01 2007

Die Los-Angelesierung von London

Drei kurze Wellen in den Kreativitäts- und Kultur-Mikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien

Angela McRobbie

Übersetzt von Birgit Mennel

In diesem Text wird angeregt, dass die jüngsten Entwicklungen der Kreativökonomie in Großbritannien, was kleinunternehmerische Aktivitäten betrifft, heute als drei aufeinander folgende kurze Wellen verstanden werden können. Es handelt sich dabei nicht um Aktivitäten, die auf einer Unternehmens- oder Organisationsebene ausgeübt werden, sondern um unabhängigere Tätigkeiten junger Menschen in Großbritannien sowohl aus der (gehobenen) ArbeiterInnenklasse wie auch der (unteren) Mittelschicht, die aus verschiedenen historischen wie sozio-strukturellen Gründen von den Sphären der Kultur und Kreativität angezogen und aus der Beschäftigung in groß angelegten sozialen Institutionen individualisiert und ausgeschlossen wurden und damit einer aktualisierten Version der Bourdieuschen Kategorie von KulturvermittlerInnen entsprechen (Bourdieu 1982). Wir könnten das gewiss auch andersherum formulieren und die regulative

Dynamik des postfordistischen Beschäftigungsumfelds betrachten, das seine Wirkung zeitigt, indem es eine bestimmte Klassenschicht junger Menschen als nunmehr vollständigere AkteurInnen ihres eigenen Beschäftigungsschicksals adressiert, wo sie in der Vergangenheit sicherlich noch als Subjekte staatlicher oder institutioneller Beschäftigung angerufen worden wären, oder sonst (Bourdieu oder eigentlich Ulrich Beck folgend) eine gebildetere Schicht arbeitsloser junger Menschen wären. Tatsächlich muss ich im Sinne dieser kurzen Intervention voraussetzen, dass die LeserInnen mit der Bedeutung der Bourdieu'schen und Foucault'schen Dynamik in dieser Debatte vertraut sind. Ich möchte mich hier allerdings damit beschäftigen, was tatsächlich passiert, wenn solche Subjekte zum Handeln motiviert werden und wodurch ihre Aktivitäten beeinträchtigt werden. Dem folgt eine parallel verlaufende Analyse, wie die New-Labour-Regierung auf die Idee der Kulturökonomie eine Strategie der raschen Antwort entwickelte. Die Kulturpolitik-Agenda von New Labour ist sowohl radikal wie auch weitreichend, und sie basiert auf einer Folgerung, die zwar hinsichtlich der sich abzeichnenden Beschäftigungen und Existenzgrundlagen nebulös oder unbegreiflich ist, jedoch einleuchtend hinsichtlich der Logik, sowohl den Staat wie auch die UnternehmerInnen von der Erfüllung gesetzlich vorgeschriebener Verpflichtungen gegenüber Angestellten zu entlasten.

Beginnen möchte ich mit der Bemerkung, dass es vor zwanzig Jahren tatsächlich noch möglich war, über Hochkultur, hohe Künste, Oper, Ballett, bildende Kunst, klassische Musik, große Literatur usw. auf eine Weise zu sprechen, als wären diese gänzlich abgesondert von der *low culture*, d.h. Popmusik oder subkulturellen Aktivitäten wie Graffiti und *style*, *black expressive cultures* wie Rap und Hip Hop und natürlich auch populäre Unterhaltung, einschließlich Film und Fernsehen. Und selbstverständlich sagten

uns sowohl diese Unterscheidung wie auch die daraus folgenden Konsummuster einiges über die Funktionsweise sozialer Hierarchien der Klasse, "Rasse", Sexualität und des Geschlechts in Großbritannien. Ich erhebe hier nicht Anspruch darauf, dass es keine derartige Trennung zwischen *high* und *low culture* mehr gibt – tatsächlich mag man zu einem gegebenen Moment wünschen, eine Diskussion darüber zu führen, wie als Antwort auf die Herausbildung neuer, flüssigerer und instabilerer Arbeitsplätze in kulturellen Arbeitsmärkten neue Mikrounterscheidungen hinsichtlich der Hierarchien von Kunst und Kultur produziert werden. Im Moment jedoch müssen wir uns damit begnügen, auf einen solchen Prozess lediglich anzuspielen. Wenn Kunst und Kultur *per se* zum Kristallisationspunkt für Kapitalisierung werden (die Logik des Spätkapitalismus, wie die berühmte Formulierung von Frederic Jameson lautet), wenn die Kultur ganz allgemein zum absoluten Imperativ der Ökonomiepolitik und Stadtplanung wird, wenn die Kunst derart instrumentalisiert wird, dass sie ein Modell für Arbeitsleben und Arbeitsabläufe wird, und wenn die Regierung, wie im Jahr 2001, ein Grünbuch mit den Worten „Jeder ist kreativ“ eröffnet[1], dann wird offensichtlich, dass das, was in der Vergangenheit für das Tüpfelchen auf dem I gehalten wurde, sich heute in eine der wichtigsten Zutaten des Kuchens verwandelt hat. Und was in der Vergangenheit sich selbst überlassen wurde, wie z.B. Subkultur und *style*, *black expressive culture* oder die Punk-Avantgarde, wurde im Laufe der Jahre der Finsternis entrissen und wird heute in den Schaufenstern von Selfridges und Harrods beinahe jede Saison unter der herrschenden Logik des Revivals mit einer ermüdenden Regelmäßigkeit als ein führendes Kennzeichen des britischen Beitrags zur neuen globalen Kulturökonomie vermarktet. Unsere imaginäre Gemeinschaft und die zur Marke geratene nationale Identität werden heute durch Praktiken konstituiert, die als kreativ verstanden werden. Dieser Appell wird

