

Taylor Swift

Im Jahr 2020 präsentiert die Netflix-Dokumentation *MISS AMERICANA* (USA, R: Lana Wilson) dem Publikum eine Taylor Swift, die als »introspective and reflective, always being hurt or overcoming it, vulnerable to a fault«¹ erscheint. In der Dokumentation spricht sie über ihre kreative Arbeit, äußert sich aber auch zu Politik, zu ihrem Wunsch, ein »good girl« zu sein, und zu ihrem Bedürfnis, während der ersten Trump-Administration »on the right side of history« zu stehen. Ihre nächste Dokumentar-Miniserie *TAYLOR SWIFT: THE END OF AN ERA* (USA 2025, R: Don Argott/Sheena M. Joyce, I: Taylor Swift) bietet hingegen nichts von dieser bekenntnishaften Intimität. Stattdessen sieht das Publikum Swift und ihr Team bei unermüdlicher Arbeit. Im Zentrum der Doku-Serie stehen anstrengende Fitnessübungen, endlose Proben, präzise choreografierte Tanzsequenzen, kontinuierliches Songwriting und technisch versierter Gesang. Nicht Swifts äußerst erfolgreiche *The Eras Tour* (2023–2024) selbst wird hier als Spektakel dokumentiert, sondern der überwältigende Arbeitsaufwand, der sie überhaupt erst möglich macht.

Anstatt diese Darstellungen von Swifts harter Arbeit als Beleg ihrer Hingabe an ihr Handwerk zu verstehen, argumentiere ich, dass sie eine eigenständige ästhetische Strategie darstellen. Die Doku-Serie etabliert Überarbeitung, Überproduktion und Ausdauer als zentrale Elemente von Swifts Persona. Ich schlage vor, diese Performance unter dem Konzept »labor extremism« zu fassen: die intensivierte und unablässige Inszenierung von Arbeit als moralischen Beweis für verdienten Erfolg und erarbeiteten Reichtum in einem Zeitalter extremer Ungleichheit.

Harte Arbeit spielte bei Swift schon immer eine zentrale Rolle. Mit dem Wechsel von der Country- zur Popmusik behielt ihre Persona zwar ihre ursprüngliche emotionale Verletzlichkeit bei, rückte nun jedoch zunehmend die Performance selbst als Arbeit in den Vordergrund. Maryn Wilkinson² interpretiert diese Verschiebung mithilfe von Sianne Ngais

- 1 Annelot Prins, »On good girls and woke white women: *Miss Americana* and the performance of popular white womanhood«, *Celebrity Studies* 1 (2022/13), S. 102–107, hier S. 104. Vgl. auch Jessica Ford/Phoebe Macrossan, »»I work hard and I'm nice to people«: Taylor Swift, *Miss Americana* and the limits of white neoliberal feminis«, *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 6 (2024/38), S. 934–946.
- 2 Maryn Wilkinson, »Taylor Swift: the hardest working, zaniest girl in show business...«, *Celebrity Studies* 3 (2019/10), S. 441–444.

Konzept des »zany«³, einer ästhetischen Kategorie, die Performance »as not just artful play but affective labor«⁴ darstellt. Im Musikvideo zu »Shake It Off« (2014) etwa erprobt Swift »a range of ›pop‹ performance-modes with different dance troupes (hip hop, ballet, cheerleading): she flaps her limbs wildly as she attempts to join them, constantly re-adjusting her performances in blushed embarrassment, while managing to get the laugh and the audience on her side«⁵. Wie Wilkinson argumentiert, liegt der Humor gerade in Swifts überdrehter Verausgabung: Die Künstlerin weiß, dass sie möglicherweise nie wirklich zu den Coolen und Talentierten gehören wird – doch sie wird auch niemals aufhören, es zu versuchen. Zaniness, so erklärt Ngai, ist geprägt von ruheloser Hyperaktivität, einer ängstlichen Verletzlichkeit und einem starken Wunsch nach Überleben um jeden Preis. Sie kommt zu dem Ergebnis: »zaniness is always already a kind of hysteria«⁶. Die Ästhetik des Zany steht damit für die instabile, sich ständig wandelnde und prekäre Natur von Arbeit im postindustriellen neoliberalen Kapitalismus.

Doch im Zuge von Swifts Re-Recording-Projekt, des globalen Phänomens ihrer Eras Tour und ihres anschließenden Aufstiegs zur Milliardärin hat sich der komische Zug, der für das Zany so zentral ist, zu etwas Ernsterem verhärtet. In Anlehnung an Thomas Pikettys Beschreibung des »meritocratic extremism« argumentiere ich, dass Swifts jüngere Arbeiten eine neue Phase ihrer Karriere markieren, in der Arbeit spektakularisiert werden muss, um außergewöhnlichen Reichtum zu legitimieren.

