

Von der Kunst simultaner Beobachtung.

Literatursoziologie zwischen zwei Kulturen.

Christine Magerski

Zusammenfassung: Seit Wolf Lepenieses einschlägiger Studie *Die drei Kulturen* steht die These der kulturellen Trias von Naturwissenschaften, Literatur und Soziologie, wobei letztere in einer prekären Situation des Dazwischen gesehen wird. Noch prekärer wäre demnach eine Literatursoziologie, die sich explizit zwischen Literatur und Soziologie ansiedelt. Ihrem Erkenntnispotential jedoch, so zeigt der vorliegende Beitrag, tut dies keinen Abbruch, im Gegenteil. Literatursoziologie, versteht man sie als Simultanbeobachtung von Literatur und deren Gesellschaft, ist ein unverzichtbares Instrument zum Verständnis unserer soziokulturellen Umwelt. Um dies kenntlich zu machen, wird in einem ersten Schritt der preisgekrönte deutsche Roman *Schäfchen im Trockenen* von Anke Stelling aus literatursoziologischer Perspektive vorgestellt. Der zweite und dritte Schritt lesen diesen vor der Folie zeitgenössischer Gesellschaftstheorie, wobei zwischen zwei Lesarten unterschieden wird: der Roman als Zeugnis eines Lebens in der flüchtigen Moderne und Risikogesellschaft einerseits und, andererseits, als Beleg für den Aufstieg des Kreativmilieus innerhalb der Ästhetisierungsgesellschaft. Der abschließende vierte Teil hält den Fokus auf diesen Lesarten und formuliert davon ausgehend zentrale Fragen einer Literatursoziologie der Gegenwart.

Summary: In his eminent study – *Die drei Kulturen* – Wolf Lepenies set out the thesis of the cultural triad of natural sciences, literature and sociology, with the latter seen in a precarious situation in between. Even more precarious would be a sociology of literature that explicitly sits between literature and sociology. However, as this article aims to show, this does not detract a sociology of literature from its potential for knowledge. On the contrary, literary sociology, understood as the simultaneous observation of literature and its society, is an indispensable instrument for understanding our socio-cultural environment. To make this clear, the first step presents the award-winning German novel *Schäfchen im Trockenen* by Anke Stelling from a literary-sociological perspective. The second and third step reads this novel against the backdrop of contemporary social theory, whereby a distinction is

made between two readings: the novel as an evidence of a life in fluid modernity and risk society on the one hand and, on the other hand, as an evidence of the rise of the creative class within the aestheticizing society. The final fourth part focuses on these readings and formulates central questions of a contemporary literary sociology.

1. Von der Außenseiterposition zum Literaturpreis

Im Jahr 2019 gingen der Buchpreis der Leipziger Buchmesse wie auch der Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg an den Roman *Schäfchen im Trockenen* von Anke Stelling. Bereits ein Jahr zuvor und damit direkt nach dem Erscheinen wurde dieser vom NDR zu einem der wichtigsten Bücher des Jahres 2018 gewählt – eine Würdigung, angesichts derer jeder Literatursoziologe geradezu reflexartig fragt, von wem die Relevanz eines Buches bestimmt wird und inwiefern der gewürdigte Roman als relevant gelten kann. Da Werturteile dieser Art ohne Bezug zur Umwelt des Werkes nicht gefällt werden können, lohnt es sich, den Roman und seinen Kontext näher zu betrachten. Womit also haben wir es zu tun und woran wird die Bedeutung des Romans festgemacht?

Zunächst zum Roman und hier zu einer Binnenerzählung, welche gleich eingangs von der Autorin in die literarische Form des Briefromans eingefügt wurde:

»Es gibt ein Bilderbuch von Leo Lionni, in dem er den Beruf des Künstlers verteidigt. Das Buch war schon vor vierzig Jahren ein Renner und ist jetzt ein Klassiker – was nicht heißt, dass seine Botschaft durchgedrungen wäre. In diesem Buch gibt es eine Gruppe von Mäusen, die für den Winter Vorräte sammeln und sich ordentlich abplagen – während eine von ihnen nur in der Sonne liegt und angeblich Farben, Gerüche und Eindrücke sammelt. Hat die überhaupt ein Recht, von den Vorräten zu essen, wenn der Winter kommt? Doch siehe: Irgendwann im dunkelsten und hungri-
gsten aller Momente am Ende des langen Winters schlägt die Stunde der angeblich
faul herumliegenden Maus, und sie rettet die anderen mit ihrer Beschreibung der
Farben und Gerüche und des Geschmacks der Welt. ›Du bist ja ein Dichter‹, sagen
die Mäuse, und die Künstlermaus wird rot und nickt.¹

Als eine solche Dichtermaus wird auch Resi, die Protagonistin des Romans gezeichnet, welche gleichzeitig als Ich-Erzählerin und Verfasserin des Briefromans fungiert.

Dass der Vergleich hinkt, da es sich bei dem Briefroman um alles andere als um eine dichterische Beschreibung von Sonne und Farben handelt, räumt

¹ Stelling, *Schäfchen im Trockenen*, S. 16.

die Erzählerin ein und gesteht, im »dunkelsten Moment [...] vom Dunkel des Moments« erzählt zu haben. Der dunkle Moment ist jener, in dem die Protagonistin einen Brief öffnet, der ihr und ihrer sechsköpfigen Familie den drohenden Auszug aus der geräumigen Altbauwohnung im Berliner Prenzlauer Berg ankündigt. An Wohnlage und -situation wird die Existenz der Protagonistin und ihrer Familie festgemacht. Hinter der Kündigung des Mietverhältnisses steht zudem die Aufkündigung langjähriger Freundschaften, wodurch es der Leser mit einer potenzierten Exklusionserfahrung zu tun bekommt: der Ausstoß aus dem Freundeskreis führt zum Ausschluss aus einer eng begrenzten Lebenswelt, die gleichwohl seit den 1990er Jahren bundesweit zum Begriff fortschrittlicher Kultur und Lebenskultur avancierte.

Die soziale Exklusion wird als Machtlosigkeit empfunden, gegen die der Akt des Erzählens ankämpfen soll. Dass Erzählen Macht bedeutet, habe die Erzählerin viel zu spät begriffen. Deutlich sei ihr dies erst angesichts der Kündigung der Wohnung geworden. Die Kündigung wiederum wird im Roman als Reaktion auf eine von der Protagonistin verfasste Erzählung dargestellt, in der diese das Leben der anderen (in diesem Fall ihrer ehemaligen, inzwischen beruflich etablierten Freunde) detailliert beschreibt und in seiner vermeintlichen bürgerlichen Doppelmoral öffentlich bloßstellt. Eine solche erzählerische Bloßstellung aber sei »notwendig« gewesen, weil es um mehr gehe. Worum also, so muss sich der Leser fragen, geht es eigentlich?

Folgt man der Erzählerin, so geht es um soziale Aufklärung. Gerichtet ist der Briefroman an Bea, die vierzehnjährige Tochter, von der es heißt, sie gehöre »initiiert«. Gemeint ist damit keine sexuelle, sondern eine gesellschaftliche Aufklärung. Anders als die Erzählerin selbst es durch ihre Mutter erfahren hat, will sie die eigene Tochter mit »Wissen und Geschichten« über die soziale Welt ausrüsten, so dass sie nicht »naiv und leichten Mutes, sondern beladen mit Erkenntnissen und Interpretationen« ins Leben geschickt wird.² Der dunkle Moment der sozialen Exklusion soll der Tochter erspart werden. Nur darum kommt es laut Ich-Erzählerin zu dem Brief und dem Erzählen von jenen Freunden, die nicht länger Freunde sein wollen, weil sie die Profession der Erzählerin – eben den Beruf des Schriftstellers – nicht als Erklärung gelten lassen.

Das ausdrückliche Anliegen der sozialen Aufklärung begründet ein Spiel mit dem Authentischen, das nicht nur die Form des Romans prägt, sondern auch dessen Wirkung und Rezeption maßgeblich beeinflusst. Dabei handelt es sich nicht um einen realistischen Gesellschaftsroman oder gar um ein Sittenbild, wie man es von den umfassenden Werken eines Zola, Balzac, Roth oder

² Stelling. *Schäfchen im Trockenen*, S. 12.

auch Broch kennt. Vielmehr haben wird es mit einem scheinbar offenen, engagierten und autobiografisch gezeichneten Brief zu tun, der versucht, die am eigenen Leib erfahrenen Zustände des hinter den Fassaden vom Prenzlauer Berg sich verbergenden Milieus in die Öffentlichkeit zu ziehen. Allein der sprechende Titel *Schäfchen im Trockenen* macht deutlich, wogegen sich die Kritik der Autorin vor allem richtet: gegen ein bei den alten Freunden mit der Gründung der eigenen Familien einsetzendes Eigeninteresse und die Verteidigung desselben.

Wer aber artikuliert hier überhaupt die Kritik oder, literaturwissenschaftlicher gefragt, wer spricht und wer lässt sprechen? Die Antwort liegt auf der Hand: Die Autorin lässt ihre Protagonistin in Form einer Ich-Erzählerin sprechen. Auffällig sind dabei die Gemeinsamkeiten: Die Autorin und ihre literarische Figur (wie auch deren Gegenspieler) besuchen in Stuttgart das Gymnasium, ziehen nach der Wende in den Osten Berlins und haben dort wilde gemeinsame Jahre, bis sich die Freunde als Ärzte und Architekten etablieren und als Baugruppe zu Wohneigentümern in einem der nachgefragtesten Bezirke Berlins werden. Die Freunde stehen damit, so will der Roman gelesen werden, für die oben aufgerufene Gruppe von Mäusen, die für den Winter Vorräte sammeln und sich ordentlich abplagen. Im Bild der Eigentümerbaugemeinschaft gewinnt diese Gruppe literarisch ihr Profil. Resi könnte dabeibleiben, schließlich wird ihr von den Freunden sogar eine Finanzierungshilfe angeboten, doch lehnt sie ab. Die Gründe für die Selbstexklusion bleiben trotz aller Innenansichten, welche die Form des Briefromans erlaubt, eher im Dunkeln, scheinen jedoch in einer Mischung von Unsicherheit bezüglich der weiteren Finanzierung und einer generellen Ablehnung von Privateigentum zu liegen. Auch werden die Herkunftsverhältnisse der Protagonistin überaus zäh dargestellt.

