

**ZENTRUM FÜR EUROPÄISCHE GESCHLECHTERSTUDIEN
WORKING PAPER**

No. 12 | 2021

Mareike Gebhardt

Neoliberale Prekarisierung.
Eine geschlechtertheoretische Annäherung an das
Kreativitätsdispositiv

Kontakt

Zentrum für Europäische Geschlechterstudien
c/o Prof.'in Dr. Gabriele Wilde
Scharnhorststr. 100 | 48151 Münster

zeugs@uni-muenster.de
Fax: +49 251 83-25131

Zitiervorschlag:

Gebhardt, Mareike 2021: Neoliberale Prekarisierung. Eine geschlechtertheoretische Annäherung an das Kreativitätsdispositiv. Zentrum für Europäische Geschlechterstudien (ZEUGS) – Working Paper No. 12|2021.

DOI: 10.17879/45059443951 | DOI-URL: <https://dx.doi.org/10.17879/45059443951>

URN: urn:nbn:de:hbz:6-45059444313 | URN-URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6-45059444313>

Münster, Dezember 2021

Download im Internet unter:

<http://www.uni-muenster.de/ZEUGS/publikationen/workingpapers/index.html>



CC-BY-SA 4.0

Der Text dieser Publikation wird unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-SA 4.0' veröffentlicht. Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Herausgabe, Redaktion und Layout:

Zentrum für Europäische Geschlechterstudien
Prof.'in Dr. Gabriele Wilde, Leitung
Dr.'in Mareike Gebhardt, Geschäftsführung | Projektmanagement
Henrike Bloemen M.A., Geschäftsführung | Koordination

Institut für Politikwissenschaft
Scharnhorststr. 100 | 48151 Münster
zeugs@uni-muenster.de
Fax: +49 251 83-25131

Neoliberale Prekarisierung. Eine geschlechtertheoretische Annäherung an das Kreativitätsdispositiv

Mareike Gebhardt

Abstract

Kreativität wird in der Spätmoderne zur Ware. Sie unterliegt den neoliberalen Anforderungen von Innovation, Optimierung und Selbstverantwortlichkeit. Der Vortrag untersucht aus einer geschlechtertheoretischen Perspektive das neoliberale „Kreativitätsdispositiv“, wie es von Andreas Reckwitz diagnostiziert wird. Er erweitert Reckwitz' soziologische Ausführungen um eine geschlechterkritische und politiktheoretische Perspektivierung, die die Verschränkung von Neoliberalismus, Individualismus und „gouvernementaler Prekarisierung“ (Isabell Lorey) in den Blick nimmt. Dabei wirft der Vortrag auch die Frage auf, ob Kreativität im Spätkapitalismus jenseits eines neoliberalen Optimierungs- und Innovationsimperativs auch emanzipativ-subversive Praktiken hervorbringen kann. Denn dort „wo es Macht gibt, gibt es Widerstand“, schreibt Michel Foucault in *Der Wille zum Wissen* (1983). In diesem Sinne geht der Vortrag auch auf die Spurensuche nach den widerständigen Potentialen des Kreativen.

Schlagwörter

Prekarisierung; Regierung; Neoliberalismus; Kreativitätsdispositiv; Affektökonomie; Geschlechterverhältnisse; Machtverhältnisse; Widerstand;

Von der vergeschlechtlichten Kreativität, oder: Eine Einleitung

Kreativität strotzt vor Männlichkeit – vom männlichen Geniekult über den smarten und in teure Designer-Klamotten gekleideten Kreativdirektor, der mit Charme, Cleverness und Wettbewerbsorientierung seine Agentur an die Spitze der Branche bringt, bis zum leicht verschrobenern, etwas ‚nerdigen‘ Freelancer in der Software-Industrie. Am Beispiel der Genealogie des Begriffes Freelancer ist eine Verknüpfung von Ökonomisierung und Vergeschlechtlichung zu beobachten, die das zeitgenössische Kreativitätsdispositiv prägen. Der Freelancer wurde durch den Roman *Ivanhoe* von Sir Walter Scott (1771–1832) geprägt und bezeichnet einen mittelalterlichen Söldner, der seine Dienste frei, aber auch dem Höchstbietenden entäußert. Der Begriff setzt sich aus dem Englischen „frei“ und „Lanze“ zusammen und verzahnt letztlich Vorstellungen von Freiheit, männlicher Kampfkunst und militärischen Ehren mit einem ökonomischen Kalkül. Nicht erst in der Spätmoderne wird Kreativität also zur Ware, aber sie nimmt eine spezifisch kapitalistische Logik ein: die des Neoliberalismus. Sie unterliegt dann Anforderungen von Optimierung, Effizienz, Originalität und Selbstverantwortlichkeit. Dabei wird Kreativität stets maskulin

ausgedeutet und macht so eine geschlechtertheoretische Annäherung besonders relevant.

Gerade unter den hohen Anforderungen des neoliberalen Spätkapitalismus werden die Bruchstellen einer maskulinisierten Kreativität sichtbar: Drogenmissbrauch zur Steigerung der Leistungsfähigkeit oder Erschöpfung bis hin zum klinisch diagnostizierten Burnout trifft männlich gelesene Personen in (kreativen) Managementpositionen besonders oft (vgl. Brandt 2019); und die immer schon etwas überdurchschnittliche Suizidrate von Künstler*innen wuchs während der Corona-Pandemie an (vgl. Bohn 2021). Kreativität ist maskulinisiert. Doch Kreative zerbrechen an dieser Idealvorstellung des Maskulinen, wenn sie nicht gekonnt *individuell* in Szene gesetzt wird (vgl. Reese 2020). Dabei ist Scheitern oftmals keine Option, denn Kreativität wird im Spätkapitalismus nur dann belohnt – und damit auch entlohnt –, wenn sie erfolgreich ist. Dies gilt für Männlichkeiten, die sich der hegemonialen Inszenierung des Genies, Unternehmers oder Selbstmanagers entziehen, ebenso wie für queere Kreative und Frauen im Kunst- und Kreativsystem; wie z.B. die japanische Künstlerin Yayoi Kusama (*1929). Ihr Markenzeichen sind die sog. *Polka Dots*, farbige Punkte, die sie auf Leinwände, Skulpturen und Personen malt. Kusama ist einerseits sehr erfolgreich: Sie hat lange in New York – sicherlich eine der kompetitivsten Kreativmetropolen weltweit – gewirkt und sich auf dem internationalen Kunstmarkt behauptet; und seit 2017 ein eigenes Museum in Tokyo. Kusama leidet andererseits seit ihrer Kindheit an einer psychischen Erkrankung: Sie sieht Punkt- und Netzmuster, in denen sie fürchtet sich aufzulösen. Die *Polka Dots* könnten eine Reminiszenz daran sein. So ist ihre Kunst auch eine Form mit ihrer Erkrankung umzugehen. Kusama ist eine erfolgreiche Künstlerin, die sich dem Druck der Kreativwirtschaft in Teilen widersetzt: Im Angesicht ihrer psychischen Erkrankung hat sie gerade nicht gewählt, auszusteigen, sich zurückzuziehen, sondern *mit*, nicht trotz, ihrer Erkrankung kreativ zu sein. Damit leistet sie auch Widerstand gegen die Imaginationen der kreativen Selbstoptimierung durch den Erhalt eines vermeintlich ‚gesunden Verstandes‘. Sie arbeitet und lebt seit 1977 in einer psychiatrischen Klinik.

Das vorliegende Papier¹ geht auf eine Spurensuche nach diesen widerständigen Momenten innerhalb des spätmodernen „Kreativitätsdispositiv“, wie es vom Soziologen Andreas Reckwitz (vgl. 2012; 2016b) ausgearbeitet wurde. In Anlehnung an Michel Foucault (1978), der das Dispositiv als eine strategische Formation versteht, die gesellschaftliche Kräfteverhältnisse stabilisiert, werden Reckwitz‘ soziologische

¹ Das Working Paper schließt an meinen Vortrag „Neoliberale Prekarisierung. Eine geschlechtertheoretische Annäherung an das Kreativitätsdispositiv“ im Rahmen der ZEUGS-Ringvorlesung *Riskante Künstler*innen. Potentiale und Gefährdungen in der Kreativwirtschaft* im Sommersemester 2021 an der Universität Münster an.