Die Entwicklung von »zany overwork« zu »labor extremism« nachzuzeichnen, macht nicht nur eine Verschiebung in der Ästhetik von Prominenz sichtbar, sondern auch eine umfassendere ideologische Transformation. Mit der Verschiebung des amerikanischen Kapitalismus von einem Diskurs neoliberaler Aspiration hin zur Normalisierung von »meritocratic extremism« erscheint Arbeit nicht länger nur als Voraussetzung von Erfolg, sondern selbst als Spektakel. Taylor Swifts Superstar-Status inszeniert die moralische Geschichte gegenwärtiger ökonomischer Ungleichheit.

Von der Ästhetik des Zany zum Labor-Extremismus

Swifts Übergang von Country zu Pop beruhte auf einer Ästhetik des Zany, die ihre Bereitschaft sichtbar machte, sich immer wieder neu zu erfinden, unterschiedliche, an ihre jeweiligen Alben gebundene Figuren

3 Sianne Ngai, *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting*, Harvard: Harvard University Press 2012.

4 Ebd., S. 1.

5 Wilkinson, »Taylor Swift«, S. 443.

6 Ngai, *Our aesthetic categories*, S. 27.

zu verkörpern und ihr zany-Selbst als ein »absolutely elastic subject – one who is nothing but a series of adjustments and adaptations to one situation after another«⁷ zu entwerfen. Im Jahr 2020 reflektiert Swift diese überdrehten Züge in ihrem Song »mirrorball« ausdrücklich: »I’ve never been a natural, all I do is try try try« und »I’m a mirrorball: I can change everything about me to fit in.« Die überdrehte Performerin ist, wie Ngai schreibt, »constantly in motion and in flight from precarious situations«.⁸ Im Song heißt es: »I’m still on that tightrope, I’m still trying everything to get you laughing at me« und »I’m still on that trapeze, I’m still trying everything to keep you looking at me«. Damit beschreibt sie ihr Bewusstsein für die eigene Prekarität als konstitutiv für ihre Existenz als Popstar.⁹ Swift weiß, dass sie sich beständig neu erfinden muss, um die Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten, von der ihr Erfolg abhängt. Ihre Ästhetik des Überdrehen ist sich ihrer eigenen Instabilität somit durchaus bewusst. Anpassungsfähigkeit und die Bereitschaft zur Veränderung werden zu Strategien, um in der Musikindustrie dauerhaft zu bestehen.

Der komische Effekt, der für das Musikvideo zu »Shake It Off« so zentral war, scheint inzwischen jedoch verschwunden zu sein. Stattdessen rücken nun Traurigkeit und Angst in den Vordergrund, die dem Bedürfnis zugrunde liegen, sich ständig aufs Neue beweisen zu müssen. Während Swifts Anstrengung und Verausgabung in »Shake It Off« darauf zielen, ihr Publikum zum Lachen zu bringen, artikuliert »mirrorball« ihre Sehnsucht danach, beruflich dauerhaft bestehen zu können, in einem deutlich vulnerablen Register. TAYLOR SWIFT: THE END OF AN ERA vollendet diese ästhetische Verschiebung in Swifts Karriere, indem der Film den Humor, der für ihre Persona in den 2010er Jahren so wichtig war, vollständig eliminiert. Im Zentrum stehen nun strenge Fitnessregime, Proben, Choreografien und Gesangsübungen sowie Swifts Songwriting als kraftvolle kreative Konstante, die alles grundiert.

Die komische Prekarität der Swift von 2014 – oder auch die ängstliche Fragilität der Swift von 2020 – wird durch eine Ästhetik der Ausdauer ersetzt. Während das Zany stets »strained, desperate, and precarious«¹⁰ ist, rückt Swifts Dokumentation von 2025 sie als disziplinierte Arbeiterin in den Vordergrund, die nicht länger unkoordiniert und überhastet agiert, sondern kontrolliert, diszipliniert und jeder Situation gewachsen erscheint.