Die Autorin selbst kennt den dunklen Moment der sozialen Exklusion nur aus der Imagination. Anke Stelling wurde 1971 in Ulm geboren, wuchs in Stuttgart auf, zog 1991 in den Prenzlauer Berg, absolvierte ab 1997 in Dresden ein Studium am dortigen Deutschen Literaturinstitut, schloss mit einem Diplom ab und zog 2002 zurück in den Prenzlauer Berg, wo sie seither ihre drei Kinder aufzieht und ein Leben als Schriftstellerin führt. Anders als ihre Protagonistin hat sie sich nicht dem Eintritt in eine Baugruppe verweigert und lebt entsprechend. Stelling ist folglich keine Dichtermaus im Sinne einer sich sozial im Abseits befindenden oder gar prekären Künstlerexistenz. Das Gegenteil ist der Fall. Als diplomierte Schriftstellerin mit geradezu klischeehaftem Wohn- und Lebensstil ist die Akteurin der Idealtyp des gegenwärtigen Literaturbetriebs.

Dieser zeichnet sich, ganz wie das von Rudolf Stichweh charakterisierte Feld der zeitgenössischen Kunst, durch zwei wesentliche Merkmale aus: eine Professionalisierung und damit Steuerung der literarischen Produktion und Distribution und eine starke Fokussierung auf Inhalte statt auf Formen.³ Die Steuerung ergibt sich aus dem Umstand, dass die professionelle Ausbildung und mithin eine strukturierte Schulung zunehmend an Bedeutung für den Zugang zum Raum literarischer Produktion gewinnt. Auch sorgen vermehrt systemrelevante Vermittler, in diesem Fall die als Produktmanager auftretenden Lektoren und Literaturagenten, für eine Ausrichtung der Produktion an den jeweiligen Verlags- und Publikumserwartungen.⁴ Auch von daher weisen die Inhalte zumeist eine auffällige Anschlussfähigkeit sowohl an den historischen Künstlerroman wie auch an zeitgenössische Themen des öffentlichen, massenmedial verbreiteten Diskurses auf (Stichworte u.a. Neues Prekariat, Wohnungsnot). Es kommt zu einem regelrechten Spagat zwischen dem modernen Künstlerroman und Themen der Gegenwartsgesellschaft, angesichts dessen daran erinnert sei, dass es die literarische Form des Romans war, in der das Bürgertum erstmals neue Lebensformen und eine eigene Sozialethik erprobte.⁵ Als spezifische Form entstand der Roman durch die für das bürgerliche Zeitalter symptomatische Problematisierung des Protagonisten, wobei es eben insbesondere der Künstler war, welcher problematisch wurde und in seiner Problematik den Anstoß zur Genese des Künstlerromans gab.⁶ Gehen wir davon aus, dass wir uns noch immer im bürgerlichen Zeitalter befinden, so muss mit jedem Künstlernarrativ folglich auch die Frage möglicher neuer Lebensformen und einschließlich einer ihr eigenen Sozialethik verhandelt werden.

Der Roman von Stelling bleibt in dieser Hinsicht auffallend blass. Will man den Standort der Autorin über den Roman hinaus näher bestimmen, empfiehlt sich ein Blick auf die programmatischen Texte, verstanden als Positionierungen im eigentlichen Sinne des Wortes. Nehmen wir ein Interview, das die Autorin dem *Tagesspiegel* gab und das dieser treffend mit dem Untertitel »Spaziergang entlang der Widersprüche« abdruckte.⁷ Hier stellt sich heraus,

³ Stichweh. »Zeitgenössische Kunst«, S. 13f.

⁴ Fischer. *Literarische Agenturen*.

⁵ Burdorf u.a. *Metzler Literatur Lexikon*, S. 660.

⁶ Ruppert. *Der moderne Künstler*, Žmegač. *Geschichte des europäischen Romans* sowie Zima. *Der europäische Künstlerroman*, S. XIff.

⁷ <https://www.tagesspiegel.de/berlin/spiessigkeit-mit-bodentiefen-fenstern-die-autorin-anke-stelling-haelt-dem-prenzlauer-berg-den-spiegel-vor/24532180.html>. (Abruf am 4.09.2020).

dass die Autorin, die in den Romanen äußerst kritisch gegen das eigene Umfeld auftritt, selbst von Prenzlauer Berg nicht »genervt« ist. Den sie umgebenden, trotz aller Konsumlust auf Nachhaltigkeit bedachten Wohlstand nehme sie in seiner Widersprüchlichkeit hin, ohne dass er sie aufregte. Zwar habe sich der Prenzlauer Berg stark verändert, doch sei Veränderung das Leben. Auch gebe es trotz aller Homogenität durch Gentrifizierung »noch kleine Kreativitätsinseln«, und eben eine solche Insel hat sich die Autorin künstlich gebaut: Ihr Arbeitszimmer befinde sich in der Schliemannstraße, in der unsanierten Wohnung eines Bekannten, in der es mit der ganzen Rumpeligkeit wie in einer Filmkulisse aussehe.

Dem Literatursoziologen stellt sich spätestens an diesem Punkt die Frage, ob es sich dabei nicht um eine Inszenierung, ja um eine Simulation handelt. Wird hier nicht das Leben einer armen, ausgeschlossenen Dichtermaus nachgestellt, und dies in einer ebenso simulierten bodenlosen Gegenwart? Gewiss, wir sind im Raum der Fiktionen, doch steht hinter jeder Erzählung, eben weil es sich um »*Erzählspiele*« handelt, auch die Entscheidung der Gewichtung des Erzählenden zwischen den »Elementen von Wahrheit, Anschein, Hörensagen, Unwissenheit, Irrtum und Lüge«. ⁸ Zudem wurden die Autorin und ihr Roman aufgrund besonderer sozialer Relevanz preisgekrönt. Haben Verlag und Literaturkritik den Schein also übersehen? Als Authentizitätsnachweis genügt offenbar, dass die Autorin selbst kurzzeitig in einem Plattenbau im Prenzlauer Berg gewohnt und festgestellt hat, dass »Milieus (sich) erkennen«, etwa, wenn jemand seine Kinder anmotzt oder sie nicht ordentlich eincremt. Aber, noch einmal zugespitzt gefragt, genügt die simulierte Angst vor dem Absturz in die Unterschicht – »falsche Fingernägel, Übergewicht, Ballonseide und Red-Bull-Imitate« – tatsächlich als Motiv des Gesellschaftsromans im Deutschland des 21. Jahrhunderts?

Hinter der Frage steht nicht der Versuch einer Abwertung, sondern der Versuch, die Logik des gegenwärtigen Literaturbetriebs zu verstehen, indem der Roman und seine Gesellschaft gleichzeitig in Augenschein genommen werden. Wenn, verglichen mit Balzacs *Verlorenen Illusionen*, Zolas *Das Werk*, Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* oder auch, zeitlich näher, Houellebecqs *La carte et le territoire*, die Romane von Stelling lokal auffallend begrenzt, inhaltlich belanglos und formal ohne höheren Anspruch erscheinen, so fragt sich, warum die Texte gleichwohl als relevant wahrgenommen und preisgekrönt werden. Zu ihrer Beantwortung müssen wir dichter an die Rezeption heran, um ein erhellendes Licht nicht allein auf die Literatur, sondern auch auf die Gesellschaft der Literatur zu werfen.

⁸ Koschorke. *Wahrheit und Erfindung*, S. 12.

Vorab eine grundsätzliche Bemerkung: Wie ich an anderer Stelle ausführlich gezeigt habe, kommt es spätestens im 19. Jahrhundert auch in Deutschland zu einem für Literatur und Soziologie überaus interessanten Phänomen: der Emergenz der Bohème, welche zum Prototyp einer auf massenhafte Individualität und Kreativität abstellenden Moderne aufsteigt.⁹ Als Sozialtyp wurde die Bohème und mit ihr das Stereotyp der armen Dichtermaus im wahrsten Sinne des Wortes herbeigeschrieben, wobei sich literarische Selbstbeobachtung und ein an ihr orientiertes Handeln wechselseitig stützten und verstärkten. Kein geringerer als Erich Mühsam wusste zu sagen, worin die Leistung der Bohème bestand: »Soziale Menschen aber wirken mit ihrem Leben, wenn es außerhalb der traditionellen Bahnen läuft, erzieherisch.«¹⁰ In diesem Sinne attestiert Mühsam seiner Künstlergeneration, »beispielgebend gelebt« zu haben. Das Leben und das konkrete Handeln waren der Maßstab gesellschaftlicher Aufklärung. Die Bohème gründete auf einer Integrität, das heißt einer weitgehenden Übereinstimmung zwischen den in der Literatur vertretenen Positionen und Werten einerseits und der tatsächlichen Lebenspraxis andererseits. Davon kann angesichts der hier in Rede stehenden Literatur und ihrer Träger nicht mehr die Rede sein. Wenn sie den Literaturbetrieb trotzdem überzeugen, so müssen sich die gesellschaftlichen Erwartungen an Literatur geändert haben. Schauen wir vor dem Hintergrund dieser Annahme also auf einschlägige Diagnosen der Gegenwartsgesellschaft.

2. Die Dichtermaus in der flüchtigen Moderne und klassenlosen Risikogesellschaft

Um herauszufinden, welche Form eine Gesellschaft hat, die Literatur mit Preisen krönt, deren Realismus sich bei näherer Betrachtung als Simulation und pragmatisches Kalkül erweist, muss etwas weiter ausgeholt und die Sozialtheorie der Gegenwart näher betrachtet werden. Ist die Gegenwartsgesellschaft so flüchtig und riskant, wie es Zygmunt Bauman und Ulrich Beck meinen, so kreativ, wie es Andreas Reckwitz nahelegt oder sind wir vielleicht noch immer inmitten der von Gerhard Schulze in den 1990er Jahren beschriebenen Gesellschaft divergierender Milieus, von denen ein jedes in der Kultur nur eine Bestätigung seiner Selbstwahrnehmung sieht?

⁹ Magerski. *Gelebte Ambivalenz*, S. 134-154 sowie *Die Konstituierung des literarischen Feldes*, S. 46-95. Siehe hierzu auch Kreuzer. *Die Bohème*, Bourdieu. *Die Regeln der Kunst* sowie Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*.

¹⁰ Mühsam. *Unpolitische Erinnerungen*, S. 305f.

