DE GRUYTER OPEN

Swiss Journal of Sociology, 43 (2), 2017, 423–443

# Die Regulierung der Potenzialität. Versuch über den Künstler im Zeitalter seiner sozialen Mustergültigkeit

Denis Hänzi*

*Zusammenfassung:* Einer verbreiteten Deutung zufolge ist es zuvorderst das Idealmodell künstlerischen Arbeitens, welches den «ästhetischen Kapitalismus» unserer Tage in Gang hält. Der Beitrag stellt diese Auffassung infrage und zeigt, dass in der Mustergültigkeit der Kunst nur *eine* Triebfeder eines weit umfassenderen «Potenzialitätsregimes» zu sehen ist. Die Analyse des «Potenzialismus» wird als Ansatzpunkt einer Soziologie vorgeschlagen, welche spätkapitalistische Reproduktionslogiken nicht auf ein «Kreativitätsdispositiv» hin reduziert.

*Schlüsselwörter:* Kunst, Kapitalismus, (Re-)Produktion, Potenziale, (Selbst-)Suffizienz

## Le contrôle par la potentialité. Réflexions sur l'artiste à l'ère de son exemplarité sociale

*Résumé :* Selon un point de vue largement partagé, c'est avant tout l'idéal d'une attitude artistique envers le travail qui fait le jeu du « capitalisme esthétique » d'aujourd'hui. La présente contribution conteste cette conception et argue que, sous l'emprise d'un vaste « régime de la potentialité », la valeur exemplaire de l'art est loin d'être décisive. Une approche critique du « potentialitisme » permet alors d'analyser les logiques de reproduction du capitalisme avancé, sans les réduire à un « dispositif de créativité ».

*Mots-clés :* art, capitalisme, (re)production, potentiel, (auto)suffisance

## Monitoring through Potentiality. Essay on the Artist Taken as an Exemplary Model

*Abstract:* It has become a commonplace to consider the ideal of an artistic work attitude as being the very driving force behind today's "aesthetic capitalism." The present contribution questions this notion and shows that the exemplary model of the artist merely represents one component of a much larger "regime of potentiality." Thus, the article propounds the analysis of "potentialism" as an approach that might help to grasp the reproductive logics of late capitalism without reducing them to a "creativity dispositive."

*Keywords:* art, capitalism, (re)production, potential, (self-)sufficiency

* Technische Universität Darmstadt, Institut für Soziologie, D-64293 Darmstadt, haenzi@ifs.tu-darmstadt.de.

DOI 10.1515/sjs-2017-0022
© 2017. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. (CC BY-NC-ND 4.0)

## 1 Einleitung

> *Les biens artistiques apparaissent comme des biens de salut, le créateur comme une sorte de prophète ; en se sauvant lui-même, il montre la voie à suivre, et peut même dans une certaine mesure entraîner le « troupeau sans âme. »* (Karlen 1977)

1977 macht Anne Marie Karlen in ihrer Studie über Berufskonzeptionen und subjektive Handlungstheorien von Schweizer Künstlern unter ebendiesen eine recht optimistische Haltung aus: Womöglich vermöge es der quasi-prophetische Künstler ja, indem er sich nur konsequent um sein eigenes Heil kümmert, ein Stück weit auch die «Herde der Seelenlosen» auf den Pfad der Selbsterrettung mitzureissen (Karlen 1977, 92). Im Rückblick reiht sich diese Auffassung, die zweifelsohne vom « caractère quasi religieux de la vocation artistique » (Karlen 1977, 92) zeugt und in der sich das Bild des Künstlers als Protagonist eines dezidierten « refus d'un monde matérialiste et de ses fausses valeurs » (Karlen 1977, 112) transportiert, in jenen bunten Reigen der Diskursivierung von «Konzeptionen einer alternativen, besseren Gesellschaft» (Rosa 2005, 400) ein, wie sie eben gerade in den 1970er Jahren zusehends «in die Zukunft projiziert» (Rosa 2005, 400) werden, um irgendwann auch *de facto* eine gewisse, wenn auch nicht unbedingt die genuin intendierte allgemeingesellschaftliche Praxisrelevanz zu erhalten. Und so stellt sich denn heute – 40 Jahre später – auch heraus, dass die breiten Massen der heillos Verblendeten inzwischen zwar durchaus auf irgendwie künstlerisch anmutenden Wegen wandeln, aber eben tatsächlich nur «dans une certaine mesure» (Karlen 1977, 92). Was nämlich sich sozial durchgesetzt zu haben scheint, ist ein nicht unwesentlich durch die «Künstlerkritik» (Boltanski und Chiapello 2003, 215–220) beflügeltes Kreativitätsdogma, in dessen Wirkungsbereich sich die ursprünglich «emanzipatorischen Hoffnungen» (Reckwitz 2012, 18) in eine Vielzahl «neuartige[r] Zwänge» (Reckwitz 2012, 18) übersetzen: Aus dem einst kapitalismuskritisch motivierten Selbstverwirklichungsideal ist ein «erkaltetes Anspruchssystem» (Honneth 2002, 154) geworden, «unter dessen Folgen die Subjekte heute eher zu leiden als zu prosperieren scheinen» (Honneth 2002, 154).

Von der Virulenz dieses Problemzusammenhangs zeugt zum einen, dass diese Entwicklung nun ihrerseits zum Gegenstand öffentlicher Kritik wird. Exemplarisch zeigt sich dies in einem Gastkommentar des Autors Wolfgang Ullrich in der Neuen Zürcher Zeitung vom 15. Februar 2016: «Dass in jedem Menschen ein ‹innerer Künstler› schlummert und es allein darum geht, ‹Blockaden zu lösen›, um an die eigenen kreativen Potenziale heranzukommen» (Ullrich 2016), sei ja nachgerade «zu einem der erfolgreichsten Plots der Gegenwart geworden» (Ullrich 2016), konstatiert der Kulturwissenschafter dort, um vor diesem Hintergrund ins Feld zu führen, wie offensichtlich sich unserer Tage doch aber abzeichne, dass unter dem Eindruck ebendieser «Tyrannei der Kreativität» (Ullrich 2016) im Grunde genommen nur eines wirklich vorangetrieben werde, nämlich: «die Ökonomisierung der Gesellschaft» (Ullrich 2016).

Zum anderen weist auch die anhaltende Auseinandersetzung von Soziologinnen und Soziologen mit diesem Problemkomplex darauf hin, dass der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Kapitalismus nunmehr eine allgemeine gesellschaftstheoretische Relevanz beigemessen wird. So ist im Kielwasser der Arbeiten von Boltanski und Chiapello (2003), Florida (2002) und Menger (2006) eine stattliche Welle entsprechender Studien auszumachen, die ganz so schnell, wie sie sich aufgetürmt hat, wohl nicht abebben wird.[1] Der Gegenstand erweist sich als derart verzwickt, dass man im Dreieck springen könnte: Ist die künstlerische Praxis vollends zum Standard-Arbeitsmodell des postfordistischen Akkumulationsregimes verkommen? Oder ist sie nicht doch eine unverwechselbar unfügsame Schaffensform geblieben? Ja, entspricht es nicht letztlich – bedingt durch ihr immer schon «ambivalentes Verhältnis zur Realität» (Luhmann 1997, 63) – dem ureigensten Schicksal der Kunst, dass sie im reflexiv-modernen Universum gesellschaftlicher Paradoxien zum schillernden Leitstern aufsteigen musste? Just dieser Umstand: dass wir es beim Verhältnis von künstlerischer Produktions- und spät-, ja vielleicht endkapitalistischer Kommodifizierungslogik mit einer so harmonisch wirkenden und doch höchst spannungsgeladenen Interdependenz zu tun haben, dürfte dieses für die Soziologie der Gegenwart so attraktiv machen.

Auch vorliegender Aufsatz setzt bei dieser widersprüchlichen Koinzidenz an: Dass der an sich höchst hybride Künstlerberuf scheinbar zum Idealmodell nichtentfremdeten Arbeitens im flexiblen Kapitalismus gerinnen konnte, wo doch die Kunstschaffenden selbst – von jeher und gewiss auch heute noch – die «lediglich partielle Einlösbarkeit der Autonomieverheißung» (Ruppert 1998, 292) ihres Metiers beklagen. In Abgrenzung insbesondere zu soziologischen Positionen, die dazu neigen, die gegenwärtige soziale Mustergültigkeit des Künstlers vereinseitigend anhand der Eigentümlichkeiten artistischer Existenz- und Produktionsweisen selbst erklären zu wollen, hebt der Artikel darauf ab, den Siegeszug des sozialen (Selbst-)Regulativs des «Kreativsein[s] als Lebensentwurf und Persönlichkeitsideal» (Koppetsch 2009, 144) als Ausdruck eines sich aktuell verfestigenden Regimes kenntlich zu machen, das sich einer ungleich *breiteren* sozio-genetischen Verwurzelung verdankt und dessen verblüffende Wirkmächtigkeit sich in so vielfältigen gesellschaftlichen Kontexten manifestiert, dass es sich geradezu aufdrängt, den – vermeintlich entscheidenden – Beitrag der «artistischen Lebensführung» (Schäfer 2015, 203) an der Systemstabilität des Kapitalismus zeitgenössischer Prägung als nur *ein Glied* einer ganzen «Verkettung von unterschiedlichen Prozessen» (Honneth 2002, 154) zu begreifen.