sodann in Politiken umgesetzt, die „kreative Partnerschaften“[2] und dergleichen in Schulen im ganzen Land einführen, um eine Art dritten Sektor der Erziehung und Ausbildung zu begründen, der weder technisch noch rein akademisch ist, und in den eine beträchtliche Anzahl junger Menschen gesteckt werden. Wir haben immer noch keine klare Vorstellung davon, wie sich dies auf längere Sicht auswirken wird und welche Karrieretypen sich daraus entwickeln werden, aber diese Idee einer kreativen Erziehung entpuppt sich als modernisierende und mobilisierende Strategie, die die bestehenden Neigungen junger Menschen für Kunst, Populärkultur und zeitgenössische Medien anzapfen wird. Das ist es also, worin die Investition getätigt wird: ein merkliches Eintauchen, eine Verbindung hinein in das Feld von Medien und Kultur.

Was nun ansteht, ist eine narrative Beschreibung dieser Entwicklung, die sich weder auf die großen Medienindustrien und Kommunikationsunternehmen bezieht, noch auf die Rolle der Regierung sowie die finanziellen Mittel, die immer schon dem Nationaltheater, den großen Orchestern, der Oper und dem Ballett zukamen, vielmehr ein Narrativ, das die innovativen Jugendsubkulturen berücksichtigt, welche hauptsächlich jene junge Menschen umfassen, die in Bezug auf Bildungs- sowie kulturelles Kapital prekäre Positionen innehaben. In den 1990er Jahren führte ich eine Untersuchung zu Kleinunternehmen von ModedesignerInnen in Großbritannien durch. Ich konzentrierte mich auf Mode, weil dies ein von Frauen dominierter Sektor war, der weder seitens der Modeäquivalente der Musikindustrie gestützt wurde, wie dies für junge Menschen in Bands der Fall war, noch über das mit der bildenden Kunst verbundene Prestige und kulturelle Kapital verfügte; selbst wenn dies bedeutete, einen Hungerlohn zu verdienen und als ums Überleben kämpfende

BildhauerIn oder bildende KünstlerIn völlig unbekannt zu bleiben, so brachte es doch mehr (üblicherweise männliches) Ansehen mit sich, als eine ModedesignerIn zu sein (McRobbie 1998). Daher interessierte mich an den populären, femininen und subkulturellen Aspekten des Modedesigns weniger die Konsumption als die Produktion. Diese Forschung führte meine frühere Jugendkulturforschung weiter. Ich war fasziniert von der Art und Weise, wie diese Formen im Kontext der britischen Nachkriegsgesellschaft heranreiften. Bis in die späten 1980er schienen sie ihre eigenen informellen Arbeitsmärkte zu schaffen. In einem kurzen Text untersuchte ich die Arbeit subkultureller UnternehmerInnen, junger Menschen, die durch das auf Punk folgende „Do-it-yourself"-Ethos beeinflusst waren und die nicht eine „alternative Kulturökonomie" im Sinn der späten 1960er entwickeln wollten, sondern vielmehr eine „Indie-", eine unabhängige Ökonomie (McRobbie 1989/1994). Sarah Thornton prägte sodann den Begriff des subkulturellen Kapitals, der zeigte, wie diese Formen ihre eigenen Mikroökonomien und Mikromedien entwickeln konnten (Thornton 1995). Tatsächlich tauchte das, was später die absolute Besonderheit des britischen Modedesigns werden sollte, inmitten der Welt von Kleidermärkten und Second-Hand-Kleidern auf, es war, so schien es, eine fruchtbare und zufällige Überschneidung zwischen dem modischen Streben junger Frauen am Rande der Subkulturen und der breiten Palette an Modedesignkursen, die – dank der Arbeit großartiger viktorianischer Administratoren, sozialer Reformer und Verteidiger des Kunsthandwerks im 19. Jahrhundert sowie später der PionierInnen von Kunst und Mode im 20. Jahrhundert – in jeder Kunstschule und in jedem kleinen Kunstcollege im Land angeboten wurden. In der Tat wurden Möglichkeiten zur Schulbildung, zur praktischen Ausbildung und Qualifikation für einen großen Ausschnitt der weiblichen Bevölkerung sowohl aus

der gehobeneren ArbeiterInnenklasse wie auch aus der unteren Mittelschicht besonders in den großen Industriestädten wie London, Manchester, Birmingham und Glasgow in großem Umfang bereitgestellt. Dieses Angebot wurde zwar in den 1980er und den frühen 1990er Jahren in den britischen Kunstschulen und Universitäten bedeutend erweitert (mehr als 5000 AbsolventInnen in Fächern wie Modedesign und Ähnlichem pro Jahr), richtete sich jedoch immer noch an die weniger privilegierten SchulabgängerInnen, einschließlich junger Frauen aus migrantischen Familien sowie jener Mädchen, deren Eltern – meist Mütter – sie in einem Büro-Job oder in einem semiprofessionellen/professionellen Umfeld sehen wollten, an dem sie Spaß hatten.

