FESTSPIEL-DIALOGE 2002

Die Kunst in der Erlebnisgesellschaft

Gerhard Schulze

31. Juli 2002

© Copyright by Gerhard Schulze
Universität Bamberg

Die Kunst in der Erlebnisgesellschaft

Mark Twain in der Mannheimer Oper
Nachdenken über Kunst. Eine Betrachtungsweise
Ethnologische Neugier
Diesseitigkeit
Die Suche nach Glück
Kennertum
Mitnehmertum
Inszenierte Individualität
Das Feindbild des Spießers
Pseudoausbruch
Verachtung des Publikums
Kritik der Kritik
Botschaft und Spiel
Kommunikation ist unvermeidlich
Die Verantwortung des Publikums
Kunst in der Erlebnisgesellschaft
Was sind Erlebnisse?
Die Schwierigkeit, Kunst zu erleben
Chancen der Kunst

Die Kunst in der Erlebnisgesellschaft

Mark Twain in der Mannheimer Oper

Vor hundertzwanzig Jahren schrieb Mark Twain in seinem Reisetagebuch *Bummel durch Europa*: "Wir fuhren nach Mannheim und hörten uns eine Katzenmusik, will sagen: eine Oper an, und zwar jene, die ‚Lohengrin' heißt. Das Knallen und Krachen und Dröhnen und Schmettern war unglaublich. Die mitleidlose Quälerei hat ihren Platz in meiner Erinnerung gleich neben der Erinnerung an die Zeit, da ich mir meine Zähne in Ordnung bringen ließ."

Nachdenken über Kunst. Eine Betrachtungsweise

Diese Episode ist vielleicht amüsant, aber ziemlich nebensächlich. Trotzdem offenbart sie uns etwas Wichtiges. Was mir dabei bemerkenswert und vorbildlich erscheint, ist die Betrachtungsweise, die Mark Twain der Kunst gegenüber einnimmt. Zwar ist man mit der Kunst am glücklichsten, wenn es einem gelingt, sich ihr einfach mit Haut und Haar hinzugeben, ohne über sie nachzudenken. Aber dies sind eher seltene Momente. Anlässe zum Nachdenken über Kunst gibt es genug für diejenigen, die sich überhaupt noch etwas von der Kunst versprechen und nach ihr suchen. Nichts ärgert einen mehr, als wenn man das Gefühl hat, seine Bereitschaft zur Hingabe sei missbraucht worden. Man fühlt sich ratlos, intellektuell beleidigt, angeekelt und eines kostbaren Teils seiner Lebenszeit beraubt. Und man fragt sich: Was soll das und warum soll ich mir das antun?

Keine kunsttheoretische Abhandlung, kein Studium der Kunstgeschichte und schon gar kein Feuilleton hilft einem dann besser weiter als die Betrachtungsweise Mark Twains in der Mannheimer Oper. In aller Beiläufigkeit zeigen sich hier drei wie ich finde nachahmenswerte Prinzipien der Kunstreflexion: ethnologische Neugier, Diesseitigkeit und die Suche nach Glück. Was ist damit gemeint?

Ethnologische Neugier

Kehren wir noch einmal zu Mark Twains Tagebuch zurück. “Ich möchte aber nicht zu verstehen geben, dass es all den anderen Leuten genauso wie mir ergangen sei [...] So oft der Vorhang fiel, erhoben sie sich als eine einzige, mächtige, einmütige Menge, und die Luft war dicht verschneit von winkenden Taschentüchern, und Wirbelstürme des Beifalls tosten durch den Raum [...] Das bewies, dass die Darbietung den Leuten gefiel.” Kunst, so lautet die Botschaft, ist das, was Menschen gemeinsam unter dem Etikett “Kunst” veranstalten. Das Etikett bleibt gleich, aber die damit gemeinten Bedeutungen ändern sich ständig. Worin bestehen sie eigentlich gerade? Was war beipielsweise am vergangenen Donnerstag los? Ich ging etwa um zwanzig Uhr dreißig über den Max-Josephs-Platz in München, auf dem sich mehrere tausend Menschen versammelt hatten. Eine Oper wurde auf einem Großbildschirm ist Freie übertragen. Wer sich unterhalten oder mit dem Handy telefonieren wollte – und das wollten ziemlich viele – musste gegen das Geräusch ankämpfen, das nun einmal untrennbar zur Oper dazugehört. Ich sah alles mögliche, aber ich sah niemand, der sich wunderte, von mir abgesehen. Was machen wir hier eigentlich? Welche gemeinsam in Szene gesetzten Ereignisse sehen wir als Kunst an? In der Kunstreflexion verweigert man sich der Tautologie des Satzes: “Na ja, es ist halt Kunst.” Man gibt die Haltung selbstverständlicher Hinnahme auf und begibt sich vorübergehend in die Distanz eines Kulturfremden, um die Gewohnheiten der Einheimischen, zu denen man unter Umständen selbst zählt, mit der Verwunderung eines Außenstehenden zu sehen.

Diesseitigkeit

In dieser Haltung ist eine Meatphysikverweigerung eingeschlossen, die ich gerne als eigenes Prinzip hervorheben möchte, weil sich in der Kunstreflexion so viel metaphysischer Nebel breit gemacht hat. Jüngstes Beispiel für diese Vernebelung ist Terry Eageltons neues Buch *Was ist Kultur?* Solche Was-ist-Fragen sind immer in besonderem Maß metaphysikverdächtig. “Was ist Kunst eigentlich?” Alle denkbaren Antworten gehören zum Bereich derjenigen Äußerungen, die George Bernard Shaw meinte, als er sagte: “Niemand auf der Welt bekommt mehr Unsinn zu hören als die Bilder in einem Museum.” Wir können nicht sinnvoll fragen “Was *ist* Kunst?”. Selbst wenn es eine ewige Idee der Kunst im platonischen Sinn gäbe, hätte niemand Zugang dazu, am wenigsten diejenigen, die sich diesen Anschein geben. Die einzig sinnvoll Frage lautet: “Was *meint* jemand mit Kunst?” Der amerikanische Philosoph John R. Searle dampft alle denkbaren Antworten auf diese Frage zu der

Universalformel ein: “X gilt als Y in Z”. Der Anfang einer Anwendung wäre etwa: Die Bildschirmübertragung einer Oper ins Freie gilt als Kunst in München.