In kritischer Auseinandersetzung mit exemplarischen Studien, in denen die Komplizenschaft des Künstlerischen mit dem postfordistischen (Re-)Produktionsmodell der Tendenz nach reduktionistisch qua Rekurs auf die Kunst selbst herausgestellt wird, führt der hier anschliessende Abschnitt des Beitrags (Punkt 2) zunächst auf die

1 Vgl. exemplarisch Eikhof und Haunschild (2004), Glauser (2009), Koppetsch (2006; 2009), Krämer (2012), Manske (2010), Reckwitz (2012), Schäfer (2015).

basale Figur hin, die als zentrales Moment eben jener «Verkettung» betrachtet werden kann, in der Honneth ein «nicht intendierte[s] Resultat» (Honneth 2002, 154) an sich heterogener Entwicklungsdynamiken sieht: Es ist dies das handlungsleitende Ideal eines individuellen wie institutionellen Modus der Bewältigung von Situationen gesteigerter Ungewissheit und Unsicherheit, dessen operative Grundlogik in der regulierten Aktualisierung vermeintlich bestimmbarer Potenzialitäten besteht.

Vor diesem Hintergrund wird in einem weiteren Abschnitt (Punkt 3) anhand konkreter Artikulationen aufgezeigt, dass es letztendlich ein dieser Logik gehorchendes *Potenzialitätsregime der Gegenwart* ist, welches – in der Gestalt eines gesellschaftlich weitreichenden Kontingenzbewältigungsarrangements – auch (aber eben nicht nur) der eigentümlich romantisch anmutenden Zwangsehe von Kunst und Kapitalismus zum Durchbruch verhalf.

In einer abschliessenden Zwischenbetrachtung (Punkt 4), die notwendigerweise ein Zwischenfazit bleiben muss, da eine erschöpfende Soziologie des potenzialistischen (Selbst-)Regulativs noch aussteht, wird alsdann – unter Rückgriff auf eigene empirische Befunde – exemplarisch eine Perspektive auf neuere Logiken der künstlerischen Nachwuchsrekrutierung skizziert, wie sie sich im Rahmen einer Untersuchungsanlage eröffnen kann, die über ein analytisches Sensorium für die soziale Motorik des Potenzialitätsregimes verfügt. So wird es beispielsweise möglich, den (Selbst-)Zwang zur synchronen Einhaltung von «Anpassungs- und Authentizitätsnormen» (Boltanski und Chiapello 2003, 504), wie er die Arbeitswelten von Künstlern im Zeitalter ihrer sozialen Mustergültigkeit zweifelsohne prägt, als Ausdruck ebenjenes neuen Superschemas der potenzialistischen Bearbeitung gesellschaftlicher Ungewissheits- und Unsicherheitsproblematiken zu begreifen, wie es sich unserer Tage auch in gänzlich kunstlosen, aber nicht minder von Tendenzen der Deregulierung durchzogenen Handlungsfeldern regulierend bemerkbar macht.

## 2 Zur sozialen Mustergültigkeit des Künstlers

Gewiss ist der Künstler auch früher schon musterhafter Gestalt gewesen – als eine gesellschaftlich muster*gültige* Figur aber sollte er so lange nicht kandidieren, wie ihm eine gänzlich ausseralltägliche Lebens- und Schaffensweise zugeschrieben, eine soziale Sonderposition attestiert wurde. So bildete sich in Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts ein geradezu «normbeherrschendes Konzept» (Ruppert 1998, 577) des modernen Künstlers heraus, das diesem gleichsam die Alleinzuständigkeit für individualisierte Formen der ästhetischen Weltgestaltung und Erfahrungsartikulation zusicherte. Seine Plausibilität bezog das Konzept, welches den Künstler überhaupt erst als selbstständigen gesellschaftlichen Akteur installierte und dessen Freiheit im Schaffensprozess garantierte, nicht unwesentlich daraus, dass sich schon im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine «Spaltung von ‹Kunst› und ‹Leben› in zwei

weitgehend getrennte Bereiche» (Ruppert 1998, 578) vollzogen hatte: Bereits mit der im Kontext der Romantik beflügelten Autonomisierung des Kunstfelds war es dem Kunstschaffenden zusehends möglich, ja zur inneren Verpflichtung geworden, sich der «Krücke einer […] nach feststehenden Konventionen und Regeln zu erfüllenden Funktionsbindung» (Oevermann 2000, 465) zu entledigen und seine soziale Sonderstellung gerade auch «gegenüber der Mentalität des Kalküls und der bürgerlichen Zweckökonomie» (Ruppert 1998, 580) zu behaupten. Bis Ende des 19. Jahrhunderts sollten sich diese beiden Kernmotive eines musterhaft modernen Künstlertums – sein «Bruch mit der ökonomischen Ordnung» (Bourdieu 2001, 198) sowie sein konstitutiver Nonkonformismus – schliesslich derart mit dem Postulat der «unbedingten Erneuerung» (Oevermann 2000, 467) verklammern, dass die «Krisenhaftigkeit der Ungewissheit über das Ergebnis» (Oevermann 2000, 465) des eigenen Schaffens dem Künstlersubjekt nachgerade als identitätsstiftende Normalität gelten musste.

In vielerlei Hinsicht reproduziert sich der moderne Künstlerberuf bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nach ebendiesem Muster. So manifestiert sich etwa die persistente «Sperrigkeit» (Gerhards 1997, 14) der Künste gegenüber Tendenzen der Standardisierung im weitgehenden Ausbleiben einer formalisierten, an Bildungszertifikate gekoppelten Regulierung des Berufszugangs sowie in der anhaltenden Unwägbarkeit kunstberuflicher Werdegänge. Die individualistische Vorstellung seiner «grandeur native» (Heinich 2011, 27) wiederum zeigt sich – gleichsam spiegelverkehrt – im typischerweise eher geringen Engagement eben just der «Großen des Berufs» (Bab 1974, 110) in Institutionen der kollektiven beruflichen Interessenvertretung. Und das Festhalten der Kunstschaffenden an der romantisch unterfütterten «Fiktion des *‹höchsten Augenblicks›*» (Clausen 1969, 413) schliesslich zeugt vom Beharrungsvermögen der Überzeugung, wonach artistische Erfüllung eben ein höchst flüchtiges Moment ist, das sich desto weniger einfangen lässt, je mehr man verbindliche Erfolgsmassstäbe an es anzulegen versucht.

Besteht nun unserer Tage ein gesteigertes soziologisches Interesse an der Frage, ob nicht vielleicht «das ‹Egomodell Künstler›» (Eikhof und Haunschild 2004, 96) drauf und dran ist, sich zum «Standardmodell unserer Arbeitswelt» (Eikhof und Haunschild 2004, 96), ja gar zur «Leitfigur des neoliberalen Zeitalters» (Eikhof und Haunschild 2004, 96) zu mausern, so wird im Rahmen entsprechender Studien typischerweise erörtert, ob und inwiefern sich die musterhafte Gestalt des modernen Künstlertums, wie sie in den oben umrissenen Motiven zum Ausdruck kommt, inzwischen in ein sozial beispielgebendes Ideal transformiert hat. Im Wesentlichen stellt sich die Befundlage – und dies unter dreierlei Gesichtspunkten – als recht eindeutig dar:

*Erstens* kann das Kunstschaffen hinsichtlich seiner *funktionalen* Entsprechung mit den Anforderungsstrukturen postfordistischer Arbeits- und Produktionsverhältnisse als geradezu prototypisch gelten. Wie Menger (2006) darlegt, nehmen sich quasi-künstlerische Schaffensweisen gerade im Kontext der jüngeren Transformatio-

nen der kapitalistischen Wirtschaftslogik «als fortschrittlichster Ausdruck innovativer Produktionsprozesse und Arbeitsbeziehungen» (Menger 2006, 9 f.) aus. So besehen zeugt der Umstand, dass die ursprünglich «romantische Vorstellung des rebellischen und subversiven Künstlers» (Menger 2006, 10) sich in das Ideal des schöpferischen Individuums als «modellhafte Figur des neuen Arbeitnehmers» (Menger 2006, 10) übersetzt hat, eben davon, dass sich Künstlerhaftigkeit angesichts einer ganzen Reihe aktueller Entwicklungstendenzen als durchweg systemadäquat darstellt – so etwa hinsichtlich der Erosion des einst monolithischen, klar abgrenzbaren Arbeitnehmerstatus, der Verschiebung von Beschäftigungsverhältnissen in die Richtung (pseudo-) freiberuflicher Arrangements oder auch mit Blick auf den zunehmend flüchtigen Charakter von Arbeits- und Anerkennungsbeziehungen. Gerade im Künstler also finden die dem höchst «ungewissen Wirtschaftskontext» (Menger 2006, 10) der Gegenwart entsprechenden Systemerfordernisse ein überaus passendes Ideal subjektiver Funktionstauglichkeit: Wie kaum einer anderen Sozialfigur werden ihm ein Höchstmass an persönlicher Hingabe, ein offensiv affirmativer Umgang mit Flexibilitätserwartungen und nicht zuletzt die fraglose Bereitschaft zur Hinnahme einer stark zwischen finanzieller Entschädigung und nicht-materieller Remuneration schwankenden Belohnungslogik zugeschrieben.

