakte Abstimmung des eigenen Auftritts auf das zu verkaufende Produkt. Die Präsentation der Werbekampagne für einen Sportschuh gerät zum Gesamtkunstwerk, bei dem die erdachte Werbestrategie von der Location ebenso wie von der Performance Jans gerahmt wird. Schon der Ort der Präsentation, ein ehemaliges Fabrikgelände in London, ist Emblem für das kreative Arrangement eines distinktiven Zeichensatzes.

Hier verbinden sich Elemente der Old und der New Economy, der Fabrikdisziplin und der subversiven Eroberung urbanen Industrie-Raums durch Jugendkultur, des Leerstands, der nach dem Niedergang der Industrie auch ein Sinnvakuum evoziert (Erdbrügger/Probst 2016), und der Umwidmung dieses Ortes körperlicher Arbeit durch Insignien geistiger Arbeit zur Rahmung eines Produktes, eines Turnschuhs, der die Dualität körperlicher und geistiger Komponenten synthetisiert, indem er Design, Marken- und Distinktionskonsum mit körperlicher Fitness verbindet.

„Die rohen Backsteinwände sind mit Graffitis in grellen Farben besprüht, ansonsten ist der Raum komplett in Schwarz gehalten: Der Boden, die spiegelnde Oberfläche der Tische, die Stühle aus glänzendem Kunststoff. Nur die verchromten Tischgestelle leuchten hell dazwischen auf. Genau diesen Kontrast zwischen glossy und abgerockt wollte Jan haben. Denn eine Präsentation

funktionier nun einmal wie ein Blind Date: Die ersten Sekunden sind entscheidend. [...] Er hat seinem Team eingeschärft, dass es auf die richtige Inszenierung ankommt. Und heute geht es eben um Widersprüche. Trash trifft auf Glamour, Armut auf Reichtum, Freiheitskampf auf Kapitalismus. Deshalb hat Jan das Essen bei einem indischen Restaurant in der Gegend bestellt“ (Borries 2013, S. 28).

Die inszenierte Assemblage stellt die angesprochenen Widersprüche aus, angefangen beim Lokalismus der Essenswahl, die den Globalismus dahinter ausspielt. Auch Jan betreibt Mimikry an den Gegenstand seiner Präsentationen und wird damit zu einem veräußerten Produkt von Arbeit (an sich). Für den Sportschuh setzt er auf die Street-Credibility eines weißen Trainingsanzugs mit Kapuze. Das sei zwar

„[e]in bisschen gangmäßig, aber einen Turnschuh kann man eben nicht im schwarzen Anzug verkaufen. Das wäre unglaublich, findet Jan“ (Borries 2013, S. 30).

Wird ein Produkt mit einem Core-Value aufgeladen, dann wird dabei Glaubwürdigkeit vom Individuum auf das Produkt übertragen, um später zur Authentizitätsstaffage des Individuums depriviert zu werden. Dass Jan in der ständigen Mimikry, die er betreibt, selbst identitätslos wird, geht ihm erst später auf. Zunächst rettet er sich in blanken Zynismus. „Halt, Identität. Moralische Werte“ (ebd., S. 31) sucht er nicht bei und für sich, sondern in der Zielgruppe, die er mit seinen Produkten erreichen will.

Dass er dann „Freiheit“ als „[d]as Wichtigste, was wir haben“ (ebd.) identifiziert, mit dem Wunsch nach Freiheit, den er auf dem Tahrir-Platz in Kairo, dem Syntagma-Platz in Athen oder im New Yorker Zuccotti-Park beobachtet, Werbung für ein Produkt macht, das in alles anderen als freien Verhältnissen produziert ist, schreckt ihn nicht. Er macht seinen Job gut, arbeitet mit Widersprüchen, bezieht diese aber nicht auf sich selbst.

Obwohl oder gerade weil er gefangen ist in der Identifikation mit seiner Arbeit, entwirft er immer neue Rollen oder Images von sich, die über die Affirmation an den Gegenstand durch die Wahl der richtigen Kleidung hinaus und in die personale Vergangenheit eingreifen. Diese Arbeit an der Biografie hat eine deutlich narrative Komponente.

Das Erzählen der individuellen Erwerbsbiografie hat maßgeblichen Anteil an der Subjektkonstruktion. Identität ist also nicht unwesentlich durch (Selbst-)Narration gestiftet (Keupp et al. 2002, S. 207–210). Autofiktional ist die Narration, die *RLF* vorführt, in dem Sinne, als eine Passung der Biografie

hin auf die Gegenwart vorgenommen, diese letztlich designt und damit fikionalisiert wird. Bei Jan handelt es sich um einen reflektierten Akt des Storytelling, der gerade mit der Ambiguität zwischen Fiktionalität und Faktualität ein distinktives Vexierspiel treibt.

Seine Teilnahme an den London-Riots behält Jan zunächst für sich. Erst nachdem er die Rolle des zwischen Widerstand und kapitalistischer Verwertung desselben spielend wechselnden Tricksters eingenommen hat, wird ihm diese Geschichte nützlich. „Wir verändern Wirklichkeit“ (Borries 2013, S. 89) ist damit nicht nur Jans beruflicher, sondern auch sein autobiografischer Slogan.

Hier ist die Wortwahl sprechend: Mit der Arbeit an der künstlerischen Subkultur hat er „seine Rolle gefunden, als cooler Werber-Trendforscher-Protesttyp“ (ebd., S. 87). Um diese *Rolle* als glaubwürdig erscheinen zu lassen, ist eine Re-Definition von Jan selbst, also ein neues „Image“ (ebd., S. 88) notwendig, das narrativ entworfen und autobiografisch beglaubigt wird. Dazu gehört die bewusst nebulös gehaltene Platzierung des Gerüchts von seiner Teilnahme an den Londoner Protesten:

„Vielleicht sollte ich das Gerücht selber streuen, denkt Jan. In der Szene schadet es meinem Image nicht, wenn ein paar Leute glauben, ich hätte mich an den Riots beteiligt. Den Ruf als erfolgreicher Trendsetter muss man sich eben hart erarbeiten“ (Borries 2013, S. 67).

Fiktion sei die beste Tarnung der Realität, hatte Borries seinem Vorläuferroman *1WTC* als Motto vorangestellt. Das in *RLF* im Dienst der Agentur betriebene Storytelling schreibt das Metathema der Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion fort. Jans Subjektkonstruktion ist ein Täuschungsmanöver, seine Werbestrategien forcieren diese Arbeit an der Identität und übertragen sie auf die potenziellen Käufer. Das heißt: Um erfolgreich zu verkaufen, muss Jan sowohl seine eigene Identität designen wie auch ein Identitätsangebot veräußern.

Mit diesem Insistieren auf einem collagiert-kuratierten Lebensstil wiederholt Borries seine kritische Auseinandersetzung mit der Werbeindustrie mit literarischen Mitteln. Kritik wird dabei zu einer Kritik jener Kritik, die sich kapitalistisch vereinnahmen lässt. Da sein Protagonist unter der Hand exakt jene Rollenangebote affirmiert, die ihm der spätmoderne Kreativitätsdiskurs zur Verfügung stellt, ähnelt seine Bezugnahme auf das Kreativitätsversprechen des Postfordismus jenem bei Rainer Merkel und Philipp Schönthaler ausgestellten Verfahren einer unkritischen Wiederholung vorformulierter Kreativitätsfloskeln aus dem Zitatenschatz des Managementdiskurses.

Kreativität degeneriert in allen untersuchten Texten von einem ich-befreienden zu einem das Ich in die Marktlogik einspeisenden Vehikel. Zudem zeigen alle drei Texte, besonders die Agenturtexte, dass kreative Arbeit sich oft in delegierten Routinen erschöpft, der kreative Impuls auch architektonisch, kommunikativ und emotional initiiert werden soll, jedoch sprachlich kaum fassbar wird. Was jenseits der Selbstdarstellung und der kreativen Aura der Werbeindustrie das Kreative an der kreativen Arbeit sein soll, diese Antwort bleiben auch die drei Romane aus dem somit leer bleibenden Herz der Creative Industries schuldig.

4 AUSWEGE UND RÜCKSCHRITTE: ZURÜCK ZUR FABRIKDISZIPLIN?

Kreative Arbeit, so lassen sich die „hohen Erwartungen an einen schwachen Begriff“ (Hentig 2000) bündeln, ist im Idealfall sinnstiftend und identifizierend, motivierend und selbstbestimmt. Sie spricht das Arbeitssubjekt als ganze Person an und beschränkt es nicht auf seine bloße Funktion im Arbeitsprozess. Gleichzeitig ist das Versprechen der Selbstverwirklichung immer in einen ökonomischen Rahmen gespannt und unterliegt Marktlogiken und -zwängen, die eine freie Entwicklung expressiver Kreativität beschneiden oder neutraler: organisieren (Honneth 2010).

Kreative müssen mithin immer eine Balance zwischen erwerbswirtschaftlicher Zweckorientierung und künstlerischem Selbstzweck suchen (Manske 2010). Hinzu kommt, dass auch in kreativen Berufen die wenigsten Produktionsschritte als uneingeschränkt kreativ gelten dürfen. In den alltäglichen Arbeitspraktiken dominieren Arbeitsroutinen und Fleißarbeiten (Krämer 2014) und selbst in den genuin kreativen Branchen unterscheiden die Beteiligten zwischen *wirklich* kreativen Prozessen und *profaner* Kreativität etwa im Sinne von Lösungsfindaufgaben bei klarer Zielvorgabe. Dies unterliegt in Kreativunternehmen zudem einer strikten Arbeitsteilung, wie die Interviewpartner_innen von Catherine Robins Studie bestätigen:

„Fast alle erzählen von Momenten der Kreativität bei der eigenen Arbeitstätigkeit. Doch diese allgegenwärtige Kreativität wird oft von einem anderen Typ unterschieden – nämlich von der wirklichen Kreativität. Diese ist nur einer gewissen Gruppe vorbehalten. Das sind die wirklich Kreativen“ (Robin 2017, S. 157).

Während es bei den einen also nur für seltene „Momente“ expressiver Kreativität langt, ist, wie auch der Roman von Borries' gezeigt hat, die als unmittelbar kreativ und erfüllend wahrgenommene Tätigkeit einer exklusiven Kreativitätselite vorbehalten. Wo dieser Befund primär für Kreative in Angestelltenverhältnissen gilt, ist für Soloselbstständige eine ganz andere Gefahr konstitutiv (oder anders konstitutiv): die Gefahr der Prekarisierung.

Als unternehmerisch Agierende bleiben Kreative dem Wechselverhältnis von Angebot und Nachfrage unterworfen. Selbsterfüllung, so der Tenor von Bernadette Loackers Studie, wird zum Feigenblatt der Selbstausbeutung, kreative Arbeit zum Role Model prekärer Beschäftigung erhoben (Loacker 2010,

S. 414; Osten 2007, S. 110). Auch Wolfgang Ullrich (2016, S. 34) macht diesen Zusammenhang von Kreativierung, Flexibilisierung und Prekarisierung stark: „Selbstaubeutung und Existenzängste sind also in etlichen Milieus Folgen des Kreativitätsimperativs und jener Sorge, diesem nicht genügen zu können.“

Diese Diagnosen einer prekären und oftmals wenig kreativen Kreativarbeit werfen die Frage auf, welche Konsequenzen die Erzählungen zwischen Schöpfung und Erschöpfung aus diesem Dilemma ziehen. Denkbar wäre eine (mindestens gedankliche) Aufwertung von Normalarbeitsverhältnis und Festanstellung als Ausweg aus der Prekarität, wie sie in Teilen bei Anne Weber imaginiert wird, wenn auch zu dem Preis der Ruhigstellung von Expressivität und Dynamik. Dann wäre allerdings zu fragen, ob die Aufgabe jener genuin kreativen und selbstbestimmten Arbeitsweisen zugunsten routinierter Auftragserfüllung als Verlust Erfahrung markiert ist.

Heike Geißlers *Saisonarbeit* (2014), kein Roman, sondern ein poetischer Bericht, erzählt von der ungelerten Arbeit der Autorin im Leipziger Versandlager des Internetriesen Amazon im Vorweihnachtsgeschäft, ihren Sineseeindrücken, den Gesprächen mit anderen Lagerarbeiter_innen, ihren Reflexionen über das Verhältnis von Ich und Arbeit im Allgemeinen.

Geißler, die 2002 erfolgreich und mit Literaturpreisen honoriert mit dem Roman *Rosa* debütiert, gerät in eine beruflich prekäre Situation, als ihr Verlag die Zusammenarbeit aufkündigt und Rechnungen ihres zweiten Berufs als (Fach-)Übersetzerin nicht bezahlt werden. In dieser Situation sieht sie sich gezwungen, eine andere Erwerbsmöglichkeit zu finden, um kurzfristig das Minus auf dem eigenen Bankkonto auszugleichen.

Der Text bildet (wie auch *Marzahn, mon amour* [2019], in dem die Schriftstellerin Katja Oskamp ihre – anders als bei Geißler jedoch sinnstiftende, weil handwerkliche und am Kunden orientierte – Arbeit als Fußpflegerin und die Geschichten ihrer Kund_innen schildert) mit seiner Situierung am unteren Ende der Karriereleiter ein nahezu solitär zu nennendes Gegengewicht zu all jenen Erzählungen aus der New Economy, die das Gros der Erzählungen von Arbeit in der Gegenwart ausmachen (Deupmann 2008; Matthies/Preisinger 2013; Erdbrügger/Probst 2014; Maschewski/Peter 2019; Peter 2021).

Diese sind erzählökonomisch vielleicht gerade deshalb so populär, weil mit der Höhe der Gehälter auch die Fallhöhe steigt, Erzählungen des Scheiterns damit also eine bestimmte Dynamik und Dramatik strukturell eingeschrieben ist (Erdbrügger 2015, S. 122).

Geißlers Arbeits-Roman ist weniger eine Kritik der Gegenwart als ein subjektiver (weiblicher) Blick auf die Gegenwart sowie auf das Problem einer

ungesicherten Subjektpositionierung und -hinterfragung. Gerade der Unsicherheit zulassende Erzählton Geißlers ist in den einhellig positiven Rezensionen zu *Saisonarbeit* vermerkt worden. Der „brillante[] Text“ (Elminger 2014) besteche durch einen „nüchternen, aber nicht unpoetischen Blick“ (Drees 2014), der es sich aber „nicht so leicht macht, aus gesicherter Haltung heraus gegen Feindbilder anzuschreiben“ (Gumz 2014).

Kevin Vennemann interpretiert den „Taschenspielertrick“, als den Florian Kessler (2014) Geißlers Aufspaltung der Erzählperspektive („Sie sind ab jetzt als ich unterwegs, Sie sind also weiblich, bitte merken Sie sich das, denn es ist an einigen Stellen wichtig“; Geißler 2014, S. 13) bezeichnet, als erzählerische Dekonstruktion des Marx'schen Entfremdungsbegriffs, denn durch diesen Kunstgriff kann das angesprochene Sie in die Lagerhallen zur Arbeit geschickt werden, während das Ich der Erzählung eine distanzierend-kommentierende Beobachterposition zum Geschehen einnehmen kann:

„Indem die Erzählerin die Angesprochene durch ihre Erzählung eben jenes Schicksal durchleben lässt, das sie selbst bereits hinter sich hat, übt sie jene kreative Kontrolle wieder aus, die sie aufgeben musste, als sie wie die Angesprochene das Schreiben dafür eingetauscht hatte, bei Amazon zu schufteln“ (Vennemann 2020, S. 40).

Die Spaltung der Erzählperspektive erlaubt es Geißler, das Erlebte gleichzeitig durchzuarbeiten und sich davon zu distanzieren (ebd., S. 41). Geißler vermeidet damit eine unmittelbare, dem Affekt verhaftete Momentaufnahme der erlebten Arbeitsverhältnisse und aus der zeitlichen Distanz eine Handlungsmacht, die ihr im Moment des Erlebens nicht zukommt. An etlichen Stellen im Text wird Leser_in damit beauftragt, im Sinne der Autorin zu handeln, wie sie selbst in der Situation nicht handeln konnte:

„Ich meine nur, Sie sollten mehr Schneid als ich haben und nicht versuchen, Ihre Arbeit möglichst gut zu verrichten, sondern eher versuchen, Ihre Arbeit möglichst schlecht zu verrichten“ (Geißler 2014, S. 203).

Aber solche Widerstandsfantasien bleiben konjunktivisch und gestehen das eigene Scheitern ein. Im Ganzen ist der Text keine kritische Sozialreportage mit politischem Aufklärungsanspruch, sondern eine subjektivistische, selbstkritische Introspektion der „Arbeitswelt in ihrer geläufigsten Ausprägung“ (ebd., S. 136). Dass Rezensent_innen dennoch an die literarischen Traditionen der Werkkreise *Literatur der Arbeitswelt* und der Zirkel schreibender Arbeiter in West und Ost erinnern, ist primär durch Thema und Setting, weniger durch die konkrete Form von Geißlers Werk begründet.

Die Erzählerin selbst denkt an nur einer Stelle über eine Anknüpfung an diese Traditionen nach, was ihr einen Brückenschlag zwischen ihrer Profession als Schriftstellerin und ihrem aktuellen Job ermöglichen würde, verwirft dieses Ansinnen allerdings wieder:

„Sie erwägen eine Schreibgruppe zu gründen und die Mitarbeiter zum Schreiben zu bringen, Geschichten zu sammeln und allen zu sagen: Schreib auf, wie es für dich ist, es zählt. Oder: Erzähl es mir, ich erzähle es weiter. Das, denken Sie, wäre doch was. Das wäre der einzig wirkliche Nutzen dieses Unternehmens.“ (Geißler 2014, S. 169f.)

Wo die Idee einer Aktivierung der Kolleg_innen zum Erzählen der eigenen Geschichte von der Autorin nicht explizit und argumentativ verworfen wird, mag der nahtlose Übergang in die Alltäglichkeiten und Arbeitsroutinen davon zeugen, dass für die Entwicklung und zielgerichtete Durchführung eines solchen Projektes im Arbeitsalltag schlicht Konzentration und Muße fehlen. Es ist eher die mangelnde Kollegialität und Solidarität der Mitarbeiter_innen, die die Erzählerin von der Schreibgruppenidee Abstand nehmen lassen, denn nur „[b]is zum Spind sind Sie von potenziell Gleichgesinnten begleitet“ (ebd., S. 169).

Sobald die Arbeit beginnt, werden die Arbeiter_innen zu Einzelkämpfer_innen an ihren isolierten Arbeitsplätzen und die Erzählerin, die in den letzten Tagen wegen einer Erkältung zu Hause geblieben war, um sich zu kurieren, aus dem Kollektiv, das sie sich eben noch imaginierte, ausgeschlossen. Ihre Krankheit wird als unsolidarisch empfunden,

„was Sie sehen und hören, ist ein Ermahnungschor aus Versehrten, aus Wundgearbeiteten, ein Komitee, das Ihnen sagt: Du regenerierstest. Arbeite endlich. Wir waren hier und regenerierten nicht“ (Geißler 2014, S. 173).

Auch will *Saisonarbeit* explizit kein Enthüllungsbuch über die Zustände bei Amazon sein, wie sie von der US-amerikanischen Journalistin Jessica Bruder in ihrer später verfilmten und oscarprämierten Langreportage *Nomadland* (dt. *Nomaden der Arbeit*; Bruder 2019) beschrieben wurden. Bruder porträtiert jene älteren Angehörigen der unteren weißen Mittelschicht der USA, die als sogenannte Workamper mit Wohnmobilen, Wohnwagen, umgebauten Vans oder Lieferwagen als abrufbare „Plug-and-Play-Arbeitskräfte“ (ebd., S.96) von befristetem Job zu befristetem Job reisen, weil sie im Zuge der Finanzkrise ihre Ersparnisse, ihr Eigenheim und ihre Arbeit verloren haben.

Saisonarbeit ist im Gegensatz zu Bruders Text kein Enthüllungsbuch, keine Undercover-Sozialreportage, und nichts, so pointiert Florian Kessler

(2014), verbinde Geißlers Text mit Günter Wallraffs Arbeiten. Dass die Arbeit eine gezielte Recherche für ein Buchprojekt der Autorin Geißler sein könnte, wird im Text dann auch explizit verneint, eher gehe es um eine allgemeine Weiterbildung und Realitätserfahrung des Schriftstellersubjekts. Zwar macht sich das angesprochene Sie „gedanklich Notizen“ und notiert gelegentlich Ideen auf Post-its, jedoch

„[sind] Sie nicht hier, um darüber zu schreiben, aber Sie haben nichts gegen Erfahrungen und Einblicke in Unternehmen, denen Sie sonst nur als Oberfläche im Internet begegnen“ (Geißler 2014, S. 27f.).

Auch wenn Geißler mit *Saisonarbeit* also keine engagierte Literatur im klassischen Sinn vorlegt, vertritt sie doch einen letztlich aufklärerischen Anspruch, im Wissen, dass Aufklärung bei sich selbst beginnen müsse. Wenn Geißler eine Annäherung von Kunstschaffenden zur Arbeitswelt nachdrücklich einfordert, zielt sie auf eine Sensibilisierung von Künstler_innen gegenüber der sozialen Realität und unterstreicht die seismografischen Fähigkeiten von Literatur, die sie auf den Begriff der Alarmbereitschaft bringt:

„Ich will mehr Berichte aus der Arbeitswelt! Aber für mich würde ich das dann doch Alarmbereitschaft nennen, was mir zur meisten heutigen Arbeit einfällt. Wir brauchen mehr Alarmbereitschaft, um das gute Arbeiten und die sogenannte freie Arbeit und vielleicht sogar die Freiheit zu verteidigen“ (Kessler 2014).

Eine Alarmbereitschaft, wie sie sich etwa in soziologischen Verlustnarrativen mit ihrem „starken Fokus auf Negativtrends“ (Hardering 2015, S. 34) als Narrationsmuster verfestigt und den zeitgeistig dystopischen Kathastrophismus einiger Gegenwartsanalysen prägt, etwa des auch von Geißler zitierten Byung-Chul Han, der im unmarkierten Rekurs auf Ulrich Bröckling und Michel Foucault pauschalisiert, „[j]eder“ (!) sei aktuell „selbstausschöpfender Arbeiter seines eigenen Unternehmens“ (Han 2016, S. 14), findet sich in Geißlers Text nicht. Alarmbereitschaft meint keine Alarmiertheit. Es geht Geißler nicht darum, lautstark eine Fünf-vor-Zwölf-Situation der Arbeitswelt zu verkünden, sondern sich selbst in diese Situation zu bringen und zu beobachten, was das mit ihr macht.

Dies führt zu einem nivellierten Erzählprogramm, das ohne dramatische Höhe- und kathartische Wendepunkte auskommt, weil es das Thema nicht hergibt, wie die Erzählerin selbstreflexiv konstatiert:

„Die innere Dramaturgie ruft nach einem Schlussbild, doch das bleibt aus und wird auch später nicht entstehen. Keine große Geste, nichts, was für einen

kleinen Showdown taugen könnte. Nur Gedanken, die weit, aber nicht weit genug ausholen“ (Geißler 2014, S. 146).

Die abgeklärte Position der Erzählerin ist damit zu gleichen Teilen distanziert und involviert, weil ihr bewusst ist, dass es für sie immer eine Alternative zur Arbeit im Niedriglohnsektor gibt, weil sie um den Bestand ihrer eigentlichen, erfüllenden Arbeit weiß und darum, dass Amazon nur eine Episode ihres Berufslebens bleiben wird und sie sich damit nicht in ein dauerhaftes Abhängigkeitsverhältnis begibt. Dieses Wissen, dass es für sie nicht „um Leben und Tod“, sondern maximal darum geht, wie viel „Tödliches“ im Sinne emotionaler Abstumpfung und „tödlicher“ Arbeitsroutinen man selbst in seinem Leben zulassen möchte:

„Geht es hier eigentlich um Leben und Tod? Ich sage einstweilen nein und komme später auf die Frage zurück. Dann werde ich sagen: Nicht direkt, aber irgendwie ja doch, es geht darum, wie sehr der Tod ins Leben darf. Oder das Tödliche. Also das, was uns umbringt“ (Geißler 2014, S. 13).

Insofern ist die Erzählerin gegenüber vielen ihrer Kolleg_innen bei Amazon in der relativen Luxussituation, nicht oder nicht dauerhaft auf diesen Job angewiesen zu sein, wo ihre Gesprächspartner_innen die Ausweglosigkeit ihrer Situation und die fehlende Wahlfreiheit thematisieren (ebd., S. 201) und in der Hoffnung auf eine langfristige Übernahme ins Unternehmen nach Beendigung des Vorweihnachtsgeschäfts sie freiwillig auf Arbeitnehmerrechte verzichten oder sich mit Schmerzmitteln zum Dienst quälen (ebd., S. 79f.; ähnlich Bruder 2019, S. 91f.).