Ausführungen um eine politiktheoretische Perspektivierung erweitert.² Im Anschluss an Gabriele Wilde (2021) geht der Beitrag von der These aus, dass das Kreativitätsdispositiv vergeschlechtlichte Körper, Geschlechteridentität und Prekarität so verwebt, dass durch sie und mit ihnen sowohl (diskursiv) erzeugte Macht stabilisiert wird als auch widerständige Momente sichtbar werden. Hierfür nimmt der Beitrag die Verschränkung von Neoliberalismus, Individualismus und Prekarisierung *geschlechtertheoretisch* in den Blick. Dies erfolgt in Rekurs auf die Überlegungen der Politiktheoretikerin Isabell Lorey, die in *Die Regierung der Prekären* (2012) aus einer radikaldemokratiethoretischen und feministischen Perspektive drei Dimensionen des Prekären diskutiert und sie an die Entstehung des neoliberalen Machtapparats zurückbindet. Da nach Foucault (vgl. 1983) Macht nicht nur Repression hervorbringt, sondern zugleich die Bedingungen des Widerstands erschafft, fragt das Papier, ob Kreativität im Spätkapitalismus jenseits eines neoliberalen Optimierungsimperativs noch emanzipatorisch-subversive Praktiken zulässt; oder anders formuliert: ob sich an der Prekarisierung, die das Kreativitätsdispositiv produziert, auch widerständige Momente entzünden können. Diese Momente, so die These, sind als kritische Interventionen in das machtdurchwirkte Kreativitätsdispositiv zu verstehen, in dem sich Machtverhältnisse auch als Geschlechterverhältnisse manifestieren. Sie stellen daher keinen depolitisierenden Ausstieg aus dem Kreativitätsdispositiv dar, sondern seine subversive Unterwandung. Im Rahmen ihres Vortrages in der ZEUGS-Ringvorlesung „Riskante Künstler*innen“ argumentierte Ursula Frohne (vgl. 2021) in diesem Sinne, wenn sie anhand der Künstlerin Charlotte Posenenske auf das seit den 1960er/70er Jahren verbreitete sozial-kreative Phänomen des *drop out* aufmerksam machte. Posenenske stieg einerseits aus einem bestimmten Bereich des Kunstmarktes aus, um diesen jedoch andererseits in einer neuen Rolle – als Soziologin – kritisch zu hinterfragen. *Drop out* oder Exodus heißt hier also nicht totale Aufgabe und vollkommener Rückzug, sondern kritischer Ausstieg aus einer *bestimmten* Logik des Systems. Diese Momente des Widerstandes, so die weitere These des vorliegenden Papiers, in denen das Geschlechterregime³ der Kreativität Brüche erleidet und Hinterfragung erfährt, sind fast nie große revolutionäre Gesten, sondern können im Kleinen, im Stillen, im fast Unsichtbaren oder im ‚Scheitern‘ bestehen – und wirken doch in den Echokammern der maskulinisierten Kreativität nach. Darauf wird im zweiten Teil noch genauer eingegangen.

² Zu einer detaillierten Diskussion der Anknüpfungspunkte von Reckwitz an Foucaults Arbeiten zur Herausbildung einer neoliberalen Gouvernementalität verweise ich auf Gabriele Wildes einführenden Vortrag in die ZEUGS-Ringvorlesung *Riskante Künstler*innen. Potentiale und Gefährdungen in der Kreativwirtschaft* zu „Geschlechtliche Machtverhältnisse als Grundlage der Kreativgesellschaft, oder: die riskante Existenz kulturschaffender Frauen* als Machtphänomen“ am 28. April 2021.

³ Zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Begriff und einer Konturierung seines Inhalts s. Paulus 2012, insbesondere S. 45f.

Ich werde zunächst in einem ersten Schritt das vergeschlechtlichte Kreativitätsdispositiv vorstellen und mich hierbei auf die Kultursoziologie von Reckwitz ebenso beziehen wie auf die politiktheoretischen Ausführungen Loreys, die beide wiederum auf die machtkritischen Arbeiten Michel Foucaults (vgl. 1983; 2010), insbesondere zur Gouvernementalität, rekurrieren. Hier werde ich, erstens, die Kulturalisierung des kreativen Spätkapitalismus herausstellen und aufzeigen, wie in ihm eine affektive Ökonomie etabliert wird, die das Kreativitätsdispositiv im Angesicht des zunehmenden Affektmangels spätmoderne Gesellschaften des ‚Westens‘ so dominant werden lässt. Schließlich werde ich in einem zweiten Schritt Momente des Widerstands gegen die zunehmende Prekariisierung der kritischen Kreativität herausarbeiten und dabei auf drei künstlerische Produktionen eingehen, die der Effizienz- und Exzellerationslogik des affektiven Spätkapitalismus entgegentreten.

Das vergeschlechtlichte Kreativitätsdispositiv, oder: wie alles immer schnell und effizient, und dabei noch ästhetisch ansprechend sein muss

In der Annäherung an das Kreativitätsdispositiv wird im folgenden Kapitel zunächst Reckwitz' praxeologische Analyse der Kreativität vorgestellt und auf deren geschlechtertheoretische Leerstellen verwiesen. Reckwitz versteht Kreativität als Ausdruck von Identitätskonstruktionen und als Ergebnis einer artikulatorischen Praxis, womit er sich von Ansätzen abgrenzt, die „Kreativität als eine Eigenschaft des menschlichen Geistes (oder Gehirns) und seiner kognitiven Strukturen [...] oder in einem handlungstheoretischen Verständnis als eine soziale Eigenschaft“ fassen (Wilde 2021). Für Reckwitz vernachlässigen diese Ansätze Kreativität als eine soziokulturell-historische Machtkonstellation, die durch Praktiken, Diskurse, Artefakte und Subjektivierungsweisen die Kreativgesellschaft hervorbringt und aufrechterhält (vgl. Wilde 2021). In diesem Sinne werde ich die sozialen Regime des Neuen nach Reckwitz vorstellen, die als eine historische Abfolge gesellschaftlicher Deutungsmuster des Neuen zu verstehen sind. Im Anschluss wird Reckwitz' Kulturanalyse des kreativen Spätkapitalismus mit den Überlegungen Loreys zu den Dimensionen des Prekären konfrontiert, in denen sie geschlechtertheoretisch auf die durch die Kreativität hervorgebrachten Herrschaftsverhältnisse eingeht. Hierbei spielen Fragen nach der affektiven Aufladung des Kreativitätsdispositivs, insbesondere auch aus einer geschlechtertheoretischen Perspektive, eine zentrale Rolle, da Gefühle, Affekte und Stimmungen für den Erfolg des Kreativen ebenso bedeutsam sind wie für die Aufrechterhaltung des Geschlechterregimes.

Die sozialen Regime des Neuen: Stufen – Innovationen – Ästhetisierung

Reckwitz (2013, 23) geht zunächst davon aus, dass Kreativität in der Spätmoderne eine widersprüchliche Doppelung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ aufweist: D.h. einerseits möchte man kreativ sein („*subjektives Begehren*“), andererseits soll man es aber auch sein („*soziale Erwartung*“), um sich erfolgreich in die spätkapitalistische Gesellschaft und Ökonomie zu integrieren. Dabei definiert Reckwitz (2013, 23) Kreativität als „die Fähigkeit und die Realität, dynamisch etwas Neues hervorzubringen.“ Kreativität ist damit ein „soziales, kulturelles und historisches Produkt“ (Reckwitz 2016, 133). Sie ist weder psychologische Disposition Einzelner noch, in einem emphatischen Sinne, subversives Potential, wie dies in einem avantgardistischen Verständnis von Kreativität gedeutet werden würde. Die Frage der Kreativität ist damit, für Reckwitz (vgl. 2016, 135), eine Frage der Gesellschaft, und zwar genauer: Eine Frage der Entwicklung der modernen bzw. spätmodernen Gesellschaft.

