

## **Talent und Misere. Die Produktion und Inszenierung von sozialer Ungleichheit in der Kulturindustrie.**

Email-Interview mit Pierre-Michel Menger. Von Peter Scheiffele.

*Peter Scheiffele: In ihrem Buch Kunst und Brot gehen Sie von der Überlegung aus, dass der kulturelle Sektor zunehmend an Bedeutung gewinnt. Dies sei nicht nur allein dem in diesem Sektor beobachtbaren Beschäftigungszuwachs und dem anscheinend steigenden Unternehmensgewinn geschuldet, sondern auch der politischen Kopplung dieses Arbeitsmarktes mit anderen gesellschaftlichen Bereichen: Modellhaft werden die im Kulturbetrieb wirksamen Selbstverhältnisse der Akteure und Organisationsformen auch für andere Bereiche beansprucht. Welche unterschiedlichen Ansätze gibt es, diesen wissensbasierten Wandel zu interpretieren und wie beziehen diese Theorien sich auf die vorherrschenden Ungleichheitsverhältnisse in der Wissens- und Kulturproduktion?*

Pierre-Michel Menger: Lassen Sie mich folgende Unterscheidungen vornehmen: Erstens, der Kreativitäts- und wissensorientierte Wandel kann vorwiegend auf ökonomische Bereiche zurückgeführt werden, in denen dieser sich schnell und tieferschürfend vollzieht: Die Formen der Netzwerkorganisation als spezielles Merkmal der Handwerks- (Stinchcombe, Eccles) und Kulturindustrien (Verlagswesen, Film und Musikindustrie) wurden vergleichsweise früh erforscht. Heute konzentriert sich die Forschung mehr und mehr auf Organisationsmodelle, die durch alle Arten von wissensintensiven Aktivitäten versorgt werden, wie etwa wissenschaftliche Forschung oder generell die kulturelle Produktion: Design-Arbeit, Programmierung, Software-Entwicklung oder professionelle Dienste. Entlang einer sektoralen Unterscheidung kommt es zu einer Spezifizierung der davon betroffenen ArbeiterInnen: wie von Powell in seiner wegweisenden Studie *Neither network nor hierarchy* festgestellt wurde, handelt es sich dabei um hochqualifizierte und talentierte Kräfte, die im Besitz eines austauschbaren Wissens sind, das nicht auf spezifische Aufgaben beschränkt ist, sondern für ein breites Spektrum von Aktivitäten angewandt werden kann, gleichzeitig aber auf einem Know-How beruht, einem impliziten, kaum kodifizierbaren Wissen, das unter hierarchischer Kontrolle weniger kreativ und produktiv ist. Unter dieser Perspektive haben die Arbeitszusammenhänge von KünstlerInnen und »WissensarbeiterInnen« genug Gemeinsamkeiten, die es erlauben, Ähnlichkeiten und Gegensätze zu erhellen. Das sind aber aussagekräftige Gegensätze: im Grunde zielt das Research & Development in Wissenschaft und Technik darauf ab, kumulativ zu sein, während die Kunst sich im Gegensatz dazu zwischen der Bewahrung von Meisterstücken und vergangenen Errungenschaften und der frenetischen Suche nach Originalität und Neuheiten bewegt – seien sie eine Quelle für lang anhaltende Innovationen oder nur für kurzlebige Marotten und Moden.

Ein zweiter Weg, den Faktor der Kreativität zu betonen ist, sich eine neue Architektur der Gesellschaft vorzustellen, vorrangig die Hervorbringung und das Entstehen einer neuen Klasse, wie es u.a. Robert Reich und Richard Florida vorgeschlagen haben. In diesem Fall haben sich die unterschiedlichen von mir vorher erwähnten Veränderungen bis zu einem kritischen Punkt angenähert, wo ein bedeutender Teil der Arbeitskräfte sich in den Werten, im Lebensstil, in der Arbeitsethik und in Freizeitaktivitäten ähnelt. Ich habe darin eine Variation eines in der Soziologie sehr bekannten interpretativen Schemas entdeckt: das von »Gemeinschaft« versus »Gesellschaft« à la Tönnies oder das von »mechanischer Solidarität« versus »organische Solidarität« der Gesellschaft à la Durkheim.

