

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Dorothea von Hantelmann, „Kunsterfahrung und Erfahrungsökonomie. Zu Gerhard Schulzes ‚Die beste aller Welten‘“, in: Michael Custodis (Hg.): *Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart*, Berlin 2010.

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

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

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

Kunsterfahrung und Erfahrungsökonomie Zu Gerhard Schulzes *Die beste aller Welten*

Dorothea von Hantelmann
dvhantelmann@hotmail.com

Obwohl von ‚Kunst‘ in Gerhard Schulzes Buch *Die beste aller Welten* nur vereinzelt die Rede ist, schreibt ihr der Autor dennoch eine wichtige Rolle zu.¹ Denn im Rahmen seiner gesellschaftsdiagnostischen Thesen steht sie stellvertretend für einen Bereich, der zunehmend bedeutsam wird und in den es deshalb zu investieren gilt: den Bereich einer, wie Schulze es nennt, „Kultur des Seins“.

Während andere Autoren dem mit dieser „Kultur des Seins“ einhergehenden Fokus auf das Subjekt und dessen Techniken und Praktiken der Subjektivierung eher kritisch gegenüber stehen, weil sie darin entweder nur eine Art Modetrend sehen oder aber, wie Ulrich Bröckling z.B., diese als besonders raffinierte Spielarten ökonomischer Selbst-/Ausbeutung diskreditieren², hebt Schulze, und darin liegt eine erste Setzung seines Buches, die Hinwendung zum Selbst als ein dringliches und notwendiges Projekt hervor. Er sieht es als Folge des tief greifenden ökonomischen Strukturwandels, von dem Gesellschaften des ausgehenden 20. und beginnenden

¹ Gerhard Schulze, *Die beste aller Welten*, München, Wien 2003. Im Folgenden beziehe ich mich auf die 2004 in Frankfurt/Main erschienene Ausgabe.

² Vgl. Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt/Main 2007.

21. Jahrhunderts geprägt sind und der zugleich ihre vorrangige Herausforderung darstellt. Gemeint ist die Transformation westlicher Gesellschaften von Gesellschaften des Mangels zu jenen des Überflusses; ein Prozess, der sich in Nord-Amerika bereits in den 1950er sowie im westlichen Europa in den 1960er Jahren abzeichnete. Zum ersten Mal in der Geschichte der westlichen Zivilisation sind die materiellen Grundbedürfnisse eines Großteils der Gesellschaft abgedeckt – ein zivilisatorisches Novum, dass der britische Ökonom John Maynard Keynes bereits 1930 vorausgesagt hatte und das John Kenneth Galbraith Mitte der 50er Jahre konstatierte. Haben die ökologischen und ökonomischen Konsequenzen dieses Wandels mittlerweile ein öffentliches Bewusstsein erreicht, so sind die kulturellen Folgen, zumindest *als Folgen* dieses Prozesses, weit weniger präsent. Wie Schulze bereits in der *Erlebnisgesellschaft* beschreibt, verändert der Übergang von einer „Gesellschaftsbildung durch Not“ zu einer „Gesellschaftsbildung durch Überfluss“³ den Charakter des individuellen Selbstverhältnisses. Mit dem Anstieg des individuellen Einkommens, der arbeitsfreien Zeit und der gleichzeitig einhergehenden Auflösung klassenspezifischer Notlagen, haben sich die Handlungsspielräume für den Einzelnen objektiv so erweitert, dass sich für ihn die Chance eröffnet, sein Leben nach Gesichtspunkten eigener Neigungen und Präferenzen zu gestalten. Mehr Menschen als je zuvor haben die Möglichkeit, sich auf ihren Lebenskontext in einem Modus des Wählens zu beziehen, wobei die Kriterien der Wahl nicht mehr einzig und vorrangig zweckorientierte, sondern zunehmend *ästhetische* sind.⁴ Während die anfängliche Überflusgesellschaft der 50er und 60er Jahre ihren Reichtum zelebrierte, nach dem Motto: mehr ist mehr, werden für das Individuum in der heutigen, fortgeschrittenen Überflusgesellschaft ästhetische Kriterien – wie z.B. die Qualität und Intensität von Erfahrung – zum primären Bezugspunkt individuellen Handelns. In dem Maße, in dem dabei immaterielle Bedürfnisse und subjektbezogene Belange in den Vordergrund treten, stellt sich nun die zentrale Frage nach einer *qualitativen Bestimmung* einer solchen *Ästhetik der Existenz*. Wie wollen wir leben? Was bedeutet es heute ein gutes oder schönes Leben zu führen? Was sind ‚schöne‘ Beziehungen? Fragen, die, so Schulze, zu wichtig sind, um sie der Ratgeberliteratur zu überlassen oder sie als Privatsache abzutun; sondern die dringend, so sein Appell, einer öffentlichen und rationalisierten Auseinandersetzung bedürfen.