Reckwitz führt dann weiter aus, dass die Moderne, auch die klassische, immer schon eine Präferenz für *das Neue* hatte. Im Verlauf der Moderne kommt es daher zur Ausbildung bestimmter gesellschaftlicher „Regime des Neuen“ (Reckwitz 2016b, 252ff.). In ihnen wird, einerseits, das Neue als zeitliche Struktur definiert, welche die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dadurch unterscheidet, dass das Neue in der Gegenwart ‚erfunden‘ wird und sich dadurch vom Vergangenen unterscheidet; die Zukunft wird als diejenige Zeit verstanden, in der sich das Neue realisieren wird. Andererseits versorgen die sozialen Regime des Neuen Gesellschaften mit den notwendigen normativen Rahmen zur Konstruktion des Neuen. Denn das Neue entsteht zum einen im Unterschied zum Alten, das das Andere des Neuen markiert. Zum anderen bringen Gesellschaften das Neue im Unterschied zum Gleichen hervor, womit es auf das Abweichende im Unterschied zum Normalen oder normativ Erwartbaren verweist. Im Neuen steckt also immer schon ein Potential des Abweichens, des Widerstehens, des Aussteigens.

Allerdings wird das Neue in den unterschiedlichen historischen Gesellschaften spezifisch ausgedeutet. Reckwitz (vgl. 2013, 137f.) unterscheidet drei soziohistorische Strukturierungsformen des Neuen, die auch grob chronologisch geordnet sind: Zunächst bildet sich in der Moderne das „Neue I“ heraus, indem das Neue als „Stufe“ begriffen wird (Reckwitz 2016b, 253f.). In diesem Regime wird das Neue auch als Revolution verstanden, nach der es nichts Neues mehr geben muss, da DAS Neue ‚an sich‘ sich selbst realisiert zu haben scheint. Beispielhaft stehen hierfür die Ideen der politischen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts, wie z.B. die zeithistorischen Vorstellungen des Historischen Materialismus, in dem nach der *Diktatur des Proletariats* die Endstufe eines *Reichs der Freiheit* erreicht ist und so keine Veränderungen mehr herbeigeführt werden müssen (vgl. Marx 1964). Das nächste Regime, das „Neue II“, versteht das Neue als

„Steigerung und Überbietung“ (Reckwitz 2016b, 254). In ihm gilt die permanente Produktion des Neuen in eine unendliche Zukunft hinein als Idealvorstellung; beispielhaft für dieses Regime II sind Verfahren naturwissenschaftlicher Forschung und das Ideal des technischen Fortschritts, wie sie die fordistische Innovationsgesellschaft charakterisieren. Schließlich versteht das dritte Regime, das „Neue III“, das Neue als einen (ästhetischen) Reiz, durch den dynamische Sequenzen das Neue immer wieder anstoßen. Dabei ist das Neue immer relativ, nicht mehr revolutionär, sodass es zu keinen strukturellen Brüchen mehr kommt (vgl. Reckwitz 2016b, 255ff.). Dieses letzte soziale Regime des Neuen erweist sich für die spätmoderne Gesellschaft als charakteristisch. Es besteht aus „Ensembles von Praktiken, Diskursen, Subjektivierungsweisen und Artefaktsystemen“, die „nicht allein das Neue *beobachten* und es positiv prägen, sondern auch darauf aus sind, es zu fördern und aktiv *hervorzubringen*, zu steigern und zu intensivieren“ (Reckwitz 2016a, 137; Hervorhebungen im Original). Um dieses Ensemble auf einen Begriff zu bringen, führt Reckwitz im Anschluss an Michel Foucault den Begriff des Kreativitätsdispositivs ein. Foucault (vgl. 1994; 2015a, 2015b) versteht in seinen Arbeiten zu Sichtbarkeitsregimen und Regierungstechniken Macht als produktive Kraft: Sie bringt etwas hervor – Subjekte, Materialitäten, Architekturen, Institutionen, Reglements – und bildet so eine netzwerkartige Struktur aus, die sowohl „Gesagtes“ als auch „Ungesagtes“ (Foucault 1978, 119f.) umfasst. Allerdings, dies betont Foucault (vgl. 1983, 116), evoziert Macht immer auch Widerstand, d.h. Macht bringt nicht nur Repression hervor, sondern erschafft zugleich die Bedingungen des Widerstands.

Im Anschluss an Foucaults machtanalytische Arbeiten betont Reckwitz, dass es dem Kreativitätsdispositiv der Spätmoderne nicht nur darum geht, mit Kreativität Neues hervorzubringen. Vielmehr wird Kreativität an eine sinnliche und affektive Erfahrung rückgebunden, die dem Kreativen auch seinen Reiz verleiht und ihn an Figuren des genialen Künstlers [sic!] rückbindet, der es eben als Einziger schafft, Neues in einer affizierenden Qualität zu produzieren (vgl. Reckwitz 2013, 23). Hier versäumt es Reckwitz geschlechtertheoretisch an die maskulinisierte Vorstellung des Künstlerisch-Kreativen anzuknüpfen und die dahinter liegenden machtdurchwirkten Geschlechterverhältnisse offen zu legen, wie dies bspw. Gerd Blums (vgl. 2021) Kritik des Geniekults der italienischen Renaissance verdeutlicht. Er zeigt anhand des Selbstportraits der Sofonisba Anguissola, wie sie sich mit männlicher Dominanz in fast schon dekonstruktiver Manier auseinandersetzt (vgl. Blum 2021). Allerdings durfte sie in der patriarchalen Gesellschaft ihrer Zeit nicht als „Frau“, sondern nur als „Jungfrau“ in Erscheinung treten.⁴

⁴ In einem Selbstbildnis der italienischen Renaissance-Künstlerin hält sie eine Medaille in Händen, die fast ihren gesamten Oberkörper verdeckt, auf der sie namentlich vorgestellt wird. Interessant ist, dass dort, wo sie die Medaille mit der linken Hand greift, die Buchstaben VIR (lat.: Mann) sichtbar werden, allerdings

Der kreative Spätkapitalismus: Bewegung – Regierung – Prekarisierung

In seiner soziohistorischen Diskussion der sozialen Regime des Neuen zeigt Reckwitz auf, wie das Kreative sukzessive vom kapitalistischen System vereinnahmt wird und für den postfordistischen Kapitalismus eine Prägekraft entfaltet, die insbesondere in der Zunahme und Ausgestaltung der sog. *creative industries* sichtbar wird.⁵ Was Reckwitz nicht diskutiert, sind die Verbindung zwischen Ökonomisierung, Prekarisierung und Vergeschlechtlichung im Kreativen. Diese Amalgamierung des Ökonomischen mit dem Kreativen unter dem Aspekt der Prekarisierung wird dann in verschiedenen arbeitsweltlichen Kontexten sichtbar, so z.B. wenn selbständige Grafik-Designer*innen immer stärkeren Lohnspiralen ausgesetzt sind, weil sie nicht mit den Angeboten der großen Agenturen konkurrieren können; oder wenn Selbständigkeit und damit auch kreative Unabhängigkeit verunmöglicht wird, weil die Sorge um ein Kind oder eine*n Lebenspartner*in nicht mit den Erwartungen an die Selbständigkeit kompatibel sind, die mit Rundumverfügbarkeit assoziiert wird.

Isabell Lorey (vgl. 2012, 27ff.) definiert Prekarisierung, auch in Anlehnung an Foucault, als *gouvernemental*: als eine Regierungstechnik, die Bevölkerungen und Personengruppen regiert und damit auch reguliert – und dadurch Subjekte, Objekte, Handlungsformen und Artefakte hervorbringt, zirkuliert und distribuiert, wie dies dann im Begriff des Dispositivs subsumiert wird. In dieser prekarisierten Lebenswelt des Spätkapitalismus ist stete Bewegung Ideal und Ziel zugleich. Stillstand ist unerwünscht. Denn im Stillstand steckt vielleicht schon *Widerstand*: Was, wenn die stets beweglichen und bewegten Subjekte, Objekte, Artefakte und Diskurse innehalten? Wenn prekarisierte Subjekte ihre Situation kritisch reflektieren und einfach aufhören und aussteigen? Nein sagen? Stelle Dir vor, es ist Kreativmarkt und keine*r geht hin!