Eine kreative Klasse setzt sich aus Leuten zusammen, die eine bestimmte Anzahl von ähnlichen Charakteristika besitzt (hohe Fertigkeiten, wissensintensive Aktivität, Lernpotenzial und verschiedene andere Merkmale, die der Porträtierung der Kreativarbeiten dienen), die aber vor allem die paradoxe Eigentümlichkeit des idiosynkratischen Individualismus miteinander teilen. Indem Florida dies so konzipiert, stellt er das gängige soziale Gesellschaftsmodell auf den Kopf: das bohemistische Randgebiet wird zum gesellschaftlichen Zentrum erklärt. Diese Sichtweise, in der viele Erwerbstätigkeiten und Berufe miteinbezogen werden, führt dazu, dass die Grenzen der

Kreativen weiter ausgedehnt werden, allerdings ohne eine Vorstellung davon, wie diese Tätigkeiten einer hierarchischen Struktur zuzuordnen sind. So überrascht es auch nicht, dass sich dieses Modell vor allem am Prinzip der Lokalität orientiert: die Orte, an denen KreativarbeiterInnen leben, werden aus engmaschigen, losen, flexiblen und überindividuellen Beziehungen konstruiert. Man erinnere sich dabei bloß an Durkheim, der die organische Solidarität der Gesellschaft folgendermaßen beschrieben hat: dass in einer Gesellschaft, in der die Menschen sich aufgrund einer komplexer werdenden Arbeitsteilung und steigenden Anforderungen in der Spezialisierung der Fertigkeiten zunehmend differenzieren, sie gleichzeitig dazu veranlasst werden, in immer engeren Kontakt und dichtere Beziehungen zueinander zu treten, seit sie mehr und mehr Wissen und Informationen austauschen.

Während Durkheim das Risiko der zunehmend konfligierenden Interessen sah, des wachsenden individualistischen Hedonismus, der die soziale Ordnung und ökonomische Effizienz unterwandere, mit einem Wort, der das Risiko der wachsenden Anomie beinhalte, Regulation und soziale Kontrolle erforderlich mache, kommen Autoren wie Florida zu gegenteiligen, weitaus optimistischeren Einschätzungen. Was dabei jedoch weitgehend unterschlagen wird, sind die enormen Chancenungleichheiten der Selbstverwirklichung, die in solch einer Welt des Arbeitens und des Lebensstils vorherrschen: um eine paradoxe Homogenisierung von unendlich differenzierten KreativarbeiterInnen, oder besser gesagt, von individualistischen, lose verbundenen ArbeiterInnen handelt es sich nur auf horizontaler Ebene; bedeutsame Kennzeichen jeder beruflichen Organisation, interne und externe Wettbewerbsstrukturen sowie vertikale Differenzierungen sind im großen Ganzen des gemeinschaftlichen kreativen Lebensstils verschwunden.

Und schließlich kann die Herausstellung der Kreativität der Arbeit allgemeiner ausfallen und unter Absehung von Verweisen auf besondere Sektoren oder Gruppen organisatorische Veränderungen betreffen – selbst wenn Affinitäten zwischen der organisatorischen Veränderung und branchenspezifischen Eigenschaften bestehen (wir sollten daran erinnert werden, dass das ganze typologische Zeugs nur probabilistisch ist). In diesem Fall vergrößert ein Bündel eng verwandter Faktoren die Notwendigkeiten für organisatorische Veränderung zu effizienteren, lohnenderen und mehr stimulierenden Arbeitseinstellungen: erwähnt seien die computergestützten Systeme der Produktion und Information, just-in-time Praktiken und computerisierte Inventarerfassungssysteme, die vergrößerte Vielfalt der Gleichheit, verstärkt durch ein auf Netzwerken aufbauendes Arbeitssystem, Reputation, kurzfristige Aufträge oder Einstellungen sowie die hoch individualisierte Evaluation der Arbeitsleistungen. Kreativität als eine neue treibende Kraft verbessere die Produkte des Arbeitssystems, die Verkürzung des Produktlebenszyklus sowie die neuen Standards der Konkurrenz in den Industrien, usw.