Dass wir nicht genau wissen, wie eine „Kultur des Seins“ heute aussehen könnte, hat seinen Grund. Denn während die Moderne ein hochgradig differenziertes Verhältnis zur Bedeutung und Ästhetik des Objekts ausgebildet hat, markiert dagegen die Frage nach der Ästhetik des Subjekts oder gar des Intersubjektiven einen ver-

³ Gerhard Schulze, *Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main, New York 1997, S. 67.

⁴ Ebd., S. 38ff.

gleichsweise vernachlässigten Bereich. Für moderne Gesellschaften des Westens, die man mit Felix Guattari als „produktivistische Gesellschaften“⁵ bezeichnen könnte, weil sie sich an dem messen, was sie produzieren, galt eine ihrem vorherrschenden Produktionsmodus gemäße, wie Schulze es nennt: „sach- und könnensbezogene Idee der Steigerung“ als oberstes Prinzip. In dem Maße, in dem dieses Steigerungsprinzip der technischen, ökonomischen und naturwissenschaftlichen Innovation allmählich an seine Grenzen stößt, stellt sich verstärkt die Frage nach einem anderen Modus, der weniger von der Idee der Grenzüberschreitung, als vielmehr von dem Gedanken des Sich-Einrichtens im Erreichten geprägt ist. Schulze spricht in diesem Zusammenhang von einer „Kultur der Ankunft“, die es sich anzueignen gelte.⁶ Im Rahmen dieses „kollektiven Lernprozesses“ kommt der Kunst ein besonderer Stellenwert zu; eine gesellschaftliche Signifikanz, die ihren eigentlichen Bereich übersteigt. Denn im Begriff des Kunstwerks bildet sich eine, wie Schulze es nennt, „seinsgerichtete Antithese zum könnensgerichteten Denken“⁷ aus. Die Kunst verkörpert, so gesehen, gewissermaßen das *Andere* der Sachbezogenheit und wird damit paradigmatisch für einen gesellschaftlichen Bereich, der in heutigen Gesellschaften kulturell, ökonomisch und sozial gewaltig an Bedeutung gewonnen hat – eine Bedeutung, die sich beispielsweise in Phänomenen wie der Entstehung einer *Creative Class* manifestiert.⁸

Ich möchte mich im Folgenden einem Aspekt widmen, der für Schulzes gesamte Argumentation, besonders aber für seine gesellschaftliche Funktionsbestimmung der Kunst, grundlegend ist: die Gegenüberstellung von Sach- und Seinsbezogenheit. Denn *Die beste aller Welten* liest sich als Beschreibung des langsamen Wandlungsprozesses von dem einen zum anderen Modus (wobei Schulze betont, dass es sich hier nicht um einen Wechsel, sondern eher um eine Akzentverschiebung handelt). Anschaulich macht er diese Epochendiagnose anhand der Parabel vom Steuerberater, der, nachdem er genug Geld verdient hat, beschließt seinen Beruf aufzugeben, sich eine Scheune zum Atelier umbaut und fortan als Maler tätig sein will, jedoch nach kurzer Zeit feststellen muss, dass ihm dazu sowohl die Fähigkeit wie auch die Inspiration fehlt, und daraufhin in seinen alten Beruf zurückkehrt.⁹ Versteht man diese Erzählung als ein Gleichnis für den Zustand heutiger westlicher Überfluggesellschaften, die – weil ihnen die kulturelle Basis für ein alternatives Modell fehlt – an dem Produktions- und Steigerungsprinzip der Moderne festhalten, so steht auch hier im Zentrum der Diagnose das Gegenüber von Sachen und Sein, wobei die Kunst

⁵ Félix Guattari, *Chaosmosis, an ethico-aesthetic paradigm*, Bloomington, Indianapolis 1995, S. 20.