Die Suche nach Glück

Die gerade ausgearbeiteten Prinzipien des Nachdenkens über Kunst – ethnologische Neugier und Diesseitigkeit – haben freilich nur Sinn, wenn als drittes Prinzip die Suche nach Glück hinzukommt. Warum sollte man eine Anstrengung mit so zweifelhaften Erfolgsaussichten wie das Nachdenken über Kunst auf sich nehmen, wenn niemand etwas davon hat? Bei Mark Twain taucht der Gedanke an das Glück nur in der Form einer Erinnerung an das Unglück auf. Er hört Wagner und denkt an die Zeit, in der er sich die Zähne in Ordnung bringen ließ. Gefragt, was er zum Glück brauche, nannte Fontane: eine Schlafstelle, gute Freunde, etwas zum Lesen und keine Zahnschmerzen. Fontane schließt damit an eine alte und für immer aktuelle Zweiteilung des Glücksbegriffs an: Glück als Vermeidung von Leid, und Glück als gelungene Gestaltung der Zeit ohne Leid. Mark Twain ermuntert uns dazu, beides von der Kunst zu fordern. Wenn ich mich dieser Forderung anschließe, so weiß ich wohl, dass dies postwendend den Vorwurf provoziert, ich würde mit der Kunst anfangen und mit Hollywood aufhören. Aber abgesehen davon, dass manche Hollywoodfilme den Rang von Kunstwerken beanspruchen können, meine ich mit dem Begriff des Glücks mehr, als auf einem rosa Sofa zu liegen und Pralinen zu essen. Ich meine damit, wie viele andere auch, vor allem intensive Begegnungen: mit anderen Menschen, mit der Wirklichkeit, mit sich selbst. Mehr als auf den Glücksbegriff kommt es mir zunächst jedoch auf etwas anderes an: diesen Begriff, in welcher Variante auch immer, überhaupt wieder in das Nachdenken über Kunst einzubringen und die Kunst daraufhin zu befragen, was sie uns gibt.

Die gerade erläuterten Prinzipien – ethnologische Neugier, Diesseitigkeit, Suche nach Glück – sind wie ein Beobachtungsinstrument. Sie machen Aspekte der Wirklichkeit sichtbar, die einem gerade dann leicht verborgen bleiben, wenn man Teil dieser Wirklichkeit ist, etwa als langsam ermüdender Museumsbesucher, als Zuhörer beim Erklatschen der dritten Zugabe, als proseccoschlürfender Flaneur auf dem Max-Josephs-Platz in München. Ich werde den Mark-Twainschen Blick im folgenden einsetzen, um Grundhaltungen und soziale Muster zu beschreiben, die mir auffallen. Ich orientiere mich dabei an der Formel von Searle: *X gilt als Y in Z*. Was gilt als Kunst bei uns? Darauf gibt es, auch dies ist bezeichnend, nicht nur eine Antwort. Bei den Phänomenen, die ich im folgenden darstelle, handelt es sich um eine Auswahl. Ich will Häufiges und Typisches beschreiben.

Lassen Sie mich mit einer Erscheinung beginnen, deren große Zeit im neunzehnten Jahrhundert begonnen hat und bis heute andauert: das Kennertum.

Kennertum

In der Haltung des *Kennertums* schlummern letzte bildungsbürgerliche Reminiszenzen. Zumindest dem Anspruch nach setzt das Kennertum Wissen voraus. Man vergleicht, kategorisiert, ordnet ein. Die Erlebniseinstellung ist die eines Sammlers – kontemplativ und perfektionssüchtig. Die Welt der Kunst wird zum Spielmaterial einer Ästhetik des Bescheidwissens, Unterscheidens und Zusammenfassens. Unter diesen Umständen richtet sich die Aufmerksamkeit beispielsweise eher darauf, ob die Einsätze von Orchester und Sängern punktgenau kommen als auf die Musik oder das Libretto selbst; man redet eher über den Unterschied von zwei Inszenierungen desselben Stücks als über den Inhalt; man will verstehen, stellt sich aber nicht die Anschlussfrage, ob man dem Verstandenen auch zustimme. Im Kennertum dominiert eine Kulinarik der Dekodierung ohne den Stress des Betroffenseins. Die Botschaft, nach der man fahndet, kommt meist nicht über den Status des gelösten Rätsels hinaus; der Umgang mit ihr ist spielerisch. Eine Verbindung zwischen Botschaft und persönlicher Existenz ist nicht vorgesehen; man freut sich über gelungene Zuordnungen wie über Trophäen, und man ärgert sich über Unverständlichkeit wie ein Kind über ein Überraschungs-Ei, in dem nichts drin ist.

Das Kennertum unterliegt keiner sozialen Kontrolle; vielmehr bleibt es ganz dem Einzelnen überlassen, ob er dieses Schema überhaupt praktiziert und wie weit er es treiben möchte. Die schwächste, aber keineswegs seltene Form des Kennertums besteht darin, nichts zu tun als ins Theater, in die Oper, ins Konzert, ins Museum zu gehen und lediglich ein *Gefühl* des Kennertums zu erleben.

Im Lauf der Zeit wird die Andacht der Begegnung mit einem Element des Bildungskanons zum konditionierten Reflex auf eine Serie ritueller Handlungen: das Bestellen der Karten, das Anlegen der besonderen Garderobe, das rechtzeitige Sicheinfinden auf dem reservierten Platz, das Aushalten auf diesem Platz, der Beifall und der anschließende Besuch eines Restaurants. Durch Akte der selbstinszenierten Hervorhebung wird Kunst symbolisch bedeutsam gemacht. Man tritt ein in die Aura des Bildungsguts, und man fühlt diese Aura auch dann, wenn man sonst über keine Kenntnisse verfügt, ja, man fühlt sie möglicherweise dann besonders stark.

Mitnehmertum

Doch das Muster das Kennertums verblasst im selben Maß, wie sich die Vorstellung eines sakrosankten Kanons der Hochkultur auflöst. Zeitgemäßer ist die Haltung des *Mitnehmertums*, die der Haltung des Kennertums entgegengesetzt ist. Während das Kennertum von der Vorstellung einer zumindest im Prinzip archivierbaren Sammlung geprägt ist, geht es beim Mitnehmen um das Erhaschen des Flüchtigen. Auch der Mitnehmer sammelt, seine Endvision ist jedoch nicht, wie beim Kenner, die der systematisierten und perfektionierten Kollektion, sondern die des möglichst großen Haufens. Der Schlachtruf lautet: "Das muss man unbedingt einmal erlebt haben!"

