

DIE VERGESELLSCHAFTUNG
DES KÜNSTLERS IN DER MODERNE AM BEISPIEL
DES LITERARISCHEN KAFFEEHAUSES

Von Jürgen Gerhards, Köln

Wenn im folgenden der Typus der Vergesellschaftung des Künstlers in der Moderne zum Thema gemacht wird, so seien zwei Prämissen vorausgeschickt. Zum einen möchte ich mich auf schreibende Künstler beschränken, und dies nicht so sehr aus grundsätzlichen Überlegungen, welche einen Unterschied der Vergesellschaftung zwischen beiden Gruppen unterstellen würde, sondern aus Gründen bis dato unzureichender Kenntnis des Feldes bildender Künstler. Dies ist zum Teil durch die Quellenlage mitbedingt: Schreibende Künstler machen sich selbst und ihre soziale Position oft zum Thema, schreiben über sich und Kollegen im Kaffeehaus, so daß sich für einen soziologischen Blick auswertbares Material ergibt. Sicherlich ist auch die bildnerische Darstellung von Cafés und Künstlern in Cafés zahlreich (vgl. die Abbildungen in: Bradshaw 1978), aber eben im ganzheitlichen Medium des Malens und Zeichnens, was nur vermittelt als Material für einen zergliedernden, analysierenden Zugang verwandt werden kann.

Zum zweiten dient das Café als Beispiel zur Erläuterung der Art der Integration des Künstlers in die Gesellschaft. Auf die spezifische soziale Stellung des Künstlers in der Moderne, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Europa herauskristallisierte und bis heute konstituierend geblieben ist, auf die damit verbundenen Problemlagen für den Künstler haben sich historisch recht unterschiedliche gesellschaftliche Lösungen entwickelt, die, bei aller Heterogenität, doch ähnliche Strukturen aufweisen und dadurch auf einen spezifischen Modus der Vergesellschaftung des Künstlers in der Moderne verweisen.

Ich möchte das Allgemeine dieser Form am spezifischen Fall des Kaffeehauses erläutern, wobei das Kaffeehaus ein historischer Typus eines generellen Strukturprinzips ist. Eine Analyse des Modus der Vergesellschaftung des Künstlers in der Moderne soll in drei Anläufen versucht werden: zum einen deskriptiv-illustrativ durch die Beschreibung zweier literarischer Kaffeehaus-Szenen, zum zweiten analytisch durch die Destillisation des dem historischen Einzelfall zugrunde lie-

genden Strukturtypus, der sich mit netzwerktheoretischer Begrifflichkeit bestimmen läßt, drittens durch das Einspielen neuerer empirischer Studien zur gesellschaftlichen Position des Künstlers.

Ein offensichtlich für Künstler spezifisches Netzwerk läßt sich als soziale Paßform einer als sozial prekären Position verstehen. Eine Analyse dieser tendenziell anomischen Position ist Thema des ersten Abschnitts.

I. Die Stellung des Künstlers in der Moderne

Das heutige Verständnis und Selbstverständnis der sozialen Position des Künstlers, speziell des Schriftstellers, hat eine ca. 200jährige Geschichte. Wählt man eine Positionsbeschreibung des vormodernen Schriftstellers als Folie, so werden die Besonderheiten der sich neu konstituierenden Rolle offensichtlich. Literarische Produktion war bis ins 18. Jahrhundert Auftragsproduktion, finanziert von adligen Personen, in Auftrag gegeben oft zu besonderen Anlässen und Gelegenheiten. Man ließ sich Huldigungs- und Gelegenheitsgedichte anfertigen, oftmals waren Anfangszeilen, Umfang oder Strophenform vorgegeben (vgl. Hans J. Haferkorn 1974, S. 216). Dem Auftraggeber waren die Gedichte dann auch meist gewidmet, was sowohl die arbeitnehmerähnliche Beziehung widerspiegelt als auch als Zeichen der begrenzten Leser- und Kennerschaft aufgefaßt werden kann: Das Publikum war durch den Auftrag mit festgelegt.

Die Schriftstellerei war für den Dichter oft nur Nebentätigkeit, hauptberuflich waren sie als Sekretäre und Hofmeister am Hofe angestellt, oder Prediger, Gelehrte oder selbständige Bürger. Eine solche Aufteilung in Haupt- und Nebenberuf bestimmte zugleich auch das dichterische Selbstverständnis. Sozialprestige und Identitätsstiftung erfolgte über den Hauptberuf und nicht über die Schriftstellerei. Ihre literarischen Produkte nannten sie „erlesene Proben poetischer Nebenstunden“ oder „Frucht der müßigen Stunden“ (so F. v. Hagedorn 1729, zit. in: Haferkorn 1974, S. 217). Eine solche ökonomische und berufliche Festschreibung der schriftstellerischen Position ging einher mit einer entsprechenden ästhetischen Fixierung. Künstlerische Produktion bedeutete nicht primär Neuschöpfung, sondern handwerkliche Fertigkeiten anzuwenden, nach festen Konventionen Sprache in Form zu gießen. Als Leitlinien standen Produktionsästhetiken zur Verfügung, die festlegten, was zu welchem Anlaß wie abgefaßt werden mußte. Gottscheds „Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen“ von 1733 war eine der richtungsweisendsten und einflußreichsten Versuche, das literarische Schaffen zu kodieren. Für die bildende Kunst

galt Ähnliches; sie war Handwerk im Sinne von Umsetzung gelernter Fähigkeit nach Regeln in künstlerische Produktion. Konsequenterweise waren die Künstler auch in die für das Handwerk typischen Formen der Vergesellschaftung in Zünften und Gilden integriert. Dieser institutionelle Rahmen regulierte die berufliche Sozialisation, definierte das Berufsbild und den Produktionsvorgang und stellte feste Maßstäbe der Bewertung des Endprodukts zur Verfügung und sorgte für ein — wenn auch nur dünnes — soziales Netz.

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts setzte ein Wandel ein, dessen Ursachen hier unbeachtet bleiben müssen, der zu einem vollkommen neuen Künstler- und Kunstverständnis führt. Man kann die beiden Pole des Entwicklungsweges als von außen bestimmte und regulierte Positionen auf der einen Seite, und von dem Künstler selbst bestimmte Positionen auf der anderen Seite beschreiben. Sicherlich sind damit nur Idealtypen gemeint, die historisch Vorläufer wie auch Nachläufer hatten, in deren Zwischenraum sich eine Vielfalt an Variationen befindet, die aber trotz alledem den Trend beschreiben.

Das Profil des freien Schriftstellers erhält Konturen, wenn man auch hier die einzelnen Dimensionen, die die neuen Positionen konstituieren, abschreitet. An die Stelle von Mäzenentum und Auftragsproduktion tritt die Produktion für den freien Markt. Über Verlag und Buchhändler vermittelt wird der nun unbekannte Leser erreicht. Die unbekannte, nur über die Nachfrage in Erscheinung tretende Öffentlichkeit ermöglicht damit zwar Freiheit im Sinne der Aufhebung direkter personaler Abhängigkeit, ist auf der anderen Seite um ökonomische Unsicherheit und das Fehlen einer direkten ästhetischen Rückmeldung erkaufte (vgl. Howard S. Becker 1982, S. 125). Lessing war einer der ersten, der versuchte, sich in Berlin als freier Schriftsteller niederzulassen: ohne Erfolg. Die ökonomische Unsicherheit erzwang und erzwingt Nebentätigkeiten nachzugehen, um ein Mindesteinkommen zu sichern; dies hat sich bis heute kaum geändert. Dabei — und dies leitet zur zweiten Dimension über — konstituieren sich der soziale Status und die Identität allein über die Schriftstellerei, die Nebentätigkeiten dienen nur der ökonomischen Absicherung. Der Künstlerberuf wird als Berufung verstanden, finanzielle Einbußen werden in Kauf genommen (vgl. Hans Peter Thurn 1974, S. 133).