Beginnen wir mit Bauman. Sein Konzept einer flüchtigen Moderne scheint am ehesten zu der im Roman als bodenlose Gegenwart beschriebenen Gesellschaft zu passen. Laut Bauman haben wir es beim Übergang von der festen zur flüchtigen Moderne mit einem Prozess zu tun, in dessen Verlauf sich soziale Formen, Institutionen und allgemein akzeptierte Verhaltensmuster, die die individuellen Entscheidungsspielräume begrenzen, auflösen oder ihre Gestalt nur für kurze Zeit behalten. Die Verflüssigung sozialer Formen wird als Selbstverständlichkeit akzeptiert und wird damit zur Normalität.¹¹ Damit wächst der Druck auf den Einzelnen. Der Abzug politischer Kontrolle setzt den Einzelnen laut Bauman schutzlos den Unwägbarkeiten eines Waren- und Arbeitsmarktes aus, in dem sich allein temporäre Formen der Zusammenarbeit wie Projekte und Netzwerke finden. Bauman spricht von einer »Privatisierung der Ambivalenz«.¹² Da der Einzelne allein diesem Druck nicht standhalten könne, komme es zu einer Suche nach neuen Gemeinschaften und einer Aufwertung von Freundschaft. Von daher sei die Postmoderne auch das »Zeitalter der Gemeinschaft«, das heißt eine Zeit mit Lust auf, Suche nach sowie Erfindung und Imaginierung von Gemeinschaft.¹³

Eine solche erfundene Gemeinschaft war, wie gesagt, auch die Bohème, und ist heute die von Stelling literarisch diskreditierte, real jedoch auch von ihr gelebte Baugruppe in Prenzlauer Berg. Auf diese trifft zu, was nach Bauman generell die Voraussetzung der Gemeinschaft ist: »the human ability to live with risk and accept responsibility for the consequences«.¹⁴ Das Leben mitsamt seiner endlosen Kette von Entscheidungen liegt in der Hand des Einzelnen. Jedes Scheitern, ist sein Scheitern, so wie jeder Erfolg ganz zu seinem Erfolg wird. Politik wird zu »life-policies«.¹⁵ Im Roman *Schäpfchen im Trockenen* hallt dieser Befund wider, wenn es angesichts der von der Protagonistin beklagten Probleme mantraförmig heißt: »Selber schuld, Katapult!« Doch verbindet sich mit dem Begriff der Lebenspolitiken bei Bauman zweierlei: eine Entlastung der Politik bei gleichzeitiger politischer Aufwertung der Lebensführung. Weil den einzelnen Individuen in der flüchtigen Moderne nur der Traum von einer verlässlichen und sicheren Welt bleibt, gibt es heute Anzeichen dafür, »that people may simply dislike being free and resent the prospect of emancipation, given the hardships which the exercise of

¹¹ Bauman. *Flüchtige Zeiten*, S.7.

¹² Bauman. *Flüchtige Zeiten*, S. 239.

¹³ Bauman. *Flüchtige Zeiten*, S. 301. Bei Bauman heißt es dazu an anderer Stelle auch: »Kontingenz bedarf der Freundschaft als einer Alternative zur Irrenanstalt.« Bauman. *Moderne und Ambivalenz*, S. 285 u. 300.

¹⁴ Bauman. *Liquid Love*, S. 73f.

¹⁵ Bauman. *Liquid Love*, S. 7.

freedom may incur«. ¹⁶ Die Mitglieder des Bauprojekts scheinen diesen Befund zu bestätigen, handelt es sich in Fiktion wie Realität dabei doch um eine Gruppe von Individuen, die sich *in der Freiheit* für die Festlegung und damit die Einschränkung der Halt- und Bodenlosigkeit entscheiden. Sie alle nehmen ein Stück der Moderne mit hinüber in die Postmoderne, wenn sie Eigentum, Arbeit und soziale Beziehungen – ›noch immer‹ – als entscheidend für die gesellschaftliche Stellung und damit die Selbstachtung und das Selbstvertrauen der Einzelnen erachten.

Die organisierte Moderne ist demnach nicht gänzlich in der flüchtigen aufgegangen, sondern wirkt in ihr weiter nach. Der gezielte Ausstieg aus der Sicherheit und die damit verbundene bewusste Außenseiterrolle, aus der die Bohème ihre Selbstachtung und ihr Selbstvertrauen bezog, waren und sind nicht für jeden ein nachahmenswertes Beispiel. Gleichwohl aber wird die freiheitliche Außenseiterrolle in der flüchtigen Moderne regelrecht kultiviert. ¹⁷ Wie ist das möglich? Ist die flüchtige Moderne vielleicht das Ergebnis der Radikalisierung eines Stranges der Moderne, nämlich des unbürgerlichen, nach Alternativen in Kunst und Leben suchenden? Dafür spricht, dass das kreativ-spielerische Leben zur erfolgreichen Lebensform gerinnen konnte; eine Form, die es scheinbar erlaubt, unter dem Dach des gepflegten kommunalen Eigentums so widerstreitende Prinzipien wie Emanzipation und Familie, Freiheit und Zwänge, aber auch eine ostentativ zur Schau gestellte Künstlerexistenz und bürgerliche Lebensführung zu vereinen. Der Preis, den die Bohème für die Freiheit zu zahlen hatte, und der laut Baumann auch in der individualisierten Gesellschaft zu zahlen ist – »precariousness, instability, vulnerability« ¹⁸, – scheint nicht mehr allzu hoch zu sein. Von daher sind womöglich gar nicht mehr und mehr Sicherheiten zugunsten der Freiheit aufgegeben worden und das bürgerlich-antibürgerliche Baugruppenprojekt in Prenzlauer Berg muss anders eingeordnet werden.

Versuchen wir es mit Beck und richten den Blick kurz zurück in die Moderne. Für die Zeit um 1900 bis hinein in die 1920er Jahre haben wir es mit einer Vielzahl von Texten zu tun, aus denen spricht, was Beck als Risikoleben bezeichnet. Nicht die Wahl zwischen Inklusion oder Exklusion bezüglich Bauprojekten setzte die damaligen Akteure unter Druck, sondern der Schritt ins Künstlerleben als ein Schritt aus der bürgerlichen Lebenswelt. Hier beschrieb man nicht nur, sondern *lebte* die Opposition zu jenen stabilisierenden Faktoren, welche sich in der Risikogesellschaft der 1980er Jahre gänzlich aufzulösen beginnen: Familie, Arbeit und Politik. Immer fragwürdiger

¹⁶ Bauman. *Liquid modernity*, S. 18.

¹⁷ Siehe hierzu ausführlich Magerski. *Gelebte Ambivalenz*, S. 212-290.

¹⁸ Bauman. *Liquid modernity*, S. 160.

wird daher für Beck ein »Denken und Forschen in traditionellen Großgruppen-Kategorien – in Ständen, Klassen oder Schichten.«¹⁹ Dass das Bild einer Klassengesellschaft weiterhin existiert, verdanke sich dem Mangel an Alternativen, was jedoch nichts an der Tatsache ändere, dass die gesamte Gesellschaft eine Etage nach oben, das heißt in die Mitte gefahren ist.

Diejenigen gesellschaftlichen Veränderungen zu erfassen, für deren systematische Weiterverarbeitung die Soziologie zuständig ist, war einst auch und nicht zuletzt die Funktion der Literatur, nachgerade des Gesellschaftsromans. Wie ein Seismograph kann die Literatur ihre Gesellschaft erfassen und als solche noch Soziologen wie Bauman ein geradezu emphatisches *In Praise of Literatur* (2016) entlocken. Schauen wir unter dieser Prämisse auf die Gegenwartsliteratur, so stoßen wir auf ein Paradox: Während sich die Sozialtheorie behutsam von der Klassengesellschaft verabschiedet, feiert der prämierte Gesellschaftsroman der Gegenwart deren Wiederentdeckung. Hat sich Beck also geirrt, oder lässt sich seit den 1980er Jahren eine neuerliche Verschiebung innerhalb der Gesellschaftsstruktur beobachten? Hat vielleicht der »Fahrstuhl-Effekt« – das kollektive Mehr an Einkommen, Bildung, Mobilität, Recht, Wissenschaft und Massenkonsum – den Blick getrübt, und die »subkulturelle(n) Klassenidentitäten und -bindungen« sind gar nicht ausgedünnt oder aufgelöst worden? Dann würde der »Prozeß der *Individualisierung* und *Diversifizierung* von Lebenslagen und Lebensstilen« das Hierarchiemodell sozialer Klassen gar nicht unterlaufen und in seinem Wirklichkeitsgehalt in Frage stellen.²⁰

Gehen wir noch einmal in den Roman: Die Autorin lässt ihre Protagonistin, Kind des Arbeitermilieus, auf das Gymnasium gehen, dort Freundschaft mit Schülern höherer Bildungs- und Einkommensschichten schließen und zusammen voller Aufbruchsstimmung in den Osten Berlins ziehen, wo sich nun aber deutliche Risse innerhalb des vermeintlich klassenbefreiten Freundeskreises zeigen und sich die Wege trennen. Die Trennung einschließlich ihrer Gründe wird von der Protagonistin öffentlich kommentiert und damit fiktiv vollzogen, was die Autorin in Teilen real vollzieht. Die Verfestigung der Baugemeinschaft kann dabei als die Verfestigung des Prenzlauer Berg-Milieus insgesamt gelesen werden. Von daher haben wir es vielleicht weniger mit Klassen, als mit Milieus zu tun, die Züge von Klassen tragen. Beck selbst räumt ein, dass wir noch immer glauben, mit dem Beruf unseres Gegenübers auch den Träger des Berufs zu kennen. Auch weiterhin diene der Beruf zur »wechselseitigen Identifikationsschablone« einschließlich der damit ver-

¹⁹ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 139.