Die Erzählerin stößt mit ihrem aus der theoriegefestigten Position der Intellektuellen erwachsenen Durchblicken der Aus- und Selbstausbeutungsverhältnisse, in denen sich die Amazon-Mitarbeiter_innen befinden, und dem daraus erwachsenen Solidaritätsempfinden an ähnliche Grenzen, wie schon die agitierenden Student_innen der (Post-)68er bei Uwe Timm auf das Unverständnis der Arbeiterschaft und an die Grenzen der eigenen Belastbarkeit gestoßen sind.

Hinzu kommt, dass Geißlers Erzählerin den Wunsch ihrer Kolleg_innen nach einer Festanstellung aufgrund der eigenen Prekaritätsbiografie durchaus nachvollziehen kann und ihr die Gedanken an eine solche Ankunft im (Arbeits-)Alltag (Geißler [2014, S. 201] selbst spricht von der „Bürde des Alltags“) als Ende des perpetuierten Neustart-Modus des projektbasierten Arbeitens als „Abfolge befristeter [und befristeten!] Engagements“ (Bröckling 2005, S. 373) nicht fremd sind.

In die digital-bohemistische Klage gegen den von Holm Friebe und Sascha Lobo (2006, S. 54) behaupteten „schleichende[n] Prozess der strukturellen Verblödung“, die Melissa Logan, Gründerin des Münchener Kunstkollektivs *Chicks on Speed* im Interview auf die viel zitierte Phrase „Festanstellung [...] ist der Tod“ gebracht hat (Engelmann 2008), stimmt Geißlers Erzählerin nicht ein, auch wenn die Vorzüge selbstbestimmter Projektarbeit auch für sie überwiegen. Stattdessen werden Vor- und Nachteile der Festanstellung abgewogen, bevor der Wunsch nach langfristiger beruflicher Bindung als falsche Sicherheit entlarvt und als Modell geistigen Rückbaus im Sinne Friebes und Lobos als bereits „tödlich“ verworfen wird:

„Sie wechseln gedanklich fliegend die Seiten, tauschen meine Berufe, bei denen man nie weiß, was etwas kosten soll oder darf und wann das Geld eigentlich kommt, gegen den Wunsch nach einer Festanstellung hier. Ich, die ich natürlich genau weiß, wie es Ihnen geht, sollte nicht überrascht sein, bin es aber doch. Was soll das denn jetzt auf einmal mit Ihren Gefühlen? [...] Sie können ja bleiben, sage ich, können ja hier Ihr Hirn zum Stillstand bringen, aber Sie bleiben sowieso nicht“ (Geißler 2014, S. 181 und 183).

Die manuellen Arbeitsroutinen der die fordistische Fließbandlogik nur gering variierenden Lager-Arbeit bei Amazon werden entlarvt als eine

„Last der sinnlosen Tätigkeit, die Sie, vollkommen verständlich und dennoch unangebracht, durch eine Schwärmerei und den Glauben an die Notwendigkeit einer Festanstellung zu überdecken versuchen“ (Geißler 2014, S. 184).

Im Weiteren wird zu zeigen sein, wie Geißler in *Saisonarbeit* der geistigen Unterforderung der Lagerarbeit auch argumentativ die Kreativarbeit ihres Hauptberufs entgegenstellt.

Hier ist es zunächst wichtig zu vermerken, dass die Arbeit bei Amazon sich durchaus in die Projektlogik des unternehmerischen Selbst einpassen lässt. Sie firmiert als ein Projekt unter anderen, das nur eine zeitweilige Unterbrechung der übersetzerischen und schriftstellerischen Projekte der Erzählerin darstellt, eine Unterbrechung, die semantisch in die Nähe von Freizeitgestaltung rückt, wenn die Erzählerin, sich der Selbsttäuschung, die dieser Bewertung inhärent bewusst, den Job bei Amazon als „eine Art Wandertag, ein Ausflug in fremde Gefilde“ verklausuliert. Das passiert nicht, ohne dass die imaginative Weichzeichnung im gleichen Atemzug mit der körperlich erfahrbaren Realität der Arbeitswelt kollidiert:

„aber es ist ein Wandertag, der sich über einige Wochen erstrecken wird, und natürlich werden Sie vergessen, dass es ein Wandertag ist, Sie werden eben mit Schnaufen und dergleichen beschäftigt sein“ (Geißler 2014, S. 51).

Dennoch bildet das Wissen um die Endlichkeit des Jobs bei Amazon einen emotionalen Rettungsanker, der das Autor-Ich vor der Resignation bewahrt, auch wenn die Erzählerin sich immer wieder ermahnt, sich nicht auf die als Luxus empfundene Position der Nicht-Involvierten zurückzuziehen, sondern sich auch mit den psychischen Folgen der Arbeitsanforderungen auseinanderzusetzen – auch oder gerade wenn diese Anforderungen intellektuell unterfordern. Die konkreten Arbeitsabläufe sind dabei so unspektakulär und redundant, dass ihre Darstellung in wenigen Sätzen abgehandelt werden kann:

„Sie werden Warenlieferungen in Empfang nehmen und in das Warensystem einbuchen, so dass die Ware dann bestellt werden kann“ (Geißler 2014, S. 73).

Konkret bedeutet das:

„die Ware aus dem Karton nehmen, die Verpackung der Ware oder die Ware selbst auf Beschädigungen prüfen, den Barcode der Ware scannen, die eingebuchte Ware auf eine andere Palette oder in ein Tote legen, und immer auf den Computer achten, der sagt, was zu tun ist und wie alles heißt“ (Geißler 2014, S. 81).

Daraus ergeben sich jedoch keine „peinliche[n] Einblicke in die Arbeitsweise des US-Amerikanischen Internetkonzerns“, wie Jan Drees (2014) im *Freitag* behauptet. Da alles Geschilderte dem Bild entspricht, dass die Erzählerin schon zuvor von der Arbeit im Warenlager hatte, gilt eher: „Der Skandal ist, dass es keinen gibt“ (Gumz 2014). Das Besondere an der verrichteten Arbeit im Versandlager von Amazon liegt nicht in der Arbeit, denn die wenigen Handgriffe sind nach einer kurzen Schulung der Saisonarbeiter_innen erlernt.

Diese Schulung hat für die Erzählerin einen deutlich performativen Charakter, der die Rede von der Arbeits-Performance, verstanden als Selbstinszenierung in anderen, hochqualifizierten Branchen, ad absurdum führt, weil hier, in der Halle und umgeben von lauter Ungelernten, solche Aufführung als (Selbst-)Betrug und Kindertheater dechiffriert wird – zumindest in den Augen der mit kulturellem Kapital ausgestatteten Erzählerin, die die jener Aufführung inhärierende Künstlichkeit durchschaut.

Bei der Testarbeit wird den Neuen gezeigt, wie man zu arbeiten hat, was die Autorin als eingebaute „Choreographie“, als „Tanz“, als „Stapeltanz“ dechiffriert, der „wie zu Ihrer besseren Unterhaltung“ aufgeführt werde (Geißler 2014, S. 31). Die sich in dieser Zuschauer- und Beobachterposition manifestierende Spaltung des Subjekts in eine Arbeits- und eine Schriftstellerexistenz zieht sich weiter durch den Text:

„Sie werden zwar nicht für die Schulung bezahlt, aber Sie können ja versuchen, die Schulung als eine Art Stück zu sehen. Ein nicht besonders gut geschriebenes, da einfach von der Wirklichkeit abgekupfertes Stück, aber eben ein Stück und keine Schulung oder von mir aus ein Schulstück“ (Geißler 2014, S.41).

Wo die Schulung solcherart als schlechte Kunst bewertet wird, bedeutet das umgekehrt für die eigene Kunstauffassung, dass das Buch *Saisonarbeit* den Anspruch vertritt, über eine bloß mimetische Darstellung des Arbeitsalltags, über das „Abkupfern“ der Wirklichkeit hinauszugehen.

Dem einfachen Realismus früherer Arbeiterliteratur wird damit ebenso abgeschworen wie dem pädagogischen Impetus, der etwa die Literatur des sozialistischen Realismus durchzieht. Diese Distanz bedeutet indes keine Abwehr einer Verankerung von Literatur in der Realität, sondern eine Konzentration auf die eigene, erlebte Realität, die durch die Reflexionsleistung der Protagonistin/Erzählerin doppelt gebrochen wird.

Die Rede vom postfordistischen Zeitalter oder vom digitalen Kapitalismus (Staab 2020) täuscht allzu leicht darüber hinweg, dass neben dem produzierenden Sektor auch große Teile des Dienstleistungssektors noch immer einer letztlich fordistischen Organisation unterliegen. Hier haben sich in den letzten Jahren Streikbewegungen nicht zuletzt deshalb konzentriert, weil gerade bei internationalen Unternehmen der digitalen Wirtschaft wie Amazon der Abschluss von Tarifverträgen verweigert oder lediglich eine Orientierung am Tarifvertrag der Logistikbranche angeboten wurde (Nachtwey 2016, S. 197).

Trotz der beobachtbaren Zunahme des Protestes im tertiären Sektor einerseits und eines signifikanten Anstiegs prekärer Beschäftigungsverhältnisse sowie eines sprunghaften Wachstums des Niedriglohnsektors und der Gig-Economy des Plattformkapitalismus (Crouch 2019), vor deren Hintergrund „eine vermasste Prekarität zur Signatur unserer Epoche“ wird (Eiden-Offe 2017, S.329), fehlt es gegenwärtig an einem gemeinschaftsstiftenden kollektiven Imaginären. Es gebe, so Patrick Eiden-Offe, keine

„Bildersprache, [k]ein *imaginary*, in der sich die Gegenwart mit sich und über sich selbst verständigen könnte; ein Repertoire von Bildern, Figuren und Vorstellungsmustern, denen in der Gegenwart die gleiche Kohärenz und Verbindlichkeit zuwachsen könnte, wie sie sich – bei aller Buntheit und Multiversalität – für das vormärzliche Proletariat rekonstruieren lässt“ (Eiden-Offe 2017, S.330f.; kursive Hervorhebung im Original).

Teil dieser Leerstelle ist nicht zuletzt das Ausbleiben von Arbeitserzählungen in der Literatur der Gegenwart jenseits der Managementebene, wenn auch

mit wenigen Ausnahmen, etwa Clemens Meyers Erzählung *In den Gängen* (2008; verfilmt von Andreas Stuber 2018), die schon deshalb dem von Eiden-Offe vermissten *imaginary* nachkommt, weil sie zwar keinen Kollektivwiderstand gegen Ausbeutungsverhältnisse formiert, sich zugleich aber dem gängigen Topos der Verlusterzählung und des Krisennarrativs verwehrt und stattdessen die in der Nachtschicht Angestellten eines Großmarkts als Gemeinschaft mit poetischen Momenten inszeniert.

Während bei Meyer das Prinzip der Solidarität Gemeinschaft stiftet, konstatiert Geißler deren Fehlen. Beim Aussteigen aus der Straßenbahn am Lager nimmt die Erzählerin die Masse der anderen Arbeiter_innen wohlwollend zur Kenntnis, weil sie sich einer Widerstandsfantasie hingibt („Was wir alles könnten“; Geißler 2014, S. 167) – wenngleich dieses weichgezeichnete Idealbild eines kommenden Aufstands im selben Augenblick ausgeknockt wird:

„Eine Kollegin rempelt Sie an. Sie werden gegen die abfahrende Straßenbahn gedrückt, schnell sichern Sie Ihren Stand“ (Geißler 2014, S. 167).

Das Wunschbild kollektiver Arbeitsverweigerung endet jäh in der Realität, die das Kollektiv in vereinzelte, und damit besser regierbare Subjekte zerlegt. Sinnbild dafür ist die Drehtür am Eingang, die, wie der Text es ausdrückt, „in Segmente zerteilt“:

„Sie gehen mit der Kollegenschlange durch den Schnee, überqueren den Parkplatz, die Schlange wird von der Drehtür in Segmente zerteilt, und dann ist es, meine ich, aus mit dem Potenzial, dann wird aus dem Potenzial ein Wunsch, der näher oder weiter nach vorn gerichtet ist: auf den Feierabend, auf das Wochenende, den Jahresurlaub, den Ruhestand. Der Schlange sind die Zähne gezogen“ (Geißler 2014, S. 168),

weil, so zitiert Geißler den Philosophen Byung-Chul Han wenig später, „[a]us erschöpften, vereinzelt Individuen [...] sich keine Revolutionsmasse formen [lässt]“ (Han 2014). In gewisser Hinsicht wiederholen sich Aspekte des Früh- im Spätkapitalismus, weshalb Geißler ihre Erzählerin auch eine Konstanz entfremdeter Arbeit feststellen lässt:

„Sie frischen hier ansonsten ein altes Wissen über die Arbeitswelt auf. Ihnen wird nichts begegnen, was Sie so nicht schon aus den Berichten Ihrer Eltern kennen“ (Geißler 2014, S. 88).

Letztlich ist das, was Geißler bzw. ihre Erzählerin und Leser_in bei Amazon erleben, alter Wein in neuen Schläuchen, weshalb die Autorin noch einmal eine Theatermetapher bemüht, um die Diskrepanz von (Benutzer-)Oberflä-

che eines führenden Hightech-Unternehmens im E-Commerce und der *Lagerhaltung* bei Amazon zu fassen, wenn sie das Öde, Banale und Gestrige als „die beste Verkleidung für eine Geschäftsidee“ interpretiert, „um sich gewaltig und ausufernd in Richtung Zukunft zu werfen“ (ebd., S. 51). Dass der Blick der Erzählerin dabei selbst schon kulturell überformt ist, zeigen die Vergleiche, die sie für die Arbeit und die Arbeitsumgebung findet.

Über die Beobachtung, dass die geografische Relation von Zentrum und Peripherie der Hierarchie auf dem Arbeitsmarkt entspricht, weil auf dem Weg zu Amazon ins Gewerbegebiet am Stadtrand der Anteil der Menschen, die keine Bürokleidung tragen, proportional zur Entfernung vom Zentrum zunimmt (ebd., S. 165), drängen sich Bilder einer vergangenen Epoche der Arbeit auf:

„All die von Ihnen und Ihresgleichen auszuübende Arbeit und die unbequeme, beengte Gruppenreise hin und zurück passen gut in alte Schwarzweißfilme, aber Sie sind ja hier unterwegs, um eine bunte und zeitgenössische Warenwelt zu bearbeiten“ (Geißler 2014, S. 165).

Im Unterschied zu den literarischen Klassikern der Fabrikarbeit aus den Zeiten der industriellen Hochphase (z. B. Israel J. Singer: *Die Brüder Aschkenasi*, 1937; Upton Sinclair: *Der Dschungel*, 1906; Władysław Reymont: *Das gelobte Land*, 1897 f.) ist das Lager bei Amazon auf den ersten Blick körperlich ungefährlich.

Dennoch sind es auch bei Geißler zuerst somatische Spuren der Arbeit, die die Erzählerin konstatiert: Die Hände werden wund, müssen in der Pause mit Pflastern versorgt werden und werden der Erzählerin schließlich zu „Arbeiterhänden“ (Geißler 2014, S. 107); die Folgen der körperlichen Arbeit sind Erschöpfung und Ermüdung (ebd., S. 133), Konzentrationsschwäche (ebd., S. 193) und Erkältungen, weil ein Rolltor nicht schließt und in der kalten Zugluft gearbeitet werden muss (ebd., S. 80).

Wichtiger als die körperlichen Folgen der Arbeit empfindet die Erzählerin, damit wiederum einen klassischen Topos der Fabrikarbeit iterierend, die Unterwerfung unter ein Zeitregime, das seine Konturen vor allem im Kontrast mit der freien Zeiteinteilung der solselbstständig arbeitenden Schriftstellerin und Übersetzerin gewinnt. Mittels der Erfahrung der Verfügung bzw. Nicht-Verfügung über Zeit bekommt dialektisch auch die Kreativarbeit der Erzählerin eine Gestalt, auch wenn sie in Geißlers Text randständig bleibt und als Kontrastfolie dient. Dabei ist die Erzählerin zunächst überrascht, dass in einem Unternehmen wie Amazon unproduktive Arbeitsphasen überhaupt möglich, das Überwachungsregime also lückenhaft ist:

„Sie sehen zu, wie die Arbeitszeit verrinnt, aber Sie registrieren auch mit Interesse, dass Arbeitszeit bei Amazon einfach verrinnen darf, dass nicht gleich an

irgendeiner Stelle des Unternehmens ein Lämpchen zu leuchten beginnt, um der Aufsicht habenden Person Arbeitszeitverschwendung zu signalisieren und sofortige Gegenmaßnahmen anzuordnen“ (Geißler 2014, S. 63).

Gleichwohl ist die assoziativ der Fließbandarbeit verwandte Tätigkeit im Lager „dem Zeitsinn untergeordnet“, wobei interessanterweise gleich ein doppelter Entfremdungseffekt diagnostiziert wird, da nicht nur das Subjekt lediglich dazu da ist, eine bestimmte Aufgabe in einer bestimmten Zeit zu erledigen, sondern auch die zu bearbeitenden Produkte ihren Eigenwert verlieren und wie die Arbeiter_innen eher als Störfaktor im reibungslosen Ablauf fungieren, als „etwas, das die Einhaltung irgendwelcher Zeitvorgaben mehr oder minder beeinträchtigt“ (ebd.).

Das Zeitregime endet nicht beim Verlassen der Halle, sondern bestimmt auch den Hin- und Rückweg und reicht bis in die Freizeit: Die Kolleginnen rennen nach Arbeitsschluss, um am Hauptbahnhof den Anschlusszug zu bekommen (ebd., S. 89), während die Erzählerin im Müßiggang einen minimalen Widerstand erprobt und „langsam in Richtung Innenstadt“ (ebd.) spaziert.

Über die Diskrepanz zwischen dem Rennen, um den sprichwörtlichen Anschluss nicht zu verlieren, und dem Luxus des Schlenderns kommt ein Bewusstsein sozialer Unterschiede in den Text, das sich in der Innenstadt noch einmal verfestigt, als die Erzählerin bunt umstrickte Fahrradständer neben einer Buchhandlungsfiliale bemerkt und den vermeintlichen Widerstand dieses Guerilla-Knitting angesichts der erfahrenen sozialen Realitäten als kindisches „Symbol großer Zeitverschwendung“ abqualifiziert (ebd.). Widerstand muss man sich – auch zeitlich – leisten können.

Dass die Arbeit auch die Freizeit kolonisiert, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der regenerative Schlaf zum „vernünftigen Arbeitnehmerschaft“ degeneriert (ebd., S. 96), während die Arbeit selbst als Kampf gegen die Uhr empfunden wird, auch wenn es für die Erzählerin kein Wettlauf der Fließarbeit ist, wie in Chaplins Filmklassiker, sondern das verzweifelte Warten auf den Feierabend meint, wie er auch für die Angestelltenromane der Bundesrepublik signifikant ist, ein „sich dem Feierabend entgegenarbeiten [...] und alle Zeit zählen und nochmals zählen“ (ebd., S. 108). Dabei wird die Arbeitszeit in den Dimensionen Taktung und Routine beschrieben: Auf dem Weg zur Frühschicht

„schauen [Sie] auf jede Uhr, der Sie begegnen. Was ist das nun für eine Zeit? Es ist eine Zeit, in der Sie nahezu all Ihr Augenmerk auf die Uhrzeit richten, aber das fällt Ihnen noch nicht auf“ (Geißler 2014, S. 114).

Diesen Konnex von Industrialisierung und Zeitmessung hat der britische Sozialhistoriker Edward P. Thomson schon in den 1960er Jahren rekonstruiert und erläutert, dass eine verbindliche Einteilung in Uhrzeiten erst ab dem geschichtlichen Moment relevant wurde, an dem die Arbeitsleistung verschiedener Menschen zu synchronisieren war (Holloway/Thompson 2007, S. 36).

Ab diesem Punkt verlor die Aufgabe ihre Vorherrschaft an den aufs Geld reduzierten Wert der Zeit (ebd., S. 26), und die Uhrzeit regulierte den Rhythmus des industriellen Lebens (ebd., S. 35), während in den kleineren Werkstätten nach wie vor die Aufgabe und nicht die abstrakte Zeit die Dauer der Arbeit vorgab. Umgekehrt zur nicht enden wollenden Arbeitszeit verhält sich für Geißler die immer zu kurze Pausenzeit, weil der Gang in die Pause ebenfalls einem strengen Zeitdiktat unterworfen ist, was zur Folge hat, dass das adressierte Sie

„jetzt schon viel schneller als am Anfang Ihrer Saisonarbeit [isst], Sie schaufeln das Essen in sich rein“ (Geißler 2014, S. 120).

Zwar ist Beschleunigung als soziale Beschleunigung und als Beschleunigung des Lebenstempos, wie Hartmut Rosa nachgezeichnet hat, kein exklusiv im tertiären Sektor oder im Niedriglohn-Bereich anzutreffendes Phänomen, sondern allgemein logische Folge des wettbewerbsorientierten kapitalistischen Marktsystems (Rosa 2013, S. 35), für die Rosa (ebd., S. 90) gar das Adjektiv „totalitär“ verwendet, aber die Unterordnung unter ein striktes Zeitregime ist in *Saisonarbeit* der Moment, an dem die kreative Arbeit der Schriftstellerin und die manuelle Lohnarbeit des angestellten Ichs massiv kollidieren, weil die selbstständige Kreativarbeit frei eingeteilt werden kann – und zwar nicht nach Maßgabe der Zeit, sondern der Aufgabe.

Dass hier zwei gänzlich unterschiedliche Zeitverwendungsweisen aufeinanderprallen, macht einmal mehr Edward Thompson deutlich, der der strikten Zeiteinteilung in industriellen Zusammenhängen die freie, situativ bedingte Zeitznutzung bei Selbstständigen gegenüberstellt:

„Wo immer Menschen ihren Arbeitsrhythmus selbst bestimmen konnten, bildete sich ein Wechsel von höchster Arbeitsintensität und Müßiggang heraus. (Dieser Rhythmus besteht noch heute in selbständigen Berufen – bei Künstlern, Schriftstellern, Kleinbauern und vielleicht auch Studenten – und wirft die Frage auf, ob dies nicht ein ‚natürlicher‘ menschlicher Arbeitsrhythmus sei.)“ (Holloway/Thompson 2007, S. 38)

Die Erzählerin erlebt die Taktung ihres Lebens, die Ausrichtung des Tages an der Uhrzeit und die der Woche am Schichtbeginn auch deswegen als extreme

Belastung, weil sie bisher dem von Thompson geschilderten *natürlichen*, an der Aufgabe orientierten Arbeitsrhythmus folgen konnte, wenn auch um den Preis einer prekären Existenz. Was sie während ihrer mehrmonatigen Arbeit bei Amazon entbehrt, ist die Freiheit der Zeitverfügung als wesentlicher Teil eines selbstbestimmten Lebens- und Arbeitskonzepts:

„Ihnen als Saisonkraft fehlt keine Party, Sie wollen nicht Lokale wechselnd herumziehen, Ihnen fehlt allein und besonders ein unversperrter Blick auf die Tage, auf den Rest des Jahres, der Ihnen nicht mehr zu gehören scheint“ (Geißler 2014, S. 141).

Selbstständige bzw. selbstbestimmte (Mehr-)Arbeit wird deshalb als Schutz vor entfremdeter und entfremdender Arbeit interpretiert. Insofern ist auch der Gang ins Lager ein Märchen von einer, die auszog, das Fürchten zu lernen, ähnlich wie bei Peter-Paul Zahl (1979/2001), allerdings mit dem Unterschied, dass Geißlers Erzählerin sich offen und unvoreingenommen der Arbeitswelt stellt:

„Ich arbeite, denke ich, viel, damit ich nicht arbeiten gehen muss, nicht dorthin, wo die Arbeitswelt ist, wie sie ist, und sich viel zu langsam ändert“ (Geißler 2014, S. 138f.).

Die kreative Arbeit der Autorin/Übersetzerin ist gerade durch eine Nicht-Trennbarkeit oder auch Nicht-Identifizierbarkeit der Sphären Arbeit/Leben und Arbeit/Freizeit gekennzeichnet. So fährt die Autorin (ob gedanklich oder real ist hier nicht klar definiert) „während ich Sie zur Ärztin schicke“ nach München, eine Reise „von der ich nicht weiß, ob sie nun beruflich ist oder privat. Ich brauchte eine Reise, also mache ich eine Reise“ (ebd., S. 153). Hier wird die Flexibilität und Spontaneität geistiger, eigenständiger Arbeit gelobt, die das spontane Verreisen und mobile Arbeiten ermöglicht und ein selbstbestimmtes Leben gemäß eigenen Wünschen garantiert.

