

MAX RICHTER,
PAUL BUCKERMANN (HG.)

KONKURRENZ IN DEN KÜNSTEN

UMSTRITTENE
WETTBEWERBSVERHÄLTNISSE
DER GEGENWART

Max Richter, Paul Buckermann (HG.)

Konkurrenz in den Künsten

Umstrittene Wettbewerbsverhältnisse der Gegenwart

MAX RICHTER ist Literatur- und Medienwissenschaftler. Promotionsprojekt an der Ludwig-Maximilians-Universität München zur Vor- und Frühgeschichte des Literaturnobelpreises. Seine Forschungsinteressen umfassen Literatursoziologie, Mediengeschichte sowie die skandinavischen Literaturen und Kulturen der Moderne und Gegenwart. Zunächst wissenschaftlicher Mitarbeiter, anschließend Stipendiat des SFB 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Publikationen im *Journal of World Literature* und im *Nordeuropaforum*.

DR. PAUL BUCKERMANN ist Soziologe. Er ist Researcher und Projektleiter am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen und forscht zu Kunst, Politik und Wissen. Forschungs- und Lehrtätigkeiten führten ihn nach Luzern, Heidelberg, Basel, Wien, Paderborn und Bielefeld. Bücher und Aufsätze zu Bewertung, Kulturpolitik und Kulturorganisationen sind bei *Velbrück Wissenschaft* und in *Theory, Culture & Society*, *artis observatio*, *Sociologia Internationalis* und anderen erschienen.

MAX RICHTER, PAUL BUCKERMANN (HG.)

Konkurrenz in den Künsten

Umstrittene Wettbewerbsverhältnisse
der Gegenwart

BIELEFELD UNIVERSITY
PRESS



SFB 1288
PRAKTIKEN DES
VERGLEICHENS

Dieser Band entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Bielefelder Sonderforschungsbereichs (SFB) 1288 „Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern“.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0 veröffentlicht. Die Lizenz erlaubt die Vervielfältigung und Weitergabe, auch zu kommerziellen Zwecken, bei Namensnennung der Urheber*in, sofern das Werk unverändert und vollständig weitergegeben wird. Bearbeitungen, Abwandlungen oder inhaltliche Veränderungen sind nicht gestattet. Die Lizenz gilt ausschließlich für Originalmaterial. Für Inhalte aus anderen Quellen (z. B. Abbildungen, Fotos oder Textauszüge) können abweichende Nutzungsrechte gelten. <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Erstveröffentlicht im Jahr 2026 durch Bielefeld University Press, Bielefeld
www.bielefelduniversitypress.de
© Max Richter & Paul Buckerman

UMSCHLAGSGESTALTUNG / SATZ: Leon Pöhler, Bielefeld
DRUCK: Mediaprint Solutions GmbH, Paderborn
PRINT-ISBN: 978-3-69129-018-9
PDF-ISBN: 978-3-69129-019-6
DOI: 10.64136/euzk4717

Inhalt

Einleitung: Die Künste als Herausforderung interdisziplinärer Konkurrenzforschung MAX RICHTER, PAUL BUCKERMANN	7
»Wie genau lautet mein Auftrag?« Autoethnografie literarischer Juryarbeit JUAN S. GUSE	35
Konkurrierende Leser:innen. Vergleich und Wettbewerb in Diskursen und Praktiken am Fall deutschsprachiger Buchblogs KRISTINA PETZOLD	61
Exzesse des Vergleichens. Die konkurrenzbasierten Vergleichsdimensionen in Thomas Bernhards <i>Holzfällen. Eine Erregung</i> SARAH NIENHAUS	89
»Die hundert besten Bücher der 80er«. Literaturrankings und literarische Aneignungen von Rankings in der Zeitschrift <i>TEMPO</i> RONALD RÖTTEL	103
Was ist ein gutes Schauspielhaus? Konkurrenzkonstellationen, Rechtfertigungen und das »Theater des Jahres« PAUL BUCKERMANN	125
Wer hat und wer möchte Zugang zu Konkurrenz in den globalen PerformingArts? LISA GAUPP	149
$\min_G \max_D E_x[\log(D(x))] + E_z[\log(1-D(G(z)))]$. Konkurrenz in KI-Kunst EVA-MARIA GILLICH	177
»Das geht schon ins Groupiehafte dann«. Konkurrenz, Hierarchie und sozialer Status im Neue-Musik Fantum SVENJA REINER	203
Originelle Premieren. Konkurrenzkonstellation Kurzfilmfestival MAX RICHTER	233
Die Förderung stets mitgedacht. Wettbewerbslogiken im deutschen Filmschaffen THOMAS WIEDEMANN	257
Ambivalenz der Konkurrenz. Kommentar zum Band »Konkurrenz in den Künsten« TOBIAS WERRON	277
Autor:innenverzeichnis	298
Danksagung	300

Einleitung: Die Künste als Herausforderung interdisziplinärer Konkurrenzforschung

MAX RICHTER, PAUL BUCKERMANN

Ablehnung von Konkurrenz in den Künsten: Aktuelle Debatten

Wettbewerb und Konkurrenz haben in den Künsten keinen guten Ruf. Immer wieder wird auf den Komponisten Béla Bartók verwiesen, der gesagt haben soll, dass »Wettbewerbe etwas für Pferde, nicht für Künstler« seien.¹ Ähnliche (und besser belegte) Bedenken hatte bereits 1897 ein Mitglied der Schwedischen Akademie, als es um die Entscheidung ging, den heute berühmtesten Literaturpreis der Welt, den Literaturnobelpreis, ins Leben zu rufen: »Dichter werden nicht auf gleiche Weise hervorgebracht wie Rennpferde. Die großen Preise sind hier ohnmächtig.«² Obgleich ablehnend gemeint, liegt in der Formulierung dennoch eine implizite Anerkennung dessen, was Konkurrenz allgemein unterstellt wird: dass sie produktiv sei, etwas *hervorbringe*. Ein solches Verständnis der Rückkopplungseffekte öffentlicher Leistungsvergleiche – dass also nicht nur beobachtet wird, sondern auch, dass die Bewertungen auf die Beobachteten zurückwirken – findet sich auch außerhalb sozial- und geisteswissenschaftlicher Fachzirkel³ schon früh. Oft wird dabei vor dezidiert negativen Konsequenzen gewarnt. So schrieb etwa der Maler Heinz Mack 1970 zu einem neuen Künstler:innenranking, dass »Künstler durch einen schlechten Platz in der Rangfolge vom Publikum weniger beachtet werden und möglicherweise resignieren«. Gegen Demotivation »tröste auch nicht der Hinweis, daß sie beim nächsten Pferderennen vielleicht einen besseren Platz erreichen.«⁴

Diese historische Tradition einer in den verschiedenen künstlerischen Feldern selbst artikulierten Skepsis gegenüber Wettbewerb als Ausgangspunkt nehmend, geht der vorliegende Sammelband grundlegend

1 Siehe z.B. Michael Johnson, »The dark side of piano competitions«, *The New York Times*, 07.08.2009; Matti Raekallio, »Music competitions – Why?«, *Finnish Music Quarterly*, 12.06.2012; E.H.B., »What is the point of music competitions?«, *The Economist*, 26.10.2015; Jens Bisky, Carlos Spoerhase und Tobias Werron, »Preisen«, *Mittelweg 36 – Der Podcast*, Ep. 7, 21.09.2022.

2 Henrik Schück, *Svenska Akademiens Historia. Interregnum*, Bd. 7 (Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1939), 524. Übersetzung M.R.

3 In der Rankingforschung wird hier etwa von organisationaler Reaktivität der Bewerteten auf die öffentlichen Leistungsvergleiche gesprochen, vgl. Wendy N. Espeland und Michael Sauder, »Rankings and reactivity: How public measures recreate social worlds«, *American Journal of Sociology* 113, Nr. 1 (2007): 1–40.

4 Heinz Mack, »Wer ist der Größte? Zu einem Pseudosystem der Kunstbewertung«, *Die Zeit* 41/1970. Vgl. Paul Buckermann, *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst* (Weilerswist: Velbrück, 2020), 147 ff.

den folgenden Fragen nach: Welche Akteure und Prozesse sind an der Herstellung, Stabilisierung und Transformation von Konkurrenz beteiligt? Welche Effekte haben oftmals unerwünschte, aber dennoch in vielfältigen Formen aktiv herbeigeführte Wettbewerbssituationen dabei auf Strukturen und Akteure in künstlerischen Feldern der Gegenwart? An ausgewählten Fällen aus verschiedenen Kunstgattungen und -betrieben zeigen die Beiträge, welche Akteure warum um welche Güter konkurrieren und welche Akteure wiederum über diese vermeintlich knappen Güter verfügen. Da insbesondere in künstlerischen Feldern der Gegenwart Konkurrenzverhältnisse selten vereinzelt auftreten, richtet sich das Forschungsinteresse auf Konstellationen von verschiedenen, miteinander verknüpften Wettbewerbssituationen. Die daraus entstehenden widersprüchlichen Erwartungen, so die Leitannahme des Bandes, erzeugen Verunsicherungen und provozieren damit auch die historisch gewiss bereits tradierte, zuletzt jedoch erneut auffällig explizit auftretende Ablehnung von Konkurrenz und ihren Folgen in den Künsten der Gegenwart.

Diese Ablehnung – sowohl gegen einen allgemeinen Konkurrenzdruck als auch gegen die entsprechenden Wettbewerbsverfahren und -institutionen in den Künsten – macht sich in der Gegenwart beispielsweise im kritischen Gespräch über den Literaturbetrieb wieder verstärkt bemerkbar. Meistens artikuliert sich dort die Ablehnung im Zusammenhang mit expliziten Wettbewerbssituationen, insbesondere bei der Vergabe von Preisen. So fragte etwa Miriam Zeh anlässlich des Preises der *Leipziger Buchmesse* im Jahr 2023 zwei kürzlich Nominierte, Heike Geißler und Joshua Groß, in einem Gespräch für den *Deutschlandfunk*: »Haben Autor:innen genug von Konkurrenz und ist nicht jeder Roman eigentlich gleich [viel] wert?«⁵ Anlass für die Suggestivfrage war der Eindruck, dass eine »neue Solidarität« zu spüren sei, die sich insbesondere in einer Geste des Preisträgers Dinçer Güçyeter ausgedrückt hatte. Bei der Verleihung hatte er seine vermeintlichen Konkurrent:innen, die er eine »neue Generation, die mit Macht und Hierarchie ganz anders umgeht« nannte, auf die Bühne gerufen, um zu verkünden, dass es sich um »unser[en] gemeinsame[n] Preis« handele. Von ähnlichen Solidaritätsgesten hätten Autoren und Autorinnen bereits im Vorjahr aus Klagenfurt beim *Ingeborg-Bachmann-Preis* berichtet, wo die Wettbewerber:innen untereinander über eine gleichmäßige Aufteilung der Preisgelder abgestimmt hatten (letztlich scheiterte der Vorschlag an zwei Gegenstimmen zu zwölf Stimmen dafür⁶). Auch bei der *Lit Cologne* wären ähnliche Vorschläge zu vernehmen gewesen. Geißler und Groß, die im Vorjahr bzw. im aktuellen Jahr nominiert waren, gaben in ihren Antworten jedoch einen äußerst verhaltenen Ausblick auf die

5 Miriam Zeh, »Literaturpreise – Ist jeder Roman gleich viel wert? H. Geißler vs. J. Groß«, *Deutschlandfunk*, 29.05.2023.

6 Marianne Fischer, »Sie haben darüber abgestimmt, die Preisgelder auf alle zu verteilen«, *Kleine Zeitung*, 28.06.2022.

vermeintliche Auflösung von kompetitiven Strukturen. »In diesem Gesellschaftszusammenhang, in dem wir leben, [sind] wir darauf gepolt, in Konkurrenz zu gehen, wir sind darauf gepolt, alles zu Waren zu machen«, so Groß. Weil der Kapitalismus alles in einen großen Wettbewerb einspeise, würden auch Imaginationsräume versperrt: »[D]ass man da rauskommt, das kann ich mir superschwer vorstellen.« Geißler stimmte zunächst zu: »Die Konkurrenz findet auf so vielen Ebenen statt, es ist extrem perfide, es gibt noch mehr Konkurrenz bei gleichzeitiger Behauptung einer kritischen Konkurrenz«, machte dann aber einen Vorschlag: »Wie kommt man raus aus diesem Konkurrenzding? Das funktioniert oft über Originalität.«

Geißler bedient damit einen Topos, der Tradition hat. Das Unbehagen der Künste am Wettbewerb fußt oftmals auf der Annahme einer grundsätzlichen Unvergleichbarkeit und Einzigartigkeit von künstlerischen Erzeugnissen, die sich aus einem Originalitätsanspruch oder *ex negativo* aus einer Furcht vor Einfluss und Nachahmung speist.⁷ Doch auch originelle und singuläre Qualitäten sind, wie Bettina Heintz aus soziologischer Perspektive hervorhebt, »grundsätzlich komparativ, selbst dann, wenn sie die Einzigartigkeit des Bewerteten hervorheben. Auch das Einzigartige ist nur einzigartig im Vergleich zum Mediokren – kein Genie ohne Mittelmaß.«⁸ Gisèle Sapiro kommt in ihrer Darstellung der historischen Genese von Konkurrenz in der Literatur sogar zum gegensätzlichen Ergebnis, nämlich dass »the principle of originality« eben mitnichten, wie von Geißler suggeriert, einen Ausweg aus der Konkurrenz biete, sondern vielmehr überhaupt erst als Antwort auf das Entstehen von Konkurrenzverhältnissen unter Autor:innen entstanden sei.⁹ Die Schwierigkeit, moderne Originalitäts- und Singularitätssemantiken in den Künsten mit der Herstellung von Konkurrenzverhältnissen auf Grundlage von verschiedenen Vergleichspraktiken zu vereinbaren, macht die Erforschung von Konkurrenzverhältnissen in den Künsten besonders herausfordernd, aber auch besonders reizvoll. Nicht zuletzt, weil die Künste in ganz besonderem Maße schon eine Möglichkeit der Selbstbeobachtung – die Kunstwerke selbst – mitliefern.

Ablehnung von Konkurrenz ist dabei nicht nur auf der Kommunikationsebene *über* Literatur, sondern auch *in* der Literatur Teil eines andauernden Diskussionsprozesses: In *Prana Extrem* (2022) etwa – in eben jenem Roman, der für den Preis der *Leipziger Buchmesse* nominiert war – verhandelt Groß das Thema Konkurrenz ganz explizit. Im

7 Harold Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 1997); Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst* (Berlin: Akademie Verlag, 2006).

8 Bettina Heintz, »Vom Komparativ zum Superlativ«, in (Be)Werten. *Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit*, Stefan Nicolae, Martin Endreß, Oliver Berli und Daniel Birschur (Hg.) (Wiesbaden: Springer, 2019).

9 Gisèle Sapiro, »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«, *Poetics* 59 (2016), 5–19.

sokratisch anmutenden Dauerdiallog zwischen dem autofiktionalen Ich-Erzähler Joshua und dem jungen Skispringer Michael über die Möglichkeiten des Scheiterns in ihren jeweiligen Feldern äußert Joshua die Überzeugung, »dass man in der Kunst nur an sich selbst scheitern kann. Wettkämpfe in der Kunst sind fake. [...] Auch wenn es nicht den Anschein macht, gibt es in der Kunst keine Konkurrenz.«¹⁰ Die doppelte Negation im letzten Satz nimmt bereits eine Ambiguität vorweg, die sich erst im Verlauf des Gesprächs erhärten wird. Als es später im Roman fortgesetzt wird, geht es explizit um Geld, auch um Preisgelder. Michael sorgt sich um seine Zukunft, er ärgert sich über Sportförderung, will unabhängig sein und meint, für diese Unabhängigkeit »unbedingt viel Geld« zu benötigen – am besten große Preisgelder, worauf Joshua erwidert: »Im Sport spielt man, um zu gewinnen. In der Kunst ist es, wie Drake gerappt hat: *I am not tryna win awards, that shit looked forced...It's nothing like this.*«¹¹ Diese ausgestellte Naivität entblößt sich spätestens dann als ironische Programmatik, wenn der im Roman nicht enthaltene Anfang der Line hinzugezogen wird, die im Track von Drake auf die zitierte Line folgt: »Young, but I'm makin' millions.«¹²

Den Wettbewerb um symbolische Werte im Feld ablehnen, sich aber gleichzeitig für den Wettbewerb um monetäre Werte auf dem Markt zu feiern, scheint eine paradoxe Position zu sein, die sich schwer mit idealisierten Vorstellungen einer autonomen Kunstproduktion im Gegensatz zu einer »hostile world[]«¹³ des heteronomen Kommerzes vereinbaren lässt. Wie autonom kann Kunst eigentlich sein, wenn sie stets in Antizipation von Wertvergleichen unter Bedingungen von Knappheit entsteht? In der Tradition von Pierre Bourdieu ließe sich erwidern, dass die Künste autonom sind, *gerade weil* in Feldern kultureller Produktion eine eigene Konkurrenz herrscht. Dadurch, dass sich eigene Logiken und Mechanismen der Verteilung von knappen Gütern wie Anerkennung, Bekanntheit und Originalität herausgebildet haben, können die Künste auch nach einer »umgekehrten Ökonomie« operieren und die Gesetzmäßigkeiten des wirtschaftlichen Wettbewerbs umdrehen.¹⁴ Doch, um beim Beispiel zu bleiben, gerade der teils affirmativ-ironische, teils bewusst überzogene Umgang mit ökonomischem Kapital in Teilen des Raps (Sportwagen, Goldketten, Bargeldbündel) liefert einen eindrücklichen Beleg für eine Kunstform, die gerade nicht jeden Anschein von Reichtum vermeiden will, um so künstlerische Qualität und Integrität anzuzeigen. Dass solche stilistischen, inhaltlichen und strategischen Momente nicht nur in der auf Massenverkauf

10 Joshua Groß, *Prana Extrem* (Berlin: Matthes & Seitz, 2022), 135.

11 Ebd., 178.

12 Drake, »6 Man«, *If you're reading this it's too late*, OVO Sound u.a., 2015.

13 Olav Velthuis, »Symbolic meanings of prices. Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries«, *Theory and Society* 32, Nr. 2 (2003), 181–215, hier S. 183.

14 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999).

angelegten Popmusik zu finden sind, beweisen etwa bildende Künstler:innen wie Jeff Koons und Damien Hirst oder vermehrte Kollaborationen von Luxusmodelabels wie *Louis Vuitton* mit den Künstler:innen Yohji Yamamoto oder Takashi Murakami.

Künstler:innen konkurrieren also auch in anderen Kunstformen, sie können es sich nur nicht immer ganz offen anmerken lassen. Um abermals mit Drake zu sprechen: »It can't looked forced«. Einem nach außen getragenen Selbstverständnis von Autor:innen zufolge kommt der Antrieb zu literarischen Höchstleistungen – und darauf ist schließlich auch die Vorstellung des Scheiterns der Romanfigur Joshua gebaut – nur aus einem selbst.¹⁵ Der kompetitive Vergleich mit anderen Künstler:innen wird in unlautere Teile des Innenlebens verbannt, sodass anscheinend nur literarische Schilderungen auf ihn zugreifen können. Als stiller Tabubruch neben vielen anderen ebenso stilprägenden wie schambehafteten Aufrichtigkeiten des autofiktionalen Erzählers kommt ein solcher Leistungsvergleich im abschließenden Band von Karl Ove Knausgård's Romanserie *Min Kamp* (2009–2011) daher: »In meinen eigenen Augen war ich ein besserer Schriftsteller als die meisten anderen. Es gab nicht viele Schriftsteller, deren Bücher ich las und bei denen ich dachte: Das könnte ich nie hinkriegen. [...] Coetzee etwa [...]; was er schrieb, fühlte sich für mich nicht unerreichbar an, und er hatte sogar den Nobelpreis bekommen.«¹⁶ Ausreichend mehrdeutig bleibt in dieser Passage, ob der Vergleich suggerieren soll, dass J. M. Coetzee den Nobelpreis nicht verdient habe, wenn dessen Können sogar für den Erzähler erreichbar schien, oder vielmehr, dass wenn Coetzee ihn bekommen hatte, dann hätte auch Knausgård ihn verdient. Ersteres wäre zwar bescheiden, aber missgünstig, letzteres anerkennend, aber vermessen, beides aber problematisch. Auffällig ist aber hier wie da, wie der Verweis auf eine Konsekrationsinstanz, den Literaturnobelpreis, als Anerkennungsmaßstab eingeführt wird, um einen Leistungsvergleich plausibel zu machen.

Ähnliche Selbstvergleiche von literarischen Autor:innenfiguren finden sich im – herausragend erfolgreichen – Roman *Yellowface* (2023) von Rebecca F. Kuang. Der gesamte Auftakt wird durch einen langen Vergleich zwischen der Ich-Erzählerin June, einer mäßig erfolgreichen Schriftstellerin, und ihrer außergewöhnlich erfolgreichen Konkurrentin Athena strukturiert. In Hinsicht auf all das, was ebenjenen Erfolg oder Nicht-Erfolg messbar macht, vergleicht sich June mit Athena und vermischt quantifizierbare Differenzen wie Verkaufs- und Übersetzungszahlen mit solchen qualitativer Art, etwa die Reputation der jeweiligen Verlagshäuser oder Kritiken in renommierten Zeitungen. Das Bedürfnis der Romanfigur June, den literarischen Erfolg zu messen und dadurch vergleichbar zu machen, reflektiert einen Modus,

15 Vgl. zur intrinsischen Eigenmotivation unter Autor:innen grundlegend Carolin Amlinger, *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit* (Berlin: Suhrkamp, 2021).

16 Karl Ove Knausgård, *Min Kamp*, Bd. 6 (Oslo: Oktober, 2011). Übersetzung M.R.

den David Stark der gegenwärtigen »performance society« attestiert: »Measured, one's performance can be compared to that of others. No longer *performances* valued in their own right, now expressed as an abstracted score, *performance* becomes competitive.«¹⁷ Doch was genau wäre hier die literarische »performance«, die bemessen und verglichen wird? June vermutet ebenfalls, dass es im Grunde nicht um das Schreiben geht: »It's not that Athena isn't talented. She's a fucking good writer – I've read all her work, and I'm not too jealous to acknowledge good writing when I see it. But Athena's star power is so obviously not about the writing. It's about her. Athena Liu is, simply put, so fucking cool.«¹⁸ So kommt June schließlich zu einer These über die Konkurrenzmechanismen im Feld: »[T]hat's how this industry works. Publishing picks a winner«. Der »Betrieb«, wo auch immer dessen Grenzen verlaufen mögen, brauche »Gewinner« und küre diese, mehr oder weniger willkürlich, anhand der eigenen (wirtschaftlichen) Bedürfnisse. Weder, so ließe sich die Schlussfolgerung aus dem kompetitiven Vergleich im Romanauftakt zusammenfassen, habe die Qualität der literarischen Texte einen entscheidenden Einfluss auf Erfolg einer Autorin auf dem Markt und in der Fachwelt, noch sei entscheidend, wie der Text am Ende bei den Leser:innen ankomme. Entscheidend sei stattdessen, wer im Vermittlungsakt einen »Namen« bekomme: »Even her name – Athena Ling En Liu – is cool«. Schon bei Georg Simmel werden Techniken, um »durch Taten oder Worte sich den größeren Namen« zu machen, mit indirekter Konkurrenz in Verbindung gebracht, an der Dritte beteiligt sind.¹⁹ Sowohl bei Bourdieu als auch später bei Hartmut Rosa wird die Wendung »sich einen Namen machen« insbesondere auf die Künste bezogen, um eine Anerkennungsknappheit zu beschreiben, die Konkurrenz begünstigt.²⁰ Wenn aber die Konkurrentin von Anfang an schon einen vom Publikum gefeierten Namen habe, so die satirisch überspitzte Pointe in *Yellowface*, lasse sich der Vorsprung im Wettkampf um Namhaftigkeit auch literarisch kaum noch einholen.«

Die Ablehnung von Konkurrenz in den Künsten ist auch eine Ablehnung des Gegeneinanders unter unsicheren Knappheiten. In ihrem Podcast *temporär & prekär* sprechen Sonja Lewandowski und Svenja Reiner mit Cécil Joyce Röski und Słata Roschal über das »kompetitive Klima des literarischen Felds« und vom »wettbewerblichen Druck«. Dabei konstatieren sie: »je unschärfer die Wettbewerbssituation, also dass nicht klar

17 David Stark, »The performance complex«, in: David Stark (Hg.), *The performance complex. Competition and competitions in social life* (Oxford: Oxford University Press, 2020).

18 Rebecca F. Kuang, *Yellowface* (New York: William Morrow, 2023), 5.

19 Georg Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«, in ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, hg. v. Alessandro Cavalli und Volkhard Krech (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993).

20 Hartmut Rosa, »Wettbewerb als Interaktionsmodus. Kulturelle und sozialstrukturelle Konsequenzen der Konkurrenzgesellschaft«, *Leviathan* 34, Nr. 1 (2006); Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999 [1992]).

ist, wer ist da noch, was sind die Bewertungskriterien, desto toxischer wird dieses Element des Wettbewerbs und der Konkurrenz«. Als Autorin werde man »dann in eine Situation reingeworfen, in der ich selber anfangen, die Texte zu vergleichen, obwohl sie eigentlich nicht vergleichbar sind«. Es scheint, als löse die allgemeine Wettbewerbsrahmung, die im Gespräch als »kalte Konkurrenz« umschrieben wird, ein übergreifendes Vergleichen aus, an dem sich auch diejenigen beteiligen, deren Werke selbst verglichen werden.²¹ Die Beschreibung deckt sich mit Beobachtungen von Joe Deville, Michael Guggenheim und Zuzana Hrdlicková, die festhalten, dass »[c]ompetition, for instance, is a particularly radical and often harmful form of comparison, as for example when it puts entities into a contest without having a theory of what guides the outcomes.«²² Gerade diese Unsicherheit über die Faktoren, die das Vergleichsergebnis steuern, ist in den Künsten so verbreitet, dass sie gerade keine Störung im System darstellt, sondern einen konstitutiven Bestandteil desselben. Pierre-Michel Menger hält für Künstler:innenkarrieren fest, dass »if uncertainty about goals, processes, and results creates challenges, it is also a precondition for originality and invention, and for more long-range innovation. It is both necessary to the satisfaction taken in creating, and a trial to be endured.«²³ Die Unsicherheit auf Produktionsseite ist eine maßgebliche Triebkraft, die untrennbar mit der Unsicherheit auf Rezeptionsseite verbunden ist. So argumentiert Philippa Chong, dass »literary evaluation is a task characterized by high epistemic uncertainty because the quality of a novel is understood to be open ended: whether one argues that a book is ›good‹ or ›bad‹ depends on the particular criteria employed« und zudem »particularly difficult because of the commonly held belief that aesthetic judgment is a matter of idiosyncratic taste, rather than objective fact.«²⁴

Dass objektive Maßstäbe für den Vergleich künstlerischer Leistungen fehlen, ist spätestens seit der Abwendung von Regelpoetiken ein Allgemeinplatz. Nach Jan Mukařovský lässt sich festhalten, dass für Kunstwerke in der Moderne der Regelbruch ebenso eine positive Wertung nach sich ziehen kann wie die Achtung der Regel.²⁵ Howard Beckers Konzept der »Kunstwelten« basiert grundlegend auf der Annahme, dass die kollektive Produktion von Kunstwerken auf einem Set

21 Sonja Lewandowski, Svenja Reiner, Cécil Joyce Röski und Słata Roschal, »Wettlesen, Literaturpreis(geben) und Konkurrenz im Literaturbetrieb«, *temporär & prekär – der Literaturpolitik-Podcast*, Ep. 3, 54books, 12.06.2023.

22 Joe Deville, Michael Guggenheim und Zuzana Hrdlicková, »Introduction: The practices and infrastructures of comparison«, in: dies. (Hg.), *Practising comparison – Logics, relations, collaborations* (Manchester: Mattering Press, 2016), 27.

23 Pierre-Michel Menger, *The economics of creativity: Art and achievement under uncertainty* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014), 3.

24 Ebd. Chong, Philippa K. *Inside the critics' circle: Book reviewing in uncertain times* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2020), 17.

25 Jan Mukařovský, »Die ästhetische Norm«, in: Kvetoslav Chvatik (Hg.), *Kunst, Poetik, Semiotik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989).

von Konventionen beruht. Diese nicht kodifizierten Gewohnheiten, *best practices* und Erwartungen ermöglichen dabei sowohl die Zusammenarbeit als auch durch den selektiven Bruch mit einzelnen Konventionen erkennbare Neuheit.²⁶ Auch wenn jüngste Untersuchungen der Kulturgeschichte von Regeln zeigen, dass die Unterscheidung von rigiden und weniger rigiden Regelsystemen in den meisten Gesellschaftsbereichen weit brüchiger ist als weithin angenommen,²⁷ scheint es unstrittig, dass ein regelwidriger Zug bei einem Schachturnier weitreichendere Sanktionen nach sich ziehen würde als etwa die Verletzung von orthografischen Regeln bei einem Lyrikwettbewerb.

Gerade für Literaturwettbewerbe fordert Mirjam Wittig in einem Text für das *Logbuch Suhrkamp* schon im Titel »Regeln für die Auswahl«²⁸. Sie bemängelt an kompetitiven Formaten, dass das »freundliche, nerdy Miteinander von Lyrik-Schreibenden künstlich unter Stress gesetzt wird« – als wäre der Wettbewerb eine der Kunst fremde soziale Form, die über etwas gestülpt werde, wo es keine Passung findet. Im deutschen »Literaturbetrieb« (den sie selbst in Anführungszeichen setzt) sozialisiert, kenne sie »als Prinzip nur den Wettbewerb«, bei dem es darum gehe, »einen begehrten Platz zu ergattern«. Doch auch wenn sie sich »ein grundsätzliches Gegenmodell zum Wettbewerb wünsche«, gebe es »dringendere Fragen«, etwa die nach einem Regelwerk, das die ungleichen Voraussetzungen der Konkurrierenden in Rechnung stelle. Wittig fordert hier keine Trennung literarischer und außerliterarischer Kriterien, sondern eine Bereitschaft, realweltliche Asymmetrien in der Wettbewerbspraxis aufzufangen: »Wer sich in Zukunft dafür entscheidet, mich auszuwählen, der muss mit mir mindestens eine marginalisierte Stimme nominieren.« Unsicherheit herrscht dementsprechend nicht nur hinsichtlich der ästhetischen Kriterien, anhand derer Kunstwerke bewertet werden, sondern auch hinsichtlich des Gegenstands einer solchen Bewertung. Sind es literarische Erzeugnisse, die einer Bewertung unterzogen werden, oder nicht vielmehr die Autoren und Autorinnen selbst, die miteinander konkurrieren oder gar kämpfen und ihren »Körper immer wieder in so ein Gladiator:innen-Setting halten [müssen]«?

Auf die Spitze getrieben wurde diese Frage spätestens nach der viel beachteten Publikation eines im Gestus einer Enthüllung gehaltenen Jury-Berichts in *Die Zeit* im Jahr 2024, mit der in fast allen darauffolgenden Kommentaren zitierten Punchline: »Es ging um Politik, um Geld, um Weltanschauung, auch um Macht. Nur um eines ging es dann nicht mehr: um Literatur.«²⁹ Ronya Othmann und Juliane Liebert, die Autorinnen des Artikels, bemängeln einen Missstand bei Jurysitzungen

26 Howard Becker, *Art worlds*. 25th Anniversary edition (Berkeley, CA: University of California Press, 2008 [1982]).

27 Lorraine Daston, *Rules. A short history of what we live by* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2022).

28 Mirjam Wittig, »Regeln für die Auswahl«, *Logbuch Suhrkamp*, 2023.

29 Juliane Liebert und Ronya Othmann, »Die Jury«, *Die Zeit*, Nr. 22, 15.05.2024.

für den Literaturpreis des *Hauses der Kulturen der Welt*, der sich, so die Autorinnen, vor allem in einer drastischen Diskrepanz zwischen Vorder- und Hinterbühne äußere: Nach außen lehne man die Auswahl nach außerliterarischen Kriterien wie Hautfarbe, Herkunft und Haltung ab, nach innen würden diese hingegen die literarischen Kriterien übertönen. Kaum diskutiert wird dabei allerdings die zugrundeliegende Annahme, dass eine solche Unterscheidung zwischen außer- und innerliterarischen Werten bei der Distribution von Anerkennung überhaupt möglich sei – ganz so, als ginge es, wenn es »um Literatur« geht, nicht immer auch »um Politik, um Geld, um Weltanschauung, auch um Macht«.

Schließlich zeichnet sich das moderne Kunstverständnis durch einen hohen Grad an Uneinigkeit über die adäquate Trennung zwischen Produkten und produzierenden Akteuren aus, die bis heute anhält.³⁰ Spätestens jedoch seit der Ausbreitung der Trope des »toten Autors«, deren berühmteste Artikulationen von Michel Foucault und Roland Barthes stammen, gerät auch eine soziologische Beobachtung konkurrierender Akteure vor eine Herausforderung, die ihr in anderen kompetitiven Feldern erspart bliebe. Niemand würde bei einer Torschützenliste mit derselben Selbstverständlichkeit fordern können, man möge »die Leistung vom Spieler« oder bei einer demokratischen Wahl »die Inhalte vom Politiker« trennen. Dass Kunstwerke ein Eigenleben führen und nicht einfach als direkte Ergebnisse einer bestimmten Leistungsfähigkeit des Künstlers oder der Künstlerin wahrgenommen werden, leistet dem nur bedingt zutreffenden Eindruck Vorschub, dass Konkurrenz zwischen Personen in den Künsten nichts zu suchen habe. Nicht einmal, wer hier tatsächlich konkurriert, ob Werk oder Autor, lässt sich daher immer klar benennen.³¹ Ausgehend von der Pointe der Kunstfremdheit der Praxis kompetitiver Leistungsvergleiche – jenem künstlich herbeigeführten Stress, von dem Mirjam Wittig spricht – lässt sich im Jargon der öffentlichen Ablehnung vielleicht schon eine Minimaldefinition von Konkurrenzpraktiken in den Künsten in Form einer Diagnose voranstellen: Vergleichende Bewertung, die kaum jemand für möglich hält, unter Bedingungen von Knappheit, die kaum jemand für begründet hält. Doch wie lassen sich diese kritisierten Konkurrenzpraktiken sozial- und geisteswissenschaftlich beschreiben? Auf welcher deskriptiven Grundlage beruhen die normativen Forderungen? Warum erhalten und verbreiten sich Wettbewerbsformate in den Künsten, wenn dort scheinbar niemand mit ihnen einverstanden ist?

Im vorliegenden Band wird ein Spektrum an Konstellationen von Akteuren, Artefakten und Institutionen im sogenannten Kunst- und Kulturbetrieb dargestellt, das analytische Ebenen an konkreten

30 Für eine aktuelle Studie zur Trennung von Werk und Autor, die auch kompetitive Momente wie Kulturpreise berücksichtigt, siehe Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'oeuvre de l'auteur?* (Paris: Éditions du Seuil, 2020).

31 Vgl. hierzu Max Richter, *Competition and comparison. Approaching the prehistory and early years of the Nobel Prize in Literature* (Arbeitstitel), Dissertationsmanuskript (in Vorbereitung).

Fällen beleuchtet. Interdisziplinäre Beiträge aus Literaturwissenschaft, Soziologie, Kommunikationswissenschaft, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft bilden hierzu ein Panorama, das die komplexen Konkurrenzkonstellationen in künstlerischen Feldern eng am empirischen Material nachweist. Gerade weil sich in den Künsten die aus der Debatte entnommenen besonderen Strukturmerkmale wie die Trennung von Werk und Autor, kritische Selbstbeobachtung und eine konstitutive Subjektivität und Unsicherheit von Werturteilen herausgebildet haben, bilden sie einen Gesellschaftsbereich ab, der die herrschenden Annahmen über Konkurrenz in der gegenwärtigen Gesellschaft herausfordert. Die Beobachtung von »Konkurrenz im sozialen Sinne«, die Simmel als »durch objektive Leistungen, die dritten Personen zu Gute kommen, ausgefochtener Kampf«³² definiert, wird hier nicht unbedingt begünstigt, sondern eher erschwert. Denn es ist alles andere als klar, wer oder was hier eine Leistung erbringt (ist es der Autor oder das Werk?), wer die Kriterien der vergleichenden Bewertung bestimmen darf und erst recht, wie diese Leistung überzeugend oder gar »objektiv« zu bewerten sei.

Der vorliegende Band geht von der Annahme aus, dass die Künste in derjenigen modernen Gesellschaft, die bei Rosa als »Wettbewerbsgesellschaft« oder bei Stark als »performance society« beschrieben wird, eine Sonderrolle einnehmen, die sich bereits in der breit geäußerten Ablehnung gegenüber kompetitiven Leistungsvergleichen im Feld zeigt. Zu prüfen sind hier dann aber auch Argumente für die umgekehrte Diagnose, namentlich dass die modernen Künste eine Art Blaupause für die Konkurrenzverhältnisse der Gegenwartsgesellschaft bereitstellen. Neben Luc Boltanskis und Ève Chiapellos Untersuchungen zum Zusammenhang von Künstlerkritik und kapitalistischer Ideologie³³ setzt auch Andreas Reckwitz an dieser Frage der Sonderrolle der Künste an, um »kompetitive Singularitäten« als eine Gesamtoptik auf die Spätmoderne zu diagnostizieren, die aus Strukturmerkmalen der modernen Künste abgeleitet wird.³⁴ Der vorliegende Band bewegt sich nicht im Spektrum von solchen Zeitdiagnosen der modernen Gesellschaft, sondern sucht Befunde zu den komplexen Konkurrenzkonstellationen in den Künsten durch die systematische und konzeptuell gestützte Annäherung an empirische Fälle aus der Gegenwart, die mit einzelnen Beiträgen zu den 1980er und 1990er Jahren beginnt, in der Hauptsache jedoch das 21. Jahrhundert umfasst. Dieser konzeptuelle Rahmen für die Untersuchung von Konkurrenzkonstellationen orientiert sich an Grundlagen

32 Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«, 243.

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

34 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, 3. Auflage (Berlin: Suhrkamp, 2020).

der Soziologie der Künste sowie an jüngerer Forschung zu sozialer Konkurrenz und bezieht dafür primär Ergebnisse aus Soziologien des Bewertens, Vergleichens, Kategorisierens und Messens ein.

Komplexe Konkurrenzkonstellationen in den Künsten untersuchen

Das Forschungsinteresse an komplexen Konkurrenzkonstellationen in den Künsten bezieht sich grundlegend auf die Frage, welche Akteure und Prozesse an der Herstellung, Stabilisierung und Transformation von Konkurrenz beteiligt sind und welche Effekte Konkurrenz auf konkrete Praktiken und Strukturen in künstlerischen Feldern hat.³⁵ Analytisch noch differenzierter ergeben sich damit diese Fragen: Wer konkurriert miteinander? Um welche Güter wird konkurriert? Warum sind diese Güter knapp? Wer verfügt über diese Güter und warum? Wie – d.h. nach welchen Kriterien und in welchen Prozessen – entscheiden diese Dritten der Konkurrenz über deren Verteilung? Sind die entsprechenden Kriterien, Verfahren und Abläufe für Konkurrenz:innen transparent und nachvollziehbar? Wie und warum beeinflusst die Leistung in einer Konkurrenzsituation (um etwa Markterfolg) eine andere Konkurrenzsituation (um etwa Ansehen bei der Expert:innen)? Wie reagieren Akteure auf Konkurrenzkonstellationen und wie verhalten sie sich zu potenziell widersprüchlichen Anforderungen?

Diese handfesten Fragen lassen sich aus älterer und neuerer Forschung³⁶ zu allgemeiner Konkurrenz schärfen. Hier wie da ist die

-
- 35 Neben der bereits genannten Studie von Renate Prochno (Anm. 6) sind als Impulse für das Forschungsfeld noch zu nennen: Rainer Metzger, »Kunst im Licht von Konkurrenz, Neid und Rivalität«, *Kunstforum*, Bd. 173 (2005) und Jörg Thomas Richter, »Von Deutungsmacht und Bücherschlacht. Vermerke zu literarischen Konkurrenzen«, in: Thomas Kirchhoff (Hg.), *Konkurrenz: Historische, strukturelle und normative Perspektiven* (Bielefeld: transcript, 2015), 371–394. Für aktuelle Forschungsperspektiven zur Konkurrenz in der Musik siehe Christoph Müller-Oberhäuser und Tobias Werron, »Interdisziplinäre Perspektiven einer Erforschung musikbezogener Konkurrenzen«, *Die Tonkunst* 15, Nr. 3 (2021) sowie die Ergebnisse der von beiden Autoren veranstalteten Tagung »Competition & Music«, UdK Berlin, 8.–10. Juni 2023.
- 36 Ralph Jessen, »Konkurrenz in der Geschichte – Einleitung«, in: ders. (Hg.) *Konkurrenz in der Geschichte: Praktiken – Werte – Institutionalisierungen* (Frankfurt am Main: Campus, 2014), 7–32.; Thomas Kirchhoff, »Einleitung: Konkurrenz als Epochenparadigma«, in: ders. (Hg.), *Konkurrenz: Historische, strukturelle und normative Perspektiven* (Bielefeld: transcript, 2015), 7–36; Georg Krücken, »Multiple competitions in higher education: A conceptual approach«, *Innovation* 23, Nr. 2 (2021), 163–181; Stefan Arora-Jonsson, Nils Brunsson und Raimund Hasse, »Where does competition come from? The role of organization«, *Organization Theory* 1, Nr. 1 (2020), 1–24; Stefan Arora-Jonsson, Nils Brunsson und Raimund Hasse, »A new understanding of competition«, in: dies. und Katarina Lagerström (Hg.), *Competition: What it is and why it happens* (Oxford: Oxford University Press, 2021), 1–25; Christine Musselin, »New forms of competition in higher education«, *Socio-Economic Review* 16, Nr. 3 (2018): 657–683; Tobias Werron, »Why do we believe in competition? A historical-sociological view of competition as an institutionalized modern imaginary«, *Distinktion: Journal of Social Theory* 16, Nr. 2 (2015): 186–210.

grundlegende Heuristik, in Anlehnung an Simmel,³⁷ ein triadisches Modell von Konkurrenz, in dem mindestens zwei Konkurrent:innen um die Gunst und die entsprechenden Güter mindestens eines Dritten konkurrieren. Durch Forschung zu kommunizierten Vergleichen,³⁸ Kategorisierungen und Klassifizierungen³⁹ sowie Wertung und Bewertungen⁴⁰ kann darüber hinaus ein genaueres Verständnis der sozialen Herstellung von Ordnung in und durch Konkurrenz gewonnen werden. Hier verdichten sich dann Fragen nach dem »Wie« eines öffentlichen Leistungsvergleichs, d.h. wer oder was kategorial für einen Vergleich in Frage kommt, welche Aspekte bewertet werden, nach welchen Kriterien bewertet wird und wie diese Bewertung zustande kommt. Wenn die Dritten einer Konkurrenz durch solche konsistenten »Beobachtungsregime«⁴¹ Ordnung herstellen und kommunizieren, können sich Konkurrent:innen an diesen Weltsichten orientieren. In den Künsten, das zeigen auch die Befunde in dem vorliegenden Band, multiplizieren sich diese Konkurrenztriaden nicht nur, sondern Akteure wechseln hier auch regelmäßig die Positionen von Dritten und Konkurrent:innen, wenn beispielsweise Literaturpreise nicht nur Ansehen und Geld an Schriftsteller:innen verteilen, sondern auch selber untereinander in einer sekundären Ordnung des institutionellen Betriebs um Anerkennung, Aufmerksamkeit und Deutungshoheit konkurrieren.⁴²

Bezugnehmend auf diese anspruchsvollen Navigationsanforderungen und anschließend an grundlegende sozial- und geisteswissenschaftliche Erkenntnisse zur Konkurrenz können *Konkurrenzkonstellationen*⁴³ untersucht werden, um nicht nur die soziale

-
- 37 Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«; Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 [1908]), 323–349.
- 38 Vgl. Bettina Heintz, »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 39, Nr. 3 (2010), 162–181; Bettina Heintz, »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung. Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 45, Nr. 5 (2016), 305–323; Wendy N. Espeland und Mitchell L. Stevens, »Commensuration as a social process«, *Annual Review of Sociology* 24, Nr. 1 (1998), 313–343.
- 39 Marion Fourcade, »Ordinalization«, *Sociological Theory* 34, Nr. 3 (2016), 175–195; Geoffrey C. Bowker und Susan L. Star, *Sorting things out: Classification and its consequences* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000); Paul DiMaggio, »Classification in art«, *American Sociological Review* 52, Nr. 4 (1987), 440–455; Eviatar Zerubavel, »Lumping and splitting: Notes on social classification«, *Sociological Forum* 1, Nr. 3 (1996): 421–433.
- 40 Michèle Lamont, »Toward a comparative sociology of valuation and evaluation«, *Annual Review of Sociology* 38, Nr. 1 (2012), 201–221; Claes-Fredrik Helgesson und Fabian Muniesa, »For what it's worth: An introduction to valuation studies«, *Valuation Studies* 1, Nr. 1 (2013), 1–10; Michael Hutter und Charles Throsby (Hg.), *Beyond price: Value in culture, economics, and the arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); Oliver Berli, Stefan Nicolae und Hilmar Schäfer (Hg.), *Bewertungskulturen* (Wiesbaden: VS, 2021); Stefan Nicolae, Martin Endreß, Oliver Berli und Daniel Bischur (Hg.), *(Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit* (Wiesbaden: Springer VS, 2019).
- 41 Buckermann, *Vermessung*, 75–83.
- 42 Vgl. James English, *The economy of prestige. Prizes, awards, and the circulation of cultural value* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005).

Konstruktion von einzelnen Konkurrenzen zu erfassen, sondern auch die Verschachtelung, Verschiebung und Verkettung unterschiedlicher triadischer Konkurrenzverhältnisse und damit zusammenhängende widersprüchliche Erwartungen an Konkurrierende und ihre pluralen Positionsanforderungen als Konkurrierende und Dritte zu erfassen.⁴⁴ Neben den bereits ausgeführten Besonderheiten erlaubt die Fokussierung auf den Gesellschaftsbereich der Künste außerdem, die Darstellung, Reflexion und Kritik von Konkurrenzkonstellationen in den Kunstwerken selbst mitzuführen, was in einigen der vorliegenden Beiträge produktiv umgesetzt wird.

Den allgemeinen Hintergrund dieses Interesses an pluralen und verbundenen Konkurrenzverhältnissen bilden soziologische Thesen zur Rolle von Konkurrenz für menschliches Zusammenleben. Die zentrale soziologische Frage lautet hier, wie und warum Konkurrenz entsteht und in welcher Weise Konkurrenz den Wandel und die Stabilität von Gruppen sowie das individuelle Handeln beeinflusst. Für spezifische Konkurrenz in den Künsten finden sich insbesondere in der Bourdieu'schen Feldtheorie Einsichten, die über die Konkurrenz um materielle Ressourcen hinausgehen und vielmehr eine Konkurrenz um symbolische Ressourcen, d.h. Anerkennung und Macht zur Anerkennung, als Grundmoment von Ausdifferenzierung und historischem Wandel sichtbar machen. In Feldern der kulturellen Produktion steht nach Bourdieu der »Kampf um die Durchsetzung des legitimen Prinzips von Vision und Division«⁴⁵ zur Beurteilung von Zugehörigkeit, Qualität, Rang, Legitimität oder Relevanz und die damit verbundenen Klassifizierungs-, Kategorisierungs- und Bewertungsweisen im Mittelpunkt. Es ist gerade diese ständige Konkurrenz um Deutungshoheit, um symbolische Macht, um gegenseitige Anerkennung und die damit verbundenen (institutionellen, finanziellen, personellen, symbolischen) Ressourcen, die relationale Feldstrukturen und die Akteurspositionen in ihnen in Bewegung halten. Für Bourdieu stand fest, »[d]aß die Geschichte des Feldes die Geschichte des Kampfes um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskriterien ist« und sogar, dass »diese Aussage noch unzureichend [ist]; es ist vielmehr der Kampf selbst, der die Geschichte des Feldes ausmacht; durch den Kampf tritt es in die Zeit

43 Diese Bezeichnung findet sich in der Literatur, ist aber noch nicht systematisch ausgearbeitet, bspw. bei Tobias Werron, »Worum konkurrieren Nationalstaaten? Zu Begriff und Geschichte der Konkurrenz um ›weiche‹ globale Güter«, *Zeitschrift für Soziologie* 41 (2012), 338–355.

44 Auch in der Bewertungssoziologie wird mit dem Begriff der Konstellationen gearbeitet, allerdings um den Blick auf »Transsituativität und die Wechselbeziehungen« von einzelnen Bewertungssituationen sichtbar zu machen und weniger die stabilen und teilweise latenten Konstellationen der Akteure und entsprechender triadischer Relationen zu kartieren, vgl. Frank Meier, Thorsten Peetz und Désirée Waibel, »Bewertungskonstellationen. Theoretische Überlegungen zur Soziologie der Bewertung«, *Berliner Journal für Soziologie* 26, Nr. 3/4 (2016), 307–328.

45 Pierre Bourdieu, *Rede und Antwort* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 [1987]), 148.

ein«.⁴⁶ In einer zeitlichen Dimension komme es durch Konkurrenz und Kapitalienakkumulationsdynamiken zu Verschiebungen innerhalb des horizontal (in autonome und massenkulturelle Kunst) und vertikal (in orthodoxe und heterodoxe Lager) ausdifferenzierten Feldes⁴⁷, die einerseits wechselndes Personal auf mächtigen Positionen bedeuten, andererseits aber zu tiefgreifenden symbolischen Revolutionen⁴⁸ führen können.

Neben diesen Thesen zu Funktion und Folgen von Konkurrenz für den Wandel und die Stabilität von relationalen Strukturen und Positionen bietet die Feldtheorie als Differenzierungstheorie auch einen konzeptuellen Zugang zu Konkurrenzkonstellationen, die unterschiedliche Güter und Bewertungsweisen beinhalten. In der Erfassung von feld-intern unterschiedlichen symbolischen Ökonomien – etwa von Hoch-, Populär- oder Subkultur – und den damit verbundenen distinkten Bewertungslogiken und legitimen Konsekrationsinstanzen wird deutlich, dass das Feld sich nicht (mehr) um ein Zentrum mit nur einer legitimen Bewertungsweise herum strukturiert, an dem sich Akteure dann ein-dimensional orientieren könnten. Mit historischer Autonomisierung der Kunst sah Bourdieu einen »Prozeß der *Institutionalisierung von Anomie* [...], an dessen Abschluß sich niemand mehr als absoluter Herr und Besitzer des *nomos*, des Prinzips legitimer Vision und Division, aufspielen kann. [...] Der Monotheismus des (lange Zeit von der [königlichen] Académie verkörperten) zentralen Gesetzgebers weicht der Konkurrenz vieler ungewisser Götter«.⁴⁹ Weil Konsekrationsinstanzen untereinander um symbolische Macht konkurrieren und sich hinzu noch relativ eigenlogische Felder ausdifferenzieren, wird die Situation für zu konsekrierende Kunst und Künstler:innen vielfach komplexer, wenn sie vor diesen multiplen Dritten miteinander um Ansehen und materielle Lebensgrundlagen konkurrieren.

Während diese doppelte Pluralität von Bewertungslogiken – (a) innerhalb eines Subfeldes und (b) zwischen Subfeldern – bereits für die Kunstschaffenden komplexe Orientierungsstrukturen bedeuten, kommen in einer ausdifferenzierten Gesellschaft noch feldexterne Stakeholder mit je eigenen Interessen und Bewertungskriterien hinzu. Wenn auch diese unter Künstler:innen, Expert:innen und Institutionen Konkurrenz herstellen, erhalten Konkurrenzkonstellationen eine weitere Dimension und damit auch potenziell mehr Widersprüche zwischen unterschiedlichen Anforderungen. Hier wird dann nicht nur feldintern konkurriert – etwa vor arrivierten und aufstrebenden Avantgarden oder

46 Bourdieu, *Regeln*, 253.

47 Die Binnendifferenzierung von künstlerischen Feldern und ihre institutionellen Verschiebungen sind immer wieder Gegenstand soziologischer Updates, siehe für die bildende Kunst bspw. Nina Tessa Zahner, *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert* (Frankfurt am Main: Campus, 2006).

48 Vgl. Martin Petzke, »Symbolic revolutions. Mobilizing a neglected Bourdieusian concept for historical sociology«, *Theory and Society* 51 (2022), 487–510.

49 Bourdieu, *Regeln*, 216.

vor Luxusmarkt und Massenkultur – sondern auch vor Journalismus, Kulturpolitik, Fördermittelgeber:innen, Erziehung, Wissenschaft oder Religion.

Solche »multiple competitions«⁵⁰ finden sich auch in anderen Feldern;⁵¹ auch dort wird beobachtet, dass »individual and collective actors are simultaneously embedded in different, nested, and interdependent competitions«. Hierdurch entstehe ein »complex system of demands and rewards«⁵², an dem sich Akteure orientieren müssten.⁵³ Öffentliche Leistungsvergleiche⁵⁴ wie beispielsweise Rankings und Ratings⁵⁵ etablieren und/oder stabilisieren hier Statuskonkurrenz durch die Durchsetzung einer vergleichenden Bewertungsperspektive, serieller Veröffentlichung und einer künstlichen Verknappung von symbolischen Werten.⁵⁶ Diese Form von Konkurrenz, das zeigen zahlreiche Studien, bietet einerseits Navigationsmöglichkeiten⁵⁷ und erzeugt andererseits Effekte in den bewerteten Einheiten⁵⁸, neue kompetitive Strategien⁵⁹ und Strukturentwicklung in ganzen organisationalen Feldern⁶⁰, obwohl

-
- 50 Georg Krücken, »Multiple competitions in higher education: a conceptual approach«, *Innovation: Organization and Management*, 23, Nr. 2 (2021), 163–181.
- 51 Diese neuen Formen der Konkurrenz werden v.a. im Hinblick auf den tertiären Bildungssektor untersucht, Musselin, »New forms of competition«. Dabei geht es um Studierende, um Förderung und insbesondere auch um Status, vgl. Jelena Brankovic, »The status games they play: Unpacking the dynamics of organisational status competition in higher education«, *Higher Education* 75, Nr. 4 (2018), 695–709.
- 52 Krücken, »Multiple competitions«, 168.
- 53 Diese Orientierungsdimension von Konkurrenz wird auch als professionelle Sozialisierung beschrieben, weil sie »provides a normative orientation to actors«, vgl. Julian Hamann und Kathia Serrano-Velarde, »Academic socialization: On a neglected effect of competition in science«, *Higher Education* 90, (2025), 321–336.
- 54 David Stark (Hg.), *The performance complex. Competition and competitions in social life* (Oxford: Oxford University Press, 2020).
- 55 Vgl. für anhaltende Konjunktur und Trends der sozialwissenschaftlichen Rankingforschung Violina P. Rindova, Luis L. Martins, Santosh B. Srinivas und David Chandler, »The good, the bad, and the ugly of organizational rankings: A multidisciplinary review of the literature and directions for future research«, *Journal of Management* 44, Nr. 6 (2018), 2175–2208; Leopold Ringel, Wendy Espeland, Michael Sauder und Tobias Werron (Hg.), *Worlds of rankings* (Bingley: Emerald Publishing, 2021).
- 56 Vgl. Jelena Brankovic, Leopold Ringel und Tobias Werron, »How rankings produce competition: The case of global university rankings«, *Zeitschrift für Soziologie*, 47, No. 4 (2018), 270–288.
- 57 Elena Esposito und David Stark, »What's observed in a rating? Rankings as orientation in the face of uncertainty«, *Theory, Culture & Society* 36, Nr. 4 (2019), 3–26.
- 58 Christof Brandtner, »Putting the world in orders. Plurality in organizational evaluation«, *Sociological Theory* 35, Nr. 3 (2017), 200–227; Wendy Espeland und Michael Sauder, »Rankings and reactivity. How public measures recreate social worlds«, *American Journal of Sociology*, 113, Nr. 1 (2007), 1–40.
- 59 Vgl. Neil Pollock, Luciana D'Adderio und Martin Kornberger, »Ranking strategy: How organizations respond to the new competitive battlefields«, in: Leopold Ringel u.a. (Hg.), *Worlds of rankings*, S. 221–244.
- 60 Linda Wedlin, »The role of rankings in codifying a business school template. Classifications, diffusion and mediated isomorphism in organizational fields«, *European Management Review* 4 (2007), 24–39.

sie nicht unbedingt aus dem jeweiligen Feld selber entstehen und so notwendigerweise entsprechende Wert- und Bewertungslogiken hervorbringen müssen.⁶¹

Im Vergleich zur Wissenschaft zeigt Forschung zu Ranglisten in künstlerischen Feldern deutlich, inwieweit Unterschiede in der Feldkomposition auch Unterschiede in den Konkurrenzkonstellationen bedingen.⁶² Während bei Universitätsrankings standardisierte Bewertungsverfahren multifaktoriell die Leistungsqualitäten und das Ansehen einer Hochschule erfassen wollen, beschränken sich etwa Museumsrankings auf Besucher:innenzahlen oder Literatur-, Film- oder Musikcharts auf Verkaufszahlen. Versuche, das feldspezifische Ansehen oder den intellektuellen Einfluss von Kunstweltpersonal zu ermitteln oder gar zu messen, bleiben in den Künsten eher randständig.⁶³ Listen, die nach Macht und Einfluss fragen – wie die »Power 100« des britischen Kunstmagazins *ArtReview* oder die »TOP 100« des deutschen Kunstmagazins *Monopol* – versammeln dann auch ein breites Spektrum von Künstler:innen, Kurator:innen, Sammler:innen, Galerist:innen und Intellektuellen, aber manchmal auch eine ganze Stadt wie Paris. Bei solchen Listen bleibt also nicht nur oft unklar, wer eigentlich mit wem vor wem um was konkurriert, sondern Effekte oder Reaktivität in den gerankten Feldern oder strategische Anpassung der Bewerteten gelten dabei auch als unwahrscheinlich. Dies liegt an der der Marginalität dieser Form von *review device*,⁶⁴ die sich zwar als *disclosure device*⁶⁵ verkaufen, gegenüber anderen konventionellen Expert:inneneinschätzungen aber als irrelevant eingeschätzt werden.

-
- 61 Vgl. den aktuellen Literaturüberblick zu Konkurrenz von Universitäten, der auf den externen Druck (Rankingdienstleister und politische Steuerungsversuche) – also Dritte außerhalb der Universitäten, für die Entwicklung und Steigerung universitärer Konkurrenz hinweist, siehe Patience F. Hart und Waymond Rodgers, »Competition, competitiveness, and competitive advantage in higher education institutions: A systematic literature review«, *Studies in Higher Education*, 49, Nr. 11 (2023), 2153–2177. Vgl. für eine Analyse von Literaturpreisen zwischen Heteronomie und Autonomie des Feldes Gisèle Sapiro, »The symbolic economy of the Nobel Prize in literature: How it counters or reproduces modes of domination«, *Poetics* 101 (2023).
- 62 Vgl. Paul Buckermann, »Ranking art: Paradigmatic worldviews in the quantification and evaluation of contemporary art«, *Theory, Culture & Society* 38, Nr. 4 (2021), 89–109; Paul Buckermann, »The ArtReview's Power 100: On the concept and the constitution of power in contemporary art«, in: Lisa Gaupp, Alenka Barber-Kersovan und Volker Kirchberg (Hg.): *Arts and power* (Wiesbaden: Springer, 2022), 57–72.
- 63 Auch wenn es schon sehr früh Versuche gab, sogar künstlerische Fähigkeiten quantifizierend zu messen – so etwa die von Roger de Piles 1708 veröffentlichte *Balance des Peintres*. Vgl. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (Paris: Jacques Estienne, 1708), 489ff.; vgl. Carlos Spoerhase, »Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts«, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 58 (2018), 90–126.
- 64 Gareth Blank, *Critics, ratings, and society. The sociology of reviews* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2007).
- 65 Hans Krause Hansen und Mikkel Flyverbom, »The politics of transparency and the calibration of knowledge in the digital age«, *Organization*, 22, Nr. 6 (2015), 872–889.

Genau zu diesen Fragen sucht der vorliegende Band Einsichten und zieht soziologische Konzepte zur Konkurrenz heran, um diese vermeintliche Unübersichtlichkeit analytisch zu erschließen. Grundvoraussetzung für jede Konkurrenz – auch in den Künsten – ist dabei eine Knappheit an Gütern bei gleichzeitigem Überangebot an Interessierten an diesem Gut. Ein Gut ist nur knapp als die Nachfrage nach ihm das tatsächliche oder potenzielle Angebot übersteigt. Knapp sein können dabei *materielle Güter* wie Atelierräume, Aufführungstechnik oder Werkzeuge; *immaterielle Güter* wie (Arbeits-)Zeit, Nutzungsrechte oder Netzwerkkontakte, *finanzielle Güter* in Form von Preisgeldern, Fördermitteln oder Honoraren; *institutionelle Güter* wie Posten, Zertifikate und Entscheidungsbefugnisse; oder *symbolische Güter* wie Ansehen, Aufmerksamkeit oder Popularität.

Das spezifische Definitionsmerkmal von Konkurrenz gegenüber Kampf und Streit besteht darin, dass diese knappen oder künstlich verknappten Güter nicht im Besitz der Konkurrierenden selbst sind, sondern von sogenannten Dritten wie Kritiker:innen, Stiftungen, Preisinstitutionen, Kurator:innen, Intendant:innen u.a. vergeben werden. Im Fall von öffentlichen Leistungsvergleichen agieren diese Dritten dabei allerdings auch immer vor einem eigenen realen oder imaginierten Publikum.⁶⁶ Literaturkritiker:innen verteilen in diesem Sinne Ansehen, Aufmerksamkeit und Reputation unter konkurrierenden Schreibenden, müssen aber auch immer eine imaginierte oder reale Leser:innenschaft – eine »Publikumsfiktion«⁶⁷ – mitdenken und dabei sowohl epistemischen Unsicherheiten in ästhetischen Bewertungen entgegenwirken⁶⁸ als auch ihre Urteile vor widersprüchlichen autonomen, heteronomen und allgemeinen Erwartungen gegenüber Kunst⁶⁹ rechtfertigen.

Ein je spezifisches Gefälle zwischen der *abundance* von potenziell Interessierten an knappen Gütern und der *scarcity*⁷⁰ von Gütern in den Händen Dritter gilt in älteren wie in neueren geistes- und sozialwissenschaftlichen Theorieentwicklungen als notwendige Voraussetzung für jede Form von Konkurrenz. Entsprechende Erklärungen zielen auf die systematische Erfassung von Konkurrenzbeziehungen, ihren historischen Entstehungsbedingungen sowie auf ihren Einfluss auf beteiligte

66 Vgl. Tobias Werron, »Direkte Konflikte, indirekte Konkurrenzen. Unterscheidung und Vergleich zweier Formen des Kampfes«, *Zeitschrift für Soziologie* 39, Nr. 4 (2010), 302–318; Tobias Werron, »On public forms of competition«, *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 14 (2014), 62–76; Brankovic u.a., »How Rankings Produce Competition«.

67 Tobias Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«, in: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), *Georg Simmels große ›Soziologie‹. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren* (Bielefeld: transcript, 2011), 227–258: hier S. 247.

68 Vgl. Philippa Chong, »Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation«, *Social Studies of Science* 43, Nr. 3 (2013), 265–281.

69 Vgl. Paul Buckermann, »Wofür ist Literatur gut?«, in: David-Christopher Assmann (Hg.), *Luc Boltanski und die Literatursoziologie* (Wiesbaden: Springer, 2024), 33–64.

70 Andrew Abbott, »The problem of excess«, *Sociological Theory* 32, Nr. 1 (2014), 1–26.

Akteure ab. Mit Heuristiken der Konkurrenz lassen sich somit auch Handlungen und Entscheidungen von Konkurrierenden auf diejenige dritte Instanz, um deren Gunst konkurriert wird, analytisch zurückführen. In solch triadischen Erklärungsmodellen wird der Bezug der Konkurrierenden zueinander als nur »indirekt«⁷¹ erkannt und damit diejenige Instanz relevant, die die knappen Güter verteilt. Im Unterschied zum direkten Konflikt zwischen zwei Akteuren ist für die Konkurrenz dasjenige Publikum konstitutiv, das über die Vergabe knapper Güter verfügt und im Fall von öffentlicher Kommunikation auch wieder vor einem fiktiven Publikum operiert.⁷²

Die Dritten werden zu »Konstrukteuren und Taktgebern der Konkurrenz«⁷³ auch deshalb, weil sie selber an der (künstlichen) Verknappung von Gütern interessiert oder beteiligt sind. Die Skalierbarkeit dieses analytischen Modells ermöglicht nicht nur die Konzeptualisierung von Konkurrenzkonstellationen bis hin zu einem globalen Rahmen,⁷⁴ es lässt auch immer die »Reaktivität«⁷⁵ von Leistungsvergleichen mitdenken, weil einflussreiche Leistungsvergleiche einen sozialen Bewertungsgegenstand nicht einfach nur beobachten, sondern diesen auch potenziell beeinflussen. Organisationen, das hat die Soziologie vielfach nachgewiesen, beobachten andere Organisationen und sich selbst auch über veröffentlichte Vergleiche und passen um besserer Ergebnisse willen ihre Praktiken und Strukturen den Kriterien einflussreicher Publika an. Für Konkurrenz in den Künsten lässt sich ein grundlegendes triadisches Modell der »reinen Konkurrenz«⁷⁶ nach Simmel mit einer kommunikationstheoretisch begründeten Konzentration auf Dritte (und ihre Publika) für die zahlreichen und widersprüchlichen Konkurrenzen operationalisieren. Wenn einzelne Triaden für empirische Ausschnitte miteinander verbunden werden können, entstehen Konkurrenzkonstellationen. Für den Fall der Künste lassen sich in der Komplexität, Verschachtelung und Dynamik dieser Konkurrenzkonstellationen bereits Besonderheiten ausmachen, denen in diesem Band genauer nachgegangen wird.

71 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 [1908]), 323. Vgl. schon Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«.

72 Vgl. Werron, »Indirekte Konkurrenzen«.

73 Werron, »Zur sozialen Konstruktion«, 228.

74 Bettina Heintz und Tobias Werron, »Wie ist Globalisierung möglich? Zur Entstehung globaler Vergleichshorizonte am Beispiel von Wissenschaft und Sport«, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 63, Nr. 3 (2011), 359–394.

75 Espeland und Sauder, »Rankings and reactivity«.

76 Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«.

Beiträge des Bandes

JUAN S. GUSE stellt in seinem Beitrag die Frage, nach welchen Kriterien Literaturstipendien vergeben werden, aus autoethnographischer Perspektive an sich selbst. Akribisch schildert Guse den Vollzug der eigenen Bewertungspraktiken während eines Jury-Auftrags und den Versuch, brauchbare Ordnungskategorien herzustellen. Dabei beobachtet er dieses Jury-Selbst nicht bloß als bewertenden, sondern auch als bewerteten Akteur, der in einen strukturellen Konflikt darüber gerät, einerseits knappe Stipendien möglichst gerecht verteilen, aber andererseits auch Anerkennung für die eigenen Lektüreleistung einholen zu wollen. Guse macht damit auf anschauliche Weise deutlich, wie innerhalb der Konkurrenzkonstellation von Literaturstipendien Jurymitglieder nicht nur als Dritte von konkurrierenden Autor:innen umworben werden, sondern auch untereinander um »Entdeckungen« konkurrieren.

Im Beitrag von KRISTINA PETZOLD werden die Verschachtelungen und Verschiebungen in Konkurrenzkonstellationen des literarischen Feldes anhand einer Untersuchung von Buchblogs sichtbar gemacht. Weil dort unreguliert Rezensionen zu literarischen Texten veröffentlicht werden, konkurrieren diese vermeintlich unautorisierten Kritiker:innen mit Expert:innen aus feuilletonistischer und akademischer Kritik um Aufmerksamkeit, Deutungshoheit und Legitimität. Andererseits versuchen wiederum Verlage oder Handelsplattformen, Buchblogger:innen untereinander zu vergleichen und sie damit in Konkurrenz zu setzen. Der Beitrag zeigt über diese beiden Ordnungsbestrebungen wie Konkurrenzen erzeugt werden und welche Rolle dies für die Bewertungsmodi für Literatur in unterschiedlichen Situationen hat.

SARAH NIENHAUS untersucht Vergleichspraktiken und Konkurrenzmechanismen am Fall von Thomas Bernhards Roman *Holzfällen*. Dabei geht es nicht nur um Vergleiche im literarischen Text und ihre juristischen und feuilletonistischen Folgen, sondern auch um die Hinterbühnen der literarischen Produktion. Nienhaus zeichnet hier die Konkurrenzkonstellation von rivalisierenden Autor:innen, Verleger:innen, Leser:innen und Expert:innen nach und zeigt sowohl die Strategien der (symbolischen und finanziellen) Gewinnmaximierung in Verlagswesen und Kanonisierungspraxen, als auch die damit verstrickte künstlerische Reflexion und Instrumentalisierung.

Der Beitrag von RONALD RÖTTEL beleuchtet verschiedene Formen von Rankings, die in den 1980er und 90er Jahren in der Zeitschrift *TEMPO* abgedruckt wurden, und fragt, welche Funktion diese Rankings für die Anliegen einer Zeitschrift erfüllen, die in den Anfängen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als wesentliches Medium einer Neuverhandlung von hoch- und popkulturellen Werten aufgetreten ist. Anhand von Christian Krachts Beteiligung an diesen Rankings zeigt Rötzel exemplarisch, wie sie sowohl einer parodistischen Überzeichnung von

Vergleichs- und Bewertungsdiskursen in der Populärkultur dienen als auch literarische Referenzen spielerisch ordnen können. Der Beitrag ergänzt somit die Forschung zum Ranking als wertende Kommunikationsform um die Berücksichtigung ihres »ästhetischen Eigenwerts« und zeigt Möglichkeiten für eine Auseinandersetzung mit der Formsprache eines Darstellungsmittels auf, das Konkurrenzverhältnisse nicht nur anzeigen und hervorbringen, sondern auch künstlerisch reflektieren kann.

PAUL BUCKERMANN geht in seinem Beitrag der Frage nach, was die öffentliche Kommunikation über die Vergabe von Theaterpreisen über Vorstellungen vom Wert der Institution Theater für die Gesellschaft verrät. Am Beispiel des Schauspielhauses Bochum, das 2022 als »Theater des Jahres« gekrönt wurde, zeigt Buckermann, dass das Changieren zwischen pluralen Wertordnungen in der Kommunikation über Auszeichnungen auf die Repräsentationsfunktion des ausgezeichneten Gegenstands einwirkt. Wenn etwa einzelne Häuser auch als Stellvertreter einer ganzen Kunstform bewertet werden, so Buckermann, wird neben der feldspezifischen Aushandlung über ästhetische Wertkriterien auch die »Grenzarbeit« am Rande des Felds sichtbar.

Gegenstand von LISA GAUPPS Beitrag sind Festivals der performativen Künste. Der Beitrag untersucht insbesondere die In- und Exklusionsmechanismen dieser Festivals, die die Möglichkeit der Teilnahme an globalen Konkurrenzverhältnissen bestimmen. Gaupp diskutiert, dass hier der Zugang zu Ressourcen sowie zentrale Gatekeeper nicht nur über In- oder Exklusion bei Festivals, sondern bereits über die potenzielle Teilnahme entscheiden. Diese Prozesse sind dabei zwar als dynamisch und prozessual zu verstehen, müssen aber heute als durch Anerkennungsökonomien, globale Ungleichheiten und institutionelle Mechanismen die Konkurrenzverhältnisse charakterisiert gelten. Abschließend diskutiert Gaupp Strategien gegen Machtungleichheiten im kulturellen Feld oder gar dem Ausstieg aus globalen Konkurrenzverhältnissen.

Der Beitrag von EVA-MARIA GILlich dreht sich um die Auswirkungen von Künstlicher Intelligenz auf konkurrierende Autorschaftskonzepte in der Bildenden Kunst. Angesichts der neuen Möglichkeiten, Kunstwerke von Algorithmen generieren zu lassen, so Gillich, würden alte Konzepte und Kritiken von Kreativität, Originalität, Singularität und dem Status des schöpferischen Subjekts im neuen Gewand wiederkehren und von verschiedenen Akteuren erneut in den Wettbewerb um Neuheit, Aufmerksamkeit und hohe Verkaufspreise im Kunstbetrieb eingespeist. Anhand der Beobachtung, dass computergenerierte Kunstwerke häufig auf Programmen basieren, die selbst mit Nullsummenspielen operieren, macht Gillich auf eine technische Ebene von Konkurrenz aufmerksam, die Konkurrenzverhältnisse auf sozialer Ebene zu spiegeln scheint: Vergleichsoperationen, die das kompetitive Verhältnis von Neuheit

und Wiederholung regulieren, wirken nicht nur auf die Konkurrenzkonstellationen im Feld ein, sondern sind auch konstitutiver Bestandteil ebenjener Codes, die KI-Kunstwerke generieren.

SVENJA REINER berichtet in ihrem Beitrag von informellen Hierarchien in der hochspezialisierten Szene der Neuen Musik. Dabei beobachtet sie Konkurrenz gerade nicht zwischen Musikproduzierenden, sondern zwischen Musikrezipierenden. Das knappe Gut, um das diese konkurrieren, definiert sie räumlich: Die »Fans« der Neuen Musik, so Reiner, ringen um einen der wenigen Plätze im Szenekern. Aufgrund der geringen Größe der Szene werden solche Positionierungskämpfe nicht selten in direkter Interaktion ausgetragen und münden wiederholt, wie Reiner zeigt, in kompetitiven Vergleichsaussagen entlang relativer Kriterien wie Wissen, Hingabe und »Szenerelevanz«. Für die Erforschung von Konkurrenz in den Künsten eröffnet Reiner somit auch eine Perspektive, die nicht nur Konkurrenzen *um* ein Publikum beleuchtet, sondern auch Konkurrenzen *innerhalb* des Publikums berücksichtigt.

MAX RICHTER geht in seinem Beitrag von der These aus, dass die Kunstsparte Kurzfilm in einem besonderen Maße und explizit von Konkurrenzsituationen durchzogen ist. Festivals für Kurzfilme mit ihren exklusiven Sektionen, ihrem Premierenformat und ihren Wettbewerben stellen insofern einen Sonderfall dar, als sie eine der wenigen Vermittlungsinstanzen zu unterschiedlichen Publika sind – möglicherweise sogar die einzige. Ausgehend von einer Analyse der hier zugrundeliegenden Knappheitsmechanismen rekonstruiert Richter das vielschichtige Konkurrenzgefüge der Selektionsprozesse der Festivals, etwa am Beispiel von digitalen Rating-Tools, die als Schnittstellen zwischen Festivals und Filmschaffenden Ordnungsangebote und Vorannahmen über Kunstvergleiche sichtbar machen. Neben künstlerischen Reflexionen zeigt aber auch Richter, wie nicht nur Künstler:innen um und im Rahmen von Festivals konkurrieren, sondern diese auch untereinander in einem Wettbewerb um Anerkennung, Premieren und Aufmerksamkeit stehen.

THOMAS WIEDEMANN'S Beitrag ist der Filmförderung in Deutschland gewidmet und fragt nach Wettbewerbsbedingungen und Konkurrenzlogiken in der Entstehung von Kinofilmen. Wiedemann bezieht sich auf Uwe Schimanks Ansatz der Akteur-Struktur-Dynamiken und zeigt, wie Filmpolitik die Konkurrenzverhältnisse stabilisiert und lenkt. Konkurrenzkonstellationen bestehen hier aus Filmemacher:innen, Produzent:innen, Vertriebe und Akteur:innen aus föderaler Filmförderung und dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen. Weil sich nach den Bewertungs- und Vergleichsmaßstäben der zentralen Fördermittelgeber orientiert wird, ist Isomorphie eine Folge und das künstlerisch-autonome Handeln von Filmemacher:innen findet eine deutliche Einschränkung.

Abgeschlossen wird der Band mit einem Kommentar von TOBIAS WERRON, der auf die vorliegenden Beiträge blickt und sie in einen übergreifenden Zusammenhang mit der allgemeinsoziologischen Erforschung von Konkurrenz bringt, die er seit Jahren maßgeblich vorantreibt. Seine kritischen Beobachtungen und weiterführenden Überlegungen zu unserem Vorhaben, die Erforschung von Konkurrenz im Allgemeinen um Einblicke in die Konkurrenz in den Künsten im Besonderen zu ergänzen und zu erweitern, schließen dieses Vorhaben entsprechend ganz im Sinne dessen ab, was es bezwecken soll: Anschluss an ein vielseitiges Forschungsfeld herzustellen, das weder am Anfang steht noch auf ein absehbares Ende zusteuert.

Literatur

- Abbott, Andrew. »The problem of excess«. *Sociological Theory* 32/1 (2014): 1–26.
- Amlinger, Carolin. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Arora-Jonsson, Stefan, Nils Brunsson und Raimund Hasse. »Where does competition come from? The role of organization«, *Organization Theory* 1, Nr. 1 (2020): 1–24.
- Arora-Jonsson, Stefan, Nils Brunsson und Raimund Hasse. »A new understanding of competition«, In: dies. und Katarina Lagerström (Hg.), *Competition: What it is and why it happens*, 1–25. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Becker, Howard. *Art worlds. 25th Anniversary edition*. Berkeley, CA: University of California Press, 2008 [1982].
- Berli, Oliver, Stefan Nicolae, Hilmar Schäfer (Hg.). *Bewertungskulturen*. Wiesbaden: VS, 2021.
- Bisky, Henrik, Carlos Spoerhase und Tobias Werron. »Preisen«, *Mittelweg 36 – Der Podcast*, Ep. 7, 21.09.2022.
- Blank, Gareth. *Critics, ratings, and society. The sociology of reviews*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2007.
- Bloom, Harold. *The anxiety of influence. A theory of poetry*, 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1997.
- Boltanski, Luc und Ève Chiapello. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 [1987].

- Bowker, Geoffrey C. und Susan L. Star. *Sorting things out: Classification and its consequences*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Brandtner, Christof. »Putting the world in orders. Plurality in organizational evaluation«. *Sociological Theory* 35/3 (2017): 200–227.
- Brankovic, Jelena. »The status games they play: Unpacking the dynamics of organisational status competition in higher education«. *Higher Education* 75/4 (2018): 695–709.
- Brankovic, Jelena, Leopold Ringel und Tobias Werron. »How Rankings produce competition: The case of global university rankings«. *Zeitschrift für Soziologie* 47/4 (2018): 270–288.
- Buckermann, Paul. »Ranking art: Paradigmatic worldviews in the quantification and evaluation of contemporary art«. *Theory, Culture & Society* 38/4 (2021): 89–109.
- Buckermann, Paul. »The ArtReview's Power 100: On the concept and the constitution of power in contemporary art«. In: Lisa Gaupp, Alenka Barber-Kersovan und Volker Kirchberg (Hg.), *Arts and power*, 57–72. Wiesbaden: Springer, 2022.
- Buckermann, Paul. »Wofür ist Literatur gut?«. In: David-Christopher Assmann (Hg.), *Luc Boltanski und die Literatursoziologie*, 33–64. Wiesbaden: Springer, 2024.
- Buckermann, Paul. *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*. Weilerswist: Velbrück, 2020.
- Chong, Phillipa K. »Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation«. *Social Studies of Science* 43/3 (2013): 265–281.
- Chong, Phillipa K. *Inside the critics' circle. Book reviewing in uncertain times*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2020.
- Daston, Lorraine. *Rules. A short history of what we live by*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2022.
- de Piles, Roger. *Cours de Peinture par Principes*. Paris: Jacques Estienne, 1708.
- Deville, Joe, Michael Guggenheim und Zuzana Hrdlicková. »Introduction. The Practices and Infrastructures of Comparison«. In: Dies. (Hg.), *Practising comparison – Logics, relations, collaborations*, 17–41. Manchester: Mattering Press, 2016.
- DiMaggio, Paul. »Classification in art«. *American Sociological Review* 52/4 (1987): 440–455.
- E.H.B. »What is the point of music competitions?«. *The Economist*, 26.10.2015.

- English, James. *The economy of prestige. Prizes, awards, and the circulation of cultural value*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.
- Espeland, Wendy und Michael Sauder. »Rankings and reactivity. How public measures recreate social worlds«, *American Journal of Sociology* 113, Nr. 1 (2007): 1–40.
- Espeland, Wendy N. und Mitchell L. Stevens. »Commensuration as a social process«. *Annual Review of Sociology* 24/1 (1998): 313–343.
- Esposito, Elena und David Stark. »What's observed in a rating? Rankings as orientation in the face of uncertainty«. *Theory, Culture & Society* 36/4 (2019): 3–26.
- Fourcade, Marion. »Ordinalization«. *Sociological Theory* 34/3 (2016): 175–195.
- Groß, Joshua. *Prana Extrem*. Berlin: Matthes & Seitz, 2022.
- Hamann, Julian und Kathia Serrano-Velarde. »Academic socialization. On a neglected effect of competition in science«. *Higher Education* 90 (2025): 321–336.
- Hansen, Hans Krause und Mikkel Flyverbom. »The politics of transparency and the calibration of knowledge in the digital age«. *Organization* 22/6 (2015): 872–889.
- Hart, Patience F. und Waymond Rodgers. »Competition, competitiveness, and competitive advantage in higher education institutions: a systematic literature review«. *Studies in Higher Education* 49/11 (2023): 2153–2177.
- Heintz, Bettina. »Vom Komparativ zum Superlativ«. In: Stefan Nicolae u.a. (Hg.), *(Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit*, 45–79. Wiesbaden: Springer, 2019.
- Heintz, Bettina. »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 39/3 (2010): 162–181.
- Heintz, Bettina und Tobias Werron. »Wie ist Globalisierung möglich? Zur Entstehung globaler Vergleichshorizonte am Beispiel von Wissenschaft und Sport«. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 63/3 (2011): 359–394.
- Heintz, Bettina. »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung. Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 45/5 (2016): 305–323.
- Helgesson, Claes-Fredrik und Fabian Muniesa. »For what it's worth: An introduction to valuation studies«. *Valuation Studies* 1/1 (2013): 1–10.

- Hutter, Michael und Charles Throsby (Hg.). *Beyond price. Value in culture, economics, and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Jessen, Ralph. »Konkurrenz in der Geschichte – Einleitung«. In: Ders. (Hg.), *Konkurrenz in der Geschichte: Praktiken – Werte – Institutionalisierungen*, 7–32. Frankfurt am Main: Campus, 2014.
- Johnson, Michael. »The dark side of piano competitions«. *The New York Times*, 07.08.2009
- Kirchhoff, Thomas. »Einleitung: Konkurrenz als Epochenparadigma«. In: Thomas Kirchhoff (Hg.), *Konkurrenz: Historische, strukturelle und normative Perspektiven*, 7–36. Bielefeld: transcript, 2015.
- Knausgård, Karl Ove. *Min Kamp*, Bd. 6. Oslo: Oktober, 2011.
- Krücken, Georg. »Multiple competitions in higher education: A conceptual approach«. *Innovation* 23/2 (2021): 163–181.
- Kuang, Rebecca F. *Yellowface*. New York: William Morrow, 2023.
- Lamont, Michèle. Toward a comparative sociology of valuation and evaluation. *Annual Review of Sociology* 38/1 (2012): 201–221.
- Lewandowski, Sonja, Svenja Reiner, Cécil Joyce Röski und Słata Roschal. »Wettlesen, Literaturpreis(geben) und Konkurrenz im Literaturbetrieb«. *temporär & prekär – der Literaturpolitik-Podcast*, Ep. 3, 54books, 12.06.2023.
- Liebert, Juliane und Ronya Othmann. »Die Jury«. *Die Zeit*, Nr. 22, 15.05.2024.
- Mack, Heinz. »Wer ist der Größte? Zu einem Pseudosystem der Kunstbewertung«. *Die Zeit* 41/1970.
- Meier, Frank, Thorsten Peetz und Désirée Waibel. »Bewertungskonstellationen. Theoretische Überlegungen zur Soziologie der Bewertung«. *Berliner Journal für Soziologie* 26/3&4 (2016): 307–328.
- Menger, Pierre-Michel. *The economics of creativity. Art and achievement under uncertainty*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.
- Metzger, Rainer. »Kunst im Licht von Konkurrenz, Neid und Rivalität«. *Kunstforum* 173 (2005): 36–79.
- Mukařovský, Jan. »Die ästhetische Norm«. In: Kvetoslav Chvatik (Hg.), *Kunst, Poetik, Semiotik*, 129–138. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Müller-Oberhäuser, Christoph und Tobias Werron. »Interdisziplinäre Perspektiven einer Erforschung musikbezogener Konkurrenzen«. *Die Tonkunst* 15/3 (2021): 248–260.
- Musselin, Christine. »New forms of competition in higher education«. *Socio-Economic Review* 16/3 (2018): 657–683.

- Nicolae, Stefan, Martin Endreß, Oliver Berli und Daniel Bischur (Hg.). *(Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit*. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Petzke, Martin. »Symbolic revolutions. Mobilizing a neglected Bourdieusian concept for historical sociology«. *Theory and Society* 51 (2022): 487–510.
- Pollock, Neil, Luciana D’Adderio und Martin Kornberger. »Ranking strategy: How organizations respond to the new competitive battlefields«. In: Leopold Ringel u.a. (Hg.), *Worlds of rankings*, 221–244. Bingley: Emerald Publishing, 2021.
- Prochno, Renate. *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.
- Raekallio, Matti. »Music competitions – Why?«. *Finnish Music Quarterly*, 12.06.2012.
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Richter, Jörg Thomas. »Von Deutungsmacht und Bücherschlacht. Vermerke zu literarischen Konkurrenzen«. In: Thomas Kirchhoff (Hg.), *Konkurrenz. Historische, strukturelle und normative Perspektiven*, 371–394. Bielefeld: transcript, 2015.
- Richter, Max. *Competition and comparison. Approaching the prehistory and early years of the Nobel Prize in Literature* (Arbeitstitel), Dissertationsmanuskript (in Vorbereitung).
- Rindova, Violina P., Luis L. Martins, Santosh B. Srinivas und David Chandler. »The good, the bad, and the ugly of organizational rankings: A multidisciplinary review of the literature and directions for future research«. *Journal of Management* 44/6 (2018): 2175–2208.
- Ringel, Leopold, Wendy Espeland, Michael Sauder und Tobias Werron (Hg.). *Worlds of rankings*. Bingley: Emerald Publishing, 2021.
- Rosa, Hartmut. »Wettbewerb als Interaktionsmodus. Kulturelle und sozialstrukturelle Konsequenzen der Konkurrenzgesellschaft«. *Leviathan* 34, Nr. 1 (2006): 82–104.
- Sapiro, Gisèle. »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«. *Poetics* 59 (2016): 5–19.
- Sapiro, Gisèle. »The symbolic economy of the Nobel Prize in literature. How it counters or reproduces modes of domination«. *Poetics* 101 (2023).
- Sapiro, Gisèle. *Peut-on dissocier l’oeuvre de l’auteur?* Paris: Éditions du Seuil, 2020.

- Schück, Henrik. *Svenska Akademiens Historia. Interregnum*, Bd. 7. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1939.
- Simmel, Georg. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 [1908].
- Simmel, Georg. »Soziologie der Konkurrenz«. In: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hg. v. Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. 221–246. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993 [1903].
- Spoerhase, Carlos. »Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts«. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 58 (2018): 90–126.
- Stark, David (Hg.). *The performance complex. Competition and competitions in social life*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Stark, David. »The performance complex«. In: Ders. (Hg.), *The performance complex. Competition and competitions in social life*, 1–30. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Velthuis, Olav. »Symbolic meanings of prices. Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries«. *Theory and Society* 32/2 (2003): 181–215.
- Wedlin, Linda. »The role of rankings in codifying a business school template. Classifications, diffusion and mediated isomorphism in organizational fields«. *European Management Review* 4 (2007): 24–39.
- Werron, Tobias. »Direkte Konflikte, indirekte Konkurrenzen. Unterscheidung und Vergleich zweier Formen des Kampfes«. *Zeitschrift für Soziologie* 39/4 (2010): 302–318.
- Werron, Tobias. »On public forms of competition«. *Cultural Studies Critical Methodologies* 14 (2014): 62–76.
- Werron, Tobias. »Why do we believe in competition? A historical-sociological view of competition as an institutionalized modern imaginary«. *Distinktion: Journal of Social Theory* 16/2 (2015): 186–210.
- Werron, Tobias. »Worum konkurrieren Nationalstaaten? Zu Begriff und Geschichte der Konkurrenz um »weiche« globale Güter«. *Zeitschrift für Soziologie* 41 (2012): 338–355.
- Werron, Tobias. »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der »Soziologie der Konkurrenz«. In: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), *Georg Simmels große »Soziologie«. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*, 227–258. Bielefeld: transcript, 2011.
- Wittig, Mirjam. »Regeln für die Auswahl«. *Logbuch Suhrkamp*, 2023.

Zahner, Nina Tessa. *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus, 2006.

Zeh, Miriam. »Literaturpreise – Ist jeder Roman gleich viel wert? H. Geißler vs. J. Groß«, *Deutschlandfunk*, 29.05.2023.

Zerubavel, Eviatar. »Lumping and splitting. Notes on social classification«. *Sociological Forum* 1/3 (1996): 421–433.

»Wie genau lautet mein Auftrag?«

Autoethnografie literarischer Juryarbeit

JUAN S. GUSE

ABSTRACT Am Beispiel der Vergabe eines Literaturstipendiums widmet sich dieser Beitrag der Frage, wie Akteure die pluralen normativen Erwartungen des literarischen Feldes bei ihrer Bewertung von Autor:innen und deren Literatur verarbeiten – von ästhetischen Kriterien bis zum Spannungsfeld aus Leistungs- und Verteilungsgerechtigkeit. Die empirische Grundlage des Beitrags bildet eine explorativ angelegte autoethnografische Studie. In dieser tritt der Autor des Beitrags in einer Doppelrolle als Forschender und Forschungssubjekt auf, indem er seine eigene Praxis als literarisches Jurymitglied beobachtet und analysiert. In der Auswertung des Materials wird sichtbar, wie folgenreich die antizipierte Bewertung der eigenen Bewertung durch andere für dieselbe ist.

Einleitung

Der Dissens über die Wertbestimmung von Literatur ist eine treibende Kraft im literarischen Feld. Er stiftet Kämpfe um legitimen Geschmack, ermöglicht habituelle Abgrenzungen und erlaubt stilistische Differenzierungen.¹ Die nie stillstehenden Mühlen des Vergleichens und Bewertens von Texten koexistieren dabei mit der weithin geteilten Einsicht, dass Konsens im Rahmen einer infiniten Wertpluralität unmöglich ist. Mit anderen Worten: Es wird ständig Literatur unter der Illusio bewertet, dass man ästhetische Fragen klären könne, wohl wissend, dass damit nichts geklärt, sondern allenfalls etwas entschieden wird. Kommunikationstheoretisch betrachtet spricht man also eifrig im Modus der Argumentation (»das ist gut, weil«), schaltet im Zweifel jedoch auf den Modus der Verständigung um. Dabei dient dieser Rückzug auf die eigene Meinung dazu, die letztlich unlösbaren Bewertungskonflikte zu entschärfen.²

Für die soziologische Analyse sind nun vor allem jene Momente interessant, in denen dieser fragile sozio-ästhetische Frieden und die ihm zugrundeliegende »Croyance« aufgrund von Sachzwängen gebrochen oder zumindest herausgefordert werden.³ Ein anschauliches Beispiel

1 Vgl. Pierre Bourdieu, »Die Produktion des Glaubens. Beitrag zu einer Ökonomie der symbolischen Güter«, in: ders., *Zur Ökonomie symbolischer Güter. Schriften zur Kultursoziologie* (Berlin: Suhrkamp, 2014).

2 Vgl. Fabian Anicker, »Organisierte Vernunft. Zur Soziologie deliberativer Verfahren«, in: André Armbruster und Cristina Besio (Hg.), *Organisierte Moral. Zur Ambivalenz von Gut und Böse in Organisationen. Organisationssoziologie* (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 303–331.

3 Pierre Bourdieu, *Sozialer Raum und »Klassen«* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 262f.

hierfür ist die Debatte um die Verteilung der *Neustart Kultur*-Förder-gelder, mit denen die deutsche Bundesregierung die Folgen der Covid-19-Pandemie für Kulturveranstaltende und somit auch Kunstschaffende abfedern wollte. Im Zuge dessen kamen nicht nur ästhetische Wertfragen auf – zum Beispiel, ob Gedichte und Romane eher gefördert werden sollten als Windows-10-Handbücher⁴ – sondern auch ideologische Kriterien, beispielsweise, ob rechtsextremistische Bücher förderungswürdig seien.⁵ Diese Debatte mag in ihrer öffentlichen Brisanz hervorstechen, steht jedoch für einen sich im Feld dauerhafter abspielenden Prozess. Ob in Ver-lagen, Jurys, Schreibschulen, Redaktionen, germanistischen Seminaren: Überall wird unter Vermengung von ästhetischen, ökonomischen, kultu-relen und moralischen Kriterien verhandelt, welche Texte als Kunst zu gelten haben und wie sich deren Wert untereinander bemisst.

Dieser Beitrag widmet sich genau solchen von formalen Sach-zwängen gestifteten Momenten der Literaturbewertung, in denen Konsekrationsentscheidungen nicht aufgeschoben werden können, weil den beteiligten Akteuren eine klare Entscheidung abverlangt wird. Dabei geht der Beitrag der Frage nach, wie Akteure die pluralen Bewertungs-logiken verarbeiten und welche Folgen dies für deren individuelle Ent-scheidungen zeitigt. Die empirische Grundlage hierfür bildet eine auto-ethnografische Studie zum Vergabeverfahren eines Arbeitsstipendiums für deutschsprachige Schriftsteller:innen, bei dem ich selbst als Jurymit-glied tätig war.⁶ Mit Blick auf die Methodenwahl hat diese Studie einen explorativen Charakter, da es bis dato keine vergleichbaren Arbeiten aus der »Innenansicht« einer künstlerischen Jury gibt.⁷

Zunächst soll der theoretische Zugang der Studie erläutert wer-den. Anschließend werden die Methode der Autoethnografie, ihre Fall-stricke und der empirische Fall vorgestellt. Darauf folgt der autoethno-grafische Bericht, der die soziologische Analyse bereits beinhaltet. Hier komme ich zum Ergebnis, dass bei aller Kontingenz der Bewertung sich

4 Christine Watty, Max Kuball und Peter Sim, »Gute Bücher, schlechte Bücher – gleiches Geld?« (Deutschlandfunk Kultur, 26.04.2023), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/gute-buecher-schlechte-buecher-gleiches-geld-dlf-kultur-137a2740-100.html>.

5 Fabian Dietrich, Alexander Krützfeldt, Max Kuball, Philipp Schnee und Peter Sim, »Corona-Fördermittel für rechtsextreme Buchprojekte«, *Deutschlandfunk Kultur*, 26.04.2023.

6 Der Beitrag versteht sich dabei als konzeptionelle wie methodische Ergänzung zum DFG-Forschungsprojekt »Die Organisation der Valorisierung« unter Leitung von Gabriele Wagner, an dem ich drei Jahre mitgewirkt habe. Siehe u.a. Gabriele Wagner, Juan S. Guse und Monika Hasenbruch, »Eigentlich war es immer sonnenklar.« Zur Invisibilisierung von formaler Organisation in Bewertungspraktiken«, *Berliner Journal für Soziologie* 33 (2023), 69–97.

7 Vgl. Oliver Berli, »Germany's next top novel. Eine Soziologie literarischer Bewertung am Beispiel von Literaturpreisen«, in: Christine Magerski und Christian Steuerwald (Hg.), *Literatursoziologie. Zu ihrer Aktualität und ihren Möglichkeiten* (Wiesbaden: Springer 2023). Siehe auch Philippe Saner, Sophie Vögele und Pauline Vessely, »Schlussbericht Art.School.Differences. Researching inequalities and normativities in the field of higher art education«, *Zürcher Hochschule der Künste*, 28.03.2024.

ein roter Faden durch die Empirie zieht: die Folgen der antizipierten Bewertung der eigenen Bewertung durch andere. Abschließend soll auf weiterführende Fragen verwiesen werden.

Theoretischer Zugang

Bei einem Gegenstand wie der Bewertung von Literatur bieten sich zahlreiche analytische Anschlüsse an. Auf Seiten der Literaturwissenschaft ist hier zu denken an Arbeiten zur Praxis der Literaturkritik⁸, an Rezeptionsästhetische Modelle⁹ oder an die Debatte zwischen New Criticism und New Historicism¹⁰. Mit Blick auf die Soziologie bieten sich unter anderem die Feldtheorie¹¹ sowie literatursoziologische¹² oder bewertungssoziologische Arbeiten¹³ an. Für diesen Beitrag möchte ich auf ein Theoriegebäude zurückgreifen, das eine weniger unmittelbare Verbindung zum Gegenstand der Literaturbewertung hat, sich jedoch bei der Sichtung der Empirie als besonders aufschlussreich erwies, nämlich auf Anerkennungstheoretische Überlegungen. Grund hierfür ist, dass, bei aller Flexibilität und Kontingenz der beobachteten Bewertungspraktiken, diese wesentlich geprägt waren von einem Bedürfnis nach Anerkennung für die eigene Bewertung. Es sei deshalb hier der Versuch unternommen, diese Bewertungen primär vor dem Hintergrund der antizipierten Bewertung durch andere zu verstehen – im Bewusstsein, dass sich auch andere Zugänge angeboten hätten.

Axel Honneth unterscheidet drei Stufen gesellschaftlicher Anerkennung (Liebe, Recht, Solidarität), die sich in drei individuelle Erfahrungsskizzen übersetzen lassen (Liebe, Achtung, Wertschätzung).¹⁴ Für diesen Beitrag ist lediglich der Aspekt der Wertschätzung von Relevanz. Diese bemisst sich nach Leistungen, die ein Individuum zur Verwirklichung der gemeinsamen Ziele einer Wertgemeinschaft beiträgt.¹⁵ Zentral ist dabei die Prämisse, dass jede Form der Anerkennung sich durch den Bezug auf andere konstituiert: »[Das] heißt im Umkehrschluss,

8 Vgl. Peter Uwe Hohendahl, *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980)* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1985).

9 Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976).

10 Vgl. Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (Tübingen: Francke, 1995).

11 Vgl. Gisèle Sapiro, »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«, in: *Poetics* 59 (2016), 5–19.

12 Vgl. Carolin Amlinger, *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit* (Berlin: Suhrkamp, 2021). Siehe auch Phillipa K. Chong, *Inside the critics' circle: Book reviewing in uncertain times* (Princeton University Press, 2020).

13 Vgl. Anne K. Krüger, *Soziologien des Wertens und Bewertens* (Bielefeld: transcript, 2022).

14 Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), 148 ff.

15 Vgl. Gabriele Wagner, *Anerkennung und Individualisierung* (Konstanz: UVK, 2004), 122.

dass sich ein Subjekt seines sozialen Wertes, ja seiner Identität überhaupt nur sicher sein kann, wenn es sozial anerkannt wird.«¹⁶ Anerkennung, insbesondere in Form von Wertschätzung, kommt dabei eine dialektische soziale Funktion zu. Sie differenziert durch Unterschiede zwischen den Subjekten und wirkt zugleich integrierend, weil »diese Unterschiede nur über den Rückgriff auf kollektiv geteilte Deutungen sichtbar werden.«¹⁷ Hier zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft zu Vergleichsoperationen nach Bettina Heintz in Form einer Gleichzeitigkeit von Differenzbeobachtung (mehr/weniger Leistung) und Gleichartigkeitsannahme (fähig zur Leistung), die konstitutiv für Vergleiche ist.¹⁸

Um Wertschätzung zu erhalten, ist dem Individuum daran gelegen, sich »in die Perspektive eines generalisierten Anderen hineinversetzen zu können, der ihm in seinem Anspruch auf Einzigartigkeit und Unvertretbarkeit intersubjektive Zustimmung verschafft«.¹⁹ Diese mentale Operation hat entscheidende Folgen für das Handeln. Denn genau »wie alles Sich-selbst-Sehen immer auch ein Sehen mit den Augen anderer ist, so ist alles Sich-selbst-Bewerten immer auch ein Bewerten mit den Augen anderer«²⁰. Angesprochen ist damit ein koordinations-theoretischer Gemeinplatz, der in Georg Simmels triadischem Modell und der Figur des Dritten seine wohl geläufigste Konzeptualisierung findet.²¹ Verwandte und für diese Studie aufschlussreiche Hinweise über die Effekte anwesender wie abwesender Dritte finden sich in der Figur des Publikums, beispielsweise in Tobias Werrons Konkurrenzmodell²² oder den »Bewertungskonstellationen« von Meier u.a.²³

Eine wichtige Referenz für Honneths Überlegungen sind dabei die Arbeiten von Herbert Mead.²⁴ Denn bereits im Mead'schen Pragmatismus wird Anerkennung »als unverzichtbares Fundament von Prozessen der Identitätsbildung und -behauptung wie auch als wesentliches Movens gesellschaftlichen Wandels eingeführt.«²⁵ Mit Blick auf die

16 Ebd., 73.

17 Stephan Voswinkel, »Bewunderung ohne Würdigung. Paradoxien der Anerkennung doppelter subjektivierter Arbeit«, in: Axel Honneth (Hg.), *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus* (Frankfurt am Main: Campus, 2002), 69f.

18 Bettina Heintz, »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung. Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 45, Nr. 5 (2016), 305–323.

19 Axel Honneth, »Anerkennung und Differenz. Zum Selbstmißverständnis postmoderner Sozialtheorien«, *Initial* 1 (1990), 673.

20 Heinrich Popitz, *Phänomene der Macht* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2004), 118.

21 Vgl. Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Leipzig: Duncker & Humblot, 1908).

22 Vgl. Tobias Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«, in: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.): *Georg Simmels große ›Soziologie‹. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren* (Bielefeld: Transcript, 2011).

23 Vgl. Frank Meier, Thorsten Peetz und Désirée Waibel, »Bewertungskonstellationen. Theoretische Überlegungen zur Soziologie der Bewertung«, *Berliner Journal für Soziologie* 26 (2016), 3–4.

24 Honneth, *Kampf um Anerkennung*, 114 ff.

25 Wagner, *Anerkennung*, 15.

Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft ist hier Meads Unterscheidung des *Me* und *I* zentral. Während sich das *Me* entlang der Erwartungen und Normen verallgemeinerter Anderer konstituiert, begreift Mead das *I* als Instanz vorsozialer Impulse und Handlungsmotive.²⁶

Mit diesem Begriff [des *Me*] unterstreicht Mead, dass ein Subjekt zu einem Bewusstsein seiner selbst nur in der Objektstellung gelangen kann. Das »Selbst-Objekt«, auf das es sich dabei bezieht, ist das aus der Perspektive seines jeweiligen Gegenübers wahrgenommene *Me*.²⁷

Da sich dieser Beitrag auf autoethnografische Selbstbeobachtungen bezieht, sei der Dritte hier explizit als antizipiertes, abwesendes Publikum verstanden – als inneres Auditorium des *Me*. Wie sich dieses während der Bewertung gestaltet, hängt dabei unmittelbar mit dem Kontext der Bewertung zusammen: der Erfüllung einer Leistungsrolle als Juror. Damit betritt man eine Arena der Kämpfe um (professionelle) Reputation, die Stephan Voswinkel als die dominante Anerkennungsform moderner Gesellschaft beschreibt. Diese löse im Zuge der funktionalen Differenzierung das Konzept der Ehre ab, das sich durch einen ganzheitlichen Bezug auf die Person kennzeichne und das Ergebnis einer Handlung auf eine innere moralische Haltung zurückführe.²⁸ Reputation ist hingegen wesentlich reflexiver und dadurch strategischer angelegt, wobei jedes ausdifferenzierte Feld jeweils seine eigenen diesbezüglichen Ressourcen und Logiken hat. Reputation muss ständig neu erworben und kommuniziert werden und bindet dadurch gleichermaßen Vertrauen und Misstrauen, da sie ein permanentes Monitoring des eigenen Handelns befördert, und zwar »in einer Umwelt pluraler und sich wandelnder Werte und Erwartungen«²⁹.

Vor dem Hintergrund eines derart triadisch gedachten Kampfes um Anerkennung soll in diesem Beitrag das empirische Material betrachtet werden. Das heißt, der Forschungsblick richtet sich primär auf die bewertungspraktischen Effekte, die sich daraus ergeben, dass der Bewertende sich unterschiedliche Publika imaginiert, um deren Wertschätzung er bemüht ist. Bezüge zu anderen Theorien werden immer dann ergänzend hergestellt, wo sie instruktiv erscheinen. Insbesondere auf Bourdieu soll hier nicht verzichtet werden, dessen Soziologie »in ihrer Analyse zum symbolischen Kapital faktisch eine Anerkennungstheorie [enthält]«³⁰. Bevor wir zum analytischen Teil übergehen, sei zuvor das methodische Vorgehen und der Fall der Studie vorgestellt.

26 Vgl. Honneth, *Kampf um Anerkennung*, 131.

27 Wagner, *Anerkennung*, 60.

28 Stephan Voswinkel, *Anerkennung und Reputation. Die Dramaturgie industrieller Beziehungen. Mit einer Fallstudie zum »Bündnis für Arbeit«* (Konstanz: UVK, 2001), 108f.

29 Ebd., 116.

30 Ebd., 12f.

Methode und Fallvorstellung

Zur Autoethnografie

Die Autoethnografie erfreut sich derzeit zunehmender Popularität auch außerhalb ihrer Herkunftsdisziplin, der Psychologie.³¹ Sie versteht sich im Wesentlichen als qualitative Erhebungs- und Auswertungsmethode »that marries the researcher's personal data with the socio-cultural investigation process to produce an autoethnographic interpretive self-narrative«³². Die forschenden Personen sind hier nicht nur die Erzählenden und Untersuchenden, sondern zugleich Erzählte und Untersuchte. Ideengeschichtlich geht einer derart radikal-subjektiven Forschungsposition eine postmodernistische »crisis of confidence« voraus.³³ Gemeint ist der Befund, dass beobachtete Realitäten untrennbar mit den Paradigmen der Forschenden verbunden seien und die Objektivität von Darstellungen schon als Vorstellung zu bezweifeln sei. Daraufhin entstanden neue Paradigmen zu den Wechselwirkungen zwischen Schreibenden, Rezipierenden und Text, die die Subjektivität der Beobachtungen in den Vordergrund stellten.³⁴ All dies ging nicht spurlos an der empirischen Sozialforschung vorbei:

Qualitative researchers [...] resist the hegemony of scientific objectivism and embrace disciplined subjectivism. From this welcoming posture toward subjectivism, autoethnography has pushed the envelope even further by closing the gap between the researcher and the researched and embedding subjectivity into the entire investigative process and product.³⁵

Die methodologischen Bausteine der Autoethnografie sind dabei bereits in ihrem Namen angelegt: als Brücke zwischen Autobiografie und Ethnografie.³⁶ Während autobiografische Texte sich dadurch kennzeichnen, dass Autor:innen Erlebnisse ästhetisierend nacherzählen,³⁷ pflegt die Ethnografie einen dezidiert sozialwissenschaftlichen Blick auf

-
- 31 Vgl. Johanna Stadlbauer und Andrea Ploder, »Evokative Autoethnografie: Rezeption und Einsatzpotenziale«, in: Uwe Wolfradt, Lars Allolio-Näcke und Paul Sebastian Ruppel (Hg.), *Kulturpsychologie. Eine Einführung* (Wiesbaden: Springer, 2022), 184.
 - 32 Heewon Chang, »Where the personal meets the sociocultural. Autoethnography for social science research, praxis, and pedagogy«, in: Angelika Pöferl und Norbert Schröer (Hg.), *Handbuch Soziologische Ethnographie* (Wiesbaden: Springer, 2022), 435.
 - 33 Vgl. Carolyn Ellis, Tony E. Adams und Arthur Bochner, »Autoethnografie«, in: Günter Mey und Katja Mruć (Hg.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie* (Wiesbaden: Springer, 2010), 345.
 - 34 Siehe u.a. Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972).
 - 35 Chang, »Where the personal«, 433.
 - 36 Ellis u.a., »Autoethnografie«, 346.
 - 37 Vgl. Jerome Bruner, »The autobiographical process«, in: Robert Folkenflik (Hg.), *The culture of autobiography: Constructions of self-representation* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1993).

menschliche Praktiken. Das Erlebte wird hier nicht ex post selektiv erschlossen, sondern ex ante vorbereitet und durch teilnehmende Beobachtung dokumentiert. Autoethnografie vermengt nun beide Zugänge als eine Art wissenschaftlich interessierter Augenzeug:innenbericht, der subjektive Verzerrungen nicht nur reflektiert, sondern zum Gegenstand des Berichts macht.

Geprägt wurde der Begriff durch die Arbeiten von David Hayaños und Carolyn Ellis. Hervorzuheben ist hier Ellis' Monografie *Final Negotiations* (1995), in der sie ihre Erfahrungen im Zusammenleben mit einem sterbenden Partner analysiert. Damit sind allerdings mutmaßlich prototypische Beispiele genannt, die deutlich machen, dass die Grenzen der Methode und der daraus resultierenden Texte fließend sind, stets oszillierend zwischen autobiografischem und ethnografischem Interesse. Man denke hier auch an Grenzfälle wie Ruth Behars *The Vulnerable Observer* (1996), die ihre kubanische Herkunft für eine Analyse über Diaspora in den USA verwendet, oder an Didier Eribons *Retour à Reims* (2009), der die Homophobie seines Herkunftsmilieus als Ausgangspunkt für eine klassentheoretische Analyse nutzt. Es sind dies Texte, die mitunter auch als Autosozio biografien rubriziert werden.³⁸ Jenseits unscharfer Grenzziehungen werden gegen die Autoethnografie jedoch noch zwei Argumente ins Feld geführt, die schwerer wiegen.

Erstens wird die Objektivität der Methode und die Einhaltung basaler Gütekriterien empirischer Sozialforschung infrage gestellt, da sie in puncto Reliabilität, Generalisierbarkeit und Validität hinter anderen qualitativen Methoden zurückbleibe.³⁹ Diese Kritik teile ich weitestgehend. Autoethnografie ist ein inadäquates Mittel, wenn sie die hauptsächliche Grundlage einer Erhebung ist. Meiner Überzeugung nach eignet sie sich jedoch hervorragend im Methodenmix als Ergänzung zu Interviews, Dokumentenanalyse oder teilnehmender Beobachtung. Da sich diese Studie als komplementärer Beitrag zum von Gabriele Wagner, Monika Hasenbruch und mir durchgeführten Forschungsprojekt versteht, scheint mir die Methode hier angemessen. Gegenstand besagten Projektes waren Auswahlverfahren von »Begabten«, die wir organisationsethnografisch drei Jahre lang begleitet haben.⁴⁰ Was wir in diesen drei Jahren Ethnografie jedoch nicht konnten – egal wie vielen Auswahl Sitzungen wir auch beiwohnten, egal wie viele Interviews wir führten – war, während der Tätigkeit des Bewertens in die Köpfe der Akteure zu blicken. Das mag ein epistemologischer Gemeinplatz sein, der jedoch alles andere als folgenlos

38 Vgl. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel (Hg.), *Autosozio biographie. Poetik und Politik* (Berlin: J.B. Metzler, 2022).

39 Vgl. Sara Delamont, »Arguments against auto-ethnography«, *Qualitative Researcher* 4 (2007), 2–4; vgl. auch Ellis u.a., »Autoethnografie«, 351f.