²⁰ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 122.

bundenen »Schlüsselinformationen« (Einkommen, Status, soziale Fähigkeiten, Kontakte und Interessen).²¹ Auch in diesem Sinne lebe die erste Moderne in der Politik und Kultur der zweiten fort.²²

Der erbitterte Kampf der Protagonistin und ihrer Autorin um Anerkennung als Schriftstellerin wird vor diesem Hintergrund verständlich. Ein Diplom allein genügt im Feld der Kunst und Literatur nicht. Werke, Vertreiber, Kritiker und erste Erfolge müssen her, um den symbolischen, sozialen und materiellen Status zu sichern. War aber laut Beck schon die Gleichsetzung von Person und Beruf »seltsam«, so habe auch die jüngste Entwicklung eine »prinzipielle Janusköpfigkeit«.²³ Fortschritt und Verelendung griffen in neuer Weise ineinander. Das »Stück Freiheit« werde eingetauscht gegen neue Zwänge und Unsicherheit. »In der Perspektive der Arbeitenden«, so heißt es bei Beck, »konkurrieren die mit den Formen der Unterbeschäftigung einhergehenden Gefährdungen mit der partiellen Freiheit und Souveränität, die sie für die Gestaltung ihres eigenen Lebens gewinnen.«²⁴ Angesichts dessen helfe nur ein rechtlich abgesichertes Mindesteinkommen für alle.

Ein solches würde auch die Probleme zahlreicher Literaten lösen. Doch gibt es ein solches Grundeinkommen bis heute nicht. Was es aber gibt und die von Beck vorgelegte »Theorie der Selbstrevolutionierung des industriellgesellschaftlichen Systems in seiner fortgeschrittensten Entwicklungsphase« zumindest für die freien Berufe bestätigt, ist ein fortlaufend ausgebautes, auch die Dichtermaus auffangendes Netz von Stipendien und Preisen. Beck selbst spricht bereits für die 1960er und 70er Jahre von einem Wandel der Berufs- und Ausbildungsstruktur, von der vor allem die Töchter und Söhne aus Arbeiterfamilien profitiert hätten. Die soziale, und mit ihr die geographische wie auch die alltägliche Mobilität habe die Lebenswege und Lebenslagen der Menschen durcheinandergewirbelt. »Die Lebenswege der Menschen«, so Beck, »verselbstständigten sich gegenüber den Bedingungen und Bindungen, aus denen sie stammen oder die sie neu eingehen, und gewinnen diesen gegenüber eine Eigenrealität, die sie überhaupt erst als ein persönliches Schicksal erlebbar machen.«²⁵

Ein solches Schicksal ereilt auch Stelling und ihre Protagonistin. Beide verdanken ihre Existenz jenem von Beck attestierten Bruch mit stabilen Klas-

²¹ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 221.

²² Beck. *Risikogesellschaft*, S. 222.

²³ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 221 u. 227.

²⁴ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 235.

²⁵ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 126.

senverhältnissen, wie sie bis in die Nachkriegsentwicklung hinein herrschten. Die Bildungsexpansion führte zu einer deutlichen Verschiebung in den Ungleichheitsrelationen. Der »Massenkonsum höherer Bildung« ließ einen Riss zwischen den Generationen entstehen und erlaubte »ein Stück Abschied von den klassenkulturellen Bindungen und Vorgaben des Herkunftsmilieus«. ²⁶ Das ›Stück Abschied‹ genügt im Roman, um das von der Sozialtheorie beschriebene »Minimum an Selbstfindungs- und Reflexionsprozessen« zu ermöglichen, andernfalls könnte sich Resi nicht in ihre Kammer zurückziehen. ²⁷ Aber reicht es auch, um von einem neuen, dem Abschiedsmilieu opponierenden Ankunftsmilieu sprechen? Führt die fortschreitende Individualisierung zu neuen sozialen Formen?

Bleiben wir noch bei Beck und verfolgen den von ihm entworfenen Prozess der dreifachen Individualisierung: Das Individuum wird zunächst aus den historisch vorgegebenen Sozialformen und -bindungen herausgelöst (»Freisetzungsdimension«), verliert seine traditionellen Sicherheiten im Hinblick auf Handlungswissen, Glauben und leitende Normen (Stabilitätsverlust und »Entzauberungsdimension«) und erfährt anschließend eine neue Art der sozialen Einbindung (Wiedereinbindung und »Kontroll- bzw. Reintegrationsdimension«). ²⁸ Die Freisetzung erfolgte in zwei historischen Schüben: in der Zeit um 1900 und in den 1960er Jahren. Seitdem stecken weder Stände noch soziale Klassen oder auch Familie einen stabilen Bezugsrahmen ab. Vielmehr werden die einzelnen Individuen nun selbst zum »Akteur ihrer marktvermittelten Existenzsicherung und ihrer Biographieplanung und -organisation« und damit zur alleinigen »lebensweltlichen Reproduktionseinheit des Sozialen«. ²⁹ Auch hier gilt also der von Stelling immer wieder anklagend zitierte Spruch: »Selber Schuld, Katapult«.

Aber sind die Individuen, so sei der wirkungsmächtige Diskurs einer flüchtigen und riskanten zweiten Moderne erneut unterbrochen, wirklich so auf sich selbst zurückgeworfen, wie es der Begriff des Risikolebens nahelegt? Oder ist es nicht vielmehr so, dass sich, während die um das Recht auf Freiheit und Individualisierung kämpfende Bohème noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts keineswegs von der Mehrheitsgesellschaft als eine erstrebenswerte Lebens- und Sozialform betrachtet wurde, dies mit der Kulturrevolution der 1960er Jahre radikal änderte? Und änderte sich nicht auch erst hier, an dieser Umschlagstelle, unsere Vorstellung vom glücklichen Leben?

²⁶ Beck, *Risikogesellschaft*, 128.

²⁷ Beck, *Risikogesellschaft*, 129.

²⁸ Beck, *Risikogesellschaft*, S. 206.

²⁹ Beck, *Risikogesellschaft*, 208f.

»Glück«, so Bauman, »war nun gleichbedeutend mit der Freiheit zu experimentieren, falsche und richtige Entscheidungen zu treffen, Erfolg zu haben oder zu scheitern, immer neue Varianten angenehmer und erfreulicher Erfahrungen auszuprobieren, zwischen mehreren Optionen zu wählen und das Risiko des Irrtums auf sich zu nehmen.«³⁰ Dass eine solche Umdeutung und mit ihr der Aufstieg der künstlerischen Existenz zum Leitmodell möglich war, verdankt sich vielleicht weniger der massenhaft gewachsenen Risikobereitschaft, sondern der Tatsache, dass das Risiko so riskant nicht mehr ist. »Freedom«, so Bauman pointiert, »does not feel to risky as long as things go, obediently, the way one wishes them to go.«³¹

Das aber bedeutet, dass sich in der flüchtigen Moderne nicht nur die starren Ordnungen, sondern auch das Risiko einer wirklichen existentiellen Bedrohung verflüchtigt haben. Auch Beck spricht trotz neuer Ungleichheiten und ›Neuer Armut‹ in den 1980er Jahren von einer sozialen Entschärfung der »Ungleichheitsfragen«.³² Dies aber zögerlich und mit dem Hinweis darauf, dass nach dem »Ende der traditionellen Großgruppengesellschaft« zwar der Klassenbegriff »verflucht einsam« und jeder Versuch einer Klassifikation schwierig werde, wir es jedoch mit einem »unentschiedene(n) Übergangsstadium« zu tun hätten.³³ In diesem könne der Fahrstuhl nach oben oder auch nach unten fahren. Es bleibt also bei der von Bauman gleichfalls kritisch eingebrachten Lebenspolitik.³⁴ Zu ihr gehört, dass sich die Gesellschaft auf dauerhafte ökonomische und soziale Ungleichheit einstellt und es nicht länger um die Änderungen der Spielregeln, sondern allein um das Recht auf Teilhabe am Spiel geht.³⁵

Resi, so wurde gezeigt, konnte oder wollte dies nicht. Dem Netzwerk, in diesem Fall der Baugruppe, der allein in der flüchtigen Moderne das scheinbar Unmögliche noch gelingt, nämlich Sicherheit und Freiheit zu versöhnen, gehört sie nicht mehr an und sucht stattdessen nach Halt im Schreiben. Vernetzungen entstehen im Verlauf der Interaktion und bedürfen zu ihrem Fortbestand der fortlaufenden Kommunikation. Genau diese aber hat Resi gezielt unterbrochen; ein Akt, der, dies muss noch einmal betont werden, sie signifikant von ihrer Autorin unterscheidet. Allein literarisch wurde der Bruch mit dem bürgerlichen Milieu vollzogen – in der Realität ist die den Bruch

³⁰ Bauman. *Leben in der flüchtigen Moderne*, S. 116.

³¹ Bauman. *Community*, S. 22f.

³² Beck. *Risikogesellschaft*, S. 121.

³³ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 139ff.

³⁴ Bauman. *Leben in der flüchtigen Moderne*, S. 116.

³⁵ Bauman. *Leben in der flüchtigen Moderne*, S. 120.

provokant verfassende Autorin eingebettet in exakt jenem Netzwerk, das couragiert zu verlassen sie ihrer ansonsten weitgehend autobiographisch gefärbten Protagonistin andichtet. Will man verstehen, warum sie dies tut, warum also ein Risiko simuliert wird, das es in der realen Lebenswelt nicht gibt, so muss man zwei weitere Diagnosen der Gegenwartsgesellschaft hinzuziehen: Schulzes Milieutheorie und die von Reckwitz vorgelegte Theorie der ästhetisierten Gesellschaft.

3. Die Dichtermaus als Hypokrisie des Kreativmilieus in der Ästhetisierungsgesellschaft?

Das Klischee der einsamen und armen, sich gegen jede Form der sozialen Vereinnahmung resistent erweisenden Dichtermaus hält sich, die Romane Stellings zeigen dies, hartnäckig, ja wird heute prämiert. Tatsächlich stieg die Zahl der sogenannten freischaffenden Literaten und Künstler bis Ende der 2010er Jahre langsam, aber stetig und scheint erst gegenwärtig zu stagnieren.³⁶ Sprach Beck in den 1980er Jahren noch davon, dass die beschäftigungspolitische Bedeutung »alternativer« Arbeitszusammenhänge trotz der großen publizistischen Resonanz quantitativ nicht allzu hoch zu Buche schlage, so zeichnet Schulze in den 1990er Jahren ein etwas anderes Bild, wenn es heißt, dass der »selbstbestimmte Typus des Aufbaus von Existenzformen« auch die Entstehung sozialer Netzwerke reguliere.³⁷ Beziehungswahl trete nun an die Stelle von Beziehungsvorgaben, wodurch Gruppen entstehen, in denen sich objektiv erlebnissignifikante Zeichenkonfigurationen verdichten; Verdichtungen, an denen sich die Menschen wiederum subjektiv orientieren können. Erst dadurch treten laut Schulze überhaupt Vorstellung und Wirklichkeit in enge Wechselwirkung, womit wir zur Öffnung realer und imaginer Möglichkeiten kommen.