Legt man die von Hans Peter Dreitzel entwickelte Rollentypologie zugrunde, aufgespannt durch die Dimensionen „Grad der Ich-Leistung“, „Grad der Identifikation“, so handelt es sich bei dem Künstler um eine Rolle mit hohen Ausprägungen in beiden Dimensionen (vgl. H. P. Dreitzel 1972, S. 140). Die künstlerische Produktion wird als Feld der Selbstverwirklichung verstanden und ist der Bereich der Gewinnung perso-

naler Identität. Der hohe Grad der Ich-Leistung der Künstlerrolle bezieht sich sowohl auf die Produktionsweise als auch auf ästhetische Kriterien. Im Gegensatz zu den fest vorstrukturierten Arbeitsweisen im Wirtschaftssystem, mit der Trennung von Haushalt und Arbeitsplatz, und oftmals eingebettet in einen organisatorischen Kontext, mit Acht-Stunden-Tag und entsprechenden Pausen, Ferien, Feiertagen, die den Tag und den Jahresrhythmus festlegen, und damit neben allem Zwang eben auch zu einer Entlastung führen, im Gegensatz dazu also unterliegen die Arbeitszeit und die Arbeitsweise des Künstlers individuellen Dispositionen, sind zu persönlicher Ausgestaltung freigegeben.

Auch das, was als Kunst und schöne Literatur zu gelten hat, ist seit der Aufklärung, spätestens seit dem Sturm und Drang neu kodiert worden. Freiheit in der ästhetischen Dimension bedeutet Freiheit von poetischen Konventionen und Verlagerung der Richtschnur des ästhetischen Urteils in den Schriftsteller selbst. Zwei Prinzipien, die die Semantik der Kunst bis heute entscheidend bestimmen, schälen sich in den Poetiken von Herder und Hamann heraus; zum einen der Künstler als Prototyp des neuzeitlichen Individuums, als Schöpfer und Neuschaffer der künstlerischen Welt, der frei von allen Konventionen aus sich heraus schafft, zum zweiten die Originalitätsverpflichtung der Kunst: nur das Neue hat Chance auf Erfolg, der Bruch mit der Tradition gehört zum Prinzip des Erfolgreichen, Kunst ist permanente Neuschöpfung. Schaut man sich Programme und Pamphlete aller neuen Kunstrichtungen an, so ist ihnen eines gemeinsam: mit der Tradition zu brechen, das Neue zur Geltung zu bringen. „Jugend“ ist dabei die immer wieder verwendete Metapher.

Es ist augenfällig, daß eine solche sich herauskristallisierende Position des freien Schriftstellers sozial prekär gelagert ist, weil hochgradig unsicher. Sie ist ökonomisch unsicher, weil es keine gesicherten Einkünfte gibt, sie ist bezüglich der Produktion und Ästhetik unsicher, weil es keine organisationsmäßige und ästhetische Strukturierung gibt, die als Orientierung dienen könnte, noch ein direktes Publikum, das als alter ego zur Stabilisierung eines Urteilsvermögens beitragen könnte. Gleichzeitig ist dieses Unsicherheitsfeld der Investitionsbereich für die Konstituierung personaler Identität, denn diese bestimmt sich zu großen Teilen aus der literarischen Identität. Daß diese wiederum als generative Rolle konzipiert ist, d. h. auf ständige Erneuerung angelegt ist, läßt es als gerechtfertigt erscheinen, von einer tendenziell anomischen Position zu sprechen.

Schriftsteller haben diese exzentrische Position immer wieder zum Thema gemacht und in zwei Varianten literarisch bearbeitet. Zum einen erscheint der Dichter, bedingt durch seine sozial besondere Situation,

als Seher der Zukunft, als Prophet. Herder sah im Dichter einen „Gott auf Erden“, Schiller sprach vom „einzig wahren Menschen“. Dieser Strang der Selbstdeutung zieht sich hin bis Gottfried Benn und Theodor Adorno, der der Kunst allein die Chance einer Antithese zu einer technokratisch eindimensionalen Gesellschaft einräumt. Neben der Metapher des Genies steht am anderen Ende die Metapher des Wahnsinnigen, der Umschlag ins Pathologische. Auch an dieser Figur der Selbstdeutung ist die Literaturgeschichte reich. Von Baudelaire bis zu Thomas Manns ‚Zauberberg‘ reicht das Material. Der letzte Buddenbrooks ist der kränkliche, in die Musik vernarrte Hanno, der sich als unfähig erweist, die Geschäfte des Vaters fortzuführen.

Beide literarischen Bewältigungsformen verweisen zurück auf das Problem der sozial prekären Situation des Künstlers in der Moderne. Die Frage ist, welche sozialen Paßformen haben sich in der Neuzeit entwickelt, die als Problemlösungen benutzt wurden und eine Integration in die Gesellschaft ermöglichen, welcher Strukturtypus der Vergesellschaftung läßt sich nachzeichnen, kurz: wie ist es mit der Sozialität des Solitären bestellt (vgl. H. P. Thurn 1983).

II. Literarische Kaffeehäuser

Die Geschichte der Literatur ist zum Teil eine Geschichte literarischer Kaffeehäuser. Ob nun das Caffé del Greco in Rom (mit dem Beinamen Caffé Tedesco, weil Sammelpunkt der nach Italien reisenden deutschen Intelligenz) oder das Caffé Florian in Venedig, das erste Café in Europa überhaupt, ob Will's Coffeehouse in London oder das Café de Foy in Paris, Café Herrenhof in Wien oder das Café Größenwahn in Berlin, gemeinsam ist allen, daß sie für Zeitspannen Treffpunkte für Künstler waren, ihnen für wenig Geld (außer einem billigen Kaffee kein Verzehrzwang) Aufenthalt gewährten und eine offene Atmosphäre des Austauschs und der Anregungen zur Verfügung stellten. Daß Cafés als Treffpunkte kultureller Intelligenz genutzt wurden, liegt zum einen sicherlich an der besonderen Struktur dieser Lokalität, zum anderen am Getränk selbst, das serviert wurde. Ich werde beide Punkte hintereinander behandeln.

1. Was ist das Besondere am Kaffee im Gegensatz zu anderen Genußmitteln, warum waren es nicht Wein-, Bier- oder Teehäuser? Ist es ein Zufall, daß der Künstler der Moderne, der Kopfarbeiter überhaupt ein Kaffeetrinker ist, zumindest häufig beides miteinander assoziiert wird? Wolfgang Schivelbusch hat in einer allgemeinen Abhandlung über die Geschichte der Genußmittel (ders. 1980) auf die gesellschaftliche Be-

dingtheit dessen, was nun als Genußmittel akzeptiert wird und in Einklang mit den historisch verschiedenen Genußbedürfnissen steht, hingewiesen, und spricht bezüglich des Kaffees von einer bürgerlichen Produktivkraft. Was ist gemeint?

Bis zum 17. Jahrhundert bleibt der Verbreitungsbereich des Kaffees auf die arabische Welt beschränkt, findet zwar Erwähnung in Reiseberichten, wird aber nicht als mögliches Genußmittel wahrgenommen. Zusammen mit der Schokolade, dem Tee und dem Tabak betritt der Kaffee die Bühne der europäischen Genußkultur zunächst in den Außenpunkten des neuen Welthandels (Venedig, Marseille, London und Amsterdam) und erobert von den Brückenköpfen ausgehend peu à peu das Hinterland, so daß der Kaffee bereits 50 Jahre später ein fest etabliertes Getränk zumindest der höheren Schichten darstellt. Kaffee war aber nicht gleich Kaffee, die Aneignung erfolgte recht unterschiedlich, je nach Schicht und Lebensstil.

In der höfisch-aristokratischen Variante dominiert die Form des Kaffeetrinkens, nicht der Kaffee selbst. Es ist nicht das Getränk, sondern das Ritual des Zelebrierens des Kaffeetrinkens mit entsprechendem Geschirr, der Figuration der Personen und Verhaltensweisen, die vielen Accessoires und das Geplätschere der Kommunikation, das bedeutsam ist und als weiterer Schnörkel der höfischen Kultur zugefügt wird.