Damit wiederum geht – *zweitens* – auch die Mustergültigkeit der Kunstschaffenden mit Blick auf das Problem der *Sinnstiftung* einher. Ist nämlich auch der postfordistische Kapitalismus auf bestimmte «kulturelle und soziale Ressourcen» (Koppetsch 2009, 574) angewiesen, wenn er sich «das Engagement der Beteiligten sichern» (Koppetsch 2009, 574) will, so erweist sich auch diesbezüglich die künstlerische Motivlage als vorbildlich: Es sollen ja genuin innere, im Sinne einer artistisch-individualistischen Berufsethik inkorporierte Antriebsstrukturen sein, welche die idealerweise schöpferischen Arbeitssubjekte unserer Tage veranlassen, sich geflissentlich an die «Spielregeln des neuen Kapitalismus» (Koppetsch 2009, 575) zu halten. Der «neue Geist» (Boltanski und Chiapello 2003), von dem die gegenwärtige kapitalistische Produktionsordnung getragen wird, entfaltet seine Wirkmächtigkeit eben nicht unwesentlich dadurch so umfassend, dass er die auf Sinnstiftung durch Selbstverwirklichung abhebende Künstlerkritik reflexiv eingeholt und – ihre emanzipatorisch-gegenkulturellen Implikationen neutralisierend – in das Grundprogramm der anhaltenden Marktvergesellschaftung integriert hat. In eben diesem Sinne zeigt Koppetsch (2009) auf, wie es etwa dem spezifischen Ethos der in der maximal kompetitiven Werbebranche kreativ Tätigen gelingt, «Sinnstiftung und ökonomische Erfordernisse zu versöhnen» (Koppetsch 2009, 573).[2] Darin, dass dieses der künstlerischen Motivlage wahlverwandte Ethos zugleich Legitimationsbasis eben jener Deregulierungen der letzen Jahrzehnte ist, im Zuge derer der «neue Individualismus» (Honneth 2002, 154) zusehends «direkt als ein Produkti-

2 Die Autorin spricht auch davon, dass dieses Ethos den «kulturellen Erfolg des Kapitalismus» (Koppetsch 2009, 573) überhaupt erst ermögliche.

onsfaktor genutzt» (Honneth 2002, 154) wird, manifestiert sich nur allzu deutlich, wie eng ökonomisch-systemfunktionale und normativ-motivationale Aspekte der Mustergültigkeit des Künstlers miteinander vertäut sind: Das dem flexiblen Kapitalismus entsprechende «Ideal einer qualifizierten Arbeit mit hohem Mehrwertfaktor» (Menger 2006, 11) wird am sinnfälligsten durch den «Künstler selbst mit all seinen Ambivalenzen» (Menger 2006, 10 f.) verkörpert.

Gerade an ihren *praxislogischen* Implikationen wird schliesslich – *drittens* – deutlich, dass die soziale Mustergültigkeit des Künstlers gleichsam eine Peripetie «reflexiver Modernisierung» (Beck et al. 1996) markiert, die sich einer höchst spannungsvollen «Symbiose zwischen Moderne, Vormoderne und Gegenmoderne» (Dörre 2002, 58) verdankt. Im Rahmen seiner Studien zur sozialen Genese und gesellschaftsreproduktiven Aktualität des «Kreativitätsdispositivs» stellt Reckwitz fest, das «Modell des Künstlers» (Reckwitz 2012, 128) sei im Laufe der letzten Jahrzehnte «vom marginalen Außen ins kulturelle Zentrum der Gesellschaft vorgerückt» (Reckwitz 2012, 128), um eine gewisse «Angleichung von Handlungsformen» (Reckwitz 2012, 128) zu erwirken. Was man konstatieren könne, sei eine zunehmende «Strukturähnlichkeit von ökonomischen und künstlerischen Praktiken» (Reckwitz 2012, 145). Lokalisiert Reckwitz die Spiegelachse dieser Ähnlichkeit allgemein auf der Ebene des Phänomens, dass es der unserer Tage ubiquitär gewordene «Anforderungskatalog der Kreativität» (Reckwitz 2012, 346) recht allseits erforderlich mache, «das natürliche Potenzial durch Arbeit an sich selbst zu realisieren» (Reckwitz 2012, 346), so will er sie konkreter darin verankert sehen, dass just der *Künstler* zu einem «imitierbaren Ideal-Ich» (Reckwitz 2012, 122) geworden ist im Sinne eines Modellakteurs, der es mit seinem an Authentizität orientierten und zugleich höchst reflexiven *modus operandi* aufs Vorbildlichste vermöge, die «eigenen Ermöglichungsbedingungen» (Reckwitz 2012, 130 f.) aufzugreifen und – qua Performanz seiner selbst – produktiv zu machen.[3] Die hohe soziale Anschlussfähigkeit einer so verstandenen Ideal-Künstlerhaftigkeit dürfte sich dabei nicht unwesentlich der an sich vormodernen Annahme einer grundlegenden «inégalité entre les êtres» (Heinich 2011, 27) verdanken, wie sie der sich in jüngerer Zeit generalisierenden Wertschätzung des Künstlertums *auch* zugrunde liegt; einer quasi prädestinationslogischen Ungleichheitsvorstellung, die sich in heutigen Deutungs- und Handlungszusammenhängen nur allzu sinnfällig mit dem Argument der « individualité du don […] et sa réalisation par le travail » (Heinich 2011, 27) begründen lässt.[4]

3 In der praktischen Verwirklichung eines «individuellen Stils» etwa greife das zeitgenössische Künstlersubjekt, so Reckwitz (2012), auf den «historischen Pool der Versatzstücke von Künstlerhaftigkeit zurück, die sich seit dem 18. Jahrhundert akkumuliert haben» (Reckwitz 2012, 121).

4 Die aktuelle Konjunktur des Künstlerideals kann in diesem Sinne als Ausdruck jener Refeudalisierung des Sozialen gelten, wie Neckel sie insofern als «Fluchtpunkt der modernen Erfolgskultur» (Neckel 2014, 43) ausmacht, als dieser auf einen neuerlichen Durchbruch von «vormodernen Mustern sozialer Ordnung» (Neckel 2014, 43) hinausläuft.

Was den Künstler im Zeitalter seiner sozialen Mustergültigkeit *als* mustergültige Figur auszeichnet, ist nebst seiner funktionalen Passfähigkeit mit den Systemimperativen der flexibel kapitalistischen Produktionsordnung und dem subjektiv Sinn stiftenden, objektiv legitimatorischen Charakter der ihm entsprechenden Ethik demnach auch ein artistisches Praxisideal, das im Kern nach der individuellen Realisierung einer als irgendwie «gegeben» verstandenen Potenzialität verlangt. In dem Masse aber, wie sich die im Sinne dieses zeitdiagnostischen Destillats herangezogenen Studien *a priori* des konkreten Beispiels der Künstlerhaftigkeit beziehungsweise Kreativität bedienen, um eben diese als bevorzugte «Produktivkraft eines deregulierten Wirtschaftssystems» (Honneth 2002, 154) zu identifizieren, wie es sich in den letzten Jahrzehnten – in einem Wechselspiel «von reflexiver Modernisierung und Gegenmodernisierung» (Dörre 2002, 59) – herausgebildet hat, muss ihnen entgehen, dass es sich bei der aktuellen sozialen Mustergültigkeit des Künstlers nur um *eine* Triebfeder eines genealogisch ungleich breiter abgestützten Regimes der gesellschaftlichen Bearbeitung von Ungewissheitsproblematiken handelt, dessen Grundalgorithmus in der vermeintlich zukunftssicheren Praxislogik einer regulierten Potenzialrealisierung besteht. Wie im nun folgenden Abschnitt gezeigt werden soll, liefert dabei gerade die praxeologische Bestimmungsdimension der Eigentümlichkeiten künstlerischer Mustergültigkeit einen griffigen Ansatzpunkt, um eine ebensolche Vereinseitigung der soziologischen Erhellung gegenwartsgesellschaftlicher Reproduktionsmechanismen auf «die Kunst als ein Strukturmodell für die Sozialität der Spätmoderne» (Reckwitz 2012, 140) überwinden zu können, wie sie sich namentlich bei Reckwitz einstellt, indem er die sogenannt «*ästhetische* Ökonomie» (Reckwitz 2012, 140) von vornherein als «eigentliches Zentrum» (Reckwitz 2012, 140) des postfordistischen Produktions- und Akkumulationsmodells in den Blick nimmt.

## 3 Regulierte Potenzialitäten

Zweifelsohne stellen auf Kunst und Kreativität bezogene Diskurse einen privilegierten Ort sozialer – und also auch wissenschaftlicher – Bedeutungsproduktion dar, an dem die Frage der Realisierbarkeit von Potenzialen erörtert, der Zusammenhang zwischen Potenzialitäten und ihrer Verwirklichung thematisiert wird. Mit Blick auf das soziologische Feld findet sich eine diesbezügliche Konjunktur in den 1970er Jahren. So bestimmt Adorno das Problem der individuell-materiellen Ausgestaltung des «Übergangs von der Potentialität zur Aktualität» (Adorno 2003, 249) als ein konstitutives Moment künstlerischer Schaffensprozesse; Duvignaud erkennt im Werk des Künstlers «eine *Wette* auf die zukünftigen Aspekte der Existenz» (Duvignaud 1975, 111); und Thurn zufolge zeigt sich am Künstler besonders prägnant, dass menschliche «Intentionalität […] zu ihrer Umsetzung in lebenswirksame Realität spezifischer Grade von tauglicher Potenz» (Thurn 1979, 662) bedarf: Dafür, dass

jedes «Wollen, Dürfen, Sollen und Müssen» (Thurn 1979, 662) nur nach Massgabe «aktivierbarer Könnerschaft» (Thurn 1979, 662) ergiebig werden kann, sei der Künstler das beste Beispiel.