Das in Schulzes *Erlebnisgesellschaft* (1992) im Zentrum stehende Erleben lässt sich wesentlich als ein Erleben der eigenen Individualität verstehen. Erlebt wird diese durch die freiheitliche Wahl von Möglichkeiten und damit durch den bewusst erlebten Akt der Entscheidung. Individualisierung wird

³⁶ Zur Anzahl der freien Schriftsteller und Schriftstellerinnen in Deutschland zwischen 2003 und 2009 siehe: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/38357/umfrage/anzahl-der-selbststaendigen-schriftsteller-innen-seit-2003/> (Abruf am 5.03.2021). Zwischen 2010 und 2018 war die Zahl der Versicherten im Kunstbereich Wort der Künstlersozialkasse nahezu konstant. Vgl. hierzu: https://www.destatis.de/DE/Themen/Querschnitt/Jahrbuch/statistisches-jahrbuch-2019-dl.pdf?__blob=publicationFile, S. 211 (Abruf am 5.03.2021).

³⁷ In Schätzungen werde davon ausgegangen, dass es in der BRD etwa 30 000 aktive Gruppen gibt, in denen zwischen 30 000 und 60 000 (meist jüngere) Menschen engagiert sind. Vgl. Beck. *Risikogesellschaft*, S. 144, Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 73.

demnach in der Bundesrepublik der 1990er Jahre massenhaft erfahrbar. Alle können, wenngleich unter unterschiedlichen Bedingungen, an dem teilnehmen, was wir mit Bauman als ein Individualisierungsrennen (»individualization race«) bezeichnen können.³⁸ An ihm nimmt seit der Moderne auch die ihre Abseitsrolle kultivierende Sozialfigur der Bohème und mit ihr die Dichtermäus als Verkörperung des freien Schriftstellers teil. Bei Schulze taucht sie in einer sozialen Welt wieder auf, die zwar nicht mehr von Klassen und Schichten, sehr wohl aber von einer »Art Milieuethnozentrismus« getragen wird.³⁹ Gemeint ist damit eine neue, der »gesamtgemeinschaftlichen Großgruppenkonstellation« nachfolgende soziale Realität, in der sich einzelne soziale Milieus wie »U-Boote mit fehlerhaften Radaranlagen« und mithin in einer Beziehung des »fundamentalen Nichtbegreifens« begegnen.⁴⁰ Die sozialen Milieus sind mit Schulze als Glaubensgesellschaften zu verstehen, von denen ein jedes ganz auf die Eigenwahrnehmung beschränkt ist. Gleiches gilt für den Einzelnen. Das Resultat ist eine bewusste Distanzierung zu anderen Milieus und ein Klima gegenseitiger Verachtung und Intoleranz.⁴¹ Zu diesen Milieus können wir auch die seit den 1990er Jahren in Prenzlauer Berg prägnant in Erscheinung tretende »neue Kulturszene« rechnen.

Entgegen der Selbstwahrnehmung der Gläubigen sieht Schulze in der neuen Kulturszene nun aber nicht eine Enklave der Individualität und der Freiheit, sondern das »Ende des Traums vom Reich der Freiheit«.⁴² Warum? Hinter der Kulturkritik Schulzes steht die seit Georg Simmel bekannte Paradoxie der Wechselwirkung zwischen Individualisierungs- und Kollektivierungstendenzen, unübertrefflich festgehalten im Bild des »Vereins der Vereinsgegner«.⁴³ Ein solcher Verein ist die neue Kulturszene, von Schulze dem zwischen Hochkultur- und Trivialschema verorteten »Spannungsschema« zugeordnet. Das Spannungsschema ist »historisch das jüngste« und war als Lebensstil noch bis zum Ende der 1950er Jahre »allenfalls Merkmal halbstarker Subkulturen«.⁴⁴ Die Ästhetik der Spannung wird mit ihm zum Prinzip der Lebensführung: Genuss durch expressive Selbstdarstellung, auf Dauer gestellter Aktionismus und, nicht zuletzt, eine Distinktion, bei der sich die Selbstwahrnehmung und -profilierung über die Abgrenzung vom Feindbild

³⁸ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 25.

³⁹ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 541.

⁴⁰ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 364.

⁴¹ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 541 sowie S. 364ff..

⁴² Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 541.

⁴³ Simmel. *Zur Psychologie der Mode*, S. 61.

⁴⁴ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*. S. 153.

der Etablierten und Konservativen schärft. Resi versus Baugruppenmitglieder also, nur, dass sich der Aktionismus hier, für das aus der Bohème erwachsene Spannungsschema eher untypisch, ganz auf die Familie und die eigene literarische Arbeit richtet.

Grundsätzlich folgt damit die Literatur der Sozialtheorie: Was als Altersdistinktion begann, stellt sich mit dem Altern der Protagonisten immer deutlicher als Distinktion zwischen Angepassten und Individualisten heraus.⁴⁵ Die Distinktion richtet sich gegen die »bürgerliche Variante des Etabliertseins im Sinne von Konventionsbestimmtheit, Sicherheitsdenken, Angst vor sozialer Ablehnung, Abwehr von Veränderungen«, wobei die Unkonventionalität zur Konvention umschlägt.⁴⁶ Simmels »Verein der Vereinsgegner« geriert damit zum komfortablen Nonkonformismus, beheimatet in einem Selbstverwirklichungsmilieu, dessen konstitutive Idee – das Subjekt in den Mittelpunkt zu stellen – dank Bildungsexpansion und demographischer Entwicklung immer weiter Raum greifen konnte.

Diese Ausweitung war laut Schulze in den 1990er Jahren bereits soweit fortgeschritten, dass Ansprüche auf Originalität und Exzentrizität nicht mehr aufrecht zu erhalten waren, so dass das derart ausgeweitete Milieu zwar nicht mehr als kohärente Gruppe, wohl aber in Untergruppen aufgespalten weiterbestehen konnte. Die arme, von Exklusion bedrohte Dichtermaus bewohnt gewissermaßen denselben sozialen Raum, in dem sich auch das Baugruppenhaus mit bodentiefen Fenstern befindet, in dem wiederum die wohlgelittene Schriftstellerin Tür an Tür mit Vertretern einer durch soziale Herkunft, Bildung und Erbe gestärkten Generation lebt. Entscheidend ist dabei, dass Schulze dem Selbstverwirklichungsmilieu trotz eines sich abzeichnenden Auseinanderbrechens ausdrücklich eine kulturelle Dominanz bescheinigt. Mit ihm sei in den letzten Jahrzehnten ein »neues gesellschaftliches Kräftefeld« entstanden.⁴⁷

In diesem Kräftefeld nun kommt es meines Erachtens zu einer literatursoziologisch überaus interessanten Korrelation von Autor, Verlag und Kritik. Das Selbstverwirklichungsmilieu verfügt über eine eigene Szene und damit über einen soziokulturellen Ort, an dem es für sich selbst anschaulich wird. Diesem Umstand verdankt das Milieu seinen Vorteil bei der Entwicklung von Gruppenbewusstsein; ein Bewusstsein, das sich laut Schulze in alltagsästhetische und politische Bewegungen umsetzen lässt. Diese verschaffen den

⁴⁵ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 156.

⁴⁶ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 156.

⁴⁷ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 493.

Selbstbeobachtungsromanen des Selbstverwirklichungsmilieus ihr Publikum. Folgt man Schulze weiter, so ist dieses Milieu im Publikum der Neuen Kulturszene etwa doppelt so stark vertreten, wie es seinem Anteil an der Gesamtbevölkerung entspricht. Die neue, vom Selbstverwirklichungsmilieu majorisierte Kulturszene fungiert dabei als eine jener »Konstruktionen, die Sicherheit geben sollen«. ⁴⁸

Die soziale Konstruktion funktioniert; die Kulturszene gibt Sicherheit. Mehr noch: die Auseinandersetzungen drehen sich nicht mehr um die soziale Frage, sondern haben sich auf das Gebiet des Kulturellen verschoben. Schulze spricht diesbezüglich von einem »Kulturkonflikt« und hält fest: »Insgesamt steht das Szenario des Kulturkonflikts für eine Phase der Pluralisierung, der Entvertikalisierung und der Relevanzsteigerung von Distinktion und Lebensphilosophie.« ⁴⁹ Innerhalb dieses Kulturkonflikts dominiere eindeutig das mit antibürgerlichen Attitüden angereicherte bildungsbürgerliche Selbstverwirklichungsmilieu. Zusammen mit dem Niveaumilieu schaffe es sich Öffentlichkeiten in Form von Szenen, »wo sie existentielle Anschauungsweisen darstellen, sich orientieren, ästhetische Muster stabilisieren und ›Ansätze von Großgruppenbewußtsein‹ entwickeln«. ⁵⁰ Da ihre Vertreter auch die gesellschaftspolitischen Programme der Kulturpolitik formulieren, Kulturcorporationen organisieren und betreiben und sich selbst als Künstler darstellen, dominieren sie das gesamte kulturpolitische Handlungsfeld und mithin einen laut Schulze lediglich aufgrund des regionalen Charakters der Kulturpolitik in seiner gesamtgesellschaftlichen Bedeutung unterschätzten Bereich. Tatsächlich aber führe die »asymmetrische Präsenz« des Niveau- und Selbstverwirklichungsmilieus zur Entstehung »asymmetrischer Wirklichkeitsmodelle«. ⁵¹

Im Rückblick auf Bauman und Beck müsste man folglich sagen, dass es in der reflektierten Moderne sehr wohl eine starke, die Wirklichkeit und ihre Wahrnehmung steuernde Politik gibt, nur verschiebt sich diese von der Sozial- zur Kulturpolitik. Umso bemerkenswerter ist, dass diese trotz kontinuierlich steigender Staatsausgaben in der Sozialtheorie der 2000er Jahre so gut wie keine Erwähnung (mehr) findet. Illustrieren lässt sich das Gemeinte an Reckwitz: Auch bei ihm wird die Erosion der organisierten Moderne zum Ausgangspunkt einer neuen Gesellschaftstheorie. ⁵² Wie Schulze betont er die

⁴⁸ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 493 und S. 72.

⁴⁹ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 545.

⁵⁰ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 520.

⁵¹ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 520.

⁵² Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 335.