40 Vgl. Wagner u.a., »Es war eigentlich immer sonnenklar«; siehe auch Juan S. Guse, Monika Hasenbruch, Gabriele Wagner und Simon Weingärtner, »Das darf hier keine Rolle spielen. Organisationale Übersetzungen von Leistung und Moral« (Working Paper, in Begutachtung, 2024).

ist, wenn der Gegenstand ein so sensibler ist wie die Bewertung von Menschen und daher mit einem erhöhten Maß an sozialer Erwünschtheit zu rechnen ist. In diesem Sinne kann der autoethnografische Blick als potenzielles Korrektiv zu entsprechenden Verzerrungen wirken.

Zweitens könnte, auf den Fall dieser Studie bezogen, beispielsweise zutage treten, dass meine Bewertungen der Texte von »sachfremden« Faktoren wie Befangenheit, Müdigkeit oder Klassismus geprägt waren und nicht einer stringenten ästhetischen Abwägung folgten. An diesem Risiko und den etwaigen Sanktionen ist nichts zu ändern. Auch wird an der Methode kritisiert, dass sich forschungsethische Probleme aufgrund der starken persönlichen Verflechtung der Forschenden mit den beteiligten Akteuren stellen. Chang unterscheidet hier drei Beziehungen, die in der Autoethnografie »at stake« sind: »a) self-to-others relationships; b) self-to-participant relationships; and c) self-to-self relationships«⁴¹. Für diese Studie scheinen die ersten beiden am relevantesten. Diese lassen sich letztlich auf ein professionelles Risiko zuspitzen, das ich mit der Erhebung eingehe: eine Offenlegung der eigenen Bewertungspraktiken im Feld. Wie das literarische Feld, in dem ich als Autor immerhin arbeite, auf ein Abweichen von einer rein ästhetischen Literaturbewertung reagiert, zeigt sich u.a. anhand der Debatte, die die Buchhändlerin Petra Hartlieb 2019 auslöste. Diese hatte von ihrer Jurytätigkeit beim *Deutschen Buchpreis* öffentlich berichtet und wurde scharf dafür kritisiert und diskreditiert, weil sie unter anderem erklärte, verständliche und gut verkäufliche Texte lesen zu wollen.⁴² Noch hitziger verlief die Debatte um die Vergabe des Internationalen Literaturpreises des Haus der Kulturen der Welt (HKW), als 2024 zwei ehemalige Jurymitglieder anderen Jurymitgliedern sowie dem HKW vorwarfen, nicht nach literarischen, sondern nach politischen Kriterien auszuwählen und damit gegen hauseigene Regeln zu verstoßen. Konkret sei die Autorin Marietta Navarro nicht auf die Shortlist gekommen, weil sie eine »weiße Französin« sei.⁴³

Zur Erhebung des Falls

Beim hier untersuchten Fall handelt sich um ein deutschsprachiges Literaturstipendium über 4000 Euro, das jährlich an zwei Autor:innen vergeben wird. Gefördert wird die Fortführung bzw. Vollendung eines literarischen Buchprojekts. Das Vorhaben muss also bereits ein gewisses Maß institutioneller Anerkennung erfahren haben; als Nachweis wird eine Absichtserklärung eines Verlags oder einer Literaturagentur verlangt. Damit steht das Stipendium an der Schwelle zwischen dem prä- und dem

41 Chang, »Where the personal«, 441.

42 Vgl. Gerrit Bartels, »Deutscher Buchpreis: Die Jury hat sich vorab schon diskreditiert«, *Tagesspiegel*, 13.10.2019.

43 Juliane Liebert und Ronya Othmann, »Die Jury«, *Die Zeit*, Nr. 22/2024.

postpublikativen Feld der Literatur mit klarer Tendenz zu letzterem, da die Bewerber:innen die Mauer zwischen beiden Feldern bereits durchbrochen haben müssen. Darüber hinaus ist das Stipendium auch an eine inhaltliche Voraussetzung geknüpft. So kann man sich nur mit einem Buchprojekt bewerben, das sich mit dem Thema »Arbeit« auseinandersetzt. Als Nachweis hierfür sowie für die »literarische Qualität« müssen ein Exposé und eine Textprobe eingereicht werden.

Das Auswahlverfahren ist rein aktenbasiert und eine Interaktion mit den Bewerber:innen nicht vorgesehen. Das Auswahlverfahren unterteilt sich in drei Phasen. Zunächst prüft die Organisation alle eingesendeten Bewerbungen (in diesem Jahr 60 Stück) auf Vollständigkeit und erstellt eine Longlist mit zwanzig Favorit:innen. Diese Longlist ist unverbindlich; sie soll der dreiköpfigen Jury lediglich als Orientierung dienen und deren »Arbeit erleichtern«⁴⁴. Anschließend sichten die Jurymitglieder alle Bewerbungen innerhalb von zwei Monaten und sollen daraufhin eine individuelle Shortlist mit ihren vier bis sechs Favorit:innen erstellen. Dies mache die Diskussion »erfahrungsgemäß sehr viel einfacher«⁴⁵. Schließlich findet eine Sitzung statt, in der die Jury ihre Listen diskutiert und sich für zwei Gewinner:innen entscheidet.

In dieser Konstellation agierte ich mit drei verschiedenen Erfahrungshintergründen, die nicht folgenlos für mein Handeln blieben. *Erstens*, teile ich als freier Autor Erfahrungen mit den Bewerber:innen, etwa mit Blick auf die Arbeitsbedingungen und Kämpfe um Anerkennung im Feld. *Zweitens*, handle ich als ehemaliger Literaturkritiker und Herausgeber einer Literaturzeitschrift als jemand, der mit bestimmten Konventionen der Textkritik und dem Argumentieren für und gegen Texte vertraut ist. Und *drittens* blicke ich als Soziologe, der zu Bewertungspraktiken forscht, aus einer Vogelperspektive auf das eigene Handeln.

Wie gestaltete sich nun die autoethnografische Erhebung dieses Fall? Das empirische Herz der Studie sind Audioaufzeichnungen, die ich während der Sichtung der Bewerbungen von mir selbst aufnahm. Sobald ich mich an die Arbeit machte, lief das Aufnahmegerät dauerhaft mit. Dabei war ich darum bemüht, möglichst alles auszusprechen, was mir bei der Lektüre der Unterlagen durch den Kopf ging: von ästhetischen Fragen über Zweifel an meinem Vorgehen bis hin zu Banalitäten wie Konzentrationsmangel aufgrund von Hunger oder Ablenkung. Die insgesamt 60 Bewerbungen arbeitete ich in sechs Sitzungen innerhalb von zwei Wochen ab. Auf diese Weise entstand Tonmaterial von etwa 9,5 Stunden inklusive Pausen und Unterbrechungen. Ebenfalls in die Empirie eingegangen sind Anmerkungen und Benotungen zu den Bewerbungen, die ich in einem Word-Dokument festhielt; hier ergaben sich naturgemäß oft Überschneidungen mit den Tonaufnahmen. Erweitert wird das Material um die schmale Korrespondenz mit der Organisation

44 Dokument_01, Korrespondenz mit der Organisation.

45 Dokument_02, Korrespondenz mit der Organisation.

und den anderen Jurymitgliedern sowie vereinzelte Notizen, die ich vornahm, sobald ich mich dabei beobachtete, außerhalb der Arbeits-sitzungen über die Bewerbungen nachzudenken.

Bericht und Analyse

Als ich mich erstmals zur Sichtung der Bewerbungen an den Schreibtisch setzte, war noch nicht angedacht, die Jurytätigkeit als autoethnografischen Fall zu betrachten. Die Überlegung kam erst auf, als ich den Ordner öffnete und ihn voller mir bekannter Namen fand. Es stellte sich ein Gefühl des Unwohlseins ein, als hätte ich Briefe auf der Straße gefunden, als dürfte ich nicht hier sein. Das Gefühl rührte weniger vom Einblick in unfertige Texte oder persönliche Daten als vom Wesen der Bewerbungen als solches. Denn in solchen Unterlagen zeigt man sich zumeist in einer merkwürdig vulnerablen Position irgendwo zwischen Protz und Bitte. Hier verdichtet sich auf wenigen Seiten die opulente Zurschaustellung eigener Leistungen mit emphatischen Zukunftsvisionen und dem gleichzeitigen Eingeständnis, dass man dafür Hilfe und Geld braucht. Mir selbst sind eigene Bewerbungen derart unangenehm, dass ich sie niemandem zum Gegenlesen geben würde. Und nun hatte ich 60 Stück davon vorliegen.

Die Bewerbungen bestanden immer aus denselben Dokumenten: Lebenslauf, Exposé, Textprobe und Nachweis einer geplanten Veröffentlichung. Seitens der Organisation gab es keinerlei Vorgaben bezüglich Kategorien oder Kriterien, nach denen wir diese bewerten sollten. Meinerseits begann ich die Sichtung entlang von fünf Kategorien, die ich in einem separaten Word-Dokument festhielt. Ich nahm mir vor, alle Texte entlang dieser Kategorien zu bewerten. Zwei davon erwiesen sich allerdings schon früh als »unbrauchbar«, während die restlichen drei dauerhaft Bestand haben sollten. Dass ich überhaupt derart systematisch vorging und nicht weitestgehend aus dem »Bauchgefühl«⁴⁶ heraus entschied, rationalisierte ich recht früh folgendermaßen:

Ich fang jetzt mal an, das Ganze zu systematisieren, wegen Vergleichbarkeit und weil das das Ganze reduziert und danach leichter macht [Entscheidungen zu treffen?], und außerdem hilft mir das hoffentlich später beim Gespräch mit den anderen, um meine Favoriten rechtfertigen zu können.⁴⁷

46 Vgl. Stephan Voswinkel, »Der Support des Bauches: Entscheidungsorganisation bei der Personaleinstellung«, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungsband des 33. Kongresses der Dt. Gesellschaft für Soziologie* (Frankfurt am Main: Campus, 2008). Siehe auch Christian Imdorf, »Emotions in the hiring procedure: How 'gut feelings' rationalize personnel selection decisions«, in: Barbara Sieben und Asa Wettergren (Hg.), *Emotionalizing organisations and organizing emotions* (London: Palgrave Macmillan, 2010), 84–105.

Auffällig ist an dieser Passage, dass ich bereits zu Beginn des Bewertungsprozesses die anderen Jurymitglieder als Dritte im Blick habe. »Das Ganze« wird also von vornherein nicht nur als ästhetische Aushandlung mit mir selbst gerahmt, sondern vor dem Hintergrund einer anstehenden Interaktion bzw. Bewertung meiner Bewertung gedacht. Dass Kategorisierung, Rankings und Vergleiche gängige Mittel zur Reduktion von Unsicherheit darstellen, soll damit nicht in Abrede gestellt werden.⁴⁸ Vielmehr zeigt diese Passage, was sich im späteren Material wiederholt vorfinden wird: Die Verquickung pragmatischer Fokussierung aufs Jetzt (»Bewerte like nobody's watching«) mit einem permanenten Nachdenken über mein Handeln in den Augen anderer. Im Folgenden seien meine fünf Bewertungskategorien geschildert und der Versuch unternommen, die dahinterstehenden Logiken zu rekonstruieren. Anschließend werfen wir einen Blick auf die etwaigen Folgen dieser Logiken für meine Entscheidungen.

Kategorien der Bewertung

Thematischer Bezug (verworfen)

Unter der Kategorie »BEZUG« notierte ich zu Beginn, ob eine Bewerbung die thematische Vorgabe des Stipendiums erfüllte, sich also literarisch dem Thema »Arbeit« widmete. Wie genau ich das prüfen wollte, war mir bei einem so ubiquitären Begriff allerdings unklar. Aus diesem Grund unternahm ich noch vor der Sichtung der Bewerbungen eine kurze Recherche zur Geschichte des Stipendiums. Diese Recherche stand im Zeichen einer Suche nach ersten Orientierungen mit Blick auf die Erwartungen der Organisation: »Wie genau lautet mein Auftrag? Was erwarten die von mir? Wonach soll ich fahnden? Sowas.«⁴⁹ Die Kategorie entstand also in erster Linie aus dem Wunsch, eine formalen Leistungserwartung zu erfüllen. Im Zuge der Recherche las ich die Jurybegründungen der vergangenen Jahre sowie die offizielle Ausschreibung des Stipendiums. Diese gaben jedoch keine nennenswerte Spezifizierung zur thematischen Vorgabe. Tatsächlich sprach sich die Organisation in der Ausschreibung explizit für eine weite Auslegung des Begriffs aus. Es fand sich in all diesen Paratexten also nichts, das mir bei der Lektüre nennenswerte Orientierung hätte geben können. Dieser Eindruck verfestigte sich später bei der Sichtung der Bewerbungen: »Wen sollte ich deshalb aussortieren? Auch in Herr der Ringe

47 Audio_01, Selbstaufnahme.

48 Vgl. Andrea Mennicken und Martin Kornberger, »Von Performativität zu Generativität: Bewertung und ihre Folgen im Kontext der Digitalisierung«, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 73, Nr. 1 (2021), 451–478.

49 Audio_02, Selbstaufnahme.

und Shining wird ja irgendwie gearbeitet.«⁵⁰ Da mir die Kategorie »BEZUG« keine nennenswerten Differenzierungen zu bieten schien, verwarf ich sie nach nur neun gelesenen Bewerbungen.

Eigene Befangenheit (verworfen)

Unter »BEFANGENHEIT« dokumentierte ich meine Beziehung zu den Bewerber:innen. In dieser Kategorie zeigt sich ein Nachdenken über die Bewertung meiner Bewertung in Form zweier Befürchtungen. Zum einen stand die Sorge im Raum, dass man mir Nepotismus vorwerfen könnte, wenn ich befreundete Autor:innen (positiv) bewertete. Das Publikum dieser Überlegung waren die anderen Jurymitglieder, von denen ich mir Wertschätzung durch das Offenlegen eigener Befangenheiten und damit der Einhaltung mutmaßlich meritokratischer Praxis erhoffte. Phillipa Chong spricht in diesem Zusammenhang von dem Versuch einer »critical distance« angesichts eines Interessenskonflikts.⁵¹ Die zweite Sorge nahm Bezug auf ein geradezu gegenteiliges Publikum: die Bewerber:innen. Sie beruhte auf den möglichen sozialen Spannungen, die sich aus Ablehnungen von Bekannten ergeben könnten. Das gilt insbesondere für den Fall eine:r Bewerber:in, die mir selbst vor einigen Jahren ein Stipendium ermöglicht hatte. Die dahinterstehende Logik rührt also weniger von den Folgen meiner Befangenheit für die Bewertung als vielmehr von den Folgen der Bewertung für meine künftige Befangenheit. Beide Befürchtungen erwiesen sich jedoch letztlich als vergleichsweise irrelevant, da ich früh feststellte, dass ich nicht zögerte, Bewerbungen von Bekannten auszusortieren, weshalb ich auch diese Kategorie nach zwanzig Bewerbungen verwarf.

Das Exposé und die Idee

Unter der Kategorie »IDEE« versuchte ich, die konzeptuelle Anlage einer Bewerbung zu bewerten, primär auf Basis des Exposés. Meine diesbezüglichen Aufzeichnungen sind inkonsistent. Dennoch lässt sich ein wiederkehrendes Muster feststellen: Ich kreise immer wieder um das in den Künsten so tradierte Kriterium der Originalität.⁵² Wie tief Originalitätserwartungen auch 100 Jahre nach Marcel Duchamps Readymades noch im Feld verankert sind, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass auch die Bewerber:innen ihre Unterlagen auf deren Erfüllung

50 Audio_03, Selbstaufnahme.

51 Phillipa Chong, »Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation«, *Social Studies of Science* 43, Nr. 2 (2013), 269.

52 Vgl. Helmut Anheier und Jürgen Gerhards, »Der Mythos vom Schriftsteller und »was dahinter steckt: Ein empirischer Beitrag zur Basis-Überbauproblematik«, *Journal für Sozialforschung* 33, Nr. 2 (1993), 123; vgl. auch Pierre-Michel Menger, *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers* (Konstanz: UVK, 2006), 10.

abstellen. So beschränken sich die wenigsten Exposés darauf, bloß den Inhalt des Projektes zusammenzufassen. Stattdessen sind die meisten sichtbar darum bemüht, das »Besondere« oder den narrativen »Kniff« hervorzuheben. Einige gehen dabei soweit, dass sie in einem geradezu akademischen Duktus ihr literarisches Desiderat herausarbeiten: So wird beispielsweise argumentiert, dass es zum Thema X zwar schon die Romane A und B gebe, jedoch die Perspektive C noch vermisst werde.

Derart reaktive Distinktionsbemühungen führten zu einer mich selbst erstaunenden Reaktion. So bewertete ich Exposés tendenziell schlechter, wenn darin die Absichten des Textes besonders explizit erläutert wurden. Dazu zählte zum Beispiel, das Aufschlüsseln des didaktischen Auftrags, die Erklärung angelegter Motive oder der Rezeptionseffekte, die erzielt werden sollen: »Es wird low key ALLES erklärt, sogar wie die Sprache funktioniert, wofür Figuren stehen«⁵³; »Warum wird hier das Genre [...] und sogar Vorbilder genannt? Warum würde man sich so eintüten wollen?«⁵⁴. Ähnlich erging es Exposés, die die gesellschaftliche Relevanz der verhandelten Themen besonders betonten, indem sie eine Vielzahl an diskursiv virulenten Begriffen auf wenigen Zeilen bündelten, beispielsweise Carearbeit, postmigrantische Gesellschaft, Klassismus oder arbeitende Körper. Und obwohl es mir ideologisch naheliegt, sich mit diesen Dingen auseinanderzusetzen, schien ein derart explizites Offenlegen der Absichten mein Interesse an den Texten zu mindern.

Es gibt zwei Erklärungen für diese bemerkenswerte Abwertung. Die naheliegende wäre, dass ich hier lediglich jene Autonomie-Illusio des Feldes reproduziere, der zufolge Künstler:innen sich bedingungslos ihrer Arbeit verschreiben und »keine andere Schiedsinstanz [...] als die spezifische Norm [ihrer] Kunst«⁵⁵ anerkennen. Bewerbungen um ein Stipendium geraten demnach aufgrund ihrer bittstellenden Natur geradezu kategorisch in Konflikt mit dieser Illusio – die dessen ungeachtet von mir an sie herangetragen wird. Hierbei handelt es sich um basales Dilemma von Kunstförderung der Highbrow-Culture. So erklärt Ulrike Seybold, Geschäftsführerin des NRW Landesbüros Freie Darstellende Künste, mit Blick auf künstlerische Juryarbeit:

Antragstexte sind eine sehr spezielle Textform, sie sind immer ein wenig Behauptung und Vision, *im besten Falle* sind sie aber keine reinen Werbetexte oder Aneinanderreihungen von Buzz-Words.⁵⁶

53 Audio_04, Selbstaufnahme.

54 Audio_05, Selbstaufnahme.

55 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 127.

56 Ulrike Seybold, »Aus dem Innenleben eines Multifunktionsschneiders: Die Geschäftsführerin des NRW Landesbüros Freie Darstellende Künste über Jurys und Verteilungsfragen« (NRW Landesbüro FDK, Dortmund), eigene Hervorhebung.

Auch hier wird letztlich die Vorstellung eines besonders für die Small-Scale-Kulturproduktion kennzeichnenden Spannungsverhältnisses zwischen künstlerischer Praxis und ökonomischen Logiken bedient. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von einer kollektiven Verdrängung ökonomischer Interessen, die nur »minimale Zugeständnisse an die ökonomischen Notwendigkeiten«⁵⁷ zulässt. Meine Abwertung besonders expliziter Exposés wäre in diesem Sinne ein Ausdruck dieser Norm, der zufolge das Exposé als »zu werbend« gerahmt werden würde.

Eine wesentlich interessantere Erklärung für die Reaktion scheint mir allerdings, dass ein solches Überangebot an Originalitätsbehauptungen und interpretativen Serviervorschlägen etwas zur Folge hat, das man als Kränkung des Entdeckers beschreiben könnte. Ein Satz im Material sticht dabei hervor: »Hier gibt es nichts für mich zu tun.«⁵⁸ Dies überschneidet sich mit Bourdieus Annahme, dass Konsekration keine Einbahnstraße sei: Auch Kritikerinnen, Lektorinnen und Organisationen profitieren davon, Autor:innen zu »entdecken« und diese dadurch ein Stück weit zu erschaffen.⁵⁹ Das Licht der Anerkennung fällt auch auf sie zurück. Ausführliche Erklärungen des Gemeinten durch die Autor:innen, wie ich sie in zahlreichen Exposés fand, sind in diesem Sinne ein Bruch mit der etablierten Arbeitsteilung im Feld – einem Feld wohlgemerkt, auf dem sich Subjekte tummeln, in deren Rezeptionslogik sich der »Tod des Autors« unlängst als Default-Setting eingeschliffen hat. Die Deutungshoheit über Texte, so die Erwartung der Entdecker:innen, sollte dezentralisiert sein. Nicht ohne Grund sind Autor:innen auf literaturwissenschaftlichen Tagungen nicht immer gern gesehene Gäste.

Wertschätzung für meine »Entdeckung« erhoffte ich mir demzufolge von den beiden anderen Jurymitgliedern, gegenüber denen ich meine Bewertungen rechtfertigen wollte. In Erwartung dieser Interaktion sollten meine Argumente für oder gegen einen Text nicht nur eine Wiedergabe des Exposés sein, sondern meine Leistungen als aufmerksamer Leser und Analytiker unter Beweis stellen. Konkurrenztheoretisch gesprochen stehen hier also nicht nur die Bewerber:innen im Wettstreit um das knappe Gut des Stipendiums, sondern die Jurymitglieder konkurrieren ihrerseits im Hintergrund um das knappe Gut der »Entdeckung«. Denn Entdecker:in kann man nur einmal sein. Ein sehr explizites Exposé unterwandert aber genau diesen Pfad der Anerkennung der Entdeckung. Das heißt, es geht hier nicht nur um die Bewertung der mutmaßlichen Originalität einer Produktion, sondern auch um die Möglichkeit einer originellen Rezeption entlang einer auch in der Literaturkritik gepflegten Logik des »Ich sehe was, was du nicht siehst«⁶⁰.

57 Bourdieu, »Produktion des Glaubens«, 100.

58 Audio_06, Selbstaufnahme.

59 Vgl. Bourdieu, *Regeln der Kunst*, 271.

60 Daniela Strigl, »Ich seh, ich seh, was du nicht siehst« Literaturkritik und Literaturtheorie«, in: Gregor Thuswaldner (Hg.), *Derrida und danach? Literaturtheoretische Diskurse der Gegenwart* (Wiesbaden: Springer, 2008), 145–153.

Die Textprobe und die Ausführung

In der Kategorie »AUSFÜHRUNG« versuchte ich die Umsetzung der Idee anhand der angehängten Textproben zu bewerten. Dem zugrunde legte ich ein Konzept der textimmanenten Kritik, das mir erstmals an Schreibschulen begegnet war. Im Wesentlichen zielt dieses darauf ab, Texte nicht entlang fixierter oder eigener Ästhetiken zu bewerten, sondern sie an ihrem eigenen idiosynkratischen Vorhaben zu messen.⁶¹ So erklärte mir ein Dozent an einer Schreibschule, dass er bei der Benotung von Hausarbeiten zu bestimmen versuche, »was die Arbeit will/[...] welcher Anspruch sich ablesen lässt, auf welche Ästhetik die Arbeit schließen lässt, und ob es der Arbeit gelingt, das Anvisierte einzulösen.«⁶² Evoziert wird damit eine Vorstellung von Literatur als Handwerk. Dass ich mich dieser verschrieb, lässt sich auf meine Annahme zurückführen, dass die anderen Jurymitglieder ebenfalls mit ihr vertraut sein dürften und sicherlich Argumente für und gegen Texte ins Feld führen würden, die sich nicht im eigenen Geschmack erschöpfen:

[Ich] merke, mich ziehen eigentlich immer ähnliche Dinge an, immer. Spekulatives Erzählen, Formspielerei, witzige Texte, diese Dinge. Aber es wäre seltsam, wenn ich am Ende nur mit Texten aufkreuze, die alle aus demselben Holz sind. Mmh.⁶³

Dieser Ansatz handwerklicher Prüfung behauptet also in erster Linie eine versuchte Reduzierung der Subjektivität der Bewertung, liefert allerdings keinerlei Hinweise auf die Bewertungsmaßstäbe selbst, die man aus den Texten ableiten soll. Und so verwundert es nicht, dass meine Anmerkungen in dieser Kategorie noch diffuser sind als bei der Bewertung des Exposés. Das zeigt sich nicht zuletzt mit Blick auf die inkonsistente Dokumentation. So scheiterte beispielsweise mein ursprüngliches Vorhaben, »inhaltlich wichtige« Stellen des Textes gelb, »gute« Stellen grün und »schlechte« Stellen rot zu markieren, recht früh.⁶⁴ Am Ende markierte ich Passagen nur noch in Gelb und meinte damit potenziell alles. Ähnliches gilt für die Kommentierung: Während sich bei den ersten Texten noch fast auf jeder Seite Randnotizen finden lassen, ließ diese Praxis im weiteren Verlauf allmählich nach. Eine derartige Verdichtung ging mit einer Verkürzung der Bearbeitungszeit pro Text einher. So arbeitete ich die 20 Bewerbungen der Longlist in vier Sitzungen von je zwei Stunden ab (ca. 24 min/Text) und die restlichen 40 Bewerbungen in zwei Sitzungen je knapp zwei Stunden (ca. 6 min/Text).

61 Vgl. Elisabeth Kampmann, »Wertungs- und Analysepraxis«, in: Gabriele Rippl und Simone Winko (Hg.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2013), 396.

62 Dokument_03, Korrespondenz mit dozierender Person an einer deutschen Schreibschule.

63 Audio_07, Selbstaufnahme.

64 Audio_08, Selbstaufnahme.

Hierfür lassen sich zahlreiche Begründungen anführen, wobei basale Faktoren wie Zeitknappheit oder mangelnde Konzentration aufgrund von Ermüdung zunächst ausgeklammert seien. Mit Blick auf meine Aufzeichnungen scheinen mir zwei andere Faktoren wesentlich relevanter. Zum einen wäre hier die organisationsseitige Vorgabe zu nennen, dass wir für die Jurysitzung eine persönliche Shortlist mit 4–6 Favorit:innen erstellen und den anderen mitteilen sollten; auf die Bedeutung dieses Mitteilens kommen wir noch zu sprechen. Dieser formale Richtwert hatte den Effekt, dass meine Konzentrationsfähigkeit für die folgenden Texte spürbar absank, sobald sich eine numerische Sättigung einstellte.

Interessanter scheint mir die Beobachtung, dass sich mit jedem gelesenen Text eine zunehmende Verengung meines »Geschmacks« einstellte – also das Gegenteil des ursprünglichen Vorhabens, die eigene Ästhetik möglichst zurückzustellen. Denn je mehr ich las, umso mehr verhärtete sich ein ganz bestimmter Eindruck: »Ich weiß irgendwie immer genauer, wonach ich suche.«⁶⁵ Aus vergleichstheoretischer Perspektive leuchtet dieser Effekt ein. Je mehr ich zum Abgleich habe, umso leichter ist es, Entscheidungen zu treffen bzw. vorangegangene zu reproduzieren, ohne diese wieder in Frage stellen zu müssen: »Das überflieg ich jetzt gerade gesagt nur, weil das im Grunde genauso gebaut ist wie der Text von [Autor:in], nur konventioneller.«⁶⁶ Hier scheitere ich also an der Erfüllung der mutmaßlichen Erwartungen Dritter, nämlich einer ästhetischen Flexibilität. Dies mag auf die erhöhte Wertunsicherheit zurückzuführen sein, die mit einer Reduktion auf die »neutrale« handwerkliche Prüfung von Literatur einhergeht:

Das Unangenehme an der Vorstellung eines Deep Dives in jeden einzelnen Text, also ihn zu lesen wie meinen eigenen, jedes Sprachspiel zu dechiffrieren und so weiter, [ist,] dadurch wird ja nichts leichter, weil man am Ende vermutlich viel gnädiger wird und jedem Text etwas abgewinnen kann – und was dann?⁶⁷

Mit anderen Worten: Was oft nach ästhetischer Bewertung klingt, entpuppt sich in Wirklichkeit als Argument, als Vorbereitung auf eine Rechtfertigung: »Das könnte man jetzt dem Text jetzt als abgegriffenen Take auf [Thema des Textes] vorwerfen, aber durch die Perspektive wird das ja aktiv unterwandert«⁶⁸. Nicht ohne Grund habe ich in diesem Fall sowie in zwei anderen Jurytätigkeiten jeweils Dokumente mit Argumenten erstellt, die ich unter »Vorbereitung Jurydiskussion« abgespeichert habe.

65 Audio_09, Selbstaufnahme.

66 Audio_10, Selbstaufnahme.

67 Audio_11, Selbstaufnahme.

68 Audio_12, Selbstaufnahme.

Der Lebenslauf und die Position

»POSITION« galt schließlich dem Versuch, zu bewerten, wie arriviert eine Person im literarischen Feld ist. Nahezu sämtliche Lebensläufe führten Preise und Stipendien auf, die eine Person im Laufe ihrer Karriere erhalten hatte. Diese Auflistungen nahmen im Schnitt eine halbe Seite ein, konnten aber auf mehr als eine anwachsen. Zumeist behandelte ich sie als Malus, als etwas gegen das der Rest der Bewerbung anschwimmen musste: »No front, aber der hat schon 36 k vom [Deutschen Literatur-]Fonds erhalten für dasselbe Manuskript«⁶⁹; »Von 18 Seiten sind die ersten drei nur Preise.«⁷⁰ Vergleichbares galt für Personen mit mehreren Veröffentlichungen in großen Verlagen, die ich ebenfalls als (schwächeres) Indiz für eine gehobene Position verstand und als Argument gegen diese annotierte.

Ein solcher Bias gegenüber arrivierteren Personen lässt sich auf eine Positionierung meinerseits innerhalb des Diskurses um Matthäus-Effekte zurückführen. Gemeint ist eine Haltung, die das meritokratische Leistungsprinzip als Form der Allokation von Ressourcen infrage stellt und die diesbezügliche Anerkennung struktureller Privilegien bzw. Hindernisse fordert. Es handelt sich also um eine Kategorie, die sich nicht über ästhetische Kriterien konstituiert, sondern entlang moralischer Fragen der Verteilungsgerechtigkeit und auf Grundlage des Kontextes einer Person.⁷¹ Während also die sich als Kategorie »BEFANGENHEIT« anifestierte Sorge eines möglichen Nepotismusvorwurfs das Leistungsprinzip affirmiert, stellt das Berücksichtigen der Position der Bewerber:innen dieses in Frage.

Was sich hier beobachten lässt, wird in der öffentlichen Debatte mitunter als Moralisierung gesellschaftlicher Teilbereiche zugespitzt. Ob Sport, Wirtschaft oder Wissenschaft – Akteure in demokratisch-liberalen »Auditgesellschaften«⁷² kommen kaum darum herum, ein Bewusstsein für die sozialen Folgen ihrer Entscheidungen zu bekunden. Die unterschiedlichen Felder der Künste sind hiervon nicht ausgenommen. Auch dort wird zunehmend jenen Produktionsbedingungen Aufmerksamkeit geschenkt, die zuvor historisch betrachtet verschleiert wurden:

Die charismatische Vorstellung vom Schriftsteller als »Schöpfer« führt dazu, alles auszuklammern, was mit der Position des Autors innerhalb des Produktionsfeldes und dem sozialen Werdegang zusammenhängt, der ihn dahin führte.⁷³

69 Audio_13, Selbstaufnahme.

70 Audio_14, Selbstaufnahme.

71 Vgl. Guse u.a., »Das darf hier keine Rolle spielen«.

72 Vgl. Michael Power, *The audit society: Rituals of verification* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

73 Bourdieu, »Produktion des Glaubens«, 306.

Dieser Wandel ist in den unterschiedlichsten Formen im literarischen Feld zu beobachten – auch in diesem Fall. So wurde uns, den Jurymitgliedern, seitens der Organisation erklärt, man habe sich bewusst dafür entschieden, die Lebensläufe anzufordern und an uns weiterzuleiten, damit wir unsere Entscheidungen im Wissen um die persönlichen Hintergründe treffen können. Der Theaterregisseur Dan Thy Nguyen bringt dieses vergleichsweise neue Bewusstsein für die sozioökonomischen Konsequenzen von Bewertungen und der damit verbundenen Absage an eine rein ästhetische Bewertung von Kunst auf den Punkt:

Das Entscheiden über die Zukunft von Ideen und Projekten und das Wissen darüber, dass jede Entscheidung ob ja oder nein, auch eine Entscheidung ist, welche ganz klar Auswirkungen hat auf die individuelle und ökonomische Lebensgrundlage von einzelnen Künstler:innen, Kollektiven, Institutionen usw. Das ist nicht nur eine Frage der künstlerisch-qualitativen Natur, sondern auch die einer sozial-moralischen. [...] Juryarbeit ist nicht nur die Entscheidung über Qualität, sondern auch ein Eingreifen in persönliche und individuelle Lebenswege und Lebensrealitäten (ebd.: 6).

Konsequenterweise konnten der Kontext einer Person und ihre Position in meiner Bewertung nicht nur als Malus, sondern auch als Bonus wirken. So las ich beispielsweise Bewerbungen zunächst wohlwollender, wenn jemand noch unveröffentlicht war, noch nie ein Stipendium erhalten oder Deutsch als Zweitsprache erlernt hatte. Letzteres Kriterium ist dabei freilich nur ein indirekter Indikator für die Feldposition. Hier vermischt sich besagte Haltung zu Matthäus-Effekten im Literaturbetrieb mit dem verwandten (aber nicht deckungsgleichen) Wunsch nach einer stärkeren Diversität desselben. Zu meiner Verwunderung sollte sich dieses Vorhaben jedoch als vergleichsweise folgenlos herausstellen.

Kategorie der Bewertung	Dokument der Bewertung	Imaginierte Anerkennung für
Thematischer Bezug	Exposé/Textprobe	Formale Prüfung
Eigene Befangenheit	Lebenslauf	Wahrung des Leistungsprinzips
Position im Feld	Lebenslauf	Einsatz für Verteilungsgerechtigkeit
Idee	Exposé	Originalität der eigenen Interpretation
Ausführung der Idee	Textprobe	Handwerkliche Prüfung

TAB. 1 Übersicht der Bewertungskategorien und ihrer imaginierten Publika

Von der Bewertung zur Entscheidung

Was hatten all diese Bewertungsmanöver nun für Folgen? Eine restlose Klärung dessen ist selbstverständlich auch dann nicht möglich, wenn man stets eifrig ins Diktiergerät gesprochen hat. Es bleibt immer eine lückenhafte Rekonstruktion. Wohl aber lässt sich anhand eines bestimmten organisational gestifteten Sachzwangs, nämlich der Shortlist, ablesen, welche Spuren meine Bewertungen in meinen Entscheidungen hinterlassen haben. Dazu muss kurz erläutert werden, wie aus den Bewertungen erst Noten und schließlich Entscheidungen wurden. Grundsätzlich ging ich so vor, dass ich unmittelbar im Anschluss an die Lektüre einer Bewerbung diese benotete. Anders als die oben geschilderten Bewertungen verlief diese Benotung allerdings äußerst unsystematisch. Das beginnt bereits damit, dass ich lediglich eine Gesamtnote für die ganze Bewerbung anhand eines A-B-C-Schemas vergab. Eine separate Benotung oder Gewichtung der Kategorien gab es ebenso wenig wie nennenswerte Bemühungen, die Benotungen durch systematische Vergleiche mit anderen Benotungen zu nivellieren. Stattdessen stellt sich nach der Lektüre schlicht ein mehr oder weniger starkes Gefühl einer Tendenz ein; insbesondere bei A- und C-Fällen, die mir oft »sonnenklar« erschienen, gegenüber der amorphen Masse der B-Fälle.⁷⁴ Nach der Sichtung aller Bewerbungen standen insgesamt fünf A-Fälle zu Buche – genug, um die geforderte Shortlist von vier bis sechs Favorit:innen zu füllen.

Dass nach all diesen Systematisierungsversuchen der Bewertung lediglich ein »Bauchgefühl« der Entscheidung autoethnografisch dokumentiert wurde, mag zunächst erstaunen. Bei genauerer Betrachtung der Shortlist zeigt sich jedoch, dass dieses Gefühl entscheidend vorstrukturiert ist von den Wechselwirkungen zwischen I und Me, die sich im Bewertungsprozess entfaltet haben, von der permanenten Gleichzeitigkeit von Bewertungen erster Ordnung (»bewerte like nobody is watching«) und Bewertungen zweiter Ordnung (»bewerte like somebody is watching«).

Das zeigt sich bereits mit Blick auf die Spuren, die Bewertungen der »IDEE« hinterlassen haben. So sind vier von fünf Exposé der Shortlist lediglich Zusammenfassungen des Buchprojektes und eben nicht explizite Interpretationsanweisungen. Hier haben sich offenbar jene Me-Überlegungen, denen zufolge eine originelle Interpretation eine Quelle der Anerkennung darstellt, besonders stark in die Entscheidung eingeschrieben. Auch in Bezug auf die Bewertung der »AUSFÜHRUNG« scheint der Vorsatz einer handwerklichen, neutralen Prüfung der Texte nicht folgenlos geblieben zu sein, wenn auch nicht ganz so ausgeprägt. So fanden sich unter den fünf Texten der Shortlist zwei, »die ich jetzt in

meiner Freizeit vermutlich nicht lesen oder zu Ende lesen würde«⁷⁵ – was im Kontext einer Auszeichnungsvergabe eine bemerkenswerte Aussage ist.

Noch vertrackter verhält es sich in Bezug auf Überlegungen zur »POSITION« und dem Lebenslauf der Bewerber:innen. Hier muss mein Vorhaben, dem Matthäus-Effekt entgegenzuwirken, als nicht sonderlich erfolgreich gewertet werden. So hatten drei von fünf meiner Shortlist-Autor:innen bereits mehrere Veröffentlichungen und/oder einschlägige Auszeichnungen vorzuweisen; damit ist diese Gruppe sogar leicht überrepräsentiert. Noch folgenloser scheint der Vorsatz, einen Beitrag zu einem »diverseren« Literaturbetrieb leisten zu wollen. Jedenfalls lässt keiner der fünf Lebensläufe auf einen (post-)migrantischen Hintergrund jenseits des deutschsprachigen Raums schließen.⁷⁶ Diese Erkenntnis führte dazu, dass ich kurzerhand noch eine Bewerbung in meine Shortlist aufnahm, die ich mit B+ benotet hatte und deren Biografie und Name den anderen eindeutig signalisieren würden: Juan liest zumindest einigermaßen divers. Diese Entscheidung fiel kurz bevor ich den anderen Jurymitgliedern meine Liste mitteilen wollte:

Ich kann also, obwohl die meisten Bewerberinnen ja Thomas und Marie heißen, fast alle im Grund genommen, kann ich einfach keine Liste abschicken, in der alle Thomas und Marie heißen, no way.⁷⁷

An keiner anderen Stelle im Material bricht die Bewertung zweiter Ordnung, das Me, als zentrales Handlungsdispositiv derart durch wie hier. Treibende Kraft ist hier eine Art Scham, in der der Wunsch nach Anerkennung und die persönlichen Überzeugungen zusammenfallen. Denn einerseits kann dieses Handeln spielend leicht als *Virtue Signalling* diskreditiert werden, als performative Erfüllung normativer Erwartungen. Andererseits impliziert das Gefühl der Scham, dass ihr eine Überzeugung zugrunde liegt, »gegen eine relevante Norm und damit gegen das eigene Selbstbild oder das subjektiv verbindliche, normativ gefärbte Ich-Ideal verstoßen zu haben.«⁷⁸

Schluss und Ausblick

Es bedarf keiner abschließenden Betonung, dass die Beobachtungen und explorativen Analysen dieses Beitrags mit Blick auf Generalisierung und Theoriebildung begrenzt sind. Dennoch liefern sie einige Hinweise für weitere Forschung, die sich der Analyse von Bewertungspraktiken (in organisierten Kontexten) verschreibt. Dabei gilt es, diese nicht nur

⁷⁵ Audio_15, Selbstaufnahme.

⁷⁶ Auf andere Diversitätsebenen jenseits der Herkunft, wie etwa Klasse oder Körper, konnte ich nicht schließen; ohnehin ist ja bereits die Mutmaßung einer Postmigration nicht unproblematisch.

⁷⁷ Audio_16, Selbstaufnahme.

⁷⁸ Wagner, *Anerkennung*, 131. Siehe auch Neil Levy, »Virtue signalling is virtuous«, *Synthese* 198 (2021), 9545–9562.

»als mitlaufende Fiktion öffentlicher Kommunikationsprozesse«⁷⁹ zu konzeptualisieren, sondern sie auch in einem interaktionistischen Sinne auf mikrosoziologische Konkurrenzkämpfe zu übertragen. Das zeigt sich vor allem mit Blick auf die mutmaßliche Konkurrenz von Juror:innen um das »knappe« Gut der Entdeckungen. Hieraus folgen zwei Fragen für die Analyse von Bewertungspraktiken in den Künsten: Erstens, inwieweit Bewerber:innen darüber spekulieren müssen, wie stark sie ihre eigene Kunst »erklären« sollten – mit dem Risiko, dass gewisse ästhetische Pointen übersehen werden, wenn man die Arbeiten »für sich sprechen lässt«. Zweitens, inwieweit die Figur des Dritten bzw. des Publikums noch weiter hinsichtlich ihrer Nähe zu den Akteuren unterschieden werden sollte. So differenziert Werron zwar bereits zwei Formen öffentlicher Publika; nämlich der »einer Spezialöffentlichkeit mit systemspezifischen Leistungs- und Knappheitskriterien« und der »einer gesamtgesellschaftlichen Öffentlichkeit«⁸⁰. Im Falle der Juryarbeit wirken aber auch die anderen Bewertenden als Publikum, das die eigene Bewertung validieren oder infrage stellen kann. Wie bei Werron ist auch dieses Publikum freilich eine Fiktion, aber eben nicht eine »grundsätzlich unbekannte«⁸¹ sondern bestehend aus vertrauten Peers, die ihrerseits auch Teil der Spezial- wie allgemeinen Öffentlichkeit sind.

Mit Blick auf das *methodische Potential* der Autoethnografie scheint es lohnend, ihre Nutzung auszubauen. Im Falle unseres Forschungsprojektes »Die Organisation der Valorisierung« wäre eine autoethnografische Komponente beispielsweise eine wertvolle Ergänzung zu den Interviews und teilnehmenden Beobachtungen gewesen, da durch sie prä-interaktive Momente der Bewertung erfasst worden wären, über die wir nur mutmaßen konnten. Da Forschungssubjekt und Forschende freilich zumeist nicht zusammenfallen, wäre es hier denkbar, den autoethnografischen Zugang in der Tradition des Tagebuchs zu übernehmen, indem man Teilnehmende bittet, sich selbst zu dokumentieren. Was den *konzeptionellen Ausblick* betrifft, scheint mir eine feinfühligere Unterscheidung von Bewertung und Entscheidung besonders bei der Modellierung von Bewertungspraktiken vielversprechend. Vor diesem Hintergrund wäre organisationssoziologisch der Frage nachzugehen, wie verschiedene Verfahrensarten Wertunsicherheiten abfedern und welche Effekte Formalität auf die internen Aushandlungen der Bewertenden hat.⁸²

79 Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen«, 80.

80 Ebd., 32.

81 Ebd., 23.

82 Was der Beitrag der Literaturwissenschaft außerdem hoffentlich nahelegen konnte, ist, dass es sich bei Stipendienbewerbungen um einen noch ungehobenen empirischen Schatz handelt. Derartige Korpora bieten einen beispiellosen Einblick in die Gegenwartsliteratur in Arbeit. Man stelle sich vor, man würde einen Gesamtkorpus erstellen, als Seismographen für die anstehenden Bewegungen des Felds.

Literatur

- Amlinger, Carolin. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Anheier, Helmut und Jürgen Gerhards. »Der Mythos vom Schriftsteller und ›was dahinter steckt‹: Ein empirischer Beitrag zur Basis-Überbauproblematik«. *Journal für Sozialforschung* 33, Nr. 2 (1993): 121–138.
- Anicker, Fabian. »Organisierte Vernunft. Zur Soziologie deliberativer Verfahren«. In: André Armbruster und Cristina Besio (Hg.), *Organisierte Moral. Zur Ambivalenz von Gut und Böse in Organisationen. Organisationssoziologie*, 303–331. Wiesbaden: Springer VS, 2021.
- Behar, Ruth. *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press, 1996.
- Bartels, Gerrit. »Deutscher Buchpreis: Die Jury hat sich vorab schon diskreditiert«. *Tagesspiegel*, 13.10.2019.
- Baßler, Moritz (Hg.). *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Francke: Tübingen, 1995.
- Berli, Oliver. »Germany's Next Top Novel. Eine Soziologie literarischer Bewertung am Beispiel von Literaturpreisen«. In: Christine Magerski und Christian Steuerwald (Hg.), *Literatursoziologie. Zu ihrer Aktualität und ihren Möglichkeiten*, 107–128. Wiesbaden: Springer, 2023.
- Blome, Eva, Philipp Lammers und Sarah Seidel (Hg.). *Autosozioiographie. Poetik und Politik*. Berlin: J.B. Metzler, 2022.
- Bourdieu, Pierre. *Sozialer Raum und »Klassen«*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Bourdieu, Pierre. »Die Produktion des Glaubens. Beitrag zu einer Ökonomie der symbolischen Güter«. In: Ders.: *Zur Ökonomie symbolischer Güter. Schriften zur Kultursoziologie*, 97–186. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Bruner, Jerome. »The autobiographical process«. In: Robert Folkenflik (Hg.), *The culture of autobiography: Constructions of self-representation*, 38–56. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Chang, Heewon. »Where the personal meets the sociocultural. Autoethnography for social science research, praxis, and pedagogy«. In: Angelika Pöferl und Norbert Schröer (Hg.), *Handbuch Soziologische Ethnographie*, 433–446. Wiesbaden: Springer, 2022.
- Chong, Phillipa. *Inside the critics' circle: Book reviewing in uncertain times*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2020.

- Chong, Phillipa. »Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation«. *Social Studies of Science* 43, Nr. 2 (2013): 266–281.
- Delamont, Sara. »Arguments against auto-ethnography«. *Qualitative Researcher* 4 (2007): 2–4.
- Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Dietrich, Fabian, Alexander Krützfeldt, Max Kuball, Philipp Schnee und Peter Sim. »Corona-Fördermittel für rechtsextreme Buchprojekte«. *Deutschlandfunk Kultur*, 26.04.2023.
- Ellis, Carolyn. *Fisher folk: Two communities on chesapeake bay*. Lexington: University Press of Kentucky, 1986.
- Ellis, Carolyn. *Final negotiations: A story of love and chronic illness*. Philadelphia: Temple University, 1995.
- Ellis, Carolyn. »Telling secrets, revealing lives: Relational ethics in research with intimate others«. *Qualitative Inquiry* 13, Nr. 1 (2007): 3–29.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams und Arthur Bochner. »Autoethnografie«. In: Günter Mey und Katja Mruck (Hg.), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 345–357. Wiesbaden: Springer, 2010.
- Eribon, Didier. *Retour à Reims*. Paris: Fayard, 2009.
- Guse, Juan S., Monika Hasenbruch, Gabriele Wagner und Simon Weingärtner. »Das darf hier keine Rolle spielen. Organisationale Übersetzungen von Leistung und Moral«. *Zeitschrift für Soziologie* (im Erscheinen), 2024.
- Habermas, Jürgen. »Individuierung durch Vergesellschaftung. Zu George Herbert Meads Theorie der Subjektivität«, 187–241. In: Ders.: *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Hayano, David. *Poker faces: The life and work of professional card players*. Berkeley, CA: University of California Press, 1982.
- Hayano, David. »Auto-ethnography: Paradigms, problems, and prospects«. *Human Organization* 38, Nr. 1 (1979): 99–104.
- Heintz, Bettina. »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.« Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 45, Nr. 5 (2016): 305–323.
- Hohendahl, Peter Uwe. *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980)*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1985.

- Honneth, Axel. *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Honneth, Axel. »Anerkennung und Differenz. Zum Selbstmißverständnis postmoderner Sozialtheorien«. *Initial* 1 (1990): 669–674.
- Imdorf, Christian. »Emotions in the hiring procedure: How »gut feelings« rationalize personnel selection decisions«. In: Barbara Sieben und Asa Wettergren (Hg.), *Emotionalizing Organisations and Organizing Emotions*, 84–105. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Kalthoff, Herbert und Tristan Dittrich. »Unterscheidung und Härtung. Bewertungs- und Notenkommunikation in Lehrerzimmer und Zeugniskonferenz«. *Berliner Journal für Soziologie* 26, Nr. 3–4 (2016): 459–483.
- Kampmann, Elisabeth. »Wertungs- und Analysepraxis«. In: Gabriele Rippl und Simone Winko (Hg.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, 393–412. Stuttgart: J. B. Metzler. 2013.
- Krüger, Anne. *Soziologien des Wertens und Bewertens*. Bielefeld: transcript, 2022.
- Levy, Neil. »Virtue signalling is virtuous«. *Synthese* 198, 9545–9562, 2021.
- Meier, Frank, Thorsten Peetz und Désirée Waibel. »Bewertungskonstellationen. Theoretische Überlegungen zur Soziologie der Bewertung«. *Berliner Journal für Soziologie* 26, Nr. 3–4 (2016): 307–328.
- Menger, Pierre-Michel. *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK, 2006.
- Popitz, Heinrich. *Phänomene der Macht*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004.
- Power, Michael. *The audit society: Rituals of verification*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Saner, Philippe, Sophie Vögele und Pauline Vessely. »Schlussbericht Art. School. Differences. Researching inequalities and normativities in the field of higher art education«, *Zürcher Hochschule der Künste*, 28.03.2024).
- Sapiro, Gisèle. »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«. *Poetics* 59 (2016): 5–19.
- Seybold, Ulrike. »Aus dem Innenleben eines Multifunktionsschneiders: Die Geschäftsführerin des NRW Landesbüros Freie Darstellende Künste über Juries und Verteilungsfragen«, 2023.

- Simmel, Georg. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1908.
- Smith, Adam. *Theorie der ethischen Gefühle*. Hamburg: Meiner, 1995.
- Stadlbauer, Johanna und Andrea Ploder. »Evokative Autoethnografie: Rezeption und Einsatzpotenzial«. In: Uwe Wolfradt, Lars Allolio-Näcke und Paul Sebastian Ruppel (Hg.), *Kulturpsychologie. Eine Einführung*, 183–192. Wiesbaden: Springer, 2022.
- Strigl, Daniela. »Ich seh, ich seh, was du nicht siehst« Literaturkritik und Literaturtheorie«. In: Gregor Thuswaldner (Hg.), Derrida und danach? *Literaturtheoretische Diskurse der Gegenwart*, 145–153. Wiesbaden: Springer, 2008.
- Watty, Christine, Max Kuball und Peter Sim. »Gute Bücher, schlechte Bücher – gleiches Geld?«, *Deutschlandfunk Kultur*, 26.04.2023.
- Voswinkel, Stephan. »Der Support des Bauches: Entscheidungsorganisation bei der Personaleinstellung«. In: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungsband des 33. Kongresses der Dt. Gesellschaft für Soziologie*, 4997–5007. Frankfurt am Main: Campus, 2008.
- Voswinkel, Stephan. »Bewunderung ohne Würdigung. Paradoxien der Anerkennung doppelter subjektivierter Arbeit«. In: Axel Honneth (Hg.), *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, 65–92. Frankfurt am Main: Campus, 2002.
- Voswinkel, Stephan. *Anerkennung und Reputation. Die Dramaturgie industrieller Beziehungen. Mit einer Fallstudie zum »Bündnis für Arbeit«*. Konstanz: UVK, 2001.
- Werron, Tobias. »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der »Soziologie der Konkurrenz««. In: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt, Ingo Meyer und Georg Simmel (Hg.): *Georg Simmels große »Soziologie«*. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren, 227–258. Bielefeld: Transcript, 2011.
- Wagner, Gabriele. *Anerkennung und Individualisierung*. Konstanz: UVK, 2004.
- Wagner, Gabriele, Juan S. Guse und Monika Hasenbruch. »Eigentlich war es immer sonnenklar.« Zur Invisibilisierung von formaler Organisation in Bewertungspraktiken«. *Berliner Journal für Soziologie* 33 (2013): 69–97.

Konkurrierende Leser:innen

Vergleich und Wettbewerb in Diskursen und Praktiken am Fall deutschsprachiger Buchblogs

KRISTINA PETZOLD

ABSTRACT Buchblogs, auf denen Rezensionen zu literarischen Texten veröffentlicht werden, stehen untereinander und mit anderen Akteur:innen in potenzieller Konkurrenz um Aufmerksamkeit und wichtige Gatekeeper-Positionen. Im deutschsprachigen Feuilleton und auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs wurden Buchblogs wiederholt in Konkurrenz zur traditionellen Literaturkritik perspektiviert. Verlage, Agenturen und Handelsplattformen bemühen sich dagegen, Buchblogger:innen *untereinander* vergleichbar zu machen und damit potenziell zueinander in Konkurrenz zu setzen. Der Beitrag widmet sich diesen beiden Ordnungsbestrebungen der sogenannten ›Buchblogosphäre‹ und analysiert, wie in beiden Fällen Konkurrenzen (diskursiv und praktisch) erzeugt werden und welcher Bezug zur literarischen Wertungspraxis jeweils besteht. Dabei zeigt sich vor allem, dass Konkurrenzen und Konkurrenzdiskurse im (digitalen) literarischen Feld stark davon abhängen, welche Werteordnung situativ die größte Dominanz entfaltet.

Neue Praktiken, neue Konkurrenzen?

Die Digitalisierung hat die Art und Weise verändert, wie Menschen über Bücher kommunizieren. Durch Rezensionen auf Online-Plattformen wie *Amazon*, Social-Reading-Sites wie *Goodreads* sowie in sozialen Netzwerken (›Booktube‹, ›Bookstagram‹ oder ›Booktok‹) teilen Leser:innen täglich in großem Umfang ihre Meinung über Gelesenes in Text, Bild und in audiovisueller Form. Sogenannte Buchblogs, in denen häufig Einzelpersonen regelmäßig und meist aus einer explizit subjektiven (persönlichen) Perspektive Rezensionen über Bücher veröffentlichen,¹ sollen nachfolgend als exemplarisches Format digitaler buchbezogener Anschlusskommunikation² genauer betrachtet werden. Buchblogs teilen

1 Eine Definition von Buchblogs bieten Ina Brendel-Perpina in *Literarische Wertung als kulturelle Praxis. Kritik, Urteilsbildung und die neuen Medien im Deutschunterricht* (Bamberg: University of Bamberg Press, 2019), 422 sowie Peer Trilcke, »Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets. Mit einer Blogotop-Analyse«, *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 7, Nr. 2 (2013), <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/peer-trilcke-literatursoziologie-des-internets>, 16. Die subjektive Perspektive hängt auch mit der ursprünglichen Funktion von Weblogs als Online-Tagebücher (Protokolle) zusammen. Siehe Ignacio Siles, »Blogs«, in: Niels Brügger und Ian Milligan (Hg.), *The Sage Handbook of Web History* (Los Angeles: Sage Reference, 2019), 359–371, hier S. 363.

2 In Anlehnung an Axel Kuhn bzw. Denise Sommer wird unter ›Anschlusskommunikation‹ eine »Schnittstelle zwischen massenmedialer und interpersonaler Kommunikation

dabei einerseits kommunikative Standards mit traditionellen Formen der Literaturkritik, wie beispielsweise die Textsorte Rezension und das primäre Ziel, eine Meinung zu einem gelesenen Werk mitzuteilen. Gleichzeitig weisen sie Ähnlichkeiten zu anderen Formen digitaler Kommunikation auf, so etwa die Regelmäßigkeit der Beitragspublikation, die subjektive Performanz und die Vernetzung mit anderen Blogger:innen. Umgekehrt zeichnen sich aber auch Unterschiede zwischen Buchblogs und traditioneller Literaturkritik³ sowie zwischen Untergruppen der sogenannten Buchblogosphäre ab. Aufgrund dieser komplexen Verhältnisse zwischen verwandten Formen der öffentlich wertenden literaturbezogenen Anschlusskommunikation sind Buchblogging-Praktiken ambivalent und anschlussfähig für verschiedene Deutungskategorien sowohl inner- als auch außerhalb des literarischen Feldes, beispielsweise ›Literaturkritik‹, ›Arbeit‹, ›Freizeit‹ oder ›Marketing‹.⁴

Unklar bleibt dadurch auch, wer in diesem Praxisfeld eigentlich mit wem konkurriert – denn nicht nur auf der Ebene künstlerischer Produktion, sondern auch auf jener der Rezeption bestehen Konkurrenzverhältnisse. Während Buchblogs seit ihrer Entstehung in potenzieller Konkurrenz zur traditionellen Literaturkritik diskursiviert werden,⁵ steht eine systematische Auseinandersetzung mit Blogging-Praktiken, entsprechenden communities of practice⁶ und deren (Konkurrenz-)Verhältnissen zueinander sowie zu anderen Formen der literaturbezogenen Anschlusskommunikation aus. Der Beitrag widmet sich dieser Aufgabe, indem er zwei immanente Ordnungsdimensionen der sogenannten ›Buchblogosphäre‹ herausgreift und analysiert: Erstens die *diskursiven* Zuschreibungen, die Buchblogs zwischen Influencer:innen-Marketing, digitaler Literaturkritik und Jugendkultur perspektivieren; zweitens die *mediendispositivischen* Ordnungsbemühungen (wie Rankings und Plattformen), mit deren Hilfe u.a. Verlage versuchen, einzelne Blogs und ›Blogotope‹⁷ zu differenzieren und zu aktivieren. Leitend ist dabei die Frage, welche Konkurrenzverhältnisse jeweils beschrieben, erzeugt oder

[verstanden], wenn in sozialer Interaktion massenmediale Inhalte zum Gegenstand dieser Interaktion gemacht werden (vgl. Sommer 2010, S. 16).« Axel Kuhn, »Lesen in digitalen Netzwerken«, in: Ursula Rautenberg und Ute Schneider (Hg.), *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2015), 427–444, hier S. 430.

3 Vgl. Katharina Lukoschek, »Ich liebe den Austausch mit Euch! Austausch über und anhand von Literatur in Social-Reading-Communities und auf Bücherblogs«, in: Andrea Bartl und Markus Behmer (Hg.), *Die Rezension. Aktuelle Tendenzen der Literaturkritik* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017), 225–252.

4 Vgl. Kristina Petzold, »Zwischen Passion und Profession. Zur Diskursivierung digitaler literaturbezogener Anschlusskommunikation als Arbeit« (Göttingen: V&R unipress, 2025).

5 Vgl. Kristina Petzold, »Krise der Kritik 2.0. Raumsemantik als Erzählstrategie in der ›Krise‹ der Literaturkritik«, in: Iuditha Balint und Thomas Wortmann (Hg.), *Krisen erzählen*. Unter Mitarbeit von Katja Holweck (Paderborn: Brill | Wilhelm Fink, 2021), 185–201.

6 Der Begriff wird im Anschluss an Wenger verwendet. Vgl. Étienne Wenger, *Communities of practice: Learning, meaning and identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

reproduziert werden und welche Bezüge zur literarischen Wertungspraxis dabei bestehen.

Den weiter gefassten Kontext dieser Fragestellung bilden die Veränderungen von kulturellen Praktiken, Ordnungen und Diskursen, die sich durch die Digitalisierung ergeben. Denn auch jenseits des literarischen Feldes entstehen durch vereinfachte technische Zugänge und Lösungen Konstellationen von Akteur:innen, in denen zu den etablierten Berufsgruppen ›digitale Lai:innen‹ hinzutreten (wie beispielsweise im Nachrichtenjournalismus,⁸ im Bereich niedrigschwelliger Wissensarbeit z.B. durch ›Click- bzw. Crowdfunding‹,⁹ aber auch in beratenden Berufen durch Formen des Coaching). In diesen Situationen stehen zwei Akteur:innengruppen einander gegenüber, deren Verhältnis zueinander vergleichend – sowohl praktisch als auch diskursiv – ausgehandelt werden muss. Mit Eppele u.a.¹⁰ sollen Vergleichspraktiken als »in verschiedenen Situationen wiederkehrende, durch implizites und sozial geteiltes Wissen geprägte Bündel routinisierter Aktivitäten des Beobachtens, Untersuchens und Beschreibens zweier oder mehrerer Objekte hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede mittels eines tertium oder mehrerer tertia« aufgefasst werden. Mit der Betonung ›routinisierter‹ Vergleichskategorien geraten insbesondere die stabilisierenden Wirkungen der Vergleichspraktiken in den Blick. Gerade in Bezug auf den vorliegenden Fall einer historischen Umbruchssituation soll aber auch danach gefragt werden, inwiefern tradierte Vergleichskategorien (wie beispielsweise ›Profik‹ vs. ›Laie‹) und die auf ihnen basierenden Konkurrenzen in Praxis und Diskurs bewusst in Frage gestellt werden.

Analyseaspekte der Konkurrenz zwischen und mit Buchblogger:innen

Grundlage der vorliegenden Untersuchung zu Konkurrenz zwischen Buchblogger:innen und anderen Akteur:innen literaturbezogener Anschlusskommunikation bildet die Definition von Tobias Werron,¹¹ der

7 Vgl. Trilcke, »Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets«. Vgl. hierzu auch die Ausführungen weiter unten.

8 Vgl. Tim P. Vos und Patrick Ferrucci, »Who am I? Perceptions of digital journalists' professional identity«, in: Scott A. Eldridge und Bob Franklin (Hg.), *The Routledge handbook of developments in digital journalism studies* (London, New York: Routledge, 2018, 2018), 40–52.

9 Christian Papsdorf, *Wie Surfen zu Arbeit wird. Crowdsourcing im Web 2.0* (Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH, 2009).

10 Angelika Eppele, Antje Flüchter und Thomas Müller, Praktiken des Vergleichens: Modi und Formationen. Ein Bericht von unterwegs (Working Paper des SFB 1288, Nr. 6, 2020), 4. <https://pub.uni-bielefeld.de/record/2943010>.

11 Tobias Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«, in: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt, Ingo Meyer und Georg Simmel (Hg.), *Georg Simmels große ›Soziologie‹. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren* (Bielefeld: transcript, 2011), 227–258.

den Konkurrenzbegriff u.a. im Hinblick auf die ihm zugrundeliegenden Vergleichspraktiken sowie unter Beachtung der relevanten Öffentlichkeiten (einem Publikum) charakterisiert:

Öffentliche Kommunikationsprozesse beziehen Handelnde in *temporalisierte Leistungsvergleichszusammenhänge* ein, in denen sie sich als Gleiche und Ungleiche begegnen. Zu Konkurrenten werden sie, wenn zum Leistungsvergleich eine Semantik der *Knappheit* hinzukommt, die die günstigere Bewertung der einen Konkurrenten von der ungünstigeren Bewertung anderer abhängig macht.¹²

Als eine erste zentrale Analysekategorie fungieren im Sinne der Definition also »öffentliche Kommunikationsprozesse«, in denen die Zuordnung von Handelnden und Leistungskriterien sowie die Vergleichspraktiken stattfinden. Werron betont mit seinem Ansatz die Relevanz des »Dritten«,¹³ um dessen Gunst die Handelnden laut Georg Simmel konkurrieren, dahingehend, dass öffentliche Kommunikationsprozesse und dadurch entstehende Publika überhaupt erst die Verbindungen zwischen den Handelnden (das Konkurrenzverhältnis) herstellen: Das Publikum sei dabei zu verstehen als »*Fiktion öffentlicher Kommunikationsprozesse* [...], die [...] den »seelischen Konnex« zwischen Konkurrenten und Publikum als auch das »wechselseitige Bewusstsein« zwischen den Konkurrenten erst hervorbringen.«¹⁴ Im Falle der Buchblogger:innen lässt sich dabei unterscheiden zwischen solchen Konkurrenzverhältnissen, die nicht oder nur teilweise bzw. potenziell öffentlich sichtbar sind, und jenen, die regelrecht inszeniert werden.

Zweitens müssen die »Handelnden« betrachtet werden, die miteinander konkurrieren. Im Falle der Blogger:innen ist die Identifikation dieser Handelnden umso wichtiger, als es sich gerade nicht um eine geschlossene, institutionell/organisatorisch oder formal eindeutig markierte Bezugsgruppe handelt. Besonders in digitalen Kontexten, in denen sich Individualität je nach Kontext und Äußerungsort unterschiedlich konstituiert,¹⁵ können Subjekte ephemere auftreten und dementsprechend temporär und kontextabhängig als Konkurrent:innen wahrgenommen oder zugerichtet werden. Nachfolgend soll zudem danach gefragt werden, ob bei der Konstitution von Subjekten als Konkurrent:innen im Falle von Buchblogs auch die beobachtete Praxisebene (Diskurs, Praxis, Dispositiv) eine determinierende Rolle spielt. Möglicherweise werden diskursiv andere »Handelnde« als Konkurrent:innen

12 Ebd., 257. Herv. i. O.

13 Vgl. Georg Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«, in: Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt (Hg.), *Georg Simmel Gesamtausgabe Bd. 7* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), 221–246, hier S. 229.

14 Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen«, 239. Herv. i. O.

15 Vgl. beispielsweise Stalders Beschreibung performierter Subjektivität in der »Kultur der Digitalität«, in der »das Selbst« immer nur temporär hergestellt wird. Felix Stalder, *Kultur der Digitalität* (Berlin: Suhrkamp, 2016), 143.

dargestellt, als es in dispositivischen Konstellationen und anhand der praktischen Selbstzuschreibung der Fall ist.

Zwei weitere analytische Schlüsselkonzepte bilden die »temporalisierten Leistungsvergleichszusammenhänge« und die »Semantik der Knappheit«, welche die Handelnden miteinander als Konkurrent:innen in Bezug setzen. Zu vermuten ist, dass die *tertia comparationis* des Leistungsvergleichs (d. h. in welcher Hinsicht die Handelnden verglichen werden) ebenso wie die Handelnden selbst im Falle von Buchblogs nicht eindeutig feststehen. Anders als etwa bei formalisierten Rankings ist im Diskurs über Buchblogs nicht vorgegeben, welches Kriterium distinktions- oder gar wettbewerbsrelevant ist. Naheliegend ist allerdings, dass die Leistungsvergleiche sehr unterschiedlich ausfallen können und sich in Abhängigkeit von den zugrundeliegenden Wertmaßstäben beispielsweise auf unmittelbare literarische Wertungspraktiken beziehen: Werden Bücher z.B. kritisch/differenziert/leidenschaftlich genug besprochen? Ebenso könnten auch ökonomische Aspekte, etwa eine große Reichweite von Blogs, eine Rolle spielen.

Die Frage nach der »Semantik der Knappheit« stellt sich in Bezug auf digitale Rezensionspraktiken ganz grundsätzlich: Worin besteht die »Knappheit«, wenn im Internet potenziell jede:r sein eigenes Blog erstellen und umgekehrt jede:r beliebig viele Rezensionen auf allen Kanälen lesen kann? Neben der starken ökonomischen Einbettung der meisten digitalen Praktiken¹⁶ scheint ein subjektiv-intrinsisches Bedürfnis nach Aufmerksamkeit eine Rolle zu spielen,¹⁷ aber auch ein Phänomen, das medial bzw. gesellschaftlich als »Aufmerksamkeitsökonomie« an Relevanz gewonnen hat. Georg Franck prägte den Begriff für den deutschsprachigen Raum und suggerierte damit, dass Aufmerksamkeit in modernen Massenmedien zu Ware und Zahlungsmittel gleichermaßen wird.¹⁸ In digitalen Medien erscheint dies umso wich-

16 Man denke an die Dominanz von Social-Network-Unternehmen, Suchmaschinen und Software-Herstellern, deren häufig unklare bzw. verdeckte Gewinnpraktiken über Werbung, die Erstellung von Nutzer:innenprofilen etc. den digitalen Raum strukturieren. Exemplarisch für die vielen Theorien und Modelle dazu sei auf Jörn Lamla's Konzept des »Kulturellen Kapitalismus im Web 2.0« verwiesen. Sehr verkürzt meint »Kultureller Kapitalismus 2.0« die gestiegene ökonomische Relevanz von kulturellen Werten zur Einbettung von wirtschaftlichen Transaktionen. Jörn Lamla, »Kultureller Kapitalismus im Web 2.0 Zur Analyse von Segmentations-, Intersektions- und Austauschprozessen in den sozialen Welten des Internets«, *Zeitschrift für Qualitative Forschung* (ZQF) 11, Nr. 1 (2010), 11–36.

17 Viele Buchblogger:innen äußern den Wunsch nach »Austausch« explizit als Ihre Blogging-Motivation. Zwar ist ein grundsätzliches Austauschbedürfnis nicht gleichbedeutend mit einem Wunsch nach großer Reichweite, aber ohne eine Mindestzahl an Blog-Leser:innen kann kein Austausch stattfinden. Vgl. Lukoschek, »Ich liebe den Austausch mit Euch!« sowie Kristina Petzold, *Buchblogs zwischen Passion und Profession. Zur Diskursivierung literaturbezogener Anschlusskommunikation als Arbeit* (Diss., Göttingen: V&R unipress, 2025).

18 Georg Franck, »Ökonomie der Aufmerksamkeit«, *Merkur* 534/535 (1993), 748–761, hier S. 759.

tiger, als hier eine unmittelbare Mess- und Sichtbarkeit von Resonanz vorherrscht (durch Shares, Likes usw.) und durch die Reziprozität bzw. Doppelrolle der Nutzer:innen, die gleichzeitig als Produzent:innen auftreten und also wiederum selbst Aufmerksamkeit suchen.¹⁹ Nicht zuletzt sind digitale Rezensionenpraktiken wie das Buchbloggen eingebunden in die ökonomischen Zusammenhänge des Buchmarktes, indem eine erhöhte Aufmerksamkeit, die Blogs für Bücher generieren, am Ende in gesteigerten Verkaufszahlen resultieren kann.²⁰ Verlage sind daher nicht nur motiviert, Blogger:innen bzw. »Influencer:innen« für ihre Bücher zu gewinnen, sondern deren Reichweiten und Aktivitäten auch in ihrem Sinne zu beeinflussen, sodass sie selbst gegenüber der verlegerischen Konkurrenz bestehen können. Weiterhin spielen spezifische Dynamiken, Machtverhältnisse und Werteordnungen des literarischen Feldes eine Rolle, die ebenfalls – nicht zuletzt über den Austausch kultureller, symbolischer, aber auch monetärer Kapitalien – Knappheiten generieren. So steht dem Knappheitsprinzip, das auf dem (Leistungs-) Vergleich anhand von Verkaufszahlen und somit auf Popularität basiert, im literarischen Feld traditionell ein (vermeintlich) qualitatives Knappheitsprinzip der Hochkultur gegenüber.²¹ Mit Letzterem werden Werke, Meinungen und Institutionen legitimiert, die nicht (nur) über ihren Markterfolg Relevanz erhalten, sondern über den ihnen zugeschriebenen qualitativen Wert.²²

Empirisch belegbar sind die Konkurrenzverhältnisse zwischen verschiedenen Gruppen literaturbezogener Anschlusskommunikation kaum bzw. basieren sie auf – je nach Vergleichskriterium – nicht messbaren oder bisher nicht gemessenen Größen. Legt man die Popularität als Medium der literaturbezogenen Anschlusskommunikation allgemein (gespendete Aufmerksamkeit) zugrunde, lassen sich beispielsweise Statistiken heranziehen, die einen Rückgang der Verkaufszahlen von Zeitungen einerseits belegen²³ und gleichzeitig steigende Nutzer:innenzahlen

19 Vgl. hierzu auch den Begriff des »Prosumenten«. Siehe zum Beispiel Thomas Ernst, »User Generated Content und der Leser-Autor als »Prosumer«. Potenziale und Probleme der Literaturkritik in Sozialen Medien«, in: Heinrich Kaulen und Christina Gansel (Hg.), *Literaturkritik heute. Tendenzen, Traditionen, Vermittlung* (Göttingen: V & R Unipress, 2015), 93–111, hier S. 107.

20 Gesicherte Zahlen dazu, wie stark dieser Zusammenhang tatsächlich ist, gibt es derzeit nicht. Anhand einzelner Beispielfälle lässt sich aber vermuten, dass Blogs und Kanäle vor allem dann eine signifikante verkaufsfördernde Wirkung erzielen, wenn sie kollektiv und gruppenspezifisch »Hypes« erzeugen.

21 Vgl. die einschlägigen Theorien von beispielsweise Bourdieu zum künstlerischen Feld. Zuletzt auch Döring u.a. (2022), »Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären«, *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6, Nr. 2 (2022), 1–24, hier S. 4f.

22 Dass solche Akteur:innen und Organisationen zunehmend unter Druck geraten, weil das Popularitätsargument insbesondere seit der zunehmenden technisierten Quantifizierbarkeit von Verbreitung und Verkäuflichkeit an Schlagkraft gewonnen hat, untersuchen Döring u.a. als »Umkehr der Beweislast« im SFB 1472 »Transformationen des Populären« in Siegen.

23 Vgl. u.a. Bundesverband Digitalpublisher und Zeitschriftenverleger (BDZV), *Ent-*

digitaler Medien indizieren.²⁴ Damit lässt sich immerhin eine Verschiebung der allgemeinen Mediennutzung von printmedialen zu digitalen Angeboten belegen. Allerdings kann die Frage nach dem tatsächlichen ›Abwandern‹ von spezifischen Nutzer:innengruppen der gedruckten Literaturkritik zu Blogs, *Instagram* und Co. dadurch nicht beantwortet werden. Sind also tatsächlich Leser:innen des traditionellen Feuilletons auf genuin digitale Alternativen wie Weblogs umgestiegen oder haben Erstere schlicht an Interesse (oder zeitlichen Kapazitäten) verloren, während es sich bei den Nutzer:innen der Online-Angebote um ganz andere Personengruppen (z.B. andere Alterskohorten oder Milieus) handelt?

Auch die Konkurrenzkonstellation zwischen verschiedenen Blogging-Communities und anderen Online-Rezensent:innen erweist sich als komplex: So sprechen einerseits die format- und plattformübergreifende Standardisierung von Rezensionen, Begrifflichkeiten und Konventionen – wie der Umgang mit ›Spoilern‹, die »Bookishness«²⁵ oder überhaupt der omnipräsente Begriff der ›Rezension‹ – für eine Ähnlichkeit bzw. die Äquivalenz der Plattformen und Formate, die auch ihre Konkurrenz begründen könnte. Zweitens impliziert das weit verbreitete Mehrfachveröffentlichen von Rezensionen auf verschiedenen Plattformen, dass diese zumindest als potenzielle Wettbewerber innerhalb desselben Zielzusammenhangs wahrgenommen werden. Die bisherige Forschung hat allerdings auch gezeigt, dass es sich bei digitalen rezensiven Praktiken²⁶ grundsätzlich um eine heterogene Landschaft von Plattformen, Kanälen und Formaten mit je unterschiedlichen Profilen, Zielsetzungen und Funktionen in Bezug auf den literarischen Diskurs handelt: So haben beispielsweise Kutzner u.a. eine Taxonomie der unterschiedlichen Funktionen und Features von verschiedenen deutschsprachigen Social-Reading-Plattformen erstellt.²⁷ Unterschiede

wicklung der verkauften Auflage der Tageszeitungen in Deutschland im jeweils 2. Quartal ausgewählter Jahre von 1991 bis 2023 (in Millionen Exemplaren), Statista, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/72084/umfrage/verkaufte-auflage-von-tageszeitungen-in-deutschland>, abgerufen am 28.09.2023.

- 24 Zum zunehmenden Anteil der täglichen Nutzung sozialer Medien in der deutschen Gesamtbevölkerung vgl. Wolfgang Koch, »Ergebnisse der ARD/ZDF-Onlinestudie 2022. Reichweiten von Social-Media-Plattformen und Messengern«, *Media Perspektiven* 10 (2022), 471–478.
- 25 Jessica Pressman beschreibt damit auf Basis empirischer Beobachtungen eine besondere »obsession with the materiality of books« im Zeitalter der Digitalisierung, »[that] signifies a culture grappling with its own increasing digitization«. Jessica Pressman, *Bookishness. Loving books in a digital age* (New York, NY: Columbia University Press, 2021), 2.
- 26 ›Rezensiv‹ wird hier im Sinne von Graf, Knackstedt und Petzold verwendet. Vgl. Guido Graf, Ralf Knackstedt und Kristina Petzold (Hg.), *Rezensiv – Online-Rezensionen und Kulturelle Bildung* (Bielefeld: transcript, 2021).
- 27 Vgl. Kristin Kutzner, Kristina Petzold und Ralf Knackstedt (2019): »Characterising social reading platforms – A taxonomy-based approach to structure the field«, *Proceedings of the 14th International Conference on Wirtschaftsinformatik* (2019), 676–690, ersetzen durch: <https://aisel.aisnet.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1227&context=wi2019>. Siehe auch Koolen, Boot und van Zundert, die eine distinkte Nutzung der Plattform

hinsichtlich der Mediennutzung konstatierten auch Lukoschek für traditionelle Literaturkritik vs. Buchblogs/Social-Reading-Plattformen²⁸ und Perschak für unterschiedliche Rezensionenformate wie Rezensionen und Leserunden.²⁹ Aktuelle Zahlen dazu, welchen Einfluss die verschiedenen Praktiken jeweils auf den Kauf von Büchern haben, gibt es bisher nicht.³⁰ Was man allerdings mit einem Blick in die Bestsellerlisten erraten kann: Online-Communities können Buchtiteln inzwischen zu einem starken Verkaufserfolg verhelfen. Sie sind damit zu einem Einflussfaktor neben den bisher vorherrschenden (wie u.a. Sichtbarkeit eines Titels durch Kontroversen, Preise, Bekanntheit der Autor:in etc.) geworden. Was als »knappes Gut« gilt, ist also nur kontextabhängig zu bestimmen und beruht zudem darauf, wer wen zu welchem Zweck in Konkurrenz miteinander sieht oder setzt.

Zur Diskursivierung von Buchblogs als Konkurrenz der traditionellen Literaturkritik

Es ist ein verbreiteter Topos im Diskurs über digitale literaturbezogene Anschlusskommunikation, dass Online-Rezendent:innen – und im Untersuchungszeitraum insbesondere Buchblogger:innen – eine potenzielle Konkurrenz für die traditionelle Literaturkritik darstellen.³¹ Doch es lassen sich durchaus auch Alternativen zu diesem Konkurrenz narrativ ausmachen. Im Folgenden werden einige exemplarische Deutungsmuster³² nachgezeichnet. Ferner wird danach gefragt, wie und von wem die einzelnen Elemente dieser Konkurrenzkonstellation (oder deren

Goodreads im Vergleich mit mehreren niederländischen Plattformen belegen konnten. Marijn Koolen, Peter Boot und Joris J. van Zundert, »Online book reviews and the computational modelling of reading impact«, *CEUR Workshop Proceedings* (2020), 149–169.

28 Vgl. Lukoschek, »Ich liebe den Austausch mit Euch!«.

29 Vgl. Katharina Evelin Perschak, »Ich lese mit.« Kommunikation und Interaktion in Online-Lesegruppen«, in: Doris Moser und Claudia Dürr (Hg.), *Über Bücher reden. Literaturrezeption in Lesegemeinschaften* (Göttingen: V&R unipress, 2021), 103–129.

30 Dabei wären solche Zahlen potenziell untersuchbar, wenn auch mit methodischen Hürden und Einschränkungen, wie Studien zum Effekt von Fernsehsendungen und traditioneller Literaturkritik auf die Verkaufszahlen von Büchern bereits gezeigt haben: Vgl. u.a. Wendy Kerstan, *Der Einfluss von Literaturkritik auf den Absatz von Publikumsbüchern* (Marburg: Verl. LiteraturWissenschaft.de, 2006); Jürgen Wilke und Barbara König, »Hilft das Fernsehen der Literatur? Auch eine Antwort auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung«, *Gutenberg-Jahrbuch* 72 (1997), 254–282.

31 Als »Diskurs« wird im Anschluss an Michel Foucault und die wissenssoziologische Diskursanalyse nach Reiner Keller »eine nach unterschiedlichen Kriterien abgrenzbare Aussagepraxis bzw. Gesamtheit von Aussageereignissen« verstanden. Reiner Keller, *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, 4. Auflage (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011), 68.

32 Im Kontext der Diskursforschung werden darunter mit Reiner Keller »grundlegende bedeutungsgenerierende Schemata [verstanden], die durch Diskurse verbreitet werden und nahe legen, worum es sich bei einem Phänomen handelt.« Reiner Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, 3. Auflage (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011), 243.

Alternativen) diskursiv etabliert werden: Wer sind die Handelnden, worin bestehen der Leistungsvergleichszusammenhang und das knappe Gut, und wer sind die Adressat:innengruppen solcher Darstellungen?

Das dazu untersuchte Datenmaterial umfasst öffentliche Äußerungen u.a. von Buchblogger:innen, Feuilleton-Journalist:innen und Verlagsvertreter:innen aus einem Zeitraum zwischen 1990 und 2019.³³ Das Korpus besteht sowohl aus expliziten und impliziten diskursiven (öffentlichen) Äußerungen über Buchblogger:innen und umfasst verschiedene Textsorten (u.a. Zeitungsartikel, Blogpostings, Interviews etc.). Unter expliziten Äußerungen werden Beiträge verstanden, die im Untersuchungszeitraum die Frage der Vergütung, Professionalisierung und den Status von Buchblogger:innen verhandeln. Implizite Äußerungen partizipieren nicht explizit an dieser diskursiven Auseinandersetzung, sondern lassen beispielsweise durch spezifische Subjektivierungspraktiken Rückschlüsse auf Deutungsmuster zu (wie beispielsweise Impresen und Über-Seiten auf Buchblogs). Insgesamt umfasst die Textsammlung 1.172 Einzeldokumente, die alle gesichtet und anteilig nach dem Verfahren der theoretischen Sättigung kodiert wurden.

Ein typisches Muster der Diskursivierung zwischen 1990 und 2000, also bevor Buchblogs im deutschsprachigen Raum überhaupt existieren, besteht in der binären Gegenüberstellung digitaler und print-medialer Rezensionenpraktiken:

Wie der einsame Kritiker seinen Elfenbeinturm verlässt: Bei Amazon wird mit der Kundenrezension der Kunstrichter durch Volkes Stimme ersetzt und nebenbei die Literaturkritik demokratisiert.³⁴

Die Kontrastierung von digitalen Laien und print-journalistischen ›Profis‹ in Sebastian Domschs Äußerung aus dem Jahr 2003 ist paradigmatisch für diesen Zeitraum, in dem vor allem eine Dichotomisierung von ›analog‹ vs. ›digital‹ diskursprägend ist,³⁵ die typischerweise kombiniert wird mit einer Unterscheidung nach Qualifikation bzw. Rolle (Kritiker:in vs. Kund:in). Mit der Popularisierung des Internets und der zunehmenden Verflechtung und Komplexitätssteigerung des Verhältnisses von analogen und digitalen Räumen³⁶ wird auch in der Debatte um Online-Rezensent:innen bzw. Buchblogger:innen stärker formatspezifisch

33 Die Daten wurden für das Dissertationsprojekt Buchblogs zwischen Passion und Profession. Zur Diskursivierung literaturbezogener Anschlusskommunikation als Arbeit erhoben und in einem Sampling-Verfahren nach Grounded Theory Methodology anhand diskursiver Schlüsselereignisse zur Diskussion um den Arbeitsstatus von Buchblogger:innen erhoben.

34 Sebastian Domsch, »Die Kundenflüsterer«, *taz* (27.12.2003).

35 Vgl. Petzold, *Buchblogs zwischen Passion und Profession*.

36 Vgl. hierzu den Begriff des Postdigitalen von Florian Cramer, »What is ›post-digital‹?«, in: David M. Berry und Michael Dieter (Hg.), *Postdigital aesthetics. Art, computation and design* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015), 12–26, hier S. 19: Er beschreibt damit »the messy state of media, arts and design after their digitization« gepaart mit »sentiments of disenchantment and scepticism«. Diese mediale Diffusion liefert eine

differenziert in Blogger:innen und klassische Feuilletonist:innen. Ab den 2010er Jahren lässt sich eine Tendenz beobachten, *communities of practice* medien- und formatunabhängig zu unterscheiden. Der historische Rückblick verdeutlicht insofern, dass es sich bei der Gegenüberstellung (potenziell konkurrierender) Akteur:innengruppen mit Buchblogger:innen um ein zeitlich wandelbares Ordnungssystem handelt.

Mit den Ausdrücken »ersetzen« und »Demokratisierung« spielt das Zitat zudem auf zwei Konkurrenzverhältnisse an, die doch keine sind: Beide legen zwar eine partielle funktionale Äquivalenz von Kund:innenrezensionen und Literaturkritik nahe, die theoretisch eine Konkurrenzsituation etablieren könnte; gleichzeitig ist aber das Szenario kein Wettbewerbsskript, sondern ein existenziell bedrohliches.³⁷ Denn sowohl durch das Ersetzen als auch durch das Demokratisieren wird die Rolle der alten Form der Kritik neu definiert, wenn nicht sogar annulliert. Das legt auch die Raummetapher zu Beginn nahe: Der Elfenbeinturm ist leer. Hier deutet sich auch schon an, was später im Diskurs häufig aufgegriffen wird: Das knappe Gut, um das man kämpft, ist nicht die Aufmerksamkeit an sich, sondern – hier sogar wörtlich – die *Diskursivität*.

Generell zeigt sich in vielen Äußerungen von Feuilletonist:innen, dass die Bewertungspraxis bei der vergleichenden Klassifizierung von Akteur:innengruppen eine zentrale Rolle spielt bzw. die Grundlage für Konkurrenz-, Koexistenz- und Bedrohungsnarrative bildet.³⁸ Bereits 2002 nahm Sigrid Löffler die wachsende Diskursmacht der Buchkonsument:in zum Anlass, die journalistische Literaturkritik zu den Waffen zu rufen. Und Oliver Jungen kritisierte 2016 die zunehmende Dominanz trivialer Literaturformen (und ihrer Leser:innen) innerhalb digitaler Communities:

Denn je mehr die Kritik in den Augen der Öffentlichkeit an Bedeutung verliert, [...], je weiter der Kritiker von den allmächtigen Konsumenten ins Abseits gedrängt wird, desto mehr ist er auch gefordert. Einen muß es schließlich geben, der die Kultur gegen den Strich von Kommerz und Populärgeschmack bürstet.³⁹

Erklärung für die Verschiebungen im Diskurs über Buchblogs, da dort ebenfalls eine Abkehr von der klaren Trennung zwischen Gedrucktem und Digitalem hin zu anderen Unterscheidungskriterien zu erkennen ist.

37 Und das ist nach Simmel eben gerade kein Charakteristikum von Konkurrenz. Vgl. Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«, 222.

38 Unter »Bewertung« wird mit von Heydebrand und Winko die Zuordnung eines attributiven Wertes (basierend auf einem axiologischen Wert) zu einem Referenzobjekt (dem Buch) verstanden. Diskursiv kann (die Kritik an einer) Bewertungspraxis also auf allen drei Ebenen – der Wahl des axiologischen Wertes, der Zuweisungsoperation oder der Wahl des Referenzobjektes – erfolgen. Renate von Heydebrand und Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation* (Paderborn: Schöningh, 1996, 47/48).

39 Sigrid Löffler im Rahmen der Diskussion »Die Kunst des Lesens« (06.02.2002) in Norbert Miller und Dieter Stolz (Hg.), *Positionen der Literaturkritik. Sonderheft der Zeitschrift Sprache im technischen Zeitalter* (Köln: SH-Verlag, 2002), 175.

Sie [die Buchblogger, K. P.] nennen sich Literaturblogger, rutschen mit Geschrei durch den Bestsellerschlamm und halten bei Youtube oder Facebook reihenweise beschwärmte Titel in die Kamera, von denen man in den Feuilletons des Landes nicht einmal ahnt, dass sie existieren [...].⁴⁰

Gemeinsam ist diesen Aussagen, dass sie von Literaturkritiker:innen stammen, die ihre eigene Genrepräferenz höher hierarchisieren als die (vermeintliche) Buchauswahl einer (digital organisierten) Leser:innengruppe. Popularität dient als pejorative Zuschreibung im doppelten Sinne: als Bezeichnung für schlechte Qualität und als Indikator für marktorientierte und rein unterhaltsame Texte (»Bestsellerschlamm«), der nicht nur eine Textsorte beschreibt, sondern mehr noch die vermeintliche (Online-)Community der Leser:innen dieser Texte. Unausgesprochen bleibt dabei das unterstellte Konkurrenzverhältnis: Denn das Problem, das Jungen und Löffler sehen, besteht nicht darin, dass Menschen »schlechte« Bücher lesen, sondern darin, dass sie dies mit dem Sendungsbewusstsein und dem didaktisch-missionarischen Impetus der »Literaturkritik« tun, für das »Gute, Wahre und Schöne« (im Rückgriff auf einen emphatischen Literaturbegriff) einzustehen. Man könnte die Kritik also eher als Vorwurf der Amtsanmaßung oder des unlauteren Wettbewerbs verstehen, wobei ein wichtiger Fluchtpunkt der Argumentation im Bedrohungsszenario einer schützenswerten und ethisch-moralisch aufgeladenen literarästhetischen Hochkultur liegt (deren Gegenstück man auf vielfältige Weise und nicht zuletzt als Kulturindustrie im Sinne Horkheimer und Adornos beschreiben könnte⁴¹). Einerseits wird also die wirkungsbezogene Konkurrenzsituation auf das »knappe Gut« der Aufmerksamkeit bzw. der Autorität/Gatekeeperfunktion im literarischen Feld eingeräumt, andererseits werden die Legitimität dieses Anspruchs sowie die Wahl der Mittel durch die Konkurrenz abgewertet. Hier wird nicht das Bild eines sportlichen Wettbewerbs auf Augenhöhe gezeichnet, sondern im Gegenteil wird die Kluft zwischen »small scale« und »large scale«⁴² angerufen und als Beleg für die unrechtmäßige Beanspruchung der umkämpften, einflussreichen Sprecher:innenposition im literarischen Diskurs in Anschlag gebracht. Diese Diskreditierung bezieht sich dabei immer auf Werte und etablierte Wertungspraktiken des literarischen Feldes: mangelnde Qualifikationen oder »handwerkliches Können« bei der Zuordnung von Wert und Werk, der oberflächliche Umgang mit dem Bezugsgegenstand, das Missverstehen desselben, die Intransparenz von Werten oder deren »falsche« Anwendung sowie

40 Oliver Jungen, »Wie entsteht ein Mega-Bestseller?«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (06.06.2016).

41 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2006 [1944]).

42 Vgl. Gisèle Sapiro, »Literature festivals: A new authority in the transnational literary field«, *Journal of World Literature* 7, Nr. 3 (2022), 303–331, hier S. 310.

ein unausgewogenes Verhältnis zwischen Lob und Kritik können zum Stein des Anstoßes werden. Auch die falschen axiologischen Werte, die der Attributionspraxis von Online-Buchrezensent:innen zugrunde liegen, können als Abwertungstopoi verwendet werden. So wird Buchblogger:innen typischerweise vorgeworfen, dass sie Identifikation, Immersion und Unterhaltung als Ziele des Leseerlebnisses dem ästhetischen Vergnügen, der intellektuellen Herausforderung und einer kritischen/alternativen Perspektive auf die vermeintliche Selbstverständlichkeit der Welt vorziehen. All diese Topoi lassen sich genealogisch in der deutschsprachigen Literatur(kritik)geschichte weit zurückverfolgen. Sie bilden somit eine wichtige semantische ebenso wie ideelle Ressource für Vergleichspraktiken – gerade in historischen Umbruchssituationen, in denen bestehende Wertesysteme in Frage stehen.

Die folgende, viel später erfolgte Äußerung eines Buchbloggers zeigt umgekehrt, dass auch Aufmerksamkeit im literarischen/literaturkritischen Feld allgemein als »knappes Gut« gefasst werden kann und dass Buchblogger:innen und »Feuilleton« auch aus Sicht der Blogger:innen in Konkurrenz zueinander wahrgenommen werden können:

Okay, das mag vielleicht auch daran liegen, dass Suhrkamp-Titel im herkömmlichen Literaturbetrieb, im Feuilleton natürlich sehr häufig vorkommen und man vielleicht auch Skrupel hat, mit seiner eigenen Meinung, die ja eine Amateur-Meinung ist und keine Literaturkritikermeinung, da ins Hintertreffen zu geraten. Da sind natürlich andere Titel, die im Feuilleton nicht stattfinden – da ist man konkurrenzlos, da hat man als Blogger mit seiner Rezension im Grunde genommen sofort dann auch das Ranking bei Google.⁴³

Tobias Nazemi legt hier in einem Radiointerview aus dem Jahr 2018 nahe, dass Buchblogger:innen erstens Distinktionshandlungen gegenüber der klassischen Literaturkritik ausüben und dass diese zweitens eine aus der (angenommenen) Konkurrenzsituation mit dem Feuilleton hervorgehende Strategie sein können: So wird der im Vergleich entstandene Kompetenzunterschied zwischen »Amateur« und »Literaturkritiker« zur Quelle von »Skrupel[n]«, die zu Vermeidungshandlungen und damit zur (bewussten oder unbewussten) praktischen Abgrenzung der Buchblogger:innen von distinkten Bewertungspraktiken der Feuilletonkritik (bestimmte Bücher zu besprechen) führen. Zweitens werde, um das »knappe Gut« der Aufmerksamkeit einer literaturinteressierten Öffentlichkeit zu erringen, die »Analyse« des Konkurrenten vorgenommen (mit der Diagnose: »sehr häufige Rezensionen zu Suhrkamp-Titeln«) und in Abgrenzung dazu gezielt ein eigenes Alternativangebot generiert (»andere Titel, die im Feuilleton nicht stattfinden«). In Kombination mit den medialen Besonderheiten des

43 Tobias Nazemi zitiert von Jan Drees in »Die Zukunft der Literaturblogs«, *Deutschlandfunk Büchermarkt* (21.03.2018).

Internets ergebe sich ein Wettbewerbsvorteil: Wer als Blogger:in solche »andere[n]« Titel rezensiert, die nicht im Feuilleton besprochen werden, habe höhere Chancen, von Leser:innen (über *Google*) gefunden zu werden. Im Zitat wird deutlich, dass unbewusste Abgrenzungshandlungen und bewusste Wettbewerbsstrategien durchaus kongruent sein können. Gleichzeitig erfolgt die Identifikation der Handelnden durch die Buchblogger:innen analog zur Zuordnung durch das Feuilleton. Sogar diskursive Abwertungstopoi gegenüber marktnahen oder konformistischen Auswahlverfahren der Rezensionenobjekte, wie sie vom Feuilleton gegenüber Blogger:innen ins Feld geführt werden, finden sich in umgekehrter Richtung als Vorwurf an das Feuilleton. So legt Nazemi Äußerung paradigmatisch nahe, dass die Literaturkritik des Feuilletons primär eine bestimmte Form des (hochliterarischen) Mainstreams bespreche, während Buchblogs freier in der Buchwahl seien und somit als »Indie-Kritik« ein wichtiges Gegengewicht im literarischen Diskurs darstellten.

Eine besondere Form dieser Umdeutung von Wettbewerbsnachteilen in Wettbewerbsvorteile als Abgrenzung zur etablierten Literaturkritik realisiert das Gemeinschaftsblog *54books*, das eigene Fan-Artikel auf der Plattform *Spreadshirt* anbot. Dort wurden u.a. Pullover, Schürzen und Jutebeutel mit Aufdrucken wie »Fake-Feuilleton« und »Hochkultur als Subkultur« verkauft. Durch diese Botschaften werteten die Blogger:innen von *54books* die ihnen zugeschriebene Devianz in Bezug auf die Normen der traditionellen Literaturkritik als Form der Subversion auf. Nazemi und *54books* sind als ambitionierte, im Literaturbetrieb gut vernetzte⁴⁴ Literaturblogger:innen⁴⁵ dabei allerdings ausschließlich repräsentativ für eine bestimmte Gruppe der Buchblogs, die sich in ihren Bewertungspraktiken (von der Buchauswahl über die attributiven bis hin zu den axiologischen Werten) nah an denen der traditionellen Literaturkritik bewegt. Kurz gesagt: Diese Buchblogs akzeptieren und reproduzieren diskursiv die grundsätzliche Vergleichbarkeit zwischen ihnen und dem Feuilleton. Die Gleichartigkeitsannahme (in Bezug auf öffentliche literaturbezogene Wertungspraktiken) bildet insofern also die logische Grundlage für die Deutung von Buchblogs als Bedrohung, Konkurrenz oder Alternative zum Feuilleton.

44 Nazemi initiierte beispielsweise den Blogbuster Preis der Literaturblogger, der 2017, 2018 und 2020 vergeben wurde und u.a. unter Beteiligung von Branchenvertreter:innen (aus Verlagen, Agenturen, dem Feuilleton etc.) stattfand. *54books* entwickelte sich von einem Blogprojekt des Rechtsanwaltes Tilmann Winterling erst zu einem Gemeinschaftsblog mit Beiträgen u.a. von anderen Blogger:innen, Literaturwissenschaftler:innen und Kulturjournalist:innen zu einem Online-Magazin.

45 Er selbst plädierte beispielsweise für eine Abgrenzung von »Literatur- und Buchloggern« u.a. auch anhand der von ihnen rezensierten Bücher bzw. Buchgenres. Vgl. Tobias Nazemi (2018), »Blonde, zornige Bücherkrähe und das Mimimi«, veröffentlicht am 03.06.2018, <https://buchrevier.com/2018/06/03/blonde-zornige-buecherkraehe-und-das-mimimi>.

Die Annahme der Nichtvergleichbarkeit von Buchblogs und Feuilleton kann im Umkehrschluss auch zur Negierung einer Konkurrenz zwischen ihnen und der Literaturkritik führen:

Eine Bedrohung für die etablierte Kritiklandschaft seien sie nicht, eher eine Ergänzung. »Wer sich für Literatur interessiert, der liest Blogs und das Feuilleton«, glaubt Rudkoffsky.⁴⁶

Literaturblogs sehen sich selten als Konkurrenz oder Alternative zum Feuilleton und der etablierten Literaturkritik: Viele Blogs wollen persönliche Favoriten und Leseindrücke teilen, subjektiv und persönlich. Gute Bücher sind hier Bücher, die ans Herz gehen, mitreißen, in andere Welten entführen.⁴⁷

Kooperation und Koexistenz unterschiedlicher Rezensionspraktiken bilden also weitere Möglichkeiten, um das Verhältnis von Buchblogs und traditioneller Literaturkritik zueinander zu beschreiben. Unvergleichbarkeit – u.a. durch die Ablehnung von Feuilleton-Standards und Konkurrenz – wird dabei systematisch von einer Gruppe von Verlagen und Blogger:innen geäußert, deren Wertungspraktiken und Genrepräferenzen sich wenig mit denen des Feuilletons überschneiden. Insofern deuten derartige Diskursivierungen darauf hin, dass es eine dem Feuilleton ähnliche community of practice unter den Buchblogger:innen gibt, die sowohl in Selbstwahrnehmung, Wertungspraktiken als auch der Zielgruppe tatsächlich mit dem Feuilleton in Konkurrenz steht, während eine zweite Praxisgemeinschaft sich hinsichtlich *dieser* *tertia comparationis* derart vom Feuilleton unterscheidet, dass keine Vergleichbarkeit und daher auch keine Konkurrenz angenommen werden kann. Kompliziert wird es dann, wenn ebendiese Gruppe vermeintlich unvergleichbarer, nicht konkurrenzfähiger und sich selbst auch nicht als Konkurrenz wahrnehmender Buchblogger:innen praktisch doch dafür sorgt, dass durch virale Effekte in Online-Communities plötzlich andere Bücher in den Bestsellerlisten stehen. Sie machen also, ohne dies bewusst anzustreben, dem Feuilleton seine Autorität über den Buchmarkt (als »knappes Gut«) in einem konkret messbaren Leistungsvergleichszusammenhang (dem Einfluss auf die Verkaufszahlen) streitig. Diese Konkurrenzsituation in Bezug auf die Gatekeeperfunktion im literarischen Feld wurde bereits weiter oben thematisiert. Während das Feuilleton diese praktische Verschiebung im Feld allerdings tendenziell überbewertet und als Bedrohung bzw. *unlauteren* Wettbewerb diskursiviert, versuchen sich Teile der betroffenen Buchblogger:innen diskursiv und in der Selbstwahrnehmung dem Vergleich (und damit der Konkurrenzsituation) gänzlich zu entziehen.

46 Hendrik Schmidt, »Blogger – Liebe zur Literatur und ökonomische Zwänge«, *Focus Online* (16.03.2016).

47 Stefan Mesch, »Wer Bücher liebt, verdient keine Häme«, *Deutschlandfunk* (05.08.2017).

Für das (Konkurrenz-)Verhältnis zwischen Buchblogs und traditioneller Literaturkritik lassen sich im untersuchten Diskurs somit drei zentrale Erzählmuster identifizieren: Das erste beschreibt eine aus Sicht des Feuilletons bedrohliche und illegitime Konkurrenzsituation, in der eine neue, allerdings in ihrer Qualität (und Moral?) unterlegene Akteur:innengruppe die Diskurshegemonie der traditionellen Literaturkritik in Frage stellt. Zweitens sehen einige Buchblogger:innen sich tatsächlich selbst in einer Konkurrenzsituation mit dem Feuilleton, wobei diese nicht als illegitim abgewertet und die Argumentation z.B. zu Ungunsten des Feuilletons invertiert wird (z.B. durch den Vorwurf des Konformismus). Ein drittes Muster besteht darin, dass Konkurrenz und Vergleichbarkeit zwischen Buchblogs und Feuilleton aus Sicht der Buchblogger:innen mit Blick auf Zielsetzung und Selbstwahrnehmung grundsätzlich bestritten werden, während sie faktisch über konkrete Leistungsvergleichszusammenhänge (z.B. den Einfluss auf Bestsellerlisten) bestehen. Die Identifikation der Handelnden ist zudem historischen Wandlungsprozessen unterworfen, die im Beispielfall primär mit dem Emergieren neuer medialer Technologien und Formate sowie mit den sich dadurch verändernden Nutzungspraktiken zusammenhängen. Dagegen sind die Leistungsvergleichszusammenhänge, die vonseiten der Literaturkritik eingeführt werden, historisch erstaunlich stabil und in der Werteordnung des literarischen Feldes (mindestens seit der Aufklärung) verankert: Inhaltlich konkurrenzfähig sei überhaupt nur, wer die richtigen Bücher liest, angemessene Wertungskompetenz mitbringt und die richtigen Werte vertritt.

Konkurrenz zwischen alten und neuen Akteur:innengruppen ist also keine diskursive Selbstverständlichkeit. Sie wird in praktischen Zusammenhängen nahegelegt, kann aber in Abhängigkeit von der jeweiligen Wertordnung und den Äußerungszielen der Akteur:innen unterschiedlich gedeutet und nicht zuletzt als symbolisches Machtinstrument eingesetzt werden. Wer legitime Konkurrenz beschreibt, bekennt sich zur Gleichartigkeit von Praktiken und suggeriert damit zumindest potenziell auch Gleichwertigkeit.

Dispositive der Konkurrenz auf Plattformen

Viele der beschriebenen Veränderungen, die durch das Auftreten neuer Akteur:innen im Bereich literaturbezogener Anschlusskommunikation bzw. Literaturkritik angestoßen wurden, haben auf der Praxisebene längst zu Differenzierungen sowie zu weiteren Vergleichs- und Konkurrenzkonstellationen geführt. So wurden Buchblogger:innen nicht nur im Zeitverlauf zunehmend vom Feuilleton u.a. als Konkurrent:innen, sondern auch von Verlagen als Kooperationspartner:innen wahrgenommen. Auch in dieser Rolle konkurrieren sie potenziell mit

dem Feuilleton, etwa wenn es um Rezensionsexemplare, Plätze auf Lesereisen oder Akkreditierungsmöglichkeiten zu Veranstaltungen geht und damit letztlich wiederum um die Voraussetzungen für Einflussmöglichkeiten auf aktuelle literarische Diskurse und Buchverkäufe.

Ein Problem für Verlage bestand allerdings lange darin, dass die deutschsprachige Buchblogosphäre unstrukturiert, dezentral und heterogen war und ist. Geeignete Blogger:innen zu suchen, mit ihnen Kontakt aufzunehmen oder sich von ihnen kontaktieren zu lassen, war daher mit hohem Zeitaufwand (für die Auswahl und die individuelle Kommunikation) auf beiden Seiten verbunden sowie mit einer hohen Fehlerquote – vor allem bei dem Versuch, Kontakte über weit streuende, allgemeine Anfragen zu knüpfen.⁴⁸ Als Ordnungssystem helfen Plattformen und Portale Verlagen inzwischen dabei, diesen Prozess zu optimieren und für ihr jeweiliges Verlagsportfolio relevante und einflussreiche Leser:innen und Blogger:innen leichter zu identifizieren und zu erreichen. Im deutschsprachigen Raum im Untersuchungszeitraum bis 2019 existieren beispielsweise die Social-Reading-Plattformen *LovelyBooks* der Verlagsgruppe Holtzbrinck (bis 2021), *lesejury.de* der Bastei Lübbe AG oder *vorablesen.de* der Ullstein Buchverlage GmbH. Darüber hinaus gibt es unabhängige Agenturen, die Dienstleistungen als Bindeglied zwischen Publishern und »Influencer:innen« anbieten, z.B. *Netgalley* oder *Bilandia* (spezialisiert auf »Bookfluencer« auf *Instagram* und *TikTok*⁴⁹). Solche Plattformen und Portale erfüllen unterschiedliche Funktionen für Unternehmen und bieten gleichzeitig den Nutzer:innen (in der Regel kostenlos) verschiedene Vorteile: Während die Plattform-Nutzer:innen soziale Lesebedürfnisse nach Austausch, sozialer Vergewisserung und (literarischer) Identitätsarbeit⁵⁰ befriedigen können, Zugang zu kostenlosen Rezensionsexemplaren und anderen – selten auch monetären – Gratifikationen erhalten, profitieren Verlage, indem durch den entstehenden Content Buchmarketing und Buchverkäufe angeregt werden, Nutzer:innendaten gemessen, aber auch die Rezensionsaktivitäten zu einem gewissen Grad gesteuert werden können.⁵¹

48 In einem Interview aus dem Jahr 2016 sprach beispielsweise Martin Spieles, ehemaliger Kommunikationschef des Verlags S. Fischer, über die Notwendigkeit, zwischen »Bloggern« und »Fans« zu unterscheiden. Vgl. Ana Maria Michel, »Dieses Buch wird Ihr Leben verändern!«, *Zeit Online*, 11.02.2016, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2016-02/buchblogger-verlage>.

49 Bilandia, <https://bookfluencer.bilandia.de/>, abgerufen am 19.09.2023.

50 Raphaela Knipp, »Gemeinsam lesen. Zur Kollektivität des Lesens in analogen und digitalen Kontexten (LovelyBooks)«, in: Sebastian Böck, Julian Ingelmann, Kai Matuszkievicz und Friederike Schruhl (Hg.), *Lesen X.0* (Göttingen: V&R unipress, 2017), 171–190.

51 Vgl. hierzu auch die allgemeinen Überlegungen zu »unwaged digital labour« bzw. der Verwertung von Nutzer:innendaten und -content durch Online-Plattformen. Brown, Brian A., »Will work for free: The biopolitics of unwaged digital labour«, *Triple C. Communication, Capitalism and Critique. Journal for a Global Sustainable Information Society* 12, Nr. 2 (2014).

Zudem kann die Kommunikation auf Plattformen gerichtet, zentralisiert, formalisiert und entindividualisiert werden: Die Plattform fungiert als mediales Dispositiv,⁵² das den Auswahlprozess auf die Nutzer:innen – bei denen es sich in unterschiedlichen Anteilen auch um Blogger:innen handelt – verlagert. Motiviert durch die verschiedenen Vorteile, die eine Mitgliedschaft für sie mit sich bringt, melden diese Nutzer:innen sich entsprechend ihrer eigenen Lesepräferenzen selbst an. Voraussetzung dafür ist eine gewisse Bekanntheit der Plattform. Gleichzeitig gelangen Verlage durch die Plattform/das Portal in eine Machtposition, indem sie die Regeln der Kommunikation festlegen können durch technische und zeitliche Einschränkungen und Affordanzen: So müssen Blogger:innen vor der Registrierung auf einigen Plattformen bestimmte Paramater ihrer Rezensionsaktivität (z.B. thematische Passung, Regelmäßigkeit oder Dauerhaftigkeit des Blogs) nachweisen. Häufig wird durch die Strukturierung/das Layout der Portale die Gestaltung von aussagekräftigen Leseprofilen »nachdrücklich suggeriert« oder es werden über Empfehlungen, »How-to's« oder Leitfäden⁵³ bestimmte Standards für Rezensionen etabliert.

Besonders Ankündigungen/Aufrufe zur Rezension eines Buches, denen ein regelrechter Bewerbungsprozess folgt, ermöglichen es Verlagen, innerhalb eines bereits vorselektierten Personenkreises (den Nutzer:innen der Plattform) und innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens die am besten geeigneten Rezensent:innen für neue Werke zu finden. Dabei schaffen diese Selektionsformationen nicht nur Vergleichbarkeit, sondern auch Konkurrenz unter den Nutzer:innen. Bei der Bewerbung um ein Buch, können die tertia unterschiedlich transparent sein – mit dem knappen Gut des Rezensitionsauftrags, um den die Handelnden konkurrieren, wird dagegen regelrecht geworben. Die Rollen der Handelnden sind klar verteilt: Während die Blogger:innen über entsprechende Anmeldestrukturen der Plattformen zu den konkurrierenden Handelnden werden, agiert der Verlag in der Rolle des Dritten, der hier nicht nur eine Beobachterfunktion, sondern auch eine unangefochtene Entscheidungsmacht innehat. Ähnliche Formen finden sich auf Social-Reading-Plattformen wie *LovelyBooks*, auf denen beispielsweise die »aktivsten Mitglieder« ausgezeichnet werden, indem diese auf der Startseite der Mitgliederseite

52 Ich verwende den Begriff nach Hickethier und Stauff zur Beschreibung von »Medien als komplexe[n] und heterogene[n] Konstellationen [...], die nicht nur durch ein Gefüge an apparativen und programmlichen Elementen, sondern gleichzeitig durch ein bestimmtes Verhältnis der Subjekte zu diesen Elementen gekennzeichnet sind.« Nach dieser Definition könnten Plattformen als »Mikro-Dispositive« innerhalb des übergeordneten Dispositivs digitaler Medien angesehen werden. Vgl. Markus Stauff, »Das neue Fernsehen«. Machtanalyse, Gouvernamentalität und digitale Medien (Münster u.a.: Lit, 2005), 109; siehe auch Knut Hickethier, »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«, *montage av* 4, Nr. 1 (1995), 63–83.

