



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Michael Custodis, „Erfahrung – Erfolg – Entgrenzung. Im Gespräch mit Gerhard Schulze“, in: derselbe (Hg.): *Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart*, Berlin 2010.

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/aufsaeetze/schulze-gespraech.pdf>

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/>

Erfahrung – Erfolg – Entgrenzung. Im Gespräch mit Gerhard Schulze

Michael Custodis

micus@zedat.fu-berlin.de

Als im DFG-Sonderforschungsbereich 626 „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ sich bei verschiedenen Teilprojekten ein anhaltendes Interesse zeigte, intensiver kunstsoziologische Fragestellungen mit Relevanz für die jeweiligen Forschungsfelder zu diskutieren, gründete sich hierfür eine entsprechende Arbeitsgruppe. Aus der gemeinsamen Lektüre kanonischer Autoren folgte alsbald die Idee, die Ergebnisse dieser Gesprächsrunden bei einem Workshop vorzustellen. Im Zusammenspiel der verschiedenen philosophischen, soziologischen, kunst-, theater-, musik- und literaturwissenschaftlichen Interessensgebiete ließ sich dabei die für diesen SFB spezifische Verbindung ästhetischer mit geistes- und sozialwissenschaftlichen Positionen an Gegenständen der zeitgenössischen Kunstproduktion exemplifizieren. Da in mehreren Sitzungen Gerhard Schulzes Konzept der Erlebnisgesellschaft und der Ästhetisierung der Lebenswelt, seine Theorie eines kontinuierlichen, alle Bereiche von öffentlichem und privatem Leben in der Überflussgesellschaft in sich vereinenden Steigerungsspiels sowie seine Diagnose einer die Gegenwart dominierenden Eventkultur behandelt worden waren, erwies sich seine Teilnahme an diesem eintägigen Workshop im Juli 2009 als großer Gewinn, um die kunstsoziologischen Kurzreferate einzelner AG-Mitglieder in den Zusammenhang seiner Thesen zu

stellen. In der Zusammenschau der Diskussionen, die sich den einzelnen Beiträgen anschlossen, traten vier zentrale Thesen in den Vordergrund:

1. Ästhetische Erfahrung als Sinnstiftung
2. Prinzipien der Bedeutungskonstitution
3. Kunst zwischen Steigerung und Ankunft
4. Kunst als Distinktionsmedium

Für die Verschriftlichung der Gesprächsergebnisse bot es sich an, Schulzes (als Zitate kenntlich gemachte) Redebeiträge aus den ursprünglichen Zusammenhängen der einzelnen Referate herauszulösen und entlang dieser vier Leitgedanken zu gruppieren. Zur Einschätzung seiner im Verlauf des Workshops entwickelten Gedanken wurden diese zusätzlich in den Kontext seiner kunstsoziologischen Schriften gestellt und die daraus entstandene Druckfassung anschließend von ihm durchgesehen.

1. Ästhetische Erfahrung als Sinnstiftung

Vor dem Hintergrund der übergeordneten Thematik des Sonderforschungsbereichs – der Frage nach dem Status von ästhetischer Erfahrung heute und ihrer Bedeutung für die Künste der Gegenwart – lag es nahe, den ersten Komplex von Anmerkungen und Kommentaren diesen Zusammenhängen zu reservieren. Ausgehend von der Beobachtung, dass „wir in einem kulturellen Stadium angelangt sind“, in dem wir uns primär damit beschäftigen, welchen möglichen Sinn wir unserem Leben geben könnten, bescheiden wir uns auf der Suche nach Inhalten mit Erlebnissen, deren Qualität man – aus einem Mangel an adäquater Sprachfähigkeit – nur umschreiben kann mit Formulierungen wie „das muss man erlebt haben, das war super“. Auch die auf dieser Suche begegnende Sinnverweigerung von Situationen, Gegenständen und zwischenmenschlicher Kommunikation ist dabei ein wichtiges Element, um sich selbst als Sinnsuchenden zu erfahren. Dennoch: „Die ästhetische Gesamterfahrung ist als solche nicht kommunizierbar, da sie innerhalb ihres subjektiven Bedeutungskosmos‘ vernetzt ist mit der Einzigartigkeit jeder einzelnen Biografie“. Daher sind die Suche nach Sinn und die Unmöglichkeit, diesen Prozess in allen Einzelheiten mit anderen Menschen zu teilen, untrennbar ineinander verwoben. Hilfestellung, um zumindest annäherungsweise eine gemeinsame Sprachgrundlage zu finden, bieten Objekte, die „einfach auch nur aus einer Zeit, einem Raum, einem Hier und Jetzt mit einem sozialen Arrangement“ bestehen können. Eindrucksvolle Beobachtungsgegenstände für diese Entwicklung bietet dabei die Dialektik von Reproduktionen und Präsenzerfahrungen: „Je mehr wir mit Reproduktionen zugeschüttet werden, desto mehr suchen und ersehnen wir das Ereignis im Hier und Jetzt“, als öffentlich inszeniertes Zusammenspiel von Interpretation und Neugestaltung.