Gemeinsam ist diesen Positionen, dass sie den Prozess der künstlerischen Transformation eines Potenziellen in ein Wirkliches als eine krisenhafte, prinzipiell zukunfts- und ergebnisoffene Angelegenheit begreifen – und jedenfalls *nicht* als eine mechanisch determinierte Vorgehensweise mit *a priori* bestimmbarem Ausgang. So stellt die Konzeption des künstlerischen Werks für Adorno gerade «keine abschlußhafte Kategorie» (Adorno 2003[1970], 254) dar – und überhaupt gilt ihm der «Drang ins Unerfaßte» (Adorno 2003[1970], 311) als «von Kunst nicht wegzudenken» (Adorno 2003[1970], 311): Immer seien es die verschiedensten «Möglichkeiten der Lösung» (Adorno 2003[1970], 259), die «innerhalb eines Kunstwerks sich kristallisieren» (Adorno 2003[1970], 259). Ähnlich beschreibt Duvignaud die künstlerische Schöpfung als eine «Hypothese über das Mögliche» (Duvignaud 1975, 111), und für Thurn ist der Künstler das «Möglichkeitswesen» (Thurn 1979, 661) *par excellence:* Hartnäckig gemahne dieser – wie kein anderer – die Gesellschaft an die «immerwährende Neuentdeckbarkeit von Möglichkeiten» (Thurn 1979, 663).[5] Der geteilte Rekurs auf den Möglichkeitsbegriff verweist darauf, dass das Moment der künstlerischen Verwandlung von Potenzialität in Aktualität für diese Autoren seinerseits ein gewisses, nämlich gesellschaftskritisch-emanzipatorisches Potenzial darstellt, dessen Realisierung indes einer ausgangsoffenen, höchst ambivalenten Angelegenheit gleichkommt. In maximal zugespitzter Form kommt dies bei Adorno zum Ausdruck. Sein Argument, wonach das Subjekt zum einen zwar «das einzige Potential [ist], durch das diese Gesellschaft sich ändern kann» (Adorno 2003a, 255), um zum anderen doch immer auch «Ideologie» (Adorno 2003a, 254) zu bleiben, findet sich in nicht unschärferer Zweischneidigkeit gerade auch mit Blick auf jene konkrete «Reziprozität von Subjekt und Objekt» (Adorno 2003[1970], 249) wieder, wie wir sie im künstlerischen Werk erblicken können und wie sie sich in eben diesem – gleichsam im besten Fall – in «prekärer Balance» (Adorno 2003[1970], 249) hält: Eine Balance, als deren «Vollzugsorgan» (Adorno 2003[1970], 249) eben der Künstler fungiere – und sei es um den Preis der für ihn permanent «präsente[n] Möglichkeit des Sturzes» (Adorno 2003[1970], 257).[6]

5 Diese Denkfigur ist bereits in der Studie *Kunst als Erfahrung* von John Dewey angelegt, die 1934 im englischen Original erscheint. Gilt ihm Gesellschaft als von Bewegungen gekennzeichnet, die stets «eine Vielfalt von Veränderungsmöglichkeiten» (Dewey 1988, 22) implizieren, so erkennt Dewey im Künstler jenen Akteur, der sich der damit verbundenen «Spannung» (Dewey 1988, 23) typischerweise nicht entzieht, sondern sie – ihrer «möglichen Wirkungen» (Dewey 1988, 23) willen – geradezu «pflegt» (Dewey 1988, 23). Auch für seinen Begriff der «Umwandlung» (Dewey 1988, 131) eines Potenziellen in ein Aktuelles also ist der Aspekt der Ergebnisoffenheit zentral.

6 Hieran wird nicht zuletzt Adornos taugliche Potenz deutlich, die komplexen « rapports entre art et société » (Hennion 2007, 106) jenseits des simplizistischen « face-à-face stérile de l'autonomie et de la soumission » (Hennion 2007, 106) zu adressieren.

Wie nun anhand kontrastiver Kontexte zu exemplifizieren sein wird, fehlt von der konstitutiven Krisenhaftigkeit einer solchen, die Möglichkeit des Unmöglichen implizierenden Form der Aktualisierung von Potenzialitäten im Rahmen *heutiger* Diskurs- und Praxisfelder, in denen das Ideal der Potenzialverwirklichung gepredigt wird, jede Spur. Dem Modell der Identifikation und Verwertung von Potentialitäten, wie wir es gegenwärtig konstatieren können, ist nicht sosehr an der Öffnung neuer Möglichkeitsräume gelegen. Vielmehr ist ihm ein *schliessender* Grundalgorithmus der vorwegnehmenden Sondierung und gezielten Realisierung allein solcher Handlungsoptionen einprogrammiert, die – unter welchen je in Anschlag gebrachten Rationalitätsgesichtspunkten und Erfolgskriterien auch immer – von *vornherein* als adäquat und aussichtsreich, ja im Grunde genommen als «ertragssicher» gelten können. In dem Masse, wie die neuerdings so beliebten Bezüge auf die Chiffre der Potenzialverwirklichung ebendieses gemeinsame basale Moment implizieren, wird erkennbar, dass es sich auch bei der zeitgenössischen Mustergültigkeit des Künstlers nur um *ein* Element jenes gesellschaftlichen Getriebes handelt, das hier begrifflich als Potenzialitätsregime der Gegenwart gefasst werden soll. Gerade an der Reckwitz'schen Rede vom «Kreativitätsdispositiv» wird demgegenüber deutlich, in welchen Punkten eine Zeitdiagnostik, die sich auf ein bestimmtes Syndrom – die vermeintliche «Unvermeidlichkeit des Kreativen» (Reckwitz 2012, 12) – kapriziert, zu kurz greifen muss. Dass in der gegenwärtigen Nacheifernswertigkeit künstlerisch-kreativer Subjektivität nur *eine* bestimmte Manifestation eines ungleich allgemeineren sozial-regulativen Ideals der Inwertsetzung aktualisierbarer Potenzialitäten zu erblicken ist, zeigt sich in (mindestens) zweierlei Hinsicht.

### 3.1 Multiple Ungewissheiten – einhellige Potenzialitätsgläubigkeit

*Zum einen* kann das unschlagbar scheinende «Doppel von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ» (Reckwitz 2012, 12) keineswegs als *der* Taktgeber innerhalb des endkapitalistischen Produktions- und Akkumulationsmodells gelten. Ironischerweise wird dies gerade dann klar, wenn man den Blick auf solche gesellschaftliche Zusammenhänge richtet, in denen eben *auch* massgeblich mit dem Begriffsinstrumentarium von «Potenzial und Realisierung» (Reckwitz 2012, 346) operiert wird, wie Reckwitz es recht exklusiv für das «Universalisierungsprogramm des Kreativen» (Reckwitz 2012, 346) reserviert sehen möchte. Ein erstes – zweifelsohne maximal kontrastives – Feld, in dem nicht minder an der Verwirklichung von Potenzialen herumgewurstelt wird, ist dasjenige der Fleischindustrie: «Genetisches Potential der Zuchtschweine weiter verbessert!» (Wünsch und Oltmanns 2012, 3), titelte vor wenigen Jahren die Zeitschrift «Schweinezucht aktuell». Auch hier wird Potenzialität als eine Gegebenheit codiert, von deren gezielten Aktualisierung man sich Ergiebiges verspricht: «Gerade unter den permanenten ökonomischen Zwängen, welchen die Schweineproduktion ausgesetzt ist» (Wünsch und Oltmanns 2012, 3), sei es zwingend nötig geworden, die «höchste Qualität der genetischen Wertigkeit der Zuchttiere zu

erreichen» (Wünsch und Oltmanns 2012, 3). Die wirtschaftliche Überlebensfähigkeit der Branche steht und fällt also mit der qualitativen Regulierung des «Übergangs» (Adorno 2003[1970], 249) des – hier: schweinischen – Materials «von der Potenzialität zur Aktualität» (Adorno 2003[1970], 249). Weitere Interventionsfelder des Potenzialitätsregimes finden sich etwa im finanzinstitutionellen Kreditwesen, wo Banken unter dem Werbeslogan «Wir entdecken Potenzial» (Raiffeisen Schweiz 2015) ihrer eventuellen Kundschaft – vordergründig – die Vorzüge eines personalisierten «Vermögens-Check[s]» (Raiffeisen Schweiz 2015) schmackhaft machen wollen, um hierüber – hinterrücks und primär zum eigenen Vorteil – ein maximal individualisiertes Instrument der Kontrolle von Kreditausfallrisiken an die Hand zu bekommen; in der sozialen Sphäre astrologischer Beratungsdienstleistungen, wo der Anhängerschaft einer «esoterische[n] Bastelreligiosität» (Oevermann 1999, 18) versprochen wird, vermittels der Erstellung eines sogenannten Geburtshoroskops das je «angeborene Potenzial» einer Person eruieren zu können, um hierüber zumindest Ansatzpunkte für eine möglichst adäquate Realisierung des eigenen – an sich in den Sternen stehenden – «Lebensplans» zu erhalten; sodann in der Domäne des Spitzensports, wo Siegesträume zusehends qua vergleichender Diagnostik der individuellen «potentiels de départ» (Allemann 2012) angehender Athletinnen und Athleten verwirklicht – und zugleich Fehlinvestitionen in weniger aussichtsreiche Aspirantinnen und Aspiranten vermieden – werden wollen; oder auch im Feld der Bildung, wo Schülerinnen und Schüler unserer Tage «Potenzialpässe» (Wiesner 2010) erhalten, die ihnen dabei helfen sollen, ihrem Leben frühzeitig eine «eigene Richtung» (Wiesner 2010) zu geben, und wo Studierende «Potenzialanalyse»-Workshops durchlaufen, um sich eine gewisse «Klarheit» (Universität Jena 2011) über das je eigene «Kompetenzprofil» (Universität Jena 2011) zu verschaffen. Als ein Grundmerkmal der gesellschaftlich Raum greifenden Potenzialitätsgläubigkeit kann vor dem Hintergrund dieser Beispiele[7] der Umstand gelten, dass ihr entsprechende Regulierungspraktiken sich typischerweise auf Konstellationen einer verschärften Unsicherheits- oder Ungewissheitsproblematik beziehen. Sei es vor dem Hintergrund der Enttraditionalisierung sozialer Modi der Lebensführung und Muster der Sinnstiftung; sei es im Kontext sich wandelnder Formen der schulischen oder auch universitären Zertifizierung und Bildungszielvermittlung; sei es in Anbetracht der zunehmenden Destabilisierung des Vertrauensfundaments zwischen Gläubigern und Schuldnern im Zuge sich perpetuierender Finanzkrisen; sei es schliesslich angesichts der zusehends pausenlosen Anhebung von Gewinnschwellen gerade in solchen wettbewerbsgesellschaftlichen Feldern, deren Kerngeschäft in der Produktion von Gewinnern besteht: Allenthalben wird sich von der Realisierung gewisser Potenziale,