Die im flexiblen Kapitalismus zur Kardinaltugend erkorene Mobilität dient der Horizonterweiterung, der auch geistigen Beweglichkeit. Der Ortswechsel kann daher durchaus als „Kreativtechnologie“ fungieren, wie Andrea Glauser (2009) für die Mobilität von Künstler_innen ausführt.

Bei Geißler wird der letztlich prekäre Unterbau dieser Lebensweise kritisch reflektiert, aber als Preis für diesen Lebensstil in Kauf genommen, denn nichts, was die Protagonistin in den Schaufenstern der Münchner Edelboutiquen zu sehen bekommt, könnte sie sich leisten, „was mir aber nichts oder so gut wie nichts ausmacht“ (Geißler 2014, S. 153). Vor allem der Aspekt mobilen Arbeitens innerhalb der Kreativszene, den Holm Friede und Sascha Lobo

(2006, S.22) zum Idealbild der Bohème erklären, wird hier als Idealvorstellung imaginativ überhöht:

„Ich sitze im Biergarten unter der so beschilderten Kastanie 13. Hier würde ich bleiben, meine ich, hier würde ich alles, was noch von mir zu schreiben ist, in einem Rutsch schreiben, hier könnte ich sitzen, bis ich verwittere, wenigstens täglich bis zur Sperrstunde, hier hätte ich gern einen Briefkasten“ (Geißler 2014, S.154),

womit die Autorin die Sozialfigur des Caféhausliteraten zur Biergartenliteratin umdichtet.

In der „Kaserne der Arbeitslebensgesetze“, in der sich Geißlers Protagonistin bei Amazon wähnt, wird ihre Empfindsamkeit, die sie bislang Teil ihres kulturellen Kapitals wahrgenommen hatte, hingegen zum Hemmschuh, weil sie die Erzählerin im Disziplinarregime des Lagers zur Außenseiterin macht, die (scheinbar als einzige) die unfreundlichen Zustände nicht nur erkennt, sondern auch kritisiert. Zur Subjektivierung der Arbeit gehört in diesem Segment auch eine bestimmte Sensibilität (Empfindsamkeit), die als Soft Skill valorisiert wird:

„Sie dürfen Ihre Empfindlichkeit von nun an als ein Potenzial verstehen. In Ihrer Verletzbarkeit liegen etliche Möglichkeiten verborgen“ (Geißler 2014, S.14).

Mit dieser Aussage perpetuiert Geißler freilich das Mantra der subjektivierten, die ganze Persönlichkeit einbindende und abrufende Arbeit, ohne den Befund auf seine Glaubwürdigkeit zu prüfen. *Warum* die Empfindlichkeit als Potenzial gilt, bleibt völlig offen, bleibt reine Phrase, denn zunächst wird sie als Hindernis beim Einstellungsgespräch erlebt, wo sich die Erzählerin zwar einzureden versucht, sich keine Gedanken über die Einstellung machen zu müssen, aber konstatiert:

„Aber Sie sind nicht so, dass Sie sich keine Gedanken machen, wobei man natürlich in Frage stellen kann, inwiefern Sorgen überhaupt Gedanken und nicht eher Reflexe sind“ (Geißler 2014, S.19).

Die Identifikation mit der Arbeit wird nicht zuletzt auch dadurch unterminiert, dass sie keine Entwicklung ermöglicht:

„Sie haben die Abläufe verinnerlicht. Leider gibt es keine nächste sinnvolle Lektion, sie können hier nicht weiterblättern zu einem neuen Kapitel, das Ihnen frischen, interessanten Stoff bietet. Sie verharren auf diesem Level [...]. Es geht um schiere Dauer, um Anwesenheit, um die Übersetzung Ihrer Zeit und Kraft in Geld“ (Geißler 2014, S.122).

Die Arbeit bei Amazon wird damit vor allem als Angriff auf die Wahrnehmungsfähigkeit empfunden, als Desensibilisierung.

In der Zusammenschau lässt sich, wenn auch nicht im Detail, so doch in groben Zügen, ein Bild der kreativen Arbeit der Schriftstellerin ex negativo entwerfen, denn kreative Arbeit ist als Gegenteil der als entfremdend wahrgenommenen Lagerarbeit bei Amazon rekonstruierbar.

Nimmt man die Auskünfte Geißlers über die Arbeitsroutinen im Lager als Negativ selbstbestimmt-selbstständiger Kreativarbeit, dann wird diese im Positiv als subjektiviert und sinnstiftend konturiert und bindet die ganze Person auch emotional ein. Es handelt sich um eine Arbeit, die zwar auf Dauer keine finanzielle Sicherheit bietet, dafür aber das Selbstwertgefühl stützt, weil sie als sinnvolle Tätigkeit definiert wird, die ein Produkt hat und zeitlich an der jeweiligen Aufgabe ausgerichtet ist, also nicht einer abstrakten Taktung unterliegt. Das imaginative Bild von kreativer Arbeit versteht diese zudem als mobil und ermöglicht es, Beruf und Familie, Arbeit und Freizeit nach Belieben zu fusionieren.

Vor allem entspricht die Arbeit als Schriftstellerin und Übersetzerin dem Können der Protagonistin und fordert sie dabei in einem Maße, das für Anerkennung bei erfolgreicher Lösung eines Problems oder Beendigung eines Projektes sorgt. Kurz: Kreative Arbeit bedeutet der Protagonistin kreative Freiheit. Wenn sich nach Beendigung der Saisonarbeit bei ihr ein Gefühl der Freiheit einstellt, die ein freies Verfügen über ihre Zeit bedeutet, dann setzt Geißler damit keinen verklärenden Schlussstrich unter das Amazon-Kapitel.

Davor schützt sie wiederum jener kritische Impetus, der das ganze Buch trägt und primär eine Hinterfragung vermeintlicher Gewissheiten der eigenen Position bedeutet. Und diese Selbstreflexion und Selbstkritik führt dazu, dass am Schluss nicht eine Überhöhung der kreativen Freiheit steht, sondern eine Dekonstruktion der Freiheit, für die Geißler einmal mehr Byung-Chul Han zitiert: Die vermeintliche Freiheit sei nur ein Gefühl von Freiheit, weil das unternehmerische Selbst noch nicht erkannt habe, dass es Herr und Knecht zugleich ist und sich selbst freiwillig ausbeute (Han 2012, S.30).

Das Besondere, fast schon Solitäre von *Saisonarbeit* besteht dann darin, sich am Hype um Kreativarbeit, die wahlweise „als Negativfolie postfordistischer, subjektivierter Arbeitspolitik“ (Manske/Schnell 2010, S.699) hinterfragt oder als Idealbild mit Modellcharakter für Wirtschaft und Politik (Rotbauer 2006, S.10) gefeiert wird, nicht zu beteiligen, sich weder in der Inszenierung der Freiheitswerte noch in der Klage der Prekarisierungsgefahren zu erschöpfen.

Stattdessen werden die ambivalenten Effekte, das Double Bind einer freiberuflich kreativen Existenz, das aus Befriedigung und ökonomischem Erfolgsdruck besteht und das alte Künstlerdilemma aus Selbst- und Marktorientierung perpetuiert (Reckwitz 2017, S.217), zwar thematisiert, jedoch weder als bloße Gewinn- oder Verlusterzählung dargeboten.

Der Blick auf gänzlich uncreative, nach wie vor entfremdete Lohnarbeitswelten führt hingegen zu einer Reperspektivierung der kreativen-künstlerischen Arbeit. Geißlers Programm der Selbsthinterfragung immunisiert den Text vor einer unreflektierten Feier des Kreativen ebenso wie vor einer simplen Verdammung abhängiger Arbeit. Die Notate der Entgeisterung des Subjekts in den monotonen, der Wertschätzung entbehrenden Routinetätigkeiten im Versandlager entlarven gleichwohl die Klage über die Prekarisierung der Kreativen als eine Klage auf hohem (Reflexions-)Niveau.

5 „BUT JOBS ARE NOT THE WHOLE STORY“: DYSTOPISCHE STANDBILDER EINGEHEGTER KREATIVITÄT

Bislang ist die im kulturwissenschaftlichen und ökonomischen Diskurs behauptete Hegemonie des kreativen Potenzials in der Arbeitsgesellschaft der Gegenwart ohne empirischen Nachweis geblieben. Zwar wächst die Relevanz des kreativen Sektors kontinuierlich, eine Dominanz desselben kann gleichfalls nicht behauptet werden. Im Gegenteil weist der nach wie vor steigende Anteil geringfügig entlohnter und unqualifizierter Beschäftigungen sowie des Dienstleistungssektors in eine gegenläufige Richtung. Kreativität und Subjektivität der Arbeit finden zwar ihren festen Platz im Katalog der Arbeitsanforderungen, sind aber selten Ausdruck persönlicher Expressivität, sondern zielen primär auf die Aktivierung des eigenen Kompetenzpotenzials (Loacker 2010, S. 60).

Kreativität bleibt damit in der Realität häufig nicht viel mehr als ein Motivations-Label, ein „Köder“ zur Produktivitätssteigerung (Thunman 2013, S. 74), der darüber hinwegtäuscht, dass das Arbeitssubjekt zwischen steigendem Leistungsdruck und enervierender Routinearbeit eingespannt ist. So bleibt Richard Floridas Feststellung, „[a]cross the board, in a multitude of jobs, work has taken on an explicitly creative component“ (Florida 2012, S. 34), zunächst eine bloße, wenn auch folgenreiche Behauptung.

Selbst für die Kreativberufe im engeren Sinn bleibt der Kreative Akt eher die Ausnahme eines durch Team-, Fleiß- und Kommunikationspraktiken gekennzeichneten Arbeitsalltags (Krämer 2014). Dieser Befund wird durch die literarischen Texte gestützt, die Kreativität als ein von Arbeitsroutinen umstelltes Zufallsprodukt beschreiben, dessen Hervorbringung zur Zwangsvorstellung mutiert, die nur in wenigen Fällen die emanzipative Funktion expressiver Subjektivität einlöst.

Die tatsächlichen Folgen der prognostizierten Dominanz kreativer Arbeit sind bislang weder ökonomisch noch arbeitspsychologisch abzusehen. Sie gehören in den Bereich imaginativer Antizipation und fiktionaler Erzählung, fallen also mithin in den Zuständigkeitsbereich der Literatur.

Über die Realität hinausgehend ist das Verhältnis von Gegenwart und utopischem Zukunftsentwurf aber nicht Unkenntnis oder Ignoranz, sondern ein Spiegelverhältnis, in dem latente Tendenzen der Gegenwart sich in die

Zukunft verlängert und zugespitzt finden. In diesem Sinne ist die literarische Utopie immer auch eine Pointierung der Gegenwart und eine Arbeit an der konstitutiven „Differenz zwischen dem, was ist und dem, was sein könnte“ (Saage 2003, S. 417).

Für die Erzählungen kreativer Arbeit bedeutet eine solche Hinwendung zum Zukünftigen, die bislang noch nicht in Gänze absehbaren Folgen der gleichwohl schon heute prognostizierten Totalität kreativer Arbeit in Richtung auf ihre vollkommene Erfüllung fiktional durchzuspielen. Dass sie dabei auf gegenwärtige Diskurse und Befunde zu den individualpsychologischen und gesamtgesellschaftlichen Problemlagen und Fehlstellen, die eine umfassende Einforderung von Kreativität offenbart, rekurrieren müssen, ist evident. Gleichzeitig können sie aber fiktionale Modelle entwerfen, die über den Stand der wissenschaftlichen Forschung hinausgehen, allein schon deshalb, weil sie nicht an Wahrscheinlichkeit und Empirie gebunden sind.

Durch eine Entkoppelung von als wahrscheinlich anzunehmenden Geschichtsverläufen und stringenter Logik wird ihre diagnostische Aussagekraft freilich mehr oder weniger eingeengt. Deshalb werden die dystopischen Standbilder eingehogter Kreativität, die die Autoren Leif Randt mit *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und Jörg Albrecht in *Anarchie in Ruhrstadt* (2014) entwerfen, auch weniger als Prognosen des zukünftigen Verlaufs der Entwicklung von Kreativarbeit und ihren gesellschaftspolitischen Folgen gelesen, sondern als (implizite) Aussagen darüber, was der gegenwärtige Kreativitätsdiskurs an Vorstellungen über die kreative Gesellschaft erlaubt.

Literarische Utopien als in die Zukunft verlagerte Gesellschaftsentwurf lassen sich als „poetische Konkretisierung des Gemeinwesens“ (Stockinger 1985) verstehen. Dabei bedingt das Verhältnis von Utopie und Realität zunächst eine binäre Differenz der Negation, denn:

„Ohne eine fundamentale Operation der Negation jeweils vorgefundener Realität lässt sich das alternative utopische Gegenbild (etwa als imaginiertes anderes Gesellschaftssystem) nicht mittels logischer Verfahren konstruieren“ (Voßkamp 2006, S. 217).

Utopische Literatur muss aber nicht in der einfachen Spiegelung verharren, sondern evoziert durch Strategien der Ästhetisierung und Hypertrophierung eine Verzerrung der in die Zukunft projizierten Wirklichkeit.

Während Jörg Albrecht die titelgebende Ruhrstadt als florierende Kreativmetropole der nahen Zukunft entwickelt, die jedoch im Verlauf der 30 Jahre ihres Bestehens zunehmend dysfunktional wird und Proteste bis hin zur titelgebenden Anarchie provoziert, also vom utopischen Entwurf recht

eindeutig in ein dystopisches Szenario kippt, ist Randts Roman mit den Worten des Literaturkritikers Hubert Winkels eher „Dystopie im Gewand einer Utopie“ (zit. nach Rüdener 2011). Randts CobyCounty ist ein Stadtstaat mit mediterranem Klima, der von der Kreativ-, Schönheits- und Tourismusindustrie lebt. Einwohner und Besucher sind restlos glücklich, weil sie sich selbst verwirklichen und ihre Kreativität ausleben können, ohne einem übermäßigen Anforderungs- oder Erfolgsdruck unterworfen zu sein, der psychische Probleme auf den Plan rufen könnte.

Wenn *Schimmernder Dunst über CobyCounty* dennoch als ein dystopischer Text zu verstehen ist, dann nicht deshalb, weil die dort performte reine Oberflächlichkeit (der Menschen, ihrer Gefühle, ihrer Arbeit und ihrer Dialoge) einem Glücksdiktat unterläge, sondern weil der Roman das völlige Fehlen jeglicher Differenzen und Dissonanzen zu seinem Erzählprogramm macht, das den Widerspruch gegen die widerspruchslos glückliche Hochglanzwelt von CobyCounty den Leser_innen überantwortet.

Während sich die Romane von Randt und Albrecht also darin unterscheiden, dass sie die Zukunft der Kreativindustrien mal als Erfolgsmodell vollkommener Selbstverwirklichung (Randt) und mal als Niedergang eines letztlich totalitären Zwangssystems (Albrecht) erzählen, sind beide Texte dadurch verbunden, dass sie einen Aspekt kreativer Arbeit zentral setzen, der in den bisherigen Romanen allenfalls marginal verhandelt wurde: ihre Tendenz zur Konzentration im urbanen Raum. (Kreative) Städte generieren wirtschaftlichen Vorteil gegenüber anderen durch ihr kollektives symbolisches Kapital (Harvey 2013, S. 186), d. h. sie profitieren von einem bestimmten, medial forcierten Image der Creative City.

Damit eine Stadt zu einem kreativen Ort wird, bedarf es eines Bündels an Voraussetzungen, das ihn für Kreative attraktiv macht. Dazu zählen harte Standortfaktoren wie Infrastruktur und bezahlbare Mieten auch in innerstädtischen Quartieren, die eine Durchmischung von Stadtvierteln als Orten des Lebens, Arbeitens, Konsums und der Kultur erst ermöglichen. Ebenso wichtig sind weiche, gleichsam atmosphärische Standortfaktoren, die den Wünschen und Bedürfnissen kreativ arbeitender Menschen entsprechen, wie Richard Florida euphemistisch pointiert:

„What creatives look for are abundant high-quality amenities and experiences, an openness to diversity of all kinds, and above all else the opportunity to validate their identities as creative people“ (Florida 2012, S. 186).

Damit wird die Stadt von einem Container, in dem sich Kreativität lediglich sammelt, zur Grundbedingung kreativen Arbeitens selbst umetikettiert

(ebd., S. 188f.). Diese Infrastruktur ermöglicht sich dabei erst selbst, da es Kreative, so Floridas These, immer dorthin ziehe, wo bereits Kreative sind, da die Ansammlung vieler Kreativer an einem Ort jene Atmosphäre von Offenheit, Flexibilität, Austausch und kultureller Netzwerke ermöglicht, die kreatives Arbeiten produziert und begünstigt. Insofern waren Städte schon immer Kreativitätszentren, die auf Kreative einen besonderen Sog ausgewirkt haben (ebd., S. 198).

Städte fördern Kreativität, indem sie erstens das Role Model der Kreativität vorleben und attraktiv machen und indem sie zweitens kulturelle Heterogenität sichern, die inspiriert und Angebote macht, aus denen Kreativität frei kombiniert werden kann. Drittens bieten Städte „an overflowing and ever-shifting spectacle of things to look at“ (ebd., S. 201), also Inspiration – und Ablenkung, wenn sie für die Entwicklung eines kreativen Gedankens oder Projektes notwendig wird:

„When a solution to a problem is not forthcoming, a creative person will put it aside temporarily and resume the tasks of ordinary life. During this time, he or she is exposed to a host of stimuli that prime associations“ (Florida 2012, S. 201).

Weil Jobs also, wie Florida (ebd., S. 185) zuspitzt, nicht die ganze Geschichte sind, sondern das kreative oder kulturelle Umfeld mindestens ebenso bedeutsam für die Standortwahl sind, stehen Randts und Albrechts Zukunftsentwürfe der kreativen Stadt emblematisch dafür, dass die Beschreibung von Kreativität vom Akt selbst auf dessen Ermöglichungsbedingungen umgelenkt wird, in diesem Fall eben auf den Stadtraum.

Dass der Job also nicht die ganze Geschichte sei, ist hier auch insofern wörtlich zu nehmen, weil beide Romane (einmal mehr) die konkreten Arbeitsprozesse selbst kaum erzählen. Stattdessen entwerfen Randt und Albrecht in ihren Texten Bilder vom Ende – vom gewaltsamen Ende politisch forcierter Kreativität in *Ruhrstadt* und vom Ende der Geschichte im Perpetuum (im)mobile realisierter Selbstexpressivität, in der das Selbst konturlos wird, in *CobyCounty*.

5.1 Das Ende der Erzählung in der kreativen Arbeit: „Anarchie in Ruhrstadt“

Jörg Albrecht, Jahrgang 1981, promovierter Literaturwissenschaftler und Legebühnenautor, hat sich in zwei Romanen mit den Lebensentwürfen einer

auf kreative Expression ausgerichteten Generation von Freelancern auseinandergesetzt. In *Beim Anblick des Bildes vom Wolf* (2012) wird stärker als in *Anarchie in Rubrstadt* (2014) die prekäre Abseite der Solo-Selbstständigkeit in der Kreativwirtschaft der Gegenwart anvisiert. Die Anfang-30-jährigen Berliner Protagonisten dieses Romans pflegen ein auf die Spitze getriebenes Bild vom Selbstunternehmertum, wenn sie mehr Arbeit in ihr Image als in konkrete Produkte oder Projekte investieren.

Der zwei Jahre später erschienene Roman *Anarchie in Rubrstadt* löst sich sowohl vom begrenzten Figurenensemble des Vorgängertextes als auch von dessen Perspektive auf die Fallstricke finanzieller Unsicherheit bei gleichzeitig hedonistischer Selbstverwirklichung in der Gegenwart, indem er den Handlungszeitraum in die Zukunft der Jahre 2015 bis 2044 verlegt, die Handlung auf eine Unzahl handlungsgenerierender Figuren aufsplittet und dabei die Thematisierung kreativer Arbeit vom Individuum auf einen umfänglichen Gesellschaftsentwurf hin ausweitet. In *Anarchie in Rubrstadt* interessiert der pathologische Kontrollverlust, der in der emotionalen Pendelbewegung zwischen Angebot und Nachfrage der Selbstverwirklichung aufscheint, wenig.

In Albrechts Zukunftsentwurf der kreativen Stadt steht vielmehr die Frage im Mittelpunkt, wie die subjektfixierte Kreativität sich vergemeinschaften und gesellschaftlich steuern lässt. Der Text nimmt damit die in mehr oder minder direktem Anschluss an Richard Floridas Thesen zur ökonomischen Relevanz der kreativen Klasse vorgenommenen staatlichen und kommunalen Förderprogramme satirisch ins Visier der Kritik, die, wie der Stadtplaner Klaus R. Kunzmann (2015) bemerkt, häufig auf schnelle Gewinnmaximierung ausgerichtet waren und an den Bedürfnissen und ökonomischen Möglichkeiten der Kreativen selbst vorbeigeplant wurden.

Indem *Anarchie in Rubrstadt* als dystopischer Zukunftsentwurf die Frage nach der Einrichtung der Gesellschaft unter dem Signum der Kreativwirtschaft in den Mittelpunkt seines Erzählkosmos rückt, wird das Problem, wie sich Kreativität steuern und planen lässt, ein Problem mithin, an dem die positive Psychologie und die Ratgeberliteratur seit Dekaden laborieren, zum Einsatzpunkt für literarische Kritik am Kreativitätskomplex.

Was dabei auf der Plotebene eine besondere Dynamik entfaltet und schließlich zur Entstehung der titelgebenden Anarchie beiträgt, ist die Konfliktlinie, die zwischen subjektiver Freiheit und organisatorischer Einhegung und Nutzbarmachung dieser Freiheiten entsteht. Wenn es so ist, dass Kreativität zur freien Entfaltung nicht nur gedanklichen, sondern auch urbanen Frei-Raumes bedarf, dann wird die administrative Organisation eines solchen Raumes zum systemischen Problem, wie Kunzmann betont:

„Stadträume, deren Nutzungen bis zum letzten Quadratmeter definiert und festgelegt sind, lassen wenig Spielraum für Neues, schon gar nicht für Experimente, die auch fehlschlagen können“ (Kunzmann 2015, S. 42).

Dieser Krux, die in der ökonomisch orientierten Einhegung der Kreativität begründet liegt, geht der Roman nach. Seinen gedanklichen Ausgang nimmt er in der Wahl des Ruhrgebiets zur Kulturhauptstadt 2010 und deren Konzept einer auf Kultur verpflichteten „unkonventionellen Metropole im Werden“, die sich direkt beim Vokabular Floridas bedient. So heißt es im offiziellen Programmheft:

„RUHR.2010 verfolgt eine Strategie kulturpolitischer Innovationen, vor allem im Programmfeld Kreativwirtschaft. RUHR.2010 stößt die Entwicklung von Kreativ.Quartieren und langfristig wirkenden Strukturen in allen Genren [sic] der Kreativen Klasse an“ (RUHR.2010 GmbH 2010, S. 5).

Dass in dieser Umetikettierung des Ruhrgebiets zur Kulturhauptstadt im Sinne der Kreativwirtschaft ein Erzählanlass des Romans liegt, wird im Text selbst deutlich, wenn das Jahr der Kulturhauptstadt zum „inoffizielle[n] Geburtsjahr“ der Ruhrstadt (Albrecht 2014, S. 131) erklärt wird. Zugleich wird eine kritische Distanz zum ökonomischen Unterboden dieses Events eingenommen, wenn von einer „Mutation“ die Rede ist, die Kunst in Kommerz überführt: „Und dann, 2010, mutierten sie von Künstlern zu Kreativwirten“ (ebd., S. 15).

Die Kritik am Wandel der Kunst zur ökonomischen Ressource macht sich hier auch in der Wortwahl bemerkbar. Der *Kreativwirt* sieht sich darin ebenso zum anzapfbaren Wirtstier wie zum dienstleistenden Wirt degradiert, wobei Kreativität, wie Doris Rothauer zuspitzt, „zum wirtschaftlichen Imperativ und zum gesellschaftlichen Lifestyle“ transformiert wird (Rothauer 2006, S. 6). Dass die kulturhauptstädtischen Bemühungen zur Transformation in eine Kulturmetropole an den eigentlich Kreativen vorbeigingen, wird mit textuellen Bezugnahmen auf die reale Stadtopografie in den Text getragen.