⁶ Schulze, *Die beste aller Welten*, S. 38.

⁷ Ebd., S. 241.

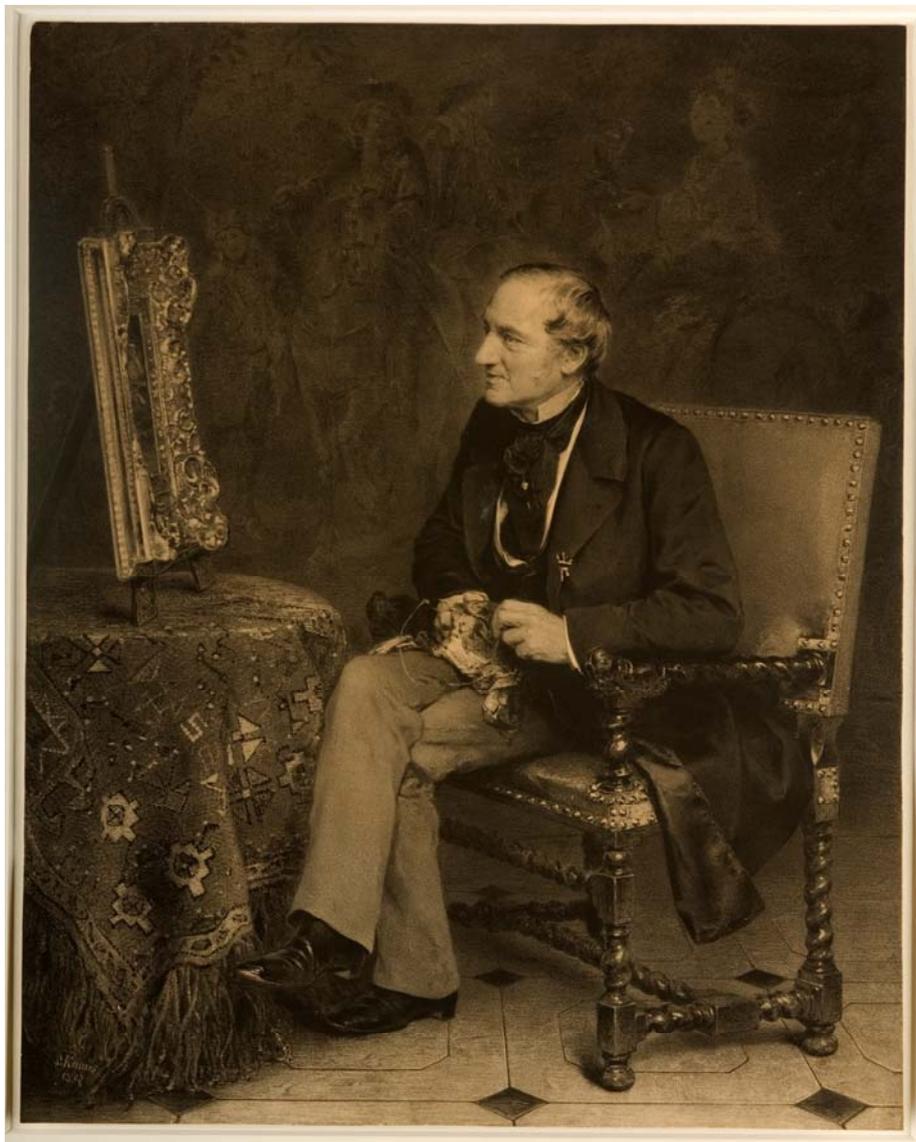
⁸ Vgl. Richard Florida, *The rise of the Creative Class*, New York 2002.