Die erste Welle selbstgenerierter subkultureller Unternehmerinnen, die man dabei beobachten konnte, wie sie eifrig Modestile erfanden, in ihren eigenen Küchen nähten und das von ihnen Hergestellte dann auf Wochenend-Straßenmärkten verkauften, gewährleisteten das, was wir heute als Experimentierstätten der kreativen Selbstbeschäftigung bezeichnen würden. Diese „erste Welle“ hatte meiner eigenen Analyse zufolge nachdrückliche Bedeutung in der Form von jungen Pionierinnen in Kleinunternehmen während der Jahre 1985 bis 1995; durch enge Verbindungen mit neuen, ebenfalls aus der Jugendkultur hervorgegangenen
Magazinen wie den einflussreichen Zeitschriften *Face* und *iD* (nebenbei erwähnt waren alle unbezahlt, die daran arbeiteten), erlangten sie den nötigen Bekanntheitsgrad, um hunderte „kleiner Labels“ auf Basis von Heimarbeit zu lancieren, was sich in dem Satz „I was knitting away night and day“ [„ich strickte Tag und Nacht“] zusammenfassen lässt. Dieser Ausbruch einer bunten Aktivität hatte zwar auf der Ebene von Presse- und Medienaufmerksamkeit Erfolg, war jedoch finanziell nicht ergiebig

und führte zu Bankrott und Verschuldung. Die kleinen Labels blieben immer unterkapitalisiert und erhielten nur sehr wenig Unterstützung von der Regierung, so waren sie z.B. nicht teilnahmeberechtigt an den für die bildenden Künste vorgesehenen Preisen. Während der Thatcher-Jahre traten sie aus dem Schatten der Arbeitslosigkeit hervor, und das Höchste, was diese jungen Designerinnen erwarten konnten, war ein kleines, mit geringen Zinsraten rückzahlbares Bankdarlehen. Da sie ihre Produkte buchstäblich vom Küchentisch in die kleinen Geschäfte oder Outlets brachten, konnten sie keine Auslandsverkäufe bewerkstelligen, die Arbeit vieler von ihnen wurde von Geschäftsketten gekauft, jedoch lediglich, um von den Einzelhändlern in Haupteinkaufsstraßen sowie von bekannteren Designerlabels in Europa und den USA kopiert zu werden.

Nichtsdestoweniger gab es in dieser Zeit diese unglaubliche Blase der Kreativität, und zwischen den Welten der Mode und der Populärmusik wurde viel Energie und auch gegenseitiger Einfluss wirksam. Auch dies war ein von Frauen dominierter Sektor, und die von mir interviewten Frauen profitierten gleichfalls von der Wirkung des Feminismus an den Schulen und Colleges, in dem Sinne, dass sie eine selbstständige Laufbahn ausüben konnten und, was gleichermaßen wichtig war, Eltern oder Mütter hatten, die sie in ihrer Idee, einer sinnvollen oder lohnenden Arbeit nachzugehen, bestärkten. Meist aus der unteren Mittelschicht oder der gehobenen ArbeiterInnenklasse kommend, war dies jener Bevölkerungsteil, für den die durch die Eltern weitergegebene Idee der „Verweigerung der profanen Arbeit“ am deutlichsten sichtbar war. Maurizio Lazzarato beschreibt diese Verweigerung einer langweiligen, repetitiven, ausbeuterischen und profanen Arbeit im Zuge der ArbeiterInnenkämpfe in den 1970er Jahre heute als intergenerationell ausgedehnte Haltung (Lazzarato 2007). Wir können

seinem Argument, zumindest für Großbritannien, eine doppelte Wendung hinzufügen: Erstens eine feministische Dynamik, die es erlaubt, unterbezahlte Frauenarbeit zu verweigern und diese durch selbstständiger definierte Arbeit, auch als Quelle der Selbstverwirklichung, zu ersetzen. Seitens der Mütter gibt es hier auch die Hoffnung auf ein besseres Arbeitsleben für ihre Töchter. In Bezug auf diese jungen Frauen könnten wir festhalten, dass die neuen Formen der Arbeit (das, was Lazzarato als „immaterielle Arbeit“ bezeichnet) für diese jungen Frauen zu Stätten „leidenschaftlicher Hinwendung“ werden. Kreative Arbeit ist ein Raum romantischer Idealisierung, die vielleicht sogar lohnender ist als persönliche Beziehungen. Und zweitens könnten wir hier ein sehr interessantes Argument entwickeln, das Lazzaratos Beschreibung einer Verweigerung profaner Arbeit als Vektor des Klassenkampfs mit den in Birmingham durchgeführten CCCS-Analysen der Jugendkulturen der ArbeiterInnenklasse in dem Sinne verbinden würde, dass diese tatsächlich auch auf einer symbolischen Ebene den sublimierten Klassenkampf zu Ende spielen, den die Kultur der Eltern sowohl verdrängt wie gleichermaßen auf die Kinder übertragen hatte (Hall und Jefferson 1976). Wenn die letztere Analyse (Althusser folgend) eine Darstellung des subkulturellen Stils in seinen spektakulären Modalitäten bereitstellte, dann wirft erstere auf hilfreiche Art Licht auf die produktiven Merkmale dieser Mikroökonomien. Dies fügt den existierenden Analysen eine Logik des inter-generationellen Klassenkampfes hinzu, die sich im von mir selbst beschriebenen Fall natürlich untrennbar mit dem Geschlecht überkreuzt.