Diese Faktoren haben insgesamt einen starken Einfluss auf die Problemlagen, mit denen sich die ArbeiterInnen heutzutage konfrontiert sehen: die gestiegene Veränderlichkeit, das Lösen von Qualitätsproblemen, Koordination, Kommunikation, der immer dichter werdende Informationsaustausch oder die Entfaltung von Kompetenzen. Diese neuen Herausforderungen sind Kernelemente der von den ManagerInnen eingeführten leistungsintensiven Arbeitssysteme in der posttayloristischen Ära der Erneuerung der Personalführung. Natürlich geben solche Systeme vor, in der langen Tradition der Arbeitsplatzverbesserung zu stehen – darauf aus, die entmutigenden Dimensionen entfremdender Arbeit, die Fragmentierung und die mechanistische Spezialisierung zu überwinden sowie die Motivation und Selbstverwirklichung bei der Arbeit zu fördern. Hauptkriterien solcher Arbeitssysteme sind: Autonomie, Mitbestimmung, Koordination und Kommunikation unter den Angestellten, selektive Stellenbesetzung, umfassende formelle Lerngelegenheiten bei der Arbeit, selbstgeleitete Arbeitsteams sowie weiter entwickelte Entschädigungsverfahren, die das Bündel der finanziellen bzw. inneren Motivationsanreize sowie längerfristige Beziehungen in Betracht ziehen, welches gegenseitiges Vertrauen sichern und Stakeholder-Verhalten fördern sollen.

Jeder dieser drei gegenwärtigen Ansätze der Kreativität auf den Arbeitsmärkten und in Organisationen – branchenspezifisch-beruflich, klassentheoretisch und organisatorisch – stützt sich auf eine ähnliche Grundlage: das Wohl der Gesellschaft, sei es das des Wissens und des kreativen Lernens oder das der positiven Identifizierung mit der Arbeit im Betrieb oder das der Kreativität als ein geteiltes Ethos der Arbeit und des Lebens. Gewissermaßen fällt die Leistungsfähigkeit von künstlerischen Arbeitssystemen in jede dieser Rubriken. Und doch fehlt ein entscheidendes Problem: die unterschiedlichen Dimensionen blieben reine Wahnvorstellung, sollten wir die Aspekte verfehlen, die im Herzen der gefeierten kreativen Bestrebungen liegen: eine harte Konkurrenz, Angebotsüberschuss, prekäre Jobs, unsichere Flexibilität, riesige Einkommensunterschiede, die einhergehen mit ungleicher Reputation und Marktmacht.

*Mit der Kategorie der »expressiven Arbeit« belegen Sie ausgehend von den klassischen Künstlerberufen die zunehmend nach dem 2. Weltkrieg verstärkenden kulturindustriellen »Kreativarbeiten«, wie etwa die von Filmschaffenden, MusikerInnen oder Mode- bzw. WerbedesignerInnen, etc. Wie erklären Sie sich diesen Sog der Kulturindustrie, vor allem angesichts der prekären Beschäftigungsverhältnisse?*

Trotz der offenkundig niedrigen Einkünfte von qualifizierten KreativarbeiterInnen und trotz des hohen Grads an Einkommensunterschieden scheinen die KünstlerInnen nicht davor zurückzuschrecken, einen solchen Berufsweg in zunehmender Zahl einzuschlagen, noch gibt es einen Abzug aus künstlerischen Karrieren, wie man erwarten könnte. Ich würde hier fragen: Sind KünstlerInnen einer unwiderstehlichen »Arbeitsliebe« verfallen oder sind sie die wahren LiebhaberInnen des Risikos, oder etwa nur »vernünftige Idioten«, um einen von Armatya Sen entwickelten Begriff zu verwenden?

