

Stephan Porombka

**Literaturbetriebskunde.
Zur "genetischen Kritik"
kollektiver Kreativität**

Aus:

Kollektive Kreativität (Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis #1), herausgegeben von Stephan Porombka, Wolfgang Schneider, Volker Wortmann, Tübingen 2006, S.72-87

Stephan Porombka

Literaturbetriebskunde. Zur "genetischen Kritik" kollektiver Kreativität

1.

Als "Mitarbeiter der Unterhaltungsindustrie" hat Benjamin von Stuckrad-Barre in seinem Buch *Livealbum* von einer Lesereise durch Deutschland berichtet. Auf der Tournee bekommt der Autor zu spüren, dass auch diese Industrie "Schwerstarbeit" fordert. Am eigenen Leib erfährt er, "was für ein schwieriger Job doch das Entertainment ist"¹: "Die Unterhaltungsindustrie kannte das Wort Gnade nur in der verneinten Form."²

Die eingestreuten Hinweise auf die Tätigkeit in der Unterhaltungsindustrie entbehren nicht der Koketterie. Fast wirken sie wie Beschwörungsformeln, durch die sich das für Film und Fernsehen übliche Arbeitsverhältnis auch für den Literaturbetrieb herstellen soll. Doch auch jenseits von Koketterie und Beschwörung ist die Verknüpfung mit der Unterhaltungsindustrie interessant. Sie weist auf einen Perspektiven- und Themenwechsel hin, der eine Selbstbeobachtung des Autors ermöglicht, die zum Erkennungszeichen der so genannten Pop-Literatur geworden ist.³ Mehr noch: Dieser Wechsel von Perspektive und Thema ist einer, der nicht nur die Pop-Literatur definiert, sondern grundlegende Wandlungen des Literaturbetriebs seit den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts auf den Punkt bringt.⁴ Wenn sich ein Autor selbst als Mitarbeiter einer Industrie beschreibt (und sei es eben auch nur kokett oder beschwörend), kann er sich gleich doppelt sehen: Er ist dann nämlich nicht mehr nur der selbstständige Autor, der die Bühne genauso wie die Medien zur Selbstinszenierung und zur Präsentation der eigenen Texte als Ausdruck von dem nutzt, was man "Persönlichkeit" oder "Individualität" nennt. Er sieht sich zugleich als Teil eines größeren Zusammenhangs, in dem nicht er allein und autonom an sich und seinen Texten arbeitet. Vielmehr scheint der Autor Anhängsel eines größeren kollektiven Produktionssystems zu sein. Die Regeln der Produktion und

¹ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Livealbum*. Erzählung, Köln 1999, 29f.

² Ebda., 232.

³ Vgl. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, Köln 2002.

⁴ Vgl. dazu ausführlicher Thomas Wegmann, *Es werde ...: Literatur! Tendenzen in der Präsentation und Vermarktung zeitgenössischer Literatur*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen* 109 II/2005, 28-32; Stephan Porombka, "Der Autor schaut direkt in die Kamera (und damit dem Zuschauer in die Augen)". Über alte und neue Formen der Literaturvermittlung, in: Birgit Mandel (Hg.), *Kulturvermittlung. Zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft*, Bielefeld 2005, 98-115.

Präsentation bestimmt dabei nicht er allein. Sie werden von anderen bestimmt: "Die Unterhaltungsindustrie erschien mir wie Hundetraining: Jemand wirft Bälle, und man rennt hinterher, holt den Ball, gibt ihn ab, damit der Kopf kurz gestreichelt, der Ball aber unterdessen schon wieder weggeworfen wird, und man erneut hinterher rennen kann."⁵

Nun fällt es schwer, sich Benjamin von Stuckrad-Barre als Opfer eines Systems vorzustellen, das er mit Interviews und Fotostrecken, mit Auftritten in Comedy-Formaten und mit Lesungen in Form multimedialer Showabende selbst befördert hat.⁶ Auch die filmische Aufbereitung des eigenen Verfalls, der sich in Folge eines überhöhten Kokainkonsums und der Sucht nach Ruhm eingestellt hat, dokumentiert keineswegs den Ausstieg eines Junkies aus der Unterhaltungsindustrie.⁷ Vielmehr wird mit ihnen die Bestätigung ihres Reglements in einer nächsten Spielrunde vorgeführt. Schaut man genau hin, erscheint auch diese Inszenierung als Ergebnis des doppelten Blicks auf die eigene Rolle als Autor im Literaturbetrieb: Denn als solcher muss er nicht nur ein Produkt produzieren und präsentieren, das "autonom" scheinen soll – auch kann er diese Produktion und Präsentation nur in größeren wirtschaftlichen und medialen Organisationszusammenhängen leisten, die die Tendenz haben, die "Autonomie" des Autors aufzulösen, um sie als Produkt auf dem Markt etablieren zu können.⁸

Die so genannte Pop-Literatur hat genau diesen Sachverhalt operationalisiert und die Operationalisierung zum Teil offensiv thematisiert: dass der Autor ein Star sein kann, aber dass er dazu ein kollektives Betriebssystem braucht, das nach eigenen Regeln funktioniert: den Literatur-, Kultur- und Medienbetrieb. In diesem Sinn lässt sich sagen: Die Autoren der Pop-Literatur haben ein deutlicheres Bewusstsein davon, dass Literatur nicht von einzelnen, sondern im Rahmen von Kooperationen hergestellt wird, mit Verlegern, mit Lektoren, mit Marketing-Experten, mit Agenten, mit Journalisten, mit Event-Experten, mit Multiplikatoren und Förderern innerhalb des jeweiligen Betriebs, die mit den Multiplikatoren und Förderern innerhalb der anderen Betriebe vernetzt sind. Um es unter Rückgriff auf ein Schlagwort des französischen Soziologen Pierre Bourdieu zu formulieren, der bislang am kältesten und genauesten den Literaturbetrieb als komplexes kollektives Betriebssystem von Literatur beschrieben hat: Die Autoren sind Experten innerhalb des *literarischen Feldes*, das sie zwar nicht beherrschen,

⁵ Stuckrad-Barre, a.a.O., 253.

⁶ Vgl. Martin Wolf, Krankenakte B. Mit Abenteuerberichten aus dem Alltag von Presse-, TV- und Pophelden wurde er zum Teenie-Star. Jetzt versucht sich Benjamin von Stuckrad-Barre als Literat, in: *Der Spiegel* 35/2000, 196.

⁷ Herlinde Koelbl: Rausch und Ruhm - Popliterat Benjamin von Stuckrad-Barre, WDR, 45 Minuten (Erstausstrahlung 2.6.2005).