Zwar dauerte dieser Moment der ersten Welle nicht an, aber ihr Ethos verteilte sich anschließend über einen viel größeren Ausschnitt der jungen Bevölkerung. Tatsächlich scheiterte es, weil

die Regierung wollte, dass dieser Sektor die freien Marktkräfte und den Wettbewerb verstehen lernt. Sie sollten ihre Lektion auf die harte Weise bekommen, trotz FürsprecherInnen, die sich um bessere Unterstützung und Investitionen bemühten. Dieser Einsatz einiger Menschen, wie etwa auch meiner Person, war zu dieser Zeit ein eher einsames Unterfangen, da die alte Linke und die GewerkschafterInnen sich nicht für derartige Kleinsttätigkeiten interessierten. Sie hatten ihre Zweifel daran, dass aus diesen Formen der Selbstbeschäftigung irgendwelche fortschrittlichen Politiken hervorgehen würden, und betrachteten eine derartige Arbeit tatsächlich als auf irregeleitete Erfolgsphantasien gegründete Selbstausbeutung oder gar als kleine, unbedeutende bürgerliche Geschäftspraktiken ohne eine Politik der Solidarität, die sich außerdem im Verhältnis zu den räuberischen Haupteinkaufsstraßen und den großen Modeeinzelhändlern äußerst unrealistisch positioniert hatten. Auch die auf Arbeit und Beschäftigung spezialisierten akademischen Feministinnen waren nicht besonders interessiert, da sich ihre Aufmerksamkeit ausnahmslos auf Frauen aus der ArbeiterInnenklasse in traditionellen Beschäftigungsverhältnissen sowie deren Arbeitsbedingungen konzentrierte. Daher erhielten diese Experimentierstätten wenig Unterstützung, von Mitte der 1990er Jahre an lösten sie sich auf und
wurden durch die „zweite Welle“ der MultitaskerInnen ersetzt.

In meinem Text *Club to Company* aus dem Jahr 2002 zeichne ich die Merkmale der zweiten Welle junger Kreativer in der „beschleunigten“ britischen Kulturökonomie nach, die direkt vom Wachstum der neuen Medien sowie von der schwebenden Präsenz von RisikokapitalistInnen profitiert, wie sie in den Clubbingräumen der Netzwerksozialität zusammenkommen (McRobbie 2002, Wittel 2002).[3] Diese Merkmale umfassen a)

Entspezialisierung, b) hybride Arbeitsbezeichnungen, wie z.B. EventorganisatorInnen oder KunstberaterInnen, c) Praktika, Gratisarbeit und Arbeitsbeschaffung über unbezahlte Tätigkeiten, d) die Nachtökonomie, die den Lebensunterhalt für den Tag durch das Wachstum der Freizeitkultur, des Clubbings und der Partyökonomie hervorbringt, e) die Ausdehnung der Netzwerk- und Freelance-Kultur angesichts von Institutionen, die große organisatorische Änderungen vornehmen und erst die Arbeitskräfte loswerden, um sie dann als Selbstständige wieder aufzunehmen, f) das Wachstum von London und anderen globalen Städten als kreative Zentren für Kunst und Kultur, als Anziehungspunkte für den Finanzsektor und den Tourismus und mithin die gesteigerte Arbeitsmarktnachfrage nach anpassungsfähigen, mehrfach qualifizierten jungen Menschen, g) die Verringerung von Möglichkeiten der Assoziierung und Kollektivität angesichts der beschleunigten Ökonomie neuer Medien sowie des Internets, deren Ablösung durch die Netzwerksozialität, z.B. die informelle Job-Gerüchteküche im Club, in der Bar oder in den Stadtbezirken des Kultursektors. Dies diskutierte ich als ein durch und durch neoliberalisiertes Modell. Es besteht hier kaum Notwendigkeit, sich mit Bürokratie zu befassen, und in Umgehung der geltenden Anti-Diskriminierungsgesetzgebungen geschieht es, dass die alten, elitäreren und sozial ausschließenden Muster wieder auftauchen und die Welt der zweiten Welle kleiner Kreativökonomien kennzeichnen. Fragen der Rasse und Ethnizität, des Geschlechts und der Sexualität haben keinen Artikulationsraum, weil in diesem kulturellen Feld entweder angenommen wird, dass solche Angelegenheiten schon zur Genüge behandelt wurden und Gleichheit als gegeben gilt, oder andernfalls eine dermaßen wettbewerbsorientierte Individualisierung vorliegt, dass kein Forum, kein Raum und keine Zeit für die öffentliche Darlegung solcher Belange bleibt. Daraus folgen eine Re-Internalisierung von

Angst, privatisierte Modi von Wut oder Enttäuschung, das *Must-try-harder*-Ethos, Muster der Selbstbezichtigung in einer hyperindividualisierten Umgebung (wie sie Bauman beschreibt), und außerdem bringt es das Fehlen von Schutz mit sich, dass auch neue Formen von Eigenständigkeit [*self reliance*] erfunden werden müssen (Formen, in denen es normal ist, sagen wir mal, gleichzeitig zumindest vier Projekten nachzugehen, solange mindestens eines dieser Projekte auf einem Vertrag mit einer Organisation im öffentlichen Sektor bzw. mit einer Staatsagentur beruht, da dies zumindest einige minimale Anspruchsberechtigungen aus dem Arbeitsrecht, z.B. Kranken- oder Urlaubsgeld garantiert). Derart sind die Vorstellungen von Sicherheit nicht an eine Vollzeitbeschäftigung, sondern an eine Teilbeschäftigung bzw. eine gestückelte Beschäftigung gebunden.