Diese ästhetische Verschiebung spiegelt sich auch in Swifts Werk wider. Als die Masteraufnahmen ihrer ersten sechs Alben gegen ihren

7 Ebd., S. 174.

8 Ebd., S. 182.

9 Taylor Swift, »mirrorball«, *folklore* (Taylor Swift/Republic Records) 2020, track 6.

10 Ngai, *Our aesthetic categories*, S. 8.

Willen verkauft wurden, kündigte Swift an, sie neu einzuspielen. Das Re-Recording-Projekt bildete einen beispiellosen Fall repetitiver Arbeit: Swift kehrte zu früheren Werken zurück, reproduzierte und erweiterte sie und verkaufte sie rasch erfolgreicher als die Originale. Zugleich veröffentlichte sie auch neue Musik.¹¹ In der *Eras Tour* nimmt Swift, ähnlich wie bereits im Re-Recording-Projekt, eine rückblickende Haltung ein und präsentiert sich als eine »post-persona persona«, als eine »principled, defiant, and determined artist-yet-businesswomen«, die die dreieinhalbstündige Dauer der Show nutzt, um ihr gesamtes Œuvre zu durchmessen und dabei frühere Versionen ihres Selbst zu verkörpern und wieder abzustreifen.¹² Das segmentierte Design der Tour erlaubt es Swift, zehn Akte zu durchlaufen, von denen jeder dem Publikum eine andere »era« ihrer Karriere präsentiert, festgehalten in einem Album und jeweils klar markiert durch einen eigenen Sound, einen eigenen Modestil und ein eigenes Bühnendesign. Swift zufolge bestand das zentrale Ziel darin, »to over-serve the fans«¹³ – und zwar in jeder nur möglichen Hinsicht: »I wanted to over-serve them in terms of the amount of songs they were gonna hear, the length of the show, what kinds of production they were gonna see, the different styles of dance, different worlds of dance, wardrobe«¹⁴. Swifts Neuerfindungen erscheinen hier nicht als komisch, ängstlich oder prekär, sondern vielmehr als Zeichen ihrer dauerhaften künstlerischen Produktivität.

Swifts Ästhetik harter Arbeit erfährt an diesem Punkt eine Verdichtung und nimmt eine noch extremere Form als in ihrer früheren Karriere an. Während das Zany beständig wechselnde Formen von Arbeit als Mittel des Bestehens inszenierte, erscheint nun harte Arbeit selbst als Mittel unendlicher Produktivität und Ausdauer. Im Jahr 2025 sind Swifts globaler Starruhm und Erfolg längst über das unerreichbare Endziel des Zany, nämlich das bloße Bestehen, hinausgegangen. Ihre Ästhetik

11 Jason Lipshutz, »7 Key Stats Proving that Taylor Swift's First Two ›Taylor's Version‹ Re-Recordings Have Been Dominant«, *Billboard* 06.07.2023, <https://www.billboard.com/lists/taylor-swift-taylors-version-stats-chart-numbers/theequivalent-album-units-gap/> (Zugriff: 03.03.2026); Samantha Ann Marley, »Popular Music Ontology (Taylor's Version): Re-recordings, the Rock Ideology, and Taylor Swift«, *Popular Music and Society* 2 (2025/48), S. 346–366; Ben Sisario, »Taylor Swift's Blockbuster ›1989‹ Rerecording Tops Sales of Original«, *The New York Times* 06.11.2023, <https://www.nytimes.com/2023/11/06/arts/music/taylor-swift-1989-taylors-version-sales.html> (Zugriff: 01.03.2026).

12 Ley David Elliette Cray, »Taylor's Versions and Versions of Taylor«, in: Brandon Polite (Hg.), *Taylor Swift and the philosophy of re-recording: The art of Taylor's Versions*, London: Bloomsbury 2025, S. 153–167, hier S. 164.

13 TAYLOR SWIFT: THE END OF AN ERA, Episode 1.

14 Ebd.

ernster, kompetitiver Arbeit kreist um Darstellungen von Überarbeitung und Überbietung ebenso wie um Swifts Ziel, ihr Publikum in jeder Hinsicht mehr als nur zufriedenzustellen, und bildet so eine zentrale Legitimationsgrundlage ihres Erfolgs.

In »Shake It Off« und »mirrorball« stand Swifts Bereitschaft, hart zu arbeiten – ganz gleich, wie unbeholfen oder verletzlich sie dadurch erscheinen mochte –, für das Aufstiegsversprechen des Starkults. Seither hat das Ausmaß von Swifts Erfolg die Bedingungen ihrer ästhetischen Performances grundlegend verändert. Ende 2023 gab das *Forbes Magazine* bekannt, Swift habe den Status einer Milliardärin erreicht, und bezeichnete sie als »the first musician to make the ranks solely based on her songs and performances«.¹⁵ Zwei Jahre später war ihr Vermögen Schätzungen zufolge auf 2,1 Milliarden US-Dollar angewachsen.¹⁶ Bestehen ist für Swift, zumindest in finanzieller Hinsicht, kein Thema mehr. Die Ästhetik der Arbeit erhält damit eine neue Funktion: Sie muss Übermaß rechtfertigen. Swifts außergewöhnlicher und hypervisibler Reichtum verlangt nach außergewöhnlicher und hypervisibler Anstrengung. Der Fokus von *The End of An Era* auf Proben, harte Arbeit und die Verschränkung von Können, Disziplin und Ausdauer erfüllt dabei eine ideologische Funktion: Extreme finanzielle Gewinne sollen moralisch lesbar werden, indem Swift als Persönlichkeit inszeniert wird, die sich ihren Erfolg durch Arbeit verdient hat. Swifts Reichtum verlangt von ihr nicht nur pausenlose Arbeit, sondern auch, ihn ästhetisch fortwährend durch eine spektakuläre Verausgabung zu rechtfertigen, die ich als »labor extremism« bezeichne.