Ob es sich dabei um die drei Tenöre handelt, um Vanessa Mae oder um eine skandalumwitterte Inszenierung, über die ein Rezensent geschrieben hat, man bekäme Bilder vor Augen geführt, die man so schnell nicht mehr vergessen werde – es ist immer derselbe Mechanismus, der eine Aufführung ins Fadenkreuz rückt. Worauf es ankommt, ist die Sichtbarkeit der Aufmerksamkeit vieler anderer. Dass man unbedingt etwas erlebt haben müsse, empfindet man um so stärker, je mehr man das Gefühl hat, dass andere sich dieses Erlebnis nicht entgehen lassen. Die Zuwendung öffentlicher Aufmerksamkeit wirkt als selbstverstärkender Mechanismus, bei dem das ursprüngliche Objekt der Aufmerksamkeit schließlich fast ersetzt wird durch die bloße Faszination des Dabeiseins. An die Stelle der suggestiven Wirkung der Aufführung tritt die suggestive Wirkung der vielen, die das Werk betrachten. Die Entstehung ständig neuer Aufmerksamkeitswirbel wird zuverlässig garantiert durch zahlreiche Einrichtungen kollektiver Selbstbeobachtung, die neue Kristallisationspunkte der Aufmerksamkeit öffentlich machen und in den Rang dessen heben, was man unbedingt erlebt haben muss. Kulturmagazine, Trendreportagen und – definitionsmächtig wie eh und je – das gute alte Feuilleton geben vor, was erlebensnotwendig ist.

Konstruierte Sinnvermutung

Das Mitnemertum setzt logisch voraus, dass etwas vorhanden sei, was sich mitnehmen ließe. Aber worin besteht es? Was ist seine Substanz? Wie keine andere Klasse von Ereignissen geben Kunstereignisse Anlass zu Sinndeutungen, öffentlichen Sinndiskursen, wütenden Sinnforderungen und ebenso wütenden Verweigerungen. Doch daraus entstehen in unserer

Zeit viel seltener Klarheit und Konsens, als wir dies aus anderen Epochen der Kunstgeschichte kennen. Warum hat die Kunst Bestand, wenn doch der Versuch, einen gemeinsamen Bedeutungsraum aufzubauen, so häufig scheitert? Meine These ist: Weil gerade das Scheitern die kollektive Konstruktion einer inhaltsleeren Sinn*vermutung* ermöglicht.

Man sucht nur da nach etwas, wo man es vermutet; und man sucht nur nach Gegenständen, deren Existenz man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen kann. Im nachmetaphysischen Zeitalter ist Sinn eine schwindende Ressource; entweder entzieht er sich als radikal subjektbezogene Konstruktion dem Diskurs, oder er ist so banal wie die Börse. Immerhin aber lässt sich entsubjektivierter und entbanalisierter Sinn *suchen*. Paradoxerweise ist es nun gerade die Vergeblichkeit dieser Suche, die den Glauben an die Möglichkeit von Sinn am Leben hält. Man deutet, postuliert und kritisiert, man verherrlicht und verachtet, man einigt sich, um gleich wieder zu streiten. Dabei entsteht zwar oft kein Sinn, aber eine Bestätigung der kollektiven Sinnvermutung durch den Akt der Suche. An die Stelle gefundenen Sinns tritt die Sinnillusion: das Sinngefühl ohne Inhalt.

Wie sonst nichts ist die Kunst prädestiniert als Ort wechselseitiger Versicherung großer Bedeutung. Beglaubigt wird das Sinnerlebnis trotz des Mangels einer Sinngestalt durch die respektheischende Geschichte der Kunst; durch die Suggestion der großen Zahl der Kunstinteressierten; durch öffentliche Rituale des Ernstnehmens bei kulturpolitischen Debatten und feuilletonistischen Reflexionen.

Inszenierte Individualität

Die Inszenierung von *Sinn* setzt sich fort in der Inszenierung von *Individualität*, dem Sinngefühl entspricht das Gefühl der Einzigartigkeit, verbunden mit der Verachtung des Normalen. Wie das Kennertum hat auch inszenierte Individualität Tradition. Dass die Kulturgeschichte dieser Haltung weit zurück reicht, bezeugt sich etwa in den Konnotationen, die sich mit Ausdrücken wie “Masse” oder “Menge” lange Zeit verbanden. Wenn es bei Hölderlin heißt “Ach, der Menge gefällt, was auf dem Marktplatz taugt”, so ist dies nur eine von vielen Spuren einer dauerhaften semantischen Symbiose von Kritik der Massen einerseits und Apotheose der Individualität andererseits.

Der Motivkomplex der Vergötterung des einzigartigen Subjekts und der Verachtung dumpfer Durchschnittsmenschen begegnet uns seit der Renaissance in einer Reihe von Variationen: als Sehnsuchtsfigur der Aufklärung bei Diderot; als Leitbild des Geniekults im Sturm und Drang; als Oberthema der Romantik; als Grundmuster der Arroganz im langen Zeitalter bürgerlicher Distinktion; als Inthronisation des Übermenschen und Verabscheuung der "Sklaven" bei Nietzsche; als Dämonisierung der Masse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Le Bon, Ortega y Gasset und Canetti; in der Pose fürsorglicher Entmündigung und Zurechtweisung der von der Kulturindustrie Verführten durch die Zuchtmeister der kritischen Theorie; schließlich im Gedanken der "Selbstverwirklichung", den spätestens der in den siebziger Jahren einsetzende Psychoboom populär und marktgängig gemacht hat.

In all diesen Wunschfiguren wurde das Individuelle immer nur angedacht, aber schon im Ansatz bereits wieder schematisiert und zerstört, wenn auch oft auf eine erhabene, mitreißende Art, wie sie sich bei guten Inszenierungen eben einstellt. Was sind schon die leisen Freuden der "Verborgenheit" des Individuellen, die etwa bei Möricke immer wieder anklingen, gegen die Schauer gemeinschaftlichen Ergriffenseins durch die Suggestion heroisch-einsamer Genialität in der Aufführungskultur bestimmter Stücke von Beethoven im 19. und 20. Jahrhundert, kodiert als Zeichen tragischer Außergewöhnlichkeit? Die "eingebürgerten" Titel mancher Kompositionen Beethovens (in diesem Zusammenhang ein explizit soziologisch zu verstehendes Wort), die erst im Lauf der Rezeptionsgeschichte erfunden wurden, sagen alles: "Mondscheinsonate", "Pathétique", "Eroica", "Schicksalssymphonie". Die semantische Prägung Beethovens als Orginalgenie setzte sich allmählich weltweit durch. Allmählich wurde die Suggestion von Individualität – und das Genießen dieser Suggestion – zu einer öffentlichen Routine, die etwa noch Bach völlig fremd gewesen wäre.

Als das Muster erst einmal ausgearbeitet war, übertrug es sich schnell auf andere Komponisten des 19. Jahrhunderts. Liszt und Wagner beispielsweise, vor allem aber Paganini unterstützten durch ihr öffentliches Auftreten in persona die Wahrnehmung "als einzigartig" und übten mit dem lernwilligen Publikum in kurzer Zeit das doppelte Spiel inszenierter Individualität ein. Seit Paganini gehören der Gesichtsausdruck zwischen Verzückung und Wahnsinn, die über das Gesicht fallenden Haarsträhnen, die wilde Gestik, die exzentrische Kleidung und das Ausreizen der Grenzen des Instruments fast bis zu seiner Zerstörung zum wohlvertrauten Standardrepertoire interpretatorischer Grundmuster, die bei heutigen Popstars

immer noch funktionieren – als Symbole einer Aura der Individualität, die Popstar und Publikum vereint und die in Wahrheit das Gegenteil dessen ist, was sie zu sein vorgibt. Symbolische Individualität wird in de-individualisierenden Massenereignissen zelebriert.

Die Illusionsgeschichte der Individualisierung ist über die Jahrhunderte hinweg im wesentlichen die Geschichte eines Grundmusters der Distinktion: Der *besondere* Mensch unterscheidet sich von der Masse der *normalen* Menschen. Wann immer eine neue Variation dieser der Absicht nach individualisierenden Unterscheidung erfunden und unter die Leute gebracht worden war, wurde sie von vielen, die individuell sein wollten, buchstäblich gelernt und damit zum integralen Bestandteil jener Normalität, von der sie sich abzusetzen versuchten. Man denkt an die Posse von Hase und Igel. Wenn das Streben nach Individualität der atemlos rennende Hase ist, so ist Normalität der Igel, der immer schon da ist, so schnell der Hase auch laufen mag.

Denn die Beanspruchung von Individualität im klassischen Muster der massenkritischen Attitüde beruht auf einer Täuschung. Das Einzigartige kann nicht sein, was es zu sein beansprucht, wenn es sich so maßgeblich durch Abgrenzung und Nachahmung bestimmt. Die großbürgerliche Distinktion macht den, der sich als etwas Besonderes vorkommt, zum heimlichen Sklaven der Gewöhnlichkeit, auf die man herabblickt. Zwar setzt man sich von der Masse ab, aber man tut dies durch Negation – und bleibt auf diese Weise eben doch indirekt durch das Bild bestimmt, das man vom Gewöhnlichen hat. Sobald es hieß, Operetten seien etwas für "Spießer", durfte man um Gottes Willen nicht mehr beim Besuch einer Operette gesehen werden.

Das Feindbild des Spießers

Diese Verachtung des Spießers ist ein Phänomen, das besondere Beachtung verdient. Der Spießer ist das Gegenbild zum einzigartigen Individuum. Er ist normal, massenhaft, leicht zu durchschauen, konventionsfixiert. Der Spießer ist wesensmäßig ein Zugehöriger. Nur ganz allmählich bildete sich an dieser Stelle das größte Tabu der gegenwärtigen Kunstszene heraus. Bei Carl Spitzweg, Ludwig Richter oder Wilhelm Leibl gilt dieses Tabu noch nicht; hier wird Zugehörigkeit in Bildnissen idyllisiert, die zum Teil tief in das kollektive Bewusstsein eingegangen sind. Wir finden die Sehnsucht nach Zugehörigkeit auch in der der Südseeromantik und der Verklärung des "edlen Wilden", der im 19. Jahrhundert populär wurde und im 20. Jahrhundert ständig wiederkehrte, wobei die Variationen vom gefälschten

Text des “Papalagy” bis zur Ehrfurcht vor der Weisheit der Indianer und Schamanen reichten. Wir finden sie in Bildmotiven von Paul Gauguin, aber auch in den narrativen Schemata des Heimatromans.

Die Sehnsucht lebt fort, aber man darf sie nicht mehr haben. Ein umfassender Antispießgkeitskonsens prägte die Kunstszene nachhaltig. Intolerant, voreingenommen und auf seine Weise durchaus konformistisch, ist das Feindbild des Spießers selbst ein Spiegelbild dessen, was es verteufel. Der Spießer ist der Schatten, den die Apotheose des inszenierten Individuums wirft. Seine Geschichte reicht zurück bis in die Zeit, als sich Beethoven als Ikone rebellierender Individualität teils als Bild, teils als Büste ausgerechnet in den Wohnzimmern und auf den Klavieren der gesellschaftlichen Mitte etablierte. Später fand dies seine Entsprechung in den Che-Guevara-Posters der WG-Küchen. Beethoven im bürgerlichen Wohnzimmer, Che-Guevara auf T-Shirts im Sonderangebot: diese Konstellationen beschreiben das Doppelbödige der Inszenierung von Individualität. Das Erträumen des Außergewöhnlichen ist eingebettet in ein Ambiente gemütlicher Normalität. Konventionsbruch ist eine Konstruktion der Fantasie. Der Bürger erfindet sich als Antibürger, aber nur unter der Bedingung, Bürger bleiben zu dürfen. Zu registrieren ist das Gegenteil der bekundeten Absichten: eine Orthodoxie des Traditionsbruchs, eine Konventionalisierung der Überschreitung, ein zur Folklore gewordener Avantgardismus.

Pseudoausbruch

Eine Facette dieser Art von Kunst ist der Pseudo-Ausbruch. Immer wieder demonstriert die Kunst den genauen Gegensatz zur bedingungslosen Publikumszuwendung, die uns im Alltagsleben von überall her entgegenweht wie ein laues Lüftchen. Vom Fernsehen bis zum Badeschaum, vom Reiseveranstalter bis zum e-commerce: alle sind aus ökonomischen Gründen zu einer Form der Publikumsliebe verurteilt, für die sich der Ausdruck *Kundenorientierung* eingebürgert hat. Produktinnovation, Marktforschung, Werbung und Unternehmensberatung sorgen dafür, dass das laue Lüftchen uns ständig umfächelt. Mit zunehmender Gleichgültigkeit zappen wir uns durch die unendlichen Verästelungen des Angenehmen.

Wenn nun das Lauwarme ab und zu durch eine eiskalte Dusche gut inszenierter Hässlichkeit unterbrochen wird, wirkt dies erfrischend wie eine Saunapause. Eine andere Metapher wäre

der Magenbitter: die Kunst als herbe Verdauungshilfe während fortgesetzter Schlemmerei. In der Spartenwelt hat sich die Kunst eine Marktnische als Enklave des Unerfreulichen erobert und ist in dieser Spezialisierung dem touristischen Produkt des Abenteuerurlaubs unter der strapaziösen Bedingung zeitlich begrenzter Abstinenz vergleichbar. Eingebettet in ein Ambiente permanenter Umschmeichelung genießt das Publikum seine Beschimpfung als belebendes kleines Schockerlebnis zwischendurch.

Also Subversion der Erlebnisgesellschaft durch die Kunst? Im Gegenteil: Wie der Hofnarr zum königlichen Luxus, so gehört die gekonnte Destruktion zur Erlebnisgesellschaft . Sie ist integrierter Bestandteil eines Universums der Wählbarkeit, in dem alles, aber auch alles zu haben ist – selbst raffinierte Gestaltungen des *Nicht*wünschenswerten, kleine, begrenzte Fluchten aus dem lauwarmen Wasser des Bedientwerdens. Man genießt Visionen besonders exquisiter Zerstörungen, Zerrüttungen, Zersetzungen. Vor kurzem las ich in einer Rezension: "Traurig sitzt das junge Paar vor der ästhetisch befriedigenden Katastrophe."

Verachtung des Publikums

Was dabei auffällt, ist das Publikumsbild vieler Kunstschaffender, vor allem in der Theaterszene. Umberto Eco unterstreicht in seinem Buch *Lector in Fabula* die Bedeutung des "Modell-Lesers" für die Entstehung von Texten. Gleiches lässt sich auch von Theatermachern sagen. Produktionen werden entscheidend vom "Modell-Publikum" geprägt, das sich Theatermacher vorstellen. Das vorgestellte Publikum neigt gewissen Unarten zu; es will sich beispielsweise amüsieren und an schönen Illusionen ergötzen. Dem zu widerstehen, wurde zu einem Kernprinzip der Bühnenmoral. Die Angst, "Erwartungshaltungen zu bedienen", wie es oft heißt, ist oft stärker ausgeprägt als der Wunsch, verstanden zu werden oder gar unterhaltsam zu sein. In der Verweigerung der "Anbiederung", um eine weitere Floskel zu zitieren, drückt sich eine überaus herbe Liebe zum Publikum aus. Man will "keine Unterhaltungsansprüche befriedigen", man will "provozieren". Man will "Mauern in den Köpfen einreißen". Man will "Sehgewohnheiten durchbrechen", "verunsichern", "verstören".

Bei diesem Muster drehen Theatermacher jenen Spieß um, den normalerweise das Publikum auf sie richtet. Sie widersetzen sich ihrer durch die Logik der Situation definierten kommunikativen Bringschuld und bürden statt dessen dem Publikum die Beweislast dafür auf, dass es nicht aus lauter Eseln bestehe. Hans Neuenfels demonstrierte diese Haltung in einem *Spiegel*-Interview über die Proteste gegen seine *Nabucco*-Inszenierung in der

Deutschen Oper Berlin: “Das Publikum pflegt seit Jahren eine Art Scheinliberalismus. Die Leute meinen, alles schlucken zu müssen. Bei exponierten Aufführungen glauben die Leute dann plötzlich, ihren Dampf auch mal ablassen zu dürfen.”

Maßgeblich ist die Konzeption des Zuschauers als Zögling, der fürsorglich, aber auch mit unnachgiebiger Strenge aus seiner Unmündigkeit heraus zu führen ist. In einem Fernsehinterview hörte ich eine Regisseurin sagen, das Leben der meisten Menschen sei entsetzlich; deshalb suchten sie überall nach schönen Illusionen. Sie sehe aber ihre Aufgabe darin, ihnen dieses Suchtmittel zu verweigern und sie mit ihrer wahren Situation zu konfrontieren. Solche Aufklärungsabsichten enden meist mit dem Griff in die Schublade der Kritik-Schemata. Dort finden wir unter anderem: den Spießer, den Konsumidioten, den alltäglichen Faschismus, den Terror der Funktionalität, die Macht der Nadelstreifen und Aktenkoffer, die Hässlichkeit der wahren Verhältnisse hinter dem schönen Schein, Einsamkeit, Beziehungslosigkeit, Resignation und Gier.

Man könnte auf die Idee kommen, es handle sich um Aufklärung. Søren Kierkegaard bemerkt allerdings über pädagogische Beziehungen, ein Lehrer müsse vor allem auch Schüler sein. Was wissen die Aufklärer über die Aufzuklärenden? Viele sind vor allem mit sich selbst beschäftigt. Statt Wirklichkeit einzufangen, drapieren sie die nicht zur Kenntnis genommene Wirklichkeit mit Schemata, die diagnostisch auftrumpfen und Erkenntnis suggerieren.

Schon die Schlichtheit und der langjährige Wiederholungscharakter dieser Schemata weisen auf ihr Wirklichkeitsdefizit hin. Beschränktheit wird als zeitkritische Intelligenz verkauft, Einfallslosigkeit als Fantasie, und die Kritik an alldem gilt als Geschwätz von Vollidioten. Der Spiegel, der die wahren Verhältnisse reflektieren soll, wird falsch herum gehalten. Er ist zum Publikum hin blind, und zeigt auf seiner reflektierenden Seite Theatermacher in der narzisstischen Betrachtung abgegriffener Masken einer hochkulturellen Folklore. Die Schemata sind anspruchsvoll gemeint – psychodiagnostisch, mentalitätsbeschreibend oder soziomorphologisch. Aber sie sind zu schlicht und stereotyp, um die Wirklichkeit zu erreichen. Der Anspruch, damit den Menschen die Augen zu öffnen, ist bloß eine Peinlichkeit. Das Feindbild, gegen das Theater dieser Art zu Felde zieht, entpuppt sich als selbst gebaute Pappfigur, als Theater und nichts als Theater.

Das Raffinierte daran ist, dass die Verärgerung von Teilen des Publikums die deprimierenden Diagnosen zu bestätigen scheint. Besser, man äußert sein Unbehagen nicht zu laut, sonst outet man sich als Teil des angeblich widergespiegelten Sachverhalts. Der Mechanismus ist derselbe wie bei der versehentlichen Einlieferung eines psychisch gesunden Menschen in die Irrenanstalt. Lautstarken Protest werten die Ärzte als endgültigen Beweis für die Richtigkeit ihrer Fehldiagnose.

Kritik der Kritik

Nach so viel Kritik mag es auf den ersten Blick wie ein Selbstwiderspruch erscheinen, wenn ich nun sogar noch einen Schritt weiter gehe und eine bestimmte Form der Kulturkritik ebenfalls der Kritik unterwerfe. Ich meine jene Kritik, die die Masse verachtet, die einfachen Freuden diskreditiert, und den Wunsch nach Verständlichkeit belächelt.