Die dritte Welle tritt in den letzten fünf Jahren in Erscheinung. Sie trägt alle Kennzeichen der Periode Blair. Sie charakterisiert sich weder durch das Post-Punk-Ethos der ersten Welle noch durch das Party- oder NachtunternehmerInnentum der zweiten Welle, sondern vielmehr durch den Hollywood-Effekt: „*the winner takes all*“: In der Tat, wenn Großbritannien in Bezug auf den Krieg die Führung der USA akzeptierte, dann orientieren wir uns auch im Feld der Kultur und Kreativität an den USA und der globalen Unterhaltungsindustrie als Quelle für die Modellierung der Arbeitsleben, für die *Los-Angelesierung* Londons und die Auswirkungen, die das auf andere Regionen Großbritanniens sowie auf die britische Isolationspolitik im Kontext der europäischen Kulturpolitik hat. Bezeichnenderweise sind auch die Rationalisierungen der USA von großem Interesse für die Verschiebung hin zum Konzept der Kreativität und dessen Rolle in der Ökonomie.[4] Blairs Alleingang-Agenda spiegelt sich auch in der neuen Kreativökonomie. Diese dritte Welle ist noch nebulöser

und schwieriger zu definieren, teils, weil sie so sehr an tief greifende soziale Transformationen gebunden ist, in denen es um eine Neubestimmung von Begriffen der Individualität [*selfhood*] geht und die noch ausgedehntere Formen der Eigenständigkeit anregen. Diese neuen, noch flexibleren Formen der Individualität sind institutionell verankert in der Erziehung, und zwar durch pädagogische Modelle sowie durch die Veränderung des Curriculums. Eigenständigkeit in den Künsten, den Medien und der Kultur korrespondiert mit Modellen der projektbasierten Arbeit.

Die dritte Welle, die ich hier beschreiben möchte, bringt es mit sich, dass man ein einziges Projekt als eigene Arbeit verfolgt, eine Art magischer Karte, von der man erhofft, dass sie eines Tages Früchte trägt. Zwischenzeitlich stützt man sich jedoch auf drei oder vier weitere profane Projekte, die mit Einkommen verbunden sind. Die der dritten Welle zugrunde liegende Logik ist die Idee des einen großen Treffers. Wenn die typische von der Universität abgehende AbsolventIn der Künste oder der Geisteswissenschaften lernen muss, sich ihren Weg in der Welt der finanziell unterstützten Projekte zu bahnen, um so ihren Lebensunterhalt zusammenzusetzen (z.B. indem sie zwei Tage ein Online-Modemagazin editiert, weitere zwei Tage als StylistIn in einer Modeagentur und einen Tag in der Woche an der Rezeption einer Galerie arbeitet), dann wird sie auch eine Menge Zeit damit zubringen, Netzwerke aufzubauen und Türen offen zu halten, wenn Projekte zu Ende gehen und neue beginnen. Was sie jedoch wirklich will, ist, ihren eigenen großen Treffer tatsächlich zu landen, etwas, das es ihr erlaubt, sich selbst noch nachhaltiger und nachdrücklicher in diesem wettbewerbsorientierten Kreativarbeitsmarkt zu positionieren. Am Wochenende und abends widmet sie sich üblicherweise dem, was sich auf ihre eigene Arbeit

bezieht. Ein einzelner großer Treffer ist das, was sich beinahe alle innerhalb der Kreativökonomie wünschen, denn möglicherweise zeitigt er einen verändernden Effekt und enthebt damit das Individuum aus dem Druck des Multitaskings und der ganzen, damit zusammenhängenden, erschöpfenden Netzwerkerei. Der eine große Treffer schafft auch eine erleichternde Verbindung zwischen den kleinunternehmerischen Aktivitäten, die durch die selbstständige ProduzentIn ohne größere Investition abgewickelt werden können, und dem großen Unternehmenssektor, der das Kapital zur Verfügung stellen kann, um das kleine Original in ein globales Produkt zu verwandeln. Dieser beabsichtigte Durchlauf von Mikroaktivitäten, die zu Hause oder am Küchentisch ausgeübt werden können, zu Makroaktivitäten, die SpielmacherInnen der globalen Kulturindustrie involvieren, hat auch die Funktion eines weiteren Modus der Selbstdisziplinierung. Am deutlichsten wird dies in den Ermunterungen von Seiten der Regierung, das eigene Potenzial freizulegen und die besonderen Qualitäten der Kreativität aufzuspüren, die wir sicherlich alle besitzen. Dieses Ethos ist ein Hauptmerkmal der so genannten talentbasierten Ökonomie. Die Verlagerung hin zu einer Kulturarbeit der dritten Welle stützt sich auf die vollständige Mobilisierung des Selbst, damit jedes Quäntchen Potenzial in einen nutzbaren ökonomischen Gebrauch überführt werden kann. Es erfordert ein überhöhtes Maß an Selbstvertrauen, das sicherlich nicht aufrechtzuerhalten ist.