⁸ Vgl. zur interdependenten Entwicklung von Autorschaft, Kunstautonomie und Kunstmarkt: Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1989.

aber über dessen Gesetzmäßigkeiten sie so weit aufgeklärt sind, dass sie relativ abgeklärt mit ihnen umgehen können.⁹

2.

Meist ist der Verweis auf das Betriebssystem der Literatur als Produktions- und Präsentationssystem mit einer Abwertung verbunden: Der Betrieb ist das, was sich von außen in die Literatur einmischt. Einer in der Entgegensetzung von *vita activa* und *vita contemplativa* vorformierten, ums christliche "creatio ex nihilo" ergänzten und in der Romantik ausformulierten Idee zufolge ist ein glücklicher – und vor allem: ein echter – Künstler, wer jenseits des Betriebs existieren kann. Entsprechend gilt als der gelungenste – und authentischste – literarische Text der, der am wenigsten vom Einfluss des Betriebs zehrt.¹⁰

Das Betriebssystem ist diesem Verständnis nach niemals das Kunstwerk selbst. Es gehört auch nicht in den kreativen Prozess hinein. Im Gegenteil: Es irritiert ihn nur. Während das Kunstwerkmachen immer noch als eher innen-geleitete Schöpfung verstanden wird,¹¹ gilt der Literatur-, Kultur- und Medienbetrieb als außengeleitete Verwaltungsagentur, durch die das Werk fremden Ansprüchen, Regeln und Begehrlichkeiten unterworfen ist.¹²

⁹ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 2001. Vgl. auch Pierre Bourdieu, *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft*, Konstanz 2001, 35: "Eine Eigenschaft der Felder ist, dass die Kräfteverhältnisse in ihnen jeweils besondere Formen annehmen. In jedem Feld ist die Kraft (oder das Kapital), die im Spiel ist, eine andere. Was im religiösen Feld akkumuliert wird, unterscheidet sich von dem, was im literarischen Feld akkumuliert wird. Aber diese ganz besonderen Kräfteverhältnisse, die mit der ungleichmäßigen Verteilung der in diesem Universum wirksamen Kraft zu tun haben, sind für den aktuellen Zustand eines Feldes wie auch für die Veränderung dieser Kräfteverhältnisse bestimmend [...] Damit ist ein Feld ein Kräftefeld und ein Kampffeld zur Veränderung dieser Kräfteverhältnisse. In diesen Kämpfen setzt jeder die Stärke ein, über die er in den Kräfteverhältnissen verfügt. Dieses Modell erklärt, warum die Dinge so sind, wie sie sind, also ihre Statik, gleichzeitig aber auch, wie sie sich verändern, d.h. ihre Dynamik."

¹⁰ Vgl. Holger Rudloff, *Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion*, Opladen 1991, 55-135 (Kap. Literarische Produktion als Verdeckung von Arbeit).

¹¹ ...oder als "eigentliche", "primäre" Kreativität, als unmittelbare, unbeobachtbare Freisetzung von Phantasie, Vorstellungskraft, des Spielerischen und Enthusiastischen, die sich von der "sekundären" Kreativität der technischen, wissenschaftlichen und alltags-praktischen Problemlösungen abgrenzt. Vgl. Hans Joas, *Kreativität des Handelns*, Frankfurt am Main 1996, 358-379.

¹² In pointierter Abschätzung heißt es bei Heidegger: "Erscheint die moderne Kunst als eine Rückkoppelung von Informationen im Regelkreis der Industriegesellschaft und der wissenschaftlich-technischen Welt? Bezieht von hier aus der vielgenannte "Kulturbetrieb" gar seine legitime Begründung?" (Martin Heidegger, *Denkerfahrten 1910-1976*, Frankfurt am Main 1983, 146) Pointiert abschätzig geben sich aber auch neuere Analysen: "Je rasender sich der Kulturbetrieb bewegt und je weniger

Dieser Topos ist so wirkungsmächtig, dass er nicht nur die literatur- und kulturwissenschaftlichen Zugriffe, sondern auch die Literatur und den Betrieb selbst mitstrukturiert.¹³ Und zwar derart, dass die meisten Aktivitäten im Literaturbetrieb von dem Reflex begleitet werden, diese Trennung immer wieder zu beschwören.¹⁴ Deshalb ist es kein Zufall, wenn ein Autor wie Stuckrad-Barre den Topos selbst dort noch zum Einsatz bringt, wo es ihm darum geht, die strukturelle Verbindung von Literatur und Betrieb vorzuführen. Aber es ist auch kein Zufall, wenn er ihn so einsetzt, dass er ihn zugleich dekonstruiert. Der Topos wird in der Wiederholung als Leerformel vorgeführt. Und zugleich werden Literatur und Betrieb im *Livealbum* so in Szene gesetzt, dass ein Zusammenspiel deutlich wird, durch das hindurch das literarische Werk überhaupt erst als literarisches Werk im literarischen Feld erscheint. *Der Betrieb ist, so gelesen, nicht das, was sich von außen in die Literatur einmischt. Er gehört zum Schöpfungsprozess dazu.* Ob diese Einmischung hilfreich ist oder nicht, ob sie dem Werk und dem Autor schadet oder nicht, ob das Werk davon profitiert oder nicht – das alles ist mit dieser Feststellung keineswegs entschieden. Mit ihr wird noch gar nicht darüber geurteilt, *wie* Literatur und Betrieb im literarischen Produktionsprozess zusammenhängen. Anerkannt wird mit ihr erst einmal nur, *dass* sie strukturell zusammenhängen.

Diese These kann man wohl gar nicht radikal genug verstehen. Sie impliziert eben nicht nur, dass der Literaturbetrieb die Literatur entscheidend mitbestimmt. Sie impliziert auch, dass man diesen Einfluss nicht richtig erfasst, wenn man ihn als das uncreative Verdinglichungsprinzip aus der Literatur herauszurechnen versucht. Im Gegenteil lässt sich der kreative Prozess der Entstehung von Literatur (und von Kunst im Allgemeinen) erst dann richtig verstehen, wenn man ihn nicht auf den Autor allein zurückprojiziert, sondern als strukturelles Ereignis im literarischen Feld interpretiert. Folgerichtig erscheinen all die Institutionen, die zum Betriebssystem der Literatur gehören, nicht mehr als uneigentliche Verwalter und Vermarkter literarischer Werke, die wie Parasiten vom heiligen Kunstwerk zehren. Verlage, Literaturhäuser, Literaturbüros, Literatur-

Aufmerksamkeit das einzelne Werk erhalten darf, desto mehr steigert sich die Hektik der Vermarktung. [...] Wie die Aktienbörse ist der Kulturbetrieb ein nervöses System von Rückkoppelungen; zwischen Euphorie und Depression, Fieber und Gelassenheit ist alles möglich." Andreas Breitenstein, Nachwort, in: Breitenstein (Hg.), *Der Kulturbetrieb. Dreißig Annäherungen*, Frankfurt am Main 1996, 162f.