Das Argument der »Arbeitsliebe« besteht darauf, dass das Berufsengagement und die Errungenschaften in den Künsten nicht den Anforderungen einer Marktwirtschaft des Austausches angepasst werden können; sie sollten besser als geschickte und zeitintensive Tätigkeiten vorgestellt werden, die eine Übertragungsleistung erforderlich machen, und die KünstlerInnen erbringen, indem sie ihr Leben mittels Nebentätigkeiten wie etwa dem Unterrichten gestalten. Die Ideologie, die das Zeitalter der »Kunst um der Kunst willen« beerbte, verkehrt sogar die Bedeutung von Erfolg und Misserfolg, so dass nur die Anerkennung durch Peer-Groups, zumindest in den Kunstwelten der Hochkultur, von Belang ist. Eine Möglichkeit, sich mit dieser ideologischen Dimension zu befassen, besteht darin, sie in ein immanentes kulturelles Wesensmerkmal – eine Art Berufseigenschaft – zu verwandeln, das im Einklang mit dem künstlerischen Leben steht, oder um genauer zu sein, das die Grenzen zwischen dem beruflichen und privaten Leben und zwischen ihren jeweiligen Grundprinzipien verwischt.

Wird dieses Merkmal jedoch als dem ursprünglichen Sozialisierungsprozess – über den sehr früh Fertigkeiten und Kunstneigungen ausgebildet werden – zugehörig betrachtet, stellt sich heraus, dass solch eine Erklärung hochgradig deterministisch und letztendlich tautologisch ist: KünstlerInnen sind ihrer Kunst verpflichtet und mit der Gemeinschaft ihrer KollegInnen verbunden, unabhängig davon, welchen Grad an Erfolg sie auf dem Markt erzielen.

Das zweite Argument betrifft die ungewisse Berufswahl: KünstlerInnen können RisikoliebhaberInnen sein (was auch immer man als Ursache dieser Vorliebe bestimmen mag), oder sie werden veranlasst, das Risiko unter einer probabilistischen Fehleinschätzung einzugehen. Berufe, in denen enorme Entlohnungen in den Händen einer kleinen Anzahl an Beschäftigten konzentriert werden, während der Großteil der BerufsanfängerInnen arm ist, haben einen hohen Grad an Ungewissheit zur Folge. Der Zugang zu diesem Feld ist weitgehend durch eine Logik der Lotterie bestimmt, gemäß der die SpielerInnen ihre Chancen prinzipiell überschätzen. Die Analogie mit einer Lotterie ist allerdings sehr ambivalent: sie dient dazu, die schiefe Einkommensverteilung als Auszahlungsmatrix zu denken, aber es kann auch irreführend sein, wenn dadurch gesagt wird, dass der Erfolg

rein zufällig ist und nahe legt, nichts mit den individuellen geistigen Fähigkeiten oder Eigenschaften zu tun zu haben.

Eine dritte, weniger deterministische Ansicht dient dazu, die Dimension der Berufswahl zu untermauern, ohne die Eigenschaften sowohl der Arbeit als auch der ArbeiterInnen zu überschatten. Die Entlohnungen in künstlerischen Tätigkeiten sind von zweierlei Art: Neben den monetären Entlohnungen gibt es die sogenannten nicht-monetären Entlohnungen oder »psychischen Einkommens«-Flüsse, die tatsächlich seit langem als eine wesentliche Dimension der Arbeit betrachtet worden sind. Analytisch gesprochen, kann jede Tätigkeit als ein Bündel von Eigenschaften betrachtet werden, die auf mehrere mögliche Kombinationen hinauslaufen: Lohnunterschiede kompensieren die mehr oder weniger attraktive Arbeit und gleichen unter den ArbeiterInnen die gesamten monetären und nicht-monetären Vorteile oder Nachteile einander an.