Das Theater ist eingeführt als ein Ort, in dem das möglich ist, ebenso das Fußballstadion wie auch das Popkonzert. Interessanterweise wird gerade jetzt, nachdem man sich unter Umgehung von Gesetzen unbeschränkt Musik aus dem Internet runterladen und diese unbegrenzt reproduzieren kann, der große Umsatz der Popmusik mit Live-Konzerten gemacht, bei denen Hunderttausende angesprochen werden, die inmitten unüberschaubar großer Publikumsgruppen zugunsten der Präsenzerfahrung z.B. Einbußen bei der Erkennbarkeit von Musikern auf einer weit entfernten Bühne in Kauf nehmen.

Diese Denkfigur einer Augenblickserfahrung, die durch soziale Teilhabe anderer Menschen in ihrer Wirkung potenziert wird, knüpft an Überlegungen Schulzes an, die er u.a. in seiner Studie über „Streifzüge durch die Eventkultur“ entwickelt hat: „Was immer man in diesem Moment erleben mag, es gewinnt durch den Charakter der Intersubjektivität eine Überzeugungskraft, die das allein erlebte so gut wie nie erreicht.“¹ Eine Schlüsselkategorie ist hierbei die Metapher von Kulissen, die Konstruktionen von Glück vertreten und diesem Buch den Titel gaben:

Soziologisch gesehen handelt es sich bei spielerischen Kulissen (im Gegensatz zu lügnerrischen) um etwas Ähnliches wie Sprache. Fußball etwa ist für die verstehende Soziologie eine Landschaft von Zeichen. Bei einer Reise durch diesen Symbolkosmos – Stadion, Fankurve, Sprechgesänge, Rituale auf dem Spielfeld, Interviewmuster, Bildregie im Fernsehen, Formen der Berichterstattung, Kommentare – teilt sich allmählich die öffentliche, einem Millionenpublikum vertraute Kulturbedeutung von Fußball mit, ohne jemals explizit zu werden. Kulissen sind gemeinsam erschaffene und ständig weiterentwickelte Projektionsflächen für Gefühle, Wünsche, Phantasien, das Menschsein überhaupt. Eine Kernidee des Theaters ist auf das gesamte Alltagsleben übergesprungen; Kulissen sind allgegenwärtig geworden.²

In der Workshop-Diskussion führte Schulze die Motivation zum Besuch solcher Gemeinschaftserfahrungen – wie er sie einmal als Drei-Sphären-Paradigma inszenierter Ereignisse beschrieben hat („Man erlebt; man erlebt gemeinsam; man erlebt etwas ‚Wirkliches‘“³) – zurück auf den Willen nach Begegnung und die „unverlierbare Sehnsucht“ nach Aura im Sinne Walter Benjamins: „Für mich ist es ein Wunsch nach Selbsttranszendenz im Hier und Jetzt.“ In einem Beitrag zur Erfindung des Musikhörens, der 2009 in einem Sammelband erschien, griff Schulze ebenfalls auf den Begriff der Aura zurück, um am Beispiel der Musik wesentliche Qualitäten der Attraktion

¹ Gerhard Schulze, *Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur*, Frankfurt a.M. und New York ²2002, S. 86.