⁹ Schulze, *Die beste aller Welten*, S. 209.

eindeutig der Seite des Seins zugeschlagen wird. Bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung mit den gesellschaftsdiagnostischen Thesen, erscheint mir diese Bestimmung der Kunst und die damit einhergehende antithetische Positionierung zu einer gesamtgesellschaftlich dominierenden Sachbezogenheit kunstsoziologisch nicht ganz unkompliziert. Deshalb möchte ich im Folgenden eine andere – kunsthistorisch geprägte und, sagen wir, kunstsoziologisch informierte – Sichtweise vorschlagen. Meine Hauptthese ist, dass eine Funktion der Kunst (und an dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass ich mich, wenn ich von Kunst spreche, auf Werke der bildenden, d.h. *objekthaften* Kunst beziehe), nicht darin liegt, das *Andere* der Sachbezogenheit auszubilden, sondern sich vielmehr darin realisiert, eine spezifische Form der Verschränkung von Sachen und Sein zu kultivieren. Der Bereich der Kunst konstituiert keinen kategorial anderen Bereich – wie es die Geschichte des Steuerberaters suggeriert, der versucht, von der Sach- zur Seinsbezogenheit zu wechseln. Sondern vielmehr bildet er eine Art *Übungsfeld*, in dem der zweckbezogene Modus der Sachbezogenheit auf einer zweckfreien Stufe zugleich eingeübt und performt, als auch verfeinert und reflektiert wird. Nicht zuletzt handelt es sich bei der Tätigkeit des Malens auch und nicht unwesentlich um ein sach-, nämlich auf die Materialität des Bildes bezogenes Tun. Es ließe sich sogar diskutieren, ob das Malen nicht sogar sachbezogener ist, als die Tätigkeit des Steuerberaters, der es ja vorwiegend mit immateriellen Dingen zu tun hat. Zweifellos aber stellt der Akt des Malens eine *sowohl seins- als auch sachbezogene* Tätigkeit dar bzw. produziert eine Verbindung zwischen diesen beiden Bereichen, indem er das dinghafte Material mit der Subjektivität des Künstlers/der Künstlerin auflädt.

Es mag trivial erscheinen, die Tatsache zu betonen, dass Werke der bildenden Kunst – im Unterschied zur Musik oder zum Theater – objekthaften Charakter haben. Und dennoch manifestiert sich, so möchte ich behaupten, auf dieser grundlegenden Produktionsebene ein Gesellschaftsbezug, der, unabhängig von Form, Inhalt oder künstlerischer Intention, dem Kunstwerk gewissermaßen *a priori* eingeschrieben ist. Es ist diese spezifische Art der Verbindung von Materialität und Subjektivität, die der bildenden Kunst eine besondere Funktion verleiht in produktivistischen Gesellschaften, deren gesellschaftlich-ökonomische Ordnung auf ebendiesem Nexus basiert. Anders ausgedrückt: Basiert eine bürgerliche Kultur wesentlich auf der Verbindung von Ding und Individuum – was sich an vielerlei Beispielen von Weltausstellungen, über Warenhäuser, bis zu den Interieur-Beschreibungen bei Balzac und Marx' Ausführungen zum Fetischcharakter der Ware exemplifizieren ließe –, so avanciert die bildende Kunst zu einem Bereich, der ebendiesen Konnex zugleich einübt und nobilitiert.