Swifts Transformation von einer Ästhetik überdrehter Überarbeitung hin zur milliardenschweren Performerin monumentaler Produktivität verweist auf einen Wandel in der Funktion, die Darstellungen von Arbeit selbst einnehmen. Während die von Ngai beschriebene Ästhetik des Zany die ängstliche und prekäre Performanz neoliberaler Aspiration inszenierte, setzt labor extremism die moralische Verteidigung konsolidierten und exzessiven Reichtums an ihre Stelle. Der komische Unterton des Zany ist hier zu einem Stil erstarrt, der durch strenge Disziplin, ernste Ausdauer und einen unironischen Glauben an grenzenloses Wachstum geprägt ist. Labor extremism bezeichnet die ästhetische Übersteigerung von Produktivität über jede ökonomische Notwendigkeit hinaus,

15 Marissa Dellatto, »Taylor Swift's New Era: The Pop Star Becomes A Billionaire«, *Forbes Magazine* 27.10.2023, <https://www.forbes.com/sites/marisadellatto/2023/10/27/taylor-swifts-new-era-the-pop-star-becomes-a-billionaire/> (Zugriff: 01.03.2026).

16 Ramishah Maruf, »Taylor Swift has a staggering business empire. And it's not just because of album sales«, *CNN* 04.10.2025, <https://edition.cnn.com/2025/10/04/media/how-much-taylor-swift-makes-album> (Zugriff: 03.03.2026).

um unverhältnismäßigen finanziellen Reichtum zu rechtfertigen. Harte Arbeit ist nicht länger einfach nur das, was Swift tut; sie legitimiert, was sie hat.

Der Aufstieg der Popmusik-Milliardäre und die Normalisierung des »meritocratic extremism«

Labor extremism geht aus drei miteinander verknüpften Dynamiken hervor: der Bedeutung von Celebrities für meritokratische Ideologie, der Notwendigkeit von Kapitalakkumulation zur Erzielung exzessiven Reichtums und der Finanzialisierung kultureller Produktion. Celebrities fungieren seit Langem als emblematische Figuren meritokratischer Gesellschaften, insofern sie das Versprechen extremen sozialen Aufstiegs verkörpern.¹⁷ In ungleichen Gesellschaften legitimieren die Performances harter Arbeit von Celebrities, die sich gegen alle Widerstände auszahlte, die Vorstellung, grundsätzlich könne es jede:r schaffen. Meritokratie »tends to endorse a competitive, linear system of social mobility«,¹⁸ das aus Gewinner:innen und Verlierer:innen besteht, deren Position auf der Erfolgsleiter von den individuellen Entscheidungen abhängt, die sie treffen. Celebrities kommt die ideologische Aufgabe zu, die Differenz zwischen Gewinner:innen und Verlierer:innen als normal und plausibel erscheinen zu lassen. Sie sollen ihrem Publikum vor Augen führen, dass ein besseres Leben stets in Reichweite liegt und jede:r, der oder die bereit ist, hart zu arbeiten, außerordentlich erfolgreich werden könnte.

Swifts Performance von labor extremism geht noch über diese klassischen meritokratischen Narrative hinaus und steht eher im Einklang mit dem, was Thomas Piketty als »meritocratic extremism«¹⁹ bezeichnet. Piketty zufolge ist meritokratischer Extremismus »much harder on

17 Anita Biressi/Heather Nunn, »The Especially Remarkable: Celebrity and Social Mobility in Reality TV«, in: dies. (Hg.), *The Tabloid Culture Reader*, Maidenhead: Open University Press 2007, S. 149–162; Jo Littler, »Celebrity and Meritocracy«, *Soundings: A Journal of Politics and Culture* (2004/26), S. 118–130; Imogen Tyler/Bruce Bennett, »Celebrity Chav«: Fame, Femininity and Social Class«, *European Journal of Cultural Studies* 3 (2010/13), S. 375–393; Karen Sternheimer, *Celebrity Culture and the American Dream: Stardom and Social Mobility*, London: Routledge 2015 [2011]; Milly Williamson, *Celebrity: Capitalism and the Making of Fame*, Cambridge: Polity 2016, S. 20.