Der eine große Treffer kann eine Menge bedeuten, aber im Wesentlichen bewirkt er einen wellenförmigen Effekt hinsichtlich sich öffnender Optionen und Möglichkeiten und steigert außerdem den Status wie gleichermaßen die Macht des Siegers in der Kulturökonomie. Für eine ModestudentIn im letzten Jahr ist die Diplomschau, die ein Angebot für einen Kurzzeitvertrag mit einem französischen, amerikanischen oder italienischen Modehaus bringt,

ein großer Treffer, im Fernsehen ist ein großer Treffer üblicherweise eine einzige große Idee, die eine Nische oder ein Genre etabliert, in der Musik ist es ein einzelner Titel, der es nicht einmal bis an die Spitze der Charts schaffen muss, aber dennoch erfolgreich ist, wenn er vom Dancefloor direkt in den Soundtrack einer Fernsehwerbung (z. B. *Shake Your Ass* von Groove Armada) oder als Hintergrundlied für irgendeine Sendung von Fernsehprogrammen für Gartengestaltung oder andere Verschönerungen übergeht (wie z.B. das allgegenwärtige Gotan Project).

Obwohl der Traum des großen Treffers immer schon existierte (worauf Adorno in seinem berühmten Text über die Kulturindustrie hinwies), wurde er in den letzten Jahren normalisiert und mitten im Herzen des Diskurses der Kulturindustrie platziert. So wie London eine „Ein-Unternehmen-Stadt" zu werden scheint, verschmilzt der große Treffer im Kreativsektor mit dem Starprinzip als Mittel der Markenbildung eines nationalen und internationalen Städteimages in ganz Großbritannien (so wird z.B. Edinburgh vermarktet durch seine Verbindung mit J.K. Rowling und *Harry Potter*, Irvine Welsh und *Trainspotting*, Ian Rankin und seinem Detektivheld Rebus). Der am meisten gesuchte große Treffer ist oft ein Roman oder ein Tagebuch (anschließend an den Durchbruch von *Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück* oder neuerdings *Der Teufel trägt Prada*), das zuerst verlegt und dann verfilmt wird. Manche Beispiele waren derart unerwartet, dass die AutorIn sich in ein Arbeitsumfeld katapultiert sah, das sich, von dem, das sie kannte, völlig unterschied, wie es etwa Lionel Shriver, Autor des Romans *Wir müssen über Kevin reden,* vor kurzem beschrieb.[5]

Lassen sie mich nun zu einer Schlussfolgerung kommen zu dieser Diskussion über die Normalisierung des außergewöhnlich großen

Treffers sowie darüber, wie die Suche nach dem jeweils eigenen Talent heute das Schlüsselelement dessen ist, was man einst Arbeitsdisziplin nannte. Zumindest für Großbritannien gilt, dass das Aufspüren der eigenen Kreativität, als eine Art inneres Selbst, ein herrschendes Merkmal der gegenwärtigen Gouvernementalität ist. Im Bezugssystem der für diese Praxis kultureller Governance maßgeblichen Subjekte, definiert sich das neue Selbst vor allem als produktives und kreatives, wobei die beiden untrennbar miteinander verbunden sind, und letzteres, das kreative Selbst, die zur Erschöpfung führenden Dynamiken des ersteren kompensiert.

Die dritte Welle der Kreativökonomie drängt auch in bürokratischeren, starren oder scheinbar unflexiblen und professionellen Institutionen wie der Universität auf einen Wandel. Und obwohl sie von Personen unter 45 Jahren auf direktere Weise erfahren wird, wirkt sie sich zunehmend auf alle Altersgruppen von Beschäftigten aus. Das Modell des einen großen Treffers ist außerdem äußerst leicht zu exportieren; in Projekten über verschiedene Institutionen hindurch kann es ein unerwarteter Gewinn sein oder die Garantie einer verlängerten Lebenszeit für eine Reihe von Aktivitäten in privaten und öffentlichen Mikro- und Makroorganisationen. Das wettbewerbsorientierte Ethos, das der Argumentation für den einen großen Treffer zugrunde liegt, wird auf verschiedene Bereiche als Teil eines sich verändernden Regimes von Rechenschaftspflicht und Buchprüfung angewandt. Im Kontext kleiner selbstständiger Projekte, selbst jener, die letztendlich durch staatliche finanzielle Mittel gefördert werden, normalisiert dieses Modell Prekarität und Unsicherheit und macht formelle soziale Beziehungen im Arbeitsleben einschließlich der statutarischen Verpflichtungen gegenstandslos; es erlaubt somit, die alte Ordnung sowie die schützende und anti-diskriminatorische Gesetzgebung zu umgehen, die mit dem früheren