Das Porträt des Eisenwarenhändlers und Kunstsammlers Louis Ravené, das der Düsseldorfer Maler Ludwig Kraus 1876 gemalt hat, zeigt uns diese sich *im* und *über* das Kunstwerk vollziehende Anbindung des Individuums an das Objekt auf besonders anschauliche Weise. Nicht weil Ravené hier exemplarisch für einen neuen Typus des bürgerlichen Privatsammlers steht, für den der Besitz von Kunst zum wichtigen Bestandteil seines Lebensstils wird. Sondern weil das Gemälde, das sich der Sammler zur genauen Betrachtung auf eine Tischstafelei gestellt hat, derart in Seitenansicht gezeigt wird, dass man nicht erkennen kann, was auf ihm dargestellt ist. Dieser Entzug des Dargestellten rückt die schiere Objekthaftigkeit des Bildes ins Bewusstsein. Dass es sich hier um ein materielles Objekt handelt, zu dem sich das Subjekt in Beziehung setzt, ja das zu seinem eigentlichen Gegenüber wird, tritt als bedeutsam hervor.



Anonym, Peter Louis Ravene, 1867. Lithographie nach einem Gemälde von Ludwig Knaus (51,5 x 40,5 cm). Stiftung Stadtmuseum Berlin (Inv.-Nr.: XI 103), Reproduktion: Oliver Ziebe, Berlin

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass im Hintergrund des Bildes ein Gobelin hängt, auf dem eine Gruppe von Figuren zu sehen ist, die einer höfischen oder aristokratischen Kultur anzugehören scheinen. Damit zeichnet sich hier die neue, bürgerliche Bindung an das Objekt buchstäblich vor dem Hintergrund einer aristokratisch-höfischen Kultur ab, d.h. einer Kultur, in der sich das Ästhetische noch wesentlich auf ein Subjekt richtete, das danach strebte, sich in eine andere, ästhetischere Figur zu verwandeln. Diese Ästhetik der Konversation und Soziabilität konnte allerdings nur deshalb kultiviert werden, weil die Angehörigen der Aristokratie und des Hofes von der Arbeit befreit waren und dies auch, wie Thorstein Veblen beschrieben hat, durch ein demonstratives Zeigen ihres Zeitüberflusses zur Schau stellen mussten.¹⁰ Vor diesem Hintergrund konturiert sich das, hier durch Ravené verkörperte, kulturelle Modell des Bürgertums als das einer integrativen Klasse, dessen progressive, man könnte durchaus sagen: revolutionäre Leistung darin bestand, eine gesellschaftliche Ordnung zu entwerfen, in der sich die Bereiche von materieller Produktion und kultureller Verfeinerung nicht länger gegenseitig ausschlossen. Und ebendiese Zusammenführung exemplifiziert das bildende Kunstwerk, das als materielles Objekt einerseits Bezug hat zu dem Bereich der materiellen Produktion, der nun zur dominierenden Quelle von Wohlstand und Reichtum wird, das jedoch andererseits dieses materielle Objekt zugleich auch als Quelle kultureller Sinnstiftung und ästhetischer Verfeinerung auszuweisen vermag.

Lässt sich der Bereich der Kunst in der Moderne in diesem Sinne als eine Form der Kultivierung oder Verfeinerung des Verhältnisses zum Objekt bezeichnen, so avanciert die Ausstellung, wie u.a. der Soziologe Tony Bennett herausgearbeitet hat, zu einem jener zentralen gesellschaftlichen Orte, der dieses Verhältnis auf geradezu rituelle Weise zur Aufführung bringt. Als „a work of self on self“, „[engendered] by regimes of objecthood“¹¹ beschreibt Bennett die Ausstellung; eine Arbeit des Selbst am Selbst mittels und vis-a-vis des materiellen Objekts. Dies gilt insbesondere für die Kunstaussstellung, die Objekte präsentiert, die der Subjektivität des Künstlers/der Künstlerin entstammen und diese auf eine Art zeigt, die den größtmöglichen Eindruck auf die Subjektivität des Betrachters/der Betrachterin zu erzielen versucht. Indem sie diese zwei Dimensionen zusammenbringt, das produzierte Objekt und das Objekt, das konsumiert wird bzw. zu dem aktiv und intentional eine Beziehung hergestellt wird, partizipiert die Ausstellung auf geradezu exemplarische Weise an dem vorherrschenden Modus, über den in westlichen Marktgesellschaften Subjektivität geformt wird – nämlich durch die Produktion und Konsumtion von materiellen Dingen. Und, so ließe sich anfügen, leistet damit, was kein privates Interieur oder Kauf-

¹⁰ Vgl. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York 1953.

¹¹ Vgl. Tony Bennett, „Civic Laboratories“, in: *Cultural Studies* 19 (2005), Heft 5, S. 530.

haus zu leisten vermochte (oder vermag): diese Vorherrschaft des materiellen Objekts für die Produktion von Subjektivität nicht nur zu kultivieren, sondern ebendiesen Nexus auch mit einer gewissen, staatlich sanktionierten Autorität auszustatten – und zwar im Rahmen einer neuen sozialen Realität, die an das Produktionsparadigma gebunden ist, und einer bürgerlich-industriellen Kultur, die ihre Identität aus der hergestellten Objektwelt bezieht. Der Aufstieg der Ausstellung und des Museums im 19. Jahrhundert erscheint in diesem Zusammenhang als ein keineswegs rein ästhetischer Akt. Vielmehr bildete sich darin ein Dispositiv aus, dessen zentrale Potenz darin bestand und besteht, die Vormachtstellung des Objekts, wie Didier Maleuvre es ausdrückt, „auf feierliche Weise zu rechtfertigen“¹².

Geht man also davon aus, dass sich in der Objekthaftigkeit des Kunstwerks eine gewissermaßen a priorische Verbindung der Kunst zu einer vorherrschenden gesellschaftlich-ökonomischen Ordnung manifestiert, so lässt sich diese Korrespondenz – wie ich nun abschließend skizzieren möchte – auch im historischen Wandlungsprozess weiterführen. Anders ausgedrückt: Gerade weil sich die bildende Kunst in keinem antithetischen, sondern korrespondierenden Verhältnis zu einer je vorherrschenden gesellschaftlich-ökonomischen Ordnung befindet, bildet sich in ihrer Geschichte auch die wesentliche Figur Schulzes ab: der Wandel von Objekt- zur Subjektbezogenheit. Denn auch der so genannte „Erfahrungsturn“, von dem die Kunst seit den 1960er Jahren geprägt ist, sowie der neue Fokus auf das wahrnehmende, erfahrende Subjekt, der damit einhergeht, korrespondiert mit den fundamentalen ökonomischen und kulturellen Transformationsprozessen, von denen das späte 20. Jahrhundert gekennzeichnet ist. Sind gegenwärtige Gesellschaften, so Schulze, auf dem Weg in eine post-industrielle und post-bürgerliche Ordnung, in der, auf der Basis weitgehend abgedeckter materielle Bedürfnisse, immaterielle und subjektbezogene Belange in den Vordergrund treten, so spiegelt sich diese Entwicklung in dem sich parallel vollziehenden Shift der Kunst vom Objekt zu den Dimensionen subjektiver und intersubjektiver Erfahrung.

Die 1971 in der Londoner Tate Gallery eröffnete Ausstellung von Robert Morris – eine Art Sperrholzparcours, durch den sich die Besucherinnen und Besucher unter teilweise recht beschwerlichen körperlichen Bedingungen navigieren mussten –, die Rutschen, die Carsten Höller 2006/2007 in der Londoner Tate Modern installierte sowie die inszenierten Erfahrungsräume der Künstlerin Dominique Gonzalez-Foerster, sind paradigmatische Beispiele dieses Wandels von einer hergebrachten Ästhetik des Objekts zu einer Ästhetik der subjektiven und intersubjektiven Erfahrung. Bei allen diesen Beispielen handelt es sich um environments, in denen es nicht länger pri-

¹² Didier Maleuvre, „Of History and Things: The Age of Exhibitions“, in: Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Berlin 2010 (im Druck).

mär um das Objekt, sondern um die an ihm und mit ihm gemachten Erfahrungen geht. Die Objekte sind vor allem Werkzeuge, um diese Momente herzustellen. Und die Ausstellung als jener Ort, der sich traditionell unserem differenziertesten Verhältnis zum Objekt widmet, wird nun zu einem Ort, an dem es um die Erfahrung eines Verhältnisses zu sich selbst (bzw. zu einer anderen Seite von sich selbst) und zu anderen geht. In Arbeiten wie denen von Morris oder Höller ist die ästhetische Erfahrung nicht mehr primär werk- sondern vielmehr selbstbezogen, d.h. in dieser Erfahrung sind wir weniger mit dem Künstler bzw. dessen Intention oder Subjektivität konfrontiert, als mit einer spezifischen, in diesem Fall physischen Seite unseres Selbst. Das Kunstwerk, wie Höller es ausdrückt, realisiert sich darin, diesen experimentellen Selbstbezug herzustellen. Verlagert sich hier die Kunst zu jener Ebene einer selbstbezogenen und intersubjektiven Erfahrung, zu einer Kultur des „Seins“, die, so Schulze, für eine heutige Kultur zentral geworden ist¹³, so erklärt sich damit auch ein genereller Bedeutungszuwachs der Kunst. Denn in dem historischen Moment, wo immaterielle und subjektbezogene Ansprüche in den Vordergrund treten, wo also, wie John Maynard Keynes sagte, die Befriedigung von Wünschen ein größerer Fokus ökonomischer Aktivität wird als die Befriedigung von Bedürfnissen¹⁴, wird das Kunstwerk allgemein zu einer Art Vorbild für die meisten der heutigen Produkte. Denn auf geradezu exemplarische Weise verkörpert es die Idee eines Produktes, das einen niedrigen materiellen Aufwand, dafür aber einen hohen bedeutungs- und subjektivitätsproduzierenden Gehalt aufweist.

Eben diese Korrespondenzen zwischen dem so genannten ‚Erfahrungsturn‘ in den Künsten der Gegenwart und dem Aufstieg von ‚Erfahrung‘ zu einem Leitparadigma der „Erlebnisgesellschaft“ des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts rückt ausblickend die zentrale Frage Schulzes nach der qualitativen Bestimmbarkeit von Erfahrungen auch für die Kunst bzw. Kunstwissenschaft in den Fokus. Und damit meine ich nicht nur jene Frage nach der Unterscheidbarkeit von alltäglichen und ästhetischen Erfahrungen, die sich angesichts der Tatsache, dass Erfahrung zu einem zentralen Fokus sozialer, ökonomischer und kultureller Aktivität geworden ist, umso dringlicher stellt, sondern vielmehr noch die Frage nach den Kriterien ihrer Beurteilung, nach Qualität und Tiefe. Fragen, die in Bezug auf die Kunst bislang v.a. in einem erfahrungskritischen Diskurs aufgeworfen wurden, wie beispielsweise: Was wird hier überhaupt erfahren; die Erfahrung, eine Erfahrung gemacht zu haben? Spielt der starke Fokus auf das Subjekt nicht einer narzistischen Konsumkultur in die Hände?

¹³ Vgl. Schulze, *Die beste aller Welten*, S. 178ff.: Zur Aufmerksamkeitsverlagerung von den Sachen zum Subjekt, das sie handhabt, im Zuge derer „das Subjekt sich selbst als Thema wieder[findet]“ (S. 180); siehe ebenso S. 234f, wo Schulze von dem allgemeinen Phänomen eines zunehmenden „seinsgerichteten Umgangs mit Artefakten“ spricht.

¹⁴ John Maynard Keynes, „Economic Possibilities for our Grandchildren“, in: ders., *Essays in Persuasion*, New York 1963, S. 358-373.

Wie verhält sich die Gegenwartsbezogenheit erfahrungsgestaltender Kunst zu einem mit und durch Kunst zu konstituierenden historischen Gedächtnis? Folgen wir Gerhard Schulze, so stellen sich diese Fragen heute keineswegs nur für die Kunst. Insofern könnte die Arbeit an ihrer Beantwortung vielleicht einen Diskurs ermöglichen, mit dem die Kunst dann tatsächlich über ihren eigenen Bereich hinaus produktiv werden könnte für das Projekt einer „Kultur des Seins“.