Die künstlerische Arbeit kann als hoch attraktiv entlang einer Reihe messbarer Dimensionen der Arbeitszufriedenheit betrachtet werden: die Abwechslung der Arbeit, das hohe Niveau an persönlicher Autonomie und Eigeninitiative, die Möglichkeit, ein breites Spektrum von geistigen Fähigkeiten einzubringen oder das Gefühl, sich bei der Arbeit selbst zu verwirklichen, die idiosynkratische Lebensweise, das starke Gemeinschaftsgefühl, die geringe Routine sowie der hohe Grad an sozialer Anerkennung für erfolgreiche KünstlerInnen. All diese Vorteile entschädigen vielleicht mehr für das geringere Einkommen, als dies von weniger flexiblen Tätigkeiten zu erwarten ist. Zur Kenntnis genommen werden sollte, dass – im Gegensatz zum ideologischen Argument, insbesondere zu seinem deterministischen Aspekt – die Leute erst entdecken, was ein nicht-routinemäßiger Job tatsächlich bedeutet, wenn sie ihn erfahren haben.

*Worin besteht für Sie der innere Zusammenhang zwischen der faktisch vorherrschenden Chancengleichheit in der Kultur- und Wissensproduktion und der von der Kulturindustrie vorgenommenen medialen Inszenierung von sozialer Ungleichheit?*

Fraglich ist zunächst, weshalb die KünstlerInnen die Ungleichheiten, von denen sie klassifiziert und hierarchisiert werden, eigentlich akzeptieren, und warum sie diese sogar noch auf derart spektakuläre Weise inszenieren, obwohl sie ideologisch und politisch zuallererst für Positionen und Reformen eintreten müssten, die die Chancengleichheit fördern? Eine Erklärung hierfür setzt voraus, dass man zu einem „ungedachten“ oder „undenkbaren“ Aspekt der Sozialwissenschaften zurückkehrt, nämlich zum individuellen Talent, also dem Sockel der individuellen Reputation, d.h. wie „hoch jemand gehandelt wird“, und dem des Wettlaufs der Entdeckung neuer, origineller KünstlerInnen – dieser Aspekt ist bei der Analyse jedoch hinderlich, da er zur Tautologie führt, wenn man den Erfolg pauschal dem Talent zuschreibt. Seit langem betreiben die Sozialwissenschaften eine objektivistische Reduzierung des Talent-Faktors.

An dieser Stelle muss man darauf achten, zwei Aspekte der Analyse zunächst getrennt voneinander zu betrachten.

Der erste Aspekt stellt das Auseinanderdriften von Bedeutung und Ansehen dar, sowie das der Hierarchien, die der vergleichenden Bewertung von Werken und Talenten entspringen. Diese Unterscheidungen und Hierarchien sind Ausdruck für den Wettbewerb, der mit Originalität und Erfindungsvermögen innerhalb des Systems kultureller Produktion ausgetragen wird. Dies zu bedauern oder zu verurteilen und gleichzeitig den Wert der Originalität und die Differenzialisierung der künstlerischen Produktion hochzuhalten, würde heißen, sich zu widersprechen. Würde man die Bedeutung dessen kennen, was jede/r einzelne KünstlerIn – Werk für Werk – beabsichtigt zu schaffen, gäbe es keine Möglichkeit der Erneuerung, da alles vorhersehbar wäre; und wüsste man um das Talent all derjenigen, die sich dem kreativen Schaffen widmen, wäre der künstlerische Wettbewerb schnell seiner Innovationskraft beraubt, genauso wie die KünstlerInnen ihres Ansporns beraubt wären, zu erfinden und sich zu erneuern, da mit Leichtigkeit vorzubringende und anzuwendende

Regeln es erlauben würden, eindeutig zwischen BewerberInnen um Erfolg und um eine Künstlerkarriere auszuwählen und schließlich zu garantieren, dass die GewinnerInnen dauerhaft produktiv und erfinderisch sind.