Dazu passt, dass auf der Plotebene eine der Romanfiguren, György Albertz, Alter Ego des Autors und als Präsident für lange Jahre in der politischen Führung der fiktionalen Ruhrstadt, im Jahr 2015, als er in seine alte Heimat, das Ruhrgebiet, zurückkehrt, im Weißen Haus in Essen West wohnt, einem ehemaligen Krupp-Bau, der zum „Bürospace“ umgebaut, aber als solcher nicht genutzt wurde, weshalb er inzwischen als „Living Space“ dient (Albrecht 2014, S. 22). So wird deutlich, dass der 2010 im Motto von Ruhr.2010 erhoffte „Wandel durch Kultur“ in der Realität wie in Albrechts Fiktion nicht ohne Reibungsverlust umgesetzt werden kann.

In der Fiktion, die episodisch und in zeitlichen Loops erzählt ist, dabei zwischen unterschiedlichen Zeitebenen und Schauplätzen so wirr hin und her springt, dass eine stringente Handlung kaum bestimmbar ist, droht die mit der Kulturhauptstadt 2010 anvisierte Kreativierung der Region dysfunktional zu werden, weil die gesellschaftlichen Gräben damit nicht eingeebnet, sondern vertieft wurden:

„Auf der einen Seite höchste Pro-Kopf-Verschuldung, höchste Kinderarmut, höchster Sanierungsbedarf, höchste Einwanderungsquote aus den ungeliebten Ländern im Süden und Osten. Auf der anderen Seite Hochglanzeinkaufstempel, Hochglanzmuseen, Hochglanzseen“ (Albrecht 2014, S. 15).

In dieser Situation besetzen Kreative im Jahr 2015 immer mehr brachliegende Gebäude, und werden durch das „Komitee der Kreativen“ zu „kreative[n] Zellen“ vernetzt (ebd., S. 23), was zwar an die Revolutionsrhetorik etwa der Roten Zellen erinnert, aber abgekürzt eben auch K. Z. und damit in einer äußerst unglücklichen Allegorie Arbeitslager und Arbeitszwang insinuiert, obwohl die „junge Hochglanzelite“ doch nur „kreativ zum Bersten“ ist, „ein Pool von Kreativen, süchtig nach Arbeit und nach Räumen für ihre Arbeit“ (ebd., S. 15).

Die Lage in Ruhrstadt eskaliert in dem Moment, in dem „radikale Bodypainter“ kein stillgelegtes, sondern ein neues Versicherungsgebäude okkupieren, und in der Folge einer der Besetzer von einem Polizisten ins Koma geprügelt wird, woraufhin die nordrhein-westfälische Ministerpräsidentin Hannelore Kraft ihren politischen Rückzug erklärt (ebd., S. 34).

Darauffin übernimmt das „Komitee der Kreativen“ die Regierung und erklärt die Autonomie der Ruhrstadt, die aus den 53 Städten des Ruhrgebiets gegründet wird. Noch vor Ende desselben Jahres wird die erste Wahl zum Ruhrsenat abgehalten. Der Senat hat 17 Mitglieder, die unter anderem in den Zuständigkeiten Technologie, Mega-Urbanität, Beschäftigung von Menschen und Häusern und Entertainment arbeiten. Nach dem Wahlsieg des Komitees der Kreativen erlebt die Stadt einen starken Zuzug. 2016 fungiert als das „Jahr der Modularisierung“ (ebd., S. 55), 2017 als Jahr der Realisierung.

Da die Ruhrstadt die Entfaltung von Kreativität vollumfänglich ermöglichen will, sieht das organisatorische Konzept eine dezentrale Struktur vor, die durch einzelne, untereinander lose vernetzte Kreativviertel geprägt ist. Durch Modularisierung wird jedem Stadtteil ein anderer Kreativzweig zugeordnet, zwischen denen grüne Pufferzonen liegen (ebd., S. 39).

Da es Kreative, wie Richard Florida schreibt, zu Kreativen zieht, werden in der Ruhrstadt also Schriftsteller mit Schriftstellern, Musiker mit Musikern

und Maler mit Malern in den Stadtvierteln zusammengezogen. So wird Essen zum Standort der Film- und Fernsehproduktion, Dortmund zur Modestadt, in Wesel residieren die Schriftsteller, Bottrop wird zum Paradies für Fitness. Die Werbeindustrie konzentriert sich in Recklinghausen, die Musik in Unna, Oberhausen wird zum Refugium für Transsexuelle, und im ländlichen Breckerfeld wird ab Mitte der 20er Jahre des 21. Jahrhunderts ein Ghetto für Nazis eingerichtet.

All dies findet nicht auf der Handlungsebene des Textes, sondern in der erzählerischen Rückschau statt und endet im Jahre 2044, kurz vor dem 30. Jahrestag der Ruhrstadt im anarchistischen Chaos, in dem der Schuster Rick Rockatansky und Julietta Morgenroth, anarchistische Tochter eines der Ideengeber des Komitees der Kreativen, einander begegnen, sich verlieren, suchen und schließlich wiederfinden.

Chaos ist dabei auch das Stilprinzip des Gesamttextes, der mit seinen ungezählten Vor- und Rückblenden, Personal- und Erzählerwechsellern, seiner episodischen Struktur und den bisweilen scheinbar unmotiviert gegeneinander montierten Schauplätzen und Handlungssplintern auf der Erzählebene gleichsam metatextuell die Frage nach der Erzählbarkeit einer Kreativität ausstellt, die sich kaleidoskopisch aus unzähligen Impulsen, singulären Ideen und projektförmigen Zusammenschlüssen auf Zeit zusammensetzt.

Wenn der amerikanische Soziologe Richard Sennett (1998/2010, S. 31) als Problem des flexiblen Menschen benennt, sein Leben aufgrund dessen projektförmigkeit nicht mehr linear erzählen zu können, dann gilt das erst recht für Albrechts kreative Protagonist_innen und die Erzählung von kreativer Arbeit im Allgemeinen. Insofern könnte man behaupten, die unzusammenhängende, die einzelnen Episoden nur lose vernähende Erzählweise von Albrechts Roman sei selbst Ausdruck von unternehmerischen Selbsten, die in parallel verlaufende, entkoppelte Einzelprojekte in unterschiedlicher personeller Zusammensetzung verstrickt sind.

Dieser positiven Lesart als Abstimmung der literarischen Form auf das Thema widerspricht Wolfgang M. Schmitt (2014) in seiner Rezension auf *literaturkritik.de* entschieden. Zwar liest er Albrechts Roman als satirische Hinterfragung der Thesen Floridas, die aber als Roman nicht funktioniere. Die Hybridität des Textes, das Aneinanderreihen kleiner kreativer Episoden, ist für Schmitt nicht das Abbild einer Kreativpsychologie, sondern ein Manko des Romans:

„Man könnte jetzt, wollte man lügen, die Hybridität des Textes loben; ‚Anarchie in Ruhrstadt‘ ist aber lediglich ein Flickwerk, das passagenweise geradezu unlesbar ist“ (Schmitt 2014).

Anarchie werde mit Wirrwarr verwechselt und es entstehe ein „Konglomerat aus Unausgegorenem“ mit sprachlichen (und inhaltlichen) Redundanzen, die dazu führen, dass sich der Rezensent fragt, wie ein solcher Text das Lektorat des Verlags passieren konnte (ebd.). Dabei spart der Roman nicht mit metatextuellen Passagen, die als Selbstkommentar die eigene Erzählweise dechiffrieren. So etwa, wenn der Erzähler die unverfugten Übergänge als Zapping apostrophiert, was exakt die fehlende Konzentration auf ein zusammenhängendes Narrativ impliziert:

„Rappzapp hat sich wieder eine andere Geschichte dazwischengeschoben, zwischen Julietta und Sharad, und hat einen von ihnen ausgeknockt mit tagheller Energie“ (Albrecht 2014, S. 43).

Erzählerische Totalität wird dabei zugunsten eines Modells der Unmittelbarkeit, des „Da sein. Nah sein“ (ebd., S. 52) als naiv und unzeitgemäß verabschiedet. Auf diese Art bildet der Text zwar strukturell ab, was er zu kritisieren oder mindestens zu dechiffrieren vorgibt, macht sich dadurch aber auch mit dem Kritisierten gemein. Wie der im Roman als Ruhrstadt-Epos gefeierte, fiktive Film *Tag der Schöpfung* ist auch *Anarchie in Ruhrstadt* selbst

„ein typisches Ruhrstadt-Mashup: Ein Actionplot, vermischt sich mit melodramatischen Elementen, um formal mit Animationssequenzen und riesigen Kunstbühnenbildern aufgemotzt zu werden, wie man sie von Künstlern des frühen 21. Jahrhunderts kannte“ (Albrecht 2014, S. 171).

In diesem Zuschnitt ist Albrechts Roman auch ein Kommentar zu den Bedingungen von Literaturproduktion unter Kreativitätsdiktat. Einerseits stehen Künstler_innen (in Ruhrstadt) unter kreativem Zugzwang, andererseits sind sie stark subventioniert. Diesem Zwiespalt aus Autonomie und ökonomischer Abhängigkeit im künstlerischen Feld begegnet die Regierung von Ruhrstadt durch ein Überbietungssystem, das sowohl die Subventionen erhöht als auch den Literaturbetrieb stärker am Wettbewerb ausrichten will. Dafür wird Selbstunternehmertum zum Leitbild stilisiert. Die ganze Stadt sei

„ein riesiges kreatives Unternehmen, bestehend aus inzwischen sechzehn Millionen kreativer Unternehmer. Und andererseits ist es die Kommune selbst, die alles am Laufen hält, indem sie in riesigen Mengen das, was ihr die Bürger geben, in Form von Subventionen zurückführt“ (Albrecht 2014, S. 154).

Die Regierung prolongiert damit ein Modell des aktivierenden Sozialstaats kapitalistischer Prägung, das die Initiative jedes Einzelnen anvisiert und den

Markt neoliberal öffnet. Für das Literaturbetriebssystem bedeutet dies eine Umstrukturierung hin zu mehr Wettbewerb. Da diese Maßnahmen direktivistisch von einem von der Regierung eingesetzten Kuratorium gesteuert sind, wird die kapitalistische Basis mit einem sozialistischen Überbau versehen, der sich allerdings in Regulierungsmanie erschöpft, wenn für die Literaturproduktion ein „PLANSOLL“ (ebd., S.48) ausgegeben wird, das die Schriftsteller_innen auf vorgegebene Thematiken und Ästhetiken festlegt. Thematisch bedeutet dies eine Verpflichtung auf das Thema Arbeit, mit dem gleichsam an die Tradition der Arbeiterliteratur in der Region angeknüpft wird:

„Schluss mit der Reduktion auf Sprache, Schluss mit Beziehungsgeschichten und Schluss mit Theorieklamauk. Die ARBEIT sollte Thema für alle sein“ (Albrecht 2014; Hervorhebung im Original).

Albrechts Roman hingegen erzählt den Arbeitsprozess in keiner der vielen anzitierten kreativen Branchen des Textes jemals aus. Es gilt, was Erhard Schütz (2007) über die literarischen Verarbeitungen von Arbeit im Allgemeinen festgestellt hat, nämlich dass sie unsichtbar und damit schwer visualisier- oder narrativierbar ist:

„Arbeit hat ja ohnehin das Problem mangelnder Sichtbarkeit. Was sichtbar ist, sind die Gehäuse und Werkzeuge und die Produkte, in denen der *Prozess* der Arbeit aber eingeschlossen blieb oder verschwunden war. Und umso mehr bei der immateriellen Arbeit der Büros. Dies Problem mangelnder Sichtbarkeit teilt die Arbeit mit dem Schreiben“ (Schütz 2007, S. 17).

Die so aufgestellte Analogie der Unsichtbarkeit industrieller wie postindustrieller und damit auch schriftstellerischer Arbeit führt Schütz zu seiner These der Musealisierung. Da weniger der Prozess der Arbeit selbst als vielmehr die „Gehäuse und Werkzeuge“ literarisch eingefangen werden können, bleibe in der Literatur von der Arbeit nur mehr ein museal ausgestellter Rest, eine Sammlung vergangener Arbeitsmaterialien, in denen die „Spuren der Arbeit und der Arbeiter“ (ebd.) verschwänden.

Arbeit wird so in Schütz' Lesart zur Staffage des Verlusts. In *Ruhrstadt* wird im Ruhrgebiet des Jahres 2010 die Musealisierung der Arbeit mit einer Eventisierung im Zeichen des Place Branding (Kunzmann 2015, S.38) amalgamiert, mit dem eine Stadt als geschlossene, produktähnliche Einheit handhabbar und vermarktbar wird (Stöber/Kalandides 2015, S.229), was dem ökonomischen Wettkampf von Städten um Aufmerksamkeit und der Identifikation der Bewohner gleichermaßen zuarbeitet (Löw 2010, S.181).

Eine Verpflichtung auf das Thema Arbeit ruft freilich bewusst Assoziationen mit der „gelenkten Literatur“ der DDR auf. Deren in die Zukunft gerichtetes, auf Arbeit gründendes Fortschrittsnarrativ wird in Ruhrstadt gleichwohl ad acta gelegt und auf die reine Vergangenheitsbeschwörung umgelenkt, denn „[d]ie Literatur sollte zurückkehren in die Zeit als es besser war“ (Albrecht 2014, S. 28).

Zu diesem Zweck wird die regionale Vergangenheit und damit die Literaturproduktion der Ruhrstadt in drei Gruppen aufgeteilt, die auf eine thematische Auseinandersetzung mit der industriellen Gesellschaft, der vorindustriellen Gesellschaft und der Antike verpflichtet werden. Darin offenbart sich nicht nur der kreativen Freiraum negierende Zwangskollektivismus der Ruhrstadt, sondern, durch den Rekurs auf eine (heroische) industrielle und vorindustrielle Vergangenheit und auf die antiken Wurzeln, auch ein Ausblenden der unmittelbaren Vorgeschichte der Ruhrstadt.

Dieses System firmiert im Text selbst als „Kreativsozialismus“, als Amalgam aus sozialistischem Direktionismus bei gleichzeitig dezentraler Organisation, aus kapitalistischem Wettbewerb und einer vollumfänglichen Subventionspolitik. Die grundlegende Frage, die eine Vereinigung gegensätzlicher Systeme provoziert, lautet dann:

„Wie kann der Kapitalismus so organisiert werden, dass er innovativ ist UND trotzdem seine regulativ-administrative Kraft behält?“ (Albrecht 2014, S. 166; Hervorhebung im Original)

Die Fokussierung der freigelassenen Kreativität als ökonomischer Antrieb kann dabei auf die intrinsischen arbeitsmotivationalen Qualitäten der Selbstverwirklichung in der kreativen Arbeit setzen, die in Albrechts Fiktion sogar den Versuch scheitern lassen, ein bedingungsloses Grundeinkommen einzuführen. Hier wird deutlich, dass sich gerade in der subjektivierten Arbeit im Kreativsektor ein Arbeitsethos prolongiert, das den Wert der Arbeit nicht einer Grundsicherung unterordnet. Im Roman lehnt die Bevölkerung das Grundeinkommen mit der Begründung ab,

„[s]ie wollen kreativ sein, das ja, aber nicht, wenn sie dabei Miete und Grundeinkommen subventioniert bekommen“ (Albrecht 2014, S. 75).

Genau dieses auf Individualismus gepolte Ethos ist es aber auch, das das Projekt des Kreativsozialismus im Roman scheitern lässt. Zwar wird die von Andreas Reckwitz herausgestellte imperative Logik des Kreativitätsdispositivs (Reckwitz 2012, S. 10 et passim) in Ruhrstadt von György Albrecht, d. h. vonseiten der Regierung, auf die reine Selbsterfüllung zurückgestutzt und von

seiner Koppelung an Leistung und Wettbewerb befreit. Albrecht akklamiert diesbezüglich, es gehe

„nicht um Performance im Sinne von Leistung, [...] es geht uns darum, dass jeder immer wieder mit viel Lust und Kraft eine andere Rolle spielen kann. [...] Ihr werdet nur kreativ, wenn ihr euch dafür entscheidet, kreativ zu sein!“
(Albrecht 2014, S.54)

Die Befreiung des Subjekts aus den ökonomischen und motivationalen Fesseln bleibt aber eine scheinbare, weil sie übersieht, dass mit der aktiven Entscheidung zur Kreativität der Zwang zum Kreativ-Sein im Sinne einer Selbstregierungsform lediglich subjektiviert wird, in seinem Kern aber unangetastet bleibt. Dieses von Albrecht in *Anarchie in Ruhrstadt* satirisch zugespitzte Scheitern einer kapitalistisch und sozialistisch gleichermaßen eingespannten Kreativität deutet sich im Roman an zwei Stellen an.

Zum einen impliziert die vorgenommene Modularisierung eine Zuordbarkeit von Kreativität nach Sektoren. Das reduziert die freie Entfaltungsmöglichkeit von künstlerisch arbeitenden Individuen nachhaltig, die damit auf eine bestimmte Produktionsform (und, wie gesehen, darin noch einmal auf vorgegebene Themen) festgelegt werden, und führt auf dem Gebiet der Performance-Kunst, die in Castrop-Rauxel angesiedelt werden soll, zu Verwerfungen. Die Performance-Künstler_innen der Ruhrstadt wollen sich nämlich nicht auf eine singuläre Kunstform festlegen lassen, sondern fühlen sich mal stärker der Literatur, mal der Musik, mal der bildenden Kunst zugehörig (Albrecht 2014, S. 122).

Wesentlich wichtiger für das schließlich in Anarchie endende Experiment einer ebenso kapitalistischen wie direktiven Steuerung der künstlerischen Produktion ist, dass solcherart die vergangenen Diskussionen um den sozialistischen Realismus und die Aufbau-literatur der DDR noch einmal durchgespielt werden. Wie diese wird auch die formale und thematische Verpflichtung der Kulturschaffenden auf vorgegebene Sujets und Ausdrucksmittel zum Hemmschuh kreativer Selbstverwirklichung, weil sie den Distinktionsdrang künstlerischer Ausdrucksformen hintergeht und damit das Niveau der künstlerischen Produktion zu einer Kunst für alle nivelliert.

In Albrechts Roman betrifft das primär die Theater von Ruhrstadt, die zum Ende des kreativsozialistischen Experiments allesamt leer stehen. Den Grund benennt der Performancekünstler und Ruhrstadtkritiker Zocki Zeretzke:

„Die alten Theater [...] wurden leerspielt. Wir schrieben den Künstlern ein Programm vor, das niederschwellig war, das alle verstehen konnten, die Ungebildeten wie die Gebildeten. Nix, was da auf der Bühne passierte, sollte schon

klüger sein als das, was wir darüber sagen würden. Und am Ende war die Schwelle so niedrig, dass niemand mehr verstand, dass es eine Schwelle gab, über die er hineingebeten wurde“ (Albrecht 2014, S. 216).

Während sich hier also eine vehemente Kritik an der Normierung des kreativen Ausdrucks vernehmen lässt, übt sich Albrechts Roman im Ganzen im Beharren auf der Autonomie der Kunst und verlacht jegliche Versuche ihrer Indienstnahme. Liest man den Roman als kritische Intervention, die im Modus der dystopischen Satire die Freiheit der Kunst verteidigt, dann hat der Roman weder im Ganzen noch auf der Ebene des Plots eine Alternative zur kapitalistischen Inkorporation von Kreativität zu bieten.

Die Anarchisten im Text selbst forcieren keine progressive, sondern eine regressive Befreiung im Sinne eines Ausstiegs aus jeglicher Form von Abhängigkeit und zielen auf eine Rückkehr zur agrarischen Autonomie der Selbstversorgung, während der in den Strudel der Anarchie geratene Schuster Rick Rockatansky vom Standpunkt des Handwerks aus den Kreativitätszwang ins Visier nimmt. Auch hier ist der Ausweg ein Rückschritt zur standardisierten Qualitätsarbeit, aber auch zum nicht entfremdeten Ideal einer unmittelbaren Verbindung zwischen dem Handwerker und dem Produkt seiner Arbeit. Rick empfindet Freude,

„einfach, wenn er eine Arbeit gut machen kann, um ihrer selbst willen. Und nicht: um meiner selbst willen“ (Albrecht 2014, S. 32).

Damit wird das Selbstverwirklichungsversprechen der Kreativökonomie aufgekündigt und ein Arbeitsethos reanimiert, das längst verschüttet geglaubt war. Diesen Stolz auf gute Handarbeit kann der Roman mit seinen Redundanzen und inhaltlichen Ungenauigkeiten für sich selbst kaum reklamieren. Aber er affirmiert in der Form auch nicht, was er zu kritisieren vorgibt, sondern beharrt formal und inhaltlich auf seiner Eigenständigkeit, die sich keinem kapitalistischen Verkaufsgebot und keiner Verpflichtung auf eine normative Ästhetik unterwirft.

5.2 Das Ende der kreativen Arbeit in der Erzählung: „Schimmernder Dunst über CobyCounty“

Nachdem der 1983 geborene Leif Randt für einen Auszug aus *Schimmernder Dunst über CobyCounty* 2011 bei den Klagenfurter Tagen der deutschsprachigen Literatur mit dem Ernst-Willner-Preis ausgezeichnet wird, ist die Rich-

tung der Literaturkritik vorgegeben. Unisono feiert sie den Text als Bild einer „Wohlfühl-Diktatur des Common Sense“ (Radisch 2015) bzw. als „kulturkapitalistischen Garten Eden“ (Rüdenauer 2011), in dem die Wohlstandsgesellschaft nur noch von ihrer eigenen Sinnleere bedroht sei (Bopp 2011).

Damit hebe sich Randts Text, gerade indem er ausschließlich an der Oberfläche schreibe, wohlthuend von jenem „Surfen auf dem Lack der Erscheinungen“ ab (Radisch 1997), mit dem Iris Radisch in der *Zeit* schon früh die Oberflächlichkeit des westdeutschen Parts der wiedervereinigten Literatur der 1990er Jahre gegeißelt hatte.

Während andere Schriftsteller_innen aus Randts Generation nicht wüssten „wie sie mit ihrer Freiheit zur Selbstverwirklichung, dem Druck zur Selbstoptimierung umgehen sollen [...] [m]it einem Leben, das zwischen Genussarbeit, Leistungsdruck und einer durch Internet induzierten Ich-Erschöpfung pendelt“ (Bartels 2011), wird an *CobyCounty* hervorgehoben, dass der Roman die Oberflächlichkeit der dargestellten Welt auch formal stringent umsetze, was ihm die Funktion einer „ebenso heitere[n] wie vergnügliche[n] Parodie“ dieser Oberflächenphänomene zuschreibt (Bucheli 2011).

Randts Text operiert dabei mit einem überschaubaren Figurenensemble. Erzählt wird die Geschichte in der ersten Person von Wim Anderson, 26, der als Literaturagent wie alle anderen auftretenden Personen in der Kreativ- oder Tourismuswirtschaft von CobyCounty arbeitet: So ist sein Stiefvater Tom O'Brian Besitzer eines Hotels, seine Mutter Marketingexpertin, sein bester Freund Wesley Alec Price Kunsthistoriker, sein leiblicher Vater Regisseur usw. Damit wird eine Konturierung der städtischen Kreativökonomie zualererst über die Berufszugehörigkeit des Romanpersonals vorgenommen.

Auffällig ist die Handlungsarmut des Plots. Episodisch wird von der Geburtstagsparty von Wims Mutter, kürzeren Treffen mit seiner Freundin Carla, seinem Freund Wesley, einem Kinobesuch, einem Klassentreffen und einer Wahlparty berichtet, bei denen jeweils das uneigentliche Sprechen im Smalltalk-Modus dominiert, in dem sich die Oberflächlichkeit der Gesellschaft als in die Sprache und die Psyche der handelnden Figuren eingeschriebenes Glücksdiktat dechiffriert. Die Handlungsarmut des Textes entspricht dabei exakt jener wohltemperierten (mediterranen) Gleichförmigkeit, die das Leben in CobyCounty insgesamt kennzeichnet.

Damit ruft der Roman aber nicht nur die Frage auf, wie ein derart sich perpetuierendes Glücksempfinden in eine „totalitär gewordene[] pursuit of happiness“ (Baßler/Drügh 2012, S.61) und in Langeweile umzuschlagen droht. Durch das explizite Setting der Creative City drängt sich auch die Frage auf, woraus sich Kreativität speisen soll, wenn die glatte Oberflächenstruk-

tur der Stadt, der Menschen und ihrer Kommunikation keine Reibungsfläche mehr bietet, an der sich Kreativität erst entzünden könnte.

Bevor im Folgenden die kaum explizierten Aspekte kreativer Arbeit in den Blick genommen werden, soll zunächst das hedonistische Gesellschaftsgefüge CobyCountys und die sprachliche Umsetzung dieser ebenso klassenwie ereignislosen Gesellschaft näher betrachtet werden.