Mit der traditionellen Kulturkritik verhält es sich wie mit einem gewohnheitsmäßigen Nörgler; ihr Lebensprinzip ist nun einmal die Beschwerdeführung, und die Verweigerung des Mitklagens interpretiert sie erst recht als Bestätigung der Angemessenheit ihres Pessimismus. Doch spätestens in den 90er Jahren ist der intellektuelle Führungsanspruch der Kulturkritik verloren gegangen. Die Öffentlichkeit emanzipiert sich von denjenigen, die ihr angeblich zur Emanzipation verhelfen wollten.

Die Verabschiedung der Kulturkritik hat ihre Ursache in der Transformation der gesellschaftlichen Bedingungen, in denen sie gedeihen konnte. In ihrer Hauptmasse war die Kulturkritik nur eine besonders elaborierte Form der sozialen Distinktion zwischen der Masse und den eigentlichen Menschen. Sie machte sich dadurch unangreifbar, dass sie jeden Angreifer sofort als "getroffenen Hund" diffamierte: Er regt sich nur deshalb auf, weil er dem kritisierten Phänomen zuzurechnen ist.

Inzwischen wirkt diese Kritikform wie der Hungerkünstler in der Erzhählung von Kafka – erst bewundert, jetzt außer Mode gekommen, bekommt er sein Gnadenbrot in einem abgelegenen Käfig der Tierschau eines Wanderzirkusses. Das Alte geht, das Neue kommt, auch im Wechsel der Kritikformen. Der Weg ist frei für jenes Kritikmuster, das in der zitierten Passage von Mark Twain aufscheint, gekennzeichnet durch ethnologische Neugier und durch eine diesseitige Suche nach Glück.

Es gehört freilich zu dieser Kritikform dazu, nicht nur kritisch zu sein, sondern darüber hinaus eine halbwegs klare Vorstellung davon zu mitzuteilen, was man eigentlich gut findet. Auf die Frage "Wo bleibt das Positive?" antwortete Erich Kästner: "Ja, wo bleibt es?" Diese Antwort stand Kästner zur Zeit des Nationalsozialismus zu. Heute dagegen und an Orten wie Salzburg würde es wie eine Verhöhnung derer wirken, die im Unglück leben, wenn uns auf die Frage nach dem Glück nichts anderes einfällt als jene Zeilen in dem Gedicht an die Nachgeborenen von Brecht, das ebenfalls zur Zeit der Hitlerdiktatur entstand:

Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Brechts Klage ist der Aufschrei dessen, dem nichts anderes übrig bleibt, als gegen das Unglück zu kämpfen, und der an nichts so sehr leidet wie daran, dass ihm die zweite, so ganz andere Form der Suche nach Glück, nämlich die Gestaltung des Lebens, versagt bleibt.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten.
Schlafen legte ich mich unter die Mörder.
Der Liebe pflegte ich achtlos
Und die Natur sah ich ohne Geduld.
So verging meine Zeit,
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Adressaten dieser Zeilen sind wir, die Nachgeborenen. Wie vergeht die Zeit, die *uns* auf Erden gegeben ist? Und was könnte *uns* die Kunst bedeuten?

Botschaft und Spiel

Ich will mit meiner Antwort so konkret wie möglich beginnen und dann eine Abstraktion versuchen. Vor Jahren besuchte ich ein Figurentheaterfestival, bei dem eine Gruppe mit dem Namen "Triangel" eine Sequenz von unzusammenhängenden Szenen aufführte. Zwei davon möchte ich kurz schildern. Szene A: Man sieht ein von einer gemauerten Einfassung

umgebenes Brunnenloch oder Erdloch. Nach einiger Zeit erscheint eine Hand auf der Einfassung, dann noch eine, dann Unterarme, dann ein Kopf. Allmählich kriecht ein halb nackter älterer Mann aus dem Loch, bleibt eine Zeit lang ermattet auf der Einfassung sitzen, um dann ganz langsam in das Loch zurück zu kriechen. Am Schluss ist er verschwunden, und es herrscht Stille. Szene B: Man sieht mehrere bunte geometrische Formen – Dreiecke, Vierecke, Kreise. Schnell nehmen die Figuren Kontakt miteinander auf, schubsen sich, balgen sich, bekämpfen sich, vertragen sich, erfinden Spiele und tun eine Menge anderer Dinge, die man sofort als menschlich begreift. Mehr geschieht nicht.

An beiden Szenen beeindruckte mich die Perfektion der Darstellung. Wäre jedoch die Ästhetik der Inszenierung das Einzige gewesen, was mir auffiel, hätte ich beide Szenen wohl wieder vergessen. Gemerkt habe ich sie mir, weil sie mich ansprachen. Die erste Szene erinnerte mich an das Bibelwort "Wir bringen unsere Jahre zu wie ein Geschwätz". Heraus kriechen aus einem Loch, auf der Einfassung sitzen, wieder hinein kriechen: dies ist ein mögliches Drehbuch für ein ganzes Leben. Sich angesprochen fühlen kann bedeuten, dass man das Bühnengeschehen als Gleichnis empfindet und auf sich selbst bezieht. Mit der zweiten Szene, dem Spiel der geometrischen Formen, ging es mir ganz anders. Ich deutete das Geschehen nicht metaphorisch, sondern war verblüfft, fasziniert, amüsiert. Statt nachzudenken, vergaß ich mich selbst und ließ mich gefangen nehmen.

Die beiden Szenen illustrieren, worin Ansprache bestehen kann. Sie kann die Form einer *Botschaft* annehmen oder die Form eines *Spiels*. Botschaft und Spiel beschreiben den möglichen Bedeutungsraum von Kommunikation in denkbar allgemeiner Weise. Es handelt sich um verschiedene Pole möglicher Bedeutung, zwischen denen sich die Kunst unruhig hin und her bewegt. Botschaft zielt auf Erkenntnis, Spiel auf Erlebnisse. Botschaft ist auf längere Dauer angelegt, Spiel auf das Hier und Jetzt. Botschaft lädt zu Diskursen ein, Spiel zu Gefühlen. Im Begriffspaar von Botschaft und Spiel schlägt sich die anthropologische Grundspannung zwischen Ich und Welt nieder. Es geht auf der einen Seite darum, sich in der Welt zurecht zu finden, sie zu durchschauen, sich auf sie einzustellen, sein Leben zu organisieren. Aber all dies hätte keinen Sinn, wenn man vergäße, die Welt zu fühlen. Dies ist die andere Seite: unser Innenleben. Gelingende Kommunikation pendelt zwischen Betrachtung und Empfindung.