Bedeutung der 1960er und 1970er Jahre, dies jedoch nicht für die Entstehung und Verbreitung des Erlebnis- sondern des Kreativitätsdispositivs. Seit den 1980er Jahren lasse sich beobachten, dass das normative Modell der Kreativität und entsprechende Praktiken, die versuchen, dieses scheinbar flüchtige Moment zu institutionalisieren, im Kern der westlichen Gesellschaften und ihrer postmaterialistischen Mittelschicht angekommen sind und diesen seitdem hartnäckig besetzt halten.⁵³

Dabei polarisiert Reckwitz zwischen organisierter und ästhetischer Moderne. Das Ästhetische wird, neben dem Politischen und Religiösen, zum dritten Ort der Moderne, an dem sich Affekte ballen und Motivationen erzeugt werden. Verstanden werden alle drei von Reckwitz als gesellschaftliche Erregungskomplexe, die sich strukturell insofern voneinander unterscheiden, als das Religiöse die Affekte an transzendente Bezüge und das Politische diese an die Vervollkommnung des sozialen Kollektivs koppelt, während das Ästhetische sie an die sinnliche Wahrnehmung um ihrer selbst willen bindet. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive muss diese Unterteilung noch einmal differenziert und auf die Sonderstellung der Literatur verwiesen werden. Literatur ist sprachlich verfasst und steht als diskursiv auftretender Erregungskomplex, wie gerade die Romane Stellings zeigen, zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen. Stelling literarisiert die Hoffnungen auf Vervollkommnung des sozialen Kollektivs und macht aus der diesbezüglichen Enttäuschung eine sinnliche Wahrnehmung um ihrer selbst willen – ein Buch beziehungsweise Bücher, die als Erlebnis- und Kommunikationsangebote in den Auslagen der Buchhandlungen urbaner Zentren (nicht selten neben den Werken von Reckwitz) stehen.

Mit der raumgreifenden Durchsetzung des Kreativitätsdispositivs aber tritt »die Figur des erfolgreichen Künstlers als Kreativarbeiter« an die Stelle des marginalen Künstlers.⁵⁴ Ihr Stellenwert beruht auf dem Zusammenwirken von vier Akteuren, von Reckwitz als »Ästhetisierungsagenten« bezeichnet: die urbanen Künstlerszenen und Subkulturen, die postmaterialistische, akademische Mittelschicht, die lokal und global agierenden Unternehmen des postfordistischen Konsums und der Kreativökonomie sowie die Stadtpolitik.⁵⁵ Künstler, Literaten und Akteure innerhalb der sogenannten Subkulturen wären heute demnach keineswegs randständig und exkludiert, sondern vielmehr gewichtige Akteure innerhalb der Ästhetisierungsgesellschaft.

⁵³ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 10.

⁵⁴ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 271.

⁵⁵ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 287.

In ihr gehen Ästhetisierung und Medialisierung Hand in Hand. Wie sich auch und gerade an einer Autorin wie Stelling und ihrer Romanfigur zeigt, haben wir es heute mit einer »massenmediale(n) Konstruktion expressiver Individualität« zu tun. Ästhetisierung setzt dabei eine bestimmte Form des Individuums voraus, das kreative Subjekt, welches noch immer die Form des brotlosen Künstlers oder eben der Dichtermaus annehmen kann. Wenn der Roman letztere neben und in Konkurrenz zu einer diplomierten, im Umgang mit kreativen Computerprogrammen geschulten und erfolgreichen Designerin platziert, so ruft er gewissermaßen im Vorübergehen auch die neue Form expressiver Individualität auf. Beide – die arme Dichtermaus und die erfolgreiche Designerin – sind Träger des Künstlerhabitus und expressive Subjekte, die ihre Selbstschaffung vor dem Publikum des Prenzlauer Bergs zelebrieren. Die »Aufführung des *performing self*« wird selbst zur ästhetischen Form. In den Worten von Reckwitz: »Die Lebensform der Boheme erfindet sich offensiv als Lebensstil, das heißt als ein Insgesamt von Praktiken, deren Zeichenhaftigkeit bewusst gestaltet wird.«⁵⁶ Der »Modus der *Subversion*«, mit dem der Lebensstil der Boheme der Skandalisierungsstrategie der modernen Kunst entsprach, sei damit jedoch verschwunden; die Idee der Originalität werde teilweise von Bedeutungen entleert und formalisiert.⁵⁷

Mit der Formalisierung von Abweichung ist der entscheidende Punkt meiner Argumentation erreicht. In ihr hat sich ein Teil gegenwärtiger Literatur eingerichtet. Das dies möglich ist, verdankt sich jener »bemerkenswerte(n) Umkehrung«, mit der in den 1960er Jahren die Idee und Praktiken der ehemaligen Subkulturen in die Hegemonie umschlugen: »Das Kreativitätsideal der scheinbar hoffnungslos randständigen ästhetisch-künstlerischen Gegenbewegungen ist in die dominanten Segmente der Gegenwartskultur, in ihre Arbeits-, Konsum- und Beziehungsformen eingesickert und dabei nicht dasselbe geblieben.«⁵⁸ Dies gilt insbesondere für die Literatur. Die arme, rebellierende Dichtermaus steht heute – Stelling und ihre Protagonistin bezeugen dies – in der Mitte der Gegenwartskultur, ausgestattet mit hegemonialer Macht. Die preisgekrönten Werke sind ein Abbild der Arbeits-, Konsum- und Beziehungsformen des dominanten Segments der Gegenwartskultur – nur, dass die Autorin mit ihrer Hauptfigur an einen Akteur erinnert, den es in der Realität zwar einmal gab, der gegenwärtig aber allein in der Fiktion als Karikatur seiner selbst noch beheimatet ist.

⁵⁶ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 75.

⁵⁷ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 75.

⁵⁸ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 14.

4. Aufgaben einer Literatursoziologie der Gegenwart

Den von der Sozialtheorie attestierten Aufstieg der literarisch-künstlerischen Subkultur zur Hegemonialmacht und die ihn begleitende Entstehung verzerrter Wirklichkeitsmodelle zu verstehen, zählt zu den zentralen Aufgaben gegenwärtiger Literatursoziologie. Als simultane Beobachterin von Literatur und Gesellschaft kann sie die wechselseitige Stabilisierung von Erwartungshaltungen und kulturellen Formen auf Seiten der Produzenten, Distribuenten und Rezipienten von Literatur erfassen. Wie sie dabei vorgehen könnte, sei abschließend kurz skizziert. Vorab aber sei darauf verwiesen, dass eine so verstandene Literatursoziologie nicht mit einer Literaturkritik zu verwechseln ist, welche, wie etwa 2008 im Feuilleton der *FAZ* unter der Überschrift »Autorenförderung? Hungert sie aus!«, auf die negativen Auswirkungen staatlicher Förderung einschließlich der Literaturpreisflut auf die Literatur verwies.⁵⁹ Es geht ihr nicht um eine Kritik an der Tatsache, dass aus Wölfen »Schoßhunde« geworden sind, sondern um ein wissenschaftliches Verständnis dieser Transformation.

Dabei setzen Kritik und Wissenschaft am gleichen Punkt an: an der Beobachtung einer sozialräumlich immer enger und zentrierter werdenden Literatur inmitten eines gleichzeitig immer dichter werdenden, kulturpolitisch gewollten Netzes staatlicher Institutionen, Akademien, Verbände, Stiftungen, Verlage und Vereine. Ein Aushungern und mit ihm ein Zurück zu jenen Zeiten, in denen es eine reale Spannung zwischen Teilen der Künstlerschaft und dem Bürgertum gab, wird von der Wissenschaft insofern ausgeschlossen, als es dazu, wie Kreuzer bereits in den 1960er Jahren unmissverständlich gezeigt hat, einer anderen Gesellschaft bedürfte.⁶⁰ Festzuhalten bleibt folglich eine radikale Umkehrung der Verhältnisse, bei der aus einer sich selbst mit opponierendem Gestus aus der bürgerlichen Ordnung der Moderne exkludierenden Dichtermaus die Protagonistin einer historischen Binnenerzählung geworden ist – gerahmt von den Auf- und Abstiegsgeschichten des hegemonialen Milieus einer Ästhetisierungsgesellschaft, in dem sich die Autorin, den eigenen sozialen Standort aus- und das historische Bild der armen Dichtermaus einblendet, erfolgreich zu positionieren vermag.

Die Positionierung selbst beginnt mit der Entscheidung der Autorin für eine bestimmte Form. Immer, so die Annahme der Literatursoziologie, steht hin-

⁵⁹ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literarisches-leben-autorenforderung-hungert-sie-aus-1545561.html> (Abruf am 14.11.2020).

⁶⁰ Zu den Bedingungen des spezifisch modernen soziokulturellen Phänomens der Bohème siehe ausführlicher Kreuzer. *Die Bohème*, S. 242.

ter einem Text eine formale Entscheidung und mithin ein Abwägen vielzähliger Möglichkeiten. Dies gilt auch und gerade für diejenigen Autoren, welche eine professionelle Ausbildung an Literaturinstituten durchlaufen haben. Eine Naivität in der Formentscheidung, wie sie Georg Lukács bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts für obsolet hielt, kann hier grundsätzlich ausgeschlossen werden.⁶¹ Dabei hätte sich der behandelte Stoff, also die Exklusion aus einer vom Kreativmilieu bevorzugten Wohnlage, theoretisch auch als naturalistisches Sozialdrama oder Gedicht, etwa in Form eines Klageliedes, gestalten lassen. Stelling entschied sich für die vorherrschende Form, den Roman, und hier wiederum für den Briefroman. Warum? Vielleicht, weil der Stoff weder für ein Klagelied noch ein naturalistisches Sozialdrama hinreicht. Vielleicht gibt es (zumindest aus einer Perspektive außerhalb des Milieus betrachtet) gar keinen Grund zur Klage, und eben diese mangelnde Ernsthaftigkeit unterläuft auch jeden Zug ins Dramatische oder gar Tragische.