53 Vgl. den »Leitfaden zum Erstellen von Rezensionen« von *LovelyBooks*, https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/media.lovelybooks.de/zzz_archiv-vor-2018/Rezensionsleitfaden_2016.pdf, abgerufen am 19.09.2023.

präsentiert werden.⁵⁴ Die erhöhte Sichtbarkeit scheint als knappes Gut für die Nutzer:innen ein Anreiz zu sein – sei es als Vorteil im Wettbewerb um Aufmerksamkeit oder als Möglichkeit, sich intensiver mit anderen Leser:innen auszutauschen.⁵⁵ Auch hier wird eine formalisierte Vergleichs- und gleichzeitig eine Konkurrenzsituation geschaffen, wobei das knappe Gut der Aufmerksamkeit diffuser, dafür aber der Leistungsvergleich (die messbare Nutzer:innenaktivität) transparenter ist.

Das *tertium comparationis* der durch diese (Mikro-)Dispositive generierten Vergleiche unterscheidet sich zwischen Plattformen sowie zwischen verschiedenen Formaten/Rankingsystemen innerhalb einer Plattform. Im Gegensatz zu LovelyBooks belohnt z.B. Amazon als Handelsplattform die ›Nützlichkeit‹ von Bewertungen, indem andere Kund:innen die Rezensionen mithilfe eines Buttons als ›Nützlich‹ bewerten können. Diese Nützlichkeitsbewertungen haben (neben anderen Variablen) einen Einfluss auf die Sichtbarkeit der jeweiligen Rezension (besonders ›nützliche‹ werden weiter oben angezeigt)⁵⁶ und sogar auf die Sternebewertung des Buches.⁵⁷ Die ›Nützlichkeit‹ – die Amazon nicht näher definiert – wird somit zur Vergleichshinsicht innerhalb eines unternehmerisch gesteuerten Wettbewerbsdispositivs, weil hohe Rankingplätze nicht nur mit gesteigerter Aufmerksamkeit, sondern mit weiteren Vorteilen für die Rezensent:innen (wie kostenlosen Testprodukten) verbunden sind.⁵⁸ Plattformen wie das Bloggerportal der Penguin Random House Verlagsgruppe dagegen, die explizit darauf abzielen, eine Marketingkooperation zwischen Verlagen und Blogger:innen zu fördern, belohnen eher Kontinuität, Verlässlichkeit und –

54 Vgl. LovelyBooks, »Aktivste Mitglieder«, <https://www.lovelybooks.de/mitglieder/aktivste>, abgerufen am 19.09.2023.

55 Im Rahmen des Dissertationsprojektes wurden stichprobenartig die »Über mich«-Seiten von Buchblogs untersucht, um herauszufinden, wie Blogger:innen ihre eigene Motivation zum Bloggen beschreiben. Die häufigsten Erklärungen waren intrinsische Gründe wie der »Austausch« mit anderen »Buchliebhabern« sowie das Erstellen eines Archivs für die eigene Lektüre. Untersuchungen haben zudem auch gezeigt, dass viele Blogger:innen beruflich in der Buchbranche tätig sind, sodass auch extrinsische Gründe wie der Aufbau einer »digitalen Visitenkarte« eine Rolle spielen könnten. Vgl. dazu auch Renate Giacomuzzi, »Die verkehrte Welt der Literaturblogs. Zur Funktion und Position freier Literatur- und Leserblogs im Feld der Literaturkritik«, in: Doris Moser und Claudia Dürr (Hg.), *Über Bücher reden. Literaturrezeption in Lesegemeinschaften* (Göttingen: V&R unipress, 2021), 183–197.

56 Vgl. Christian Driehaus, »Produktbewertungen auf Amazon: Relevanz und Handlungsfelder für Unternehmen«, in: Christian Stummeyer und Benno Köber (Hg.), *Amazon für Entscheider* (Wiesbaden: Springer Gabler, 2020), 235–257, hier S. 249.

57 Es handelt sich bei den angezeigten Sternen nicht um einen mathematischen Durchschnitt, sondern um ein algorithmisch bestimmtes Maß, das u.a. den Nützlichkeitsindex der Rezensionen berücksichtigt. Vgl. Christian Driehaus, »Produktbewertungen auf Amazon«, 238. Siehe auch Amazon, »Kundenbewertungen und -rezensionen verstehen«, <https://www.amazon.de/gp/help/customer/display.html/?nodeId=G8UYY-7LALQC8V9KA>, abgerufen am 30.04.2024.

58 Vgl. Amazon, »Alles über Amazon Vine«, <https://www.amazon.de/vine/about>, abgerufen am 30.04.2024. Siehe auch Ursula Scheer, »Man benutzt Amazon und wird benutzt«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23.05.2012).

laut eigener Darstellung – eine ›echte Auseinandersetzung‹ mit den Büchern. So lautet eine Voraussetzung für die Registrierung auf dem Bloggerportal: »Dass Sie [die Blogger:innen] sich wirklich mit den Büchern auseinandersetzen«. ⁵⁹ Die Selektions- und auch die Leistungsvergleichszusammenhänge unterscheiden sich also je nach Zielsetzung der Plattformen und weisen somit auch unterschiedliche Bezüge zu den ›Bewertungspraktiken‹ von Blogger:innen auf. Sie sind einerseits komplexer, als nur auf die größtmögliche Aufmerksamkeit abzielen, gleichzeitig aber auch auf andere Aspekte ausgerichtet als beispielsweise in den diskursiven Vergleichs- und Konkurrenz Narrativen, die weiter oben behandelt wurden. Im Gegensatz zum oben erwähnten normativen Diskurs im Feuilleton über ›digitale Laien‹, die ›die falschen‹ Bücher, anhand ›falscher Kriterien‹ und ohne ›handwerkliches Können‹ rezensieren, bewerten Verlage Rezensent:innen relativ zu ihrem eigenen Profil und ihren Marketingzielen. Oft ist es allerdings schwierig, die Vergleichshinsichten (tertia) von Auswahl- und Vergleichsprozessen zu untersuchen, da diese nicht öffentlich geteilt werden, sondern hinter den Anmeldeschranken von Plattformen und Portalen verborgen sind (z.B. im Fall des Bloggerportals). Durch diese unklaren Auswahlprozesse manifestieren Verlage und Marketingagenturen ihre Rolle als »dritte« Partei, um welche die Blogger:innen in diesen Konfigurationen konkurrieren sollen. Sie werden zur einzigen relevanten Öffentlichkeit der Vergleichspraktiken, während die Einsichtnahme durch andere bewusst eingeschränkt wird. Dies steht im Kontrast zu anderen Wettbewerbspraktiken auf Plattformen, die offen präsentiert werden und auch einen performativen Charakter haben. Die Trennlinie scheint hier tatsächlich zwischen solchen Portalen zu verlaufen, die auf unmittelbaren (öffentlichen) Meinungsaustausch (wie beim Social Reading ⁶⁰) ausgerichtet sind, und solchen, denen es vielmehr um die gezielte Steuerung von Marketingkooperationen zwischen Verlagen und Blogger:innen im Vorfeld der eigentlichen Inhaltsproduktion zu tun ist. Erstere Formen des Vergleichens und der Vermessung von Leser:innen/Rezensent:innen (wie die oben beschriebene Präsentation der ›aktivsten Nutzer:innen‹) folgen häufig dem Prinzip der »Gamification« ⁶¹

59 *Bloggerportal*, »Über das Bloggerportal«, <https://blogger.penguinrandomhouse.de/bloggerportal/about.html>, abgerufen am 19.09.2023.

60 Gemeint ist damit die »Kommunikation über Texte in lesezentrierten Gemeinschaften in digitalen Netzwerken«. Kuhn, »Lesen in digitalen Netzwerken«, 428.

61 Johannes Spengler verwendet den Begriff im Anschluss an Deterding u.a. zur Beschreibung verschiedener Praktiken des Self-Tracking bzw. der öffentlichen Leistungsmessung u.a. auf Goodreads. Dort sei »Gamification [...] weit mehr als die Integration von spielerischen Elementen in der Alltagssituation ›Lesen‹«, sondern diene dazu »Praktiken der Selbstvermessung im Sinne des Marketings mit einem Effizienz- und Selbstoptimierungs-Diktat zu verbinden.« Johannes Spengler, »Lesen als Wettbewerb. Selbstvermessung und Challenges von BuchbloggerInnen«, in: Niklas Schmitt, Katerina Shekutkovska und Lina Stempel, (Hg.), *Poetik der Quantität* (Bamberg: University of Bamberg Press, 2024), 129-150.

und basieren nicht zuletzt auf der Neigung der Subjekte zur Selbstvermessung, dem Imperativ eines unternehmerischen Selbst, dem Wunsch nach Reputation und der Reduzierung von Kontingenz für Leser:innen.⁶² Die sichtbaren *tertia* des Leistungs- und des Selbstvergleichs sind in diesen Fällen in der Regel kongruent mit wichtigen Werten der Praxisgemeinschaft, wie Austauschbedürfnis,⁶³ Leselust bzw. Lesesucht⁶⁴ oder »Bookishness«⁶⁵. Auch wenn sie damit häufig konsumistisch ausgerichtet sind,⁶⁶ können derartige Anreizsysteme somit ohne Wertekonflikt (regelrecht) zur Schau gestellt werden.

Solche Praktiken finden sich denn auch jenseits von Plattformen auf den individuellen Blogseiten. Darüber hinaus sind zentrale Wettbewerbs- und Vergleichsdispositive, die ohne einen kommerziell orientierten Verwerter von Blogger:innen selbst initiiert werden, selten. Eines der wenigen Rankings – und wohl auch das wichtigste – für deutschsprachige Buchblogs ist das von Tobias Zeising auf seinem eigenen Buchblog *lesestunden.de* installierte.⁶⁷ Die Vergleichskriterien dort sind laut Zeising die automatisch ausgewerteten Links und Page Ranks der Blogs. Der Maßstab für die Leistung ist hier also erneut ein anderer als bei den vorher betrachteten Verlagsrankings: gemessen wird die Reichweite der einzelnen Buchblogs. Für Wissenschaftler:innen, die Verlagswelt und für interessierte Leser:innen bildet dieses Ranking einen wichtigen Einstiegspunkt in die deutschsprachige Buchblogosphäre. Darüber hinaus existieren keine öffentlichen oder expliziten Leistungsrankings deutschsprachiger Buchblogs, obwohl grundsätzlich davon ausgegangen werden kann, dass ein Wettbewerb zwischen Blogger:innen herrscht. Darauf deutet die Fülle an potenziell knappen Gütern hin, um die Buchblogs konkurrieren können, wie der Austausch mit anderen, die Aufmerksamkeit von Leser:innen und darauf basierende Verdienstmöglichkeiten, Verlagskooperationen und Rezensionsexemplare.

Fasst man Buchblogs zudem mit Felix Stalder als »gemeinschaftliche Formationen« in einer »Kultur der Digitalität« auf, so läge es nahe, mit einer durchaus »teilweise sehr kompetitiven internen Differenzierung« zu rechnen.⁶⁸ Stattdessen gibt es viele Beispiele dafür, wie

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. Lukoschek, »Ich liebe den Austausch mit Euch!«, 233ff.

64 Vgl. Erika Thomalla, »Bücheremphase. Populäre Literaturkritik und Social Reading im Netz«, in: Steffen Martus und Carlos Spoerhase (Hg.), *Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel* (München: edition text + kritik, 2018 [Text+Kritik Sonderband]), 124–136, hier S. 124.

65 Pressman, *Bookishness. Loving books in a digital age*.

66 Vgl. Ute Schneider, »Bücher zeigen und Leseatmosphären inszenieren – vom Habitus enthusiastischer Leserinnen und Leser«, in: Steffen Martus und Carlos Spoerhase (Hg.), *Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel* (München: edition text + kritik, 2018), 113–123.

67 Tobias Zeising: »Topliste deutscher Buchblogger«, <https://www.lesestunden.de/topliste>, abgerufen am 30.06.2023.

68 Stalder, *Kultur der Digitalität*, 162.

Buchblogger:innen durch verschiedene Strategien – häufig jedoch durch Formen des Community-Building und Peer-Learning – versuchen, die Zugriffs- und Verlinkungszahlen auf ihren eigenen Blogs zu erhöhen, z.B. indem sie ihr Fachwissen mit Nachwuchsblogger:innen teilen, durch Buch-Challenges, Blogtouren und andere koordinierte Aktionen.⁶⁹ Buchblog-Communities, so der Befund, verfügen zwar über Instrumente (und auch Gründe) zum formalisierten Leistungsvergleich, ordnen diese aber scheinbar verbindenden und kooperativen Praktiken unter – möglicherweise im Sinne einer Konkurrenz durch Kooperation. Mit Blick auf solche Praktiken muss das Feld der Buchblogs allerdings noch weiter differenziert werden: Eine Untersuchung von Trilcke⁷⁰ legt beispielsweise nahe, die deutschsprachige Buchblogosphäre in »Blogotope« zu unterteilen, die auf demographischen Ähnlichkeiten zwischen den Blogger:innen, ihrem bevorzugten Buchgenre und der Vernetzung zu anderen Blogger:innen desselben Typs basieren. Empirische Nachweise zu geteilten Wertungs- und Rezensionspraktiken innerhalb solcher Blogotope oder communities of practice sind bisher zwar rar, aber sie verdichten sich.⁷¹

Fazit:

Zum Nutzen von Konkurrenz und Konkurrenzdebatten

Bisher wurde deutlich, dass Feuilleton und Buchblogs diskursiv als Konkurrent:innen gegenübergestellt werden und dass dabei – je nach der sich äussernden Akteur:innengruppe – unterschiedliche normative Bewertungsstandards angeführt werden, um die Konkurrenzsituation entweder zu delegitimieren oder sie zu rechtfertigen. Zweitens existieren auch alternative Deutungsmuster zu einer Konkurrenzsituation zwischen den beiden Akteur:innengruppen, die vor allem die Unvergleichbarkeit betonen, gleichzeitig aber in einem faktischen Dissens zu den Leistungsvergleichszusammenhängen stehen, in denen Buchblogs und traditionelle Literaturkritik praktisch um dasselbe knappe Gut konkurrieren (wie den Einfluss auf Verkaufszahlen von Büchern). In einem kursorischen Blick auf die digitalen Plattformdispositive, die u.a. Verlage nutzen, um Buchblogger:innen zu vergleichen und zuzurichten, ergab sich ein heterogenes Bild der Leistungsvergleichszusammenhänge und

69 Für einen Überblick über diese Formate siehe Kristina Petzold, »Buch-BloggerInnen. Kritische Rezeptionsprozesse in digitalen LeserInnengemeinschaften«, in: Doris Moser und Claudia Dürr (Hg.), *Über Bücher reden. Literaturrezeption in Lesegemeinschaften* (Göttingen: V&R unipress, 2021), 199–213.

70 Vgl. Trilcke, »Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets«, 36.

71 Einige Hinweise finden sich beispielsweise in den Blogosphäre-Analysen von Tobias Zeising sowie in der Blogotop-Analyse von Peer Trilcke. Zwei explorative, computationale Untersuchungen zum Stil und den Topics in deutschsprachigen Buchblogs via Stilometrie und Topic Modelling habe ich selbst durchgeführt. Die Ergebnisse deuten ebenfalls auf eine Zweiteilung hin und sollen in einer separaten Aufsatzpublikation zeitnah veröffentlicht werden.

Sichtbarkeiten. Dies deutet auf die je unterschiedlichen Verwertungszusammenhänge von Verlagen, Agenturen und Handelsplattformen hin, in welche die Buchblogger:innen via Vergleichbarkeit und Wettbewerb eingebunden werden sollen sowie auf ›Sagbarkeiten‹ (bzw. Erwünschtheiten) bestimmter Vergleichshinsichten innerhalb spezifischer Werteordnungen. Knapp beleuchtet wurde zudem die Frage, wie Buchblogger:innen selbst innerhalb ihrer Blogotope oder Communities Vergleiche realisieren und Konkurrenzen ausbilden. Hier fanden sich nur wenige Hinweise auf formalisierte Wettbewerbszusammenhänge und eine Tendenz zu kooperativen statt kompetitiven Interaktionen innerhalb von communities of practice.

Daraus lässt sich schließen, dass der Wettbewerb mit oder zwischen Buchblogger:innen (und vergleichbaren Subjekten im digitalen Raum) maßgeblich davon beeinflusst ist, welche Wertordnungen im jeweiligen situativen Kontext die größte Wirkung entfaltet: Erstens eine literarische, in der ein emphatischer Literaturbegriff, Marktunabhängigkeit, kritischer Diskurs und Ästhetik als Gegenwerte zu, zweitens, einer ökonomischen Werteordnung fungieren, wie sie beispielsweise mehr oder weniger offen in den Plattformdispositiven der Verlage angewendet wird. Dort bilden Werte des Marketings – wie Aufmerksamkeit, Reichweite, Engagement Rate, Aktivität und Professionalität in der Medienutzung und Kommunikation (z.B. Kenntnis von Ästhetiken, Hashtags, Vernetzungsstrategien etc.) – die tertia der Leistungsvergleiche, die das Verhältnis zwischen den Akteur:innen bestimmen. Dominieren literarische Werte, wird ›Konkurrenz‹ zum Zweck einer Debatte um die Rechtmäßigkeit; dominieren ökonomische, steht die Kommodifizierung von Bloginhalten im Vordergrund oder die Inszenierung als aktive und involvierte Leser:in. Eine dritte Werteordnung deutet sich in der axiologischen Ausrichtung digitaler communities of practice auf Kooperation an, die sich als besondere Ausprägung einer ›Kultur der Digitalität‹ im Sinne Stalders auffassen lässt. Letzteres verweist einmal mehr darauf, dass bei der Betrachtung von *konkurrierenden Leser:innen* mindestens rezeptionsseitig ein komplexer Zusammenhang besteht zwischen den Wertungspraktiken und ihrer jeweiligen Medialität: Die Digitalität hat dabei nicht nur Einfluss auf die Formation und Diskursivierung von Akteur:innengruppen (wie Buchblogger:innen) und die Implementierung und Sichtbarkeit von Steuerungselementen (wie Wettbewerbsdispositiven auf Plattformen), sondern sie kann – durch spezifisch digitale Werteordnungen – auch charakteristische Wettbewerbsdynamiken hervorbringen: Im Falle der Konkurrenz durch Kooperation zwischen Buchblogger:innen wird die performierte Gemeinschaftlichkeit selbst zum comparatum. Ein nächster Schritt in der Erforschung solcher Entwicklungen könnte darin bestehen, diese genauer zu beschreiben und mit ähnlichen (digitalen und analogen) Formen der *Konkurrenz in den Künsten* zu vergleichen.

Literatur

- Amazon.* »Alles über Amazon Vine«. Abgerufen am 30.04.2024. <https://www.amazon.de/vine/about>.
- Amazon.* »Kundenbewertungen und -rezensionen verstehen«. Abgerufen am 30.04.2024. https://www.amazon.de/gp/help/customer/display.html/?nodeId=G8UYX7LALQC8V9KA&ref=cm_cr_ar_p_d_star_rt#GUID-F2AB71E5-080A-44CF-8CDC-6CC608CF8CC7_SECTION_CC86F9CFE5B34C9CAF831E9BB368E057.
- Bloggerportal.* »Über das Bloggerportal«. Abgerufen am 30.06.2023. <https://blogger.penguinrandomhouse.de/bloggerportal/about.html3>.
- Brendel-Perpina, Ina. *Literarische Wertung als kulturelle Praxis. Kritik, Urteilsbildung und die neuen Medien im Deutschunterricht*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2019 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien).
- Brown, Brian A. »Will work for free: The biopolitics of unwaged digital labour«. *Triple C. Communication, Capitalism and Critique. Journal for a Global Sustainable Information Society* 12, Nr. 2 (2014).
- Bundesverband Digitalpublisher und Zeitschriftenverleger (BDZV). *Entwicklung der verkauften Auflage der Tageszeitungen in Deutschland im jeweils 2. Quartal ausgewählter Jahre von 1991 bis 2023 (in Millionen Exemplaren)*. Statista. Abgerufen am 28. September 2023. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/72084/umfrage/verkaufte-auflage-von-tageszeitungen-in-deutschland>.
- Cramer, Florian. »What Is »Post-digital?« In: David M. Berry und Michael Dieter (Hg.), *Postdigital aesthetics. Art, computation and design*, 12–26. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Domsch, Sebastian. »Die Kundenflüsterer«. *taz*, 27.12.2003.
- Döring, Jörg u.a. »Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären«. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6, Nr. 2 (2022): 1–24.
- Driea, Christian. »Produktbewertungen auf Amazon: Relevanz und Handlungsfelder für Unternehmen«. In: Christian Stummeyer und Benno Köber (Hg.), *Amazon für Entscheider*, 235–257. Wiesbaden: Springer Gabler, 2020.
- Epple, Angelika, Antje Flüchter und Thomas Müller. *Praktiken des Vergleichens: Modi und Formationen. Ein Bericht von unterwegs*. Working Paper des SFB 1288, Nr. 6, 2020. Online verfügbar unter <https://pub.uni-bielefeld.de/record/2943010>.

- Ernst, Thomas. »User Generated Content« und der Leser-Autor als »Producer«. Potenziale und Probleme der Literaturkritik in Sozialen Medien«. In: Heinrich Kaulen und Christina Gansel (Hg.), *Literaturkritik heute. Tendenzen, Traditionen, Vermittlung*, 93–111. Göttingen: V & R Unipress, 2015.
- Franck, Georg. »Ökonomie der Aufmerksamkeit«. *Merkur* 534/535 (September/Oktober 1993): 748–761.
- Giacomuzzi, Renate. »Die verkehrte Welt der Literaturblogs. Zur Funktion und Position freier Literatur- und Leserblogs im Feld der Literaturkritik«. In: Doris Moser und Claudia Dürr (Hg.), *Über Bücher reden. Literaturrezeption in Lesegemeinschaften*, 183–197. Göttingen: V&R unipress, 2021 (= digilit. Literatur und Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung, 3).
- Graf, Guido, Ralf Knackstedt und Kristina Petzold (Hg.). *Rezensiv – Online-Rezensionen und Kulturelle Bildung*. Bielefeld: transcript, 2021 (= Digital Humanities, 2).
- Hickethier, Knut. »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«. *montage av* 4, Nr. 1 (1995): 63–83.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2006 (1944).
- Jungen, Oliver. »Wie entsteht ein Mega-Bestseller?«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.06.2016.
- Keller, Reiner. *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (= Qualitative Sozialforschung, Bd. 14), 2011.
- Keller, Reiner. *Wissensoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Kerstan, Wendy. *Der Einfluss von Literaturkritik auf den Absatz von Publikumsbüchern*. Marburg: Verl. LiteraturWissenschaft.de, 2006.
- Knipp, Raphaela. »Gemeinsam lesen. Zur Kollektivität des Lesens in analogen und digitalen Kontexten (LovelyBooks)«. In: Sebastian Böck, Julian Ingelmann, Kai Matuszkiewicz und Friederike Schruhl (Hg.), *Lesen X.0*, 171–190. Göttingen: V&R unipress, 2017.
- Koch, Wolfgang. »Ergebnisse der ARD/ZDF-Onlinestudie 2022. Reichweiten von Social-Media-Plattformen und Messengern«. *Media Perspektiven* 10 (2022): 471–478.
- Koolen, Marijn, Pete Boot und Joris J. van Zundert. »Online Book Reviews and the Computational Modelling of Reading Impact«. *CEUR Workshop Proceedings* (2020): 149–169.

- Kuhn, Axel. »Lesen in digitalen Netzwerken«. In: Ursula Rautenberg und Ute Schneider (Hg.), *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 427–444. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.
- Kutzner, Kristin, Kristina Petzold und Ralf Knackstedt. »Characterising social reading platforms – A taxonomy-based approach to structure the field«. *Proceedings of the 14th International Conference on Wirtschaftsinformatik* (2019): 676–690, <https://aisel.aisnet.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1227&context=wi2019>.
- Lamla, Jörn. »Kultureller Kapitalismus im Web 2.0 Zur Analyse von Segmentations-, Intersektions- und Aushandlungsprozessen in den sozialen Welten des Internets«. *Zeitschrift für Qualitative Forschung* (ZQF) 11, Nr. 1 (2010): 11–36.
- Löffler, Sigrid im Rahmen der Diskussion: »Die Kunst des Lesens«, 06.02.2002. In: Norbert Miller und Dieter Stolz (Hg.), *Positionen der Literaturkritik. Sonderheft der Zeitschrift Sprache im technischen Zeitalter*. Köln: SH-Verlag, 2002.
- LovelyBooks. »Mitglieder bei LovelyBooks«. Abgerufen am 30.01.2023. <https://www.lovelybooks.de/mitglieder/aktivste/>.
- Lukoschek, Katharina. »Ich liebe den Austausch mit Euch!« Austausch über und anhand von Literatur in Social-Reading-Communities und auf Bücherblogs«. In: Andrea Bartl und Markus Behmer (Hg.), *Die Rezension. Aktuelle Tendenzen der Literaturkritik*, 225–252. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017 (= Konnex, 22).
- Mesch, Stefan. »Wer Bücher liebt, verdient keine Häme«. *Deutschlandfunk*, 05.08.2017. <https://www.deutschlandfunk.de/debatte-ueber-literatur-blogs-wer-buecher-liebt-verdient-100.html>.
- Michel, Ana Maria. »Dieses Buch wird Ihr Leben verändern!«, *Zeit Online*, 11.02.2016.
- Nazemi, Tobias. »Blonde, zornige Bücherkrähe und das Mimimi«. Veröffentlicht am 03.06.2018. <https://buchrevier.com/2018/06/03/blonde-zornige-buecherkraehe-und-das-mimimi>.
- Papsdorf, Christian. *Wie Surfen zu Arbeit wird. Crowdsourcing im Web 2.0*. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH, 2009.
- Perschak, Katharina Evelin. »Ich lese mit.« Kommunikation und Interaktion in Online-Lesegruppen«. In: Doris Moser und Claudia Dürr (Hg.), *Über Bücher reden. Literaturrezeption in Lesegemeinschaften*, 103–129. Göttingen: V&R unipress, 2021 (= digilit. Literatur und Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung, Bd. 3).

- Petzold, Kristina. »Buch-BloggerInnen. Kritische Rezeptionsprozesse in digitalen LeserInnengemeinschaften«. In: Doris Moser und Claudia Dürr (Hg.): *Über Bücher reden. Literaturrezeption in Lesegemeinschaften*, 199–213. Göttingen: V&R unipress, 2021 (= digilit. Literatur und Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung, 3).
- Petzold, Kristina. »Krise der Kritik 2.0. Raumsemantik als Erzählstrategie in der »Krise« der Literaturkritik«. In: Iuditha Balint und Thomas Wortmann (Hg.), *Krisen erzählen*. Unter Mitarbeit von Katja Holweck, 185–201. Paderborn: Brill | Wilhelm Fink, 2021 (= Szenen/ Schnittstellen, Bd. 10).
- Petzold, Kristina. *Buchblogs zwischen Passion und Profession. Zur Diskursivierung literaturbezogener Anschlusskommunikation als Arbeit*. Göttingen: V&R unipress, erscheint 2025 (= digilit. Literatur und Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung, 5).
- Pressman, Jessica. *Bookishness. Loving books in a digital age*. New York, NY: Columbia University Press, 2021.
- Sapiro, Gisèle. »Literature festivals: A new authority in the transnational literary field«. *Journal of World Literature* 7, Nr. 3 (2022): 303–331.
- Scheer, Ursula. »Man benutzt Amazon und wird benutzt«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.05.2012.
- Schmidt, Hendrik. »Blogger – Liebe zur Literatur und ökonomische Zwänge«. *Focus Online*, 16.03.2016.
- Schneider, Ute. »Bücher zeigen und Leseatmosphären inszenieren – vom Habitus enthusiastischer Leserinnen und Leser«. In: Steffen Martus und Carlos Spoerhase (Hg.), *Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel*, 113–123. München: edition text + kritik, 2018 (= Text+Kritik Sonderband, 2018).
- Siles, Ignacio. »Blogs«. In: Niels Brügger und Ian Milligan (Hg.), *The Sage Handbook of web history*, 359–371. Los Angeles: Sage Reference, 2019.
- Simmel, Georg. »Soziologie der Konkurrenz«. In: Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt (Hg.), *Georg Simmel Gesamtausgabe Bd. 7. Aufsätze und Abhandlungen: 1901–1908*, 221–246. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Spengler, Johannes: »Lesen als Wettbewerb. Selbstvermessung und Challenges von BuchbloggerInnen«. In: Niklas Schmitt, Katerina Shekutkovska und Lina Strempel, (Hg.), *Poetik der Quantität*, 129–150. Bamberg: University of Bamberg Press, 2024.
- Stalder, Felix. *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp, 2016 (= Edition Suhrkamp, 2679).

- Stauff, Markus. »Das neue Fernsehen«. *Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien*. Münster u.a.: Lit, 2005 (= Medien Welten, 2).
- Thomalla, Erika. »Bücheremphase. Populäre Literaturkritik und Social Reading im Netz«. In: Steffen Martus und Carlos Spoerhase (Hg.). *Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel*, 124–136. München: edition text + kritik, 2018 (Text+Kritik Sonderband).
- Trilcke, Peer. »Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets. Mit einer Blogotop-Analyse«. *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 7, Nr. 2 (2013). <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/peer-trilcke-literatursoziologie-des-internets>.
- von Heydebrand, Renate und Simone Winko. *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn: Schöningh, 1996 (= UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher, 1953).
- Vos, Tim P. und Patrick Ferrucci. »Who am I? Perceptions of digital journalists' professional identity«. In: Scott A. Eldridge und Bob Franklin (Hg.), *The Routledge Handbook of developments in digital journalism studies*, 40–52. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018 (= Routledge Handbooks).
- Wenger, Étienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Wilke, Jürgen und Barbara König. »Hilft das Fernsehen der Literatur? Auch eine Antwort auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung«, *Gutenberg-Jahrbuch* 72 (1997), 254–282.
- Zeising, Tobias. »Topliste deutscher Buchblogger«. Abgerufen am 30.06.2023. <https://www.lesestunden.de/topliste/>.

Exzesse des Vergleichens

Die konkurrenzbasierten Vergleichsdimensionen in Thomas Bernhards *Holzfällen. Eine Erregung*

SARAH NIENHAUS

ABSTRACT Die Mappe mit der Aufschrift »Der Fall Bernhard 1984/1985«, aufbewahrt im Literaturarchiv Wien, verrät nicht nur, wie Literatur Vergleichshandlungen provoziert und welche Sprengkraft literarische Vergleiche haben können. Vielmehr lässt sie uns die Wirkmacht sowohl von expliziten als auch impliziten Vergleichen verstehen. Kurz nachdem *Holzfällen* erschien, erkannte sich der Komponist Gerhard Lampersberg in der Figur Auersberger wieder. Auf den Wiedererkennungsschock folgte ein hitziger Rechtsstreit. Dieser Beitrag legt dar, wie *Holzfällen* unterschiedliche Vergleichsverfahren exzessiv erprobt.

Die Forschung zu Thomas Bernhards literarischem Schaffen füllt Regalmeter. Trotz des beachtlichen Umfangs lässt sich eine Gemeinsamkeit diagnostizieren, die für die Thomas-Bernhard-Forschung symptomatisch scheint: eine ungebrochene Faszination für Bernhards kontrollierte Unnahbarkeit. Nahtlos schließt sich daran das explizite Interesse an der konkreten Privatperson an – gepaart mit schillerndem Personenkult und ausgedehnter Fankultur. Zusammengenommen stehen diese Phänomene für das Ringen um Nähe zum dezidiert distanzbewussten Autor aus Österreich. Seine Egodokumente, Interviews und Reden werden für das interessierte Lesepublikum ebenso wie für Literaturkritik und -wissenschaft zu heuristisch wertvollen Zeugnissen, die den passgenauen Lektüreschlüssel oder ein weiteres Indiz für die ausgeklügelte Autorinszenierung liefern sollen. Diese autorfokussierte Ermittlungspassion steht in unmittelbarer Nachbarschaft zur ebenfalls geteilten Lektürehaltung: Den Konnex bildet die unermüdliche Suche nach realweltlichen Referenzialisierungsangeboten, die den fortwährenden Abgleich zwischen Fakt und Fiktion lebendig halten.¹ Ein Angebot,

1 Vgl. exemplarisch: Stephen Dowden, Gregor Thuswaldner und Olaf Berwald (Hg.), *Thomas Bernhard's afterlives* (New York: Bloomsbury, 2020); André Heller, *Thomas Bernhard. Hab und Gut: Das Refugium des Dichters* (Wien: Brandstätter, 2019); Johannes Franzen, *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015* (Göttingen: Wallstein, 2018, 34–35); Hans Höller, *Der unbekannte Bernhard* (Mattighofen: Korrektur Verlag, 2014); Krista Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006); André Müller, *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Mit Fotos von Joseph Gallus Rittenberg (Katsdorf: Bibliothek der Provinz, 1992); Maria Fialik, *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater* (Wien: Löcker, 1991); Peter Hamm, »Sind Sie gern böse?«. *Ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Hause Bernhard in Ohlsdorf 1977* (Berlin: Suhrkamp, 2011).

so Sigrid Löffler, das in einen Vergleichszwang umschlage, dem das Lesepublikum im Lektüreverlauf nur mühsam entkommen könne.²

Die autorbezogenen und autorinduzierten Vergleichspraktiken sind in *Holzfällen. Eine Erregung* und dem dort vorgestellten Figurenensemble besonders gut zu beobachten und somit nicht zufällig in einem Schlüsselroman, der strukturell wie wirkungsästhetisch dem exzessiven Vergleichen verschrieben ist und zudem auf Personenebene zum Abgleich mit der außerliterarischen Wirklichkeit auffordert. Während die offensiven Vergleiche mit anderen Autor:innen als selbstbewusste Kanonisierungsgeste des Autors verstanden werden können, stand das damalige Abgleichsangebot im Zeichen der Lesepublikumsbindung und Aufmerksamkeitskalkulation. Diese beiden Verfahren werden durch ihre Engführung überhaupt erst möglich. Aus ihnen erwächst die Spannung, die den Roman erst zum virulenten Literaturereignis werden lässt. Mithin seiner Vorgeschichte und seinen Nachwehen provoziert *Holzfällen* dazu, die textinternen expliziten und impliziten literarischen Vergleichsoperationen nach der Lektüre realweltlich zu erproben. So verwundert es kaum, dass sich der österreichische Komponist Gerhard Lampersberg, einem Hinweis des Literaturkritikers Hans Haider folgend, kurz nach der Veröffentlichung des Romans in der Figur des Auersberger wiedererkannte. Auf den Identifikationsschock folgte, wie bekannt, ein so energisch geführter wie kostspieliger Rechtsstreit. Die wirkmächtige Schubkraft des Schlüsselromans mit seinen oftmals konkurrenzbasierten Vergleichen entfachte die bereits im Untertitel prophezeite eingepreiste *Erregung*, die dem Buch »noch im Erscheinungsjahr [eine] Auflage von 50.000 Exemplaren« bescherte.³ Als konkurrenzbasiert dürfen die Vergleiche deshalb gelten, weil Bernhard ausgewählten Kolleg:innen das literarische Können abspricht, das er sich selbst zuschreibt. Wer finanzielle Förderung tatsächlich verdient, scheint mittels der Vergleichshandlungen deutlich beantwortet. Insofern werden sie als ein Instrument eingesetzt, das Zuschussentscheidungen beeinflussen soll. Die *Erregung* öffentlichen Ärgernisses und die offen vorgetragenen Vergleichsangebote bedingen, dass *Holzfällen* unmittelbar nach Veröffentlichung von der österreichischen Polizei konfisziert wurde.⁴ Das anschließende Gerichtsverfahren und der juristische Abgleich folgten prompt: Indem der Verleger Siegfried Unseld 55.000 DM an Anwaltskosten erstattete, so hält es Karl Wagner fest, wurde 1984 die Beschlagnahme final aufgehoben. Erst im Folgejahr ließ Gerhard Lampersberg, der Hauptkläger, die Strafanzeige fallen.⁵

2 Vgl. Sigrid Löffler, »Die misanthropische Wortmühle«, *Der Spiegel*, 10.9.1984; Franzen, *Indiskrete Fiktionen*, 35.

3 Karl Wagner, »Holzfällen. Eine Erregung«, in: Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.), *Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2018), 74.

4 Vgl. ebd.; vgl. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler: »Anhang«, in: Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *Thomas Bernhard. Holzfällen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007), 227.

Angesichts des erwartbaren Tumults um *Holzfällen* stilisiert sich Thomas Bernhard mit seiner Verkaufssperre innerhalb Österreichs in satirischer Manier als überraschter Beobachter einer angeblich unvorhersehbaren Kettenreaktion. Diese Selbststilisierung wirkt umso ironischer, wenn man weiß, wie akribisch der Literaturskandal mit juristischem Eklat bereits im Manuskript und den Fahnenkorrekturen arrangiert und vorbereitet wurde.⁶ Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler betonen, dass »Bernhard, der sich sonst oft unmittelbar nach Manuskriptübergabe neuen Projekten zuwandte und nicht durch Fahnenkorrekturen oder ähnliches belästigt werden wollte, in diesem Fall ungewöhnlich intensiv die Buchwerdung seines Typoskripts begleitet« habe.⁷ Auch Johannes Franzen hebt hervor, dass Bernhards »Wut [...] über den Vorwurf, *Holzfällen* sei ein Schlüsselroman, [...] recht fragwürdig« wirke, nachdem Bernhard seinem Verleger persönlich die realweltlichen Vorbilder frühzeitig und unaufgefordert nannte.⁸ Den Schlüssel zum Roman servierte Bernhard Unseld gleichsam auf dem Silbertablett.⁹ Im Anschluss an das folgenschwere Treffen und die Manuskriptübergabe notiert der Suhrkamp-Verleger noch am 6.–7. April 1984 Bernhards offenerherzige Entschlüsselungsbeichte:

Ganz frei sprach Bernhard über sein Manuskript, das er immer selbst mit sich trug und mir erst zum Schluß unserer Begegnung gab. »Holzfällen«, was natürlich nichts mit Holzfällen zu tun hat, und doch könnte er sich einen dunkelbraunen Umschlag mit weißer Schrift denken. Seine Lieblingsfarbe Dunkelgrün käme diesmal nicht in Betracht. Dieses Manuskript sei übrigens durch und durch autobiographisch. Die Hauptprotagonisten, die Eheleute Auersberger, gäbe es in der Tat (sie hießen Lampersberg), und die Freundin Joana, die durch Selbstmord endete, ist die Schriftstellerin und Schauspielerin Jeanie Ebner. [...] Ich müße bedenken, das Buch schildere die Zeit vor zwanzig Jahren, also die endfünfte Jahre. Dort habe er Jeanie Ebner verehrt und auch eine Dichterin, die im Manuskript mit dem Namen »Juniröcker« auftaucht. Und jetzt müsse er sagen, daß das Werk dieser Schriftstellerin ihn tief enttäusche.¹⁰

5 Ebd.

6 Olaf Lahayne, *Beschimpft Österreich! Der Skandal um die Staatspreisrede Thomas Bernhards im März 1968* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016), 62–63; vgl. Huber und Schmidt-Dengler, »Anhang«, 224–225.

7 Mehr noch: »Im Unterschied zu manchen anderen Büchern korrigiert Bernhard die Fahnen sehr genau – und offenbar sogar in zwei Anläufen«. Huber und Schmidt-Dengler, »Anhang«, 243, 250.

8 Vgl. Franzen, *Indiskrete Fiktionen*, 34; Oliver Bentz, *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 67–70.

9 Vgl. Franzen, *Indiskrete Fiktionen*, 34; Jens Dittmar, *Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard* (Wien: Verlag Österreich, 1993), 134–136.

10 Siegfried Unseld, *Reisebericht Wien, 6.–7. April 1984*, zit. n. Thomas Bernhard und Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, hg. v. Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), 692.

Der Titel *Holzfällen* beschreibt metaphorisch Bernhards autobiographischen Umgang mit seinen Kolleg:innen und deren Texten,¹¹ die er im angelegten Selbstvergleich schonungslos disqualifiziert. Der Autor übersetzt realweltliche Konkurrenzkonstellationen in ein fiktionales Setting, das wiederum realweltlich weitergeführt respektive verhandelt werden soll. Die naheliegenden »gerichtsrelevanten Identifizierungsspiele«¹² sind nicht allein textuell entwickelt und eingebunden. Vielmehr sind diese ein amoralisches »Verkaufsargument«, das sich explizit an seinen und »Juniröckers« Verleger richtet. Hinter dem Kunstnamen Juniröcker verbirgt sich die österreichische Autorin, Kollegin und Konkurrentin Friederike Mayröcker. Die Verschlüsselung wird mit dem durchsichtigen kalendарischen Namensspiel ad absurdum geführt. Das unmittelbare Vergleichspotenzial unterstreicht die Absage an die Etikette der fiktionalen Verschlüsselung und kündigt empfohlene Netzwerkebeziehungen auf. Seine explizite Abwertung der Konkurrentin, die im selben Verlag publiziert, und die offensive Entwertung ihrer Texte können als Versuch verstanden werden, ihre Beziehung zu Siegfried Unseld von beiden Seiten dauerhaft zu destabilisieren. Angesetzt wird ein Selbstvergleich, aus dem der Autor selbsternannt als Qualitätschriftsteller hervorgeht. Die Könnerschaft einer Autorin in Abrede zu stellen, die sich, so erinnert sich Unseld, 1994 sogar als potenzielle Nobelpreiskandidatin sieht, eröffnet einen angriffslustigen Wettkampf um die vermeintlich limitierte Gunst des Verlegers.¹³ Mit dem erprobten Exzess des Vergleichens unterbindet Bernhard das, was Vergleiche nach Bettina Heintz als basale Grundoperationen auszeichnet: ein schleuniges Absinken »in die Sphäre des Selbstverständlichen«.¹⁴ Die Vergleiche werden zum Skandal, der in die Literaturgeschichte eingehen soll, indem die strategische Signifikanz erkennbar wird.

Akribische Vergleichsarbeit

Deutlich wird das skandalöse Vergleichspotenzial einmal mehr, sobald die Textgenese von *Holzfällen* mitberücksichtigt wird.¹⁵ Anders formuliert: Es ist die Textgenese, die verstehbar macht, welche Schlagkraft die exzessive Vergleichsdimension des Romans haben sollte, mit welcher akribischer Sorgfalt diese vorbereitet wurde und mit welcher Wucht sie innerhalb des Verlags und, in abgeschwächter Form, auf dem Buchmarkt einschlug. Das Typoskript mit den Fahnenkorrekturen des Autors

11 Vgl. Huber und Schmidt-Dengler, »Anhang«, 204–205, 208.

12 Wagner, *Holzfällen*, 74.

13 Siegfried Unseld, »Wien, 08./09. Februar«, in: Siegfried Unseld, *Reiseberichte*, hg. v. Raimund Fellinger (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020), 345.

14 Bettina Heintz, »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung. Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 45 (2016) 5, 306.

15 Wagner, *Holzfällen*, 74.

verdeutlicht, wie in »letzter Sekunde« die metaphorische Namensgleichheit entschärft und aus Juniröcker Schrekker wurde. Gestrichen wurde auch, dies zeigt das zweite Blatt der Druckfahne, eine Passage mit Sprengstoffgarantie. Ebendiese Passage belegt, dass es verfehlt wäre, die rezeptionsästhetische Wirkung allein im Versprechen des Untertitels, in einer *Erregung*, erschöpft zu sehen.¹⁶ *Holzfällen* ist vielmehr eine explizit vergleichsbasierte Literaturpreis- und Buchmarktkritik, die nicht nur das Lesepublikum zum aktiven Vergleichen einlädt, sondern im selben Zug sowohl den Autor als auch sein Werk jedweder Vergleichbarkeit enthebt. Bernhard schlüpft mit seiner präzisen Maßanfertigung in die Rolle eines Lektors, der seinem Verleger unmissverständlich zu verstehen gibt, dass Literaturpreise kein Qualitätsmerkmal sein können. Autorschaft geht hier über Werkherrschaft hinaus: Anvisiert wird eine individualisierte Verlagsherrschaft.¹⁷ Die folgende, in der Druckfassung getilgte Passage verfügt aufgrund ihrer Kritik an Literaturpreisen und den damit verbundenen Seilschaften über enorme Sprengkraft:

Aber nicht genug damit. So dachte ich jetzt, hat sie, durch diesen Preis auf einmal selbst Mitglied dieses lächerlichen sogenannten *Kunstsenats*, in diesem Jahr, also gleich ein Jahr nach ihrer eigenen Auszeichnung und ihrem eigenen Eintritt in diesen *Kunstsenat*, den Großen österreichischen Staatspreis für Literatur ihrem Lebensgefährten verschafft und um den Hals gehängt, und ich dachte, daß dieser Akt der Juniröcker nichts anderes ist als die größte Geschmacklosigkeit und die größte Schweinerei in der an sich an sich schon immer wiederwärtig dubiosen [sic.] österreichischen Literaturpreisgeschichte. [...] [D]aß dieser Lebensgefährte [d.i. Ernst Jandl, S.N.] der Juniröcker [...] sich in den letzten Jahren auf sogenannte Lautgedichte spezialisiert hat, die beim heutigen kulturellen Massenproletariat und also auf Großveranstaltungen in der Urania oder im Auditorium Maximum der Universität den größten Erfolg haben. Literatur sind diese sogenannten Lautgedichte natürlich, denke ich, aber doch nur eine gerade noch kabarettistische.¹⁸

Bernhard verabschiedet sich hier endgültig von der kollaborativen, netzwerkorientierten Tätigkeit, wie Carolin Amlinger sie beschreibt, von seinen Kolleg:innen ebenso wie der Literaturwissenschaft,¹⁹ um sich selbst als Autor in den auserwählten Kreis der Erfolgreichen einzuschreiben. Anvisiert wird ein Erfolg im Sinne einer Anerkennung durch ausgewählte Literaturexpert:innen, der jenseits aller etablierten Literaturpreise literaturkritische und zukünftig auch

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit* (Paderborn: Brill, 2014).

18 Thomas Bernhard, *Prosa, Holzfällen, Druckfahnen*, DLA, SU.10.2.

19 Carolin Amlinger, *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit* (Berlin: Suhrkamp 2021), 400.

literaturhistorische Gültigkeit erwirkt. Entscheidend ist hierfür die angriffslustige Abwertung des staatlichen Fördersystems. Deutlich zeigt sich hier, was Pierre Bourdieu in den *Regeln der Kunst* festhält: »Im Mittelpunkt literarischer (usw.) Konkurrenzkämpfe steht immer auch das Monopol literarischer Legitimität.«²⁰ Bernhards Manöver steht *pars pro toto* für den Anspruch qua angenommener »Machtvollkommenheit« entscheidungsbefugt dafür zu sein, wer überhaupt als Schriftsteller:in gelten darf und was qualitativ hochwertige, erinnerungswürdige Literatur ist. Eingefordert wird nicht allein »das Monopol auf die Konsekration von Produzenten und Produkten«, sondern eine strategische Beteiligung an der Verlagspolitik²¹ und damit eine Position, die maßgeblich über Erfolg und Misserfolg auf dem Buchmarkt und besonders auch im Feuilleton bestimmt. Ferner erfolge die Vergabe von Literaturpreisen, lässt Bernhard durchblicken, keinesfalls nach Verdienst, sondern sei ein abgekartetes Spiel. Der Erfolg stelle sich über ein ausgeklügeltes Arrangement ein, das er mit seinem Roman – trotz Abgrenzungsgeste – in anderer Weise erprobt. Zukünftige Netzwerkdienste – im Sinne gegenseitiger Empfehlungen gegenüber literaturpreisrelevanten Dritten – werden durch dieses Vorgehen nahezu unmöglich. Die Möglichkeit eines »persönlichen Austauschs«, der Amlinger zufolge maßgeblich für eine erfolgsverheißende Positionierung im Literaturpreisgeschehen stehe, kündigt Bernhard harsch auf.

Mit diesem Vorgehen betont Bernhard zudem, dass er – im Gegensatz zu den Kolleg:innen – auf solche Netzwerkeffekte nicht angewiesen ist respektive sein möchte, sondern seine Literatur sich allein über ihre Qualität auszeichne. Es ist dies ein Wert, der eine allgemeine Vergleichbarkeit langfristig ohnehin ausschließt und damit zugleich der heikelste Wert innerhalb des literarischen Feldes. Sarah Maaß, Dennis Borghardt und Alexandra Pontzen konnten mittels empirischer Studien, qualitativer Interviews und intensiver Methodenarbeit nachweisen, dass sich in literarischen Auszeichnungsverfahren die literarische Qualität zwar als das zentrale Entscheidungskriterium herauskristallisiert, dieses jedoch hochgradig unbestimmt ist.²² Eine solche Unbestimmtheit offenbart auch Bourdieus Kartierung des literarisch-künstlerischen Feldes.²³ Auf diese Unbestimmtheit und daran geknüpfte Gestaltbarkeit des Feldes reagiert *Holzfällen*: Bernhard setzt konzentriert auf einen vagen Wert, der eine enorme Entscheidungsgewalt mit sich trägt und sich einer

20 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019), 354.

21 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, 354.

22 Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen, »Einleitung: Zur Aktualität von Literaturpreisen und Literaturpreisforschung«, in: Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen (Hg.), *Literaturpreise: Geschichte, Theorie und Praxis* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2020), 7–8, 10, 12, 20.

23 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, 358.

letztgültigen Bestimmung entzieht, jedoch Auslegungspotenzial adressiert. Erfolg, der sich in Literaturpreisen bemisst, kann, so die Logik in *Holzfällen*, den Mangel an Könnerschaft ausweisen. Bernhard lässt schmerzlich verstehbar werden, was Amlinger für den Literaturpreisbetrieb feststellt:

Kaum eine andere Tätigkeit als die der Autor:innen ist so sehr mit der Vorstellung verbunden, dass man allein durch individuelle Könnerschaft zum literarischen Erfolg komme. Wenn nun offenbar wird, dass im Hintergrund soziale Beziehungen literarischen Erfolg mitstrukturieren, werden die zentralen Normen des literarischen Feldes verletzt.²⁴

Im para- und epitextuellen Kontext des Romans lassen sich zuhauf intrikate, sowohl implizite als auch besonders explizite Fremd- und Selbstvergleiche des Autors finden. Allesamt sind sie einem Ziel gewidmet, nämlich der Sicherung eines exklusiven Platzes beim Lesepublikum und innerhalb der Verlagslandschaft. Bernhard katapultiert seine Autorfigur mit diesen auf knapp 300 Seiten in den Kreis der Inkommensurablen, deren Werke, so die Logik, dem Massengeschmack allein aufgrund ihrer überragenden Qualität missfallen können.

Diskreditiert werden primär Autorinnen, die – wie Mayröcker und Ebner – »den mittelmäßigen, nicht den Genie-Weg« wählten.²⁵ Schlagkraft entfalten die Vergleiche durch ihre Explizitheit, denn die *comparata* werden klar benannt: Es sind Suhrkamp-Autor:innen. Allesamt setzt Bernhard sie einem gnadenlosen Vergleich aus und bestimmt dafür Qualität als *tertium*. Der Qualitätsverlust stelle sich vollends ein, sobald geschrieben werde, was als literaturpreiswürdig gelte. Ein Kalkül, das Bernhard seinen Kolleg:innen vorwirft – eine Anklageschrift in Romanform:

Beide, die Jeannie, wie die Schrekker und deren Lebensgefährte, sind von ihren literarischen Ausgangsvisionen und Ausgangsintentionen und Ausgangsleidenschaften sehr bald und leider sehr gründlich eingeschwenkt in die verabscheuungswürdige Staatsanbiederungskunst [...]. Die Schrekker wie die Jeannie haben, so denke ich, durch ihre mir auf einmal augenfälligen Anbiederungen an den Staatsapparat, nicht nur sich selbst, sondern die ganze Literatur verraten [...] und das verzeihe ich ihnen nicht und nie[.]²⁶

Bernhard belässt es nicht dabei und betont, wie »verhaßt« die beiden »Kleinbürgerinnen«, »die zwei weiblichen Wiener Mißgestalten der österreichischen Literatur« ihm seien.²⁷ Grund zum Zorn gebe allein die Tatsache, dass sie »die Literatur und die Kunst überhaupt verraten

24 Amlinger, *Schreiben*, 401.

25 Thomas Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 218.

26 Bernhard, *Holzfällen*, 221.

27 Ebd.

haben für ein paar lächerliche Preise und eine zugesicherte Rente.²⁸ Preise, die auch Bernhard annahm.²⁹ Gelder, auf die auch Bernhard angewiesen war. Die ihm eine Realisation seiner architektonischen Visionen für seinen Vierkanthof in Ohlsdorf/Obernathal überhaupt ermöglichten.³⁰ Ein Gebäude, das er vergleichbar zu seinen Romanen gestaltete und mehr Kunstwerk als Wohnort war.

Wettlauf um Werbemittel

Die Entwertung der schriftstellerischen Arbeit seiner Kolleginnen unter dem Deckmantel der Fiktion ist ein heikles Unterfangen. Im harten Kampf um verlagsintern vergebene Werbemittel, die wiederum maßgeblich über Erfolg oder Misserfolg eines Buches im Konkurrenzfeld Buchmarkt entscheiden, führt er zwei Kolleginnen nicht allein als abgesichert, sondern auch als Investitionsrisiko respektive Imagegefahr vor. Hinzu kommt: Einem Verlag, der literarische Qualität als Markenzeichen stilisiert, wird öffentlichkeitswirksam vorgeworfen, literaturpreisaffine, also – im Sinne des Schlüsselerzählers – mittelmäßige Literatur zu lancieren. Die expliziten Vorwürfe, dass Suhrkamp mitunter minderwertige Literatur verlege, die dem Image des Autors schade, finden sich zuhauf nicht nur in *Holzfällen*. Eindrucksvoll zeigt sich dieses Vorgehen auch in einem Brief an Unseld, wenn Bernhard mehr als nur kritisch anmerkt, dass die Literatur einer Autorin verlegt werde, deren Nachbarschaft ihm zum Schaden gereichen könne: »Hätten Sie doch anstatt den Unsinn von Frau Fritz, nur eine dreitausend Blätter lange Klopapierrolle gedruckt und unter dem Suhrkampsignet herausgegeben, Sie wären auch damit ins Buch der Rekorde gekommen«.³¹ Die Entwertungswucht traf primär, aber nicht ausschließlich, Autorinnen. Auch ein Mann wie Martin Walser wurde als veritabler Werbemittelkonkurrent ins Visier genommen und mittels einer markanten Metapher als Investitionsmalheur charakterisiert. Diese Passage stammt aus einem frühen Briefentwurf:

Lieber Doktor Unseld, von Frau Zeeh weiss ich, dass von den »Alten Meistern« bis jetzt über dreissigtausend Exemplare verkauft worden sind, das ist an sich erfreulich. [...] [Es könnten] über hunderttausend Exemplare sein [...], wenn sie meinen »Alten Meistern« genau denselben Werbeschub gegeben hätten, wie dem absoluten

28 Ebd.

29 Vgl. Lahayne, *Beschimpft Österreich!*, Dittmar, *Sehr gesicherte Reaktion*; Gregor Thuswaldner, »Skandale und Erregungen«, in: Huber/Mittermayer, *Bernhard Handbuch*, 470.

30 Vgl. Heller, *Thomas Bernhard*; Manuela Dressel: »Verlage«, in: Huber/Mittermayer, *Bernhard Handbuch*, 321.

31 Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, 19. Jänner 1986, in: Bernhard/Unseld, *Briefwechsel*, 744.

Kleinbürgerschmarren von Martin Walser. Sie haben in meinen Rolls-Royce nur einen Liter Normalbenzin gegossen und ihn stehen lassen, während sie in den Opel-Kadett Ihres Freundes vier bis fünf Zusatztanks haben einbauen und mit Superbenzin haben anfüllen lassen.³²

In dieser Passage wird erkennbar, welche Wirkmacht der Marktpersonal zugeschrieben wird. Ausreichend für einen messbaren ökonomischen wie symbolischen Erfolg sei nicht mehr allein das jeweilige Talent, es bedürfe einer verlässlichen Infrastruktur und Vermittlungsarbeit. Es ist die Mischung aus Genie und Kalkulation, die über die Reichweite eines literarischen Textes bestimmt. In dem metaphorischen Setting, das Bernhard für seinen Verleger entwirft, bestimmt die Infrastruktur über die Bekanntheit und Fahrtauglichkeit des Autors auf literarischem Gelände. In diesem Schema zeichnet Bernhard seine Texte als von internationalem Rang, jene Walsers hingegen als schmucklose Modelle für kleinbürgerliche Ansprüche. Tatsächlich erreichte Bernhard mit *Holzfällen* internationales Renommee in der Fachpresse und Wissenschaft sowie die Aufmerksamkeit nobelpreisverdächtiger Verlage: »Das internationale Interesse an *Holzfällen* ist so groß, dass Helene Ritzerfeld dem Autor erfreut die Vergabe von Auslandsrechten an Gallimard in Frankreich, Adelphi in Italien und an einen schwedischen [...] Verlag mitteilen kann«.³³ Dagegen erreiche ein literarischer »Opel-Kadett« Sichtbarkeit allein durch intensivste Vermittlungsambitionen durch den Verlag. Nicht nur in dieser Passage will Bernhard aufgedeckt haben, dass ein sehr konkretes soziales Kapital existiert. Den vermeintlich gleichberechtigten Anspruch auf diese begrenzte Kapitalart torpediert Bernhard mit seinem Roman direkt wie indirekt. Mit beiden Zitaten wird darüber hinaus deutlich, welche Streu- und Aufmerksamkeitswirkung Werbemitteln zugesprochen wird und wie literarische Qualität keineswegs allein über den Erfolg entscheidet. Maßgeblich für eine breitenwirksame Qualitätsinszenierung sind die Buchgestaltung, die Ankündigung der jeweiligen Publikation mittels Vertreter:innen in Buchhandlungen und die präsenzorientierte Positionierung des Autors oder der Autorin. Bernhard wählt hierfür eine sowohl eine vergleichsbasierte Konkurrenzansage als auch eine dezidierte Selbstkanonisierung. Äquivalent zu dem Vergleich in der zitierten Passage funktioniert Peter Turinis Erinnerung an eine Aussage von Bernhard, in der nicht hiesige Literaturpreise beansprucht werden, sondern internationale: »Bernhard erklärt beim Frühstück [im Hause Lampersberg, S. N.], unter dem Gelächter der anderen, er werde

32 Thomas Bernhard an Siegfried Unseld, 03. November 1985, in: Bernhard/Unseld, *Briefwechsel*, 739.

33 Huber und Schmidt-Dengler, »Anhang«, 229.

in 20 Jahren den Literaturnobelpreis bekommen«. ³⁴ Auszuwerten wäre quellenbasiert, wie sich nach Bernhards Angriffen die Werbemittel tatsächlich aufteilten. An davon unabhängigen Einzelfällen zeigt sich, dass Unseld seine Autoren bereitwilliger unterstützte als seine Autorinnen. Nach Durchsicht seiner von der Sperrfrist befreiten Chronik entsteht geradezu der Eindruck, der Verlag habe fast nur Thomas Bernhard, Max Frisch, Peter Handke und Martin Walser im Programm gehabt.

Konkurrenzbasierte Kanonisierungspraktiken

Beispielhaft für eine solche Autorenfokussierung stehen zwei Einträge in Unselds Chronik. Am Tag, als Bernhard ihm *Holzfällen* vertrauensvoll überantwortet, notiert Unseld: »Wieder hatte ich einen Einblick in das Dasein, in das Arbeiten eines großen Schriftstellers«. ³⁵ Und nur zwei Tage darauf folgt die Einladung in den erlesenen Zirkel etablierter Gegenwartsautoren: »Ich habe Bernhard gesagt, daß ich am 28. September in Venedig sei und daß ich einladen werde: ihn, Frisch, Handke, Walser. A quattro, sagte er dann und hat zugesagt«. ³⁶ Indem Bernhard primär seine Kolleginnen und punktuell seine Kollegen verunglimpft, manifestiert er eine asymmetrische Förderkultur und übermittelt dem prospektiven Lesepublikum, dass allein Autoren unvergleichbare Qualitätsliteratur zu Papier bringen. Ein misogyner Geniekult, den er in einem Interview näher ausführt: ³⁷

Na ja, es gibt im Grund ja eigentlich keine Dichterinnen, das ist ja alles ein bißl übertrieben. Bei Dichterinnen macht man ja immer zwei Augen fast ganz zua, damit das überhaupt als solches erscheint, weil sonst hätten s' ja gar keine. Aber bei näherer Betrachtung ist das ja nicht so großartig. ³⁸

Holzfällen dokumentiert mit seinen realweltlichen Referenzialisierungsangeboten das professionalisierte Wetteifern um die »sozialen Ressourcen der Anerkennung«. ³⁹ Der Roman mitsamt seiner zugehörigen Para- und Epitexte dokumentieren darüber hinaus den Zielkonflikt, einen massenmedialen Erfolg zu verbuchen und zugleich ein kleines

34 Peter Turini, »Heimat als lebenslange Hypothek. Peter Turini im Gespräch mit Heiner Hammerschlag«, *Die Brücke. Kärntner Literaturzeitschrift* 16 (1990) 4, 78, zit. n. Huber und Schmidt-Dengler: »Anhang«, 217.

35 Siegfried Unseld, Reisebericht Wien, 6.–7. April 1984, zit. n. Bernhard/Unseld, *Briefwechsel*, 694.

36 Siegfried Unseld, Verlagsnotiz, 9. April 1984, zit. n. Bernhard/Unseld, *Briefwechsel*, 694.

37 Vgl. zur Misogynie in Bernhards Werk exemplarisch: Claude Haas, *Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa* (München: Wilhelm Fink, 2007), 79–88; Mireille Tabah, »Geschlechterrollen und Geschlechterverhältnisse«, in: Huber/Mittermayer, *Bernhard Handbuch*, 433–436.

38 Fleischmann, *Thomas Bernhard*, 68.

39 Amlinger, *Schreiben*, 399.

Fachpublikum zu begeistern.⁴⁰ Imaginiert werden Leser:innen, die sich durch Kennerschaft auszeichnen und erst dadurch Könnerschaft honorieren können. Erkennbar wird, was Amlinger in ihrer Studie mit Bezug auf Bourdieu unterstreicht, nämlich dass die »Reputation des Einzelnen vor allem sozial generiert« wird.⁴¹ Der Erfolg, so betont Amlinger weiter, hänge »maßgeblich vom Netz [...] soziale[r] Beziehungen ab«.⁴² In ihren Ausführungen beruft sich die Literatursoziologin auf Bourdieus Studien, die darlegen, dass gerade soziale Kontakte die Wertigkeit signifikant mitbestimmen.⁴³ Umso schwerer darf wiegen, dass Bernhard mit seinen Vergleichsoperationen ein Netzwerk aufkündigt, einen intimen Kontaktkonflikt breitenwirksam ausficht und ausgewählte Kolleg:innen schließlich in Misskredit setzt. Indem er obendrein Literaturpreise als legitimes Auszeichnungsinstrument disqualifiziert, unternimmt er den Versuch, zwei Auszeichnungssysteme zu destabilisieren. Die mehrstufigen Fremd- und Selbstvergleiche, die auf einer wechselseitigen Relationierung beruhen,⁴⁴ implizieren, dass ausgezeichnet nur sein kann, was sich nicht vergleichen lässt oder nur in einem kleinen, regulierten Vergleichszirkel beheimatet ist: im Kanon. Zu diesem zählt sich Bernhard über die Ibsen-Referenz sowie über das vorangestellte Voltaire-Zitat. Inter- wie auch Paratext können als Genrekommentar verstanden werden, der dem Lesepublikum en passant mitteilt, dass ihnen ein Schlüsselroman vorliegt. Mit beiden Referenzen werden ferner wirkungsmächtige Vergleichsoperationen angestellt und angeraten. Mit Henrik Ibsens *Die Wildente* fällt die Wahl auf ein analytisches Drama, das der Aufklärung eines vergangenen Ereignisses, der kollektiven Spurensuche verschrieben ist. Bernhard sucht die kategoriale Gleichheit mit einem Autor, der »zu den meistübersetzten, meistrezipierten und einflussreichsten ausländischen Autoren im deutschen Sprachraum« zählt.⁴⁵ Ibsens Schauspiel erschien 1884, *Holzfüllen* erschien 1984, die Veröffentlichungen trennen exakt 100 Jahre. Bernhard verlagert die Parallelität von einer intertextuellen Dimension auf eine buchgeschichtliche. Ibsen war mehrfach für den Literaturnobelpreis nominiert, erhielt ihn wie Thomas Bernhard jedoch nie. Mit dem Voltaire-Zitat skizziert Bernhard abermals den Zirkel, den er für sich als Autor einfordert: den erlesenen Kreis talentierter Autoren, anerkannt von Kennern, verkannt von der Masse. Das als Motto vorangestellte

40 Tobias Heil betont, dass ebendieser den Gegenstand allgemein auszeichne. Auch eine konzentrierte Individualisierung könne »nicht verhindern, dass das Buch als Massenprodukt wahrgenommen wird«. Tobias Heyl, »Das Buch als Objekt – Beobachtungen aus der Verlagsbranche«, in: Christian Benne und Carlos Spoerhase (Hg.), *Materialität: Von Blättern und Seiten. Kodex 9* (2019) (Wiesbaden: Harrasowitz), 130.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Vgl. ebd., 400.

44 Vgl. ebd.

45 Jørgen Sneis, »Born translated? Zur Konstitution von Ibsens Œuvre in autorisierten Übersetzungen«, *Scientia Poetica* 24 (2020) 1, 173.

Zitat »Da ich nun einmal nicht imstande war, die Menschen vernünftiger zu machen, war ich lieber fern von ihnen glücklich« (HF 1984) nimmt nebstdem nahezu proleptisch das Aufführungs- und Publikationsverbot vorweg, das Bernhard für Österreich nach den gerichtlichen Querelen verhängt. Darüber hinaus kann das Motto als Selbstvergleich verstanden werden, der die erwartbare Zensur seines Romans mit der von Voltaire erlittenen zusammenbringt. Während der Kreis »Ibsen – Voltaire – Bernhard« unantastbar scheint, desavouiert der Autor die Selbstvergleiche seiner Kolleginnen und die respektablen Fremdvergleiche, die ihnen zugesprochen wurden. Die reflexiven Vergleichsgrößen werden mit Virginia Woolf, Gertrude Stein und Marianne Moore hoch angesetzt, sodass das Absprechen eines vergleichbar literarischen Talents mit enormer Fallhöhe aufwartet. Die Selbst- wie auch die Fremdvergleiche der Autorinnen werden durch den Erzähler als unerhört und schief entlarvt (vgl. HF 1984, 151–152, 217–220). Durch das Schlüsselromankonzept bleiben diese Vergleichsoperation kein harmloses Fiktionsspiel, sondern bilden ein rufschädigendes Fakt-Fiktions-Karussell. Wagner erkennt in der »Distinktions- und Klassifikationswut mit ständigen Kanonbildungs- und Ranking-Gelüsten [...] eine vorweggenommene Selbst-Demaskierung des richtenden Erzählers«. ⁴⁶

Bernhards intensive Selbstvergleichsarbeit wirkt erfolgreich fort, sodass er bevorzugt mit hochkanonisierten Autoren verglichen wird. Beispielfür hierfür steht Stephen Dowdens Einleitung zu einem Bernhard gewidmeten Sammelband. Dort nennt Dowden eine exklusive Vergleichsgruppe, die sich – wenig überraschend – überwiegend aus Männern zusammensetzt: »Like Kafka, O'Connor, and Beckett, too, Bernhard created his own uniquely distinctive style«. ⁴⁷ Autorinnen gelänge, so ließe sich aus dieser Reihung in Kombination mit Bernhards Vergleichsoperationen schlussfolgern, es nicht, einen einzigartigen, unvergleichlichen Stil mit »extraordinary reach and and appeal« ⁴⁸ zu entwickeln, obendrein »große« Literatur zu verfassen. Das ist selbstverständlich ein Trugschluss. Und dennoch ist das hartnäckige Narrativ vom männlichen Genie besonders in seiner Wiederholung ein Mittel mit messbarer Wirkung, wenn man die asymmetrisch verteilten Werbemittel und Aufmerksamkeiten vergleicht.

Für *Holzfällen. Eine Erregung* entfaltet Bernhard minutiös und wohlkalkuliert ein ganzes Tableau an Vergleichsoperationen. Mittels Metaphern, narrativen Strukturen, Referenzialisierungsangeboten, Inter textualitätsmarkern, souveränen Selbstvergleichen und kritischen Fremdvergleichen richtet er einen Appell an sein Lesepublikum und seinen Verlag, den Exzess des Vergleichens über die Lektüre hinaus fortzuführen.

46 Wagner, *Holzfällen*, 77.

47 Stephen Dowden, »Introduction: The master of understatement, or remembering Schermaier«, in: Dowden u.a., *Thomas Bernhard's afterlives*, 2.

48 Ebd.

Literatur

- Amlinger, Carolin. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Bernhard, Thomas. *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Bernhard, Thomas und Siegfried Unseld. *Der Briefwechsel*. Hg. v. Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Bernhard, Thomas. Prosa. Holzfällen. Druckfahnen. DLA, SU.10.2.
- Bentz, Oliver. *Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Borghardt, Dennis, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen. »Einleitung: Zur Aktualität von Literaturpreisen und Literaturpreisforschung«. In: Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen (Hg.), *Literaturpreise: Geschichte, Theorie und Praxis*, 7–42. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.
- Bosse, Heinrich. *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn: Brill, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.
- Dittmar, Jens (Hg.). *Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1993.
- Dowden, Stephen, Gregor Thuswaldner und Olaf Berwald (Hg.). *Thomas Bernhard's afterlives*. New York: Bloomsbury, 2020.
- Dowden, Stephen: »Introduction: The master of understatement, or remembering Schermaier«. In: Stephen Dowden, Gregor Thuswaldner und Olaf Berwald (Hg.), *Thomas Bernhard's afterlives*, 1–21. New York: Bloomsbury, 2020.
- Dressel, Manuela: »Verlage«. In: Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.), *Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 321–325. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018.
- Fialik, Maria. *Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staatstheater*. Wien: Löcker, 1991.
- Fleischmann, Krista. *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Franzen, Johannes. *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*. Göttingen: Wallstein, 2018.

- Haas, Claude. *Arbeit am Abscheu. Zu Thomas Bernhards Prosa*. München: Wilhelm Fink, 2007.
- Hamm, Peter: »Sind Sie gern böse?«. Ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Hause Bernhard in Ohlsdorf 1977. Berlin: Suhrkamp 2011.
- Heintz, Bettina: »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.« Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 45, Nr. 5 (2016): 305–323.
- Heyl, Tobias. »Das Buch als Objekt – Beobachtungen aus der Verlagsbranche« 130. In: Christian Benne und Carlos Spoerhase (Hg.), *Materi- alität: Von Blättern und Seiten*, 125–137, *Kodex* 9 (2019). Wiesba- den: Harrasowitz.
- Huber, Martin und Wendelin Schmidt-Dengler. »Anhang«. In: Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *Thomas Bernhard. Holzfällen*, 203–275. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Huber, Martin und Manfred Mittermayr (Hg.). *Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B Metzler 2018.
- Heller, André. Thomas Bernhard. *Hab und Gut: Das Refugium des Dichters*. Wien: Brandstätter, 2019.
- Höller, Hans. *Der unbekannte Bernhard*. Mattighofen: Korrektur Verlag, 2014.
- Lahayne, Olaf. *Beschimpft Österreich! Der Skandal um die Staatspreisrede Thomas Bernhards im März 1968*. Göttingen: Vandenhoeck & Rup- recht, 2016.
- Löffler, Sigrid. »Die misanthropische Wortmühle«. *Der Spiegel*, 10.9.1984.
- Müller, André. *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Mit Fotos von Joseph Gallus Rittenberg. Katsdorf: Bibliothek der Provinz, 1992.
- Sneis, Jørgen. »Born translated?«. Zur Konstitution von Ibsens Œuvre in autorisierten Übersetzungen«. *Scientia Poetica* 24, Nr. 1 (2020): 173–212.
- Thuswaldner, Gregor. »Skandale und Erregungen«. In: Martin Huber und Manfred Mittermayer (Hg.): *Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 470–477. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018.
- Unsold, Siegfried. *Reiseberichte*. Hg. v. Raimund Fellingner. Frankfurt am Main 2020.
- Wagner, Karl: »Holzfällen. Eine Erregung«. In: Martin Huber und Man- fred Mittermayer (Hg.): *Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wir- kung*, 74–79. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018.

»Die hundert besten Bücher der 80er«

Literaturrankings und literarische Aneignungen von Rankings in der Zeitschrift *TEMPO*

RONALD RÖTTEL

ABSTRACT In der zwischen 1986 und 1996 erscheinenden Hamburger Zeitschrift *TEMPO* sind Rankings ein besonders prominentes Bewertungsmittel. Die Zeitschrift kann hier als paradigmatisch für die Populärkultur der 1980er Jahre angesehen werden, die sich durch einen explosionsartigen Anstieg von Rankings auszeichnet. Zugleich sind Listen und Rankings strukturgebende Elemente der Populärkultur. Der Beitrag fokussiert einerseits Literaturrankings, in denen Rainald Goetz gerankt wird, und andererseits literarische Aneignungen der Rankingform durch Christian Kracht. Die Rankings in *TEMPO* sind so als Bedingung der Möglichkeit von Konkurrenz Teil einer allgemeineren Tendenz und entfalten gleichzeitig auf lokaler Ebene ihre Wirksamkeit. Im Zuge einer inflationären Verwendung von Rankings in den späteren Jahrgängen der Zeitschrift verändern sich die Rankings zudem. Insbesondere die Rankings mit Kracht'scher Beteiligung nehmen zunehmend parodistische Züge an und fokussieren auf die ästhetische Oberfläche der Rankingform.

Einleitung

Rankings bestimmen die digitale Gegenwart in maßgeblicher Weise.¹ Sie etablieren eine Kultur des vergleichenden Bewertens und tragen so zur Produktion von Konkurrenz bei.² Insbesondere in popkulturellen Zusammenhängen sind Rankings,³ wie Listen im Allgemeinen,⁴ strukturgebende

1 Vgl. Alison Hearn, »Structuring feeling: Web 2.0, online ranking and rating, and the digital ›reputation‹ economy«, *Ephemera. Theory & Politics in Organization*, 10, Nr. 3/4 (2010): 421–438.

2 Vgl. Jelena Brankovic, Leopold Ringel und Tobias Werron, »How rankings produce competition: The case of global university rankings.«, *Zeitschrift für Soziologie* 47, Nr. 4 (2018): 270–288.

3 Vgl. Thomas Hecken, *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ›Girl und Popkultur‹* (Bochum: Posth Verlag, 2006), 85; und Ralf Adelmann, *Listen und Rankings: Über Taxonomien des Populären* (Bielefeld: transcript, 2021), 13–14.

4 Vgl. Diederichsen, Diedrich, »Liste und Intensität«, in: Dirck Linck: und Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre* (Hannover-Laatzten: Wehrhahn, 2006), 107–123. Diederichsen unterscheidet historisch zwischen Listen der Pop-Kultur und -Literatur der 1960er, die in die Zukunft gerichtet seien und zur Vervollständigung aufrufen, und Listen der Pop-Literatur der 1990er Jahre, die in die Vergangenheit gerichtet seien, und dabei inventarisierten und archivierten. Erste Versionen dieser historisch jüngeren Form der Liste, darauf sei mit Blick auf das Thema der vorliegenden Ausführungen hingewiesen, beobachtet Diederichsen als Redakteur der *Spex* in den späten 1980er Jahren. (Vgl. ebd., 120.) Zudem bemerkt Diederichsen, dass das Ranking als Listenform im Fall der historisch jüngeren

Elemente. Da im Falle nicht gerankter Listen jedoch der kompetitive (und zum Teil auch komparative) Charakter wegfällt, fokussiert sich der vorliegende Beitrag auf Ranglisten der Populärkultur, die den gerankten Gegenstand unweigerlich transformieren und zuallererst als populärkulturelles Artefakt konturieren.⁵ Denn ein Gegenstand wird anders wahrgenommen, wenn er in Charts rangiert, und gewinnt so auch eine neue Qualität. In diesem Sinne sind Rankings nicht bloß Popularitätsindikatoren, sondern Möglichkeitsbedingung populärer Kultur, insofern sie das, was sie vorgeben zu messen, mit hervorbringen.⁶ So haben sie wesentlich dazu beigetragen, dass der Begriff des Populären in der frühen zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Bedeutungswandel durchläuft. An die Stelle eines normativen Verständnisses der Populärkultur (volkstümlich, trivial, *low*) tritt ein quantitatives (viel beachtet, hohe Verkaufszahlen).⁷ Die normative *high/low*-Unterscheidung, die Kultur in wertvolle und weniger wertvolle Segmente unterteilt, erfährt so zeitgleich mit den in den 1960er Jahren aufkommenden Forderungen, den Graben zwischen *high* und *low* zu schließen,⁸ eine Transformation: Kultur teilt sich in Artefakte, die sich dem Vergleich und der Bewertung programmatisch entziehen, und solche, die über Vergleichs- und Bewertungspraktiken zuallererst Kontur gewinnen. In der Tradition der Genieästhetik stehend ist für erstere Unvergleichbarkeit das Höchstprädikat, während für letztere ein fortwährender Vergleich unabdinglich ist.⁹ Eben jene Vergleichsinstanzen sind wiederum in

Art der Liste dominanter ist (vgl. ebd., 117.) Vgl. ebenso Thomas Wegmann, der auch auf Rankings als Unterkategorie der Liste zu sprechen kommt (Thomas Wegmann, »So oder so. Die Liste als ästhetische Kippfigur«, in: ders. und Norbert Christian Wolf (Hg.): »High« und »Low«. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwarts-literatur* [Berlin, Boston: De Gruyter], 2012, 222) und Listen als besondere Elemente in Kunst und Literatur begreift, da sie zwischen *high* und *low* vermitteln (vgl. ebd., 229.) Siehe hierzu auch Matthias Schaffrick, »Listen als populäre Paradigmen«, 109–125. Schaffrick unterscheidet zwischen Listen der Populärkultur (kulturelle Artefakte, die bei vielen Beachtung finden) und Listen der Popkultur (kulturelle Artefakte, die sich auf populäre Artefakte beziehen und diese »gegen [ihre] Selbstverständlichkeit thematischer« werden lassen, ohne selbst populär zu sein). Erstere versteht er als epistemologische Verfahren, letztere als ästhetische Verfahren. Vgl. zu Schaffricks Unterscheidung von Pop- und Populärkultur Fußnote 19.

5 Vgl. Jörg Döring u.a., »Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären«, *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6, Nr. 2 (2021): 5.

6 Vgl. Matthias Schaffrick, »Listen als populäre Paradigmen: Zur Unterscheidung von Pop und Populärkultur«, *KulturPoetik* 16, Nr. 1 (2016): 116; und ders., »Paratext Bestsellerliste. Zur relationalen Dynamik von Popularität und Autorisierung«, in: Martin Gerstenbräun- und Nadja Reinhard (Hg.), *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft* (Wien: Böhlau, 2018), 83.

7 Vgl. Matthias Schaffrick und Niels Werber, »Die Liste, paradigmatisch«, *Lili* 47 (2017): 312.

8 Vgl. Leslie A. Fiedler, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik«, *Christ und Welt*, September 13, 1968, 9–10; »Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science Fiction und Pornographie: die Zukunft des Romans hat schon begonnen«, *Christ und Welt*, September 20, 1968, 14–16.

9 Wobei nicht bestritten werden soll, dass sich auch im avancierten Kunst- und Literaturbetrieb seit den 1960er Jahren Vergleichs- und Bewertungspraktiken etablieren. Nur

maßgeblicher Weise an der Etablierung und sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen beteiligt, indem sie zuallererst den Möglichkeitsraum für Konkurrenz schaffen. Rankings bilden Konkurrenz nicht nur ab, sondern bringen diese mit hervor.¹⁰ Darum zeichnet sich die Populärkultur ebenfalls dadurch aus, dass sie sich anders als die »hohe« Kunst nicht von den unumgehbaren Konkurrenzverhältnissen, in die sie als Effekt der Rankings eingebunden ist, freizumachen versucht.¹¹

Erste Versuche, den Wert eines kulturellen Artefaktes in eine numerische Skala zu übersetzen, lassen sich bis in die europäische Kunst- und Literaturkritik des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen, verlieren jedoch bedingt durch die Geniezeit zunächst wieder an Bedeutung.¹² Erst seit den 1920er Jahren treten diese in Form von literarischen Bestsellerlisten im nordamerikanischen Raum wieder verstärkt auf den Plan.¹³ Seit den

scheinen diese vorwiegend etwas dem Kunstgegenstand äußerliches zu sein, während Rankings in popkulturellen Kontexten integrale Elemente sind. Daher ist es kein Zufall, dass Willi Bongard – der Begründer des *Kunstkompasses*, dem einflussreichsten Ranking für bildende Kunst – sich als Wirtschaftsjournalist zunächst für Populärkultur und Konsumästhetik (er schrieb zuvorderst Kritiken über Produktverpackungen von Coca Cola bis Odol und bekräftigte darin deren ästhetische Gleichwertigkeit mit künstlerischen Gegenständen) sowie für die amerikanische Pop Art interessierte. Das Interesse für die Vermarktung und einer ebenso provokanten Quantifizierung von Kunst geht so in den 1960er Jahren Hand in Hand. Vgl. zu Bongard als Begründer des Kunstrankings Paul Buckermann, *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst* (Weilerswist: Velbrück, 2020).

10 Vgl. hierzu Tobias Werron, der moderne Konkurrenz in Anlehnung an Georg Simmels *Soziologie der Konkurrenz* »als Kampf aller um Alle« definiert. Tobias Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«, in: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), *Georg Simmels große ›Soziologie‹. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren* (Bielefeld: transcript, 2011), 227–258.

11 Dafür spricht ebenfalls, dass die Faktur der Populärkultur zum Teil aus den seit der emphatischen Moderne verstärkt auf den Plan tretenden Konkurrenzen zwischen Kulturproduzent:innen resultiert. Vgl. hierzu Georg Simmels *Soziologie der Konkurrenz*, in welcher dieser auch auf die Anfang des 20. Jahrhunderts virulente pejorative Semantik der »Masse« zu sprechen kommt. Denn die Diskurse um die Emergenzeffekte eines gravierenden zahlenmäßigen Anstiegs der Rezipient:innen sind trotz ihres kritischen Impetus Ausgangspunkt einer theoretischen Beschäftigung mit populärer Kultur im quantitativen Sinne. So zeichnet sich Simmels triadisches Modell sozialer Konkurrenz dadurch aus, dass im Fall reiner Konkurrenz zwei Parteien stets nur vermittelt miteinander um »die Gunst eines oder vieler dritter Personen« ringen und damit den »Launen der Masse« unterworfen seien, was eine »Umkehrung der Rangordnung« von Produzent:in und Rezipient:in bewirke. Georg Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«, in: *GSG. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band I*, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017), 226f.

12 Am Beispiel dieser Vorgeschichte von Rankings fällt auf, dass eine der in den frühen Listen gemessenen Kategorien »Popularität« ist. Auch wenn diese zu diesem Zeitpunkt der Geschichte noch nicht quantitativ nachgewiesen wurde, kann dies als Ausgangspunkt von Charts und Bestsellerlisten angesehen werden. Vgl. Carlos Spoerhase, »Das Maß der Potsdamer Garde: Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts«, *JDSG* 58 (2014): 90–126.

13 Vgl. Laura J. Miller, »The best-seller list as marketing tool and historical fiction«, *Book History* 3 (2000): 286–304.

1980er Jahren lässt sich im deutschsprachigen Raum ein explosionsartiger Anstieg von Ranglisten beobachten¹⁴ und seit Beginn des 21. Jahrhunderts sind Ranglisten ubiquitäre Mittel einer sozialen Vernetzung der Gegenwart.¹⁵ Die folgenden Ausführungen sind jenem explosionsartigen Anstieg in der Populärkultur der langen 1980er Jahre in Deutschland gewidmet und nehmen dabei auch die mediengeschichtliche Seite dieses Anstiegs in den Blick. Die Beschäftigung mit Populärkultur findet zu dieser Zeit zuvorderst in Zeitschriften statt, die ein den deutschsprachigen Raum übergreifendes Informationsnetzwerk spannen.¹⁶ So wie das Web 2.0 Voraussetzung für die gegenwärtige Vergleichskultur ist,¹⁷ setzten die Zeitschriften den medialen Rahmen für die Vorgeschichte dieser Kultur des Vergleichens und Bewertens. Für diese sind Medien somit ebenso wesentlich wie graphische Mittel (wie eben Rankings) und die damit verbundenen Praktiken.

Am Beispiel eines zentralen Akteurs dieses Netzwerks, der 1986 von Markus Peichl lancierten Hamburger »Zeitgeist«-Zeitschrift *TEMPO*, werden sich die folgenden Ausführungen mit der Prominenz von Rankings im popkulturellen Diskurs der 1980er Jahre befassen.¹⁸ In *TEMPO* finden sich zahlreiche Versuche, Kulturprodukte listenförmig zu vergleichen und die Artefakte mit Blick auf ihre zeitgeschichtliche Wichtigkeit zu bewerten. Der exzessive Gebrauch von Rankings in *TEMPO* lässt jene Kultur des permanenten Vergleichens und Bewertens entstehen, die in allen thematischen Feldern der Zeitschrift Konkurrenzverhältnisse etabliert. Ein Grund für das prominente Vorkommen von Rankings in *TEMPO* ist, dass die Idee des »Zeitgeist«-Magazins darin besteht, ein Aufzeichnungsapparat zeitgeistiger Tendenzen zu sein. Die Rankings bewerten demzufolge die Zeitgeistigkeit und kulturelle Relevanz eines Dings oder einer Person. Zumeist finden die Rankings in *TEMPO* in Jahres- oder Dekadenrückblicken Verwendung und gerankt wird die gesamte Produktpalette

- 14 Vgl. hierzu Bettina Heintz, die dies anhand der Zunahme der Nennungen des Wortes »Ranking« und eines Bedeutungswandels des Wortes »Rangliste«, welches ursprünglich Rangunterschiede im Militär und der Verwaltung bezeichnete und seine heutige Bedeutung erst in den 1980er Jahren erhält, im deutschsprachigen Bücherkorpus des *Google Ngram Viewer* nachweist. Bettina Heintz, »Vom Komparativ zum Superlativ. Eine kleine Soziologie der Rangliste«, in: Stefan Nicolae, Martin Endreß, Oliver Berli und Daniel Bischur (Hg.), *(Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit* (Wiesbaden: Springer VS, 2019), 50.
- 15 Vgl. Ernest A. Hakanen, »Lists as social grid: Ratings and rankings in everyday life«, *Social Semiotics* 12, Nr. 3 (2002), 245–254.
- 16 Zu diesem gehörten verschiedene Zeitschriften mit größerer (*Sounds, Spex, Elaste*) und kleinerer Auflage (vor allem Fanzines). Vgl. hierzu Ronald Röttel, *Verpackungen der Literatur. Typografische und materielle Oberflächen literarischer Texte seit 1960* (Bielefeld: transcript, 2024); und Eckhard Schumacher, »Pop-Journalismus, Feuilleton, Literatur«, in: ders. und Moritz Baßler (Hg.), *Handbuch Literatur & Pop* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2019), 55–71.
- 17 Vgl. Adelman, *Listen und Rankings*, 14; und Hearn, »Structuring feeling«.
- 18 Vgl. zur Zeitschrift *TEMPO* und dem Konzept der »Zeitgeist«-Zeitschrift Kristin Steenbock, *Zeitgeistjournalismus. Zur Vorgeschichte deutschsprachiger Popliteratur: Das Magazin »Tempo«* (Bielefeld: transcript, 2020).

(pop-)kultureller Artefakte: Popmusik, Essen, Mode, Fernsehen, Film und, was für diesen Beitrag von besonderem Interesse ist: Literatur.

Der Beitrag fokussiert im ersten Teil (I) eben diese Literaturrankings in *TEMPO* und fragt danach, welche Funktion den Rankings zukommt und wie sich diese klassifizieren lassen. Im Unterschied zu den Rankings in den Kategorien TV, Popmusik und Mode fällt bei diesen nämlich auf, dass sie nicht zuvorderst populäre Literatur, d.h. Literatur, die bei vielen Beachtung findet, ranken, sondern Texte, die innerhalb einer bestimmten Szene, die sich auf Grundlage von besagtem Zeitschriften-Netzwerk ausbildet, wichtig sind. Bemerkenswert scheint dabei weniger, dass populäre Kultur auch Nischenkultur beinhaltet, sondern dass diese ebenso vorzugsweise in Form von Rankings verglichen und bewertet wird.¹⁹ Am Beispiel der Literaturrankings in *TEMPO* möchte ich daher nachzeichnen, wie die Zeitschrift in Opposition zu den Bestsellerlisten des literarischen Mainstreams ein ranglistenförmiges Bewertungssystem einführt, das zur Konsekration der frühen literarischen Publikationen von Rainald Goetz beiträgt. Im zweiten Abschnitt (II) möchte ich im Anschluss an diesen rezeptionsästhetischen Blick auf Rankings in *TEMPO* verschiedene Beiträge Christian Krachts in *TEMPO* als Versuch einer literarästhetischen Appropriation der Ranglistenform deuten. In Folge einer zum Teil ironischen Verwendung von Rankings verlieren diese ihre vergleichende und bewertende Funktion und werden auf ihre unterhaltende Oberfläche reduziert. Der Fokus auf besagte Autoren ergibt sich nicht nur daraus, dass Kracht als Redakteur für *TEMPO* arbeitet und Goetz in den Literaturrankings der Zeitschrift besonders hoch gerankt wird, sondern auch aufgrund der Verbindung ihrer Werke mit der Populärkultur.²⁰

I.

Populärkultur im engeren Sinne basiert zu einem wesentlichen Teil auf der Ermittlung und Aufzeichnung der Popularität kultureller Artefakte, und dies geschieht vor allem in Form von Charts und Rankings.²¹ Auch

19 Vgl. Adelmann, *Listen und Rankings*, 13. Das Phänomen einer in quantitativer Hinsicht unpopuläreren Populärkultur stellt im Allgemeinen ein Problem für eine quantitative Definition des Populären dar. Schaffrick schlägt daher die Unterscheidung in populäre Kultur und Pop vor. Erstere definiert er in Anlehnung an Thomas Hecken als das, was bei vielen Beachtung findet, letztere als Kunst oder Literatur (Pop Art, Pop-Literatur), die sich auf solche bezieht, selbst aber nicht populär ist. Vgl. Schaffrick, »Listen als populäre Paradigmen«. Dies deckt jedoch nicht populäre Nischenkultur ab wie Mikrokulturen, apokryphe Fanzines, ikonische, aber nur einem kleinen eingeschworenen Kreis bekannte Bands, und nicht zuletzt auch Zeitschriften wie *Spex* und *TEMPO*, deren Popularität größtenteils nicht an die Popularität der darin besprochenen Kulturprodukte heranreichte.

20 Vgl. Eckhard Schumacher und Kerstin Gleba (Hg.): *POP. Seit 1964* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007).

21 Vgl. Hecken, *Populäre Kultur*, 85.

die visuelle Darstellung in Form von Rankings ist demnach wesentlich für das, was man als Populärkultur bezeichnet. Jedoch beschränkt sich das Vorkommen von Rankings in der Populärkultur nicht auf solche, die den Wert eines Artefakts auf der Grundlage seiner Verkaufszahlen bestimmt und dementsprechend rankt. Es finden sich ebenso viele Rankings in popkulturellen Kontexten, die nicht auf Verkaufszahlen, sondern auf qualitativen Einschätzungen beruhen.²² In Abgrenzung zu den Pop-Charts bilden diese Rankings keine gezählte Popularität ab, sondern quantifizieren qualitative Urteile, wobei qualitatives Urteil und Quantifizierungsmittel wechselseitig aufeinander wirken: Rankings dienen nicht nur zur Quantifizierung einer qualitativen Bewertung, sondern zugleich auch als heuristisches Mittel zur Bewertung. Insofern muss im Falle der Rankings in der Populärkultur zwischen quantitativen Ranglisten, die den Wert einer Publikation anhand von Verkaufszahlen ermitteln, und qualitativen Ranglisten, die auf einer qualitativen Einschätzung beruhen, unterschieden werden.²³ Während erstere messbare Größen zur Grundlage haben, dienen letztere dazu, Qualitäten in messbare Größen zu übersetzen. Was beide Formen jedoch verbindet, ist, dass sie als Vergleichs- und Bewertungsmittel – unabhängig davon, ob diese messbaren Größen Grundlage des Rankings sind oder durch dieses erst hervorgebracht werden – Konkurrenzen etablieren, und zwar jeweils eigene, insofern die unterschiedlichen Rankings sicherstellen, dass Qualitäten nicht mit Quantitäten konkurrieren und umgekehrt.

Im Fokus stehen im Folgenden Goetz' frühe literarische Publikationen (sein Roman *Irre*, seine Stückesammlung *Krieg* und die dazugehörige Schriftzugabe *Hirn*), die in den qualitativen Ranglisten in *TEMPO* gerankt werden.²⁴ Im Jahr 1987, etwa ein Jahr nach der Lancierung der Zeitschrift, erscheint erstmals ein Jahresrückblick, in diesem Fall auf das Jahr 1986. Darin werden Top 10-Listen, die allesamt die besten zehn Artefakte einer jeweiligen Kategorie ranken, verwendet, um die »Stars & Hypes '86«²⁵ vergleichend zu bewerten. Unter anderem findet sich darin eine »TEMPO Top Ten Film«, eine »TEMPO Top Ten MODE«, eine »TEMPO Top Ten FERNSEHEN«, eine »TEMPO Top Ten

22 Vgl. Adelmann, *Listen und Rankings*, 13–14.

23 Vgl. zur Unterscheidung zwischen quantitativen und »qualitativen« Listen Heintz, »Vom Komparativ zum Superlativ«, 46. Diese Arten von Listen unterscheiden sich oft nicht nur in Bezug auf ihre Bewertungsgrundlage, sondern auch auf ihre Entstehung. Vgl. hierzu Schaffrick, der zwischen anonymen Listen (algorithmisch erzeugt) und auktorialen Listen (von einem oder mehreren Autor:innen verantwortet) unterscheidet, Schaffrick, »Listen als populäre Paradigmen«, 110.

24 Vgl. hierzu insbesondere den folgenden Aufsatz, der zum Teil dasselbe Material vorstellt wie Kapitel I. des vorliegenden Textes: Ronald Röttel, »SPEX-Goex: Populäre Zeitschriften als Paratexte der frühen Prosa Rainald Goetz«, in: Niels Werber und Jörg Döring (Hg.): *Paratexte des Populären* (Berlin, Boston: De Gruyter), [i.V.].

25 Lucas Koch, »Stars & Hypes '86: Striptease eines Jahres«, *TEMPO*, Nr. 1 (1987): 38–49. Lucas Koch ist für die redaktionelle Bearbeitung des gesamten Beitrags verantwortlich, der aus Texten mehrerer Autoren besteht. Der Beitrag zur Literatur stammt von Helmut Ziegler.

SEXIDOLE« und nicht zuletzt auch eine »TEMPO Top Ten KUNST«. Was die Rankings in *TEMPO* demnach auszeichnet ist ihre Begrenzung auf die besten zehn Artefakte.²⁶ Es fragt sich daher, welchen Zweck diese Begrenzung hat, die den heuristischen Wert des Rankings als Bewertungs- und Vergleichsmittel auf den ersten Blick mindert. Denn die vergleichende Bewertung, die zur Auszeichnung der Top 10 führt, wird in den Rankings nicht mit abgebildet. Sie stellen mehr das Ergebnis dar als den Weg dorthin, insofern es von größerer Bedeutung ist, Teil der Top 10 zu sein als an einer bestimmten Position des Rankings aufgeführt zu werden. Die Top 10-Rankings haben demnach eine stärker valorisierende als vergleichende Funktion.

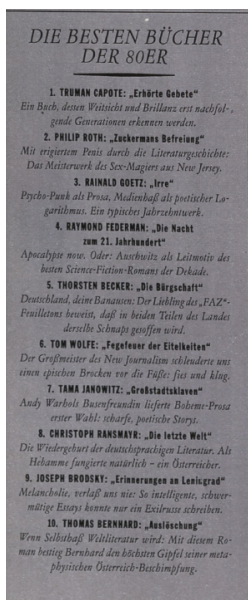


ABB. 1: TEMPO, »Die besten Bücher der 80er«, *TEMPO*, Nr. 9 (1988): 12. Quelle: Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt am Main, Signatur: DZb 86/753.



ABB. 2: TEMPO, »Das Theater der 80er«, *TEMPO*, Nr. 9 (1988): 11. Quelle: Archiv der Jugendkulturen Berlin.

Zudem fällt auf, dass in der Kategorie Literatur keine »TEMPO Top Ten«-Liste für die beste Literatur des Jahres 1986 zum Einsatz kommt.²⁷ Die im Text erwähnten literarischen »Hypes« des Jahres 1986, wie Thomas Meineckes *Mit der Kirche ums Dorf*, Peter Glasers *Vorliebe*, Jay McInerneys *Ein starker Abgang*, Lorenz Lorenz' *Die Nacht des Fehlers* und nicht zuletzt Goetz' Stückesammlung *Krieg* werden im Gegensatz zu den Filmen, Fernsehsendungen, Sexidolen und Künstler:innen nicht vergleichend bewertet.²⁸ Die Entscheidung, keine Top 10-Liste für die literarischen Texte zu erstellen, lässt vermuten, dass zu diesem Zeitpunkt in Bezug auf Literatur eine größere Unsicherheit vorherrscht, wertende Vergleiche vorzunehmen, als im Fall der verschiedenen popkulturellen Artefakte und der bildenden Kunst. Dies ändert sich jedoch in den folgenden Ausgaben der *TEMPO*, in welchen auch die Bewertung von Literatur komparativ in Form von Rankings vorgenommen wird.

Im *TEMPO*-Sonderheft zur Dekade der 1980er Jahre, das im September 1988 veröffentlicht wird, findet sich im Unterschied zu dem zuvor beschriebenen Rückblick ein Beitrag, der auch die besprochenen literarischen Werke in einer Top 10-Liste mit dem Titel *Die besten Bücher der 80er* listet. In besagter Liste landet Goetz' Debütroman *Irre* auf dem dritten Platz. (Vgl. Abb. 1) Goetz findet zudem nicht nur wegen seiner Prosatexte, sondern auch wegen seiner dramatischen Texte Erwähnung in den Rankings des *TEMPO*-Dekadenrückblicks. In der Kategorie »Das Theater der 80er« belegt er den vierten Platz innerhalb des Rankings der »besten Dramatiker«.²⁹ (Vgl. Abb. 2)

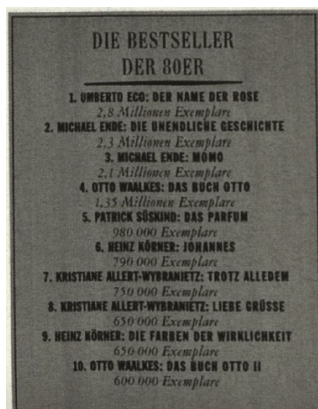


ABB. 3: TEMPO, »Die Bestseller der 80er«, TEMPO, Nr. 9 (1988): 11. Quelle: Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt am Main, Signatur: DZb 86/753.

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. Helmut Zieglers Text aus Koch, »Stars & Hypes '86«, 48.

29 TEMPO, »Das Theater der 80er«, TEMPO, Nr. 9 (1988): 62.

In Abgrenzung zu den qualitativen Ranglisten findet sich in derselben Ausgabe der Zeitschrift zudem eine quantitative Rangliste mit dem Titel *Die Bestseller der 80er*³⁰ (vgl. Abb. 3). Die formale Ähnlichkeit der beiden Literaturrankings täuscht dabei darüber hinweg, dass es sich um grundverschiedene Bewertungsinstanzen handelt. Die Literaturrankings der *TEMPO* schlagen nicht bloß eigene, von den Bewertungen des Bestseller-Rankings abweichende Bewertungen vor, sondern etablieren einen eigenen Vergleichs- und damit auch Konkurrenzraum. Anders als die Bestenliste wird die Bestsellerliste von Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose* angeführt, der bei Hanser erschienen ist und sich in den 1980er Jahren insgesamt 2,8 Millionen Mal verkauft. Beim direkten Vergleich der Besten- mit der Bestsellerliste fällt auf, dass unter den gelisteten Romanen in der Bestenliste jeweils eine Mikrokritik zu lesen ist. Die Platzierungen der Texte werden jeweils mit kurzen literaturkritischen Texten begründet, die zum Teil eine legitimierende Funktion haben und die für quantitative Ranglisten maßgeblichen Verkaufszahlen usurpieren. Zu Goetz' Debütroman heißt es etwa: »Psycho-Punk als Prosa, Medienhaß als poetischer Logarithmus. Ein typisches Jahrentwerk.«³¹ Und im Ranking der besten Dramatiker der 1980er Jahre ist der folgende Satz über Goetz zu lesen: »Rambo im Bürgersalon«.³²

Ein weiterer ranglistenförmiger Dekadenrückblick findet sich in der Dezember-Ausgabe der *TEMPO* von 1989 mit dem Titel *Die 100 besten Bücher der 80er Jahre*, in welchem Goetz' *Irre* den ersten und dessen *Hirn* den achten Platz belegt (Vgl. Abb. 4). Zudem fällt auf, dass sich im Falle dieser Bestenliste zum Teil Überschneidungen mit der zuvor vorgestellten Bestsellerliste der 80er Jahre ergeben. Dies trifft auf Patrick Süskinds *Das Parfum* zu, das mit 980.000 verkauften Exemplaren den fünften Platz in der Bestsellerliste der 1980er belegt und gleichzeitig den hundertsten Platz in der Top 100-Liste in *TEMPO*. Ebenso gilt dies für Umberto Ecos *Der Name der Rose*, der dort den 62. Platz belegt. Das gleichzeitige Vorkommen von literarischen Titeln in Bestseller- und Bestenlisten stellt jedoch eine Ausnahme dar. In der Regel finden sich

30 TEMPO, »Die Bestseller der 80er«, *TEMPO*, Nr. 9 (1988): 11.

31 TEMPO, »Die besten Bücher der 80er«, *TEMPO*, Nr. 9 (1988): 12.

32 TEMPO, »Das Theater der 80er«. Die Bestsellerliste zeugt zudem von der Tendenz, dass sich die Mehrheit der Leser:innen auf eine kleine Anzahl von Autor:innen konzentriert. Sowohl auf dem zweiten als auch dem dritten Platz befinden sich Romane desselben Autors, nämlich Michael Ende. *Das Buch Otto* von Otto Waalkes sichert sich wiederum mit 1,35 Millionen verkauften Exemplaren den vierten Platz, während dessen Fortsetzung *Das Buch Otto 2* den zehnten Platz mit 600.000 verkauften Exemplaren belegt. Demnach verlaufen Populär-Werdung und Konkurrenzkampf zum Teil parallel. Populärkultur im engeren Sinne definiert sich darüber, dass sie bei vielen Beachtung findet. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass sich die Konkurrenz unter Kulturproduzent:innen verschärft. Populär ist, wem es gelingt, dass er bei möglichst vielen Beachtung findet, mit anderen Worten: möglichst viele Rezipient:innen auf sich vereint. Vgl. zur quantitativen Definition des Populären: Hecken, Populäre Kultur, 85, und zu einem Verständnis von Konkurrenz als Kampf der Kulturproduzent:innen um die Kulturreizient:innen: Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen«.

Titel, die in den Bestenlisten in *TEMPO* aufgeführt sind, nicht in den Bestsellerlisten und umgekehrt. Hieran wird nochmals deutlich, dass im Falle der verschiedenen Rankingformen zwei verschiedene Bewertungslogiken am Werk sind, die unterschiedliche Konkurrenzen etablieren.

Der Einleitung des Dekadenrückblicks ist zudem zu entnehmen, dass sich das Ranking ebenso als Opposition zur etablierten Literaturkritik versteht: »Für das Jahrzentalent und den Verweigerungskünstler Rainald Goetz ist es deshalb ein schöner Erfolg, daß er in keinem anderen literarischen Dekadenrückblick auch nur erwähnt wird.«³³ Die Rankings der *TEMPO*-Redaktion grenzen sich somit zugleich von den Bestsellerlisten als auch von der etablierten Literaturkritik ab und unterwandern die Konsekrationsinstanzen von *high* und *low* zugleich. Die Rankings in *TEMPO* sind demnach nicht nur Bühne der Konkurrenz, sondern treten selbst in Konkurrenzverhältnisse ein. Indem die *TEMPO*-Bestenlisten einen neuen Konkurrenzraum zwischen *high* und *low* konstruieren, konkurrieren sie mit den Bewertungsinstanzen jener genannten Konkurrenzräume um Anerkennung.



ABB. 4: Cover der *TEMPO*-Ausgabe vom Dezember 1989, *TEMPO*, Nr. 12 (1989). Quelle: Archiv der Jugendkulturen Berlin. In der unteren linken Ecke des Covers findet sich eine Karikatur von Goetz, die ebenfalls als Teil des Rankings im Heft abgedruckt ist.

33

Dieses und das vorausgegangene Zitat Maxim Biller u.a., »Die 100 besten Bücher der 80er Jahre«, *TEMPO*, Nr. 12 (1989): 118.

Da so das Begründete des Rankings im Medium der Zahl, die Begründung aber schriftsprachlich realisiert wird, stellt sich zudem die Frage, wie das zahlenförmige Bewertungsformat und das textförmige Begründungsinstrument der Mikrokritik zusammenwirken. Vieles spricht dafür, dass die Begleittexte, deren Umfang zum Teil von der Platzierung abhängig ist, jedoch auch unabhängig davon variieren kann, der Ranking-Bewertung nicht vorausgehen, sondern nachfolgen. Die Texte erfüllen nicht primär den Zweck, das Ranking zu begründen. Vielmehr sind sie ornamentaler Teil einer vergleichenden Bewertung, die die Rangliste nutzt, um eine Einschätzung der Werke im Verhältnis zueinander vorzunehmen. Dies gilt insbesondere, da es sich in diesem Fall um eine Top 100-Liste handelt, die sich von literarischen Top 10-Listen dadurch unterscheidet, dass die valorisierende Funktion der Platzierung (als ausgewiesener Teil der Top 10 bzw. Top 100) durch die Erweiterung auf die ersten hundert gerankten Texte an Bedeutung verliert, während die vergleichende Funktion des Rankings an Bedeutung gewinnt.

II.

Rankings sind in der insgesamt zehn Jahre bestehenden Zeitschrift konstant präsent, häufen sich jedoch vor allem in den 1990er Jahren. Die inflationäre Verwendung von Rankings in den *TEMPO*-Ausgaben der frühen 1990er hat zur Folge, dass sich die Rankings verändern. Daher widme ich mich im Folgenden der Virulenz von Rankings in jenen Ausgaben, fokussiere jedoch auf die *TEMPO*-Beiträge von Christian Kracht. Rankings sind im Kontext der Populärkultur nicht bloß Mittel zum Zweck einer vergleichenden Bewertung kultureller Artefakte. Vielmehr sind sie, insofern sie wie die in ihnen gerankten Dinge unterhaltend rezipiert werden, selbst Artefakte der Populärkultur. Die Populärkultur ist anders als die sogenannte Hochkultur nicht exklusiv, sondern inklusiv organisiert,³⁴ und Rankings können in der Populärkultur dazu dienen, möglichst viele Rezipient:innen – wenn auch nur in vermittelter Form – an einem populären Artefakt teilhaben zu lassen.³⁵ So vermögen sie es, dass die Masse der Gesellschaft nicht bloß an populären Artefakten, die beliebig oft reproduziert werden können, sondern auch an Unikaten, abgelegenen Reiseorten oder wichtigen Persönlichkeiten teilhaben kann. Die Rangliste entwickelt zudem einen ästhetischen Eigenwert, der dadurch entsteht, dass sie formale Redundanz zum Stilprinzip erklärt. Listen erregen ästhetisches Interesse darüber, dass sie langweilig

34 Dies gilt in erster Linie für die Populärkultur im engeren Sinne als Kultur, die bei vielen Beachtung findet, da diese ihrer Definition nach inklusiv ist. In bestimmten Szenen, Subkulturen und Fangemeinden werden dagegen durchaus auch Ausschlüsse produziert.

35 Vgl. Torsten Hahn und Niels Werber, »Das Populäre als Form«, *Soziale Systeme – Zeitschrift für soziologische Theorie* 10, Nr. 2 (2004): 353.

sind und ohne allzu viel Varietät auskommen.³⁶ Diese ästhetische Redundanz verstärkt sich im Fall der folgenden Beispiele noch dadurch, dass die gerankten Personen und Dinge in ihrer Rangfolge kontingent sind, sich so also keine interessante Spannung aus der komparativen Bewertung ergibt.

Während sich die Kulturrankings in den *TEMPO*-Ausgaben der 1980er Jahre noch zuvorderst auf Jahres- und Dekadenrückblicke beschränken, gewinnen sie im Zuge der frühen 1990er Jahre zunehmend an Bedeutung und finden sich in beinahe jedem Heft. Zwischen Dezember 1993 und 1994 erscheint beispielsweise eine »Top Ten«-Liste auf der letzten Seite eines jeden Heftes, in welcher aktuelle Themen der Populärkultur gerankt werden. Darüber hinaus finden sich über die Ausgaben der Zeitschrift verteilt zahlreiche weitere Listen, die die verschiedensten Dinge ranken: von Politiker:innen-Einkommen³⁷ bis zum Stil von Wehrmachtsuniformen.³⁸ Des Weiteren erscheinen größere Beiträge in Ranking-Form, die auf dem Cover eines jeweiligen Heftes aufgeführt werden oder bei denen es sich gar um die Coverstory eines Heftes handelt: *Die 100 tapfersten Fernsehmacher Deutschlands*,³⁹ *Die 100 besten Internetadressen*⁴⁰ oder die *Hundert Personen und Dinge, die uns in und an Deutschland gefallen und mißfallen*.⁴¹ Die genannten Beispiele machen deutlich, welche Bandbreite an Themen die Rankings in *TEMPO* erfassen, und zeigen auf, dass es sich bei Rankings um profilierende Elemente der Zeitschrift handelt. Insofern man *TEMPO* nicht nur als Relais populärer Kultur versteht, das diese organisiert, vernetzt und für Rezipient:innen populärer Kultur aufbereitet, sondern selbst als Teil populärer Kultur, sind die Rankings in *TEMPO* nicht bloß Organisationsinstrument. Vielmehr geht von ihnen selbst ein unterhaltender Wert aus. Rankings sind in diesem Sinne ein populärkulturelles Textgenre, das sich durch einen besonders hohen Strukturierungsgrad und eine starke Reduktion von Fließtext auszeichnet.

Im weiteren Verlauf werde ich mich Ranglisten in *TEMPO* zuwenden und sie als ein typisches Genre des populärkulturellen Zeitschriftenmilieus der frühen 1990er Jahre betrachten. Drei Ranking-Beiträge in *TEMPO*, an denen der Autor Christian Kracht, der ab 1989 als Redakteur bei *TEMPO* arbeitet, beteiligt ist, werden dabei im Zentrum stehen. Die Hervorhebung der Beiträge mit Kracht'scher Beteiligung

36 Vgl. Schaffrick und Werber, »Die Liste, paradigmatisch«, 311.

37 Vgl. *TEMPO*, »Top Ten«, *TEMPO*, Nr. 5 (1994): 126–128.

38 Vgl. *TEMPO*, »Top Ten«, *TEMPO*, Nr. 12 (1993): 145–146.

39 *TEMPO*, »Die 100 tapfersten Fernsehmacher Deutschlands«, *TEMPO*, Nr. 3 (1995): 46–57.

40 *TEMPO*, »Die 100 besten Internetadressen«, *TEMPO*-Extra [angehängtes kleinformatigeres Heft mit eigener Seitenzählung], *TEMPO*, Nr. 12 (1995): 2–31.

41 Auch wenn dies nicht direkt aus dem Titel hervorgeht, handelt es sich auch bei diesem Beitrag nicht bloß um eine Liste, von denen sich ebenfalls viele in der *TEMPO* finden, sondern um ein Ranking. *TEMPO*, »Ja! Und Nein! Lange Liste: Hundert Personen und Dinge, die uns in und an Deutschland gefallen und mißfallen«, *TEMPO*, Nr. 2 (1994): 66–69.

gründet darin, dass Listen nicht nur zentral für die *TEMPO*, sondern auch prägnante ästhetische Mittel der in den 1990er Jahren prominenten literarischen »Pop«-Strömung um Benjamin von Stuckrad-Barre, Thomas Meinecke und eben auch Kracht sind.⁴² Daher liegt die Vermutung nahe, dass Krachts Beteiligung an den Ranking-Beiträgen in einem genuinen Interesse an der ästhetischen Form des Rankings gründet. Krachts Beiträge in *TEMPO* wie auch das Profil der Zeitschrift insgesamt sind vom amerikanischen *New Journalism* beeinflusst und oszillieren ihrem Stil nach zwischen Literatur und Journalismus.⁴³ Einige Artikel erscheinen im Nachhinein in Buchform und werden dann durch den Paratext als Literatur ausgewiesen.⁴⁴ Daher – und weil Kracht die Rankings zum Teil gemeinsam mit späteren Schriftstellerkolleg:innen verantwortet – fällt es im Fall der Ranking-Beiträge schwer, diese von Krachts literarischem Werk zu trennen. Vielmehr wird an verschiedenen Aspekten der Kracht'schen Rankings, die im Folgenden expliziert werden, deutlich, dass die Beiträge das Ranking als ästhetische Form erproben.

Den ersten jener Beiträge mit dem Titel *Die schärfsten 99 Teenager* veröffentlicht Kracht gemeinsam mit Moritz von Uslar und Jochen Siemens in der September-Ausgabe der *TEMPO* von 1989.⁴⁵ Zwei weitere Rankings, an denen Kracht beteiligt ist, erscheinen wiederum einige Jahre später in zwei *TEMPO*-Ausgaben aus dem Jahr 1994: Im Juni-Heft erscheint ein Ranking, das er gemeinsam mit Eckhart Nickel verantwortet, mit dem er unter anderem von 2004 bis 2006 die Literaturzeitschrift *Der Freund* herausgibt, unter dem Titel *Die 55 lässigsten Reiseziele*.⁴⁶ Im November-Heft findet sich ein Ranking, das Kracht und Nickel gemeinsam mit Johanna Adorján und Rebecca Casati zu einem ganz ähnlichen Thema wie das des Rankings von 1989 veröffentlichen. Der Titel *Die 97 nettesten Mädchen Deutschlands* liest sich wie eine

42 Vgl. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (München: C.H. Beck, 2005), 102; vgl. auch Schaffrick und Werber, »Die Liste, paradigmatisch«, 312.

43 Vgl. zur *New Journalism*-Adaption in *TEMPO* Bernhard Pörksen, »Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo«, in: ders. und Joan Kristin Bleicher (Hg.), *Grenzgänger. Formen des New Journalism* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004), 307–336.

44 Der Text *Zu früh, zu früh* aus Krachts Band *Der gelbe Bleistift* geht etwa auf Artikel in *TEMPO* zurück. Christian Kracht, »good morning, vietnam«, *TEMPO*, Nr. 6 (1993): 36–45. Ein kurzer Bericht über die Party-Szene Sylts ist wiederum Ausgangspunkt von Krachts Debütroman *Faserland*. Christian E. Kracht, »Sylt: American & Krug«, *TEMPO*, Nr. 6 (1991): 52. Vgl. hierzu insbesondere Matthias N. Lorenz, »»Barbourpapa«. Eine quellenphilologische Untersuchung zur Textgenese von *Faserland*«, in: Heinz Drügh und Susanne Komfort-Hein (Hg.), *Christian Krachts Ästhetik* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2019), 81–98.

45 Vgl. Christian Kracht, Jochen Siemens und Moritz von Uslar: »Die schärfsten 99 Teenager«, *TEMPO*, Nr. 9 (1989): 74–82.

46 Christian Kracht und Eckhart Nickel, »Die 55 lässigsten Reiseziele«, *TEMPO*, Nr. 6 (1994): 20–26.

Fortsetzung des Rankings von 1989.⁴⁷ Was die beiden Ranking-Beiträge ebenso verbindet, ist, dass die Co-Autorin des Beitrags von 1994 Rebecca Casati den 54. Platz des Rankings der »schärfsten Teenager« von 1989 belegt (aber dazu gleich mehr).⁴⁸ Alle drei Beiträge halten sich, im Gegensatz zu den restlichen Rankings in *TEMPO*, nicht an die kontingenten Begrenzungsgrößen von Top-Rankings. Dass es sich nicht um die Top 100, sondern die Top 99, Top 55 und Top 97 handelt, macht so insgesamt auf die Kontingenz der gängigen Begrenzungsgrößen aufmerksam.⁴⁹

Inhaltlich handelt es sich bei besagtem ersten Ranking-Beitrag über die »99 schärfsten Teenager Deutschlands«, wie aus dem einleitenden Text des Rankings hervorgeht, um eine Verteidigung der Jugend. Diese lehnt sich an den in der Popkultur, die eng mit der Jugendkultur verbunden ist, zum Leitspruch avancierten The Who-Song *The Kids are alright* an: »Der ›Spiegel‹ hält sie für Konsumidioten, der ›Stern‹ für Lahmärsche und die ›Bunte‹ für Musterkinder. Nichts davon stimmt. Deutschlands Teenager sind schlauer als ihre Eltern, klüger als ihre Lehrer und besser als ihr Ruf. [...] TEMPO stellt die Protagonisten einer neuen, selbstbewussten Jugend vor: 99 Namen, die Sie sich für die 90er vormerken sollten.«⁵⁰ An dieser paratextuellen Rahmung des Rankings fällt auf, dass es sich anders als im Fall der Dekaden- und Jahresrückblicke nicht um eine Bewertung der Vergangenheit, sondern um eine Zukunftsprognose handeln soll. Das Ranking bewertet allein das Potenzial der darin gelisteten Teenager und damit geht einher, dass eine zentrale Voraussetzung von Rankings, nämlich dass die Rezipient:innen des Rankings in der Lage sind, dessen Bewertung zumindest potenziell nachvollziehen zu können, nicht gegeben ist. Zudem setzt das Ranking eine Wette auf die Zukunft ab, was eine vergleichende Bewertung umso schwieriger gestaltet. Bis auf einige wenige, wie das an 80. Stelle gerankte Modell Claudia Schiffer und den Rapper Moses P., der den 11. Platz des Rankings belegt, sind die meisten darin gerankten Teenager:innen einer breiteren Öffentlichkeit bis heute unbekannt geblieben.

Eine hohe Dichte an Teenager:innen aus der Oberschicht und deutschen Adelsfamilien spricht zudem dafür, dass es sich nicht unbedingt um ein repräsentatives Ranking handelt, sondern mehr um ein Ranking dieser Schichten. Damit ergibt sich eine Nähe zu Krachts späterem literarischem Werk, insbesondere zu seinem teilweise autofiktionalen Debüt *Faserland*, das in gewisser Weise als eine Autosozio-biografie der Oberschicht betrachtet werden kann. Beispielsweise belegt Alexander von Schönburg, mit dem Kracht befreundet ist, den 25. Platz. Der Umstand, dass es sich bei der »adelige[n] Edelfeder« »Alexander

47 Johanna Adorján, Rebecca Casati, Eckhart Nickel und Christian Kracht, »Die 97 nettesten Mädchen Deutschlands«, *TEMPO*, Nr. 11 (1994): 50–64.

48 Vgl. Kracht, Siemens und von Uslar, »Die schärfsten 99 Teenager«, 80.

49 Vgl. hierzu Schaffrick, »Listen als populäre Paradigmen«, 111.

50 Kracht, Siemens und von Uslar, »Die schärfsten 99 Teenager«, 74.

Graf Schönburg«⁵¹ um einen späteren Autorenkollegen von Kracht handelt, weist zugleich auf einen weiteren bemerkenswerten Aspekt des Rankingpersonals hin. Es handelt sich nämlich teilweise um Autor:innen, mit denen Kracht einige Jahre später gemeinsam an literarischen Publikationen beteiligt ist. Alexander von Schönburg ist gemeinsam mit Kracht Teil des »pop-kulturellen Quintetts«,⁵² das sich Ende der 1990er Jahre für eine Bestandsaufnahme der deutschen Kulturlandschaft im Berliner Hotel Adlon einquartiert. Die an 54. Stelle gelistete Rebecca Casati ist nicht nur Co-Autorin eines weiteren Rankings, an dem Kracht beteiligt ist, sondern ebenfalls mit der Kurzgeschichte *Auenstraße* an der von Kracht herausgegebenen Anthologie *Mesopotamia* von 1999 beteiligt. In diesem Sinne prognostiziert das Ranking zumindest die Karrieren derjenigen Autor:innen, die später derselben literarischen Szene wie Kracht angehören werden, recht adäquat.



ABB. 5: Christian Kracht und Eckhart Nickel, »Die 55 lässigsten Reiseziele«, TEMPO, Nr. 6 (1994), 20–21. Quelle: Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt am Main, Signatur: DZb 86/753.

Der Beitrag von Kracht und Nickel zu den »55 lässigsten Reisezielen« iteriert hingegen – anders als das zuvor analysierte Ranking, bei welchem die Ranking-Form überraschend ist – ein äußerst prominentes Ranking-Genre, nämlich Rankings von Reiseorten, wie sie bedingt durch den Massentourismus in den 1990er Jahren populär werden. Das Ranking

51 Ebd., 79.

52 Joachim Bessing (Hg.), *Tristesse Royale. Das pop-kulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre* (Berlin: Ullstein, 1999).

wendet sich dabei einem Thema zu, dem die beiden Autoren 1998 ein ganzes Buch widmen, nämlich *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*.⁵³ Der Beitrag enthält zudem Fotos von Christian Kracht, der eines davon als Autorenfoto für sein Romandebüt *Faserland* recycelt.⁵⁴ Dabei geriert sich das Ranking bloß als Vergleichs- und Bewertungsinstrument für Urlauber:innen. Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich der Beitrag als literarische Fantasie der Kolonialzeit, die einige Elemente aus Krachts Südsee-Roman *Imperium* vorwegnimmt. Platz 3 belegt etwa ein »holländische[s] Kolonialeiland«, auf dem ein »Tim & Struppi-Charme«⁵⁵ herrsche. Platz 4 belegt eine Bar in Kairo für die »Schriftsteller und die Kairoer Intelligenz«.⁵⁶ Den 8. Platz hat das New Oriental Hotel für »alternde englische Schriftsteller«, die »Mangos und Guaven am Pool«⁵⁷ äßen, inne. Platz 16 belegt wiederum das Hotel de France in Marokko, auf dessen Dachterrasse der Schriftsteller Paul Bowles oft gegessen habe.⁵⁸ Seiner Form nach fällt der Beitrag dadurch auf, dass es sich zwar um ein Ranking handelt, jedoch nicht unbedingt um eine Liste, wodurch eine in epistemischer Hinsicht bedeutende Funktion der Rangliste, nämlich Übersicht zu verschaffen, in den Hintergrund rückt. Vielmehr erstreckt sich die Liste in Schlangenlinien über die erste Zeitschriftenseite des Beitrags und auf der zweiten und dritten Seite schlängelt sie frei über die ganze Doppelseite der Zeitschrift. So rankt der Beitrag ohne strikt vertikal aufzulisten. Hieran wird deutlich, dass es sinnvoll ist, zwei Funktionen einer Rangliste, zu ranken und aufzulisten, zu unterscheiden.

Der letzte der oben aufgeführten Rankingbeiträge mit Krachts Beteiligung schafft es auf das Cover des November-Hefes von 1994. An der prominenten Positionierung des Beitrags als Titelgeschichte wird so nochmals die Bedeutung der Ranking-Form für die Zeitschrift ersichtlich. Der Beitrag – dies geht aus dem auf dem Cover befindlichen, verlängerten Titel hervor – zählt dabei nicht nur die »nettesten 97 Mädchen Deutschlands« auf, sondern verrät darüber hinaus auch, »wie man sie vielleicht kriegt«.⁵⁹ So erinnert der Beitrag an ähnliche Rubriken aus populären Teenie-Zeitschriften wie der *Bravo*. Dies bestätigt sich auch in den Themen des Beitrags, der sich aus jener Rangliste besagter Mädchen, einigen längeren Zitaten einiger Platzierten, großen Fotografien der gerankten Personen und einem längeren Interview zusammensetzt.

53 Christian Kracht und Eckhart Nickel, *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998).

54 Besagtes Foto, dass in der Erstausgabe von *Faserland* wieder abgedruckt wird, zeigt Kracht, wie er vor einem alten Plakat posiert. Vgl. Kracht und Nickel, »Die 55 lässigsten Reiseziele«, 22.

55 Ebd., 21.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Vgl., ebd., 22.

59 Cover der *TEMPO*-Ausgabe vom November 1994, *TEMPO*, Nr. 11 (1994).

Der Beitrag handelt davon, »was [die Mädchen, Vf.] gerne mögen«⁶⁰ (Lieblingessen, -film, -buch, -deodorants, -büstenhalter) und darum, wer »zur Zeit ohne Freund«⁶¹ ist. Da es – anders als das weiter oben diskutierte Ranking – geschlechterspezifisch ist, dient das Ranking so einer sexistischen Objektifizierung und Bewertung der darin gelisteten Frauen. Der vermessende Blick des Rankings, der die darin gelisteten Frauen einer vergleichenden Bewertung unterzieht, nimmt dabei eine männliche Perspektive ein. Das Ranking lässt dabei jedoch im Unterschied zu vergleichbaren Beiträgen in besagten populären Teenie-Zeitschriften auch eine ironische Distanz erkennen.



ABB. 6: Cover der TEMPO-Ausgabe vom November 1994, TEMPO, Nr. 11 (1994).
Quelle: Archiv der Jugendkulturen Berlin.

Was sich nämlich an keiner Stelle findet, sind Wertungen in Textform. An keiner Stelle wird begründet, dass Platz 1 des Rankings um so viel »netter« als beispielsweise Platz 50 des Rankings ist. Zwar werden die Fotografien der erst-, zweit- und drittplatzierten im größeren Format abgebildet als die der folgenden Platzierungen. Doch dies gilt beispielsweise

60 Adorján, Casati, Nickel und Kracht, »Die 97 nettesten Mädchen Deutschlands«, 51.
61 Ebd., 59.

ebenso für das Mädchen an Platz 90, also einem der letzten Ränge. Grundsätzlich stellt sich dabei die Frage, ob ein Ranking der Kategorie »die nettesten«, anders als »die besten« überhaupt umsetzbar ist oder ob Form und Inhalt des Beitrags in Widerspruch zueinander geraten. Diese Frage stellt sich gleichermaßen auch für die Kategorien »die lässigsten« und »die schärfsten«. Gerade diese Spannung zwischen der Form des Rankings als diskretem Vergleichs- und Bewertungsmittel und den Vergleichs-Kategorien der drei besprochenen Rankings spricht dafür, dass es sich bei diesen nicht bloß um Iterationen, sondern um Parodien der Ranking-Form handelt.

Schluss

Die vorliegenden Ausführungen haben gezeigt, dass Rankings ein besonders prominentes Bewertungsmittel in der Hamburger Zeitschrift *TEMPO* waren. These des Beitrags ist, dass die Zeitschrift, die von 1986 bis 1996 bestand, paradigmatisch für die Populärkultur der späten 1980er und frühen 1990er Jahre in Deutschland ist. Rankings sind in dieser Zeit im populärkulturellen Kontext besonders virulent, was wiederum mit der medialen Vernetzung populärer Kultur infolge einer Expansion und Diversifikation des Zeitschriftenmarktes zusammenhängt. Der Beitrag nimmt dabei verschiedene Ansätze aus der medien-, kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung zur Populär- und Popkultur auf. Einerseits sind Ranglisten von besonderer Bedeutung für eine quantitative Definition der Populärkultur. Denn wenn man jene darüber definiert, dass sie bei vielen Beachtung findet, avancieren Rankings als Vergleichs- und Bewertungsmittel zur Bedingung der Möglichkeit von Populärkultur. Ohne diese Mittel des permanenten Vergleichens und Bewertens verlöre die Populärkultur ihre Faktur. Da Rankings ebenso Bedingung der Möglichkeit von Konkurrenz sind, gehen Populärkultur und moderne Konkurrenz hier Hand in Hand. Andererseits sind Listen aller Art Merkmal für eine qualitative Definition der Populär- bzw. Popkultur, die sich nicht auf in quantitativer Hinsicht populäre Artefakte beschränkt, sondern auch populäre Nischenkulturen, Szenen und hybride Formen zwischen *high* und *low* miteinschließt (Pop Art, Pop-Literatur). Listen und zum Teil auch Ranglisten sind im letzteren Fall häufig Mittel der Inventarisierung und Archivierung der ersten Form der Populärkultur und vermitteln zwischen *high* und *low*.

Zwischen diesen beiden Polen lassen sich wiederum die verschiedenen Rankings in der Zeitgeist-Zeitschrift *TEMPO* verorten. Es handelt sich bei diesen zuvorderst um qualitative Rankings, die zum Teil auch in quantitativer Hinsicht unpopuläre Artefakte einer leicht hermetischen Szenenkultur auflisten. Wichtiger als die quantitative Popularität ist im Falle der Rankings in *TEMPO* ihre Inventarfunktion mit dem Ziel, den »Zeitgeist« ausgabenaktuell mittels dieser Rankings

zu ermitteln. Mit anderen Worten: Die Rankings in *TEMPO* dienen weniger dazu, Popularität zu ermitteln, als dazu, eine sich kontinuierlich aktualisierende qualitative Bestimmung der Gegenwärtigkeit von kulturellen Artefakten, Künstler:innen, Politiker:innen, Jugendlichen und nicht zuletzt auch literarischen Texten vorzunehmen. Damit einher geht eine Akzeleration von Konkurrenzdynamiken zwischen jenen gerankten Dingen und Personen. Im Falle der frühen literarischen Publikationen von Rainald Goetz, seinem Debütroman *Irre*, seinem dramatischen Debüt *Krieg* und seiner in Buchform zusammengefassten *Spex*-Artikel *Hirn*, bezeugen die Literaturrankings in *TEMPO* eben jene besondere Gegenwärtigkeit der Goetz'schen Texte für eine bestimmte Nische der Populärkultur, ohne dass die Texte ihren Verkaufszahlen nach populär sind.

Die Virulenz von Rankings in *TEMPO* mündet in einer Kultur des fortwährenden Vergleichens und Bewertens, die einen Möglichkeitsraum für Konkurrenzen zwischen Autor:innen, die für den Rezipient:innenkreis der *TEMPO* interessant sind, schafft. Unklar ist jedoch, ob die Rankings durchweg Konkurrenzen stiften oder ob das geradezu inflationäre Auftreten von Rankings in der *TEMPO* ab 1990 zu einer Transformation der Ranglisten führt. Während im Falle der Rankings in den *TEMPO*-Ausgaben der späten 1980er Jahre, in denen Goetz' *Irre* zunächst Platz 3 einnimmt und ein Jahr später Platz 1 erklimmt, noch eine konkurrenzstiftende Funktion der Rankings erkennbar ist, verliert diese in den *TEMPO*-Ausgaben der 1990er zunehmend an Bedeutung. Die frühen Rankings schaffen Konkurrenzverhältnisse zwischen Goetz und anderen für die Leserschaft der Zeitschrift relevanten Autor:innen, indem sie Konkurrenz zugleich indizieren wie auch zuallererst die Möglichkeit für Konkurrenzen innerhalb dieses Rahmens, dem Rezipient:innenkreis jener Szenenkultur, hervorbringen. Die Ranking-Beiträge der frühen 1990er Jahre, insbesondere die mit Kracht'scher Beteiligung, stellen dagegen mehr die Oberfläche der Rankings zur Schau und parodieren ihre Form und Funktion. Die primäre Aufgabe der Rankings, eine vergleichende Bewertung vorzunehmen, fällt so weg. Dadurch verlieren sie jedoch nicht, sondern gewinnen eher an Bedeutung, da sie ihre eigene Form, die des Rankings, in den Vordergrund und darin gerankte Dinge oder Personen in den Hintergrund rücken lassen.

Literatur

Adelmann, Ralf. *Listen und Rankings: Über Taxonomien des Populären*. Bielefeld: transcript, 2021.

Adorján, Johanna, Rebecca Casati, Eckhart Nickel und Christian Kracht. »Die 97 nettesten Mädchen Deutschlands«. *TEMPO*, Nr. 11 (1994): 50–64.

- Baßler, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck, 2005.
- Biller, Maxim, Michael Althen, Ulrike Brincker, Manfred Geier, Thomas Huetlin, Otmas [sic!] Jenner, Bruno Kehrein, Hubert Winkels, Jochen Siemens. »Die 100 besten Bücher der 80er Jahre«. *TEMPO*, Nr. 12 (1989): 118–133.
- Brankovic, Jelena, Leopold Ringel und Tobias Werron. »How rankings produce competition: The case of global university rankings«. *Zeitschrift für Soziologie* 47, Nr. 4 (2018): 270–288.
- Buckermann, Paul. *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*. Weilerswist: Velbrück, 2020.
- Diederichsen, Diedrich. »Liste und Intensität«. In: Dirck Linck und Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, 107–123. Hannover-Laatz: Wehrhahn, 2006.
- Döring, Jörg u.a. »Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären«. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6, Nr. 2 (2021): 1–24.
- Fiedler, Leslie A. »Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik«, *Christ und Welt*, September 13, 1968, 9–10.
- Fiedler, Leslie A. »Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science Fiction und Pornographie: die Zukunft des Romans hat schon begonnen«. *Christ und Welt*, September 20, 1968, 14–16.
- Hahn, Torsten und Niels Werber. »Das Populäre als Form«. *Soziale Systeme – Zeitschrift für soziologische Theorie* 10, Nr. 2 (2004): 347–354.
- Handke, Peter. »Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968«. In: Ders., *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, 36–39, 78–80. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Hakanen, Ernest A. »Lists as social grid: Ratings and rankings in everyday life«. *Social Semiotics* 12, Nr. 3 (2002): 245–254.
- Hearn, Alison. »Structuring feeling: Web 2.0, online ranking and rating, and the digital ›reputation‹ economy«. *Ephemera. Theory & Politics in Organization* Nr. 3/4, 10 (2010): 421–438.
- Hecken, Thomas. *Populäre Kultur. Mit einem Anhang »Girl und Popkultur«*. Bochum: Posth Verlag, 2006.

- Heintz, Bettina. »Vom Komparativ zum Superlativ. Eine kleine Soziologie der Rangliste«. In: Stefan Nicolae, Martin Endreß, Oliver Berli und Daniel Bischur (Hg.), *(Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit*, 45–79. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Röttel, Ronald. *Verpackungen der Literatur. Typografische und materielle Oberflächen literarischer Texte seit 1960*. Bielefeld: transcript, 2024.
- Röttel, Ronald. »SPEX-Goex: Populäre Zeitschriften als Paratexte der frühen Prosa Rainald Goetz«. In: Niels Werber und Jörg Döring (Hg.), *Paratexte des Populären*. Berlin, Boston: De Gruyter, [i.V.].
- Koch, Lucas. »Stars & Hypes '86: Striptease eines Jahres«. *TEMPO*, Nr. 1 (1987): 38–49.
- Kracht, Christian, Jochen Siemens und Moritz von Uslar. »Die schärfsten 99 Teenager«. *TEMPO*, Nr. 9 (1989): 74–82.
- Kracht, Christian und Eckhart Nickel. »Die 55 lässigsten Reiseziele«. *TEMPO*, Nr. 6 (1994): 20–26.
- Kracht, Christian und Eckhart Nickel. *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- Pörksen, Bernhard. »Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo«. In: ders., Joan Kristin Bleicher (Hg.), *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, 307–336.
- Schaffrick, Matthias. »Listen als populäre Paradigmen: Zur Unterscheidung von Pop und Populärkultur«. *KulturPoetik* 16, Nr. 1 (2016): 109–125.
- Schaffrick, Matthias und Niels Werber. »Die Liste, paradigmatisch«. *LiLi* 47 (2017): 303–316.
- Schaffrick, Matthias. »Paratext Bestsellerliste. Zur relationalen Dynamik von Popularität und Autorisierung«. In: Martin Gerstenbräun-Krug und Nadja Reinhard (Hg.), *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*, 71–90. Wien: Böhlau, 2018.
- Schumacher, Eckhard und Kerstin Gleba (Hg.). *POP. Seit 1964*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007.
- Schumacher, Eckhard. »Pop-Journalismus, Feuilleton, Literatur«. In: ders., Moritz Baßler (Hg.), *Handbuch Literatur & Pop*, 55–71. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.
- Simmel, Georg. »Soziologie der Konkurrenz«. In: *GSG. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Band I, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt, 221–246. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017.

- Spoerhase, Carlos. »Das Maß der Potsdamer Garde: Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts«. *JDSG* 58 (2014): 90–126.
- Steenbock, Kristin. *Zeitgeistjournalismus. Zur Vorgeschichte deutschsprachiger Popliteratur: Das Magazin »Tempo«*. Bielefeld: transcript, 2020.
- TEMPO. »Das Theater der 80er«. *TEMPO*, Nr. 9 (1988): 62.
- TEMPO. »Die besten Bücher der 80er«. *TEMPO*, Nr. 9 (1988): 12.
- TEMPO. »Die Bestseller der 80er«. *TEMPO*, Nr. 9 (1988): 11.
- TEMPO. »Top Ten«. *TEMPO*, Nr. 12 (1993): 145–146.
- TEMPO. »Top Ten«. *TEMPO*, Nr. 5 (1994): 126–128.
- TEMPO. »Ja! Und Nein! Lange Liste: Hundert Personen und Dinge, die uns in und an Deutschland gefallen und mißfallen«. *TEMPO*, Nr. 2 (1994): 66–69.
- TEMPO. »Die 100 tapfersten Fernsehmacher Deutschlands«. *TEMPO*, Nr. 3 (1995): 46–57.
- TEMPO. »Die 100 besten Internetadressen«. TEMPO-Extra [angehängtes, kleinformatigeres Heft mit eigener Seitenzählung], *TEMPO*, Nr. 12 (1995): 2–31.
- Wegmann, Thomas. »So oder so. Die Liste als ästhetische Kippfigur«. In: Ders. und Norbert Christian Wolf (Hg.): »High« und »Low«. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, 217–232. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.
- Werron, Tobias. »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«. In: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), Georg Simmels große »Soziologie«. *Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*, 227–258. Bielefeld: transcript, 2011.

Was ist ein gutes Schauspielhaus?

Konkurrenzkonstellationen, Rechtfertigungen und das »Theater des Jahres«

PAUL BUCKERMANN

ABSTRACT Was ist gutes Theater und welche Rolle kann es für eine Gesellschaft spielen? Ausgehend von Theaterpreisen bietet dieser Text eine Rekonstruktion der ihnen zugrundeliegenden Vorstellungen über bewertbare Qualitäten der Schauspielkunst und ihrer Institutionen an. Preise und andere öffentliche Leistungsvergleiche werden dabei als professionelle Grenzarbeit beschrieben, in der soziale Leistungen des Theaters angepriesen werden, ohne autonome Logiken des künstlerischen Feldes preiszugeben. Die empirische Untersuchung zu *Theater Heutes* »Theater des Jahres« 2022, dem *Schauspielhaus Bochum*, zeigt dabei die Pluralität von Bewertungsgegenständen und Kriterien auf. Aufbauend auf Soziologien des Vergleichs, der Bewertung, der Rechtfertigung und der Konkurrenz werden die komplexen und widersprüchlichen Konkurrenzkonstellationen diskutiert, denen sich nicht nur Schauspielbühnen und -künstler:innen gegenübersehen, sondern in denen auch die gesellschaftliche Rolle des Theaters verhandelt wird.

Einleitung

In Bochum kam es im Frühjahr 2022 zu einer öffentlichen Kontroverse um legitime Ziele des dortigen Schauspielhauses. Die Episode unterschied sich zwar in ihren Grundzügen wenig von ähnlichen Situationen in ähnlichen deutschen Städten, nahm am Ende aber doch eine (soziologisch) bemerkenswerte Wendung. Neben einem anonymen Brief, der angeblich aus der Belegschaft des *Schauspielhauses Bochum* (SHBO) stammte und die Führungsarbeit des Intendanten kritisierte, veröffentlichte eine Regionalzeitung eine Reihe von Leser:innenbriefen, in denen Unmut über das künstlerische Programm des Hauses geäußert wurde. Die Vorwürfe gegen den Intendanten, Johan Simons, reichten von einem angeblich im Haus herrschenden »Klima der Angst« bis zu dem, ein »Theater fürs Feuilleton« statt für »die Stadtgesellschaft« zu machen. Die kleine Kontroverse kam pünktlich zur anstehenden Vertragsverlängerung zwischen Intendanten und der Stadt Bochum auf und wurde auch in überregionalen Medien aufgegriffen. Allerdings wurde danach nicht nur der Vertrag des Intendanten verlängert, das Schauspielhaus und sein Intendant wurden im Sommer 2022 sogar doppelt mit Auszeichnungen als »Theater des Jahres« bedacht. Allerdings bestellen

sowohl die *Welt am Sonntag* mit ihrem jährlichen Preis für das beste Theater in Nordrhein-Westfalen als auch das Fachmagazin *Theater Heute* mit seinen »Höhepunkten der Saison« im deutschsprachigen Raum für ihre Auszeichnungen ausschließlich aus Theaterkritiker:innen bestehende Fachjürs. Der Vorwurf eines »Theaters fürs Feuilleton« bestätigte sich also gleich doppelt. Dennoch wurden die Auszeichnungen in der Berichterstattung als Leistung des Intendanten statt als Bestätigung seiner Kritiker:innen verbucht.

Wenn ein Theater von Kritiker:innen zum »Theater des Jahres« gekürt wird, muss dieses Theater aus Sicht der Bewerter:innen im fraglichen Jahr besser als alle anderen Theater in einer bestimmten Region gewesen sein. Meine vorliegende Studie wendet die notwendige Vorstellung von unterschiedlich hoher Qualität hinter solchen Preisen zurück in das Feld: Was ist ein gutes Theater? Diese Frage leitet einerseits meine empirische Untersuchung, denn sie zielt auf die analytische Rekonstruktion von bestehendem und geltendem Expert:innenwissen über die Kunstform Theater und ihre Institutionen: Welcher Wert wird (oder welche Werte werden) mit »dem Theater« in Verbindung gebracht und welche Argumentationsstrukturen werden von Expert:innen in der öffentlichen Begründung von Bewertungen angewendet? Weil hier von einer Pluralität von Werten und Rechtfertigungsmöglichkeiten wenigstens ausgegangen werden muss, ermöglicht die Frage »Was ist ein gutes Theater?« andererseits eine Verbindung zu Theorien gesellschaftlicher Differenzierung: Wird zwischen verschiedenen Bewertungskriterien changiert und lassen diese sich auf die grobe Trennung von »Kunst für die Kunst« und »Kunst für die Gesellschaft« (oder »Kunst fürs Feuilleton« vs. »Kunst für Alle«) zurückführen? Wird Kunst also entlang *autonomer* Kriterien bewertet oder entlang *kunstexterner* Dienstleistungsfunktionen?¹

Beide Forschungsinteressen orientieren sich an soziologischen Arbeiten zum kommunikativen Vergleich und zur Bewertung und zielen auf ein besseres Verständnis von pluralen Konkurrenzkonstellationen in den Künsten. Obwohl »Einzigartigkeit« und »Unvergleichbarkeit« immer noch als Semantiken in den Künsten funktionieren, werden Kunstwerke, Künstler:innen, Kunstprofessionelle und Kunstinstitutionen ständig verglichen und bewertet. Besonders die Vorstellung von (künstlerischen, intellektuellen, ästhetischen, kuratorischen, institutionellen, ökonomischen) *Leistungen* ist dabei eng verbunden mit einer Bewertung, die über ihren kategorial eingegrenzten Bewertungsbereich und über den von ihr angelegten Bewertungsmaßstab Vergleichbarkeit herstellt.² Wenn Mess- und/oder Entscheidungsverfahren zur Identifikation von Leistung angewendet werden, wird Leistung, so David Stark, zu einer relationalen und relationierenden Kapazität: »Measured,

1 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).

2 Bettina Heintz, »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.« Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 45/2 (2016): 305–323.

one's performance can be compared to that of others. No longer *performances* valued in their own right, now expressed as an abstracted score, *performance* becomes competitive.«³ In den Künsten sind es dann aber nicht nur Produkte oder kreative Dienstleistungen, die mit ihren Leistungen auf ökonomischen Märkten um Geld konkurrieren, sondern vielmehr künstlerische Leistungen, die in symbolischen Ökonomien um kunstfeldspezifische Anerkennung – in öffentlicher Form etwa in Gestalt von Preisen oder Zuspruch von Kritiker:innen – konkurrieren.

Verschiedene Konkurrenzen auf unterschiedlichen Märkten sind auch das feldtheoretische Grundargument für eine Autonomie der Künste.⁴ Autonom sind künstlerische Felder und Akteure nicht, weil sie frei von Konkurrenz sind, sondern weil sie sich über eine eigene Konkurrenz um eigene Ressourcen nach eigenen Regeln stabilisieren und wandeln. Eine Vorstellung von Kunst und Kommerz als »hostile worlds«⁵ mit je eigenen Prämierungs- und Verwertungslogiken bildet wiederum die Grundlage für soziologische Untersuchungen einer drohenden »feindlichen Übernahme« der autonomen Kunst durch Macht oder Markt und damit der Anwendung falscher, weil feldexterner, Bewertungs- und Konkurrenzlogiken.

Den Ursprung etwa einer neoliberalen Heteronomisierung des britischen Kultursektors beschreibt Victoria Alexander als einen »*Faustian bargain*«. ⁶ Weil sich Kunstwelten zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt auf permanente staatliche Finanzierung eingelassen hätten, seien die Einfallstore geöffnet worden für potenziell grenzenlose politische Einflussnahmen auf Kunstschaaffende und Kulturbetriebe. Auch wenn dieser Abhängigkeit »vom Teufel« ursprünglich in Gestalt institutioneller Distanzierungsmaßnahmen (etwa Mittelvergabe nur durch Expert:innengremien) Grenzen gesetzt worden seien, könne durch das einmal eingerichtete Abhängigkeitsverhältnis schnell ein ideologischer (hier Neoliberalismus) und politischer (hier Thatcherismus) Wandel in neuen kulturpolitischen Instrumenten und Verfahren wirkmächtig werden. Der ursprüngliche faustische Pakt, so Alexander, fordere dann irgendwann von Kunstbetrieben doch seinen Tribut in Form von ökonomischen Effektivitätsmessungen, Managementtechnologien, betriebswirtschaftlicher Buchhaltung und Controllinginstrumenten, strukturierter Projekt-, Kosten- und Personalplanung, kompetitivem Funding und Marketing.

3 David Stark, »Introduction«, in: ders. (Hg.), *The performance complex* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 2–32.

4 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999).

5 Olav Velthuis, »Symbolic meanings of prices. Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries«, *Theory and Society* 32 (2003): 181–215: 183.

6 Victoria Alexander, »Heteronomy in the arts field. State funding and British arts organizations«, *British Journal of Sociology* 69/1 (2018): 23–43, hier S. 29.

In Goethes Bearbeitung des Fauststoffs findet sich schon lange vor Alexanders *Faustian bargain* und etwa zwei Jahrhunderte vor Entdeckung des Neoliberalismus eine künstlerische Reflexion auf die Zielkonflikte einer Schauspielbühne und insbesondere auf die Widersprüche zwischen Ökonomie, Kunstgeschichte und Unterhaltung. In dem »Vorspiel auf dem Theater« diskutieren der *Direktor*, der *Dichter* und die *Lustige Person* (Darsteller) über legitime Absichten, Ansprüche und Zielpublika des Theaters. Während der Direktor auf den großen Publikumsandrang und die entsprechenden Eintrittsgelder schießt, schreckt der Theaterdichter vor einem unmittelbaren Erfolg bei einer geistlosen Menge zurück: »Was glänzt, ist für den Augenblick geboren, // Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.«⁷ Der Schauspieler hingegen sucht vorrangig weder nach finanziellem Profit noch nach ideeller Anerkennung, sondern nach unmittelbaren Publikumsreaktionen auf (s)eine unterhalt-same und faszinierende Darbietung.

Das *Vorspiel* wird hier nun nicht als frühes Anzeichen von Heteronomisierungstendenzen der Kunst angeführt, sondern dient als ein Beispiel einer Reflexion der permanenten und lange erkannten Zielkonflikte innerhalb von Kulturunternehmungen. Meine Studie diskutiert diese Pluralität von Werten und Bewertungskriterien und zeigt an einem Fall aus dem deutschsprachigen Schauspiel der Gegenwart – dem erwähnten *Schauspielhaus Bochum* als »Theater des Jahres« –, dass eine solche Wertpluralität charakteristisch für künstlerische Felder ist. Ausgehend von konkurrenzsoziologischen Heuristiken werden hier zwar spezifische Probleme der Konkurrent:innen deutlich (soll sich bei Faust nach Markt, Kunstgeschichte oder Emotion gerichtet werden?). Doch weitergehend argumentiere ich, dass ein flexibles Changieren zwischen kunstinternen und -externen Werten gerade im Zuge von Preisverleihungen als öffentliche Leistungsvergleiche eine zentrale Funktion für die Autonomie der Kunst und ihres Personals hat.⁸

Theater und Konkurrenz

Seit 1976 befragt die Theaterzeitschrift *Theater Heute* jährlich Kritiker:innen, um herausragende Institutionen, Produktionen und Personal einer Spielzeit der Schauspielbühnen⁹ im deutschsprachigen Raum zu

7 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*. Achte, revidierte und aktualisierte Ausgabe. Hg.v. Albrecht Schöne (Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2017, hier S. 16, Z. 73-74).

8 Für ihre genaue und kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Anne Koppenburger. Zur Frage, wofür Kunst eigentlich gut sei, habe ich im Kolloquium des *Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen* hilfreiches und interdisziplinär-produktives Feedback erhalten.

9 Unter Theater fällt im deutschen Sprachgebrauch neben dem Schauspiel auch Musiktheater (Oper, Operette, Musical), Tanz, Figurentheater, Kinder- und Jugendtheater. Zwar sinkt der Anteil, aber etwa die Hälfte der ca. 135 öffentlichen Theater in Deutschland sind »Mehrspartenhäuser«. Vgl. hierzu die jährlichen Statistiken des

bestimmen. Nach der ersten Saison während der COVID-Pandemie wurden im Jahr 2021 zwar Preise für Regisseur:innen, Ausstattungen und Schauspieler:innen verliehen, in der Kategorie »Theater des Jahres« wurde jedoch kein Haus und keine Intendanz prämiert, sondern nach der:dem »Überlebenskünstler:in des Jahres« gefragt. Aber auch in dieser Kategorie wurde schlussendlich kein Preis vergeben, weil sich die 38 Kritiker:innen nicht für die Hervorhebung eines Akteurs entscheiden wollten. Die Mehrheit der Juror:innen ließen die entsprechende Spalte der Umfrage allerdings nicht gänzlich frei, sondern trugen »Alle (...)« ein. Die Redaktion von *Theater Heute* überschrieb mit diesem »Alle« zwar noch den Begleittext zu den »Höhepunkten der Saison 2020/21«, akzeptierte eine solche Form von »Solidaritätsappellen« aber schon im darauffolgenden Jahr nicht mehr. Als die Jury 2022 immer noch keinen großen Willen zur exklusiven Konsekration in der institutionellen Königskategorie aufbringen wollte, wurde das *Schauspielhaus Bochum* (SHBO) trotz vergleichsweise geringer Stimmenzahl (8 von 45 bei zahlreichen Enthaltungen) zum »Theater des Jahres 2022« gekürt.

An dieser krisenbedingten Periode lassen sich grundlegende soziologische Forschungsinteressen an Awards und Preisen in den Künsten entfalten. Auf der einen Seite wird der Zwang zur Konsekration in Form periodischer Auszeichnungen sichtbar, der nicht nur aus den eigenen zeitlichen Vorgaben, sondern auch aus der Position *des Preises selbst* in der sekundären Wertordnung¹⁰ von zahlreichen Konsekrationsinstanzen eines künstlerischen Feldes entsteht. Im Theaterfeld konkurriert nicht nur genuin künstlerisches Personal wie Schauspieler:innen, Autor:innen, Regisseur:innen, Ausstatter:innen und Intendant:innen um Aufmerksamkeit und Anerkennung durch Awards, Festivaleinladungen,¹¹ das nächste Engagement oder positive Besprechungen. Auch die entsprechenden »Konsekrationsinstanzen«,¹² die jene künstlerische Anerkennung zusprechen, konkurrieren untereinander um symbolisches Kapital – um die Anerkennung ihrer Anerkennung – und somit um den Grad ihrer »Benennungsmacht«.¹³ Diese typische Konkurrenz der künstlerischen Konsekrationsinstanzen entsteht historisch, weil das Überangebot von künstlerischem Personal und Material sich in

Deutschen Bühnenvereins (<https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>) und Thomas Schmidt, *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems* (Wiesbaden: Springer VS, 2017).

10 James English, *The economy of prestige. Prizes, awards, and the circulation of cultural value* (Cambridge: Harvard University Press, 2005).

11 Vgl. für die symbolische Rolle und historische Entwicklung von Theaterfestivals (und die Abgrenzung zu Festspielen) ab dem zweiten Weltkrieg: Jennifer Elfert, *Theater-festivals. Geschichte und Kritik eins kulturellen Organisationsmodells* (Bielefeld: transcript, 2009).

12 Bourdieu, *Regeln*, 86.

13 Pierre Bourdieu, »Sozialer Raum und »Klassen« in: ders., *Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 7–46; hier 23.

den Künsten der Moderne verdoppelt:¹⁴ Nach Feudalismus und Absolutismus besteht auch auf institutioneller und professioneller Ebene ein Überangebot, denn nicht mehr nur eine königliche Instanz verteilt ihren gottesstaatlich zertifizierten Ruhm, sondern der »Monotheismus des (lange Zeit von Académie verkörperten) zentralen Gesetzgebers weicht der Konkurrenz vieler ungewisser Götter«.¹⁵

Jede künstlerische Konsekrationsinstanz steht in einer permanenten Konkurrenzkonstellation um das Gewicht ihrer Urteile und muss folglich immer wieder ihre symbolische Macht realisieren.¹⁶ Aus dieser relationalen Perspektive wird verständlich, warum nicht lange ohne Konsekrationsakte ausgekommen werden kann. So ernannte auch *Theater Heute* im Jahr 2022 wieder ein »Theater des Jahres«, selbst wenn das angewendete Verfahren kein sehr eindeutiges Ergebnis hervorbrachte. Die Wiederholung in kontingenten Zeiträumen (aber meist in Einjahresrhythmen) dient nicht nur der Positionierung und Konventionalisierung der eigenen Position als legitimer Richter über Qualität, sondern bildet auch eine selbstdisziplinierende Struktur für die verlässliche Produktion von Werturteilen. Diese zeitliche Ordnung und die entsprechenden Eigendynamiken sind aus den Künsten und anderen Feldern bekannt und verweisen auf die herausfordernde Rolle von öffentlichen Leistungsvergleichen¹⁷ im Wettbewerb um Zuwendungen in Form verknappter¹⁸ symbolischer und monetärer Güter.

Auch Theaterpreise agieren somit in zwei Dimensionen im Raum des »too little, enough, and too much«¹⁹ zwischen Überangebot und Knappheit: Sowohl als Dritte, um deren knappe Gunst »indirekt«²⁰ konkurriert wird, als auch als Teil eines Überangebots von Bewertungs- und Vergleichsinstanzen, die um Anerkennungshoheit im Feld konkurrieren.²¹ Für das Theaterfeld in Deutschland können diese grundlegenden

14 Paul Buckermann, *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst* (Weilerswist: Velbrück, 2020).

15 Bourdieu, *Regeln*, 216; Vgl. für eine strukturelle Ausdifferenzierung einer künstlerischen Konsekrationsinfrastruktur zwischen autonomen und heteronomen Polen: Gisèle Sapiro, »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«, *Poetics* 59 (2016).

16 Dabei können sich die Preise nicht nur an einem feldspezifischen Kriterium orientieren, sondern müssen als öffentliche Leistungsvergleiche auch noch zwischen autonomen und heteronomen Kriterien vermitteln, vgl. Gisèle Sapiro, »The symbolic economy of the Nobel Prize in literature: how it counters or reproduces modes of domination«, *Poetics* 101 (2023).

17 Vgl. David Stark (Hg.): *The performance complex* (Oxford: Oxford University Press, 2020).

18 Tobias Werron, »Form und Typen der Konkurrenz«. In Karin Bürkert, Alexander Engel, Timo Heimerding, Markus Tauschek und Tobias Werron (Hg.), *Auf den Spuren der Konkurrenz. Kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven* (Münster & New York: Waxmann, 2019), 17–44.

19 Andrew Abbott, »The problem of excess«, *Sociological Theory* 32, Nr. 1 (2014), 1–26; 2.

20 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 [1908]), 323. Vgl. schon Georg Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«, *Neue Deutsche Rundschau* 14 (1903): 1009–1023.

21 Siehe Einleitung in diesen Band.

theoretischen Einsichten in zwei Richtungen erweitert werden. In Zeiten nach dem »Monotheismus einer königlichen Akademie« muss von einer Pluralisierung relevanter Konkurrenzkonstellationen ausgegangen werden. Neben einer Vielzahl von relevanten (Teil-)Publika mit potenziell unterschiedlichen Bewertungskriterien muss dabei auch von einer Vielzahl von knappen Ressourcen ausgegangen werden (mindestens künstlerische Anerkennung und finanzielle Mittel), über die diese Publika verfügen.²² Diese Vervielfältigung von triadischen Konkurrenzverhältnissen macht die Umstände von Konkurrierenden und anschließend auch die notwendigen »kognitiven Karten«²³, mit denen in diesen sozialen Ökologien navigiert wird, ungemein komplexer, als wenn sich nur an einem Richter orientiert werden müsste oder könnte.²⁴

Weil unterschiedliche Konsekrationsinstanzen nicht nur über unterschiedliche Güter, sondern auch über ganz unterschiedliche (bis hin zu widersprüchlichen) Kriterien verfügen, bleibt jeder Versuch der Orientierung an relevanten Dritten prekär. Schauspieler:innen konkurrieren nicht nur um Rollen, Gagen, Festanstellungen, Sichtbarkeit, Applaus, Anerkennung durch Expert:innen oder populärem Ruhm, sondern auch vor unterschiedlichen Instanzen wie Intendant:innen, Kolleg:innen, Fachkritiker:innen, Lokaljournalist:innen, Regisseur:innen (aus Theater, Film, Fernsehen, Radio), Werbefirmen, Schauspielschulen, Zuschauer:innen oder Preisjurs. Weil diese Publika jeweils ganz eigenen Zielen und Kriterien in der Zuteilung ihrer Anerkennung folgen, kann das strikte Befolgen von nur einer dieser Logiken gerade zum Nachteil bei anderen Publika führen. Kunstsoziologische Forschung und insbesondere die Bourdieu'sche Feldtheorie hat genau diese negative Relation in »verkehrten Ökonomien« schon früh als charakteristisch für autonome und intern ausdifferenzierte künstlerische Felder nachgewiesen.²⁵ Solche komplexen Konkurrenzkonstellationen – unterschiedliche Ressourcen, unterschiedliche Dritte, unterschiedliche Kriterien – sind für künstlerische Felder charakteristisch – jedenfalls dann, wenn sie sich nicht in einer klar abgrenzbaren Szene isoliert haben, d.h. nur um die Gunst *eines* relevanten und einheitlichen Produzent:innenpublikums konkurrieren.²⁶

22 Vgl. Tobias Werron, »Direkte Konflikte, indirekte Konkurrenzen. Unterscheidung und Vergleich zweier Formen des Kampfes«, *Zeitschrift für Soziologie* 39, Nr. 4 (2010), 302–318; Tobias Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«, in: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), *Georg Simmels große ›Soziologie. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren* (Bielefeld: transcript, 2011), 227–258.

23 Wendy Espeland und Michael Sauder, *Engines of anxiety. Academic rankings, reputation, and accountability* (New York: Russell Sage Foundation, 2016): 27f.

24 Vgl. Paul Buckermann, »Art museums and contradicting ecologies. Worldviews and boundary work«, *Artis Observatio* 2/1 (2023).

25 Vgl. Bourdieu, *Regeln*, und für spätere Entwicklungen beispielhaft Nina T. Zahner, *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert* (Frankfurt am Main: Campus, 2006).

26 Interessant sind dann Studien, die zwar eine Pluralität von (negativ relationierten)

Theaterpreise, Rechtfertigung und Grenzarbeit

Ausgehend von diesen kunst- und konkurrenzsoziologischen Einordnungen von Konsekrationsinstanzen innerhalb eines Feldes der kulturellen Produktion weise ich auf eine weitere Rolle von Preisen und anderer öffentlichen professioneller Kommunikation²⁷ hin, die ihnen mit besonderen²⁸ Ereignissen einer künstlerischen Gattung gemein ist: die Darstellung der ganzen Kunstform samt ihrer einzelnen Leistungen für konkrete kunstexterne Kontexte sowie ihr Beitrag zum gesamtgesellschaftlichen Gemeinwohl. Weil *Theater Heute* in seinen »Höhepunkten der Saison« durch den Preis »Theater des Jahres« eine einzelne Institution aus der großen Menge von *allen* Spielstätten hervorhebt, stellt die Jury dieses Theater durch seine hervorragende Leistung auch als eine Art »Best Case«, »Vorzeigemodell« oder »Paradebeispiel« eines bestimmten Theaterfeldes oder gar der Kunstform Theater im Allgemeinen dar.

Preisträger:innen sind nicht nur als Sieger einer Konkurrenzsituation zu verstehen, an dem sich andere im Feld orthodox oder heterodox orientieren können. Preisträger:innen können auch als *vorbildhafter Stellvertreter* einer ganzen Kunstform und der entsprechenden Institutionenlandschaft für andere soziale Kontexte fungieren. Die Art der Bewertungen im konkreten Leistungsvergleich einer Preisentscheidung verweist somit doppelt auf das »legitime Prinzip von Vision und Division«²⁹ in einem Feld sowie auf den relevanten Wert, an dem eine ganze Population von Produzent:innen gemessen wird. Ein Theaterpreis ist dann nicht nur »Dritter« in einer klassischen Konkurrenztriade (unter vielen) und Konkurrent um symbolische Macht, sondern preist als Stellvertreter *des Theaters in Gänze* (d.h. des Feldes, in dem es seine symbolische Macht errungen hat und auf das sich seine Leistungsvergleiche beziehen) die Leistungen dieser Kunstform im Allgemeinen und der institutionellen Infrastruktur im Speziellen für soziale Kontexte außerhalb des Feldes an. Diese Signalwirkung hat weitreichende Folgen und

Bewertungsstilen zeigen, aber gleichzeitig relativ geschlossene Szenen und klare Priorisierungs- und Devianzzuschreibung nachweisen. Vgl. etwa die Tanzmusiker:innen in Howard Becker, *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens* (Frankfurt am Main: Fischer, 1981).

27 Vgl. Buckermann 2023, »Museums«; Paul Buckermann, »Wofür ist Literatur gut? Rechtfertigungspluralität und Grenzarbeit in Literaturkritik zu Michel Houellebecq's Anéantir«, in: David-Christopher Assmann (Hg.), *Luc Boltanski und die Literatursoziologie* (Wiesbaden: Springer, 2024); Paul Buckermann, »Lobbying for the arts. Professional Boundary Work and Justifications«, *Sociologia Internationalis* (58/2 (2025), 205–231).

28 Nichts muss dabei qualitativ besonders sein an bestimmten Awards, Biennalen oder Festivals. Besonders ist der Stellenwert, d.h. symbolische Macht, im Feld und darüber hinaus. Immer unter der Prämisse von Kontingenzen: »Alles wurde errungen«, siehe Pierre Bourdieu, *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches* (Wien: Braumüller, 1990).

29 Pierre Bourdieu, *Rede und Antwort* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), 148.

Funktionen für die Autonomie eines Feldes, die sich deutlich von der Rolle als Konsekrationsinstanz unterscheiden.³⁰

Die Frage »Wozu ist Theater gut?«, die ich an das empirische Material richte, ist keine neue, zielt aber in meiner analytischen Rückwendung auf ein tieferes Verständnis vom gesellschaftlich relevanten Wissen über Status, Rolle und Wert des Theaters als Kunst. Wenn Schiller 1784 in einem Vortrag (kulturpolitisch motiviert³¹) fragt, »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«³², verweist dies auch nach der Zeit der Kurfürsten noch auf Fragen nach dem gesellschaftlichen Wert des Theaters. Nach Schiller sollte die Bühne ihre Berechtigung finden, indem sie Religion, Politik und Bildung um einem genuinen Beitrag zu Moral, Menschsein und Gemeinwohl ergänzte:

»Die höchste und letzte Forderung, welche der Philosoph und Gesetzgeber einer öffentlichen Anstalt nur machen können, ist Beförderung allgemeiner Glückseligkeit. [...] Wer also unwidersprechlich beweisen kann, daß die Schaubühne Menschen- und Volksbildung wirkte, hat ihren Rang neben den ersten Anstalten des Staats entschieden.«

Schiller behauptete, dass das Theater sich durch seinen Beitrag am Gemeinwohl rechtfertigt, weil es »eine Schule der praktischen Weißheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele« sei und es nicht zuletzt den »Geist der Nation« fördere. Die historisch tradierte Liste von behaupteten gemeinwohlorientierten Leistungen der Kunst wurde immer wieder erweitert³³ und angepasst. Interessant daran waren für die sozialwissenschaftliche Forschung bisher jedoch vor allem Fragen der empirischen Messbarkeit und politischen Nachprüfbarkeit etwaiger Effekte.³⁴

Diesem Interesse an fiktiven oder faktischen Leistungen des Theaters folge ich nicht, wenn ich frage, was das »Gute« am vermeintlich »besten« Theater ausmacht. Vielmehr richte ich diese Frage analytisch an empirisches Material, das solche qualitativen Einschätzungen beinhaltet. Mein Ziel ist die interpretative Rekonstruktion von referenzierten

30 Vgl. für Literaturkritik Buckermann, »Literatur«; und für Kunstmuseen Buckermann, »Lobbying«.

31 Andreas Kotte benennt Schillers Ziel in der damaligen Situation in Mannheim als »Fürstenerziehung«. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft* (Stuttgart: utb, 2012): 93f.

32 Friedrich, Schiller, »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« In: *Schillers Werke*. Band 20. Hrsg.v. Benno von Wiese (Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962), 87–100.

33 Manfred Brauneck hat hier etwa Schillers Idee des Theaters als moralischer Anstalt in den besonderen Charakter des Verhältnisses »der Deutschen und ihres Theaters« eingeordnet und sieht bis heute Verbindungen zu Widersprüchen zwischen Ansprüchen an Unterhaltung und einem ideellen Überschuss. Vgl. Manfred Brauneck, *Die Deutschen und ihr Theater* (Bielefeld: transcript, 2018).

34 Vgl. Eleonora Belfiore und Oliver Bennett, *The social impact of the arts* (New York: Palgrave, 2010), die ideengeschichtlich die relevanten (und potenziell messbaren) gesellschaftlichen Auswirkungen der Künste rekonstruieren.

Wertformen und Argumentationsstrukturen in öffentlichen Bewertungen eines Theaters. Wie schon bei der Erwähnung Schillers deutlich werden konnte, stelle ich einen Bezug zu Rechtfertigungen – und zwar aus einer wissenssoziologischen Perspektive³⁵ – her, um die Pluralität und Konkurrenz verschiedener Gemeinwohlvorstellungen und entsprechender »Bewertungsregime«³⁶ systematisch zu erfassen. Kombiniert mit den aufgerufenen konkurrenzsoziologischen Ansätzen würde sich eine klare Erklärungsstrategie bezüglich der inhaltlichen und künstlerischen Ausrichtung eines Theaters ergeben: Theater müssten ihre Tätigkeiten der Rechtfertigungsordnung eines relevanten Publikums anpassen, wenn sie knappe Güter von diesem Publikum zugesprochen bekommen wollten.

Die Ergebnisse meiner Forschungen zu Gegenwartsliteratur³⁷ und Kunstmuseen³⁸ deuten jedoch auf ein anderes Verständnis von komplexen Konkurrenzkonstellationen in den Künsten. Neben einer Pluralität von (a) Konkurrent:innenkategorien, (b) relevanten Publika und (c) relevanten Gütern ist dabei schon *bei einem Publikum* von pluralen (d) relevanten Werten und Bewertungskriterien auszugehen. So lassen sich etwa in feuilletonistischen Literaturkritiken eine Vielzahl von gemeinwohlorientierten *und* spezifisch künstlerischen Werten nachweisen, die flexibel miteinander kombiniert werden können, um den Stellenwert von Werk und Autor:in zu bestimmen.

Meine Analysen zu Kunstmuseen bestätigen, dass diese Bewertungen also kunstfeldspezifisch *und* feldextern orientiert sind. Trotz dieser differenzierungstheoretisch gewonnenen Einsicht ist hier aber gerade nicht von einer Heteronomisierung oder feindlichen Übernahme der autonomen Kunst durch »den Neoliberalismus«, Markt, Wissenschaft, Religion oder Politik auszugehen. Meine analytischen Rekonstruktionen von öffentlichen Rechtfertigungsarchitekturen zeigen im Gegenteil, wie kunstexterne Interessen in vermeintlichen Leistungen der Künste referenziert werden, dabei aber gleichzeitig nur eine künstlerische Eigenlogik diese Potenziale ermöglichen und sicherstellen kann.

Die grundsätzliche Botschaft professioneller Grenzarbeit der Künste lautet dann in knapper Form so: Wer von Kunst einen Beitrag für demokratische Kultur, mentale Gesundheit, Bildungschancen, finanzielle Wertschöpfung, gesellschaftliche Resilienz oder kreative Innovationspotenziale verlangt, der:die muss die Kunst bis zu einem bestimmten Grad in Ruhe ihre eigenen Produktions- und Anerkennungsprozesse verfolgen lassen. Weil aber – laut Kunstexpert:innen – nur Kunstexpert:innen kunstspezifische Qualität erkennen und ermessen könnten, wird in einer Art *boundary work* eben nicht nur für eine Autonomie der

35 Vgl. Luc Boltanski und Laurent Thévenot, *Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft*. (Hamburg: Hamburger Edition, 2007); Luc Boltanski, *Soziologie und Sozialkritik. Frankfurter Adorno-Vorlesungen* (Berlin: Suhrkamp, 2010).

36 Vgl. Buckermann, *Vermessung*, 75–83.

37 Buckermann, »Literatur«.

38 Buckermann, »Lobbying«.

Künstler:innen und Kunstwerke plädiert, sondern gleichzeitig auch die eigene professionelle »authority over designated domains of knowledge«³⁹ – in diesem Fall das Expert:innenwissen über Kunst – gesichert. Ausgehend von diesen Einordnungen lassen sich für die Konkurrenz in den Künsten zwei Folgen ausmachen. Erstens ist von einer Pluralität von Konkurrenzkonstellationen auszugehen, die die soziale Ökologie von Kultureinrichtungen und -produzent:innen prägen und somit ihre Entscheidungen beeinflussen. Zweitens spielen unter diesen relevanten Publika künstlerische Professionelle und Konsekrationsinstanzen eine doppelte und doppelt funktionale Rolle: Sie sind als künstlerische Konsekrationsinstanz ausschlaggebend für die feldspezifische, anerkannte Anerkennung *und* führen für Politiker:innen, Journalist:innen, Sponsor:innen u.a. die Vorteile einer ganzen Kunstgattung auf.

Aus diesen Gründen untersuche ich systematisch die verschiedenen Kriterien, nach denen ein Theater bzw. »das beste Theater einer Saison« bewertet wurde. Meine Studie zeigt dabei erstens die Vielfalt von *Bewertungskriterien* für dasselbe Bewertungsobjekt bei *einem*-relevanten Publikum.⁴⁰ Darüber hinaus lässt sich zweitens an theaterkritischen Besprechungen eine Trennung von Gesamtprogrammierung durch Intendanz und die Inszenierung einzelner Stücke ablesen. Drittens wird dann auch bei einzelnen Stücken deutlich, dass es hier verschiedenes Personal⁴¹ mit verschiedenen Kompetenzbereichen (Regie, Schauspiel, Bühnenbild, Kostüm u.a.) gibt, die je einzeln (und wiederum nach unterschiedlichen und vielfältigen Kriterien) bewertet werden.

Untersuchungsgegenstand und -methoden

Diese Thesen der Bewertungspluralität *und* der damit verbundenen Repräsentationsfunktion von öffentlichen professionellen Bewertungen für ganze Felder leiten das empirische Vorgehen dieser Studie. Ausgehend von der Vergabe des Preises »Theater des Jahres 2022« habe ich die vollständige⁴² Berichterstattung über die Spielzeit 2021/2022 des *Schauspielhauses Bochum* – dem Bewertungszeitraum des Preises von *Theater Heute* – in der deutschsprachigen Tages- und Fachpresse untersucht. Während sich die ersten Dokumente von Mitte Juni 2021 auf die

39 Thomas Gieryn, »Boundary-work and the demarcation of science from non-science. Strains and interests in professional ideologies of scientists«, *American Sociological Review* 48/6 (1983), 781-795.

40 Vgl. hierzu eine feldtheoretische Einordnung der Spielplangestaltung in Deutschland: Thomas Schmidt, *Die Regeln des Spiels. Programm und Spielplan-Gestaltung im Theater* (Wiesbaden: Springer, 2019).

41 Vgl. grundlegend für sogenanntes Kernpersonal und unterstützendes Personal in Kunstwelten: Howard Becker, »Art as collective action«, *American Sociological Review* 39(6) (1974), 767-776.

42 Neben meiner eigenen Recherche hat mir das *SHBO* angeboten, den hauseigenen Pressespiegel zu sichten. Für die Unterstützung bedanke ich mich.

Vorstellung des Programms für die neue Spielzeit beziehen, bestehen die letzten Dokumente von Ende August 2022 aus Berichterstattung über die Preisvergabe. Mein Datenkorpus aus diesen fünfzehn Monaten umfasst journalistische Berichterstattung sowie theaterkritische Besprechungen in der deutschsprachigen Tages- und Fachpresse und beläuft sich auf insgesamt 110 Dokumente.

Diesen Korpus habe ich selbstständig qualitativ nach Bewertungsgegenständen, Urteilen, Wertreferenzen, Argumenten und entsprechenden Kriterien untersucht. Im Laufe der Auswertung habe ich Zusammenhänge und Cluster im Code- und Kategoriensystem identifiziert, die eine Ergebnispräsentation anhand bestimmter Bewertungsgegenstände nahelegen. Dabei untergliedern sich Bewertungsgegenstände auf einer ersten Ebene in drei Bereiche: (1) Theater als Kunst im Allgemeinen (»Das Theater«, »Die Kunst«, »Die Literatur«, u.a.), (2) die Institution *Schauspielhaus Bochum* in Gänze (»Programm«, »Intendanz«, »Anerkennung von Expert:innen«, »Ansehen in der Stadt«, »institutionelle Kooperationen«, »Auszeichnungen Institution«, »Qualität des Personals«, u.a.), sowie (3) Einzelne Inszenierungen (»Thema«, »Regie«, »Bühnenbild«, »Kostüm«, »Licht«, »Musik«, »Schauspieler:innen«, »Umgang mit Stoff«, »gesellschaftliche Relevanz«, »Publikumsresonanz« u.a.).

Während sich hier bereits andeutet, *was* alles im Fall der Schauspielkunst bewertet wird, zeigt sich in der separaten Darstellung dieser Gegenstände außerdem die Vielfältigkeit der Kriterien, *wie und wonach* diese jeweils bewertet werden. Erst in dieser systematischen analytischen Rekonstruktion von Gegenständen, Werten und Kriterien wird deutlich, welch komplexen Bedingungen und Herausforderungen sich Theater gegenüber sehen – und das schon bei nur einer Sparte und einer relativ begrenzten Auswahl von relevanten Publika (nur die Sparte Schauspiel, eine Preisvergabe, Kritik in deutschsprachigem Feuilleton und Fachmagazinen). Auch wenn diese Rekonstruktion also klar eingegrenzt ist, lässt die dadurch erkannte Komplexität doch eine kritische Reflexion von konkurrenzsoziologischen Erklärungsmodellen für die Künste zu.

Das Theater des Jahres und Bewertungen während der Spielzeit

Wenn eine einzelne Einrichtung als bestes Theater des Jahres unter vielen gekürt werden kann, müssen sich Bewertungs- und Unterscheidungskriterien dafür nachvollziehen lassen. Im Folgenden werden diese Kriterien rekonstruiert; die Ergebnisse strukturiere ich wie beschrieben nach den Bewertungsgegenständen, die in der Berichterstattung über das *SHBO* über die Spielzeit 2021/22 identifiziert wurden.⁴³ Zunächst führe

43 Die Primärdatenquellen werden mit dem Kürzel des Publikationsorgans und dem Veröffentlichungsdatum im Format Jahr-Monat-Tag (z.B. 220831 für den 31.08.2022) zitiert. Bei monatlichen Magazinen entfällt der Tag. Diese Kürzel werden wie verfolgt

ich in die Begleittexte zu den »Höhepunkten des Jahres« von *Theater Heute* ein und widme mich dann den Berichten und Besprechungen in der Tages- und Fachpresse.

Die Höhepunkte der zurückliegenden Saison werden vor jeder neuen Spielzeit in der Augustausgabe von *Theater Heute* benannt. Die entsprechende Rubrik umfasst Berichte, Kommentare und eine Tabelle der Kritiker:innen und ihrer Stimmen. Bei den »Höhepunkten« wird also nicht eine Jurysitzung mit entsprechendem diskursiven Entscheidungsfindungsprozess einberufen, sondern eine nichtgeheime und namentliche Abstimmung in verschiedenen Kategorien nach dem Prinzip einer einfachen Mehrheit durchgeführt. Das Votum basiert somit hier – wie auch etwa bei neueren Ranglisten in der bildenden Kunst⁴⁴ – auf einer Art Schwarmintelligenz und einer meritokratisch-exklusiven Experteninnendemokratie.

Cornelia Fiedler liefert in ihrer Laudatio für *Theater Heute* eine allgemeine Einordnung des *SHBO* (TH_2208). Die Journalistin und Kritikerin erkennt, dass in Bochum »regelmäßig Theatermomente aufflackern«, die beim Publikum »irgendwas zwischen klug und tröstlich, zwischen Gefühl und Erkenntnis auslösen«. Das *SHBO* biete dabei flexibel sowohl »Ernsthaftigkeit« und Selbstreflexion als auch »viel zu lachen«, bis hin zur »Menschheitscomedy« mit »ganz eigener Ästhetik«.

Das *SHBO* und seine Inszenierungen, so berichtet Fiedler, erhielten Anerkennung aber nicht nur von *Theater Heute*, sondern auch von anderen wichtigen Konsekrationsinstanzen, wie etwa in Form von Einladungen zum Berliner *Theatertreffen*⁴⁵. Diese werden dann auch sogleich als Erfolg der gesamten Intendanz Johan Simons (»zweite TT-Einladung seit 2018/19« nach »zwanzigjähriger Theatertreffen-Pause«) verbucht. Diese diversen Anerkennungsindikatoren werden in Summe als Beleg für eine gewisse Reliabilität der teils opaken Bewertungsverfahren in der Theaterlandschaft angeführt, auf denen ja schon die Juryverfahren nach Schwarmintelligenz beruhen:

»Klar, Juryentscheidungen sind weder besonders repräsentativ noch objektiv, ebenso wenig wie Kritiker:innen-Umfragen. Aber wenn eine Runde von Querköpfen sich trotz stark divergierender Maßstäbe auf etwas einigen kann, sagt das zumindest ein bisschen was über Qualität«.

verwendet: BZ: *Berliner Zeitung*; FAZ: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; NK: *nachtkritik.de*; SZ: *Süddeutsche Zeitung*; taz: *die tageszeitung*; TH: *Theater Heute*; TP: *theater.pur*; W: *Die Welt*; WAZ: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*; WDR: *Westdeutscher Rundfunk*.

44 Vgl. Buckermann, *Vermessung*, 124.

45 Fiedler war von 2020 bis 2021 selber Jurorin beim *Berliner Theatertreffen* und gehörte zwischen 2016 und 2019 zum Auswahlgremium der *Mülheimer Theatertage*.

So stünden hinter der Auszeichnung auch »unterschiedlichste Argumente für und Erzählungen über das Schauspielhaus Bochum«: als »Ort für internationale Gastspiele, Kooperationen und Entdeckungen«, »als Labor für die Zusammenarbeit von Stadttheater und Freier Szene«, »als Theater mit einem diversen, exzellenten Ensemble, das selbst gelegentliche Regie-Ausrutscher durch stoisch starkes Spiel abfedert«, als »Ort für genreübergreifende Produktion, für neue Dramatik, für herausragendes Kanon-Theater«, »etc. pp.«. Dass in dieser Konkurrenzkonstellation also keine eindeutigen Bewertungskriterien angewendet werden, geben die Verantwortlichen hier und anderswo also bereits selbst zu, ohne von der Auszeichnung des einzelnen Besten abzurücken.

Aber auch abseits der Kritiker:innen suche das *SHBO* die Nähe zu (notorisch distanzierten und kritischen) Besucher:innen, schaffe Orte für Experimente und »niedrigschwelligere Projekte« und beziehe auch gezielt Kinder oder Fußballfans in Programm und Programmgestaltung ein. Allerdings kämen auch die notwendigen klassischen Stoffe in Bochum nicht zu kurz, erführen dabei aber einen Bruch an ihrem »neuralgische[n] Punkt«, nämlich dort, wo »die Ideologie einbricht«. Latentem oder manifestem Sexismus oder Rassismus bei Shakespeare, Sophokles und anderen würde etwas »Neues, Eigenes entgegen [gesetzt]« werden. Komplexe Geschlechterreflexionen oder die Entlarvung eines »kolonialen, patriarchalen, unternehmerisch-kapitalistischen Zeitgeists« in einem historischen Originalstoff seien in Bochum nicht nur »pflichtschuldige Zugeständnisse« an einen zeitgenössischen Zeitgeist aus »aufgesetzter wokeness«, sondern »politisches Theater«, weil es »Gesellschaft und Machtverhältnisse verstehen« will.

Das *SHBO*, so die Laudatio in *Theater Heute*, habe den Preis verdient, weil es vorbildliche Potenziale des Schauspiels realisiere: »Einerseits das konsequente, kritisch-politische Nachforschen. Andererseits das Übersetzen in eine je eigene, subtile Ästhetik, die Gesellschaft reflektiert, ihre Thesen aber nicht herausschreit«. Genau an solchen Stellen kann der Preisträger als Paradebeispiel einer ganzen Kunstform angeführt werden, um an diesem Repräsentanten das Ziel und die adäquaten Mittel des gegenwärtigen Theaters vorzuführen.

Diese Lobsschrift liest sich nach Analyse der umfassenden Berichterstattung wie eine Zusammenfassung des massenmedialen und kritischen Diskurses um das *SHBO* in der Spielzeit 2021/22. Auf der einen Seite wird über Intendanz, fachliche Anerkennung, Publikumsresonanz, Personal und dem künstlerischen Umgang mit historischen und zeitgenössischen Stoffen geurteilt, andererseits deutet sich auch die Vielfalt von Werten und Kriterien an, die auch in einzelnen Besprechungen angewendet werden. Daneben werden auch schon erste Aussagen zur Funktion des Theaters als Kunst in einer Gesellschaft gemacht; gleichzeitig wird auf den besonderen Stellenwert einer künstlerischen und ästhetischen Umgangsweise mit allgemeinen Themen wie

Politik, Diskriminierung und sozialem Zusammenhalt hingewiesen. Die Argumentationsstrukturen in Tages- und Fachpresse über die Spielzeit 2021/22 sind aufgrund der Besprechungsanlässe nuancierter und so trägt eine systematische Rekonstruktion an diesem größeren Korpus entscheidend zu einem Verständnis von Bewertungspluralität und Repräsentationsfunktion für ganze Felder bei.

Bewertungen des Hauses und der Intendanz

Besonders zum Auftakt der Spielzeit werden in der regionalen Berichterstattung die selbstgesetzten Ziele des Hauses wiedergegeben. Ein »pralles und herausforderndes Theater« solle einen »Beitrag zur künstlerischen Auseinandersetzung und zum aktuellen politischen Nach-Corona-Diskurs« liefern. Das Angebot suche den direkten Kontakt zum Publikum, denn »zur wirklichen Größe finden« (WAZ_210619) könne es nur »im Wechselspiel« mit dessen Reaktionen. Der Intendant verkündet später zu seiner Vertragsverlängerung, dass er das *SHBO* zu einem Ort machen wolle, »an dem wir gemeinsam erleben, gemeinsam reflektieren und miteinander diskutieren« (zit. nach WAZ_220506). Während die »Welt der Kunst ständig neue Fragen« stelle, widme sich das *SHBO* als »Theater für alle« (zit. nach WAZ_220521) diesen und biete »interessante, spannende Stücke«, die die »Sehnsucht vieler nach guten Geschichten« und nach »Schicksalen, mit denen man sich verbinden kann« (zit. nach WAZ_220610), erfüllten. Dementsprechend biete Intendant Simons einen breiten und reichhaltigen Spielplan für »ermutigende, beglückende, anregende und hinterfragende« (zit. nach WAZ_220826) Gemeinschaftserlebnisse, die es »nirgends sonst« als im Theater gäbe (zit. nach WAZ_221006). Dabei argumentiert Simons dezidiert über sein Haus hinaus für die Relevanz des Theaters im Allgemeinen, denn er sei »überzeugt, dass das Theater notwendiger ist als jemals zuvor – als Ort der Reflexion, der Diskussion, aber auch als Schutzraum für neue Gedanken« (zit. nach WAZ_220826).

Während diese Ziele und Ansprüche vom *SHBO* selber kommuniziert werden, legt die tagesjournalistische Kritik andere Maßstäbe zur Bewertung der Programmierung und der Intendanz an. Hier wird sich etwa zur zweiten Spielzeithälfte gefreut, dass es »ungleich leichter, unterhaltsamer und witziger zugehen [wird] als sonst« (WAZ_220128). Die »vielen sperrigen« Inszenierungen unter Simons Intendanz seien nämlich »oftmals schwer zugänglich« (WAZ_220113) und »vorwiegend bedeutungsschwanger« (WAZ_220114) gewesen, darüber hinaus würden sie »beinhart serviert« und litten unter »einem gehörigen Hang zur Schwermut« (WAZ_220214).

Weil dem Spielplan »die nötige Leichtigkeit« fehle (WAZ_220214), sollen sich sogar immer mehr Zuschauer:innen vom *SHBO* abgewendet haben. Bei einem Stück nach de Sade verließen »nicht wenige Zuschauer«

»fluchtartig« den Saal (WAZ_220113) und selbst ein Kinderstück zu Weihnachten sei ohne Abitur nur schwer zu verstehen gewesen. Diese kritischen Einschätzungen verdichteten sich auch entlang der eingangs erwähnten Debatte im Frühling 2022 um einen anonymen offenen Brief (angeblich aus der Belegschaft) und einer Reihe von Leser:innen-briefen gegen die Arbeit des Intendanten. In dieser Debatte, die auch in überregionalen Medien (*nachtkritik*, *Theater Heute*, *SZ*) aufgegriffen wurde, wurde Simons hauptsächlich vorgeworfen, ein »Theater für das Feuilleton« zumachen, das »in keiner Weise Resonanz in der Stadtgesellschaft« (WAZ_220326) finde oder auch nur suche. Während Kritik an Simons Führungsstil in internen Treffen besprochen wurde, suchten öffentliche Diskussionsveranstaltungen den Dialog mit der so genannten Stadtgesellschaft.

Neben diesen konkreten Debatten, wurde die Leistung des Hauses auch in Gänze bewertet. Das künstlerische Programm stehe in Bochum stellvertretend für breitere Trends, denn »das Sprechtheater wandelt sich«, und es seien »dies aktuelle Tendenzen im Bühnenbetrieb, die man vielerorts wahrnehmen kann« (WAZ_210905). Bochum sei »vorn an der Diskurs-Front dabei« (WAZ_210905). Um die Qualität des Hauses auf einer allgemeinen Ebene hervorzuheben, wurden oft Kooperationen und Einladungen genannt. Während Produktionen des *SHBO* »die regelmäßig in anderen Theatern in Deutschland und Europa gastieren und zu internationalen Festivals eingeladen werden« (WAZ_220506), zeigte etwa die »berühmte Kompanie Nederlands Dans Theater« (WAZ_210619) Inszenierungen in Bochum. Der Regisseur einer »preisgekrönten« Koproduktion mit dem *Schauspielhaus Zürich* sorge in Bochum immer wieder »für Furore« (WAZ_220128). Eine Video-Installation sei »in dieser Form zum ersten Mal in Deutschland präsentiert« worden, nachdem sie auf der *Biennale Arte di Venezia* uraufgeführt worden war (WAZ_210917). Auch eine Choreographin, die mehrfach auf der *Biennale Danza die Venezia* vertreten war, kooperiere in Bochum mit einem »international erfolgreichen« Lichtkünstler (WAZ_211118). Neben diesen Verbindungen zu renommierten Kulturinstitutionen und einem internationalen und diversen Personal (Regisseur:innen »aus neun Ländern«) (WAZ_210619) kooperierte das *SHBO* aber auch mit einem traditionsreichen Fußballverein der Region.

Als »berühmt« oder »preisgekrönt« wurden nicht nur Kooperationspartner:innen oder deren vorherige Wirkungsstätten bezeichnet, sondern auch das aktuelle Personal des Hauses. So inszeniere in Bochum ein »Regie-Star«, der nicht nur »vielfach ausgezeichnet«, sondern auch einer der »angesagtesten Theatermacher auf deutschsprachigen Bühnen« sei (WAZ_210907).⁴⁶ Dieser »gefragte Regisseur« (SZ_210913)

46 Vgl. für die historische Genese und Entwicklung der Figur »Regisseur« (weshalb dann auch dieses Personal problemlos als Star bezeichnet werden kann) und für eine soziologische Rekonstruktion des Feldes der Regie: Denis Hänzli, *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie* (Bielefeld: transcript, 2013).

gelte als »der Shooting-Star der deutschsprachigen Theaterszene und räumt eine Auszeichnung nach der nächsten ab« (WAZ_210913). Inszeniert worden sei wiederum auch der Stoff eines Autors, der »zur Elite der Gegenwartsdramatik« gehöre und mehrfach den *Mülheimer Dramatikerpreis* gewann (WAZ_211202).

Die Berichterstattung rechnet solche individuelle Anerkennung durch andere angesehene Instanzen als Erfolg dem Haus in Gänze zu. Innerhalb einer relationalen symbolischen Ökonomie eines Kulturbetriebs dient hier die Anerkennung seitens anerkannter Dritten als Qualitätsausweis für das *SHBO* und insbesondere seiner Leitung. So stand der Intendant immer wieder im Mittelpunkt, wenn es um größere Fragen der Programmierung, der Zielsetzung, der individuellen Engagements von »Stars« und der Kooperationen mit angesehenen Institutionen ging. Aber auch Preise und andere isolierte Anerkennungserfolge werden dem Intendanten zugeschrieben: »Das neue Leben« ist bereits die zweite Einladung zum Berliner Theatertreffen während der Intendanz von Johan Simons. Zuvor war das Schauspielhaus über 20 Jahre lang nicht beim wichtigsten deutschsprachigen Bühnen-Festival vertreten« (WAZ_220204).

Besonders im Vorfeld der Vertragsverlängerung des Intendanten Simons im Mai 2022 wurden verschiedene Resümees gezogen, um sein Ansehen im Licht der anstehenden Verlängerung zu beschreiben: »Wie so oft während seiner turbulenten, aber niemals spannungsarmen Intendanz sind die Reaktionen gemischt: Während viele Simons-Fans den kommenden Jahren freudig entgegenblicken, sind all jene, die sich einen nahenden Generationenwechsel am Theater gewünscht hätten, enttäuscht« (WAZ_220113). Im März und April 2022 kam es dann zu den erwähnten anonymen Briefen gegen Simons sowie Leser:innenbriefe an die regionale Presse, in denen vehement sowohl für als auch gegen Simons argumentiert wurde.

Dabei ging es insbesondere um den Vorwurf des »Theaters fürs Feuilleton« und die Behauptung, dass die »Stadtgesellschaft« dieses Theater nicht goutiere. Zugunsten von Simons Arbeit wurde schon bereits im Zuge der öffentlichen Kritik ab März 2022 argumentiert (SZ_220518), denn in seiner Intendanz seit 2018 habe es neben »viel Kritikerlob« (WAZ_220113) einerseits endlich wieder die Einladungen zum *Theatertreffen* gegeben, andererseits wurde das Haus schon 2019 zum besten Haus in Nordrhein-Westfalen gekürt (W_220506; NK_220507). Zwei Monate nach der vollzogenen Vertragsverlängerung zwischen Simons und der Stadt Bochum im Mai 2022 wurde das *SHBO* erneut zum besten Theater in Nordrhein-Westfalen gewählt. Wenig später kam noch die Auszeichnung zum Theater des Jahres durch *Theater Heute* hinzu.

Wenn Simons also angeblich ein »Theater für das Feuilleton« produziert habe, dann ungemein erfolgreich: Das *Theatertreffen* versammelt eine Jury aus Theaterkritiker:innen; die Auszeichnung *Theater des Jahres* wird in einer Kritiker:innenumfrage durch die *WELT am Sonntag*

verliehen, genauso wie die »Höhepunkte der Saison« von *Theater Heute*. Über den »theaterpolitisch wichtigen und öffentlichkeitswirksamen Titel« (BZ_220825) sowie über die »große Ehre« (WDR_220825) wurde dann auch breit berichtet. Zitieren ließ sich der nicht unumstrittene Simons dabei mit einem »Plädoyer« (WDR_220825), das sich dezidiert nicht an seine Kritiker:innen richtete, sondern deutlich das Theater als Kunst und als Ort rechtfertigte. In der Pressemitteilung des *SHBO* zur Preisverleihung heißt es dazu:

Trotz der unsicheren Zeiten haben wir mit unserem Publikum eine reichhaltige Spielzeit erleben dürfen. Eine Spielzeit, die gezeigt hat, wie ermutigend, beglückend, anregend und hinterfragend das gemeinsame Theatererlebnis sein kann. Ich bin davon überzeugt, dass das Theater notwendiger ist als jemals zuvor – als Ort der Reflexion, der Diskussion, aber auch als Schutzraum für neue Gedanken.

Bewertung einzelner Stücke

Neben den umfassenderen Berichten und Einschätzungen zur gesamten Institution und der Intendanz stellen Besprechungen von einzelnen Inszenierungen den Großteil meines Samples dar. Weil die Auszeichnung »Theater des Jahres« die »Gesamtleistung eines Theaters der Saison« betrifft, war die bisherige Analyse diesem Kriterium gewidmet. Während diese Gesamtschau mit den oben diskutierten Bewertungen versehen wird, zeigen sich an den einzelnen Inszenierungen – die in Gänze dann eben auch maßgeblich die »Gesamtleistung« definieren – noch andere und komplexere Kriterien und Werte. Weil sie nicht im Einzelnen den Gegenstand der Auszeichnung durch *Theater Heute* betreffen (bei den »Höhepunkten der Saison« wird auch nach Stimmen in den Kategorien Stück, Regie, Performance/Dramaturgie, Bühnenbild, Video, Kostüme, Schauspieler:in, Schauspieler gefragt), führe ich sie hier nicht detailliert aus. Weil das Ausmaß des Tableaus für meine These der Bewertungspluralität allerdings relevant ist, stelle ich zwei Kategorien vor: »Thema Stück« und »Bewertung Stück allgemein«. Offensichtlich handelt es sich dabei um Einschätzungen, die ein Stück *in Gänze* betreffen, doch hat meine Analyse auch gezeigt, dass für einzelne Bestandteile wie Schauspieler:innen, Bühnenbild, Kostüm, Musik u.a. wiederum andere und jeweils unterschiedliche Bewertungsmaßstäbe angelegt werden.

Die Nennung eines Themas fungiert in den Besprechungen auch ohne positive Adjektive als positive Einschätzung eines Stücks. Der Bezug zu einem vermeintlich wichtigen und aktuellen gesellschaftlichen Thema dient hier als Marker für Relevanz, der über theaterhistorische und ästhetische Kriterien hinausgeht. Indem ein Stück sich erkennbar der Reflexion eines Problems oder einer gesellschaftlichen Aufgabe widmet, verweist eine solche Verbindung auch relativ unmittelbar auf

die sozialen und gemeinwohlorientierten Potenziale von Kunst im Allgemeinen und Theater im Speziellen. Die in Frage kommenden Themen sind dabei so vielfältig wie unterschiedlich skaliert. Meine Rekonstruktion zeigt, dass Bezüge am häufigsten hergestellt werden zu als zeitlos geltenden Themen, die gerne an historischen Stoffen verhandelt werden. Dazu gehören etwa ›Der Mensch/Menschsein⁴⁷‹, ›Gemeinschaft‹, ›Wahrheit‹, ›Liebe‹, ›Identität‹, ›Geschlecht‹, Macht‹ und ›Moral‹. Aber auch konkrete Themen und Konjunkturen werden erwähnt, beispielsweise ›mentale Gesundheit‹, ›Digitalität‹, ›Diversität‹, ›Migration‹, ›Rassismus‹, ›Postkolonialität‹. Die Behandlung solcher Themen wird als Leistung eines Stücks, in ihrer Summe als Leistung des Programms und damit wiederum deutlich als Qualitätsmerkmal des Theaters verbucht.

Während diese thematischen Bezüge den Theatermacher:innen durchgängig als positive Leistung zugutegehalten werden, sind qualitative Bewertungen der Stücke auf einem breiteren Spektrum einzuordnen. Hier wird etwa lobend erwähnt, wenn ein Stück ›poetisch‹, ›ästhetisch‹, ›berührend‹, ›faszinierend‹, ›hinterfragend‹, ›experimentierfreudig‹, ›absurd (positiv)‹, ›packend‹, ›sinnlich‹ oder ›ungewöhnlich‹ sei. Negativ wird dann angemerkt, wenn popkulturelle oder historische Verweise »nicht aufgehen« (NK_210911), ein Stück »schnell etwas einschläfernd« (WAZ_210913) wirke, »eine etwas luftige Skizze« (taz_220510) bleibe, ein »Regie-Kauderwelsch« (NK_211008) ausgemacht wird, ein Regisseur »zu viel gewollt« (WAZ_211011) habe, ein Monolog mit »Musik zugeklatscht« (SZ_211012) werde oder ein Abend zwar »interessante Aspekte« habe, aber das »Gesamtkonzept nicht überzeugend« (TP_211031) sei.

Einordnung und Fazit

Anhand der ausgewählten Ergebnisse lassen sich die Forschungsinteressen einerseits nach Konkurrenzkonstellationen und Bewertungspluralität sowie andererseits nach der Repräsentationsfunktion in öffentlichen Expert:innenurteilen differenziert diskutieren. In der Begründung der Preisvergabe ist deutlich, dass schon hier schon Publikumsresonanz, ästhetische Qualität und Expert:innenurteil als jeweils legitime Bewertungsmaßstäbe angewendet werden. Das *SHBO* biete Angebote »zwischen Gefühl und Erkenntnis« oder zwischen Ernsthaftigkeit und Heiterkeit; gleichzeitig überzeuge der kritische Umgang mit historischen Stoffen und die »ganz eigene Ästhetik«. Aber auch andere Qualitätsausweise werden vorgebracht, beispielsweise Festival-einladungen, internationale Kooperationen, der Einbezug freier Szenen, die Zuwendung zur Stadtgesellschaft oder das exzellente Personal. In den Einzelbesprechungen aus der Spielzeit 2021/22 kommt dann noch Lob oder Kritik an der Referenz von aktuellen Themen und gelungenen

47 Hier und im Folgenden nenne ich analytische Kategorien in einfachen Anführungszeichen.

und weniger gelungenen Inszenierungen hinzu. Gefeierte von der Kritik, anerkannt im Feld aber auch beliebt durch niedrigschwellige Angebote, überzeuge das Programm auf ganzer Linie.

Diese »ganze Linie« stellt implizit dar, was ein gutes Theater zu leisten hat. Unter konkurrenzsoziologischen Theoremen werden die entsprechenden Herausforderungen für Kultureinrichtungen und künstlerisches Personal sichtbar. Theater konkurrieren hier nicht nur vor *einem* Publikum um *ein* knappes Gut, sondern befinden sich in unterschiedlichen Konstellationen, die erstens unterschiedliche Gruppen einbeziehen, zweitens unterschiedliche Güter distribuieren und drittens unterschiedliche Bewertungskriterien haben. Einmal wird um das Ansehen und die Eintrittsgelder von Besucher:innen konkurriert, die sich allerdings über unzugängliche Kunst und eine Orientierung an Expert:innenurteilen beschweren. Ein anderes Mal wird um das Ansehen der Expert:innen konkurriert, die sowohl ästhetische, theaterhistorische als auch konzeptuelle Kriterien anlegen. Dann muss ein Intendant um seine Stelle oder um Haushaltsmittel konkurrieren und dafür die lokale Politik entlang deren Verständnis von kultur- und standortpolitischen Zielen überzeugen. Diese Konstellationen sind dabei nicht isoliert voneinander zu betrachten, denn es zeigen sich sowohl widersprüchliche Forderungen – etwa »Theater fürs Feuilleton« und »Theater für Alle« – als auch Verbindungen, etwa in Gestalt der Berücksichtigung von Publikums- und Fachresonanz in kulturpolitischen Entscheidungen. Diese sozialen Ökologien zu navigieren ist auch Aufgabe von Kulturorganisationen, und eine weitere Erforschung von organisationalen und strategischen Antworten auf diese »tensions of mission«⁴⁸ wird ein besseres Verständnis von Kulturorganisationen herstellen, das weit über deren Funktion als künstlerische Konsekrationsinstanz hinausgeht.

Eine Navigation über symbolische Grenzen hinweg ist auch auf einer allgemeinen Ebene von öffentlichen Expert:innenurteilen zentral. Der Fall des *SHBO* veranschaulicht dabei sehr konkret die Funktionen und Mechanismen von professioneller Grenzarbeit für die Künste. In der Rechtfertigung der Urteile wird auf gemeinwohlorientierte Werte genauso Bezug genommen wie auf ästhetische und kunsthistorische Kriterien wie Neuheit oder Passung von Inhalt und Form. Professionelle Grenzarbeit vermag durch das Aufführen positiver gesellschaftlicher Effekte des Theaters deshalb mittelbar notwendige kunstexterne Ressourcen zu mobilisieren. Weil das Theater unterhaltsam oder intellektuell oder spektakulär ist, werden Besucher:innen zu Ticketkäufen motiviert. Weil das Theater wahlweise Gemeinschaft und Inklusion fördert, der politischen Kultur zuträglich ist, allgemeine soziale Probleme kritisch reflektiert, Arbeitsplätze schafft, zu einer lebenswerten Stadt

48 Vera Zolberg, »Tension of mission in American art museums«, in: Paul DiMaggio (Hg.): *Nonprofit Enterprise in the arts. Studies on mission and constraint* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1986), 184–198.

beiträgt oder Tourist:innen in die Stadt lockt, lohnt sich die öffentliche Subvention.

Diese Werbung für ein Haus im Speziellen und dem Theater im Allgemeinen folgt nun nicht ungebrochen den vermeintlichen (und wechselhaften) Bedürfnissen und Wünschen von Besucher:innen oder Politiker:innen. In den Auszeichnungen zum »Theater des Jahres« und in den Einladungen zu Festivals wird neben der Ressourcenmobilisierung auch sichtbar, wie gleichzeitig die Expert:innenautorität über Fragen zur Qualität des Theaters geschützt wird. Gerade nach der harschen Kritik »aus der Stadtgesellschaft«, d.h. von Laien, wirken Ernennungen zum »Theater des Jahres« und Einladungen zu Fachfestivals wie eine Antwort der Expert:innen auf diese Laienkritik. Es bot sich hier eine starke Abgrenzung zu gängigen Vorwürfen gegenüber öffentlich geförderter Hochkultur an, die auf die Behauptung von Bewertungsautorität durch Expert:innen hinausläuft.

Rekonstruktiv lässt sich für diese Form von Grenzarbeit die Formel finden, dass alle vermeintlichen gesellschaftlichen Effekte und Potenziale des Theaters nur über den Weg der autonomen Reproduktion und Bewertung innerhalb des Feldes zu haben sind. Indem professionelle Theaterleute und Kritiker:innen Nützlichkeiten des Theaters abseits einer *l'art pour l'art* aufführen, schützen sie die autonomen Strukturen der Kunst und damit immer auch ihre eigene Deutungshoheit über das Theater und seine Qualität.

Literatur

- Abbott, Andrew. »The problem of excess«. *Sociological Theory* 32/1 (2014): 1–26.
- Alexander, Victoria. »Heteronomy in the arts field. State funding and British arts organizations«. *British Journal of Sociology* 69/1 (2018): 23–43.
- Becker, Howard. »Art as collective action«. *American Sociological Review* 39/6 (1974): 767–776.
- Becker, Howard. *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981.
- Belfiore, Eleonora und Oliver Bennett. *The social impact of the arts*. New York: Palgrave, 2010.
- Boltanski, Luc. *Soziologie und Sozialkritik*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Boltanski, Luc und Laurent Thévenot. *Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilkraft*. Hamburg: Hamburger Edition, 2007.

- Bourdieu, Pierre. »Sozialer Raum und ›Klassen‹«. In: ders., *Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*, 7–46. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Bourdieu, Pierre. *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braumüller, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Brauneck, Manfred. *Die Deutschen und ihr Theater*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Buckermann, Paul. *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*. Weilerswist: Velbrück, 2020.
- Buckermann, Paul. »Art museums and contradicting ecologies. World-views and boundary work«. *Artis Observatio* 2/1 (2023): 7–33.
- Buckermann, Paul. »Lobbying for the arts. Professional boundary work and justifications«. *Sociologia Internationalis* 58/2 (2025), 205–231.
- Buckermann, Paul. »Wofür ist Literatur gut? Rechtfertigungspluralität und Grenzarbeit in Literaturkritik zu Michel Houellebecqs Anéantir«. In: David – Christopher Assmann (Hg.), *Luc Boltanski und die Literatursoziologie*, Wiesbaden: Springer, 2024.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Elfert, Jennifer. *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*. Bielefeld: transcript, 2009.
- English, James. *The economy of prestige. Prizes, awards, and the circulation of cultural value*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Espeland, Wendy und Michael Sauder. *Engines of anxiety. Academic rankings, reputation, and accountability*. New York: Russell Sage Foundation, 2016.
- Espeland, Wendy und Michael Sauder. »Rankings and reactivity. How public measures recreate social worlds«. *American Journal of Sociology* 113/1 (2007): 1–40.
- Gieryn, Thomas. »Boundary-work and the demarcation of science from non-science. Strains and interests in professional ideologies of scientists«. *American Sociological Review* 48/6 (1983): 781–795.
- Hänzi, Denis. *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript, 2013.

- Heintz, Bettina. »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.« Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 45/2 (2016): 305–323.
- Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Stuttgart: utb, 2012.
- Sapiro, Gisèle. »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«. *Poetics* 59 (2016): 5–19.
- Sapiro, Gisèle. »The symbolic economy of the Nobel Prize in literature: how it counters or reproduces modes of domination«. *Poetics* 101 (2023).
- Schiller, Friedrich: »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« In: *Schillers Werke* Band 20, hg. v. : Benno von Wiese, 87–100. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962.
- Schmidt, Thomas. *Die Regeln des Spiels. Programm und Spielplan–Gestaltung im Theater*. Wiesbaden: Springer, 2019.
- Schmidt, Thomas. *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer VS, 2017.
- Simmel, Georg. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992 [1908].
- Simmel, Georg. »Soziologie der Konkurrenz«. *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)* 14 (1903): 1009–1023.
- Stark, David. »Introduction«. In: Ders. (Hg.), *The performance complex*, 2–32. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Stark, David (Hg.). *The performance complex*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Velthuis, Olav. »Symbolic meanings of prices. Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries«. *Theory and Society* 32/2 (2003): 181–215.
- Werron, Tobias. »Direkte Konflikte, indirekte Konkurrenzen. Unterscheidung und Vergleich zweier Formen des Kampfes«. *Zeitschrift für Soziologie* 39/4 (2010): 302–318.
- Werron, Tobias. »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«. In: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), *Georg Simmels große ›Soziologie‹. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*, 227–258. Bielefeld: transcript, 2011.

- Werron, Tobias. »Form und Typen der Konkurrenz«. In: Karin Bürkert, Alexander Engel, Timo Heimerdinger, Markus Tauschek, und Tobias Werron (Hg.), *Auf den Spuren der Konkurrenz. Kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, 17–44. Münster & New York: Waxmann, 2019.
- Zahner, Nina. *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus, 2006.
- Zolberg, Vera. »Tension of mission in American art museums«. In: Paul DiMaggio (Hg.), *Nonprofit Enterprise in the arts. Studies on mission and constraint*, 184–198. New York & Oxford: Oxford University Press, 1986.

Wer hat und wer möchte Zugang zu Konkurrenz in den globalen PerformingArts?

LISA GAUPP

ABSTRACT Der Beitrag untersucht die In- und Exklusionsmechanismen, die die Teilnahme an globalen Konkurrenzverhältnissen, insbesondere bei PerformingArts-Festivals, bestimmen. Bevor Künstler:innen konkurrieren können, entscheiden der Zugang zu Ressourcen sowie mächtige Kurator:innen als Gatekeeper und Vermittler:innen über ihre In- oder Exklusion. Kulturelle Institutionen regulieren globale Konkurrenzverhältnisse und definieren, was als legitime Kunst gilt. Es wird gezeigt, dass diese Prozesse dynamisch und prozessual sind und diskutiert, wie Anerkennungsökonomien, globale Ungleichheiten und institutionelle Mechanismen die Konkurrenzverhältnisse prägen. Strategien wie Solidarität und Partizipation bieten neue Ansätze, um Machtungleichheiten im kulturellen Feld zu adressieren sowie Möglichkeiten zum Ausstieg aus globalen Konkurrenzverhältnissen, indem die Aufstellung der Konkurrierenden neu konfiguriert wird.

Ausgangslage

Auf dem Markt der Möglichkeiten wirkt eine Vielzahl an In- und vor allem an Exklusionsmechanismen, die auch ganz grundlegend bestimmen, ob überhaupt an Konkurrenzverhältnissen auf globaler Ebene teilgenommen werden kann. Bevor jemand in Konkurrenz zu jemand anderem treten kann – also beispielsweise eine Künstler:in, die:der mit anderen Künstler:innen um eine begehrte Einladung zu einem PerformingArts-Festival konkurrieren kann – bestimmen solche In- und Exklusionsprozesse, die unter anderem von mächtigen Gatekeepern (Exklusion) und Vermittler:innen (Inklusion) geprägt sind, ob es überhaupt zu Konkurrenz kommen kann. Die augenscheinlichsten formellen und informellen Schranken, die zu einer Exklusion aus globalen Konkurrenzverhältnissen im kulturellen Feld im Allgemeinen und im Feld der globalen PerformingArts-Festivals im Speziellen führen, sind die (nicht vorhandenen) Zugänge zu Ressourcen wie Finanz- und öffentlichen Fördermitteln, Reisemöglichkeiten einschließlich Visa-bestimmungen, Ausbildungschancen und Beziehungen zu wichtigen Gatekeepern im Feld. Dieser Sammelband geht von einer Pluralität und Widersprüchlichkeit von Konkurrenzverhältnissen in Bezug auf ökonomische Märkte, Ausbildungsstrukturen oder öffentliche Förderstrukturen aus, was vor allem diesen Zugang zu »Ressourcen der Konkurrenz« treffend zusammenfasst. Des Weiteren wirken sich vor allem Anerkennungsökonomien auf Konkurrenzsituationen aus, sofern die

Teilhabe an einer Konkurrenzsituation bereits gegeben ist, also von einer Inklusion in globale Konkurrenzverhältnisse bereits auszugehen ist. In diesem Beitrag werden daher die Mechanismen betrachtet, die die Teilhabe an Konkurrenz verhindern, sowie die Prozesse diskutiert, die eben-diese bei erfolgreicher Teilhabe an Konkurrenzverhältnissen prägen.

Unter der Leitfrage dieses Sammelbandes, wer in den Künsten um welches knappe Gut vor welcher Instanz konkurriert, wird zunächst das Subfeld der PerformingArts-Festivals genauer betrachtet. Die diesen Überlegungen zugrundeliegenden empirischen Studien wurden vor allem in den Jahren 2014–2018 im Feld global agierender, jedoch vor allem in Europa ansässiger, renommierter Performing Arts- und Musik-Festivals durchgeführt. Diese Festivals finden hauptsächlich jährlich statt und werden überwiegend durch öffentliche oder sonstige Drittmittelgeber finanziert, mit Jahresbudgets zwischen wenigen Hunderttausend bis mehreren Millionen Euro. Das Publikum dieser Festivals besteht in der Mehrheit aus einem »typischen Hochkulturpublikum«, das sich vorrangig aus *weißen*, älteren Bildungsbürger:innen zusammensetzt. Es handelt sich ausschließlich um internationale Festivals, die sich als grenzüberschreitend, global, kosmopolitisch und inklusiv präsentieren, da sie »Künstler:innen aus aller Welt« einladen. Als renommiert gelten diese Festivals innerhalb der Theaterszene unter anderem, da sich hier auch die Preisträger:innen des Berliner Theatertreffens präsentieren, deren Auswahl »prägend für die gesamte Auseinandersetzung mit den darstellenden Künsten«¹ ist. Der Schwerpunkt der Expert:inneninterviews lag dabei bei den Kurator:innen der untersuchten 13 Festivals, deren Rolle als Gatekeeper und Vermittler:innen mit Fokus auf die Programmgestaltung untersucht wurde, sprich: welche Künstler:innen und Kunstformen aus welchen Gründen kuratiert wurden.

Im Folgenden wird am Beispiel der untersuchten PerformingArts-Festivals diskutiert, wie bestimmte Mechanismen die Teilnahme an Konkurrenzverhältnissen verhindern können, wie der Zugang zu Ressourcen dazu beiträgt, die Konkurrenz legitim erscheinen zu lassen, und inwiefern globale Ungleichheiten, Machtrelationen und Exklusionsmechanismen die Teilhabe an Konkurrenzverhältnissen beeinflussen. Insgesamt wird verdeutlicht, wie verschiedene Mechanismen der Exklusion und symbolischen Grenzziehung auf globale Konkurrenzverhältnisse einwirken und wie diese Mechanismen durch soziale Institutionen aufrechterhalten werden.

Zudem ist Konkurrenz um knappe Ressourcen und damit die Teilhabe an Konkurrenz nicht für jede:n ein erklärtes Ziel. Einige Ansätze, die sich gegen (globale) Konkurrenzverhältnisse wenden und andere Perspektiven auf das kulturelle Feld zulassen, werden im abschließenden

1

https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/theatertreffen.html.

Abschnitt erörtert. Strategien wie Solidarität, Ermächtigung und Partizipation werden als Wege skizziert, um mit globalen Konkurrenzverhältnissen umzugehen, ohne in einfache Dichotomien zu verfallen.

Pluralität und Widersprüchlichkeit von globalen Konkurrenzverhältnissen bei PerformingArts-Festivals

Bevor wir uns mit den Anerkennungs- und Finanzierungsökonomien² und weiteren im Feld wirkenden Prozessen rund um Konkurrenzverhältnisse widmen, ist es sinnvoll, das Subfeld der globalen PerformingArts-Festivals näher in den Blick zu nehmen. In der hier betrachteten Festivalszene finden verschiedene Konkurrenzprozesse statt, die ihrerseits voraussetzen, dass die beteiligten Akteur:innen bereits einen Zugang zu diesem kulturellen Feld besitzen, das heißt überhaupt an Konkurrenzverhältnissen teilhaben (können). Dies bedeutet nicht, dass alle Akteur:innen die gleichen Ressourcen haben, um sich durchsetzen zu können, sondern lediglich, dass sie in das Feld der PerformingArts-Festivals inkludiert sind und in gewissem Maße den geforderten Habitus erworben haben, um in diesem Feld zu konkurrieren.³ Weiterhin bewegen sie sich bereits innerhalb von »Positionen der Macht und Ohnmacht in einem sozialen Raum, [...] die mit ungleichen Zugängen zu Bildung und Arbeit, ökonomischen Ressourcen, politischer Macht, demokratischer Mitbestimmung und gesellschaftlicher Anerkennung verbunden«⁴ sind.

Das Fallbeispiel der globalen PerformingArts-Festivals ist wie jedes andere kulturelle Subfeld des allgemeinen kulturellen Feldes nach eigenen Anerkennungs- und Finanzierungsökonomien strukturiert⁵. So sind ökonomische Märkte und öffentliche Förderstrukturen, aber auch Ausbildungsstrukturen, in vielen Fällen ausschlaggebend dafür, wer in welcher Weise um die notwendigen Ressourcen konkurrieren kann. Außerdem bestimmen Gatekeeper und die im Feld wirkenden Anerkennungsökonomien mit, wie der Kampf um Ressourcen für die einzelnen Akteur:innen ausgeht.

Bei den hier fokussierten globalen PerformingArts-Festivals handelt es sich überwiegend um in Europa und anderen *westlichen* Ländern stattfindende oder zumindest von *westlichen* Förderorganisationen finanzierte Festivals, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, »globale«

2 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 8. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982).

3 Ebd.

4 Mirjam Hoffmann u.a., »Raum. Macht. Inklusion. Einführung zum Tagungsband der 35. Inklusionsforscher:innen-Tagung 2022 in Innsbruck«, in: Mirjam Hoffmann u.a. (Hg.), *Raum. Macht. Inklusion. Inklusive Räume erforschen und entwickeln* (Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 2023), 19.

5 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*.

Kunstformen aus dem weit gefassten Bereich der darstellenden Künste zu produzieren. Performing Arts umfassen beispielsweise Musik- und Theaterproduktionen, *Site-Specific Performances*, performative Installationen oder diskursive Formate.⁶ Wie gezeigt wird, unterliegt die Definition der Kunstformen, die in diesen Kontexten als Performing Arts anerkannt werden, ähnlichen Anerkennungsökonomien, die auch weiteren im Feld wirkenden Konkurrenzverhältnissen zugrunde liegen. Gleiches trifft auf die Definition des ›Globalen‹ zu. Obgleich auf der Ebene der inkludierten Kunstformen seitens der Festivals propagiert wird, dass sie eine ›globale‹ Diversität kultureller Ausdrucksformen umfassten und auch die Ebene der inkludierten Künstler:innen eine ›gerechte Repräsentation‹ verschiedenster Hintergründe, Communities, Länder usw. – also ebenfalls eine ›globale Diversität‹ – aufweise, konnte ich an anderer Stelle zeigen, dass der Kreis der inkludierten Kunstformen und Künstler:innen alles andere als ›global‹ ist, sondern vielmehr eurozentrische und *westlich* ausgerichtete Homogenisierungs- und Kanonisierungstendenzen aufweist.⁷

Dies führt zur Frage, wie und auf welchen Ebenen in diesem Subfeld konkurriert wird, um als Teil dieses Kanons inkludiert zu werden. Die Konkurrenzverhältnisse zwischen den Künstler:innen sind dabei eng mit den Konkurrenzverhältnissen zwischen den Festivals oder vielmehr den Festivalkurator:innen verbunden. Die Künstler:innen konkurrieren untereinander darum, auf einem oder gar mehreren kooperierenden Festivals produziert zu werden. Sie konkurrieren demnach um die Gunst der Kurator:innen, die als Gatekeeper fungieren, und um die entsprechenden Fördermittel, die von den Kurator:innen kontrolliert werden. Diese Kontrolle wird von den Kurator:innen hauptsächlich durch die kuratorische Ausrichtung des jeweiligen Festivals ausgeübt, anhand derer Kurator:innen argumentieren (können), welche:r Künstler:in dazu passt und inkludiert wird oder wer nicht und damit exkludiert bleibt. Das Renommee der:s Kurators:in gilt dabei mit ihrem jeweiligen sozialen Kapital als Türöffner zu den Fördergeldern, die sie einwerben können und entsprechend an die Künstler:innen ausschütten können – oder eben nicht. Somit konkurrieren auch die Kurator:innen bzw. die Festivals miteinander um öffentliche, vor allem international oder zumindest europaweit kanalisierte Fördermittel und damit auch um die Definitionsmacht, welche Kunstformen als ›global‹ anerkannt werden. In diesem Subfeld der Performing Arts-Festivals sind die wirkenden Konkurrenzverhältnisse demnach

6 Vgl. Lisa Gaupp, »The ›West‹ versus ›the rest‹?: Festival curators as gatekeepers for sociocultural diversity«, in: Victoria Durrer und Raphaela Henze (Hg.), *Managing culture: Reflecting on exchange in global times* (Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2020), 127–153.

7 Vgl. Gaupp, »The ›West‹ versus ›the rest‹?«; Lisa Gaupp, »How to curate diversity and otherness in global performance art«, in: Lisa Gaupp und Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and otherness* (Warschau: De Gruyter, 2021), 289–320.

eng mit Bewertungs- und Vergleichspraktiken verknüpft.⁸ Im Folgenden werden zunächst die Konkurrenzverhältnisse um die Gruppe von Gatekeepern mit Theorien der Sozialen Netzwerkanalyse näher betrachtet. Anschließend wird näher auf die Bewertungsmechanismen eingegangen, mithilfe derer Kurator:innen und Förderorganisationen kontrollieren, was als »global bewertet wird, um knappe Güter geordnet zu verteilen.⁹ Dabei sind »Beobachtungsregime« relevant, die als »konsistente Architektur der Ordnungsbildung«¹⁰ regeln, was überhaupt wie bewertet und geordnet wird.

Die Gruppe der Kurator:innen, die diese Konkurrenzverhältnisse prägen, ist international betrachtet verhältnismäßig klein. Sie agieren im Subfeld der Performing Arts-Festivals sowohl als Gatekeeper als auch als Vermittler:innen. Diese Begriffe sind entscheidend für die Analyse von Machtverhältnissen in Netzwerken.¹¹ Als Gatekeeper gelten Personen, die eine entscheidende Position bei der Gewährung oder Verweigerung des Zugangs zu einem Netzwerk innehaben. Zum Beispiel kann ein:e Kurator:in entscheiden, welche:r aufstrebende:r Künstler:in bei ihrem Festival produziert wird und so Zugang zum internationalen Festivalnetzwerk erhält, und welche:r Künstler:in nicht.¹²

Becker sieht die Rolle eines Gatekeepers in *Art Worlds* in der Machtausübung durch Kontrolle des Zugangs zu wertvollen Ressourcen.¹³ In der Sozialen Netzwerkanalyse ist ein Gatekeeper hingegen eine Art Vermittler:in. Ein:e Kurator:in fungiert demnach als Vermittler:in, indem sie:er den Kontakt zwischen einer:m Künstler:in und einem anderen Gatekeeper oder einer ähnlichen Person herstellt. Vermittler:innen planen und handeln auf der Grundlage von Machtentscheidungen.¹⁴ Macht wird durch die Zuweisung von Unterschieden etabliert und aufgelöst, indem Kontrolle ausgeübt und Abweichungen sanktioniert werden. Dies kann zu Standardisierung und damit zu Kanonisierung führen.

8 Vgl. David Stark, *The performance complex. Competition and competitions in social life* (Oxford: Oxford University Press, 2020); Bettina Heintz, »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.« Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 45, Nr. 5 (2016): 305–323.

9 Georg Simmel, *Über sociale Differenzierung: Sociologische und psychologische Untersuchungen* (Leipzig, Duncker & Humblot, 1890); Tobias Werron, »Knappheitsnationalismus. Globale Vergleiche als Instrumente partikularistischer Weltauffassungen«, in: Hannah Bennani u.a. (Hg.), *Global beobachten und vergleichen. Soziologische Analysen zur Weltgesellschaft* (Frankfurt: Campus, 2020), 113–139.

10 Paul Buckermann, *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst* (Weilerswist: Velbrück, 2020), 19.

11 Vgl. Ronald S. Burt, »Structural holes and good ideas«, *American Journal of Sociology*, 110, Nr. 2 (2004): 349–399.

12 Vgl. Gaupp, »The ›West‹ versus ›the rest‹?«.

13 Howard Saul Becker, *Art worlds* (Berkeley: University of California Press, 2008 [1982]), 93 ff.

14 Vgl. Ronald S. Burt, *Structural holes: The social structure of competition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992).

Zum Beispiel wird »in der Musikpraxis die Position des Vermittlers unter anderem als Multiplikator bezeichnet«¹⁵. Informationen werden von der:em Vermittler:in an andere Netzwerkmitglieder weitergegeben.

Darüber hinaus werden Informationen von außerhalb des Netzwerks oder aus anderen Netzwerken durch die:den Vermittler:in kommuniziert. Die:der Vermittler:in kann damit sogenannte strukturelle Löcher¹⁶ – Lücken in den sozialen Beziehungen zwischen Netzwerkmitgliedern – schließen. Doch die:der Vermittler:in überbrückt nur strukturelle Löcher in eigenem Interesse und fungiert somit als Gatekeeper im Sinne von Becker¹⁷ für schwächere Netzwerkmitglieder, die von den Entscheidungen der:des Vermittlers:in abhängig sind, wenn sie in das Netzwerk aufgenommen werden wollen.¹⁸ Hier ist also Konkurrenz maßgeblich abhängig davon, welche Beziehungen ein:e Künstler:in zu den Gatekeepern aufweist, bzw. welche Position im Netzwerk der globalen PerformingArts-Festivals eingenommen werden kann (wie eng die Beziehung zum Gatekeeper ist, welche strukturellen Löcher zwischen Gatekeeper und Künstler:in liegen, wie hierarchisch oder auch vertrauensvoll die Beziehung ist usw.). Auf der Mikroebene der Konkurrenzverhältnisse sind demnach die Beziehungen der:s Vermittlers:in und deren Beziehungen zu anderen Kurator:innen oder Künstler:innen relevant.

Macht spielt eine Schlüsselrolle im Sinne der Sozialen Netzwerkanalyse, da sie die Fähigkeit der:s Vermittlers:in umfasst, gleichzeitig verschiedene Ebenen von Netzwerken zu verstehen und im Kontext »multiplexer Netzwerkstrukturen« zu denken. »Multiplex« bezieht sich dabei auf »geschichtete Beziehungen«¹⁹, die im kuratorischen Vermittlungsprozess auf verschiedenen Ebenen stattfinden, zum Beispiel durch den Zugang zu Künstler:innennetzwerken, durch Verbindungen zu Förderorganisationen, durch den Eintritt in politische Netzwerke usw. Im internationalen Netzwerk der PerformingArts-Festivals haben einige Kurator:innen stärkere Positionen als andere inne. Mit anderen Worten: Je nach Fähigkeit, Netzwerkstrukturen auf multiplexer Ebene zu nutzen, können sie mehr Macht ausüben als andere. Damit ist auf der Makroebene die Position der:s Vermittlers:in im Netzwerk der PerformingArts-Festivals ausschlaggebend für ihren Einfluss auf die Teilhabemöglichkeiten an globalen Konkurrenzverhältnissen.

Eine weitere Netzwerkebene aus Mesoperspektive sind die Festivals und ihre Konkurrenzverhältnisse untereinander. Aus finanziellen Gründen – beispielsweise um teure aber ästhetisch visionäre

15 Lutz Dollereder, *Netzwerkbildung im Musiksektor von Niedersachsen: Funktionsweisen und Mechanismen Sozialer Formationen* (Lüneburg: Leuphana University of Lüneburg, 2008), 60.

16 Vgl. Burt, *Structural holes*.

17 Vgl. Becker, *Art worlds*.

18 Vgl. Gaupp, »The ›West‹ versus ›the rest‹?«.

19 Dollereder, *Netzwerkbildung*, 167.

Eigenproduktionen²⁰ durch Koproduktionen zu umgehen – finden sich häufig verschiedene Festivals in Produktionsnetzwerken zusammen und konkurrieren somit nicht gegeneinander. »Um zu verhindern, daß Konkurrenz zu unrentablem oder allzu konfliktreichem Wettbewerb führt, können sich die Wettbewerber absprechen, um gleiche Chancen für alle zu schaffen, d. h. sie bilden ein Kartell.«²¹ Eine Folge dieser Strategie ist es einerseits, dass es weniger Performance-Gruppen und weniger Produktionen im Festivalkalender gibt. Andererseits kann dies dazu führen, dass Festivals ihre Individualität und ihre einzigartige Position im Feld verlieren. Eine kanonisierte Aufführungslandschaft entsteht, bei der dieselben Gruppen bei einem Großteil dieser Festivals produziert werden. Dennoch existieren neben den genannten finanziellen Bedenken weitere, positive Aspekte einer solchen nicht-konkurrierenden Zusammenarbeit. Beispielsweise ist es vergleichsweise einfacher für noch nicht etablierte Künstler:innen, ins Feld inkludiert zu werden, wenn sie lediglich den Zugang zu einem Gatekeeper etablieren müssen, die:der als Vermittler:in den Zugang zu den Partner:innenfestivals garantiert.²²

Im Fall der ›globalen‹ PerformingArts-Festivals wird jedoch der Schließungsprozess nach außen zumeist für nicht-*westliche* Künstler:innen und auch für nicht-*westliche* Kurator:innen umso prägnanter: Nicht nur mussten die Vertreter:innen nichteuropäischer Festivals – beispielsweise des durch die Europäische Kommission finanzierten Produktionsnetzwerks *Nxt.stp*²³ – die Anreise zu Netzwerktreffen selbst bezahlen, sie hatten auch keinen Einfluss darauf, welche Künstler:innen produziert wurden.²⁴

Ein solches Netzwerk scheint ein geschlossener Kreis zu sein, der zwangsläufig einen europäischen Kanon der PerformingArts erleichtert. Dies relativiert sich jedoch, weil *Nxt.stp* nicht das einzige Netzwerk ist, an dem diese Festivals teilnehmen. Kurator:innen kommen in verschiedenen nicht-institutionellen Netzwerkgruppen zusammen. So werden kontinuierlich neue Netzwerkkontexte etabliert, die wiederum die Position der:s jeweiligen Kurators:in als Vermittler:in stärken. Die Soziale Netzwerkanalyse zeigt, dass mit jedem neuen Projekt das Netzwerk erweitert wird, insbesondere da die ehemaligen Netzwerkpartner:innen aufgrund des Vertrauens, das sie im Rahmen des früheren Projekts aufgebaut haben, immer noch enge Bindungen zur:m Kurator:in haben.²⁵

20 Jennifer Elfert, *Theaterfestivals: Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells* (Bielefeld: transcript, 2009), 127.

21 Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen* (Berlin: Akademie-Verlag, 2006), 266.

22 Vgl. Gaupp, »The ›West‹ versus ›the rest?«.

23 Vgl. NXTSTP, »NXTSTP: A network of European performing arts festivals.« <https://www.nxtstp.eu>, abgerufen am 21.01.2019.

24 Vgl. Gaupp, »The ›West‹ versus ›the rest?«.

25 Vgl. Charles Kadushin, *Understanding social networks: Theories, concepts, and findings* (New York: Oxford University Press, 2012).

So sind die in diesem Feld wirkenden Konkurrenzverhältnisse hochkomplex und dynamisch sowie abhängig unter anderem von der Art und Intensität der Netzwerkbeziehungen wie auch von der Position des Gatekeepers und der:s Vermittlers:in. Diese wird wiederum davon mit beeinflusst, wie beispielsweise die jeweilige Mission der Förderorganisationen oder die Finanzierungsmodelle der Festivals, also ihre Finanzierungsökonomien, beschaffen sind.²⁶

Diese Konkurrenzverhältnisse auf Mikro-, Makro- und Mesebene sind weiterhin verbunden mit der Konkurrenz zwischen den Kurator:innen um die Definitionsmacht des etablierten Kunstbegriffes, was wiederum eng verbunden ist mit den anerkannten Kunstbegriffen von Dritten, etwa von fördermittelgebenden Organisationen. Hier geht es vor allem darum, das jeweilige Verständnis davon, was zu ›globalen‹ PerformingArts zählt, durch das Setzen von symbolischen Grenzbeziehungen²⁷ zu einer Institution zu festigen. Wie solche Bewertungs- und Vergleichsmechanismen zur Exklusion aus globalen Konkurrenzverhältnissen beitragen, ist Thema des folgenden Abschnitts. Zunächst wird betrachtet, wie Kurator:innen als Gatekeeper und Vermittler:innen den herrschenden Kunstbegriff etablieren können, dem die Künstler:innen sich zumindest in einem gewissen Maße beugen müssen, um überhaupt in die Konkurrenzverhältnisse im Subfeld inkludiert zu werden.

Nach Bourdieu können Kurator:innen als kulturelle Vermittler:innen beschrieben werden, die definieren können, was legitime und illegitime Kunst ist.²⁸ Sie zeichnen sich durch eine gewisse fachliche Expertise zum Wert von Kunst aus, womit sie den herrschenden Kunstgeschmack prägen.²⁹ Basierend auf ihrem persönlichen Habitus, der kulturelles Kapital und subjektive Dispositionen umfasst, weisen Kurator:innen einer Kunstform oder einer:m Künstler:in kulturelle Legitimität zu. Auf die gleiche Weise können sie exkludieren, indem sie sie Illegitimität konstruieren.³⁰ Auch hinsichtlich des Publikums fungieren sie als mächtige kulturelle Vermittler:innen, die Informationen in Form von Bedeutungen und Werten von Kunstbegriffen und Künstler:innen filtern.³¹

Auch in diesen Prozessen ist somit wieder die Art der Beziehung zwischen den einzelnen Akteur:innen ausschlaggebend. Wie eine jeweilige Beziehung gestaltet ist, hängt in großem Maße davon ab, welche

26 Vgl. Gaupp, »The ›West‹ versus ›the rest‹?«; Gaupp, »How to Curate Diversity and Otherness«.

27 Vgl. Michèle Lamont, *Money, morals, and manners: The culture of the French and American upper-middle class* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

28 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*.

29 Jennifer Smith Maguire und Julian Matthews, »Introduction: Thinking with cultural intermediaries«, in: Jennifer Smith Maguire und Julian Matthews (Hg), *The cultural intermediaries reader* (Los Angeles: Sage, 2014), 2.

30 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*.

31 Vgl. Mike Featherstone, *Consumer culture and postmodernism* (London: Sage, 2007).

Bedeutungen transportiert oder gefiltert werden³² und inwiefern diese Bedeutungen durch Konventionen stabilisiert³³ oder sogar institutionalisiert³⁴ werden. Laut Becker werden solche Konventionen einer *Art World* in einem mehrstufigen Prozess zunächst in Interaktionen zwischen verschiedenen Akteur:innen konstruiert, bei dem die sozialen, politischen, ästhetischen und wertenden Kriterien meist nicht in Frage gestellt werden. Kurator:innen und weitere Gatekeeper einer *Art World* verhandeln in einem weiteren komplexen Interaktionsprozess die symbolischen Bedeutungen dieser Kriterien als Konventionen.³⁵ Für alle Mitglieder einer *Art World* dienen die so etablierten Konventionen als kollektiver Interpretationsrahmen für die Bewertung beispielsweise von Kunstformen.³⁶

Die Kriterien wirken durch Institutionalisierung zwar normativ und ändern sich nur sehr langsam, können jedoch mit der Zustimmung der Mehrheit in einer *Art World* geändert oder verworfen werden, sofern das Biegen oder Brechen von Konventionen den Gatekeepern mehr sozialen Status und Macht verspricht.³⁷ Gänzlich innovative Konventionen können allerdings nur von so genannten »Mavericks« innerhalb eines »adequate organisational support system«³⁸ erfolgreich und nachhaltig in eine *Art World* eingeführt werden, wenn sie bestimmte Konventionen selektiv brechen, aber dennoch den restlichen Regeln der *Art World* folgen. Für die Akteur:innen ist demnach wieder der Erwerb eines bestimmten Habitus entscheidend, um in einem Feld akzeptiert zu werden und den notwendigen sozialen Status zu repräsentieren – das heißt, um an den Konkurrenzverhältnissen im Feld partizipieren zu können.

Exklusion aus Konkurrenz: Was macht ein Konkurrenzverhältnis in globaler Perspektive legitim?

Nun betrachten wir die Mechanismen, die eine Teilhabe an einem wie auch immer gearteten Konkurrenzverhältnis verhindern. Trägt der Zugang zu »Ressourcen der Konkurrenz« dazu bei, dass ein Konkurrenzverhältnis in globalisierter Perspektive legitim ist, Akteur:innen sich

32 Harrison C. White, *Identity and control: A structural theory of social action* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), 65f.

33 Becker, *Art worlds*, 42.

34 Vgl. Peter L. Berger und Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie* (Frankfurt am Main: Fischer, 1994).

35 Vgl. Becker, *Art worlds*.

36 Rainer Diaz-Bone, »Einführung in die Soziologie der Konventionen«, in: Rainer Diaz-Bone (Hg.), *Soziologie der Konventionen* (Frankfurt am Main: Campus), 9–41, hier S. 23.

37 Vgl. Lisa Gaupp und Volker Kirchberg, »Kulturelle Diversität in den Künsten zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft«, in: Lutz Hieber (Hg.), *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten* (Wiesbaden: VS Springer, 2017), 377–388.

38 Becker, *Art worlds*, 242f.

also mit verschiedenen Kapitalzusammensetzungen³⁹ an Konkurrenz beteiligen können? »Ressourcen der Konkurrenz« beschreiben dabei diejenigen Ressourcen (beispielsweise ein bestimmter Habitus), die jemand benötigt, um überhaupt konkurrieren zu können, im Gegensatz zu den Ressourcen (beispielsweise finanzielle Mittel), um die konkurriert wird. Die Konkurrenz um die »Ressourcen der Konkurrenz« vollzieht sich dabei durch ähnliche Mechanismen wie die Konkurrenz um Ressourcen, jedoch häufig nicht ganz so offensichtlich. Zugrunde liegen bei beiden Konkurrenzverhältnissen ungleiche Machtrelationen. Um uns der Frage zu stellen, wer überhaupt unter globalisierter Perspektive konkurrieren kann, erscheint es daher sinnvoll, einige Gedanken zu den Dynamiken globaler Ungleichheiten und Machtrelationen sowie zu Mechanismen der Exklusion zu sammeln.

Bereits in den ersten, für ihre eurozentrische Verankerung und damit verbundenen sozialen Ungleichheiten auf globaler Ebene kritisierten⁴⁰ soziologischen Theorien der Moderne wird ein Zusammenhang zwischen der Ausbildung von und entsprechender In- oder Exklusion in verschiedene/n Funktionssysteme/n der Gesellschaft und der »Genese von Ungleichheit«⁴¹ angenommen. Auch weitere »Formen der gesellschaftlichen Struktur und Ordnungsbildung, die für gesellschaftliche Ungleichheit verantwortlich sind«⁴² – wie beispielsweise Nation, Klasse oder *race* bzw. Ethnizität – werden bis heute beispielsweise in den intersektionalen Studien⁴³ als Exklusionsmechanismen, die soziale Ungleichheiten (re-)produzieren, umfangreich diskutiert. Nicht zuletzt dienen so genannte Leitunterscheidungen der theoretischen Erklärung von In- und Exklusionen im weiten Feld der Gesellschaftstheorien.

Auch in dem hier betrachteten Feld finden vielfältige Exklusionsprozesse auf verschiedenen Ebenen statt, die bestimmte Akteur:innen von vornherein aus Konkurrenzverhältnissen ausschließen. Hier wären für das Subfeld der PerformingArts beispielsweise Visaregelungen zu nennen, die darüber mitentscheiden, ob jemand Zugang zu den »Ressourcen der Konkurrenz« erhält, zum Beispiel durch eine Europatournee. Ein weiteres Beispiel ist die Exklusion von politischer Teilhabe durch die »falsche« Staatsbürgerschaft, die eine Mitgestaltung kulturpolitischer

39 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*.

40 Vgl. Gurminder K. Bhambra, *Rethinking modernity: Postcolonialism and the sociological imagination* (New York: Palgrave, 2007).

41 Rudolf Stichweh, *Inklusion und Exklusion. Studien zur Gesellschaftstheorie* (Bielefeld: transcript, 2016), 207.

42 Ebd., 208.

43 Vgl. Kimberlé Crenshaw, »Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, *University of Chicago Legal Forum*, 1, Nr. 8 (1989): 139–167; Nina Degele und Gabriele Winker, »Intersektionalität als Mehrebenenanalyse« (2007), <http://www.sozio-logie.uni-freiburg.de/personen/degele/dokumente-publikationen/intersektionalitaet-mehrebenen.pdf>, abgerufen am 08.11.2014.

Rahmenbedingungen wie Förderleitlinien durch die Teilnahme an politischen Wahlen verhindert.

Im untersuchten Subfeld der PerformingArts existieren kaum explizite Exklusionen, beispielsweise in Form staatlicher Zensur. Exklusion findet vielmehr subtil, häufig unbewusst und vor allem auf symbolischer Ebene statt. Einer der machtgeladensten Exklusionsprozesse im Subfeld der PerformingArts, der mitbestimmt, wer überhaupt unter globalisierter Perspektive konkurrieren kann, betrifft diskursive und performative symbolische Unterscheidungen,⁴⁴ die festlegen, welchen Kunstformen und Künstler:innen ›globale‹ Legitimität zukommt. Auch Bourdieu verweist auf die symbolische Macht, die sozialer Schichtung eine solche kulturelle Dimension zuerkennt.⁴⁵

Wie beschrieben etablieren machtvolle Kurator:innen Konventionen im Feld. Diese Kurator:innen sind also nicht nur als Gatekeeper machtvoll, sondern ebenfalls im Hinblick auf ihre Definitionsmacht von Konventionen. Diese Konventionen können unter bestimmten Umständen und mittels bestimmter Relationen institutionalisiert werden.⁴⁶ Aufbauend auf früheren Verständnissen von sozialen Institutionen lassen sich diese definieren als »intertemporal social arrangements that shape human relations in support of particular values«.⁴⁷ Dies bedeutet, dass soziale Institutionen diachron in der Zeit wirken sowie kollektiv – das heißt intersubjektiv – geteilt werden und durch menschliche Interaktionen zumindest zu einem gewissen Anteil soziale Ordnung (re-)produzieren.⁴⁸

Für die Betrachtung von Konkurrenzverhältnissen ist vor allem der letzte Punkt dieser Definition von Interesse, der die Unmöglichkeit von Wertfreiheit von sozialen Institutionen betrifft. Im Folgenden werden soziale Institutionen, deren Wertfreiheit als unmöglich anerkannt wird, als kulturelle Institution bezeichnet. Beispielsweise sind im Neo-Institutionalismus Wertvorstellungen, Interessen und Symbole relevant für die Konstruktion einer sozialen Ordnung und Bedeutungen in Legitimierungsprozessen.⁴⁹ Auch berücksichtigt der Neo-Institutionalismus neben der sozial verpflichtenden Macht von etablierten Regularien, Normen und Rollenerwartungen kulturell-kognitive Dimensionen sozialer Institutionen im Umfeld oder innerhalb einer Organisation, die das Handeln dieser Organisation beeinflussen.

44 Vgl. Michèle Lamont u.a., »Symbolic boundaries«, *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Bd. 23 (2015): 850–855.

45 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*.

46 Vgl. Olli Herranen, *The invisible order. A relational approach to social institutions* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002).

47 Joseph Jupille und James A. Caporaso, *Theories of institutions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 3.

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. Paul J. DiMaggio und Walter W. Powell, »The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields«, *American Sociological Review* 48, Nr. 2 (1983): 147–160.

Ebenso wird die individuelle Interpretationsmöglichkeit von solch sozial geteilten Wertvorstellungen anerkannt wie auch, dass die symbolische Macht der Legitimierung von unterschiedlichen sozialen Positionen im Feld ausgeübt werden kann.⁵⁰

Zudem widmen sich verschiedene Autor:innen der Kulturosoziologie einem kulturell geprägten Verständnis von sozialen Institutionen. Für Rehberg sind Institutionen »somit Vermittlungsinstanzen kultureller Sinnproduktion, durch welche Wertungs- und Normierungs-Stilisierungen verbindlich gemacht werden.«⁵¹ Dabei bleibt es wichtig, dass zwar verschiedene »Leitideen« innerhalb einer Institution wirkmächtig gemacht werden, jedoch auch ihre Dekonstruktionen und Widersprüchlichkeiten als »Leitdifferenzen«⁵² beinhalten.

Wenn die individuell mit bestimmten Institutionen verknüpften Bedeutungen durch symbolische Grenzziehungen⁵³ jemand anderem aus einer machtvolleren Position aufgezwungen werden, können kulturelle Institutionen als machtvolle Normierungen sowohl der Inklusion als auch der Exklusion dienen,⁵⁴ denn durch symbolische Grenzziehungen können Status akquiriert und Ressourcen monopolisiert werden. Im Gegensatz zu symbolischen Grenzen drücken sich soziale Grenzen in ungleichem Zugang zu und ungleicher Verteilung von Ressourcen aus. Symbolische Grenzen können allerdings bei sozialem Konsens in eine soziale Grenze umgewandelt und beispielsweise in sozialer Exklusion sichtbar werden.⁵⁵

Wer überhaupt Zugang zu Konkurrenzverhältnissen im Feld der globalen PerformingArts hat, wird – wie dargelegt – einerseits über die soziale Grenze des ungleichen Zugangs zum Feld (beispielsweise durch Visaregularien) und durch ungleiche Verteilung von Ressourcen (beispielsweise Zugriff auf Fördermittel, Beziehungen zu den Gatekeepern usw.) beeinflusst. Andererseits wirken verschiedene Bewertungsmechanismen mittels symbolischer Grenzziehung weiter auf soziale Exklusionsmechanismen ein. »Institutionen sind dauerhaft gewordene Machtbeziehungen«⁵⁶ und durch Vergleichs- und Bewertungsmechanismen⁵⁷ wird ein Konsens etabliert darüber, was als kulturelle Institution des ›Globalen‹ an Legitimität gewinnt, was also als ›global‹ gelten kann.

50 Vgl. W. Richard Scott, *Institutions and organizations. Ideas, interests, and identities* (Los Angeles: Sage, 2014), 56–85.

51 Karl-Siegbert Rehberg, *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen* (Baden-Baden: Nomos, 2014), 54.

52 Ebd., 68.

53 Vgl. Lamont, *Money, morals, and manners*.

54 Vgl. Lisa Gaupp, »Social Studies«, in: Jonas Weber und Florian Nesselhauf (Hg.), *Handbuch Kulturwissenschaftliche ›Studies‹* (Berlin: De Gruyter [erscheint 2024]).

55 Vgl. Michèle Lamont und Virág Molnár, »The study of boundaries in the social sciences«, *Annual Review of Sociology* Jg. 28 (2002): 167–195, hier S. 169.

56 Rehberg, *Symbolische Ordnungen*, 71.

57 Vgl. Oliver Berli u.a. (Hg.) *Bewertungskulturen* (Heidelberg: Springer, 2021); Stefan Nicolae u.a. (Hg.), *(Be-)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit* (Heidelberg: Springer, 2019); Anne K. Krüger, *Soziologie des Wertens und Bewertens*

Eine gewichtige symbolische Differenzierung, die häufig eine Seite abwertet und für die Frage, wer in globalisierter Perspektive überhaupt an Konkurrenzverhältnissen partizipieren kann, von hoher Relevanz ist, ist die Dichotomie von ›Globalem Norden‹ und ›Globalem Süden‹. Wenngleich das Konzept des ›Globalen Südens‹ explizit nicht die Abwertungen ersetzen soll, die frühere Begrifflichkeiten wie ›Entwicklungsländer‹ beinhalten, sondern vielmehr »weltweit durch Armut, Ungleichheit, Ausbeutung und Rassismus gekennzeichnete Räume«⁵⁸ umfasst, die sich durchaus als »stigmatisierte geografische Orte«⁵⁹ innerhalb des geografischen ›Globalen Nordens‹ befinden können, ist das Konzept des ›Globalen‹ weiterhin von Exklusionen gekennzeichnet sowie mit Macht und sozialen Ungleichheiten verbunden. »Globalization has two structural effects on social stratification: [...] it creates global inequalities on a micro level [...] and it shapes the global social structure on the macro level.«⁶⁰ Auch in vielen weiteren kulturellen Subfeldern wie der visuellen Kunst hat sich bislang nicht viel geändert an der »ongoing exclusion of underrepresented artists and the reproduction of colonial concepts«.⁶¹

Im Kontext dieses Beitrags zeigen meine Forschungen zum ›globalen‹ kulturellen Subfeld der PerformingArts-Festivals ebenfalls, dass sich ein *westlicher* Kanon von Künstler:innen herausgebildet hat. Die Institution des ›Globalen‹ ist durch einen starken »Eurozentrismus« gekennzeichnet, der nicht-*westliche* Kunstformen und Künstler:innen als traditionell oder exotisch⁶² oder schlicht als ›nicht-zugehörig‹ zur herrschenden Norm deklariert. Kurator:innen versuchen zwar häufig, das ›noch-nicht-Legitime‹ zu legitimieren.⁶³ Jedoch werden soziale Ungleichheiten gerade auch über Vorstellungen von Geschmack reproduziert, die sich innerhalb der etablierten Institution bewegen

(Bielefeld: transcript, 2022); Buckermann, *Die Vermessung der Kunstwelt*.

58 Hendrik Lux, »Inklusion als ›paradoxical space‹? Überlegungen zu inklusiver Bildung im Globalen Süden«, in: Mirjam Hoffmann (Hg.), *Raum.Macht.Inklusion. Inklusive Räume erforschen und entwickeln* (Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, 2023), 82–89, hier S. 82.

59 Carmen Gonzalez, »Migration as Reparation: Climate Change and the Disruption of Borders Climate Justice Symposium«, *Loyola Law Review* 66 (2020): 401–444, hier S. 407.

60 Alexander Lenge und Florian Schumacher, »The global configurations of inequality: Stratification, glocal inequalities, and the global social structure«, in: Alexander Lenge und Florian Schumacher (Hg.), *Understanding the dynamics of global inequality. Social exclusion, power shift, and structural changes* (Heidelberg: Springer, 2015), 3–46, hier S. 5.

61 Lisa Gaupp u.a., »Curatorial practices of the 'global': Toward a decolonial turn in museums in Berlin and Hamburg?«, *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*, 6, Nr. 2 (2020): 107–138, auf S. 112.

62 Vgl. Pirkko Husemann, »A curator's reality check: Conditions of curating performing arts«, in: Beatrice von Bismarck u.a. (Hg.), *Cultures of the curatorial* (Berlin: Sternberg, 2012), 268–286, hier S. 276 f.

63 Vgl. Pierre Bourdieu, *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), 326.

und als interpretativer Rahmen symbolische Grenzziehungen unterstützen, die gleichzeitig die Position der:s Geschmacksvermittlers:in festigen. Zwar zirkulieren innerhalb der Institution des ›Globalen‹ die Bedeutungen, dass Differenzen wertgeschätzt und nationale Herkunft irrelevant seien. Dennoch programmieren Kurator:innen in der Mehrheit Produktionen, die kaum vom Bekannten abweichen, sie verbleiben legitim innerhalb eines bestimmten soziokulturellen Kontexts.⁶⁴ Wenn eine Innovation keinen Bezug zu Standards innerhalb dieses Kontexts hat – ob sie diese nun bricht oder bestätigt – wird sie nicht von den Kurator:innen berücksichtigt. Wenn es Innovationen in *westlich* zentrierten *Art Worlds* geben soll, sind es diese Kurator:innen, die »das Verhältnis zwischen Norm und Abweichung«⁶⁵ umzukehren vermögen

Denn das Biegen oder Brechen von Regeln bedeutet auch, dass jemand zunächst die soziale Macht hatte, diese Regeln zu definieren und durchzusetzen. Es sind die Menschen mit mehr Macht, die eine andere Person (oder eine Kunstform) als zu unterschiedlich, nicht passend oder abweichend bezeichnen können.⁶⁶ Die Frage ist, wer mit welchen Interessen und Absichten die Institution des ›Globalen‹ definiert und reproduziert. »Institutionen sind also kulturelle Einrichtungen der Machterzeugung, -festlegung und -verarbeitung«,⁶⁷ anhand derer der Zugang zu Konkurrenzverhältnissen im globalen Feld reglementiert wird.

Ways out of it oder: wer möchte nicht konkurrieren?

Wie diese Macht in Konkurrenzverhältnissen innerhalb eines kulturellen Subfelds ausgeübt oder auch angefochten wird, war Gegenstand der vorangehenden Abschnitte. Wenn wir jedoch nicht fragen, wer nicht an Konkurrenzverhältnissen in globalisierter Perspektive teilhaben ›kann‹, sondern wer es nicht ›möchte‹, ergibt sich ein weitaus komplexeres Bild.

Für das Subfeld der Performing Arts-Festivals konnte ich zeigen, wie sich zwei Grundnarrative von Diversität und Andersartigkeit entwickelt haben und wie diese normalisiert und zu Institutionen des ›Globalen‹ im kulturellen Feld kanonisiert wurden. Dabei handelt es sich erstens um das ›intersektionale‹ und zweitens um das ›transkulturelle‹ Narrativ. Das intersektionale Narrativ betrachtet kulturelle Diversität als sich überschneidende soziale Zugehörigkeiten mit dem Ziel der Inklusion und intersektionale Andersartigkeit als Betonung sich überschneidender, exkludierender Unterschiede. Im Gegensatz dazu betont das transkulturelle Narrativ die Zuschreibung mehrdeutiger

64 Vgl. Gaupp, »The ›West‹ versus ›the rest‹?«.

65 Marion von Osten, »Einleitung«, in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung* (Wien: Springer, 2003), 7–17, auf S. 7.

66 Vgl. Howard Saul Becker, *Outsiders: Studies in the sociology of deviance* (Glencoe, IL: Free Press, 1963).

67 Rehberg, *Symbolische Ordnungen*, 72.

Bedeutungen zu kultureller Diversität und konzeptualisiert transkulturelle Andersartigkeit als Bewegungen, die Unterschiede destabilisieren und Grenzmarkierungen verwischen.⁶⁸

Auch der Institution des ›Globalen‹ kann man sich demnach auf konstruktivistische Weise nähern, während zugleich eine dekonstruktivistische Haltung eingenommen wird.⁶⁹ Dabei wirken Diversität und Andersartigkeit als eng miteinander verbundene zwei Seiten der gleichen Medaille. Dem entspricht der *processual turn* in Organisationstheorien⁷⁰, der an dieser Stelle auf die Institutionentheorie angewendet werden soll. Nach dem *processual turn* werden Organisationen nicht als Einheiten betrachtet; vielmehr wird analysiert, wie kulturelle Konstruktionen, etwa die hier betrachteten kulturellen Institutionen, als »organisational scripts«⁷¹ zirkuliert werden.

Die prozessuale Perspektive betont, dass Diversität und Andersartigkeit nicht als gegebene Tatsachen, sondern als normalisierte, praktizierte und verhandelte Konzepte zu betrachten sind, die sowohl eine Vervielfältigung als auch Verwischung von Unterschieden bedeuten können. Das gemeinsame Ziel solcher Konstruktionen und Dekonstruktionen von Differenzen besteht darin, Zugehörigkeit und Inklusivität zu betonen, während Andersartigkeit sowohl die Destabilisierung als auch die Betonung von Grenzen und ausschließenden Praktiken umfassen kann. Die Spannung zwischen der Konstruktion und Stabilisierung von (hegemonialen) Unterschieden sowie deren (konflikthaften) Dekonstruktion erfordert eine Betrachtung der Dynamik kultureller Formen sowie die Anerkennung, dass die Konstruktion von Unterschieden sowohl zu Standardisierung als auch zu Kanonisierung führen kann.⁷²

Im kulturwissenschaftlichen Diskurs existiert bereits seit Langem eine Vielzahl von Ansätzen, die dichotomes Denken in Frage stellen und heuristische Modelle mit Fokus auf dekonstruktivistische Praktiken ausloten, beispielsweise im Poststrukturalismus, in den Postkolonialen

68 Vgl. Lisa Gaupp, »Epistemologies of diversity and otherness«, in: Lisa Gaupp und Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and otherness* (Warschau: De Gruyter, 2021), 13–61.

69 Vgl. Lisa Gaupp, »Decolonising otherness through a transcultural lens: Conclusion«, in: Lisa Gaupp und Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and otherness* (Warschau: De Gruyter, 2021), 336–355.

70 Vgl. u.a. Timon Beyes, »Organisationstheorien von Agamben bis Žižek. Auf dem Basar der Organization Studies«, in: Thomas Eberle u.a. (Hg.), *Fokus Organisation. Sozialwissenschaftliche Perspektiven und Analysen* (Konstanz: UVK 2007), 65–86; Timon Beyes, »Art, aesthetics and organisation«, in: Barbara Czarniawska (Hg.), *A research agenda for management and organization studies* (Cheltenham: Edward Elgar, 2016), 115–125; Jenny Helin u.a., *The Oxford Handbook of process philosophy and organization studies* (Oxford: Oxford University Press, 2014); Anna Langley und Hardimos Tsoukas (Hg.), *The Sage Handbook of process organization studies* (Los Angeles: Sage, 2017).

71 Bruno Latour, »What's the story?: Organizing as a mode of existence«, in: Daniel Robichaud und Francois Cooren (Hg.), *Organization and organizing* (London: Routledge, 2013), 50.

72 Vgl. Gaupp, »Decolonising otherness«.

Theorien und in den Gender- und Queer Studies.⁷³ Weitere Ansätze bieten Analysen von ungleichen Machtverhältnissen, die aufzeigen, wie gesellschaftliche Normen in Frage gestellt werden.⁷⁴ Wenn wir nun eine solche praxeologische Perspektive auf globalisierte Konkurrenzverhältnisse anwenden und gleichzeitig die »organisational scripts«⁷⁵ betrachten, die die Institution des »Globalen« standardisieren, sowie die dekonstruktivistischen Praktiken fokussieren, die zur Irritation der jeweiligen Norm beitragen, lassen sich diese permanenten Verhandlungsprozesse als kontingenter Prozess der gleichzeitigen Institutionalisierung und De-Institutionalisierung,⁷⁶ des »doing and undoing of differences«,⁷⁷ fassen.

Offen bleibt indes die Frage, wie dieses gleichzeitige *doing and undoing of differences* dazu beiträgt, ungleiche Verhältnisse in sozialen Bereichen und diskursiven Kontexten zu stärken, herauszufordern oder sogar aufzulösen.⁷⁸ Machtungleichheiten nicht nur aufzudecken, sondern auch eine Politik zu entwickeln, die zu ihrer Untergrabung beiträgt, kann daher als zentraler Aspekt des Konzepts der (transkulturellen) Dekolonialisierung⁷⁹ angesehen werden. Solche dekolonisierenden Praktiken betonen, dass jegliche Konstruktion und Dekonstruktion des »Globalen« niemals neutral sein kann. Die Komplexität von Differenz(de-)konstruktionen erfordert dabei viele verschiedene Arten der Dekolonialisierung.⁸⁰ Eine solche Vielfalt an Erzählungen und Vorstellungen ist notwendig, um unterschiedliche Wege zur Dekolonialisierung des Feldes der globalen Performing Arts in einem diskursiven und performativen Prozess auszuhandeln.⁸¹ Durch Verhandlungen aus einer transkulturellen Perspektive können hybride kulturelle Zwischenräume geschaffen werden, die innovative Räume sowohl für Zusammenarbeit als auch für Antagonismus darstellen.⁸²

73 Vgl. Bhabra, *Rethinking modernity*; Michel Foucault, *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (Berlin: Merve, 1978); Gayatri Chakravorty Spivak, »Can the subaltern speak?«, in: Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the interpretation of culture* (Urbana, IL: University of Illinois Press), 66–111; Donna Haraway, *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science* (London: Verso, 1992).

74 Vgl. Gaupp, »Epistemologies of diversity and otherness«.

75 Latour, »What's the story?«.

76 Vgl. Scott, *Institutions and organizations*.

77 Stefan Hirschauer, »Un/Doing differences: The contingency of social affiliations«, in: Lisa Gaupp und Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and otherness* (Warschau: De Gruyter, 2021), 62–95, 62.

78 Vgl. Gaupp, »Decolonising otherness«.

79 Vgl. Anibal Quijano, »Coloniality of power and eurocentrism in Latin America«, *International Sociology*, 15, Nr. 2 (2000): 215–232.

80 Vgl. Manuela Boatcă, »Multiple europes and the politics of difference within«, in: Hauke Brunkhorst und Gerd Grözingen (Hg.), *The study of Europe* (Baden-Baden: Nomos, 2010), 51–66, hier S. 5.

81 Vgl. Gaupp, »How to curate diversity and otherness«.

82 Vgl. Homi K. Bhabha, *The location of culture* (London: Routledge, 1994), 123–134.

Die Gleichzeitigkeit von Inklusion in und Exklusion aus globalen Konkurrenzverhältnisse(n) beschreibt die Prozesse, die keine a priori festgelegte Bedeutungszuweisung zur Institution des ›Globalen‹ zulassen, sondern vielmehr sowohl Formen der Solidarität und Komplizenschaft als auch Vorstellungen von Konflikt, Komplikation und Störung⁸³ anerkennen. »Moments of institutional crisis, dispute and breakdown reveal that institutions are socially and materially constructed and therefore heterogeneous, dynamic and contingent.«⁸⁴ Diese kontingente Dynamik von jeglichen symbolischen Grenzziehungen, selbst von Prozessen der Institutionalisierung, bedeutet auch, dass die Frage, ob jemand an globalen Konkurrenzverhältnissen partizipieren ›möchte‹, aber ›exkludiert‹ bleibt, obsolet wird, wenn es darum geht, Konkurrenz an sich dekonstruieren zu wollen.

Angesichts des prozessualen Charakters solch situativer Verhandlungen können auch territoriale oder topografische Darstellungen wie der »West and the rest«⁸⁵ oder ›Globaler Süden‹ versus ›Globalen Norden‹ nur als eine weitere normierte Konstruktion in sich selbst verstanden werden,⁸⁶ die mittels symbolischer, abwertender Grenzziehung lediglich die herrschende Institution des ›Globalen‹ und damit die Machtposition der jeweiligen Akteur:innen festigen soll. Konkurrenzverhältnisse sind nicht an sich ›so oder so‹, sondern werden in komplexen, machtbeladenen Prozessen des *doing and undoing of differences* konstruiert und genauso auch dekonstruiert. Dies bedeutet natürlich nicht, dass sich »soziale Grenzen«⁸⁷ der Exklusion und sozialen Ungleichheit lediglich durch Dekonstruktion auflösen lassen, sondern zeigt vielmehr, dass Konkurrenzverhältnisse auch in globalisierter Perspektive weitaus komplexer organisiert und praktiziert werden, als eine Dichotomie von ›wer hat oder möchte Zugang‹ versus ›wer hat oder möchte keinen Zugang zu globalen Konkurrenzverhältnissen‹ nahelegt. Ein gewichtiges Konkurrenzverhältnis kann es dabei sein, darum zu konkurrieren, die Institution der ›Konkurrenz‹ selbst umdefinieren zu wollen, indem versucht wird, es gänzlich anders zu machen.

Ein solches »institutional re-ordering [...] becomes especially evident in times of institutional competitions, conflicts and crises.«⁸⁸ Im Lichte gesellschaftlicher Wandlungsprozesse werden beispielsweise durch globale Bewegungen wie *Black Lives Matter* oder *#metoo*

83 Vgl. Dennis Büscher-Ulbrich u.a., »Einleitung: ›The More Things Change‹«, in: Dennis Büscher-Ulbrich u.a. (Hg.), *Innovation – Konvention: Transdisziplinäre Beiträge zu einem kulturellen Spannungsfeld* (Bielefeld: Transcript, 2013), 7–20, hier S. 17.

84 Yannik Porsché u.a., »Introducing institutionality«, in: Yannik Porsché u.a. (Hg.), *Institutionality. Studies of discursive and material (re-)ordering* (Cham: Palgrave Macmillan, 2022), 1–28, hier S. 3.

85 Stuart Hall, »The west and the rest: Discourse and power«, in: Stuart Hall und Bram Gieben (Hg.), *The formations of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1994), 275–331.

86 Vgl. Gaupp, »Decolonising otherness«.

87 Lamont und Molnár, »The study of boundaries «.

88 Porsché u.a., »Introducing institutionality«, 9.

Institutionen des ›Globalen‹ und Institutionen der ›Konkurrenz‹ neu konfiguriert und helfen, »to account for the (re-)ordering of discursive and material meaning-making processes that take place during institutionalisation, de-institutionalisation and re-institutionalisation caused by sociohistorical changes.«⁸⁹

Einige Strategien des Umgehens mit globalen Konkurrenzverhältnissen jenseits bloßer Dichotomien bzw. machtkritische Ideen »to foster new ways of doing things«⁹⁰ werden im Folgenden skizziert. Sie umfassen unter anderem Strategien der Solidarität und der Ermächtigung sowie partizipative Ansätze. Dabei kann es im Rahmen dieses Beitrags nicht darum gehen, die ›richtige‹ Lösung ›außerhalb‹ von Konkurrenzverhältnissen aufzuzeigen und beispielsweise durch eine ausführlichere Diskussion eines Fallbeispiels zu vertiefen, was ohnehin aufgrund der dargelegten Prozessualität keinerlei Universalität beanspruchen könnte. Es soll vielmehr reflektiert werden, inwiefern es überhaupt ein ›außerhalb von Konkurrenzverhältnissen‹ geben kann, wenn die Aufstellung der Konkurrierenden neu konfiguriert wird.

Strategien der Solidarität zielen vor allem darauf ab, Beteiligte miteinander zu verbinden und dadurch kollektives Handeln zu ermöglichen sowie ungleiche Machthierarchien zu bekämpfen. Das Konzept der Solidarität früherer Schwarzer und feministischer Bewegungen erscheint vermehrt als zu normativ gefasst, weshalb in jüngeren Konzepten der Solidarität der Fokus auf *Strategic Alliances*⁹¹, *Ethics of Care*⁹² und *Practices of Belonging*⁹³ gelegt wird. Soziale Solidarität ist »auf ein Miteinander bezogen« und durch ein »gegenseitiges Verantwortungsgefühl«⁹⁴ gekennzeichnet. Diese Konzepte werden häufig mit dem Ziel gesellschaftlicher Kohäsion verbunden.

Alexandra Manske zeigt, wie vor allem im Zuge der Corona-Pandemie neue flexible Modelle von Solidarität vor allem auch im Kulturbereich zugenommen haben.⁹⁵ Dabei geht es vor allem um die Aushandlung solidarischer Allianzen und kollektiver Solidaritätsformen jenseits etablierter Strukturen. Doch für Manske kann Solidarität niemals machtfrei sein, sie sei immer »durchzogen von Interessen und

89 Ebd., »10.

90 Gaupp, »How to curate diversity and otherness«, 310.

91 Vgl. Judith Butler, *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. Thinking gender* (New York: Routledge, 1990); Judith Butler, *Notes toward a performative theory of assembly* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018).

92 Vgl., J.C. Tronto, »The ethics of care, democracy and social inequalities: An interview«, in: Brigitte Aulenbacher u.a. (Hg.), *Sorge: Arbeit, Verhältnisse, Regime* (Baden-Baden: Nomos, 2014).

93 Vgl. Nirah Yuval-Davis, *The politics of belonging: Intersectional contestations* (Los Angeles: Sage, 2011).

94 Alexandra Manske, *Neue Solidaritäten – Arbeit und Politik im Kulturbetrieb* (Bielefeld: transcript, 2023), 9.

95 Vgl. ebd.

normativen Ideen des gesellschaftlichen Zusammenlebens.«⁹⁶ Auch bei kollektiven Solidaritätsformen geht es also darum, wie sich die verschiedenen Akteur:innen der institutionalisierten und der freien Szene einbringen, um die symbolischen Machtverhältnisse und damit Konkurrenzverhältnisse zu gestalten. Im Hintergrund wirkt dabei immer eine Frage: Wer ist legitim, bzw. wer hat die legitime Sicht, also die Deutungsmacht? Es handelt sich um »symbolische Kämpfe um Normen, Werte und Weltbilder, in deren Auseinandersetzung sich Solidarität bildet.«⁹⁷ Dabei wird auch Solidarität, wenn auch zeitlich und räumlich gebunden, als kontingent, dynamisch, flexibel und pluralisiert gefasst, bei der es gleichzeitig um den »Kampf um gesellschaftliche Deutungshoheit« als auch um »kollektive Selbstermächtigung«⁹⁸ geht.

Diese und viele weitere Ansätze von Solidarität sind also häufig verbunden mit Ansätzen von Ermächtigung. Özlem Canyürek zeigt, wie verschiedene Strategien wie beispielsweise Strategien der Solidarität, des kollektiven Denkens und des Self-Empowerments dazu beitragen könnten, systemische Exklusion und strukturellen Rassismus in der Kulturpolitik in Deutschland zu verringern und damit auch eine »inter-cultural reorganisation [as] an integral dimension of a future-oriented performing arts scene«⁹⁹ anzuerkennen. Auch das »Postmigrantische Theater« in Berlin¹⁰⁰ verfolgt ähnliche Ziele der Ermächtigung und Solidarität.

Monika Mokre beschreibt das *Refugee Protest Camp Vienna* ebenfalls als Unternehmen der Solidarität, jedoch gleichzeitig als zumindest teilweise gescheiterten Versuch der Übersetzung von Solidarität.¹⁰¹ Sie fragt, wie sich Solidarität zwischen Ungleichen schaffen lässt, wenn etwa anerkannt wird, dass »Unklarheiten, Polyvalenzen, Missverständnisse, Verwirrungen unvermeidlich«¹⁰² seien, sodass Solidarität als »kontinuierlicher Prozess der Übersetzung«¹⁰³ verstanden werden könne.

Ein weiteres solidarisch gefasstes Konzept im Bereich der Künste stellen so genannte *Commons* dar. Auch in diesem Diskurs existieren eine Vielzahl an symbolischen Grenzziehungen,¹⁰⁴ was *Commons* oder

96 Ebd., 9.

97 Ebd., 43.

98 Ebd., 45.

99 Özlem Canyürek, *Cultural diversity in motion. Rethinking cultural policy and performing arts in an intercultural society* (Bielefeld: transcript, 2022), 215.

100 Vgl. Naika Foroutan, »Postmigrantische Gesellschaften«, in: Heinz U. Brinkmann und Martina Sauer (Hg.), *Einwanderungsgesellschaft Deutschland* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 227–254; Nora Haakh, *Muslimisierte Körper auf der Bühne: Die Islamdebatte im postmigrantischen Theater* (Bielefeld: transcript, 2015); Azadeh Sharifi, *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011).

101 Vgl. Monika Mokre, *Solidarität als Übersetzung* (Wien: Transversal texts, 2015), 189, 211.

102 Ebd., 215.

103 Ebd., 229.

104 Vgl. Lamont u.a., »Symbolic boundaries«.

Commoning bedeuten kann, beispielsweise »als zu teilendes Vermögen oder als kollektive Ressource«, als »schützenswertes Gemeinsames [...] als nicht privataneignungsfähig«. Auch »künstlerisch_kuratorische Praktiken selbst [können] als Commoning«, als »Gemeinschaffen«¹⁰⁵ verstanden werden. Diesen Ansätzen ist gemein, dass sie versuchen, gesellschaftliche Transformation durch und mit Kunst mittels gemeinschaftlicher Praktiken, also solidarischen Handelns zu erreichen. Künstler:innen nutzen dafür zum Beispiel ästhetische Ansätze zu Commons, um »a real quite different from what is currently hegemonic«¹⁰⁶ zu imaginieren und zu produzieren.

Wie dargelegt, fokussieren viele dieser und weiterer Strategien auf dem Gemeinsamen, auf dem Kollektiven, auf dem Miteinander und auf kultureller Teilhabe und Partizipation. Wie ich zeigen konnte, orientierte sich die Kulturpolitik und Musikvermittlung in Deutschland ab circa 2005 an Konzepten der kulturellen Teilhabe und Partizipation.¹⁰⁷ Partizipative Ansätze in Kulturproduktion und Kulturpolitik fokussieren weiterhin beispielsweise auf *Co-Leadership*. Reid und Fjellvør zeigen aus einer Managementperspektive, dass *Co-Leadership* plurale Führung, Widersprüche, Konflikte und vor allem auch das Teilen einer gemeinsamen Vision und gemeinsamer Werte bedeutet.¹⁰⁸

Aktuell verstärken sich vor allem in Feldern der Musikvermittlung die Rufe nach individuellem und auch kollektivem *Empowerment*.¹⁰⁹ Quer durch verschiedene kulturelle Felder erreichen selbstorganisierte *Empowerment*-Netzwerke und Interessensgruppierungen mehr Sichtbarkeit und auch finanzielle Förderung,¹¹⁰ um ungleiche Macht- (und damit Konkurrenz-)Verhältnisse zu demokratisieren und Entscheidungsmacht durch Ansätze der Ko-Kuration zu pluralisieren.¹¹¹ Der Einbezug von pluralen Perspektiven ist beim Co-Curating zentraler Bestandteil. Anhand des Beispiels des ko-kuratierten Norient Festivals 2022 fragen die Autor:innen von *Politics of Curatorship. Collective and Affective Interventions*, was *Curatorship* sein könnte, wenn es von seinen elitären Vorstellungen befreit wäre.¹¹²

105 Vera Hofmann u.a., *Commoning Art. Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst* (Bielefeld: transcript, 2022), 37.

106 Cornelia Sollfrank u.a. (Hg.), *Aesthetics of the commons* (Zürich: Diaphanes, 2021), 11.

107 Vgl. Lisa Gaupp, *Die exotisierte Stadt: Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess* (Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim/Georg Olms, 2016).

108 Vgl. Wendy Reid und Hilde Fjellvør, *Co-Leadership in the arts and culture. Sharing values and vision* (London: Routledge, 2023).

109 Vgl. Lisa Gaupp, »Othering versus Handlungsmacht?«, in: Axel Voit und Johannes Petri-Preis (Hg.), *Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis* (Bielefeld: transcript, 2023).

110 Vgl. Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport (BMKÖS) (Hg.), *Fokus Publikum* (Wien: BMKÖS, 2023).

111 Vgl. Lutz Dollereeder und Lisa Gaupp, »Ein Haus für Neue Musik? Gedanken zum Kuratieren für morgen am Beispiel von Neuer Musik«. *Musikmagazin mica – music Austria*, 15. April 2024. <https://www.musicaustria.at/gedanken-zum-kuratieren-fuer-morgen-am-beispiel-von-neuer-musik/>, abgerufen am 16.08.2024.

Es bleibt die Frage, ob diese Solidarisierungen als Gegenprogramm zum offenen Wettbewerb oder als Gegenprogramm zur strukturellen Ungleichheit zu verstehen sind. Die Antwort auf diese Frage wird immer auch eine Vielzahl an Möglichkeiten beinhalten. Wenn es beispielsweise einerseits um erhöhte Teilhabe von Exkludierten geht, geht es zumindest in Teilen auch um Teilhabe an Konkurrenzverhältnissen, wenn das Knappheitsproblem (Fördermittel, Aufmerksamkeit, Anerkennung) adressiert wird. Andererseits beziehen sich große Teile der genannten Impulse vielmehr darauf, die Aufstellung der Konkurrierenden neu zu konfigurieren, was in gewisser Weise das Denken in Konkurrenzverhältnissen obsolet machen soll.

Zusammenfassung

Es konnte gezeigt werden, wie Akteur:innen im Subfeld der Performing-Arts-Festivals um Ressourcen und Anerkennung konkurrieren, wobei die Teilnahme an solchen Festivals bereits einen gewissen Habitus erfordert, um in das Feld einzutreten. Die Definition dessen, was als »globale« Kunstform anerkannt wird, unterliegt ähnlichen Anerkennungsökonomien wie andere Konkurrenzverhältnisse im Feld. Insbesondere europäische und *westlich* finanzierte Festivals präsentieren sich als »globale« Akteur:innen, obwohl sie oft eurozentrische Tendenzen aufweisen.

Die Konkurrenz zwischen Künstler:innen ist eng mit der Konkurrenz zwischen Festivals und Kurator:innen verbunden. Kurator:innen fungieren als Gatekeeper und Vermittler:innen, die darüber entscheiden, welche Künstler:innen und Produktionen präsentiert werden. Dies führt zu komplexen Netzwerken und Machtstrukturen, die die Inklusion und Exklusion von Künstler:innen beeinflussen. Die Definitionsmacht über den Kunstbegriff und die Entscheidungen der Kurator:innen beeinflussen die Konkurrenzverhältnisse auf allen Ebenen.

Die Konkurrenz zwischen den Festivals kann durch Kooperationen und Netzbildung gemindert werden, führt jedoch auch zu Standardisierung und möglicherweise zum Verlust der Individualität der Festivals. Nicht-*westliche* Künstler:innen und Kurator:innen sind oft von diesen Netzwerken ausgeschlossen, was zu einer eurozentrischen Kanonisierung führt. Die Konkurrenzverhältnisse sind hochkomplex und dynamisch und hängen von den Beziehungen zwischen den Akteur:innen, den Definitionsmächten und den Finanzierungsstrukturen ab. Die Definitionsmacht der Kurator:innen und die Institutionalisierung von Bewertungskriterien spielen eine entscheidende Rolle bei der

112 Vgl. Monia Acciari und Philipp Rhensius, »Editorial«, in: Monia Acciari und Philipp Rhensius (Hg.), *Politics of curatorship. Collective and affective interventions* (Bern: Norient Books, 2023), 10.

Gestaltung der Konkurrenzverhältnisse. Sie definieren, was als legitime Kunst gilt und beeinflussen die Inklusion und Exklusion von Künstler:innen in der Beteiligung an Konkurrenzverhältnissen.

Im Bereich der PerformingArts-Festivals finden Exklusionsprozesse vor allem auf subtiler und symbolischer Ebene statt, wobei Machtverhältnisse und symbolische Unterscheidungen darüber entscheiden, welche Kunstformen und Künstler:innen global als legitim angesehen werden. Zusätzlich wurde auf die Bedeutung sozialer Institutionen für die Regulierung des Zugangs zu Konkurrenzverhältnissen eingegangen. Diese Institutionen werden als kulturelle Einrichtungen der Erzeugung, Festlegung und Verarbeitung von Macht definiert, die den Zugang zu Konkurrenzverhältnissen im globalen Feld reglementieren. Institutionen spielen somit eine entscheidende Rolle bei der Regulierung des Zugangs zu Wettbewerbssituationen im globalen Kontext, wobei Machtstrukturen und kulturelle Normen die Entscheidungen darüber beeinflussen, wer anerkannt und wer ausgeschlossen wird.

Es wurde betont, dass Institutionen prozessual und dynamisch sind und dass das »Globale«, Diversität und Andersartigkeit als konstruierte Institutionen betrachtet werden sollten. Solche Konzepte werden institutionalisiert und kanonisiert, wobei beispielsweise Diversität und Andersartigkeit als miteinander verbundene Konzepte betrachtet werden, die sowohl stabilisierend als auch destabilisierend wirken können. Der kulturwissenschaftliche Diskurs bietet Ansätze, die dichotomes Denken in Frage stellen und auf dekonstruktivistische Praktiken abzielen, um ungleiche Machtverhältnisse herauszufordern. Die Kontingenz und Dynamik dieser Prozesse führen zu einem permanenten Verhandlungsprozess der Institutionalisierung und De-Institutionalisierung von Unterschieden.

All diese und unzählige weitere Prozesse der gleichzeitigen Institutionalisierung und De-Institutionalisierung, des *doing* und *undoing of differences*, verdeutlichen die Gleichzeitigkeit der Inklusion in und Exklusion aus globalen Konkurrenzverhältnisse(n). Es konnte gezeigt werden, dass es nicht nur einen Ausschluss von Konkurrenzverhältnissen in globalisierter Perspektive gibt, sondern auch eine Weigerung, an ihnen teilzunehmen. Dazu wurden die Kontingenz, die Widersprüchlichkeit und die Prozesshaftigkeit jeglicher Konkurrenzverhältnisse in globalisierter Perspektive in den Fokus gerückt und mit ihnen die Strategien der Solidarität, der Ermächtigung und der Partizipation, mit denen Praktiken jenseits von reinen Dichotomien angestrebt werden. Jedoch können auch solche Strategien mit Bourdieu als offene Ablehnung der herrschenden *doxa* als eine strategische Positionierung im Feld verstanden werden, die eben auch potenzielle Vorteile im Konkurrenzkampf zu versprechen scheint.¹¹³

Solidarität zielt darauf ab, kollektives Handeln zu ermöglichen und ungleiche Machthierarchien zu bekämpfen, wobei der Fokus auf strategischen Allianzen und ethischen Praktiken liegt. Ermächtigungsbemühungen konzentrieren sich darauf, systemische Exklusion und strukturellen Rassismus zu verringern, indem sie auf kulturelle Reorganisation und gemeinschaftliche Selbstbestimmung abzielen. Partizipative Ansätze betonen die Bedeutung von gemeinsamer Führung und geteilter Vision. Insgesamt zeigen diese Strategien eine Verschiebung weg von hierarchischen und dichotomen Denkweisen hin zu pluralistischen und dynamischen Ansätzen zur Bewältigung von Machtungleichheiten, die es erlauben, globale Konkurrenzverhältnisse anders zu denken, indem die Aufstellung der Konkurrierenden neu konfiguriert wird.

Literatur

- Acciari, Monia, und Philipp Rhensius. »Editorial«. In: Monia Acciari und Philipp Rhensius (Hg.), *Politics of curatorship. Collective and affective interventions*. Bern: Norient Books, 2023.
- Becker, Howard Saul. *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. Glencoe, IL: Free Press, 1963.
- Becker, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008 [1982].
- Berger, Peter L., und Thomas Luckmann. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Berger, Peter L. und Thomas Luckmann. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Berli, Oliver, u.a. *Bewertungskulturen*. Heidelberg: Springer, 2021.
- Beyes, Timon. »Organisationstheorien von Agamben bis Žižek. Auf dem Basar der Organization Studies«. In: Thomas Eberle u.a. (Hg.), *Fokus Organisation. Sozialwissenschaftliche Perspektiven und Analysen*, 65–86. Konstanz: UVK 2007.
- Beyes, Timon. »Art, aesthetics and organisation«. In: Barbara Czarniawska (Hg.), *A research agenda for management and organization studies*, 115–125. Cheltenham: Edward Elgar, 2016.
- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.
- Bhabra, Gurminder K. *Rethinking modernity: Postcolonialism and the sociological imagination*. New York: Palgrave, 2007.

- Boatcă, Manuela. »Multiple europes and the politics of difference within«, In: Hauke Brunkhorst und Gerd Grözinger (Hg.), *The study of Europe*, 51–66. Baden-Baden: Nomos, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- Buckermann, Paul. *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*. Weilerswist: Velbrück, 2020.
- Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport (BMKÖS) (Hg.). *Fokus Publikum*. Wien: BMKÖS, 2023.
- Burt, Ronald S. *Structural holes: The social structure of competition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- Burt, Ronald S. »Structural holes and good ideas«, *American Journal of Sociology* 110, Nr. 2 (2004): 349–399.
- Büscher-Ulrich, Dennis, u.a. »Einleitung: ›The More Things Change‹«. In: Dennis Büscher-Ulrich u.a. (Hg.), *Innovation – Konvention: Transdisziplinäre Beiträge zu einem kulturellen Spannungsfeld* (Bielefeld: Transcript, 2013), 7–20.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. Thinking gender*. New York: Routledge, 1990.
- Butler, Judith. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018.
- Canyürek, Özlem. *Cultural diversity in motion. Rethinking cultural policy and performing arts in an intercultural society*. Bielefeld: transcript, 2022.
- Crenshaw, Kimberlé. »Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, *University of Chicago Legal Forum* 1, Nr. 8 (1989): 139–167.
- Degele, Nina, und Gabriele Winker. »Intersektionalität als Mehrebenenanalyse« (2007), <http://www.soziologie.uni-freiburg.de/personen/degele/dokumente-publikationen/intersektionalitaet-mehrebenen.pdf>, abgerufen am 08.11.2014.
- Diaz-Bone, Rainer. »Einführung in die Soziologie der Konventionen«. In: Rainer Diaz-Bone (Hg.), *Soziologie der Konventionen*, 9–41. Frankfurt am Main: Campus.

- DiMaggio, Paul J., und Walter W. Powell. »The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields«, *American Sociological Review* 48, Nr. 2 (1983): 147–160.
- Dollereider, Lutz. *Netzwerkbildung im Musiksektor von Niedersachsen: Funktionsweisen und Mechanismen Sozialer Formationen*. Lüneburg: Leuphana University of Lüneburg, 2008.
- Dollereider, Lutz, und Lisa Gaupp. »Ein Haus für Neue Musik? Gedanken zum Kuratieren für morgen am Beispiel von Neuer Musik«. *Musikmagazin mica – music Austria*, 15. April 2024, <https://www.musicaustria.at/gedanken-zum-kuratieren-fuer-morgen-am-beispiel-von-neuer-musik/>, abgerufen am 16.08.2024.
- Elfert, Jennifer. *Theaterfestivals: Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Featherstone, Mike. *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage, 2007.
- Foroutan, Naika. »Postmigrantische Gesellschaften«. In: Heinz U. Brinkmann und Martina Sauer (Hg.), *Einwanderungsgesellschaft Deutschland*, 227–254. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- Foucault, Michel. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 1978.
- Gaupp, Lisa. »The ›West‹ versus ›the rest‹?: Festival curators as gatekeepers for sociocultural diversity«. In: Victoria Durrer und Raphaela Henze (Hg.), *Managing culture: Reflecting on exchange in global times*, 127–153. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2020.
- Gaupp, Lisa. »Decolonising otherness through a transcultural lens: Conclusion«. In: Lisa Gaupp und Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and otherness*, 336–355. Warschau: De Gruyter, 2021.
- Gaupp, Lisa. »Epistemologies of diversity and otherness«. In: Lisa Gaupp und Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and otherness*, 13–61. Warschau: De Gruyter, 2021.
- Gaupp, Lisa. »Othering versus Handlungsmacht?«. In: Axel Voit und Johannes Petri-Preis, *Handbuch Musikvermittlung – Studium, Lehre, Berufspraxis*, 183–187. Bielefeld: transcript, 2023.
- Gaupp, Lisa. »Social Studies«. In: Florian Weber und Jonas Nesselhauf (Hg.), *Handbuch Kulturwissenschaftliche ›Studies‹*, 531–554. Berlin: De Gruyter, 2025.
- Gaupp, Lisa. *Die exotisierte Stadt: Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim/Georg Olms, 2016.

- Gaupp, Lisa, und Volker Kirchberg. »Kulturelle Diversität in den Künsten zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft«. In: Lutz Hieber (Hg.), *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten*, 377–388. Wiesbaden: VS Springer, 2017.
- Gaupp, Lisa, u.a. »Curatorial practices of the ›global‹: Toward a decolonial turn in museums in Berlin and Hamburg?«, *Journal of Cultural Management and Cultural Policy* 6, Nr. 2 (2020): 107–138.
- Gonzalez, Carmen. »Migration as reparation: Climate change and the disruption of borders climate justice symposium«, *Loyola Law Review* 66 (2020): 401–444.
- Haakh, Nora. *Muslimisierte Körper auf der Bühne: Die Islamdebatte im postmigrantischen Theater*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Hall, Stuart. »The west and the rest: Discourse and power«. In: Stuart Hall und Bram Gieben (Hg.) *The formations of modernity*, 275–331. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Haraway, Donna. *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*. London: Verso, 1992.
- Heintz, Bettina. »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.« Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 45, Nr. 5 (2016): 305–323.
- Helin, Jenny, u.a. *The Oxford Handbook of process philosophy and organization studies*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Herranen, Olli. *The invisible order. A relational approach to social institutions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- Hirschauer, Stefan. »Un/doing differences: The contingency of social affiliations«. In: Lisa Gaupp und Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and otherness*, 62–95. Warschau: De Gruyter, 2021.
- Hoffmann, Mirjam, u.a. »Raum. Macht. Inklusion. Einführung zum Tagungsband der 35. Inklusionsforscher:innen-Tagung 2022 in Innsbruck«. In: Mirjam Hoffmann u.a. (Hg.), *Raum.Macht.Inklusion. Inklusive Räume erforschen und entwickeln*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 2023.
- Hofmann, Vera, u.a. *Commoning Art. Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst*. Bielefeld: transcript, 2022.
- Husemann, Pirkko. »A curator's reality check: Conditions of curating performing arts«. In: Beatrice von Bismarck u.a. (Hg.), *Cultures of the curatorial*, 268–286. Berlin: Sternberg, 2012.
- Jupille, Joseph, und James A. Caporaso. *Theories of institutions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

- Kadushin, Charles. *Understanding social networks: Theories, concepts, and findings*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Krüger, Anne K. *Soziologie des Wertens und Bewertens*. Bielefeld: transcript, 2022.
- Lamont, Michèle. *Money, morals, and manners: The culture of the French and American upper-middle class*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Lamont, Michèle, und Virág Molnár. »The study of boundaries in the social sciences«, *Annual Review of Sociology* 28 (2002): 167–195.
- Lamont, Michèle, u.a. »Symbolic boundaries«, *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* 23 (2015): 850–855.
- Langley, Anna, und Hardimos Tsoukas. *The Sage Handbook of process organization studies*. Los Angeles: Sage, 2017.
- Latour, Bruno. »What's the story?«: Organizing as a mode of existence«. In: Daniel Robichaud und Francois Cooren (Hg.), *Organization and organizing*. London: Routledge, 2013.
- Lenge, Alexander, und Florian Schumacher. »The global configurations of inequality: Stratification, global inequalities, and the global social structure«. In: Alexander Lenge und Florian Schumacher (Hg.), *Understanding the dynamics of global inequality. Social exclusion, power shift, and structural changes*, 3–46. Heidelberg: Springer, 2015.
- Lux, Hendrik. »Inklusion als ›paradoxical space? Überlegungen zu inklusiver Bildung im Globalen Süden«. In: Mirjam Hoffmann (Hg.), *Raum.Macht.Inklusion. Inklusive Räume erforschen und entwickeln*, 82–89. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, 2023.
- Maguire, Jennifer Smith, und Julian Matthews. »Introduction: Thinking with cultural intermediaries«. In: Jennifer Smith Maguire und Julian Matthews (Hg.), *The cultural intermediaries reader*. Los Angeles: Sage, 2014.
- Manske, Alexandra. *Neue Solidaritäten – Arbeit und Politik im Kulturbetrieb*. Bielefeld: transcript, 2023.
- Mokre, Monika. *Solidarität als Übersetzung*. Wien: Transversal texts, 2015.
- Nicolae, Stefan, u.a. (Hg.). *(Be-)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit*. Heidelberg: Springer, 2019.
- NXTSTP. »NXTSTP: A network of European performing arts festivals.« <https://www.nxtstp.eu>, abgerufen am 21.01.2019.
- Osten, Marion von. »Einleitung«. In: Dies. (Hg.), *Norm der Abweichung*, 7–17. Wien: Springer, 2003.

- Porsché, Yannik, u.a., »Introducing institutionality«. In: Yannik Porsché u.a. (Hg.), *Institutionality. Studies of discursive and material (re-) ordering*, 1–28. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
- Prochno, Renate. *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*. Berlin: Akademie-Verlag, 2006.
- Quijano, Aníbal. »Coloniality of power and eurocentrism in Latin America«, *International Sociology* 15, Nr. 2 (2000): 215–232.
- Rehberg, Karl-Siegbert. *Symbolische Ordnungen. Beiträge zu einer soziologischen Theorie der Institutionen*. Baden-Baden: Nomos, 2014.
- Reid, Wendy, und Hilde Fjellvæ, *Co-Leadership in the arts and culture. Sharing values and vision*. London: Routledge, 2023.
- Scott, W. Richard. *Institutions and organizations. Ideas, interests, and identities*. Los Angeles: Sage, 2014.
- Sharifi, Azadeh. *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.
- Simmel, Georg. *Über sociale Differenzierung: Sociologische und psychologische Untersuchungen*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1890.
- Sollfrank, Cornelia, u.a. (Hg.). *Aesthetics of the commons*. Zürich: Diaphanes, 2021.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. »Can the subaltern speak?«. In: Cary Nelson und Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the interpretation of culture*, 66–111. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Stark, David. *The performance complex. Competition and competitions in social life*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Stichweh, Rudolf. *Inklusion und Exklusion. Studien zur Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Tronto, J.C. »The ethics of care, democracy and social inequalities: An interview«. In: Brigitte Aulenbacher u.a. (Hg.), *Sorge: Arbeit, Verhältnisse, Regime*. Baden-Baden: Nomos, 2014.
- Werron, Tobias. »Knappheitsnationalisms. Globale Vergleiche als Instrumente partikularistischer Weltauffassungen«. In: Hannah Bannani u.a. (Hg.), *Global beobachten und vergleichen. Soziologische Analysen zur Weltgesellschaft*, 113–139. Frankfurt: Campus, 2020.
- White, Harrison C. *Identity and control: A structural theory of social action*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Yuval-Davis, Nirah. *The politics of belonging: Intersectional contestations*. Los Angeles: Sage, 2011.

$$\min_G \max_D E_x[\log(D(x))] + E_z[\log(1-D(G(z)))]$$

Konkurrenz in KI-Kunst

EVA-MARIA GILLICH

ABSTRACT Durch künstliche Intelligenz (KI) generierte Bilder, wie das 2018 bei Christie's versteigerte *Portrait of Edmond de Belamy*, haben erneut Diskussionen darüber ausgelöst, was Kunst ist und wer Kunst erschaffen kann. In diesem Kontext kehren altbekannte und längst dekonstruiert geglaubte Fragen nach Kreativität, Originalität und Autor:innenschaft zurück. KI als Werkzeug wird hierbei oftmals KI als Werkerzeugerin gegenübergestellt und wirft Fragen nach der Verflechtung menschlicher und nicht-menschlicher Akteure auf. Der Beitrag untersucht, welche Rolle Konkurrenz dabei nicht nur für das Verhältnis zwischen KI und Künstler:in, sondern auch auf Ebene der technischen Bedingungen spielt.

Das Portrait of Edmond de Belamy

Ob künstliche Intelligenz (KI) Kunst erschaffen kann, wird spätestens seit der Versteigerung des *Portrait of Edmond de Belamy* (2018) bei *Christie's* auch außerhalb des Kunstbetriebs diskutiert. Das auf Leinwand gedruckte und von einem goldenen Holzrahmen gefasste Porträt wurde von einem künstlichen neuronalen Netz (KNN), genauer einem *generative adversarial network* (GAN), generiert und von dem Künstlerkollektiv Obvious¹ zur Auktion eingereicht.² Zu sehen ist ein verschwommen wirkendes, scheinbar mit pastoser Farbe aufgetragenes Porträt des fiktiven Edmond de Belamy,³ einem vermeintlich *weißen* Mann mittleren Alters in schwarzem Gewand mit weißem Kragen, der u.a. als französischer Geistlicher aus dem 18. Jahrhundert gedeutet wurde.⁴ Damit dieses Bild generiert werden konnte, wurde zunächst ein

1 Das Künstlerkollektiv besteht aus Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel und Gauthier Vernier.

2 Für eine allgemeine Einführung zu KI, die sich an ein fachfremdes Publikum richtet, vgl. exemplarisch Melanie Mitchell, *Artificial intelligence: A guide for thinking humans* (London: Pelican, 2019). Für ein verbreitetes Lehrbuch zum Thema vgl. Ian Goodfellow, Yoshua Bengio und Aaron Courville, *Deep learning* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2016). Ausführlichere Erläuterungen zu GAN siehe weiter unten im Text.

3 Neben dem *Portrait* generierte Obvious eine ganze »Familie«. *La Famille de Belamy* besteht aus elf »Verwandten«, die sogar zu einem Stammbaum zusammengeführt werden. Vgl. Obvious, *Artificial Intelligence for Art* (o.J.), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <http://obvious-art.com/wp-content/uploads/2020/04/MANIFESTO-V2.pdf>.

4 Vgl. Andreas Sudmann, »Computerkreativität: Maschinelles Lernen und die Künste Künstlicher Intelligenzen«, in: Bernhard J. Dotzler und Berkan Karpat (Hg.), *Götzendämmerung - Kunst und Künstliche Intelligenz*, (Bielefeld: transcript, 2021), 88; Christie's, *Is artificial intelligence set to become art's next medium?* (2018), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>. Scorzin »datiert« das Porträt ebenfalls

KI-Modell mit 15.000 Fotografien von gemalten Porträts aus dem 14. bis 20. Jahrhundert trainiert. Aus diesem kunsthistorischen Datensatz lernte das Modell, wie ein Porträt aussieht, um daraufhin eigenständig neue »Porträts« produzieren zu können. Andreas Sudmann bemerkt daher, dass inhaltliche Deutungen des Bildes buchstäblich im Auge der Betrachter:innen lägen, da jede ikonografische Bildanalyse aufgrund des Trainings des Modells anhand von Bildern aus verschiedenen kunstgeschichtlichen Epochen schnell an ihre Grenzen stieße.⁵ »Signiert« ist das Porträt in der rechten unteren Ecke nicht, wie vielleicht zu erwarten, mit dem Namen des Künstlerkollektivs Obvious, sondern mit dem Lernalgorithmus des GAN: »min_G max_D $E_x[\log(D(x))] + E_z[\log(1-D(G(z)))]$ «.



ABB. 1: Obvious Collective, *Portrait of Edmond de Belamy*, 2018, GAN Print auf Leinwand, 70 × 70 cm

Das *Portrait* wurde am 25. Oktober 2018 für 432.500 US-Dollar – und damit für ein Vielfaches mehr als seinen Schätzwert von 7.000 bis 10.000 US-Dollar – an eine:n anonyme:n Telefonbieter:in verkauft. Die Versteigerung für fast eine halbe Million US-Dollar leistete dem Mythos um das Bild sicher großen Vorschub – bezeichnenderweise wird

auf das 18. Jahrhundert und macht ferner ein »Non-Finito« aus, das seit u.a. Leonardo da Vinci als Marker vermeintlicher Genialität und künstlerischer Freiheit gelte, vgl. Pamela C. Scorzin, »ARTificiality: Künstliche Intelligenz, Kreativität und Kunst«, *Kunstforum International*, Nr. 278 (2021): 66 f.

5 Vgl. Sudmann, »Computerkreativität«, 88.

in manchen Berichten zum Verkauf erwähnt, dass eine Woche zuvor ein Werk Andy Warhols für eine wesentlich geringere Summe versteigert wurde.⁶ Kunsthistorisch interessant ist in diesem Zusammenhang durchaus, dass es sich ausgerechnet um einen Vergleich zu Warhol handelt, waren es doch gerade Warhols *Brillo Boxes* (1964), die Arthur C. Danto in den 1960er Jahren herangezogen hat, um zu beschreiben, wie die Kunstwelt (und ihre Kunsttheorie) (Alltags-)Objekte zu Kunst werden lässt, wodurch er eine institutionelle Kunstdefinition prägte.⁷ Eine erstaunliche Anzahl an Texten über KI-Kunst behandelt oder beginnt mit dem *Portrait of Edmond de Belamy* – so auch der vorliegende Beitrag. Keinen geringen Anteil an der Mythenbildung um das *Portrait* hat neben der Verkaufssumme auch die Signatur »durch« den bildgebenden Algorithmus. Ist sie doch neben einem »netten PR-Gag«⁸ vor allem auch Ausdruck des Kerns der Debatte um den Status des Bildes bzw. seiner Autor:innen-schaft. Denn wer, so die Frage, ist Autor:in des *Portrait*? Und werden, so wird außerdem gefragt, Künstler:innen nun durch KI ersetzt?

Mit dem *Portrait* tritt KI exemplarisch mit Künstler:innen auf dem Kunstmarkt und im Kunstdiskurs in Konkurrenz und buhlt anscheinend nicht nur um Verkäufe, sondern auch um den Autor:innens-tatus und damit den Anspruch auf Kreativität.⁹ KI als bloßes Werkzeug steht dabei KI als autonome Werkerzeugerin gegenüber. Gleichzeitig konkurriert KI dadurch mit dem Menschen anscheinend um nichts weniger als die Definition dessen, wer Kunst kann und was Kunst ist.

Konkurrenz um Kreativität, oder wer kann Neues schaffen

Hannes Bajohr stellt im Zuge der Debatte um computergenerierte Kunst ein »prometheisches Unbehagen« fest. Gemeint ist damit jene Angst des Menschen, den Status als Schaffender zu verlieren.¹⁰ Jede Epoche zeichne sich durch ihr eigenes prometheisches Unbehagen aus, »wo

6 So z.B. bezeichnenderweise in Forbes, vgl. William Falcon, »What happens now that an AI-generated painting sold for \$432,500?«, *Forbes*, 25.10.2018 (2018), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://www.forbes.com/sites/williamfalcon/2018/10/25/what-happens-now-that-an-ai-generated-painting-sold-for-432500/>.

7 Vgl. Arthur Danto, »The artworld«, *The Journal of Philosophy* 61, Nr. 19 (1964).

8 Sudmann, »Computerkreativität«, 88.

9 Historisch spielt die Konkurrenz eine immense Rolle für Kunst und Künstler:innen, wie Prochno herausarbeitet. Konkurrenz hat Kreativität jederzeit beflügelt, müsse jedoch nicht immer antagonistisch gedacht werden. Vgl. Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Geschichte in der Kunst: Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen* (Berlin: Akademie Verlag, 2006).

10 Vgl. Hannes Bajohr, *Schreibenlassen: Texte zur Literatur im Digitalen* (Berlin: August Verlag, 2022), 131ff. Bajohr entlehnt das Konzept Günter Anders, der bereits 1942 die »prometheische Scham« beschreibt. Während eines Besuchs einer technischen Ausstellung beobachtete Anders, wie sein Begleiter Scham gegenüber den gemachten (qualitätsvollen) Dingen empfunden habe, da er selbst nicht »gemacht«, sondern »geworden« sei. Siehe Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (München: C.H. Beck, 1956), 23.

aber in früheren Zeiten das Denkvermögen zur *differentia* zwischen Mensch und Maschine wurde, ist die aktuelle Grenze solcher Vergleiche die Kunst.¹¹ Die Kunst wird so zur vermeintlich letzten Bastion ausgerufen, die es gegen die Automatisierung zu verteidigen gilt. Auffällig ist jedoch, dass währenddessen die potenziell vielfältige und vor allem jede rein institutionelle Definition von Kunst umgangen wird, indem die Frage, ob KI Kunst erschaffen kann, auf die Frage verschoben wird, ob sie überhaupt kreativ sein kann. Kreativität scheint also jenes Bewertungskriterium zu sein, das Kunst implizit definieren und gleichzeitig als ausschließlich menschliche Domäne auszeichnen kann. So lassen sich manche Kommentator:innen gar dazu hinreißen, Kreativität als das bestimmende Merkmal dessen auszuweisen, was es heiße, menschlich zu sein.¹² Dass Kreativität ein historisches Konzept ist, dessen Ursprünge erst im 18. Jahrhundert liegen, wie z.B. Andreas Reckwitz ausführlich herausarbeitet, scheint dabei wenig Beachtung zu finden. Nicht thematisiert wird außerdem, dass die Ausbildung eines Kreativitätsdispositivs samt Kreativitätswunsch und -imperativ erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts begann. Dabei waren es ausgerechnet die Künstler:innen, die Modellcharakter für die nun auf die Gesellschaft übertragene Fähigkeit hatten, ästhetisch Neues zu schaffen.¹³

In einigen Kommentaren ist der Weg von der (menschlichen) Kreativität zum Genie erstaunlich kurz.¹⁴ Obwohl das (Künstler:innen-) Genie bereits in den 1980er Jahren, z.B. prominent durch Rosalind Krauss' Dekonstruktion des Originalitätsdiskurses, aus der Kunst vertrieben

- 11 Bajohr, *Schreibenlassen*, 132. Ähnlich auch Dieter Mersch, »Kreativität und Künstliche Intelligenz. Einige Bemerkungen zu einer Kritik algorithmischer Rationalität«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, Nr. 21 (2019): 65.
- 12 Vgl. z.B. Sean D. Kelly, »A philosopher argues that an AI can't be an artist: Creativity is, and always will be, a human endeavor.« *MIT Technology Review*, 21.02.2019 (2019), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://www.technologyreview.com/2019/02/21/239489/a-philosopher-argues-that-an-ai-can-never-be-an-artist/>. Vgl. auch Miller, der im Gegensatz zu Kelly *artificial creativity* für möglich hält, Arthur I. Miller, »Can machines be more creative than humans?«, *The Guardian*, 4.3.2019 (2019), zuletzt geprüft am 18.08.2023, <https://www.theguardian.com/technology/2019/mar/04/can-machines-be-more-creative-than-humans>. Kritisch auch Arthur I. Miller, »Kreativität und Künstliche Intelligenz: Maschinen, die Kunst, Literatur und Musik erschaffen«, *Kunstforum International*, Nr. 278 (2021).
- 13 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (Berlin: Suhrkamp, 2012). Insbesondere Stephens untersucht Kreativität in Anschluss an Reckwitz als historisches Konzept im Rahmen von *artificial creativity*. Vgl. exemplarisch Jan Lohmann Stephensen, *Creativity* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2022). Er formuliert das Konzept der »Postanthropocentric Creativity« als Öffnung für nicht-menschliche Akteure. Das Konzept wurde jüngst von Waelder aufgenommen, vgl. Pau Waelder, »It was never about replacing the artist: Algorithmic art, AI, and post-anthropocentric creativity«, in: Ravio Kelomess, Varvara Guljajeva und Oliver Laas (Hg.), *The Meaning of Creativity in the Age of AI* (Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2022).
- 14 Kreativität ist bei Miller freizügig mit einem Geniekult besetzt. Alltägliche Kreativität unterscheidet er von einer »big-C Creativity«, die eine Eigenschaft von Genies sei. Neben sieben erlernbaren weist er auch zwei »angeborene«, nicht erlernbare Kennzeichen der Kreativität aus. Er schreckt auch nicht davor zurück, Genies zu benennen:

wurde, tauchen die opaken und eigentlich längst dekonstruierten (wenn nicht schlicht überholten) Kategorien im Kontext der KI-Kunst plötzlich wieder auf. Vergessen scheint auch, dass Roland Barthes' Diktum vom »Tod des Autors« sowie Michel Foucaults Autorenfunktion das autonome und ahistorische Autor:innensubjekt bereits Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre verabschiedet hatten. Computergenerierte Kunst – oder eben *artificial*, *algorithmic* oder *machine creativity*¹⁵ – belebt folglich auf anachronistische Weise das Konzept des Autor:innensubjekts und dessen vermeintlich originärer schöpferischer Kraft wieder. Um den »chronisch unscharfen Begriff der Kreativität«¹⁶ dennoch fassen zu können, wird im Kontext von KI-Kunst oft Margret Bodens Definition der Kreativität aus *The Creative Mind* (1990) herangezogen. Boden zufolge ist Kreativität die Fähigkeit, Ideen oder Artefakte zu erschaffen, die neu, überraschend und wertvoll sind.¹⁷ Auf ähnliche Weise betont auch Reckwitz, dass sich das ästhetisch Neue (d.h. das Kreative) ein semantisches Feld mit dem Interessanten, Überraschenden und Originellen teile.¹⁸ Das Kreative wird demnach implizit als unvergleichlich ausgewiesen.

Hiermit bleibt aber auch die Definition von Kreativität ebenso wie die der Kunst nur durch opake Bewertungskriterien beschrieben, wobei außerdem offenbleibt, wer und welche Strukturen überhaupt über diese Kriterien entscheiden können. So konkurrieren nicht nur KI und Künstler:innen darum, kreativ zu sein, sondern auch andere Akteure des Kunstbetriebs, wie z.B. Kritiker:innen, Kurator:innen und Kunsthändler:innen darum, die Kriterien für Kreativität (und schließlich Kunst) zuallererst festlegen zu können.¹⁹ Dass nun, trotz vager Kriterien, KI die Fähigkeit zur Kreativität und zum autonomen Kunstschaffen

von Pablo Picasso über Albert Einstein bis zu Jeff Bezos. Vgl. Arthur I. Miller, *The artist in the machine: The world of AI-powered creativity* (Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2019).

15 Für die gängigsten Bezeichnungen vgl. exemplarisch Jan L. Stephensen, »Towards a philosophy of post-creative practices? – Reading obvious' »Portrait of Edmond de Belamy««, *Politics of the Machine Beirut 2019 (POM2019)*, 2019, 22, zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://doi.org/10.14236/ewic/POM19.4>, <http://dx.doi.org/10.14236/ewic/POM19.4>.

16 Mersch, »Kreativität und Künstliche Intelligenz«, 65.

17 So Boden gleich zu Beginn, vgl. Margaret A. Boden, *The creative mind: Myths and mechanisms* (London: Routledge, 1990), 1. Für Boden gibt es drei Stufen der Kreativität: kombinatorische, explorative und transformative. Diese Stufen werden oft erprobt oder auch kritisiert. Vgl. exemplarisch Marcus Du Sautoy, *The creativity code: How AI is learning to write, paint and think* (London: 4th Estate, 2019); Miller, *The artist in the machine* und Sudmann, »Computerkreativität«; Mersch betont z.B., dass auch Bodens Definition letztlich nur pseudo-exakt sei, vgl. Mersch, »Kreativität und Künstliche Intelligenz.« Bajohr markiert die Grenzen des Konzepts: Könne Boden doch auch für manche nicht-computergenerierte Kunst (z.B. *Appropriation Art*) nicht Rechnung tragen, vgl. Bajohr, *Schreibenlassen*, 181, Fn 17.

18 Vgl. Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, 46.

19 Howard Becker z.B. führt dies in seiner Kunstsoziologie auf verschiedene Akteure zurück, die anhand von Konventionen in kooperativen Netzwerken über Kunst und Nicht-Kunst in den »Kunstwelten« entscheiden. Die Kunstwelten stellen für Howard ebenfalls Black Boxen dar. Vgl. Howard S. Becker, *Art worlds* (Berkeley: University of California

abgesprochen wird, mag zwar auch an einer prometheischen Angst liegen, wird aber ironischerweise gerade durch die Spezifik des Technischen begründet: Die »Maschine«, so heißt es, könne den Menschen in seiner Schöpferkraft nicht ablösen, und zwar hauptsächlich aufgrund ihrer Funktionsweise. Die Black Box der Bewertungskriterien von Kunst wird dadurch mit der Black Box des technischen Prozesses konfrontiert.

Konkurrenz auf technischer Ebene, oder *generative adversarial networks*

Die Geschichte der computergenerierten Kunst reicht bis in die 1960er Jahre zurück, wobei sie jedoch schnell an ihre Grenzen stieß.²⁰ So stellte Italo Calvino bereits 1967 für die computergenerierte Literatur fest, dass die programmierten Werke zum Regelmäßigen und Klassischen tendierten.²¹ In den letzten zehn Jahren erstarkte das Interesse an computergenerierter Kunst dank neuer KI-Methoden jedoch erneut. Anstelle von symbolischer KI, bei der die Systeme, verkürzt gesprochen, nach logischen Schlussfolgerungen und von Programmierer:innen vorgegebenen Regeln à la »if ... then« agieren, – der Code und die Vorgehensweise also für den Menschen noch prinzipiell nachvollziehbar sind, – lernt die »KI« in den inzwischen vorherrschenden Methoden des maschinellen Lernens (ML) unter Einsatz von künstlichen neuronalen Netzen (KNN) direkt aus Daten. Die »Regeln«, nach denen KNN Sachverhalte »verstehen«, Dinge »sehen«, Entscheidungen fällen oder Bilder und Texte generieren, werden also nicht mehr vom Menschen in Form von Code implementiert, sondern anhand von mathematischen Optimierungsverfahren aus den Daten erlernt. Zum Training der KNN wird daher eine enorme Menge an Beispieldaten (z.B. von Porträts) benötigt, aus denen Muster extrahiert werden, um daraufhin z.B. unbekannte Bilder richtig klassifizieren oder den erlernten

Press, 2008) und exemplarisch Paul Buckermann, *Die Vermessung der Kunstwelt: Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst* (Weilerswist: Velbrück, 2020), 47 ff.

- 20 Für eine Vorgeschichte der Konkurrenz zwischen Mensch und Computer, vgl. exemplarisch Florian Cramer, »Vortrag: A poetics of exhaustion: Looking at the automation of literature from its dead ends« (Online-Tagung »Von der Avantgarde zum Algorithmus: Automatisierte Kreativität in Literatur und Musik«, TU Braunschweig, Oktober 08, 2020), zuletzt geprüft am 17.08.2023, <https://studip.tu-braunschweig.de/plugins.php/coreforum/index/index/2f9a12c0de6bd98f9e932a138c4e50b2?cid=6a4c969e34c005476f21a8fa4800ded4#2f9a12c0de6bd98f9e932a138c4e50b2>. Für die Entwicklung computergenerierter Literatur vgl. exemplarisch Bajohr, *Schreibenlassen*.
- 21 Vgl. Italo Calvino, »Kybernetik und Gespenster: Vortrag 1967«, in: *Kybernetik und Gespenster: Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft* (München, Wien: Hanser, 1984). Vgl. zu den periodischen Krisen der computergenerierten Literatur Cramer, »Vortrag: A poetics of exhaustion«.

Mustern entsprechend ähnliche Daten (z.B. neue Porträts) generieren zu können.²²

Während das klassische kunsthistorische Vergleichsdispositiv aus zwei Bildern besteht – »ein Dia rechts ein Dia links« –, benötigen KNN eine enorme Menge an Vergleichsbildern, um Kunstwerke unterscheiden zu lernen. An die Stelle der zwei Vergleichsbilder von Heinrich Wölfflin, wie er sie in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) zur Unterscheidung von Stilen heranzog, treten im Trainingsprozess des KNN nun hunderttausende von Bildern.²³ So lässt sich im Prinzip für klassifizierende KNN feststellen, dass sie aus *comparata*, den »Vergleichsbildern« des Trainingsdatensatzes, durch mathematische Optimierung *tertia*, Vergleichshinsichten, in Form von Mustern, errechnen. Sobald der Trainingsprozess abgeschlossen ist, werden diese *tertia* ihrerseits zu *comparata* für den neuen, unbekannten Input, den es zu klassifizieren gilt. Die *tertia* entsprechen dabei nicht mehr wie noch bei Wölfflin semantischen Kategorien (z.B. »offen« vs. »geschlossen«) und sind vom Menschen nur noch bedingt fass- oder nachvollziehbar. Bilder stellen für das KNN hingegen Pixelwerte dar, die als multidimensionale Vektoren verarbeitet werden, und die erlernten Muster entsprechen keinen Kategorien menschlicher Wahrnehmung mehr.²⁴ Vergleichsprozesse werden zu mathematischen Operationen und zu automatischen Abgleichprozessen. Die vorherrschenden Methoden künstlicher Intelligenz werden von Matteo Pasquinelli allgemein als »Mustererkennung durch statistische Induktion« bezeichnet.²⁵

22 Im Falle von Bildklassifizierern handelt es sich meist um *convolutional neural networks* (CNN), KNN, die sich besonders für die Eingabe von mehrdimensionalen Daten, also z.B. Bildern (Pixelstruktur), eignen. Vgl. exemplarisch Mitchell, *Artificial Intelligence. Generative adversarial networks* (GAN), KNN einer speziellen Architektur zur Bildgenerierung, werden im Folgenden erläutert.

23 Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Basel: B. Schwabe, 1963). Selbstverständlich hat Wölfflin mehr als zwei Bilder gesehen, jedoch nutzte er zwei Bilder, um Stilmerkmale exemplarisch herauszuarbeiten. Dass in der Kunstgeschichte auch komplexere (und nicht nur auf formale Aspekte zielende) Vergleiche relevant sind, wie z.B. Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas* exemplarisch zeigt, ändert jedoch nichts daran, dass die Anzahl der Vergleichsbilder in KNN das menschliche Maß übersteigt. Zur Entwicklung des kunsthistorischen Vergleichsdispositivs siehe exemplarisch Heinrich Dilly, »Weder Grimm, noch Schmarow, geschweige denn Wölfflin...: Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektionen um 1900«, in: Costanza Caraffa (Hg.) *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte* (München: Deutscher Kunstverlag, 2009).

24 Zur Erläuterung der Muster, die KNN »sehen« und inwiefern etwaige Visualisierungen jener Muster sich selbst wiederum vom maschinellen Sehen entfernen müssen vgl. exemplarisch Fabian Offert und Peter Bell, »Perceptual bias and technical metapictures: critical machine vision as a humanities challenge«, *AI & SOCIETY* 36, Nr. 4 (2021).

25 Matteo Pasquinelli, »Machines that morph logic: Neural networks and the distorted automation of intelligence as statistical inference«, *Glass Bead Logic Gate: the Politics of the Artifactual Mind*, Nr. 1 (2017), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://www.glass-bead.org/article/machines-that-morph-logic/?lang=enview>. Dass Mustererkennung,

Die meisten Bilder des spätestens 2018 einsetzenden »AI Art Gold Rush«²⁶ wurden zunächst von einem *generative adversarial network* (GAN), einer speziellen KNN-Architektur, generiert.²⁷ So auch das *Portrait of Edmond de Belamy*. In einem GAN konkurrieren zwei KNN, ein *generator* und ein *discriminator*, miteinander. Versucht letzterer generierte von nicht generierten Bildern zu unterscheiden, ist es das Ziel des ersteren, ein Bild zu generieren, das nicht mehr als generiert erkannt wird. Ein generiertes Kunstwerk soll also nicht mehr von den Kunstwerken aus dem Trainingsdatensatz unterscheidbar sein und entspricht dabei statistisch dem, was ein Kunstwerk »ist«.²⁸ Kriterien dessen, was Kunst ist, werden demnach nicht festgelegt, expliziert oder einprogrammiert, sondern von dem KI-Modell direkt aus dem Kanon dessen, was bereits als Kunst etabliert wurde, erlernt. Die ursprünglichen Autoren der GAN-Architektur beschreiben die Konkurrenz zwischen *generator* und *discriminator* wie folgt:

In the proposed *adversarial nets framework*, the generative model is pitted against an adversary: a discriminative model that learns to determine whether a sample is from the model distribution or the data distribution. The generative model can be thought of as analogous to a team of counterfeiters, trying to produce fake currency and use it without detection, while the discriminative model is analogous to the police, trying to detect the counterfeit currency. Competition in this game drives both teams to improve their methods until the counterfeits are indistinguishable from the genuine articles.²⁹

»Pattern Recognition«, längst zu »Pattern Discrimination« geworden ist, zeigt exemplarisch der gleichnamige Band: Clemens Apprich u.a., *Pattern discrimination. In search of media* (Lüneburg: meson press, 2018).

- 26 Ian Bogost, »The AI-art gold rush is here: An artificial-intelligence ›artist‹ got a solo show at a Chelsea gallery. Will it reinvent art, or destroy it?«, *The Atlantic* 6.3.2019 (2019), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://www.theatlantic.com/technology/archives/2019/03/ai-created-art-invades-chelsea-gallery-scene/584134/>.
- 27 Inzwischen wird die überwiegende Zahl an Bildern durch Diffusion-Modelle generiert. Bei diesen handelt es sich auch um KNN, aber nicht mehr um eine GAN-Architektur. Diffusion-Modelle kommen insbesondere bei Text-zu-Bild-Generatoren mittels sogenannter Prompts (sprachliche Befehle) zum Einsatz. Diese werden hier nicht behandelt.
- 28 Steyerl beschrieb computergenerierte Bilder (hauptsächlich ausgehend von Diffusion-Modellen) jüngst als »mean images«. Der Begriff erweitert die statistische Herstellung der Bilder um eine politische und ethische Komponente und spielt mit den verschiedenen Bedeutungen von »mean« (von »durchschnittlich«, über »schäbig« bis »fies«). Im Fokus stehen vor allem Datensätze, die Bilder von Personen enthalten. Fotografische Indexikalität werde in »mean images« durch stochastische Diskriminierung ersetzt. Steyerls Überlegungen lassen sich durchaus auf allgemeine Fragen nach »dem« Kanon übertragen. Vgl. Hito Steyerl, »Mean images«, *New Left Review* 140/141, Mar/June (2023), zuletzt geprüft am 13.09.2023, <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images>.
- 29 Ian J. Goodfellow u.a., »Generative adversarial networks« (2014), <https://arxiv.org/pdf/1406.2661>.

Die »Konkurrenz« zwischen zwei Akteuren ist in GAN-generierter Kunst also technisch bedingt. Im Sinne operativer Ontologien kann das GAN-generierte Bild also überhaupt erst aufgrund des Konkurrenzens der beiden Netzwerke (*generator* und *discriminator*) »sein«.³⁰ Diese Form der KI-Kunst basiert auf der Lösung eines Nullsummenspiels: die Gewinne des Einen entsprechen den Verlusten des Anderen und umgekehrt. Diesen Optimierungsprozess beschreibt die *value function* des GAN, durch die der Output, also das Bildergebnis, bestimmt wird: »min_G max_D E_x[log(D(x))] + E_z[log(1-D(G(z)))]«; das Nullsummenspiel signiert das *Portrait*.

Discriminator und *generator* können niemals gleichzeitig »gewinnen«, da ein generiertes Bild niemals gleichzeitig vom *discriminator* richtig als Fälschung (= generiertes Bild) und falsch als Original (= aus dem Datensatz stammend) erkannt werden kann – oder anders formuliert, eine »Fälschung« durch den *generator* kann niemals gleichzeitig gelingen und misslingen. Treten *discriminator* und *generator* also zum einen direkt miteinander in Konkurrenz, werden die Verluste und Gewinne zum anderen aber indirekt über ein Drittes vermittelt. Das Min-Max-Spiel der beiden wird durch das Feedback des Trainingsdatensatzes angetrieben.³¹

Sowohl der *discriminator* als auch der *generator* lernen folglich aus dem kunsthistorischen Kanon oder zumindest aus dem Teil des Kanons, der ihnen im Trainingsdatensatz zur Verfügung gestellt wird.³² Dabei optimieren sie sich gegenseitig dahingehend, diesen Kanon möglichst genau zu erkennen (*discriminator*) bzw. ihm möglichst genau zu entsprechen (*generator*). Sie reproduzieren somit Kunst – oder (genauer) die Muster, die sie aus Beispielen gelernt haben, als Kunst zu erkennen.

A typical Renaissance portrait, for example, might be composed as a bust or three-quarter view of a subject. The computer may have no idea what a bust is, but if it sees enough of them, it might learn the pattern and try to replicate it in an image.³³

Generierten Bildern wie dem *Portrait* wurde daher ein »naiver Imitationismus« attestiert.³⁴ Dass für diese Art generierter Kunst – wie im Fall des *Portrait* – oft erstaunlich konservative Motive und Stile gewählt werden,³⁵ liegt folglich am (vom Menschen kuratierten) Trainingsdatensatz.

30 Vgl. zu operativen Ontologien Lorenz Engell und Bernhard Siegert, »Operative Ontologien«, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8, Nr. 2 (2017).

31 Siehe Einleitung in diesen Band.

32 Erhält der *discriminator* direktes »Feedback« durch die Trainingsdaten, erhält der *generator* dieses nur indirekt über den *discriminator*.

33 Bogost, »The AI-art gold rush is here.«

34 Bajohr, *Schreibenlassen*, 170.

35 Vgl. Jens Schröter, »Artificial intelligence and the democratization of art«, in: *The democratization of artificial intelligence: Net politics in the era of learning algorithms*, hg. von Andreas Sudmann (Bielefeld: transcript, 2019).

Die Verschwommenheit der Bilder, so Jens Schröter, deute nicht nur auf eine gewisse Technizität des Bildes, sondern auch auf eine konservative Vorstellung von »artiness«. Auch die Unterschrift des *Portrait* zeuge von einem traditionellen Verständnis von Autor:innenschaft.³⁶ Die durch GAN erzeugten Werke ähneln sich optisch stark, was sowohl der Funktionsweise der ML-Modelle als auch der Zusammensetzung der Trainingsdaten geschuldet ist.³⁷ Die daraus resultierende spezifische Ästhetik wird auch als »GANism« bezeichnet. Der Begriff wurde bezeichnenderweise von einem KI-Entwickler und nicht von Kunst-historiker:innen oder -kritiker:innen geprägt; François Chollet legte gleichzeitig große Hoffnungen in ihn: »GANism (the specific look and feel of seemingly GAN-generated images) may yet become a significant modern art trend.«³⁸

Der Konservatismus der Werke sei einmal hingenommen und die Einbettung in eine Silicon-Valley-Rhetorik, die durchaus dem Kreativitätsparadigma entspricht, zurückgestellt. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich, auch in den Argumenten der Gegner:innen einer »echten« *artificial creativity*, Bewertungskriterien von Kunst, die im Laufe des 20. Jahrhunderts bereits mehrfach dekonstruiert wurden, – nun technisch begründet – zu wiederholen scheinen.

Konkurrenz der Autor:innen oder Wer macht die Kunst?

Da GAN nur statistisch reproduzieren können, was in den Trainingsdaten bereits vorhanden ist, rufen sie ähnliche Reaktionen wie die *Appropriation Art* in den 1970er und 1980er Jahren hervor. Die *Appropriation Art* konterkarierte insbesondere die Vorstellung, dass jedes Kunstwerk zwangsläufig etwas Neues schaffen müsse, indem gezielt Reproduktionen, Wiederholungen und Kopien bereits vorhandener Werke unter eigenem Namen neu veröffentlicht wurden. Beispielsweise re-fotografierte Sherrie Levine Fotoabzüge von Walker Evans, signierte sie mit ihrem Namen und gab ihnen den Titel *After Walker Evans* (1979).³⁹ Einen ähnlichen Gestus der Aneignung und damit Befragung

36 Vgl. ebd., 299. Die Unterschrift wird von Schröter als »Witz« gedeutet.

37 Eine strikte Trennung zwischen Trainingsdaten und KNN ist genaugenommen nicht mehr sinnvoll, vgl. Louise Amoore, *Cloud ethics: Algorithms and the attributes of ourselves and others* (Durham: Duke University Press, 2020), 87ff.

38 Siehe <https://twitter.com/fchollet/status/885378870848901120>, zuletzt geprüft am 20.09.2023. Waelder begründet die Unfähigkeit zu Kreativität u.a. durch den einheitlichen Stil (GANism), der aus dem restriktiven Handeln der Systeme hervorgehe, vgl. Waelder, »It was never about replacing the artist«, 34 f. Die Frage, ob damit allerdings kein Werk, das einem Stil zugeordnet werden kann, kreativ wäre, bleibt bei Waelder offen.

39 An dieser Stelle sei exemplarisch auf Douglas Crimp verwiesen, der die Kunstrichtung mit der von ihm kuratierten Ausstellung *Pictures im Artists Space New York 1977* »begründet«. Vgl. Douglas Crimp, »Pictures«, *October* 8, Spring (1979). Es handelt sich bei der Zuordnung zur *Appropriation Art* überwiegend um Fremdzuschreibungen. Vgl.

von Originalität und Autor:innenschaft zeichnete bereits wesentlich früher Marcel Duchamps *Ready-mades* aus. Seine *Fountain* von 1917 ist längst kanonisch. Außerdem setzte z.B. die *Écriture automatique* der Surrealist:innen in den 1920er Jahren gezielt auf Kreativität, ausgerechnet mittels Automatisierung.⁴⁰

Ready-mades und *Appropriation Art* verlagern schließlich die Bedeutung des Werks von seiner Realisierung auf seinen geistigen Inhalt, sodass beide durchaus ein starkes Künstler:innensubjekt benötigen. Damit verändern sie die Maßstäbe, nach denen Kunst bewertet wird.⁴¹ U.a. der *Appropriation Art* ist es dennoch zu verdanken, dass das »originale Meisterwerk« und das Künstler:innengenie als historische Konstruktion entlarvt und die Geschichte »großer Meister« zunehmend hinterfragt wurde.⁴²

Der Vergleich mit *Ready-mades*, *Appropriation Art* und *Écriture automatique* mag also aufzeigen, dass antiquierte Bewertungskriterien über *artificial creativity* erneut Einzug in den Kunstdiskurs erhielten. Darüber hinaus kommentiert er aber auch die technische Bedingung der *artificial creativity*, da diese als statistische Kreativität aufgefasst wird. Am Ende steht aber auch der Versuch, die statistische Komponente durch gezielte »Abweichungen« auszuspielen – wie er z.B. prominent in *creative adversarial networks* (CAN) erfolgt – vor der Frage nach der Autor:innenschaft.⁴³ Selbst wenn das »Ergebnis« einer solchen »statis-

exemplarisch für die gezielte Auseinandersetzung mit *Appropriation Art* im Rahmen von KI Jens Schröter, »Künstliche Intelligenz und die Frage nach der künstlerischen Autor:innenschaft«, *Kunstforum International*, Nr. 278 (2021).

40 Vgl. Joanna Zyliniska, *AI art: Machine visions and warped dreams* (London: Open Humanities Press, 2020), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <http://openhumanitiespress.org/books/titles/ai-art/>, 59. Es ließen sich ferner auch ein Vergleich zu z.B. Hip-hop-Samples ziehen. Vgl. z.B. Schröter, »Künstliche Intelligenz und die Frage nach der künstlerischen Autor:innenschaft« und Bogost, »The AI-Art Gold Rush is Here«.

41 Vgl. Verena Krieger, »Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst: Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss«, in: Verena Krieger (Hg.) *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst: Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, (Köln: Böhlau, 2008). Dies ließe sich auch für jede Form der Konzeptkunst anmerken.

42 Vgl. ebd., 160f.

43 CAN basieren auf der GAN-Architektur. Im Unterschied zu einem klassischen GAN versucht der *discriminator* jedoch nicht nur zu entscheiden, ob ein Bild generiert wurde, sondern dieses auch noch einem von 15 künstlerischen Stilen zuzuordnen, der *generator* hingegen, diese Zuordnung zu erschweren, also quasi etwas »Neues« oder »Überraschendes« zu generieren. Vgl. Ahmed Elgammal u.a., »CAN: Creative adversarial networks, generating »art« by learning about styles and deviating from style norms« (2017), <http://arxiv.org/pdf/1706.07068v1>. Elgammal selbst stellte generierte Werke 2019 in der HG Contemporary Gallery in New York aus und nannte das CAN (AICAN) als Co-Autor:in. Zu CAN vgl. exemplarisch auch Sudmann, »Computerkreativität« und Bogost, »The AI-art gold rush is here«. Bogost merkt in diesem Zusammenhang an, dass Pigmente, anders als AICAN bei Elgammal, üblicherweise jedoch als Medium und nicht als Co-Autor:in genannt würden, vgl. ebd. Eine erweiterte und verteilte Autor:innenschaft wurde jedoch längst z.B. mit der Akteur-Netzwerk-Theorie gedacht. Vgl. im Kontext von KI-Kunst exemplarisch Eleanor Sandry, »Who or what is creative? Collaborating with machines to make visual art«, *Transformations* 36 (2022).

tischen Maschine« als Kunst oder zumindest als kreativ anerkannt werden sollte, wird ihr dadurch nicht zwangsläufig die alleinige Autor:innenschaft zugesprochen.

»If the artist is the one that creates the image, then that would be the machine. If the artist is the one that holds the vision and wants to share the message, then that would be us«, lautet die ambivalente Aussage Caselles-Duprés von Obvious.⁴⁴ Andererseits hat sich Obvious entschieden, das GAN nicht als (Co)Autor:in des *Portrait* zu nennen, sondern als Material – obwohl das GAN die Arbeit doch prominent »signierte«. ⁴⁵ »MEDIUM: GANs Algorithm, Inkjet printed on Canvas« liest sich auf der Website des Künstlerkollektivs.⁴⁶ Ob Obvious hiermit doch der Überzeugung Ausdruck verleiht, dass Werkzeuge zwar den kreativen Prozess befördern, jedoch nicht selbst kreativ sein können, sei dahingestellt.⁴⁷ Beispielsweise die Akteur-Netzwerk-Theorie und der Neue Materialismus haben darüber hinaus längts gezeigt, dass auch »Werkzeuge« Akteure mit Handlungsmacht sind.⁴⁸ Das Zitat von Caselles-Dupré und die Objektangabe zusammen lassen jedoch zumindest vermuten, dass Obvious die Künstler:innenschaft im geistigen Prozess verortet; folglich findet eine ähnliche Wertverschiebung von künstlerischer Ausführung zur Idee statt, die auch für die *Appropriation Art* kritisch angemerkt wurde. In anderen Fällen wird die »Problematik der kreativen KI« hingegen umgangen, indem die Programmierer:innen der KI zu den »eigentlichen« Autor:innen erklärt werden. Selbst wenn das Produkt also kreativ sein sollte, behält der Mensch auf diese Weise die Oberhand. Doch ausgerechnet die Frage nach den Autor:innen des Codes ist im Falle des *Portrait* nicht eindeutig zu beantworten.

But for members of the burgeoning AI art community, there's another attribute that sets the Portrait of Edmond Belamy apart: it's a knock-off. [...] insiders say the code used to generate these prints is mostly the work of another artist and programmer: 19-year-old Robbie Barrat, a recent high school graduate who shared his algorithms online via an open-source license.⁴⁹

44 Zitiert nach Christie's, *Is artificial intelligence set to become art's next medium?* (2018), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>.

45 Elgammal nennt das CAN hingegen als Co-Autor:in, siehe FN 42.

46 Siehe <https://obvious-art.com/portfolio/edmond-de-belamy/>, zuletzt geprüft am 18.08.2023.

47 Wie z.B. der Philosoph Sean Dorrance Kelly vehement vertritt, vgl. Kelly, »A philosopher argues that an AI can't be an artist.« Schröter liest das Vorgehen hingegen als ironische Strategie von Obvious, vgl. Schröter, »Künstliche Intelligenz« und die Frage nach der künstlerischen Autor:innenschaft.

48 Explizit im Kontext von KI-Kunst vgl. exemplarisch Sandry, »Who or what is creative?«, James Vincent, »How three French students used borrowed code to put the first AI portrait in Christie's«, *The Verge*, Nr. 23.10.2018 (2018), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://www.theverge.com/2018/10/23/18013190/ai-art-portrait-auction-christies-belamy-obvious-robbie-barrat-gans>.

Wenngleich Obvious es nicht explizit hervorgehoben hat, macht das Künstlerkollektiv kein Geheimnis daraus, dass es Barrats Code genutzt und für seine Zwecke optimiert hat. Dass diese Optimierung des Codes lediglich marginal zu sein scheint, zeigte z.B. Tom White recht schnell durch eigene Porträts, die auch ohne Änderung von Barrats ursprünglichen Code dem *Portrait* verdächtig ähnelten.⁵⁰ Doch spielt es überhaupt eine Rolle, ob der Code »geliehen« wurde? So fragt Ian Bogost in Anspielung u.a. auf Duchamp:

But to what extent does borrowed code even matter? The creative world is full of examples of appropriation, from sampling in hip-hop to Marcel Duchamp's readymades. And Obvious has certainly conferred a new status on their portrait by presenting it as traditional art. They've hung it in a gold frame and signed it using a segment of the algorithm's code.⁵¹

Der Künstler Mario Klingemann, der selbst mit GAN arbeitet, wundert sich sogar, dass Obvious die Chance verpasst habe, den ersten digitalen Duchamp auszurufen.⁵² Pamela C. Scorzin erkennt insbesondere in der Versteigerung des Werkes eine dezidiert duchampeske Strategie.⁵³ Unbedeutend ist der Versuch der Valorisierung von Barrats Arbeit aber im Rahmen der Auktion und damit der Kapitalisierung des Codes dennoch nicht, deckt die Debatte doch vor allem die ökonomische Funktion der Autor:innenschaft auf: »Autor:innenschaft, Urheberrecht und Kunstmarkt entstehen gleichzeitig«.⁵⁴

Die Autor:innenschaft von Code ist jedoch generell (ob »geliehen« oder nicht, optimiert oder nicht) nicht ohne Weiteres feststellbar, werden KNN doch selten bis nie »von Null auf« neu oder von nur einer Person programmiert. So handelt es sich auch bei Barrats GAN um jene Architektur, die Ian Goodfellow zusammen mit Jean Pouget-Abadie, Mehdi

50 Vgl. ebd.

51 Bogost, »The AI-art gold rush is here«.

52 Zitiert in Vincent, »How three French students used borrowed code to put the first AI portrait in Christie's.«

53 Scorzin, »ARTificiality«, 67.

54 Schröter, »Künstliche Intelligenz« und die Frage nach der künstlerischen Autor:innenschaft«, 100. Dass im Kontext von KI generell sozio-ökonomische Fragen nach der Arbeitskraftverteilung und -valorisierung gestellt werden müssen kann hier nicht ausführlich behandelt werden. Hingewiesen sei nur exemplarisch auf die Arbeit der Crowdworker:innen, die z.B. im überwachten Lernen die Daten der Trainingsdatensätze zunächst zu Niedriglöhnen labeln. Vgl. exemplarisch Joanna Zylińska, »Un-digital photography: Image-making beyond computation and AI«, in: *Photography off the scale: Technologies and theories of the mass image*, hg. von Tomáš Dvořák und Jussi Parikka (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021) und Schröter, »Artificial intelligence and the democratization of art«. Darüber hinaus wird die Rolle der Urheber:innenschaft auch in Bezug auf die Bilder in den Trainingsdatensätzen diskutiert. Dies zieht nicht nur die Frage nach einer angemessenen Entlohnung, sondern auch die Frage mit sich, wie viel Anteil die Autor:innen der Werke des Trainingsdatensatzes am generierten Kunstwerk haben.

Mirza, Bing Xu, David Warde-Farley, Sherjil Ozair, Aaron Courville und Yoshua Bengio 2014 erstmals vorstellte.⁵⁵ Vor allem um Ian Goodfellow, den »GANfather«,⁵⁶ ranken sich einige Mythen, wodurch erneut überholte Genieassoziationen im Raum stehen.⁵⁷ Auch Obvious zollen zumindest Goodfellow Tribut, geht der Familienname *Belamy* doch auf eine lose Übersetzung von »Goodfellow« ins Französische zurück. Dass sich dabei auch eine weitere Figur einzuschreiben scheint, mag zwar zufällig, aber dennoch aufschlussreich sein: Guy de Maupassants Romanfigur Georges Duroy, Journalist und Casanova, erschleicht sich im Roman *Bel Ami* (1885) seinen beruflichen und gesellschaftlichen Aufstieg im Paris des 19. Jahrhunderts, indem er – und das ist das Entscheidende in diesem Kontext – seine Texte von seinen Liebhaberinnen schreiben lässt.⁵⁸

Darüber hinaus ist es nach Louise Amoore generell nicht möglich, einem ML-Quellcode eine definitive Autor:innenschaft zuzuschreiben.⁵⁹ Der Code eines maschinellen Lernalgorithmus⁶⁰ ist nie »fertig«, sondern wird durch die Interaktion mit der Welt ständig neu geschrieben und verändert.

To be clear, the practice of writing algorithms is located not in the individual author, but in the multiple and dispersed writers of the algorithm – from the data that quietly enters the training set to the person who experiences the full force of »high risk« attributes. For even the target of the algorithmic decision becomes a new set of data to be worked into the refining of weights and probabilities.⁶¹

Die Autor:innenschaft eines KNN, so zeigt Amoore, ist immer auf menschliche und nicht-menschliche Akteure verteilt. Überträgt man Amoores Analyse auf KI-Kunst, ist das Generieren von Bildern also

55 Goodfellow u.a., »Generative adversarial networks«.

56 Martin Giles, »The GANfather: The man who's given machines the gift of imagination«, *MIT Technology Review*, 21.02.2018 (2018), zuletzt geprüft am 14.08.2023, <https://www.technologyreview.com/2018/02/21/145289/the-ganfather-the-man-whos-given-machines-the-gift-of-imagination/>. Giles mystifiziert die Entstehung der GAN und Goodfellows Rolle stark.

57 In Bezug auf GAN wird interessanterweise diskutiert, ob nicht Jürgen Schmidhuber die wesentlichen Punkte der GAN-Architektur bereits in den 1990er Jahren entwickelt hatte, wie er auch selbst proklamiert, vgl. exemplarisch Jürgen Schmidhuber, »Generative adversarial networks are special cases of artificial curiosity (1990) and also closely related to predictability minimization (1991)«, *Neural networks the official journal of the International Neural Network Society* 127 (2020).

58 Vgl. Guy de Maupassant, *Bel-Ami* (Paris: Libro, 2019).

59 Vgl. Amoore, *Cloud ethics*, 23&87.

60 Adrian Mackenzie, *Machine learners: Archaeology of a data practice* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2017).

61 Amoore, *Cloud ethics*, 103.

grundsätzlich zwischen Programmierer:innen, Code, Datensatz und Betrachter:innen verteilt. Auch Scorzin betont die zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren aufgeteilte Handlungsmacht:

AI ART emergiert vielmehr aus einem komplexen hybriden Netzwerk, das von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen etabliert wird, die gemeinsam kreativ handeln: als Kooperation und Ko-Kreation von Mensch und Maschine, von Künstler:innen und Künstlicher Intelligenz.⁶²

Eine Form der Co-Autor:innenschaft wird z.B. in der Arbeit *Uncanny Mirror* (ab 2018) von Mario Klingemann thematisiert.⁶³ Während die Betrachter:innen auf ihr vermeintliches, verzerrtes Spiegelbild blicken, werden sie nicht nur Teil der typischen GAN-Ästhetik, sondern vor allem Teil der Trainingsdaten. In *Uncanny Mirror* verarbeitet ein GAN in Echtzeit die aufgezeichneten Gesichter und Gesten der Betrachter:innen und projiziert aus diesen Daten generierte Bilder auf einen Screen, den namensgebenden Spiegel.⁶⁴ »I think [...] of the audience as an interesting source of data, or an unpredictable input«, betont Klingemann.⁶⁵ Die Arbeit wirft dadurch einen Blick auf das Verhältnis von Input und Output, der für maschinelles Lernen so zentral ist, und lässt die Betrachter:innen auf technischer Ebene, als Teil des Datensatzes, zu Co-Autor:innen werden.

Auch die Arbeit *Learning to See* (2017) von Memo Akten thematisiert, inwiefern die Trainingsdaten bestimmen, was und vor allem wie ein KNN sieht. In der Installation können die Betrachter:innen verschiedene Objekte auf einem Tisch bewegen (z.B. ein Ladekabel und einen Schlüsselbund), die von einer Kamera aufgezeichnet und von einem GAN in Echtzeit verarbeitet werden. Da das GAN⁶⁶ jedoch nur

62 Pamela C. Scorzin, »Kann KI Kunst? AI ART: Neue Positionen, technisierte Ästhetiken von Mensch und Maschine«, *Kunstforum International*, Nr. 278 (2021): 48.

63 Klingemann stellt eine Installationsansicht sowie ein Video, in dem man auch die Interaktion von Betrachter:innen mit der Arbeit sehen kann, auf seiner Website zur Verfügung, vgl. <https://underdestruction.com/2020/08/29/uncanny-mirror/>, abgerufen am 29.04.2024.

64 Den daraus resultierenden »unheimlich wirkenden Porträts« wird teils auch eine, wenn gleich vage, Ähnlichkeit mit Arbeiten von Egon Schiele oder Francis Bacon eingeräumt: Auch Klingemanns GANism soll sich in den kunsthistorischen Kanon einreihen. Lässt sich dieser Vergleich auch genereller für viele figürlichen Darstellungen in GAN-Ästhetik übertragen, unterscheidet sich *Uncanny Mirror* jedoch vor allem in seiner Interaktivität von z.B. dem *Portrait*. Vgl. exemplarisch Boris Magrini, »Automation and intentionality: Photography without the camera«, in: Milo Keller, Claus Guntl und Florian Amoser (Hg.) *Automated Photography*, (London: Mörel Books, 2021), 142.

65 Mario Klingemann, *Uncanny Mirror*: Promotionsvideo von Onkaos Madrid (2019), zuletzt geprüft am 21.08.2023, <https://vimeo.com/336559940>.

66 Es handelt sich um ein conditional GAN (cGAN). Akten nutzt pix2pix (ein cGAN für image-to-image translation), bei dessen Training Akten nur target und keine input images zur Verfügung stellt. Vgl. ausführlich Memo Akten, *Deep visual instruments: Realtime continuous, meaningful human control over deep neural networks for creative expression* (London: Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London, 2021), 123 ff.

»sehen« kann, was es zu sehen gelernt hat, werden die Gegenstände daraufhin entsprechend der Trainingsdaten interpretiert und auf einen Bildschirm übertragen. Hat der Trainingsdatensatz aus Blumen bestanden, wird es demnach Blumen sehen und zeigen; hingegen wird es Meeresansichten abbilden, sollte es auf Grundlage solcher trainiert worden sein.⁶⁷ Indem die Arbeit vorführt, wie dasselbe Modell aus denselben Gegenständen (Inputs) unterschiedliche Bilder (Outputs) generiert, sobald es mit anderen Bildern trainiert wurde, legt die Arbeit den dem KNN zugrundeliegenden Bias offen. Akten und seine Kolleg:innen Rebecca Fiebrink und Mick Grierson betonen:

Metaphorically speaking, the training data determines the full life experience of the network and ultimately shapes its worldview. When the trained network looks out into the world via the camera, it can only see what it already knows.⁶⁸

Obwohl Klingemanns und Aktens Arbeiten über eine Bildgenerierung zu allein ästhetischen Zwecken hinausgehen, indem sie vor allem über interaktive Elemente die Rolle der Trainingsdaten thematisieren und erfahrbar machen, positionieren sich die Arbeiten weder kritisch noch politisch. Für Joanna Zylinka zeugen die Arbeiten gar von einem unkritischen Instrumentalismus, der sich in unternehmerische Ziele für und mit KI nahtlos einbetten ließe. Zylinka beanstandet bestimmt:

They are thus poster boys for AI art as underwritten by Google in the way they incarnate the very ideas of progress, innovation and upward trajectory that drive the gung-ho progressivism of the AI 2.0 era.⁶⁹

Mit der Künstlerin Hito Steyerl betont Zylinka hingegen, dass die Frage, welche Gesichter warum auf welchen Bildschirmen erscheinen – wer also als Signal oder als Störung gedeutet wird – relevant sei.⁷⁰ Die Nutzung von KI in der Kunst ist wie überall grundsätzlich politisch. Zylinskas Position bringt ein neues Kriterium für (KI-)Kunst auf: Kunst muss, zumindest um gute Kunst zu sein, vor allem kritisch und schließlich politisch sein.⁷¹ Somit steht nicht mehr der Status KI-generierter Kunst *als Kunst* im Zentrum oder überhaupt in Frage. In den Fokus rückt

67 Akten stellt Installationsansichten und eine Videoaufzeichnung der Arbeit auf seiner Website zur Verfügung, vgl. <https://www.memo.tv/works/learning-to-see/>, abgerufen am 29.04.2024.

68 Memo Akten, Rebecca Fiebrink, und Mick Grierson, »Learning to see: You are what you see«, Conference Proceedings of SIGGRAPH, 2019, 1.

69 Zylinka, AI art, 82. Neben Akten und Klingemann bezieht sie sich an dieser Stelle auch auf Mike Tyka und Gene Kogan.

70 Vgl. ebd., 81f. Für Steyerl direkt vgl. Hito Steyerl, *Duty free art* (London: Verso, 2017) sowie Steyerl, »Mean images«.

71 Dies spiegelt sich auch in zeitgenössischen Kunstkritiken wider. Geimer merkt an, dass Kritiken zufolge (zeitgenössische) Kunst vor allem ein hohes Maß an kritischem Bewusstsein beweisen müsse. Die Kritiken selbst seien hingegen aber unkritisch und affirmativ. Darüber hinaus wisse und betone die Kunstkritik zwar, dass es keine all-

vielmehr ein neues Kriterium, um den Wert von Kunst zu bemessen: ihr kritisches und politisches Potenzial. Gerade die sich wiederholende Ästhetik der generierten Kunst, ihr GANism, wird daher kritisiert, lasse er sie doch zum Instrument der Industrie werden.

Indeed, generative art of this kind is premised on the banality of looking, with perception understood as visual consumption and art reduced to mild bemusement. It therefore does something more pernicious than merely introduce a new ›new aesthetic‹: slightly uncanny, already boring.⁷²

Damit konkurrieren folglich auch Konzerne und Kunst um Kriterien der Wertschöpfung. So merkt auch Sofian Audry kritisch an, dass ML generell mit einer Ingenieurskultur verwoben sei, die Optimierungs- und Problemlösungsstrategien gegenüber Diversität und Offenheit idealisiere.⁷³ »Directly applying machine learning to artistic creation requires framing art making as an optimization problem.«⁷⁴ Auch GAN, da sie auf Nullsummenspielen basieren, zielen per se auf Optimierung. Es sei daran erinnert, dass das *Portrait* gerade durch jene Funktion »signiert« wurde, die das Nullsummenspiel beschreibt.⁷⁵

Kunst über KI

In der Arbeit *ImageNet Roulette* (2019) widmet sich der Künstler Trevor Paglen zusammen mit der Wissenschaftlerin Kate Crawford der politischen Dimension der Trainingsdaten. Die Arbeit kann jenes neue Bewertungskriterium von (KI-)Kunst, den kritischen und politischen Umgang mit KI, exemplarisch illustrieren und ist dabei (KI-)Kunst, die über KI spricht. Ausgangspunkt der Arbeit ist einer der bekanntesten Datensätze für maschinelles Sehen, *ImageNet*.⁷⁶ Obgleich *ImageNet* nicht für Gesichtserkennung erstellt wurde, enthält es viele Bilder von Personen, die mit vermeintlich neutralen Labels wie Mann/Frau, aber auch mit wertenden und/oder schwerlich optisch zuordenbaren Kategorien wie

gemeingültigen Kriterien geben könne, müsse aber gleichzeitig so handeln, als stünden solche zur Verfügung. Ziel müsse es nach Geimer aber sein, Jargon zu vermeiden. Vgl. Peter Geimer, »Die Form der Kritik«, *Texte zur Kunst* 33, Nr. 131 (2023).

⁷² Zylinska, *AI Art*, 81.

⁷³ Vgl. Sofian Audry, *Art in the age of machine learning* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2021), 87.

⁷⁴ Ebd., 88.

⁷⁵ Es ließe sich hieran anschließend näher untersuchen, inwiefern sich insbesondere an dieser Stelle Luc Boltanskis und Ève Chiapellos Beobachtungen zur Vereinnahmung der Künstlerkritik durch den Kapitalismus exemplifizieren ließen. Vgl. Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus* (Konstanz: UVK, 2006).

⁷⁶ Gerade *ImageNet* verhalf dem maschinellen Sehen zum Durchbruch. Erst die immense Datenbank machte KNN für *image recognition* wirklich nutzbar. Vgl. exemplarisch Mitchell, *Artificial intelligence*, 89 ff.

z.B. »convict«, »unskilled person« oder »loser« versehen sind.⁷⁷ Die Arbeit *ImageNet Roulette* war auf einer Website abrufbar, auf der man sein eigenes Bild klassifizieren, also mit einem Label versehen lassen konnte. Die Arbeit erregte insbesondere durch sexistische und rassistische Zuschreibungen Aufsehen. Beispielsweise erhielten Schwarze Personen wesentlich häufiger diffamierende Labels oder wurden oft nur als »black person« gelabelt, während *weiße* Personen wesentlich detailliertere und positivere Zuschreibungen erhielten.⁷⁸ Die Arbeit legt so auf explorative Weise den Bias der Trainingsdaten offen und zeigt, wie menschlicher Bias (der Trainingsdatensatz wurde von Menschen zusammengestellt und gelabelt) in technischen Bias überging. Crawford und Paglen widersprechen der weit verbreiteten Vorstellung, dass KI und die Daten, auf die sie zurückgreift, die Welt objektiv und wissenschaftlich klassifizierten. In den Datensätzen würden sich hingegen Politik, Ideologie und Vorurteile niederschlagen. Außerdem löse ein ausgewogener Datensatz⁷⁹ nicht das grundlegende Problem, dass Menschen klassifiziert und Technologien für neutral gehalten werden.⁸⁰ Die Arbeit verweist darauf, dass viele ML-Modelle Klassifizierer sind. Obgleich die Modelle auf verschiedenste Art und Weise klassifizieren, teilen sie die Annahme, dass die Welt aus Dingen und Ereignissen besteht, die sich in stabile und distinkte Kategorien fügen lassen.⁸¹

Datasets aren't simply raw materials to feed algorithms, but are political interventions. As such, much of the discussion around ›bias‹ in AI systems misses the mark: there is no ›neutrak‹, ›naturak‹, or ›apolitical‹ vantage point that training data can be built upon. There is no easy technical ›fix‹ by shifting demographics, deleting

77 Vgl. ausführlich Kate Crawford und Trevor Paglen, »Excavating AI: the politics of images in machine learning training sets«, *AI & SOCIETY* 36 (2021). Für eine Kritik an Paglens und Crawfords Umgang mit Datensätzen vor allem in den Ausstellungen *Training Humans* (2019) und *Making Faces* (2020), vgl. Michael J. Lyons, »Excavating ›Excavating AI‹: The elephant in the gallery« (2020), <http://arxiv.org/pdf/2009.01215.pdf>.

78 Vgl. exemplarisch Dunja Djudjic, »Online database ImageNet to remove 600,000 images after art project exposes its racist and gender bias«, *DIY Photography Online*, 25.9.2019 (2019), zuletzt geprüft am 22.08.2023, <https://www.diyphotography.net/online-database-imagenet-to-remove-600000-images-after-art-project-exposes-its-racist-and-gender-bias/>.

79 Nach eigenen Angaben begann *ImageNet* die Überarbeitung ihres Datensatzes bereits zwei Monate bevor *ImageNet Roulette* online war. Vgl. ebd.

80 Vgl. Crawford und Paglen, »Excavating AI«. Da die Ausweitung, also Integration in Datensätze, gleichzeitig auch Überwachung ermöglicht, spricht sich z.B. Hassein explizit gegen die Ausweitung der Datensätze aus, vgl. Nabil Hassein, »Against Black inclusion in facial recognition«, *Digital Talking Drum*, Nr. 15.8.2017 (2017), zuletzt geprüft am 13.09.2023, <https://digitaltalkingdrum.com/2017/08/15/against-black-inclusion-in-facial-recognition/>. Auch Steyerl kritisiert die besseren Möglichkeiten zur Verfolgung von Minderheiten durch die gezielte Integration in Datensätze, vgl. Steyerl, »Mean images«.

81 Vgl. Adrian Mackenzie, »The production of prediction: What does machine learning want?«, *European Journal of Cultural Studies* 18, 4–5 (2015): 433.

offensive terms, or seeking equal representation by skin tone. The whole endeavor of collecting images, categorizing them, and labeling them is itself a form of politics, filled with questions about who gets to decide what images mean and what kinds of social and political work those representations perform.⁸²

In der Werkserie *Adversarially Evolved Hallucinations* (ab 2017) thematisiert Paglen neben der Rolle der Trainingsdaten ferner, dass KNN dazu tendieren zwangsläufig Muster zu erkennen. Der Name der Serie spielt auf *generative adversarial networks* und Halluzinationen im allgemeinen sowie im technischen Sinne an. Wenn KI erlernte Muster falsch anwenden – also Output produzieren, dessen Korrektheit durch die Trainingsdaten nicht verifiziert werden kann – wird dies auch als Halluzination bezeichnet. Das Modell denkt sich in diesem Moment sozusagen Dinge aus, da es immer etwas produzieren wird, auch wenn es keine Grundlage dafür gibt.⁸³

Ausgangspunkt der Arbeiten ist ein umfangreicher, von Paglen zusammengestellter Trainingsdatensatz, der aus Literatur, Philosophie, Volksweisheiten, Geschichte und anderen laut Paglen »irrationalen« Dingen besteht.⁸⁴

Artificial Intelligence systems are generally trained to see objects that map onto common sense, or what some folk idea of common sense might be: here is a hat; here is a towel; here is a ladder. What I'm doing is training AI to see things that are different. I'll take taxonomies from different places, for example Freud's THE INTERPRETATION OF DREAMS. We'll take all the images in THE INTERPRETATION OF DREAMS and train an AI to only see images that are relevant to Freudian interpretation of a dream: false teeth, a cracked window, a dance hall, a swollen throat, etc. [...] we train these programs to see weird taxonomies and then we reverse the process: We'll ask the AI to synthesize images of them. We call these hallucinations – where Artificial Intelligence generates something like a hallucination of what it thinks an object should look like.⁸⁵

82 Crawford und Paglen, »Excavating AI«, 1113.

83 Bekannt wurde dieser Effekt insbesondere durch *Google Deep Dream*. Sollte er hier zunächst dazu dienen den Lernprozess der KNN besser zu verstehen, wurde er schnell zur Bildgenerierung eingesetzt. Vgl. exemplarisch, auch zur politischen Implikation dieser Form der Apophänie, Hito Steyerl, »A sea of data: Apophenia and pattern (mis-) recognition«, *e-flux Journal*, #72 (2016), zuletzt geprüft am 13.09.2023, <https://www.e-flux.com/journal/72/60480/a-sea-of-data-apophenia-and-pattern-mis-recognition/>.

84 Trevor Paglen, »Hallucinations: Post auf paglen.studio«, *Website Trevor Paglen »paglen.studio«*, o.J., zuletzt geprüft am 22.08.2023, <https://paglen.studio/2020/04/09/hallucinations/>.

85 Trevor Paglen, »Trevor Paglen: The Edge of Tomorrow: Ein Interview von Nick Houde«, *Mono.Kultur*, #44 (2017): 15.

Die Arbeit umfasst u.a. Taxonomien wie »The Humans«, »American Predators« oder »Monsters of Capitalism«. ⁸⁶ Sichtbar werden Imaginationsprozesse der Maschine, die auf den Bildsammlungen und Kategorien beruhen, auf denen sie trainiert wurde. Paglen weist mit der Arbeit darauf hin, dass die Modelle generell mit größeren, kapitalistischen, polizeilichen oder militärischen Systemen verflochten sind. ⁸⁷ »My [Paglen's] AIs see landscapes transformed by engines of capital and warfare – landscapes that AIs themselves have been part of.« ⁸⁸ Paglens kritisches Projekt regt an zu fragen, wer und wessen Überzeugungen KI fördert und wer, wie und zu welchem Zweck sieht. Anstelle einer Konkurrenz zwischen Mensch und Maschine um z.B. Autor:innenstatus und (ökonomisches wie symbolisches) Kapital, tritt somit eine Geschichte der Verflechtung menschlicher und nicht-menschlicher Akteure, die auch politisch befragt werden muss. ⁸⁹ »Technologically-aware art can create a space for interrogating who funds, trains and owns our algorithms.« ⁹⁰



ABB. 2: Trevor Paglen, *Vampire (Corpus: Monsters of Capitalism) Adversarially Evolved Hallucination*, 2017, Sublimationsdruck auf Aluminium, 152,4 × 121,92 cm Courtesy of the artist, Altman Siegel, San Francisco and Pace Gallery

Paglens Umgang mit maschinellern Sehen – einem Teilbereich des maschinellen Lernens, der insbesondere durch KNN enorme Fortschritte gemacht hat – fragt, wie Menschen mithilfe von Maschinen sehen und wie Maschinen »sehen«. Unter »Seeing Machines« ⁹¹ versteht Paglen u.a. Fotografien, Gesichtserkennungssoftware zur Überwachung, allgemeine Metadaten, von Bildgebungssystemen erzeugte Daten oder

86 Paglen, »Hallucinations«.

87 Paglen, »Trevor Paglen: The Edge of Tomorrow«, 16.

88 Ebd., 15.

89 Vgl. Zylinska, *AI Art*, 91ff.

90 Ebd., 91f.

91 »Seeing Machines« ist u.a. angelehnt an Paul Virilio, *Die Sehmaschine* (Berlin: Merve, 1989).

Bilder, sowie Speicher- und Verarbeitungssysteme.⁹² *ImageNet Roulette* und *Adversarially Evolved Hallucinations* zeigen exemplarisch, dass maschinelles Sehen immer sowohl ein technisches als auch ein politisches Problem ist.⁹³

KI-Kunst dieser Art dient dabei nicht dazu, die Black Box der Kreativität oder die Black Box der Bewertungskriterien von Kunst zu öffnen, sondern adressiert die Black Box der Technik und ihre politischen Implikationen. Im Zentrum steht damit nicht mehr eine Konkurrenz zwischen Mensch und Maschine oder die Frage nach der Kreativität, die genaugenommen als Definitionswerkzeug für Kunst gar zurückgelassen wird. Es werden vielmehr generelle Verflechtungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure offengelegt, die über den Kunstkontext hinaus in den Alltag hineinreichen. Da z.B. Paglen schließlich noch als Künstler ausgewiesen wird, wird die künstlerische Autor:innenschaft zwar nicht komplett aufgelöst, sie zeichnet sich aber nicht durch Kreativität, sondern durch den kritischen und politischen Ansatz aus. KI-Kunst ist in diesem Fall weniger (autonome) Kunst einer (autonomen) KI als Kunst über KI, die die Autor:innenschaft von KI als verteilten Prozess offenlegt.

Literatur

- Akten, Memo. *Deep visual instruments: Realtime continuous, meaningful human control over deep neural networks for creative expression*. London: Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London, 2021.
- Akten, Memo, Rebecca Fiebrink und Mick Grierson. »Learning to see: You are what you see.« *Conference Proceedings of SIGGRAPH*, 2019, 1–6.
- Amoore, Louise. *Cloud ethics: Algorithms and the attributes of ourselves and others*. Durham: Duke University Press, 2020.
- Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C.H. Beck, 1956.
- Apprich, Clemens, Wendy Hui Kyong Chun, Florian Cramer und Hito Steyerl. *Pattern discrimination. In search of media*. Lüneburg: meson press, 2018.
- Audry, Sofian. *Art in the Age of Machine Learning*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2021.

92 Trevor Paglen, »Seeing Machines«, Posting Fotomuseum Wintherthur Series »Is Photography Over?«, 13.4.2014, zuletzt geprüft am 18.08.2023, <https://www.fotomuseum.ch/de/2014/03/13/seeing-machines/>.

93 Vgl. exemplarisch Zylińska, *AI Art*, 17.

- Bajohr, Hannes. *Schreibenlassen: Texte zur Literatur im Digitalen*. Berlin: August Verlag, 2022.
- Becker, Howard S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Boden, Margaret A. *The creative mind: Myths and mechanisms*. London: Routledge, 1990.
- Bogost, Ian. »The AI-art gold rush is here: An artificial-intelligence »artist« got a solo show at a Chelsea gallery. Will it reinvent art, or destroy it?« *The Atlantic* 6.3.2019 (2019): o.S. Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/03/ai-created-art-invades-chelsea-gallery-scene/584134/>.
- Boltanski, Luc und Ève Chiapello. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK, 2006.
- Buckermann, Paul. *Die Vermessung der Kunstwelt: Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*. Weilerswist: Velbrück, 2020.
- Calvino, Italo. »Kybernetik und Gespenster: Vortrag 1967«. In: *Kybernetik und Gespenster: Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*, 7–26. München, Wien: Hanser, 1984.
- Christie's. »Is artificial intelligence set to become art's next medium?«, 2018. Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>.
- Cramer, Florian. »Vortrag: A poetics of exhaustion: Looking at the automation of literature from its dead ends«. Online-Tagung »Von der Avantgarde zum Algorithmus: Automatisierte Kreativität in Literatur und Musik«, TU Braunschweig, 08.10.2020. Zuletzt geprüft am 17.08.2023. <https://studip.tu-braunschweig.de/plugins.php/coreforum/index/index/2f9a12c0de6bd98fbe932a138c4e50b2?cid=6a4c969e34c005476f21a8fa4800ded4#2f9a12c0de6bd98fbe932a138c4e50b2>.
- Crawford, Kate und Trevor Paglen. »Excavating AI: the politics of images in machine learning training sets«. *AI & SOCIETY* 36 (2021): 1105–1116.
- Crimp, Douglas. »Pictures«. October 8 (1979): 75–88.
- Danto, Arthur. »The artworld«. *The Journal of Philosophy* 61, Nr. 19 (1964): 571–584.
- Dilly, Heinrich. »Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin...: Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektionen um 1900«. In: Costanza Caraffa (Hg.) *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, 91–116. München: Dt. Kunstverl., 2009.

- Djudjic, Dunja. »Online database ImageNet to remove 600,000 images after art project exposes its racist and gender bias«. *DIY Photography Online*, 25.9.2019 (2019). Zuletzt geprüft am 22.08.2023. <https://www.diyphotography.net/online-database-imagenet-to-remove-600000-images-after-art-project-exposes-its-racist-and-gender-bias/>.
- Du Sautoy, Marcus. *The creativity code: How AI is learning to write, paint and think*. London: 4th Estate, 2019.
- Elgammal, Ahmed, Bingchen Liu, Mohamed Elhoseiny und Marian Mazzone. »CAN: Creative adversarial networks, generating ›art‹ by learning about styles and deviating from style norms«. 21.06.2017. <http://arxiv.org/pdf/1706.07068v1>.
- Engell, Lorenz und Bernhard Siegert. »Operative Ontologien«. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8, Nr. 2 (2017).
- Falcon, William. »What happens now that an AI-generated painting sold for \$432,500?«. *Forbes*, 25.10.2018 (2018). Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <https://www.forbes.com/sites/williamfalcon/2018/10/25/what-happens-now-that-an-ai-generated-painting-sold-for-432500/>.
- Geimer, Peter. »Die Form der Kritik«. *Texte zur Kunst* 33, Nr. 131 (2023): 71–85.
- Giles, Martin. »The GANfather: The man who's given machines the gift of imagination«. *MIT Technology Review*, 21.02.2018 (2018): o.S. Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <https://www.technologyreview.com/2018/02/21/145289/the-ganfater-the-man-whos-given-machines-the-gift-of-imagination/>.
- Goodfellow, Ian, Yoshua Bengio und Aaron Courville. *Deep learning*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2016.
- Goodfellow, Ian J., Jean Pouget-Abadie, Mehdi Mirza, Bing Xu, David Warde-Farley, Sherjil Ozair, Aaron Courville und Yoshua Bengio. »Generative adversarial networks«. 10.06.2014. <https://arxiv.org/pdf/1406.2661>.
- Hassein, Nabil. »Against Black inclusion in facial recognition«. *Digital Talking Drum*, Nr. 15.8.2017 (2017). Zuletzt geprüft am 13.09.2023. <https://digitaltalkingdrum.com/2017/08/15/against-black-inclusion-in-facial-recognition/>.

- Kelly, Sean Dorrance. »A philosopher argues that an AI can't be an artist: Creativity is, and always will be, a human endeavor«. *MIT Technology Review*, 21.02.2019 (2019). Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <https://www.technologyreview.com/2019/02/21/239489/a-philosopher-argues-that-an-ai-can-never-be-an-artist/>.
- Klingemann, Mario. *Uncanny Mirror: Promotionsvideo von Onkaos Madrid.*, 2019. Zuletzt geprüft am 21.08.2023. <https://vimeo.com/336559940>.
- Krieger, Verena. »Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst: Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss«. In: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst: Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Hg. von Verena Krieger, 143–161. Köln: Böhlau, 2008.
- Lyons, Michael J. »Excavating ›excavating AI: The elephant in the gallery«. 2020. <http://arxiv.org/pdf/2009.01215.pdf>.
- Mackenzie, Adrian. »The production of prediction: What does machine learning want?« *European Journal of Cultural Studies* 18, 4–5 (2015): 429–445.
- Mackenzie, Adrian. *machine learners: Archaeology of a data practice*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2017.
- Magrini, Boris. »Automation and intentionality: Photography without the camera«. In: *Automated Photography*. Hg. von Milo Keller, Claus Gunti und Florian Amoser, 137–48. London: Mörel Books, 2021.
- Maupassant, Guy de. *Bel-Ami*. Paris: Librio, 2019.
- Mersch, Dieter. »Kreativität und Künstliche Intelligenz. Einige Bemerkungen zu einer Kritik algorithmischer Rationalität«. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, Nr. 21 (2019): 65–72.
- Miller, Arthur I. »Can machines be more creative than humans?« *The Guardian*, 4.3.2019 (2019). Zuletzt geprüft am 18.08.2023. <https://www.theguardian.com/technology/2019/mar/04/can-machines-be-more-creative-than-humans>.
- Miller, Arthur I. *The Artist in the machine: The world of AI-powered creativity*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2019.
- Miller, Arthur I. »Kreativität und Künstliche Intelligenz: Maschinen, die Kunst, Literatur und Musik erschaffen«. *Kunstforum International*, Nr. 278 (2021): 88–97.
- Mitchell, Melanie. *Artificial intelligence: A guide for thinking humans*. London: Pelican, 2019.

- Obvious. »Artificial Intelligence for Art.«, o.J. Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <http://obvious-art.com/wp-content/uploads/2020/04/MANIFESTO-V2.pdf>.
- Offert, Fabian und Peter Bell. »Perceptual bias and technical metapictures: critical machine vision as a humanities challenge«. *AI & SOCIETY* 36, Nr. 4 (2021): 1133–1144.
- Paglen, Trevor. »Hallucinations: Post auf paglen.studio«. Website Trevor Paglen »paglen.studio«, o.J. Zuletzt geprüft am 22.08.2023. <https://paglen.studio/2020/04/09/hallucinations/>.
- Paglen, Trevor. »Seeing machines«. Zuletzt geprüft am 18.08.2023. <https://www.fotomuseum.ch/de/2014/03/13/seeing-machines/>.
- Paglen, Trevor. »Trevor Paglen: The Edge of Tomorrow: Ein Interview von Nick Houde«. *Mono.Kultur*, #44 (2017): 3–20.
- Pasquinelli, Matteo. »Machines that morph logic: Neural networks and the distorted automation of intelligence as statistical inference«. *Glass Bead Logic Gate: the Politics of the Artifactual Mind*, Nr. 1 (2017): o.S. Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <https://www.glass-bead.org/article/machines-that-morph-logic/?lang=enview>.
- Prochno, Renate. *Konkurrenz und ihre Geschichte in der Kunst: Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.
- Reckwitz, Andreas. *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Sandry, Eleanor. »Who or what is creative? Collaborating with machines to make visual art«. *Transformations* 36 (2022): 54–70.
- Schmidhuber, Jürgen. »Generative Adversarial Networks are special cases of Artificial Curiosity (1990) and also closely related to Predictability Minimization (1991)«. *Neural networks the official journal of the International Neural Network Society* 127 (2020): 58–66.
- Schröter, Jens. »Artificial intelligence and the democratization of art«. In: *The democratization of artificial intelligence: Net politics in the era of learning algorithms*. Hg. von Andreas Sudmann, 297–311. Bielefeld: transcript, 2019.
- Schröter, Jens. »»Künstliche Intelligenz« und die Frage nach der künstlerischen Autor:innenschaft«. *Kunstforum International*, Nr. 278 (2021): 98–107.
- Scorzin, Pamela C. »ARTificiality: Künstliche Intelligenz, Kreativität und Kunst«. *Kunstforum International*, Nr. 278 (2021): 50–75.
- Scorzin, Pamela C. »Kann KI Kunst? AI ART: Neue Positionen, technisierte Ästhetiken von Mensch und Maschine«. *Kunstforum International*, Nr. 278 (2021): 48.

- Stephensen, Jan Løhmann. »Towards a philosophy of post-creative practices? – Reading Obvious’ »Portrait of Edmond de Belamy««. *Politics of the Machine Beirut* 2019 (POM2019), 2019, o.S. Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <https://doi.org/10.14236/ewic/POM19.4>. <http://dx.doi.org/10.14236/ewic/POM19.4>.
- Stephensen, Jan Løhmann. *Creativity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2022.
- Steyerl, Hito. »A Sea of Data: Apophenia and pattern (mis-)recognition«. *e-flux Journal*, #72 (2016): o.S. Zuletzt geprüft am 13.09.2023. <https://www.e-flux.com/journal/72/60480/a-sea-of-data-apophenia-and-pattern-mis-recognition/>.
- Steyerl, Hito. *Duty free art*. London: Verso, 2017.
- Steyerl, Hito. »Mean images«. *New Left Review* 140/141, Mar/June (2023): o.S. Zuletzt geprüft am 13.09.2023. <https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images>.
- Sudmann, Andreas. »Computerkreativität: Maschinelles Lernen und die Künste Künstlicher Intelligenzen«. In: Bernhard J. Dotzler und Berkan Karpat (Hg.), *Götzendämmerung - Kunst und Künstliche Intelligenz*. 85–98. Bielefeld: transcript, 2021.
- Vincent, James. »How three French students used borrowed code to put the first AI portrait in Christie’s«. *The Verge*, Nr. 23.10.2018 (2018): o.S. Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <https://www.theverge.com/2018/10/23/18013190/ai-art-portrait-auction-christies-belamy-obvious-robbie-barrat-gans>.
- Virilio, Paul. *Die Sehmaschine*. Berlin: Merve, 1989.
- Waelder, Pau. »It was never about replacing the artist: Algorithmic art, AI, and post-anthropocentric creativity«. In: *The Meaning of Creativity in the Age of AI*. Hg. von Ravio Kelomess, Varvara Guljajeva und Oliver Laas, 26–38. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2022.
- Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel: Schwabe, 1963.
- Zylinska, Joanna. *AI art: Machine visions and warped dreams*. London: Open Humanities Press, 2020. Zuletzt geprüft am 14.08.2023. <http://openhumanitiespress.org/books/titles/ai-art/>.
- Zylinska, Joanna. »Undigital photography: Image-making beyond computation and AI«. In: *Photography off the scale: Technologies and theories of the mass image*. Hg. von Tomáš Dvořák und Jussi Parikka, 231–252. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

»Das geht schon ins Groupiehafte dann«

Konkurrenz, Hierarchie und sozialer Status im Neue-Musik-Fantum

SVENJA REINER

ABSTRACT Lange Zeit galten Fan-Communities als positive, sich gegenseitig empowernde Gemeinschaften. Aber Beziehungen zwischen Fans sind komplexer und ambivalent: In diesem Artikel zeige ich beispielhaft auf, welche hierarchischen Dimensionen sich etwa zwischen Fans zeitgenössischer Kunstmusik entspannen. In der Analyse von drei Beziehungskonstellationen wird deutlich, dass nicht nur um den Status als »bester Fan«, sondern vor allem um eine Position innerhalb der größeren Neue-Musik-Szene konkurriert wird. Die dabei angelegten, vergleichsbasierten Bewertungsmaßstäbe referenzieren eine historische Abwertungslogik starbezogenen Fanbegehrens und machen deutlich, wie komplex sich die sozialen Strukturen von Fangemeinschaften sowohl in Populär- als auch in Hochkultur-Fandoms gestalten.

Wir hören das Pfeifen, noch bevor wir unser Ticket vorzeigen und das Festivalgelände betreten. Der Rasen vor dem Kraftwerk im Jugendstil füllt sich langsam mit Menschen Ende 40 und älter, die konservativer gekleidet sind als das Neue Musik-Publikum in meiner Heimatstadt Köln. Gebügelte Hemden, über die Schulter geknotete Pullover, knielange Röcke, Perlenketten und Sandalen mit kleinem Absatz vermischen sich, vereinzelt blitzt ein dunkler Anzug mit Krawatte auf. Das Wetter noch zu frisch für nackte Arme. Jacketts in gedeckten Farben und Übergangsjacken dominieren das Bild. Ich stehe vor einem runden Gastrotisch, eingespannt von einer weißen Husse. Ich habe mein Diktiergerät darauf abgelegt und fahre immer wieder mit einem Finger über eine überstehende weiße Leinenecke. Mein Gesprächspartner und Studienteilnehmer steht mir gegenüber und erzählt von seiner langen Besuchstradition dieses Festivals: Wie er versucht, jedes Jahr mindestens zwei oder drei Konzerte zu sehen, auch wenn es jedes Mal eine Stunde Anfahrt bedeutet und ein Großteil des Festivalprogramms an Abenden unter der Woche stattfindet.

Studienteilnehmer (ST): »Ich komme also morgen und am Freitag beide Konzerte und Samstag«.

[...]

ST: »Aber ich komme auch schon... das erste Mal war ich 2000 hier...

[...]

ST: »Also [mein Partner] und ich sind ja, ich sag mal, bis auf ein paar Ausnahmen, eigentlich fast jedes Jahr hier. Also ich bin immer mindestens in den letzten Jahren zu zwei, drei Konzerte hier...«

Er wird diese Sätze heute noch mehrfach einflechten, in passenden und unpassenden Momenten, es wird deutlich werden, wie wichtig ihm das Sprechen über seine Besuchstradition ist, weil er vieles damit verbindet: Dass er bereits beim ersten Besuch erkannt hat, dass es ein »gutes« Festival ist. Dass er ihm treu geblieben ist. Dass er die kuratorische Handschrift der Leitung erkennt und schätzt. Dass er weiß, dass es ein besonderes Festival ist, auch für die Musiker:innen, die erst, so berichtet er mir, vor Ort gemeinsam zu proben beginnen, sodass eine Art Klassenfahrtstimmung entsteht, ganz anders als im durchgestalteten Philharmoniebetrieb.

Diese Selbsterzählung des Studienteilnehmers erscheint zunächst anekdotisch – der Werdegang eines Fans. Gleichzeitig enthalten diese Aussagen Hinweise auf eine implizite Fanhierarchie und bieten Ansatzpunkte für eine genauere Betrachtung von Status- und Konkurrenzverhältnissen im Fantum. Anhand zweier Gesprächssituationen zeige ich auf, welche Hierarchiedimensionen das von uns beiden besuchte Festival durchziehen und mit welchen Leistungen der Studienteilnehmer sich sogar erhofft, seinen Status zu verbessern und eine Stelle in der Festivalorganisation zu bekommen. Er strebt diese Position nicht aus ökonomischen Gründen an; es ist mir nicht klar, ob er für seine Arbeit überhaupt bezahlt werden würde. Seine Motivation speist sich vielmehr aus dem Gewinn von sozialem Kapital sowie der verbesserten Stellung innerhalb des Szenekerns der Festivalgemeinschaft. In den nächsten Festivaltagen wird der Studienteilnehmer Gespräche mit den verantwortlichen Personen führen, aber noch ist unsicher, ob die Entscheidung zu seinen Gunsten ausfällt.

Im Anschluss betrachte ich Formen der kommunikativ performten Konkurrenz, die aus der unsicheren Stellung des Studienteilnehmers innerhalb der Festivalszene erwachsen und sich vor allem in einem szeneeinternen Gespräch durch den Vergleich des Studienteilnehmers mit einer weiteren, ihm statusähnlichen Person äußern. Dabei wird deutlich, dass die hierarchische Struktur innerhalb der Szene subjektiven Deutungen unterworfen ist. Vor allem die Bewertung von Hierarchiedimensionen wie Wissen oder Zugang erfolgt nicht nach universellen Maßstäben. Vielmehr wird die soziale Ordnung der Festivalszene, so wird sich zeigen, durch den Einsatz von Vergleichen und entsprechender Skalierung von »gutem« bis »schlechtem« Fantum aktiv durch den Studienteilnehmer, aber auch alle weiteren Szenegänger:innen, konstruiert.

Konkurrenz und Hierarchien im Fantum

Lange Zeit galten Fan-Kulturen als utopische Räume. Nachdem Fan-kulturen bis in die 90er Jahre im öffentlich-medialen Diskurs, aber auch in der soziologischen Forschung, vornehmlich als pathologischer Ausdruck von vereinsamten Individuen oder hysterischen Massen dargestellt wurde, schrieben die Forscher:innen der ersten Generation der Fan Studies, teilweise in einer Aufwertungsrhetorik, gegen diese Stereotype an.¹ Fangruppen, die sich z.B. innerhalb von Fanclubs oder als Leser:innen von Fanzines bildeten, wurde in dieser Perspektive mehrheitlich als Interpretationsgemeinschaften verstanden, die im eigens errichteten Safe Space ihrer Communities vor allem auf Gleichheit, Empowerment, Toleranz und ein geteiltes Gemeinschaftsgefühl Wert legten. Die Interpretationsarbeit dieser Fans, die in Foren- und Fanzinediskussionen bis hin zu Fanfiktionbeiträgen beobachtbar wurde, theoretisierte die frühe Fanforschung vor allem als eine widerständige Praxis², als wilderndes Lesen³, das Bedeutungsangebote innerhalb der kulturindustriell produzierten Fanobjekte produktiv machte. In der Tradition des *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* versteht Fanforschung nicht nur Populärkultur als Ort für kulturelle Kämpfe für gesellschaftliche Machtverhältnisse,⁴ sondern auch Fans als besonders politisierte, radikale Leser:innen⁵.

Erst die zweite Generation der Fanforschung rückte von diesem Paradigma der außerordentlichen, emanzipatorischen Praxis ab und untersuchte Fantum als eingebettet in größere soziale und kulturelle Bewertungs- und Distinktionsbestrebungen: Auch Fan Communities haben Zugangshürden, etwa in Form des Expert:innenwissens, das zur Aufnahme in die Gemeinschaft erforderlich sein kann.⁶ Innerhalb von

- 1 Joli Jensen, »Fandom as pathology: The consequences of characterization«, in: Lisa A. Lewis (Hg.), *The adoring audience: Fan culture and popular media* (London: Routledge, 1992), 9–29; Pertti Alasuutari, »Introduction: Three phases of reception studies«, in: Pertti Alasuutari (Hg.), *Rethinking the Media Audience* (London: Sage, 1999), 2–8; Jonathan Gray u.a., »Introduction: Why study fans?«, in: Jonathan Gray u.a. (Hg.), *Fandom: Identities and communities in a mediated world* (New York / London: NYU Press, 2007), 4–7.
- 2 Henry Jenkins, *Textual poachers: Television fans and participatory culture* (New York: Routledge, 1992).
- 3 Michel De Certeau, *The practice of everyday life* (Berkeley: University of California Press, 1984).
- 4 Stuart Hall, »Notes on deconstructing ›the popular‹«, in: Ralph Samuel (Hg.), *People's history and socialist theory* (London: Routledge, 1981), 227–240.
- 5 John Fiske, *Reading the popular* (New York: Routledge, 1989).
- 6 John Fiske, »The cultural economy of fandom«, in: Lewis (Hg.), *The Adoring Audience*, 30–49, hier S. 43; Nancy Baym, *Tune in, log on: Soaps, fandom and online communities* (London: Sage, 2000); Matt Hills, *Fan cultures*, 60–82; Gunnar Otte, »Fans und Sozialstruktur«, in: Jochen Roose und Thomas Schmidt-Lux (Hg.), *Fans: Soziologische Perspektiven* (Wiesbaden: VS Verlag, 2010), 69–107; Rainer Winter, »Fans und kulturelle Praxis«, in: Roose und Schmidt-Lux (Hg.), *Fans*, 161–182.

Fan Communities lassen sich Normen beobachten, die zentral für die Sozialisation innerhalb der Gemeinschaft sind und entsprechend reglementiert werden. Dazu gehört etwa eine gruppenspezifische Art, Texte zu interpretieren und zu diskutieren⁷, sowie mit dem gruppenspezifischen Kanon⁸ vertraut zu sein. Und: Auch innerhalb von Fansphären wirken diskriminierende Kategorien wie *Race*, Klasse, Alter oder Gender⁹. Fangruppen entwickeln auch interne Statusunterschiede, bilden Hierarchien und Cliques, tragen Konflikte aus – wie alle Gruppen.¹⁰ Aus Perspektive von Fanforschenden, die neu zur Fangruppe stoßen, kann es herausfordernd sein, diese Spannungen zu beobachten, die oftmals verdeckt, in Kurznachrichten oder Chats, auf der Hinterbühne der Gemeinschaft ausgetragen werden. Das mag einer der Gründe sein, weshalb hierarchische und kompetitive Beziehungen und Konkurrenz innerhalb von Fan-Communities bisher kaum empirisch untersucht worden sind.

Feldzugang und Methode

In den Jahren 2018 und 2019 halte ich mich für meine Forschungsarbeit zum Fantum in der Neuen Musik mehrmals in Settings wie dem oben beschriebenen auf. Insgesamt arbeite ich mit drei Personen aus unterschiedlichen Städten, drei Studienteilnehmer:innen, die sich nicht kennen, die ich, angeleitet von der Methode des Go-Along-Interview¹¹, im Feld der Neuen Musik begleite: Ich spreche mit ihnen bei Konzerten und Festivals, beim Musikhören daheim, in der Wartezeit zwischen

7 Baym, *Tune in, log on*, 107.

8 Jenkins, *Textual poachers*, 97–101.

9 Rhiannon Bury, *Cyberspaces of their own. Female fandoms online* (New York: Peter Lang, 2005); Lucy Bennett, »Discourses of order and rationality: Drooling R.E.M. fans as »matter out of place«, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 27, Nr. 2 (2013): 214–227; Kristina Busse, »Geek hierarchies, boundary policing, and the gendering of the good fan«, *Journal of Audience & Reception Studies* 10, Nr. 1 (2013): 73–91; Elizabeth Ellcessor, »Accessing fan cultures. Disability, digital media, and dreamwidth«, in: Melissa A. Click und Suzanne Scott (Hg.), *The Routledge Companion to media fandom* (New York: Routledge, 2017), 202–211; C. Lee Harrington und Denise D. Bielby, »Aging, fans, and fandom«, in: Click und Scott (Hg.), *The Routledge Companion to media fandom*, 406–415; Bertha Chin, »It's about who you know: Social capital, hierarchies and fandom«, in: Jonathan Booth (Hg.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies* (Hoboken, NJ: Wiley, 2018), 243–255; Mel Stanfill, »The unbearable whiteness of fandom and fan studies«, in: Booth (Hg.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, 305–317.

10 Roberta Pearson, »Fandom in the digital era«, *Popular Communication* 8, Nr. 1 (2010): 93.

11 Margarethe Kusenbach, »Street phenomenology – The go-along as ethnographic research tool«, *Ethnography* 4, Nr. 3 (2003): 455–485; Margarethe Kusenbach, »Go-Alongs«, in: Uwe Flick (Hg.), *The Sage Handbook of Qualitative Data Collection* (London: Sage, 2018), 344–361; Lukas Sattlegger u.a., »Go-Along-Interviews als Methode für eine sozial-ökologische Stadtnaturforschung«, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum Qualitative Social Research* 24, Nr. 1 (2023): 1–56.

zwei Auftritten, beim Betrachten und Anhören von Stücken der eigenen CD- oder Schallplattensammlung. Das Go-Along-Interview ist eine hybride Forschungsmethode, die das Interview mit der teilnehmenden Beobachtung verbindet. Der:die Interviewpartner:in wird auf einem Weg oder bei einer Aktivität begleitet¹² und während des Interviews werden Interpretationen, Standpunkte und Wahrnehmungen verbalisiert, wobei zugleich die räumliche Umgebung als Faktor einbezogen werden und so als Impulsgeber für spontane Reaktionen dienen kann. Die Interviewpartner:innen können als ›Tourguides‹ wirken und die Führung sowohl durch den räumlichen Kontext als auch innerhalb des Gesprächs übernehmen. Die teilnehmende Beobachtung durch die forschende Person ermöglicht die Erhebung nicht-verbalisierter Praktiken und Interaktionen als zusätzliche Daten durch Protokollierung.¹³

Die Interview- und Beobachtungsdaten, die ich in diesem Aufsatz verwende, stammen von einem Feldaufenthalt aus dem Sommer 2018 auf einem Neue Musik-Festival in Nordrhein-Westfalen. Ich habe die Gespräche zwischen einem Studienteilnehmer,¹⁴ mir und anderen Besucher:innen auf einem Diktiergerät aufgezeichnet und transkribiert und um eigene Gesprächsnotizen und um den nach dem Feldaufenthalt verfassten Feldtagebucheintrag ergänzt. Die Auswertung erfolgte mit dem Verfahren der Konstruktivistischen Grounded Theory Method (KGTM)¹⁵ in einem iterativ-zyklischen Prozess.

Während meiner Forschungsaufenthalte besuche ich mit meinen Studienteilnehmer:innen unterschiedliche Konzerte. Trotzdem entsteht bei mir an diesem Abend im Juni 2018 zum ersten Mal der Eindruck einer Gemeinschaft, die nicht nur zum Konzert und dem kurzen Getränk danach erscheint, sondern frühzeitig anreist und das Zusammensein und das Wiedersehen zelebriert. Schon einige Zeit vor dem Konzertbeginn trifft man sich (ST: »Sind ganz viele die gleichen Leute hier«), alte Bekannte werden begrüßt, das erste Glas Sekt getrunken. Musiker:innen mischen sich unter die Besucher:innen, in deren Gesprächen immer wieder darauf angespielt wird, wie häufig man in den letzten Jahren während der Konzerte doch kurze Regenschauer in der Veranstaltungshalle niedergehen hörte. In diesem einen Jahr sei der Parkplatz ja eine »Schlammwüste« (ST) gewesen, einen Shuttlebus hätte es zum Kraftwerk gebraucht. Beim Aufschreiben dieser Bemerkung erinnere ich mich an das *Wacken-Festival 2023*, dessen Gelände durch tagelange Regenschauer derart verschlammte, dass ein Besucher:innenstopp verhängt

12 Sattlegger, »Go-Along-Interviews«, [52]–[53].

13 Ebd., [9]–[13].

14 Im folgenden Text ordne ich die Gesprächspassagen zwischen dem Studienteilnehmer und mir durch die Abkürzungen (ST) bzw. (SR) zu.

15 Kathy Charmaz, »Den Standpunkt verändern. Methoden der konstruktivistischen Grounded Theory«, in: Günter Mey und Katja Mruck (Hg.), *Grounded Theory Reader* (Wiesbaden: VS Verlag, 2011), 181–206.

wurde. Die Bilder derjenigen, die schließlich Einlass fanden, sah man in den Online- und Printausgabe der Zeitungen, sogar in der *Tagesschau*: Zuschauer:innen in Regenkleidung und Gummistiefeln oder schlammverspritzt mit nacktem Oberkörper, tanzend und feiernd in einem riesigen Morast, das ursprünglich mal eine Wiese war, am Horizont die Bühne, die Musik, die all diese Strapazen wettmachte. Vermutlich würde dieses Festival bei vergleichbaren Wetterbedingungen abgesagt werden, niemand würde mit Gummistiefeln im Gepäck anreisen.

Die Identität beider Besucher:innengruppen eint die Konfrontation mit überraschenden Wetterereignissen und die Bewältigung dieser Herausforderung zugunsten eines ersehnten Musikereignisses. Entsprechend nutze ich diese Parallelität und ziehe in diesem Aufsatz Theorien aus den Fan Studies und der Szeneforschung heran. Während die Fan Studies grundsätzlich eine Vielzahl von Praktiken als Ausdruck der Fanbeziehung betrachten, unterscheiden sie zwischen Fans und anderen Publikumsmitgliedern anhand der Beziehungsqualität, die innerhalb des Fantums besondere Dimensionen annimmt. Die Arbeitsdefinition der Soziologen Jochen Rose u.a. begreift Fantum etwa als »längerfristig[e] [...] leidenschaftliche Beziehung zu einem für [die Fans] externen, öffentlichen, entweder personalen, kollektiven, gegenständlichen oder abstrakten Fanobjekt« und fügt die Bedingung hinzu, dass in diese emotionale Objektbeziehung Zeit und/oder Geld investiert wird¹⁶. Dem gegenüber versteht die Szeneforschung Szenen zwar ebenfalls als Gesinnungsgemeinschaften, die eigene kulturelle Codes und Wissensbestände entwickeln sowie Angebote zur sozialen Verortung machen, jedoch dabei sehr viel labilere Gebilde als Fangruppen darstellen.¹⁷ Im Gegensatz zu beispielsweise Subkulturen und Tribes¹⁸ sind Szenen post-traditionelle Formen der Gemeinschaft, deren Angehörigkeit nicht aus »naturwüchsiger Solidarität [resultiert], sondern auf der kontingenten Entscheidung von Individuen zur temporären Mitgliedschaft«¹⁹.

Die Zuschauer:innenschaft des Neue-Musik-Festivals, das der Studienteilnehmer und ich besuchen, lässt sich als Szenegruppe innerhalb des verzweigten Netzwerks der deutschsprachigen Neue-Musik-Szene beschreiben. Diese Szene trifft sich seit mehreren Jahren am gleichen Festivalort, hat festivaleigene Rituale wie die frühe Anreise vor Konzertbeginn zur Intensivierung des sozialen Miteinanders herausgebildet. Das Festivalpersonal ist bekannt, vor allem die künstlerische

16 Roose u.a., »Einleitung«, 12.

17 Ronald Hitzler und Arne Niederbacher, *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*, 3., vollständig überarbeitete Auflage (Wiesbaden: VS Verlag, 2010), 15–20.

18 Vgl. für eine Diskussion der Begriffe David Hesmondhalgh, »Subcultures, scenes or tribes? None of the above«, *Journal of Youth Studies* 8, Nr. 1 (2005): 21–40.

19 Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, »Die Macher und ihre Freunde. Schließungsprozeduren in der Techno-Party-Szene«, in: Ronald Hitzler u.a. (Hg.), *Elitenmacht* (Wiesbaden: VS Verlag, 2004), 316.

Leitung sowie einige Konzertmusiker:innen, die regelmäßig auftreten. Aus Sicht der Szeneforschung unterteilt sich die Festivalgemeinschaft in drei Gruppen: die ›normalen‹ Szenegänger:innen, die Szene-Elite sowie deren assoziierte Freund:innen. Der Studienteilnehmer und ich sind beide Szenegänger:innen, weil diese weitgefasste Rolle sowohl regelmäßige Besucher:innen (wie ihn) als auch zufällige Zaungäste (wie mich) umfasst. Die Zugehörigkeit zur Szene-Elite hingegen ist prekär, die Position innerhalb dieses Gefüges unsicher und subjektiver Deutung unterworfen. Einige Personen lassen sich jedoch sehr sicher der Szene-Elite zuordnen: Als notwendiger ›Motor‹ für das Szeneevent, als Personen, die »funktional notwendige Leistungen«²⁰ erbringen, gehören die wiederkehrenden Musiker:innen des Festivals zur Repräsentationselite, die Festivalleitung zur Organisationselite. In letztere Gruppe hofft der Studienteilnehmer durch die offizielle Ernennung als Social Media-Bauftragter aufzusteigen.²¹

In der bisherigen Szeneforschung wird der Fan-Begriff selten und allenfalls synonym zu dem der Szenegänger:innen verwendet.²² Diesem Verständnis folgend, wären beiden Personengruppen deckungsgleich, was im Widerspruch zur temporären Mitgliedschaft mancher Szenegänger:innen steht. Zudem zeichnet sich Fantum durch eine Rezeptionsbeziehung aus, die sowohl länger als auch intensiver und emotionaler ist²³ als die anderer Publikumsgruppe. Der Studienteilnehmer kann auf Grund seiner Involviertheit in das Festival und die Bekanntschaft mit anderen Szenegrößen als Szenegänger, mit Blick auf die intensive Auseinandersetzung, die er seit vielen Jahren mit Neuer Musik pflegt, auch als Fan²⁴ beschrieben werden.

Folglich erscheint mir die Synthese beider Forschungsbereiche auf zwei Arten produktiv: (1) Zunächst ergänzt sie das Set der Szeneakteur:innen um die Rezeptionsfigur Fans, die ich, je nach Modi der Beteiligung, in der Nähe zum oder sogar im Szenekern²⁵ verorte. Je regelmäßiger die Anwesenheit bei Szeneevents, je intensiver die Beziehungen zu Freund:innen oder Mitgliedern des Szenekerns, desto weiter kann ein:e Szenegänger:in, aber auch ein Fan, einen anderen

20 Hitzler und Niederbacher, *Leben in Szenen*, 185.

21 Die dritte Personengruppe der Szene-Eliten bildet die Reflektionselite, d.h. Journalist:innen, Blogger:innen oder Zine-Betreibende, vgl. Hitzler und Pfadenhauer, »Die Macher und ihre Freunde«, 319–321. Dieser Personenkreis ist auf dem Festival anwesend, tritt aber in den folgenden Episoden nicht in Erscheinung.

22 Hitzler und Niederbacher, *Leben in Szenen*, 44, 51, 85, 144.

23 Annette Kuhn, »That day did last me all my life: Cinema memory and enduring fandom«, in: Melvyn Stokes und Richard Maltby (Hg.), *Identifying hollywood's audiences: Cultural identity and the movies* (Berkeley: University of California Press, 1999), 175–186; C. Lee Harrington und Denise S. Bielby, »A life course perspective on fandom«, *International Journal of Cultural Studies* 13, Nr. 5 (2010): 429–450; Roose u.a., »Einleitung«, 12.

24 Roose u.a., »Einleitung«, 12.

25 Ob alle Mitglieder der Szene-Elite ›automatisch‹ auch Fans sind, übersteigt den Fokus des Aufsatzes und muss an anderer Stelle diskutiert werden.

szenespezifischen Status annehmen und an den Szenekern heranrücken. Ergibt sich daraus folgende Darstellung einer Szenegruppe:



ABB. 1: Typen von Szeneakteur:innen orientiert an Hitzler und Niederbacher.²⁶

Im Zentrum der Szenegruppe versammelt sich, wie im Modell von Hitzler und Niederbacher, die (1) Szene-Elite, bestehend aus Organisations-, Repräsentations- und Reflexionselite. Eng verbunden mit diesem Personenkreis sind die (2) Freund:innen und Bekannten, die sich aus szene-unbeteiligtem Publikum, aber auch aus (3) Szenegänger:innen rekrutiert. Die vierte Gruppe im Schaubild sind nun (4) Fans wie mein Studienteilnehmer. Meine These ist, dass Fans in der Populärkultur tendenziell stärker unter sich bleiben und eigene Fan-Communities gründen, während Hochkulturfans²⁷ sich stärker zu den Mitgliedern der sie umgebenden Kunst- oder Musikszenen orientieren, v.a. zu Personen, die sich im Szenekern aufhalten und so besonders sichtbar sind. Dies liegt nicht zuletzt in deren Demographie begründet: Der Bereich der Neuen Musik ist in Deutschland von überschaubarer Größe, das

26 Hitzler und Niederbacher, *Leben in Szenen*, 184.

27 Hoch- bzw. Populärkultur sind diskursive bzw. kulturell erzeugte Idealtypen, entsprechend subjektiv, aber machtvoll verlaufen die Zuordnungen bzw. Grenzziehungen zwischen der sogenannten ernsten und der Unterhaltungsmusik (Leslie Fiedler, »Cross the Border – Close the Gap!«; dt.: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne«; in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Weinheim: Acta humaniora, 1988), 57–74; Lawrence Grossberg, »E- und U-Kultur«, in: Hans-Otto Hügel (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2003), 164–167.) Effekte dieser Zuteilungen sind etwa unterschiedliche Relevanzzuschreibungen, die sich nicht zuletzt in der Forschungslage abzeichnen: Rezeption, aber auch Fantum als besondere Rezeptionsbeziehung, ist in der klassischen Musik nur in seltenen Fällen empirisch untersucht worden. Vgl. dazu Lawrence Levine, *Highbrow and lowbrow* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1988; James H. Johnson, *Listening in Paris: A cultural history* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995); Max Atkinson, *Everyday arias: An operatic ethnography* (London: AltaMira, 2006). Ich reproduziere diese Kategorien an dieser Stelle notgedrungen, um meine eigenen Forschungsansätze und -ergebnisse zu verdeutlichen.

Publikum bei diesen Events²⁸ nicht besonders zahlenstark²⁹. Die besondere Rezeptionsgruppe der Fans ist noch kleiner, sodass die Hochkulturfans, mit denen ich in meinem Forschungsprojekt arbeite, in der Regel zunächst keine weiteren Personen aus dem eigenen Umkreis kennen, die ihre musikalische Vorliebe teilen,³⁰ und stattdessen Kontakt zur sie umgebenden Szenegruppe suchen. Durch den Besuch von Konzerten lernen die Studienteilnehmer:innen Komponist:innen, Ensembles und Interpret:innen kennen. Sie kommen ins Gespräch mit Intendant:innen, Veranstalter:innen und Festivalleitungen, verfolgen die Arbeit von Journalist:innen, Verleger:innen und (Musik-)Wissenschaftler:innen – kurz: Sie orientieren sich am Szenekern und nähern sich den Mitgliedern der dort vertretenen Repräsentations-, Organisations- und Reflexionselite. Vor dem Hintergrund dieser Struktur ermöglicht die Synthese von Fan- und Szeneforschung auch eine Ergänzung von Ergebnissen der Fan Studies: Während beispielsweise Andrea MacDonald die Beobachtung von Hierarchiedimensionen lediglich auf Beziehungen innerhalb der

-
- 28 Bedingt durch die Unschärfe des Terminus (Wolfgang Seierl und Doris Weberberger, »Neue Musik – heute?«, in: austria (Hg.), *Neue Musik Heute? Versuch einer Standortbestimmung* (Wien: edition mono/monochrom, 2014), 9–14), Genre-Überschneidungen in der Inszenierungs- und Aufführungspraxis (Alfred Smudits, »Art, Media und Dance. Genres und ihre Kategorisierung«, in: austria (Hg.), *Neue Musik Heute?*, 89), die vielseitige Musikpraxis ihrer Akteur:innen (Thomas Wagner, »Neue Medien und die Vermittlung Neuer Musik im Musikunterricht«, in: austria (Hg.), *Neue Musik Heute?*, 134) und ästhetische Nähe zur Popgeschichte (ebd., 138), lässt sich die Größe der Neue-Musik-Szene kaum bestimmen. Wenngleich die Zahl der Ensembles, Konzerte und Uraufführungen in den vergangenen Jahren weiter zugenommen hat, lässt sich immer noch feststellen, dass Neue Musik in der öffentlichen Wahrnehmung weit hinter Klassik und Popmusik rangiert.
- 29 Janine Wildhage, *Neue Musik auf dem Weg zum Publikum? Potentiale und Grenzen der Publikumsentwicklung von Ensembles Neuer Musik in Berlin* (Saarbrücken: VDM, 2008), 42–46; Astrid Schmeling, »Ein Loblied auf das ›kleine‹ Publikum. Leben und aktuelle / zeitgenössische Gegenwarts- / Jetzt-Musik...«, *Positionen* Nr. 112 (2017): 10–14.
- 30 Dies mag ein tautologischer Effekt meines Forschungsdesigns sein, da ich bewusst mit Laienhörer:innen arbeite und nicht mit Personen, die durch Ausbildung oder Beruf professionell im Feld eingebunden sind. In der Publikumsuntersuchung von drei europäischen Neue Musik-Festivals (d'Automne à Paris, Warschauer Herbst, Wien Modern) haben die Musikforscherin Katarzyna Grebosz-Haring und der Soziologe Martin Weichbold zeigen können, dass durchschnittlich 32,9% der Festivalbesucher:innen über kulturelles Kapital in Form einer oder mehrerer professionellen Rollen als Musikstudierende oder -wissenschaftler:innen, Journalist:innen, Komponist:innen, professionelle Musiker:in oder durch Zugehörigkeit zu musikorientierten Organisationen und Institutionen verfügen. Zudem geben mehrere Studien Hinweise darauf, dass das Neue-Musik-Publikum größtenteils über einen hohen Bildungsabschluss verfügt – die Studie von Grebosz-Haring und Kolleg:innen ermittelte, dass durchschnittlich 88% der Besucher:innen studiert, 20% sogar promoviert hatten (Katarzyna Grebosz-Haring und Martin Weichbold, »Contemporary art music and its audiences: Age, gender, and social class profile«, *Musicae Scientiae* 24, Nr. 1 (2018): 67). Die Wahrscheinlichkeit, dass sich unter hochgebildeten Personen Studienteilnehmer:innen finden lassen, die musikalische Laienhörer:innen sind, ist eher gering, da die musikalische (Früh-) Bildung in diesen Gesellschaftsschichten tendenziell eher hoch ist. Zwei meiner drei Studienteilnehmer:innen haben auf dem ersten Bildungsweg kein Abitur erworben.

Fan-Communities beschränkt, zeige ich im folgenden Text, dass sich rivalisierende Gefühle und hierarchische Auseinandersetzungen über die Gruppe der Fans hinaus auf weitere Szenemitglieder erstrecken. Es wird sich zeigen, dass das Konkurrenzbestreben nicht, wie bisher angenommen, nur auf den Erwerb des Status als ›bester Fan‹ abzielt, sondern um die Anerkennung der eigenen Leistung als szenerelevant.

Gesprächssituation 1: Fan – Forscherin

Während beim Festival immer mehr Menschen eintreffen, verstummt das repetitive Pfeifen – es handelt sich, das wird mir langsam klar, um die letzten Töne einer Probe. Kurze Zeit später bemerkt der Studienteilnehmer, dass die im Programm angekündigte Klarinettistin »gestresst« über den Hof eilt – vielleicht, so spekuliert er, »weil sie [gleich beim Konzert] als Erste dran« ist? Auch diese Episode wird er an diesem Abend mehrfach erzählen. Zunächst flechtet er sie erneut in unser Gespräch ein, weil ich beim ersten Mal nicht auf seine Erwähnung reagiere. Als deutlich wird, dass ich die Musikerin nicht kenne und mich an der Spekulation über ihren emotionalen Status nicht beteiligen werde, erwähnt er den Vorfall noch einmal vor einer anderen Person (im Folgenden: Z., wie der Forschungsteilnehmer ein Festivalveteran) und fügt die pikante und noch nicht offiziell kommunizierte Information hinzu, dass besagte Klarinettistin für die anstehenden Konzerte der Woche kurzfristig ersetzt werden müsse.

Beide Gesprächsmotive, die eigene Besuchstradition und die Beobachtung über die Klarinettistin, sorgen im Moment des Erlebens für Irritation bei mir als Ethnologin, weil sie für mich unerwartet und ohne Bezug zur vorher geführten Unterhaltung auftauchen. »Immer wieder«, notiere ich in meinen Feldnotizen, »entsteht ein merkwürdig unverbundenes Gespräch. [Studienteilnehmer] stellt auch keine Gegenfragen. Führen wir wahllose Gespräche?«. An diesem Nachmittag verbringen der Studienteilnehmer und ich besonders viel Zeit zusammen und seine Art der Kommunikation strengt mich an, irritiert und verärgert mich. Mir ist seine eigensinnige Gesprächsführung schon bei früheren Feldaufenthalten aufgefallen. Analysenotizen wie »Warum fängt [der Studienteilnehmer] unvermittelt an, über ein anderes Stück zu reden? Weil wir seiner Meinung gerade ›eh über [den Komponisten] Zimmermann‹ sprechen?« oder »[Der Studienteilnehmer] sagt, er sei schon einmal in der leeren Philharmonie gewesen, geht aber nicht weiter auf den Hintergrund dieses Erlebnis ein«, geben Hinweise darauf, wie ratlos mich dieses Verhalten zurücklässt. Nach einiger Zeit im Feld entwickelt sich meine Irritation zur Gereiztheit; ständig nennt der Studienteilnehmer Namen von Komponist:innen, Titel von Musikstücken, Aufnahmen bestimmter Interpret:innen, die ich nicht kenne. Will er mich testen? Während ich am Anfang unserer Gespräche über

dieses Verhalten hinweggegangen bin, manchmal auffordernd nickte, ändere ich mein Verhalten und konfrontiere ihn nun aktiv damit, dass mir die Referenz nichts mitteilt.

Der Studienteilnehmer wechselt erneut mitten im Gespräch das Thema. Wir haben uns zuvor über einen Konzertabend zu dem Kölner Komponisten Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) unterhalten, der in Zukunft ansteht. Ich habe ihn gefragt, ob er ein Stück aus dem angekündigten Programm kennt, er hat zuerst verneint und dann überlegt, ob er nicht doch eine Aufnahme besitzt. Dann unterbricht er dieses Thema und sagt unvermittelt: »Es gibt eine total schöne Version, also musikalische Version, von der Frommen Helene von Wilhelm Busch [die Bernd Alois Zimmermann auch vertont hat].« Nach seiner Äußerung entsteht eine Pause – der Studienteilnehmer, so mein Eindruck, wartet auf meine Antwort. Trotz eigener Studien zu Zimmermanns Schaffen habe ich zum Zeitpunkt dieses Gesprächs weder die 1872 veröffentlichte Bildergeschichte des Dichters Wilhelm Busch gelesen, noch kenne ich die als »Rondo Populare« getönte Version von Bernd Alois Zimmermann (1957) für Sprecher:in und Ensemble. Dennoch wäre ich eigentlich in der Lage, die Arbeit in den größeren Forschungskontext von Hörspielmusiken einzuordnen. Trotz meines Vorwissens kann ich diesen Diskurs in der Gesprächssituation nicht aufrufen, weil die Äußerung des Studienteilnehmers für mich so plötzlich und unverbunden in unserem Dialog auftaucht. Nachdem ich noch einen Moment länger abgewartet habe, als mir höflich erscheint, entschliefte ich mich für eine Konfrontationsstrategie.

SR: »Sagt mir nichts.«

ST: »Wilhelm Busch, die fromme Helene.«

SR: »Das ist ein Buch oder?«

ST: »Wilhelm Busch, der hier...«

SR: »Der Dichter.«

Der Studienteilnehmer hat mein Unverständnis nicht erwartet. Er wiederholt die Informationen seiner vorherigen Äußerung (»Wilhelm Busch, die fromme Helene«), ordnet Wilhelm Busch ein und erzählt mir dann, als ich deutlich mache, dass ich weiß, wer Wilhelm Busch ist, die Handlung nach.

ST: »Der Dichter, der Max und Moritz gemacht hat und der hat eben auch dieses Gedicht, über diese bigotte fromme Helene gemacht, die so fromm und keusch und früh dann Witwe wird, weil der Lover den Mann umbringt und dann wird sie superfromm und trinkt sich dann schließlich zu Tode und wird von dem Teufel dann in die

Hölle geholt zum Schluss. Und da hat [Bernd Alois Zimmermann] eine wunderbare Musik zu gemacht, eine tolle CD, wo [die deutsche Schauspielerin] Gisela May den Text spricht.«

SR: »Ach, ist das ein Hörspiel?«

ST: »Das ist Musik und Rezitation.«

Die Information, die ich brauche, um seine Referenz einzuordnen, nennt der Studienteilnehmer mir ganz zum Schluss: Die fromme Helene ist eine Erzählung, die Zimmermann vertont hat, die mit einer Sprecherin aufgenommen wurde. Ich frage mich, was das mit unserem Gespräch vorher zu tun hat, warum der Studienteilnehmer diese Aufnahme erwähnt und welche Antwort er von mir erwartet.

Fan Talk als hierarchisierende Kommunikationsform

Die häufige Erwähnung von Namen, Daten und weiteren Referenzen des Studienteilnehmers lässt sich als »Fan Talk«³¹ einordnen, eine spezifische Form der Kommunikation innerhalb von Fan- und Expert:innen-gemeinschaften. Fan Talk transportiert als verbale oder schriftliche Äußerung Informationen, verhandelt aber auch die fanspezifische Gruppenidentität und dient zur Distinktion innerhalb der Gemeinschaft. Fan Talk nimmt, je nach Fantum, unterschiedliche Formen an. Mitglieder von Online Fan Communities, die aufgrund ihrer textlichen Form beliebte Forschungsgegenstände sind, entwickeln z.B. eigene Terminologien, verwenden Vor- oder Spitznamen von Musiker:innen, bilden Akronyme von Bandalben oder buchstabieren Worte falsch, um ihre in-group-Mitgliedschaft zu signalisieren.³² Im Fan Talk wird interpretiert, spekuliert, fantasiert,³³ ein Umgang mit Wissen wird kreativ performt, eine gemeinsame und dynamische Wissensbasis wird hergestellt, bearbeitet und erweitert.

Nicht jede Form von Fan Talk ist gemeinschaftsstiftend; im Fan Talk werden auch die Hierarchien, Normen und Sanktionen der Gemeinschaft ausgehandelt.³⁴ Vor diesem Hintergrund war mein ursprüng-

31 Fiske, »The cultural economy of fandom«, 38–41; Hills, *Fan cultures*, 38; Arthur E. Lizzie, *Dreaming the world: U2 fans, online community and intercultural communication* (Cresskill, NJ: Hampton Press, 2009), 79–80; Paul Booth, »Augmenting fan/academic dialogue: New directions in fan research«, *The Journal of Fandom Studies* 1, Nr. 2 (2013): 125.

32 Sandra Harrison, »Maintaining the virtual community: Use of politeness strategies in an e-mail discussion group«, 76, Ruth A. Deller, »A Decade in the Life of Online Fan Communities«, in: Linda Duits u.a. (Hg.), *The Ashgate research companion to fan cultures* (London: Routledge, 2014), 237–248, hier S. 242.

33 Lizzie, *Dreaming the world*, 79–80.

34 O'Reilly und Doherty, »Music b(r)ands online and construction community: The case of New Model Army«, in: Michael D. Ayers (Hg.), *Cybersounds: Essays on virtual music culture* (New York: Peter Lang, 2006), 137–160, hier S. 141.

licher Gedanke, dass der Fan mich testen will, nicht ausschließlich meiner Unsicherheit gegenüber Expert:innenwissen zuzuordnen. Die Erwähnung des Spezialwissens des Studienteilnehmers ist ambivalent. Aus seiner Sicht hat er mit mir »normal« gesprochen, sich auf Wissen berufen, über das Szenegänger:innen verfügen und es einzuordnen wissen. Mich hingegen irritiert diese exkludierende Form der Kommunikation; sie löst Unsicherheit und Wut aus. Der Fan Talk der Neuen-Musik-Szene teilt grundsätzliche Eigenschaften mit der Kultur innerhalb der Neuen Musik, die seit ihrer Entstehung als Expert:innenkultur verhandelt wird. Der Terminus »Neue Musik« bezeichnet eine musikalische Gattung und internationale Kategorie, die im 20. Jahrhundert entwickelt wurde und die in ihrer historischen Deutung durch Eigenschaften wie »terminologische[m] Neuansatz, kompositorische[r] Neuerung, [...] Entgrenzung eines bestehenden Musikbegriffs, Beteiligung des Publikums, Entfaltung von Reflexionsstrukturen, Einführung neuer Spiel- und Gesangsweisen«³⁵ beschrieben wird.

Werke der Neuen Musik gelten tendenziell als schwer verständlich: zum einen, weil zentrale Orientierungssysteme der europäischen Kunstmusik wie funktionale Tonalität und metrische Organisation im Takt aufgehoben sind, wodurch Hörgewohnheiten und Gedächtnisleistung herausgefordert werden;³⁶ Zum anderen, weil sich die Werke häufig auf weitere Musikstücke derselben Gattung beziehen, sodass der Nachvollzug der ästhetischen Programmatik ein spezialisiertes Wissen voraussetzt, über das bereits zum Zeitpunkt der Entstehung, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Mehrheit des Konzertpublikums nicht verfügte.³⁷ Eine Folge dieser Entwicklungen ist, dass sich die Neue-Musik-Szene als eine Expert:innenkultur inszeniert und präsentiert, die entsprechend sozialstrukturell strukturiert ist: Der Musikwissenschaftler und Komponist Claus Steffen Mahnkopf beschrieb das Publikum der Neuen Musik einmal als »Insider-Zirkel«³⁸; die Publikumsforschung zeigt, dass Konzerte und Festivals eine hohe Fachbesucher:innendichte³⁹ aufweisen und diese tendenziell über einen höheren Bildungsabschluss⁴⁰ verfügt.

35 Hermann Danuser, »Neue Musik«, in: Laurenz Lütken (Hg.), *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=mgg15813>, abgerufen am 21.08.2024.

36 Wildhage, *Neue Musik auf dem Weg zum Publikum?*, 21–23.

37 Motte-Haber, »Verständnisschwierigkeiten mit der Neuen Musik«, 170.

38 Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der Neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Eine Streitschrift* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1998), 12; vgl. grundlegend Andreas Holzer, *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene* (Wien: Hollitzer, 2024), 243–268.

39 Henriette Zehme, *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik* (Regensburg: ConBrio, 2005), 198.

40 Grebosz-Haring und Weichbold, »Contemporary art music and its audiences«, 63–67.

Entsprechend diesem Insidertum weist der Fan Talk des Studienteilnehmers wenig Kontextinformationen und Erklärungen auf; vielmehr konfrontiert er mich mit Namen und Daten, die er als bekannt voraussetzen scheint, über deren Aufzählung er ins lustvolle Fachsimpeln gerät und mich einlädt, es ihm gleichzutun. Auf mich wirkt der Fan Talk, über den der Studienteilnehmer gemeinschaftliche Momente zwischen uns stiften wollte, rivalisierend⁴¹. Ich interpretiere die Artikulation seines Fanwissens als Ausdruck seines wissenshierarchischen Wett-eifers – nicht zuletzt, weil die unvermittelte Form der Kommunikation es mir nicht ermöglicht, mein eigenes Fachwissen in Anschlag zu bringen. Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Wiederholungen: Da ich immer wieder in eine kommunikative Sackgasse gerate, verfestigt sich bei mir der Eindruck, dass der Studienteilnehmer mich strategisch in diese Ecken lenkt. Sein Verhalten erscheint mir als gezielter Schachzug, um die Oberhand in unserem Gespräch und damit den Status als ranghöherer Experte zu gewinnen. Meine aufkommenden Emotionen (Irritation, Genervtheit, Wut) sind Ergebnis dieser einseitig wahrgenommenen Rivalität zwischen uns und dem Wettstreit, in dem ich unterliege.

Es zeigt sich, dass Fan Talk mehrere (widersprüchliche) Funktionen gleichzeitig einnehmen kann: Während der Studienteilnehmer gemeinschaftlich fachsimpeln möchte, erscheint mir die Kommunikation rivalisierend. Es ist deutlich geworden, dass die Erfahrung dieser Rivalität dynamisch ist⁴² und sich im Laufe unseres Gesprächs, aber auch im Verlauf meines Forschungsaufenthalts, verschiebt: Nachdem ich die Kommunikation des Studienteilnehmers als Fan Talk einordnen kann, fühle ich mich nicht weiter herausgefordert, sondern kann mich in eine beobachtende Perspektive begeben und Fan Talk als feldspezifisches Phänomen betrachten. Zudem wird deutlich, dass die Bewertung einer Situation als wettbewerbsfähig, die Erfahrung von Rivalität und die Bereitschaft, sich diesem Wettbewerb zu stellen, individuell gelagert und subjektiven Deutungsweisen unterworfen sind. Obwohl das rivalisierende Verhältnis bei mir anfänglich negative Gefühle ausgelöst hat, besaß es mittelfristig auch eine soziale Funktion: Ich bin dem Studienteilnehmer näher gekommen und habe seine Ausdrucksweise einordnen können, sodass es mir gelungen ist, seinen Fan Talk als Teil unseres Kommunikationsverhältnisses zu integrieren, ohne selbst diese Form der Kommunikation zu

41 Vgl. zur Definition und Verwendung von Rivalität bzw. Wetteifer Tobias Werron, »Form und Typen der Konkurrenz«, in: Karin Bürkert u.a. (Hg.), *Auf den Spuren der Konkurrenz. Kultur- und Sozialwissenschaftliche Perspektiven* (Münster: Waxmann Verlag, 2019), 21–27.

42 Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Markus Tauschek in der Betrachtung und Deutung von Konkurrenz erleben im biografischen Verlauf. Vgl. Markus Tauschek, »Konkurrenznarrative. Zur Erfahrung und Deutung kompetitiver Konstellationen«, in: Karin Bürkert u.a. (Hg.), *Auf den Spuren der Konkurrenz. Kultur- und Sozialwissenschaftliche Perspektiven* (Münster, New York: Waxmann, 2019), 87–101. Tauschek macht zudem deutlich, dass die Erfahrung von Konkurrenz in eine »Kette von Erfahrungen« eingebettet ist, die »beständig aktualisiert« wird (ebd., 99).

beherrschen. Es zeigt sich somit nicht nur, dass das rivalisierende Verhältnis eine produktive Funktion hatte, um weitere Erkenntnisse über die Ambivalenz von Fan Talk zu gewinnen, sondern auch, dass Fan Talk, wenngleich er informative Schnittmengen mit akademischem Fachwissen hat, nach einem anderen Set von Regeln funktioniert.

Konkurrenz um die Szene-Position

Nach dieser Rivalität zwischen Studienteilnehmer und Wissenschaftlerin untersuche ich im folgenden Abschnitt zwei szeneeinterne Konkurrenzsituationen, die sich aus der Dynamik der Positioniertheit ergeben. Manche Fans sind zufrieden mit einer Position am Rand des Szenekerns, viele streben eine Statusverbesserung an und wollen teilhaben an den ›weichen‹ Szenegütern: der Aufmerksamkeit, der Legitimität, dem Leistungsprestige,⁴³ die eine Mitgliedschaft in der Szene-Elite verspricht. Aus der Kombination von Interesse (nicht alle Szenegänger:innen, die Mitglied der Szene-Elite werden wollen, können einen entsprechenden Platz bekommen), Mangel (um den Elitenstatus aufrecht zu erhalten, sind die Plätze im Szenekern begrenzt) und Interdependenz (die Mitgliedschaft in der Szene-Elite geht mit bestimmten Privilegien, Macht und Autorität einher, die viele begehren aber eigentlich nie jemand abgeben möchte) entsteht eine Knappheit am Gut der Eliten-Mitgliedschaft⁴⁴ und in der Folge ein Konkurrenzverhältnis. Dieses besteht sowohl zwischen den bereits als Szene-Elite etablierten Personen als auch zwischen solchen, die diesen Status erstreben. Im folgenden Abschnitt untersuche ich genauer, durch welche Praktiken der Studienteilnehmer seine Position im Feld zu verändern versucht, mit welchem Leistungsangebot er in eine triadische Form der Konkurrenz eintritt, wie er es schafft, ein Konkurrenzverhältnis als Kooperation aufzulösen, und wie er um die Gunst und Anerkennung welcher Gatekeeper:innen konkurriert.

Gesprächssituation 2: Fan – Szenemitglied

Schon auf der gemeinsamen Autofahrt zum Festivalort hat der Studienteilnehmer mir erzählt, dass er die Facebook-Seite des Festivals betreut. Aber erst im Laufe des Tages, als das Thema wiederholt zur Sprache kommt, wird mir klar, dass er die Seite ohne Rücksprache mit den Veranstalter:innen eingerichtet hat.

ST: »Ich betreibe eine inoffizielle Seite. Also ich habe das dann irgendwann [eingerichtet], das war so Spontanimpuls, also als jetzt [das Festival] und der Vorverkauf losging. Ich habe mich so maßlos

43 Werron, »Form und Typen der Konkurrenz«, 41.

44 Wohlgemuth, »Dimensionen des Wettbewerbs«, 38.

darüber geärgert, dass [die Organisator:innen] kein Bock darauf hatten, das zu machen. Und dann habe ich gesagt: So, und jetzt machst du es einfach mal trotzdem!«

Ich bin erstaunt über diese Aussage. Bisher hat er sich bei Events immer leise und respektvoll verhalten, hat mit Ehrfurcht die Konzertsäle betreten, nach einer Begegnung mit gedämpfter Stimme angemerkt, welche einflussreiche Person ihn da (vielleicht) gerade erkannt, ihm zugewinkt hat. Ich frage nach: »Aber warum [hast Du eine Facebook-Seite erstellt]? Wenn das Festival doch eh immer ausverkauft ist?« Der Studienteilnehmer lässt sich durch meine Rückfrage nicht aus der Ruhe bringen. Obwohl er sich ungefragt in die Kommunikationspolitik des Festivals eingemischt hat, stellt er sein eigenes Handeln als legitim dar. Mehr noch: Er hat bereits seine Digitalkamera mitgenommen und macht Aufnahmen von Zuschauer:innen und den Konzerten, stellt, so sehe ich später, sogar Festivalleitung und Residenzkomponist:in für eine Gruppenaufnahme zusammen. Zudem plant er, für den nächsten Konzertbesuch auf dem Festival sein Teleobjektiv einzusetzen, um die Qualität der Bilder zu erhöhen. Eine Auswahl will er auf der Facebook-Seite posten. Langfristig, so kommt er ins Spekulieren, kann er sich zudem vorstellen, Videointerviews mit den Musiker:innen zu drehen und Teile des Konzerts zu streamen. Auf meine Rückfrage nach der Dringlichkeit dieser ungefragten Social-Media-Arbeit antwortet er wortreich, erklärt mir, dass die Facebookseite mehr Öffentlichkeit erzeugen wird, sodass das Festival neue, kaufkräftige Zielgruppen erschließen kann, die sowohl für die Sponsoren als auch für die Musiker:innen interessant sind und langfristig den Erhalt des Festivals sichern werden.

ST: »Du, auch Sachen, die immer ausverkauft sind, brauchen Öffentlichkeit. Schon alleine wegen der Sponsoren. Also, wenn das ein Festivalchen ist, das keine Außenwahrnehmung hat, dann interessieren sich die Sponsoren einfach nicht mehr dafür. Und wenn die sehen, hier kommen sowieso nur noch alte Leute hin, die keine Entscheidungen mehr in ihrem Leben treffen, dann wird das für die auch uninteressanter. Und es wird ja auch für die Musiker auf Dauer nicht spannender, wenn immer nur das gleiche Publikum da ist.«

Auf der Aufnahme des Gesprächs kann ich die Selbstsicherheit des Studienteilnehmers hören. Später erzählt er mir, dass die Facebook-Seite durch eine:n Mitarbeiter:in aus der Öffentlichkeitsarbeit bereits teilweise legitimiert wurde: »[Person aus der Öffentlichkeitsarbeit] hätte auch gerne, dass ich diese Sache für [das Festival] auf Facebook, dass ich das auch offiziell mache«. Überzeugt werden müssten noch die Vorsitzenden des Fördervereins, der das Festival ausrichtet. Das soll im Verlauf der nächsten Festivaltage geschehen.

Strukturell betrachtet sind die Handlungen des Studienteilnehmers ein Leistungsverhalten, das ihn für die Mitgliedschaft in der Szene-Elite qualifizieren könnte. Szene-Mitgliedschaften sind fluide und dynamisch, sie lösen sich vor allem durch das Erbringen szenespezifischer Leistungen ein. Diese werden umso relevanter, je näher eine Person am Szenekern positioniert ist, je höher ihr spezifischer Status ist: Wird die Praxis (un-)freiwillig pausiert, geht damit ein Statusverlust einher, eine andere Person rückt nach, füllt die Leistungslücke mit der eigenen Arbeit. Folglich ist nicht nur der Status als Szenegänger:in, sondern vor allem die Zugehörigkeit zur Szene-Elite prekär und ständigen Inklusions- und Exklusionsmechanismen unterworfen.⁴⁵ Der Temporalität des Elitens-tatus innerhalb der Szene wirken ihre Mitglieder mit rollenspezifischem Leistungsverhalten entgegen: Angehörige der Organisationselite organisieren (weiterhin) wichtige Events; Zugehörige der Repräsentationselite müssen (weiterhin) im Gespräch bleiben; Mitglieder der Reflexionselite bemühen sich, (weiterhin) zentrale Artikel zu verfassen, Diskurse zu erkennen, Themen zu setzen. Die Bewertung dieser Leistungen als relevant (genug) erfolgt durch die übrigen Personen im Szenekern. Mitglieder des Szenekerns befinden sich immer dann in Konkurrenzverhältnissen um ihre Positionen, wenn Knappheit herrscht, d.h. es mehr Anwärter:innen als Plätze in der Szene-Elite, gibt.

Die Social-Media-Arbeit, die der Forschungsteilnehmer erbringen möchte, ist für die Festival-Szene potenziell eine »funktional notwendige Leistung«⁴⁶. Da der Studienteilnehmer sie jedoch ungefragt erbringt, steht die Anerkennung dieser Leistung (als qualitativ, notwendig und erwünscht) durch die entsprechenden Gatekeeper:innen noch aus. Mit der Einrichtung der Facebook-Seite tritt der Forschungsteilnehmer tendenziell mit der Person in Konkurrenz, die von Seiten des Festivals mit dem Amt der Öffentlichkeitsarbeit betraut ist. Es würde sich hierbei um eine triadische Konkurrenz handeln, da beide Angebote darauf abzielen, die Aufmerksamkeit und Anerkennung Dritter auf sich zu ziehen: In erster Instanz, die des (potenziellen) Publikums, in zweiter Instanz die der übrigen Mitglieder der Organisationselite.⁴⁷ Aus der Erzählung des Studienteilnehmers lässt sich nicht konstruieren, wie die Verhandlungen mit dem:der Öffentlichkeitsmitarbeiter:in abgelaufen sind, aber das Ergebnis wird deutlich: Die Konkurrenz der beiden Beteiligten wurde zugunsten einer Kooperation aufgelöst. Der:die Öffentlichkeitsmitarbeiter:in würde, so die Planung, in Zukunft gemeinsam mit dem Studienteilnehmer an der Sichtbarkeit des Festivals arbeiten und unterstützt nun die Bewerbung des Studienteilnehmers um die neue Rolle.⁴⁸

45 Hitzler und Pfadenhauer, »Die Macher und ihre Freunde«, 315–317; Hornbostel, »Zur Einleitung: ›Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt‹«, 20.

46 Hitzler und Niederbacher, *Leben in Szenen*, 185.

47 Werron, »Form und Typen der Konkurrenz«, 26–30.

48 Ebd., 38.

Gesprächssituation 3: Fan – Fan

Noch nicht entschieden haben die übrigen Mitglieder der Organisationselite jedoch über die Aufnahme des Studienteilnehmers in den Szenekern. Für die Betrachtung der folgenden Gesprächsepisode ist die noch ausstehende Legitimation ein wichtiger Kontextfaktor. Denn so sicher der Studienteilnehmer mir gegenüber auch die Gründe für sein eigenmächtiges Handeln im Gespräch aufrufen kann – die Aufnahme in den Kreis der auserwählten Szeneelite ist noch keine ausgemachte Sache. Noch während mir der Studienteilnehmer die Relevanz der Facebookseite erklärt, tritt eine weitere Person an unseren Gastrotisch. Der Studienteilnehmer unterbricht seine Ausführungen und begrüßt einen Mann, den ich im Folgenden Z. nenne.

ST: »Hallo Z. alles gut?«

Z: »Immer, wenn man hier ist!«

ST: »(stellt mich vor) Svenja Reiner (in meine Richtung gewandt, aber in unveränderter Gesprächslautstärke) Er ist hier der absolute Freak. Also sind Sie seit Anfang an bei jedem Konzert dabei, oder?«

Z: »Nein, seit 20 Jahren in diesem Jahr. Das erste Jahr hat mir gefehlt. [Vom Festival] habe ich erst gelesen, als es schon dran war. Und dann habe ich mich direkt erkundigt für nächstes Jahr und dann bin ich hier.«

ST: »Aber auch jedes Jahr! Das ist eine Leistung!« (lacht)

Z. trägt einen dunklen Anzug, ein hellblaues Hemd, eine blau-rot gestreifte Krawatte und eine rechteckige schmale Brille, deren Gläser nur an der Oberseite mit einem dünnen dunklen Rahmen eingefasst sind. Z. gehört zu den Zuschauer:innen, die der Studienteilnehmer fotografiert hat, deren Bilder später auf der Facebook-Seite auftauchen und mir als Erinnerungsstützen dienen. In meinen Feldnotizen lese ich nach: »Treffen [Z.], einen [...] Mann mit Anzug und Autogrammbuch. [Der Studienteilnehmer] verhält sich unverschämt, nennt ihn einen Freak. Es ist mir sehr unangenehm.« Auch beim nachträglichen Anhören reagiere ich auf den Tonfall des Studienteilnehmers: Ich höre in seiner Stimmelmelodie ein zugewandtes Schmunzeln, aber erkenne auch etwas Überdrehtes, Dominierendes. Während der Studienteilnehmer zuvor über seine eigenen Festivalaufenthalte schwärmerisch und eifrig gesprochen hat, klingt seine Bewertung über die Besuchstradition von Z. fast spöttisch.

Auf der Aufnahme höre ich auch, wie ich versuche, meine Nachfragen besonders ernsthaft und interessiert klingen zu lassen. Z. reagiert auf alles, was der Studienteilnehmer und ich sagen, mit der gleichen lakonischen Gelassenheit. Seine Stimme ist tief und leise, er antwortet kurz aber zugewandt, vom Zwischenlachen des Studienteilnehmers lässt er sich nicht anstecken. Erst beim Anhören der Aufnahmen fällt mir auf,

wie oft der Studienteilnehmer lacht, dass sein Lachen das Gespräch wie ein strukturierender Puls begleitet. An manchen Stellen erscheint es mir emphatisch, etwa wenn Z. Wörter wie »lustig« verwendet oder erzählt, dass der Violoncellist »Sprüche drauf« hat, und der Studienteilnehmer mit seinem »hahaha« auf den semantischen Gehalt von Z. reagiert. In den Momenten, in denen der Studienteilnehmer seine eigenen Sätze mit einem Lachen beschließt, erscheint es mir dominant, wie eine Bekräftigung derjenigen Aussagen, die mir unangenehm sind. Etwa, wenn der Studienteilnehmer Z. einen »eiserne[n] Fan« nennt:

ST: »Und haben Sie auch Proben besucht heute?«

Z: »Ja, heute auch... Proben, ist auch interessant.«

ST: »Habe ich heute gesehen, war ein Haufen angeboten an Proben. Ja leider, ich kann immer erst abends. Also ich find, ich bin, in zwei Jahren bin ich auch bei den Proben dabei gewesen. Ich fand das immer total super, weil man dann einfach so mehr miterlebt, wie die Musik auch entsteht so.«

Z: »Na ja, das wird manchmal ganz lustig (ST lacht), wenn die proben da. Der [Violoncellist] hat auch ein paar Sprüche drauf (ST lacht). Ja, naja. Ist schon toll. Das ist auch ...«

ST: »Super.« (lacht)

Z: »War ich ganz überrascht.«

ST: »Der eiserne Fan!« (lacht erneut)

Gerade in diesem Gesprächsausschnitt wird deutlich, dass der Studienteilnehmer Z. nicht nur die Rolle des Freaks zuordnet, sondern auch eine soziale Ordnung zwischen ihnen herzustellen versucht. Er dominiert das Gespräch, indem er die Fragen an Z. stellt, (»[H]aben Sie auch Proben besucht heute?«) und ergänzt dessen Antworten mit seinem eigenen Wissen. Der Studienteilnehmer erklärt Z., was dieser bereits weiß: Dass an diesem Tag viele öffentliche Proben angeboten wurden, ist Z. bekannt, er hat ja mindestens einer beigewohnt. Die Aussage hat also weniger Informationswert, sondern dient der Statussicherung des Studienteilnehmers. Zwar hat dieser aus Zeitgründen nicht an einer öffentlichen Probe teilgenommen, aber er weiß über die Proben Bescheid und sie in ihrer Qualität zu schätzen. Um letzteres noch einmal zu betonen, ergänzt er, dass auch er bereits öffentliche Proben des Festivals besucht hat.

Der Probenbesuch hat an dieser Stelle symbolischen Charakter. Es geht weniger um eine konkrete Art, den Tag zu verbringen, sondern eher darum, die besondere Rolle beider im Vergleich zu »normalen« Zuschauer:innen wie auch eine Differenz zwischen ihnen zu verhandeln: Die öffentlichen Proben für die Konzerte am Abend liegen früher am Tag, um 12 oder 14 Uhr, manche beginnen bereits um 9.30 Uhr morgens. Um diesen Durchläufen beizuwohnen, müssen Besucher:innen gewillt

sein, das Festivalgelände weit vor dem Konzertbeginn am Abend aufzusuchen. Zudem unterscheiden sich die Probertermine von den »fertigen« Konzertperformances am Abend: Wahrscheinlich werden komplizierte Momente wie Stückbeginn, -ende, Auf- und Abgang probiert, und das nicht notwendigerweise in der Chronologie des fertig inszenierten Abends. Es ist nicht einmal sicher, ob die Musikstücke vollständig erklingen werden. Die Qualität der Probe und des Konzerts und folglich auch die rezeptive Motivation, den jeweiligen Events beizuwohnen, unterscheiden sich. Der Studienteilnehmer beschreibt sein Interesse an der öffentlichen Probe als »[Miterleben], wie die Musik auch entsteht«; Z. hingegen benennt ein Faible für das Erleben von Musiker:innen als individuelle Persönlichkeiten, etwa wenn er beobachten kann, dass der Violoncellist »ein paar Sprüche drauf« hat. Beide Motivationen gleichen sich hinsichtlich des Umstands, dass sie Sonderinteressen darstellen und das Interesse derjenigen, die »nur« als Konzertbesucher:innen anreisen, übersteigen sollen.

Fantypische Hierarchiebeziehungen

Im ersten Teil des Gesprächs stellen die Ergänzung des Studienteilnehmers hinsichtlich seiner vergangenen Probenerfahrung einen Gleichstand zwischen ihm und Z. her: Z.s Probenbesuch würde Z. einen hierarchischen Vorsprung sichern, da er »mehr« vom Festival erfahren, erlebt und gesehen hat als der Studienteilnehmer. Die Reaktion des Studienteilnehmers besteht darin, dass er sein Wissen um die Praxis der Probenbesuche in die Waagschale wirft. Beide Handlungen stellen konstituierende Dimensionen von Fanhierarchien dar: Die Äußerungen des Studienteilnehmers kann in Anlehnung an Andrea MacDonald als *Hierarchy of Knowledge*⁴⁹ eingeordnet werden. Der Studienteilnehmer versucht, seine Position zu stabilisieren, indem er mit Spezialwissen⁵⁰ aufwartet, das auf eigener Erfahrung basiert und so innerhalb der Szene auf eine Mitgliedschaft verweist, die nicht nur langfristig sondern auch erfolgreich ist, weil in ihrem Verlauf auch Kenntnisse erworben wurden, die sich nun in Autorität übersetzen lassen.

49 Zu den weiteren Dimensionen gehören laut MacDonald der Grad des Access (Bekanntheit zu Stars bzw. professionellem Personal wie Produzent:in, Booker:in, Schauspieler:in usw.), die *Leader-Qualität* (Führungsposition innerhalb einer Fan-Gruppe) und die *Venue-Kompetenz* (Organisationskontrolle eines Fanraums wie einem Kongress oder einem Onlineforum). Siehe Andrea MacDonald, »Uncertain utopia: Science fiction media fandom & computer mediated communication«, in: Cheryl Harris und Alison Alexander (Hg.), *Theorizing fandom: Fans, subculture and identity* (Cresskill, NJ: Hampton Press, 1998), 131–512, hier S. 137–138.

50 Ursula Ganz-Blättler, »Knowledge Oblige. Genrewissen als Statussymbol und Share-Ware«. In: Rainer Winter und Udo Göttlich (Hg.), *Politik des Vergnügens: Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies* (Köln: Von Halem, 2000), 195–214, hier S. 196–199.

Z.s Probenbesuch ordnet sich hingegen in eine *Hierarchy of Fandom Level or Quality* ein, die sich quantitativ danach bemisst, wie viel Zeit die jeweilige Fanperson zu investieren bereit ist. Z. hat den Festivalbesuch zu einem jährlich wiederkehrenden Event gemacht, dem er so seit 20 Jahren so regelmäßig beiwohnt, dass er nicht einmal mehr sein Hotelzimmer reservieren muss – das Personal trägt ihn jedes Jahr auch ohne sein Zutun in die Zimmerliste ein. Nicht nur verbringt Z. viel Zeit auf dem Festival; durch seine Probenbesuche signalisiert er, dass er sich auch an besonderen Orten aufhält, die die breite Festivalöffentlichkeit nicht aufsucht, und musikalische Eindrücke jenseits des Konzertprogramms sammelt. Darüberhinaus bietet sich Z. die Möglichkeit, Beobachtungen und Geschichten über die probenden Musiker:innen zu sammeln, die in seiner Nacherzählung ähnlich eingesetzt werden wie ‚echtes‘ *Access*-Wissen aus der Szenen-Hinterbühne: Anekdoten- und Spezialwissen, das nur besonders Eingeweihte, besondere Insider, besonders statushohen Personen haben. Auf den ersten Blick scheint diese Unterscheidung kleinteilig – wie wichtig ist es, ob Z. die Sprüche des Cellisten während der öffentlichen Probe oder nach dem Konzert in kleiner Runde gehört hat? Tatsächlich ist der Unterschied enorm. Insiderwissen über z.B. die private Seite von Szene-Stars kann in einer *Hierarchy of Access* eingeordnet und anerkannt werden. Vermeintlich private Beobachtungen wie die von Z. hingegen verletzen die als angemessen geltende Distanz und bedienen das negative Fanstereotyp der einseitigen exzessiven Intimität⁵¹. Diese Feinheit ist dem Studienteilnehmer nicht verborgen geblieben. Auf unserer gemeinsamen Rückfahrt im Auto bringe ich das Gespräch noch einmal auf Z. und versuche, die Beziehung zwischen ihm und dem Studienteilnehmer genauer zu besprechen. In seiner Antwort zieht der Studienteilnehmer gleich zwei Vergleiche zwischen sich und Z.:

SR: »[...] Ich weiß gar nicht, ob er sich vorgestellt hat, ich erinnere seinen Namen irgendwie nicht, dieser große Mann mit dem schwarzen Hemd.⁵²«

ST: »Ach so, der ist, ja, der ist Z. also der, ich glaube, der macht das ganze Jahr nichts anderes. Also der ist Rentner jetzt, der fährt von einem Konzert ins nächste. Also der ist auch ein Freak wirklich... [...] Also und jetzt, da wir seit ein paar Jahren jetzt auch auf Facebook verbunden sind, sehe ich auch, was der das ganze Jahr über treibt.

51 Lynn Zubernis und Katherine Larsen, *Fandom at the crossroads. Celebration, shame and fan/producer relationships*. (Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 47.

52 An dieser Stelle verwechsle ich Hemd- und Anzugfarbe von Z.; der Studienteilnehmer weiß dennoch, wen ich meine.

SR: »Und [so viele Konzertbesuche] wären Dir aber quasi zu viel, oder würdest Du sagen: »Für mich wäre das so nichts? Ich habe auch noch andere Sachen...?«

ST: »Ich sage mal, was ich jetzt nicht so..., ich weiß das schlecht abzugrenzen, also wo dann die Grenze verläuft. Also ich sag mal, wo ich zu dem sicherlich ganz anders bin, ist, ich gehöre nicht zu denen, die versuchen Autogramme einzusammeln. Also und mit jedem Künstler möglichst ein Foto zu machen und sowas. [...] Also er versucht doch immer mit denen ins Gespräch zu kommen und so, das ist... Also ich sage mal dann, das geht schon ins Groupiehafte dann... also. [...] Aber dem nimmt das keiner übel, das ist, der gehört halt dazu. Das ist halt ein Kuriosum dieses Festivals und der ist auch ein netter Kerl.«

Vergleiche beruhen auf zwei Operationen:⁵³ Zunächst etabliert der Studienteilnehmer die verbindende Eigenschaft (Kommensurabilität) zwischen sich und Z.: ihre Festivalbegeisterung. Dann setzt er, darauf aufbauend, ein Vergleichskriterium, die Intensität, mit der beide dieses Gefühl in unterschiedlichen Praktiken ausleben. Seiner Ansicht nach besucht Z. mehr Konzerte, als es üblich ist (»der macht das ganze Jahr nichts anderes«). Zudem verhalte sich Z. den Künstler:innen gegenüber unangemessen, indem er sie um Foto und Autogramm bitte, aber auch »versucht [...] mit denen ins Gespräch zu kommen«. In beiden Vergleichsdimensionen stellt sich der Studienteilnehmer besser; er besucht angemessen viele Konzerte und belästigt keine Künstler:innen mit seinen Wünschen nach Gesprächen oder Memorabilia – im Gegensatz zu Z. ist er ein »ernsthafter« Fan. Während Z. die Proben besucht, um Musiker:innen jenseits des offiziellen Konzertrahmens von ihrer privaten Seite zu erleben, interessieren den Studienteilnehmer »die Musik« bzw. Einblicke in deren Entstehung. Die Verschiedenheit zwischen Z. und dem Studienteilnehmer, die der letzte Vergleich herausarbeitet, liegt in den Handlungen beider: Der Studienteilnehmer verhält sich »korrekt«, d.h. den Gepflogenheiten der Szene entsprechend, Z. hingegen »geht schon ins Groupiehafte«, legt also ein unangemessenes Verhalten an den Tag. Die Ergebnisse der Vergleiche mit Z. zielen auf Bewertungen, die auch eine Form von »boundary policing«⁵⁴ sind, eine typische Fanpraktik, mit der zwischen »guten« und »schlechten« Fans unterschieden wird.⁵⁵ Die Grenzen des guten Geschmacks, des angemessenen Verhaltens, sind Genderstereotypen unterworfen – in der Hochkultur genauso wie im Populären. Trotz ihres subversiven Potentials lassen sich in Fankulturen

53 Bettina Heintz, »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 39, Nr. 3 (2010), 164.

54 Busse, »Geek hierarchies«, 73–91.

55 Matt Hills, »Twilight fans represented in commercial paratexts and inter-fandoms: Resisting and repurposing negative fan stereotypes« in: Anne Morey (Hg.), *Genre, reception, and adaptation in the Twilight series* (Burlington, VT: Ashgate, 2012), 113–129; Bennett, »Discourses of order and rationality«, 214–227.

immer wieder Konventionen und Regeln erkennen, die nicht nur gesellschaftliche Normen von (als männlich konstruierter) Ordnung und Rationalität widerspiegeln, sondern auch emotionale Äußerungen und intersubjektives Begehren als unangemessen und »unintelligent«⁵⁶ abwerten.⁵⁷

In unserer Gesprächssituation dient dem Studienteilnehmer der Negativvergleich mit Z. als Instrument zur (Re)Konstruktion der sozialen Ordnung der Szene. Indem er im Gespräch mit mir Argumente dafür findet, dass Z. der »schlechtere« Fan ist, stärkt er nicht nur seine Überzeugung, dass er wiederum ein »guter« Fan, sondern auch die Gewissheit, dass er selbst die Grenzen des guten Geschmacks im Feld der Neuen Musik kennt, ihre Regeln beherrscht.

Der Studienteilnehmer rahmt Z. auf Grund der ähnlichen Disposition (langjähriger Zuschauer mit großer Festivalbegeisterung) als Konkurrent, mit dem er durch kommunikative Muster in eine triadische Form der Konkurrenz um die Gunst der Szene-Elite tritt.⁵⁸ Das Ziel ist, den Studienteilnehmer als »besseren«, »ernsthafteren« Besucher darzustellen, der aus der ohnehin schon kleinen Gruppe der langjährigen Festivalgäste noch einmal heraussticht und für den Rollenwechsel qualifiziert ist. Die Handlungen von Z. (Autogramme sammeln, Fotos machen, Gespräche führen) dienen dem Studienteilnehmer als Negativfolie, vor der er durch sein Interesse an »der Musik« als rationales Subjekt⁵⁹ erscheint. Die binäre Vergleichsbeziehung zwischen Z. und dem Studienteilnehmer referenziert Werte des Neue Musik-Felds, dessen ästhetisches Programm sich am Primat der Werkautonomie, der analytischen, formalen, musiktheoretischen und -historischen Auseinandersetzung ergibt.⁶⁰ Z. wird in dieser Perspektive als Outsider markiert.

56 Jenkins, *Textual poachers*, 88–92

57 Die Übernahme dieser Kriterien kann auch als Kontrollversuch gegen fanggruppenbezogene Vorurteile verstanden werden: Um sie zu erkennen und zu verhindern versucht man selbst, das Fantum zu zähmen, zu normieren. Vgl. zu spezifischen Rezeptionsnormen im Feld der Neuen Musik, auch unter Berücksichtigung von misogynen und klassistisch motivierten Abwertungen Svenja Reiner, »A Cyberspace of Their Own: Taylor Swift Fans auf Instagram«, in: Sabine Meine und Arnold Jakobshagen (Hg.), *Klingende Innenräume. Gender Perspektiven auf eine soziale und ästhetische Praxis im Privaten* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2020), 261–276; Svenja Reiner, »Lässt es sich falsch hören? Eine historisch-kulturwissenschaftliche Kontextualisierung von Hör-Idealen im Neue Musik-Konzert«, in: Vera Grund und Nina Noeske (Hg.), *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart* (Bielefeld: transcript, 2021), 315–332.)

58 Werron, »Form und Typen der Konkurrenz«, 18.

59 Vgl. weiterführend: Theodor W. Adorno, »Typen musikalischen Verhaltens« in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Rolf Tiedemann (Hg.), *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 178–198. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973.

60 Frank Hentschel, »Neue Musik in soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme«, *OSF Preprints* 5 (2018): 1–15.

Im Ergebnis des Vergleichs – Z. hat die ›falschen‹ Interessen und drängt sich den Künstler:innen auf – wiederholt sich eine mittlerweile historische Abwertungslogik von starbezogenem Fanbegehren: Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden junge Theatergängerinnen, die sogenannten Matinee Girls, kritisch vom männlichen Kritikern beäugt, die vermuteten, dass die jungen Frauen nur an den männlichen Schauspielern, nicht aber an deren Spiel interessiert seien.⁶¹ In dieser Unterstellung schwingt die Annahme mit, dass diese Begehrensstruktur, ob fiktiv oder real, unangemessen ist und mit einem Mangel an ernsthafter Kenntnis an der Materie einhergeht. Ähnlich wie bei den Matinee Girls schwingt auch bei der Bewertung des Studienteilnehmers eine erotische Komponente mit: Nicht zufällig ordnet dieser Z.s Verhalten als an der Schwelle zum Groupiehaften liegend ein und referenziert damit eine populärkulturelle Sozialfigur, der nachgesagt wird, nicht nur die emotionale, sondern auch die erotische Beziehung zu Stars durch sexuelle Gefälligkeiten zu sichern⁶². Folgt man dieser Logik, rückt Z. durch sein Bedürfnis nach Kontakt in die Nähe skandalösen Verhaltens. Den möglichen Widerspruch zu seiner eigenen, sozialen Motivation für die Aufnahme in den Kreis der Organisationselite des Festivals übersieht der Studienteilnehmer dabei. »[Ich möchte,] nicht nur, ich sag jetzt mal, Zaungast sein, sondern Bestandteil [...]. Das ist das, woran ich Spaß habe.«

Fazit und Ausblick

In diesem Aufsatz habe ich Konkurrenz und konkurrierendes Verhalten im Neue-Musik-Fantum untersucht und gezeigt, wie sich dort vergleichsbasierte Bewertungsmaßstäbe herausbilden. Neben einer Untersuchung des Fan Talk, der sowohl konkurrierend als auch gemeinschaftsstiftend wirken kann, habe ich vor allem den Versuch der szenedynamischen Positionsänderung des Studienteilnehmers als Anlass genommen, um zu analysieren, welche kommunikativen Verhaltensweisen und Umgangsformen mit dem Aufstieg in der sozialen Ordnung der Szene entstehen. Dabei wurde deutlich, dass die Erfahrung von Konkurrenz dynamisch ist und die Wahrnehmung einer Situation als konkurrierend subjektiven Deutungsweisen unterworfen ist. Während der Studienteilnehmer den Konflikt mit dem:der Mitarbeiter:in aus der Öffentlichkeitsarbeit durch eine Kooperation auflösen konnte, wählte er für die zweite Konkurrenzsituation einen motivationsbezogenen

61 Jenkins, *Textual poachers*, 12; Rainer Winter, *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess* (Köln: Herbert von Halem, 2010), 129.

62 Mohini Krishke-Ramaswamy, *Populäre Kultur und Alltagskultur* (Konstanz: UVK, 2007), 33. Vgl. für eine vertiefte Auseinandersetzung mit der historischen Objektifizierung von Groupies Norma Coates, »From the vaults: Teenyboppers, groupies, and other grotesques: Girls and women and rock culture in the 1960s and early 1970s«, *Journal of Popular Music Studies* 31, Nr. 3 (2019): 29–48.

Vergleich, der in einer Aufwertung des Studienteilnehmers als »besserer«, »ernsthafterer« Szenegänger resultierte und verdeutlichte, dass dieser für den Rollenwechsel in die Organisationselite qualifiziert ist.

Methodisch wurde deutlich, dass sich Theorien der Szene-, Konkurrenz- und Fanforschung sinnvoll ergänzen, um Phänomene wie Statuskonflikte und Hierarchiebeziehungen genauer zu untersuchen. Nicht zuletzt ergibt sich so eine differenzierte Perspektive auf die Komplexität von Fandom, dessen Gemeinschaften nicht nur durch den Wunsch nach Nähe, Austausch und Zugehörigkeit geprägt sind, sondern denen – wie allen sozialen Gruppen – auch ausschließende und diskriminierende Strukturen zu eigen sind.

Literatur

- Alasuutari, Pertti. »Introduction: Three phases of reception studies«. In: Pertti Alasuutari (Hg.), *Rethinking the Media Audience*, 1–21. London: Sage, 1999.
- Atkinson, Max. *Everyday arias: An operatic ethnography*. London: Alta-Mira, 2006.
- Baym, Nancy. *Tune in, log on: Soaps, fandom and online communities*. London: Sage, 2000.
- Bennett, Lucy. »Discourses of order and rationality: Drooling R.E.M. fans as »matter out of place««. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 27, Nr. 2 (2013): 214–227.
- Booth, Paul. »Augmenting fan/academic dialogue: New directions in fan research«. *The Journal of Fandom Studies* 1, Nr. 2 (2013): 119–137.
- Bury, Rhiannon. *Cyberspaces of their own. Female fandoms online*. New York: Peter Lang, 2005.
- Busse, Kristina. »Geek hierarchies, boundary policing, and the gendering of the good fan«. *Journal of Audience & Reception Studies* 10, Nr. 1 (2013): 73–91.
- Charmaz, Kathy. »Den Standpunkt verändern. Methoden der konstruktivistischen Grounded Theory«. In: Günter Mey und Katja Mruck (Hg.), *Grounded Theory Reader*, 181–206. Wiesbaden: VS Verlag, 2011.
- Chin, Bertha. »Its about who you know: Social capital, hierarchies and fandom«. In: Paul Booth (Hg.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, 243–255. Hoboken, NJ: Wiley, 2018.
- Coates, Norma. »From the vaults: Teenyboppers, groupies, and other grotesques: Girls and women and rock culture in the 1960s and early 1970s«. *Journal of Popular Music Studies* 31, Nr. 3 (2019): 29–48.

- Danuser, Hermann. »Neue Musik«. In: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=mgg15813> (abgerufen am 21.08.2024).
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Deller, Ruth A. »A decade in the life of online fan communities«. In: Linda Duits, Koos Zwaan, Stijn Rijnders (Hg.), *The Ashgate research companion to fan cultures*, 237–248. London: Routledge, 2014.
- Ebbeke, Klaus. »Fronarbeit und Experimentierfeld: Bernd Alois Zimmermanns Arbeiten für den Rundfunk«. In: Klaus Ebbeke (Hg.), *Zeitschichtungen: Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, 42–50. Mainz: Schott, 1998.
- Ellcessor, Elizabeth. »Accessing fan cultures. Disability, digital media, and dreamwidth«. In: Melissa A. Click und Suzanne Scott (Hg.), *The Routledge Companion to media fandom*, 202–211. New York: Routledge, 2017.
- Fiedler, Leslie A. »Cross the Border – Close the Gap!«; dt.: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne«. In: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 57–74. Weinheim: Acta humaniora, 1988.
- Fiske, John. *Reading the popular*. New York: Routledge, 1989.
- Fiske, John. »The cultural economy of fandom«. In: Lisa A. Lewis (Hg.), *The adoring audience: Fan culture and popular media*, 30–49. New York: Routledge, 1992.
- Gray, Jonathan Alan, Cornel Sandvoss und Lee C. Harrington. »Introduction: Why Study Fans?« (Hg.), *Fandom: Identities and communities in a mediated world*, 1–16. New York: NYU Press, 2007.
- Grebosz-Haring, Katarzyna und Martin Weichbold (2018): »Contemporary art music and its audiences: Age, gender, and social class profile«. *Musicae Scientiae* 24, Nr. 1 (2018): 60–77.
- Grossberg, Lawrence. »E- und U-Kultur«. In: Hans-Otto Hügel (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur*, 164–167. Stuttgart: J.B. Metzler, 2003.
- Hall, Stuart. »Notes on deconstructing ›the popular‹«. In: Ralph Samuel (Hg.), *People's history and socialist theory*, 227–240. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Harrington, C. Lee, und Denise Bielby (2010): »A life course perspective on fandom«. *International Journal of Cultural Studies* 13, Nr. 5 (2010): 429–450.

- Harrington, C. Lee, und Denise D. Bielby. »Aging, fans, and fandom«. In: Melissa A. Click und Suzanne Scott (Hg.), *The Routledge Companion to Media Fandom*, 406–415. New York: Routledge, 2017.
- Harrison, Sandra. »Maintaining the Virtual Community: Use of Politeness Strategies in an E-mail Discussion Group«. In: Lyn Pemberton und Simon Shurville (Hg.), *Words in the web: Computer mediated communication*, 69–78. Exeter: Intellect Books, 2000.
- Heintz, Bettina. »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 39, Nr. 3 (2010): 162–181.
- Hentschel, Frank (2018). »Neue Musik in soziologischer Perspektive: Fragen, Methoden, Probleme«. *OSF Preprints* 5 (2018): 1–15.
- Hesmondhalgh, David. »Subcultures, scenens or tribes? None of the above«. *Journal of Youth Studies* 8, Nr. 1 (2005): 21–40.
- Hilger, Silke. *Autonom oder Angewandt? Zu den Hörspielmusiken von Winfried Billig und Bernd Alois Zimmermann*. Mainz: Schott, 1996.
- Hills, Matt. *Fan cultures*. London: Routledge, 2002.
- Hills, Matt. »Twilight« fans represented in commercial paratexts and inter-fandoms: Resisting and repurposing negative fan stereotypes«. In: Anne Morey (Hg.), *Genre, reception, and adaptation in the Twilight« series*. Burlington, VT: Ashgate, 2012.
- Hitzler, Ronald, und Arne Niederbacher. *Leben in Szenen. Formen junger Vergemeinschaftung heute*, 3., vollständig überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS Verlag, 2010.
- Hitzler, Ronald, und Michaela Pfadenhauer. »Die Macher und ihre Freunde. Schließungsprozeduren in der Techno-Party-Szene«. In: Ronald Hitzler, Stefan Hornbostel und Cornelia Mohr (Hg.), *Elitenmacht*, 315–329. Wiesbaden: VS Verlag, 2004.
- Holzer, Andreas. *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene*. Wien: Hollitzer, 2024.
- Hornbostel, Stefan. »Zur Einleitung: »Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt«. In: Ronald Hitzler, Stefan Hornbostel und Cornelia Mohr (Hg.), *Elitenmacht*, 9–21. 2004.
- Jenkins, Henry. *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. New York: Routledge, 1992.
- Jensen, Joli. »Fandom as Pathology: The consequences of characterization«. In: Lisa A. Lewis (Hg.), *The adoring audience: Fan culture and popular media*, 9–29. London: Routledge, 1992.
- Johnson, James H. *Listening in Paris: A cultural history*. Berkeley: University of California Press, 1995.

- Krischke-Ramaswamy, Mohini. *Populäre Kultur Und Alltagskultur*. Kons-tanz: UVK, 2007.
- Kuhn, Annette. »That Day did last me all my life«: Cinema memory and enduring fandom«. In: Melvyn Stokes und Richard Maltby (Hg.), *Identifying Hollywood's audiences: Cultural identity and the movies*, 175–186. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Kusenbach, Margarethe. »Street phenomenology – The go-along as ethnographic research tool«. *Ethnography* 4, Nr. 3 (2003): 455–485.
- Kusenbach, Margarethe. »Go-alongs«. In: Uwe Flick (Hg.), *The Sage Handbook of qualitative data collection*, 344–361. London: Sage, 2018.
- Levine, Lawrence. *Highbrow and lowbrow*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1988.
- Lizie, Arthur E. *Dreaming the world: U2 fans, online community and intercultural communication*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2009.
- MacDonald, Andrea. »Uncertain utopia: Science fiction media fandom & computer mediated communication«. In: Cheryl Harris und Alison Alexander (Hg.), *Theorizing fandom: Fans, subculture and identity*, 131–152. Cresskill, NJ: Hampton Press, 1998.
- Mahnkopf, Claus-Steffen. *Kritik der Neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Eine Streitschrift*. Kassel: Bärenreiter, 1998.
- Motte-Haber, Helga de la. »Verständnisschwierigkeiten mit der Neuen Musik«. *Zeitschrift für Musikpädagogik* 6, Nr. 15 (1981): 166–172.
- O'Reilly, Daragh, und Kathy Doherty. »Music b(r)ands online and construction community: The case of New Model Army«. In: Michael D. Ayers (Hg.), *Cybersounds: Essays on virtual music culture*, 137–160. New York: Peter Lang, 2006.
- Otte, Gunnar. »Fans und Sozialstruktur«. In: Mike S. Schäfer, Jochen Roose, Thomas Schmidt-Lux (Hg.), *Fans: Soziologische Perspektiven*, 69–107. Wiesbaden: VS Verlag, 2010.
- Pearson, Roberta. »Fandom in the Digital Era«. *Popular Communication* 8, Nr. 1 (2010): 84–95.
- Reiner, Svenja. »A Cyberspace of Their Own: Taylor Swift Fans auf Instagram«. In: Sabine Meine und Arnold Jakobshagen (Hg.), *Klingende Innenräume. Gender Perspektiven auf eine soziale und ästhetische Praxis im Privaten*, 261–276. Königshausen und Neumann, 2020.

- Reiner, Svenja. »Lässt es sich falsch hören? Eine historisch-kulturwissenschaftliche Kontextualisierung von Hör-Idealen im Neue Musik-Konzert«. In: Vera Grund und Nina Noeske (Hg.), *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, 315–332. Bielefeld: transcript, 2021.
- Reiner, Svenja. »Das Hörspiel bei Bernd Alois Zimmermann: Eine radio-phonische Geschichte des Vergessens?«. In: Rainer Nonnenmann und Ralph Paland (Hg.), *Bernd Alois Zimmermann. Komponieren im Schnitt der Medien*, 123–134. Hofheim am Taunus: wolke, 2022.
- Roose, Jochen, Mike Schäfer und Thomas Schmidt-Lux. »Einleitung. Fans als Gegenstand soziologischer Forschung«. In: Jochen Roose, Mike Schäfer und Thomas Schmidt-Lux (Hg.), *Fans: Soziologische Perspektiven*, 9–25. Wiesbaden: VS Verlag, 2010.
- Sattlegger, Lukas, Anna S. Brietzke, Melina Stein und Florian D. Schneider. »Go-Along-Interviews als Methode für eine sozial-ökologische Stadtnaturforschung«. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum Qualitative Social Research* 24, Nr. 1 (2023): [1]–[56].
- Schmeling, Astrid. »Ein Loblied auf das »kleine« Publikum. Leben und aktuelle / zeitgenössische Gegenwarts- / Jetzt-Musik...«. *Positionen* 112 (2017): 10–14.
- Seierl, Wolfgang und Doris Weberberger. »Neue Musik – heute?«. In: mica – music austria (Hg.), *Neue Musik heute? Versuch einer Standortbestimmung*, 9–17. Wien: edition mono/monochrom, 2014.
- Smudits, Alfred. »Art, Media und Dance. Genres und ihre Kategorisierung«. In: mica – music austria (Hg.), *Neue Musik Heute? Versuche Einer Standortbestimmung*, 87–90. Wien: edition mono/monochrom, 2014.
- Stanfill, Mel. »The unbearable whiteness of fandom and fan studies«. In: Paul Booth (Hg.), *A Companion to media fandom and fan studies*, 305–317. New York: Wiley Blackwell, 2018.
- Tauschek, Markus. »Konkurrenznarrative. Zur Erfahrung und Deutung kompetitiver Konstellationen«. In: Karin Bürkert, Alexander Engel, Timo Heimerdinger, Markus Tauschek und Tobias Werron (Hg.), *Auf den Spuren der Konkurrenz. Kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, 87–101. Münster, New York: Waxmann, 2019.
- Wagner, Thorsten. »Neue Medien und die Vermittlung Neuer Musik im Musikunterricht«. In: mica – music austria (Hg.), *Neue Musik heute? Versuch einer Standortbestimmung*, 131–140. Wien: edition mono/monochrom, 2014.

- Werron, Tobias. »Form und Typen der Konkurrenz«. In: Karin Bürkert, Alexander Engel, Timo Heimerdinger, Markus Tauschek und Tobias Werron (Hg.), *Auf den Spuren der Konkurrenz. Kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, 17–44. Münster: Waxmann Verlag, 2019.
- Wildhage, Janine. *Neue Musik auf dem Weg zum Publikum? Potentiale und Grenzen der Publikumsentwicklung von Ensembles Neuer Musik in Berlin*. Saarbrücken: VDM, 2008.
- Winter, Rainer. »Fans und kulturelle Praxis«. In: Jochen Roose, Mike Schäfer und Thomas Schmidt-Lux (Hg.), *Fans: Soziologische Perspektiven*, 161–182. Wiesbaden: Springer VS, 2010.
- Winter, Rainer. *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln: Herbert von Halem, 2010.
- Wohlgemuth, Michael. »Dimensionen des Wettbewerbs«. In: Joachim Starbatty, Gregor Vogt-Spira und Jürgen Wertheimer (Hg.), *Kultur des Wettbewerbs – Wettbewerb der Kultur*, 37–58. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.
- Zehme, Henriette. *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine Soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik*. Regensburg: ConBrio, 2005.

Originelle Premieren

Konkurrenzkonstellation Kurzfilmfestival

MAX RICHTER

ABSTRACT Wettbewerbe sind von Filmfestivals kaum wegzudenken. Auf den Kurzfilm, der außerhalb des Festivalbetriebs kaum Auswertungsmöglichkeiten hat, wirkt sich diese Wettbewerbslogik in besonderer Weise aus. Der Beitrag untersucht die Festivalpremiere als Verknappungsmechanismus und fragt, welche Effekte die Premierenknappheit auf die Konkurrenzkonstellation Kurzfilmfestival hat. Ausgehend von der Beobachtung, dass Festivals mit hoher Konsekrationskraft auch dem größten Druck unterliegen, hohe Premierenquoten aufzuweisen, wird gezeigt, dass Originalitätsansprüche nicht nur bei der Bewertung von Filmen, sondern auch bei der Bewertung von Festivals eine entscheidende Rolle bei der Herstellung von Konkurrenzverhältnissen im Feld spielen. Am Gegenstand digitaler Vergleichsmasken auf Einreichplattformen wird zudem dargestellt, wie bereits die technischen Infrastrukturen der Festivals von bestimmten Vorannahmen über die Möglichkeit kompetitiver Kunstvergleiche geprägt sind.

Das Kurzfilmfestival als Wettbewerbsform

Das Veranstaltungsformat »Festival« ist in fast allen Kunstsparten fest etabliert.¹ Auch wenn in verschiedenen Künsten die zahlreichen Funktionen des Festivalformats unterschiedlich gewichtet sind (im Theaterbetrieb etwa mobilisiert es Inszenierungen, die sonst örtlich an Häuser gebunden sind, in der Literatur trägt es zur Hervorhebung von Autoren und Autorinnen bei, die sonst bei der stillen Lektüre hinter ihren Texten entwinden etc.), ist der Effekt, dass eine Festivalsauswahl das Ausgewählte aufwertet, spartenübergreifend beobachtbar. In der Literatur etwa, so Gisèle Sapiro, trete das Festival als neue Konsekrationsinstanz auf und löse die frühere Konsekrationskraft von Akademien und Preisen sukzessive ab.² Für den Film beschreibt Marijke de Valck wie das Festival die Kunstform Film kulturell legitimiert und als Distinktionsmittel gegenüber kommerzieller Filmproduktion wirkt.³

1 Vgl. für aktuelle Perspektiven auf Festivalformate. Michelle Duffy und Judith Mair, *Festival encounters: theoretical perspectives on festival events* (Abingdon: Routledge, 2018).

2 Vgl. Gisèle Sapiro, »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«, *Poetics* 59 (2016)

3 Vgl. Marijke de Valck, »Fostering art, adding value, cultivating taste. Film festivals as sites of cultural legitimization«, in: Skadi Loist Marijke de Valck und Brendan Kredell (Hg.), *Film festivals. History, theory, method, practice*, (London, New York: Routledge, 2016).

Auch wenn aufgrund dieser konstitutiven Gleichzeitigkeit von Auswahl und Aufwertung eine mehr oder weniger offene Konkurrenz um die Teilnahme an Festivals für alle Kunstformen unterstellt werden kann, sind Filmfestivals besonders stark von Semantiken expliziter Konkurrenz durchzogen. Die sogenannten A-Festivals richten ihre prestigeträchtigsten Sektionen allesamt kompetitiv aus (in Berlin ist es der »Wettbewerb«, und in Venedig der »concorso«, in Cannes läuft der Film »en compétition«). Schon in der eigentümlichen Kategorie »A-Festival« liegt eine kompetitive Vorannahme, die eine an Rankings und Ratings ausgerichtete Vorstellung von wertender Vergleichbarkeit suggeriert.⁴ Das »A« bezieht sich jedoch gar nicht auf einen entsprechenden Wert eines tatsächlichen Ratings oder Rankings, sondern auf die Aufnahme in die Akkreditierungsliste der FIAPF (*Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*), die selbst nicht mit der A-Stufe operiert. In dieser Liste werden auch keine B- oder C-Festivals in einer differenzierenden Wertskala mit abgebildet, sondern sie stellt lediglich eine endliche (wenngleich nicht auf eine bestimmte Zahl festgelegte) Liste von einschlägigen Festivals dar, die eine internationale Wettbewerbssektion haben. Als Ergebnis von Nachahmungseffekten haben sich »Wettbewerbe« auch bei kleineren Festivals als Kernsektionen etabliert, auch wenn diese kaum Feldeffekte oder nur eine geringe »Zirkulationskraft«⁵ besitzen und entsprechend weit vom A-Status entfernt sind. Ob ein Film »in« oder »out of competition« läuft, macht selbst dort einen Unterschied, wo das Ausstellungsmoment (die Filmvorführung vor einem nicht-professionellen Publikum im Kino) die Primärfunktion des Festivalformats ist. Diese im Feld selbst wirksame Differenzierung von A und Nicht-A zeugt von einer doppelten Konkurrenz, die beide Seiten der Relation zwischen Filmschaffenden und Filmfestivals umfasst. Es konkurrieren nicht nur Filmschaffende auf kompetitiv ausgerichteten Festivals miteinander, sondern ebenjene Festivals auch untereinander darum, den wichtigsten Wettbewerb auszurichten. Das gilt ebenso für diverse Subkategorien des Filmfestivals, darunter das Kurzfilmfestival.

Gerade der Kurzfilm bietet sich für eine Untersuchung von Konkurrenzeffekten im Filmbetrieb als exemplarische Sparte an, weil er noch stärker als der Langfilm von der Konsekrationskraft kompetitiver Festivals abhängig ist und als prospektive »Visitenkarte« insbesondere einer Nachwuchsgeneration angehört, die ihn als Vehikel der eigenen

4 Vgl. Bettina Heintz, »Vom Komparativ zum Superlativ«, in: Stefan Nicolae u.a. (Hg.), (*Be*) *Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019).

5 Skadi Loist, »Zirkulation im Netzwerk. Eine Betrachtung zur Zirkulationskraft von Filmfestivals«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12, Nr. 23-2 (2020).

Professionalisierung im Filmbetrieb einsetzt.⁶ Die für Kulturmärkte kennzeichnende »Überproduktion«⁷ bei gleichzeitiger Auswertungs-knappheit gilt verstärkt für den Kurzfilm, der angesichts geringer Produktionskosten vergleichsweise niedrige Einstiegsschwellen aufweist. Vor allem Studierende an Film- und Kunsthochschulen können mit hoher Konstanz und (mehr oder weniger) festen Budgets jährlichen Output generieren, ohne auf ökonomische Profitmargen, sondern allein auf symbolische Aufwertung zu spekulieren. Letzteres bedingt auch, dass der Kurzfilm im Festivalkontext sein primäres Publikum findet: Die kompetitiv ausgerichteten Festivals bilden dessen hauptsächlichen, teils ausschließlichen Auswertungsort,⁸ da er anders als der sogenannte »abendfüllende« (im Englischen auch als »Feature« bezeichnete) Langfilm keinerlei Anschluss an die Verwertungsangebote kommerzieller Kinos findet, im Fernsehen höchstens eine marginale Rolle im nächtlichen Füllprogramm spielt und auch bei Streamingdiensten (noch) stark unterrepräsentiert ist. Kurz: Einen »freien« Markt, der mit ökonomischen Erträgen das Ausbleiben symbolischer Aufwertung durch Festivals und Preise kaschieren oder kompensieren könnte, gibt es nicht. Anschaulich wird dieses Bewertungsmonopol der Kurzfilmfestivals nicht zuletzt anhand der Tatsache, dass selbst der Ankauf von Kurzfilmen durch Fernsehsender bei einigen Festivals als »Preis« gerahmt wird, der in Wettbewerbssektionen vergeben wird.⁹

Kurzfilme sind entsprechend Kunstprodukte, deren (meist ebenfalls kurze) Aufmerksamkeitskarriere (auch als »festival circuit« bekannt) eng mit organisierten Wettbewerbsverfahren verwoben ist. Die Ausrichtung an Wettbewerben reicht sogar bis in Definitionsansätze des relativen Präfixes »Kurz-« in »Kurzfilm« hinein: In einem der wenigen aktuellen Forschungsbeiträge zur Kurzfilmdefinition zieht Laura Walde neben historischen Vorläufern auch die angegebene Maximaldauer in den Wettbewerbsregularien einiger angesehenen Festivals heran, die zwischen 30 und 60 Minuten als Obergrenze für Einreichungen vorgeben.¹⁰ Die Grenzen der Wettbewerbe richtet sich folglich nicht nur an den Abgrenzungen des Formats aus, sondern die Grenzen des Formats ebenso an den Abgrenzungen der Wettbewerbe. Das Kurzfilmfestival

6 Laura Walde, »Der Kurzfilm als (kleines) Format«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12, Nr. 22-1 (2020), 68. Vgl. zum Wettbewerb als Format für den Eintritt in Kunstkarrieren auch Christoph Müller-Oberhäuser und Tobias Werron, »Interdisziplinäre Perspektiven einer Erforschung musikbezogener Konkurrenzen«, *Die Tonkunst* 15, Nr. 3 (2021).

7 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, 3. Auflage 2020. (Berlin: Suhrkamp, 2020).

8 Vgl. Jon Canciani und Laura Walde, »Tendenzen im Kurzfilm und die Aufgabe von Kurzfilmfestivals«, *Filmfest Dresden – Jubiläumsmagazin zum 30. Festivaljahrgang*, 2018, 80.

9 Im deutschsprachigen Raum etwa der WDR-Preis beim *Kurzfilmfestival Köln* oder der ARTE-Kurzfilmpreis beim *Filmfest Dresden*. Vgl. zum Bewertungsmonopol Désirée Waibel, Thorsten Peetz, Frank Meier, »Valuation constellations«, *Valuation Studies* 8, Nr. 1 (2021).

10 Vgl. Walde, »Der Kurzfilm als (kleines) Format«, 68, Anm. 7.

als Wettbewerbsinstanz ist somit nicht nur an der Konsekration, sondern auch maßgeblich an der Strukturierung einer ganzen Kunstsparte beteiligt. Der explorative Blick auf einzelne Mechanismen, Werkzeuge und Praktiken der Festivalarbeit soll im Folgenden zeigen, was die Erforschung von Filmfestivals im Allgemeinen und Kurzfilmfestivals im Besonderen zu einem besseren Verständnis von den Effekten wechselseitiger Bewertungszusammenhänge für die Herstellung von Konkurrenz in den Künsten beitragen kann.¹¹

Im ersten Teil behandle ich die Verknüpfung des Verknappungsmechanismus Festivalpremiere mit Vorstellungen von Originalität in den Künsten und zeige, dass die Konkurrenz um möglichst wertvolle Premieren sowohl den Filmschaffenden als auch den Festivals jeweils spezifische Abwägungen strategischer Art abverlangt, die unter wechselseitiger Beobachtung erfolgen. Im zweiten Teil bespreche ich die Einbettung solcher Abwägungen in die technische Infrastruktur der Filmauswahl in der Praxis. Am Beispiel der digitalen Einreichungsplattform *Filmfreeway* zeige ich, welche Annahmen über kompetitive Kunstbewertungen in den numerischen Vergleichsmasken der Plattform angelegt sind. Schließlich werde ich anhand eines Plakatdesigns einer Werkschau des Filmemachers Nicolaas Schmidt, das die Formsprache solcher numerischer Vergleichsapparate reflektiert, beispielhaft zeigen, wie Kunstschaffende auf Konkurrenz kreativ reagieren.

Die Premiere als knappes Gut

Ausgehend von aktuellen Vorschlägen aus der soziologischen Konkurrenzforschung lässt sich das Kurzfilmfestival als »fourth actor« beschreiben, der sich in der Konkurrenzbeziehung zwischen die Konkurrenten (Filmschaffende) und die vielfältigen umworbenen Dritten schaltet (Kinopublikum, Förderer, Kritiker, Produzenten, andere Festivals): Da Kurzfilmfestivals überhaupt erst die Möglichkeit für Kurzfilmschaffende bieten, um die knappe Gunst eines Kurzfilmpublikums zu konkurrieren, also Bedingungen der Beziehung zwischen Konkurrenten und Dritten aufstellen, treten sie in der Konkurrenzkonstellation als konstitutive »organizer[s] of competition« auf.¹² Gleichzeitig sind

11 Das Argument beruht einerseits auf der Auswertung von Forschungsliteratur und Artefakten aus dem Feld (Einreichplattformen, Festivalisten, Werbematerial), andererseits fußt er auf Praxiswissen, das ich in meiner Tätigkeit als Programmkoordinator und als Mitglied der Auswahlkommission des *Kurzfilmfestivals Köln* von 2016 bis 2020 erworben habe. Dieses Praxiswissen habe ich weder methodisch dokumentiert noch systematisch ausgewertet, sondern soll dem Argument als retrospektiv aufgerufene Form von Annäherung an bestimmte Abläufe dienen, die Festivalbesuchern und -beobachtern nicht zwingend transparent sind.

12 Vgl. zu »fourth actors« und »organizers of competition«, Stefan Arora-Jonsson, Nils Brunsson und Raimund Hasse, »Where does competition come from? The role of organization«, *Organization Theory* 1, Nr. 1 (2020).

die Auswahlkomitees der Festivals im ersten Schritt selbst umworbene Dritte, bilden also zusammengekommen ein spezifisches Publikum, um das die Filmschaffenden konkurrieren, um in einen zweiten Schritt auf Festivals um weitere Publika konkurrieren zu können. Zudem konkurrieren auch Kurzfilmfestivals untereinander um die Entscheidung der Filmschaffenden, genau dort und nicht bei einem anderen Festival in Konkurrenz zu treten. Somit konstituieren auch die Filmschaffenden umgekehrt ein Publikum für die Festivals.

Diese multiplen Konkurrenzkonstellationen lassen sich besonders plastisch anhand eines zentralen Verknappungsmechanismus darstellen, der die Wettbewerbsverhältnisse beider Akteursgruppen (Filmschaffende und Festivals) koppelt: der Premierenstatus. Als symbolisches Gut enthält die Premiere eines Films die eigene Verknappung bereits definitorisch: Premieren finden bekanntlich nur einmal statt. Nichtsdestotrotz können zwei Akteure *dieselbe* Premiere jeweils für sich verbuchen: Wenn Filmschaffender X bei Filmfestival Y seine Premiere feiert, ›gehört‹ die Premiere ohne Abstriche sowohl X als auch Y. Das knappe Gut Premiere kann somit zwischen zwei Konkurrenzbeziehungen (Festivals untereinander, Filmschaffende untereinander) geteilt werden, ohne gleichsam entknappt zu werden. Zudem lassen sich Premieren über lokale Skalierungen vervielfältigen: Auf die Weltpremiere bei Festival Y folgt die internationale Premiere bei Festival Z und schließlich mit absteigender Wertigkeit die nationalen Premieren bei allen Festivals, die sich in anderen Nationen verorten als Y und Z. Somit lassen sich Premieren trotz ihrer inhärenten Singularität akkumulieren.

Der ›Gabentausch‹, der in der Forschung häufig als Modell für Konsekrationspraktiken in den Künsten herangezogen wird,¹³ nimmt somit im Festivalkontext eine eigenwillige Form an: Filmschaffende und Filmfestivals ›geben‹ sich gegenseitig dieselbe Premiere und tragen jeweils Vorteile davon, die sie in ihren jeweils eigenen Kämpfen um knappe Güter einsetzen können. Das Filmfestival kann durch die Akkumulation von Premieren bereits erworbenes Renommee aufrechterhalten und dadurch als Premierenfestival attraktiv für die Filmschaffenden bleiben. Die Premiere als knappes Gut ist entsprechend an der Erzeugung der Konsekrationskraft von Festivals beteiligt: Im Akkreditierungsverfahren bei der FIAPF wird die Premierenquote des Festivals als eines der signifikanten Qualifikationskriterien aufgeführt und in Übersichtsdarstellungen anhand quantitativer Metriken dargestellt. Unten zu sehen sind die von der FIAPF veröffentlichten Statistiken aus dem Jahr 2018 der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen,

13

Vgl. etwa für die Literatur Burckhard Dücker, »Literaturpreise und -wettbewerbe im deutsch- und englischsprachigen Raum«, in: Simone Winko und Gabriele Rippl (Hg.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte* (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2013).

dem einzigen bei der Organisation akkreditierten deutschen Kurzfilmfestival. Die erste Angabe listet die Gesamtzahl der aufgeführten Produktionen, aber schon die zweite Angabe bezieht sich auf die Quote von Premieren, die anhand der Kürzel WP (World Premiere) und IP (International Premiere) differenziert wird.¹⁴

FLAPF — *Accredited Festival Directory* | 2018 edition | Page 39

*** OVERVIEW ***	2013	2014	2015	2016	2017
Films presented • ALL	452	412	504	500	499
WP IP IPC	24 19 19	48 23 23	39 21	71 15	56 18
Press & correspondents	94	103	118	116	86
Proportion from outside the festival country	33 %	38 %	38 %	34 %	34 %
Sales companies & buyers	46	74	69	64	49
Proportion from outside the festival country	57 %	68 %	67 %	65,63 %	65 %
Screening facilities	5	7	6	6	6
Seating capacities	18 000	19 000	18 000	20 000	15 250
Admissions					
*** MARKET ***					
Participants					
Exhibitors					
of which non-host country nationals					
Market screenings	12	13	14	13	12
*** FOCUS: Official section ***					
Feature-length fiction • ALL WP IP					
Short film fiction • ALL WP IP	131 24 19	311 51 37	120 16 —	414 — —	302 — —
Other film fiction • ALL WP IP			11 03 —		
Feature-length documentary • ALL WP IP					
Short film documentary • ALL WP IP					
Other film documentary • ALL WP IP					
*** FOCUS: Competitive section ***					
Feature-length fiction • ALL WP IP IPC					
Short film fiction • ALL WP IP IPC	131 24 19 —	144 42 34 —	30 16 —	15 151 — —	148 56 — 18
Other film fiction • ALL WP IP IPC			09 04 —	03	
Feature-length documentary • ALL WP IP IPC					
Short film documentary • ALL WP IP IPC					
Other film documentary • ALL WP IP IPC					



Oberhausen
Germany

— May

*Accredited as documentary
and short film festival*

**International
Short
Film Festival
Oberhausen**

— Created in 1954

ABB. 1: Statistiken der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen im Bericht der FIAPF von 2018

Filmschaffende hingegen können durch die Akkumulation von Premieren neue Produktionen finanzieren: Im deutschsprachigen Raum kann die kompetitive Teilnahme an bestimmten Festivals im gekoppelten Wettbewerb um Fördermittel eingesetzt werden, als quantitativ messbare Umrechnung symbolischer in monetäre Kapitalien: Die ›weiche‹ Währung Wettbewerbsauswahl, die bei den renommiertesten Festivals an den Premierenstatus gebunden ist, wird in der ›harten‹ Währung Filmförderung ausgezahlt. Bei der *Filmförderungsanstalt* (FFA) gibt es dafür ein numerisches Kalkül: 5 Punkte gibt es für die Auswahl in einer Wettbewerbssektion bei einem »national oder international anerkanntem Filmfestival«¹⁵, 10 Punkte für den Gewinn. Eine vom Verwaltungsrat der FFA festgesetzte Liste von Filmfestivals, die solche Referenzpunkte einbringen, liegt dem Kalkül zugrunde. Die Liste ist zwar weder hierarchisiert noch auf eine bestimmte Zahl festgelegt, in jedem Fall

14 International Federation of Film Producers Associations, *Accredited festival directory*, FIAPF (Bern, Brüssel, 2018). Abb. 1.
15 Filmförderungsanstalt, *Festivalliste (gemäß Richtlinie D.6)*, FFA (Berlin, 2022).

aber endlich: Ein Festival ist auf der Liste entweder vertreten oder nicht, dazwischen gibt es nichts. Die Akkreditierung bei der FIAPF ist dafür keine notwendige, allemal aber eine hinreichende Bedingung. Dieses Tauschgeschäft mit Premieren ermöglicht wechselseitige Aufwertungsmechanismen zwischen Film und Festival, die Asymmetrien voraussetzen und reproduzieren: Ein Film wird aufgewertet, wenn er von einem renommierten Festival ausgewählt wird, während das Festival eine Aufwertung nur dann erfährt, wenn es Filme von renommierten Filmschaffenden *als erstes* auswählt und möglichst hochskalierte Premieren verbuchen kann. Wenn ein relativ unbekanntes Festival die Premiere eines relativ bekannten Filmemachers veranstaltet, wird das Festival aufgewertet, hat hingegen eine relativ unbekannte Filmemacherin ihre Premiere bei einem relativ bekannten Festival, stärkt dies die Reputation der Filmschaffenden.¹⁶

Der Premierendruck bringt auch Störungen in der symbolischen Ökonomie hervor: Mit der Durchsetzung von digitalen Einreichplattformen hat die Anzahl von sogenannten ›Fake-Festivals‹ zugenommen, die abseits ihrer Präsenz auf der Plattform keine weltliche Realisierung erfahren (also keine öffentlichen Screenings veranstalten, keine Programmhefte drucken, keine Gäste einladen etc.), sondern lediglich hohe Einreichgebühren verlangen und nach einem mindestens intransparenten, häufiger jedoch nur vorgetäuschten Auswahlverfahren eine beliebige Zahl von ›world premiere‹, ›official selection‹- und ›award winner‹-Buttons an die Einreichenden versenden.¹⁷ Der Effekt ist eine augenscheinliche Austauschbarkeit von symbolischen und ökonomischen Werten: Ein bestimmter Preis wird für einen bestimmten Preis gezahlt. Doch nicht nur anhand solch randständiger Irritationen der kulturellen Wertökonomie wie ›Fake-Festivals‹ lassen sich Symptome von asymmetrischen Wertzuschreibungen beobachten: Gerade für Festivals und Filmschaffende im mittleren Reputationsspektrum (will heißen, alles unter A-Status) wird die Premierenknappheit zum Unsicherheitsgenerator: für Festivals, wenn sie bei der Programmgestaltung mit Absagen seitens der Filmschaffenden rechnen müssen, weil diese auf eine wertvollere A-Premiere spekulieren, und für Filmschaffende in derselben Position, wenn sie bestimmten Festivals absagen und am Ende leer ausgehen, weil der Kurzfilm schnell altert (für die meisten Einreichungen darf das Produktionsjahr nicht länger als zwei Jahre zurückliegen). Die Premiere wird dadurch zu einem ambivalenten Asset im strategischen Spiel um die Festivalsauswahl. Ranghohe Festivals können sich eine strikte Premierenpflicht erlauben, rangniedrige

16 Vgl. zur wechselseitigen Aufwertung zwischen Künstler:innen und Vermittlungsinstanzen paradigmatisch Pierre Bourdieu, »The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods«, in: *The field of cultural production*, hg. v. Randal Johnson (New York: Columbia University Press, 1993).

17 Sarah Famke Oortgijzen, »Fake festivals: innocently stupid or evil scam?«, *Eye Film-museum Online Magazine* (2022). Letzter Zugriff 14.09.2023.

können auf Angaben zum Premierenstatus ganz verzichten. In beiden Fällen gibt der Premierenstatus, das ist entscheidend, einen Wert hinzu, der im Film selbst nicht angelegt ist. Vorherige Festivalteilnahmen funktionieren nicht immer als Entwertung, weil sie den Premierenstatus gefährden, sondern können im Gegenteil auch als Aufwertung dienen. Insbesondere im Feld der unzähligen Festivals, die sich an ein breites Kinopublikum (und nicht allein an ein reales oder imaginiertes Fachpublikum) wenden, kann die vorherige Auswahl bei einem renommierten Festival eine Auswahl eher begünstigen als hindern. Vorangegangene Konsekration lässt sich werbewirksam kommunizieren und generiert Aufmerksamkeit, was in der direkten Konkurrenz mit anderen Publikumsfestivals (aber eben nicht mit den Premierenfestivals) als Vorteil dient. Insofern ist eine weitere Differenzierung der Konkurrenzverhältnisse nötig, die sich anhand der künstlichen Verknappung durch die heterogene Premierenpolitik aufdrängt: Die Kurzfilmfestivals konkurrieren als solche nicht notwendig untereinander, sondern können unterschiedlich auf die Premierenknappheit reagieren, um die Konkurrenz mit anderen Festivals entweder zu ermöglichen oder abzuwenden.

Der doppelte Originalitätsanspruch

Anhand des Verknappungsmechanismus Premierenstatus lässt sich festhalten, dass Originalität einen doppelten Präferenzwert im Auswahlprozess von Festivals bildet: Originalität als Kriterium bei der Auswahl kann einerseits bedeuten, Filme auszuwählen, denen künstlerische Originalität als Wert im Vergleich mit anderen Werken zugesprochen wird. Andererseits kann Originalität als Kriterium im Sinne eines ›original product‹ auch heißen, eine originelle Auswahl zu treffen. Auf der ersten Praxisebene heißt Originalität als Präferenzwert für die Festivals, die Originalität verschiedener Filme untereinander zu vergleichen, auf der zweiten hingegen, die Originalität der Auswahl anderer Festivals mit der eigenen Auswahl zu vergleichen. Die Kernoperation von Festivals, eine Filmauswahl zu treffen, wirkt sich somit simultan auf zwei verschiedene Wettbewerbsrelationen aus: Die Wettbewerbsrelation zwischen Filmschaffenden, die um knappe Premieren konkurrieren, und die Wettbewerbsrelation zwischen Filmfestivals, die ebenfalls um knappe Premieren konkurrieren.

Diese beiden Typen von Originalitätsausrichtung können, aber müssen sich nicht überschneiden. Eine nach ästhetischen und filmhistorischen Gesichtspunkten (welcher Art auch immer) ›originelle‹ Produktion kann eine ganz und gar ›unoriginelle‹ Auswahl sein, wenn sie zuvor auf konkurrierenden Festivals gelaufen ist und umgekehrt. Gleiches gilt schließlich auch für die Preisentscheidung einer Jury in den Wettbewerbssektionen dieser Festivals, die ebenfalls aushandeln muss, ob der Umstand, dass ein bestimmter Film bereits Preise bekommen

hat, einen weiteren Preis rechtfertigt (etwa, weil die Wertigkeit bereits von einer weiteren Instanz bestätigt wurde) oder vielmehr das Gegenteil bewirkt (etwa, weil so die Originalität der eigenen Preisentscheidung gemindert wird).¹⁸ Die Premierenknappheit und die eng daran gekoppelte Vorstellung von Originalität liefert im Ergebnis eine kaum zu bewältigende Herausforderung für tradierte Vorstellungen von Leistungsvergleichen: Eine Vorstellung, in der sich der ›beste‹ (oder ›originellste‹) Film bei hinreichender Expertise mehr oder weniger objektiv, mindestens aber intersubjektiv, ermitteln ließe, hätte zur Folge, dass die ›besten‹ Festivals, denen man ebendiese Kompetenz zusprechen wollte, zu annähernd gleichen Ergebnissen gelangen und Programme präsentieren müssten, die gewisse, wenn nicht gar überwiegende Überschneidungen aufweisen würden. Dass aber, wie die bisherigen Ausführungen deutlich gemacht haben, gerade die ›besten‹ Festivals besonders darauf bedacht sein müssen, eben nicht dieselbe Auswahl wie ein direkter Konkurrent zu treffen, um als Premierenfestival attraktiv zu bleiben, zeugt von der Schwierigkeit, Festivals einerseits als Qualitätsermittler von Kulturprodukten zu verstehen, andererseits als Kulturprodukte eigenen Rechts, die eben jenem Originalitätsanspruch, den sie an Filme stellen, selbst in ihrem eigenen institutionellen Vergleichsrahmen genügen müssen. Ein möglichst originelles Programm zu präsentieren und eine hohe Premierenquote aufzuweisen sind gerade die Markierungen, die jene ›besten‹ Festivals anstreben – ob nun ›A‹ oder kurz vor ›A‹ – um ihren Status in der Hierarchie zu legitimieren, auf Dauer zu stellen oder überhaupt erst zu etablieren.

Um diese Bewertungsdynamik der Festivals unter Bedingungen von wechselseitiger Knappheit einzufangen, bietet es sich an, »Konkurrenzkonstellation«¹⁹ in Analogie zum Modell der »Bewertungskonstellation«²⁰ zu verstehen. Dessen besonderer Verdienst liegt in der Hervorhebung der Effekte wechselseitiger Beobachtungen, wenn Bewertungen selbst bewertet werden. Zudem sensibilisiert es für die infrastrukturellen Verbindungen zwischen Bewertungsakt und Bewertungsposition, was für die Praktiken wechselseitiger Film- und Festivalbewertung, die unter verschiedenen Vorannahmen erfolgen, entscheidend ist.. Die Auswahlprozesse unter Bedingungen von sowohl Knappheit als auch wechselseitiger Bewertung setzen mehrere soziale Annahmen voraus, etwa eine ausreichend stabile Vorstellung einer Wertehierarchie, anhand der ausgewählt wird, mitsamt einer Annahme von Vergleichbarkeit dieser Werte, um den Status innerhalb der Wertehierarchie ermitteln zu können, und zudem eine simultane

18 Vgl. Guse in diesem Band.

19 Vgl. Einleitung in diesem Band.

20 Frank Meier, Thorsten Peetz und Désirée Waibel, »Bewertungskonstellationen. Theoretische Überlegungen zur Soziologie der Bewertung«, *Berliner Journal für Soziologie* 26, Nr. 3 (2016); Waibel, »Valuation constellations«.

Annahme von einer Verschiedenheit der Werte und der Möglichkeit, sie getrennt zu ermitteln. Solche Annahmen sind, wie ich zeigen werde, bereits in Form von digitalen Infrastrukturen – als materielle Grundlagen der Bewertung²¹ – in die Organisation von Auswahlverfahren für Kurzfilmfestivals eingelassen. Auch wenn das Filmfestival als komplexe Organisationsform auf mehreren Ebenen untersucht werden kann,²² und auch das Auswahlverfahren verschiedene Akteurskonstellationen umfasst, werde ich mich im Folgenden entsprechend darauf beschränken, die Koordination des Auswahlverfahrens über digitale Einreichplattformen – exemplarisch *Filmfreeway* – zu behandeln und zu fragen, wie diese Plattformen als sekundäre Akteure Bewertung unter Bedingung von Knappheit technisch verwalten.

Unsicherheitsreduktion durch Zahlen

Während die Filmfestivalforschung auf die gewaltigen Effekte von Streamingpraktiken und deren Einbettung in digitale Plattformstrukturen auf die Rezeptionsbedingungen, Raumverschiebungen und Teilnahmevoraussetzungen von Festivals hingewiesen hat²³ (jüngst auch anlässlich der COVID-19-Pandemie²⁴), ist der mediale Umbruch in das digitale Zeitalter hinsichtlich der Effekte auf konkrete Vergleichs- und Bewertungspraktiken, die im Auswahlprozess von Filmfestivals vollzogen werden, weitestgehend unbeachtet geblieben. Alex Fisher hat indes auf Effekte durch digitale Plattformen wie *Withoutabox* und *Filmfreeway* im Einreichungsprozess hingewiesen und dabei insbesondere die technische Erleichterung betont, die einen Anstieg der Einreichungszahlen begünstigt habe. Trotz neuer Probleme wie hohe Einreichgebühren und technische Fehleranfälligkeit habe, so Fisher, die Vermittlung durch Plattformen dazu beigetragen, räumliche, zeitliche und soziale Hürden zu überbrücken und das Vielfaltspotenzial der Einreichungen zu erhöhen.²⁵ Doch so zentral die logistische Vereinfachung und das Inklusionsversprechen der digitalen Distribution von Festivaleinreichungen für den Erfolg solcher Plattformen auch sind, ohne Berücksichtigung ihrer immanenten Bewertungsfunktion ist ihre Rolle im Auswahlprozess von Filmfestivals unvollständig beschrieben. So geht die

21 Vgl. Anne K. Krüger, Felicitas Hesselmann und Judith Hartstein, »Bewertung in und durch digitale Infrastrukturen«, in: Frank Meier und Thorsten Peetz (Hg.), *Organisation und Bewertung* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2021), 104.

22 Vgl. zu organisationssoziologischen Perspektiven auf Filmfestivals u.a. Charles-Clemens Rüling und Jesper Strandgaard Pedersen, »Film festival research from an organizational studies perspective«, *Scandinavian Journal of Management* 26, Nr. 3 (2010)

23 Christel Taillibert und Ana Vinuela, »Festival Scope, a festival-on-demand platform: Online enhancement of the gatekeeping power of film festivals«, *Loisir et Société / Society and Leisure* 44, Nr. 1 (2021)

24 Vgl. Marijke de Valck und Antoine Damiens (Hg.), *Rethinking film festivals in the pandemic era and after. Framing film festivals* (Cham: Palgrave Macmillan, 2023).

Vernetzungsfunktion von Einreichplattformen stets mit einer Selektionsfunktion einher, die das erhöhte Vernetzungspotenzial, das die Plattform schafft, selbst auch wieder eindämmen muss. Sie muss vergleichende Bewertung ermöglichen, um die Komplexität des Auswahlprozesses nicht nur durch größere Auswahlmöglichkeiten zu erhöhen, sondern zugleich durch ein überschaubares Ordnungsangebot zu reduzieren. Um das leisten zu können, machen die meisten Plattformen von numerischen Komensurierungsangeboten in der einen oder anderen Form Gebrauch²⁵, die sich an Plattformoberflächen ausrichten, die Nutzer:innen vor allem aus anderen Gesellschaftsbereichen bekannt sind. Die im Netz omnipräsenten digitalen Bewertungsoberflächen, bestehend aus Sternchen und klickbaren Punkten, haben soziale Erwartungen derart geprägt, dass durch »standardisierte Bewertungsapparate nahezu alles und jede/r einer Bewertung unterzogen sowie qualitative Unterschiede in rein quantitative Verhältnisse umgewandelt werden.«²⁷ In der Regel nutzen Plattformen dafür etablierte Techniken der Unsicherheitsbewältigung in Form von numerischen Ratings und Rankings, die, so Elena Esposito und David Stark, vordergründig der Orientierung an Bewertungen anderer dienen und nicht primär auf Wirklichkeitsspiegelung abzielen.²⁸

Bemerkenswert ist, dass die Benutzeroberfläche von *Filmfreeway* sich einerseits an diesen Nutzergewohnheiten ausrichtet, andererseits eigene Funktionsspezifika aufweist. Die Funktion der Einreichplattform umfasst neben der Speicherung und Sichtung eingereicherter Filme auch die Vereinheitlichung der Bewertungen innerhalb der Sichtungskommission, die entscheidet, ob Filme für die Wettbewerbe ausgewählt werden oder nicht. Auf der Ebene der (noch nicht vergleichenden) Einzelbewertungen werden bei *Filmfreeway* Angebote gemacht, die einzelnen Filme detailliert zu bewerten und anschließend ein Gesamturteil zu fixieren, wahlweise im Medium der Zahl oder anhand einer viergliedrigen Auswahl aus vorformulierten Urteilen. Wählen lässt sich zwischen »pass«, »recommend«, »award worthy« und »maybe«, jeweils Kategorien, die von visueller Symbolik begleitet werden: Daumen hoch, Daumen runter, Pokal oder Fragezeichen. Das numerische Maß der Skala von 1 bis 10 wird hingegen, wie auf vielen anderen Plattformen auch, im generalisierten Symbol des Sternchens fixiert. Die Vergleichsmaske stellt somit einen Versuch dar, heterogene kunst- und filmspezifische Wertkriterien

25 Vgl. Alex Fisher, »The fully clickable situation: From tyranny to monopoly to a film-free-way«, in: Tricia Jenkins (Hg.), *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes* (London, New York: Bloomsbury, 2018), 50.

26 Vgl. hierzu Wendy Nelson Espeland und Mitchell L. Stevens, »Commensuration as a social process«, *Annual Review of Sociology* 24 (1998)

27 Thomas Frisch, »Digitale Bewertungskultur im Tourismus 2.0«, in: *Digitale Bewertungspraktiken: Für eine Bewertungssoziologie des Digitalen*, hg. v. Jonathan Kropf und Stefan Laser (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019), 42.

28 Vgl. Elena Esposito und David Stark, »What's observed in a rating? Rankings as orientation in the face of uncertainty«, *Theory, Culture & Society* 36, Nr. 4 (2019).

in Zahlen zu übersetzen, um einen späteren Vergleich zu vereinfachen, ähnlich wie es bereits historische Vorläufer im 18. Jahrhundert für die Literatur angestrebt hatten.²⁹ Die Vergleichsmaske führt eine endliche Liste von distinkten Kriterien auf, die ein numerisches Endergebnis errechnen, ohne dabei einzelne Kriterien unterschiedlich zu gewichten. Originalität steht zwar an erster Stelle und hat somit einen symbolischen Sonderstatus, in der Ermittlung des Durchschnittswerts wird das Originalitätskriterium allerdings nicht stärker gewichtet als andere. Im Kalkül der Plattform ist der Ton ebenso wichtig wie Originalität, Drehbuch ebenso wichtig wie Kamera, doch immer wird die Option bereitgestellt, eine Gesamtbewertung vorzunehmen, die von der errechneten Gesamtheit der Einzelurteile abweicht. Ob intendiert oder nicht, schon die technische Möglichkeit, ein »overall rating« anzugeben, das nicht mit dem Durchschnitt der Abfrage von Einzelqualitäten identisch ist, lässt Spielraum für Faktoren, die außerhalb der von der Maske vorgegebenen künstlerischen Kriterien liegen.

Your Rating

Ratings

Overall Rating: **8/10**

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ☆

Originality / Creativity	★ ★ ★ ★ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆	4
Direction	★ ★ ★ ★ ★ ☆ ☆ ☆ ☆	7
Writing	★ ★ ★ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆	3
Cinematography	★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ☆ ☆	8
Performances	★ ★ ★ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆	3
Production Value	★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ☆ ☆	9
Pacing	★ ★ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆	2
Structure	★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★	10
Sound / Music	★ ★ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆	2
Average	★ ★ ★ ★ ★ ☆ ☆ ☆ ☆	5.3

Comments

Write any comments, reviews or notes about this project.

Recommendation

ABB. 2 Screenshot der Vergleichsmaske von Filmfreeway (21.11.2023)

Auf Knopfdruck lässt sich auf der Plattform anhand der Einzelbewertungen ein Ranking aller bereits bewerteten Einreichungen erstellen, das die Binnendifferenzierung der verschiedenen Wertkriterien

29

Vgl. Carlos Spoerhase, »Das Maß der Potsdamer Garde: Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts«, in: Wilfried Barner u.a. (Hg.), *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 58 (2014), (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015).

ausblendet und auf eine absolute Zahl reduziert. Unabhängig davon, ob die Werkzeuge auch genutzt werden oder nicht, wird durch Vorannahmen über die Funktionsweise der kompetitiven Selektion auf der Plattform Übersicht hergestellt. Plattformen dieser Art zeichnet aus, dass sie Bewertungsinfrastrukturen bereitstellen, die erweiterte Auswahl- und Vergleichsmöglichkeiten erlauben, aber zugleich dadurch hervorgebrachte Unsicherheiten durch übersichtliche und einheitliche Wertindikatoren aufzulösen versprechen.³⁰ So wird ein heterogenes Input ästhetischer Attribute verglichen, um am Ende einen digitalen Output zu generieren: Ganz egal, wie differenziert die Bewertung im Prozess innerhalb der Auswahlkommission abläuft, das Ergebnis der Selektion ist stets binär. Die technische Suggestion der Vergleichsmaske, dass eine graduelle Bewertung möglich sei, verdeckt so auch, dass die Auswahl am Ende binär ist: Ein Film wird ausgewählt oder wird nicht ausgewählt. Nicht nur die Infrastruktur des Vergleichsapparats ist somit digital, sondern auch die Kodierung der Operation. Die künstliche Verknappung, die durch das binäre Schema eingeführt wird, macht das Ausgewählt-Werden erst zum knappen Gut, um das konkurriert wird: Ein Film kann nur angenommen werden, wenn ein anderer abgelehnt wird. Nur deshalb ist eine Konkurrenz im engeren Sinne denkbar.³¹ Doch die Knappheit, die sich durch das Organisationsvolumen eines Festivals ergibt, wird in der Wertskala nicht mit abgebildet – die Vergleichsmaske lässt sowohl technisch als auch logisch eine numerische Maximalbewertung von mehr Filmen zu, als tatsächlich ausgewählt werden können. Auswahlprozesse sind jedoch schon immer in ein Bewusstsein über die höchstmögliche Anzahl der Auszuwählenden eingebunden und somit genuin vergleichend.³²

Die Vergleichsmaske suggeriert somit eine Möglichkeit einer Konvertierung singulärer Qualitäten in numerische Vergleiche, die eine Vorauswahl für das anschließende Wettbewerbsmoment, das öffentlich vor einer Jury und einem Kinopublikum ausgetragen wird, erleichtern soll.³³ Somit scheinen sie eine technische Antwort auf die

30 Vgl. Martin Kornberger, Dane Pflueger und Jan Mouritsen, »Evaluative infrastructures: Accounting for platform organization«, *Accounting, Organizations and Society* 60 (2017); Johannes Paßmann, »Bewertungssysteme. Medienpraktiken im Umgang mit Fremden«, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 45, Nr. 1 (2015).

31 Vgl. Jelena Brankovic, Leopold Ringel und Tobias Werron, »How rankings produce competition: The case of global university rankings«, *Zeitschrift für Soziologie* 47, Nr. 4 (2018).

32 Vgl. hierzu auch Gabriele Wagner, Juan S. Guse und Monika Hasenbruch, »»Eigentlich war es immer sonnenklar.« Zur Invisibilisierung von formaler Organisation in Bewertungspraktiken«, *Berliner Journal für Soziologie* 33, Nr. 1 (2023); Marijke de Valck und Mimi Soeteman, »And the winner is ...« What happens behind the scenes of film festival competitions«, *International Journal of Cultural Studies* 13, Nr. 3 (2010).

33 Vgl. zur Vereinfachung durch numerische Vergleiche Bettina Heintz, »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 39, Nr. 3 (2010).

erhöhte Bewertungsunsicherheit, die für Kunstkommunikation konstitutiv ist,³⁴ anzubieten. Nun ließe sich die Adäquatheit der zur Verfügung gestellten Kriterien (von Originalität über Produktionswert bis Struktur) ausgiebig diskutieren, oder auch die Möglichkeit einer exakten Bemessung solcher Kriterien hinterfragen, worauf ich an dieser Stelle allerdings verzichten werde. Stattdessen will ich den Fokus auf Kriterien legen, die *nicht* aufgeführt werden, aber strukturellen Einfluss auf die Auswahl haben, und somit auf die Verknappung durch Premieren zurückkommen. Der Kriterienkatalog der Maske umfasst nur Eigenschaften, die am Filmmaterial selbst zu beobachten sind. Nicht abgefragt wird die Reputation des Regisseurs oder der Regisseurin, ebenso wenig wie der Premierenstatus, obwohl diese Kriterien spätestens in Antizipation der Auswahl effekte für den eigenen Status innerhalb der Konkurrenz unter Festivals ins Gewicht fallen. Entscheidend ist, dass die Plattform anhand des aufgeführten (wenngleich unzureichenden, so dennoch dezidiert kunstimmanenten) Kriterienkatalogs eine Auslagerung ›kunstfremder‹ Selektionskriterien auf der Nutzeroberfläche vornimmt. Eine der wesentlichen sozialen Annahmen über die Bewertungsgrundlage von Kunst ist in die technische Infrastruktur schon deshalb eingeschrieben, weil die numerische Vergleichsmaske nur diejenigen Qualitäten in Zahlen übersetzt, die am Kunstwerk selbst geprüft werden können, alle anderen selektionsrelevanten Angaben hingegen in die Paratexte auslagert.

Die Plattform ist entsprechend so konzipiert, dass sie einen am ›reinen‹ Kunstwerk ausgerichteten Qualitätsvergleich zwischen eingereichten Filmen absichern soll. Die numerische Vergleichsmaske, die als Werkzeug angeboten wird, scheint somit vor allem die Funktion zu haben, den objektiven Charakter der Bewertung kunstimmanenter Kriterien auszustellen (was wiederum im Konflikt mit dem subjektiven Charakter von Kunsturteilen steht)³⁵ und kunstfremde Auswahlkriterien abzutrennen. Hinter der Vergleichsmaske steht die implizite Annahme, dass kunstexterne Kriterien wie der Premierenstatus und frühere Festivalteilnahmen das ästhetische Urteil unzulässig beeinflussen. Der Premierenstatus und der vorherige Erfolg bei anderen Festivals sind jedoch, wie oben geschildert, ganz inhärente Selektionsgründe – für die es auf der Plattform zwar keine Vergleichsmaske gibt, aber genügend Darstellungsfläche im paratextuellen Umfeld der Einreichung. Gerade die Möglichkeit, vorherige Festivalteilnahmen der Einreichung aufzulisten, zeigt erneut, welch ambivalente Position der Premierenstatus einnehmen kann, wenn es um Auf- und Abwertung im Selektionsprozess geht: Eine lange Festivalliste kann der Absicherung des Bewertenden dienen, verringert aber zugleich die Möglichkeit, eine originelle

34 Vgl. Pierre-Michel Menger, *The economics of creativity. Art and achievement under uncertainty* (Cambridge, MA [u.a.], 2014).

35 Vgl. Phillipa Chong, »Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation«, *Social Studies of Science* 43, Nr. 2 (2013).

Auswahl zu treffen. In der Konkurrenz um knappe Premieren wird die eingereichte Festivalliste zu einem, mit Lucien Karpik gesprochen, »judgement device«³⁶, das je nach Konkurrenzposition des Festivals konträre Urteilsvorschläge liefert – mal sind frühere Premieren von Vorteil, mal von Nachteil. Neben der Option, die Festivalliste auf der Plattform darzustellen, gibt es noch weitere Möglichkeiten, den Bewertenden über bereits erhaltene Anerkennung zu informieren. Die verbreitete Praxis, Preise und Festivalteilnahmen als Teil des Vorspanns in die Sichtungsdossier selbst mit aufzunehmen, stellt die Trennung von werkimernen und -externen Auswahlkriterien vor eine Herausforderung, die für das Gesamtproblem einer an pluralen Originalitätswerten ausgelegten Konkurrenzkonstellation eintreten kann.

Wenn sich Filmschaffende, ob Regie oder Produktion, entschließen, das Werk im Vorspann mit Konsekrationssymbolen auszustatten – Laurels, Logotypen etc. – auszustatten (oder gerade nicht anzugeben), übernehmen sie selbst die Kontrolle darüber, welche Werkelemente Teil der Bewertung sein sollten und welche nicht. Das kontingente Trennungsregime verschiedener Wertebenen, das in die Praktiken der Auswahlkomitees und die technischen Infrastrukturen eingelassen ist, wird somit nicht als fremdbestimmte Struktur affirmiert, sondern als Möglichkeitsraum erkannt, in dem strategisches Ein- und Ausschließen von äußerer Anerkennung in den Prozess der Formgebung integriert wird. Angesichts der wechselseitigen Kontingenz, die zwischen Bewerteten und Bewertenden in Bezug auf den Ein- und Ausschluss bestimmter Auswahlkriterien herrscht, lässt sich auf Gegenstandsebene kaum noch argumentieren, dass die Anerkennung von außen nicht zum Werk selbst gehöre und als außerfilmische Wertordnung von der innerfilmischen zu trennen sei. Die Tatsache, dass symbolische Konsekration in aller Unmittelbarkeit auch in die Materialität der Kunstwerke selbst eingelassen wird und somit den Versuch einer Trennung von inner- und außerfilmischen Qualitäten unterlaufen kann, schafft im Bewertungsmoment einen doppelten Schwellenraum, einen weiteren Rahmen im Rahmen der Plattform. Neben den Angaben über Festivalteilnahmen im paratextuellen Raum der Plattform, über dessen Ein- und Ausblenden der bewertende Akteur selbst verfügen kann, wird ein weiterer paratextueller Raum innerhalb des Films eingerichtet, der die vorgegebenen Begrenzungen der Plattform aushebelt. Die Konfrontation des Bewertenden mit der erworbenen Feldposition des Filmschaffenden ist in diesem Falle ohne Vermittlung der Plattform gegeben und strategisch einsetzbar, womit sich Filmschaffende eine weitere Option auf Reaktivität gegenüber der Konkurrenzlage verschaffen, die sich nicht in der Ambition erschöpft, den »besten« Film zu machen.

Dadurch, dass sich der Premierenstatus in verschiedenen Formen den Bewertenden aufdrängt, aber nicht explizit in der bereitgestellten Vergleichsmaske abgefragt wird, werden die zwei Ebenen der Originalitätspräferenz, die ich im ersten Teil des Beitrags erläutert habe, erneut aktuell. Originalität als Qualität eines Kurzfilms wird explizit als vergleichbares Auswahlkriterium ausgewiesen, Originalität als Qualität der Auswahl von Kurzfilmen hingegen nicht. In dieser unterschiedlichen Gewichtung liegt auch eine Vorstellung von Legitimität verborgen: Als legitim könne eine Auswahl nur dann gelten, wenn sie auf innerfilmischen Qualitäten der Kurzfilme beruhe, obwohl (oder gerade weil) die Strukturen des Kurzfilmbetriebs auch den Festivals Originalität bei der Auswahl abverlangen. Die artifizielle Trennung von äußeren und inneren Qualitäten, die sich in der Gestaltung der Vergleichsmaske ausdrückt, impliziert entsprechend normative Vorstellungen davon, was Teil der Bewertungsoperation sein *sollte* und was nicht. Die Plattform sorgt somit für eine Rahmung und markiert Grenzen des Kunstwerks als Bewertungsgegenstand. Numerische Vergleiche stehen innerhalb der Infrastruktur nur für innere Qualitäten zur Verfügung, alle äußeren Qualitäten werden in die paratextuelle Peripherie der Plattform verbannt.³⁷ Unabhängig davon, ob das Angebot einer solchen technischen Trennung in der Auswahlpraxis angenommen wird, zeugt es als solches bereits von einer Unterstellung ihrer Nützlichkeit, die von den Plattformen ausgeht.

Wettbewerb zwischen Wettbewerbsproduzenten

Als technische Akteure vermitteln die Plattformen in der Konkurrenzkonstellation Kurzfilm zwischen den primären Akteursgruppen, Filmschaffenden wie Filmfestivals,³⁸ unter Bedingungen wechselseitiger Beobachtung. Diese Konkurrenzkonstellation wird, wie die Ausführungen gezeigt haben, vor allem über eine doppelte Konkurrenzperspektive sichtbar, die sich ergibt, wenn Filmfestivals nicht nur als Autoritäten beobachtet werden, die über die Verteilung symbolischer Güter zwischen konkurrierenden Filmschaffenden entscheiden, also Konkurrenz ermöglichen, sondern gleichzeitig als konkurrierende Instanzen im Wettbewerb um die Gunst sowohl der Filmschaffenden als auch des eigenen Publikums.³⁹

37 Paradoxerweise sind es gerade die nur unbefriedigend bezifferbaren künstlerischen Originalitätswerte (siehe oben), die auf der Plattform mit Zahlenwerten ausgestattet werden, obwohl sich der Originalitätsverlust durch bisherige Erfolgsakkumulation, der dabei ausgeklammert wird, häufiger in Zahlen ausgedrückt wird, wie die Beispiele der FIAPF-Akkreditierung und des Punktesystems der FFA gezeigt haben.

38 Für eine vollständige Untersuchung des Betriebs müssten auch die Funktionen sekundärer Akteure wie Filmhochschulen, Agenturen, Filmförderungsanstalten etc. in der Konkurrenzkonstellation beschrieben werden. Die Ausführungen dieses Beitrags konzentrieren sich auf die primäre Produktionsstelle (Filmschaffende) und Rezeptionsstelle (Filmfestivals).

Die Gleichzeitigkeit ist entscheidend, denn sie unterscheidet die Annahme, dass die Organisationen, die Filmwettbewerbe veranstalten, einerseits Konkurrenz erzeugen und andererseits selbst konkurrieren, von der Beobachtung, dass diese Konkurrenz schon im Vollzug ihrer wesentlichen Bewertungs- und Vergleichspraktiken, die Konkurrenz scheinbar erst herstellen, stattfindet. Die Auswahlkommission eines Filmfestivals ist immer zugleich bewertete und bewertende Instanz vor einem Publikum. Wenn das Festivalpublikum (sei es ein Laien- oder Expertenpublikum) ein Festivalprogramm bewertet, *bewertet es die Ergebnisse von Bewertungen, die das Festival vorgenommen hat*. Ein Publikum, das einen im Rahmen eines Festivals gezeigten Film mit Ablehnung quittiert, zollt diese Ablehnung ebenso sehr dem Festival, das dieses Kunstwerk einem Publikum zugemutet hat. Deutlich wird somit auch, dass die Filmbewertungen des Festivals immer auch unter der Antizipation eines Publikums vorgenommen werden müssen. Wenn das Publikum sich die Frage »wie bewerte ich diesen Film?« stellt, dann wirkt die jeweilige Antwort auch auf die Antwort auf die Frage »wie bewerte ich dieses Festival?« ein oder fällt mit ihr ununterscheidbar zusammen. Filme für ein Festival zu bewerten heißt deshalb, die eigenen Wertkriterien gegenüber *unterstellten* Wertkriterien des Publikums abzuwägen, das für das Festival gewonnen werden soll. Aufgrund der eingangs diskutierten Spezifik des Kurzfilms, fast ausschließlich im Festivalkontext konkurrieren zu können, ist die Kopplung von simultanen Bewertungen verschiedener Elemente – Festival, Programm, Film – stärker ausgeprägt als in anderen Feldern.

Das Festivalpublikum als dritte Instanz, vor dem ein Festival einerseits mit anderen Festivals aber andererseits auch mit anderen Akteuren des Kunst- und Kulturbetriebs konkurriert, wird so zu einer wirkmächtigen »Publikumsfiktion«³⁹, die einen realen Effekt auf die Auswahl hat. Einerseits geht es bei der Programmgestaltung um die erfolgreiche Konstitution eines möglichst umfangreichen, diversen und zufriedenen Kinopublikums, bestehend sowohl aus professionellen wie nicht-professionellen Besuchern, also um die konkrete Attraktivität für leibhaftige

39 Eine weitere Ebene der Wechselseitigkeit drückt sich in einer anderen Art von Rating auf der Einreichungsplattform aus und schlägt so eine Brücke zur Praxis des Bewertungsaustauschs auf Verkaufsplattformen (Vgl. Paßmann, »Bewertungssysteme. Medienpraktiken im Umgang mit Fremden«.). Auf *Filmfreeway* lässt sich das in Frage stehende Filmfestival anhand einer metrischen Skala von Filmschaffenden bewerten, deren Filme zuvor von eben jenem Festival bewertet wurden. Entlang vager Kriterien wie »Quality« und »Value« (interessanterweise aber nicht »Originality«) lassen sich erneut Sterne, hier jedoch nur von 1 bis 5, eintragen. Im Gegensatz zur Selektionsoberfläche, die nur für die Auswahlkommission einsehbar ist, sind diese Bewertungen öffentlich und sollen Filmschaffenden bei der Auswahl, wo sie ihre nächsten Filme einreichen wollen, helfen und Vertrauen absichern.

40 Tobias Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«, in: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), *Georg Simmels große »Soziologie«* (Bielefeld: transcript, 2011).

Zuschauer in den Kinosälen des Festivals. Andererseits geht es um die Übersetzung dieses konkreten Publikums in eine möglichst quantifizierbare Größe, die Geldgebern (in der Regel staatliche Förderprogramme, vereinzelt auch privatwirtschaftliche Sponsoren) im Antrag um neue Mittel als Daseinsberechtigung vorgelegt werden kann. Eine hohe Anzahl an Pressevertretern ist vorteilhaft, möglichst viele ausverkaufte Screenings ebenso. Der oder die einzelne Festivalbesucher:in wird so gesehen zu einer doppelt umworbenen Ressource, da er einerseits für seinen Besuch selbst Geld ausgibt (oder, im Falle von geladenen Pressebesucher:in, mit Aufmerksamkeit ›bezahlt‹), andererseits aber auch als benennbare Zahl zur Begründung weiterer Subventionen von anderer Stelle verwertet werden kann. Ebenso wie etwa bei den Auswahlverfahren an Kunsthochschulen lassen sich die Auswahlkriterien für das Programm (und für wen dieses Programm attraktiv sein soll) nicht allein an künstlerischen Werten festmachen, sondern sind an organisationale Bedingungen der monetären und symbolischen Selbsterhaltung gebunden.⁴¹

Ausgehend von der Beobachtung expliziter Konkurrenzsemantiken auf verschiedenen Ebenen im Bereich von Filmfestivals, hier insbesondere im Kurzfilmbereich, habe ich anhand von Elementen der Konkurrenzkonstellation, Kurzfilmfestival Perspektiven auf die Wechselseitigkeit der Bewertung angeboten. Mit Blick auf die verschiedenen Konkurrenzbeziehungen im Feld ist sichtbar geworden, dass Festivals vor und um Filmschaffende konkurrieren, Filmschaffende wiederum vor und um Festivals konkurrieren, gleichzeitig aber auf beiden Seiten immer auch gemeinsam vor einem und um ein Festivalpublikum konkurriert wird, dessen (simultan vollzogene) Bewertung von Film und Festival antizipiert wird. Wer die Wettbewerbsauswahl für Kurzfilmfestivals unter Berücksichtigung der vielschichtigen Bewertungskonstellation, in der sie vollzogen wird, systematisch erforschen will, muss sich entsprechend der Herausforderung stellen, sich wechselseitig bedingende Selektionspräferenzen analytisch auseinanderzuhalten und zugleich ihre potenzielle Untrennbarkeit in der Praxis anzuerkennen. Ob, wann und wie innerhalb von Auswahlkommissionen über die Gewichtung der verschiedenen Selektionspräferenzen – Filmqualität, Premierenstatus, Publikumspassung etc. – diskutiert wird oder vielmehr ob eine solche Binnendifferenzierung überhaupt Anwendung findet, lässt sich, wenn überhaupt, nur empirisch entscheiden. Das kann und will dieser Artikel nicht leisten. Bestenfalls kann er dafür sensibilisieren, dass die empirische Erforschung der Effekte eines Bewusstseins über wechselseitige Konkurrenzverhältnisse nicht nur aufgrund des vertraulichen und dezidiert nicht-öffentlichen Charakters von

Auswahlverfahren auf Schwierigkeiten treffen würde, sondern auch aufgrund von Unschärfen, die sich aus der strukturellen Gleichzeitigkeit von doppelten Originalitätsansprüchen ergeben.

Nicolaas Schmidts Aneignung von Bewertungsoberflächen

Als Ausblick bietet sich die Schilderung eines konkreten Falls an, der verschiedene Elemente der Konkurrenzkonstellation exemplarisch zusammenführt und künstlerisch reflektiert: Als ich selbst noch Kurzfilmfestivals mitorganisiert habe, hatten wir zum *Kurzfilmfestival Köln* 2020 den Filmemacher Nicolaas Schmidt, der in früheren Ausgaben am Wettbewerb des Festivals teilgenommen hatte, in unsere Sektion ›Spotlight‹ für eine Werkschau ›außer Konkurrenz‹ eingeladen. Mit dieser Einladung ging auch eine Einladung als Mitglied in der Jury des Wettbewerbs einher, was wiederum einen Rollenwechsel von bewertetem zum bewertenden Akteur (und vom Konkurrenten zum umworbenen Dritten) mit sich führte. Für das Screening der Werkschau (aufgrund der Pandemie in den Sommer 2021 verschoben) hatte Schmidt selbst ein Plakat angefertigt, das eine für sein Werk stilprägende Abendlichtszenerie vor kleinbürgerlichen Lebenswelten zeigt. Auf den ersten Blick scheint das Plakat den Konventionen der Gattung zu entsprechen: Ein ausgestelltes Stillbild, das auf das Bewegungsbild verweist. Doch die entscheidende Pointe verbirgt sich im unscheinbaren QR-Code im unteren rechten Eck des Plakats, der mit dem Schriftzug »Scan & Vote« versehen ist. Das Detail baut eine digitale Brücke, die von der Bildebene des Filmplakats in ein anderes Medium führt und eine Hinterbühne, eine Art Back-End des Kunstwerks, freilegt. Wer dieser Aufforderung und dem digitalen Pfad des QR-Codes folgte, erreichte eine simple Benutzeroberfläche, die eine rudimentäre Vergleichsmaske bereithielt. Die sechs Filme der Retrospektive waren dort aufgelistet, mit Filmstills versehen und jeweils mit einem anklickbaren Zahlenspektrum von 1 bis 5 und einem freien Textfeld für Bemerkungen ausgestattet. Die Frage »wie hat Ihnen der Film gefallen?« war mit einem metrischen Lösungsangebot versehen: »(1=gut, 5=schlecht)«. Auf plastische Weise ist hier nicht nur eine Antizipation eines urteilenden Publikums, sondern eine Anweisung zur Form des Urteils in die Kunst selbst eingelassen. Die selbstgebaute Plattform lässt sich somit als Kommentar zu einer sich wandelnden Bewertungsinfrastruktur im digitalen Raum lesen: Als ironische Emanzipation von den Vergleichsinstrumenten des Kurzfilmbetriebs, die sich auf Plattformen ausdrückt, nutzt Schmidt hier die Festivalbühne, um eigene Vergleichs- und Bewertungsinstrumente einzuführen. Diese richten sich direkt an das Publikum im Kinosaal und fragen anhand einfachster Codes (gefällt mir/gefällt mir nicht) ausschließlich nach der unmittelbaren Gunst der im Kino Anwesenden.

Im Stile eines Gewinnspiels, so die Ankündigung auf der Benutzeroberfläche, werde Schmidt zudem drei (und zwar nur drei) T-Shirts, die den Schriftzug »I don't think there are words to describe« auf dem Rücken tragen, unter den Urteilenden verlosen. Im Gestus einer für kommerzielle Werbezwecke gerne genutzten Anreizverlosung gestaltet Schmidt seine eigenen Knappheitsmechanismen in der paratextuellen Umwelt seiner Filmkunst.⁴² Im Gewinnspiel adressiert Schmidt somit das bewertende Festivalpublikum als vermeintlichen Wettbewerbsproduzenten, das nun selbst in konkurrierende Einzelakteure aufgeteilt wird, die untereinander um knappe Güter buhlen, also bei der Bewertung selbst etwas zu *gewinnen* oder *verlieren* haben (unabhängig davon, ob sie es haben wollen oder nicht). Der Schriftzug des in Aussicht gestellten Gabentauschs (Rating gegen Merchandise), ist ein Zitat aus dem Soundtrack des womöglich wirkmächtigsten Werbespots aller Zeiten: der Hit *First Time* von Robin Beck aus einer Coca-Cola-Werbung von 1988. Kommerz und Kunst als zwei Seiten eines Ringens um die knappe Gunst eines Publikums inszenierend, verortet sich die Arbeit somit einerseits im ausgetretenen Pfad der vielfältigen Spielarten der Pop-Art, die sich diesen Schulterschluss stets zur Signatur gemacht hat. Nicht zufällig gilt die Pop-Art als paradigmatische Stilrichtung einer Spätmoderne, in der das Singularitätspostulat der Kunst sich in die Sphäre der kompetitiven Wirklichkeit der Warenwelt ausgeweitet hat. Andererseits scheint der Schriftzug auch eine zweite Ebene aufzuweisen, die sich als Aufforderung lesen lässt: Wenn Worte nicht reichen, um eine ästhetische Erfahrung zu *beschreiben*, kann das Publikum auf das bereitgestellte Zahlenspektrum zurückgreifen, um sie zu *bewerten*.

Die Geste bietet Anschluss an die Tradition künstlerischer Konzepte, die Werbungsformate zitieren, um mit Knappheiten auf dem Markt zu kokettieren, setzt sich von dieser Tradition aber auch ab und bietet stattdessen ein Konzept, das *Bewerbungsformate* zitiert, um mit Knappheiten im Feld zu spielen: Aus der Abrechnung mit Vorstellungen einer »unbezahlbaren« Kunst, die trotzdem für eine bezifferbare Geldsumme zu kaufen ist, wird eine Abrechnung mit einer »unbeschreiblichen« Kunst, die sich trotzdem mit Zahlen bewerten lässt. Dieses Spiel mit den Paradoxien der Konkurrenzkonstellation Kurzfilmfestival steuert letztlich auch auf den Aspekt der Premierenknappheit hin. Der Verweis auf *First Time* im Gewinnspiel ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit Werbung, sondern auch tatsächliche Werbung für die neueste Arbeit von Schmidt, die ebenfalls den Titel *First Time* trägt. Als äußerst konkreter Effekt von Premierenknappheit konnte dieser Film in der Werkschau

42 Es ist nicht das erste Mal, dass Schmidt die kompetitive Infrastruktur der Kurzfilmfestivals künstlerisch mit in die Formgebung der eigenen Paratextpolitik einfließen lässt. Insbesondere in den sozialen Medien reagiert Schmidt schon lange auf in der Szene verbreitete Selbstdarstellungsgesten, die Premieren und Preise hervorheben, indem er Bilder von Festivalorten postet, die sich an der Ästhetik der eigenen Filme orientieren: Brutalismus, Sonnenuntergang, Konsumräume, »Sadness«.

nicht gezeigt werden, weil er bereits für seine Weltpremiere beim FIAPF-akkreditierten *Festival del Film Locarno* ausgewählt worden war, die erst nach dem Screening in Köln stattfand. In der paratextuellen Umwelt der Werkschau konnte die Arbeit in Form ihres Titels hingegen bereits auf sich selbst vorausschauen und somit neben der retrospektiven Aktualisierung des vorläufigen Gesamtwerks auch prospektiv das neueste Einzelwerk von Schmidt bewerben. Wenn die Gestaltung der Vergleichsmasken auf *Filmfreeway* ein Ausdruck dessen war, wie äußere Konkurrenzzusammenhänge vom Kunstwerk abgetrennt und in Paratexte ausgelagert wird, dann zeugt Schmidts Gestaltung der Werbemittel davon, wie eben jene Zusammenhänge durch die Ausweitung des Kunstwerks auf seine Paratexte wieder hineingeholt werden. Diese Art von künstlerischer Reaktivität auf die kompetitiven Elemente, auf denen die eigenen Möglichkeitsbedingungen für die Etablierung im Feld fußen, bietet eine weitere Perspektive auf Konkurrenz *in* den Künsten: Nicht nur ist sie ein gesellschaftliches Außen, das auf die Bedingungen künstlerischen Schaffens einwirkt, sie kann sich auch auf der Innenseite der Kunst, die nur mit Blick auf die Formen künstlerischer Erzeugnisse beobachtbar ist, ausdrücken.⁴³



ABB. 3 (Screenshots von paratextuellen Elementen der Werkschau »Schmidts Slowreel«, Nicolaas Schmidt/Kurzfilmfestival Köln (30.07.2021))

Literatur

- Arora-Jonsson, Stefan, Nils Brunsson und Raimund Hasse. »Where does competition come from? The role of organization«. *Organization Theory* 1, Nr. 1 (2020).
- Brankovic, Jelena, Leopold Ringel und Tobias Werron. »How rankings produce competition: The case of global university rankings«. *Zeitschrift für Soziologie* 47, Nr. 4 (2018): 270–288.
- Bourdieu, Pierre. »The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods«. In: Rachel Johnson (Hg.) *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press, 1993).
- Chong, Phillipa. »Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation«. *Social Studies of Science* 43, Nr. 2 (2013): 265–281.
- de Valck, Marijke. »Fostering art, adding value, cultivating taste. Film festivals as sites of cultural legitimization«. In: Brendan Kredell, Marijke de Valck und Skadi Loist (Hg.) *Film festivals. History, theory, method, practice*, 100–116. London, New York: Routledge, 2016.
- de Valck, Marijke und Antoine Damiens (Hg.). *Rethinking film festivals in the pandemic era and after, framing film festivals*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023.
- de Valck, Marijke und Mimi Soeteman. »»And the winner is ...: What happens behind the scenes of film festival competitions«. *International Journal of Cultural Studies* 13, Nr. 3 (2010): 290–307.
- Dücker, Burckhard. »Literaturpreise und -wettbewerbe im deutsch- und englischsprachigen Raum«. In: Simone Winko und Gabriele Rippl (Hg.) *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, 215–220. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2013.
- Duffy, Michelle und Judith Mair. *Festival encounters: Theoretical perspectives on festival events*. Routledge Advances in Event Research Series. Abingdon: Routledge, 2018.
- Espeland, Wendy Nelson und Mitchell L. Stevens. »Commensuration as a social process«. *Annual Review of Sociology* 24 (1998): 313–343.
- Esposito, Elena und David Stark. »What's observed in a rating? Rankings as orientation in the face of uncertainty«. *Theory, Culture & Society* 36, Nr. 4 (2019): 3–26.
- Filmförderungsanstalt. *Festivalliste (gemäß Richtlinie D.6)*. FFA (Berlin: 2022).

- Fisher, Alex. »The fully clickable situation: From tyranny to monopoly to a filmfreeway«. In: Tricia Jenkins (Hg.) *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, hg. v. Simone Winko und Gabriele Rippl, 49–69. London, New York: Bloomsbury, 2018.
- Frisch, Thomas. »Digitale Bewertungskultur im Tourismus 2.0«. In: Jonathan Kropf und Stefan Laser, (Hg.) *Digitale Bewertungspraktiken: Für eine Bewertungssoziologie des Digitalen*, 41–70. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019.
- Heintz, Bettina. »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 39, Nr. 3 (2010): 162–181.
- Heintz, Bettina. »Vom Komparativ zum Superlativ«. In: Jonathan Kropf und Stefan Laser (Hg.) *(Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit*, 45–79. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019.
- International Federation of Film Producers Associations. *Accredited festival directory*. FIAPF (Bern, Brüssel: 2018).
- Karpik, Lucien. *Valuing the unique: The economics of singularities*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.
- Kornberger, Martin, Dane Pflueger und Jan Mouritsen. »Evaluative infrastructures: Accounting for platform organization«. *Accounting, Organizations and Society* 60 (2017): 79–95.
- Krüger, Anne K., Felicitas Hesselmann und Judith Hartstein. »Bewertung in und durch digitale Infrastrukturen«. In: Frank Meier und Thorsten Peetz (Hg.) *Organisation und Bewertung*, 101–128. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2021.
- Loist, Skadi. »Zirkulation im Netzwerk. Eine Betrachtung zur Zirkulationskraft von Filmfestivals«. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12, Nr. 23-2 (2020): 55–63.
- Meier, Frank, Thorsten Peetz und Désirée Waibel. »Bewertungskonstellationen. Theoretische Überlegungen zur Soziologie der Bewertung«. *Berliner Journal für Soziologie* 26, Nr. 3 (2016): 307–328.
- Menger, Pierre-Michel. *The Economics of creativity: Art and achievement under uncertainty*. Cambridge, MA [u.a.], 2014.
- Müller-Oberhäuser, Christoph und Tobias Werron. »Interdisziplinäre Perspektiven einer Erforschung musikbezogener Konkurrenzen«. *Die Tonkunst* 15, Nr. 3 (2021): 248–260.
- Oortgijzen, Sarah Famke. »Fake festivals: Innocently stupid or evil scam?« *Eye Filmmuseum Online Magazine*. (2022). Letzter Zugriff 14.09.2023.

- Paßmann, Johannes. »Bewertungssysteme. Medienpraktiken im Umgang mit Fremden«. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 45, Nr. 1 (2015): 141–166.
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. 3. Auflage 2020. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Rüling, Charles-Clemens und Jesper Strandgaard Pedersen. »Film festival research from an organizational studies perspective«. *Scandinavian Journal of Management* 26, Nr. 3 (2010): 318–323.
- Sapiro, Gisèle. »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«. *Poetics* 59 (2016): 5–19.
- Spoerhase, Carlos. »Das Maß der Potsdamer Garde: Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der Europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts«. In: Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp und Ulrich Raulff (Hg.) *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 58 (2014), 90–126. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015.
- Taillibert, Christel und Ana Vinuela. »Festival Scope, a Festival-on-demand platform: Online enhancement of the gatekeeping power of film festivals«. *Loisir et Société / Society and Leisure* 44, Nr. 1 (2021): 104–118.
- Wagner, Gabriele, Juan S. Guse und Monika Hasenbruch. »»Eigentlich war es immer sonnenklar«. Zur Invisibilisierung von formaler Organisation in Bewertungspraktiken«. *Berliner Journal für Soziologie* 33, Nr. 1 (2023): 69–97.
- Waibel, Désirée, Thorsten Peetz und Frank Meier. »Valuation constellations«. *Valuation Studies* 8, Nr. 1 (2021): 33–66.
- Walde, Laura und Jon Canciani. »Tendenzen im Kurzfilm und die Aufgabe von Kurzfilmfestivals«. *Filmfest Dresden – Jubiläumsmagazin zum 30. Festivaljahrgang*, 2018, 74–81.
- Walde, Laura. »Der Kurzfilm als (kleines) Format«. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12, Nr. 22-1 (2020): 67–73.
- Werron, Tobias. »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der »Soziologie Der Konkurrenz«. In: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.) *Georg Simmels große »Soziologie«*, 227–258. Bielefeld: transcript, 2011.

Die Förderung stets mitgedacht

Wettbewerbslogiken im deutschen Filmschaffen

THOMAS WIEDEMANN

ABSTRACT Vor dem Hintergrund des Systems der Filmförderung fragt der Beitrag auf empirischer Basis nach den Wettbewerbslogiken im Zustandekommen deutscher Kinofilme. Gestützt auf Schimanks Ansatz der Akteur-Struktur-Dynamiken lässt sich zeigen, dass der filmpolitische Gestaltungswille der Konkurrenzpraxis in der Branche eine strukturstabilisierende Richtung vorgibt. In den Konstellationen von Akteur:innen aus unterschiedlichen Teilsystemen sind die Filmförderung und das öffentlich-rechtliche Fernsehen die zentrale Bezugsgröße, deren Bewertungs- und Vergleichsmaßstäbe nach Möglichkeit antizipiert werden. Die Folge dieser Dynamiken ist nicht nur ein hohes Maß an Isomorphie. Erkennbar ist auch, dass das Filmschaffen in Deutschland eine politische Dimension besitzt und Hierarchien widerspiegelt, die autonomes Handeln insbesondere von künstlerischem Personal deutlich begrenzen.

Einleitung

Kinofilme sind eine populäre Form öffentlicher Kommunikation¹, die sich an ein Publikum richtet und mit Funktionen verbunden ist. Sie sind nicht nur Marktprodukt, sondern stellen Sinnmuster bereit, die zur Erzeugung und Veranschaulichung von Wissen dienen können, und entfalten aus soziologischer Perspektive gerade aufgrund ihrer imaginativen Kraft, ihres hohen Involvements und ihres affektiven Potenzials eine nicht zu vernachlässigende gesellschaftsstrukturierende Wirkung.² Als »Phänomen und Produkt einer bestimmten Kultur«³ sind sie aber genauso durch die Gesellschaft vorstrukturiert. Bekanntermaßen entsteht das Kultur- und Wirtschaftsgut Film in einem hochgradig arbeitsteiligen Prozess mit vielen unterschiedlichen Akteur:innen in lediglich projektbasierter Zusammenarbeit. Die Kapitalintensität, die grundsätzlichen Bedingungen von Unsicherheit sowie das Erfolgsrisiko tragen ihr Übriges dazu bei, dass das Filmschaffen in Deutschland wie auch anderswo ein umkämpftes Terrain ist. Während zudem nur ein

1 Vgl. Klaus Beck, *Das Mediensystem Deutschlands. Strukturen, Märkte, Regulierung* (Wiesbaden: Springer VS, 2018), 177.

2 Vgl. exemplarisch Markus Schroer (Hg.), *Gesellschaft im Film* (Konstanz: UVK, 2008); Jean-Anne Sutherland und Kathryn Feltey (Hg.), *Cinematic sociology: Social life in film* (Thousand Oaks, CA: Sage, 2013).

3 Alphons Silbermann, »Zur soziologischen und sozialpsychologischen Analyse des Films«, in: Alphons Silbermann, Michael Schaaf und Gerhard Adam (Hg.), *Filmanalyse. Grundlagen, Methoden, Didaktik* (München: Oldenbourg, 1980), 13.

Bruchteil der über 200 pro Jahr erstaufgeführten Filme hierzulande die Marke von einer Million Kinobesucher:innen knackt, auf hochrangigen Festivals programmiert oder mit Preisen ausgezeichnet wird, hat sich der Wettbewerb um Teilhabe und Sichtbarkeit in der jüngeren Vergangenheit angesichts des gesteigerten Produktionsvolumens im Zuge der Digitalisierung und disruptiver Medieninnovationen sogar noch verstärkt.

Nicht weniger bemerkenswert ist darüber hinaus, dass das Filmschaffen in Deutschland ein expliziter Gegenstand politischen Handelns ist. So hat sich in den vergangenen Jahrzehnten ein ausdifferenziertes System der Filmförderung mit Institutionen auf Bundes- und Länderebene etabliert, das jährlich rund eine halbe Milliarde Euro in die heimische Filmbranche steckt, um ihr Überleben zu sichern und ihre Wettbewerbsfähigkeit einigermaßen zu gewährleisten.⁴ Da beinahe kein Film mehr ins Kino gelangt, ohne wenigstens auf einer Herstellungsebene öffentliche Fördergelder erhalten zu haben, liegt zugleich allerdings auch die Annahme nahe, dass das Filmschaffen in Deutschland keine staatsferne oder interessenunabhängige Kunst ist, was auch den hier stattfindenden Wettbewerb in ein spezifisches Licht rückt. Dazu passt, dass mit den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten – einem Akteur, der neben gesellschaftlichen auch politischen Einflüssen unterliegt – ein finanzkräftiger Partner bereitsteht, dessen über das ›Film-Fernseh-Abkommen‹ geregelte Engagement für die Mehrheit der nationalen Kinofilmproduktionen nicht weniger essenziell ist.⁵ Und hier wie da gilt: Bei Weitem nicht jedes Filmprojekt bekommt die für die Realisierung nötigen Mittel schließlich auch zugesprochen. Die große Mehrheit der beantragten Vorhaben geht leer aus.

Der vorliegende Beitrag konzipiert demzufolge das Berufsfeld Film als hochkompetitives Sozialgefüge, dessen Konkurrenzverhältnisse sich allein schon aufgrund der Existenz des Systems der Filmförderung fundamental von jenen auf dem Buchmarkt, in der Musik oder der bildenden Kunst unterscheiden, und fragt auf empirischer Basis nach den Wettbewerbslogiken im Zustandekommen deutscher Kinofilme. Welche Konstellationen von konkurrierenden Akteur:innen sind in deren Finanzierungs-, Produktions- und Distributionsprozess von Bedeutung und welche konkrete Gestalt nehmen die Konkurrenz- und die Vergleichspraxis an? Wer darf überhaupt in Konkurrenz treten bzw. Anspruch auf Teilhabe an der Filmentstehung anmelden und welches Gewicht haben die Förderinstanzen? Mit welchen Ansprüchen werden die Filmschaffenden konfrontiert, welche Bewertungsmaßstäbe werden an die beantragten Projekte vonseiten des Filmfördersystems

4 Vgl. Beck, *Das Mediensystem Deutschlands*, 177–200.

5 Vgl. Julia von Heinz, *Die freundliche Übernahme. Der Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens auf den deutschen Kinofilm von 1950 bis 2010* (Baden-Baden: Nomos, 2012), 261–289.

angelegt und wie wird dabei mit der strukturellen Unsicherheit umgegangen? Und was macht das alles wiederum mit dem Selbstverständnis der konkurrierenden Akteur:innen? Welchen Weg schlagen sie in Anbetracht dieser Gemengelage ein, um ihren Zielsetzungen Geltung zu verschaffen? Vermutet wird kritisch – nicht zuletzt angesichts der wiederkehrenden Zweifel an der Förderpraxis und der öffentlichen Kritik an den Unzulänglichkeiten des Fördersystems (etwa hinsichtlich der Ermöglichung eines kraftvollen und herausfordernden Filmemachens, das nachhaltige Debatten auslöst oder widerständig ist⁶) –, dass unter derartigen Bedingungen von Konkurrenz und Unsicherheit kaum noch Platz für ein vielfältiges Filmschaffen bleibt. Weiter wird angenommen, dass die Entstehung deutscher Kinofilme neben dem Bemühen um Balance zwischen Kunst und Wirtschaftlichkeit⁷ sowie der Berücksichtigung von Publikumswünschen auch gesellschaftliche Machtverhältnisse⁸ und Autorität zum Ausdruck bringt.⁹

Der nächste Abschnitt informiert über den theoretischen Hintergrund (Uwe Schimanks Ansatz der Akteur-Struktur-Dynamiken), mit dem sich Bezüge zu soziologischen Konzepten von Konkurrenz herstellen lassen, sowie über das methodische Vorgehen einschließlich Forschungsmaterial. Der dritte Abschnitt wirft dann Schlaglichter auf wesentliche Wettbewerbslogiken im deutschen Filmschaffen, die allesamt eng mit dem filmpolitischen Gestaltungswillen verbunden sind und überdies deutliche Spuren in der filmischen Wirklichkeitskonstruktion hinterlassen dürften.

Theoretischer Hintergrund und Forschungsmaterial

Der Ansatz der Akteur-Struktur-Dynamiken, aus dessen Perspektive die Konkurrenz- und die Vergleichspraxis im deutschen Kinofilm in den Blick genommen werden, rückt die »wechselseitige Konstitution von handelndem Zusammenwirken und sozialen Strukturen«¹⁰ in den

6 Vgl. exemplarisch Georg Seeßlen, »Genug vom cineastischen Magerquark!«, *Zeit Online*, 10.09.2020.

7 Vgl. Michael Grothe-Hammer, »Du passt auf, dass der Irre pünktlich fertig wird.« Zum Machtgleichgewicht zwischen Regie und Produktionsleitung in Filmprojekten«, *Studies in Communication and Media* 4 (2015): 197–199.

8 Vgl. Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse* (Konstanz: UVK, 2015), 282.

9 Der Beitrag ist im Rahmen eines größeren Forschungsprojekts entstanden, das sich im Bereich der Kommunikationssoziologie bzw. Medienkulturforschung verortet und vor dem Hintergrund des Systems der Filmförderung danach fragt, wie Akteurskonstellationen und soziale Strukturen auf die Aussagenentstehung im Produktionsprozess deutscher Kinofilme wirken und welche Regeln der Wirklichkeitskonstruktion in diesem Medium in der Folge zugrunde liegen.

10 Uwe Schimank, »Handeln in Konstellationen. Die reflexive Konstitution von handelndem Zusammenwirken und sozialen Strukturen«, in: Klaus-Dieter Altmeyden, Thomas Hanitzsch und Carsten Schlüter, *Journalismustheorie. Next Generation. Soziologische Grundlegung und theoretische Innovation* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007), 121–122.

Mittelpunkt und schlägt, so wird es häufig auf den Punkt gebracht, eine Brücke zwischen akteurszentrierter Soziologie und Systemtheorie. Individuelle oder kollektive Akteur:innen haben hier spezifische Interessen, verfügen über bestimmte Ressourcen und Einflusspotenziale und entwickeln so eine Strategie für die Durchsetzung ihrer Ziele. Da sie in ihrem Handeln aber stets auf andere Akteur:innen treffen (weil sich ihre Interessen überschneiden, weil sie sich Ressourcen teilen bzw. um dieselben Güter konkurrieren oder weil sie sich schlichtweg im Weg stehen), passen sie ihre Handlungsstrategie fortlaufend an. Dies geschieht entsprechend ihren »Akteurfiktionen«¹¹, also ihrem Wissen über die Interessen und Ressourcen der übrigen Akteur:innen, sowie über die Funktionslogik der sozialen Teilsysteme, denen sie jeweils angehören. Gewiss fallen hierunter etwa auch Fiktionen vom Publikum¹², wenngleich dieses wohl auch gemäß den »Akteurfiktionen« keine homogene Entität darstellt, sondern in verschiedene Teil-Publika bzw. spezifische Zielgruppen zerfällt.

Das Zustandekommen deutscher Kinofilme vollzieht sich diesem Blickwinkel zufolge in einer Aneinanderreihung von Konstellationen von in vielerlei Hinsicht miteinander konkurrierenden Akteur:innen, die sich gegenseitig beobachten, beeinflussen und ihr Handeln notgedrungen aufeinander abstimmen, wobei zu diesen neben den traditionell am Produktionsprozess beteiligten Sektoren auch die Filmförderung als wichtigster Finanzier und das Fernsehen als oftmals beinahe ebenso wesentlicher Koproduktionspartner zählen. Der Fokus des Beitrags soll gleichwohl in erster Linie auf die Kommunikator:innen im Filmschaffen gerichtet werden sowie auf die Strukturdimensionen, in die ihr Konkurrieren in unsicherer Situation eingebettet ist und die es prägt. Als Kommunikator:innen werden hier Akteur:innen aus den Bereichen Drehbuch, Regie und Produktion verstanden, die Aussagen öffentlicher Kommunikation bereitstellen, dabei an vorderster Stelle schöpferisch und gestaltend tätig sind und so eine Schlüsselposition im Kommunikationsprozess einnehmen¹³. Die Strukturdimensionen umfassen in Anlehnung an Schimank erstens die Konstellationsstrukturen (»Können« der Film-Kommunikator:innen, dazu gehören insbesondere Handlungs-routinen, aber etwa auch eingespielte Konkurrenzverhältnisse, außerdem Sozialisationsmuster und Ressourcen), zweitens die Erwartungsstrukturen (»Sollen« der Film-Kommunikator:innen, zu verweisen ist hier vor allem die formellen und informellen Anforderungen seitens

11 Uwe Schimank, »Gesellschaftliche Teilsysteme als Akteurfiktionen«, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 40 (1988): 631.

12 Vgl. Tobias Werron, »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der »Soziologie der Konkurrenz«, in: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), *Georg Simmels große »Soziologie«. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren* (Bielefeld: Transcript, 2011), 227–258.

13 Vgl. Gerhard Maletzke, *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik* (Hamburg: Hans-Bredow-Institut, 1963), 43.

des Fördersystems) und drittens die Deutungsstrukturen (»Wollen« der Film-Kommunikator:innen, das heißt ihre evaluativen und kognitiven Orientierungen, zum Beispiel ihr Rezeptwissen für eine erfolgreiche Förderung).¹⁴ Wohlgemerkt adressiert dieser theoretische Zugriff mit größtmöglicher Kontextualisierung nicht nur die Konkurrenzpraxis der Filmschaffenden. Er rückt dabei die Bewertungs- und Vergleichspraxis der Filmförderung und des Fernsehens sowie deren Strukturierungsleistung¹⁵ mindestens ebenso sehr in den Fokus.

Materialgrundlage für die Ermittlung der Wettbewerbslogiken im deutschen Filmschaffen sind vor allem 103 Expert:inneninterviews mit Vertreter:innen aller für die Entstehung von Kinofilmen in Deutschland als zentral erachteten Akteur:innen, welche zwischen 2013 und 2020 geführt wurden.¹⁶ Das Sample orientierte sich an der theoretischen Sättigung und umfasste zunächst sieben Drehbuchautor:innen, 42 Regisseur:innen (von denen etwa die Hälfte auch Drehbücher schreibt) sowie 19 Produzent:innen, die sich jeweils nach Geschlecht, Alter, kulturellem Hintergrund und Ausbildung (Filmhochschulabsolvent:innen vs. Quereinsteiger:innen), aber auch mit Blick auf die Ausrichtung ihrer Arbeit (Mainstream vs. Arthouse) und ihren bisherigen Erfolg (künstlerisch vs. kommerziell) unterscheiden. Interviewt wurden außerdem sechs Vertreter:innen von großen und kleinen Verleihfirmen, sieben Kinobetreiber:innen (sowohl Multiplex als auch Programm kino) und fünf Festival-Verantwortliche, ferner zwölf Angehörige nationaler und regionaler Fördereinrichtungen sowie fünf TV-Redakteur:innen im Bereich Kino-Koproduktion. Flankiert wurden die Expert:inneninterviews von mehreren Dutzend Dokumenten, darunter Statistiken, Stellungnahmen von Branchenverbänden, offene Briefe, Thesenpapiere, Protokolle von Diskussionsveranstaltungen und journalistische Artikel. Die Erhebung und die Auswertung des Materials erfolgten gemäß dem hier vertretenen Verständnis von theoriegeleiteter qualitativer Forschung mithilfe eines Kategoriensystems.¹⁷

Die Befunde, die im Folgenden entlang der drei Strukturdimensionen (Konstellations-, Erwartungs-, Deutungsstrukturen) präsentiert werden, machen in vielerlei Hinsicht deutlich, dass die fortwährende direkte oder indirekte Interaktion mit dem Filmförderungssystem dem Wettbewerb unter Filmschaffenden in Deutschland eine besondere Note verleiht und dass das spezifische Zusammenspiel aus

14 Schimank, »Handeln in Konstellationen«, 125–127.

15 Vgl. Bettina Heintz, »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.« Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 45 (2016): 316–318.

16 Interviewer:innen waren neben dem Autor des Beitrags auch Studierende am Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung der Ludwig-Maximilians-Universität München.

17 Vgl. Maria Löblich, »Theoriegeleitete Forschung in der Kommunikationswissenschaft«, in: Stefanie Averbek-Lietz und Michael Meyen (Hg.), *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft* (Wiesbaden: Springer VS, 2016), 75–77.

Akteurskonstellationen und sozialen Strukturen im Filmproduktionsprozess auch der Aussagenentstehung in diesem Medium eine vereinheitlichende Richtung vorgibt.

Konstellationsstrukturen

Zweifelsohne kommt Drehbuchautor:innen und Regisseur:innen eine Schlüsselrolle im Kommunikationsprozess von Filmen zu, zumal Autor:innenfilme in Deutschland nicht bloß eine Nische besetzen und Regie-Angehörige oft an der Produktionsplanung sowie an der Postproduktion beteiligt sind. Ihren Ausgang nimmt die filmische Aussagenentstehung dennoch in aller Regel bei Produzent:innen, die die Grundidee für einen Stoff haben oder sich die Rechte an einem Stoff sichern und dann nach den passenden Kreativen suchen (»Aus einem mir unaufgefordert zugesandten Drehbuch wurde noch nie ein Film«, war in den Expert:inneninterviews mehrmals fast wortgleich zu hören) sowie fortan gewöhnlich von der Buchentwicklung bis zur Fertigstellung des Films das letzte Entscheidungsrecht haben. Nichtsdestotrotz ist die Machtposition dieses Akteurs in Deutschland begrenzt, da es kein echtes Studiosystem gibt und die meisten Produktionsunternehmen nur einen bis zwei Kinofilme pro Jahr herstellen. Zu den Akteurskonstellationen im Filmentstehungsprozess zählen außerdem rund 120 größtenteils mittelständische Verleihfirmen, die häufig schon in der Entwicklungsphase eine Distributionszusage abgeben, welche heiß umkämpft ist (»Wir bekommen im Jahr 200 bis 300 Drehbücher zugeschickt, die wir uns genauer ansehen«, so ein Interviewpartner aus dem Verleih-Sektor), und die dann genauso Mitsprache geltend machen. Zu nennen sind ferner über 1200 Kinobetriebe als wichtigste kommerzielle Verwerter, wenngleich diese am stärksten von den gegenwärtigen Umbrüchen der Branche (Stichwort: Home Entertainment) betroffen sind und die Mehrheit der nationalen Filmproduktionen weniger für Multiplexe und Kinoketten im Mainstream-Bereich als vielmehr für kleinere Filmtheater mit begrenzten Kapazitäten infrage kommt. Nicht unerwähnt bleiben dürfen überdies Festivals, die für die Markteinführung gerade von kleineren Filmproduktionen mit hohem künstlerischem Anspruch wesentlich sind und den präsentierten Filmwerken ein hohes Maß an Aufmerksamkeit verschaffen, dem kompetitiven Charakter der Branche aber nur noch eine weitere Stufe hinzufügen.¹⁸

Dessen ungeachtet müssen die Film-Visionen der für Drehbuch und Regie Verantwortlichen schlussendlich nicht nur von Produzent:innen, Verleihfirmen und Kinounternehmen sowie eventuell Festival-Kurator:innen gutgeheißen werden. Realisiert werden und ein Publikum finden können sie in den allermeisten Fällen erst, wenn zudem die

Filmförderung beträchtliche Mittel zur Verfügung stellt, denn rund die Hälfte des Budgets eines deutschen Kinofilms von durchschnittlich drei bis fünf Millionen Euro stammt aus Fördertöpfen. Dies unterstreicht zum einen den hohen Stellenwert der Förderinstitutionen als Gatekeeper in den Konstellationsstrukturen im deutschen Filmschaffen (»Wenn die Förderung einen Film nicht finanziert, fällt ein Baustein weg, der sich kaum woanders finden lässt«, hielt ein Filmemacher im Interview fest), zumal die eingereichten Förderanträge (um die 900 pro Jahr bei einer regionalen Fördereinrichtung) die zur Verfügung stehenden Mittel stets um ein Vielfaches übersteigen. Zum anderen wird dadurch plausibel, warum die Anträge üblicherweise auf mehrere Förderstellen verteilt werden und so idealerweise eine Kettenreaktion entsteht. Das heißt, dass sich die Produzent:innen in den »Förderdschungel« mit einem Dutzend Finanzierungsquellen begeben und fast immer »Fördertourismus« betreiben, also gleichzeitig oder nacheinander bei mehreren Fördereinrichtungen vorstellig werden und flexibel sein müssen, was etwaige Umstrukturierungen in der Produktionsplanung angeht (»Wir kombinieren alle Förderungen, die für uns sinnvoll sind: Filmförderungsanstalt, Deutscher Filmförderfonds und FilmFernsehFonds Bayern, wenn möglich auch Baden-Württemberg und Nordrhein-Westfalen«, erklärte eine Interviewpartnerin exemplarisch). Nicht selten werden darüber hinaus, um weitere Geldquellen zu erschließen oder für europäische Förderprogramme (MEDIA, Eurimages) infrage zu kommen, strategische Koproduktionsverträge im Ausland geschlossen. Abgesehen von automatischen Förderinstrumenten wie etwa der Referenzfilmförderung auf Basis des kommerziellen bzw. künstlerischen Erfolgs des Vorgängerfilms befindet über die selektive Projektfilmförderung in Form von bedingt rückzahlbaren Darlehen dann gewöhnlich eine Expert:innenkommission, deren Mitglieder größtenteils aus der Branche rekrutiert werden (Angehörige des Fernsehens etwa sind genauso vertreten wie, bei den Länder-Förderungen, Abgesandte der Politik). Entschieden wird in einem dreistufigen Verfahren (schnelle Abstimmung für ein erstes Meinungsbild, Einzeldiskussion und erneute Abstimmung, Festsetzung der Förderhöhe) mit Zweidrittelmehrheit hinter verschlossenen Türen. Nur durch diese Diskretion sei, so die einhellige Meinung der interviewten Gremienangehörigen, der freie Meinungsaustausch auch tatsächlich zu gewährleisten.