7 Die genealogische Vielgliedrigkeit des Potenzialitätsregimes erschöpft sich freilich nicht in den angeführten Exempeln (vgl. auch Hänzi 2015a, 222–226). So wäre hier etwa auch der Bereich der internationalen Gesundheitspolitik zu berücksichtigen, definiert doch die Weltgesundheitsorganisation psychische Gesundheit als "a state of well-being in which every individual realizes his or her own potential" (WHO 2014).

die der Idee nach als bestimmbar gelten, eine regulierte Form der Kontingenzüberbrückung versprochen – und mitnichten geht es dabei durchwegs um «Kreativität», sondern um Potenzialitäten, die von genetisch-muskulären Prädispositionen über astrologisch hergeleitete Charakterausstattungen bis hin zu allen denkbaren Formen der individuellen oder institutionellen (Un-)Zulänglichkeit reichen, wie sie seitens der gegenwärtig «florierende[n] Test- und Vergleichsindustrie» (Heintz 2010, 169) so gerne evaluiert werden.

### 3.2 (Selbst-)Suffizienz statt Steigerungszwang

*Zum anderen* – um hier den zweiten Hauptunterschied zwischen Potenzialitätsregime und «Kreativitätsdispositiv» kenntlich zu machen – eignet dem oben umrissenen Handlungsprogramm der Potenzialverwirklichung auch nicht jene unentwegte «Steigerungserwartung» (Reckwitz 2012, 347), wie Reckwitz sie als wesentliche Implikation der sich aus seiner Sicht verallgemeinernden «Leistungsanforderung der Kreativität» (Reckwitz 2012, 348) beschreibt. Keineswegs nämlich hebt das potenzialistische Praxisideal auf unaufhörliche Amelioration oder ständige (Selbst-) Steigerung ab. Vielmehr ist dem Potenzialitätsregime im Kern daran gelegen, dass sich in eine ungewisse Zukunft hinein projiziertes Handeln in bestimmten, als im Wesentlichen «vorgezeichnet» geltenden Bahnen vollzieht. Der Umstand, dass sich Gegenwartsgesellschaften unserer Breitengrade zunehmend offenkundig als Sozietäten erweisen, in denen angesichts der schwindenden Regelmässigkeit «unproblematische[r] Inklusionen» (Nassehi 2006, 65) qua Arbeit gerade die «Passung von Karrieren und Prozessstrukturen» (Nassehi 2006, 66) in einer zusehends *reflexiven* Weise hergestellt werden muss, scheint dabei das potenzialistische Regulierungsmodell nur umso attraktiver zu machen. An einschlägigen Entwicklungstendenzen in zeitgenössischen Berufs- und Arbeitswelten zeichnet sich dies deutlich ab. Ist für unsere Tage tatsächlich eine «Intensivierung der Nutzung subjektiver Potenziale in der Erwerbstätigkeit» (Pongratz und Voß 2003, 216) auszumachen, so zeugt dies – aus dem hier eingenommenen Blickwinkel – im Grunde genommen von der Verheissung des Potenzialitätsregimes, gerade auch das Problem der abnehmenden Erwerbsweltinklusionsgewissheit lösen zu können, ohne dass damit notwendigerweise ein Steigerungszwang verbunden wäre. Ganz im Gegenteil fördert beispielsweise die Untersuchung jenes sich aktuell herausbildenden Berufsfelds, dessen Personal als heterogenes Konglomerat von «Arbeitsintegrationsspezialisten» (Nadai und Canonica 2012) bezeichnet werden kann, zutage, dass etwa arbeitsmarktpolitisch induzierte Praktiken des sogenannten *Coachings*, wie es ursprünglich «zur ‹Förderung beruflicher Selbstgestaltungspotentiale› gedacht» (Nadai und Canonica 2012, 32) war, zuweilen eher auf ein *«cooling out»* (Goffman 1952) des jeweiligen Klienten, der jeweiligen Klientin hinauslaufen, als dass sie zur Erweiterung subjektiver Mög-

lichkeitsspielräume oder zur Leistungssteigerung beitrügen.[8] Interessanterweise wird diese inhärent eher auf *Kanalisierung* denn auf Entgrenzung abhebende Wirklogik des potenzialistischen Programms sogar dort manifest, wo wir es mit einem jener vermeintlich phantastischen Arbeitskontexte zu tun haben, die dem dominanten Diskurs nach als besonders kreativitätsförderlich gelten. So ist die das eigene Personal infantilisierende Form der Arbeitsplatzgestaltung, wie etwa der Google-Konzern sie aus innovationsstrategischen Gründen typischerweise in seine Entwicklungsabteilungen implementiert, ein schönes Anschauungsbeispiel einer eben nur *begrenzt* entgrenzenden Unternehmenspolitik der umfassenden «Nutzung subjektiver Potenziale» (Pongratz und Voß 2003, 216). Wie Walker feststellt, herrscht hier im Grunde genommen "a work environment that resembles a playground" (Walker 2011, 369). Sein Befund, wonach entsprechende Ansätze für eine Firmenphilosophie stehen, die «transgressive behavior» (Walker 2011, 381) unterstützt, lässt zunächst erkennen, dass solche Unternehmen durchaus an Arbeitssubjekten interessiert sind, die sich möglichst «ihrer ungefesselten Potentialität nach» (Adorno 2003b, 775) – also in ihrer latenten kindlichen Spiel- und Experimentierfreudigkeit – in den Produktionsprozess einbringen. Interessanterweise ist indes auch mit Blick auf diesen Kontext gerade *nicht* von einer nach oben offenen Steigerungsdynamik auszugehen – tragen die betreffenden Arbeitgeber doch auch tunlichst Sorge dafür, dass die Grenzüberschreitungen ihrer Angestellten stets im Rahmen «of ‹acceptable› transgression» (Walker 2011, 381) bleiben.

Alles in allem also produziert das Potenzialitätsregime durchaus *auch*, wenn nicht zuvorderst Momente der (Selbst-)Begrenzung, zeitigt das Praxisideal der Potenzialverwirklichung also durchaus *auch*, wenn nicht bevorzugt Effekte eines – zweifellos eher konservativen denn möglichkeitserweiternden – «Sichklammern[s] an das unmittelbar Vorhandene» (Mannheim 1984, 111), wie es unserer Tage etwa mittels Potenzialanalysen dingfest gemacht werden will oder kurzerhand unter Rekurs auf eben *das* geltend gemacht werden kann, was einen als Individuum – oder auch als Institution – der innersten und ureigensten Potenzialität nach ausmache.[9]

8 Der Potenzialismus beschränkt sich keineswegs auf künstlerische Tätigkeitsbereiche. Als Modus der Regulierung von Prozessen der arbeitsbezogenen Qualifikation, Allokation und (symbolischen) Gratifikation kennt er mannigfache Interventionsfelder. So findet sich das Ideal der gezielten Inwertsetzung von Potenzialen gleichermassen in privatwirtschaftlichen Unternehmungen, die etwa «High Potential Pools» installieren, um hierüber Anerkennungsansprüche zu (re-)regulieren (vgl. Voswinkel und Wagner 2014), wie in staatlich geförderten Programmen, die auf eine reibungsfreie Inklusion von Individuen in Arbeitsmärkte abzielen. Ein Beispiel für den letzteren Regulierungstypus ist das vom Deutschen Bundesministerium für Arbeit und Soziales geförderte Programm «Berufseinstiegsbegleitung», welches als Zugangskriterium für die kandidierenden Heranwachsenden eine «Potenzialanalyse» vorsieht (CJD Wissen 2016). Im Rahmen dieser Initiative will nicht zuletzt eine «Stabilisierung des Ausbildungsverhältnisses» (CJD Wissen 2016) erreicht werden.