Kommunikation ist unvermeidlich

Mit dem Wunsch nach gelingender Kommunikation macht man sich allerdings verdächtig. Die allgegenwärtige Kommerzialisierung von Botschaft und Spiel dient als Begründung für die Ablehnung von Kommunikation überhaupt. Das Kind wird mit dem Bade ausgeschüttet. Wer verstehen will, wer berührt werden will, läuft Gefahr, als blökendes Schaf der Erlebnisgesellschaft unter dem Deckmantel der Kulturbeflissenheit "enttarnt" zu werden. Ausgerufen wird statt dessen eine paradoxe Gleichung: Gelingen gilt als Misslingen; Kommunikation als Illusion und deshalb als eine Form von Kommunikations*störung*. Aber man kann nicht *nicht* kommunizieren; die Kunst macht keine Ausnahme.

Die Kunst mit ihrem Spannungsfeld von Künstlern und Publikum erzeugt durch die pure Logik der Situation einen Imperativ zum Aufbau eines gemeinsamen Bedeutungsraums. In der Beziehung von Künstlern und Publikum ist ein kommunikatives Grundverhältnis festgelegt. Welchen besonderen Sinn die Beteiligten in die Kunst auch sonst noch hineinlegen mögen, sie können die Logik der Situation nicht aufheben, sondern nur ignorieren, werden aber immer wieder davon eingeholt.

Die Verantwortung des Publikums

Auch bei einer asymmetrischen Kommunikation wie der zwischen Künstlern und ihrem Publikum ist das Gelingen von *beiden* Beteiligten abhängig. Ich möchte mich im folgenden nur auf *eine* Seite der Kommunikation konzentrieren, und zwar auf das Publikum, genauer auf den einzelnen im Publikum. Warum diese Akzentsetzung? Bisher galt immer der Künstler als derjenige, der die Hauptverantwortung für das Gelingen von Kommunikation trug. Deshalb kreisen so viele kunsttheoretische Überlegungen um die Person des Künstlers und um sein Werk. Es ist jedoch gerade in der Gegenwart höchste Zeit, sich ausführlich mit dem Gegenüber des Künstlers zu beschäftigen, mit dem Betrachter, Leser, Zuschauer, Zuhörer. Das Kunstwerk ist auf Empfänglichkeit angewiesen. Besteht diese Empfänglichkeit nicht, so ist es unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation so, als wäre das Kunstwerk nie geschaffen worden. Es existiert nicht für die, an die es sich wendet.

Kunst in der Erlebnisgesellschaft

Es liegt eine besondere Ironie darin, dass gerade in der Erlebnisgesellschaft, die sich der Suche nach Glück so explizit verschrieben hat wie keine zuvor, das Gelingen dieses Vorhabens besonders zweifelhaft erscheint. Dass sich die Menschen auf dem Max-Josephs-Platz in München von einem Rausch des Ergriffenseins durch Kunst befunden hätten, war für mich nicht zu erkennen. Ich muss gestehehen, es hätte mich gewundert; vielleicht hätten Umstehende den Notarzt gerufen. Das Ergriffen*werden* ist fast schon pathologisch in einer Umwelt, in der es permanent auf das Ergreifen ankommt.

Die prägende Grunderfahrung in der Erlebnisgesellschaft ist das Leben in einer Menüwelt. Von Kindheit an erfahren wir das Wählen dürfen und Wählen müssen als vorherrschende Existenzbedingung. Kein Monat vergeht, in dem sich der ohnehin schon unendliche Möglichkeitshorizont nicht noch weiter entgrenzen würde. Die jeden Morgen aus der Zeitung rutschenden Werbeprospekte, die Entwicklung des Internet, die Visionen der Gentechnologie, die niemals endenden Diversifikationen touristischer Angebote, der Boom der Schönheitschirurgie, das Anschwellen der Programmzeitschriften und das Wuchern der Supermärkte und Einkaufszonen – alles folgt derselben Logik der Menüvervielfältigung.

Kern der Handlungslogik des Menüs ist der vorwegnehmende Möglichkeitsvergleich unter der absoluten Herrschaft der Frage, ob einem das, was man gewählt hat, auch gefallen werde. Soll ich in dieses Theater gehen oder in jenes? Soll ich überhaupt ins Theater gehen, soll ich am Fernsehgerät herum zappen oder soll ich die Sauna aufsuchen? Was immer man tut, es steht unter dem heimlichen Vorbehalt der entgangenen besseren Alternative; und das Gewählte trägt die Beweislast dafür, dass es den anderen Möglichkeiten überlegen sei. Das Glück, das sich unter diesen Umständen einstellt, ist oft ein Glück der herabgezogenen Mundwinkel.

Was sind Erlebnisse?

Unter diesen Umständen ist es schwierig, Kunst überhaupt noch bei sich ankommen zu lassen. Nach Kunsterlebnissen zu suchen ist etwas ganz anderes, als sie tatsächlich auch zu haben. Was sind Erlebnisse? Die meisten verstehen darunter ihre Gefühlsreaktionen auf äußere Ereignisse. Es ist jedoch zweckmäßig, mit einem etwas anderen Begriff von Erlebnissen zu operieren, auch wenn dies zunächst kompliziert scheint. Worauf es ankommt, ist die Verbindung von Gefühlen (psychophysische Reaktionen wie Heiterkeit, Spannung,

Erschrecken, Gelöstheit, Rührung) mit Selbstbeschreibungen. Diese haben oft sehr einfaches Aussehen, wie es etwa bei dem Satz "Das war super" der Fall ist, oder sie ergeben sich auch nur implizit aus der Reaktion, die man an sich selbst wahrnimmt. Nach dem Erzählen eines Witzes beispielsweise nimmt der Lachende nicht einfach bloß sein Lachen als solches wahr, sondern er ordnet es als "Lachen nach dem Erzählen dieses Witzes durch diese Person" ein, wodurch es von anderen, teilweise auch unangenehmen Formen des Lachens als Erlebnis unterschieden wird (Lachen beim Gekitzeltwerden, Lachen aus Schüchternheit, verächtliches Lachen). Gelungene Erlebnisse sind nicht einfach gegebene Eindrücke, die man zuerst hat, um sie dann mehr oder weniger kompetent zu beschreiben; vielmehr sind Erlebnisse Konstruktionen, deren Eigenart unweigerlich durch die Art der Beschreibung mitgeprägt wird. Gefühle sind psychophysisches Rohmaterial, aus dem sich ganz unterschiedliche Gestalten bilden lassen. Was schließlich als Erlebnis herauskommt, hängt maßgeblich von der reflexiven Aneignung der eigenen Gefühle ab.