Lorey argumentiert, dass die produktive Prekarisierung im Spätkapitalismus daher *gouvernemental und neoliberal* werden muss, um sich aufrechterhalten zu können. Denn als spätmoderne „Menschenregierungskunst“ (Foucault 2010, 89) funktioniert sie nur in ihrer Sublimierung und ‚Demokratisierung‘ (vgl. Lorey 2015, 25). Denn Prekarisierung befindet sich im Neoliberalismus in einem Normalisierungsprozess. Statt die Ausnahme für Wenige zu sein, ist Prekarisierung der Alltag der Vielen. Die Normalisierung prekären

die Buchstaben GO zu erahnen sind, also auf die Jungfräulichkeit („virgo“, lat. Jungfrau) Anguissolas verweisen. Anguissolas Geste, das Verdecken des GO und die Betonung des VIR, könnte als eine Intervention der Künstlerin in die patriarchale Matrix interpretiert werden, die auf fast schon ironische Weise mit der Dominanz des Männlichen spielt.

⁵ Vgl. dazu den *Monitoringbericht Kultur- und Kreativwirtschaft* des Bundesministeriums für Wirtschaft und Energie von 2019, in dem u.a. deutlich wird, dass die Branche der männlich dominierten Software- und Gaming Industrie bei weitem am erfolgreichsten – in Bezug auf die Bruttowertschöpfung der Kultur- und Kreativwirtschaft (2016-2018) – ist.

Lebens ermöglicht das Regieren aller durch Unsicherheit, da prinzipiell alle davon bedroht sind – darauf spielt Lorey an, wenn sie von Demokratisierung in Führungszeichen spricht. Dabei orientiert sich die neoliberale Normalität an einer bereits jahrhundertalten Norm, nämlich „einer nationalen, männlich heterosexuellen“, die die „sichernd[e] Gestaltbarkeit des ‚eigenen‘ Prekärseins gemäß klassen- und geschlechtsspezifischer Positionierungen sowie ethnischer, rassifizierter, sexualisierter und religiöser Zuschreibungen“ (Lorey 2015, 46) organisiert. Der Unterschied des Neoliberalismus zu seiner Vorstufe, der „[l]iberal[e] Gouvenementalität“, besteht darin, dass es im liberalen System „nicht nur eine gewisse Form der Freiheit, sondern auch Mechanismen der Sicherheit, der *Ver-Sicherung*“ (Lorey 2015, 53; Hervorhebung MG) gab. Dagegen werden die Vielen im Neoliberalismus über eine vermeintlich demokratisierende *Ver-Unsicherung*, oder noch genauer: einer Verunsicherlichung, regiert. D.h. im Neoliberalismus verschiebt sich die „Funktion des Prekären in die gesellschaftliche Mitte“ (Lorey 2015, 57). Regierung durch *Verunsicher/heitlich/ung* wird zum „normalisierten politisch-ökonomischen Instrument“ (Lorey 2015, 57f.).

Die neoliberale Normalität der maskulinisierten Vorstellung vom Individuum als Unternehmer [sic!] seiner selbst dringt in der Spätmoderne als Regierungstechnologie der individuellen Optimierung, Leistungssteigerung und steten Bereitschaft zu arbeiten, und damit auch an sich selbst zu arbeiten, so tief in die eigene Konstitution des Selbst ein, dass ihre Erfüllung als intrinsisch motiviert wahrgenommen wird – oder, in einer radikalisierten Form, sogar als Erfüllung des vermeintlich eigenen Freiheitsanspruchs. Diese Idee ist es, die die Vorstellung nährt, dass der eigene Beruf die eigene Passion widerspiegeln muss, damit man darin ‚voll und ganz aufgeht‘ und sich selbst verwirklicht, z.B. wie bei Tänzer*innen, die ihrer Leidenschaft nachgehen, deren Karriere aber ebenso finanziell prekariert ist wie die Gesundheit ihrer Körper gefährdet (vgl. Zimmer 2021); oder wie bei den Web Cam Models der digitalen Sexindustrie, deren körperliche Gesundheit vielleicht weniger prekär erscheint, die jedoch ihre eigene körperliche Ausbeutung vermeintlich frei gestalten (vgl. Oberprantacher 2021); und schließlich die Influencer*innen, deren ästhetische Makellosigkeit vollkommene Schönheit in allen Lebensbereichen verspricht – von der Gucci-Handtasche und dem optimalen Yoga-Outfit über die perfekte Einrichtung im angesagten *japandischen*⁶ Stil bis hin zur Wahl der Hunderrasse. In diese vermeintlich hermetisch neoliberal operierenden Filterblasen und sozialen Milieus schleichen sich jedoch auch widerständige Momente ein. So zeigt Silvia Schultermandl (vgl. 2021a; 2021b) auf, wie auch die Influencer*innen-Kultur widerständig wird, wenn sie die Performance „Excellences and Perfections“ von Amalia Ulman

⁶ Der Begriff setzt sich aus „japanisch“ und „skandinavisch“ zusammen und beschreibt (vor allem einen Inneneinrichtungs-) Stil, der eine klare Formensprache mit einer gemütlichen Atmosphäre verbindet.

diskutiert.⁷ Eine ähnlich kritische Intervention in die machtdurchwirkten Filterblasen der sozialen Medien stellen die Posts der Schriftstellerin und Insta-Poetin Rupi Kaur dar, in denen sie die Tabuisierung der Menstruation kritisch visualisiert.⁸

Auch Lorey verweist auf widerständige Potentiale. In der neoliberalen Spätmoderne wird Prekarisierung zwar zur Regel, wenn sie „als Verunsicherung und Gefährdung die gesamte Existenz, den Körper, die Subjektivierungsweisen [umfasst]“ und damit „Bedrohung und Zwang“ wird, doch „sie eröffnet zugleich neue Möglichkeiten des Lebens und Arbeitens“ (Lorey 2015, 13). Hier verweist Lorey also bereits auf das mögliche Moment des Widerständigen. Allerdings wird es durch eine „doppelte Ambivalenz der Gouvernamentalität unter neoliberalen Bedingungen“ fast schon verunmöglicht. Denn nicht nur herrscht in der neoliberalen Gouvernamentalität eine „Ambivalenz zwischen Fremd- und Selbstregierung“, sondern auch eine „Ambivalenz *in* der Selbstregierung“, die „zwischen servilem Regierbar-Machen und den Zurückweisungen, die darauf abzielen, nicht mehr dermaßen regiert zu werden“ (Lorey 2015, 17) changieren. Diese neoliberale Radikalisierung einer Imagination von subjektiver Freiheit als Realisierung eines externen Anspruchs, den man tief internalisiert hat, wirkt im kreativen Bereich. Dabei ist die Prekarisierung im neoliberalen Kapitalismus auch umso umfassender, da Kreativität nicht nur ökonomisiert wird, sondern als Lebensform in die Gesellschaft selbst einwandert und diese mit Idealen von Effektivität, Leistungssteigerung, aber auch steter Ästhetisierung kolonisiert.⁹

Neben der Ökonomisierung des Kreativen ist parallel eine Kulturalisierung des Kreativen ca. seit den 1970ern zu beobachten. Die Doppelung aus Kreativitätswunsch und -imperativ fließt als „kulturelle Logik“ (Reckwitz 2013, 24) in die private Lebensführung der sog. postmaterialistischen Mittelschichten ein. Zunehmend wird unter dem Schlagwort der ‚Selbstkreation‘ Kreativität auch von den Subjekten zur Gestaltung ihrer Selbst verlangt, durch die man sich zunächst erfinden und diese Selbsterfindung immer wieder neu ausgestalten muss. Der Philosoph Byung-Chul Han (vgl. 2014, 9) schlussfolgert in *Psychopolitik* pointiert, dass das neoliberale Kreativsubjekt sich eben nicht nur

⁷ In der dreiteiligen Performance werden zunächst ein westliches Schönheitsideal sowie das Ideal einer erfüllenden heteronormativen Beziehung durch die Künstlerin reproduziert. Im Anschluss inszeniert Ullmann die ‚Krise‘, hervorgerufen durch die Dysfunktionalität der Beziehung. Die Künstlerin wird zum Opfer einer toxischen Partnerschaft – und verschwindet aus den sozialen Medien. Nach einer Phase der Rekonvaleszenz besteht der letzte Teil der Performance aus der Darstellung der Wiedergeburt: die Influencerin ist zurück in den sozialen Medien, zeigt sich geläutert, verweist kritisch auf ihren Umgang mit der vorherigen Beziehung und betont nun die zentrale Bedeutung von *self-care* und Achtsamkeit für einen gesunden Umgang mit sich selbst.

⁸ Ich danke Henrike Bloemen für diesen Hinweis.

⁹ Ein ähnliches Argument findet sich schon sehr früh im Kapitel zur Kulturindustrie der *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno aus dem Jahr 1944 (2001).

als *Subjekt*, also etwas, das unterworfen ist, versteht, sondern vor allem auch als *Projekt*, dessen idealer Selbstentwurf von ihm selbst zu verwirklichen sei. Das Subjekt wird im Kreativitätsdispositiv als kreative Instanz aktiviert und ästhetisch mobilisiert – als Erfinder [sic!] seiner Selbst; geleitet vom Imperativ, sich nicht nur technisch oder zweckrational zu optimieren, sondern sich kreativ zu gestalten: Neues zu erfahren, Neues zu wagen, neu zu beginnen. Immer neu. Immer schneller und vor allem auch immer ästhetisch ansprechend und mit positiven Affekten assoziiert. Scheitert man an diesem Imperativ der optimalen Selbstkreation kommt es zu affektiven und kognitiven Dissonanzen, die oftmals in Erschöpfungserkrankungen, wie Depression und Burnout, münden (vgl. Ehrenberg 2008).

Dies alles finden wir, so Reckwitz, nicht erst in der Spätmoderne. Was jedoch das Kreativitätsdispositiv kennzeichnet, ist eine Transformation der normativen Ordnung seit den 1970er/80ern: Während das klassische Kreativitätsideal die ästhetischen Utopien und „hoffnungslos minoritären ästhetisch-künstlerischen Gegenbewegungen“ (Reckwitz 2013, 24) traditionell in den widerständigen Praxen oder in exzeptionellen Individuen verortet, wird Kreativität in der Spätmoderne hegemonial: Sie wird zu einer einflussreichen Vorstellung der postmodernen Kultur, die Arbeits-, Konsum-, und Beziehungsformen durchtränkt und maßgeblich umgestaltet.

„Das Kreativitätsdispositiv ist nun in seinem Kern ein soziales Regime des ästhetisch Neuen, es geht ihm und uns nicht primär um politische Revolution oder technischen Fortschritt, sondern um ästhetische Reize [...]“ (Reckwitz 2013, 25)

Dabei ist das Ästhetische für Reckwitz nicht einfach ein Synonym für das sinnliche Wahrnehmbare. Es verweist vielmehr auf das Sinnliche als eigendynamische Prozesse, die sich aus ihrer Einbettung in zweckrationales Handeln gelöst haben. D.h. das Ästhetische ist selbstbezüglich und Selbstzweck. Weshalb es ihm um Sinneseindrücke, Affekte, Emotionen und Gefühle *um ihrer selbst willen* geht.

Die Affektökonomie des Kreativitätsdispositivs: Befriedigung – Erleben – Faszination

Das Ästhetische und das Affektive verzahnen sich im Kreativitätsdispositiv. So schreibt die Politiktheoretikerin Chantal Mouffe in *Agonistik* (2014, 148), dass „künstlerische Praktiken bei der Schaffung neuer Formen von Subjektivität eine maßgebliche Rolle spielen können, [...] weil sie durch den Rückgriff auf Ressourcen, die emotionale Reaktionen auslösen, Menschen auf der affektiven Ebene anzusprechen vermögen.“ Sie fährt fort, dass hierin „die große Kraft der Kunst [liegt] – ihrer Fähigkeit, uns Dinge in einem anderen Licht sehen und uns neue Möglichkeiten erkennen zu lassen“ (Mouffe 2014, 148).

Mouffe betont hier vor allem das emphatische, vielleicht subversive Potential einer künstlerisch-kreativen Affektökonomie, die auf den Affektmangel der modernen Wissensgesellschaft reagiert. Reckwitz (vgl. 2013, 25; 2016a, 138; 2016b) greift die These des spät/modernen Affektmangels auf, zeigt aber, wie Affektivität im Kreativdispositiv genutzt wird, um neoliberale Gouvernementalität zu stabilisieren, statt gegenhegemoniale Widerstände zu evozieren.

Die „affektive Ökonomie“ (Ahmed 2004, 119) des Kreativitätsdispositivs versteht Reckwitz also als eine Antwort auf den Affektmangel der gesellschaftlichen Moderne, die sich über Rationalisierung im zweifachen Sinne definiert: über die Zunahme vernünftigen Handelns (1) und durch die Wertschätzung effektiver Prozesse (2). Die doppelte Rationalisierung bringt aber auch vermeintlich nüchterne Regierungsweisen des Selbst und des Anderen hervor. Damit hat die Moderne Affekte systematisch verknappt (vgl. Reckwitz 2013, 27). Allerdings, und dies fehlt in Reckwitz' Analyse, hat die Moderne über das liberale Trennungsdispositiv ein Geschlechterregime ausgeprägt, in dem bestimmte Affekte mit bestimmten vergeschlechtlichen Stereotypen verzahnt werden (vgl. Bargetz/Sauer 2015).¹⁰ Die Verzahnung bestimmter Affekte mit bestimmten vergeschlechtlichen, meist auch rassifizierten, Stereotypen beschreibt Sara Ahmed (vgl. 2004, 120) als *Verklebung*. Je nachdem, welche Affekte mit welchen Geschlechtervorstellungen verklebt („sticky“) werden, erfahren diese unterschiedliche soziale Wertschätzung und Anerkennung – oder Diskreditierung. Stärke, Durchhaltevermögen, Ausdauer, Durchsetzungskraft sind in Gesellschaften des Globalen Nordens mehrheitlich maskulin gedeutet, positiv evaluiert und darüber hinaus optimal (!) neoliberal zu instrumentalisieren. Dagegen werden Hysterie, Sentimentalität, Schwäche, Mitleid, Wahnsinn feminisiert. Sie sind daher oftmals aus dem vermeintlich rationalen – maskulinisierten – öffentlichen Raum ausgeschlossen, da diese Affekte und Gefühlszustände im Sinne neoliberaler Normalität als soziopolitisch dysfunktional gelten.¹¹

Die affektive Ökonomie des Kreativitätsdispositivs hält an diesem vergeschlechtlichten Affektregime der klassischen Moderne fest. Sie aktiviert vor allem positive, d.h. maskulinisierte Affekte. Die „Affektkartografie“ des Kreativitätsdispositivs operiert dann, so Reckwitz (2013, 27; 2016b, 114), über vier Knotenpunkte: Erstens, über

¹⁰ Birgit Sauer und Brigitte Bargetz (vgl. 2015, 95f.) zeigen auf, wie in patriarchalen Gesellschaften verschiedene soziopolitische binäre Codes etabliert werden, die nicht nur das politische Öffentliche vom vermeintlich a-politischen Privaten trennen, sondern dass diese Trennung zunächst vergeschlechtlicht – das Männliche steht für das Öffentliche, das Weibliche für das Private – und dann als rational bzw. emotional ausgewiesen wird. Damit werden Feminität – als Nicht-Politik – und Emotionalität miteinander verbunden. In der Priorisierung des Rationalen in liberalen Gesellschaften kommt es dann zu einer Diskreditierung des Irrationalen, also des Affektiven und Emotionalen, und damit letztlich auch zu einer Herabwertung des Femininen.

¹¹ Daher ist Kusamas Wirken auch als widerständig zu verstehen!

Befriedigung, denn kreative Tätigkeit verheißt Erfüllung in allen Lebensbereichen. Sie ist mit dem Gefühl ‚verklebt‘, ein scheinbar souveränes Subjekt zu sein, das sich nicht an die überkommenen Regeln und Routinen zu halten braucht. Der zweite Knotenpunkt ist das *ästhetische Erleben*, in dem die Vorstellung von subjektiver Souveränität Freiheit im Moment realisiert. Darüber hinaus erfährt sich das *Kreativsubjekt*, drittens, als ein *faszinierendes* Identifikationsobjekt; man denke an die Inflation der Selfie-Kultur, in der das Ich als Faszinosum und ästhetischer Reiz inszeniert wird. Dabei ziehen ausschließlich ‚erfolgreiche‘ Kreativsubjekte – deren Erfolg über die Quantifizierung der *clicks*, *retweets* und *likes* messbar wird – positive Aufmerksamkeit auf sich. Nur sie finden soziale Anerkennung und leben eine expressive Individualität aus, so die neoliberale Überzeugung. Schließlich braucht es, viertens, *kreative Räume*, in denen die Affekte Echokammern finden, Reize, Anregungen, Begegnungen ermöglichen und amplifiziert werden, z.B. in den *co-working spaces* der kreativen Stadt (vgl. Dzudzek 2016). Damit bildet das Kreativitätsdispositiv eine affektive Ökonomie aus, die sich auf die Produktion von positiven Affekten spezialisiert und affektive Erfahrungen auf Gestalten, Erleben, Bewundern, Anregen, Können und Dürfen reduziert, die auch mit maskulinen affektiven Landschaften des Durchsetzens, der Stärke und des Aktiven verklebt sind. Dagegen bleiben Verlust, Misserfolg, Scheitern, Angst, Furcht und Konflikt außen vor – sie ruinieren die Makellosigkeit spätkapitalistischer Kreativität.

Prekarisierung und Widerstand, oder: Politiken des Neins statt sozialer Regime des Neuen

Für Reckwitz gibt es Gegenstrategien zur Repression des Regimes des Kreativen, wenngleich keine revolutionäre Abschaffung desgleichen. Er diskutiert dabei zwei Wege, der repressiven Dimension des Kreativen zu begegnen. Erstens, Kreativität muss auch jenseits eines Publikums existieren und aus sich heraus Werthaftigkeit generieren (vgl. Reckwitz 2013, 30f.). Reckwitz beschreibt diese Kreativität als *profan*, da sie sich in alltäglichen Praktiken zeigt und damit für ein großes Publikum oftmals unsichtbar bleibt. Sie steht damit im Gegensatz zu einer *heroischen* Kreativität, die sich von einem Publikum und dessen Anerkennung abhängig macht. Dabei ist, geschlechtertheoretisch betrachtet, das Heroische eigentlich immer mit dem Maskulinen verklebt. Außerdem muss, zweitens, gegenüber dem „Mythos des Neuen“ (Reckwitz 2013, 31), der die Moderne wie Spätmoderne kennzeichnet, Skepsis ins Feld geführt werden, indem die Wiederholung in ihrer sozialen Wertigkeit rehabilitiert wird. Denn im „Idealfall bedeutet Routine der ästhetischen Praxis Meisterschaft und Mühelosigkeit“ (Reckwitz 2013, 31). Im Anschluss an Reckwitz kann eine Kultur der Alltagsästhetik und der Wiederholung, die sich vom Aktivismus des Neuen distanziert, als subversiv oder widerständig gedeutet

werden: Erfahrungen von Stillstand, Immobilität und Statik ebenso wie routinisierte, repetitive und gewohnheitsmäßige Praktiken nehmen somit emanzipatorische Kraft an und treten aus dem Schatten repressiver Kreativität heraus.

Reckwitz (vgl. 2013, 32ff.) macht in einem nächsten Schritt Vorschläge, wie kulturpolitisch auf diese Momente des Widerstands eingegangen werden könnte. Er schlägt vor, erstens, eine Kultur von unten und für alle zu fördern – also eine Demokratisierung der Kreativität. Wobei es diese Kulturen sicherlich in alternativen Szenen und Untergrundkulturen seit langem schon gibt. Sie existieren gerade jenseits des mas(s)kulinierten Mainstreams und operieren meist bewusst im Verborgenen oder in heterotopen Räumen; so wie dies Reckwitz eigentlich vorsieht: nämlich jenseits großer Publika. Die Frage, die sich hier stellt, ist doch, inwieweit institutionalisierte Kulturpolitik bereit, willig und in der Lage ist, solche gegenhegemonialen Räume des Kreativen zu fördern angesichts einer immer stärker neoliberalisierten Finanzierungs- und Fördermittelstruktur. Zweitens, plädiert Reckwitz dafür, eine Kultur der Nachhaltigkeit zu schaffen, wobei unklar bleibt, worin diese bestünde. Schließlich geht es ihm, drittens, um eine Politisierung der Kunst, die gesellschaftlich positiv zu konnotieren sei. Hierdurch könnten sich Förderstrukturen jenseits der systemkonformen und kapitalistisch verwertbaren *creative industries* etablieren. Reckwitz' Vorschläge verbleiben auf einer kulturpolitisch institutionalisierten Ebene und verweisen auf Förderstrukturmaßnahmen, die es in der Vergangenheit immer schon gegeben hat. Sie vernachlässigen damit die Momente des kreativen Widerstands jenseits der Institutionen, die sich meist in lokalen, aber gut vernetzten DIY-Strukturen manifestieren, die gegen die Marktförmigkeit des Kreativen und seiner Einvernahme ins Bürgerliche, vielleicht sogar Autoritäre, selbst aufbegehren. Auch Mouffe (2014, 158) teilt die nüchterne und institutionenorientierte Beurteilung Reckwitz, wenn sie schreibt, dass „Künstler [sic!] [...] heute nicht mehr vorgeben [können], eine Avantgarde darzustellen, die radikale Kritik übt.“ Doch sie fährt fort und betont, dass das

„jedoch kein Grund [ist], ihre [die der Künstler*innen, MG] *politische* Rolle für tot zu erklären; im Rahmen des Kampfes um die Hegemonie kommt ihnen eine wichtige Funktion zu. Indem sie neue Praktiken und Subjektivitäten entwickeln, können sie dazu beitragen, die bestehende Machtkonfiguration zu unterminieren“ (Mouffe 2014, 158; Hervorhebung MG).

Wenn die Hegemonie Temporalitäten der Beschleunigung und Prozesse der Rationalisierung favorisiert, dann bilden sich gegenhegemoniale Widerstände im Stillstand, im Verharren, aber auch im Nutzlosen. In diesem Sinne möchte ich mit der Darstellung von drei Formen des künstlerisch-kreativen Protests schließen, die den Fokus auf Politiken des Nicht/Beweglichen legen: in denen Ruhe und Innehalten als Beunruhigung des Normalen gedeutet werden können, die im Gegensatz zu Reckwitz (2013, 31) weniger als eine

„ästhetische Meisterschaft [sic!] und Mühelosigkeit“, aber als Virtuosität des Neins und des Nutzlosen ausgedeutet werden können. Diese Kreativpolitiken des Nicht/Beweglichen verstehe ich als widerständige Praktiken, oder auch: horizontal-heterotope Assemblagen, des Neins, weshalb sie Reckwitz' sozialen Regimen des Neuen gegenüberzustellen sind. Sie stellen kritische Interventionen in das Dispositiv des Kreativen dar.

Nein I: Präsentischer Stillstand, oder: Ich sitze hier

In ihrer inzwischen berühmten Performance *The Artist is Present* (seit 2010) sitzt die jugoslawische Künstlerin Marina Abramović in einem Raum des renommierten MoMA in New York City – inzwischen saß Abramović in nahezu allen zentralen Institutionen moderner und zeitgenössischer Kunst. Die Besuchenden können sich ihr gegenüber setzen; zunächst befand sich noch ein Tisch zwischen beiden Stühlen, doch inzwischen reduziert sich die Materialität der Performance auf zwei Stühle und die Körper der Anwesenden. In dieser Performance werden Stillstand, Schweigen und Körperlichkeit als stille körperliche Ko-Präsenz inszeniert, die in ihrer Banalität – oder mit Reckwitz: Profanität – alltäglich, unscheinbar und bedeutungslos erscheint. Die Künstlerin und ihr Gegenüber schauen sich an, das Publikum schaut beim Schauen zu.

Die Ausstellung war und ist sehr erfolgreich – sowohl in finanzieller als auch in künstlerischer Hinsicht. Die Zahlen der Zuschauenden werden auf 850.000 geschätzt; unzähliges Videomaterial ist als DVD in Museumsshops zu kaufen. Bei der institutionellen wie auch ökonomischen Verwertung von Performancekunst hat Abramović damit Standards gesetzt. Ihr *Abramović Institute* ist inzwischen „so etwas wie eine Kaderschmiede für junge Künstlerinnen“ und eine Kombination aus „Achtsamkeitsseminar, *empowerment* und Audienz am Hof der Performance-Königin“, schreibt Saskia Trebing im Monopol-Magazin anlässlich des 10-jährigen Jubiläums von *The Artist is Present* im Jahr 2020. Darüber hinaus darf *The Artist is Present* in keiner kanonischen Einführung zu Performance-Kunst fehlen. Trotz dieser inzwischen klaren Verbindung zwischen kommerziellem Erfolg und wegweisender Kunstperformance ist Abramović aus einer geschlechtertheoretischen Perspektive insofern bemerkenswert, da sie als weibliche Künstlerin zunächst Teil einer (Ehe-)Mann-(Ehe-)Frau-Kollaboration mit Ulay war, was meist zu einer Deklassierung des weiblichen Teils zur Assistentin führt. Abramović ist jedoch ein rares Beispiel für eine heteronormative Künstler*innenbeziehung, aus der sie als die Bekanntere hervorging und „den Mann zum kunsthistorischen Statisten gemacht hat“ (Trebing 2020). Darüber hinaus hat sie mit einer grandios unspektakulären und in ihrer Alltäglichkeit banalen Performance – sie sitzt – ein Gegenmodell zur Schnelllebigkeit und hohen Geschwindigkeit der zeitgenössischen „Gesellschaft des Spektakels“

(Debord 1996) erschaffen, das darüber hinaus durch den mehrdeutigen Titel Marketingstrategien des *Meet & Greet*, in der die Anwesenheit der Künstler*innen zum marketingstrategischen *asset* wird, ironisch kommentiert.

Nein II: Nächtliche Flâneuserie, oder: Wie ich nachts im Park spazieren gehe ohne Angst zu haben

Das queer-feministische Festival für Theorie, Performance und Flâneuserie *Nocturnal Unrest* (20.-24.05.21)¹² schließt an die Philosophie des Flanierens an, wie wir sie im Dadaismus ebenso finden wie im Werk Walter Benjamins. In ihr wird das Spaziergehen als eine alternative, alltägliche Form der Erschließung und Erkundung von urbanen Räumen, und den in ihnen oftmals stillschweigend existierenden Wissensbeständen und Alltagspraktiken, ausgedeutet. Das Festival nimmt diese wiederum männlich geprägte Philosophie und Praxis der Flâneuserie und deutet sie queer-feministisch um. Insbesondere in der nächtlichen Stadt werden die vergeschlechtlichten Topografien deutlich: Warum haben FLINTA* Angst, nachts durch einen Park zu gehen, während cis-männlich gelesene Personen die Abkürzung durch den Park einfach nehmen? Das Festival lässt uns wissen, dass der „nächtliche Stadtraum [...] viel über unsere Gesellschaft [verrät].“ Wer sich wo und wie und mit welchen Gefühlen – Angst oder Ausgelassenheit – durch die Stadt bewegt, wer von wem und warum gesehen oder eben gerade nicht gesehen wird, sind Fragen, die ebenso vergeschlechtlicht als auch rassifiziert und klassistisch gedeutet werden müssen. Das Festival macht es sich zur Aufgabe, diese Machtverhältnisse, die in der Dunkelheit zu Tage treten, auszuleuchten. Denn die „gelebte Erfahrung von Frauen und Queers zeigt nach wie vor, dass uns mittels Angst und Drohszenarien nächtliche (Stadt-)Räume genommen werden,“ so das Fazit, auf das jedoch zugleich die Politisierung im Sinne eines *reclaiming* folgt: „Doch die Nacht ist auch ein Ort der Träume, der Utopien und der Alltagsflucht.“ Diese heterotopen Räumen re-/aktiviert das queer-feministische Festival *Nocturnal Unrest*. Es ruft dazu auf, „feministische Unruhe im Internet, zuhause und vor allem in der Stadt [zu] stiften.“

Damit changiert die Politik des Festivals zwischen Ruhe und Beunruhigung. In der vermeintlichen Ruhe der Nacht, in der auch die Stadt Stillstand findet, wird Beunruhigung zweifach kritisch ausgedeutet: Als die ängstliche Unruhe von FLINTA*, von denen Gesellschaften erwarten, dass sie möglichst schnell nach Hause kommen oder an einem

¹² *Nocturnal Unrest* ist eine Kooperation des nOu-Kollektivs und Ladies e.V. Kulturelle und Politische Bildung für Frauen, des Künstlerhaus Mousonturm, der feministische philosoph_innen Frankfurt und dem Hafen 2 Offenbach. Ko-Kuratorinnen/Auswahlkommissionsmitglieder: Rebecca Gotthilf, Zandile Darko, Produktionsleitung: Carmen Salinas und Lisa Gehring. Weitere Informationen finden sich unter: www.nocturnal-unrest.de

sicherem Ort nachts verweilen, wollen sie nicht Ziele diskriminierenden Verhaltens, vielleicht sogar lebensbedrohlicher Gewalt werden – die Frage nach der Kleidung, die FLINTA* nach Erfahrungen mit sexueller Gewalt immer wieder begegnet, ist Ausdruck dieser gesellschaftlichen Norm. Beunruhigung ist hier jedoch auch die Beunruhigung der hegemonialen nächtlichen (Ruhe-)Ordnung durch Personen(-gruppen), die ihren angestammten Platz verlassen und nachts, ohne Angst zu haben oder sich dieser Angst stellend, durch die Stadt spazieren.

Nein III: Materialitäten und Semantiken des Nein, oder: Tausendmal Nein

Die libanesisch-ägyptische Künstlerin und Historikerin Bahia Shehab wurde 2011 durch das Haus der Kunst in München, hundert Jahre nach der Ausstellung *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst*, zur Teilnahme an der Ausstellung *The Future of Tradition – The Tradition of Future* eingeladen. Nachdem sie sehr zögerlich zugesagt hatte, reagiert sie auf die Einladung mit einer Wandarbeit mit dem Titel „Nein“. Shehab zeigte tausend verschiedene arabische Schriftzeichen, die das Wort Nein repräsentieren und verstand ihr Werk als stillen Protest gegen die Ausstellung, von der sie befürchtete, dass sie doch nur, oder vielleicht sogar bestenfalls, orientalistische Klischees über den Islam und Stereotype der ‚arabischen Welt‘ wiederholen würde (vgl. Shehab 2012). Ein Jahr nach ihrer Einladung nach München begannen die Demonstrationen und Unruhen in Ägypten, die später als ‚Arabischer Frühling‘ auch in den Medien des Globalen Nordens Aufmerksamkeit erfuhren. Shehab wandelt in dieser Situation die Idee des tausendfachen Neins in einen Protest gegen das ägyptische Regime unter Muhammad Husni Mubarak um, indem sie die Schriftzeichen in Schablonen überführt und überall in Kairo an Wände sprüht. Sie ergänzt die Schriftzeichen mit Bildern, die im kollektiven Gedächtnis der Unruhen (!) kleben, um noch einmal auf Ahmeds Begriff der affektiven Verklebung zurückzukommen. Shehab verwendet in ihrer Streetart z.B. einen blauen BH, der auf ein berühmt gewordenes Foto verweist, auf dem staatlichen Polizeikräfte eine verschleierte Frau bei der Festsetzung bis auf ihre Unterwäsche, ein blauer BH ist zu sehen, entblößen.

In/Konklusion

Die Kulturalisierung des affektiven Spätkapitalismus und dessen Manifestation als vielgestaltiges Kreativitätsdispositiv haben zur Folge, dass sich eine postindustrielle und postfordistische Kreativ(itäts)gesellschaft ausbildet, in der sich der Antagonismus zwischen ‚unkreativer‘ Bürgerlichkeit und künstlerisch-avantgardistischer Gegenkultur aufgelöst hat, während die Geschlechterregime der bürgerlichen Gesellschaft nahezu

nahtlos in die neoliberale Ökonomie der Kreativität überführt werden. Zwar arbeiten viele FLINTA* in den kreativen Industrien, insbesondere in den Branchen Design und Presse, jedoch nur selten in Managementpositionen. Denn diese sind mit der Gründung einer Familie oder die Sorge um eine andere Person nur schwer zu vereinbaren – und Familie und Sorge werden nach wie vor gesellschaftlich dem Verantwortungsbereich des Nicht-Männlichen überlassen. Der im Kreativitätsdispositiv herrschende Leistungszwang verlangt nach einer steten Verfügbarkeit, die z.B. ein Elternteil so nicht auf dem Markt anbieten kann.