Eines der Argumente, die eine eindeutige Beantwortung der Frage nach dem Talent verhindern, ist das Akzeptieren oder – in einer konstruktivistisch-kritischen Haltung – die Ablehnung der Vorstellung von Genie oder von außergewöhnlichem Talent. Aber man braucht das Talent nicht in solch magischen Begrifflichkeiten zu fassen, um die Tatsache zu akzeptieren, dass Fähigkeiten unterschiedlich ausgeprägt sind. In Wirklichkeit reicht es aus, selbst minimale Talentunterscheidungen zu postulieren, die derart wahrgenommen werden, dass sie es erlauben, die einen Individuen ins Verhältnis zu den anderen zu setzen, um einen dynamischen, sich verstärkenden Prozess in Gang zu setzen, der in seiner Folge zu beachtlichen Unterschieden hinsichtlich des Erfolgs führen kann. Dies hat mit der Art und Weise selbst zu tun, wie Talent definiert wird: Wir haben keine andere Möglichkeit, es zu identifizieren und zu beurteilen, als mit relativen Vergleichen und ordinalen Maßstäben. Mögen die Unterscheidungen noch so grob erscheinen, oder binär, wie oft in ästhetischen oder professionellen Beurteilungen (KünstlerInnen oder Werke sind wichtig oder unwichtig, ein Film erst- oder zweitklassig etc...), die Differenzierung und die Hierarchisierung sind nur das Ergebnis von Vergleichen oder Anhäufungen von Vergleichen, die letztlich die Hitlisten und die Bewertungen in der Kunstwelt ausmachen.

Das zweite Element der Analyse betrifft die Mechanismen, die für die Verstärkung der Wert- und Talentunterschiede verantwortlich sind: Das Argument ist nun, dass die Kulturindustriellen und die Akteure auf dem Markt in der Lage sind, den größtmöglichen Profit aus diesen Unterschieden zu ziehen, den Ertrag daraus zu steigern, laut dem bekannten Mechanismus, den Sherwin Rosen in seiner Analyse der Ökonomie der „Superstars“ hervorgehoben hat: erweiterten Märkten dienen, indem durch Werbeinvestitionen und durch Überpräsentation von Werk und KünstlerIn ein Effekt erzielt wird, dessen potenzieller Ertrag massiv sein kann. Hiergegen wendet sich die Kritik an den Kulturindustrien und an der Kapitalanreicherung.

Ein Beispiel: In der Plattenindustrie geben die „Majors“ 20% ihrer Mittel für die Suche nach neuen Talenten aus, während Independent-Labels dafür 60% aufbringen. Mit anderen Worten gehen die Independent-Labels auf die Jagd nach Talenten, um die Innovation und den Wettbewerb mittels Originalität anzukurbeln, während die „Majors“ sich darum sorgen, den Ertrag, der ihnen aus den Reputationsdifferenzen zukommt, zu erhöhen, indem sie diese Differenzen verstärken. Dieser Unterschied zwischen den Investitionen der Independents und denen der „Majors“ in die eigentliche Produktion existierte wahrscheinlich bereits in den 1960er Jahren. Was sich seitdem geändert hat, ist die Form der Konzentrierung durch die Bildung von Multimediaunternehmen, die wie einst produzieren, ihre eigene Produktion und die anderer ProduzentInnen vertreiben und Musikverlage kontrollieren (Inhaber von Copyrights, die stetig verlängert werden). Die „Majors“ haben – sehr viel mehr als damals – Unternehmensgruppen gebildet, die Radio- und Fernsehkanäle sowie Netze der kommerziellen Verwertung (Einzelhandel, Onlinehandel, kostenpflichtiges Downloaden) kontrollieren, um direkten Einfluss auf die erfolgsfördernden Faktoren zu haben. Es ist offensichtlich, dass – durch das Zusammenwirken der einzelnen Beteiligten an der Verwertung von Kunstwerken – die Inszenierung der Talentunterschiede und der Hitlisten (Hitparaden, Charts, etc.) von dieser Seite her wie ein Erfolgs-Katalysator auf dem Weltmarkt wirkt.