18 Jo Littler, *Against Meritocracy: Culture, Power and Myths of Mobility*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis Ltd 2017, S. 50.

19 Thomas Piketty, *Capital in the 21st Century*, Cambridge: Harvard University Press 2014.

the losers, because it seeks to justify domination on the grounds of justice, virtue, and merit«, ²⁰ während diejenigen am unteren Ende zugleich als schlicht unproduktiv abgewertet werden. Diese Verschiebung markiert einen grundlegenden Wandel ökonomischer Subjektivität – einen Wandel, der sich auch in Swifts Ästhetik niederschlägt. Im Anschluss an Pikettys Argument, dass gegenwärtige Eliten akkumulierten Reichtum nicht als Ergebnis politischer Entscheidungen, von Erbschaft oder Kapitalakkumulation darstellen, sondern als redlich verdiente Belohnung für Talent, Anstrengung und Produktivität, zeigt auch Swift, wie sich ökonomische Ungleichheiten in moralische Logiken übersetzen lassen, in denen Reichtum als Ausdruck besonderer Verdienste erscheint.

Swifts Performance von labor extremism überschreibt das meritokratische Versprechen unbegrenzter Möglichkeiten durch Anstrengung, indem sie unverhältnismäßige Belohnung als logische Konsequenz ihrer einzigartigen Bereitschaft erscheinen lässt, unverhältnismäßige Anstrengung in ihre Arbeit zu investieren.

Die Vorstellung, Milliardär:innen arbeiteten härter als andere, wirft die Frage auf, weshalb gerade Berufe, die für ihre physische und emotionale Intensität bekannt sind – etwa Reinigungskräfte, Pflegekräfte, Lehrkräfte oder Beschäftigte in der Kinderbetreuung –, so wenige Milliardär:innen hervorbringen. Wie Piketty in seinen Arbeiten wiederholt gezeigt hat, zahlt sich Arbeit schon lange nicht mehr aus. Wenn Milliarden verdient und Vermögen akkumuliert werden, geschieht dies in der Regel über Eigentum, Investitionen und den Zugang zu Kapitalmärkten. Kapitalerträge übersteigen Arbeitserträge exponentiell. Auch wenn Swifts Persona diese Realität nicht leugnet, weicht ihr Werk einer Auseinandersetzung damit zugunsten spektakulärer Inszenierungen harter Arbeit aus. Diese ästhetische Fokussierung auf extreme Arbeit blendet die strukturellen Bedingungen aus, die ihren Aufstieg zur Milliardärin überhaupt erst möglich gemacht haben.

Das Aufkommen milliardenschwerer Musiker:innen ist ein historisch junges Phänomen und eng mit der zunehmenden Finanzialisierung geistigen Eigentums im Streaming-Zeitalter verknüpft. In den vergangenen Jahrzehnten haben sich Rechte an Musikkatalogen zu hoch bewerteten Finanzanlagen entwickelt, die berechenbare Einnahmeströme generieren und damit Private-Equity-Firmen ebenso wie institutionelle Investor:innen anziehen. ²¹ In diesem Kontext sind Masteraufnahmen nicht länger bloß künstlerische Artefakte, sondern langfristige

²⁰ Ebd., S. 416–7.

²¹ Timothy D. Taylor, *Music and Capitalism: A History of the Present*, Chicago: Chicago University Press 2015; Will Page, *Tarzan Economics: Eight Principles for Pivoting Through Disruption*, New York: Little, Brown and Company 2021.

Kapitalanlagen. Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Textes gibt es nur fünf milliardenschwere Musiker:innen:²² Jay-Z (der 2019 als erster Musiker Milliardär wurde), Rihanna, Bruce Springsteen, Taylor Swift und zuletzt Beyoncé²³. Musiker:innen wie Springsteen, Swift und Beyoncé haben zwar unter Beweis gestellt, dass sie auf ausgedehnten und äußerst erfolgreichen Tourneen ein Stadion nach dem anderen füllen können; was diese milliardenschweren Musiker:innen jedoch letztlich verbindet, ist die Einsicht, dass Popmusik zunehmend zu einem Feld finanzieller Investitionen geworden ist, in dem Musikkataloge nicht nur innerhalb kultureller Produktion, sondern ebenso auf Finanzmärkten als Vermögenswerte fungieren.