sozialdemokratischen und wohlfahrtsstaatlichen Regime verbunden war. Die Umgehung wird damit zu einem Instrument der neoliberalen Reform, die unter der Rubrik dessen, was Blair Modernisierung nennt, tatsächlich das Feld statutarischer Verpflichtungen im Arbeitsleben ausmustert (oder zumindest unbedeutend macht oder einfriert).[6] Diese Strategie kann in einem Großteil jener Bereiche beobachtet werden, in denen die Regierung eine Rolle spielt. Die Auswirkung des amerikanischen Denkens auf den Ort der Kreativität in der gegenwärtigen Ökonomie ist deutlich sichtbar; diese Arbeit bildet sich in betriebswirtschaftlichen Fakultäten heraus, in denen anstelle von Soziologie ein Fokus auf Psychologie und Kognitionswissenschaften gerichtet wird. Es ist dagegen das Kennzeichen des äußerst innovativen Ansatzes von New Labour, diese Ideen den herkömmlichen, zur Verminderung von Nachteilen entworfenen Sozialpolitiken anzunähern. Zum Beispiel überschneidet sich die Prämie des Finanzministers für 16-Jährige aus armen Haushalten (£ 30 pro Woche), die sicherstellen soll, dass sie bis zum Alter von 18 Jahren in der Schule verbleiben und die für die Universität oder das College benötigten Qualifikationen erwerben, mit anderen Initiativen im Erziehungssystem, die Kunst und kreative Ausbildung zu einem sehr viel bedeutsameren und etablierteren Bestandteil des Curriculums werden lassen, in der Tat ein guter Grund in der Schule zu bleiben.[7] Auch andere Aktivitäten und Vorschläge leisten einen Beitrag zur Verbindung von Künsten, Unternehmen und der Aufwertung innerhalb des Bildungsfeldes, z.B. Scottish Enterprise, die mögliche Erhöhung des Schulabgangsalters auf 18 Jahre, die Rolle „kreativer Partnerschaften“ in höheren Schulen und die Einführung von neuen Medien sowie Kunstqualifikationen.

Diese unterschiedlichen Programme und Vorschläge konstituieren eine intensive Aktivität von Seiten der Regierung, und damit beginnen wir langsam eine Art theatralischen Effekt wahrzunehmen. Junge Menschen bekommen eine Ausbildung wie für die Bühne, selbst wenn sich ihr Arbeitsleben weit weg von der Theater-Fettschminke abspielen wird. Aber selbst David Brent, die Hauptfigur in Ricky Gervai's *The Office*, auch ein globaler Erfolg des BBC-TV, richtet sein Verlangen auf etwas, das jenseits der Eintönigkeit des von ihm gemanagten Slough-Papierunternehmens liegt. Es ist seine (nicht so erfolgreiche) nächtliche Karriere als Stegreifkomiker, die ihn über die beschränkten Horizonte der Büroarbeit hinausführt. Die qualifikationssteigernde Kurve verwandelt auch traditionell schlecht bezahlte Tätigkeiten bzw. Routinetätigkeiten in etwas Spektakuläreres.

Die jüngsten Veröffentlichungen und die konkreten politischen Pläne der britischen Regierung in kulturellen und ökonomischen Angelegenheiten sehen ein beträchtliches Wachstum im Kreativsektor voraus und liefern außerdem überzeugende Argumente für die Produktion einer komplexen Kultur gegen die Gefahren einer „geistig zur Verblödung führenden" Unterhaltung. [8] Betrachtet man dies neben der im Bildungssystem durchgeführten kulturellen (eher als sozialen) Technik zur Aufwertung der Fähigkeiten junger Menschen, die andernfalls scheitern könnten, dann zielt diese Strategie außerdem darauf, die Mittelschichten auszudehnen und selbstgenügsamer zu machen, was aus Sicht von New Labour zum gegenwärtigen Zeitpunkt ein hinreichendes Ergebnis sein könnte. Dies würde gleichermaßen eine Art Bewältigung der langfristigen, permanent übergangsweisen Arbeit mit sich bringen, ein größeres Maß an Selbstverantwortung und die Internalisierung und Individualisierung des Scheiterns bedingen sowie jene Arbeitsethiken aus der Vergangenheit

verdrängen, die, wie Sennett aufgezeigt hat, den Prozess, die Geschicklichkeit, die Solidarität sowie die Muster des gewöhnlichen Arbeitstags positiv bewerten (Sennett 2005). Es würde aus uns allen wenn schon nicht SängerInnen, TänzerInnen und Spice Girls, so doch zumindest Individuen oder Subjekte machen, für die beispiellose Grade an Selbstvertrauen nötig sein werden, um ein Leben in der neuen Welt der prekären kreativen Arbeit zu ertragen. Dieser Theatralisierungseffekt charakterisiert sich durch einen nebulösen oder sogar opaken Sinn für das Ergebnis. Regierungsberichte sind beinahe biblisch, wenn es um den zu erzielenden Nutzen des neuen kreativen Ethos in Ausbildung und Beschäftigung geht, aber es herrscht Stille hinsichtlich der tatsächlichen Arbeitsmöglichkeiten, die durch diese ganzen Bemühungen auf politischer Ebene geschaffen werden. Des Weiteren zeichnet sich der Kreativitätsdiskurs durch seine Vorliebe für die Sprache der US-Psychologie aus sowie durch die Umgehung von Forschung und kritischen Vokabularien, die mit der europäischen einschließlich der britischen Soziologie und natürlich mit den Cultural Studies verbunden sind.

Obwohl der neoliberale Effekt, wenn es um die oben angeführten Umgehungsmechanismen geht, nur unschwer zu erkennen ist, würde ich sagen, dass es sich hinsichtlich der Kategorie der Arbeit und der produktiven Aktivität um eine wesentlich größere Revolution handelt, als dies durch das deutlich abschätzige Etikett neoliberal nahe gelegt wird. Weiter oben in diesem Text erwähnte ich bereits Lazzaratos Vorschlag, demzufolge das Begehren nach sinnvoller Arbeit aus dem Kontext früherer Generationen des Klassenkampfes hervorgeht. Dem könnten wir eine stärker durch Foucault geprägte Bedeutung des Begehrens nach einer neuen lohnenderen Arbeit hinzufügen als Variante der Selbstästhetisierung, eine Körperpolitik, die auf der Ebene der

erneuten Orchestrierung verfügbarer, in die gegenwärtigen Praxen der Gouvernementalisierung eingeschriebener Selbsttechnologien gestaltet wird.