Die Schwierigkeit, Kunst zu erleben

Gerade bei Kunstwerken ist diese reflexive Aneignung ebenso lohnend wie schwierig. Wie Umberto Eco in seinem Buch *Das offene Kunstwerk* herausarbeitet, besteht der ästhetische Reiz des Kunstwerks maßgeblich darin, dass es nicht restlos eindeutig ist, sondern einen dazu auffordert, eine eigene Lesart zu entwickeln. Dadurch wird das Kunstwerk im einzigartigen Sinnkosmos jedes Betrachters noch einmal erschaffen, als subjektive Rekonstruktion, die von Mensch zu Mensch unterschiedlich ausfällt. Personenübergreifende, gemeinsame Bedeutungen liegen im Schnittbereich der vielen subjektiven Deutungen, die zusätzlich auch noch einen eigenen, unvergleichlichen Gehalt aufweisen. Erst diese Unschärfe und Deutungsoffenheit macht es möglich, dass sich Menschen Gegenstände der Betrachtung subjektiv als Kunstwerk *aneignen*. Dies erklärt den Unterschied zwischen einem Kunstwerk und etwa einem Telefonbuch oder einer Preisliste. Telefonbuch und Preisliste lassen keinerlei Deutungsspielraum; sie üben deshalb keinen ästhetischen Reiz aus, und eine geistige Aneignung könnte sich höchstens über das schematische Auswendiglernen vollziehen. Kunstwerke dagegen präsentieren sich zunächst als Rätsel. Jeder ist dazu aufgefordert, es auf seine Weise zu lösen.

Was man dazu vor allem benötigt, ist die Fähigkeit zur wirklichen Individualität jenseits des inszenierten Individualitätstheaters. Doch das Gelingen von Individualität bringt nicht nur

angenehme Erfahrungen mit sich. Man muss die Einsamkeit aushalten können, in der man sich ohnehin befindet, die man aber leicht verdrängen kann. Man muss mit der Unsicherheit umgehen lernen, die aus der Selbstbezüglichkeit des Subjektiven resultiert – unendlich Vieles ist möglich. Und man braucht kreative Energie, um die Leerstelle, vor der man sich angesichts des offenen Kunstwerks befindet, mit einer Gestalt zu füllen.

Chancen der Kunst

Die Bedingungen dafür sind gleichzeitig schlechter und besser geworden. Schlechter insofern, als die Opportunitätsfallen der Erlebnisgesellschaft immer perfekter wurden. Besser insofern, als die kollektive Lerngeschichte der Moderne voranschreitet und mit ihr das Nachdenken über sich selbst, das allmähliche Offenbarwerden moderner Lebenslügen und das Begreifen dessen, was man eigentlich will.

Die Chance der Kunst sehe ich in einem kollektiven Reifungsprozess. An die erste, infantile Phase der Erlebnisgesellschaft schließt sich eine zweite des Erwachsenwerdens an. Kulturgeschichte verläuft häufig dialektisch; Menschen distanzieren sich von Routinen und begeben sich auf die Suche nach etwas anderem. Eines von vielen Indizien dafür, dass es gegenwärtig eine solche dialektische Dynamik gibt, ist die weite Verbreitung einer unverkennbar kritischen Haltung gegenüber der "Spaßgesellschaft".

Eine wesentliche Ursache für diesen Wandel ist die Auflösung der ursprünglichen sozialen Homogenität des Massenhaften. In der bürgerlichen Gesellschaft war nichts so auffällig wie der Gegensatz von oben und unten. Es handelte sich dabei nicht nur um einen Gegensatz zwischen den Wenigen und den Vielen, zwischen Exklusivität und Gewöhnlichkeit, sondern vor allem auch um einen kulturellen Gegensatz, von dem kaum ein Aspekt des täglichen Lebens ausgespart blieb.

Im Lauf der Zeit verlor der Gegensatz der Wenigen und der Vielen seine Konturen. Das Massenhafte ereignet sich nun ständig und überall in wechselnden Personenkonstellationen, die nur für kurze Zeit Bestand haben und ihre Zusammensetzung ständig ändern. Zu diesen soziologisch amorphen, flüchtigen Massen kann jeder gehören oder auch nicht. Sie aktualisieren sich in vielfach übereinander geschichteten Konsumtrends, im Autobahnstau, in Einschaltquoten, Besucherströmen oder Großveranstaltungen wie Bundesligaspielen, Loveparades und Konzertevents.

In der Einsamkeit, die sich damit verbindet, und auf die schon David Riesman in den fünfziger Jahren hingewiesen hat, kann man ein Risiko sehen oder eine Chance. Vielleicht sind wir allmählich so weit, Einsamkeit als Chance zu begreifen, als Befreiung von Vorschriften, schrägen Seitenblicken und hochgezogenen Augenbrauen, als Aufbrechen von schematisierter Erlebnisfolklore, als Bedingung für Eigensinn und eigenes Erleben.

Das eigene Erleben besteht in der schwierig zu erlangenden Fähigkeit, die Welt schöpferisch zu sehen – eine Fähigkeit, die in ihrer höchsten Form dem Kunstwerk ebenbürtig ist. Was kunstvolles Sehen der Welt bedeutet, zeigt sich am klarsten, wenn gar kein Kunstwerk vorhanden ist. Ein Beispiel dafür enthält der Film *American Beauty.* In einer Szene dieses Films wird Schönheit durch ein Videotape vorgeführt, auf dem der Flug einer Plastiktüte im Wind festgehalten ist. Ein anderes Beispiel finden wir in dem Film *Smoke* mit Harvey Keitel. Jeden Morgen fotografiert der Inhaber eines Tabakladens den Platz vor seinem Geschäft zur selben Zeit. Im Lauf der Jahre füllen sich viele Alben. Ein Freund durchblättert sie, zunächst ratlos, bis ihm plötzlich ein Licht aufgeht. Was diese Bilder darstellen, ist gerade *nicht* immer dasselbe, sondern die Einzigartigkeit des Augenblicks, denn wenn man genau hinsieht, hat jedes Foto seine Besonderheiten: Wetter, Lichtverhältnisses, Passanten, Konstellationen parkender Autos. Die Vollendung des Kunstwerks im Auge des Betrachters beginnt mit der Kunst des Sehens.