² Ebd., S. 11.

³ Ebd., S. 82.

von Kunst und ihrer ästhetischer Erfahrung als kollektiver Sinnstiftung herauszuarbeiten:

Musikalisch gesprochen, ist Aura ein Dreiklang. Einen Ton steuert das Innenleben des Zuhörers bei, das es so nur einmal auf der Welt gibt. Den zweiten Ton des Dreiklangs bringen die konkreten, einzigartigen Umstände hervor, unter denen der Zuhörer der Musik begegnet – vielleicht unterwegs auf der Autobahn im Radio, vielleicht im Wiener Musikverein. Der dritte Ton ist meinem Gefühl nach der lauteste. Er ist der Widerhall des Kunstwerks und seiner Darbietung im Resonanzraum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Das im Konzert sichtbare Publikum ist nur der auffälligste Teil dieses Resonanzraums. Seine Anwesenheit erzeugt ein Charisma eigener Art, aber auch das Gebäude und seine Geschichte.⁴

2. Prinzipien der Bedeutungskonstitution

Um aus diesem Wunsch nach Selbsttranszendenz und Sinnstiftung eine erfolgreiche und befriedigende Handlung entstehen zu lassen, wandte sich in einem zweiten Schritt die Diskussion den selektiven und fokussierenden Mechanismen von Kommunikation als Sinnerzeugung zu, als Frage nach der „Konstitution von Bedeutung im öffentlichen Raum“ am Beispiel der Bewertung von Kunst, ihrer Protagonisten und Objekte. Zur Verdeutlichung dieser wissenssoziologischen Problemstellung verwies Schulze auf die eindrucksvolle Macht sozialer Gruppenkonventionen, wie sie im berühmten Ash-Experiment nachgewiesen werden konnte, bei dem alle außer einem Probanden in die Anordnung eines Versuches eingeweiht sind, absichtlich mit großer Überzeugung falsche Antworten geben und durch ihre demonstrierte Selbstgewissheit einen solchen Gruppendruck auf den einzigen uninformierten Versuchsteilnehmer ausüben, dass er sich wider besseren Wissens der falschen Meinung der anderen anschließt: „Das soziale Leben, das Leben der Kunst, das Kulturleben, wo ständig geurteilt werden muss, ist ein einziges großes Ash-Experiment.“⁵ Die Auswirkungen, sich bei der eigenen Bewertung von Kunst permanent „in einem sehr wörtlichen Sinn einem ‚Gemeinschaftsurteil‘ anzuschließen“, hat für den kollektiven ästhetischen und ökonomischen Umgang mit Kunst weitreichende Auswirkungen. Hinter der Diag-

⁴ Gerhard Schulze, *Die Erfindung des Musik Hörens*, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von Martin Tröndle, Bielefeld 2009, S. 50.

⁵ Vgl. hierzu einen ähnlichen Gedanken zur Macht intersubjektiver Erfahrung (Schulze, *Kulissen des Glücks*, S. 84 und 85): „Im Zeitalter des Konstruktivismus muss man sich erst wieder daran erinnern, dass es Kommunikation gibt, und zwar nicht bloß als Prozess zwischen monadischen Systemen, sondern als Austausch von Bedeutungen. Semantische Gemeinsamkeit ist möglich. Die unaufhebbare Singularität von Erlebnissen ist unterlegt von Ähnlichkeiten – und die Teilnehmer an einem Ereignis spüren dies.“ „In Erlebnissgemeinschaften verstärkt sich der Appeal des wahrgenommenen Geschehens oft zu hypnotischer Kraft. Die Faszination des Einzelnen, der beim Torschuss aufschreit, erwächst zu einem guten Teil aus der Wahrnehmung, dass viele andere gleichzeitig aufschreien.“

nose solcher normativen Gemeinschaftsurteile steht die noch weitaus komplexere Beschreibung der Urteilsmedien und der immer wieder neu sich stellenden Frage, in welchen Fällen werk- und kompetenzbezogene Qualitätsansprüche einzelner Akteure Einfluss nehmen konnten auf die Bildung und Verbreitung zumeist anonymer Kollektivmeinungen. Eine ähnliche Überlegung, wie die Konstitution von Bedeutung unter den gegenwärtigen Bedingungen die Entstehung und Sozialisation des einzelnen Bewusstseins beeinflusst, findet sich bei Schulze in seinen einleitenden Bemerkungen zu den *Kulissen des Glücks*:

Eine der Besonderheiten der gegenwärtigen kulturhistorischen Passage ist die Undeutlichkeit des Selbst für sich selbst. Wer sich durchs Leben kämpfen muss, wer also mit der Abwehr des Unglücks beschäftigt ist, hat keine Schwierigkeiten, seine eigene Konturen zu erkennen und gewinnt Profil in der Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten. Hat man jedoch dieses Stadium hinter sich gelassen, bleibt die Frage, wer man selbst denn eigentlich sei, zunächst offen. Weil dies bei sehr vielen Menschen der Fall war und ist, setzte in immer größerer Breite die Fabrikation von Subjektivitätsschemata ein. Die soziale Konstruktion der Wirklichkeit vollzieht sich nun zu einem wesentlichen Teil im Herstellen, Verwenden, Umbauen und Entsorgen von Modulen des Menschseins.⁶

Angewendet auf die kunstwissenschaftlichen Dimensionen der Konstitution von Bedeutungen – wie sie beim Workshop im Vergleich der Künste am Beispiel von Kafkas Literaturproduktion, der von vielen Kritikern inkriminierten musikalischen Vielseitigkeit André Previn's, der Differenz von Sach- und Seinsbezogenheit im Feld der bildenden Kunst, den industriellen Umdeutungen von klassischer Musik, der gesellschaftlichen Bedeutung theatraler Inszenierungen sowie ästhetisierenden Subjektivierungstechniken im Bereich der Comic-Kunst durchgespielt wurden –, entstand im gemeinsamen Gespräch daraus Schulzes übergeordnete Frage nach der Genese und Legitimation jener Instanzen, die über die Validität und Beständigkeit von Kunsturteilen entscheiden: „Wo sind die Instanzen, ist es vielleicht das Publikum selbst? Wer erinnert sich noch an das, was irgendwann einmal war und erst später eine Deutungschance erhält, da nun eine Zeit darin einen Resonanzraum findet, die sich vorher noch nicht darin entdecken konnte?“ Bereits in seiner im Jahr 2003 erschienenen Studie *Die beste aller Welten*, deren Untertitel das Erkenntnisziel als Frage markiert, *Wohin bewegt sich die Gesellschaft im 21. Jahrhundert?*, geht Schulze ausführlich auf Kunstwerke als Spezialfälle der Bedeutungskonstitution ein, da ihre Deutung von zahlreichen auch in der Workshop-Diskussion thematisierten Instanzen unterstützt bzw. manipu-

⁶ Ebd., S. 11f. Vgl. auch ebenda, S. 16: „Für uns Intellektuelle ist es immer nur ein kleiner Schritt vom Geltenlassen des Ärgernisses anderer Stile zur alten hochkulturellen Übereinkunft der geistigen Elite: dass das, was die Wissenden gut finden, auch gut ist, und was sie schlecht finden, anderen nur gut scheint.“

liert wird.⁷ Zum einen signalisieren Kontexte und Rahmungen – im wörtlichen Sinne von Gemälden wie im übertragenen durch entsprechend als Kulturstätte gekennzeichnete Räumlichkeiten – die Transformation von Objekten zu Kunstwerken. Zum anderen unterstützt und stabilisiert eine umfassende Infrastruktur – von Kritikern, Verlagen, Museumsführungen, TV-Sendungen, Feuilleton-Redaktionen usw. – die an solchen Orten zu erlebenden Kunstdiskurse. Ob dank oder trotz dieser Angebotspalette tatsächlich eine ästhetische Erfahrung entsteht, ist allerdings offen und abhängig von individuellen Dispositionen: „Das Problem, subjektiv etwas mit Artefakten anzufangen, sie also als Werke zu sehen, beginnt mit der Auswahl. Niemand nimmt einem die Arbeit ab, den Rahmen subjektiver Bedeutsamkeit aufzubauen; man muss es schon selbst tun. Aber ist dies wirklich ein Problem?“⁸