Hinzu kommt, dass für die noch verbleibende Lücke im Budget nach Möglichkeit schon zu einem frühen Stadium im Filmproduktionsprozess die TV-Lizenz an Fernsehveranstalter veräußert wird, was zudem oftmals als Voraussetzung für die Beantragung von Fördergeldern gilt und der Konkurrenz der Filmschaffenden um Fördergelder zusätzlich Ausdruck verleiht. Denn bei diesem Akteur findet notgedrungen wieder ein strikter Selektionsprozess statt, schließlich übertrifft die Nachfrage auch hier bei Weitem die zur Verfügung stehenden

Etats. Besonders drastisch fällt der Ansturm auf die Nachwuchsfilm-Redaktionen der öffentlich-rechtlichen Sender aus, die jährlich Projekt-Einreichungen im vierstelligen Bereich erhalten. Doch auch jenseits davon sind die Kino- oder Fiction-Abteilungen der Fernsehsender bzw. ihrer Tochtergesellschaften ein nicht zu unterschätzendes Nadelöhr, vor dem viele Filmemacher:innen stehen (»Wenn der Sender kein Interesse signalisiert, kannst du die meisten Projekte schon bei der Geburt begraben«, hielt ein Filmemacher im Interview stellvertretend fest). Darüber hinaus geht das Fernsehen aber keine finanzielle Beteiligung ein, ohne im Gegenzug nicht wesentliche Koproduktionsrechte zu erhalten. Und auch hier erfolgt der finale Vertragsschluss erst auf Basis eines von allen Seiten abgesegneten Drehbuchs.

Aufschlussreich ist an dieser Stelle auch, wer vor den Instanzen Filmförderung und insbesondere Fernsehen konkurriert. So offenbaren die Interviews, dass die Kommunikator:innen deutscher Kinofilme fast ausnahmslos der oberen Mittelschicht entstammen und einen Familienhintergrund aufweisen, in der die Entscheidung für eine Tätigkeit in der Filmbranche nicht nur ideell Unterstützung erfahren hat. Die meisten von ihnen absolvierten dann ein Studium an der Filmhochschule, einer oft staatlichen und wiederum stark zugangsbeschränkten Ausbildungsstätte, die es nur an sehr wenigen Standorten gibt, was den Wettbewerb bereits früh beginnen lässt und die Elitisierung der Branche zugleich weiter befördert. Dort sammelt der Nachwuchs zwar das nötige Startkapital für den Berufseintritt, wird aber auch mit den Interaktionsroutinen des Filmemachens vertraut gemacht und zu konformem Verhalten angeleitet (»Unsere Augen werden bloß auf diesen engen Produktionskontext gerichtet«, fasste ein Regisseur und Autor die Situation zusammen). Realität wird eine Berufstätigkeit im Bereich Kinofilm trotzdem lediglich für einen Bruchteil der Hochschulabsolvent:innen, die jährlich aus den Studiengängen Drehbuch, Regie und Produktion auf den Markt gelangen, und im Wettbewerb behaupten kann sich nur, wer in den Förder- und Sendergremien ein Mindestmaß an Reputation vorzuweisen hat (wenigstens einen Kinofilm mit Publikumserfolg oder Auszeichnungen). Finanziell lohnend ist das Filmemachen aber selbst dann nur in den wenigsten Fällen, viel öfter werden dagegen prekäre Arbeitsverhältnisse in Kauf genommen (etwa auch, weil man eine Geschichte bzw. einen Film eben nicht verlieren möchte). Und deutlich weisen die Befunde außerdem darauf hin, dass es dem Fördersystem bislang genauso wenig wie der Filmindustrie gelungen ist, Geschlechtergerechtigkeit und Diversität hinter der Kamera zu verwirklichen. »Oft bekommen wir weniger Geld für die Umsetzung der Filme oder man traut uns vielleicht auch nicht zu, im hohen Budgets umzugehen«, sagte etwa eine Arthouse-Filmemacherin im Interview, und eine Kollegin, ihrerseits Regisseurin, Autorin und Produzentin, fügte hinzu: »Damit Frauen an die gleiche Position wie Männer kommen, damit ihnen der zehn oder 20 Millionen Euro

teure Film anvertraut wird, müssen sie noch viel tougher sein.« In der Tat haben Studien wiederholt gezeigt, dass weibliche Filmschaffende nicht nur unterrepräsentiert sind, sondern auch schlechter bezahlt werden, geringere Fördersummen erhalten, mit niedrigeren Budgets arbeiten und sich mit kleineren Kinostarts begnügen müssen.¹⁹

Erwartungsstrukturen

In den Konkurrenzkonstellationen treffen durch die Interaktion zwischen verschiedenen Teilsystemen auch unterschiedliche Zielsetzungen bzw. Ansprüche aufeinander, die Einblick geben, nach welchen Kriterien die Mittel für die Finanzierung, Produktion und Distribution von Kinofilmen verteilt werden und wie dabei dem Problem der Unsicherheit begegnet wird. Quantifizierende Leistungsvergleiche²⁰ kommen in der hier zutage tretenden Bewertungs- und Vergleichspraxis gleichwohl, so scheint es, kaum zur Anwendung. Ein wesentlicher Bestandteil dieser Erwartungsstrukturen, mit Schimank gesprochen, ist das Gebot der Wirtschaftlichkeit. Dies bezieht sich zunächst auf Produzent:innen, die sich zwar als kreative Kompliz:innen sehen, aber ebenfalls Risikoabwägungen treffen und deshalb bei der Entscheidung für oder gegen ein Projekt sowie bei der Projektentwicklung stets das Kommerzielle, die Zielgruppe und das (internationale) Angebot im jeweiligen Segment im Blick behalten (»Wir setzen uns immer mit der Marktrealität auseinander«, führte eine Angehörige dieser Berufsgruppe aus). Aus der Perspektive der Filmautor:innen und Regisseur:innen werden ihnen jedoch genau deshalb Mutlosigkeit und Vorbehalte gegenüber schwierigen oder provokanten Stoffen attestiert (»Die haben Angst, sich zu weit aus dem Fenster zu lehnen«, sagte ein Interviewter), und nicht selten beginne dies schon bei der Zusammenstellung des Teams (»Produzenten arbeiten lieber mit jemandem, der schon erfahrener ist«, gab eine andere Gesprächspartnerin zu Protokoll). Das Gebot der Wirtschaftlichkeit ist dann aber genauso konstitutiv für Verleihfirmen, die unabhängig von ihrer Ausrichtung auf Gewinnmaximierung aus sind und Filmprojekte folglich nach deren Marktpotenzial und Profitabilität bewerten (»Da geht es leider letztendlich fast nur ums Geld«, erklärten die Interviewten aus diesem Bereich fast unisono). Und sicherlich gilt es nicht weniger für Kinobetriebe, die bezüglich ihrer Programmpolitik ebenso auf das Publikum verweisen, in Zeiten nie dagewesener Umsatzbrüche mehr denn je dem Bewährten folgen und gerade bei deutschen

19 Vgl. Skadi Loist und Elizabeth Prommer, »Gendered production culture in the German film industry«, *Media Industries* 6 (2019): 98–102; Elizabeth Prommer und Christine Linke, *Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen* (Köln: Halem, 2019), 101–119.

20 Vgl. Bettina Heintz, »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«, *Zeitschrift für Soziologie* 39 (2010): 167–174.

Produktionen das Signal aussenden, statt Experimente lieber erprobte Genres, herkömmliche Stoffe und bekannte Gesichter zeigen zu wollen («Man kann nicht immer nur das spielen, was man selbst gut findet», machte ein Filmtheaterleiter seinerseits deutlich).

Rentabilität spielt gewiss auch bei der Bewertungs- und Vergleichspraxis der beiden wichtigsten Finanziers deutscher Kinofilme eine Rolle. Bezogen auf das Fernsehen, das sein Kino-Engagement in erster Linie als Investition ins eigene Programm betrachtet, bedeutet das dann etwa, dass die öffentlich-rechtlichen Sender die Grundversorgung und den Kulturauftrag – beides ist im Rundfunkstaatsvertrag festgeschrieben – sowie die Akzeptanz der Zuschauer:innen hochhalten. Bevorzugt werden demzufolge Stoffe, die Anspruch auf Aktualität und Relevanz haben («Unser Ziel ist ein Archiv der Gegenwart. Das heißt, unsere Filme sollen im Grunde zeigen: Was beschäftigt die Leute in diesem Jahr? Was finden sie interessant? Gesellschaftlich und politisch», wurde aufseiten dieses Akteurs exemplarisch verlautbart). Neben Kriterien wie dem Aufbau der Geschichte, den Figuren, der Ästhetik und dem Cast fließt in die Projektbewertung aber auch der Sendeplatz mit ein, und klar fiel in den Interviews ebenfalls die Absage an bestimmte Stoffe und Genres aus: kein Horror, keine Erotik, keine klassischen Krimis und zum Beispiel auch keine Historienfilme über den Zweiten Weltkrieg. Darüber hinaus betonten die befragten Verantwortlichen der Sender ihr Ansinnen, bei Gemeinschaftsproduktionen auch wirklich die Kinologik nach vorne zu bringen und Filmtalente mit innovativer Handschrift zu fördern, die im Idealfall dann, so brachte es eine Nachwuchsfilm-Redakteurin auf den Punkt, »den nächsten *Toni Erdmann*« machen sollten.

Viele Film-Kommunikator:innen beurteilen die enge Verflechtung von Kino und Fernsehen gleichwohl als negativ. Folgt man einem Thesenpapier von Edgar Reitz anlässlich des Kongresses »Zukunft deutscher Film« im Rahmen des *Lichter Filmfests* 2018 in Frankfurt am Main, sei das Fernsehen aufgrund der De-facto-Notwendigkeit einer Sender-Zusage für den Erhalt von Filmförderung auf einmal der wichtigste »Entscheider, welcher Film im Land produziert wird und welcher nicht«, was zur Folge habe, dass sich die Zielsetzungen dieses Akteurs auch in allen Filmen wiederfänden.²¹ Von den Interviewpartner:innen wurde hier dagegen vor allem moniert, dass die Redakteur:innen der öffentlich-rechtlichen Sender übermäßig der Einschaltquote hinterherliefen, also vorrangig auf Kino-Koproduktionen setzten, die für eine möglichst breite und generationenübergreifende Zielgruppe attraktiv seien, und dass sie zugleich wiederum Angst hätten, an Tabus zu rütteln und von den gesellschaftlich relevanten Gruppen, welche die Sender in den Aufsichtsräten kontrollierten, zur Rechenschaft gezogen zu werden. Kritisiert wurde außerdem, dass das Fernsehen allen

21 Edgar Reitz, »4 Thesen zur Erneuerung der Filmkultur«, 2018.

Beteuerungen zum Trotz zu wenig Rücksicht auf die Kinoverwertung eines Films nehme und schon bei der Auswahl eines Projekts zu sehr auf dessen inhaltliche Relevanz sowie auf festgeschriebene Formatvorgaben achte.

Priorität der Filmförderung ist dann einerseits die Stärkung der Wirtschaftlichkeit und Leistungsfähigkeit des nationalen bzw. regionalen Filmstandorts. Deshalb wird der Fokus auf große, im ökonomischen Sinn erfolgversprechende Filmproduktionen gerichtet, die nicht nur an der Kasse gut abschneiden und dem System Einnahmen bescheren (über die Rückzahlung von Darlehen oder, im Fall der Filmförderungsanstalt, über die sogenannte »Filmabgabe«, die Kinobetriebe und alle übrigen Filmprogrammanbieter entrichten), sondern infolge von Großaufträgen auch Effekte erzielen, was insbesondere für die Förderprogramme der Länder gilt. Andererseits sollen als Beitrag zu einer lebendigen deutschen Filmkultur künstlerisch herausragende Projekte unterstützt werden, die später auf dem Festival-Parcours reüssieren oder Preise gewinnen. Verbunden ist damit auch das Anliegen, mittels der Gewährleistung eines qualitativ hochwertigen Filmangebots einen Beitrag zur Identitätsbildung, zur gesellschaftlichen Integration und zur Reflexion zu leisten. Laut Monika Grütters, Staatsministerin für Kultur und Medien von 2013 bis 2021, zielt die kulturelle Filmförderung insbesondere auf anspruchsvolle Produktionen und innovative Formate, denn »nur so entsteht Fortschritt, nur so, mit kritischen Positionen, halten wir unsere Demokratie wach«.²² Diese wirtschafts- und kulturpolitischen Maßgaben, die auf zwei unterschiedliche Anerkennungsökonomien verweisen, sind im Filmförderungsgesetz und beinahe wortgleich in den Richtlinien der Länder-Förderungen kodifiziert, und dort ist etwa auch wieder von inhaltlicher, historischer oder gesellschaftlicher Relevanz die Rede.²³

Die Diskussions- und Entscheidungsgrundlage in den Kommissionsitzungen bilden darauf aufbauend das eingereichte Drehbuch bzw. der Stoff, die geplante Machart und die Zielgruppe, ferner das »kreative Paket«, also die Beteiligten und ihre Reputation (»Gerade im Bereich Family Entertainment kann man davon ausgehen, dass das mit bestimmten Produzenten und bestimmten Regisseuren funktionieren wird«, meinte ein Gremienangehöriger), sowie die Produktionsparameter einschließlich des erwarteten Standortnutzens. Dass für die Einschätzung der Erfolgswahrscheinlichkeit eines Projekts, um weiter Unsicherheit zu reduzieren, der Erfahrungsschatz mit in der Vergangenheit geförderten Filmvorhaben wesentlich ist, sei an dieser Stelle betont. Dementsprechend versicherten die Vertreter:innen der

22 Zitiert nach Tobias Kniebe, »Wir wollen das Kino unterstützen«, *Süddeutsche Zeitung Online*, 30.07. 2019.

23 Vgl. »Förderleitlinien der Film- und Medienstiftung NRW«, Film- und Medienstiftung NRW, zugegriffen am 30. April 2024, <https://www.filmstiftung.de/wp-content/uploads/2019/05/F%C3%B6rderleitlinien.pdf>.

Filmförderung, mittels vergleichbarer Filmarbeiten prognostizieren zu können, ob ein Film Aussicht auf eine erfolgreiche Verwertung habe, also vermutlich hohe Kinobesucherzahlen erziele, die Chance auf eine Festival-Programmierung besitze oder für Preise infrage komme. »Wir beobachten, wie die von uns geförderten Filme ankommen«, gab ein Interviewpartner dazu Einblick, »und versuchen daraus für die nächsten Entscheidungen Erkenntnisse abzuleiten«. Das könne dann aber auch heißen: »So einen ähnlichen Film haben wir schon mal gefördert, der hat gar nicht funktioniert, insofern Vorsicht vielleicht bei einem vergleichbaren neuen Projekt.« Betont wurde in den Interviews außerdem, dass in den Kommissionen viel Fachkenntnis zusammenkomme, ihre Mitglieder absolut unabhängig agierten und das Vorgehen stets von höchster Sorgfalt geprägt sei, bisweilen auf Kosten der Effizienz. »Wir versuchen jedes Projekt als eigenständigen Vorschlag zu sehen. Mit allem Respekt, mit aller Fantasie und mit allem Vertrauen in die Macher«, war von einer anderen Gesprächspartnerin zu hören. Doch mute es manchmal wie eine »Quadratur des Kreises« an, schließlich stehe nicht unbegrenzt Geld zur Verfügung, sodass man gar nicht umhin komme, nach den »Perlen in den Anträgen« zu suchen.

Auch hier zeigten die Film-Kommunikator:innen ein großes Problembewusstsein, als es darum ging, die Förderpraxis zu bewerten. Kritik wurde vor allem laut aufgrund der allzu sehr auf Regionaleffekte bedachten Länder-Förderungen (»Es droht das Menetekel: Schreibt das Drehbuch doch um auf Berlin«), der »Tendenz, sich immer weiter nach dem Markt zu strecken«, und der Konsensorientierung in den Gremien. Filmstoffe würden demnach von den Förderstellen als »zu radikal, zu sexuell, zu weiblich«²⁴ abgetan, die Vorstellungen der Förder:innen würden »immer konservativer, ängstlicher und kulturspießiger« und Verantwortung übernähmen sie nur noch für Feel-Good-Komödien sowie den »Problemfilm, der gemacht werden muss und zwar möglichst konventionell«. Wenig anders hält das von vielen namhaften Filmschaffenden verfasste Abschlusspapier des erwähnten Kongresses »Zukunft deutscher Film« fest, dass es dem »Gremienfilm« an »Ecken und Kanten« fehle und nur das durchgewinkt werde, was von »etablierten« Filmemacher:innen komme oder an »Bestehendes« anknüpfe. Für »das Extreme, das Ungewöhnliche, das Bodenlose oder das ästhetisch Innovative« fließe indes kein Geld.²⁵

Aus Sicht mancher Gesprächspartner:innen sei diese Problemlage auch für die Vergabep Praxis beim *Deutschen Filmpreis* charakteristisch, dem mit drei Millionen Euro höchstdotierten deutschen Kulturpreis,

24 Zitiert nach Filmfest München, »Filmmakers Live – Auf Festivals geliebt, im Kino nicht wahrgenommen. Zukunftsaussichten des deutschen Films. Panel-Diskussion«, 29. Juni 2016.

25 Lichter Filmfest Frankfurt International, »Frankfurter Positionen zur Zukunft des deutschen Films. Ergebnispapier«, 2018.

der auch ein Förderinstrument darstellt (die aus dem Etat der Bundesregierung stammenden Preisgelder sind zweckgebunden, müssen also in künftige Projekte investiert werden). Die wirklich bahnbrechenden Produktionen eines Jahres fielen bei der Abstimmung der mehr als 2000 Mitglieder der *Deutschen Filmakademie* nämlich häufig durch das Raster und demnach würde dem »Förderfilm« auch an dieser Stelle nichts entgegengesetzt. Und wie es darüber hinaus scheint, können auch wichtige deutsche Filmfestivals oft nur auf dem Papier als Gegengewicht dazu gelten. Gerade die *Internationalen Filmfestspiele Berlin*, Deutschlands A-Filmfestival, orientieren sich als staatlich bezuschusstes Flaggschiff des nationalen Filmschaffens in ihrer Ausrichtung und Programmpolitik primär an den Zielsetzungen der Filmindustrie und Filmpolitik.²⁶

Deutungsstrukturen

Die für die Entstehung deutscher Kinofilme typischen Akteurskonstellationen und die Ansprüche, mit denen die Film-Kommunikator:innen konfrontiert sind, machen sich, Schimank weiter folgend, in ihren evaluativen und kognitiven Orientierungen ebenso bemerkbar wie in ihrer konkreten Konkurrenzpraxis. Zu den vorherrschenden Deutungsstrukturen gehört zunächst aber ein ganz spezifischer Blick auf Situationen des Scheiterns. So ist, wie von den Interviewten öfter verlautbart wurde, die Erfahrung von »Niederlagen« und »Rückschlägen« vor allem zu Karrierebeginn fast immer gepaart mit einem Gefühl von »Dankbarkeit« (über das »Wohlwollen anderer Leute«) und von »Stolz«, es letzten Endes doch geschafft und gegenüber Mitstreitenden mehr Durchhaltevermögen an den Tag gelegt zu haben (»Entscheidend ist, dass man sich länger durchbeißen kann«). Und obwohl angenommen werden könnte, dass die individuellen Motivlagen künstlerisch bzw. kreativ tätiger Akteur:innen heterogen sind, fiel ebenfalls das in den Interviews zutage tretende Selbstverständnis überraschend einheitlich aus: Während bloß wenige Autorenfilmemacher:innen die Ästhetik oder Emotionalität ihrer Arbeit in den Mittelpunkt rückten und sagten, sie verfolgten keinen pädagogischen oder didaktischen Ansatz (»Der Film ist nicht Mittel zum Zweck«, brachte es eine Interviewpartnerin auf den Punkt), sieht die große Mehrheit der Interviewten aus den Bereichen Drehbuch, Regie und Produktion ihre Aufgabe in der Themensetzung oder Aufklärung über gesellschaftlich relevante Sachverhalte, verbunden mit dem festen Glauben an die Wirkungsmacht des Mediums Film. Aber dennoch vollzieht sich auch das Ansinnen, den Unterhaltungscharakter von Kinofilmen mit einem ernsthaften Diskurs zu verbinden, lediglich in einem eng abgesteckten Rahmen.

Die Kenntnis über die Ziele und Ressourcen der übrigen Akteur:innen im Filmproduktionsprozess hat nämlich zum einen aufseiten der Film-Kommunikator:innen ein hohes Maß an Pragmatismus und Kompromissbereitschaft zur Folge. Als noch entscheidender erscheint zum anderen allerdings, dass die Konkurrenzkonstellationen und die Dynamiken, die sich daraus ergeben, eine Form von Reaktivität bedingen, bei der vor allem die Ansprüche des Fördersystems gemäß der Vorstellung von Akteurfiktionen schlichtweg, ob gutgeheißen oder nicht, antizipiert werden. Schon auf der Filmhochschule verinnerlicht der Film-Nachwuchs einen gewissen Erfolgszwang – den Gedanken, die einmalige Chance, sich auf dem Markt zu positionieren, unbedingt nutzen zu müssen – und entwickelt so anscheinend ein klares Gespür dafür, wie ein deutscher Kinofilm beschaffen zu sein hat, um wohlwollend aufgenommen zu werden, worin Konsens besteht und wofür das Fördersystem am ehesten Geld zur Verfügung stellt. Schon Studierende würden »damit gepeitscht, was sich die eine oder andere Filmförderungsecke möglicherweise im Kino so vorstellt«, monierte ein Regisseur und langjähriger Branchenbeobachter, während ein anderer Gesprächspartner aus dem Bereich Drehbuch und Regie überspitzt festhielt, als Abschlussfilme seien eigentlich nur auf ihren pädagogischen Gehalt bedachte Coming-of-Age-Geschichten erwünscht. Ohne Zweifel nehmen der Druck sowie die Gefahr des Misserfolgs nach dem Kinodebüt weiter zu, was den Interviewten zufolge dann erst recht bedeutet, dass Drehbücher beispielsweise unter Berücksichtigung des heimischen Kinomarktes geschrieben werden und das eigene Projekt immer mit der aktuellen deutschen Kinolandschaft abgeglichen wird – mit den Arbeiten der Konkurrenz und entlang der Frage, was der Stoff noch braucht, damit er zu diesem Partner oder zu jener Förderung passt. Man sei »beim Schreiben und Entwickeln« nun mal »in den Gesetzmäßigkeiten der Branche gefangen«, beschrieb ein Filmemacher und Produzent die offenbar gängige Strategie der Filmentstehung in Deutschland. Man wisse durchaus, »was man in diesem System tun kann, um Geld zu bekommen«, und erfülle damit »Erwartungshaltungen, ohne dass diese überhaupt bewusst formuliert sein müssen«.

Dass Filmprojekte strategisch aufgestellt werden und dabei den Ansprüchen des Filmfördersystems von vornherein Genüge zu leisten versucht wird, gilt genauso für die Zusammenstellung des Gesamtpakets einer Filmproduktion mit allen künstlerischen und wirtschaftlichen Komponenten. Dies betrifft natürlich den gewählten Stoff und das Drehbuch (und heißt dann etwa: die Grenze zwischen den Subfeldern Arthouse und Mainstream wahren, Genrekonventionen einhalten und ›Themenfilme‹ »geschmackvoll« und »ernst« angehen), aber mindestens ebenso die Zusammenstellung eines möglichst erfahrenen und renommierten Teams einschließlich namhafter Besetzung (für bessere Förderaussichten genügt mitunter aber auch schon ein bekannter Name) sowie das Signalisieren günstiger Marktbedingungen mit entsprechenden

Verwertungspartnerschaften. Als probates Rezept für das Schnüren des Pakets gilt darüber hinaus, das wurde bereits angedeutet, beim Herstellungs- und Drehplan den regionalen Förderadressen gebührend Geltung zu verschaffen (und unter Umständen Kooperationen im jeweiligen Bundesland einzugehen) sowie die beantragten Fördersummen ausgewogen zu verteilen. »Die meisten Förderungen sind Gremient-scheide, die meisten Förderungen sind fernsehbeeinflusst, die meisten Förderungen haben Wirtschaftseffekte. Da stellen sich Aufgaben, mit denen man umgehen muss, wenn man ein Projekt einreicht«, fasste ein Produzent die Situation zusammen. Resümiert man die Aussagen aus den Interviews mit den Film-Kommunikator:innen, geht es jedoch auch sonst auf zahlreichen Pitch-Terminen mit potenziellen Projekt-beteiligten und Finanziers darum, das eigene Projekt zu präsentieren und es zu bewerben, sich schon zu einem frühen Zeitpunkt inhaltliche Fragen gefallen zu lassen und mit einer ganzen Argumentationskette herauszuarbeiten, wie man welche Zielgruppe erreichen wolle, an welche bewährten Vorbilder man damit anknüpfen könne oder inwiefern sich das Vorhaben von anderen bereits existierenden und möglicherweise weniger erfolgreichen Filmarbeiten unterscheide – eine Praxis, die das System der Filmförderung alles andere als außer Kraft zu setzen vermag.

Solche und ähnliche Handlungsstrategien sind aufseiten der Filmschaffenden trotzdem nicht immer von Erfolg gekrönt. Auch spricht einiges dafür, dass ein derartiger »vorausseilender Gehorsam«²⁷ tendenziell weniger erforderlich ist bei Kinofilmen, die innerhalb eines kleinen oder mittleren Budgets bleiben. Und zu leugnen ist ebenso wenig, dass hoch angesehene Kommunikator:innen deutscher Kino-filme geringere Schwierigkeiten haben, die Förder- und Sendergremien von ihren Projekten zu überzeugen. Festzuhalten ist angesichts der be-schriebenen Wettbewerbslogiken dennoch, dass es vor allem mit der künstlerischen Unabhängigkeit im deutschen Filmschaffen nicht allzu weit her ist. »Es gibt viele Sachen, die ich gern erzählen würde. Aber die will keiner hören«, gab insofern eine Filmautorin zu Protokoll. Auch berichteten gestandene Produzent:innen davon, dass sie sich häufig ge-zwungen fühlten, fertige Geschichten zu verwerfen, weil sie dafür keine Finanzierungschance sähen. Und ein Regisseur schlussfolgerte: »Als Künstler darfst du also immer nur so tun, als wärst du eigenwillig. In Wirklichkeit musst du versuchen, an den Zeitgeist anzudocken.«

Fazit

Gewiss mag argumentiert werden, dass das System der Filmförderung einen ausschließlich privatwirtschaftlichen Wettbewerbsdruck im deutschen Filmschaffen in mancher Hinsicht abmildert. Arthouse-Dramen und Nachwuchsfilme etwa lassen sich leichter finanzieren,

vergleichsweise aufwendige Produktionen können großzügiger budgetiert und herausgebracht werden, ja sogar die Fortexistenz der Kino- und Filmbranche in ihrer gegenwärtigen Form scheint erst dadurch gewährleistet. Der vorliegende Beitrag weist hingegen darauf hin, dass der filmpolitische Gestaltungswille dem Wettbewerb unter deutschen Filmschaffenden vor allem eine strukturstabilisierende Richtung vorgibt. So legen die Befunde nahe, dass das Zustandekommen deutscher Kinofilme infolge einer spezifischen Bewertungs- und Vergleichspraxis unter Bedingungen struktureller Unsicherheit ein hohes Maß an Isomorphie²⁸ zum Ausdruck bringt – dies betrifft nicht nur gängige Formen der Filmfinanzierung und wiederkehrende Akteurskonstellationen im Produktionsprozess, sondern etwa auch typische Sozialisationsmuster in der Branche, die immer ähnlichen Förderansprüche sowie ein kaum divergierendes Selbstverständnis der Werkbeteiligten und beinahe deckungsgleiche Strategien der Werkgenese. Mehr noch machen die am Werk befindlichen Wettbewerbslogiken ersichtlich, dass die heimische Filmproduktion auch eine politische Dimension besitzt und Hierarchien widerspiegelt, die weit über ökonomische Parameter hinausgehen und autonomes Handeln insbesondere von künstlerischem Personal deutlich begrenzen.

Angefangen mit der Filmhochschule finden sich die Kommunikator:innen deutscher Kinofilme in umfassenden Konkurrenzkonstellationen wieder und werden mit den Ansprüchen und Bewertungsmaßstäben von Akteur:innen aus unterschiedlichen Teilsystemen konfrontiert, die über Risikomanagement, Wirtschaftlichkeit, Gewinnsteigerung und Zielgruppenorientierung nachdenken, überdies Vorbehalte gegenüber provokanten Stoffen oder ausgefallenen Ästhetiken haben, auf Publikumserfolge hoffen und sich mit Auszeichnungen schmücken sowie ebenso eine standort- und kulturpolitische Agenda verfolgen. Das System der Filmförderung, zu dem hier insbesondere die Fördereinrichtungen auf Bundes- und Länderebene sowie das öffentlich-rechtliche Fernsehen gezählt werden, ist dabei stets zentrale Bezugsgröße und begegnet der Bewertungs- und Vergleichsunsicherheit mit einem eng abgesteckten Erwartungsrahmen, der sich auf die Begriffe kommerzielle bzw. künstlerische Erfolgswahrscheinlichkeit, Relevanz, Konsensfähigkeit und Sendetauglichkeit verdichten lässt. Wesentlich für die Konkurrenzpraxis der Drehbuchautor:innen, Regisseur:innen und Produzent:innen ist folglich, dass sie gemäß ihren Akteurfiktionen nach Möglichkeit das antizipieren, was die Gatekeeper am ehesten passieren lassen, was die Förder- und Sendergremien als sinnvoll erachten und was die Regeln des filmischen Diskurses in Deutschland gebieten – die Vergleichskriterien und Leistungsansprüche sind keineswegs intransparent

(das Filmförderungsgesetz und die Richtlinien der Länder-Förderungen sprechen eine deutliche Sprache, die Film-Kommunikator:innen wissen bestens Bescheid über die Erwartungshaltung der Förder:innen und Finanziars, ebenso sammeln sie persönliche Erfahrungen und sehen, was gefördert wird und was nicht). Nur von echter künstlerischer Gestaltungs-, aber auch wirtschaftlicher Handlungsfreiheit bleibt angesichts dieser vom Filmfördersystem forcierten Wettbewerbslogiken häufig nicht viel übrig. Natürlich ließe sich darüber streiten, ob eine Filmproduktionslandschaft, die ganz ohne staatliche Förderung auskäme und einzig den Gesetzen des Marktes unterworfen wäre, tatsächlich freier wäre. Im Wettbewerb hier erweisen sich jedoch gerade solche Handlungsmuster und Strukturelemente als dominant, die für ein vielfältiges oder gar progressives Filmschaffen eher hinderlich sind. Einem Ausbrechen aus gesellschaftlichen Definitionsmachtverhältnissen²⁹, das darf darüber hinaus prognostiziert werden, ist somit bewusst oder unbewusst ein Riegel vorgeschoben.

Literatur

- Beck, Klaus. *Das Mediensystem Deutschlands. Strukturen, Märkte, Regulierung*. Wiesbaden: Springer VS, 2018.
- Beck, Ulrich. *Die Metamorphose der Welt*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- DiMaggio, Paul J., und Walter W. Powell. »The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields«. *American Sociological Review* 48 (1983): 147–160.
- Filmfest München. »Filmmakers Live – Auf Festivals geliebt, im Kino nicht wahrgenommen. Zukunftsaussichten des deutschen Films. Panel-Diskussion«. 29. Juni 2016.
- Film- und Medienstiftung NRW. »Förderleitlinien der Film- und Medienstiftung NRW«. Zugriffen am 30. April 2024. <https://www.filmstiftung.de/wp-content/uploads/2019/05/F%C3%B6rderleitlinien.pdf>.
- Grothe-Hammer, Michael. »Du passt auf, dass der Irre pünktlich fertig wird.« Zum Machtgleichgewicht zwischen Regie und Produktionsleitung in Filmprojekten«. *Studies in Communication and Media* 4 (2015): 189–247.
- Heintz, Bettina. »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 39 (2010): 162–181.

- Heintz, Bettina. »Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.« Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 45 (2016): 305–323.
- Heinz, Julia von. *Die freundliche Übernahme. Der Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens auf den deutschen Kinofilm von 1950 bis 2010*. Baden-Baden: Nomos, 2012.
- Kniebe, Tobias. »Wir wollen das Kino unterstützen«. *Süddeutsche Zeitung Online*, 30. Juli 2019.
- Lichter Filmfest Frankfurt International. »Frankfurter Positionen zur Zukunft des deutschen Films. Ergebnispapier«. 2018.
- Löblich, Maria. »Theoriegeleitete Forschung in der Kommunikationswissenschaft«. In: Stefanie Averbek-Lietz und Michael Meyen (Hg.), *Handbuch nicht standardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*, 67–79. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- Loist, Skadi, und Elizabeth Prommer. »Gendered production culture in the German film industry«. *Media Industries* 6 (2019): 95–115.
- Maletzke, Gerhard. *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik*. Hamburg: Hans-Bredow-Institut, 1963.
- Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK, 2015.
- Prommer, Elizabeth, und Christine Linke. *Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen*. Köln: Halem, 2019.
- Reitz, Edgar. »4 Thesen zur Erneuerung der Filmkultur«. 2018.
- Schimank, Uwe. »Gesellschaftliche Teilsysteme als Akteurfiktionen«. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 40 (1988): 619–639.
- Schimank, Uwe. »Handeln in Konstellationen. Die reflexive Konstitution von handelndem Zusammenwirken und sozialen Strukturen«. In: Klaus-Dieter Altmeyden, Thomas Hanitzsch und Carsten Schlüter (Hg.), *Journalismustheorie: Next Generation. Soziologische Grundlegung und theoretische Innovation*, 121–137. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.
- Schroer, Markus (Hg.). *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK, 2008.
- Seeßlen, Georg. »Genug vom cineastischen Magerquark!« *Zeit Online*, 10. September 2020.
- Silbermann, Alphons. »Zur soziologischen und sozialpsychologischen Analyse des Films«. In: Alphons Silbermann, Michael Schaaf und Gerhard Adam (Hg.), *Filmanalyse. Grundlagen, Methoden, Didaktik*, 13–32. München: Oldenbourg, 1980.

- Sutherland, Jean-Anne, und Kathryn Feltey (Hg.). *Cinematic sociology: Social life in film*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2013.
- Werron, Tobias. »Zur sozialen Konstruktion moderner Konkurrenzen. Das Publikum in der ›Soziologie der Konkurrenz‹«. In: Hartmann Tyrell, Otthein Rammstedt und Ingo Meyer (Hg.), *Georg Simmels große »Soziologie«. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*, 227–258. Bielefeld: Transcript, 2011.
- Wiedemann, Thomas, und Tanja C. Krainhöfer. »Filmfestivals dekonstruiert. Akteurskonstellationen in der Debatte zur Zukunft der Berlinale«. *Navigationen* 18, Nr. 2 (2018): 177–196.

Ambivalenz der Konkurrenz

Kommentar zum Band »Konkurrenz in den Künsten«

TOBIAS WERRON

Einführung: Zwei soziologische Strategien, Konkurrenz zu untersuchen

Der vorliegende Band initiiert eine überfällige Diskussion zur Rolle der Konkurrenz in den Künsten der Gegenwartsgesellschaft und verzamelt Fallstudien von Autor:innen aus mehreren Disziplinen und zu zahlreichen Kunstgattungen und -sparten. Mein Kommentar möchte zu dieser Diskussion aus einer allgemeinsoziologischen Perspektive beitragen, d.h. mit dem Interesse daran, was die Soziologie der Konkurrenz und die soziologische Gesellschaftstheorie von einer Auseinandersetzung mit den Künsten und den sie untersuchenden Disziplinen lernen können.³⁰ Um diese Anliegen miteinander zu verknüpfen, lohnt sich ein Blick auf Forschungsstrategien, die Soziolog:innen anzuwenden pflegen, um Konkurrenz im sozialen Leben zu identifizieren. Zwei gegensätzliche Strategien lassen sich unterscheiden, beide mit je eigenen Erkenntnis-chancen und -risiken.

Die erste, selbstbewusste Strategie sieht Konkurrenz als ein Strukturmerkmal, das sich objektiv erkennen und zur Deutung anderer sozialer Phänomene einsetzen lässt. Typische Beispiele dafür finden sich in der soziologischen Feldtheorie. So bestimmt Pierre Bourdieu Feldakteure als Konkurrenten um feldspezifisches – insbesondere ökonomisches, kulturelles, soziales, symbolisches – Kapital, ohne Rücksicht darauf, ob diese Akteure sich selbst als Konkurrenten sehen oder nicht.³¹ Ähnlich erläutern Neil Fligstein und Doug McAdam ihren Begriff der »strategischen Handlungsfelder« als »sozial konstruierte Arenen, in denen mit unterschiedlichen Ressourcen ausgestattete Akteure um Vorteile kämpfen.«³² In beiden Fällen gilt: Konkurrenz ist im Begriff des Feldes enthalten. Wer zum Feld gehört, konkurriert; wer um bestimmte Güter konkurriert, ist Teil des Feldes – und wer konkurriert und zum Feld gehört, entscheidet die soziologische Perspektive.

30 Vgl. auch Christoph Müller-Oberhäuser und Tobias Werron, »Interdisziplinäre Perspektiven einer Erforschung musikbezogener Konkurrenzen«, *Die Tonkunst* 15 (2021): 248–260.

31 Z.B. Pierre Bourdieu, »The specificity of the scientific field and the social conditions of the progress of reason«, *Social Science Information* 14 (1975): 19–47.

32 Neil Fligstein und Doug McAdam, *A theory of fields* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2012), 9; Übersetzung T.W.

Der Vorzug solcher Auffassungen ist, dass sie die Annahme von Konkurrenz als Ressource zur Deutung anderer sozialer Phänomene nutzen können; ihr Nachteil ist, dass sie Konkurrenz als begriffliche *Prämisse* einführen, der die empirische Wirklichkeit dann nicht mehr effektiv widersprechen kann. Sie setzen viel Vertrauen in ihre Fähigkeit, Konkurrenz identifizieren zu können, und laufen damit Gefahr, das empirische Vorkommen von Konkurrenz zu überschätzen.

Die zweite, vorsichtiger Strategie spricht von Konkurrenz nur, wenn sie sich aus den empirisch beobachtbaren Einstellungen und dem Verhalten von Akteuren ableiten lässt. Konkurrenz liegt in dieser Sichtweise vor, wenn sich mindestens zwei um dasselbe knappe Gut bemühen und von anderen annehmen, dass sie gleichzeitig dasselbe vorhaben.³³ Kurz, Konkurrenz setzt voraus, dass Akteure sich selbst und andere als Konkurrenten *wahrnehmen* – unabhängig davon, ob sie sich in einer sozialen Konstellation befinden, die nach der ersten Deutung »objektiv« auf Konkurrenz schließen lässt (z.B. als Teil eines Feldes). Diese Auffassung fordert empirische Belege für das Vorliegen von Konkurrenz, statt sie theoretisch zu unterstellen. Sie ist empirisch offener und lässt Überraschungen zu.

Aber auch sie hat ihre Nachteile. Denn zu den *empirischen* Eigenschaften von Konkurrenz gehört, dass das Bestreben, sich dieselben knappen Güter anzueignen wie andere, häufig nicht offengelegt wird und sich auch nicht ohne weiteres am Verhalten sozialer Akteure ablesen lässt. Dabei geht es nicht nur darum, dass sich in die Köpfe von Menschen generell nicht hineinschauen lässt. Vielmehr kann es in Konkurrenzsituationen sinnvoll sein, solche Motive für sich zu behalten und Kooperationsbereitschaft vorzutäuschen, z.B. um sich Vorteile gegenüber »der Konkurrenz« zu verschaffen oder weil das offene Austragen von Konkurrenz bisweilen sozial unerwünscht ist, als unschicklich oder gar illegitim gilt. Sich auf eindeutig identifizierbare Fälle von Konkurrenz zu konzentrieren, birgt folglich das Risiko, subtilere Fälle zu übersehen und das Vorkommen von Konkurrenz im sozialen Leben zu unterschätzen. Wie wir gleich sehen werden, ist dieses Argument nicht zuletzt für eine Betrachtung der Künste relevant.

Konkurrenz in den Künsten

Beide Strategien sind also einseitig, aber auch heuristisch produktiv, weil sie den Vorstellungsraum abstecken, in dem sich sozial- und kulturwissenschaftliche Betrachtungen der Konkurrenz auch in den Künsten bewegen (müssen). Folgt man der ersten, kann man an der Kunst mehr Konkurrenz entdecken, als es zunächst den Anschein hat, läuft jedoch

33 Z.B. Georg Simmel, »Soziologie der Konkurrenz«. *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)* 14 (1903): 1009–1023; Theodor Geiger, *Konkurrenz. Eine soziologische Analyse* (Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2012).

Gefahr, Konkurrenz in *alles* soziale Geschehen hineinzuinterpretieren. Folgt man der zweiten, wird vorstellbar, dass es in der Kunst weniger Konkurrenz gibt als in anderen Feldern – jedoch mit dem Risiko, sie empirisch zu unterschätzen. Mir scheint, dass die in der Kunstsoziologie gegenwärtig tonangebenden Theorien diesen beiden Pfaden folgen, ohne ihre Einseitigkeiten zureichend zu reflektieren. Ich möchte dies kurz an den beiden wohl meistzitierten – auch im vorliegenden Band häufig vorkommenden – soziologischen Theorien der Kunst von Pierre Bourdieu und Howard Becker verdeutlichen.

Pierre Bourdieus Feldtheorie beschreibt die Kunst – wie andere Felder auch – als Feld, das durch den unablässigen Kampf um den vorherrschenden Nomos sowie feldspezifische Kapitalien – hier insbesondere künstlerisches symbolisches Kapital – geprägt ist.¹ Damit verleiht sie dem Verdacht, dass in der Kunst mehr konkurriert wird, als es den Anschein hat und/oder den »Insassen« des Feldes bewusst ist, theoretischen Ausdruck – auch und gerade dann, wenn sich die Künstler:innen selbst gegen diese Beschreibung verwehren. Aus Sicht der Feldtheorie beweisen sie damit nur, dass sie der *Illusio* des Feldes unterliegen, die ihnen vorschreibt, Kunst nur um der Kunst willen zu betreiben. Eine solche Kunstsoziologie basiert auf einer Sozialontologie des Kampfes, die immer schon weiß, dass und worum in den Künsten konkurriert wird. Der konkurrenzkritische Diskurs in den Künsten muss einer solchen Auffassung als weithin wirkungslose Ideologie erscheinen: empirisch vorhanden, aber ungeeignet, die Härte der Konkurrenz im Feld wesentlich abzumildern.

Genau umgekehrt liegt der Fall in Howard Beckers Kunstsoziologie. Seine »Art Worlds«² fokussieren auf kooperative bzw. kollaborative Prozesse der Werk- und Sinnproduktion, von konkreten Werken (wie Theaterstücken) bis hin zu allgemeineren Gütern (wie Reputation). Dieser Perspektive verdanken wir eine, wie ich finde, im Kern überzeugende Kritik von Bourdieus Kunstsoziologie: Die Akteure im Bourdieuschen Kunstfeld, argumentiert Becker, »are caricatures, in the style of the *homo oeconomicus* of the economists, endowed with the minimal capacities they have to have to behave as the theory suggests they will. Their relations seem to be exclusively relations of domination, based in competition and conflict.«³ Umgekehrt fällt dann jedoch auf, dass in Beckers kunstsoziologischen Texten Begriffe wie Konkurrenz oder Kampf

1 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999); Giséle Sapiro, »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«. *Poetics* 59 (2016): 5–19; Larissa Buchholz, *The global rules of art: The emergence and divisions of a cultural world economy* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2022).

2 Howard S. Becker, *Art worlds*. 25th Anniversary Edition (Berkeley: University of California Press, 2008).

3 Howard S. Becker und Alain Pessin, »Epilogue to the 25th anniversary edition. A dialogue on the ideas of »world« and »field««, in: Howard S. Becker, *Art worlds*. 25th anniversary edition (Berkeley: University of California Press, 2008), 372–386, hier S. 374.

weder prominent vorkommen noch explizit Erklärungskraft zugewiesen bekommen. Ist Konkurrenz bei Bourdieu überall, fehlt sie bei Becker fast vollständig. Wie ist diese eigentümliche Differenz zu erklären?

Wie die Herausgeber in der Einleitung argumentieren und an zahlreichen Beispielen illustrieren, haben Kunstschaffende und -beobachtende häufig keine gute Meinung von der Konkurrenz: Konkurrerieren um des Gewinnens willen, etwa das Streben nach Prestige auf Kosten anderer, ist kein sozial unterstütztes Motiv. Sie sei etwas »für Pferde«, nicht für Menschen, die ihrer künstlerischen Inspiration folgen (sollen), um einmalige, große, innovative Werke zu schaffen. Wer gleichwohl durch Konkurrenz motiviert und zugleich um einen guten Ruf besorgt ist, tut daher gut daran, dies nicht allzu offen zur Schau zu stellen. Bei der Lektüre von Beckers Texten kann man den Eindruck gewinnen, sie seien selbst unter dem Einfluss dieses Diskurses verfasst worden – freilich ohne dies offenzulegen oder zum Thema der soziologischen Betrachtung zu machen. Zuspitzend könnte man sagen: Wenn Bourdieus Theorie die konkurrenzkritischen Selbstbeschreibungen des Feldes auf Ideologie reduziert, dann tendiert Beckers Theorie zur impliziten Identifikation mit ihnen. Diese Konstellation ist auch sozialtheoretisch interessant, weil sich in ihr zwei erklärte Vertreter des Sozialkonstruktivismus gegenüberstehen, die in vielen ihrer Schriften überzeugend argumentiert haben, dass gerade auch die scheinbar natürlichsten Vorannahmen einer soziologischen Reflexion unterzogen werden sollten.⁴ Wenn es um die Soziologie der Konkurrenz geht, scheint es jedoch, als betrieben beide nur einen »halbierten Konstruktivismus«, d.h. als machten sie für die Konkurrenz eine Ausnahme von ihren sozialkonstruktivistischen Annahmen, ohne dies hinreichend zu begründen.

Aus diesen Gründen können diese Perspektiven m.E. nicht das letzte Wort sein, wenn es darum geht, Konkurrenz in den Künsten begrifflich zu fassen, empirisch aufzuspüren und analytisch einzuordnen. Eine Perspektive, die diese Einseitigkeiten zu vermeiden versuchte, müsste – diesen Vorbehalten folgend – vor allem von drei Prämissen ausgehen:

1. *Sozialkonstruktivistischer Blick(auch)auf Konkurrenz*: Sämtliche theoretische Vorannahmen zum Vorliegen oder Nichtvorliegen von Konkurrenz in den Künsten sollten mit Vorsicht aufgenommen werden. Für Konkurrenz sollte vielmehr gelten, was in sozialkonstruktivistischer Perspektive für alle sozialen Phänomene gilt: Sie muss darauf hin untersucht werden, *wie sie sozial konstruiert und reproduziert wird, und unter welchen Voraussetzungen sie entsteht und sich strukturell verfestigt*. Das spricht gegen starke theoretische Prämissen, die den Status der Konkurrenz

4 Z.B. Pierre Bourdieu und Loïc J.D. Wacquant, *Reflexive Anthropologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996); Howard S. Becker, *What about Mozart? What about murder? Reasoning from cases* (Chicago: Chicago University Press, 2014).

in den Künsten begrifflich festschreiben, wie ich sie oben an der Feldtheorie Bourdieus erläutert hatte, aber auch gegen das weitgehende Ausblenden von Konkurrenz aus der kunstsoziologischen Betrachtung wie bei Howard Becker.

2. *Intransparenz von Konkurrenz ernst nehmen:* Konkurrenz ist empirisch nicht leicht zu identifizieren – nicht zuletzt auch, weil der konkurrenzkritische Diskurs den Künstler:innen nahelegt, ihre Bereitschaft zum Konkurrieren nicht allzu offen zur Schau zu stellen. Konkurrenz in den Künsten zeichnet sich m.a.W. (auch) durch *Intransparenz* aus, die empirisch und theoretisch ernst genommen werden will. Das spricht gegen die Reduktion von Konkurrenz auf leicht beobachtbare Erscheinungsformen, aber auch gegen das Zutrauen, sie empirisch leicht erkennen und zur Deutung anderer sozialer Phänomene benutzen zu können.
3. *Selbstbeschreibungen als Teil des Gegenstands begreifen:* Die Begriffe, die wir uns von der Konkurrenz in den Künsten machen, sollten die in den Künsten vorherrschenden Selbstbeschreibungen thematisieren können, insbesondere den konkurrenzkritischen Diskurs in den Künsten und seine Auswirkungen auf das (Konkurrenz-)Verhalten von Künstler:innen und anderen Akteuren. Die Konkurrenzkritik in den Künsten darf folglich – wie andere Selbstbeschreibungen – weder einfach als Ideologie verworfen noch unhinterfragt übernommen werden, sondern sie sollte als *wesentlicher Aspekt des zu untersuchenden Gegenstandes* verstanden werden.

Diese Prämissen legen nahe, die in der Einleitung zitierte Diagnose von der modernen Gesellschaft als Wettbewerbsgesellschaft zu hinterfragen. Dass sich Konkurrenz und Wettbewerb tatsächlich überall mehr oder weniger umfassend ausgebreitet und eingenistet haben, sollte diesen Richtlinien zufolge nicht vorausgesetzt, sondern konzeptionell hinterfragt und empirisch geprüft werden. Die skizzierte Spannung zwischen Diskurs und Praxis der Konkurrenz in den Künsten weckt bereits erste Zweifel: Wie passt diese Formel zu der Beobachtung, dass das Konkurrieren in den Künsten offenbar genauso alltäglich ist wie die Kritik daran, dass Musik- und Literaturwettbewerbe alltäglich organisiert und öffentlich zelebriert werden, aber auch ebenso alltäglich versucht wird, die Konkurrenz praktisch einzuhegen, gar öffentlich zu bekämpfen und abzuschwächen? Und könnte sich diese *Ambivalenz der Konkurrenz* möglicherweise auch in anderen Gesellschaftsbereichen beobachten lassen? Könnte es sein, dass das Konkurrenzprinzip häufig proklamiert wird, dass aber die Gegenwartsgesellschaft nur sehr bedingt diesem Prinzip entsprechend eingerichtet ist, dass also nicht die Prominenz der Konkurrenz für die moderne Gesellschaft kennzeichnend ist, sondern der intransparente, kritische und ambivalente Umgang mit ihr?

Ich kommentiere die vielfältigen, diverse Kunstgattungen und -sparten erforschenden Kapitel des Bandes im Folgenden vor allem mit Aufmerksamkeit für die Frage, inwieweit sie diese Ambivalenz der Konkurrenz in Kunst und Gegenwartsgesellschaft verstehen helfen. Mein primäres Ziel ist dabei, auf offene Fragen aufmerksam zu machen, die künftige Forschung zur Konkurrenz in den Künsten – und vielleicht darüber hinaus – motivieren und orientieren könnten. Der Fülle interessanter Beobachtungen und Thesen, die sich in allen Kapiteln finden, werde ich so nur sehr bedingt Rechnung tragen können. Die Lektüre des Kommentars soll also nicht etwa von der Lektüre der Kapitel entlasten, sondern auf sie neugierig machen.

Zu den Kapiteln: Ambivalenz der Konkurrenz in empirischer Betrachtung

Die material- und gedankenreiche Einleitung von MAX RICHTER UND PAUL BUCKERMANN bietet – neben einer Übersicht über die Kapitel und einer hilfreichen Diskussion soziologischer Konkurrenzbegriffe – einen hoch informativen Einblick in das »Unbehagen der Künste am Wettbewerb« (S. 3), das, soweit ich sehe, bisher noch nirgends mit dieser Ausführlichkeit und Nuanciertheit beschrieben worden ist. Die diskutierten Beispiele reichen von der Kritik an Musikwettbewerben bis hin zu kritischen Reflexionen von Konkurrenz und Wettbewerb in der Romanliteratur. Einen möglichen Effekt dieser Kritik, die Verlagerung kompetitiver Motive ins Verborgene, nach außen nicht Sichtbare, darum auch nicht leicht Untersuchbare, beschreiben Richter und Buckermann treffend wie folgt: »Der kompetitive Vergleich mit anderen Künstler:innen wird in unlautere Teile des Innenlebens verbannt, sodass anscheinend nur literarische Schilderungen auf ihn zugreifen können.« (S. 4) Zu dieser Erkenntnis passt, dass die Wettbewerbssituation in den Künsten von kritischen Beobachter:innen des Betriebs häufig als »unscharf« (S. 6) und unsicher wahrgenommen wird, die Entscheidungsprozesse als politisch, willkürlich, ungerecht.

Diese Beobachtungen münden in eine ebenso ungewöhnliche wie schöne, die kritischen Selbstbeschreibungen reflektierende Arbeitsdefinition von Konkurrenz in den Künsten: »Vergleichende Bewertung, die kaum jemand für möglich hält, unter Bedingungen von Knappheit, die kaum jemand für begründet hält.« (S. 10) Ob die Künste mit dieser skeptisch-distanzierten Haltung eine »Sonderrolle« in der »Wettbewerbsgesellschaft« (Hartmut Rosa) oder »performance society« (David Stark) einnehmen, wie Richter und Buckermann meinen (S. 11), ist eine These, die es zu prüfen gilt. Stattdessen könnte man diese Beobachtungen auch zum Anlass nehmen zu diskutieren, ob sich solche Formeln durch präzisere ersetzen lassen.

JUAN S. GUSES Beitrag ist eine eindrückliche autoethnographische Fallstudie zu den Erfahrungen eines Jury-Mitglieds der Vergabekommission eines Literaturstipendiums. Im Vordergrund stehen die Praktiken der Bewertung, die Guse sich selbst zum Zweck der Auswahl aus einem (Über-)Angebot an Bewerbungen auferlegt bzw. im Lauf des Bewertungsprozesses erarbeitet hat. Soziologisch interessant ist die Studie auch als Erkundung der Figur eines Dritten sowie als Reflexion der spezifischen Sozialität, in die Jurymitglieder hineingestellt sind, die antizipieren (müssen), dass sie ihre Urteile später vor anderen Jurymitgliedern werden rechtfertigen müssen. Dieser antizipierte Rechtfertigungsbedarf schreibt sich der Urteilsbildung ein. In Guses Beschreibung der »Juryarbeit« spaltet sich sein Bewusstsein folgerichtig in zwei innere Stimmen – eine Stimme, die direkt und ohne Rücksicht auf andere zu bewerten sucht (»bewerte like nobody is watching«), und eine andere, die bewusst Rücksicht auf antizipierte Bewertungen anderer nimmt (»bewerte like somebody is watching«). Die erste blendet Probleme der Selbstdarstellung vor den anderen Jurymitgliedern möglichst aus, während die zweite solche Probleme bewusst reflektiert und sich dadurch der Sorge um Anerkennung durch die anderen Jurymitglieder öffnet. In der schönen Formulierung Guses, die George H. Meads Unterscheidung von vorsozialem »I« und sich an gesellschaftlichen Erwartungen orientierendem »Me« aufgreift: Das »innere Auditorium des »me«« (S. 5) schleust Anerkennungsbedürfnisse in den Entscheidungsprozess ein.

Besonders interessant und aufgrund eigener Erfahrungen in ähnlichen (wissenschaftlichen) Auswahl- und Entscheidungsgremien sehr gut nachvollziehbar fand ich Guses Feststellung, dass er sich mit diesem innerlich-mehrstimmigen Entscheidungsprozess selbst überraschte: Trotz allem Bemühen, ästhetisch offen zu bleiben und »sachfremde Faktoren wie Befangenheit, Müdigkeit oder Klassismus« (S. 7) reflexiv in Schach zu halten, beobachtet er an sich, »dass sich mit jedem gelesenen Text eine zunehmende Verengung meines »Geschmacks« einstellte – also das Gegenteil des ursprünglichen Vorhabens, die eigene Ästhetik möglichst zurückzustellen.« (S. 15) Auch das Ergebnis des Entscheidungsprozesses fiel schließlich im Vergleich mit den eigenen Zielsetzungen enttäuschend aus, weil er zu einer konventionelleren Auswahl führte als erwartet oder erhofft. Trotz der erklärten Absicht, für die Bewerbungen von Autor:innen mit wenig Vorabveröffentlichungen offen zu bleiben und Diversitätskriterien berücksichtigen zu wollen, enthielt Guses »Shortlist« am Ende doch fast nur Bewerber:innen »die Thomas und Marie heißen« und mehrere Veröffentlichungen vorzuweisen haben (S. 18f.). Konkurrenzsoziologisch mag man schließen: Wenn die Kommissionsmitglieder und ähnliche Figuren des Dritten sich im Prozess der Auswahl und Bewertung auch selbst überraschen (können), dann sollte der Versuchung, immer und überall schnelle (Verschwörungs-) Erklärungen für den Ausgang von Jury-Wettbewerben zu finden,

widerstanden werden. Die Ungewissheit des Konkurrenzprozesses ist real, folgt man Guses Analyse, weil sie in der Selbst-Verungewisserung der Bewertenden fundiert ist.

Aufschlussreich fand ich schließlich auch Guses Beobachtungen zum Genre der Bewerbungen, die bei ihm überhaupt erst die Idee einer autoethnographischen Untersuchung aufkommen ließen (S. 9). In dieser Textsorte zeigten sich die Autor:innen »in einer merkwürdig vulnerablen Position irgendwo zwischen Protz und Bitte«; das Genre verbinde »die opulente Zurschaustellung eigener Leistungen mit emphatischen Zukunftsvisionen und dem gleichzeitigen Eingeständnis, dass man dafür Hilfe und Geld braucht.« (S. 10) Diese Formulierung scheint mir ein häufiges Folgeproblem von Ausschreibungen und anderen bürokratisch organisierten Leistungskonkurrenzen um »weiche« Güter (wie Aufmerksamkeit, Anerkennung, Reputation oder Prestige) zu beschreiben: Als Teilnehmer:innen an solchen Verfahren ringen wir um die Anerkennung anderer, indem wir uns als Bewerber:innen darstellen, die solcher Anerkennung eigentlich gar nicht bedürfen (sollten), und als Bewertende müssen wir uns auf diese Logik – und einen verständnisvoll-diplomatischen Umgang mit Eigenlob – einlassen, auch wenn wir das Spiel durchschauen, es vielleicht sogar aus eigener Erfahrung hassen und ablehnen. Das erklärt den unguten Nachgeschmack, den die Beteiligung an solchen Verfahren auch bei mir selbst häufig hinterlassen hat, und artikuliert zugleich eine über Feldgrenzen hinweg geteilte Erfahrung mit der Ambivalenz von Konkurrenz.

Der Beitrag von KRISTINA PETZOLD setzt sich mit neueren Entwicklungen auf der Rezeptions- und Publikumsseite der Literatur auseinander. Sein Gegenstand sind deutschsprachige Laien-Buchblogger:innen, die auf ihren Internetseiten selbstverfasste, von Zeitungsredaktionen nicht regulierte Buchrezensionen veröffentlichen, die teils beachtliche Resonanz (Klick- bzw. Leser:innenzahlen, Likes, Kommentare) finden. Aus diesem Grund werden sie seit einiger Zeit auch als »Konkurrenz« der traditionellen und professionellen Literaturkritik beschrieben, dabei teils wenig schmeichelhaft charakterisiert (»rutschen mit Geschrei durch den Bestsellerschlamm«, S. 11), aber auch als Vorhut einer fälligen Demokratisierung der Literaturkritik gefeiert. Wie Petzold nuanciert und auf breiter Materialgrundlage zeigt, kann daraus jedoch nicht ohne weiteres darauf geschlossen werden, dass sich professionelle und Laienkritik in einer harten Konkurrenzbeziehung befinden und sie beständig um die gleichen Güter – insbesondere die Aufmerksamkeit und Wertschätzung des literarischen Publikums – konkurrieren. Es gibt vielmehr auch Gegendiskurse, die auf eine Leugnung oder Abschwächung der Konkurrenz abzielen und eher von einem Ergänzungsverhältnis ausgehen (»Wer sich für Literatur interessiert, der liest Blogs und das Feuilleton«, S. 14 – zu lesen mit Betonung auf dem »und«). Dazu passt, dass die Auswahl der rezensierten Bücher unterschiedlichen

Logiken zu folgen scheint. Besonders eindrücklich fand in diesem Zusammenhang Petzolds Analyse einer Aussage des (Laien-)Bloggers Tobias Nazemi (S. 12), der vermutet, dass die Blogger:innen gängige Titel (etwa von Suhrkamp) häufig meiden, weil sie mit den professionellen Kritiker:innen gerade nicht verglichen werden und konkurrieren möchten – auch in einem Teil des Bloggermilieus, das die grundsätzliche Gleichartigkeit und Vergleichbarkeit beider Lager postuliert. Demnach spielt auch die *Vermeidung* von Konkurrenz im Verhältnis zwischen professioneller und Laienkritik eine wichtige Rolle.

Die Schwierigkeit, Konkurrenz empirisch eindeutig festzustellen, wird in Petzolds Analyse ihrerseits empirisch deutlich: »Empirisch belegbar sind die Konkurrenzverhältnisse zwischen verschiedenen Gruppen literaturbezogener Anschlusskommunikation kaum bzw. basieren sie auf – je nach Vergleichskriterium – nicht messbaren oder bisher nicht gemessenen Größen.« (S. 5) Ähnliches gelte für die Konkurrenzkonstellationen innerhalb der Blogging-Community, deren Feststellung hochgradig kontext- und beobachterabhängig sei. Das schließt freilich nicht aus, dass gelegentlich Konkurrenz stattfindet und von den Beteiligten auch häufig so gesehen und erlebt wird. Für das Vorhandensein von Konkurrenz spricht insbesondere, dass die Lesezeit aller Leser:innen begrenzt ist und dass wer einen Literaturblog liest nicht gleichzeitig (!) eine professionelle Buchkritik lesen kann. Die *Möglichkeit* der Konkurrenz ist gegeben durch die grundsätzliche Begrenztheit der Aufmerksamkeit des Publikums. Aber man kann sich eben leicht auch ein Lesepublikum vorstellen, dessen Zuwendung von Aufmerksamkeit flexibel und dehnbar ist. So kann sich, wer einen Blog gelesen hat, gerade dadurch animiert fühlen, anschließend auch die professionellen Kritiken zu lesen, sich zudem bei der Lektüre durch das Interesse an den Büchern, nicht am Vergleich von professionellen und Laienkritiker:innen leiten lassen. Im letzteren Fall wäre der Konkurrenz zwischen den beiden Lagern eine wesentliche Voraussetzung – die Knappheit des umkämpften Gutes – entzogen, stattdessen zeichnete sich friedliche Koexistenz, vielleicht sogar eine Steigerungs- und Wachstumsbeziehung zwischen beiden Lagern ab. Im Ganzen offenbart sich hier eindrucksvoll die eingangs angesprochene spekulative Lücke zwischen theoretisch abgeleiteten Konkurrenzannahmen und der konkreten empirischen Betrachtung eines Handlungsfelds. Die Versuchung liegt nahe, die Lücke dezisionistisch zu schließen, indem man unterstellt, dass jeweils Konkurrenz vorliegt oder nicht. Die heuristisch produktivere Lösung scheint mir zu sein, die Lücke selbst als empirische Einsicht in die Komplexität sozialer Konkurrenzbeziehungen ernst zu nehmen und zur Entwicklung weiterer Forschungsfragen zu nutzen. Petzolds Beitrag leistet genau dies: Statt rascher Eindeutigkeit sucht die Autorin im Diskurs über Literaturblogs nach Hinweisen darauf, wie Konkurrenz imaginiert und auf die Beteiligten projiziert wird.

SARAH NIENHAUS' Kapitel über »exzessives Vergleichen« in Thomas Bernhards Roman *Holzfällen* gibt einen faszinierenden Einblick in Praktiken des Vergleichens in der Literatur – hier nicht nur erläutert am Text selbst, sondern auch an Briefen Bernhards und an der Produktion und Veröffentlichung des Romans, einschließlich der um ihn geführten Gerichtsprozesse. Nienhaus zeigt plausibel auf, dass die von dem Roman angestoßenen komplexen Vergleichsprozesse auch in der Form des »Schlüsselromans« angelegt sind, die Bernhard bewusst wählte, um es anderen zu ermöglichen, sich in den Figuren des Romans wieder zu erkennen, darunter insbesondere der Komponist Gerhard Lampersberg (»Auersberger«) und die Dichterin Friederike Mayröcker. Nicht nur dieses Wiedererkennen, sondern auch der dadurch verursachte Ärger und Skandal waren offenbar bei der Romanproduktion bewusst geplant oder in Kauf genommen worden (wohl deutlichster Beleg: in der von Bernhard zur Veröffentlichung vorgesehenen Manuskriptfassung hieß Mayröcker »Juniröcker«). Das exzessive Sich-Vergleichen geht bei Bernhard mit der Abwertung anderer einher und mit der Selbsterhebung seiner Kunst in den Kreis der kanonischen Autoren (in seiner Weltsicht immer männlich), die er unterschieden wissen will von der bloßen »Staatsanbiederungskunst« (S. 7) der anderen oder dem »Kleinbürgerschmarren von Martin Walser« (S. 8). Interessant fand ich auch die Beobachtung, dass Bernhards »intensive Selbstvergleichsarbeit« in der Literaturkritik fortwirkt, wo er »bevorzugt mit hochkanonisierten Autoren verglichen wird« (S. 12).

Den Zusammenhang zwischen Vergleichen und Konkurrenz beschreibt Nienhaus wie folgt: »als konkurrenzbasiert dürfen die Vergleiche deshalb gelten, weil Bernhard ausgewählten Kolleg:innen das literarische Können abspricht, das er sich selbst zuschreibt« (S. 3). Diese Formulierung gibt Anlass zur Diskussion, was den Kern des Konkurrenzbegriffs ausmacht und wie er zur Analyse solcher und ähnlicher Fälle eingesetzt werden könnte. Denn man kann darüber streiten, ob die polemischen bis ausfälligen Bemerkungen Bernhards über seine Schriftstellerkolleg:innen und sein offensichtliches Streben nach Anerkennung allein schon auf Konkurrenz schließen lassen. Konkurrenz kann von Dritten imaginiert und an die verglichenen Akteure herangetragen werden; als eine soziale Beziehung setzt sie jedoch *gegenseitige* Wahrnehmung voraus. Bernhards Briefen zufolge scheint er tatsächlich in einer imaginierten Welt der Knappheit gelebt und andere Schriftsteller:innen primär als Rival:innen wahrgenommen zu haben. Aber beruhte dies auf Gegenseitigkeit? Sprachen z.B. Max Frisch, Martin Walser oder Peter Handke in ihren Korrespondenzen ebenso abschätzig-rivalisierend über Bernhard? Wie verbreitet sind solche Wahrnehmungen überhaupt in der Literatur, und wie wirken sie sich auf die Beziehungen zwischen verschiedenen Feldakteuren aus? Um solche Fragen präziser zu formulieren, könnte es hilfreich sein, zwischen einseitigen *Konkurrenzwahrnehmungen* und gegenseitigen *Konkurrenzbeziehungen* zu unterscheiden.

Bernhards Äußerungen über seine Kollegen artikulieren zunächst (nur) eine Konkurrenzwahrnehmung, während die Frage, ob daraus (auch) eine Konkurrenzbeziehung wurde, davon abhängt, ob diese Wahrnehmungen von seinen Kolleg:innen erwidert und geteilt wurden. Eine Ausgangsthese für weitere Untersuchungen könnte annehmen, dass Konkurrenzwahrnehmungen in der Kunst häufig vorkommen, Konkurrenzbeziehungen dagegen eher selten. Von Auffassungen, die Konkurrenz strukturell unterstellen (Bourdieu) oder ignorieren (Becker), leiten solche Fragen zu einer soziologischen Beschreibung des Literaturbetriebs über, die empirisch genauer bestimmen will, mit welcher Intensität im literarischen Feld tatsächlich konkurriert wird.

RONALD RÖTTELS Kapitel zum popkulturellen Diskurs der späten 1980er und frühen 1990er Jahre fokussiert auf den Gebrauch von Ranglisten in der Hamburger Zeitschrift *TEMPO*. Die prominente und in den 1990er Jahren zunehmende Verwendung von Ranglisten bringt er plausibel in Zusammenhang mit der Idee der Zeitschrift, ein »Aufzeichnungsapparat zeitgeistiger Tendenzen zu sein« (S. 4). Die zahlreichen, teils deutlich ironischen Beiträge Christian Krachts in *TEMPO* deutet Röttel sodann als Ausdruck der Tendenz, die Ranglisten auf ihre »unterhaltende Oberfläche« zu reduzieren und ihre ernsthafte, vergleichend-bewertende Bedeutung abzuschwächen. Diese Analyse relativiert die Vorstellung, dass die bloße Verbreitung von Ranglisten schon auf Institutionalisierung von Konkurrenz schließen lässt: Ein ironisch-spielerischer Umgang mit ihnen ist nicht nur möglich, sondern offenbar auch Teil einer subtilen Kritik an der »Konkurrenzkultur«. Damit symbolisiert die ironische Verwendung von Ranglisten geradezu den ambivalenten Status der Konkurrenz in der Gegenwartsgesellschaft, indem sie die *Idee* der Konkurrenz sichtbar macht und sich zugleich von ihrer *Praxis* distanziert.

Diese Einsichten könnten sich weiter vertiefen lassen mit Hilfe einer Unterscheidung zwischen verschiedenen Formen der Verwendung von Ranglisten und deren sozialen Voraussetzungen und Effekten. Meiner Auffassung nach gibt es mindestens zwei Verwendungsformen, die es zu unterscheiden lohnt: einmalig veröffentlichte Ranglisten und wiederholt bzw. »seriell«⁵ veröffentlichte Rankings, die es ermöglichen, ein Leistungsfeld über einen längeren Zeitraum zu beobachten und Auf- und Abstiege der gleichen Entitäten zu beobachten. Nur letztere würde ich im engeren Sinne als Rankings bezeichnen und mit der Produktion von Konkurrenz in Verbindung bringen. Denn Ranglisten, die auf die Produktion von Konkurrenz ausgerichtet sind, bilden nicht nur ein bestimmtes Set von Akteuren und deren Leistungen ab, sondern sollen diese Akteure auch dazu anzuregen, sich gegenseitig zu übertreffen, aufzuholen oder einander zu überholen. Das setzt voraus,

5 Leopold Ringel und Tobias Werron, »Serielle Vergleiche: Zum Unterschied, den Wiederholung macht – anhand der Geschichte von Kunst- und Hochschulrankings«. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* (KZfSS) 73, Nr. 1 (2021): 301–331.

dass ihre Leistungen zu *verschiedenen Zeitpunkten* festgestellt, miteinander verglichen und bewertet werden.⁶ Den hier gezeigten Listen scheint diese Serialität zu fehlen: Die »99 schärfsten Teenager« sollen kaum dazu aufgefordert werden, einander an Schärfe noch zu überbieten, und falls doch, gäbe es keine weitere Rangliste, an der sie den Erfolg ihrer Bemühungen ablesen könnten. Das macht sie nicht weniger interessant, legt aber eine etwas andere Interpretation nahe. Denn so betrachtet teilen solche Ranglisten schon durch ihre nichtserielle Form – nicht erst durch ihre ironische Verwendung – eine gewisse Distanz zum Konkurrenzprinzip mit. In Röttels Worten: »Wichtiger als die quantitative Popularität ist im Falle der Rankings in *TEMPO* ihre Inventarfunktion mit dem Ziel, den ›Zeitgeist‹ ausgabenaktuell mittels dieser Rankings zu ermitteln.« (S. 19) Diese Publikationen sagen offenbar: wir nutzen die Ranglistenform, um komprimiert mitzuteilen, was wir gerade für wichtig, interessant oder lächerlich halten. Sie sagen *nicht*, oder allenfalls in einem ironischen Ton: wir fordern die gelisteten Schriftsteller:innen, Teenager und Ferienorte dazu auf, miteinander in Konkurrenz zu treten. Sie betreiben ein hermeneutisches Spiel mit Konkurrenzsymbolik, sind jedoch bei näherem Hinsehen von der tatsächlichen Herstellung von Konkurrenz weit entfernt.

PAUL BUCKERMANN analysiert den öffentlichen Diskurs über die Vergabe des von der Zeitschrift *Theater Heute* verliehenen Preises »Theater des Jahres« 2022 an das Schauspielhaus Bochum. Er argumentiert, »dass ein flexibles Changieren zwischen kunstinernen und -externen Werten ... eine zentrale Funktion für die Autonomie der Kunst und ihres Personals hat« (S. 4), was sich in öffentlichen Auseinandersetzungen um Preisverleihungen zeige und an diesen empirisch untersucht werden könne. Der von *Theater Heute* verliehene Preis beruht auf Umfragen unter Kritiker:innen im deutschsprachigen Raum und wird seit 1976 vergeben, mit einer durch die Corona-Pandemie bedingten Ausnahme 2021, der die Verleihung an das Schauspielhaus Bochum 2022 folgte. Buckermann stützt seine Interpretation auf ein von Bourdieu inspiriertes Verständnis des Theaterfeldes und geht folgerichtig von dessen starker Konkurrenzprägung aus: »Im Theaterfeld konkurriert nicht nur genuin künstlerisches Personal wie Schauspieler:innen, Autor:innen, Regisseur:innen, Ausstatter:innen und Intendant:innen um Aufmerksamkeit und Anerkennung durch Awards, Festivaleinladungen, das nächste Engagement oder positive Besprechungen. Auch die entsprechenden »Konsekrationsinstanzen«, die jene künstlerische Anerkennung zusprechen, konkurrieren untereinander um symbolisches Kapital – um die Anerkennung ihrer Anerkennung – und somit um den Grad ihrer »Benennungsmacht.« (S. 5f.) Der Bedarf nach Konsekrationsinstanzen

6 Jelena Brankovic, Leopold Ringel und Tobias Werron, »How rankings produce competition: The case of global university rankings«, *Zeitschrift für Soziologie* 47, Nr. 4 (2018): 270–288; Ringel/Werron, »Serielle Vergleiche«.

erkläre auch, so Buckermann, weshalb während der Corona-Pandemie nicht lange auf die Vergabe des Preises verzichtet werden konnte. Die Vielfalt der Konkurrenzkonstellationen setze die Theater zudem einer Spannung zwischen internen bzw. »autonomen« und externen bzw. »heteronomen« Kriterien für künstlerische Qualität aus. Dass das Schauspielhaus Bochum 2022 den Preis gewinnen konnte, während zugleich die Intendanz lokal in Frage gestellt und dafür kritisiert wurde, »Theater fürs Feuilleton« zu machen, war also soziologisch betrachtet kein Widerspruch, sondern entsprach der Logik des Feldes.

Die Frage, ob die Theater tatsächlich *konkurrieren*, das heißt, davon motiviert sind, anderen Theatern Ruhm und Preise streitig zu machen, bleibt in dieser diskursanalytischen Beschreibung freilich offen. Es würde es wohl auch bleiben, wenn man die Theaterleitungen direkt fragen würde – weil es, wie die Einleitung zu diesem Band ja zeigt, in vielen Kunstsparten eine Art unausgesprochenes Verbot gibt, sich offen zu solchen Motiven zu bekennen. Das hochkulturelle Theater würde hier vermutlich keine Ausnahme bilden. Umso eindrucksvoller zeigt der Beitrag, dass der kunstkritische Diskurs mit der Vergabe von Preisen und anderen öffentlichen Leistungsvergleichen Konkurrenz *suggeriert* und diese Konkurrenzsuggestion erfolgreich im Feld institutionalisiert worden ist. Vor dem Hintergrund des konkurrenzkritischen Diskurses kann man dies auch so interpretieren, dass der Preis den Theatern eine *Art vergiftetes Konkurrenzangebot* unterbreitet. Er sagt: Konkurriert um diesen Preis, wenn ihr wollt, aber bedenkt bitte, dass ihr – dem konkurrenzkritischen Diskurs zufolge – eigentlich nicht konkurrieren wollen solltet. Diese Tendenz zum performativen Widerspruch beschreibt ein soziologisch interessantes Merkmal der Praxis der Preisverleihung in den Künsten: Die Preise importieren eine soziale Form in die Künste, die dort als Fremdkörper empfunden und häufig entsprechend abweisend behandelt wird. Zugleich aber wird sie von vielen inzwischen als unvermeidlich erfahren – eine Art höhere soziale Gewalt, mit der man irgendwie zu leben lernen muss. So sind die Preise zu einer Erlungenschaft geworden, die wenige wirklich schätzen, auf die aber auch die wenigsten ganz verzichten möchten.

Wie die Einleitung reflektiert auch LISA GAUPPS Beitrag über Festivals der performativen Künste kritische Stimmen zur Konkurrenz in den Künsten, wirft aber auch einen Blick auf Strategien des Widerstands, die der Diskussion ein neues Motiv hinzufügen. Die aufgenommene Kritik hat zwei unterschiedliche Dimensionen: sie bezieht sich erstens auf Exklusionsprozesse, die Teilhabe an Konkurrenz – hier: die Teilnahme an wichtigen Festivals – verhindern, sowie Benachteiligungen, die ressourcenschwache Teilnehmer:innen der Festivals erfahren (z.B. habitusbezogen). Bezogen auf das Konkurrenzprinzip handelt es sich hier um *immanente Kritik*, denn kritisiert wird nicht die Konkurrenz an sich, sondern Mängel in ihrer Durchführung, ihr Zurückbleiben

hinter den eigenen Ansprüchen. Kurz, diese Kritik lässt sich auch als grundsätzliche Zustimmung interpretieren. Aus der Lektüre dieses Teils des Beitrags habe ich den Begriff »Ressourcen der Konkurrenz« (S. 1) mitgenommen, der mir hilfreich erscheint, weil er daran erinnert, dass in Konkurrenzprozessen nicht nur *um* etwas (ein knappes Gut, eine umkämpfte Ressource) konkurriert wird, sondern auch *mit* etwas: mit den Ressourcen, die man benötigt oder die hilfreich sind, um sich in der Konkurrenz zu bewähren. Dass sich beides als »Ressource« beschreiben lässt, scheint mir kein Zufall zu sein: Was immer in einer Konkurrenz auf dem Spiel steht (z.B. Preisgelder), kann zugleich eine Ressource sein, die man später einsetzt, um sich in *weiteren* Konkurrenzen durchzusetzen, um etwa die nächste Performance vorzubereiten. Dieses *zeitliche Zusammenspiel zwischen umkämpften und eingesetzten Ressourcen* bietet auch eine teilweise Erklärung des sog. Matthäusprinzips, oder genauer: von Verschränkungen zwischen institutionalisierter (Leistungs-) Konkurrenz und der Logik des Matthäusprinzips, die in den letzten Jahren häufig bemerkt und kritisiert worden sind.⁷

Die im zweiten Teil des Beitrags diskutierten Solidarisierungs- und Ermächtigungsstrategien machen dann auf eine grundsätzlichere Ebene der Kritik aufmerksam. Interessant fand ich hier insbesondere den Bezug auf die *Commons*-Diskussion in den Künsten, in der versucht wird, »gesellschaftliche Transformation durch und mit Kunst mittels gemeinschaftlicher Praktiken, also solidarischen Handelns zu erreichen« (S. 21). Die Einsicht in »globale Konkurrenzverhältnisse« und in von Kurator:innen offen oder subtil vollzogene Inklusions- und Exklusionspraktiken motiviert zu Gegendiskursen und -praktiken der Selbstermächtigung und Solidarisierung. Während Selbstermächtigung vor allem auf Opposition gegen Exklusion und damit auf eine Veränderung der Spielregeln hinausläuft, relativieren Solidarisierungsdiskurse das Vorherrschen des Konkurrenzprinzips selbst und suchen nach Alternativen jenseits der Konkurrenz. Im Spiegel der Konkurrenz, so scheint es, gedeiht im Feld der (freien) darstellenden Künste auch das »Andere der Konkurrenz« auf eine Weise, die sich vermutlich ohne die Abgrenzungsfolie, die ihnen Konkurrenz und Exklusion bieten, nicht hätte entwickeln können.

In EVA-MARIA GILLICHS Kapitel mit dem geheimnisvollen Titel »min $G \max D \text{Ex}[\log(D(x))] + \text{Ez}[\log(1-D(G(z)))]$ « geht es um Konkurrenzdiskurse, die sich um das Aufkommen von mit Hilfe künstlerischer Intelligenz geschaffenen Kunstwerken entwickelt haben. Der im Titel angedeutete Anlass ist das 2018 bei Christie für über 400.000 US-Dollar an eine:n anonymen Telefonanbieter:in verkaufte Bild »Portrait of Edmond De Belamy« (2018) des Künstlerkollektivs »Obvious«, das mit dem zugrunde liegenden Algorithmus gezeichnet ist. Mit dem Portrait, so Gillich, »tritt KI exemplarisch mit Künstler:innen auf dem Kunstmarkt

7 Z.B. Richard Münch, *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform* (Berlin: Suhrkamp, 2011).

und im Kunstdiskurs in Konkurrenz und buhlt anscheinend nicht nur um Verkäufe, sondern auch um den Autor:innenstatus und damit den Anspruch auf Kreativität.« (S. 3) Der Beitrag zeichnet den Diskurs um das »prometheische Unbehagen«, d.h. um »jene Angst des Menschen, den Status als Schaffender zu verlieren« (S. 3), nach und gibt eine präzise, instruktive Beschreibung der technischen Grundlagen der KI-Bilderproduktion. Diese verdankt sich offenbar meist einer spezifischen Nutzung künstlicher neuronaler Netzwerke (KNN), die in einem *generative adversarial network* (GAN) integriert werden. Wenn ich die Sache richtig verstehe, wird dieses System zunächst mit einer großen Menge an Vergleichsbildern – dem »Trainingsdatensatz« – gespeist. Die so trainierten KNN arbeiten in einem GAN mit zwei unterschiedlichen Funktionen bzw. Fähigkeiten zusammen, einem *generator* und einem *discriminator*: »Versucht letzterer generierte von nicht generierten Bildern zu unterscheiden, ist es das Ziel des ersteren, ein Bild zu generieren, das nicht mehr als generiert erkannt wird. Ein generiertes Kunstwerk soll also nicht mehr von den Kunstwerken aus dem Trainingsdatensatz unterscheidbar sein und entspricht dabei statistisch dem, was ein Kunstwerk ›ist« (S. 7). Die Idee dabei ist offenbar, dass sich beide Fähigkeiten allmählich gegenseitig optimieren, um den »Kanon möglichst genau zu erkennen (*discriminator*) beziehungsweise ihm möglichst genau zu entsprechen (*generator*)« (S. 8). Diese Systeme sollen m.a.W. nicht nur neue Werke generieren, sondern sich auch die Fähigkeit, zwischen generierten und nicht generierten Werken zu unterscheiden, selbst aneignen.

Treten solche Systeme – wie problematisch oder »konservativ« man die Ergebnisse auch einschätzen mag – mit Künstler:innen in Konkurrenz und buhlen um deren Anspruch auf Kreativität? Wohl nicht, wenn man der in der Einleitung gegebenen und auch in der Soziologie üblichen Begriffsbestimmung folgt und unter Konkurrenz das gleichzeitige Zugreifen mehrerer auf knappe Güter versteht. Soweit ich weiß, wird solche Intentionalität den KI-Systemen bislang nicht zugeschrieben. Selbst wenn man bereit wäre zu sagen, dass der Algorithmus die Bilder produzieren »wollte«, wird man kaum weiter gehen und sagen, dass es »ihm« darum ging, menschlichen Künstler:innen Prestige oder Geld streitig zu machen. Soziologisch ist die Frage gleichwohl hochinteressant, denn sie macht darauf aufmerksam, dass die Diskussion um das Verhältnis zwischen menschlichen Akteuren und KI-Systemen sowie das damit verbundene »prometheische Unbehagen« häufig in *Begriffen von Konkurrenz beschrieben wird*.

Die Sprache der Konkurrenz suggeriert, dass den Menschen durch die Verwendung von KI nicht nur etwas hinzugefügt, sondern auch etwas weggenommen wird. Soweit es dabei um den Monopolstatus »des Menschen« als künstlerisch Schaffendem geht, besteht die Gefahr aber offenbar nicht darin, dass dieser Status nun von der KI auf Kosten der Menschen beansprucht wird: wenn die Menschen das Monopol

verlieren, geht es ja nicht anschließend auf die KI über. Der Status hört auf, Monopol zu sein, er wechselt nicht von einem Monopolisten zum anderen, ist also kein knappes Gut, um das konkurriert, sondern eine Zuschreibung, die verloren gehen kann. Aus ähnlichen Gründen kann KI auch nicht gut mit dem Menschen um die Definition dessen *konkurrieren*, »wer Kunst kann und was Kunst ist« (S. 3). Mir scheint daher, dass es in diesen Fällen um etwas anderes geht: um einen *Verlustdiskurs, der sich mit einer Semantik der Konkurrenz umgibt bzw. durch eine Semantik der Konkurrenz plausibilisiert werden soll*. Aus dieser Überlegung ergibt sich die Frage, weshalb in Begriffen von Konkurrenz beschrieben wird, was soziologisch betrachtet keine Konkurrenz ist: Drückt sich in der Präferenz für Konkurrenzsemantik eine Tendenz des Kunstdiskurses aus, alles nichtharmonische Mit- und Nebeneinander von Menschen und Dingen als Konkurrenz zu beschreiben?⁸ Und falls sich eine solche Tendenz beobachten lässt: Ist sie ein neueres Phänomen oder lässt sie sich auch schon an früheren Gesellschaftsformationen und deren ästhetisch-kunsthistorischer Reflexion beobachten?

SVENJA REINERS Beitrag wendet sich dem Publikum im Bereich der Neuen Musik zu. Die Beobachtung, dass es auch in der häufig als esoterisch wahrgenommenen Neuen Musik ein Publikum gibt, dessen Verhalten »groupiehafte« Züge trägt, auch wenn es sich meist um »Menschen Ende 40 und älter« handelt (S. 1), mag unvorbereitete Leser:innen überraschen. Reiner nimmt diese Beobachtung zum Anlass für eine teilnehmend-beobachtende Studie zu einer Fankultur, die bislang wenig soziologische Aufmerksamkeit gefunden hat (die interessanteste mir bekannte ethnographische Studie über »fanatics« der klassischen Musik handelt vom Opernpublikum⁹). Originell ist auch, dass hier nicht die mögliche Konkurrenz zwischen Komponist:innen oder Musiker:innen in den Blick genommen wird, sondern jene zwischen den Mitgliedern des Publikums, den »Fans« der Festivals für Neue Musik. Die »Szene-gruppe innerhalb des verzweigten Netzwerks der deutschsprachigen Neue-Musik-Szene« (S. 6), um die es hier geht, wird von Reiner mit Fokus auf einen Studienteilnehmer sowie anhand ethnographischer Anschauung einer Reihe von Konzerten analysiert.

Die Festivals erweisen sich in dieser Analyse sowohl als Ort der Vergemeinschaftung wie auch des beständigen Vergleichs mit anderen Publikumsmitgliedern. Dabei bestätigt sich eine ernüchternde Einsicht der soziologischen Fanforschung: Wo es Fans gibt, gibt es »echte Fans« und andere, die sich durch besondere Hingabe, Passion oder Kenner-schaft auszeichnen (wollen) und unter den Fans einen besonderen Status genießen oder anstreben. An die Stelle des erhofften »utopischen Raums«

8 Vgl. in diesem Sinne etwa Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen* (Berlin: Akademie, 2006).

9 Claudio E. Benzecry, *The opera fanatic. Ethnography of an obsession* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).

der Fan-Communities tritt die Einsicht in die ubiquitäre vergleichende Konstitution menschlicher Identitätsbildung, die den Seitenblick auf die anderen nicht lassen und nur durch Bezug auf das gesellschaftliche »me« (Mead) Orientierung gewinnen kann. Typologisch unterscheidet sich, Reiner zufolge, das breitere Publikum von den »Szenegänger:innen«, der »Szene-Elite«, und schließlich den »Fans«, hier den »Hochkulturfans« der Neuen Musik, die sich, so Reiners These, aufgrund ihrer relativ geringen Größe und demographisch-sozialstrukturellen Zusammensetzung stärker als im populärkulturellen Bereich üblich in der Nähe des Kerns der Szene und deren »Repräsentations-, Organisations- und Reflexions-elite« verorten (S. 9). An dem hier untersuchten »Hochkulturfan« zeigt sich diese Nähe u.a. darin, dass er aus eigener Initiative eine Facebook-Seite für das Festival entwickelt hat und betreut (S. 15). So fein die im Vergleich gewonnenen Statusunterschiede sein mögen, und so subtil sie sich im »Fan Talk« (S. 11ff.) artikulieren, so unvermeidlich prägen sie sich der Begegnung zwischen den Fans ein. Das schließt Unterschiede in der Wahrnehmung der Situation ein: Was für den/die eine:n gemeinschaftliches Fachsimpeln sein mag, erscheint dem/der anderen »rivalisierend« (S. 13). Entsprechend bleibt auch hier letztlich offen, ob dem Sich-Unterscheiden ein tatsächliches Konkurrieren entspricht.

Im Beitrag von MAX RICHTER geht es um die Kunstsparte Kurzfilm, die, wie der Autor zeigt, auf eine besondere Weise von Konkurrenz geprägt ist. Im Mittelpunkt steht das eigentümliche Verhältnis zwischen den Kurzfilmen und den Filmfestivals, bei denen die Filme in der Regel ihre Premiere erleben. Da der Ort der Erstaufführung sowohl für die Filmschaffenden (bei welchem Festival hat die Premiere stattgefunden?) als auch für die Festivals (wie viele Filme hatten bei dem Festival Premiere?) von großer symbolischer Bedeutung ist, hat sich der Premierenstatus zum zentralen Knappheitsmechanismus und damit zum Mechanismus der Herstellung von Konkurrenz in diesem Feld entwickelt – für die Filmschaffenden ebenso wie für die Festivals: »Filmschaffende und Filmfestivals »geben« sich gegenseitig dieselbe Premiere und tragen jeweils Vorteile davon, die sie in ihren jeweils eigenen Kämpfen um knappe Güter einsetzen können.« (S. 5) Da der Status der Festivals von einer hohen Premierenquote abhängt und der Status der Filmschaffenden davon, bei einem statushohen Festival uraufgeführt zu werden, schleichen sich nahezu unvermeidlich »kunstfremde«, statusorientierte Motive in die Bewerbungs- und Auswahlstrategien ein, so sehr auch auf den digitalen Einreichplattformen der ausschließliche Fokus auf »innerfilmische Werte« betont wird.

Zwar gilt auch hier, dass sich empirisch nicht ohne weiteres beweisen lässt, ob und in welchem Sinne sich diese kompetitive Struktur auch in den Handlungsintentionen der Filmschaffenden und Festivalorganisator:innen widerspiegelt (auch hier darf eine Tendenz zur Leugnung von tendenziell illegitimen Motiven unterstellt werden). Gleichwohl

demonstriert Richters präzise Analyse des Premierenstatus, dass mit der strukturellen Verfestigung des Festivalsystems ein ungewöhnlich konkreter Knappheitsmechanismus geschaffen wurde, der das Feld kompetitiv integriert und zugleich allen Beteiligten Orientierung gibt. Dass diese rigide Struktur aus künstlerischer Sicht auffällt und künstlerisch reflektiert werden kann, zeigt Richter am Schluss anhand eines Plakatdesigns des Kurzfilmemachers Nicolaas Schmidt, das versucht, das Publikum in das Festival-Bewertungsspiel einzubeziehen und zugleich selbst zu Konkurrenten – in einem von Schmidt inszenierten Gewinnspiel – zu machen. Spätestens hier zeigt sich auch in dieser Sparte ein Bewusstsein von der Ambivalenz der Konkurrenz: Der Premieren- Knappheitslogik mögen Kurzfilmschaffende schwer entkommen können. Aber sie können die Logik der vergleichenden Bewertung und Konkurrenz zum Thema ihrer künstlerischen Arbeit machen.

Vor dem Hintergrund der Ausführungen der Einleitung zum konkurrenzkritischen Diskurs in den Künsten lässt sich THOMAS WIEDEMANNs Analyse der Filmförderung in Deutschland auch als Beitrag zu diesem kritischen Diskurs lesen. Wiedemann stützt sich auf eine genaue Kartographierung dieses Feldes und auf qualitative Interviews mit Vertreter:innen der Filmförderung und Film-Kommunikator:innen, um auf einen Zusammenhang hinzuweisen, der in der Forschung zu Konkurrenz und Wettbewerb – einschließlich Produktmärkten¹⁰ – verschiedentlich behauptet, aber nur selten detailliert nachgezeichnet worden ist: dass Institutionalisierte Konkurrenz ihr Versprechen, ein »Entdeckungsverfahren« (Friedrich von Hayek) bereitzustellen, das Leistungsbereitschaft, Kreativität und Vielfalt fördert, nur bedingt einhalten kann. Stattdessen kann sie auch zum umgekehrten Ergebnis führen: zur zunehmenden Angleichung (Isomorphie) des Angebots sowie zur Verstetigung von Ungleichheiten, die mit der »freien Konkurrenz« gerade überwunden werden sollten. Dieser Nachweis gelingt Wiedemann, indem er die Besonderheiten der institutionellen Bedingungen, unter denen die Filmproduktion in Deutschland stattfindet, präzise beschreibt, darunter die zentrale Rolle von Produzent:innen, Verleihfirmen und Kinounternehmen (weniger der Regisseur:innen), die Abhängigkeit von staatlicher Förderung, die Vielfalt der Fördereinrichtungen, das Missverhältnis zwischen beantragten und verfügbaren Mitteln, die enge Verflechtung von Kino- und Fernsehförderung (aufgrund der »De-facto-Notwendigkeit einer Sender-Zusage für den Erhalt von Filmförderung«, S. 10), und die Undurchsichtigkeit der Bewilligungsverfahren, die weitgehend hinter verschlossenen Türen stattfinden und von denen (nur) die Abstimmungsschritte ungefähr bekannt sind.

10 Harrison C. White, »Where do markets come from«. *American Journal of Sociology* 87 (1981/82): 517–547.

Ein eindeutiger Fall von Konkurrenz liegt hier vor, insofern die Fördermittel ein begrenztes und zugleich von vielen begehrtes – also knappes – Gut darstellen. Wer Fördermittel beantragt, weiß daher (bzw. muss wissen), dass der eigene Erfolg ggf. auf Kosten anderer Filmschaffender gehen wird, auch wenn deren Identität nicht im Einzelnen bekannt sein mag. Die Konkurrenz um Fördermittel ist zugleich institutionell verwoben mit der *künstlerischen* Beurteilung der beantragten Projekte durch Expert:innenkommissionen, die von den Künstler:innen jedoch als hochgradig unsicher, teils auch kunstfern erlebt wird, weil sich hier Kriterien wie »kommerzielle bzw. künstlerische Erfolgswahrscheinlichkeit, Relevanz, Konsensfähigkeit und Sendetauglichkeit« (ebd.) vermischen. Das präsentierte Material zeigt eindrücklich, wie sich der »filmpolitische Gestaltungswille« (S. 16) dem Denken aller Beteiligten eingeprägt hat, was in einem durch Unsicherheit geprägten Feld Orientierung geben mag, aber, so Wiedemann, letztlich auf Kosten eines »vielfältigen oder gar progressiven Filmschaffens« (S. 17) geht. Mit anderen Worten: Auch Konkurrenz, die aufwendig organisiert ist und wie geplant zu funktionieren scheint, führt nicht unbedingt zu den Ergebnissen, die man sich von ihr erwartet oder erhofft. Mit dieser Kritik wird das Vorhaben, Konkurrenz gezielt zur Förderung von Kreativität und Produktivität einzusetzen, insgesamt in Zweifel gezogen.

Schlussbemerkung: Die Ambivalenz der Konkurrenz ernst nehmen und untersuchen

Nimmt man diese vielfältigen Eindrücke zusammen, so würde ich argumentieren, erscheinen die Künste nicht mehr nur als »Blaupause für die Konkurrenzverhältnisse der Gegenwartsgesellschaft« (so die Einleitung im Anschluss an Arbeiten von Andreas Reckwitz) oder auch – umgekehrt – nur als konkurrenzkritische Insel in einer im Übrigen von Konkurrenz durchdrungenen Gesellschaft. Stattdessen geben sie dem eingangs theoretisch begründeten Motiv der Ambivalenz der Konkurrenz empirische Konturen mit ihren Analysen des konkurrenzkritischen Diskurses in den Künsten (Richter & Buckermann), des Leidens eines Jurymitglieds am eigenen Bewertungsprozess (Guse), der Imagination und Projektion von Konkurrenz im Diskurs über Literaturblogs bei gleichzeitiger Tendenz zur friedlich-spannungsvollen Koexistenz (Petzold), der eigensinnigen und vermutlich einseitigen Konkurrenzwahrnehmungen eines sich in den Kanon einschreibenden Autors (Nienhaus), des hermeneutischen Spiels mit der Konkurrenzsymbolik von Ranglisten (Röttel), des vergifteten Konkurrenzangebots der Preise (Buckermann), von Praktiken des Widerstands gegen Konkurrenz in den performativen Künsten (Gaupp), der diskursiven Auseinandersetzung mit KI-generierter Kunst (Gillich), der Produktion feiner Unterschiede im »Fantalk« des hochkulturellen Publikums (Reiner), des Kreisens einer Kunstsparte

um einen symbolischen Knappheitsmechanismus, den Premierenstatus, der zur kritischen künstlerischen Reflexion anregt (Richter), und der organisierten Konkurrenz um Fördermittel, die nicht zu den erhofften Ergebnissen führt (Wiedemann).

Zu den Einsichten dieses Bandes, so scheint mir, passt besser das Bild von den Künsten als einer *Bühne, auf der die Ambivalenz der Konkurrenz in der Gegenwartsgesellschaft öffentlich ausgestellt und verhandelt wird*, oder auch die Vorstellung von der Konkurrenz als einem *Spiegel*, der in den Künsten benutzt wird, um beim Blick in ihn ganz andere – ausweichende, widerständige, kooperative, ironische, indifferente – Seiten an sich zu entdecken. Die Kunst der Künste scheint darin zu bestehen, diese Spannung zuzulassen, auszuhalten und – wo möglich – künstlerisch auszunutzen. Diese Bilder und Beobachtungen betonen nicht nur die Ambivalenz der Konkurrenz, sie wecken auch grundlegende Zweifel an der Diagnose der Gegenwartsgesellschaft als einer Wettbewerbsgesellschaft. Statt die beherrschende Bedeutung von Konkurrenz und Wettbewerb als feststehende Tatsache vorzusetzen, geben sie uns auf, die Ambivalenz der Konkurrenz empirisch ernst zu nehmen und auch an anderen gesellschaftlichen Feldern zu untersuchen.¹¹ Der Band zeigt, wie fruchtbar es ist, die Künste an diversen Kunstgattungen und -sparten auf das Vorkommen und Erscheinungsformen von Konkurrenz hin zu untersuchen – was dann manchmal eben auch heißt: auf Phänomene zu stoßen, die zunächst an Konkurrenz denken lassen, bei näherem Hinsehen aber auf ganz Anderes aufmerksam machen. Damit regen sie zu zahlreichen weiterführenden Fragen an, an denen sich künftige Forschung über Konkurrenz – auch, aber nicht nur, in den Künsten – orientieren könnte.

Literatur

Becker, Howard S. *Art worlds*. 25th anniversary edition. Berkeley: University of California Press, 2008.

Becker, Howard S. *What about Mozart? What about murder? Reasoning from cases*. Chicago: Chicago University Press, 2014.

Becker, Howard S./Alain Pessin. »Epilogue to the 25th anniversary edition. A dialogue on the ideas of ›world‹ and ›field‹«, in: Howard S. Becker: *Art worlds*. 25th anniversary edition, updated and expanded, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008, 372–386.

11 Vgl. in diesem Sinne z.B. Engel, der zeigt, dass auch schon die Assoziation von wirtschaftlichen Märkten und Konkurrenz historisch höchst variabel ist. Alexander Engel, »Konzepte ökonomischer Konkurrenz in der longue durée: Versprechungen und Befürchtungen«, in: Karin Bürkert u.a. (Hg.), *Auf den Spuren der Konkurrenz* (Münster: Waxmann, 2019), 45–85.

- Benzecry, Claudio E. *The opera fanatic. Ethnography of an obsession*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Bourdieu, Pierre. »The specificity of the scientific field and the social conditions of the progress of reason«. *Social Science Information* 14 (1975): 19–47.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Bourdieu, Pierre, Loïc J.D. Wacquant. *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Brankovic, Jelena, Leopold Ringel, Tobias Werron. »How rankings produce competition: The case of global university rankings«. *Zeitschrift für Soziologie* 47, Nr. 4 (2018): 270–288.
- Buchholz, Larissa. *The global rules of art: The emergence and divisions of a cultural world economy*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2022.
- Engel, Alexander. »Konzepte ökonomischer Konkurrenz in der *longue durée*: Versprechungen und Befürchtungen«. In: Karin Bürkert u.a. (Hg.), *Auf den Spuren der Konkurrenz*, Münster: Waxmann, 2019, 45–85.
- Fligstein, Neil, Doug McAdam. *Theory of fields*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2012.
- Geiger, Theodor. *Konkurrenz. Eine soziologische Analyse*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2012.
- Müller-Oberhäuser, Christoph, Tobias Werron. »Interdisziplinäre Perspektiven einer Erforschung musikbezogener Konkurrenzen«. *Die Tonkunst* 15 (2021): 248–260.
- Münch, Richard. *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Prochno, Renate. *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*. Berlin: Akademie, 2006.
- Ringel, Leopold, Tobias Werron. »Serielle Vergleiche: Zum Unterschied, den Wiederholung macht – anhand der Geschichte von Kunst- und Hochschulrankings«. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (KZfSS)* 73, Nr. 1 (2021): 301–331.
- Sapiro, Gisèle. »The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals«. *Poetics* 59 (2016): 5–19.
- Simmel, Georg. »Soziologie der Konkurrenz«. *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)* 14 (1903): 1009–1023.
- White, Harrison C. »Where do markets come from«. *American Journal of Sociology* 87 (1981/82): 517–547.

Autor:innenverzeichnis

DR. PAUL BUCKERMANN ist Soziologe. Er ist Researcher und Projektleiter am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen und forscht zu Kunst, Politik und Wissen. Forschungs- und Lehrtätigkeiten führten ihn nach Luzern, Heidelberg, Basel, Wien, Paderborn und Bielefeld. Bücher und Aufsätze zu Bewertung, Kulturpolitik und Kulturorganisationen sind bei *Velbrück Wissenschaft* und in *Theory, Culture & Society*, *artis observatio*, *Sociologia Internationalis* und anderen erschienen.

PROF. DR. LISA GAUPP ist Universitätsprofessorin für Cultural Institutions Studies an der mdw-Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie promovierte in Musikethnologie an der Musikhochschule Hannover und habilitierte sich in Soziologie der Künste an der Leuphana Universität Lüneburg. Lisa ist Ko-Herausgeberin von *Critiques and Asymmetries of Power: Music and Performing Arts* (forthcoming), von *Diversity and Otherness* und von *Arts and Power*.

EVA-MARIA GILICH ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bielefeld. Sie forscht zu Videokunst, operativen Bildern und Medienökologien.

JUAN S. GUSE ist Soziologe und Autor. Er unterrichtet an der Kunsthochschule für Medien Köln und forscht im Bereich der Organisations- und Literatursoziologie mit Fokus auf Bewertungspraktiken. Für seine literarischen Arbeiten, die bei S. Fischer erscheinen, wurde er mehrfach ausgezeichnet; zuletzt mit dem New York-Stipendium des Deutschen Literaturfonds.

DR. SARAH ALICE NIENHAUS studierte Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Mediävistik und Komparatistik in Tübingen, an der FU Berlin und in Freiburg. 2020 promovierte sie an der Universität Münster im Rahmen des Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Entscheidens«. Sie forschte im Zuge eines Postdoc-Projekts im SFB 1288 »Praktiken des Vergleichens« an der Universität Bielefeld und der LMU München zu Verlagsreaktionen auf den Literaturnobelpreis. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literaturpreise, Verlagspolitik, Autobiografie und Archiv.

DR. KRISTINA PETZOLD ist germanistische Literatur- und Medienwissenschaftlerin. Sie arbeitet als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »DiCHOT – Digital Cultural Heritage of Our Time« an der Deutschen Nationalbibliothek. Vorher war sie (Post-)/Doktorandin im SFB 1288 »Praktiken des Vergleichens« im Teilprojekt »D05 – Vergleichendes Lesen« an der Universität Bielefeld. Den Schwerpunkt ihrer Forschung bilden die Transformationen von Literatur und Kultur sowie literaturwissenschaftlicher Methoden durch die Digitalisierung. Kürzlich erschienen: *Buchblogs zwischen Passion und Profession. Zur Diskursivierung digitaler literaturbezogener Anschlusskommunikation als Arbeit* (2025).

SVENJA REINER ist Musikwissenschaftlerin. Promotionsprojekt an der Universität Wuppertal zum Neue Musik-Fantom. Forschungsinteressen: Fan Studies, digitale Identitätsbildungsprozesse, Literaturbetriebsforschung und Kulturpolitik. Zuletzt erschienen: »Lässt es sich falsch hören? Eine historisch-kulturwissenschaftliche Kontextualisierung von Hör-Idealen im Neue Musik-Konzert.« In *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hrsg. v. : Vera Grund und Nina Noeske (2021).

MAX RICHTER ist Literatur- und Medienwissenschaftler. Promotionsprojekt an der Ludwig-Maximilians-Universität München zur Vor- und Frühgeschichte des Literaturnobelpreises. Seine Forschungsinteressen umfassen Literatursoziologie, Mediengeschichte sowie die skandinavischen Literaturen und Kulturen der Moderne und Gegenwart. Zunächst wissenschaftlicher Mitarbeiter, anschließend Stipendiat des SFB 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Publikationen im *Journal of World Literature* und im *Nordeuropaforum*.

DR. RONALD RÖTTEL ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Archiv- und Literaturforschung der Bauhaus-Universität Weimar. Sein Habilitationsprojekt beschäftigt sich mit Vorschussvergaben im Literaturbetrieb. Zu seinen Forschungsinteressen gehören des Weiteren der literarische Journalismus des 20. Jahrhunderts sowie Medien und Paratexte des Populären. Im Erscheinen: »SPEX-Goex: Populäre Zeitschriften als Paratexte der frühen Prosa Rainald Goetz« In *Paratexte des Populären*, hrsg. v. Jörg Döring und Niels Werber (2025).

PROF. DR. TOBIAS WERRON ist Universitätsprofessor für Soziologische Theorie und Allgemeine Soziologie an der Universität Bielefeld. Seine Forschungsschwerpunkte sind Praktiken des Theoretisierens, Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung, historische Soziologie des Nationalismus, Soziologie der Konkurrenz. Neuere einschlägige Publikation: »Interdisziplinäre Perspektiven einer Erforschung musikbezogener Konkurrenzen«, *Die Tonkunst* 15(3) (mit Christoph Müller-Oberhäuser).

PD DR. THOMAS WIEDEMANN ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienforschung der Technischen Universität Chemnitz. Davor war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo er zwei von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekte zum deutschen Kinospießfilm leitete. Arbeitsschwerpunkte: Medienkultur, Medienstrukturen, Mediendiskurse, Filmanalyse und Filmsoziologie, Fachgeschichte der Kommunikationswissenschaft, Sozialtheorien und qualitative Methoden.

Danksagung

Dieser Band ist das Ergebnis von zwei Workshops, die unter dem Ober-
 titel *Konkurrenz in den Künsten* im Frühling und Herbst 2023 am Zen-
 trum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) in Bielefeld stattgefunden
 haben. Wir bedanken uns bei allen Autor:innen und Teilnehmenden
 der Workshops, auch für die wertvollen Impulse zum jeweiligen Ver-
 anstaltungsauftritt von Carolin Amlinger und Gisèle Sapiro sowie bei
 Jørgen Sneis und Carlos Spoerhase für das Vertrauen, die Workshops im
 Rahmen des SFB1288-Teilprojekts F02 »Nullmeridian der Literatur«?
Der Literaturnobelpreis als globaler Vergleichsmaßstab veranstalten
 zu können. Außerdem danken wir Joe Paul Kroll für das sorgfältige
 Lektorat des Bandes, den beiden anonymen Gutachter:innen für die
 hilfreichen Kommentare sowie Vera Breitner und Sabrina Diab-Helmer
 von BiUP für die gute Zusammenarbeit. Großer Dank gebührt auch
 Andrea Bendlage und Wiltrud Morawe von der SFB1288-Geschäfts-
 stelle, Marina Böddeker und ihrem Team von der SFB1288-Öffentlich-
 keitsarbeit, sowie Melina Schickentanz für die organisatorische Hilfe.
 Ohne die Förderung des SFB 1288 „Praktiken des Vergleichens“ durch
 die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) wäre die Finanzierung
 sowohl der Workshops als auch dieses Bandes nicht möglich gewesen,
 weshalb auch ihr unser großer Dank zukommt.