Schon die am Anfang des Textes stehende Geburtstagsparty von Wim Andersons Mutter macht mit Nachdruck deutlich, wie in CobyCounty sämtliche gesellschaftlichen oder generationellen Divergenzen eingeebnet werden und ein Sicherungssystem eingezogen wird, das jegliche Abweichung vom normal-normativem Mittelmaß suspendiert. Zunächst ist dabei die Party Ausdruck einer vollständigen Verwischung der Grenze von Arbeit und Nicht-Arbeit, Privatheit und Öffentlichkeit, wie sie für das Arbeitsregime der Gegenwart und insbesondere der Kreativarbeit typisch ist.

Das zeigt sich daran, dass die Feier auf der Dachterrasse des Hotels von Wims Stiefvater und damit am Arbeitsplatz seiner Mutter stattfindet. Mehr als das: Auch die Gäste der Party sind der Mutter nur zu „geschätzten 38 %“ persönlich bekannt. Der Rest besteht aus älteren Kururlaubern, die den Frühlingsbeginn in CobyCounty verbringen. Bei Wim führt diese professionelle Verwischung der Sphären indes nicht zu einer ablehnenden Haltung, sondern wird im Gegenteil als Indiz für das reibungslose Funktionieren des Gemeinwesens interpretiert,

„als seien die verschiedenen Altersgruppen in unserer Stadt freundschaftlich miteinander verbunden“ (Randt 2011, S. 10).

Der professionellen Eventisierung der Feier folgend, hat die planmäßige Eliminierung des Zufalls höchste Priorität. Als ein Unwetter aufzieht, wird das sich ankündigende Ereignis zunächst als für diese Jahreszeit völlig normal standardisiert und langfristig in die Planung der Feier einbezogen, denn in den Suiten stehen für die auf der Dachterrasse vom Regen *überraschten* Gäste schon gefüllte Badewannen, Champagner und Bademäntel bereit.

Realität, so wird in dieser Szene deutlich, ist in CobyCounty geplant und organisiert, folgt also ohne Abweichungen einem genau festgelegten Skript. Dieses System einer handlungsleitenden Realfiktion, die die Realität antizipiert, behält auch in der Retrospektive seine Bindungskraft. Das lässt sich anschaulich an Wims biografischer Erzählung im (wiederum narrativ vorgegebene Muster erfüllenden) Genre einer „Romantic Comedy“ (ebd., S. 15) nachzeichnen:

„Als Teenager sind wir davon ausgegangen, dass ein Leben in kleinen, in sich abgeschlossenen Episoden stattfindet. Also haben wir uns irgendwann zum ersten Mal verliebt und es zu sinnlichen Knutschszenen auf Wiesen und Anhöhen kommen lassen. Später mussten wir tragische Trennungen hinnehmen und feierten dann aus Trotz ausschweifende Tanzpartys am Strand. Das Prinzip war, dass sich dieser Verlauf regelmäßig wiederholte: Sinnlichkeit, Trennung, Tanzparty. Gut daran ist, dass sich bis heute nie etwas verschlechtert hat“ (Randt 2011, S. 15f.).

Die hier als narratives Kindheitsmuster vorgestellte Episodenstruktur findet sich auf der Textebene des Romans wieder, der ebenfalls keinen kontinuierlichen Handlungsbogen, sondern einen episodischen Kaleidoskopstil präferiert und sich so mit der Projektförmigkeit des Lebens (und Arbeitens) deckt, die von Boltanski/Chiapello (2006, S. 147 ff.) auf den Begriff der projektbasierten Polis als Etikett der Gegenwartsgesellschaft gebracht worden ist, die das Leben als Abfolge unverbundener Projekte entwirft (Bröckling 2007, S. 278f.) und dabei das Ich vom Subjekt zum Projekt transformiert (Han 2016, S. 9).

Auffällig an Wims biografischer Kurzerzählung ist, dass die Akzeptanz der Projektförmigkeit und der episodischen Struktur das Subjekt nicht etwa zum jeweils neu beginnenden Gestalter neuer Projekte erhöht, sondern ihn in ein präformierendes und normalisierendes (Erzähl-)Korsett einzwängt und seiner Handlungsfähigkeit beraubt. So wird das Sich-Verlieben zu einem Akt rationaler Einsicht ins Systemische degradiert und das verliebte Subjekt so weit passiviert, dass es sich nicht aus eigenem Antrieb, sondern nur aus Einsicht in die Prädetermination des Lebens verliebt, nicht von sich aus küsst, sondern es zu bildhaft klischierten „Knutschszenen“ lediglich kommen lässt und sich auch nicht trennt, sondern Trennungen hinnimmt.

In CobyCounty ist alles, auch das eigene Leben, gut eingerichtet, nichts ist zufällig, sondern folgt dem Wunsch nach Stabilität, sodass selbst die ursprünglich zur Generierung von Innovation gedachte Projektstruktur in eine verlässliche Wiederkehr des Immergleichen zurückfällt. Flankiert wird diese Sehnsucht nach klaren Strukturen, nach Überschaubarkeit und geordneten Verhältnissen von im Text aufscheinenden Metaphern und Symbolen der Ordnung.

Wenn Wim den Wunsch verspürt, mit der städtischen Hochbahn zu fahren, dann deshalb, weil sie selbst ein Sinnbild von Verlässlichkeit ist – mit nur drei Verspätungen in 17 Jahren (Randt 2011, S. 23) – und weil die Hochbahn (wie das Hotelhochhaus seines Stiefvaters) einen Überblick über die Stadt und damit ein Gefühl weniger von Erhabenheit als von Sicherheit evoziert.

Von der Hochbahn aus lassen sich 80 Prozent der Stadt überblicken, wie Wim weiß, und ebenso ist auch die von hier oben zu erkennende Symmetrie der Straßenlaternen (ebd.), kein Symbol aufklärerischer Erkenntnis, sondern von Ordnung – einer Ordnung mithin, der sich die Bewohner gerne unterstellen, weil sie als rational und gut bewertet wird und zu einem allgemeinen Einverständnis führt, das Wims Stiefvater Tom O'Brian in einfache Worte fasst:

„Was willst du mehr? Du lebst in CobyCounty und der Frühling bricht an“
(Randt 2011, S. 71).

Dabei sind die ökonomischen und organisatorischen Strukturen der Stadt von den Protagonisten bereits so weit inkorporiert, dass ihr gesamtes Verhalten ökonomisch gebahnt erscheint, ohne damit einer Unterwerfung des Subjekts das Wort zu reden, da die Übernahme organisatorischer und ökonomischer Prinzipien auch im Privaten ein durchaus reflektierter Prozess ist, der im Sinne der Rational Choice schlicht als beste Wahl erscheint.

Das wirkt noch in die intimsten Beziehungen hinein, die nach ökonomischen Kriterien arrangiert und valorisiert werden. Wenn Wim den Beginn seiner langjährigen Beziehung mit Clara als eine Art Planungstreffen rekapituliert, bei dem „abgeglichen [wird], was wir uns von einer gut organisierten Liebe erwarten“ (ebd., S. 26), dann erscheint das als eine überzeichnete Realisierung der von Eva Illouz diagnostizierten Interdependenz von Kapitalismus und Emotionalität.

Illouz analysiert in ihren Adorno-Vorlesungen, wie ökonomische Beziehungen zunehmend von Gefühlen bestimmt werden und umgekehrt das Reich der Gefühle ökonomischer Kalkulation unterliegt, die bis zur Investition in eine Partnerschaft reicht. So kann man mit Illouz (2007) von einer Ökonomisierung des Emotionalen wie von einer Emotionalisierung des Ökonomischen ausgehen. Illouz macht diese wechselseitige Durchdringung nicht zuletzt am Konsum fest, der auch Geschlechtsidentitäten festschreibe:

„Der Konsum geht unmittelbar von den kulturellen Drehbüchern des Selbst aus und übersetzt so die geschlechtlichen Identitäten des Mannes und der Frau in tägliche Interaktionsstrategien; er produziert und reproduziert das soziale Geschlecht durch die Erfahrung von Verführung und Sexualität. Der Konsum ist keine falsche Schicht, mit der das Selbst überlagert würde; er folgt aus dem Kern der sozialen Beziehungen, Identitäten und Gefühlen heraus. Genauer gesagt: Die Konsumkultur hat die Geschlechteridentitäten um eine Fülle von Erlebnissen und Objekten herum organisiert, die gleichermaßen die eigene Sexualität und die eigene sexuelle Attraktivität markieren. Man kann nicht oft genug wiederholen, dass die Konsumkultur die Subjektivität über die

Sexualität in ihren Dienst gestellt hat, und dass die Gefühls-, Gender- und Konsumentenidentitäten zugleich durch die Inszenierung sexueller Bedeutungen koproduziert werden. Diese Anmerkungen werfen im Gegenzug die Frage auf, wie noch Authentizität möglich sein soll, wenn die Identität in die Konsumgegenstände eingelassen ist“ (Illouz 2018, S. 22).

Ein solcher Konsum besteht bei Randt vornehmlich in der Übernahme medial idealisierter Rollenbilder, deren Kritik letztlich der Einsicht in ihre Naturmäßigkeit weicht. Kurz: Das, was die Kulturindustrie als Lebensentwurf anbietet, scheint auch bei kritischer Reflexion dem Vernunftprinzip zu unterliegen, während jegliches Aufbegehren als infantiler Reflex diskreditiert wird. So wird Kritik der Selbstkritik unterzogen und mündet in totale Affirmation:

„Wir [Wim und Carla] erinnerten uns daran, wie unsere Eltern versuchten, sich über das TV-Programm lustig zu machen, es aber immer wieder einschalteten. Carla und ich glauben bis heute, dass auf diese Weise einige unserer biedersten Eigenschaften herausgebildet wurden. Und um uns von der Softness der Vorabendserien zu emanzipieren, haben wir uns am Anfang unserer Beziehung für ruppigen Sex entschieden. Weil wir aber bald anfangen, uns währenddessen albern vorzukommen, lieben wir uns heute vermehrt so, wie sich die Charaktere im europäischen Fernsehen mutmaßlich auch geliebt hätten. Man könnte in diesem Zusammenhang vielleicht sagen, dass wir uns in bestehende Muster eingefügt, dass wir aufgegeben hätten. Vielleicht haben wir uns aber auch nur zu zwei sehr viel relaxteren späten Jugendlichen entwickelt“ (Randt 2011, S. 26).

Wo sich der Versuch der Medienkritik der Elterngeneration zu kindischem Trotz degradiert findet, ist die Affirmation (der Konsumkultur) zugleich ein Zeichen altkluger Reflektiertheit der „späten Jugendlichen“ und ein letzter Rest von generationellem Distinktionsgewinn, der sich nach dem konkreten Sexualakt, den Wim und Carla dann vollziehen, nahtlos in einen weiteren Konsumakt fügt.

Dieser wird als letzte Schwundstufe hedonistischer Widerständigkeit aufgefasst: Wim und Carla bestellen noch vom Bett aus Süßigkeiten bei einem Konditorei-Bringdienst (bei dem nur Kunststudenten als Lieferboten angestellt sind) und rechtfertigen diese Konsumentenentscheidung wiederum über den Exklusivitätsanspruch der nur dort zu beziehenden Kuchensorten und über die generationelle Absetzung von Carlas Eltern, die „gegen stilisierte Bringdienste waren“ (ebd., S. 28).

Dass dabei das Widerstandspotenzial im Popgestus auf generationelle Kleinstgefechte verschoben und qua Konsum umgesetzt wird, zeigt sich auch

darin, dass in CobyCounty ein Underground existiert, der keine politische Agenda, kein Partei-, sondern ein Party-Programm forciert, also vordergründig illegale Clubpartys veranstaltet. Ort dieser Veranstaltungen sind nicht etwa leerstehende Fabrikareale oder besetzte Häuser, sondern die Symbole der Konsumkultur selbst: Shoppingcenter.

In der Einkaufspassage CobyCountys sorgen tagsüber Streulichtlampen dafür, dass man beim Blick in die Schaufenster zugleich die Produkte und sich selbst in idealisierter Form, nämlich „noch ebenmäßiger wahrnimmt“ (ebd., S.32).

Damit lenkt der Konsum eben nicht vom Ich ab, sondern fokussiert auf ebendieses und zeichnet es weich. Bei der nachts ebendort stattfindenden Underground-Party scheint sich der gegenkulturelle Impuls darin zu erschöpfen, dass man die Auslagen der Schaufenster nicht mehr richtig erkennen kann und – auch dies erscheint freilich eher als ein Zeichen konsumierbarer Exklusivität denn als Illegalität – erst nach Befragung durch das wachhabende Aufsichtspersonal durch einen Notausgang eingelassen wird.

Insofern ist der Underground in CobyCounty keine gegenkulturelle Herausforderung der administrativ eingehegten Kreativ- und Tourismuswirtschaft, sondern deren Verlängerung. Da das Publikum der Party überwiegend aus Tourist_innen besteht, die über soziale Netzwerke viel besser über die Veranstaltung informiert sind als ein Einheimischer wie Wim, scheint der Underground in CobyCounty zum Teil des Marketingkonzepts der Stadt herabgesunken.

Die unhinterfragte Akzeptanz der nivellierten Wohlstandsgesellschaft, die Kritik an ihr nicht mehr endogenisiert, wie Boltanski/Chiapello mit Bezug auf den gegenwärtigen Kapitalismus behaupten, sondern sie vielmehr bereits antizipiert und zur Stabilisierung des Systems selbst produziert, führt zu einer konservativen Besitzstandswahrung, die das progressive Selbstbild der Kreativen zum reinen Image herabstuft. Insofern funktioniert es als *place brand* (Stöber/Kalanides 2015, S.232), das psychologisch nach innen wie nach außen wirkt, indem es der kommodifizierten Kreativität CobyCountys den Anschein eines Restes an kreativem Nonkonformismus gibt und damit die Imago eines place to be aufrechterhält.

Wenn Moritz Baßler und Heinz Drügh dem Roman attestieren, er taste „mit durchaus kritischem Duktus den Background der kapitalistischen Überflussgesellschaft ab“ (Baßler/Drügh 2012, S.62), dann ist die Frage, worin sich dieser Duktus äußert, da Erzählerrede und die Dialoge des Textes stilistisch der Oberflächlichkeit des Inhalts angepasst sind. Aber gerade in diesem Modus einer subversiven Affirmation, die die (durch Werbung) ökonomische

misch kontaminierte Sprache ausstellt, liegt die Wurzel der Kritik von Randts Text.

Es dominiert die aus der Werbung entnommene Verwendung von Adjektiven zur Charakterisierung und Aufwertung von Gegenständen und Sachverhalten, die sich in ihrer Häufung und durch die Verschaltung mit banalen Aktivitäten selbst dekurieren. So knöpft sich Wim nicht einfach sein Hemd zu, sondern ein „hochwertiges Hemd“ (Randt 2011, S. 105), während die Hemden der Touristen nicht einfach passen, sondern „gutgeschnittene Hemden“ (ebd., S. 113) sein müssen.

So sind auch die Mädchen, die Wim in einer Suppenbar sieht, nicht einfach schön, sondern „apart“ (ebd., S. 115). Das führt so weit, dass die Verwendung von Adjektiven pleonastisch wird, wenn betont wird, dass das Gemüse der in eben dieser Suppenbar gegessenen Suppe „gegart“ (ebd., S. 116) ist. Was sollte es auch sonst sein? Das Zugpersonal ist nicht einfach freundlich, sondern „hochzufrieden“ (ebd., S. 130) und die Bedienung einer Espressobar nimmt Wims Bestellung „strahlend“ (ebd., S. 149) entgegen. Hier wird vom Erzähler mit viel adjektivischem Aufwand versucht zu überblenden, dass es eigentlich nichts zu erzählen gibt.

Das gilt in umgekehrter Richtung auch für den Einsatz von Modalpartikeln und Adjektiven wie „relativ“, mit denen ein emotionaler Ausschlag in die eine oder andere Richtung gedämpft und relativiert wird, sodass ein Sachverhalt von Wim nicht als schlimm, sondern als „relativ schrecklich“ (ebd., S. 88), das Bierglas als „relativ voll“ (ebd., S. 116), ein Sitzplatz im Zug als „merkwürdig optimal“ (ebd., S. 129) und die eigene mentale Verfassung als „ziemlich gut“ (ebd., S. 136) apostrophiert wird. Auf diese Weise wird jegliche Abweichung vom normalen Mittelmaß sprachlich kassiert.

So bleibt zu fragen, was es eigentlich zu erzählen gibt, wenn nichts Außergewöhnliches passiert. Selbst eines der wenigen wirklichen Ereignisse des Plots, das Entgleisen der städtischen Hochbahn, die schließlich evakuiert wird, ohne dass jemand zu Schaden kommt, wird von Wim nur medial vermittelt rezipiert und ist in einen ökonomischen Zusammenhang gestellt. Er verfolgt die Bergungsaktion nämlich während eines Einkaufs gemeinsam mit anderen Kunden im Supermarkt auf einem Bildschirm. Dabei ist es der professionelle Blick des Literaturagenten Wim, der die narrative Komposition der Fernsehbilder analysiert und das Muster der katastrophischen Massenerhaltung adaptiert:

„Schlag auf Schlag, es ist ein Wettlauf gegen die Zeit, doch unsere Helikopterprofis gewinnen ihn. Zuletzt landen die Unglückspassagiere am Strand und die Supermarktbesucher liegen sich in den Armen“ (Randt 2011, S. 62).

Wenn Wim im Anschluss daran rekapituliert, es handele sich bei der entgleisten Bahn um „eine Katastrophe mit mildem Ausgang, die sich spannend nach-erzählen lässt“ (ebd.), dann markiert dies eine von mehreren metatextuellen Aussagen, in deren scheinbar indifferenter Haltung sich das kritische Potenzial von Randts Roman manifestiert. So lässt sich behaupten, das dystopische Moment des utopischen Szenarios ist nicht auf der Plotebene oder in der Erzählerrede zu finden, sondern als metatextueller Kommentar, der ein Lesen zwischen den Zeilen einfordert, das Wim selbst als Ort des Abwegigen und Wahnsinnigen jenseits der etablierten Ordnung bestimmt:

„Wir haben natürlich nie darüber gesprochen, dass ich der Vater ihres Sohnes sein könnte. Höchstens zwischen den Zeilen, denn die wirklich wahnsinnigen Gedanken liegen ja immer zwischen den Zeilen. [...] Zum Glück haben wir das niemals im Ernst thematisiert“ (Randt 2011, S. 131).

Die scheinbar naive Erzählhaltung des Ich-Erzählers wird zum Indiz für eine Subjektkonstitution, die die immer auch eigene Involviertheit in kapitalistische Zusammenhänge dechiffriert. So verstehen Moritz Baßler und Heinz Drügh den Roman als eine Kritik an der kapitalistischen Besetzung des Subjekts, die hier nicht als Schuldzuweisung in der dritten Person, sondern als Selbstreflexion in der ersten Person gestaltet ist (Baßler/Drügh 2014, S. 62), wobei zu ergänzen ist, dass die Kritik weniger vom Erzähler als vielmehr von den Rezipient_innen zu leisten ist.

Der Grund dafür ist, dass Wim im Text zwar selbst Kritik und Selbstkritik äußert, diese aber folgenlos bleibt, etwa, wenn er während einer Party die „schrecklich erbärmliche Art der Kommunikation“ (Randt 2011, S. 43) zwar identifiziert, dann aber doch fortsetzt, weil auch er am komfortablen Status quo nichts ändern will. Das findet sich wiederum in einer metatextuellen Aussage gespiegelt, mit der Wim jene Texte kritisiert, die er als Agent selbst vermarktet, und die Kritik aufgrund des völligen Einverständnisses mit den herrschenden Verhältnissen direkt revidiert:

Es „passiert in ihnen nichts Besonderes, sie halten lediglich ihr Niveau, aber dieses Niveau ist sehr in Ordnung“ (Randt 2011, S. 45).

Literatur wird solcherart zum Surrogat einer Realität, die nicht verbesserungswürdig scheint. Die Frage, welchen Mehrwert die in CobyCounty entstehende Literatur dann haben könne, beantwortet Wim mit Verweis auf die doppelte Funktion dieser Texte, die vor allem an ein Publikum außerhalb der staatlichen Glückszone gerichtet sind, an jene Partygänger, die jedes Frühjahr zum Feiern nach CobyCounty strömen:

„In der internationalen Presse kursiert seit Jahren die Ansicht, dass die Texte aus CobyCounty stilistisch zwar perfekt seien, dass ihnen jedoch der Bezug zu existentieller Not fehle. [...] Zum Beispiel wurde auf der Webseite von *Le Monde* zuletzt behauptet, der Markt vertrage keine aufwendig gestalteten Bücher über Strandpartys mehr. In Wahrheit wollen die Menschen aber noch viel mehr über gute Zeiten in CobyCounty erfahren, das zeigen nicht nur die Verkaufszahlen, das erklärt sich von ganz allein: Wer nicht hier lebt, will sich ein Leben hier vorstellen, und alle anderen wollen ihre eigene CobyCounty-Erfahrungen mit den Erfahrungen in den Texten abgleichen“ (Randt 2011, S.30f.).

So bekommt Literatur die Funktion zugewiesen, den „tourist gaze“ (Urry 2002) auf die Stadt zu präformieren, und ist damit Teil ihrer Tourismusindustrie. Andererseits wird sie darauf verpflichtet, eine heile Welt zu präsentieren. Der Text benennt dabei zwar nicht explizit die politischen und gesellschaftlichen Zustände außerhalb CobyCountys, aber offenkundig ist Glück nirgendwo so kollektiv realisiert wie hier, sonst wäre die Anziehungskraft der Stadt nicht dermaßen groß.

Solch Kommentare werfen nicht zuletzt die Frage auf, wovon Literatur erzählen soll, wenn es nichts zu erzählen gibt. Für die Erzählungen kreativer Arbeit im Postfordismus heißt das, dass Kreativität, wo sie allumfassend wird, nicht mehr der Rede wert ist. Dieser Befund lässt sich schon rein quantitativ am Text nachweisen. Zwar ist CobyCounty ausschließlich von Kreativen bevölkert und auch die Touristen sind „talentiertere Freiberufler“ aus „den Metropolen der westlichen Welt“ (Randt 2011, S.15), aber die Arbeitsprozesse werden nicht beschrieben.

Zunächst ist lediglich zu erfahren, dass sowohl Wim als auch Wesley an der CobyCounty School of Arts and Economics studiert haben, die die Ökonomisierung der Kultur und Kulturalisierung der Ökonomie schon im Namen trägt. Dass Wesley dort Internationale Kunstgeschichte seit 1995 studiert hat, ist ein weiteres Indiz für das Verhältnis von künstlerischem Überbau und ökonomischer Basis, weil sie mit dem „Wendejahr“ 1995 (Hehl 2015a und 2015b) jenes Jahr zitiert, in dem mit Christian Krachts Roman *Faserland* die markenaffine und marktgängige Popkultur Einzug in die deutsche Literatur gefunden hat. Auch Wims Studiengang „Neues Internationales Literaturmanagement“ bestimmt den Wert von Kunst primär als Warenwert.

Warum und wovon die Menschen in den Kreativberufen in CobyCounty so gut leben können, bleibt ungesagt, bekannt ist nur, dass diese Berufe „in keiner anderen Stadt der Welt so gut bezahlt sein könnten“ (Randt 2011, S.15). Rein praktisch bedeutet Wims Arbeit Fehlerkorrektur und Vorschussverhandlungen mit Verlagen für seine teils noch minderjährigen Klienten,

die Texte „voller sprachlicher Wucht“ (ebd.) produzieren – in Ermangelung anderer Themen allerdings über ihren „Schul- und Feieralltag“, der ihnen „wie ein irrer, existenzieller Rausch“ vorkomme (ebd.). Solche Kindheitsgeschichten mag Wim persönlich zwar nicht lesen, aber er schätzt sie betriebswirtschaftlich, da sie fehlerfrei sind, leicht einen Verlag finden und ihm damit kaum nennenswerte Arbeit machen (ebd., S. 92).

Die Absenz eigentlicher Arbeit führt, wie schon bei Walter E. Richartz' Darstellung der Ereignislosigkeit in der Verwaltung der organisierten Moderne im *Büroroman* gesehen, zu einer Umlenkung auf das Interieur, sodass in der Agentur bisweilen vornehmlich, aber geräuschlos die Kaffeemaschine „arbeitet“ (ebd., S. 18), während Wim mit seinem Chef am alten Eichentisch in der Agenturküche sitzt und nicht über Arbeit spricht. Offenkundig ist die tägliche Arbeitsroutine in einen Konsumalltag eingebettet, der die wirkliche Arbeit schon quantitativ überdeckt, zumindest in der narrativen Nacherzählung:

„Ein guter Arbeitstag beginnt mit Kaffee und zwei Shortstories. Nach der Mittagspause, die ich oft in einem Bistro für üppige Gemüsesuppen verbringe, schreibe ich Emails und führe Telefonate“ (Randt 2011, S. 51).