3. Kunst zwischen Steigerung und Ankunft

Schulzes nach dem Jahr 2000 erschienenen Bücher durchzieht die in vielen Facetten ausdifferenzierte Denkfigur eines Steigerungsspiels, das Überreste der durch die politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts zweifelhaft gewordene Fortschrittsgläubigkeit aus früheren Zeiten in sich trägt und von einer Fortsetzungsvermutung unseres Denkens ausgeht. Während ein Ende der Steigerung nicht in Sicht scheint, so rückt ein Ende ihrer kulturellen Hegemonie immer näher: „Dieses Ende zeigt sich nicht als Drama des Untergangs, sondern als Geburt von etwas Neuem. Zur Idee der Steigerung tritt die Idee der Ankunft, die noch weitgehend unbegriffen ist.“⁹ Dieses Modell geht von sich abwechselnden Steigerungs- und sogenannten Plateauphasen aus, da der Druck zur permanenten Überbietung von Leistungen und Fähigkeiten nicht notwendigerweise zu entsprechenden Ergebniszuwächsen führt, sondern vor allem die Konkurrenz der diversen Akteure untereinander erhöht und diese nach neuen, noch unerschlossenen Feldern für ihre Steigerungslogik Ausschau halten lässt: „Obwohl die Plateauphasen immer kürzer werden, spielt sich unser Leben dennoch vor allem in ihnen ab; Paradigmenwechsel und gesteigerte Möglichkeiten erfahren wir als kurzfristige Schübe. Danach haben wir uns auf dem neuen Plateau einzurichten. Während wird uns noch einrichten, bereitet sich bereits der nächste Steigerungssprung vor.“¹⁰ Nach Schulze wird die Erweiterung des Möglichkeitsraums aber zunehmend abgelöst werden vom Aufenthalt darin, was fundamentale Konsequenzen für die moderne Gesellschaft und die ihr zugrundelie-

⁷ Gerhard Schulze, *Die beste aller Welten. Wohin bewegt sich die Gesellschaft im 21. Jahrhundert?* [2003], Frankfurt am Main 2004, S. 236.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 15. Vgl. auch ebd., S. 326: „Das Steigerungsspiel büßt seine kulturelle Hegemonie ein und wird durch die Verknappung von Steigerungswissen gebremst. [...] Das zwanzigste Jahrhundert verband Steigerung und Ankunft als Gegensatz; Steigerung galt dabei als der höhere Wert. Im einundzwanzigsten Jahrhundert kehrt sich das Wertgefälle um, und man sieht Steigerung und Ankunft als zwei voneinander unabhängige Dimensionen.“

¹⁰ Ebd., S. 103.

genden Prinzipien haben wird.¹¹ An diesen Gedanken knüpfte Schulze während des Workshops am Beispiel der heutigen industriellen Verwertung von klassischer Musik an, die er als Traditionspflege mit massiver Vereinfachung des Repertoires beschrieb, und formte ihn zur Frage um, „ob wir uns nicht allmählich in den Grenzzonen am Ende eines längeren kulturgeschichtlichen Pfades befinden.“ Die Auswirkungen dieser Situation sind für die Kunst – als einer kollektiven Praxis mit historischen und aktuell entstehenden Kulturgegenständen – noch kaum absehbar: „Ist es möglich, dass das formale Repertoire an Innovation ausgeschöpft ist und wir auf breiter Front, in verschiedenen Kunstgattungen, uns einem Zeitalter der Folklorisierung nähern?“ Als ein möglicher Ausweg für eine Musikaneignung ohne Verkürzung des intellektuellen Potenzials erschien Schulze in der Diskussion die weitere Aufwertung der Interpretation, die die im Kunstwerk eingebetteten ästhetischen Innovationen durch dessen originelle Reproduktion ersetzt: „In zunehmendem Maße nehme ich die Nuancen der Interpretation als einen eigenständig neuen Punkt wahr, an dem sich möglicherweise jetzt der Weg der Musikgeschichte spaltet: Nachdem er am Ende angekommen ist, gibt es jetzt zwei finale Kreisläufe. Der eine ist die Folklorisierung und Banalisierung, der andere die Auseinandersetzung mit Interpretation eines gegebenen Repertoires.“ Dieses Argument entspricht zugleich seiner Deutung der weiteren Entwicklung des Hörens im 21. Jahrhundert, bei der die Faszination, wie sie von der allgemeinen Verfügbarkeit von Musik ausgeht, ersetzt werden wird durch die Suche nach dem einzigartigen Erlebnis: „Gerade in unseren Tagen zeichnet sich eine bei Benjamin unvorhergesehene Entwicklung ab: Die technische Reproduzierbarkeit hat eine neue Qualität erreicht. Sie kann Aura herstellen, statt sie zu zerstören. [...] Gerade das inzwischen erreichte Ausmaß der Reproduzierbarkeit von Musik kann Aura schaffen.“¹² Diese Vermutung wiederum schließt einen weiteren Kreis zu einer Beobachtung in den *Kulissen des Glücks*, die dem Verhalten der Zuschauer in der Eventkultur gilt:

Die Einheit des Publikums löst sich auf: Wir haben es nur noch mit einem einzigen diffusen Publikum ohne Zentralereignisse zu tun, mit Menschen, die zwischen zahllosen Einzelereignissen fluktuieren. Sie können sich weder als Erlebnismgemeinschaft erfahren noch ihre disparaten Erlebnisse gar zu einer großen gemeinsamen Erzählung zusammenfügen. Zum Abschluss kommt die Auflösung des Publikums mit der Entzeitlichung und Enträumlichung von Ereignissen durch Telekommunikation und Internet.¹³

¹¹ Ebd., S. 60.

¹² Schulze, *Die Erfindung des Musik Hörens*, S. 51f.

¹³ Schulze, *Kulissen des Glücks*, S. 101.

4. Kunst als Distinktionsmedium

Für die Debatte, wie im Zeichen von Erfolg, Entgrenzung und Erfahrung von heutiger Kunst diese sich als Distinktionsmittel einsetzen lässt, war im Rahmen des Workshops immer wieder zu klären, welchen ästhetischen und interdisziplinären Bedingungen ein adäquater Begriff von Kunst dabei zu genügen hat. In der *besten aller Welten* war Schulze bereits ausführlich auf die Auswirkungen der Steigerungslogik auf den künstlerischen Werkbegriff eingegangen, und auch in diesem Zusammenhang suchte er die Nähe zu Benjamins Begriffen der Aura und der Reproduzierbarkeit:

Bei Kunstwerken steigert sich das Respektieren des Werks zur Demut, zur Verehrung, zur Apotheose. Keineswegs führt jedoch die Idealisierung des Kunstwerks dazu, dass der ideelle Gehalt von der materiellen Struktur losgelöst und zum alleinigen Gegenstand des Interesses gemacht würde. Gerade im Zeitalter seiner massenhaften Reproduzierbarkeit erfährt die Aura des Originals eine enorme Wertsteigerung. Am deutlichsten zeigt sich dies im dramatischen Preisverfall, den ein Kunstwerk dann erleidet, wenn es sich als Fälschung herausstellt.¹⁴

Bei Kunstwerken ohne materielles Substrat – Kompositionen und Texte – spielt die Idee des Originals eine nicht minder wichtige Rolle. Sie verwirklicht sich hier in der Sorgfalt, die der Definition der vom Komponisten oder Autor als letztgültig autorisierten Fassung zugewandt wird. Nachdem das neunzehnte Jahrhundert mit Nachbesserungen an Originalkompositionen nicht zimperlich gewesen war (Zusatzangaben zu Tempo und Dynamik, Fermaten, Phrasierungen, Gefühlsvorschläge für Interpreten), folgt die Aufführungspraxis seit dem zwanzigsten Jahrhundert einem Trend zurück zur Urschrift. Gleiches gilt für literarische Werke. Da hier das Original oft nicht definierbar ist, wurden textkritische Ausgaben ediert, die es dem Leser überlassen, sich für eine bestimmte Version zu entscheiden. Die textkritische Ausgabe ist der kleinstmögliche Raum, von dem sicher ist, dass sich das Original in ihm versteckt, auch wenn es für immer unauffindbar bleibt.¹⁵

