

Benjamin Hoesch

Nachwuchsfestivals

Critical Theatre Studies

Herausgegeben von
Nikolaus Müller-Schöll, Dorota Sajewska und Gerald Siegmund

Band 3

Wissenschaftlicher Beirat

Khalid Amine (AEU, Tetouane und University of New England Tangier)

Daphna Ben-Shaul (Tel Aviv University)

Omar Fertat (Université Bordeaux-Montaigne)

Eiichiro Hirata (Keio University Tokyo)

Rebecca Schneider (Brown University Providence)

Samuel Weber (Northwestern University Evanston/ Paris)

Markus Wessendorf (University of Hawai'i at Mānoa)

Benjamin Hoesch

Nachwuchsfestivals

Institution, Organisation und
Wandel des Gegenwartstheaters

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 387849349

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie des Fachbereiches 05
der Justus-Liebig-Universität Gießen

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlaggestaltung: Eike Dinger

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64059-1
ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64060-7

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND International 4.0 („Attribution-NonCommercial-NoDerivatives International“) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhalt

Danksagung	11
Einleitung	13
1 Nachwuchs als gesellschaftliches Dispositiv.....	15
1.1 Krisengefüge der Darstellenden Künste	18
1.2 Nachwuchs als Krisensubjekt	22
1.3 Forschungsstand	23
1.3.1 Performative Potenzialitäten.....	24
1.3.2 Regime des ästhetisch Neuen in der Gesellschaft der Singularitäten. . .	27
1.3.3 Nachwuchs zwischen Signatur der Disziplinierung und Chiffre des kontrollierten Selbst.	31
1.4 Institution, Organisation und Wandel des Gegenwartstheaters	34
2 Nachwuchsfestivals als Gegenstand	37
2.1 Liste der Nachwuchsfestivals im deutschsprachigen Raum.....	38
2.2 Vorläufer und Randphänomene.....	43
2.2.1 Vom Festival-Workshop zum Programmsegment.....	44
2.2.2 Neue Dramatik und Nachwuchsautor:innen-Förderung	45
2.2.3 Akademische Theaterpraxis	46
2.2.4 Ausbildung-Praxis-Kooperationen.....	52
2.2.5 Studio Bühne: Nachwuchs-Reihen im Theaterbetrieb.....	53
2.2.6 Residenzen und Showcases	56
2.3 Organisation und Institution	58
2.3.1 Statistik	59
2.3.2 Namedropping.....	61

Teil I	65
--------------	----

3 Theaterwissenschaftliche Organisations- und Institutionsforschung. 67

3.1 Die Methodenfrage in der Theaterwissenschaft	67
3.1.1 Methodik und Methodologie.	68
3.1.2 Methodenpluralismus und -opportunismus im Dispositiv	70
3.1.3 Ausgangspunkt: Theater als Organisation und Institution	72
3.1.4 Und die Autonomie?	75
3.2 Komponenten theaterwissenschaftlicher Organisations- und Institutionsforschung	79
3.2.1 Systemtheoretische Organisationsanalyse: Theater als Organisation von Interaktionen	81
3.2.2 Neoinstitutionalistische Organisationsanalyse: Theater in seinen Umwelten	95
3.2.3 Legitimationstheorien: Theater im Kampf um Anerkennung	108
3.2.4 Arbeitswissenschaftliche Perspektiven: Theater als Arbeit in der Krise ..	129
3.2.5 Ästhetische Analyse: Theater als Kunst der Selbstbehauptung.	150
3.2.6 Empirische Methodik und Datenbasis	183
3.2.7 Normative und spekulative Forschungshaltung	199
3.3 Integrativer Rahmen: Theater als Dispositiv	205
3.3.1 Dimensionen von Wissen und Macht	208
3.3.2 Dispositivästhetik.	211
3.3.3 Strategie und Kalkül.	213
3.3.4 Analyseraster: Krise, Wissen, Subjektivierungen, Praktiken.	215

Teil II	219
---------------	-----

4 Institutionelle Ausgangslage: Die Nachwuchsfrage vor Nachwuchsfestivals 221 |

4.1 Theaterkrisen (vor und nach) der Wende: Nachwuchs als Rettung?	221
4.2 Rekonfigurationen des organisationalen Feldes	228
4.2.1 Neues Leitungsverständnis: Jungintendant:innen und nachwuchsfördernde Intendant:innen	229
4.2.2 Neues Beschäftigungssystem der Regie: Assistenz vs. Studium	231

4.2.3 Wettbewerb der Dringlichkeiten: Vom Nachwuchsmangel zum Konkurrenzkampf	235
4.2.4 Nachwuchs-Stars: Auszeichnungen als Konsekration auf Kredit	238
4.2.5 Nachwuchs-Hype, Kritik und Generationendebatte	242
4.2.6 Freie Szene als Nachwuchspool, Stadttheater als Karriereziel.	247
4.3 Nachwuchsförderung als Legitimationsmythos	250
4.3.1 Entgrenzte Bewährungsprobe der Regie.	251
4.3.2 Leitlinien der Nachwuchsförderung.	253
4.3.3 Empirische Überprüfung: Stellenwert der Nachwuchsförderung in Intendanz- und Mitarbeitendenbefragungen.	258
5 Nachwuchsförderung als Festival.	263
5.1 Geschichte und (Selbst-)Reflexion des Theaterfestivals	263
5.1.1 Festivaltradition.	264
5.1.2 Festivalisierung.	265
5.1.3 Festivalkritik.	267
5.1.4 Festival-Selbstreflexion und Meta-Festivals	269
5.1.5 Festivalforschung	270
5.2 Das Organisationsmodell Festival	272
5.2.1 Teilnahme und Mitgliedschaft als Fest: Begrenzung, Verdichtung und Verausgabung des Außergewöhnlichen.	274
5.2.2 Entscheidung im Gemein Sinn: Kuratieren und Urteilen.	277
5.2.3 Festivalarbeit.	283
5.2.4 Institutionalisierung	289
5.3 Das Außergewöhnliche des Nachwuchsfestivals	291
5.3.1 Fest der Nachwuchskünstler:innen	292
5.3.2 Personal für das Theater der Zukunft	293
5.3.3 Aufgeschobene Arbeit	296
5.4 Rückwirkung auf das Organisationsmodell: Festivals nach Nachwuchsfestivals.	297

Teil III	303
6 Kommunikationsanalyse der Nachwuchsfestivals	305
6.1 Namen und Nachwuchsdefinitionen	306
6.2 Be-Gründungen	310
6.2.1 Mängeldiagnosen: Aufführungsgelegenheiten, Leistungsdruck, Vernetzung.	311
6.2.2 Förderversprechen: Elite und Breite, Produktionsfestivals und ‚Sprungbretter‘.	313
6.2.3 Wissensproduktion für Expert:innen: Entdeckung, Generationenüberblick und die Zukunft des Theaters.	315
6.2.4 Profilierungen	319
6.3 Öffentliche Mobilisierungen	322
6.3.1 Überinstitutionelle Kooperationen	322
6.3.2 Kofinanzierungen: Projektfonds und Sponsoring	326
6.3.3 Öffentlichkeitsarbeit: Etablierte Kanäle und kommunikative Überschreitungen.	331
6.3.4 Festivalpublizistik	332
6.4 Ermöglichung und Limitierung künstlerischer Arbeit	336
6.4.1 Kuration als Selektion	337
6.4.2 Medien der Kuration.	342
6.4.3 Künstlerische Selbstvermarktungsarbeit	345
6.4.4 Selbstreferenzielle Verstärkungen	347
6.4.5 Programmierung als Anhäufung und Verdichtung.	349
6.4.6 Limitierende Betreuung	352
6.4.7 Arbeit als Erlebnis	354
6.5 Urteilsinstanzen.	357
6.5.1 Wettbewerbe und Preise	357
6.5.2 Feedback-Formate	363
6.5.3 Bios und Porträts	366
6.5.4 Publizistische Kritik	368
6.6 Institutionalisierungsarbeit: Historisierung, Archivierung, Erfolgsbeispiele.	370
6.7 Krise und Kritik	373
6.7.1 Bühnenbesetzung beim Osterfestival der Kunsthochschulen 2013.	374
6.7.2 Finanzkrise, Kulturinfarkt und Corona: Reaktion auf exogene Krisen	381

7 Nachwuchsfestivals als organisationales Feld	389
7.1 Institutionelle Kräfte	389
7.1.1 Ausbildung und Theaterbetrieb.	390
7.1.2 Handwerk und Experiment.	391
7.2 Isomorphien.	393
7.2.1 Institutionelle Hybridisierung.	394
7.2.2 Diskursivierung.	395
7.2.3 Internationalisierung.	396
 8 Nachwuchsfestivals als Dispositiv	401
8.1 Wissen.	402
8.1.1 Alterität nach Alter	402
8.1.2 Überproduktion	403
8.1.3 Wettbewerb	404
8.2 Subjektivierung	405
8.2.1 Bedürftigkeit, Risiko, Potenzial: Nachwuchskünstler:innen als kompetitive Individualsubjekte.	406
8.2.2 Organisator:innen als Künstlerische Leiter:innen	408
8.2.3 Publikum als Kuratorium.	409
8.3 Praktiken.	410
8.3.1 Praktisches statt ästhetisches Urteilen	410
8.3.2 Singuläre Selbstbehauptung in Serie.	412
8.4 Dringlichkeiten	413
8.4.1 Organisationale Innovation	413
8.4.2 Ästhetisch Neues.	415
8.4.3 Das Theater der Zukunft?	417
 9 Fallstudien	421
9.1 <i>Die Wüste lebt!</i> (1996–2002) und <i>Körper Studio Junge Regie</i> (seit 2003)	423
9.1.1 Institutionelle Vorgeschichte	424
9.1.2 Wettbewerbsprogrammatische: Beobachtungen, Befragungen, Erhebungen.	439
9.1.3 Institutioneller Wandel durch ästhetische Differenz: Gießener Selbstbehauptungen	464
9.1.4 Ausblick: Wettbewerb und Widerstände.	485