Welchen Inhalts die E-Mails und Telefonate sind, erfährt man nicht.

Damit nimmt Randts Roman dem Hype um Kreativität jeglichen Reiz. Indem der Text Kreativität zur Norm erklärt, ebnet er die selbstverwirklichenden Implikationen befreiter Kreativität völlig ein. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die Arbeit in der Kreativwirtschaft hier einmal mehr als unkreative Routinearbeit enttarnt wird. Nicht Kreativität hat sich in Randts Entwurf also verabsolutiert, sondern immaterielle Arbeit scheint lediglich mit dem Kreativitätslabel versehen, d. h. umetikettiert worden zu sein (Kunzmann 2015, S. 33 f.). So findet sich Kreativität, wo sie ökonomisch eingehegt und verstetigt ist, in Alltag verwandelt, ihrer Expressivität beraubt und damit jedem anderen Bürojob angeglichen:

„Im Grunde vergehen so vielleicht die allermeisten Tage, man sitzt vor Texten und Bildern, man redet und tippt. Hinzu kommen Schlaf und Ernährung und bei einigen noch Sport und Erotik, aber das bleibt ja auch beides eng an Texte und Bilder gekoppelt“ (Randt 2011, S. 113).

Wo Arbeit und Freizeit dadurch ununterscheidbar werden, dass sie demselben ökonomischen Bild- und Textregime gehorchen, werden Abweichungen, Unwägbarkeiten und Risiken minimiert.

Kreativarbeit wird in CobyCounty also ihres kreativen Inhalts beraubt und auf internalisierte Routinetätigkeit reduziert, die, und darin besteht

Randts Kritik am Kreativitätskomplex, nichts Neues mehr produzieren, sondern, wie CobyCounty im Ganzen, ökonomisch bewährte Erfolgsrezepte lediglich iterieren. Damit liefert Randt eine wichtige Bestimmung des Status des Neuartigen in der Kunst, das zwar, wie Reckwitz schreibt, in der Postmoderne als Mythos dekonstruiert wurde (Reckwitz 2012, S.214), was aber im Kunstfeld trotzdem nicht dazu geführt habe, die Orientierung am Neuen, Überraschenden, Andersartigen aufzugeben. Wo es kaum noch genuin Neues geben kann, wird einfach, so Reckwitz, ausgeweitet, was als neu gelten könne – und das ist primär die Re-Kombination von bereits Bekanntem:

„Indem sich der Stellenwert des interessanten Neuen liberalisiert, kann sich das soziale Regime des Neuen umso robuster perpetuieren. Dieses relativierte und zugleich radikalisierte Verständnis der Kreativität verändert auch die Haltung zum ästhetisch ‚Alten‘, das nicht einfach als überholt abgelehnt, sondern dessen Aneignung und Kombination in den Dienst der Neuheitenkreation gestellt wird“ (Reckwitz 2012, S.124f.).

Hier ist Randt deutlich pessimistischer als Reckwitz. Für ihn kann sich die Geschichte der Kreativität nicht durch permanente Re-Arrangements neu erfinden, sondern sie endet in CobyCounty mit ihrer eigenen Erfüllung, denn wenn alles „kreativ“ ist und Kreativität auf Dauer gestellt wird, kann es keine echte (neue, überraschende) Kreativität mehr geben.

6 FAZIT

Welchen Mehrwert bringt die Betrachtung literarischer Texte hinsichtlich der soziologisch und kulturwissenschaftlich weit fortgeschrittenen Diskussion über kreative Arbeit im Postfordismus? Die analysierten Texte können natürlich keine Repräsentanz beanspruchen – weder für den Kreativitätsdiskurs im Postfordismus noch für die Literatur der Gegenwart. Insofern verbieten sich Aussagen über *die* Literatur oder *den* literarischen Diskurs im Allgemeinen. Dennoch zeigen die diskutierten Romane – und darin stehen sie schließlich doch stellvertretend für eine größere Zahl von literarischen Werken der vergangenen Jahre –, dass die Auseinandersetzung mit den sich verändernden Lebens- und Arbeitsrealitäten im Postfordismus durchaus Gegenstand und Thema von Literatur ist.

Als Interdiskurs – gemeint sind „Diskurse, deren Spezialität sozusagen die Nicht-Spezialität ist“ (Link 2008, S. 122f.) – koppelt sich der literarische Text dabei nicht zuletzt an die arbeitssoziologischen, philosophischen, geschichts- und kulturwissenschaftlichen Spezial- und Interdiskurse an, mischt sie, übersetzt sie ins Allgemeinsprachliche, popularisiert (und dramatisiert) sie gemäß den Logiken der Erzählung. Die Bezugnahme auf die wissenschaftlichen Diskurse kann dabei im Sinne markierter Intertextualität explizit gemacht werden wie bei Heike Geißler, in den meisten Fällen findet der diskursive Rückgriff jedoch unmarkiert statt.

Trotz der auch abseits markierter Intertextualität offenkundigen Bezugnahme insbesondere der jüngeren Romane auf soziologische, kulturwissenschaftliche oder philosophische Thesen und Themen greift es aber deutlich zu kurz, die literarischen Texte lediglich als Spiegel oder Abbild einer extratextuellen Realität zu begreifen. Sie sind keine Illustration soziologischer Thesen. Solch Reduktion würde ihren poetischen Eigenwert unterschlagen und sie zur bloßen Verlängerung von außerfiktionaler Welt oder von Spezialdiskursen degradieren.

Hinsichtlich der Frage nach der Darstellung kreativer Arbeit im Postfordismus besteht der Eigen- und Mehrwert literarischer Texte nicht zuletzt darin, den Effekten und Zumutungen postfordistischer Subjektanrufungen und den je individualpsychologischen Reaktionen auf diese einen adäquaten sprachlichen Ausdruck zu verleihen, oder aber der Sprachlosigkeit gegenüber der Gefangenheit in den paradoxalen Fallstricken aus Selbstermächtigung und Selbstausbeutung eine Form und ein Forum zu geben.

Dass Literatur den Wandel der Arbeitsgesellschaft insgesamt nacherzählt, behauptet gleichwohl keine historische Kontinuität der literarischen Auseinandersetzung mit Arbeit. Hier ist literaturgeschichtlich eine deutliche Wellenbewegung zu konstatieren, die sich auch in den hier besprochenen Texten findet: Infolge von 1968 kommt es zu einer verstärkten Thematisierung, die sich in den 1970er Jahren mit Tendenzen der sogenannten Neuen Subjektivität zunächst in der Frage der Subjektivierung von Arbeit trifft, schließlich aber zum Nischenthema der Werkkreisliteratur herabsinkt.

Eine erneute, breitenwirksamere Thematisierung setzt dann erst wieder in den 2000er Jahren im Zuge der New Economy und noch einmal mit Nachdruck nach den Finanz- und Wirtschaftskrisen der Jahre 2007 ff. ein. Ab Mitte der 2000er Jahre lässt sich so allgemein eine intensiviertere Bezugnahme von literarischen Texten auf arbeitsweltliche Thematiken behaupten (die spätestens seit der Mitte der 2010er Jahre indes bereits wieder abschwilt):

„Die Literatur hat sich mit diesen Entwicklungen auseinandergesetzt; tendenziell werden die Veränderungen, die ja auch mit zunehmend prekären Arbeitsverhältnissen einhergehen, kritisch beleuchtet, wobei jedoch weitestgehend auf eine moralische Auseinandersetzung verzichtet wird. Die veränderten Arbeitsstrukturen werden weder im Sinne einer ‚Kontinuitätsliteratur‘ durch die Abbildung zwar noch bestehender, aber von der neuen Arbeitsorganisation allmählich abgelöster Arbeitsverhältnisse ignoriert noch beschränkt sich eine Mehrheit der Texte auf eine wertende Gegenüberstellung von Alt und Neu, wie die für einen Teil der Literatur des Übergangs zum Industriezeitalter charakteristisch war, noch verkünden sie zuversichtliche Fortschrittsgläubigkeit“ (Heimburger 2010, S.357).

Heimburgers Befund über die Kritikalität *der* Literatur gegenüber den neuen Arbeitsanforderungen und -realitäten im Postfordismus deckt sich mit der Grundhaltung auch der hier fokussierten Texte. Alle stehen den Verheißungen und Sinnangeboten kreativer Arbeit skeptisch gegenüber. Allerdings sind es selten die Protagonist_inen, die eine kritische Haltung artikulieren.

Das findet sich trotz affektiver Bezugnahme auf die Figur des Arbeiters vor allem in den frühen Texten der 1970er Jahre und später lediglich in den autofiktionalen Ich-Erzählungen von Weber und Geißler. Ansonsten kommt den literarischen Figuren die Diskrepanz zwischen ihrem auf hoher Qualifikation und Sensibilität für kreativ-nonkonformistisches Denken fußendem ökonomischen Kapital auf der einen Seite und der Unfähigkeit zum kritischen Hinterfragen der eigenen Position oder zumindest der Unfähigkeit sich aus dieser Aporie mit mehr als blankem Sarkasmus lösen zu können auf der anderen Seite, gar nicht zu Bewusstsein.

Vergleicht man die Texte der 1970er mit denen der 2000er Jahre, besteht ein eklatanter Unterschied darin, dass die 68er-Protagonisten der Texte von Schneider und Timm an ihrem eigenen kritischen Bewusstsein und dem daraus resultierenden Konflikt mit der Gesellschaft (dem Milieu der Arbeiter_innen und der studentischen Linken) leiden, während etwa die Management-Figuren bei Schönthaler, aber auch die Werber von Merkel und Borries unter einem Unvermögen zur Selbstkritik *leiden*, selbst wenn sie, wie Borries' Protagonist, ansonsten professionelle (Kapitalismus-)Kritik betreiben und diese ökonomisieren.

Daraus lassen sich zwei Schlüsse ziehen. Erstes: Die Texte von Timm und Schneider zeigen, dass die These von Boltanski und Chiapello, das Bedürfnis nach Selbstbestimmung von 1968 hätte sich nahtlos in den Managementdiskurs der 1980er und 1990er Jahre transformiert, übersieht, dass das Authentizitätspostulat der 68er an eine radikale Kritik kapitalistischer Institutionen und Formen gekoppelt war, die das Gegenteil des spätmodernen Managementdiskurses darstellen.

Auch in den literarischen Texten der frühen 1970er Jahre findet sich diese kapitalismus- und gesellschaftskritische Flankierung des Selbstverwirklichungsanspruchs, wie auch später bei Cailloux, wo ein anderes Tanzen als Vorbote eines anderen Denkens und einer anderen, zukünftigen Gesellschaft imaginiert wird und wo das alternative Projekt schließlich an seiner eigenen Ökonomisierung scheitert.

In den Romanen ab 2000 findet sich diese Perspektive nicht mehr, weder als Selbst- noch als Gesellschaftskritik. Ihre Protagonisten affirmieren den New-Managementdiskurs und degradieren Authentizität, kreativen Ausdruck und selbst Kritik zur bloßen beruflichen Qualifikation. Kritik findet damit – zweitens – nicht mehr aufseiten der literarischen Figuren statt, sondern als Bruch zwischen der Wahrnehmung der Figuren und dem Textwissen oder zwischen unterschiedlichem Figurenwissen, das sich gegenseitig konterkariert und entlarvt, wie in den Romanen von Schönthaler und Merkel.

Meine Ausgangsfrage lautete, ob der Hype um Kreativität von den literarischen Texten mitgetragen wird. Die Antwort ist: nein. Kreativität kommt in den Arbeitswelten der untersuchten Texte keine Schlüsselrolle zu, weder arbeitsmotivational noch subjektkonstitutiv. Das bedeutet, dass selbst die genuin kreativ arbeitenden Werber und Schriftsteller-Subjekte der Texte, keine Kreativität für sich reklamieren oder ihre Arbeit qua Kreativität valorisieren.

Das bedeutet indes auch, dass die Schreckensbilder einer gänzlich un kreativen, bisweilen taylorisierten Arbeit in Fabrik und Büro des Fordismus, die

in den 1970er Jahren Anlass zur literarischen Kritik waren, eben nicht in eine Feier kreativer Arbeit als Gegenmittel sedierender Routinen umgeschlagen sind, wie sie populärwissenschaftlich von Holm Friebe und Sascha Lobo artikuliert wird.

Stattdessen wird Kreativität als bloßer Passepartout-Begriff dekonstruiert, unter den sich viele Faktoren des postfordistischen Arbeitsanforderungskatalogs subsummieren lassen. Kreativität wird damit weniger als eine Eigenschaft beschrieben, die man erreichen, verwirklichen oder ausleben will, sondern als Managementformel, die man zu erfüllen und Qualität, die man im Beruf einzubringen hat.

Das Etikett „Kreativität“ kann und soll auf möglichst viele Berufsfelder aufgeklebt werden. Sie steht stellvertretend für alle Tätigkeiten, die in einem einmal als kreativ ausgewiesenen Beruf anfallen, auch wenn diese, wie die teilnehmenden Beobachtungen und Interviews von Hannes Krämer und Catherine Robin zeigen, großteils aus Arbeitsroutinen bestehen und klare Hierarchien zwischen den „kreativen Superstars“ und dem Heer derjenigen einziehen, die ihnen zuarbeiten.

Dass diese Zuarbeiten selbst wenig glamourös sind und entsprechend kaum handlungs- und spannungsgenerierende Momente im Sinne der Erzählung zeitigen, davon zeugt die Absenz dieser Routinearbeiten in den analysierten Texten. Sie werden wie bei Borries partiell wegezählt und wie Punkte einer To-Do-Liste abgehakt, ohne dass ihre Bedeutung für das kreative Produkt erzählerisch thematisiert würde, wie sich schon im einleitend verhandelten Roman von Beigbender gezeigt hat: Die literarischen Texte blenden die repetitiven Routinen aus, die noch in den Büroromanen des Fordismus das mentale Stützkorsett der Akteur_innen darstellen.

Als Passepartout-Begriff ist Kreativität darüber hinaus ein atmosphärischer Terminus, der der Fremdzuschreibung, nicht der Selbstdarstellung dient. Statt mittels einer detaillierten Beschreibung von Arbeitsprozessen thematisieren etliche der zur Diskussion stehenden Texte Kreativität über Arbeitsplatzgestaltung, mit der Kreativität gleichsam veräußert und qua Architektur forciert wird. Schon in Cailloux' Garagenfirma ist vor allem die Atmosphäre der Werkstatt samt ihren olfaktorischen und haptischen Komponenten kreativ. Im Postfordismus findet sich diese Garagenromantik als Kulisse wieder (Zeh). Vor allem wird eine architektonische Umstellung auf kommunikative Prozesse forciert, die Privatheit und Ungezwungenheit imitiert (Schönthaler, Merkel, Randt, Zeh).

Keine der literarischen Figuren bezeichnet sich selbst als kreativ noch könnte sie überhaupt sagen, worin die Kreativität der eigenen Arbeit bestün-

de. Hierin erweisen sich die Texte sprachlich als sehr viel ärmer als es noch die detaillierten Beschreibungen nebensächlichster Büro Routinen in den Texten von Richartz und Weber waren. Selbst die subversiv-affirmative Kreativitätsfeier von Randts Protagonisten erschöpft sich im argumentativen Nullsummenspiel, dass kreative Arbeit kreativ ist, weil Kreative in kreativer Umgebung kreativ arbeiten.

Eine identitätsstiftende Funktion kommt der Anrufung von Kreativität abgesehen von Randts Figuren ausschließlich bei Borries' Werber und Cailloux' Tüftlern zu, wenngleich letztere eher am technischen, weniger am ästhetischen Aspekt der von ihnen hergestellten Blitzgeräte interessiert sind und eine motivationale Ausrichtung am Neuen eher zugunsten handwerklichen Könnens aufgeben.

Eine doppelte Ausnahme bilden hier die Texte von Heike Geißler und Anne Weber. Zum einen, weil die Kreativarbeit der Schriftstellerin in beiden Texten den enervierenden Routinen bzw. der zeitlichen Taktung in Büro und Lagerlogistik kontrastiert wird. Kreativität wird dabei ein intrinsischer Wert beigemessen, der in der Überwindung der Routinen und der Freisetzung von Fantasie verortet wird. Zum anderen wird Kreativität damit zur Selbstbeschreibung verwendet und als Ich-Ideal gezeichnet.

Auf den zweiten Blick ist es jedoch weniger der kreative Akt und das Hervorbringen von Neuem, das Weber und Geißler fokussieren, sondern die Freiheit von Zwängen: Freie Arbeitszeiteinteilung und freie Wahl des Arbeitsgegenstandes. Ob das Produkt der Arbeit schließlich als kreativ gilt, liegt, weil Kreativität ein relationaler Begriff ist, daran, ob andere es als kreativ anerkennen.

Die kulturwissenschaftlich artikuliert These von einer Generalisierung von Kreativität im Postfordismus ist mit Blick auf die diskutierten Romane kaum aufrechtzuhalten. Zwar zeigen die Texte, dass auch jenseits der Creative Economy Kreativität schlagwortartig angerufen wird, aber im Prinzip bleibt es bei der bloßen Akklamation. Eher zeugen die Texte von einer Hegemonialisierung des Kreativitätsdiskurses (Reckwitz 2012, S.237). Die Unterscheidung ist maßgeblich: Nicht kreative Arbeit selbst wird hegemonial, sondern die Rede von Kreativität wird breitenwirksam.

Dass hinter diesem Diskurs wenig kreative Praxis steckt, zeigt nicht zuletzt die utopische Zukunftsvision Leif Randts, der die Hohlheit der Rede von kreativer Arbeit in ihrer Redundanz und Oberflächlichkeit ausstellt, wie auch die Figuren bei Schönthaler Kreativität primär als Floskel im Munde führen, während sie sich, dem Optimierungsdiktat unterstellt, in einem auf Dauer gestellten Konkurrenzkampf befinden, der keine kreative Pause erlaubt.

Die sukzessive Umstellung des fordistischen auf ein postfordistisches Produktions- und Arbeitsregime geht, das hat die einleitende Rekapitulation der Forschungsliteratur gezeigt, einher mit Phänomenen der Entgrenzung und Subjektivierung, aber auch mit Prekarisierung und Selbstmanagement des Arbeitssubjekts.

Wo im Fordismus auf Massenproduktion und -organisation gesetzt wird, stellt dich mit dem Postfordismus die Frage der Regierung der Selbstregierung. Mit der Inwertsetzung der subjektiven Qualitäten von Arbeit und der Arbeitsqualitäten des Subjekts treten gleichwohl Ambivalenzen in Erscheinung, die das Arbeitssubjekt als zwischen Freiheiten und Zwängen gespannt erscheinen lassen. Diese Ambivalenzen von Angeboten zur Selbstverwirklichung einerseits und dem Zwang zur Selbstausbeutung andererseits stehen im Fokus aller analysierten Werke. Sie sind thematisch viel zentraler als die kreativen Praktiken selbst.

Die meisten hier zur Diskussion gestellten Texte verhandeln die Entgrenzungseffekte von Arbeit im Postfordismus mit deutlicher Kritik. Das Fehlen einer klaren Unterscheidung von Arbeit und Freizeit respektive Privatheit führt bei Merkel zwar zu einer Akklamation freiwilliger Mehrarbeit bis hin zur völligen Aufgabe von Freizeit, die jedoch mit einem Modell kollegialer, gleichwohl professionalisierter Freundschaft abgedefert wird.

Eine kritische Perspektive auf die negativen psychologischen Folgen dieser Entgrenzung wird zwischen die Zeilen verschoben. Schönthalers Text ist hier drastischer und fokussiert die psychischen Deformationen als Entgrenzungsfolgen schon hinsichtlich der pathogenen Effizienzgesetze, die den innerbetrieblichen Konkurrenzkampf in ärztlicher Behandlung enden lassen.

Dass das fordistische Zeitregime dennoch nicht zum nostalgischen Sehnsuchtsbild taugt, machen die Texte von Weber und Geißler deutlich. Weder die nach der Uhr bemessenen Büroroutinen noch die nach der Stechuhr getakteten Lagerarbeiten vermögen identifikatorischen Halt zu generieren – zumindest nicht für die an subjektiv-sinnerfüllende Arbeit im selbstbestimmten Zeitmanagement gewöhnten Kreativsubjekte der beiden Texte. Richartz' Büroroman macht dagegen deutlich, dass die Nicht-Identifikation mit der geleisteten Arbeit durchaus psychologisch stabilisierend sein kann.

Der in den Texten des Postfordismus zur Effizienzsteigerung, aber auch zur Selbstmotivation forcierte Wettbewerb ist in den Texten des Fordismus nicht inexistent. Er wird als Kampf gegen die Uhr, gegen die Langeweile, gegen die Maschine erzählt.

Das Aushalten und Überstehen dieser täglichen Herausforderung kann ähnliche Empfindungen von Befriedigung generieren wie die kompetitive

Steigerungslogik der postfordistischen Wettbewerbsgesellschaft – mit dem Unterschied, dass im Postfordismus bei Nichterbringung der Leistung die Disqualifikation droht, während im fordistischen Regime der Kampf am nächsten Tag einfach von Neuem beginnt.

Ob die Erledigung von Routinearbeiten als sinnstiftend oder ermüdend wahrgenommen werden, hängt, wie der Vergleich der Lagerarbeit von Geißler und der Fabrikarbeit bei Schneider zeigt, weniger vom habituell-intellektuellen Horizont des Subjekts ab als von der eingenommenen Haltung zur verrichteten Tätigkeit, die in beiden Texten als Herausforderung aufgefasst wird, bei Schneider aber anders als bei Geißler in einer organischen Verschmelzungsfantasie endet, in der Mensch und Arbeit eins werden; ein Bild, das sich auch bei der handwerklichen Arbeit in Cailloux' Alternativ-Firma findet.

Der Schluss liegt nahe, dass die Bewertung der subjektivierten Arbeit an die Erzählperspektive rückzukoppeln ist. Es steht zu vermuten, dass Erzählungen subjektiverer kreativer Arbeit eine Erzählhaltung in der ersten Person Singular favorisieren. Einschränkend muss dann allerdings darauf hingewiesen werden, dass die Ich-Erzählung die allgemein dominante Erzählhaltung der vergangenen Jahre darstellt, wie etwa Juli Zeh (2006, S. 223) behauptet. Ein Blick auf die diskutierten Romane macht indes deutlich, dass *nur* in sechs von zwölf analysierten Texten eine Ich-Erzählinstanz installiert ist. Sechs Texte sind personal erzählt mit einem leichten Ausschlag zum auktorialen wie bei Borries, Richartz oder Albrecht.

Der These von der gegenwärtigen Dominanz der Ich-Erzählungen entspricht auch, dass dieses Erzählmodell bei sämtlichen älteren Texten nicht anzutreffen ist. Aber auch für die genuin in den postfordistischen Zusammenhang gestellten Texte ist die Vermutung, die Erzählung subjektiverer Arbeit bedürfe einer involvierten Erzählinstanz, nicht aufrechtzuerhalten.

Die Erzählperspektive ist nicht verantwortlich für das Was, sondern für das Wie der Darstellung. Die personal bis auktorial erzählten Romane zeigen die Involviertheit ihrer Protagonisten, stellen sie aus und konterkarieren sie durch widersprüchliche Figurenrede, Erzählerkommentare oder Textwissen. Sie zeigen Individuen, denen die Aporien der Kreativität an- und abrufenden Arbeit nicht zu Bewusstsein kommen. Anders die Ich-Erzählungen, die den Konflikt in die Figur selbst verlagern und die Ausweglosigkeit der eigenen Position thematisieren (Weber, Cailloux, Geißler).

Gegen diese strikte Zweiteilung in unreflektiert affirmative Bezugnahmen der Figuren auf die Herausforderungen der postfordistischen Arbeitswelt im Modus personaler Erzählsituationen einerseits und reflektierende Bewusstwerdung der aporetischen Verflechtungen des Ichs in die Vor- und

Nachteile subjektiviert-entgrenzter Arbeitsweisen im Modus der Ich-Erzählung andererseits stellen sich die unreflektiert affirmativen Ich-Erzähler bei Randt und Merkel quer.

Auch wenn ihre unwidersprochene Naivität für Leser_in auf Dauer unerträglich erscheinen mag, liegt doch in diesem Ausgeliefertsein an die unkritische Perspektive der Ich-Erzähler ein Einsatzpunkt für Kritik. Reflexion wird den Rezipient_innen nicht vorgelebt, sondern ihnen (durch den Text, nicht durch den Erzähler) anheimgestellt.

Während die Texte – egal vermittelt welcher Erzählhaltung – deutlich nachzeichnen, dass Kreativität nicht die neue Arbeitsrealität, sondern lediglich ein (selbst-)managerial angerufenes, breit rezipiertes Subjektideal (Koppetsch 2006, S. 679) darstellt, bleibt mehrheitlich unartikuliert, dass die Orientierung an Kreativität im Postfordismus den Künstler als Leitbild setzt und damit eine Sozialfigur zentriert, die nicht nur selbstexpressiv sinnstiftend arbeitet, sondern dabei immer auch prekariätsgefährdet ist. So insistiert Bernadette Loacker darauf, dass die Lebensumstände der meisten Künstler_innen als prekär bezeichnet werden müssen.

Sie wendet sich entschieden dagegen, Künstler_innen aufgrund ihres Engagements zu „neuen Helden der Arbeit“ zu stilisieren, weil sie mit Leidenschaft und Selbstlosigkeit agieren. Künstlerische Arbeit sei eher ein Role Model für prekäre Arbeitsformen denn für flexible Arbeitsformen der Gegenwart im Allgemeinen (Loacker 2010, S. 414).

Diese Prekaritätserzählung findet sich in keinem der analysierten Texte. Während etliche literarische Texte der 2000er Jahre prekäre Arbeitsverhältnisse und Arbeitslosigkeit als Drohkulisse zeichnen, bleibt die Prekaritätserfahrung in den Romanen über kreative Arbeit im Postfordismus randständig. Sie findet sich außerhalb der Textwelt als Erzählanlass etwa bei Geißler, wird aber vor dem Hintergrund der im Lager bei Amazon herrschenden Fabrikdisziplin als kleineres im Tausch gegen geistige und kreative Freiheiten in Kauf zu nehmendes Übel relativiert.

Während bei Merkel die Frage, was ohne Festanstellung nach Beendigung des Projektes kommt und wie schlecht das Verhältnis des Einkommens relativ zur Arbeitszeit aussieht, an den Rand der Wahrnehmung des Ich-Erzählers verschoben wird, ist lediglich bei Schönthaler das Scheitern eine Drohkulisse, allerdings eine, die nicht wie bei Geißler mit kreativen Freiheiten abgemildert wird, weil die Arbeiten in Schönthalers Roman, Kreativität zwar einfordern, selbst aber alles andere als kreativ sind.

Insgesamt zeichnen sämtliche Texte des Postfordismus ein skeptisches Bild einer auf Kreativität ausgerichteten Arbeit. Erstens ist diese in den sel-

tensten Fällen wirklich kreativ, zweitens ist die eingeforderte Kreativität selten subjektstabilisierend oder erfüllend, weil Kreativität drittens zum bloßen Label degradiert wird, viertens wird auch in der managerialen Anrufung der Kreativität in den Texten kein künstlerisches Subjekt als Role Model adressiert.

Offenkundig ist die Bezugnahme auf kreative Arbeit diskursiv inzwischen so weit sedimentiert, dass die ursprüngliche Strahlkraft des unorthodoxen Künstlers verblasst ist, Kreativität sich also von ihrem künstlerischen Ursprung gelöst hat und nunmehr nur noch als Managementtechnik existiert.

Dieses sukzessive Absterben des Künstlersubjekts als mentaler Bezugspunkt kreativer Arbeit im Postfordismus, das die dystopischen Romane von Randt und Albrecht zu Ende denken, illustriert, wie Schöpfung in der Passage vom Fordismus zum Postfordismus ökonomisiert und damit abgeschöpft wurde, was schließlich zu einer doppelten Erschöpfung führt: aufseiten der im Postfordismus in einen auf Dauer gestellten Wettbewerb eingespannten Arbeitssubjekte selbst und zu einer Erschöpfung des Kreativitätsdiskurses, der vor dem Hintergrund der in den literarischen Texten dargebotenen Arbeitsrealitäten als politisch, managementtechnisch, nicht zuletzt aber auch kulturwissenschaftlich aufgeblasener Diskurs erscheint, dem die Entsprechung im Alltag fehlt.

LITERATUR

Abelshauer, Werner (2011): Deutsche Wirtschaftsgeschichte. Von 1945 bis zur Gegenwart. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, München: Beck.

Adorno, Theodor W. (1951/1969): *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ahrens, Jörn (2009): „Bekommt ein Junge vielleicht jeden Tag einen Zaun zu streichen?“. Krise und Konjunktur der Arbeit in der Gegenwart. In: *Limbus. Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaften*, Band 2: Narrative der Arbeit – Narratives of Work, Freiburg im Breisgau: Rombach, S. 71–85.

Ahrens, Ralf / Steiner, André (2015): Wirtschaftskrisen, Strukturwandel und internationale Verflechtung. In: Bösch, Frank (Hrsg.): *Geteilte Geschichte. Ost- und Westdeutschland 1970–2000*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 79–116.

Albrecht, Jörg (2012): Beim Anblick des Bildes vom Wolf, Göttingen: Wallstein.

Albrecht, Jörg (2014): *Anarchie in Ruhrstadt*. Göttingen: Wallstein.

Alt, Lucas (2021): *Genuss und Arbeit im Angestelltenroman. Von Irmgard Keun bis Elfriede Jelinek*, Berlin u. a.: Peter Lang.

Arnold, Heinz-Ludwig (2005): Blitzchen der Subversion. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19.10.2005.

Arzt, Gregor (1995): Walter E. Richartz. Über literarische und naturwissenschaftliche Erkenntnis, Paderborn: Igel.

Assheuer, Thomas (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. In: *Die Zeit* vom 4.11.2010.

Bahrtdt, Hans Paul (1958): *Industriebürokratie*. Versuch einer Soziologie des industrialisierten Bürobetriebes und seiner Angestellten, Stuttgart: Enke.

Balint, Iuditha (2017): *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Paderborn: Fink.

Bartels, Gerrit (2005): *Blitz der Subversion*. In: *Die Tageszeitung* vom 20.6.2005.

Bartels, Gerrit (2011): *Die Zaghaften. Weinerlichkeit, Wachstumsschmerz, Weltrettung: Die Generation um die 30 schreibt Bücher über ihre Luxusprobleme*. In: *Der Tagesspiegel* vom 14.12.2011.

Bartmann, Christoph (2012): *Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten*, München: Hanser.

Baßler, Moritz / Drügh, Heinz (2012): Schimmernder Dunst. Konsumrealismus und die paralogischen Pop-Potenziale. In: *Pop. Kultur und Kritik* 1, H. 1, S. 60–65.

Baudrillard, Jean (1991): *Der unmögliche Tausch*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, Berlin: Merve.

Bauman, Zygmunt (1992): *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*. Aus dem Englischen von Uwe Ahrens, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*. Aus dem Englischen von Reinhard Kreißl, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bechtle, Günter / Sauer, Dieter (2003):

Postfordismus als Inkubationszeit einer neuen Herrschaftsform. In: Dörre, Klaus / Röttger, Bernd (Hrsg.): Das neue Marktregime. Konturen eines nachfordistischen Produktionsmodells, Hamburg: VSA, S. 35–54.

Beigbeder, Frédéric (2001): 39,90. Neunund-dreißigneunzig. Aus dem Französischen von Brigitte Grosse, Reinbek: Rowohlt.

Bertram, Georg W. / Rüsenberg, Michael (2021): Improvisieren! Lob der Ungewissheit, Stuttgart: Reclam.

Böhme, Gernot (2016): Ästhetischer Kapitalismus, Berlin: Suhrkamp.

Böll, Heinrich (1974): Die verlorene Ehre der Katharina Blum, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Boltanski, Luc / Chiapello, Ève (2006): Der neue Geist des Kapitalismus. Aus dem Französischen von Michael Tillmann, Konstanz: UVK.

Boltanski, Luc / Chiapello, Ève (2013): Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel. In: Rebentisch, Juliane / Menke, Christoph (Hrsg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin: Kadmos, S. 18–37.

Bolz, Norbert (1999): Konformisten des Andersseins. Ende der Kritik, München: Fink.

Bopp, Lena (2011): Die fetten Jahre sind die besten. Das wahrscheinlich unaufgeregteste Buch der Saison: Leif Randt schildert einen jungen Mann, der mit sich und der Welt zufrieden ist. Und er schreibt darüber einen fast epochalen Generationenroman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6.8.2011.

Borries, Friedrich von (2004): Wer hat Angst vor Nike-Town. Nike-Urbanismus, Branding und die Markenstadt von Morgen, Rotterdam: Edition Publishers.

Borries, Friedrich von (2011): 1WTC. Roman, Berlin: Suhrkamp.

Borries, Friedrich von (2013): RLF. Das richtige Leben im falschen. Roman, Berlin: Suhrkamp.

Brandt, Sebastian (1494/1998): Das Narrenschiff, übertragen von H. A. Junghans. Durchgesehen und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Stuttgart: Reclam.

Bröckling, Ulrich (2000): Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement. In: ders. / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hrsg.): Glossar der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 131–167.

Bröckling, Ulrich (2004): Kreativität. In: ders. / Krassmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hrsg.): Glossar der Gegenwart, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 139–144.

Bröckling, Ulrich (2005): Projektwelten. Anatomie einer Vergesellschaftungsform. In: *Leviathan* 33, H. 3, S. 364–383.

Bröckling, Ulrich (2007): Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bröckling, Ulrich (2010): Jenseits des kapitalistischen Realismus: Anders anders sein. In: Neckel, Sighard (Hrsg.): Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik, Frankfurt am Main / New York: Campus, S. 281–301.

Bröckling, Ulrich (2017): Feedback: Anatomie einer kommunikativen Schlüsseltechnologie. In: ders.: Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste, Berlin: Suhrkamp, S. 197–221.

Broggi, Susanna / Freier, Carolin / Freier-Otten, Ulf / Hartosch, Katja (Hrsg.) (2014): Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen, Bielefeld: transcript.

Broszat, Martin (1969/2007): Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung, Wiesbaden: matrix.

- Bruder, Jessica (2019):** Nomaden der Arbeit. Überleben in den USA im 21. Jahrhundert. Aus dem Amerikanischen von Teja Schwaner und Iris Hansen, München: Blessing.
- Buch, Hans Christoph (2005):** Blitz aus dem Kasten. In: *Der Spiegel* 38, S. 164 f.
- Bucheli, Roman (2011):** Schöner leben. Ein wenig erinnert dieser Roman an Edward Hoppers stillvolle Interieurs. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 3.9.2011.
- Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (Hrsg.) (2016):** Monitoringbericht 2016: Ausgewählte wirtschaftliche Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kurzfassung. www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/Publikationen/2016/monitoring-wirtschaftliche-ekdaten-kuk-2015.pdf?__blob=publicationFile (Abruf am 3.4.2023).
- Buselmeier, Michael / Schulte, Christian (2013):** Peter Schneider. In: *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* online.
- Cailloux, Bernd (2005):** Das Geschäftsjahr 1968/69. Roman, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cailloux, Bernd (2012):** Gutgeschriebene Verluste. Roman *mémoire*, Berlin: Suhrkamp.
- Cederström, Carl / Fleming, Peter (2013):** *Dead Man Working*. Die schöne neue Welt der toten Arbeit. Aus dem Englischen von Norbert Hofmann, Berlin: Edition Tiamat.
- Chilese, Viviana (2008):** Menschen im Büro. Zur Arbeitswelt in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Cambi, Fabrizio (Hrsg.): *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Wiedervereinigung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 293–303.
- Conze, Eckart (2009):** Die Suche nach Sicherheit. Eine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis in die Gegenwart, München: Siedler.
- Crouch, Colin (2019):** *Gig Economy*. Prekäre Arbeit im Zeitalter von Uber, Minijobs & Co. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp.
- Csikszentmihályi, Mihály (1996):** *Kreativität. Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden*. Aus dem Amerikanischen von Maren Klostermann, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Dennerlein, Katrin (2009):** *Narratologie des Raumes*, Berlin / New York: De Gruyter.
- Denney, Reuel (1959):** The Leisure Society: do we use leisure or does leisure use us? In: *Harvard Business Review* 37, H. 3.
- Deupmann, Christoph (2008):** Narrating (new) Economy. Literatur und Wirtschaft um 2000. In: Zemanek, Evi / Krones, Susanne (Hrsg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, Bielefeld: transcript, S. 151–161.
- Dresler, Martin (2008):** Einleitung: Kreativität als offenes Konzept. In: ders. / Baudson, Tanja Gabriele (Hrsg.): *Kreativität. Beiträge aus den Natur- und Geisteswissenschaften*, Stuttgart: Hirzel, S. 7–20.
- Doering-Manteuffel, Anselm / Raphael, Lutz (2010):** Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970. 2. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Doering-Manteuffel, Anselm / Raphael, Lutz (2011):** Der Epochenbruch in den 1970er-Jahren: Thesen zur Phänomenologie und den Wirkungen des Strukturwandels „nach dem Boom“. In: Andresen, Knud / Bitzegeio, Ursula / Mittag, Jürgen (Hrsg.): *Nach dem Strukturbruch? Kontinuität und Wandel von Arbeitswelten*, Bonn: Dietz, S. 25–40.
- Dörre, Klaus / Haubner, Tine (2012):** Landnahme durch Bewährungsproben – Ein Konzept für die Arbeitssoziologie. In: Dörre, Klaus / Sauer, Dieter / Wittke, Volker (Hrsg.): *Kapitalismustheorie und Arbeit. Neue Ansätze soziologischer Kritik*, Frankfurt am Main / New York: Campus, S. 63–108.
- Drees, Jan (2014):** Frau Professor packt aus. Nüchtern, aber nicht unpoetisch beschreibt Heike Geißler in „Saisonarbeit“ ihren Job beim Internetriesen. In: *Der Freitag* 43.

Düffel, John von (2001): Ego, Köln: Dumont.

Ehrenberg, Alain (1998/2015): Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Aus dem Französischen von Manuela Lenzen und Martin Klaus, Frankfurt am Main / New York: Campus.

Eiden-Offe, Patrick (2017): Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats, Berlin: Matthes & Seitz.

Ellis, Bret Easton (1991): American Psycho, New York: Vintage Books.

Elminger, Dorothee (2014): An der Amazonstraße dem Tod ausweichen. Die Schriftstellerin Heike Geißler hat ein Buch über heutige Arbeitsbedingungen geschrieben. Präzise und schalkhaft berichtet sie aus dem Innern eines Amazon-Verteilzentrums. In: *Die Wochenzeitung* vom 30.10.2014.

Engelmann, Jan (2008): „Festanstellung ist der Tod“. Holm Friebe, Adrienne Goehler, Christiane Schnell und Melissa Logan im Gespräch. In: polar 4/2008: Tun und Lassen. Über Arbeiten, S. 7–11.

Enquete-Kommission (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“. Drucksache des Deutschen Bundestages 16/7000. <https://dserver.bundestag.de/btd/16/070/1607000.pdf> (Abruf am 21.4.2022).

Erdbrügger, Torsten (2013): Ein Schelm, wer da an Arbeit denkt. Peter-Paul Zahls glückliche Arbeitslose. In: Erdbrügger, Torsten / Nagelschmidt, Ilse / Probst, Inga (Hrsg.): *Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit – Arbeitskulturen in medialer Reflexion*, Berlin: Frank & Timme, S. 441–457.

Erdbrügger, Torsten (2015): Von welcher Arbeit erzählt Literatur(wissenschaft)? In: ders. / Probst, Inga / Nagelschmidt, Ilse (Hrsg.): *Arbeit als Narration. Ein interdisziplinärer Werkstattbericht*, Essen: Klartext, S. 115–132.

Erdbrügger, Torsten (2017): Autofiktionen der Creative Industries. Subversive Selbstvermarktung als „Künstlerkritik“ am richtigen Leben im falschen. In: Sturm-Trigonakis, Elke / Laskaridou, Olga / Petropoulou, Evi / Karakassi, Katerina (Hrsg.): *Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, S. 227–239.

Erdbrügger, Torsten (2019): Die Kunst, nicht dermaßen überwacht zu werden. Zum Verhältnis von Überwachungsstaat, Kunst und Kritik in Friedrich von Borries' *1/WTc*. In: Jung, Werner / Schüller, Liane (Hrsg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*, Bielefeld: Aisthesis, S. 143–163.

Erdbrügger, Torsten (2022): Mediale Signaturen von Überwachung und (Selbst-)Kontrolle. In: ders. / Schüller, Liane / Jung, Werner (Hrsg.): *Mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle*, Berlin: Peter Lang, S. 9–35.

Erdbrügger, Torsten / Probst, Inga (2014): Arbeitsplätze, die neueste Literatur betreffend. In: *Gegenblende* 25, S. 105–112.

Erdbrügger, Torsten / Probst, Inga (2016): „[K]ein Gespenst aus Vorzeiten ... nur etwas Unsagbares“. Intermediale Inszenierungen des Unheimlichen in der Postindustrie. In: Florian Lehmann (Hrsg.): *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 231–245.

Erdbrügger, Torsten / Probst Inga (2018): Arbeit(slosigkeit) als Schelmenerzählung bei Peter-Paul Zahl und Volker Braun. In: Andresen, Knud / Kuhnhenne, Michaela / Mittag, Jürgen / Müller, Stefan (Hrsg.): *Repräsentationen der Arbeit. Bilder – Erzählungen – Darstellungen*, Bonn: Dietz, S. 89–107.

Fehmel Thilo (2011): Institutioneller Wandel durch semantische Kontinuität: Die bruchlose Transformation der Tarifautonomie. In: Andresen, Knud / Bitzegeio, Ursula / Mittag, Jürgen (Hrsg.): *Nach dem Strukturbruch? Kontinuität und Wandel von Arbeitswelten*, Bonn: Dietz, S. 267–291.

- Feldmann, Joachim / Jensen, Marcus (2006):** „Der Schriftsteller hat schon etwas von einem Kaufmann“. Interview mit Bernd Cailloux, August 2006. In: Am Erker 52. <https://amerker.de/int52.php> (Abruf am 29.7.2021).
- Florida, Richard (2012):** *The Rise of the Creative Class. Revisited*, New York: Basic Books.
- Foucault, Michel (1995):** *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frank, Thomas (1997):** *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Friebe, Holm / Lobo, Sascha (2006):** *Wir nennen es Arbeit. Die digitale Bohème oder: Intelligentes Leben jenseits der Festanstellung*. 2. Auflage, München: Heyne.
- Gabriel, Leon (2014):** *Arbeiter*innen, Kreative, Probende – Eine Haltung der Differenz*. In: *Nebulosa – Figuren des Sozialen* 3, H. 6: *Arbeiterinnen und Arbeiter*, S. 62–76.
- Gamelas, Inés (2021):** *1968 in der west-europäischen Literatur. Der Generationenkonflikt und die akademischen Unruhen in Prosawerken zwischen 1968 und 1979*, Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Geißler, Heike (2002):** *Rosa*, Stuttgart/München: DVA.
- Geißler, Heike (2014):** *Saisonarbeit*, Leipzig: Spector Books.
- Genazino, Wilhelm (2011):** *Abschaffel. Roman-Trilogie*, München: Hanser.
- Glauser, Andrea (2009):** *Kunst, Mobilität und der neue Geist des Kapitalismus*. In: *Reihe Soziologie / Sociological Series* 93. Wien: Institut für Höhere Studien. www.researchgate.net/publication/48666928_Kunst_Mobilitat_und_der_neue_Geist_des_Kapitalismus (Abruf am 21.4.2022).
- Goetz, Rainald (2012):** *Johann Holtrop*, Berlin: Suhrkamp.
- Gottschall, Karin / Voß, G. Günther (2003):** *Entgrenzung von Arbeit und Leben. Zum Wandel der Beziehung von Erwerbstätigkeit und Privatsphäre im Alltag*, München/Mering: Rainer Hampp.
- Gumz, Alexander (2014):** *Entfremdete Arbeit reloaded. Die Schriftstellerin Heike Geißler hat drei Monate im Versandlager bei Amazon gejobbt*. In: „Saisonarbeit wirft sie einen verstörenden Blick auf die aktuelle Arbeitswelt“. In: *Zeit online* vom 22.11.2014. www.zeit.de/kultur/literatur/2014-11/heike-geissler-saisonarbeit-buch (Abruf am 21.4.2022).
- Hachtmann, Rüdiger (2015):** *Rationalisierung, Automatisierung, Digitalisierung. Arbeit im Wandel*. In: Bösch, Frank (Hrsg.): *Geteilte Geschichte. Ost- und Westdeutschland 1970–2000*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 195–237.
- Hall, Stuart (1988/2017):** *The meaning of new times*. In: ders.: *Selected Political Writings. The Great Moving Right Show and Other Essays*. Hrsg. von Sally Davison, David Featherstone, Michael Rustin und Bill Schwarz, Durham: Duke University Press, S. 248–265.
- Han, Byung-Chul (2012):** *Agonie des Eros*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Han, Byung-Chul (2014):** *Warum heute keine Revolution mehr möglich ist*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 3.9.2014. www.sueddeutsche.de/politik/neoliberaleres-herrschaftssystem-warum-heute-keine-revolution-moeglich-ist-1.2110256 (Abruf am 21.4.2022).
- Han, Byung-Chul (2016):** *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer.
- Hardering, Friederike (2015):** *Erzählen über Arbeit? Verlust- und Fortschrittsnarrative der Arbeit*. In: Erdbrügger, Torsten / Nagelschmidt, Ilse / Probst, Inga (Hrsg.): *Arbeit als Narration*. in interdisziplinärer Werkstattbericht, Essen: Klartext, S. 25–36.

Hartwig, Ina (2006): Wir haben alles vermasselt. In: *Frankfurter Rundschau* vom 1.2.2006.

Harvey, David (2013): Rebellische Städte. Vom Recht auf Stadt zur globalen Revolution. Aus dem Englischen von Yasemin Dinçer, Berlin: Suhrkamp.

Haslinger, Joseph (1984): Literatur und Arbeitswelt. In: *Wespennest* 55, S. 38–46.

Haug, Wolfgang Fritz (1971/2009): Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von: Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hehl, Michael Peter (2015a): Kracht, Christian: Faserland, Roman. In: Tommek, Heribert / Galli, Matteo / Geisenhanslüke, Achim (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: De Gruyter, S. 426–437.

Hehl, Michael Peter (2015b): Literatur und Pop im Jahr 1995. In: Tommek, Heribert / Galli, Matteo / Geisenhanslüke, Achim (Hrsg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: De Gruyter, S. 134–155.

Haimburger, Susanne (2010): Kapitalistischer Geist und literarische Kritik. Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten, München: edition text + kritik.

Hensel, Georg (1976): Die Beschreibung eines Herrschaftsapparates. Der „Büroroman“ von Walter E. Richartz. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14.9.1976.

Hentig, Hartmut von (2000): Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff, Weinheim: Beltz.

Hillebrandt, Claudia (2014): Entgrenzung, Marginalisierung, Kompensation. Verhandlungen der sozialen Geltung von Kunst in der gegenwärtigen Literatur der Arbeit. In: *KulturPoetik*, Bd. 14, H. 1, S. 94–112.

Holert, Tom (2014): „I am the typewriter, I am the object (I am typing on myself)“. Kunst und Büro 1968/1969. In: Lemke, Anja / Weinstock, Alexander (Hrsg.): *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 225–246.

Holloway, John / Thompson, Edward P. (2007): Blauer Montag. Über Zeit und Zeitdisziplin. Aus dem Englischen von Lars Stubbe, Hamburg: Edition Nautilus.

Honneth, Axel (2010): Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung. In: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane (Hrsg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kadmos, S. 63–79.

Horkheimer, Max (1970): *Verwaltete Welt*, Zürich: Die Arche.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1944/2006): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 16. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1944/2019): *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* [dt. 1969]. Hrsg. von Ralf Kellermann. 4. Auflage, Stuttgart: Reclam.

Howe, Jan Niklas (2019): Kreativität. In: Vogl, Joseph / Wolf, Burkhardt unter Mitarbeit von Alexander Mionskowski (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Ökonomie*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 182–184.

Howkins, John (2002): *The Creative Economy. How People Make Money From Ideas*, London: Penguin.

Illouz, Eva (2007): Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Aus dem Englischen von Martin Hartmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Illouz, Eva (2018): Einleitung – Gefühle als Waren. In: dies. (Hrsg.): *Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus*. Aus dem Englischen von Michael Adrian, Berlin: Suhrkamp, S. 13–48.

Joas, Hans (1992): Die Kreativität des Handelns, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jörder, Gerhard (1997): Die Globalisierung frißt ihre Kinder. Preisrede auf Top Dogs beim Berliner Theatertreffen. In: Theater heute. Jahrbuch 1997, S. 113–116.