¹³ Vgl. dazu Erhard Schütz, David Oels, Stephan Porombka, Thomas Wegmann (Hg.), *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Reinbek bei Hamburg 2005.

¹⁴ Zwei aktuelle Beispiele kurz vor Redaktionsschluss: Elfriede Jelineks Weigerung, den Nobelpreis für Literatur persönlich entgegenzunehmen. Ihre (per Video) gehaltene Rede mit dem programmatischen Titel *Im Absents* ist abzurufen unter www.nobel.se; Peter Handkes erneute Selbstverteidigung gegen den Literaturbetrieb im Rückgriff auf die Eigentlichkeit der dichterischen Erfahrung in den Kriegsgebieten Jugoslawiens: Peter Handke, *Die Tablas von Daimiel. Ein Umwegzeugenbericht zum Prozess gegen Slobodan Milosevic*, in: *Literaturen* 7/8 (2005), 84-103.

agenturen, Festivalprojekte, Buchhandlungen, literatur- und kulturwissenschaftliche Institute und Forschungsprojekte, Kulturredaktionen in Zeitungen, Zeitschriften und Sendungen im Radio und Fernsehen, aber auch die Institutionen der Kulturpolitik, die Schreibschulen...: Sie müssen vielmehr als Agenturen kollektiver Kreativität gelten, in denen gemeinsam mit dem Autor an dem gearbeitet wird, was man ein "Werk" nennen kann – was dann aber umgekehrt bedeutet, dass der Autor aus dieser Perspektive nicht mehr (aber auch nicht weniger) als ein Funktionselement innerhalb des Literaturbetriebs ist, der am "Werk" der einzelnen Institutionen des Betriebs mitarbeitet. In diesem Sinn ist der Autor eben nicht nur Autor. Er ist zugleich Mitarbeiter des Literaturbetriebs, und damit ist er Mitarbeiter eines Zusammenhangs, den man in polemischer Absicht durchaus "Unterhaltungsindustrie" nennen kann.

3.

Zu den Folgen der strikten Trennung von Kunsterstellung und Betrieb gehört, dass sich für den Kultur- und Literaturbetrieb keine eigenständige Theorie entwickelt hat, die das Zusammenspiel auf dem literarischen Feld selbst als ein *creatives* beobachten kann. Wo Literatur und Betrieb gemeinsam verhandelt werden, geschieht das in kritischer Absicht oder unter Verwendung soziologischer Kategorien, die mit dem Werk und dem kreativen Prozess selbst nichts zu tun haben (wollen).¹⁵

Mit anderen Worten: Es fehlt ein produktionsorientierter Ansatz, mit dem genau dieser Prozess als etwas beschrieben werden kann, was über das literarische Feld in Gang gesetzt, von ihm gerahmt und mit gesteuert wird. Will man einen solchen Ansatz entwickeln, liegt es nahe, sich nach Theorien umzuschauen, die nicht den Umweg über die Gesellschaftstheorie machen müssen, sondern den kreativen Prozess selbst in den Blick nehmen, um ihn genau und umfassend zu beschreiben und um von dort aus den Zusammenhang von kreativen Prozessen und Kultur zu bestimmen.

Die Theorie, die sich dabei wohl am weitesten vorangewagt hat – und die deshalb bei der Entwicklung eines Ansatzes zur Bestimmung des literarischen Feldes als Agentur von Kreativität nützlich sein kann –, ist die *critique génétique*. Mit ihr hat sich seit dem Ende der sechziger Jahre ein

¹⁵ Vgl. die literatursoziologischen Definitionen der Beziehung von Institution und Literatur, die das Problem haben, "die Literatur" im Großen und Ganzen als Institution bestimmen zu wollen: Christa Bürger, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literatur-soziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt am Main 1977; Peter-Uwe Hohendahl, *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830-1870*, München 1985, 11-55; Manfred Naumann, *Literatur als Institution*, in: *Weimarer Beiträge* 8 (1989), 1315-1322. Eine interessante Ausnahme, die nicht ins Allgemeine ausweicht, sondern die Beziehung von Literatur und Institutionen wie Universität oder Irrenhaus erläutern will, bietet Theodore Ziolkowski, *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, München 1994, 9-28.

Textverständnis entwickelt, das für die Untersuchung von Literatur mit Emphase "neue Prioritäten" setzt - "die der Produktion gegenüber dem Produkt, des Schreibens gegenüber dem Geschriebenen, der Textualisierung gegenüber dem Text, des Vielfältigen gegenüber dem Einzigartigen, des Möglichen gegenüber dem Abgeschlossenen, des Virtuellen gegenüber dem *ne varietur*, des Dynamischen gegenüber dem Statischen, des Vollbringens gegenüber dem Vollbrachten, der Genese gegenüber der Struktur, der Äußerung gegenüber der Aussage, der bewegenden Kraft des Schreibens gegenüber der festgefrorenen Form des Gedruckten".¹⁶

Ausgangspunkt für die *critique génétique* waren editionsphilologische Fragen, die sich in Bezug auf die Nutzung und Einbeziehbarkeit von Skizzen, Entwürfen, Notaten, Randglossen und Varianten in Werkausgaben gestellt haben. Die Antworten auf diese Fragen wurden und werden seit den siebziger Jahren - dem Trend der Zeit entsprechend - mit Hilfe eines dynamisierten Strukturalismus formuliert: ausgehend von Foucaults diskursanalytischer Auflösung der Stabilität von Begriffen wie "Autor" und "Werk" und mit einem Verständnis von Sprache und Text als hochdynamischem, hyperdimensionalem Netzwerk, in dem die semantischen und semiotischen Energien nicht stillgestellt, sondern immer nur für einen Moment gebündelt werden können.¹⁷ Die *critique génétique* hat sich vorgenommen, diese Netzwerke und vor allem ihre Dynamik sichtbar zu machen. Und das geht am besten dort, wo der Text noch nicht seine scheinhafte Endgültigkeit im Druck erlangt hat, sondern sich in flüchtigen Aufzeichnungen objektiviert. Folgerichtig wird statt des Textes auf die Textualität geschaut, und an die Stelle des Produktes tritt die emphatische Auseinandersetzung mit der Produktion.

Auf diesem Weg wird all das, was vorher finalistisch-instrumentalistisch auf das Endprodukt hin ausgelegt und nur als beliebige oder hinfällige Zwischenstufe, als Abfall des eigentlichen Prozesses gesehen wurde, in den Mittelpunkt gerückt. Die konsequentesten Interpretationen der *critique génétique* gehen davon aus, dass die Skizzen, Entwürfe, Notate und Varianten gerade in ihrer Flüchtigkeit und Vorläufigkeit als eigenständige Texte mit eigenständiger Ästhetik gelten müssen. Und sie gelten zugleich als Teilstücke eines großen Textes, der alle Produktionsstufen umfasst. Dieser große Text setzt sich zusammen "aus der Summe der "Texte" der jeweils vorhandenen, historisch genau fixierbaren Textfassungen, die zu dem Werk überliefert sind; sie insgesamt bilden das, was im editorischen Sinne als "Text" eines

¹⁶ Allmuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique*, Bern, Berlin u.a. 1999, 15.

¹⁷ Die Kulttexte der *critique génétique* lauten entsprechend: Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: Foucault, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1988, 7-31; Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt am Main 1987; Julia Kristeva, Der geschlossene Text, in: Peter Zima (Hg.), *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt am Main 1977, 194-228; Louis Hay, "Den Text gibt es nicht." Überlegungen zur *critique génétique*, in: Stephan Kammer, Roger Lüdeke (Hg.), *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005, 74-90.

Werkes zu bezeichnen ist".¹⁸ In ihm sind, spitzt man diese These zu, "alle Zeichen auf dem Papier gleichermaßen Bestandteil der écriture [...]: Geschriebenes und Gestrichenes, Übersriebenes, Abgeschriebenes und Umgeschriebenes, graphische und ikonische Zeichen".¹⁹

So weitet die *critique génétique* den Werkbegriff konsequent aus und bezieht alles (und das heißt: alles!), was als Teil der Textarbeit fassbar ist, in den Interpretationsprozess ein, um die Entstehung von Texten und um die Arbeit am Text selbst zu rekonstruieren. Erstellt wird ein umfassendes "dossier génétique", in dem die einzelnen Dokumente lokalisiert, datiert, chronologisch geordnet und entziffert und transkribiert werden. Und in die Interpretation einbezogen wird das Geschriebene ebenso wie die Schriftträger, die Schreibwerkzeuge, die Schrift und der Schreibraum. Dabei gilt für die "genetischen Kritiker" gleichermaßen: Das Dossier darf nicht nur zielgerichtet auf den Endtext hin gelesen werden, es muss als Netzwerk in alle Richtungen geöffnet sein. Der Arrangeur und Interpret des Dossiers muss deshalb für die Eigenständigkeit der einzelnen Produktionsstufen und "für das Zufällige, den Schwebezustand, die Sackgasse, die offene Alternative, kurzum für all die Schreibformen, die vom geraden Weg abweichen", aufmerksam bleiben – teleologische Lektüren versperren, so heißt es, "den Blick, der den Schaffensprozess zu begreifen sucht".²⁰

Die genetische Kritik, die die Eigenständigkeit der einzelnen Stufen und ihren produktiven Zusammenhang gleichermaßen betrachtet, öffnet damit einen "Blick hinter die Kulissen literarischer Produktion". Entdeckt wird "ein Arsenal von Faktoren, die dem Prestige der Kunst fremd sind und dazu angetan, den Glanz jener Vorstellung vom singulären Werk und schöpferischen Individuum zu trüben".²¹ Hier gibt es kein eruptives Schaffen. In der Regel stößt man auf komplexe Arbeitsverfahren, die durch mehrere Phasen des Entwerfens, Entwickelns und Verwerfens hindurch müssen, um am Ende als Artefakt dazustehen, das traditionell als "das Werk" verstanden wird. In diesem Sinn will die *critique génétique* "das ganze Schreibsystem [...] rekonstruieren", genetische Studien sehen "die Erfindung und Etablierung von Ordnungen, das Vorgeben von Parametern, den strikten oder freieren Umgang damit, als schöpferische Leistung an".²²

¹⁸ Siegfried Scheibe, Zum editorischen Problem des Textes, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 101 (1982), Sonderheft, 12-28. Vgl. zur Kritik dieser Auffassung vom "einen" Text aus der Perspektive der gemäßigten genetischen Kritik Roland Reuß, Schicksal der Handschrift. Notizen zur "Textgenese", in: Text. Kritische Beiträge, 5/1999 (Textgenese 1), 5-25.

¹⁹ Annette Schütterle, Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozess als "System des Teilbaues", Freiburg 2002, 62.

²⁰ Grésillon, a.a.O., 171.

²¹ Sabine Mainberger, Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur, in: Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien (Hg.), Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses, Berlin 2003, 265.

²² Ebda., 267.

Für kreativitätstheoretische Fragestellungen eröffnet diese Herangehensweise neue Perspektiven. Denn der kreative Prozess muss nicht mehr von höchsten Abstraktionshöhen herab mit allgemeinen Begriffen gefasst werden. In den Blick geraten die einzelnen, ganz speziellen Produktionsprozesse, die durch intensive Interpretationen von Fall zu Fall und Schritt für Schritt rekonstruiert werden müssen, um im Ansatz zu verstehen, wie der jeweilige literarische Text entstanden ist und wie er als Gesamttext funktioniert, der alle Entwürfe, Varianten, Skizzen und Notate einschließt. Entwickelt werden kann damit also kein allgemeines Kreativitätsschema. Stattdessen wird das schöpferische Moment aus der Interpretation des vorliegenden, in Dossiers organisierten Materials verstanden. Auf diesem Wege, unter Interpretation immer weiterer Dossiers, lassen sich dann durchaus verschiedene Kreativitätstechniken und sogar Schreibtypen definieren, auch können Ordnungen des kreativen Prozesses identifiziert werden, schließlich lassen sich probenhalber Modelle für die Entstehung literarischer Werke entwerfen, von denen auf den Entstehungsprozess eines anderen Werkes allerdings nur so weit geschlossen werden kann, dass sie als kreative Variation oder Überschreitung des Modells verstanden werden. Gerade damit wird Rücksicht genommen auf die Eigenwilligkeit des künstlerischen Schaffensprozesses – und das, was hier an Neuem entsteht, ist eben nicht das immer schon Bekannte, sondern etwas, was aus der Organisation von Spontaneität entsteht. In diesem Sinn kann die *critique génétique* auf die Mechanisierung kreativer Prozesse wie auch auf das Beraunen und Bestaunen eines unfassbaren, unbegreiflichen Genies gleichermaßen verzichten und sich der eigenen Lust und der Lust des Autors am Text widmen.

4.

Nun entgeht die *critique génétique* allerdings nicht der Gefahr, auf diesem Wege ausgerechnet die Kategorien wieder zu etablieren und zu auratisieren, die im Zuge der diskursanalytischen Überprüfung erledigt werden sollten: Autor und Werk. Gerade jene Dokumente, die der Autor berührt und die er mit Zeichen versehen hat, werden zuweilen als Fetische gehandelt, über die der Zugang zur Schöpfung gefunden werden kann. Der "genetische Kritiker" frönt, so heißt es dann, der Leidenschaft, "einem Text so nahe zu sein, da man ja gewissermaßen seiner Wieder-Geburt beiwohnt". Gefeierte wird "die Leidenschaft, die Authentizität des Autographs sozusagen mit den Händen zu fassen und dem Akt der Einschreibung beizuwohnen; flüchtige und uneingestandene Leidenschaft, sich während des Hinabsteigens zu den Ursprüngen des Textes mit dessen Schöpfer zu identifizieren [...]".²³

²³ Grésillon, a.a.O., 23.

So kehrt die *critique* zum Dienst am großen Autor zurück, nur dass nun das Gebiet vergrößert wurde, über das der Schreibende geradezu geniehaft regiert: "Sieben Seiten Ponge führen zu 65 Seiten Vorarbeiten, 30 Taschenbuchseiten Flaubert zu 700 großen Druckseiten an Vorstufen, und allein die großen Seitenzahlen berühmter Nachlässe lassen einen schaudern – 27000 Seiten Valéry, 30000 Seiten Wittgenstein, 40000 Seiten Jean Paul usw."²⁴

Angesichts solcher Ausweitungen des Zuständigkeitsgebiets geht zuweilen das verloren, was die *critique génétique* unter Berufung auf diskursanalytische und poststrukturalistische Theorien verspricht: das Prinzip Autorschaft als Teil einer diskursiven Gemengelage zu identifizieren, die über den bloßen Akt des ingeniosen Schreibens hinausreicht und die das Verhältnis des Autors "zum Publikum [...], zu Verlagen, zu Kritikern, zum Literaturstudium an Schulen und Universitäten" deutlich macht und ihn "in einem gesellschaftlich und kulturpolitisch determinierten Feld" positioniert.²⁵

Nimmt man aber genau das ernst – und verzichtet auf eine Rekultifizierung des *einen großen Autors* –, dann öffnet sich mit der genetischen Kritik ein Weg, der zu einer Theorie des Literatur- und Kulturbetriebs führt, die das Zusammenspiel auf dem literarischen Feld als einem gesellschaftlich und kulturpolitisch determinierten Feld als kreatives beobachten kann. Dann werden genau jene Institutionen des Betriebs wichtig, die mit dem schöpferischen Prozess strukturell verbunden sind: Publikum, Verlage, Kritiker, Bildungsinstitutionen... Wo sie in die genetische Interpretation einbezogen werden, dort ist gerade an den unterschiedlichen Werkstufen zu sehen, inwieweit diese Institutionen an der Entstehung des Werkes mitwirken – und zwar nicht nur, wie sie direkt in den Entstehungsprozess des Werkes eingreifen, sondern auch, wie sie den Rahmen zur Verfügung stellen, in dem das Werk als Werk überhaupt erscheinen und rezipiert werden kann.

Nimmt man diese Forderung ernst, löst sich der Blick der genetischen Kritik von der Fixierung auf den Autoren-Schreibtisch.²⁶ Denn in die Interpretation einbezogen werden müssen auch die Dokumente, die von der jeweiligen Institution "signiert" werden, die an der Herstellung, der Präsentation und dem Vertrieb des Werkes beteiligt sind. Geht die *critique génétique* davon aus, dass dem Werk seine Grenzen vom *einen großen Autor* selbst gesetzt werden und der schöpferische Prozess mit der Druckfreigabe erledigt ist, so öffnet diese Herangehensweise den Blick für alle (und das heißt: alle!) Werkstufen, die nicht vom Autor selbst, sondern außerhalb, vor und auch nach Drucklegung absolviert werden.

²⁴ Mainberger, a.a.O., 281.

²⁵ Ebda., 266.

²⁶ ...aber auch von der Konzentration auf "zwei" Autoren-Schreibtische, wie es in der literaturwissenschaftlichen Erforschung kollektiver Autorschaft der Fall ist, die den Autorbegriff zwar ausweiten will, aber letztlich doch nur auf traditionelle Erklärungsmuster von Autorschaft zurückgreift, vgl. Bodo Plachta (Hg.), *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen 2001.

Man kann das sogar noch weiterdrehen: Denn bezieht man alles (und das heißt: alles!) in die Interpretation ein, was zur Herstellung des Werkes als Werk gehört (einschließlich seiner Entstehung, seiner Publikation, seiner Präsentation und seiner Rezeption), erscheint der Autor nicht mehr als die Figur, auf die alles im Betrieb zuläuft. Er erscheint als Teil eines größeren Zusammenhangs, in dem er (neben anderen) seinen Teil dazu beiträgt, dass am Ende ein Werk als Werk vorgestellt und damit der Betrieb als Betrieb am Laufen gehalten werden kann. Erst damit hat man – dem eigentlichen Anspruch der *critique génétique* entsprechend – das ganze "Arsenal von Faktoren" im Blick, die "dem Prestige der Kunst fremd sind und dazu angetan, den Glanz jener Vorstellung vom singulären Werk und schöpferischen Individuum zu trüben".²⁷

5.

Halten wir fest: Mit der *critique génétique* wird *erstens* ein Weg geöffnet, Kreativität über die verschiedenen Stufen der Textproduktion zu beobachten.

Mit der *critique génétique* lässt sich *zweitens* das Verständnis nicht nur von dem erweitern, was "der" Text ist. Auch das Verständnis von "der" Textproduktion muss revidiert werden: Denn in die Interpretation einbezogen wird konsequent das, was bislang als Vorläufiges, Fremdartiges, Beliebigen, Uninteressantes ausgesondert wurde, weil es das herkömmliche Verständnis vom Schöpfungsprozess unterminiert.

Mit der *critique génétique* wird *drittens* ein Weg geöffnet, diesen Prozess als *Prozess* wahrzunehmen. Im Mittelpunkt des Interesses steht nicht das fertige Werk, sondern dessen Anfertigung. Deshalb erscheint der Text auch nicht als etwas Geschlossenes, sondern als Prozess, der in Teilprozesse, also in Abfolgen, Serien, Überschneidungen, Parallelhandlungen, Kooperationen und Koordinationen, Phasen der Planung, der Dynamisierung oder Verlangsamung, des Wartens und des Handelns, des Konstruierens, Rekonstruierens und Dekonstruierens aufgelöst werden kann. Und weil man dabei auf Dokumente zurückgreift, auf das "dossier génétique", muss sich diese Prozessanalyse nicht im Ungefähren bewegen – die Interpretationen des Prozesses *als Prozess* müssen sich vielmehr fortwährend aus dem vorliegenden Material begründen lassen.

Viertens öffnet die *critique génétique*, wenn man sie nur ernst nimmt und konsequent anwendet, die Beschränkung auf Autor und Werk hin zu einer Einbeziehung des Betriebs als Agentur, die am schöpferischen Prozess beteiligt ist.

Eine solche Bestimmung des Literaturbetriebs muss sich aber gerade nicht von der Interpretation des einzelnen Werks verabschieden, um auf abstrakte Weise nur große gesellschaftlichen Prozesse in den Blick zu nehmen, die

²⁷ Ebda., 265.

dann mehr oder weniger mühsam auf einzelne Werke zurückprojiziert werden. Im Gegenteil nimmt eine solche Theorie den kreativen Prozess in den Blick, um ihn als einen *Prozess* zu analysieren, der aus verschiedenen Phasen besteht, die auf verschiedenen Ebenen ablaufen und an denen mit verschiedenen Aufgaben und Einflussmöglichkeiten verschiedene Akteure beteiligt sind.

Was für den Bereich der Literatur noch aussteht, ist für die Musik, den Film oder das Theater längst vorgeschlagen worden.²⁸ So wird etwa der Theatertext von der *critique génétique* "per definitionem [als] unvollendet" begriffen: "[D]er Begriff der Genese [ist] in all diesen Werken weiter zu fassen [...]. Bühnenbild, Kostüme, Gesten, Stimmen, kurz: alles, was zur Inszenierung gehört, kann im Lauf der Proben, bzw. nach der Erstaufführung zu Umformulierungen des Textes führen und so das Archivmaterial bereichern."²⁹ Was für die Beobachtung des Schöpfungsprozesses im Hinblick auf das Theater als "exemplarischen Fall kollektiver Kreativität" gilt,³⁰ lässt sich problemlos auf die Literatur übertragen. In diesem Sinn gehört zum Werk immer auch die Inszenierung des Textes dazu, die selbst wiederum aus vielen Teilinszenierungen besteht: der Entwurf des Buches als Textkörper, die Inszenierung des Autors, die Dramatisierung der Paratexte, die Eventisierung in Form von Lesungen und Shows... Wie im Falle des Theaters die Akteure in den Blick kommen, die am komplexen Inszenierungsprozess beteiligt sind (der Regisseur, die Schauspieler, der Dramaturg, der Bühnenbildner, die Beleuchter, der Intendant...), so kommen für die Literatur die in den Blick, die bislang aus dem kreativen Prozess herausgerechnet werden mussten, um das Endprodukt als reines Autorprodukt in Szene setzen zu können: der Agent, der Lektor, der Buchdesigner, der Marketing-Experte, der Event-Spezialist... Und wie sich die Regie, die Entwicklung eines Bühnenbilds, das Beleuchtungskonzept, die Image-Bildung eines Theaters durch den Intendanten und die Umsetzung in der Corporate Identity und in Werbe-Kampagnen als kreativ beschreiben lassen, so muss das im Hinblick auf die Literatur entsprechend für das Lektorat, für die Text- und Vermittlungsberatung, für die Buchgestaltung, für die Autorenfotografie, für den Entwurf einer Ankündigung, für die Planung und Durchführung eines Literaturevents usw. möglich sein – und zwar Schritt für Schritt, immer entlang der im "dossier génétique" gesammelten Dokumente, immer unter Maßgabe der Idee, dass das, was man als

²⁸ Peter Tschmuck, *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Wien 2003; Jutta Wermke, "Autorschaft" unter den Produktionsbedingungen des Fernsehens? – Beitrag zu einer Konfliktgeschichte, in: Ludwig Jäger, Bernd Switalla (Hg.), *Germanistik in der Mediengesellschaft*, München 1994, 159-196; dies., *Der Individualstil als problematisches Kriterium für "Autorschaft" im Fernsehen*, in: Helmut Kreuzer, Helmut Schanze (Hg.), *Bausteine. Kleine Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien (Arbeitshefte Bildschirmmedien 10)*, Siegen 1988, 113-121.

²⁹ Grésillon, a.a.O., 284.

³⁰ Vgl. Hajo Kurzenbergers Aufsatz im vorliegenden Jahrbuch.

"literarisches Werk" versteht, etwas ist, was aus einem komplexen Schaffensprozess hervorgeht und nicht auf einen Text zu reduzieren ist.

Erst mit dieser Ausweitung des Verständnisses von literarischer Kreativität als prozessualer und kollektiver, lässt sich tatsächlich ein "Blick hinter die Kulissen literarischer Produktion" werfen. Und erst damit lassen sich wirklich neue Prioritäten setzen: die der Produktion gegenüber dem Produkt, des Schreibens gegenüber dem Geschriebenen, der Textualisierung gegenüber dem Text, des Vielfältigen gegenüber dem Einzigartigen, des Möglichen gegenüber dem Abgeschlossenen, des Virtuellen gegenüber dem *ne varietur*, des Dynamischen gegenüber dem Statischen, des Vollbringens gegenüber dem Vollbrachten, der Genese gegenüber der Struktur, der Äußerung gegenüber der Aussage, der bewegenden Kraft des Produzierens gegenüber der festgefrorenen Form des Gedruckten.

6.

Dass eine solche Interpretation im Fall des Werks von Benjamin von Stuckrad-Barre und der Pop-Literatur lohnenswert ist, liegt auf der Hand: Denn wenn diese Texte ihren Zusammenhang mit dem Markt und den Gesetzen des Konsums nicht nur thematisieren, sondern im Hinblick auf Produktgestaltung, Autoreninszenierung und Eventisierung die Gesetze des Literatur-, Kultur- und Medienbetriebs befolgen, dann wird man nicht umhin kommen, genau diese Gesetzmäßigkeiten in die Interpretation einzubeziehen – oder aber man verzichtet darauf und kommt zu dem wenig hilfreichen Schluss, dass man es mit "außengeleiteter" Betriebs-Literatur zu tun hat, die eine genauere Untersuchung nicht verdient.

Erst mit Hilfe der *critique génétique*, die alle Paratexte und alle Teilprozesse in die Analyse einbezieht und den gesamten Prozess der Entstehung und Vermarktung eines Werks in den Blick nimmt, erscheinen etwa im Fall von Stuckrad-Barre die Erzählung, die Lesung im Showformat, die Lesereise selbst, das Schreiben über die Lesereise als Mitarbeiter der Unterhaltungsindustrie, das Wiedereinspeisen dieses Autorenbildes in die Selbstinszenierung usw. als Teil ein und desselben Prozesses, über den das Werk mit Komplexität angereichert wird. Und es erscheint als Prozess, der nicht nur von Stuckrad-Barre allein vorangetrieben wird. Ins "dossier génétique" käme in diesem Fall nicht nur all das, was auf den Produktionsprozess von außen Einfluss genommen hat: Gespräche, Briefe, Exposés, Sendungen, die Texte anderer Autoren, Manifeste, Programme... Auch wären im Dossier die Handschriften, Ausdrücke und die verschiedenen Textfassungen aufgeführt, die Stuckrad-Barre selbst geschrieben hat. Hinzu kämen alle Lektoratsfassungen, alle Cover-Entwürfe, alle Fotostrecken, Entwürfe von Paratexten auf dem Buch selbst, aber auch in den Ankündigungskatalogen und Werbebroschüren. Aber das wäre noch längst nicht alles. Die Planungen für die Inszenierung des Textes als

Lesungsshow müssten ebenfalls im Dossier erscheinen: Schritt für Schritt von den ersten Ideen bis hin zur strategischen Umsetzung der Inszenierungspläne. Hinzu kämen auch all die Teilprozesse, die vom Text und von der Lesung ausgehend zum Hörbuch führen, für das eben nicht nur vorgelesen wird, sondern verschiedene Elemente so zurechtgeschnitten werden, dass man von einer neuen Inszenierung sprechen muss.³¹ Nicht zu vergessen wären schließlich die Auftritte in anderen Medien, im Radio, im Fernsehen und nicht zuletzt die Inszenierungen im Film, über die das Werk noch weiter fortgesponnen wird. All das (und es wäre ja noch längst nicht alles) wäre nicht so zu interpretieren, als handelte es sich um Sekundärprojekte, Nebeneffekte oder Zwischenstufen. Entsprechend einer konsequent weiter gedachten *critique génétique* müssten sie als Teil eines konzeptuellen Gesamttextes gehandelt werden, von dem her das Werk des Autors aufgeschlüsselt werden kann, wenn man ihm nur die notwendige interpretative Sorgfalt zukommen lässt.

7.

An diesen Vorschlägen wird klar, dass sich solche Ausweitungen tatsächlich am Rand der Zumutbarkeit bewegen, weil die Dossiers nun wirklich groteske Ausmaße annehmen. Die 40.000 Seiten, die vielleicht im Falle von Jean Pauls Notaten noch inspirierend wirken, lassen im Fall von Stuckrad-Barre am Sinn des genetischen Unternehmens zweifeln. Doch will man an den kreativen Prozess heran, will man (nicht nur an der Pop-Literatur, sondern generell an der Literatur seit dem 18. Jahrhundert, die strukturell an den Betrieb gebunden ist) untersuchen, wie Werke *als Werke* im Rahmen von Konzepten und Kooperationen entstehen, kommt man genau um diese am Einzelwerk vorgenommene Ausweitung und um die damit verbundene Anstrengung nicht herum.³² Erst dann wird man den historischen Schreibraum ausmessen können, in dem sich ein Autor und ein Werk bewegen. Und das heißt: Erst dann wird man über die Analyse des komplexen kreativen Prozesses die Mechanismen des Literatur- und Kulturbetriebs im Detail ermitteln können, von denen aus sich eine Betriebstheorie entwickeln lässt.

³¹ Benjamin v. Stuckrad-Barre, Liverecordings. Gelesen von Benjamin v. Stuckrad-Barre. Mit Gastauftritten von Christian Kracht, Harald Schmidt und Christian Ulmen, München 1999.

³² Um wenigstens zwei Arbeiten zu nennen, die sich im Ansatz dieser Anstrengung stellen und deshalb als Inspirationstexte gelten dürfen, weil sich an ihnen die drei wichtigsten Aufgaben der ausgeweiteten *critique génétique* – Dokumentation, Interpretation, Narration – exemplarisch vorführen lassen: John Fuegi, Brecht & Co, Hamburg 1997; Quellen und Zeugnisse zur Druckgeschichte von Goethes Werken, Bd. 1-4, Berlin 1966-1984. Während in den Zeugnissen zur Druckgeschichte das Material für ein genetisches Dossier für den Autor Goethe angehäuft wird, versucht Fuegi sein Material interpretativ-narrativ zu integrieren.

Eine solche Theorie erweitert nicht nur den Blick für den kreativen Prozess auf Seiten des Autors. Sie ermöglicht auch, die Arbeit in den "Kulturbetrieben" selbst als kreative wahrzunehmen. Hat sich allgemein durchgesetzt, Kulturmanagement als etwas zu verstehen, was "die Rahmenbedingungen für eine Produktion von Kunst und Kultur [sichert], ohne an der Produktion selbst unmittelbar beteiligt zu sein", und gilt deshalb die Formel "Kulturmanagement schafft Kunst und Kultur nicht selbst, sondern ermöglicht sie"³³ – so lässt sich diese ganz unbegründete und für die Kulturbetriebe geradezu kontraproduktive Einschränkung mit Hilfe der *critique génétique* wieder auflösen. Gerade das Setzen und Sichern von Rahmenbedingungen würde mit der genetischen Methode als Teil des kreativen Prozesses analysiert. Und mehr noch: Die Arbeit in Verlagen, in Literaturhäusern, in Agenturen und in den Festivalbüros und sogar in den Gremien für Kulturpolitik würde selbst stärker als etwas begriffen, was als notwendiger Teil zum Schöpfungsprozess dazugehört.

Wie eine solche Theorie das Verständnis vom Schöpfungsprozess im Hinblick auf den Autor abkühlt, so heizt sie das Verständnis vom Produktionsprozess in den Kulturbetrieben auf. Sie folgt damit Tendenzen, die in den letzten Jahren die betriebswirtschaftliche Organisationstheorie verändert haben. Die begreift Unternehmen längst nicht mehr als starre Organisationen, sondern als dynamische Gebilde, deren Organisationsgrenzen nicht mehr einfach zu bestimmen sind. Sowohl in der Bestimmung der Aufbau- wie in der Ablauforganisation wird zunehmend berücksichtigt, dass es sich um ein Zusammenspiel verschiedener Organisationsteile- und -ebenen handelt. Ein Unternehmen als spezifisch lernendes³⁴ und kreatives³⁵ zu definieren, ist dabei ebenso das Ziel, wie bestimmte Aspekte dieses Lern- und Innovationsprozesses genauer fassen zu können.³⁶ *Prozessorientierung* (als Orientierung an dem Zusammenhang von Einzelaktivitäten), *Teamorientierung* (als Grundbedingung für den Organisationsprozess), *Empowerment* (als Kompetenzverteilung), *Entgrenzung* (als Versuch, das Unternehmen nicht als begrenztes zu verstehen, sondern selbst als Organisation, die in größere kooperative Netzwerke eingebunden ist) und *Dynamisierung* (als Ausdruck

³³ Werner Heinrichs, Armin Klein, Kulturmanagement von A-Z. 600 Begriffe für Studium und Praxis, München 2001, 193.

³⁴ Vgl. Helmut Brentel u.a., Das lernende Unternehmen. Konzepte und Instrumente für eine zukunftsfähige Unternehmens- und Organisationsentwicklung, Opladen 2003; R.M. Cyert, J.G. March, Eine verhaltenswissenschaftliche Theorie der Unternehmung, 2. Aufl., 1995.

³⁵ Vgl. Dietmar Vahs, Ralf Burmester, Innovationsmanagement, Köln 2005; Karola Läge, Ideenmanagement. Grundlagen, optimale Steuerung, Controlling, Darmstadt 2003; Walter Draeger, Innovation – Invention – Kreativität, Düsseldorf 1991; Edward de Bono, Serious Creativity. Die Entwicklung neuer Ideen durch die Kraft lateralen Denkens, Stuttgart 1996.

³⁶ Tilman Segler: Kreativitätsförderung im Unternehmen, in: Kreativität, hrsg. von Rainer M. Holm-Hadulla, Heidelberg 2000, 77-109.

stärkerer Beachtung der Bedingungen für Entwicklung, Veränderung, Innovation) sind dabei zu den wichtigsten Paradigmata geworden.³⁷

Um diese Aspekte genauer bestimmen zu können, hat sich die Organisationstheorie auch von starren Beschreibungsschemata gelöst. Stattdessen setzen die Organisationsforscher auf Fallstudien, Modellanalysen, Befragungen, Tiefeninterviews, Rollenspiele und immer wieder auf teilnehmende Beobachtungen. Der Weg der Theoretiker führt direkt in die Unternehmen hinein, um vor Ort die Prozesse zu beobachten und zu verstehen, was dort passiert, warum es so passiert, wie es passiert und wie es anders passieren könnte. Das alles dient gerade nicht der Subsumtion der jeweiligen Unternehmensstruktur unter wenige Modelle. "Structure follows function" gilt für die verschiedensten Ansätze immer noch als Leitformel: Unternehmen werden im Zusammenhang mit ihren Märkten und ihren spezifischen Produktprofilen analysiert, um die Aufbau- und die Ablauforganisation von der Beobachtung und der Analyse aus zu optimieren.

Nicht nur könnte eine erweiterte *critique génétique* von solchen Beobachtungs- und Analysemethoden profitieren (Prozessorientierung, Teamorientierung, Empowerment, Entgrenzung des Unternehmens, Dynamisierung als Paradigmata der genetischen Kritik des Kulturbetriebs!³⁸). Auch könnten die Organisationstheorie und das Kulturmanagement von der *critique génétique* lernen, um den komplexen Produktionsprozess von Kunstwerken zu verstehen und auf diese Weise das kreative Potential von Organisationen zu entdecken (als Grundlage zur Entwicklung von neuen Formen der Unternehmensberatung für Kulturbetriebe!³⁹). Damit würde man Kunst und Künstler nicht länger gegen den Betrieb ausspielen. Stattdessen könnte man auf mehreren Ebenen und aus mehreren Perspektiven genauer

³⁷ Vgl. Franz Xaver Bea, Elisabeth Göbel, Organisation. Theorie und Gestaltung, 2. Aufl., Stuttgart 2002, Kap. 12: Neuausrichtung der Organisationsmodelle.

³⁸ D.h. die *critique génétique* lernt von der Organisationstheorie, wie man Organisationen beobachtet, die nicht nur Schriftwerke produzieren, sondern multimedial auf verschiedenen Interaktionsebenen kooperieren. Sie legt deshalb nicht nur Handschriften nebeneinander, sondern operiert mit selbst angefertigten Protokollen von Sitzungen, Gesprächen, mit Flussdiagrammen, mit Schematisierungen von Netzwerken und Kommunikationsprozessen etc.

³⁹ Eine durch die *critique génétique* erweiterte Organisationstheorie legt die Grundlage für die Selbstbeschreibung von Kulturunternehmen, die im Unterschied zu anderen Unternehmen deutlicher herausstellen müssen, dass sie kreativ wirken (und dazu auf bestimmte Weise organisiert sein müssen) und dass sie Kreativität fördern müssen (und dass auch das bestimmte organisatorische Voraussetzungen erforderlich macht). Eine am kollektiven kreativen Prozess orientierte Selbstbeobachtung und -beschreibung (und Fremdbeobachtung und -beschreibung etwa durch Unternehmensberater) könnte aus der Problemlage herausführen, in der sich viele Kulturunternehmen derzeit befinden: sich gegen Rationalisierungsmaßnahmen nur mit Slogans wehren zu können (und damit eben *nicht* wehren zu können!), mit denen zwar behauptet wird, man sei ein "kreatives Unternehmen", ohne aber diesen Sachverhalt konkret explizieren und in Reformen der Organisation übersetzen zu können.

darüber nachdenken, wie sich das Zusammenspiel zwischen ihnen historisch formiert hat und wie es sich in Zukunft dort optimieren lässt, wo kreative Prozesse in Gang gesetzt werden.

Also heißt es, den Literaturbetrieb und seine Mitarbeiter genau zu beobachten und Abläufe detailliert zu beschreiben und zu verstehen, um zu begreifen, was sie eigentlich tun. Fallstudien, Modellanalysen, Befragungen, Tiefeninterviews, Rollenspiele und immer wieder teilnehmende Beobachtungen – all das steht im Aufgabenkatalog einer erweiterten *critique génétique*, einer genetischen Literaturbetriebskunde, die nicht den Autor kultiviert und re-auratisiert, sondern sich darüber klar werden will, aus welchen Gemengelagen "Kreativität" hervorgeht. Keine Frage – die "dossiers génétiques" dieser Literaturbetriebskunde werden riesig sein. Aber in ihnen werden Momentaufnahmen eines Netzwerks dokumentiert sein, durch das Kultur ihre Betriebstemperaturen reguliert.