Darüber hinaus steigt Kreativsein jedoch auch zur sozialen Anforderung eines gelingenden Lebens für alle auf – eine perverse Demokratisierung, die typisch für neoliberale Logiken ist. Bei vermeintlich selbst-verschuldetem Nicht-Erreichen des Zieles der Kreativität, denn man kann ja alles erreichen, wenn man nur kreativ genug ist, treten sog. ‚Unzulänglichkeitserkrankungen‘, wie Depression, Erschöpfung, Sucht, auf. Diese stehen im krassen Gegensatz zu den sozialen wie individuellen Steigerungs- und Leistungsansprüchen. Die Diskrepanz zwischen kreativer Leistung und Kreativerfolg ist dann auch immer prekär, wenn der Erfolg kreativer Tätigkeit von einem Publikum abhängig bleibt, das bestätigen muss, dass etwas neu, innovativ und kreativ ist. Insbesondere die Künstler*innen und Kreativen in den sozialen Medien sind auf ihr Publikum – seine *clicks* and *likes* – angewiesen. Denn ohne deren Anerkennung kann es in den Filterblasen weder sozialen noch finanziellen Erfolg geben. Damit spielt die Aufmerksamkeitslenkung des Publikums eine zentrale Rolle im Kreativitätsdispositiv: Nicht jede kreative Tätigkeit kann in der Spätmoderne Aufmerksamkeit erfahren, es gibt schlicht zu viel Angebot. Es kommt zu einer radikalen Reizüberflutung, zur Verkürzung der Aufmerksamkeitsspanne und zur Entwertung der Präsenz des gegenwärtigen Moments zugunsten zukünftiger Ereignisse – also des Neuen. Misserfolg ist vorprogrammiert. Das Alltagsethos einer erfolgreichen kreativen Lebensführung wurde nicht realisiert. Kreativität ist gescheitert. Am Ende gibt es beides: zu viel und zu wenig Neues.

Literatur

Ahmed, Sara (2004): Affective economies, in: *Social Text*. 22/2, 117–39.

Bargetz, Brigitte/Sauer, Birgit (2015): Der affective turn. Das Gefühlsdispositiv und die Trennung von öffentlich und privat, in: *Femina Politica* 24/1, 93-102.

Blum Gerd (2021): Maskulinistischer Geniekult und neuzeitliches Kunstsystem. Kritische Bild-Diskurse von Artemisia Gentileschi bis Nanette Salomon. Onlinevortrag (5. Mai 2021), Ringvorlesung „Riskante Künstler*innen. Potentiale und Gefährdungen in

der Kreativwirtschaft“. Münster: Zentrum für Europäische Geschlechterstudien (ZEUGS).

Bohn, Thomas (2021): Das leise Sterben, www.welt.de/kultur/plus223531068/Corona-Suizide-Das-leise-Sterben.html (zugegriffen am 6.7.2021).

Brandt, Matthias (2019): Männer begehen deutlich häufiger Suizid, <https://de.statista.com/infografik/15389/suizidraten-ausgewaehlder-laender/> (zugegriffen am 11.10.2021).

Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (Hg.) (2019): Monitoringbericht Kultur- und Kreativwirtschaft 2019. Frankfurt a.M.: Zarbock.

Ehrenberg, Alain (2015 [1998]): Das Erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a.M.: Campus

Debord, Guy (1996): Die Gesellschaft des Spektakels. Bittermann: Berlin.

Dzudzek, Iris (2016): Kreativpolitik. Über die Machteffekte einer neuen Regierungsform des Städtischen. Bielefeld: transcript.

Foucault, Michel (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve.

Foucault, Michel (1983): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1994): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2010): Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Berlin: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2015a): Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2015b): Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Frohne, Ursula (2021): Gender matters. Ökonomien und Geschlechterverhältnisse im Kunstsystem. Onlinevortrag (12. Mai 2021), Ringvorlesung „Riskante Künstler*innen. Potentiale und Gefährdungen in der Kreativwirtschaft“. Münster: Zentrum für Europäische Geschlechterstudien (ZEUGS).

Han, Byung-Chul (2014): Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken. Frankfurt a.M.: Fischer.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2001 [1944]): Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M.: Fischer, 128-176.

Lorey, Isabell (2015 [2012]): Die Regierung der Prekären. Wien/Berlin: turia + kant.

Marx, Karl (1964 [1894]): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Bd. III. Marx/Engels, Werke, Bd. 25. Berlin: Dietz.

Mouffe, Chantal (2014): Agonistik. Die Welt politisch denken. Berlin: Suhrkamp.

Oberprantacher, Andreas (2021): Web Jobs. Cam Models, Click Farms und andere prekäre Seiten der Start-Up-Szene. Onlinevortrag (16. Juni 2021), Ringvorlesung „Riskante Künstler*innen. Potentiale und Gefährdungen in der Kreativwirtschaft“. Münster: Zentrum für Europäische Geschlechterstudien (ZEUGS).

Paulus, Stefan (2012): Das Geschlechterregime. Eine intersektionale Dispositivanalyse von Work-Life-Balance-Maßnahmen. Bielefeld: transcript.

Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.

Reckwitz, Andreas (2013): Die Erfindung der Kreativität, in: Kulturpolitische Meinungen II. 141, 23-34.

Reckwitz, Andreas (2016a): Das Kreativitätsdispositiv und die sozialen Regime des Neuen, in: Rammert, Werner/Windeler, Arnold/ Knoblauch, Hubert/ Hutter, Michael (Hg.), Innovationsgesellschaft heute. Perspektiven, Felder und Fälle. Wiesbaden: Springer VS, 133-153.

Reckwitz, Andreas (2016b): Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie. Bielefeld: transcript.

Reese, Julika (2020): Die Neuen in der Kreativbranche. Fünf Porträts. FAZ.net https://www.faz-bibliothek.de/faz-portal/document?uid=FAZN__20200312_6626604&token=7c49fc31-7bc9-45a0-9192-e25d3846aca1&p._scr=faz (zugegriffen am 15.3.2020).

Schultermandl, Silvia (2021a): Insta-girlhood and the Limits of #MeToo Life Writing. <https://www.gender-blog.de/beitrag/selfies-sexism-misogyny> (zugegriffen am 11.10.2021).

Schultermandl, Silvia (2021b): Insta-Girlhood. Selfies als Auto-Performative Repliken auf Sexismus und Misogynie. Onlinevortrag (30. Juni 2021), Ringvorlesung „Riskante Künstler*innen. Potentiale und Gefährdungen in der Kreativwirtschaft“. Münster: Zentrum für Europäische Geschlechterstudien (ZEUGS).

Shehab, Bahia (2012). Tausendmal Nein, https://www.ted.com/talks/bahia_shehab_a_thousand_times_no?language=de (zugegriffen am 6.7.2021).

Trebing, Saskia (2020): Zehn Jahre „The Artist Is Present“. Schweigen als Spektakel, <https://www.monopol-magazin.de/10-jahre-artist-present-marina-abramovic> (zugegriffen am 6.7.2021).

Wilde, Gabriele (2021): Geschlechtliche Machtverhältnisse als Grundlage der Kreativgesellschaft, oder: die riskante Existenz kulturschaffender Frauen* als Machtphänomen. Onlinevortrag (28. April 2021), Ringvorlesung „Riskante Künstler*innen. Potentiale und Gefährdungen in der Kreativwirtschaft“. Münster: Zentrum für Europäische Geschlechterstudien (ZEUGS).

Zimmer, Annette (2021): Passion als Beruf. Arbeiten am Theater. Onlinevortrag (2. Juni 2021), Ringvorlesung „Riskante Künstler*innen. Potentiale und Gefährdungen in der Kreativwirtschaft“. Münster: Zentrum für Europäische Geschlechterstudien (ZEUGS).