Jürgens, Kerstin (2018): Arbeit und Leben. In: Böhle, Fritz / Voß, G. Günter / Wachtler, Günther (Hrsg.): Handbuch Arbeitssoziologie. Bd. 2: Akteure und Institutionen, Wiesbaden: Springer VS, S. 99–130.

Kaelble, Hartmut (2011): Kalter Krieg und Wohlfahrtsstaat. Europa 1945–1989, München: C. H. Beck.

Kessler, Florian (2014): Endstation Amazon. Erst Bestsellerautorin, dann Aushilfskraft bei Amazon: Heike Geißler hat einen wenig geradlinigen Weg hinter sich. In ihrem Buch „Saisonarbeit“ berichtet sie nun von der Unfreiheit heutiger Arbeit. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 9.11.2014.

Keupp, Heiner / Ahbe, Thomas / Gmür, Wolfgang / Höfer, Renate / Mitzscherlich, Beate / Kraus, Wolfgang / Straus, Florian (2002): Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. 2. Auflage, Reinbek: Rowohlt.

Klein, Christian (2015): Effizienz und Existenz. Tendenzen des Angestelltenromans in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XXV, H. 2, S. 327–344.

Kleinschmidt, Christian (2002): Das „1968“ der Manager: Fremdwahrnehmung und Selbstreflexion einer sozialen Elite in den 1960er Jahren. In: Hesse, Jan-Otmar / Kleinschmidt, Christian / Lauschke, Karl (Hrsg.): Kulturalismus. Neue Institutionenökonomik oder Theorievielfalt. Eine Zwischenbilanz der Unternehmensgeschichte, Essen: Klartext, S. 19–31.

Koppetsch, Cornelia (2006): Kreativsein als Subjektideal und Lebensentwurf: Zum Wandel beruflicher Integration im neuen Kapitalismus – das Beispiel der Werbewirtschaft. In: Rehberg, Karl-Siebert (Hrsg.): Soziale Ungleichheit, Kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München 2004. Bd. 1, Frankfurt am Main / New York: Campus, S. 677–692.

Kracauer, Siegfried (1929/1971): Die Angestellten. Aus dem Neuen Deutschland. Mit einem Nachwort von Walter Benjamin, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Krämer, Hannes (2012): Kreativarbeit in spätmodernen Ökonomien. In: Kubicek, Bettina / Miglbauer, Marlene / Muckenhuber, Johanna / Schwarz, Claudia (Hrsg.): Arbeitswelten im Wandel. Interdisziplinäre Perspektiven der Arbeitsforschung, Wien: Facultas, S. 167–192.

Krämer, Hannes (2014): Die Praxis der Kreativität. Eine Ethnografie kreativer Arbeit, Bielefeld: transcript.

Kratzer, Nick (2003): Arbeitskraft in Entgrenzung. grenzenlose Anforderungen, erweiterte Spielräume, begrenzte Ressourcen, Berlin: Edition Sigma.

Kunzmann, Klaus R. (2015): Kreativwirtschaft und strategische Stadtentwicklung. In: Lange, Bastian Lange / Kalandides, Ares / Stöber, Birgit / Wellmann, Inga (Hrsg.): Governance der Kreativwirtschaft. Diagnosen und Handlungsoptionen, Bielefeld: transcript, S. 33–45.

Kury, Patrick (2013): Von der Neurasthenie zum Burnout – eine kurze Geschichte von Belastung und Anpassung. In: Neckel, Sighard / Wagner, Greta (Hrsg.): Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft, Berlin: Suhrkamp, S. 107–128.

Lash, Scott / Urry, John (1987): The End of Organized Capitalism, Cambridge: Polity.

Lazzarato, Maurizio (1998a): Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus. In: Negri, Toni / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paolo: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Mit einem Vorwort von Yann Moulier Boutang. Hrsg. von Thomas Atzert, Berlin: ID-Verlag, S. 39–52.

Lazzarato, Maurizio (1998b): Verwertung und Kommunikation. Der Zyklus immaterieller Produktion. In: Negri, Toni / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paolo: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Mit einem Vorwort von Yann Moulier Boutang. Hrsg. von Thomas Atzert, Berlin: ID-Verlag, S. 53–65.

Lefort, Claude (1990): Die Frage der Demokratie. Aus dem Französischen von Kathrina Menke. In: Rödel, Ulrich (Hrsg.): Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 281–297.

Licht, Peter (2021): Ja okay, aber, Stuttgart: Tropen.

Link, Jürgen (2008): Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas *Schloß*). In: Kämper, Heidrun / Eichinger, Ludwig M. (Hrsg.): Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung. Berlin / New York: de Gruyter, S. 115–134.

Loacker, Bernadette (2010): kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus. Bielefeld: transcript.

Lorey, Isabell (2012): Die Regierung der Prekären. Mit einem Vorwort von Judith Butler, Wien: Turia + Kant.

Löw, Martina (2010): Soziologie der Städte, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Maschewski, Felix / Peter, Nina (2019): Finanz- und postindustrielle Arbeitswelt in der Gegenwartsliteratur. In: Vogl, Joseph / Wolf, Burkhardt unter Mitarbeit von Alexander Mionskowski (Hrsg.): Handbuch Literatur & Ökonomie, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 642–652.

Manske, Alexandra (2009): Unsicherheit und kreative Arbeit – Stellungskämpfe von Soloselbständigen in der Kulturwirtschaft. In: Castel, Robert / Dörre, Claus (Hrsg.): Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt am Main / New York: Campus, S. 283–295.

Manske, Alexandra (2010): Kreative als unternehmerisches Selbst? Subjektivierungspraxen zwischen Anpassung und Eigensinn. In: Frey, Michael / Heilmann, Andreas / Lohr, Karin / Manske, Alexandra / Völker, Susanne (Hrsg.): Perspektiven auf Arbeit und Geschlecht. Transformationen, Reflexionen, Interventionen, München/Mering: Rainer Hampp, S. 277–296.

Manske, Alexandra (2016) unter Mitarbeit von Angela Berger, Theresa Silberstein und Julian Wenz: Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kreative zwischen Zwang und künstlerischen Drang, Bielefeld: transcript.

Manske, Alexandra / Schnell, Christiane (2010): Arbeit und Beschäftigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft. In: Böhle, Fritz / Voß, Günter G. / Wachtler, Günther (Hrsg.): Handbuch Arbeitssoziologie, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 699–727.

Matthies, Annemarie (2016): Spielbälle. Neuverhandlungen der Arbeitswelt im Medium Literatur, Konstanz: UVK.

Matthies, Annemarie / Preisinger, Alexander (2013): Literarische Welten der Ökonomisierung. Gouvernementale Schreibweisen im Gegenwartsroman. In: Erdbrügger, Torsten / Nagelschmidt, Ilse / Probst, Inga (Hrsg.): *Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit – Arbeitskulturen in medialer Reflexion*, Berlin: Frank & Timme, S. 139–152.

Maschewski, Felix / Peter, Nina (2019): Finanz- und postindustrielle Arbeitswelt in der Gegenwartsliteratur. In: Vogl, Joseph / Wolf, Burkhardt (Hrsg.): Handbuch Literatur & Ökonomie, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 642–652.

- McRobbie, Angela (2002):** „Jeder ist kreativ“. Künstler als Pioniere der New Economy? Aus dem Englischen von Benjamin Marius Schmidt. In: Huber, Görg (Hrsg.): Singularitäten – Allianzen – Interventionen II, Wien / New York: Springer, S. 37–59.
- Meißner, Stefan (2012):** Arbeit und Spiel. Von der Opposition zur Verschränkung in der gegenwärtigen Kontrollgesellschaft. In: *Trajectoires. Revue de la jeunes recherches franco-allemande*, 6. Jg.: Penser le (non-)travail.
- Meißner, Stefan (2016):** Der vermessene Schlaf. Quantified Self in der Spannung von Disziplinierung und Emanzipation. In: Duttweiler, Stefanie / Gugutzer, Robert / Passoth, Jan-Hendrik / Strübing, Jörg (Hrsg.): *Leben nach Zahlen. Self-Tracking als Optimierungsprojekt?* Bielefeld: transcript, S. 325–346.
- Meller, Marius (2006):** Wir Bürovoegel. „Gold im Mund“ – Prosa der Klagenfurter Preisträgerin Anne Weber. In: *Der Tagesspiel* vom 15.1.2006.
- Menger, Pierre-Michel (2006):** Kunst und Brot: die Metamorphosen des Arbeitnehmers. Aus dem Französischen von Michael Tillmann, Konstanz: UVK.
- Merkel, Rainer (2001):** Das Jahr der Wunder, Frankfurt am Main: Fischer.
- Meyer, Clemens (2008):** In den Gängen. In: ders.: *Die Nacht, dich Lichter. Stories*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 187–212.
- Mir, Emanuel (2014):** Kunst Unternehmen Kunst. Die Funktion der Kunst in der postfordistischen Arbeitswelt, Bielefeld: transcript.
- Nachtwey, Oliver (2016):** Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne. 4. Auflage, Berlin: Suhrkamp.
- Neckel, Sighart / Wagner, Greta (2013):** Einleitung: Leistung und Erschöpfung. In: dies. (Hrsg.): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 7–25.
- Negri, Antonio (1998):** Ready-Mix. Vom richtigen Gebrauch der Erinnerung und des Vergessens. Aus dem Französischen von Henning Teschke, Berlin: b_books.
- Negri, Toni / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paolo (1998):** Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Hrsg. von Thomas Atzert, Berlin: ID-Verlag
- Negt, Oskar (2012):** Gesellschaftsentwurf Europa, Göttingen: Steidl.
- Netzwerk Kunst & Arbeit (2015):** Einleitung. In: *dass. (Hrsg.): art works. Ästhetik des Postfordismus*, Berlin: b_books, S. 11–25.
- Neumann, Arndt (2008):** Kleine geile Firmen. Alternativprojekte zwischen Revolte und Management, Hamburg: Edition Nautilus.
- Niederauer, Martin / Schweppenhäuser, Gerhard (2018):** Kulturindustrie. Annäherung an einen populären Begriff. In: dies. (Hrsg.): *Kulturindustrie. Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*, Wiesbaden: Springer VS, S. 1–28.
- Nowotny, Stefan (2007):** Immanente Effekte. Notizen zur Kre-aktivität. In: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Kritik der Kreativität. Vorüberlegungen zur erfolgreichen Wiederaufnahme des Stücks Kreativität*, Wien: Turia + Kant, S. 15–27.
- Nünning, Ansgar (2009):** Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript, S. 33–52.
- Off, Timo (2008):** Der kreative Prozess. In: Baudson, Tanja Gabriele / Dresler, Martin (Hrsg.): *Kreativität und Innovation. Beiträge aus Wirtschaft, Technik und Praxis*, Stuttgart: Hirzel, S. 136–141.

Offe, Claus (1985): Disorganized Capitalism. Contemporary Transformations of Work and Politics, Cambridge: Polity.

Opitz, Sven (2004): Gouvernementalität im Postfordismus. Macht, Wissen und Techniken des Selbst im Feld unternehmerischer Rationalität, Hamburg: Argument.

Oskamp, Katja (2019): Marzahn, mon amour. Geschichten einer Fußpflegerin, Berlin: Hanser Berlin.

Osten, Marion von (Hrsg.) (2003): Norm der Abweichung, Zürich: Edition Voldemeer.

Osten, Marion von (2007): Unberechenbare Ausgänge. Aus dem Englischen von Jens Kastner. In: Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hrsg.): Kritik der Kreativität. Vorüberlegungen zur erfolgreichen Wiederaufnahme des Stücks Kreativität, Wien: Turia + Kant, S. 103–117.

Österle, David (2021): „wir schlafen nicht“: Über das Zeitregime der New Economy im Roman der Gegenwart. In: Nilges, Yvonne (Hrsg.): Frei-Zeit in der Gegenwartsliteratur. Wissensordnungen im Wandel, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 75–96.

Peter, Nina (2021): Poetiken der Ökonomie: Finanzkrisen und Spekulation in der Literatur vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Plumpe, Werner (2004): 1968 und die deutschen Unternehmen. Zur Markierung eines Forschungsfeldes. In: Zeitschrift für Unternehmensgeschichte, H. 1, S. 45–66.

Qian, Yin (2013): Fall in Love with Office, Hong Kong: Design Media Publishing Limited.

Radisch, Iris (1997): Der Herbst des Quatschocento. Immer noch, jetzt erst recht gibt es zwei deutsche Literaturen: selbstverliebter Realismus im Westen, tragischer Expressionismus im Osten. In: *Die Zeit* vom 17.10.1997.

Radisch, Iris (2015): Der ganz normale Nulltext. Im Dauergequassel der Gegenwart regieren Denkverbote und ein diffuses Klima der zwanghaften Selbstbegeisterung. In: *Die Zeit* vom 3.9.2015.

Randt, Leif (2011): Schimmernder Dunst über CobyCounty, Berlin: Berlin Verlag.

Raphael, Lutz (2019): Jenseits von Kohle und Stahl. Eine Gesellschaftsgeschichte Westeuropas nach dem Boom, Berlin: Suhrkamp.

Rapp, Tobias (2005): Ein Blitzgerät als Symbol. Bernd Cailloux: „Das Geschäftsjahr 1968/69“. In: *Deutschlandfunk Kultur* vom 5.7.2015. www.deutschlandfunkkultur.de/ein-blitzgeraet-als-symbol.950.de.html?dram:article_id=133063 (Abruf am 21.4.2022).

Raunig, Gerald (2007): Kreativindustrie als Massenbetrug. In: ders. / Wuggenig, Ulf (Hrsg.): Kritik der Kreativität. Vorüberlegungen zur erfolgreichen Wiederaufnahme des Stücks Kreativität, Wien: Turia + Kant, S. 67–78.

Raunig, Gerald (2012): Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten 2, Zürich: Diaphanes.

Reckwitz, Andreas (2010a): Der Kreative. In: Moebius, Stephan / Schroer, Markus (Hrsg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp, S. 248–260.

Reckwitz, Andreas (2010b): Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse: Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativsubjekts. In: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane (Hrsg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin: Kadmos, S. 98–117.

Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin: Suhrkamp.

Reckwitz, Andreas (2014): Creativity as Dispositif. In: Knoblauch, Hubert / Jacobs, Mark / Tuma, René (Hrsg.): Culture, Communication, and Creativity. Reframing the Relations of Media, Knowledge, and Innovation in Society, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, S. 23–33.

- Reckwitz, Andreas (2017):** Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2019):** Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne, Berlin: Suhrkamp.
- Reh, Sascha (2013):** Gibraltar, Frankfurt am Main: Schöffling & Co.
- Reichardt, Sven (2014):** Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren, Berlin: Suhrkamp.
- Richartz, Walter E. (1976/1998):** Büroroman, Zürich: Diogenes.
- Rifkin, Jeremy (2000):** Access. Das Verschwinden des Eigentums. Warum wir weniger besitzen und mehr ausgeben werden. Aus dem Englischen von Klaus Binder und Tatjana Eggeling, Frankfurt am Main / New York: Campus.
- Robin, Catherine (2017):** Werte kreativer Arbeit. Zur Vielfalt kreativer Arbeitspraktiken, Bielefeld: transcript.
- Röggla, Kathrin (2004):** wir schlafen nicht, Frankfurt am Main: Fischer.
- Rosa, Hartmut (2013):** Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit. Aus dem Englischen von Robin Celikates, Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2021):** Unverfügbarkeit. 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp.
- Rothauer, Doris (2006):** Kreativität & Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch, Wien: WUV.
- Rüdenauer, Ulrich (2011):** Melancholie im Whirlpool. Wie Kreativität sich in Abstumpfung verwandelt: In „Schimmernder Dunst über CobyCounty“ treibt Leif Randt die Kultur der bourgeoisen Boheme auf die Spitze. In: *taz* vom 20.8.2011.
- RUHR.2010 GmbH (Hrsg.) (2010):** Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010. Buch zwei, Essen: Klartext.
- Rumpfhuber, Andreas (2013):** Architektur immaterieller Arbeit, Wien: Turia + Kant.
- Saage, Richard (2003):** Utopische Profile: Widersprüche und Synthese des 20. Jahrhunderts, Münster: LIT Verlag.
- Schäfer, Martin Jörg (2013):** Die Gewalt der Muße. Wechselverhältnis von Arbeit, Nichtarbeit, Ästhetik, Zürich/Berlin: diaphanes.
- Schmidt, Jochen (1985):** Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Heidelberg: Winter.
- Schmitt, Wolfgang M. (2014):** Wirrwarr im Ruhrpott. Jörg Albrecht entwirft ein kreatives Utopia und scheitert, <https://literaturkritik.de/id/19764> (Abruf am 3.2.2023).
- Schneider, Peter (1970):** Die Frauen bei Bosch. In: Kursbuch 21, S. 83–109.
- Schneider, Peter (1973/2020):** Lenz. Eine Erzählung, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schöfer, Erasmus (2011):** Zwielficht. Die Kinder des Sisyfos. Zeitroman. 2. Auflage, Weilerswist: Dittrich.
- Schonfield, Ernest (2018):** Business Rhetoric in German Novels: From Buddenbrooks to the Global Corporation, Rochester, NY: Camden House.
- Schönthaler, Philipp (2013):** Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn, Berlin: Matthes & Seitz.
- Schönthaler, Philipp (2016):** Portrait des Managers als junger Autor. Zum Verhältnis von Wirtschaft und Literatur. Eine Handreichung, Berlin: Matthes & Seitz.
- Schulten, Thorsten (2013):** WSI-Mindestlohnbericht 2013. Anhaltend schwache Mindestlohnentwicklung in Europa. In: WSI Mitteilungen 2, S. 126–132.

Schumpeter, Joseph (1912/2006): Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung. Nachdruck der ersten Auflage, Berlin: Duncker & Humblot.

Schütz, Erhard (2007): Literatur – Museum der Arbeit. In: Kift, Dagmar / Palm, Hannelore (Hrsg.): Arbeit – Kultur – Identität. Zur Transformation von Arbeitslandschaften in der Literatur, Essen: Klartext, S. 13–33.

Sennett, Richard (1998/2010): Der Flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Aus dem Amerikanischen von Martin Richter. 8. Auflage, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag.

Sonderegger, Ruth (2014): Neue Formen der Organisierung. Kunst und Politik nach Jacques Rancière. In: Klinger, Cornelia (Hrsg.): Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart, Berlin: Akademie Verlag, S. 285–301.

Söndermann, Michael / Backes, Christoph / Arndt, Olaf / Brünink, Daniel (2009): Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kurzfassung eines Forschungsgutachtens im Auftrag des Bundesministeriums für Wirtschaft und Technologie. www.kulturwirtschaft.de/wp-content/uploads/2009/02/kkw-de-kurzfassung-nr577.pdf (Abruf am 25.1.2023).

Sonnenburg, Stephan (2007): Kooperativ Kreativität. Theoretische Basisentwürfe und organisationale Erfolgsfaktoren, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Spoerl, Eckart (1971): Wie sind die Tabus zu brechen? Über die Notwendigkeit struktureller Änderungen in der Presse. In: ders. (Hrsg.): Die Tabus der bundesdeutschen Presse, München: Hanser, S. 120–134.

Staab, Philipp (2020): Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit. 2. Auflage, Berlin: Suhrkamp.

Stahl, Enno (2009): Alltag ohne Arbeit? Die Abwesenheit von Alltag und Broterwerb in der jungen deutschen Erzählprosa. In: Preußner, Heinz-Peter / Visser, Anthonya (Hrsg.): Alltag als Genre, Heidelberg: Winter, S. 87–94.

Sternberg, Robert J. / Lubart, Todd I. (1999): The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms. In: Sternberg, Robert J. (Hrsg.): Handbook of Creativity, Cambridge: University Press, S. 3–14.

Stöber, Birgit / Kalandides, Ares (2015): Orte, Städte und Kreativökonomie als Brand. In: Lange, Bastian / Kalandides, Ares / Stöber, Birgit / Wellmann, Inga (Hrsg.): Governance der Kreativwirtschaft. Diagnosen und Handlungsoptionen, Bielefeld: transcript, S. 229–238.

Stockinger, Ludwig (1985): Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 120–142.

Stuhr, Mathias (2010): Mythos New Economy. Die Arbeit an der Geschichte der Informationsgesellschaft, Bielefeld: transcript.

Stüßel, Kerstin (2004): In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart, Tübingen: Niemeyer.

Süß, Winfried / Süß, Dietmar (2011): Zeitgeschichte der Arbeit: Beobachtungen und Perspektiven. In: Andresen, Knud / Bitzegeio, Ursula / Mittag, Jürgen (Hrsg.): Nach dem Strukturbruch? Kontinuität und Wandel von Arbeitswelten, Bonn: Dietz, S. 345–365.

Thunman, Elin (2013): Burnout als soziopathologisches Phänomen der Selbstverwirklichung. In: Neckel, Sighard / Wagner, Greta (Hrsg.): Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft, Berlin: Suhrkamp, S. 58–85.

Timm, Uwe (1974/2001): Heißer Sommer, München: dtv.

Ullrich, Wolfgang (2016): Der kreative Mensch. Streit um eine Idee, Salzburg/Wien: Residenz.

Urry, John (2002): The Tourist Gaze, London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage.

Vennemann, Kevin (2020): Arbeit und Selbst im Zeitmeer. Heike Geißlers „Saisonarbeit“. In: Merkur 74, H. 849, S. 34–45.

Virno, Paolo (2005): Die Grammatik der Multitude. Aus dem Italienischen von Klaus Neundlinger, Wien: Turia + Kant.

von der Heide, Ella / Korb, Andrea Jana (2000): Durch das Frau-Werden der Arbeit zur Revolution? Eine feministische Kritik an Antonio Negrís „Ready-Mix“. In: Das Argument 235, S. 227–233.

Voß, G. Günter / Weiß, Cornelia (2013): Burnout und Depression – Leiterkrankungen des subjektivierten Kapitalismus oder: Woran leidet der Arbeitskraftunternehmer? In: Neckel, Sighard / Wagner, Greta (Hrsg.): Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft, Berlin: Suhrkamp, S. 29–57.

Voßkamp, Wilhelm (2006): Narrative Inszenierung von Bild und Gegenbild. Zur Poetik literarischer Utopien. In: Bernáth, Árpád / Hárs, Endre / Plener, Peter (Hrsg.): Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien, Tübingen: Francke, S. 215–226.

Wallraff, Günter (1970): Industriereportagen. Als Arbeiter in deutschen Großbetrieben, Reinbek: Rowohlt.

Wallraff, Günter (1974): Neue Reportagen, Untersuchungen und Lehrbeispiele, Reinbek: Rowohlt.

Weber, Anne (2005): Gold im Mund, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Weber, Max (1921–22/1980): Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. 5., revidierte Auflage, Tübingen: Mohr.

Westmeyer, Hans (2008): Das Kreativitätskonstrukt. Zwei Konstruktionen und ihre Konsequenzen. In: Dresler, Martin / Baudson, Tanja Gabriele: Kreativität. Beiträge aus den Natur- und Geisteswissenschaften, Stuttgart: Hirzel, S. 21–30.

Widmer, Urs (1996): Top Dogs, Zürich: Verlag der Autoren.

Wirsching, Andreas (Hrsg.) (2011): The 1970s and 1980s as a Turning Point in European History? With Contributions from Göran Therborn, Geoff Eley, Hartmut Kaelble, Philippe Chassaigne and Andreas Wirsching. In: Journal of Modern European History 9, H. 1, S. 8–26.

Würzbach, Natascha (2004): Raumdarstellung. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hrsg.) unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke: Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 49–71.

Zahl, Peter-Paul (1979/2001): Die Glücklichen. Schelmenroman, München: dtv.

Zeh, Juli (2006): Alles auf dem Rasen. Kein Roman, Frankfurt am Main: Schöffling & Co.

Zeh, Juli (2016): Unterleuten, München: Luchterhand.

Kreativität gilt im Postfordismus als hegemonial, der Künstler als Role Model. Die Kulturwissenschaften und die Soziologie verweisen schon seit Langem auf die Vereinnahmung von Kreativität als ökonomischer Ressource im New Management und auf die prekären Nebeneffekte kreativer Arbeit. Die Literatur dagegen bleibt mit Blick auf die Kreativitätsanforderungen der Gegenwart auffällig stumm – zu Recht? Die diskutierten Romane pendeln zwischen kreativer Schöpfung und erschöpftem Selbst. Sie zeigen, wie wenig kreativ die kreative Arbeit im Postfordismus ist, und reflektieren die Erfahrung subjektiverer und entgrenzter Arbeit, in der Kreativität zur Floskel verkümmert.

WWW.BOECKLER.DE

ISBN 978-3-86593-398-0