9 Ganz aktuell findet sich diese Begründungsfigur interessanterweise auch unter den wenig leistungsbereiten, gewissermassen «selbstgenügsamen» Partnern solcher Frauen, die in postmodernen Paarbeziehungsarrangements die Funktion der Hauptverdienerin innehaben. Die Einkommensdisparität zwischen sich und ihrer Partnerin rechtfertigen diese Männer, die sich also jenseits des

Auch zeigt sich in der Gesamtschau, dass sich die soziale Leitformel einer möglichst passgenauen Aktualisierung als gegeben angenommener Potenzialitäten keineswegs auf Konstellationen der Beförderung einer kreativen Handlungsweise beschränkt. Vielmehr kennt das potenzialistische Ideal multiple, ja geradezu maximal heterogene Ursprungs- und Wirkungskontexte. Konnte darüber hinaus dargelegt werden, dass der gesellschaftlich um sich greifenden Programmatik der Potenzialrealisierung letztlich eher ein Algorithmus der (Selbst-)Suffizienz[10] denn ein entgrenzungslogischer Imperativ der unentwegten (Selbst-)Steigerung eingebaut ist, so lässt sich resümierend sagen, es gehe diesem Regime letzten Endes darum, alle denkbaren Prozesse der Aktualisierung individueller oder institutioneller Potenzialität zu regulieren, ja eigentlich – *à la longue* – um eine Regulierung aller menschenmöglichen Potenzialitäten selbst. Inwieweit und in welcher Gestalt aber, so bleibt zu fragen, entfaltet der «Potenzialismus» im Feld der Kunst *selbst* seine Wirkmächtigkeit – und mit welchen möglichen Konsequenzen?

## 4 Zurück zur Kunst – eine abschliessende Zwischenbetrachtung

Ein Grundcharakteristikum des potenzialistischen Ideals ist, wie gezeigt, dessen Versprechen, in Konstellationen verschwimmender Zukunftsaussichten für eine gewisse Erwartungs-, ja Ertragssicherheit individueller oder auch institutioneller Praktiken zu sorgen, wie sie sich aus einer gezielten Potenzialrealisierung ergeben soll. Inwieweit ein analytisches Sensorium für diese basale Operationslogik des Potenzialismus dazu beitragen kann, zeitgenössische Reproduktionsmechanismen auch im Feld der *Kunst* einem besseren soziologischen Verständnis zuzuführen, soll im Folgenden auf der Grundlage eigener empirischer Befunde aus einer auf den Regieberuf fokussierten Studie aufgezeigt werden, die sich mit der relationalen Ordnungsmächtigkeit von kunstbezogenen Deutungsmustern, feldspezifischen Spielregeln und individuellen Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Theater befasst hat (vgl. Hänzi 2013).

Davon ausgehend, dass die soziale Attraktivität des Potenzialitätsregimes durchaus auch auf jenen ominösen Brettern ihre Spuren hinterlässt, die die Welt bedeuten wollen – um sie doch gleichzeitig immer auch zu *sein* –, soll eine entsprechende

ideellen Stützkorsetts eines traditionell männlichen Ernährertums bewegen, unter Verweis auf den ureigensten Künstlerhabitus: Eine potenzialistische Strategie der Legitimation von Müssigkeit, die von den betreffenden Partnerinnen weitestgehend mitgetragen wird (vgl. den Beitrag von Sarah Speck im vorliegenden Heft).

10 Dieser Aspekt der potenzialistischen Programmatik erinnert an eine implizite Semantik wachstumskritischer Schriften aus den 1970er Jahren. So wird etwa in der Bestseller-Studie «The Limits to Growth» (Meadows et al. 1975[1972]) argumentiert, ein den Ansprüchen ökologischer Nachhaltigkeit und ökonomischer Stabilität gleichermassen genügender Zustand des «global equilibrium» (Meadows et al. 1975[1972], 29) lasse sich durchaus so konzipieren, dass "the basic material needs of each person on earth are satisfied and each person has an equal opportunity to realize his individual human potential" (Meadows et al. 1975[1972], 29). Auch die Ökologie dürfte sich also als eine Ko-Konstrukteurin des potenzialistischen Glaubensgebäudes herausstellen.

Perspektive am Beispiel des Problems der Nachwuchsrekrutierung im Theaterfeld eröffnet werden. Für die Erhellung der Wirkmächtigkeit des potenzialistischen (Selbst-) Regulativs birgt dieser Gegenstand insoweit eine spezifische Aufschlusskraft, als die Frage nach der *Art und Weise*, wie es den «Anwärtern» (Bourdieu 2001, 206) auf eine Position im betreffenden Feld gelingen kann, sich eine solche auch tatsächlich zu verschaffen, für die Reproduktion oder Transformation eben dieses Felds insgesamt von entscheidender Bedeutung ist: In der jeweiligen Fasson nämlich, wie im Rahmen der Regulierung des Feldzugangs das konstitutiv spannungsvolle Verhältnis zwischen dem *bestehenden* kunstinstitutionellen «Anspruchssystem» (Honneth 2002, 154) und der Verwirklichungschance genuin *neuer* Muster und Modi des künstlerischen «Sich-Investierens» (Bourdieu 2001, 360) austariert wird, kommt in verdichteter Form das historisch konkret vorherrschende Prinzip zum Ausdruck, an dem *das Feld selbst* sich im kritischen Moment des «Übergangs» (Adorno 2003[1970], 249) der eigenen (Re-)Produktionslogik «von der Potentialität zur Aktualität» (Adorno 2003[1970], 249) orientiert.

Um den Problemkontext der zur Darstellung kommenden Befunde zumindest in seinem Grundzug begreifbar zu machen, sei zunächst auf einige in den letzten Jahrzehnten zu beobachtende Entwicklungstendenzen im Theaterfeld hingewiesen, wie sie in der erwähnten Studie ausgemacht werden konnten. Sie alle machen deutlich, dass sich die (Re-)Produktionsmuster in diesem Feld gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu transformieren beginnen: Ab Mitte der 1980er Jahre stellen zahlreiche Spielhäuser vom traditionellen Repertoiresystem auf den schnelllebigeren «Gastierbetrieb» (Iden 1986, 47) um; leitende Theater-Fachzeitschriften verwandeln sich in Hochglanz-Werbemedien *für* die Bühnenkunst (vgl. Hänzi 2013, 288–297); mehr und mehr Preisverleihungen werden ins Leben gerufen, um auch in der eigenen Kunstwelt, die diesbezüglich gerade gegenüber der Filmbranche gänzlich ins Hintertreffen zu geraten droht, möglichst «auffällige Erfolge» (Neckel 2014, 42) feiern zu können. Veränderungen wie diese lassen erkennen, dass von der Selbstverständlichkeit des gesellschaftlichen Interesses an der Theaterkunst – und damit auch von der Gewährungssicherheit der für die Spielstätten lebensnotwendigen öffentlichen Mittel – zusehends nicht mehr ausgegangen werden konnte. Nebst solchen Irritationen, die also primär die Relation des Theaters zu seiner Systemumwelt betreffen (und von schwindenden Zukunftsgewissheiten bezüglich derselben zeugen), sind für den gleichen Zeitraum aber auch allerhand Verwerfungen in der *Binnenordnung* der Darstellenden Künste zu konstatieren. So kommt es etwa in den 1990er Jahren – im Zuge der Herausforderung des am dramatischen Text orientierten Sprechtheaters durch vermehrt auch in grössere Spielstätten Eingang findende Adaptionen eines «postdramatischen Theaters» (Lehmann 1999) – nicht nur zu regelrechten Definitionskämpfen um den Theaterbegriff, sondern auch zu einer bis dahin nie so explizit geführten Auseinandersetzung mit der für das Weiterbestehen der Theaterkunst selbst überaus «brennenden Frage des Nachfolgeproblems» (Weber 1972[1922], 49). Und

gerade anhand eben dieses Problems der Rekrutierung des legitimen künstlerischen Nachwuchses können nun die Eigenheiten und Implikationen der dominanten Strategie nachgezeichnet werden, vermittels welcher im hier betrachteten Feld jene Zukunftsungewissheiten zu bewältigen versucht werden, wie sie sich also seit den 1980er, 1990er Jahren insgesamt zuspitzen.

Wie die Analyse der Eigentümlichkeiten entsprechender Praktiken gezeigt hat, vollziehen diese sich zusehends in einem Modus der Kontinuitätssicherung, der auf die Inwertsetzung vermeintlich identifizierbarer Potenziale abhebt. Dies kommt zunächst in einer Reihe von seit 2004 alljährlich erscheinenden Publikationen zum Ausdruck, die aus Regienachwuchs-Wettbewerben hervorgehen. Allein daran, dass die in diesen Publikationen porträtierten Aspirantinnen und Aspiranten kurzerhand als die «wichtigen Regisseure der Zukunft» (Engels und Sucher 2009, 7) codiert werden, obwohl sie zu diesem berufsbiografischen Zeitpunkt noch kaum Gelegenheit hatten, sich auch tatsächlich *als* Regisseurinnen und Regisseure zu beweisen, erhellt sich: Hier ist eben jener für das Potenzialitätsregime der Gegenwart typische Modus der vorgreifenden Bestimmung potenzieller Wichtigkeit am Werk, der dafür sorgen soll, dass die «künftige Gegenwart» (Luhmann 1992, 187) der Person – oder auch der Institution – ihrer «gegenwärtigen Zukunft» (Luhmann 1992, 142) möglichst restlos entspricht.[11]

Die untersuchten Logiken der feldspezifischen Nachwuchsrekrutierung zeugen von einem tiefgreifenden Wandel derselben – einem Wandel, der von dem noch bis weit ins 20. Jahrhundert gängigen Modus des schlichten «Abwarten[s]» (Weber 1972[1922], 49) *möglicherweise* besonders geeigneter Berufsanwärter recht radikal wegführt. So wird an der um die Wende zum 21. Jahrhundert einsetzenden Praxis der regelmässigen Verleihung von Schauspiel- und Regie-Nachwuchspreisen deutlich, dass wir es nunmehr mit richtiggehenden «Techniken der Bezeichnung» (Weber 1972[1922], 49) zukunftsträchtiger Novizinnen und Novizen zu tun haben, die den Individuen, auf die sie sich richten und die ihrerseits bereit sind, sich ihnen zu fügen, just jene synchrone Einhaltung von «Anpassungs- und Authentizitätsnormen» (Boltanski und Chiapello 2003, 504) abverlangen, wie sie für beruflichen Erfolg in endkapitalistischen Arbeitswelten insgesamt als unabdingbar gilt. Ihr subjektives Pendant nämlich finden diese Techniken einer *potenzialistischen* Designation des legitimen Künstlernachwuchses in verschiedenen Formen einer nicht minder dem Potenzialitätsregime gehorchenden *Selbstbezeichnung*. So hat die Untersuchung der Selbstverständnisse kontrastiv ausgewählter Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure, mit denen berufsbezogene Interviews geführt wurden (vgl. Hänzi 2013,

11 Die antizipierte «Wichtigkeit» der betreffenden Künstlersubjekte wird freilich gerade durch diese der potenzialistischen Logik gehorchenden Publikationen ein gutes Stück weit mit generiert. Insofern es sich hierbei um eine Form der «Konsekration auf Kredit» (Hänzi 2015b), also eine Art der künstlerischen Heiligsprechung auf Vorschuss handelt, verdanken sich die fraglichen Regiekarrieren – im Falle ihrer tatsächlich erfolgreichen Realisierung – wenn auch nicht vollumfänglich, so doch immerhin partiell einem rekursiven Wahrheitseffekt.

52 ff.), zutage gefördert, dass gerade die Repräsentanten einer jüngeren Generation von Kunstschaffenden[12] dazu neigen, in ihrer Schaffensweise seit jeher einen genuin eigenen «Stil» zu sehen, den sie überdies im *bestehenden* theatralischen «Raum des Möglichen» (Bourdieu 2001, 371) recht genau zu verorten wissen.[13] Insofern es sich bei dieser Form einer berufsbiografisch früh vorgenommenen, Unverwechselbarkeit signalisierenden Selbstdefinition um eine Distinktionsstrategie handelt, die «weniger von der künstlerischen Sache her begründet» (Oevermann 2000, 468), als vielmehr durch das Ansinnen motiviert ist, die eigene künstlerische «Exklusivität» (Oevermann 2000, 468) zu behaupten, drängt es sich auf, hier von einer so frappierend «authentischen» Angepasstheit jüngerer Künstlerinnen und Künstler an eben jene institutionellen Techniken der Identifikation von *«Starpotenzial-Stars»* (Hänzi 2015b, 325) auszugehen, wie sie nur im Rahmen eines Theatersystems Sinn machen kann, das von einer weitestgehend geteilten Potenzialitätsgläubigkeit reguliert wird.

Darauf, dass die Rekrutierungsmechanismen im gegenwärtigen Feld der Darstellenden Künste geradezu von einer potenzialistischen Logik der *Vermittlung* zwischen Institutionen und Individuen geprägt sind, weist denn auch ein Befund von Valérie Rolle und Olivier Moeschler (2014) hin, die das komplexe Bedingungsgefüge des Berufseinstiegs von Schauspielstudierenden in der frankofonen Schweiz untersucht haben. Wird nämlich in der für das Zustandekommen eines künstlerischen Engagements höchst relevanten «situation d'audition» (Rolle und Moeschler 2014, 102) – im «Vorsprechen» an einer Spielstätte also – zuweilen ein Moment der « évaluation mutuelle du potentiel relationnel de la future collaboration » (Rolle und Moeschler 2014, 102) gesehen, wie Rolle und Moeschler dies beschreiben, so zeichnet sich hierin ein Deutungszusammenhang ab, in dessen Rahmen auch das produktive «Potenzial» einer je zur Diskussion stehenden *Arbeitsbeziehung* als prinzipiell bestimmbar und die Ergiebigkeit der Realisierung einer entsprechenden Zusammenarbeit als in einer Form von Potenzialität «angelegt» gilt, die auf einer gewissen Gegenseitigkeit beruht.

Inwieweit nun Kunstschaffende im Zeitalter ihrer sozialen Mustergültigkeit dem gesellschaftlichen Vormarsch des «Potenzialismus» weiter Vorschub leisten, indem sie entsprechende Interpretationsmuster befördern, lässt sich nicht absehen. Einiges indes deutet darauf hin, dass aus der aktuellen Wahlverwandtschaft zwischen den Versprechungen des Potenzialitätsregimes und den vermeintlich so verheissungsvollen Eigenschaften «kreativer» Praxis noch allerhand – in blendender Weise kunstvoll anmutende – technokratische Verfahrensmodelle einer «methodisch kontrollierten Herstellung von Spontaneität» (Oevermann 2003, 143) hervorgehen dürften. Recht

12 Interviewt wurden 22 Kunstschaffende mit Geburtsjahrgängen zwischen 1940 und 1980. Mit der «jüngeren Generation» sind hier Regisseurinnen und Regisseure gemeint, die ab Mitte der 1960er Jahre geboren sind.

13 In deutlichem Kontrast hierzu stehen die langen experimentellen Suchbewegungen und berufsbiografisch erst spät eintretenden künstlerischen Selbstgewissheiten, von denen wiederum die älteren Interviewees berichteten.

gewiss scheint, dass es um das «Demokratisierungspotential» (Oevermann 2003, 135) der Kunst in dem Masse immer schlechter bestellt ist, in dem diese es sich zusehends selbst verwehrt, sich einer tatsächlichen «Krise des Gelingens» (Oevermann 2003, 133) auszusetzen, um hierüber nicht nur die konkret eigene, sondern auch die allgemeine soziale «Revisionsoffenheit» (Rosa 2012, 367) der Tendenz nach zu tilgen. Mehr denn je mag es heute also – und sicher nicht nur in der Kunst – darauf ankommen, der «zuhandenen Wirklichkeit» (Thurn 1997, 107) ganz und gar «unvertraute Möglichkeiten» (Thurn 1997, 107) abzuringen.

## 5 Literatur


Adorno, Theodor W. 2003[1970]. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 2003a. *Einleitung in die Soziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 2003b. Marginalien zu Theorie und Praxis. S. 759–782 in *Gesammelte Schriften* (Band 10.2). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Allemann, Karine. 15.03.2012. Ne pas tuer l'instinct des sportifs. *La Gruyère. Journal du Sud fribourgeois*, http://www.lagruyere.ch/2012/03/ne-pas-tuer-linstinct-des-sportifs.html (19.09.2014).

Bab, Julius. 1974. *Das Theater im Lichte der Soziologie*. Stuttgart: Enke.

Beck, Ulrich, Anthony Giddens und Scott Lash. 1996. *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Boltanski, Luc und Ève Chiapello. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.

Bourdieu, Pierre. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

CJD Wissen. 2016. *Berufseinstiegsbegleitung – Bildungsketten*. Ebersbach/Fils: Christliches Jugenddorfwerk Deutschlands gemeinnütziger e. V., http://www.cjd-wissen.de/de/angebote/uebersicht/detailansicht/angebot/berufseinstiegsbegleitung-bildungsketten-1/servicelist/show/Service/ch/6d5f2790c5f4466183a69e0c42436823/ (07.05.2016)

Clausen, Lars. 1969. Soziale Überforderung? Zur Soziologie des Schauspielerberufs in der Bundesrepublik. *Schmollers Jahrbuch für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften* 89(2): 409–423.

Dewey, John. 1988. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dörre, Klaus. 2002. Reflexive Modernisierung – eine Übergangstheorie. Zum analytischen Potenzial einer populären soziologischen Zeitdiagnose. *SOFI-Mitteilungen* (30): 55–67.

Duvignaud, Jean. 1975. *Zur Soziologie der künstlerischen Schöpfung*. Stuttgart: Enke.

Eikhof, Doris und Axel Haunschild. 2004. Arbeitskraftunternehmer in der Kulturindustrie. Ein Forschungsbericht über die Arbeitswelt Theater. S. 93–113 in *Typisch Arbeitskraftunternehmer? Befunde der empirischen Arbeitsforschung*, hrsg. von Hans J. Pongratz und G. Günter Voß. Berlin: edition sigma.

Engels, Kilian und Bernd C. Sucher. 2009. *Sehnsucht und Notwendigkeit. Regisseure von Morgen*. Berlin: Henschel.

Florida, Richard L. 2002. *The Rise of the Creative Class – and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.

Gerhards, Jürgen. 1997. Soziologie der Kunst. Einleitende Bemerkungen. S. 7–21 in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, hrsg. von Jürgen Gerhards. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Glauser, Andrea. 2009. *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*. Bielefeld: transcript.

Goffman, Erving. 1952. On cooling the mark out. Some aspects of adaptation to failure. *Psychiatry*, 15(4): 451–463.

Hänzi, Denis. 2013. *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript.

Hänzi, Denis. 2015a. Verheißungsvolle Potenziale. Ein neues Ideal der zukunftssicheren (Selbst)Investition? *Berliner Journal für Soziologie* 25(1–2), 215–236.

Hänzi, Denis. 2015b. Konsekration auf Kredit. Zum Wandel der Geltungsproduktion im künstlerischen Feld. S. 305–328 in *Kunst und Öffentlichkeit*, hrsg. von Dagmar Danko, Olivier Moeschler und Florian Schumacher. Wiesbaden: Springer VS.

Heinich, Nathalie. 2011. A quoi servent les créateurs? L'art et le compromis démocratique. S. 13–30 in *A quoi servent les artistes?*, hrsg. von André Ducret. Zürich/Genf: Seismo.

Heintz, Bettina. 2010. Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs. *Zeitschrift für Soziologie* 39(3): 162–181.

Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Éditions Métailié.

Honneth, Axel. 2002. Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung. S. 141–158 in *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, hrsg. von Axel Honneth. Frankfurt a. M.: Campus.

Iden, Peter. 1986. Das Theater braucht den Inszenator. S. 46–50 in *Theater 1986. Jahrbuch der Zeitschrift «Theater heute»*, hrsg. von Peter von Becker, Michael Merschmeier und Henning Rischbieter. Zürich: Orell Füssli und Friedrich Verlag.

Karlen, Anne Marie. 1977. Pour une approche sociologique de la création artistique. *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie* 3(1): 87–120.

Koppetsch, Cornelia. 2006. *Das Ethos der Kreativen. Eine Studie zum Wandel von Arbeit und Identität am Beispiel der Werbeberufe*. Konstanz: UVK.

Koppetsch, Cornelia. 2009. Zur Inszenierung spektakulärer Ungleichheiten. Vom bürgerlichen Beruf zur Ökonomie der Talente. S. 573–581 in *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*, hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: VS Verlag.

Krämer, Hannes. 2012. Praktiken kreativen Arbeitens in den Creative Industries. S. 109–132 in *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*, hrsg. von Udo Göttlich und Ronald Kurt. Wiesbaden: VS Verlag.

Lehmann, Hans-Thies. 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

Luhmann, Niklas. 1992. *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Luhmann, Niklas. 1997. Weltkunst. S. 55–102 in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, hrsg. von Jürgen Gerhards. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Mannheim, Karl. 1984. *Konservatismus. Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Manske, Alexandra. 2010. Kreative als unternehmerisches Selbst? Subjektivierungspraxen zwischen Anpassung und Eigensinn. S. 277–296 in *Perspektiven auf Arbeit und Geschlecht. Transformationen, Reflexionen, Interventionen*, hrsg. von Michael Frey, Andreas Heilmann, Karin Lohr, Alexandra Manske und Susanne Völker. München: Hampp.

Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows, Jørgen Randers und William W. Behrens III. 1975[1972]. *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York: Signet.

Menger, Pierre-Michel. 2006. *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK.

Nadai, Eva und Alan Canonica. 2012. Arbeitsmarktintegration als neu entstehendes Berufsfeld: Zur Formierung von professionellen Zuständigkeiten. *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie* 40(2): 23–37.

Nassehi, Armin. 2006. Die paradoxe Einheit von Inklusion und Exklusion. Ein systemtheoretischer Blick auf die «Phänomene». S. 46–69 in *Das Problem der Exklusion. Ausgegrenzte, Entbehrliche, Überflüssige,* hrsg. von Heinz Bude und Andreas Willisch. Hamburg: Hamburger Edition.

Neckel, Sighard. 2014. Die Pflicht zum Erfolg. Genealogie einer Handlungsorientierung. S. 29–44 in *Erfolg. Konstellationen und Paradoxien einer gesellschaftlichen Leitorientierung* (Leviathan Sonderband 29), hrsg. von Denis Hänzi, Hildegard Matthies und Dagmar Simon. Baden-Baden: Nomos.

Oevermann, Ulrich. 1999. Die Krise der Arbeitsgesellschaft und das Bewährungsproblem des modernen Subjekts. Vortrag auf der *Sommerakademie der Studienstiftung des deutschen Volkes.* St. Johann, Deutschland, 15. September 1999.

Oevermann, Ulrich. 2000. Die Farbe – Sinnliche Qualität, Unmittelbarkeit und Krisenkonstellation. Ein Beitrag zur Konstitution von ästhetischer Erfahrung. S. 426–473 in *Die Farbe hat mich. Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei*, hrsg. von Michael Fehr. Essen: Klartext.

Oevermann, Ulrich. 2003. Künstlerische Produktion aus soziologischer Perspektive. S. 128–157 in Unaussprechliches gestalten. Über Psychoanalyse und Kreativität, hrsg. von Christa Rohde-Dachser. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Pongratz, Hans J. und Günter G., Voß. 2003. *Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen*. Berlin: edition sigma.

Raiffeisen Schweiz. 2015. Wir entdecken Potenzial. St. Gallen: Raiffeisen Schweiz Genossenschaft, https://www.raiffeisen.ch/vermoegenscheck?utm_source=newsnet-dch&utm_medium=wideboard&utm_term=Anlegen&utm_content=fitgeld&utm_campaign=fitgeld2015 (07.04.2015).

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

Rolle, Valérie und Olivier Moeschler. 2014. *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien·ne.* Lausanne: Éditions Antipodes.

Rosa, Hartmut. 2005. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Rosa, Hartmut. 2012. *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik*. Berlin: Suhrkamp.

Ruppert, Wolfgang. 1998. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Schäfer, Robert. 2015. Die Komplementarität von innerweltlicher Askese und artistischer Lebensführung. Zur Kritik zeitdiagnostischer Ästhetisierungsthesen. *Berliner Journal für Soziologie* 25(1–2): 187–213.

Thurn, Hans Peter. 1979. Können Künstler die Welt verändern? Alphons Silbermann zum 70. Geburtstag. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 31(4): 661–671.

Thurn, Hans Peter. 1997. Kunst als Beruf. S. 103–124 in *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, hrsg. von Jürgen Gerhards. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Ullrich, Wolfgang. 15.02.2016. Jeder Mensch ein Künstler? Die Tyrannei der Kreativität. *Neue Zürcher Zeitung*, http://www.nzz.ch/meinung/debatte/die-tyrannei-der-kreativitaet-1.18695374 (03.03.2016).

Universität Jena. 2011. Potenzialanalyse. Klarheit über Ihr Kompetenzprofil. Jena: Friedrich-Schiller-Universität Jena, https://www.uni-jena.de/Studium/Careerservice/Workshops/Potenzialanalyse.html (21.02. 2015).

Voswinkel, Stephan und Gabriele Wagner. 2014. Die Organisation des Erfolgs. Regulierung verunsicherter Anerkennungsansprüche. S. 105–122 in *Erfolg. Konstellationen und Paradoxien einer gesellschaftlichen Leitorientierung* (Leviathan Sonderband 29), hrsg. von Denis Hänzi, Hildegard Matthies und Dagmar Simon. Baden-Baden: Nomos.

Walker, Abe. 2011. "Creativity loves constraints". The paradox of Google's twenty percent time. *Ephemera. Theory & Politics in Organization* 11(4): 369–386.

Weber, Max. 1972[1922]. Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. S. 41–51 in *Führung. Theorien und Ergebnisse*, hrsg. von Michael Kunczik. Düsseldorf: Econ.

WHO (World Health Organization). 2014. Mental health: a state of well-being. Genf: WHO, http://www.who.int/features/factfiles/mental_health/en/ (07.04.2016).

Wiesner, Stephanie. 2010. *Potenzial(s)pass. Pädagogisches Konzept*. München: Wiesner GmbH, http://www.potenzialspass.de/Konzept.pdf (09.02.2015).

Wünsch, Uwe und Christoph Oltmanns. 2012. Genetisches Potential der Zuchtschweine weiter verbessert! *Schweinezucht aktuell. Zeitschrift des Mitteldeutschen Schweinezuchtverbands* (40): 3–5.

Seismo

www.seismoverlag.ch info@seismoverlag.ch
www.editions-seismo.ch info@editions-seismo.ch

Roland J. Campiche
Afi Sika Kuzeawu

**Die jungen Alten: vom Bildungssystem vergessen**

168 Seiten, SFr. 20.—

Weiterbildung über die Pensionierung hinaus? Überflüssig? Zu kostspielig? In der Schweiz leben anderthalb Millionen über 60-Jährige: Sie sind wenig wahrgenommene Stützen des sozialen und politischen Lebens in diesem Land, und mit ihnen entstehen neue Bildungsbedürfnisse. Diese Bedürfnisse gilt es sorgfältig zu evaluieren und angemessene Angebote für eine Bevölkerungsgruppe zu entwickeln, die in ihrer langjährigen Berufstätigkeit vielfältige Erfahrungen gesammelt und sich Kompetenzen angeeignet hat. Auch die Pädagogik hat dieser Situation Rechnung zu tragen. Neun Seniorenuniversitäten versuchen heute, diese Herausforderungen anzunehmen, indem sie mit Unterstützung der lokalen Universitäten entsprechende Programme anbieten. Aber da sie öffentlich kaum anerkannt sind, ist ihre Organisation schwach.

Dieses Buch analysiert die aktuelle Situation, eruiert die Bildungsbedürfnisse, legitimiert deren Umsetzung, beschreibt die bestehenden Institutionen und gibt Anstösse für eine Pädagogik, die es noch zu erfinden gilt. Verführen und nicht aufzwingen – so die Devise.

*Roland J. Campiche,* Soziologe, Professeur honoraire der Universität Lausanne und Ehrenpräsident der Seniorenuniversität des Kantons Waadt.
*Afi Sika Kuzeawu,* Ökonomin, Soziologin und Musikerin.

Weitere Autorinnen und Autoren
*Jacques Lanarès,* Neuropsychologe, Professor an der Faculté des Sciences sociales et politiques der Universität Lausanne im Bereich Erwachsenenbildung. Vicerektor UNIL.
*Sandrine Fellay Morante,* Master in Erziehungswissenschaften, Erwachsenenbildnerin und Leiterin des Centre de compétences et gestion de carrières der IMAD.
*Denis Berthiaume,* promovierter Psychopädagoge der Universität McGill und Vizerektor Qualitätssicherung der Fachhochschule Westschweiz (HES-SO).