*Die Verklärungen künstlerischer Produktion unter dem Diktum der Opferbereitschaft prägen einerseits die Selbstverhältnisse der KulturproduzentInnen, andererseits kulturpolitische Prozesse: Armut mache erfinderisch. Gleichzeitig machen sich zunehmend Stimmen breit, die gerade auch für die Wissens- und Kulturproduktion nicht nur neue Umverteilungsmaßnahmen fordern. Wie beurteilen Sie die Chancen dieser Bewegungen und wie würden sie die Verlaufsformen dieser Kämpfe charakterisieren? Und: Halten Sie es für möglich, dass gerade durch die modellhafte Übertragung*

*künstlerischer Subjektivitäten und kultureller Arbeitsorganisationen auf andere Arbeitsbereiche eine breite Solidarität einsetzen kann?*

Unterscheiden wir zunächst die Kämpfe mit einem unmittelbaren Ziel, was den gewöhnlichen Lauf von Positions- und Interessenskonflikten in der Demokratie ausmacht, von den Kämpfen, die eine radikalere soziale Umwälzung verfolgen. In Frankreich sind KünstlerInnen politisch zum allergrößten Teil links oder linksradikal und pflegen durch Bündnisse oder Interessengemeinschaften ein recht ausgeprägtes Verhältnis zu den sozialen Bewegungen, die sich nicht in den gewöhnlichen Verlauf der Debatten in der repräsentativen Demokratie einordnen lassen – Solidaritätsbewegungen mit ImmigrantInnen ohne Papiere (*sans papiers*), denen die Abschiebung droht, Engagierte in der Globalisierungskritik, Bewegungen zugunsten der gesellschaftlich Ausgeschlossenen, Initiativen von Vereinen zur Klärung wohnrechtlicher Fragen, etc. 2004 haben KünstlerInnen eine ausschlaggebende Rolle bei der von der französischen Zeitschrift „Les Inrockuptibles“ initiierten Petition gespielt, die den „Krieg gegen die Intelligenz“ verurteilt – der von den rechten Parteien in ihrer Bildungs- und Forschungspolitik geführt wurde – sowie sich um eine Reform der Arbeitslosenversicherung der Intermittents (zeitweilig Beschäftigte im Kulturbetrieb) bemüht. Die gleichen Koalitionen haben sich erneut gebildet anlässlich des Kampfes gegen die Reform, die die Regierung mit ihrem „Erstbeschäftigtenvertrag“ für Jugendliche einführen wollte. Es wäre zu langwierig, die Tragweite und die genauen Grundlagen dieser Gelegenheitsbündnisse zwischen Intermittents, prekären WissenschaftlerInnen, StudentInnen und dem Prekariat des Arbeitsmarkts zu analysieren. Einmal abgesehen von den Besonderheiten der Lage in Frankreich – die Krise des Modells eines Wohlfahrtsstaates *à la française*; die enorme Kluft zwischen dem Konfliktpotenzial im öffentlichen Dienst, obwohl gänzlich vor den Risiken des Arbeitsmarktes gefeit, und dem Konfliktpotenzial im privaten Wirtschaftsbereich, obwohl sich die Sicherheit im öffentlichen Sektor buchstäblich von den Beschäftigungsunsicherheiten im privaten Bereich nährt; der Einfluss der Staatseliten; aber auch eine Politik der Umverteilung, die eine Explosion der Ungleichheiten verhindern konnte. Welches Modell wäre langfristig in der Lage, die Position von KünstlerInnen oder von WissensarbeiterInnen im weitesten Sinne mit den Interessen der Arbeitswelt zusammenzubringen? Die Antwort ist zweifellos in neu zu überdenkenden Mechanismen zu suchen, die gewährleisten, dass der Zugang zu Wissen und dessen Einsatz in der Arbeit auf kleinstmöglicher Ungleichheit basiert, ohne den Ausdruck interindividueller Talent- und Fähigkeitsunterschiede zu verhindern. Diese prägen das Gemeingut einer jeden Gesellschaft und sind ebenfalls Quelle für den Wettbewerb zwischen Individuen (wie er von den Künsten und Wissenschaften hochgehalten wird), wie auch wesentlicher Antrieb für die wirtschaftliche Entwicklung.

*Übersetzung aus dem Französischen und Englischen von Carsten Främke und Peter Scheiffele*