9.2 Plateaux – Neue Positionen Internationaler Darstellender Kunst (2000–2011)	491
9.2.1 Institutionelle Ausgangslage und organisationale Verschiebungen.	492
9.2.2 Das Archiv.	500
9.2.3 Innovationsprogrammatik und ihre ästhetische Reflexion – Boris Nikitin: <i>F wie Fälschung</i> (nach Orson Welles)	526
9.2.4 Ausblick: Mousonturm nach dem Nachwuchsfestival	540
9.3 Radikal jung (seit 2005)	543
9.3.1 Institutionelle Ausgangslage	545
9.3.2 Expansionsprogrammatik: Legitimationsdiskurse und organisationale Entwicklung	554
9.3.3 Monster Truck: <i>Dschingis Khan</i> , <i>Regie</i> und <i>Regie 2</i>	582
9.3.4 Ausblick: Expansion und Standortwechsel	590
 10 Nachwuchsfestivals: Stabilisierungsinstrument oder Brennpunkte institutionellen Wandels?	597
10.1 Institutionelle Binnenverhältnisse: Stadt- und Staatstheater vs. Freie Szene zwischen Universalismus, Partikularität und Hybridität	600
10.2 Regie-Subjekt – Performance-Subjekt – Universalsubjekt.	602
10.3 Aufmerksamkeit, Anerkennung, Singularität.	607
 Literatur- und Quellenverzeichnis	613
1 Wissenschaftliche Literatur	613
2 Untersuchungsmaterial.	622
2.1 Fachmagazine	622
2.2 Verbandsstatistiken	626
2.3 Regie-Porträts, Studieneinführungen und Berufsratgeber	626
2.4 Eigenpublikationen von Festivals, Theatern, Stiftungen, etc.	627
2.5 Programmhefte.	631
2.6 Ausschreibungsunterlagen, Pressemitteilungen, Konzeptpapiere etc.	632
2.7 Filme	632
3 Linkliste: Websites und Onlinearchive	633

Danksagung

Die vorliegende Dissertationsschrift entstand im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste“, der ich seit der Planungsphase bis zu ihrem Ende im Frühjahr 2024 angehörte. Für den vielseitigen Austausch und zahllose bereichernde Impulse über die Jahre möchte ich mich bei allen Kolleg:innen der Gruppe – Mitgliedern, Assoziierten und Gästen – herzlich bedanken. Gerald Siegmund danke ich als Erstbetreuer für den Anstoß zu diesem Projekt und das große Vertrauen in dessen eigene Ausgestaltung sowie einige wertvolle Kurskorrekturen. Axel Haunschild als Zweitbetreuer danke ich für seinen interessierten Blick voller interdisziplinärer Neugierde. Besonders dankbar bin ich für die enge Zusammenarbeit und gemeinsame Erfahrungen mit Ulrike Hartung, Anja Quickert und Silke zum Eschenhoff. Zudem war die Arbeit an das Gießener International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC) angeschlossen – auch hier danke ich allen Mitgliedern für den Forschungsaustausch und die gemeinsamen Diskussionen sowie dem Executive Board für die Unterstützung.

Wie hinter jeder Theaterproduktion steckt also auch hinter diesem Buch letztlich eine kollektive Arbeit: Für ihre unschätzbaren Beiträge als studentische Hilfskräfte in Recherche, Datenverwaltung, Layout, Lektorat und als regelmäßige Diskussionspartner:innen über die Jahre schulde ich Asja Mahgoub, Lukas Renner, Ricarda Hillermann und Hannah Helbig großen Dank. Für die administrative Unterstützung danke ich Sylvie Guillou, Julie Pownall und Sonja Bischoff. Martin Karrer danke ich für sein Lektorat des gesamten Manuskripts.

Parallel zur Forschung durfte ich in eigener künstlerischer Arbeit unschätzbare Erfahrungen sammeln, die mein ästhetisches Denken wie meinen sozialanalytischen Blick entscheidend geschärft haben. Dafür und für das gegenseitige Vertrauen in den unmöglichsten Projekten bin ich allen Weggefährten:innen dankbar, besonders Barbara Frazier, Friedrich Hartung, Alisa Hecke, Lukas Nowok, Yuka Ohta, Diego Ramos Rodríguez, Carmen Salinas und immer wieder Gregor Glogowski.

Unermesslich bereichert haben diese Studie zahlreiche Informant:innen, Interview- und Gesprächspartner:innen im Feld: Festivalleiter:innen und -mitarbeiter:innen, Studierende und Lehrende, Journalist:innen und Kolleg:innen – ihrem Interesse, Vertrauen und ihrer Auskunftsbereitschaft (ob schriftlich, auf Podien oder beim Bier) bin ich zu größtem Dank verpflichtet. Besonders dankbar bin ich für die Begegnungen mit all jenen, die um eine künstlerische Berufspraxis im Theater ringen – ihnen sehe ich mich in

Solidarität verbunden und teile mit ihnen die Faszination für die unerschöpflichen Wirkungspotenziale der Kunst.

Der größte Dank von allen gilt Natascha Frumkina, die diese Arbeit erst ermöglicht hat, indem sie mich unterstützt, ertragen, gehalten, angetrieben, auf den Boden zurückgeholt, bewundert, belächelt und mir immer wieder den Rücken freigehalten hat. Gewidmet ist dieses Buch Rebecca und Miriam, die uns jeden Tag erleben lassen, dass sie so viel mehr sind als ‚unser Nachwuchs‘.

Einleitung

1 Nachwuchs als gesellschaftliches Dispositiv

„Dem Nachwuchs eine Chance geben“ – nur wenige Losungen dürften in der Gegenwartsgesellschaft gleichermaßen ungeteilte Zustimmung quer durch gesellschaftliche Bereiche, politische Milieus und ideologische Lager hindurch gefunden haben. Die Chance für den Nachwuchs wird als Forderung erhoben, als Vorsatz verkündet und als Programmatik zahllosen Entscheidungen zugrunde gelegt. Kaum ein Wirtschaftsunternehmen, ein Schützenverein, eine Partei, eine Glaubensgemeinschaft würde – oder *könnte* auch nur nachvollziehbar – den Anspruch zurückweisen, sich um den Nachwuchs zu kümmern und ihn verstärkt zum Zuge kommen zu lassen. Die Rufe nach und Versprechen einer Chance für Nachwuchs sind damit längst zum eigenständigen sozialen Sinn gereift und zum Teil der sozialen Ordnung geronnen, die Handlungsoptionen und -konsequenzen für Individuen, Gruppen, Organisationen und gesellschaftliche Bereiche definiert. Wer dem Nachwuchs die Chance verwehrt, wird mit Sanktionen belegt: dem Ruf der Rückwärtsgewandtheit, der Erstarrung und Zukunftsblindheit und damit schließlich der gesellschaftlichen Obsoleszenz.

Angesichts der breiten Geltung dieses unscheinbaren Halbsatzes als latenter Imperativ lässt sich von einem *Nachwuchsd dispositiv*¹ sprechen, das Diskurs und Praxis auf komplexe Weise miteinander verschränkt und weite Teile der Gesellschaft durchzieht. Zu diesem Dispositiv gehören etwa Ausbildungsstätten und Lehrkonzepte, Trainee- und Mentoring-Programme, gesetzliche Vorgaben und Rechtsprechungen, Karrieremodelle und Rollenvorbilder, populäre Bilder und Narrative sowie zahllose Entscheidungstendenzen, die eine Beschäftigung von Nachwuchskräften und deren beschleunigten Karriereaufstieg begünstigen. Das Netz zwischen diesen Elementen macht sich einerseits transparent, weil die ergriffenen Maßnahmen und eingerichteten Programme immer weniger als soziales Produkt, sondern als alternativlose Selbstverständlichkeit erscheinen; andererseits wächst es sowohl in die Breite als auch in die Tiefe, weil erfolgreiche – oder erfolgreich erscheinende – Programme weithin imitiert werden und weil immer noch entschiedenere und weiterreichende Anstrengungen für den Nachwuchs möglich sind.

Im Ergebnis müssten wir es dann eigentlich zunehmend mit einer sozialen Ordnung zu tun bekommen, die im ungebremsten ‚Jugendwahn‘ restlos vom Nachwuchs

1 Zum Begriff des Dispositivs vgl. Foucault: *Dispositive*; Deleuze: „Dispositiv?“; sowie Kap. 3.3.

dominiert würde, in der immer mehr immer noch jüngere Nachwuchskräfte nach oben drängten, und deren Gerechtigkeitskämpfe insbesondere diejenigen, die nicht mehr als Nachwuchs gelten können, vor Marginalisierung und Exklusion durch den mächtigen Nachwuchs zu schützen hätten. Wer eine solche Gesellschaft heraufziehen sieht, ignoriert jedoch die tiefe *Ambivalenz* des Nachwuchsdispositivs: Es ist eben kein einseitig zugreifender Machtapparat, der bedingungslose Privilegien auf Kosten der Verdrängung bisher Privilegierter verteilt, sondern ein dynamisches Beziehungsgeflecht, das gesellschaftliche Größen auf wechselseitige Erwartungen verpflichtet und unter Erfüllungsdruck stellt.

Einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe dienlich kann das Nachwuchsdispositiv schon deshalb nicht sein, weil sich überhaupt nicht allgemein klären und festschreiben lässt, wer und was eigentlich *Nachwuchs* ist. Es gibt keinen Nachwuchs, bevor ihm eine Chance gegeben wird, sondern erst die Nachwuchssuche und Nachwuchsförderung definiert und *erzeugt* den Nachwuchs, der immer auf eine vorgängige soziale Funktion bezogen ist: Nachwuchs gibt es nur *für* etwas und dieses wird stets aus der bestehenden sozialen Ordnung heraus bestimmt. Zudem wird dem Nachwuchs auch nicht vorbehaltlos Verantwortung und Entscheidungsgewalt übertragen, sondern eben lediglich eine *Chance* gegeben, die er auch erstmal nutzen muss. Nachwuchs steht also immer unter einer *Leistungserwartung*, von deren Erfüllung die Zuweisung neuer Chancen – und letztlich auch das Ende der biografischen Nachwuchsphase – abhängt. Und wer könnte besser über diese Erfüllung und das darin nachgewiesene Leistungsvermögen befinden als diejenigen, die selbst schon nicht mehr Nachwuchs sind und womöglich vor langer Zeit als Nachwuchs ähnliche Prüfungen bestanden haben? Das Nachwuchsdispositiv verbindet also Prozesse der sozialen *Rekrutierung* mit der *Reproduktion* von Machtverhältnissen, in denen wechselseitiger Druck steigt: Die etablierten Kräfte sehen sich der kommenden Konkurrenz im Nachwuchs ausgesetzt; Nachwuchskräfte – oder solche, die dem Nachwuchs zugerechnet werden – stehen unter permanentem Bewährungsdruck gegenüber jenen, die sie einmal zu ersetzen hoffen. In dieser kontinuierlichen Spannung von Beharrungs- und Verdrängungskräften bringt das Nachwuchsdispositiv in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen paradoxe Erscheinungen hervor: im Sport etwa explodierende Ablösesummen für Nachwuchsspieler:innen und Aussortieren der ‚ewigen Talente‘; im Unterhaltungsfernsehen die Castingshow mit ihrer Hyperinflation des Superstar-Begriffs zwischen Überwältigungs- und Peinlichkeitsästhetik; in der Wirtschaft die harte Auslese in Assessment Centern und leistungsabhängige Kurzzeitverträge trotz Fachkräftemangels; in der Politik die Rufe nach Generationengerechtigkeit und personeller Erneuerung bei gleichzeitiger Überalterung von Parteien und Parlamenten; an den Hochschulen schließlich das Anwachsen des akademischen Mittelbaus trotz dürftiger Karriereaussichten für den wissenschaftlichen Nachwuchs.

Von diesen Entwicklungen und Ausprägungen des Nachwuchsdispositivs bleibt auch das zeitgenössische *Theater* nicht unberührt. Das Theater der letzten Dekaden wäre gar nicht denkbar gewesen ohne seinen Fokus auf den künstlerischen Nachwuchs und junge neue Kräfte. Diese Ausgangsthese kann jedoch nicht im Sinne eines umfassenden *personalen Wandels* gemeint sein – noch immer sind weite Teile des Theaters von Künstler:innen und Entscheidungsträger:innen bestimmt, die schon *vor* diesem Zeitraum in Leitungspositionen kamen. Ebenso wenig kann damit ein *stilgeschichtlicher Wandel* gemeint sein: Fraglos haben in den vergangenen Jahren Nachwuchskünstler:innen wie auch etablierte Kräfte dem Theater zahllose Impulse durch neue Ästhetiken gegeben – doch nicht in einer epochen- oder generationenmachenden Zäsur, die das Vorherige plötzlich unmöglich oder unbedeutend werden ließe. Stattdessen ist das Gegenwartstheater gekennzeichnet von einem breiten Nebeneinander unterschiedlichster Formen, Ästhetiken und Personen, von denen ein guter und nach wie vor angesehener Teil nach denselben Regeln spielt wie vor 30 und mehr Jahren.

Und dennoch wurden in dieser Zeit wie nie zuvor dem Nachwuchs Chancen gegeben: Statt über die Einspeisung in etablierte Produktionsstrukturen als ‚Elev:innen‘ oder die langjährige Assistenz bei einer möglichst angesehenen Kraft im Meister-Schüler-Verhältnis erfolgt die Rekrutierung junger Theaterkünstler:innen nun wesentlich über die *eigenverantwortliche Entwicklung* einer selbstständigen künstlerischen Praxis sowie deren verstärkte *öffentliche Wahrnehmung*. Die Dimension von Theater, in der das Nachwuchsdispositiv also konkret greift – mit unweigerlichen, aber indirekten und schwer kalkulierbaren Auswirkungen auf Personal und Ästhetik –, ist die seines *institutionellen Wandels*, der auch *organisationale Neuorientierungen* erzwingt. Und so steht eine neue Organisationsform im Zentrum dieser Arbeit, die das Nachwuchsdispositiv mit dem öffentlichen Veranstaltungsmodell des Theaterfestivals verknüpft: *Nachwuchsfestivals*. Die Studie versteht das bislang weitgehend übersehene Phänomen der Nachwuchsfestivals als *paradigmatisch* für die anhaltenden Transformationsdynamiken des Gegenwartstheaters – ja, sie versucht nicht weniger, als Organisation, Institution und Wandel des Gegenwartstheaters von Nachwuchsfestivals her zu denken und zu beschreiben. Diese Relationen und Dynamiken aus der *Logik des Dispositivs* zu beforschen, öffnet den Blick auf gesamtgesellschaftliche Anschlüsse, strategische Beziehungen von Wissen und Macht sowie die Hervorbringung von Subjekten im gegenwärtigen Theaterbetrieb.

1.1 Krisengefüge der Darstellenden Künste

Wie genau der institutionelle Wandel des Theaters in Zusammenhang mit seinem Anschluss an das Nachwuchsdispositiv steht, ist eine der Leitfragen der Studie. Zu konstatieren ist in jedem Fall schon einmal die historische Gleichzeitigkeit: Ein regelrechter *Boom* von Nachwuchsfestivals seit den 1990er-Jahren fällt zusammen mit einer Phase institutioneller Transformation des Theaters, die vielfach als tiefe und andauernde *Krise* bezeichnet wird. Unter diesem Vorzeichen untersuchte auch die ortsverteilte und interdisziplinäre DFG-Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste. Institutionelle Transformationsdynamiken in den Darstellenden Künsten der Gegenwart“, in deren Rahmen die vorliegende Arbeit entstanden ist, das Gegenwartstheater. Freilich muss sie dabei oft erklären, wie sie den Krisenbegriff – mit dem längst nicht alle Gesprächspartner:innen in Wissenschaft und Praxis einverstanden sind – meint. Es geht uns dabei insbesondere um den *Verlust der Selbstverständlichkeit*, dass Theater zur Gesellschaft unverzichtbar dazugehört und deshalb in den bekannten Formen auch in Zukunft weiter existieren wird. Stattdessen müssen sich Theater Gedanken machen, wie Publikum mobilisiert und erhalten werden kann, wie die Finanzierung zu sichern und die öffentliche Aufmerksamkeit und Unterstützung zu gewinnen ist. Wie Christopher Balme und Tony Fisher in ihrer Einleitung zum Sammelband *Theatre Institutions in Crisis* schreiben: „crisis exposes that which appears to be otherwise necessary or unassailable or unchallengeable to the underlying and aleatoric eventualities of the social world.“² Reinhart Koselleck, der wie kein zweiter die Begriffs- und Ideengeschichte der Krise herausgearbeitet hat, charakterisiert diese so:

„Es liegt im Wesen der Krise, daß eine Entscheidung fällig ist, aber noch nicht gefallen. Und es gehört ebenso zur Krise, daß offenbleibt, welche Entscheidung fällt. (...) Die mögliche Lösung bleibt ungewiß, das Ende selbst aber, ein Umschlag der bestehenden Verhältnisse – drohend und befürchtet oder hoffnungsfroh herbeigewünscht – ist den Menschen gewiß. Die Krise beschwört die Frage an die geschichtliche Zukunft.“³

Damit stellt sich die Krise als eine Situation fundamentaler *Ungewissheit* dar, in der ein einfaches Weiter-so nicht mehr möglich ist und die Zukunft gegenüber der Gegenwart in den Vordergrund rückt, aber radikal in Frage steht. Insofern die Krise auf eine *Entscheidung* drängt, kann sie zum *Motor* von tiefgreifenden Dynamiken des Wandels wer-

2 Balme / Fisher: „Introduction“, S. 4.

3 Koselleck: *Kritik*, S. 105.

den; indem sie die Entscheidung offenhält, kann sie jedoch genauso *retardierend* oder *gar blockierend* auf Erneuerungsprozesse wirken. Die Krise stellt die *Veränderbarkeit* aller Verhältnisse in Aussicht, kann dabei aber ebenso als letzte Bastion gegen ein gefürchtetes Ende wie als letzte Hürde vor einem herbeigesehnten Neuanfang gesehen werden.

Mit Blick auf das Gegenwartstheater ging die Forschungsgruppe nicht von einem bestimmten Krisenmoment oder einer einzelnen Krisenursache aus, sondern von einem vielschichtigen *Gefüge*, in dem unterschiedliche Diskurse und Strukturentwicklungen interferieren. Dabei wurden vier Themenfelder herausgearbeitet, auf die sich Krisendiskurse beziehen und aus denen sie Veränderungsdruck ableiten: (1) enkulturative Brüche und demografischer Wandel, (2) die Pluralisierung von Öffentlichkeiten, (3) die Heterogenisierung von Arbeitsprozessen sowie (4) ästhetische Neu-Formatierungen.⁴ Das Forschungsprojekt zu Nachwuchsfestivals teilte sich schwerpunktmäßig den beiden letztgenannten Themenfeldern zu, war in der interdisziplinären Zusammenarbeit aber auch immer wieder mit allen vier konfrontiert, die mit dem Nachwuchsdispositiv in unterschiedlichem Zusammenhang stehen:

(1) Krisendiagnosen nehmen zunächst Bezug auf *enkulturative Brüche im Zeichen des demografischen Wandels*.⁵ Die Herausforderung der *Überbrückung von Generationsbrüchen* stellt sich nicht nur auf der Seite des Publikums: Auch die Enkulturation von Theaterkünstler:innen aus jüngeren Jahrgängen, die deutlich seltener mit Theater aufwachsen und für die es gegenüber anderen Kulturpraktiken eine geringere Rolle spielt, ist nicht mehr selbstverständlich. Nachwuchskünstler:innen müssen deshalb einerseits *gefördert* werden, um diesen vermuteten Rückstand auszugleichen, andererseits aber auch *geprüft*, um ihre tatsächliche Eignung und Begeisterung für das Theater sicherzustellen. Ihre *nachgeholte Enkulturation* kann dann wieder auf die Zusammensetzung des Publikums zurückwirken: Nachwuchskünstler:innen bringen die Aussicht auf ein deutlich jüngeres Publikum mit, dem sie Identifikationsangebote unterbreiten und zugleich

4 In der Ausformulierung dieser Themenfelder für die Konzeption der Forschungsgruppe und ihrer Aktivitäten waren Christopher Balme und Sebastian Stauss federführend.