Im Gegensatz dazu stand die bürgerliche Verwendung des Kaffees: nicht die Form und das Arrangement, das Getränk und die ihm zugeschriebenen physiologischen Wirkungen stehen im Mittelpunkt. Die ernüchternde Wirkung des Kaffees entspricht den Prinzipien der die Moderne begleitenden protestantischen Ethik: Nüchternheit und Enthaltensamkeit. Der Kaffee ist damit gleichsam das chemisch-pharmakologische Komplement zum Rationalismus und Protestantismus auf der kulturellen Ebene. Beide Dimensionen stehen in Einklang miteinander und konstituieren den rationalen, affektkontrollierten und nüchtern planenden Menschen. Der Kaffee ist in dieser, den Geist animierenden Funktion bis heute Getränk der Kopfarbeiter, der Intellektuellen und Künstler geblieben. Er sensibilisiert die Wahrnehmung und macht den Körper für das Rasonieren bereit. In der Präferenzliste der Genußmittel löst er damit das bis zum späten Mittelalter vorherrschende Bier ab. Im Gegensatz zu dem träge und müde machenden Alkohol erhöht der Kaffee die Verstandestätigkeit und beschleunigt die Wahrnehmungsvorgänge. In einem 1674 anonym erschienenen Gedicht wird die Wirkung des Kaffees im Unterschied zum Alkohol wie folgt besungen (zit. in W. Schivelbusch 1980, S. 45):

When the sweet Poison of the Treacherous Grape
Had acted on the world a general rape;
Drowning our Reason and our souls
In such deep seas of large o'erflowing bowls,
...

When foggy Ale, leavying up mighty trains
Of muddy vapours, had besieg'd our Brains,
Then Heaven in Pity ...
First sent amongst us this All-healing Berry,
...

Coffee arrives, that grave and wholesome Liquor,
That heals the stomach, makes the genius quicker,
Relieves the memory, revives the sad,
And cheers the Spirits, without making mad ...
(Nachdem des süße Gift des tückischen Weins
die Welt geschändet hatte
und unsere Vernunft und unsere Seele
in überschäumenden Pokalen ertränkte
...

Als das trübe Ale unreine Dünste
in unser Hirn steigen ließ
schickte uns der Himmel
diese heilsame Frucht,
...

Der Kaffee erreicht uns, dies bedeutende und heilsame Getränk
dem Magen wohltuend, den Geist erquickend
das Gedächtnis stärkend, den Traurigen aufheiternd
die Lebensgeister erweckend, ohne übermütig zu machen.)

2. So wie der Kaffee das Bier ablöste, so löste das Kaffeehaus die Schänke ab. Die ersten Kaffeehäuser wurden fast zeitgleich in Venedig, etwas später in Rom und London eröffnet, andere Städte folgten nach. Daß in Deutschland bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Kaffeehäuser nie eine bedeutende Rolle gespielt haben, scheint ein weiteres Anzeichen der verspäteten Nation zu sein. „Die öffentlich-heroische Periode des Kaffeehauses, die der Kaffee in England wie Frankreich durchmacht, wird in Deutschland übersprungen. Hier tritt er sofort auf als privat-häusliches Getränk. Anstelle von Kaffeehausatmosphäre herrscht die Idylle.“ (W. Schivelbusch 1980, S. 82).

In London wurde das erste Kaffeehaus 1650 gegründet, Ende des 17. Jahrhunderts soll es bereits 2000 gegeben haben (Wolfgang Jünger 1957, S. 48). In Paris wurde 1671, in Wien 1697 das erste Kaffeehaus eröffnet. Die Cafés werden schnell und überall zu sozialen Zentren. Sie sind Orte, an denen neue Formen der Interaktion sowohl kommerzieller wie kultureller Art trainiert werden können. Die Offenheit des Kaffeehauses für alle Schichten, die geringen Eingangsbedingungen erzeugen eine Struktur, die der des Marktes ähnelt, wo je nachdem,

was verhandelt wird, entweder das beste Argument Gültigkeit beansprucht, oder aber das beste ästhetische Urteil oder das beste ökonomische Kalkül, nicht aber Zuschreibungen standesmäßiger Art. Die Offenheit des Cafés ist historisch und je nach Café recht unterschiedlich gefüllt worden. So diente Lloyd's Coffeehouse in London als kommerzielles Kommunikationszentrum. 1687 von Edward Lloyd gegründet, war es Treffpunkt für Leute, die in die Schifffahrt involviert waren — Kaufleute, Reeder und Versicherungsagenten — und diente als Informationszentrum für Branchennachrichten. Hier wurden Versicherungen abgeschlossen, und daraus entwickelte sich die Lloyd's Versicherungsgesellschaft.

Von den Anfängen des Kaffeehauses bis zur Weimarer Republik waren Cafés Geburtsstätten und Ausgangspunkte demokratischer Ideen. Voltaire und Rousseau waren ständige Gäste im Café Procope (W. Jünger 1957, S. 72). Das Café de Foy in Paris war Sammelpunkt revolutionärer Intelligenz. Hier verabredete man sich, und hier liefen die Informationen zusammen, von hier aus rief Camille Desmoulins die Pariser Bevölkerung auf, zu den Waffen zu greifen (W. Jünger 1957, S. 87). Die Spur läßt sich weiter verfolgen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in Berlin, als das Café Größenwahn Treffpunkt eines Anarchistenkreises um Erich Mühsam war. Die Verbindungslinie zwischen demokratischen Ideen auf der einen Seite und den Kaffeehäusern auf der anderen Seite mag mit der Affinität zwischen politischem Inhalt und Struktur des Cafés zusammenhängen: die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Kaffeehauses, die Zugangsmöglichkeit für jedermann, die Nivellierung von Statusunterschieden und die Bezugnahme auf das Allgemeine (Menschliche), die Offenheit für alle Themen, wobei der Sieger des Rasonierens und des Disputs der mit den besten Argumenten bzw. mit der größten Überzeugungskraft war, all dies sind zugleich die Prinzipien einer sich entwickelnden demokratischen Öffentlichkeit (vgl. Jürgen Habermas 1962, S. 46 ff.; Richard Senett 1983, S. 102).

Daß die Kaffeehäuser zugleich eine der bedeutendsten Treff- und Inspirationsplätze des modernen Künstlers waren, verweist auf die Gleichzeitigkeit der Entwicklung hin zur Moderne in den unterschiedlichen Teilbereichen. Die Geschichte der Verquickung von Kunst, Künstler bzw. Künstlergruppen und Kaffeehäusern, ist so vielfältig, daß ich mich auf eine kurze Deskription zweier literarischer Cafés beschränken möchte: zum einen auf den sich in Will's Coffeehouse treffenden Kreis englischer Aufklärer, zum zweiten auf den Prager Kreis im Café Arco zu Beginn unseres Jahrhunderts. Beide haben nicht nur literaturimmanent gewirkt, sondern ganze kulturelle Bereiche bedeutsam beeinflußt.

a) Die beiden bekanntesten literarischen Kaffeehäuser am Ende des 17. Jahrhunderts waren Will's und Button's Coffeehouse. Die zentralen literarischen Figuren waren Jonathan Swift, Daniel Defoe, Addison, Alexander Pope und Richard Steele. Literarisch-ästhetisch gemeinsam war ihnen, daß sie den Wandel hin zur aufklärerischen Literatur vollzogen, sich abwandten vom gekünstelt-geschnörkelten Stil, der in reiner Form erstarrte, dessen Inhalt sich allein aus Buchwissen zusammensetzte. Alltagssprache, Einfachheit der Rede, Direktheit und Klarheit waren die neuen literarischen Ideale, und die neue Gesprächsprosa fand ihre Inspirationsquellen nicht zuletzt in einer im Café sich entwickelnden Gesprächskultur.

Zugleich fungierte das Kaffeehaus als Redaktionslokal der englischen moralischen Wochenschriften. Richard Steele, Herausgeber des ‚Tatler‘, gab als Adresse seiner Zeitschrift The Grecian an. Die einzelnen Rubriken dieser moralischen Wochenschrift waren mit Namen von Kaffeehäusern überschrieben: alle unterhaltenden Berichte erschienen unter der Rubrik ‚White's‘, die Dichtkunst unter ‚Will's‘, Gelehrtes unter ‚Grecian‘ und auswärtige Neuigkeiten unter ‚St. James‘, das genau die Spezialisierung der Kaffeehäuser widerspiegelte (Hermann Kesten 1959, S. 199).

b) Ca. 200 Jahre später spielte das Prager Tagblatt eine ähnlich bedeutende Rolle. Das eigentliche Literatencafé in Prag seit etwa 1908 war das Café Arco in der Prager Altstadt. Was hier an geballtem schriftstellerischen Geist aufeinanderprallte, wird deutlich, wenn man einfach ein paar Namen des Kreises aufzählt: Franz Werfel gehörte dazu, Max Brod, Paul Kornfeld, und ab 1911 Franz Kafka, Hans Gerke. Als Gäste kamen und blieben oft recht lange Alfred Ehrenstein, Theodor Däubler und unzählige andere mehr. Dazu gesellten sich aus anderen Kunstrichtungen Maler, Schauspieler und Journalisten, und nicht zuletzt Ernst Polak, eine Zentralfigur des Arco, mündlich wohl brillant, schriftlich brachte er nur wenig zu Papier.

Hier im Café traf man sich, las, diskutierte und sprach über kulturelle Ereignisse. Das Arco hatte fast alle neugegründeten expressionistischen Zeitungen abonniert (die Weißen Blätter, den Sturm, die Aktion u. a.), die gelesen und heftig diskutiert wurden. Redakteure des Prager Tagblatts waren mit von der Partie, so daß man hier für literarische Produktionen eine Veröffentlichungsmöglichkeit besaß. Diese kleine Nische jüdisch-deutscher Intellektueller im Café, die Arconauten, wie sie Karl Kraus schimpfte, war ungemein produktiv, und zwar nicht als Gruppe, sondern jeder für sich, aber nicht ohne die anderen denkbar. Literarische Produktionen wurden hier diskutiert, verrissen, gelobt, Texte redigiert, Ideen ausgetauscht, Kontakte zu Verlegern vermittelt

und Kontakte zu Frauen gesucht. Das Café war eine kleine Welt und diente als solche auch als literarische Vorlage. In vielen Personen literarischer Produktionen dieser Zeit entschlüsseln Experten, d. h. Philologen, Vorlagen, die Personen im Café waren.

So ist Hermann Brochs „Der Tod des Vergil“ auf die Figur Ernst Polaks zugeschnitten (vgl. H. Binder 1979, S. 410), auch Kafkas „Schloß“ bezieht sich mit der Figur des Bürochefs Klamm auf Ernst Polak. Gleichzeitig war das Café Arbeitsplatz, Büro, Agentur. Dort schrieb man, korrigierte, empfing oder beantwortete man Post. Ähnliches wie in Prag wiederholte sich später in Wien: Werfel (1912) und Polak (1918) waren nach Wien übergewechselt. Das Café Herrenhof war hier zu Ende des Ersten Weltkrieges das Zentrum. Die genannten Franz Werfel und Ernst Polak verkehrten hier, dazu kamen Hermann Broch, Robert Musil und Joseph Roth. Man traf sich fast jeden Nachmittag, und ähnlich wie in Prag diskutierte man, stritt sich, gab gemeinsam Gedichte heraus. Das Café Herrenhof hatte zwei berühmte Vorläufer an Literaturcafés. Zum einen das Café Griesensteidl, wo sich um 1890 Schnitzler, Hugo von Hoffmannsthal, Hermann Bahr trafen, dann das Café Central mit Peter Altenberg, Karl Kraus und Alfred Polger (vgl. Friedrich Torberg 1977, S. 242 f.). Friedrich Torberg, selbst Mitglied zahlreicher Kaffeehauszirkel, schreibt über das Wiener Café: „Dort schrieben und dichteten sie. Dort empfingen und beantworteten sie ihre Post. Dort wurden sie telefonisch angerufen, und wenn sie zufällig nicht da waren, nahm der Ober die Nachricht für sie entgegen. Dort trafen sie ihre Freunde und ihre Feinde, dort lasen sie Zeitungen, dort diskutierten sie, dort mußte man hingehen, wenn man mit ihnen sprechen wollte, dort lebten sie: (Kürschners Literaturkalender verzeichnete jahrelang als Peter Altenbergs Adresse: Café Central, Wien I)“ (F. Torberg, 1977, S. 243).

Die Geschichten und Anekdoten, die sich um die Kaffeehausszenen in Prag und Wien spinnen, sind zahlreich und lesenswert, können uns hier aber nicht länger beschäftigen. Die kurze Beschreibung sollte allein einen Einblick geben und als Vorbereitung einer systematischen Analyse in den beiden nächsten Kapiteln dienen.

III. Netzwerk als soziale Paßform

Kaffeehäuser sind zum einen nur eine historische Form, zum anderen nur eine Lokalität, wo sich Strukturen der Vergesellschaftung des Künstlers zeigen, wo das sichtbar und beschreibbar wird, was ansonsten eher unter der Oberfläche gelagert ist und informellen Charakter hat. Dies gilt es jetzt zu systematisieren und vom speziellen auf das Allgemeine

zu transponieren. Dabei steht die Frage im Vordergrund, inwieweit das Kaffeehaus als Lokal, an dem sich eine spezifische Netzwerkstruktur kristallisiert, als Problemlösung für die oben als prekär beschriebene Situation des freien Schriftstellers dienen kann. Es geht um die soziale Paßform für die Position des Literaten. Die netzwerktheoretische Begrifflichkeit, auf die Bezug genommen wird, hat dabei einen speziellen Zuschnitt. Obwohl man Netzwerkanalyse und Netzwerkforschung nicht auf informelle Netzwerke beschränken kann, denn auch formale Strukturen von und zwischen Organisationen lassen sich und werden netzwerktheoretisch untersucht, so ist die Entstehungsgeschichte des Netzwerkkonzepts doch eng mit der Betonung informeller Beziehungsmuster verbunden. Sowohl die Arbeiten der englischen Sozialanthropologen (Radcliff-Brown, der den Begriff des Netzwerks zuerst verwandte), als auch die ersten Untersuchungen von J. Barnes in einer norwegischen Kirchengemeinde betonen in ihren Ergebnissen, daß jenseits der stabilen Interaktionen innerhalb und zwischen der formalen Struktur von Organisationen, Vereinen, Verbänden u. a. sich ein dünnes Netz von informellen Beziehungen verbirgt, das in seiner Funktion von gegenseitiger Hilfe, Arbeitsvermittlung und Unterhaltung bedeutsam ist. Verbunden mit diesen frühen netzwerktheoretischen Ergebnissen war eine Kritik an den Prämissen des Strukturfunktionalismus und dessen Unterstellung der Möglichkeit der Unterscheidung klarer Systemgrenzen. An diese Bestimmung des Netzwerkkonzeptes als relationales Netzwerk persönlicher Beziehungen schließen die folgenden Überlegungen zum spezifischen Netzwerk von Künstlern an. Das idealtypische Netzwerk der Künstler ist bestimmt durch die besondere Position des Künstlers im Spannungsverhältnis von Nähe suchend auf der einen Seite und allzu große Nähe vermeidend auf der anderen Seite.

1. Die Beziehungsnetze der Literaten haben informellen Charakter; sie sind nicht formal institutionalisiert in Form von Verbänden, Betrieben oder Organisationen; keine Satzungen und Reglements sind bestimmend für die Beziehungen untereinander, Hierarchie und Führerschaft sind nicht institutionalisiert, was nicht heißt, daß es keine Führerschaft gäbe. Wenn es sie gibt, bezieht sie ihren Anspruch aus persönlichen Ressourcen, hat charismatischen Charakter. Der Beziehungsraum ist also relativ offen für die Ausgestaltung der Handelnden selbst. Was zur Struktur gerinnt, liegt zu großen Teilen an den Akteuren selbst. Dies kommt dem Individualitäts- und Einzigartigkeitsprinzip, das fester Bestandteil der Künstlerposition ist, ganz entgegen. Formale Strukturen würden als zu festlegend, zu beengend interpretiert, bevorzugt werden offene und autothelische Strukturen, Übungsfelder ohne Formalisierung (vgl. Kurt Back und Donna Polisar 1983, S. 276).

2. Die Akteure des Netzwerks sind nicht berufshomogen, sondern stammen aus anderen, oft auch kulturellen Bereichen, die bei der Produktion von Kunst eine Rolle spielen: Verleger, Lektoren, Kritiker, Journalisten. Die Grenzen des Netzwerks sind häufig nicht klar definiert und zerfransen zur Peripherie. Dies mag sich bei der marktmäßig ortlosen Situation des Künstlers oft als funktional erweisen; das Café mit den Kontakten zu Verlegern, Kritikern, ist häufig der Startpunkt in die literarische Öffentlichkeit gewesen. Kontakte werden oft über indirekte Kanäle ermöglicht, schon arrivierte Schriftsteller empfehlen unbekannte Nachwüchler. Weak-ties erweisen sich auch hier wieder als günstig (vgl. Mark Granovetter 1983). Der Verleger hat dabei oft eine gate-keeper-Funktion. Besteht der Kontakt zu ihm, ist der Sprung zu anderen Institutionen möglich. Dabei ist das Beziehungsgeflecht zum Verleger häufig nicht auf die ökonomische Dimension beschränkt, sondern hat multiplexen Charakter. Freundschaftliche und ästhetisch-literarische Inhalte spielen dann ebenso eine Rolle.

3. Im Zentrum des informellen Netzwerkes finden sich häufig Cliquen und Cluster, Kollegenzirkel, innerhalb derer sich manchmal weitere Verdichtungen zu Freundschaften befinden. Sie haben eine doppelte Funktion: zum einen eine Resonanz- und Stimulationsfunktion, zum anderen eine identitätsstiftende Funktion. Hier besteht die Möglichkeit, literarische Arbeiten vorzustellen, auch Halbfertiges einer Kritik auszusetzen und eine Rückkoppelung bezüglich des eigenen Arbeitens zu erfahren. Die Kollegen bilden gleichsam das literarische alter ego, das zur Ausbildung literarischer Identität notwendig ist, mittels eines Prozesses der Regulierung und Stimulierung. Besteht — wie im Café Arco — eine entwickelte Gesprächskultur, so erreicht diese oft eine Eigendynamik, die enorm befruchtend auf alle Teilnehmer wirken kann. Bestehen solcherart Kollegenzirkel und -cluster, so vermögen sie einen Teil der Anomie abzufangen, die durch die abgeschiedene individuelle Produktionsform, durch den Mangel an beruflicher Sozialisation und ästhetischen Normen und durch die Anonymität des Publikums produziert wird.

Der Kollegenkreis dient so als vorgezogene Öffentlichkeit, die zugleich als kompetenter eingeschätzt wird als das sich über die Nachfrage konstituierende Lesepublikum: Nicht so sehr der ökonomische Erfolg, sondern die ästhetische Qualität wird als Kriterium von gelungener Kunst angesehen. Die Inhalte, die ausgetauscht werden, gehen aber häufig über das Literarische hinaus, Persönliches fließt ein und ist Thema, so daß im Zentrum des Netzes manchmal weitere Verdichtungen in Form von Freundschaften zu finden sind. Friedrich H. Tenbruck (1964) hat die Konjunktur der Sozialform Freundschaft in Beziehung

gesetzt zu dem Prozeß zunehmender gesellschaftlicher Differenzierung geschlossener Sozialwelten, der Auflösung haltgebender sozialer Formationen. Je mehr die traditionellen Klammern der Vorstrukturierung auseinanderfallen, desto größer werden Kontingenzspielräume und Unsicherheiten. Dies betrifft besonders und verschärft die Gruppe, die geistige Berufe ausübt und sozial ortlos ist. In der Position des Künstlers ist der Prozeß der Individualisierung bis ins Extrem gesteigert. Freundschaftsbeziehungen haben hohe Chancen, Individualität zu stabilisieren. Sie beruhen auf Freiwilligkeit, oft auf einer gemeinsam geteilten Lebenswelt und gemeinsamen Erfahrungen. In der Freundschaft tritt man nicht nur einem anderen Ich gegenüber, sondern findet erst sein eigenes Ich in der Reflexion des anderen. Die Funktion von Freundschaft besteht über eine literarische Stabilisierung hinaus in einer Stabilisierung der sozialen Identität insgesamt. Beide Bereiche sind, wie wir gesehen hatten, in der Rolle des Künstlers eng miteinander verwoben.

Mögen die hier beschriebenen Cluster und Freundschaften für Künstler generell von Bedeutung sein, so gilt dies verstärkt, wenn sich die Unsicherheiten produzierenden Faktoren häufen bzw. verschärfen. Dies trifft sowohl für junge Autoren zu, deren literarische Identität noch wenig Konturen angenommen hat, als auch beispielsweise für exilierte Literaten, deren vertraute Aufgehobenheit verlorengegangen ist (vgl. H. Kesten 1959, S. 12 f.).

Die Geschichte des Exilcafés ist noch nicht geschrieben. Die Konjunkturen des Kaffeehauses scheinen eng mit den politischen Ereignissen, die Dichter ins Exil trieben, verbunden zu sein. Wien nach 1918, Paris und New York nach 1933, Berlin nach 1945 waren Sammelpunkte exilierter literarischer Intelligenz, die sozial und materiell ortlos geworden war. In den Cafés konnte man erste Verbindungslinien knüpfen, alte Bekannte wiedertreffen und für wenig Geld Wärme finden.

Dienen die Autoren und Kollegen im speziellen zur Animation und zur Anregung neuer Ideen und Entwürfe, so gilt dies für das Café auch insgesamt. Es ermöglicht Gespräche, Kontakte, Beobachtungen, es stellt eine kleine Welt dar, die zur Inspiration anregt. Hermann Kesten, Literatur und Kaffeehausexperte, schreibt dazu:

„Man lernt Menschen kennen. Man sieht einen Ausschnitt der Gesellschaft. Sitten und Bräuche des Landes. Man trifft schöne, elegante oder kluge Frauen, geistreiche oder gute Männer, neben Dummköpfen, Schurken und langweiligen Leuten. Man hört die Sprache des Landes, wie man sie selten besser hören könnte. Ist das wenig? Zuweilen sehe ich nichts im Café, zuweilen mit einem Blick mehr als andere in einer Stunde. Es ist meine Welt, mein Schreibzimmer, mein Acker.“

(H. Kesten, 1959, S. 71).

Der Reiz des Cafés aber auch die gleichzeitig mit ihm verbundene Unsicherheit, das Hingezogenfühlen und die gleichzeitige Bremsung, doch zu Hause zu bleiben, haben offensichtlich mit der Ungewißheit und der Möglichkeit des Unerwarteten zu tun. Wen man trifft und sieht, was man erlebt und wie man sich selbst verhält, ist relativ ungewiß, Verhaltenserwartungen sind nur wenig strukturiert, der Raum ist offen für Überraschungen. Gerade dies mag Künstler von professionswegen auf die Suche nach Neuerung gesetzt in Cafés geführt haben.

4. Ist das multifunktionale Netzwerk von Literaten durch Informalität und persönliche Beziehungen gekennzeichnet, so gibt es zugleich eine Gegentendenz zur Suche allzu großer Nähe, eine gewisse Distanz zur Nähe selbst. Dies kommt darin zum Vorschein, daß es nur selten zur Bildung von Literatengruppen kommt. Und wenn es dazu kommt, so sind sie oft nur von kurzer Dauer.

Gruppenbildung bedeutet Grenzziehung zwischen Innen und Außen, zwischen Mitgliedern und Nichtmitgliedern, bedeutet die Entwicklung von Wir-Bewußtsein und Verpflichtungen, bedeutet das partielle Aufgehen und Auflösen von einzelnen in der Gruppenstruktur. Daß dies dem Individualitätsgedanken (der Einzelne als Schöpfer) als auch dem Originalitätsgedanken von Kunst entgegenläuft, liegt auf der Hand. Versteht sich der einzelne als Schöpfer und sein Kunstwerk als Ausdruck seiner Individualität, so werden Gruppengrenzen als zu beengend wahrgenommen, der andere gerät schnell zum Konkurrenten. Die Dramatik, mit der existierende Gruppen sich aufgelöst haben, meist verbunden mit Gefühlen des Neides, der Mißgunst und des Vorwurfs des Plagiats, verweist auf die bestehende Konkurrenzsituation. Toulouse-Lautrec hat dies prägnant formuliert, als er auf Van Goghs Pläne der Gründung einer gemeinsamen Künstlerakademie antwortete: „Sperre zwei Maler zusammen in ein Zimmer ein, und nach einer Woche schlitzten sie sich mit der Kante ihrer Paletten gegenseitig die Gurgeln auf.“ (zit. in W. Jünger 1957, S. 109.)

Hans Peter Thurn (1983, S. 306 ff.) bringt zahlreiche Beispiele für Konkurrenz und Auflösung von künstlerischen Gruppierungen aus der Geschichte der bildenden Kunst: Kirchner, der in einer Chronik der Brücke-Maler sich selbst mit Abstand am häufigsten erwähnte, löste damit den Widerstand der Kollegen aus, was dann dazu führte, daß Kirchner aus der Gruppe ausstieg und die Gruppe sich auflöste. Was folgte, war ein lebenslanger Verfolgungswahn Kirchners, der sich vor allem gegen den „beschissenen Heckel“ richtete, den er des Plagiats bezichtigte. Der Konflikt innerhalb der Worpsweder Maler eskalierte zu einer Duellforderung von Hans am Ende an Voegeler; André Breton, Zentralfigur des Surrealismus, wurde 1930 von seinen früheren Mit-

streitern als kulturell tot erklärt; das Pamphlet, mit dem dies geschah, war überschrieben mit „Un cadavre“. Für die Konkurrenz zwischen Literaten sei nur auf die bereits 1769 gemachte Äußerung Wielands verwiesen, der bezüglich der Konkurrenzsituation zwischen freien Schriftstellern von einem „bellum omnium contra omnes“ spricht (vgl. H. J. Haferkorn 1974, S. 196).

Konkurrenz wirkte immer wieder als Sprengsatz der Auflösung früher fester Bindungen. Das Originalitätsprinzip der Kunst, die Künstlerrolle als generative Rolle tat ein Übriges. Die Marxschen Begriffe der Bestimmung der Auflösung von Gesellschaften mögen an dieser Stelle zur Erklärung weiterhelfen. Mit Produktionsverhältnissen bezeichnet Marx die Verhältnisse, die Menschen miteinander zwecks materieller und symbolischer Produktion und Reproduktion eingehen. Dabei muß das Verhältnis der Menschen untereinander in einem angemessenen Verhältnis zu der Entwicklung der Produktivkräfte, und dies heißt beim frühen Marx: der Wesenskräfte des vergesellschafteten Individuums stehen. Die Dynamik der Entwicklung der Wesenskräfte führt zu einer Sprengung der Verhältnisse der Menschen untereinander und zu einer Neukonstitution auf höherem Niveau. Ähnliches scheint für den Mikrobereich der Vergesellschaftung des Künstlers zu gelten. Mit der Verpflichtung auf Neuschöpfung werden die Produktivkräfte des Künstlers auf ständigen Wandel gestellt und führen so zu einem ständigen Auflösen der eingegangenen Verhältnisse, wenn man so will, zu einer permanenten Revolution. Ein ohne enge Grenzen arbeitendes informelles Netzwerk im allgemeinen, das Kaffeehaus als Lokalität der Kristallisation dieser Form im besonderen, scheinen sich hier als Problemlösungen anzubieten. Das Café ist offen für Kommen und Gehen, es ist öffentlich und privat zugleich, es ermöglicht sowohl Alleinsein (das Hochziehen der Zeitung, die Verteilung von Mantel und Hut auf andere Sitze sind Zeichen, die gewünschte Abgeschlossenheit mitzuteilen), als auch Zusammensein mit anderen.

Für Cafés, ohne daß dies auf andere Formen künstlerischer Vergesellschaftung übertragbar wäre, kommen noch zwei Motive hinzu, weshalb sie so zahlreich von Künstlern aufgesucht wurden. Beide Motive hängen eng mit der schlechten ökonomischen Situation vieler Schriftsteller zusammen. Künstler verfügen für gewöhnlich über nur geringe finanzielle Mittel. Das wenige Geld, das zur Verfügung stand, floß häufig in die Garderobe zwecks besserer Außendarstellung. In den Witzblättern ist typischerweise auch öfters die Rede von unbezahlten Schneiderrechnungen. Konnte man an hochstaplerischer Kleidung nicht sparen, so mußte man sich oft mit schäbigen, unbeheizten Unterkünften abfinden. Hierhin konnte man außer engen Freunden

niemanden einladen, im Winter suchte man selbst oft das Weite: das Kaffeehaus bot sich als billiger Ausweg an (vgl. Manès Sperber 1979, S. 7).

IV. Empirische Evidenzen

Versucht man, die oben eher illustrierend und durch hermeneutische Rekonstruktion gewonnenen Thesen über die Vernetzung des Künstlers in der Moderne mit empirischen Untersuchungen des Gegenstandsreichs zu kontrastieren, so ist die Ausbeute als recht gering zu veranschlagen: Mit dem Netzwerkkonzept ist — soweit meine Kenntnisse reichen — im deutschsprachigen Raum zum Thema Vergesellschaftung des Künstlers nicht gearbeitet worden. Aus einer Berliner Lokalstudie über dort ansässige Schriftsteller lassen sich aber einige Schlußfolgerungen zu der uns interessierenden Fragestellung destillieren. Die Ergebnisse der wohl prominentesten Untersuchung der letzten Jahre, der „Autoren-Report“ von Karla Fohrbeck und Andreas Johannes Wiesand (1972), sind, obwohl von den Autoren der Anspruch erhoben wird, auf unseren Gegenstandsbereich nicht übertragbar. Befragt wurden in der Untersuchung 1693 freie Autoren, wobei der freie Autor allein nach einem ökonomischen Kriterium ohne ästhetische Spezifizierung definiert wurde. Als freie Autoren wurden alle Worturheber ohne feste Anstellung definiert, mit einer Unterklassifizierung in hauptberufliche, nebenberufliche und teilberufliche Autoren. Von den 1673 erfaßten Autoren sind aber nur 516 bücherschreibende Autoren; das Gros der Autoren steht in einem freien Mitarbeiterverhältnis bei Funk, Fernsehen, Film und Presse. Von den 516 bücherschreibenden Worturhebern ist ein nicht ausgewiesener Teil Sachbuch- und Wissenschaftsbuchautor, die Anzahl der Autoren fiktiver Literatur ist nicht gesondert erfaßt. Mögen sich Journalisten, Schriftsteller, Medienschreiber und freie Wissenschaftler in der ökonomischen Dimension ihrer Position ähneln, so gilt dies sicherlich nicht für die anderen Dimensionen der Positionsbeschreibung, wie sie oben für den Literaten beschrieben wurden.

Was die Vorgaben durch Auftraggeber, die Erwartungen und Kalkulierbarkeiten des Publikums, die Institutionalisierung einer berufsspezifischen Sozialisation und der Grad der ästhetischen Normiertheit angeht, erhält der Literat weit geringere Ausprägungen in den einzelnen Dimensionen, als andere ökonomisch freie Autoren; für das Maß an Originalitätsverpflichtung und Identifikation mit dem Beruf gilt das Umgekehrte. Die Ergebnisse des Autoren-Reports, daß die freien Worturheber in deutlichen Abhängigkeitsverhältnissen verwoben sind wie alle anderen Arbeitnehmer auch, und daß die These der unabhängigen Autorenschaft sich als reine Ideologie erweist, die eine vernünftige In-

teressenvertretung verhindert, ist aus diesem Grund auf die Autoren fiktiver Literatur kaum übertragbar.

Ergiebiger und interessanter für unseren Zusammenhang ist die bereits erwähnte Berliner Lokalstudie von Holger Funk und Reinhard G. Wittmann (1983). Mit einem standardisierten Fragebogen wurden 237 von einer angenommenen Grundgesamtheit von 310 Berliner Autoren befragt. Die Befragung beschränkte sich auf Schriftsteller, definiert als Autoren von fiktionalen Texten in Buchform. Soweit sich Ergebnisse auf die Fragestellung der sozialen Position und der Vergesellschaftung des Künstlers herauslesen lassen, sollen sie im folgenden referiert werden.

Inhaltliche Autonomie ist auch weiterhin zu großen Teilen gesichert. 57 % der Autoren sprechen von keinen vorgegebenen Themenstellungen, 19 % nennen den Anteil vorgegebener Themenstellungen hoch, 24 % niedrig (ebd. S. 108). Da die Buchautoren oft nebenberuflich noch für Funk und Fernsehen produzieren, ist zu vermuten, daß der 19 %ige hohe Anteil sich zum größten Teil nochmals auf Funk und Fernsehen verteilt, die Vorgaben für die Buchproduktion also noch geringer zu veranschlagen sind. Angaben über den Grad der Identifikation mit dem Beruf lassen sich nur indirekt erschließen. Ein brauchbarer Indikator scheint mir der Grad an ökonomischen Nachteilen zu sein, die in Kauf genommen werden. Alle Autoren, die befragt wurden, publizieren; 85 % beziehen daraus aber nur Einkommen. Auch bei den 85 % entspricht der zeitliche Aufwand in keiner Weise dem finanziellen Entgelt (ebd. S. 122). Nebentätigkeiten zur ökonomischen Absicherung sind oft unabdingbar.

Die Kontaktaufnahme zum Verlag läuft häufig über persönliche Netzwerke; Empfehlungen renommierter Autoren spielen hier eine bedeutende Rolle (ebd. S. 116). Das Verhältnis zum Verlag ist oftmals nicht nur rein ökonomischer Natur; inhaltliche Zusammenarbeit ist ein wichtiger Bestandteil. 42 % praktizieren eine solche Zusammenarbeit, 57 % wünschen sie (ebd. S. 124). Dabei sind die Beziehungen oft freundschaftlicher Natur, die Arbeit am Manuskript wird mit Interesse begleitet, persönliche Probleme spielen ebenso eine Rolle. Der Verlag ist aber noch unter einem anderen Gesichtspunkt von Bedeutung. Er erfüllt die Funktion dessen, was man in der Netzwerktheorie ‚bridge‘ oder ‚liaison‘ nennt. Über den gate-keeper Verleger werden Kontakte zu anderen kulturellen Institutionen vermittelt, sowohl zu anderen Verlagen als auch zu Buchhandlungen und städtischen Einrichtungen.

Bezüglich des Modus der Vernetzung der Autoren untereinander brachte die Studie folgende Ergebnisse. Auf die Frage, „Wie würden

Sie das Klima unter den Berliner Schriftstellern charakterisieren?“, antworteten 19 % mit „allgemein gut“, 18 % „ohne Antwort“, 52 % waren nur „mit wenigen Kollegen eng befreundet“, insgesamt 44 % bezeichneten das Verhältnis als Konkurrenzkampf mit zuwenig Solidarität. Man könnte diese Daten als Hinweis für das ambivalente Verhältnis von Nähe suchend (52 %) und Distanz aufbauend (44 %) interpretieren. Daß Freundschaften mit Kollegen besonders bedeutsam sind, zeigen auch die Antworten auf die Frage nach der Kooperationsform bei der Anfertigung des Manuskripts: 73 % nehmen eine Diskussion mit Freunden und Kollegen in Anspruch (ebd. S. 147). Gruppenbildungen oder zumindest Verdichtungen in ein mehrere Autoren umfassendes Cluster sind dabei selten. Zweier-Freundschaften sind wohl die beliebteste Form. Zu einem privaten literarischen Freundeskreis gehören nur 20 % der Männer, allerdings 36 % der Frauen. Obwohl insgesamt Literatenzirkel als wenig bedeutsam noch einzustufen sind, sind sie begehrt für die Autoren, deren interpretierter Außendruck höher ist. Dies gilt für Frauen, junge Autoren, exilierte Autoren und Randgruppen, wie z. B. Homosexuelle (ebd. S. 154). Eine als unbefriedigend empfundene Position erhöht offensichtlich die Kohäsionschance, ohne daß es allerdings zu nach außen geschlossenen Gruppen kommt.

Unterstützt wird die These der Reduzierung des Beziehungsnetzes auf private Freundschaften durch das Ergebnis, daß es keine hervorstechenden Treffpunkte der literarischen Szene gibt. Das Feld ist zersplittert, 64 Örtlichkeiten werden genannt (ebd. S. 151). Allein auffallend ist die Autorenbuchhandlung, die von 8 % der Künstler zu einem Jour fixe aufgesucht wird. Auch wenn sich kein bestimmter Typ wie das Kaffeehaus oder der Literarische Salon als zentraler Ort näher feststellen läßt, sondern das Feld in eine Vielzahl heterogener Lokale zerfällt, so bleibt ihnen doch ihr informeller Charakter gemeinsam, der sich umgekehrt in der geringen Nutzung städtischer literarischer Institutionen zeigt. Auch hier erhalten Buchhandlungen und die Autorenbuchhandlung mit ihren Lesungen die meisten Nennungen. Hier kann man sich über Neuerscheinungen informieren, Resonanz vom Publikum bei Lesungen erfahren, Kollegen treffen, ohne daß der Ort einen verpflichtenden Charakter hätte (ebd. S. 197).

Bilanziert man die Berliner Studie und interpretiert man die Ergebnisse als repräsentativ für die Situation des freien Literaten in der Gegenwart, so läßt sich bezüglich der Fragestellung der Vergesellschaftung des Künstlers in der Moderne folgendes resümieren. Offensichtlich sind auch weiterhin informelle freundschaftliche Netzwerke von zentraler Bedeutung. Sie leisten eine Verbindungslinie zum ökonomischen System (Verleger), sie übernehmen eine Resonanz- und Identitätsstif-

tungsfunktion. Zentrale Treffpunkte und informelle Zirkel scheint es allerdings nur in eingeschränktem Maße noch zu geben. Dahinter mag sich eine verstärkte Tendenz zur Individualisierung verbergen, so daß sich nur noch private Zweier-Freundschaften als soziale Paßform der Gegenwart ergeben. Dies kann allerdings nur spekuliert werden, da die Untersuchung nicht explizit auf die Erforschung des Netzwerks von Künstlern angelegt war. Eine solche Untersuchung steht noch aus.

V. Ausblick

Im Rahmen einer funktionalistischen Perspektive galt es, die spezifischen Problemstellungen, die mit der sozialen Position des Künstlers in der Moderne verbunden sind, herauszuarbeiten und nach gesellschaftlichen Lösungen zu fragen. Das Kaffeehaus wurde als eine historische Problemlösung interpretiert, die sich an ihm kristallisierende Netzwerkstruktur wurde als typische soziale Paßform des Künstlers in der Moderne analysiert.

Sollte sich dieser Typus der Vergesellschaftung auch als der dominante erweisen, so sind auch immer andere Formen möglich. Dies gilt besonders für den Künstler, da dessen positionale Chancen der Rollengestaltung hoch zu veranschlagen sind. Eine auch in der literarischen Verarbeitung thematisierte Variante ist die der Selbststilisierung in der prekären sozialen Situation. Die soziale Randstellung wird zum Bild des Antisozialen stilisiert, die praktischen Konsequenzen, die gezogen werden, sind die der Isolierung und Zurückgezogenheit.

Die Tagung scheint mir eine weitere zunehmend bedeutsam werdende Form der Vergesellschaftung des Künstlers zu sein. Im Gegensatz zum Kaffeehaus hat die Tagung eine geschlosseneren Form, ist an Eingangsbedingungen geknüpft und durch Programm und Zeitplan stärker vorstrukturiert.

Trotzdem vermag sie ähnliche Funktionen zu übernehmen, indem sie Kontakte zu Verlegern, Kritikern und Zeitungen vermittelt, Austausch mit und Kritik von Kollegen ermöglicht und Raum für freundschaftliche Kontakte zur Verfügung stellt. Bezüglich der Tagungen der ‚Gruppe 47‘ spricht Friedrich Kröll von einer „ambulanten literarischen Hauptstadt“ (ders 1983, S. 325). Ihre besondere Bedeutung in der bundesrepublikanischen Kulturlandschaft erhalten Tagungen durch die Tatsache, daß es kein ausgemachtes kulturelles Zentrum, keine Kulturhauptstadt gibt, Tagungen somit eine strukturelle Lücke zu schließen vermögen.

Literatur

Back, Kurt W. und Donna Polisar: Salons und Kaffeehäuser. In: Friedhelm Neidhardt (Hrsg.), Gruppensoziologie, Sonderheft 25 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 1983, S. 276 - 286. — Becker, Howard S.: Art World. Berkeley / Los Angeles / London 1982. — Bell, Daniel: Die Zukunft der westlichen Welt. Kultur und Technologie im Widerstreit. Frankfurt 1976. — Binder, Hartmut: Ernst Polak: Literat ohne Werk. Zu den Kaffeehauszirkeln in Prag und Wien. In: Schiller Jahrbuch 23, 1979, S. 366 - 415. — Boettcher, Jürgen (Hrsg.): Caféhäuser, fotografiert von Manfred Hamm. Berlin 1979. — Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt 1974. — Bradshaw, Steve: Cafe Society: Bohemian Life from Swift to Bob Dylan. London 1978. — Claessens, Dieter: Rolle und Macht. München 1970². — Coser, Lewis A., Charles Kadushin und Walter N. Powell: Books. The Culture and Commerce of Publishing. New York 1982. — Dreitzel, Hans Peter: Das gesellschaftliche Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. Vorstudien zu einer Pathologie des Rollenverhaltens. Stuttgart 1972². — Drewitz, Ingeborg: Berliner Salons. Gesellschaft und Literatur zwischen Aufklärung und Industriezeitalter. Berlin 1965. — Fohrbeck, Karla und Andreas Wiesand: Der Autorenreport. Reinbek 1972. — Dies.: Zur beruflichen Situation von Autoren. Aus den Ergebnissen der Autorenenquête. In: Alphons Silbermann und René König (Hrsg.), Künstler und Gesellschaft. Sonderheft 17 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 1974, S. 45 - 67. — Funk, Holger und Reinhard G. Wittmann: Literaturhauptstadt. Schriftsteller in Berlin heute. Berlin 1983. — Gehring, Axel: Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems. Bonn 1968. — Granovetter, Mark: The strength of weak ties: a network theory revised. In: Randall Collins (ed.), Sociological Theory. San Francisco et al. 1983 (Jossey Bass Publishers), S. 201 - 233. — Günther, K.: Literarische Gruppenbildung im Berliner Naturalismus. Bonn 1972. — Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Neuwied / Berlin 1962. — Haferkorn, Hans J.: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1750 und 1800. In: B. Lutz (Hrsg.), Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750 - 1800. Stuttgart 1974. — Hahn, Alois: Schriftsteller und Gesellschaft. In: Werner Link (Hrsg.), Schriftsteller und Politik in Deutschland. Düsseldorf 1979. — Jacob, Heinrich Eduard: Sage und Siegeszug des Kaffees. Berlin 1934. — Jünger, Wolfgang: Herr Ober, ein Kaffee? Illustrierte Kulturgeschichte des Kaffeehauses. München 1957. — Kadushin, Charles: Networks and Circles in the Production of Culture. In: American Behavioral Scientist, Vol. 19, No. 6, July/August 1976, S. 769 - 785. — Kähler, Harro Dietrich: Das Konzept des sozialen Netzwerks: Eine Einführung in die Literatur (Literaturbericht). In: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 4, H. 3, Juli 1975, S. 283 - 290. — Kesten, Hermann: Dichter im Café, Frankfurt / Berlin / Wien 1959. — Kröll, Friedhelm: Gruppenzerfall. Versuch über die Gruppe 47. In: Friedhelm Neidhardt (Hrsg.), Gruppensoziologie. Sonderheft 25 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 1983, S. 319 - 342. — Laermann, Dieter: Kommunikation an der Theke. Über einige Interaktionsformen in Kneipen und Bars. In: K. Hammerich und Michael Klein (Hrsg.), Materialien zur Soziologie des Alltags. Sonderheft 20, 1978, der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, S. 420 ff. — Pevsner, Nikolaus: Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft, 9. Jg. 1931, S. 125 - 154. — Schenk, Michael: Soziale Netzwerke und Kommu-

nikation. Tübingen 1984. — Schivelbusch, Wolfgang: Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genußmittel. Frankfurt / Berlin / Wien 1983. — Senett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt 1983. — Thurn, Hans Peter: Berufsrolle Künstler? In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, H. 1, 1973 (25. Jg.), S. 161 - 163. — Ders.: Soziologie der Bildenden Kunst. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. In: Alphons Silbermann und René König (Hrsg.), Künstler und Gesellschaft. Sonderheft 17 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 1974, S. 120 - 181. — Ders.: Die Suche des Künstlers nach Identität. In: Rainer Wiek und Astrid Wiek-Knoch (Hrsg.), Kunstsoziologie. Köln 1979, S. 143 - 156. — Ders.: Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst. In: Friedhelm Neidhardt (Hrsg.), Gruppensoziologie. Sonderheft 25 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 1983, S. 287 - 318. — Torberg, Friedrich: Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten. Frankfurt 1975. — Wellmann, Barry: Network Analysis: Some Basic Principles. In: Randall Collins (ed.), Sociological Theory. San Francisco et al. 1983 (Jossey Bass Publishers), S. 155 - 200. — Westerfrölke, Hermann: Englische Kaffeehäuser als Sammelpunkte der literarischen Welt im Zeitalter von Dryden und Addison. Jena 1924. — Wilson, Robert S. (Hrsg.): Das Paradox der kreativen Rolle. Soziologische und sozialpsychologische Aspekte von Kunst und Künstler. Stuttgart 1975.

Summary

The social position of the free author in modern society can be described as an anomic position in the meaning of an ideal type: As there is no regular income, it is an economically uncertain position; as there are neither organisational structures and standards of aesthetics, nor a direct contact with the audience, which could give a feedback and serve as an alter ego, the free author's position is a literally anomic position. At the same time the uncertain field of writing is the author's main field of building up his identity, which makes the position even more precarious.

The essay tries to answer the question which specific social network has developed in modern society, in order to integrate and stabilize modern author's anomic position. Coffeehouses had been a historical type of social solution for this problem. In spite of this past specific form the general type of integration of authors into society can be analyzed in terms of network theory: informal relations, friendships and 'weak ties' play an important role concerning integration and stabilization of the author's anomic position.