Swifts Konflikt um ihre Masteraufnahmen entfaltet sich somit innerhalb einer Musikökonomie, in der die Kontrolle über Vermögenswerte zu einem zentralen Faktor der Kapitalakkumulation geworden ist. In Swifts öffentlichem Narrativ erscheint Eigentum jedoch in erster Linie als moralische Belohnung für künstlerischen »sweat and effort«²⁴ und nicht als strategische Teilhabe an einer zunehmend assetgetriebenen Industrie. Die Sprache der Arbeit verdrängt hier die Sprache des Kapitals. Jocelyn R. Neal zufolge ist genau dies die Erzählung, an die ihre Fans anschließen. Entscheidend für Swifts Anhänger:innen »is simply that Swift has done the work and deserves to own it, without any regard for the nuances of different types of work product and different categories of intellectual property«²⁵. Neal zufolge besteht das Ergebnis von Swifts über ihre gesamte Karriere hinweg kultivierter Inszenierung harter Arbeit in sämtlichen Bereichen ihres Schaffens darin, die Überzeugung ihrer Fans zu festigen, dass ihr ihr Werk zustehe – ungeachtet dessen, was

22 Diese Zahl basiert auf der Zählung des *Forbes Magazine*. Ganz so eindeutig, wie Forbes es darstellt, ist die genaue Zahl allerdings womöglich nicht, da einige der auf der Liste verzeichneten Vermögen umstritten sind: Sie beruhen auf Schätzungen volatiler Komponenten wie potenziellen Musikkatalogverkäufen, diversifizierten Vermögenswerten und Markenbewertungen. Springsteen etwa erscheint immer wieder auf der Liste und verschwindet dann erneut; die Schätzungen seines Nettovermögens variieren erheblich und liegen oft unter einer Milliarde US-Dollar. Auch Beyoncé's Status als Milliardärin ist je nach Bewertungsmethode umstritten.

23 Matt Craig, »Beyoncé Is Now A Billionaire«, *Forbes Magazine* 29.12.2025, <https://www.forbes.com/sites/mattcraig/2025/12/23/beyonce-is-now-a-billionaire/> (Zugriff: 01.03.2026).

24 Jocelyn R. Neal, »That's Why You Have to Stream the Re-Records: Copyright, Messaging, and Fan Engagement in Taylor Swift's Re-Recording Project«, in: Christa Anne Bentley/Kate Galloway/Paula Clare Harper (Hg.), *Taylor Swift: The Star, The Songs, The Fans*, New York: Routledge 2025, S. 82–94, hier S. 85.

25 Ebd., S. 89.

jeweils überhaupt als ihre Arbeit verstanden wird.²⁶ Als legitime Wiederaaneignung von Arbeit wird dies auch dadurch gerahmt, dass Swift sich als eine Figur inszeniert, die den »large corporate structures of the music industry and the male figureheads who stand atop of it«²⁷ entgegentritt. Ihre Re-Recordings und schließlich auch der Rückkauf der Masteraufnahmen im Mai 2025²⁸ erscheinen damit vor allem als persönlicher Sieg und als moralisch begründeter Anspruch auf ihr (geistiges) Eigentum.

Im Jahr 2025 erwähnt Swift in einem Interview im Podcast *New Heights* ihres Verlobten Travis Kelce, dass sie im Verlauf ihrer Karriere mit wachsendem Erfolg »more creative control and freedom« gewonnen habe. Genau das motiviere sie, immer härter zu arbeiten. »Every time I got higher up on a new rung of the ladder, I could make stuff in a more focused and free and autonomous way«, erklärt sie.²⁹ Für Swift geht es bei labor extremism nicht nur um harte Arbeit, sondern auch darum, durch sozialen Aufstieg an Autonomie zu gewinnen. Taylor Swifts »no persona«³⁰-Persona, die im Zuge der Re-Recordings und der Eras-Tour ins Zentrum rückte, erscheint als Architektin ihrer eigenen Karriere, die Disziplin, Produktivität und Neuerfindung in kreatives, ideologisches und finanzielles Kapital überführt. Der Diskurs kreativer Freiheit, der ihren Aufstieg begleitet, legt nahe, dass kulturelle Macht und künstlerische Freiheit Belohnungen sind, die Swift sich durch disziplinierte Arbeit verdient hat. Die mit dieser Freiheit verbundenen ungleichen Hierarchien werden dabei als motivationale Kontexte naturalisiert. Swifts Überwindung jeglicher Hindernisse hat sie zu dem resilienten milliardenschweren Star gemacht, der sie heute ist. Labor extremism wird hier zum ästhetischen Gegenstück der Finanzialisierung der Musikindustrie.