5 Dabei wird allgemein registriert, dass Theaterpublika nicht die Gesellschaft als Ganze abbilden, sondern nur einen kleinen Ausschnitt erreichen und weite Gesellschaftssegmente beinahe vollständig verfehlen. Dynamiken des *demografischen Wandels* wie Migration, ethnische und kulturelle Heterogenisierung sowie soziale Polarisierung haben diese Schieflage deutlich verstärkt – wobei sich als besonderes Problem erweist, dass das Theaterpublikum ausgerechnet in der *Überalterung* dem gesellschaftlichen Wandel sogar noch voraus ist. Tatsächlich bereitet die Unterrepräsentation junger Menschen im Theaterpublikum Sorgen: Prozesse der *Enkulturation*, also der Aneignung und Weitergabe kultureller und hochkultureller Praktiken, scheinen im Hinblick auf das Theater gestört oder an ihm vorbeizulaufen (vgl. Balme: „Legitimationsmythen“, S. 33–35). Für jüngere Menschen erreicht die Kulturpraxis des Theaterbesuchs immer weniger eine Selbstverständlichkeit, was das Theater als Institution mittelfristig bedrohen muss.

die Relevanz des Theaters auch für die eigene Generation bezeugen. So kann gehofft werden, dass sich zumindest um Nachwuchsfestivals herum ein eigenes Publikum bildet, das auch jüngere Generationen mit dem Theater verbindet.

(2) Diese Entwicklung eines Spezialpublikums steht in Zusammenhang mit Krisendynamiken im zweiten Themenfeld, die von der *Pluralisierung von Öffentlichkeiten* ausgehen.⁶ In Nachwuchsfestivals veröffentlicht der Theaterbetrieb einen Teil bislang interner Rekrutierungsverfahren, um damit eine spezifische, an der künftigen Entwicklung des Theaters interessierte Nischenöffentlichkeit anzusprechen. Dafür adressieren sie das *Festivalpublikum als Fachpublikum* und füllen es in je unterschiedlicher Zusammensetzung mit Theaterkritiker:innen, Dramaturg:innen, anderen Festivalkurator:innen, Studierenden und Dozent:innen künstlerischer Ausbildungsgänge sowie nicht zuletzt den eingeladenen Nachwuchskünstler:innen selbst. In diesem Zuge arbeiten Nachwuchsfestivals auch der *Vernetzung* von Personen und Organisationen des Theaterbetriebs sowie der kulturellen Öffentlichkeit zu, von der nicht nur der Nachwuchs mittelfristig profitieren soll. Mit dem Fokus auf Begegnung und Austausch sowie ihrer gemischten Altersstruktur schaffen sie eine spezifische *Festivalöffentlichkeit*, die auch für ein nichtprofessionelles Publikum attraktiv wirkt – zumindest ausreichend, dass das Nachwuchsfestival über etablierte und neue Medien als öffentliches Ereignis in weitere Öffentlichkeiten ausstrahlen kann.

(3) Die vervielfältigten und in ihrer Diversität anwachsenden Herausforderungen für das Theater sind nicht ohne einen Wandel seiner Arbeit zu bewältigen, der sich im dritten Themenfeld als *Heterogenisierung der Arbeitsprozesse* darstellt.⁷ Nachwuchsfestivals

6 Dabei erweist sich die traditionelle Ausrichtung von Theatern an einer monolithisch und homogen verstandenen städtischen Öffentlichkeit als immer weniger haltbar, da diese längst in eine Vielzahl von Teilöffentlichkeiten zerfallen ist. Zentrale Rollen in dieser Entwicklung spielen neben der demografischen Heterogenisierung besonders die Herausbildung von Subkulturen, Netzwerken und *bubbles* in den digitalen Medien. Für Theater stellt dies eine besondere Herausforderung dar, weil sie mit einer Vielzahl unterschiedlich strukturierter Öffentlichkeiten zugleich kommunizieren müssen, wenn sie sich der Stadtgesellschaft verpflichtet fühlen (vgl. Balme: *Theatrical public sphere*, S. 22–46). Dafür hält in die Spielpläne schon seit längerem eine *Diversifizierung von Veranstaltungsformaten* Einzug, die häufig auf den Zugewinn einer ganz spezifischen Teilöffentlichkeit zielen, ohne darüber ein kontinuierliches Theaterstammpublikum auszuschließen (vgl. Eilts: „Diversifizierung“; Michaels: „Spielplangestaltung“).

7 Dabei erhöhen sich durch personale Einsparungen und Flexibilisierungen Anforderungen ebenso wie Zumutungen besonders an das neueinstellte Personal. Die zu beobachtenden Entwicklungen lösen die Grenzen zwischen Organisationen, Sparten und Arbeitsbereichen zunehmend auf, was die projektangepasste Zusammenstellung von Produktionsteams erlaubt und die Ausbildung dynamischer Netzwerke zwischen Theaterschaffenden begünstigt. Gleichzeitig sind Künstler:innen in diesen Beschäftigungsverhältnissen einem steigenden Risiko der Prekarisierung und dem Wettbewerb um eine auskömmliche Vielzahl an Projektbeteiligungen ausgesetzt. Heterogenisierend wirken diese Entwicklungen zum einen auf die unterschiedlichen Arbeitsbedingungen, Einkommen und Sicherheiten, die in der Zusammenarbeit im Theater aufeinandertreffen (vgl.

sind von dieser Tendenz umfassend geprägt und tragen ihren Teil zu deren Verstärkung, Reflexion und Ausschöpfung bei. Das Spektrum der Arbeitsverhältnisse, die an einem Theater zusammenkommen, erweitern sie schon durch die sporadische, oft völlig unregelmäßige Beschäftigung von Künstler:innen vor dem Berufseintritt. Da Nachwuchsproduktionen überwiegend außerhalb professioneller Betriebsstrukturen entstehen, können sie ihre Teams flexibel zusammenstellen, verlangen den Beteiligten jedoch auch ein hohes Maß an Eigeninitiative, Motivation und Selbstorganisation ab. Die Erfüllung möglichst vieler anspruchsvoller Aufgaben durch ein möglichst kleines Team gehört zu den Charakteristika von Nachwuchsproduktionen, die dazu meist Studienarbeiten auf dem Weg zu spezialisierten Theaterberufen und autodidaktisches Ausprobieren verknüpfen. In den Arbeitsanforderungen fallen dadurch vermehrt künstlerische und nichtkünstlerische Kompetenzen zusammen, wobei die geringen Unterschiede in Alter und Berufserfahrung der Beteiligten eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe anstelle hierarchisch getrennter Zuarbeit begünstigen. Dennoch treffen bei Nachwuchsfestivals auch sehr unterschiedliche Arbeitsverständnisse aufeinander, von denen die einen etablierte Arbeitsstrukturen des Theaterbetriebs tunlichst imitieren, während andere die Autonomie und Kollektivität ihrer Arbeit hervorheben. Weil Nachwuchsfestivals so als eine *Blaupause* der künftig möglichen Heterogenisierung von Arbeitsprozessen am Theater gelten können, gilt diesen Spannungen ein besonderer Schwerpunkt der Untersuchung.

(4) Es liegt auf der Hand, dass die Pluralisierung der Herausforderungen und Arbeitsweisen am Theater auch die künstlerischen Resultate nicht unberührt lassen kann. Deshalb beobachtet das vierte Themenfeld im Krisengefüge *ästhetische Neu-Formatierungen*, die den veränderten Bedingungen der Theaterproduktion Rechnung tragen oder diese durch ihre künstlerischen Notwendigkeiten forcieren.⁸ Nachwuchsfestivals bieten ein besonderes *Experimentierfeld* solcher Formatentwicklungen, weil sie das Aufführungsformat nicht festlegen, aber durch Raum-, Zeit- und Ressourcenzuweisung die äußeren Bedingungen definieren, mit denen Formate umgehen müssen. Während der

Althoff/Priller/Zimmer: „Arbeiten am Stadttheater“) – zum anderen jedoch auch auf das deutlich erweiterte Aufgabenspektrum, das unter solchen Voraussetzungen zu bewältigen ist, und auf den ästhetischen Möglichkeitsraum, den dies eröffnet (vgl. zum Eschenhoff: „Versprechen“).

- 8 Mit *Format* wird hier nicht zufällig ein geläufiger Begriff der Mediengesellschaft genutzt, für bedarfs- und nachfrageorientierte Spielkonzepte, die seriell eingesetzt immer wieder neue Inhalte generieren. Zu beobachten ist eine allmähliche Ablösung der inhaltsfokussierten Gattungs- und Genreerfüllung durch ein Denken in Formaten, das die sozialen und formalen Regeln jeder Aufführung reflektiert und rekombiniert: Ist einmal die Produktions- und Aufführungspraxis des klassischen Literaturtheaters als nur *ein* mögliches Format identifiziert, so können sich Produktionen ihre *eigenen Regeln* der Raumordnung, der Ansprache, der Exklusion, Inklusion und Partizipation geben, deren Umsetzung sie in der Aufführung erproben (vgl. Stempel: „Neue Formen“).

Drang zur Unterscheidbarkeit von anderen Festivalbeiträgen Formatinnovationen antreibt, lässt sich auch das Nachwuchsfestival selbst als Format begreifen, das nach einmal gesetzten Spielregeln immer neue Inhalte integriert, dabei aber um die eigene Wiedererkennbarkeit bemüht sein muss. Auf der Spannung von Innovation und Reproduktion in den Freiheiten und Determiniertheiten des Formats liegt ein zweiter Schwerpunkt der Studie, die darin insbesondere die *Generierung ästhetischer Urteile* sowie die *ästhetische Selbstreflexion institutioneller Voraussetzungen* in den Blick nimmt.