Zur Verdeutlichung, wie flexibel sich der Begriff des Kunstwerks immer wieder erwiesen hat, hob Schulze in der Diskussion als Differenzkriterium der aktuellen Situation zu historisch zurückliegenden Steigerungsstufen dieser Vorstellung hervor, dass „jetzt Erfahrung in einer anderen, subjektbezogeneren Weise“ verhandelt wird als früher: „Heute herrscht größeres Bekenntnis zum offenen Kunstwerk und zur Entstehung der Kunst im Auge des Betrachters.“ Diese Entwicklung ist nach Schulze nicht zuletzt auch Resultat einer Entwicklung, bei der eine ausgearbeitete Sprache der Kunstkritik als klar umrissener Vorstellungswelt existierte, woher die Kunst kommt

¹⁴ Schulze, *Die beste aller Welten*, S. 240.

¹⁵ Ebd., S. 241.

und welchen Funktionen sie dient, so dass man diese Konzepte in sich aufnehmen und als Mittel zur Distinktion von anderen Kunstbetrachtern einsetzen konnte. Indem die Verantwortung heute viel stärker bei jedem Einzelnen angesiedelt ist, muss diese Forderung an den vereinzelt Kunstbetrachter in verändertem und stärkerem Maße erlernt und stetig erneuert werden.

So einfach sich bisher an vielen Stellen von Kunst in einem generellen Sinn sprechen ließ, so stark betonte Schulze an diesem Punkt die Differenzen zwischen den verschiedenen Künsten. Während bildende Kunst nicht viel Zeit erfordert, um für Distinktionsabsichten präsentiert zu werden, setzt der Erwerb von Literaturkenntnis viel Zeit voraus, „erstens sie zu erwerben und zweitens sie zu kommunizieren und sich damit gegenüber anderen auszuzeichnen. Ähnlich ist es mit neuer Musik, die ebenfalls als Distinktionssymbol nicht leicht zu handhaben ist.“ Übertragen auf die Alltagsästhetik sieht sich Schulze darüber hinaus mit einer so großen Unübersichtlichkeit konfrontiert, „dass Distinktion hier gar nicht mehr kognitiv zu bewältigen und ein Sortieren von Zeichen und das Versehen mit signifikanten Bedeutungen einfach nicht mehr möglich ist.“ Dem Bedürfnis nach Distinktion zum Trotz ist aber kein stabiler Raum von Zeichen und ihnen zugeordneter Semantik mehr vorhanden, verstärkt durch die Konkurrenz unterschiedlicher Kunstdiskurse mit graduell höchst divergierenden Distinktionsoptionen, so dass z.B. die Kenntnis von klassischer Musik in weiten Kreisen der modernen Gesellschaft einen kaum noch benutzbaren Distinktionsvorrat anbietet, da dieser Musikgeschmack „jetzt nur noch ein relativ peripheres Phänomen neben unendlich vielen anderen Phänomenen ist.“

Als ein mögliches Resümee für seine eigene Disziplin zog Gerhard Schulze aus diesen Diskussionen den Schluss, dass mit dem nachlassenden distinktiven Potenzial von Kunst auch die soziologische Distanz zum Betrachtungsgegenstand diffundiert, so wie z.B. der Rollen- und Systembegriff von der Soziologie ins Alltagsleben übergegangen ist und die Menschen insgesamt stärker als in früheren Zeiten in soziologischen Kategorien denken lässt, die im „Alltagsbewusstsein in Spurenelementen allmählich auffindbar“ geworden sind. Dies machte eine neue Sprache und neu zu entwerfende Beobachtungsinstrumente notwendig, mit denen sich der Übergang der Kunst vom Steigerungs- zum Ankunftsplateau präzise fassen ließe. „Das würde uns dann auch dazu zwingen, theoretisch noch mal ganz anders an die Gesellschaft heranzugehen. Aber das ist eine spontane Idee, die mir da gerade kommt.“