Sich auf dieses Gelände zu konzentrieren würde dann bedeuten, diese Stätten der Kreativität und der produktiven Aktivität hinsichtlich der Selbstbeschäftigung als mikrologische Stätten des Konflikts und der Spannung zu begreifen. Was vom Klassenkampf bleibt, wird heute auf dieses Feld der Prekarität verlagert. Das deutlichste Anzeichen des Erfolgs von New Labour in Großbritannien ist die Umgehung der „*old labour*“ und ihres Orts der Anspruchsberechtigung sowie des Schutzes; außerdem die neu gestaltete Landschaft mentaler Arbeit als Stätte der Mehrwertgenerierung in einem Umfang, wie es sich die früheren TheoretikerInnen des Arbeitsprozesses niemals erträumt hätten, die mit dem zusätzlichen Vorteil einhergeht, dass dies nun die Aufhebung von Kritik in der Hoffung, ja Erwartung umfasst, dass es eine greifbare Entlohnung in einer solchen gleichermaßen Status wie Sicherheit versprechenden Form geben wird.[9] Was in diesem neuen Diskurs kreativer Selbstrealisierung gleichermaßen umgangen wird, ist die intellektuelle Landschaft der kritischen Ästhetik, die, freilich verbunden mit der marxistischen philosophischen Tradition, den Mythos des Genies anfocht, die Ideologie individueller Kreativität unterminierte und tatsächlich in darauf folgenden Schriften von Bourdieu bis Barthes und von Foucault bis Derrida die Aufmerksamkeit auf den überhöhten Ort der AutorIn oder KünstlerIn als Feld säkulären Glaubens lenkte, was unter anderem eine bestimmte Ethik der Zusammenarbeit wie auch eine Politik der Kritik entwertete. Demnach steht im neuen Feld der mentalen Arbeit die Rolle und die Bedeutung intellektueller Arbeit auf dem Spiel, die gegenwärtig im Gegensatz zu den kreativen Energien der neuen KulturproduzentInnen als

veraltet betrachtet wird. In solch einem Kontext verdeckt dieser Unterstützungsprozess neuer Formen kreativer Bildung (z.B. das Lebensprojekt, die Verbindungen zur Industrie, die *Internships*, die Rolle kreativer Partnerschaften) auch den Ort der Theorie und den Raum kritischer Pädagogik.

Literatur

Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.

The Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Culture and Creativity*. London 2001.

The Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Government and the Value of Culture*. London 2004.

Stuart Hall, Tony Jefferson (Hg.), *Resistance Through Rituals*. London: Hutchinson 1976.

Maurizio Lazzarato, „Die Missgeschicke der ‚Künstlerkritik' und der ‚kulturellen Beschäftigung'", in dieser Ausgabe: /transversal/0207/lazzarato/de.

Angela McRobbie, *Second Hand Dresses and the Role of the Ragmarket in Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge 1989/1994.

Angela McRobbie, *British Fashion Design; Rag trade or Image Industry?* London: Routledge 1998.

Angela McRobbie, „Club to Company". *Cultural Studies,* Jg. 16, no. 4, 2002, S. 516–532.

Richard Sennett, *Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin Verlag 2005.

Sarah Thornton, *Club Culture*. Cambridge: Polity Press 1995.

Andreas Wittel, „Towards a Network Sociality“. *Theory, Culture and Society,* Jg. 18, no. 6, 2001, S. 51–77.

---

[1] Vgl. The Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Culture and Creativity*. London 2001.

[2] Vgl. http://www.creative-partnerships.com/

[3] Vgl. http://www.nelp.de/beitraege/02_farbeit/mcrobbie_e.htm

[4] Kim Allen (Goldsmiths College University of London) arbeitet derzeit an einer PhD-Arbeit zur von der New-Labour-Regierung vorangetriebenen Implementierung US-amerikanischer Kreativitätstheorien in der Schule, der Ausbildung und am Arbeitsplatz.

[5] Vgl. verschiedene Interviews mit Lionel Shriver im *UK Guardian* und *Independent*.

[6] Dies ist eine Polemik meinerseits, um dem Bedürfnis einer weiteren Ausführung, einer Neugesetzgebung zur Erfassung der Teilzeitarbeit und der Rolle des Arbeitsgerichtssytems Rechnung zu tragen.

[7] Vgl. hier nochmals die PhD-Arbeit von Kim Allen, insbesondere die Vermehrung von Kunstakademien, Ausbildungsgängen in darstellender Kunst und Medienkunst in allen Bereichen des britischen Bildungssystems betreffend.

[8] Vgl. The Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Government and the Value of Culture*. London 2004.

[9] Hier ein Beispiel aus der Akademie: Schreibe die Abschlussarbeit für die Verleihung des PhD, dann verwende alle Forschungsergebnisse, um einen Roman zu schreiben. Wenn dies gelingt, wie dies bei der Autorin Sarah Waters der Fall war, die mehrere Bücher, darunter auch *Fingersmith* und *Tipping the Velvet,* veröffentlichte, dann können die Einkünfte aus BBC-Fernsehadaptionen gewaltig sein.