1.2 Nachwuchs als Krisensubjekt

Aus dieser gerafften Darstellung des übergeordneten Forschungsdesigns wird bereits ein ganzes Bündel an Funktionen von Nachwuchsfestivals ersichtlich, die nicht – oder zumindest nicht primär – mit dem Nachwuchs zu tun haben. Sie reihen sich in ein *Gefüge* von Maßnahmen und Strategien ein, die der Krise entgegenstehen. Dennoch ist das Zusammentreffen des Nachwuchsendagements im Theater mit seinem krisenhaften Wandel keineswegs ein Zufall. Richten wir den Blick zurück auf die anderen vom Nachwuchsdispositiv erfassten Gesellschaftsbereiche, so zeigt sich schnell, dass auch hier Krisen die Auseinandersetzung mit dem Nachwuchs erheblich befördert haben: Die Castingshow war eine Antwort auf die erheblichen Verkaufseinbrüche der Tonträgerindustrie im digitalen Wandel, Nachwuchsleistungszentren im deutschen Profifußball wurden in Reaktion auf den Leistungsabfall der Nationalmannschaft in den frühen 2000er-Jahren aufgebaut; auch in der Wirtschaft haben diverse Krisen die Suche nach Nachwuchs-Leistungsträger:innen eher befeuert, während erst die globale Klimakrise junge Menschen als politische Bewegung sichtbar werden ließ. Immer wieder verdichten sich also die Hoffnungen auf die Bewältigung der Krise von Institutionen, Branchen und ganzen Wirtschaftssystemen – auf dem Nachwuchs. Die Errichtung des Nachwuchsdispositivs zeigt sich mit Krisendynamiken geradezu untrennbar verflochten: Nachwuchs braucht zu seiner Durchsetzung die Krise, für die er eine *Lösung* verspricht; die Krise ruft nach Nachwuchs, um *Alternativen einer Zukunftsperspektive* zu verhandeln.

Wenn das Nachwuchsdispositiv – wie jedes Dispositiv – auf Krisen antwortet, bleibt aber auch den Subjekten, die aus ihm hervorgehen, die Krise eingeschrieben: Weil die Entscheidung über ihre künftige soziale Position fällig, aber noch nicht gefallen ist, stehen Nachwuchskünstler:innen, -sportler:innen oder -wissenschaftler:innen *als Subjekte* unter Vorbehalt, was ihre subjektiven *Handlungsspielräume* zugleich öffnet und beschränkt. Auf der einen Seite stellen sich ihnen in der Krise immer weniger eingefahrene Konventionen und Bedenken in den Weg: „crises can create openings for different forms of socialization, empowering members of the institution who (under ‚normal‘

circumstances) are constrained by the hierarchical nature of steering processes“⁹; auf der anderen Seite sind in der Krise die Möglichkeiten zur Gestaltung statt zur reinen Normerfüllung sowie die Zeitfenster zu konsequenzorientiertem Handeln erheblich verengt – Balme und Fisher vermuten daher zugleich: „a subject of crisis is in fact divested of ‚powers of agency‘“¹⁰. Tatsächlich trifft die Krise die Nachwuchssubjekte in dieser Gleichzeitigkeit der Extreme: einer *Fülle von Handlungsoptionen* und eines *Verlusts an Konsequenz*.

Unter diesen Voraussetzungen ist aber schon absehbar, dass der Nachwuchs die in ihn gesetzten Hoffnungen auf eine Krisenbewältigung im Sinne der Wiederherstellung eines Status quo ante nicht erfüllen *können*, wird er doch an den Leistungen etablierter Kräfte gemessen und muss dabei meist mit deutlich geringeren Möglichkeiten umgehen. Da Nachwuchs sich auf die eigene Krise einstellen muss, bringt das Dispositiv Subjekte hervor, die die krisenhaften Bedingungen und Erwartungen bereits *internalisiert* haben: Schon der Nachwuchs muss mit an den Erhalt des Systems denken, dem er noch gar nicht voll angehört und das ihm bislang kein Auskommen ermöglicht. Er wird die Krise nicht nachhaltig beheben, aber kann in ihrem Fortschreiben *institutionellen Wandel* anstoßen – sofern er sich selbst der Krise gewachsen zeigt. Im Nachwuchsdispositiv strebt die Krise nicht auf ihre Bewältigung und ihr Ende zu, sondern hat sich längst dauerhaft eingerichtet.

1.3 Forschungsstand

Wenn aber der Nachwuchsbedarf nicht aus einer Hochkonjunktur folgt und auch jede Hoffnung auf eine Erlösung von der Krise immer wieder enttäuschen muss – wie ist dann die geradezu koordiniert anmutende Errichtung des Nachwuchsdispositivs auf breiter gesellschaftlicher Front zu erklären? Hierzu liegt derzeit noch keine Antwort vor, die das Nachwuchsdispositiv direkt adressiert. Sie kann jedoch gewonnen werden durch eine Kombination umfassender Gesellschaftsdiagnosen der Gegenwart. Das Nachwuchsdispositiv stellt sich dabei als geradezu paradigmatisch für die aktuellen Verschiebungen gesellschaftlicher Ordnung heraus.

9 Balme / Fisher: „Introduction“, S. 14.

10 Balme / Fisher: „Introduction“, S. 13.

1.3.1 Performative Potenzialitäten

Der Soziologe Denis Hänzli – dessen Pionierarbeit zur *Ordnung des Theaters* in dieser Studie immer wieder zur Sprache kommen wird – hat in einem Aufsatz von 2017 ein breit angelegtes gesellschaftliches Regime skizziert, das er als *Potenzialismus* bezeichnet und für das ihm die Nachwuchsrekrutierung des Theaters als zentrales Beispiel dient. Demnach verschiebt sich der gesellschaftliche Fokus auf die Identifikation und Verwertung individueller wie sozialer Potenzialitäten, um gesteigerte Unsicherheit zu bewältigen: „Allenthalben wird sich von der Realisierung gewisser Potenziale, die der Idee nach als bestimmbar gelten, eine regulierte Form der Kontingenzüberbrückung versprochen[.]“¹¹ Das Nachwuchsdispositiv dient demnach der Ermittlung und Überprüfung persönlicher Potenziale, um anschließend nur noch Handlungsoptionen realisieren zu müssen, die „von vornherein als adäquat und aussichtsreich, ja im Grunde genommen als ‚ertragssicher‘ gelten können“¹². Mit der Festschreibung von Potenzialen treffe das Potenzialitätsregime eigentlich vormoderne, geradezu neofeudale Unterscheidungen von Menschen nach ihrem Talent, begrenze aber auch Leistungserwartungen – schließlich sei ihm „im Kern daran gelegen, dass sich in eine ungewisse Zukunft hinein projiziertes Handeln in bestimmten, als im Wesentlichen ‚vorgezeichnet‘ geltenden Bahnen vollzieht“¹³. Für Hänzli geht es dabei „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“¹⁴.

Hänzli's Thesen werden im Nachwuchsdispositiv insoweit bestätigt, als dessen Fokus dem Potenzial des Nachwuchses anstelle einer bereits erreichten sozialen Position gilt. Auch sollen offensichtlich Risiken minimiert werden, wo die breitangelegte Überprüfung von Potenzialen außerhalb von verbindlichen Beschäftigungsverhältnissen gehalten wird. Allerdings regt Hänzli's Erklärungsansatz auch Widerspruch an, der auf notwendige Ergänzungen drängen muss: So müsste der Potenzialismus als „Versprechen, in Konstellationen verschwimmender Zukunftsaussichten für eine gewisse Erwartungs-, ja Ertragssicherheit individueller oder auch institutioneller Praktiken zu sorgen,“¹⁵ immer wieder an der Nichteinlösung von Potenzial scheitern. Anstelle persönlicher oder

11 Hänzli: „Potenzialität“, S. 433 f.

12 Ebd., S. 432.

13 Ebd., S. 434.

14 Ebd., S. 436.

15 Ebd.

institutioneller Sicherheiten erzeugt das Regime für diejenigen, deren Potenzial auf dem Prüfstand gestellt ist, einen immensen verunsichernden Druck – gerade weil von dieser Potenzialanalyse determinierende Konsequenzen für die eigenen gesellschaftlichen Perspektiven drohen. Hänzis Entwurf, der bislang selbst vorwiegend Potenzial bleibt, bräuchte für seine Entfaltung zu einer umfassenden Gegenwartsdiagnose den stärkeren Dialog mit bereits vorliegenden Modellen, die etwa einem *Performance-Imperativ* Rechnung tragen.

Schon vor über 20 Jahren hat Jon McKenzie ein weltumspannendes *Performance Stratum* beschrieben, das sich durch die latente Drohung *Perform or Else* normative Geltung verschafft. Dabei kommt die Mehrdeutigkeit des Begriffs im Englischen voll zum Tragen: Performance meint eine produktive *Leistung* „– or else: be fired, redeployed, institutionally marginalized“¹⁶; einen überzeugenden *Auftritt* in einer herausstechenden *Aufführung* „– or else: be socially normalized“¹⁷; und die *Erfüllung* einer zugewiesenen Funktion „– or else: you’re obsolete, liable to be defunded, (...) you’re outmoded, under-educated, in other words, you’re a dummy!“¹⁸ Das Nachwuchsdispositiv stellt sich als gesellschaftliche Einrichtung dar, in der dieser Performance-Druck eingeübt und zugleich wirksam ausgeübt wird. Der vorangestellte Wortteil ‚Nachwuchs-‘ bedeutet den gleichen drohenden Vorbehalt wie das nachgeschobene ‚or else‘: Künstler:innen, Politiker:innen, Popstars unter diesem Vorzeichen müssen sich erst noch performativ als solche erweisen – oder etwas anderes werden als das, wofür sie einmal Nachwuchs waren.