Dem wäre ebenso weiter nachzugehen wie der oben bereits aufgeworfenen Frage, warum es bei allem Realismus an der entscheidenden Stelle zu einer Fiktionalisierung kommt. Wie ein Fontane, der angesichts der naturalistischen Nahaufnahmen des Elends im Berlin der Industrialisierung den Realismus auf den bürgerlichen beschränkt wissen wollte, wagt sich das Narrativ weder biographisch noch textuell raus aus der kleinbürgerlichen Welt eines begrenzten Milieus. Geradezu folgerichtig fällt die Formentscheidung dann auch zugunsten des Briefromans aus; eine Form, die wie keine andere ein Wechselspiel von Realität und Fiktion bei gleichzeitigem Anschein von Authentizität ermöglicht. Die dem Brief eigene Privatheit des Zwischenmenschlichen, gewöhnlich in Umschlägen versiegelt oder durch gezielte Adressenwahl garantiert, wird von der Veröffentlichung konterkariert und der Text zur Literatur.

Folgt die Frage, wie diese Form von Literatur zur preisgekrönten wurde. Hier muss die Literatursoziologie die Ebenen der Distribution und Rezeption schärfer ins Auge fassen. Zwischen dem Autor, dem Verlag und der Kritik bis

⁶¹ Lukács sprach bereits 1910 vom »Stempel des Bewußten«, den alle literarischen Werke der Moderne tragen. Einmal bewusst geworden, werde jede Veränderung im Bereich der Formen zum Resultat einer gezielten Suche der Literaten nach Alternativen. »Eine Naivität, die als Reaktion gegen seine eigene Epoche imaginiert ist, trägt genauso den Stempel des Bewußten, wie die willentliche Ausführung der Bewußtseinstendenz (Maeterlinck und Hofmannsthal)« (Lukács. *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, S. 33). Pierre Bourdieu wird diesen »Stempel des Bewußten« Jahrzehnte später wieder aufnehmen und von der »fortschreitenden Aufdeckung der Form« sprechen, hinter die in der Literatur kein Weg mehr zurückführe. Vgl. hierzu: Lukács. *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, S. 33; Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 223 sowie zur Genese der formalen Literatursoziologie Magerski. *Die Konstituierung des literarischen Feldes*, S. 125-143.

hin zur Jury muss es etwas Verbindendes geben, eine Übereinkunft, welche die Anschlusskommunikation überhaupt erst ermöglicht. Selektionen, so die Annahme, finden nicht nur als thematische und formale aufseiten der Autorin statt, sondern auch aufseiten der Verlage und Kritiker. Wenn die Jury, wie gesagt wurde, das Gewicht des prämierten Werkes wesentlich an der von ihm geleisteten sozialen Aufklärung festmacht, so folgt sie damit dem Selbstverständnis der Autorin, was wiederum auf ein geteiltes nachdrückliches Interesse an sozialer Aufklärung schließen lässt. Letztere ist dabei, auch dies wurde bereits herausgestellt, eng auf einen kleinen, aber wirkungsmächtigen Sozialraum begrenzt. Weil dem so ist, es also nicht um den Versuch einer breiten gesellschaftlichen Aufklärung, sondern um eine Milieustudie geht, liegt es nahe, die weiteren literarischen Akteure in eben diesem Milieu und innerhalb dieses Milieus wiederum eine geschmackliche Übereinkunft zu vermuten.

Geschmack ist – angefangen von Schücking bis hin zu Bourdieu – ein zentraler Begriff der Literatursoziologie, dem die Annahme zugrundliegt, dass es bestimmte soziale Geschmacksträgertypen gibt.⁶² Die Suche nach derartigen Geschmacksträgertypen wurde und wird gern als literaturferne Vereinfachung kritisiert, erweist sich bei Interesse an literatursoziologischer Aufklärung jedoch als ein aufschlussreiches Unterfangen. Suchen wir kurz nach den Geschmacksträgertypen von *Schäpfchen im Trockenen* und fassen das institutionelle Geflecht um den Text zusammen: Da ist zunächst der seinerseits mehrfach preisgekrönte Verbrecher Verlag, ebenfalls in Berlin ansässig. Seine Webseite markiert bereits mit dem Slogan »Verbrecher Verlag – Gute Bücher« eine Abgrenzung zu »schlechten Büchern« und präsentiert die eigene Verlagsgeschichte in einem Modus kultivierter Selbstmarginalisierung, wie man ihn von der Position der eingeschränkten Produktion aus der Feldtheorie Bourdieus kennt. Zu ihr passen – neben dem mit dem Rechtsbruch kokettierenden Titel des Verlags – auch seine Verbindung zum »Kaffee Burger«, einem im subkulturellen Segment des Ostberliner Kulturbetriebs traditionsreichen Künstlerlokal, die auffallende Betonung der Unabhängigkeit, die freundschaftliche Verbundenheit mit Zeitungen wie *JungleWorld* oder der *taz*⁶³ sowie eine alternativ angelegte Stadtbuch-Reihe, welche ausdrücklich keine Reiseführer anbieten will, sondern »Einblicke in die Kultur, Geschichte, aber auch in die Kneipenszene und das Bohemeleben einer

⁶² Zum Geschmack und den Geschmacksträgertypen siehe vor allem Schücking, *Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte*, Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* sowie Magerski/Karpenstein-Eßbach, *Literatursoziologie*, S. 105-129.

⁶³ Siehe: <https://taz.de/Berliner-Verlagspreis/!5638609/> (Abruf am 9.08.2020).

Stadt«. ⁶⁴ Die *taz* brachte aus Anlass der Verleihung des Berliner Verlagspreises 2019 unter dem Titel »Ausgezeichnete Verbrecher« gar einen eigenen Beitrag, der nach dem Gesagten kommentarlos zitiert werden kann: »Die Jury hat mit Verbrecher einen offensiv linksradikalen und zugleich avancierten und ohne jeden Zweifel relevanten Verlag prämiert. Verbrecher ist seit 1995 zu einem Hecht im Karpfenteich der zumeist linksliberal-bürgerlichen deutschsprachigen Publikationshäuser aufgestiegen und führte damit eine Tradition erfolgreicher alternativer Kleinverlage zu neuer Blüte«. ⁶⁵

Und die Literaturkritik, welche nicht zuletzt für die Preisvergabe ausschlaggebend ist? ⁶⁶ Die *taz* widmete dem Roman *Schäfchen im Trockenen* eine ausführliche Rezension, in der es heißt, dass der Roman eminent sozialkritisch sei: »Das, was Anke Stelling in ihrem Roman härter herauschält denn je, ist die Beschreibung unserer Klassengesellschaft. Es geht um den Versuch einer Frau, Klassenbewusstsein zu entwickeln in einem Land, in dem es, anders als zum Beispiel in Frankreich, eher als uncool gilt, über diese gute alte Frage nachzudenken.« Dichter am Text kann Kritik nicht sein. Etwas anders verhält es sich bei der *Süddeutschen Zeitung*, welche nach Erscheinen des Romans schrieb, dass dieser das Sezieren des Berliner Selbstverwirklichungsmilieus mit einer Wut unternahme, die selten in der Gegenwartsliteratur sei. Wirklich über die Autorintention hinaus gingen allein die Literaturkritikerin Iris Radisch mit ihrem Verriss des Werkes als »Vulgärsoziologisches« sowie die Rezensentin Carolin Strübele. Letztere wagte es, die Frage zu stellen, wie es sich wohl anfühle, wenn man seiner Romanfigur einen Literaturpreis verleiht und diesen als Autorin dann in der Realität selbst bekommt. ⁶⁷

Die Frage ist mehr als berechtigt, scheint der Umschlag von Fiktion in Realität im Falle der vermeintlich marginalisierten Dichtermaus doch an ein Wunder zu grenzen. Noch einmal also: Wie ist es möglich, dass eine Autorin, die ihre enttäuschte, wütende, von Existenzangst geplagte Protagonistin am Ende des Romans einen Literaturpreis in Höhe von 15.000 Euro gewinnen lässt, diesen in Form des Leipziger Buchpreis selbst erhält? Ist es aufgrund

⁶⁴ <https://www.verbrecherverlag.de/> (Abruf am 14.10.2020).

⁶⁵ Siehe: <https://taz.de/Berliner-Verlagspreis/!5638609/> (Abruf am 9.08.2020).

⁶⁶ Zur Bedeutung der Literaturkritik und ihre Verbindung zu Literaturpreisen siehe Neuhaus. *Literaturkritik* sowie Vandenrath. *Thema. Literatur und ihre Förderung* (https://www.ku-poge.de/kumi/pdf/kumi109/kumi109_22-23.pdf).

⁶⁷ Zur Debatte um Stelling's Romane als »Gesinnungsprosa« siehe: <https://www.begleitschreiben.net/gesinnungsaesthetik-klassenliebe-und-meinungsposten/> (Abruf am 14.11.2020).

der »Wutrede einer Künstlerin, die es nicht hinnehmen will, mundtot gemacht zu werden« und aus ihrer »unterprivilegierten Stellung heraus (prekäre Verhältnisse, vier Kinder)«⁶⁸ das eigene Milieu seziert? Oder ist es aufgrund einer tiefgreifenden Kenntnis dieses im Kultur- und Literaturbetrieb überaus einflussreichen Milieus, dass sich die wechselseitigen Erwartungserwartungen von Produzenten und Rezipienten hier bis zu einem Punkt steigern, an dem die Fiktion zur Realität wird und sich das Milieu selbst krönt?

Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es weitreichender Forschungen der empirischen Literatursoziologie und mithin einer Richtung, die heute fast nur noch in großen Medienunternehmen und folglich außerhalb der Wissenschaft existiert.⁶⁹ Darüber hinaus bedarf es einer größeren wissenschaftlichen Unerschrockenheit der Literatur gegenüber. Die bewusst kritische Frage, ob es sich bei Romanen wie dem hier als Beispiel gewählten, um Gesellschaftskritik oder Kitsch handelt, darf von der Literatursoziologie nicht ausgespart werden. Sie wird damit nicht zur Literaturkritik. Wie Christa Karpenstein-Eßbach und ich an anderer Stelle gezeigt haben, geht gerade die Literaturkritik spätestens seit dem Einzug des Pops in die Literatur auffallend vorsichtig mit dem Kitschbegriff um.⁷⁰ Hinter ihm, so wird in postmodernen Zeiten befürchtet, stehe noch immer zu sehr die Vorstellung einer ästhetischen Norm einschließlich der sich an ihr aufrichtenden ästhetischen Erziehung.