Swifts Aufstieg korrespondiert entsprechend plausibel mit einem Verlust an Nahbarkeit. Frühere Ausprägungen ihrer Persona lebten stark von Zugänglichkeit: Sie präsentierten Swift als unbeholfenes Mädchen, das einfach nur dazugehören versuchte, oder als ängstliche Performerin, die verzweifelt darum bemüht war, ihr Publikum zum Lachen zu bringen. In der aktuellen Ära der Künstlerin als Milliardäerin lassen sich

26 Ebd., S. 89.

27 Marley, »Popular Music Ontology«, S. 34.

28 Anna Chan/Hannah Dailey, »Taylor Swift Buys Back Her Masters: Read Her Full Letter«, *Billboard* 30.05.2025, <https://www.billboard.com/music/music-news/taylor-swift-buys-back-her-masters-letter-1235985835/#:~:text=%22All%20of%20the%20music%20I,in%20her%20message%20to%20fans.&text=Taylor%20Swift%20is%20finally%20able,her%20catalog%20from%20Scott%20Borchetta> (Zugriff: 03.03.2026).

29 Travis Kelce/Jason Kelce, »Taylor Swift on Reclaiming Her Masters, Wrapping The Eras Tour, and The Life of a Showgirl«, *New Heights* 14.08.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=M2lX9XESvDe> (Zugriff: 04.03.2026).

30 Cray, »Taylor's Versions and Versions of Taylor«, S. 165.

solche Performances nur noch aus einer reflexiven Position heraus vollziehen, wie in *The Eras Tour*, wo eine ältere und erfolgreichere Swift mit einem Gefühl der Nostalgie auf ihre früheren Persona-Entwürfe zurückblickt. Wie *THE END OF AN ERA* nachvollziehbar vorführt, ist die frühere Nahbarkeit durch Betriebsamkeit und Professionalität ersetzt worden. Anstatt ihr Publikum dazu einzuladen, sich in sie hineinzusetzen, fordert Swift es nun dazu auf, affektiv Zeugnis von dem enormen Aufwand abzulegen, den sie in alles investiert, was sie tut. Swifts Bestreben, ihren Fans weit mehr als das Übliche zu bieten (sog. »over-serving«), ebenso wie die fortwährende Hervorhebung, was für eine gute Arbeitgeberin sie gegenüber der Crew der Tour ist, präsentieren ihren beruflichen Erfolg als Überschuss ihrer moralisch rechtschaffenen Hingabe. Den krudesten Beleg für letzteres liefern nicht zuletzt die Aufnahmen, in denen Swift ihren emotional überwältigten Crewmitgliedern persönlich handgeschriebene Karten und hohe finanzielle Boni vor laufender Kamera überreicht.

Mit dem Erscheinen ihres jüngsten Albums *The Life of a Showgirl* (2025) fungierte die Figur des Showgirls als weiteres ästhetisches Mittel zur Hervorhebung von Swifts labor extremism. Im Musikvideo zur ersten Single »The Fate of Ophelia« wechselt Swift, während die Kamera ihr folgt, von einer Showgirl-Figur zur nächsten. Die verschiedenen Showgirls, die Swift im Verlauf des Videos verkörpert, sind dekontextualisiert und enthistorisiert; sie dienen allein dazu, Swifts Ästhetik harter Arbeit selbst hervorzuheben. Für Swift stehen alle Wege der Selbstverwirklichung offen, und jeder bereits bestehende lässt sich von ihr überschreiben – jeder Mythos, jede etablierte Erzählung. Als Erweiterung ihrer *Eras Tour*, in der die Künstlerin ihre eigenen früheren »Eras« aufsucht, ordnet Swift sich hier in eine lange Reihe von Frauen ein, die in der Unterhaltungsbranche arbeiten, zeigt aber erneut vor allem, dass sie sich nach Belieben durch diese gesamte Geschichte bewegen kann. Anstatt auf komische oder ängstliche Weise um Zugehörigkeit zu ringen, präsentiert Swift sich vielmehr so, als füge sie sich überall – und zu jeder Zeit – mühelos ein. So dynamisch und energiegeladen das fertige Musikvideo auch ist – es wurde selbstverständlich auch von einer Behind-the-Scenes-Montage begleitet, die all jene unsichtbare Arbeit hervorhob, die dem Endprodukt vorausging; so enthüllt Swift etwa, dass sie nicht nur sämtliche Ideen für das Video entwickelt, sondern sogar das Brot gebacken habe, das in einer Einstellung als Requisite dient. So sehr die Verdeckung kollaborativer Arbeit Swifts Karriere seit jeher geprägt hat,³¹

31 Mary Fogarty/Gina Arnold, »Are You Ready for It? Re-Evaluating Taylor Swift«, *Contemporary Music Review* 1 (2021/40), S. 1–10, hier S. 4; Gina Arnold, »I Don't Give a Damn About Your Bad Reputation: Taylor Swift, Beyoncé Knowles, and Performance«, *Contemporary Music Review* 1 (2021/40), S. 27–40.

verlangt ihre neue Position als milliardenstarker Popstar doch, dass sie in dem Versuch noch weiter geht, ihren exzessiven Ruhm und Reichtum als Resultat ihrer eigenen Arbeit erscheinen zu lassen.

Taylor Swift ist nicht verantwortlich für ökonomische Ungleichheit, doch ihre gegenwärtige Ästhetik ist um deren fortgesetzte Normalisierung und Naturalisierung organisiert. Indem extremer Reichtum als Ergebnis außergewöhnlicher Anstrengung erscheint, transformiert labor extremism strukturelle Ungleichheiten in moralisch legitimierte Resultate individuellen Strebens. Labor Extremism gründet dabei auf meritokratischem Extremismus, der als ideologischer Deutungsrahmen soziale Akzeptanz genießt. Dass Künstler:innen mit geringerem Vermögen niemals in der Lage wären, Verträge, Tourneen und Albumveröffentlichungen in derselben Weise auszuhandeln wie Swift, erscheint so als ein Problem, das sich durch noch mehr Arbeit beheben ließe. Wenn Milliardär:innen jenseits jedes Maßes arbeiten, dann sollten diejenigen, die weniger erfolgreich sind, vielleicht einfach noch ein wenig härter arbeiten. Swifts labor extremism ist zugleich ästhetischer Stil, ökonomische Strategie und ideologische Performance. Ihr Superstarstatus ist inzwischen selbst zu einer eigenen Produktion geworden: Je größer ihr Erfolg, desto sichtbarer kann sie ihre eigene Arbeit machen – und größere Sichtbarkeit hat bislang beständig zu noch größerem Erfolg geführt.

Conclusio

An Taylor Swifts Karriereästhetik – von humorvoller Zaniness bis hin zu ernstem labor extremism – lässt sich eine umfassendere Transformation in der kulturellen Bedeutung von Arbeit ablesen. Die Ästhetik des Zany der 2010er Jahre inszenierte das neoliberale Versprechen sozialen Aufstiegs, in dem prekäre Subjekte sich hektisch anpassen und immer wieder neu erfinden mussten, um sich überhaupt behaupten zu können. In den 2020er Jahren ist dies für Swift jedoch nicht länger die zentrale Frage. Ihr konsolidierter Reichtum und Erfolg verlangen vielmehr nach moralischer Rechtfertigung. Die Inszenierung ihrer Arbeit muss intensiviert und als kreativ, belastbar und ernsthaft dargestellt werden, um die unverhältnismäßigen Belohnungen zu legitimieren, die sie erhält. Auf diese Weise nutzt Swifts Superstarstatus die Popkultur, um die moralische Geschichte des gegenwärtigen amerikanischen Kapitalismus zu inszenieren. An die Stelle eines hyperflexiblen Hustle tritt bei Swift nun eine Ästhetik demonstrativen Exzesses (»hypervisible extremity«), die ihren Milliardärsstatus als verdient erscheinen lassen soll – statt als strukturell ermöglicht.

In der letzten Episode von *THE END OF AN ERA* erinnert sich Swift an die Begegnung mit einem jungen Fan, der sie fragt: »is this real life?«

Wie sie erzählt, überraschte und irritierte sie diese Frage. Sie habe sich daraufhin dasselbe gefragt und dem Fan geantwortet, dass sie es selbst nicht genau wisse. Für Swift scheint das letztlich kaum von Bedeutung zu sein. Ihr Leben besteht aus einer Ära nach der anderen, jede eine Neu-erfindung dessen, wie ihr wirkliches Leben aussieht, und jede verbunden mit dem Versprechen größerer kreativer und finanzieller Autonomie auf einer höheren Sprosse der Leiter. »You just have to take life one era at the time«, resümiert sie. »See what happens.« Auch ohne klaren Endpunkt bleibt der Imperativ bestehen, weiter zu produzieren, weiter aufzusteigen und immer wieder unter Beweis zu stellen, die härteste Arbeiterin zu sein, die je gelebt hat. In einer Zeit extremer Ungleichheit macht Taylor Swifts Ästhetik diese Ungleichheit emotional kohärent. Indem extreme Arbeit als Spektakel und Reichtum als greifbares Resultat von Anstrengung inszeniert werden, lässt labor extremism die moralische Hierarchie von Gewinner:innen und Verlierer:innen nicht nur plausibel, sondern geradezu zwingend erscheinen. Swift hat immer hart gearbeitet. Heute ist es ihre harte Arbeit, die ihre Milliarden als nur folgerichtig erscheinen lässt.

Übersetzt aus dem Englischen von Tanja Prokić