Wie verhalten sich nun Potenzialität und Performance zueinander? Zunächst ist Performance die Realisierung und damit auch *Sichtbarmachung* von Potenzial – je mehr Potenzial umgesetzt wird, desto besser die Performance. Allerdings gibt sich das Performance-Regime nicht mit der einmaligen Bestimmung und Verwertung von Potenzial zufrieden, sondern verschreibt sich in vielerlei Ansätzen der *Potenzialentwicklung*. McKenzie untersucht das Verhältnis von kulturellen, ökonomischen und technologischen Performance-Paradigmen: Im kulturellen, wesentlich von den *Performance Studies* abgesteckten Bereich geht es bei Performance um soziale Wirkung (*efficacy*), die nur über ihren Aspekt der *Liminalität* zu haben ist. Im Liminalen, einer Phase des Übergangs zwischen persönlichen wie gesellschaftlichen Zuständen, liegen jedoch immer *ambivalente* Potenziale zwischen Reproduktion und Transformation von Normen. Das Nachwuchsdispositiv steht in allen seinen Ausprägungen unter dem Vorzeichen andauernder Liminalität, eines Übergangs mit ungewissem Ankommen. Dabei hat das Performance-Regime einer Gesellschaft im ständigen Wandel nun gerade das transformative Poten-

16 McKenzie: *Perform*, S. 7.

17 Ebd., S. 9.

18 Ebd., S. 12.

zial der Performance zu einer „*liminal-norm*“¹⁹ erhoben und fordert selbst Abweichung, Widerstand und Grenzüberschreitung ein. Hierzu sind offenbar bestimmte Potenziale für die Realisierung in der Performance auszuwählen und zu pflegen, während andere als zu naheliegend, zu wenig auffällig und unterscheidbar besser verworfen werden.

Im ökonomischen Paradigma, dem *Performance Management*, unterliegt Performance dagegen der Anforderung von Effizienz (*efficiency*). Diese hat sich jedoch längst vom rigide hierarchischen und durchrationalisierten Organisationsmodell der Maschine auf lebendige Unternehmenskulturen verlegt, mit dezentralen Strukturen, partizipativer Entscheidungsfindung und individueller Sinnerfüllung statt angewiesener und sanktionierter Aufgabenausführung. Zentrales Ziel dieses Paradigmenwechsels ist „to empower employees by unleashing their full human potential“²⁰ – die Ermutigung und Ermächtigung von Arbeitskräften auf allen Ebenen zur selbstständigen Entwicklung und Ausschöpfung ihres *vollen* Potenzials. Das Nachwuchsdispositiv forciert bereits zum Berufsantritt diese Potenzialentwicklung, in der das Effizienzgebot maximalen Ertrags bei minimaler Investition schon internalisiert wird. Wenn Hänzli die „Programmatik der Potenzialrealisierung“ als einen „Algorithmus der (Selbst-)Suffizienz“²¹ fasst, verkennt er, dass es dabei letztlich um die *restlose Ausschöpfung* des eigenen Potenzials geht, einschließlich überraschender (Selbst-)Aktualisierungen, die frühere Potenzialbestimmungen Lügen strafen – ein „Steigerungszwang“²² und das Ideal der Selbstverausgabung und -überschreitung sind somit keineswegs ausgesetzt.

Zur Geltung drängt schließlich noch das technologische Paradigma von Performance, von McKenzie *Techno-Performance* getauft, das der Anforderung messbarer Wirksamkeit (*effectiveness*) gemäß berechneter Erwartung gehorcht. Bestimmt wird diese durch eine zugeschriebene *Funktion*, über deren Erfüllung hypothetische *Vorhersagen* getroffen und *Tests* durchgeführt werden, um durch datengestützte *Evaluation* die Performance weiter verbessern zu können. Das Paradigma hat durch seine Erfolge eine beispiellose Expansion hingelegt – „the world has become a test site“²³ –, bleibt dabei aber selbst nicht ohne vielfältige *Kompromisse* zwischen unterschiedlichen, oft gegenläufigen Performance-Kriterien. Jede Performance schöpft nicht nur Potenzial aus, sondern baut dabei zugleich das Potenzial auf, diese Ausschöpfung zuverlässig wiederholen oder unter günstigeren Voraussetzungen noch übertreffen zu können.

19 Ebd., S. 50.

20 Ebd., S. 69.

21 Hänzli: „Potenzialität“, S. 436.

22 Ebd., S. 434.

23 McKenzie: *Perform*, S. 113.

Hänzis Potenzialismus-Perspektive scheint von einer Dominanz dieses technologischen Verständnisses von Performance und Potenzial auszugehen; McKenzie stellt dagegen unter Bedingungen von Unsicherheit, Innovationsdruck und Zielkonflikten immer wieder eine Orientierung des Performance Management und der Techno-Performance am *kulturellen* Paradigma von Performance fest, dessen Wirkungsanspruch sie ihrerseits unter Effektivitäts- und Effizienzanforderungen stellen. Doch unter jedem Paradigma heißt Performance immer beides: *Aktualisierung* und *Aufschub* von Potenzial. Hänzis Befunde fügen sich so in die Diagnose des Performance-Imperativs ein, machen darin aber deutlich, dass vermutetes Potenzial durchaus über die gegenwärtige Performance sozial dominieren kann. Die Subjekte des Nachwuchsdispositivs erhalten so einen Spielraum zwischen erwartungsgemäßer *Selbst-Ausschöpfung*, suggestiver *Verheißung* und verrätselnder Verbergung von Potenzial – bis hin zur *Verweigerung* der Potenzialrealisierung.

Indem sich das Nachwuchsdispositiv aber weniger der exakten Potenzialbestimmung als der Entfesselung immer neuer Performance-Potenziale verschreibt, kann es keine Bewältigung von Ungewissheit in Aussicht stellen – weder für Individuen noch für die Gesellschaft. Statt mit präziser Potenzialberechnung operiert der Potenzialismus offenbar mit dem *affektiven Reiz des Potenzials*, das seine eigenen Grenzen noch gar nicht kennen kann und deshalb Festlegungen meiden darf. Anstelle eines Abbaus von Unsicherheit ermutigt das Regime zum Eingehen von Risiken, die nur durch Potenziale gedeckt und daher gar nicht zu kalkulieren sind. Hänzis Erklärungsansatz, dessen Potenzial selbst wohl kaum durch genaue Ertragskalkulation abgesichert war, rechnet nicht mit dieser Risikopräferenz des neoliberalen Zeitalters: Die spätkapitalistische „society of speculation“²⁴ dürfte den Handel mit Potenzialen, auch ohne Absicherung durch ihre Einlösung in Performance, längst gelernt und perfektioniert haben – was freilich die Produktion neofeudaler Ungleichheiten nicht ausschließt.

1.3.2 Regime des ästhetisch Neuen in der Gesellschaft der Singularitäten

Hänzis Entwurf gewänne auch an Überzeugungskraft, wenn er sich nicht explizit als Gegenthese zur Diagnose eines zeitgenössischen *Kreativitätsdispositivs* in Anschlag brächte, sondern stattdessen an diese Perspektive anschließen würde. Andreas Reckwitz hat den Aufstieg der Kreativität in der Spätmoderne zu einer gesellschaftsdurchdringen-

24 Ebd., S. 184.

den „Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ, von subjektivem Begehren und sozialer Erwartung“ beschrieben: „Man *will* kreativ sein und *soll* es sein.“²⁵ Dies resultiere aus der Herausbildung eines umfassenden Dispositivs der Kreativität im Zuge eines gesellschaftlichen *Ästhetisierungsschubs*, der die einst randständige Sozialfigur des Künstlers zum neuen Leitbild für Arbeit, Konsum, Sozialbeziehungen und private Lebensführung normalisiert. Die einst gegenkulturellen Hoffnungen auf Emanzipation und Selbstentfaltung in der Kreativität sind dabei längst normativ vereinnahmt:

„Nicht kreativ sein zu *können* ist eine problematische, aber eventuell zu heilende und mit geduldigem Training zu überwindende Schwäche. Aber nicht kreativ sein zu *wollen*, kreative Potenziale bewusst ungenutzt zu lassen, gar nicht erst schöpferisch Neues aus sich hervorbringen oder zulassen zu wollen, erscheint als ein absurder Wunsch, so wie es zu anderen Zeiten die Absicht gewesen sein mag, nicht moralisch, nicht normal oder nicht autonom zu sein.“²⁶

Das Kreativitätsdispositiv erweist sich somit als *gesellschaftliches Regime des ästhetisch Neuen*, das die Aufmerksamkeit auf den affektiven Reiz alles Neuen und entsprechend die Gesellschaftsstrukturen auf dessen dauerhafte und präferierte Hervorbringung einstellt: „Kreativität bevorzugt das Neue gegenüber dem Alten, das Abweichende gegenüber dem Standard, das Andere gegenüber dem Gleichen.“²⁷ Das Nachwuchsdispositiv fügt sich in das gesellschaftlich allgemeinere Kreativitätsdispositiv nicht nur durch die Überprüfung und Förderung individueller Kreativität ein; es liefert selbst mit dem Nachwuchs das Neue *als Personal*, dem „eine asymmetrische Zurechnung dieses ästhetisch Neuen auf einen ‚Produzenten‘, auf jemanden, der kreativ / schöpferisch ist und das Neue in die Welt setzt“²⁸, die Nachfrage sichert. Die Hervorbringung von *Kreativsubjekten* erfolgt wie jede gesellschaftliche Subjektivierung performativ: „Aktivitäten, die sich als kreativ im Sinne einer gelungenen Produktion von ästhetisch Neuartigem klassifizieren lassen, werden so als Indiz dafür gewertet, dass ‚hinter‘ ihnen ein Individuum steckt, dem im Kern die Eigenschaft der Kreativität zukommt.“²⁹

Das Kreativitätsdispositiv erklärt somit den Bedarf an immer neuem Nachwuchs als dem Subjekt gewordenen Neuen, das weitere kreative Potenziale zu erschließen verspricht. Zugleich lässt es auch verstehen, warum viele Praktiken des Nachwuchsdisposi-

25 Reckwitz: *Erfindung*, S. 10.

26 Ebd., S. 9.

27 Ebd., S. 10.

28 Ebd., S. 40.

29 Ebd., S. 346.

tivs nicht nur die Nachwuchssubjekte adressieren, sondern eine mehr oder weniger spezialisierte *Öffentlichkeit* involvieren:

„Der ästhetische Reiz des Neuen verlangt nach einem Publikum, das die Neuartigkeit des Neuen feststellt und sich davon beeindrucken lässt. ‚Das Neue‘ als objektives Faktum gibt es nicht. Es hängt vielmehr ab von einer entsprechenden Aufmerksamkeitsform und Bewertung, die sich einseitig auf das Neue richtet und es vom Alten scheidet.“³⁰

Kreativitäts- und Wachstumsdispositiv wirken also eng zusammen: Ersteres versichert sich im Wachstum der andauernden Hervorbringung von Kreativsubjekten des Neuen, die auf ihre Unterscheidbarkeit vom Bestehenden geprüft werden; letzteres erhält durch die Einstellung der Aufmerksamkeit auf das Neue den Auftrag zur weiteren Wachstumsuche und zum öffentlichen Vorzeigen seiner Ergebnisse. Freilich muss sich das Zusammenwirken beider Dispositive auch auf die regelmäßige Enttäuschung der durch sie geschürten Erwartungen einstellen: Das Neue des Wachstums kann nicht erfolgreich ins Kreativitätsdispositiv integriert werden, wenn er entweder gar keine mit dem Bestehenden vergleichbaren Kreativitätsleistungen vorzuweisen hat oder wenn sich diese zu wenig gegenüber dem Bestehenden als neu abheben. Umgekehrt läuft die Mobilisierung des Wachstumsdispositivs ins Leere, wenn überhaupt keine neuen Subjekte gebraucht werden, weil das etablierte Personal bereits ausreichend ästhetisch Neues hervorbringt und die verfügbare Aufmerksamkeit bindet. So verzeichnet denn auch Reckwitz unter den Dissonanzen des Kreativitätsdispositivs eine „Diskrepanz zwischen kreativen Leistungen und kreativem Erfolg“: „Nichts sichert mehr kreativerfolg als bisheriger kreativerfolg, dessen Entstehung in der Regel von Zufällen in der Aufmerksamkeitsökonomie abhängt.“³¹ In den drohenden Konsequenzen eines Scheiterns gegenüber dem gesellschaftlichen Imperativ überschneiden sich offensichtlich auch Performance Stratum und Kreativitätsdispositiv: Kreativität gehört zu den grundlegenden Anforderungen an Performance unter kulturellem, ökonomischem und technologischem Paradigma³²; zugleich bedarf Kreativität zu ihrem Nachweis auch der Performance, darf nicht unsichtbares und ungenutztes Potenzial bleiben – und sich dennoch nicht restlos als Potenzial verausgaben, will sie kontinuierlich Neues versprechen.

Mit Recht weist Hänzli darauf hin, dass eine Regulierung durch die „Differenz von Potenzial und Realisierung“³³ keineswegs auf kreative Praktiken im engeren Sinn be-

³⁰ Ebd., S. 41.

³¹ Ebd., S. 351.

³² Vgl. etwa McKenzie: *Perform*, S. 81–88.

³³ Ebd., S. 346.

schränkt ist. Allerdings gibt Kreativität in immer mehr Potenzialbestimmungen den – letztlich nicht präzise bestimmbar – Fluchtpunkt ab, von dem aus Sachkompetenzen erst das ‚gewisse Etwas‘ für eine vielversprechende Umsetzung unter Bedingungen von Unsicherheit und kontinuierlichem Wandel erhalten. Zudem ist Kreativität selbst bei der Erschließung sämtlicher kreativer und nichtkreativer Potenziale gefragt, also auch etwa der Einrichtung von Programmen des Nachwuchsdispositivs. Potenzialismus und Kreativitätsdispositiv gehören damit zusammen, statt gegeneinander zu arbeiten – Hänzis Einwurf lenkt jedoch auch hier die Aufmerksamkeit darauf, wie das Dispositiv bereits mit kreativen Potenzialitäten *vor* ihrer Performance operiert.

Aufbauend auf dem Kreativitätsdispositiv sieht Reckwitz die Spätmoderne auf dem Weg in eine *Gesellschaft der Singularitäten*, die sich systematisch der Hervorbringung des Besonderen, Unverwechselbaren und Unvergleichlichen verschreibt: „Im Modus der Singularisierung wird das Leben nicht einfach gelebt, es wird *kuratiert*. Das spätmoderne Subjekt *performed* sein (dem Anspruch nach) besonderes Selbst vor den Anderen, die zum Publikum werden.“³⁴ Auch für die Arbeitswelt habe diese Entwicklung gravierende Folgen, gehe es dort doch nun immer weniger um formale Qualifikation und messbare Leistung, sondern um die beeindruckende *Performanz*³⁵, die in „ein großes soziales Spiel von Valorisierung und Singularisierung einerseits, von Entwertung und Entsingularisierung andererseits“³⁶ eingebunden ist. Dieses Spiel wird auch mit Potenzialität gespielt – gerade der Begriff des *Talents* habe sich in der Ökonomie der Singularitäten

„zu einer generellen Kategorie entwickelt, mit der man Subjekte nicht nur unter dem Aspekt ihrer gegenwärtigen Fähigkeiten abtastet, sondern auch unter dem ihres Entwicklungspotenzials, in der Zukunft Außergewöhnliches zu leisten. Die spätmoderne Ökonomie der Hochqualifizierten ist so in vieler Hinsicht eine *Talentökonomie*.“³⁷

Gerade der „*Anfangssingularisierung*“ neuer Subjekte kommt dabei eine zentrale Rolle zu, steht sie doch unter einem offenen Versprechen – „Alles scheint möglich.“ – und einer „bemerkenswerte[n] Irreversibilität“ zugleich: „[N]ur in dieser begrenzten Zeit hat das neue Gut oder der neue Name die Chance, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.“³⁸ Mit ihrem Anspruch auf Einzigartiges und Überwältigendes erzeugt die Singularitäts-

34 Reckwitz: *Gesellschaft*, S. 9.

35 Vgl. ebd., S. 208–212.

36 Ebd., S. 17.

37 Ebd., S. 206.

38 Ebd., S. 163.

ökonomie jedoch als „systematischer Enttäuschungsgenerator“³⁹ auch kontinuierlich die „widersprüchliche Unbefriedigtheit“, dass es „zugleich zu viel und zu wenig Neues gibt“, weil „im Meer des vermeintlich Neuartigen nichts *wirklich* Neues und Originelles mehr vorkommt“⁴⁰. Jede Potenzialrealisierung riskiert diese Enttäuschung der Singularitätserwartung – die Mobilisierung immer neuen Potenzials im Nachwuchsdispositiv ist daher auch Kompensation durch diejenigen, die bislang noch nicht enttäuscht haben oder enttäuscht wurden.

1.3.3 Nachwuchs zwischen Signatur der Disziplinierung und Chiffre des kontrollierten Selbst

Performance Stratum, Kreativitätsdispositiv und Gesellschaft der Singularitäten, schließlich Potenzialismus und Nachwuchsdispositiv sind keine konkurrierenden Tendenzen oder einander ablösende Entwicklungsstufen der Gegenwart, sondern allesamt Aspekte eines sozialgeschichtlichen Wandels, den Gilles Deleuze einflussreich als *Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft* bezeichnet hat. Im „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ von 1990 rekapituliert Deleuze die Genealogie der Gegenwart durch Michel Foucault, der mit seinen Konzepten die Grundlage aller angeführten Analysen liefert. Foucault hat umfassend herausgearbeitet, wie das Disziplinarregime seit der Aufklärung Subjekte durch äußeren Druck regiert, indem es sie in vielfältigen „Einschließungsmilieus“⁴¹ unter das Prinzip *Überwachen und Strafen* stellt. Seine später entwickelten Perspektiven geben aber auch schon einen Ausblick auf die postdisziplinäre Gegenwart, die Deleuze Kontrollgesellschaft nennt: Hier verschafft sich die gesellschaftliche Ordnung Geltung, indem sie sich *im Inneren* der Subjekte errichtet und deren intrinsische Selbstentfaltung anleitet. Gerade die Krise beruht in ihrer Beharrlichkeit nicht auf der Verweigerung von Problemlösungen oder hierarchischen Machtkämpfen, sondern lebt von der hierarchieunabhängig geteilten Sorge um die eigenen Existenzvoraussetzungen. Sie ist jenem Machttypus zuzurechnen, den Foucault als *Gouvernementalität* bezeichnet hat.⁴² Dabei geht es nicht mehr um eine disziplinierende, die Subjekte von außen beherrschende Regierung, sondern um die *Regierung ihrer Selbstregierung*, die die Sorge um den Erhalt der herrschenden Ordnung internalisiert hat. McKenzie wagt ent-

39 Ebd., S. 22.

40 Reckwitz: *Erfindung*, S. 353.

41 Deleuze: „Postskriptum“, S. 255.

42 Vgl. Gentili: *Krise*, S. 7–27.

sprechend die Vorhersage: „performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth“⁴³. Und Reckwitz zeigt auf, wie das Kreativitätsdispositiv seine Subjekte nicht nur anweist, sondern *in toto* erfasst:

„Wenn das Subjekt ein im Kern natürlicherweise kreatives sein soll und es *selbst* ein solches zu sein wünscht, dann bedeutet defizitäre oder fehlende kreative Leistung, dass ihm nicht nur soziale Anerkennung versagt wird, sondern es seinem eigenen Ich-Ideal nicht entspricht und sich entsprechend in seinem Selbstverständnis unterminiert sieht. (...) Solange sich das Subjekt mit seinem vorgeblich ureigenen Kreativitätswunsch identifiziert, lässt ihm die Leistungsanforderung der Kreativität kein ‚Außen‘ oder ‚Innen‘ des legitimen Rückzugs.“⁴⁴

Der Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft, der eine solche Regierung der Selbstregierung erst möglich macht, ist ein gesamtgesellschaftlicher Wandel, der die Institutionen der Disziplinierung allmählich durch offenere, an Eigenverantwortung und Selbstentfaltung appellierende Arrangements ersetzt:

„Wir befinden uns in einer allgemeinen Krise aller Einschließungsmilieus, Gefängnis, Krankenhaus, Fabrik, Schule, Familie. (...) Eine Reform nach der anderen wird von den zuständigen Ministern für notwendig erklärt: Schulreform, Industriereform, Krankenhausreform, Armee reform, Gefängnisreform. Aber jeder weiß, daß diese Institutionen über kurz oder lang am Ende sind.“⁴⁵

Man wird in dieser Liste von Institutionen in der Krise ergänzen dürfen: das Theater. Theater wirkt disziplinierend, solange es Subjekte auf ein kanonisches Repertoire normierter Ausdruckstechniken verpflichtet, Kreativität in routinierte Betriebsabläufe nach dem Vorbild einer Fabrik zwingt und sich als Schule moralischen Sozialverhaltens geriert. Eine solche Funktionszuschreibung hat das Gegenwartstheater seinem Selbstverständnis nach zwar längst hinter sich gelassen – die Krise aber ist geblieben. Statt Disziplinar- und Kontrollgesellschaft als Kontrastmodelle einer überwundenen Vergangenheit und einer vollends realisierten Gegenwart zu nehmen, erscheint es daher aufschlussreicher, sie als *gleichzeitig* und oft *widerstreitend* wirkende Regime in einem gegenwärtig *andauernden* Übergang zu verstehen: „though performance is displacing discipline, it has not replaced it. The performance stratum is futural, still under con-

43 McKenzie: *Perform*, S. 176.

44 Reckwitz: *Erfindung*, S. 347 f.

45 Deleuze: „Postskriptum“, S. 255.

struction, and discipline, though in decline, remains operational[.]“⁴⁶ Auch wenn die Kontrollgesellschaft immer weitere Einschließungsmilieus in die Krise stürzt, bleiben disziplinalgesellschaftliche Formationen – wie das integrale Subjekt, gewerkschaftliche Interessensvertretung oder das Theater – erstaunlich hartnäckig und werden oft gerade reaktiviert, um sie gegen die Verflüssigungen der Kontrollgesellschaft ins Feld zu führen. Für Deleuze bleibt offen, „welches das härtere Regime ist oder das erträglichere, denn in jedem von ihnen stehen Befreiungen und Unterwerfungen einander gegenüber“⁴⁷. Entsprechend werden in den Interessenskämpfen des Übergangs nicht selten Disziplinar- und Kontrollgesellschaft gegeneinander ausgespielt, was zu Auflösungsschüben ebenso wie zu offenkundigen Anachronismen führt: Die neofeudale Zuweisung von Talent und Erfolg, die Potenzialbegrenzung durch Potenzialbestimmung, die Überwachung und Vermessung von Performances oder die Naturalisierung von Kreativität – sie alle zeugen davon, dass die Gegenwartsgesellschaft sich von der Disziplinierung löst, bei einem offenen Kontrollregime jedoch noch nicht angekommen ist.

Das Nachwuchsdispositiv ist Emblem dieses sowohl biografischen wie gesellschaftshistorischen Dazwischen. Für die Disziplinarinstitutionen in der Krise geht es Deleuze zufolge „nur noch darum, ihre Agonie zu verwalten und die Leute zu beschäftigen, bis die neuen Kräfte, die schon an die Türe klopfen, ihren Platz eingenommen haben“⁴⁸. Der Nachwuchs kann jedoch nie wissen, auf welcher Seite er steht: bei den Leuten, die zur institutionellen Stabilisierung noch nach disziplinärer Logik beschäftigt werden, oder bei den neuen Kräften, die sich bereits die Freiheiten der Kontrollgesellschaft nehmen können und mit ihren Unterwerfungen rechnen müssen. Nachwuchs bedeutet, unter beidem zugleich zu stehen: der Disziplinierung durch die Verpflichtung des Potenzials auf ein Repertoire an tradierten Techniken, die das Nachwuchssubjekt erst zum Subjekt machen; und der Kontrolle der performativen Selbsthervorbringung als kreatives Subjekt, das neue Praktiken erforscht und damit bislang unbekannte Potenziale verspricht. Nachwuchs erweist sich somit als Paradigma gegenwärtiger *postdisziplinärer Subjektivität* – schließlich ist der Nachwuchsstatus nicht mehr in eindeutigen zeitlichen und kontextuellen Grenzen verortet und damit auch ablegbar, sondern tendenziell auf Dauer gestellt:

⁴⁶ McKenzie: *Perform*, S. 179.

⁴⁷ Deleuze: „Postskriptum“, S. 255.

⁴⁸ Ebd.

„In den Disziplinargesellschaften hörte man nie auf anzufangen (von der Schule in die Kaserne, von der Kaserne in die Fabrik), während man in den Kontrollgesellschaften nie mit irgend etwas fertig wird: Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung sind metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation, die einem universellen Verzerrer gleicht.“⁴⁹

Für den Nachwuchs kommt beides – immer neu am Anfang zu stehen oder nie etwas zum Abschluss bringen zu können – letztlich aufs Gleiche hinaus: Nachwuchs wird zur *Signatur* der Zuweisung einer gesellschaftlichen Funktion und zugleich zur *Chiffre* einer nie sichergestellten sozialen Integration, die Wege durch die Gesellschaft ebenso öffnet wie plötzlich versperren kann.⁵⁰ Auch Deleuze spricht das Nachwuchsdispositiv als Übergangsphänomen auf dem Weg zur Kontrollgesellschaft an – in den Nachwuchs setzt er aber zugleich die Hoffnung auf deren kritische Aufdeckung: „Viele junge Leute verlangen seltsamerweise, ‚motiviert‘ zu werden, sie verlangen nach neuen Ausbildungs-Workshops und nach permanenter Weiterbildung; an ihnen ist es zu entdecken, wozu man sie einsetzt[.]“⁵¹

1.4 Institution, Organisation und Wandel des Gegenwartstheaters

Die vorliegende Untersuchung nimmt die Ausprägungen des Nachwuchsdispositivs im Theater der letzten Dekaden anhand der Formation des Nachwuchsfestivals in den Blick. In Nachwuchsfestivals gibt das Gegenwartstheater dem Nachwuchs eine Chance und Öffentlichkeit, bestimmt seine Potenziale, fordert seine Performance heraus, begeistert sich für ästhetisch Neues und hält dabei nach Singularitäten Ausschau. Zugleich trifft es eine Auswahl und Bewertung, schränkt Potenziale ein, droht Non-Performer:innen mit Ausschluss, nimmt Kreativleistungen ab, registriert enttäuscht das Erwartbare und attestiert immer wieder einzelnen Nachwuchskünstler:innen oder dem Nachwuchs als Ganzem ein Ungenügen. Auf diese Ambivalenz zwischen Ermöglichung und Beschränkung, Ermächtigung und Bewertung, Disziplin und Kontrolle suchen Künstler:innen nach ästhetischen Antworten, die nicht im performativen Leistungsnachweis des krea-

49 Ebd., S. 257.

50 Zu den Begriffen Signatur und Chiffre vgl. ebd., S. 257 f.

51 Ebd., S. 262.

tiven Selbst aufgehen, aber auch nicht zurückführen auf die Subjekthantasmen und Kampfparolen der Disziplinargesellschaft.⁵²

Die Untersuchung dieser Wirkungen und Widersprüche des Nachwuchsdispositivs im Theater kann jedoch nicht allein im Ästhetischen verbleiben, sondern führt notwendig auf die Ebene der Organisation und Institution des Gegenwartstheaters – einschließlich ihres krisenhaften Wandels: In der Auseinandersetzung mit seinem künstlerischen Nachwuchs *organisiert* das Gegenwartstheater den eigenen Wandel, was ebenso Auflösung wie Verfestigung bestehender Verhältnisse bedeuten kann. Doch in der Erforschung von Organisation und Institution des Theaters hat die Theaterwissenschaft aktuell noch derartigen Nachholbedarf, dass diese Studie nicht umhinkann, sich eigene Grundlagen zu erarbeiten. So resultiert dann auch der Umfang der Arbeit aus ihrem doppelten Anliegen, das sich aus zweierlei Richtungen gleichermaßen der Weiterentwicklung der eigenen wissenschaftlichen Disziplin wie dem untersuchten Phänomen der Theaterpraxis verpflichtet sieht:

In Teil I wird die theoretische und methodische Perspektive einer *Organisations- und Institutionsforschung in der Theaterwissenschaft* – die darüber den theatralen Markenkern des Ästhetischen nicht vergisst – entwickelt und bereits deduktiv am Phänomen des Nachwuchsfestivals veranschaulicht; Nachwuchsfestivals dienen aus dieser Richtung primär als Exempel eines Forschungsprogramms, das darüber hinaus auf zahlreiche weitere Phänomene zu richten wäre. In Teil III stehen dagegen *Nachwuchsfestivals* selbst im Mittelpunkt – sowohl überblickend in ihrem dispositivischen Zusammenhang als auch in Fallstudien nach unterschiedlicher Ausprägung und Dispositivfunktion unterschieden; dieser Zugriff folgt nicht zuletzt der Annahme, dass eine kontroverse Reflexion von Nachwuchsfestivals in der Praxis, also an Hochschulen und Akademien, an Theatern und unter jungen Künstler:innen längst im Gange ist und durch eine gründliche theaterwissenschaftliche Aufarbeitung zu fundieren wäre. Dazwischen werden in Teil II die *institutionellen Grundlagen* des Phänomens und seiner Entwicklung herausgearbeitet, sowohl historisch anhand der Formierung des Nachwuchsdispositivs im Theater als auch systematisch an einem Organisationsmodell des Theaterfestivals. Bevor diese komplementären Zugriffe jedoch beginnen können, muss zunächst noch der *Gegenstand der Studie* genauer konturiert werden – was sich selbst schon als durchaus komplexes Unterfangen erweist.

52 Reckwitz' Überlegungen zu alternativen Formen des Ästhetischen außerhalb oder entgegen der Logik des Kreativitätsdispositivs bleiben in dieser Hinsicht wenig ergiebig: Seine Ausformulierungen einer *profanen Kreativität* und einer *Alltagsästhetik der Wiederholung* hängen offenbar dem Ideal einer selbstgenügsamen soziokulturellen Kreativpraxis „jenseits der Originalitätsansprüche eines Publikums“ (*Erfindung*, S. 359) an – die Kunst spielt dabei keine nennenswerte Rolle. Wenn aber das Kreativitätsdispositiv aus der Kunst und einer Verallgemeinerung ihrer Ideale hervorgegangen ist, wie Reckwitz argumentiert, müsste dann nicht auch die Suche nach Alternativen des Ästhetischen zumindest mit von der Kunst ausgehen?