Warum aber davor zurückschrecken, insbesondere in Zeiten, in denen die Literatur selbst zur sozialen Aufklärung und Erziehung anhebt? Bedienen könnte man sich etwa Umberto Ecos berühmt-berüchtigter Definition, der zufolge Kitsch das Werk ist, »das zum Zweck der Reizstimulierung sich mit dem Gehalt fremder Erfahrung brüstet und sich gleichwohl vorbehaltlos für Kunst ausgibt«.⁷¹ Folgt man ihr, so handelt es sich bei dem Briefroman von Anke Stelling zweifelfrei um literarischen Kitsch. Die Autorin brüstet sich mit der fremden Erfahrung der Exklusion zum Zwecke der Reizstimulierung und gibt dieses gleichwohl (Stichwort: Dichtermaus) vorbehaltlos als Kunst aus. Auch geht fast alles verloren, was die Literaturwissenschaft mit dem Künstlerroman verbindet: Angefangen bei der Projektion einer utopischen

⁶⁸ So in *Die Zeit*. <https://headtopics.com/de/anke-stelling-schweigen-in-prenzlauer-berg-4875428> (Abruf 14.11.2020).

⁶⁹ Leider war es mir zum Zeitpunkt der Abfassung des vorliegenden Beitrags noch nicht möglich, die Studie von Amlinger. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit* zu berücksichtigen, welche hier eine Lücke zu schließen verspricht.

⁷⁰ Magerski/Karpenstein-Eßbach. *Literatursoziologie*, S. 124.

⁷¹ Eco. *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 90.

Welt über die Kritik an den zeitgenössischen Verhältnissen bis hin zur ironisch-parodistischen Haltung dem eigenen Sujet gegenüber.⁷² Der Roman *Schäfchen im Trockenen* wie auch seine Kritiker (er)kennen keine Parodie. Vielmehr beruht die Wirkung des Reizes einer sich als Kunst ausgebenden fremden Erfahrung auf einer geradezu frappierenden Abstinenz hinsichtlich jedweder Form von Humor oder auch Distanz.

Was eigentlich stimuliert, ist das Versprechen sozialer Aufklärung, wie die Urteilsbegründung der Preiskommission mehr als deutlich macht: Schäfchen im Trockenen, so heißt es hier, sei »ein scharfkantiger, harscher Roman, der wehtun will und wehtun muss, der protestiert gegen den beständigen Versuch des Besänftigtwerdens, der etwas aufreißt in unserem sicher geglaubten Selbstverständnis und dadurch den Kopf frei macht zum hoffentlich klareren Denken«. ⁷³ Entschieden hat eine siebenköpfige Jury, in der ausschließlich Literaturkritiker und Journalisten saßen, unter anderen von jenen Zeitungen, welche den Roman vorab bereits wohlwollend rezensiert hatten. Literaturwissenschaftler waren nicht in der Jury. Wären sie es gewesen und hätten zudem ein Interesse an Literatursoziologie gehabt, so hätten sie sich nicht nur fragen müssen, wer hier eigentlich was produziert, distribuiert und mit Preisen krönt, sondern auch, wofür der angeblich scharfkantige Roman den Kopf überhaupt freimachen soll. Gibt es etwas, das aus dem klaren Denken hervorgehen soll, ein Ziel, dessen Erreichen die Wut und den Protest mildern könnten? Finden sich Projektionen einer utopischen Welt oder auch nur eine tiefgehende Kritik an den zeitgenössischen Verhältnissen, oder läuft der Protest wissentlich leer, ist also eine Farce und als solche gleichwohl zur Formel des Erfolgs in einer Gesellschaft geworden, die nach der Umkehrung von Sub- in Hegemonialkultur mit Begriffen wie Kritik, Widerstand und Aufklärung nurmehr spielt?⁷⁴

Die Literatursoziologie muss diese Fragen zu beantworten versuchen, indem sie sich in der Kunst simultaner Beobachtung übt, das heißt versucht, die Literatur, ihre Gesellschaft und deren Theorien gleichzeitig im Blick zu behalten. Sie kann dabei, wie hier unternommen, von Texten der, zumindest dem Selbstverständnis nach, sozial engagierten Position innerhalb des literarischen Feldes ausgehen, muss dies aber nicht. Wenn diese Form hier gewählt

⁷² Zima. *Der europäische Künstlerroman*, S. XIff.

⁷³ Hier zitiert nach: <https://www.frankfurter-hefte.de/artikel/gesellschaftskritik-als-literatur-surrogat-2808/>. (Abruf am 15.09.2020). Zum Begriff der Wirkung als einem der zentralen Bausteine einer formalen Literatursoziologie siehe: Lukács. *Zur Theorie der Literaturschichte*.

⁷⁴ Siehe hierzu ausführlich: Magerski. *Gelebte Ambivalenz* sowie Magerski. *Ästhetischer Widerstand als Lebensform*.

wurde, so weil sie für die Literatursoziologie in doppelter Hinsicht bemerkenswert ist: Zum einen berührt sie die Frage nach dem Verhältnis von Gegenwartsliteratur und -gesellschaft, zum anderen und darüber hinaus berührt sie die Frage nach dem gegenwärtigen Verhältnis zwischen Literatur und Soziologie. Inwiefern? Folgt man der Sozialtheorie, so ist das Feld der Kunst seit den 1970er Jahren »zentrifugal« geworden und durch »Grenzüberschreitungen, Vernetzungen und Grenzzonen« zu anderen sozialen Feldern charakterisiert. Objekte und Kompetenzen anderer sozialen Praxen werden künstlerisch angeeignet, unter ihnen auch Gegenstände und Methoden des Wissenschaftlers.⁷⁵

Die hier vorgestellte Literatur ist das Zeugnis einer solchen Aneignung. Der soziologische Blick wird in ihr zum integralen Teil jener Selbstsoziologisierung der Künstler, die ein Soziologe wie Reckwitz von der Wissenschaft der Soziologie getrennt wissen will. Doch stehen für die routinierter werdende Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Soziologie heute auch und mehr noch die in Frankreich in den letzten Jahren erschienenen Romane von Annie Ernaux, Edouard Louis, Didier Eribon oder Nicolas Mathieu. Sie alle thematisieren, zum Teil soziologisch geschult, Auf- und Ausstiegserfahrungen, überführen das Autobiografische in literarische Formen und werden von der Literaturkritik als »soziologische Versuche der Selbststrettung«, »Transkriptionen einer sozialen Wirklichkeit« und die »ganz grosse Sache« gefeiert.⁷⁶ Aus wissenschaftshistorischer Perspektive betrachtet, sind sie etwas gänzlich anderes: Die Zeugnisse der Selbstsoziologisierung von Künstlern und Wissenschaftlern sind Anzeichen für eine Entdifferenzierung von Literatur und Soziologie und somit für eine rückläufige Tendenz, die zu attestieren nicht als »die übliche akademische Anmaßung« verstanden werden sollte, sondern vielmehr als Markierung einer der heute vielleicht spannendsten Aufgaben einer ausdrücklich die Brücke zwischen den beiden Kulturen der Wissenschaft und der Literatur schlagenden Literatursoziologie.⁷⁷

⁷⁵ Magerski. *Gelebte Ambivalenz*, S. 123.

⁷⁶ <https://www.nzz.ch/feuilleton/romane-betreiben-keine-identitaetspolitik-ld.1582148?reduced=true>. Abruf am 22.08.2020.

⁷⁷ Zur Kritik an dem von Soziologen für sich reklamierten Monopol für die Gestaltung von narrativer Repräsentation und dem Wissen über Gesellschaft siehe Becker. *Erzählen über Gesellschaft*, S. 17 sowie Lepenies. *Die drei Kulturen*, S. XVII. Zu den Anfängen der Literatursoziologie siehe ausführlich: Magerski. *Die Konstituierung des literarischen Feldes*.

Literatur

- Amlinger, Carolin. 2021. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2001. *Community. Seeking Safety in an Insecure World*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Liquid Love*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Leben in der flüchtigen Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp. (Original: 2005. *Liquid Life*. Cambridge: Polity Press)
- Bauman, Zygmunt. 2008. *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*. Hamburg: HIS.
- Bauman, Zygmunt. 2009. *Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt*. Berlin: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt/Mazzeo, Riccardo. 2016. *In Praise of Literature*. Cambridge: Polity Press 2016.
- Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Becker, Howard S. 2019. *Erzählen über Gesellschaft*. Eingeleitet und herausgegeben von Reiner Keller. Wiesbaden: Springer VS.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burdorf, Dieter u.a. 2007. *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Eco, Umberto. 1984. *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Fischer, Ernst (Hg.). 2001. *Literarische Agenturen. Die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?* Wiesbaden: Harrasowitz.
- Koschorke, Albrecht. 2017. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft.
- Kreuzer, Helmut. 2000 (1968) *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Lepenes, Wolf. 1988. *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. Hamburg: Rowohlt.
- Lukács, Georg. 1973 (1910). *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 39/40 Georg Lukács, Oktober.
- Magerski, Christine. 2004. *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 101. Tübingen: Niemeyer.
- Magerski, Christine. 2017. *Ästhetischer Widerstand als Lebensform. Die Bohème zwischen Auflehnung und Affirmation*, in: Aida Bosch/Hermann Pfütze (Hg.). *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbsterstörung*. Wiesbaden: VS, S. 441-453.
- Magerski, Christine. 2015. *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*. Wiesbaden: VS.
- Magerski, Christine/Karpenstein-Eßbach, Christa. 2019. *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen, Theorien*. Wiesbaden: VS.
- Mühsam, Erich. 2003 (1958). *Unpolitische Erinnerungen*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

- Ruppert, Wolfgang. 2000. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Schücking, Levin L. 1973 (1913). *Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte. Ein Versuch zu einer neuen Problemstellung*, in: Gotthard Wunberg (Hg.), *Materialien zur Ideologieggeschichte*, Tübingen: Niemeyer, S. 92-110.
- Schulze, Gerhard. 1992. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus.
- Simmel, Georg 1998: »Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie«, in: ders.. *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim: Philo, S. 57-66.
- Stelling, Anke. 2018. *Schäfchen im Trockenen*. Berlin: Verbrecher.
- Stichweh, Rudolf. 2016. »Zeitgenössische Kunst«. *Eine Fallstudie zur Globalisierung*, in: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hg.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, V&R Unipress, S. 75-84.
- Vandenrath, Sonja. 2005. *Thema. Literatur und ihre Förderung*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*. Nr. 109, II, S. 22-23.
- Zima, Peter V. 2008. *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Žmegač, Viktor. 1990. *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer.