



FORUM KULTUR UND ÖKONOMIE
FORUM CULTURE ET ÉCONOMIE

Sperrfrist bis 18.3.2010, 10.00 Uhr
Es gilt das gesprochene Wort

18./19. März in Luzern

Referat von George Schulze

Geld für Kunst. Skizzen zu einer Rede an den Steuerzahler

- Kulturpolitischer Rechtfertigungskonsens. Auf der Suche nach Dialektik
- Der murrende Steuerzahler als Richter
- Mangel an evidentem Sinn: kein Spezialproblem der Kunst
- Vom Nutzen zum Glück – ein Gewinn an Konkretheit?
- Zweierlei Glück
- Über Glück 1 kann man sich besser verständigen als über Glück 2
- Glück 2 als öffentliches Anliegen. Eine moderne Schizophrenie
- Erlebnissrationalität und Selbsttranszendenz. Zwei Glücksstrategien
- Paradoxien der Erlebnissrationalität
- Begegnung. Die Idee der Selbsttranszendenz
- Die Geschichte des Musik-Hörens. Ein Beispiel
- Verlust der Musik durch Musik
- Auf der Suche nach Aura
- Steuerprüfung der Kunst: Effektivität und Effizienz
- Erkunden, Bewohnen, Mitspielen: Muster der Selbsttranszendenz
- Geld für Kunst. Plädoyer an die Adresse der Desinteressierten

Der Nutzen der Kunst ist einerseits chronisch erklärungsbedürftig. Andererseits muss man befürchten, als Banause zu gelten, wenn man auch nur danach fragt. Vielleicht erntet man nur Schweigen und ein resigniertes Lächeln. Subtext: Wer so fragt, ist zu blöd für jede Antwort.

Neben dieses immer noch virulente Mundtot-Machen durch Distinktion ist heute die pauschale Bedeutungssuggestion getreten. Von Finnland bis Gibraltar liegt ein kulturpolitischer Konsens wie ein ewiges Hochdruckgebiet über Europa – die permanente Versicherung, dass Kunst und Kultur wichtig sind. Überall gibt es kulturpolitische Vereinigungen, Lehrstühle für Kulturmanagement, Kulturdezernenten, Fördereinrichtungen, Kongresse und Doktorarbeiten.

All dies existiert im Klima einer umfassenden Übereinstimmung, mag sein, zu Recht. Aber wenn ich etwa in irgendeinem Jahrbuch der Kulturpolitischen Gesellschaft in Deutschland blättere, dann wirken die Worte Kunst und Kultur nach einigen Seiten Lektüre auf mich wie Stimmföhlungs-laute, um einen Begriff der Ornithologie zu gebrauchen. Zusammen mit den anderen unvermeidlichen Wörtern – Partizipation, Bildung, Kreativität, Chancengleichheit, Demokratisierung etcetera – formt sich ein Klang, als ob eine Mundharmonika an einen Haarföhn angeschlossen wäre, ein unterbrechungsloser C-Dur-Akkord, ein Zuviel an Harmonie ohne spannende Zwischentöne.

Auf der Suche nach ein wenig Dialektik rufe ich den verdrossenen Steuerzahler, der mit Kunst und Kultur wenig am Hut hat, als Richter an. Ich will der Frage nachgehen, was die Kulturpolitik gerade ihm zu sagen hat. Dabei nehme ich eine Beziehung wechselseitigen Vorschuss-Misstrauens zwischen Staat und Bürger an: Der Staat sieht die Steuerzahler als abgabepflichtige Subjekte unter dem Pauschalverdacht einer gewissen durchschnittlichen Hinterziehungsbereitschaft, die schon im Steuersatz eingepreist ist. Umgekehrt sehen sich die Steuerzahler als abkassierte Objekte eines fiskalpolitischen Tyrannosaurus Rex mit dem Bauch eines Molochs und dem Hirn eines Spatzen; was auch immer sich der Moloch an Steuern einverleiben mag, verwandelt er in ein nicht ganz salonfähiges Stoffwechselprodukt.

Dieses Gleichgewicht der Skepsis würde in totaler Staatsblockade enden, wenn nicht beide Seiten vor dem Zusammenbruch des Gemeinwesens noch mehr Angst hätten als davor, für dumm verkauft zu werden. So etabliert sich die Beziehung zwischen Staat und Steuerzahlern als ein von misstrauendem, murrendem Pragmatismus eingerahmtes Tauschverhältnis.

Ich gebe zu, das ist nur ein Aspekt der vielschichtigen Symbiose von Bürger und Staat, aber viele haben die Floskeln der politisch Verantwortlichen schon zu oft gehört, um noch mehr darin zu sehen als Beschwichtigungsformeln, deren Wirksamkeit weniger in der Überzeugung der Beschwichtigten liegt als in ihrer Ermüdung.

Lassen Sie uns also die Dinge einmal pessimistisch sehen, lassen sie uns zweifeln an der heilen Welt des Kunstbetriebs, um mit frischer Neugier fragen zu können: Was soll das eigentlich alles?

Was bei solcher Distanz als erstes erkennbar wird, ist eine öffentlichen Routine von Rechtfertigung und Achselzucken, in der die Unterstellung, mit dem Einsatz von Geld für Kunst könne man eigentlich gar nichts falsch machen, noch einmal besonders schematisch wirkt. Warum ist das so? Worin besteht denn, diskurssoziologisch gesehen, der Unterschied zwischen der Finanzierung von Kunst einerseits und Aufwendungen für den Bau einer Autobahnbrücke andererseits?

Was solche Politikbereiche wie der Straßenbau der Kunst voraushaben, ist die Messbarkeit des Erfolgs, die Anschaulichkeit der Ergebnisse, die Konkretisierbarkeit von Nutzen und Verschwendung. Die Nutzen einer Autobahnbrücke kann jeder einsehen. Den Nutzen eines Wollfadens, der durch einen Raum in der Pinakothek der Moderne in München gespannt ist und im Katalog als „Installation“ ausgewiesen wird, kann *nicht* jeder sehen, wie sich dem ratlosen Gesichtsausdruck der Besucher entnehmen lässt.

Stellen wir uns nun versuchsweise einen Fußballfan vor, den sonst nichts anderes interessiert. Mit dem Kunstliebhaber scheint ihn auf den ersten Blick wenig zu verbinden. Er sieht ein, dass man Bahnhöfe braucht, die Müllabfuhr, Schulen und Gefängnisse. Aber die Oper, das Museum, das Orchester, der Wollfaden, muss das wirklich sein? Nein, müsste man ihm antworten. Doch dann könnte man ihm eine Gegenfrage stellen: Und was ist mit dem Fußball? Muss der eigentlich sein?

Hier zeigt sich ein Mangel an evidentem Sinn, der Fußballfan und Kunstliebhaber gleich stellt. Gerade Kunst und Fußball haben ihre leidenschaftlichen Liebhaber. Das Begründungsproblem betrifft also keineswegs nur die Kunst: Wie lässt sich der Einsatz von Steuermitteln für Zwecke rechtfertigen, die letztlich nur im Innenleben wechselnder Teilgruppen von Bürgern definiert sind?

Im Prinzip haben sich alle öffentlichen Einrichtungen vor dem Steuerzahler zu rechtfertigen. Er kann erwarten, dass dem Geldbetrag, den ihm die öffentliche Hand wegnimmt, ein Nutzen gegenübersteht. Die Einfachheit dieser Überlegung entpuppt sich jedoch schnell als Illusion, wenn man nachfragt, was denn das konkret bedeute: Nutzen aus Sicht des Steuerzahlers. In den eleganten mathematischen Formeln der Ökonomie ist diese Größe zu einem bloßen Platzhalter ohne Inhalt eingedampft, zum Buchstaben „u“ für *utility*. Wenn es nun beispielsweise darum geht, ob ein gegebener Betrag besser für ein Kunstwerk auf dem Rathausplatz oder für die Erneuerung Kanalisation ausgegeben werden soll, stellt sich schnell heraus, dass der Buchstabe „u“ überhaupt nichts zur Entscheidungsfindung beiträgt. An das, was Menschen wollen, kommt man nur heran, wenn man sich konkreter auf sie einlässt.

Damit verheddert man sich allerdings schnell im Gestrüpp des Einzigartigen. Jeder hat seine eigenen Sichtweisen, Sehnsüchte, Grundsätze und Flausen im Kopf, geprägt durch Generationslage, Herkunft, Milieu und Gene. Angesichts der unendlichen Differenziertheit der Menschen versteht man nun zwar die Wirklichkeitsflucht der Ökonomen hin zu ihren Formeln und Platzhaltern. Doch das Dilemma zwischen Kunstwerk und Kanalisation bleibt.

Man kommt der Lösung dieser Frage ein Stück näher, wenn man die Mitte zwischen dem leeren ökonomischen Nutzenbegriff einerseits und den abertausend Ausprägungen individueller Wünsche andererseits sucht. Lassen Sie es uns einmal mit dem Begriff Glück versuchen. Vielleicht ermöglicht er ein Minimum an wechselseitigem Verstehen sowohl zwischen öffentlicher Hand und Steuerzahlern als auch zwischen Fußballfan und Ausstellungsbesucher.

Noch nie haben sich so viele Leute so intensiv mit dem Glück beschäftigt wie heute. Manche sehen darin den Sieg des Hedonismus auf der ganzen Linie, als ob nun alle nur noch Spaß bis zum Abwinken im Sinn hätten. Man wird dem Glücksdiskurs der Gegenwart aber nicht gerecht, wenn man schlicht von Werbespots und Lifestylemagazinen auf den tatsächlichen Zeitgeist schließt.

Menschen im Alltag, Steuerzahler eben, greifen heute ernstzunehmende Themen auf, die bisher der Philosophie vorbehalten waren: Wer bin ich eigentlich? Was will ich? Wie bekommt mein Leben einen Sinn? Was brauche ich? Fragen dieser Art wurden in den letzten Jahrzehnten immer populärer. Sie verschwinden nicht, sie sind nicht bloß eine Mode. Die Thematisierung des Glücks ist eine Reaktion auf das selbstverantwortliche Handeln in der fortgeschrittenen Moderne. Die Wahlmöglichkeiten jedes Einzelnen sind unendlich gewachsen, gleichzeitig sagt ihm niemand mehr, was er tun soll, er muss es schon selbst herausfinden: im Supermarkt, im Internet, bei der Partnerwahl, im Urlaub, bei Bildungsentscheidungen, beim Fernsehen oder vor dem Ablaufen jener Lebensspanne, in der eine Frau noch Kinder bekommen kann. Menschen lesen und reden über Glück, Sinn, Werte, gutes Leben oder wie immer sie dazu sagen, weil sie herausfinden möchten, wie sie leben sollen.

Darum geht es heute, wenn Steuergelder ausgegeben werden. An die Stelle despotischer, religiöser, nationalistischer, rassistischer oder kollektivistischer Begründungsmuster ist das Glück der vielen getreten. Es fragt sich nur, wie man dieses Motiv im Einzelfall politisch ausbuchstabieren kann.

Hier hilft nun eine fundamentale Unterscheidung von zwei Dimensionen des Glücks weiter. Ich will sie zunächst mit einigen Beispielen illustrieren. In den Hungerjahren nach dem zweiten Weltkrieg dichteten die Deutschen ein bekanntes Volkslied um. Sie sangen: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die Wurstfabrik.“ Zur gleichen Zeit entstand die sogenannte Schiebewurst. Das war keine Wurstsorte, sondern eine Form des Wurstverzehr, eine Kulturtechnik, die heute längst wieder in Vergessenheit geraten ist. Man schob das eine Wurststück, das man ergattern konnte, beim Essen der Brotscheibe mit den Zähnen bis zum letzten Bissen vorwärts, um es am Ende mit geschlossenen Augen zu genießen. Das Brot war für das Überleben da, die Wurst für das schöne Leben. Nach dem Grenznutzentheorem haben die Menschen heute wesentlich weniger von der Wurst als damals, nicht obwohl, sondern weil sie wesentlich mehr Wurst haben.

In der Paradiesvorstellung der Wurstfabrik einerseits und in der Luststrategie der Schiebewurst andererseits begegnet uns ein Dualismus von Glücksvorstellungen, der den Menschen in die Wiege gelegt zu sein scheint. Theodor Fontane hat es so formuliert: Um glücklich zu sein, brauche ich ein paar Freunde und keine Zahnschmerzen. Glück 1, das sind Wurstfabrik und keine Zahnschmerzen,

Glück 2, das sind die Schiebewurst und die Freunde. Glück 1 betrifft die Umstände, Glück 2 das Innenleben. Zwischen diesen beiden Mustern von Glücksauffassungen pendeln wir hin und her.

In Tolstois Erzählung „Wieviel Erde braucht der Mensch“ schließt ein Bauer einen Pakt mit dem Teufel. Alles Land, das er an einem Tag umschreiten kann, soll ihm gehören. Der Bauer rennt los, aber als er am Abend wieder zum Ausgangspunkt zurückkommt, fällt er tot um. Was er jetzt nur noch braucht, ist ein Grab – soviel Erde braucht der Mensch. Mit grimmiger Ironie illustriert Tolstoi die Pathologie der Glückssuche: alle Zeit und Energie immer nur in die Optimierung der Umstände zu investieren, ohne irgendwann einmal etwas davon zu haben. Immer nur bauen, niemals wohnen. Glück 1 ohne Glück 2 ist absurd, aber möglich; Glück 2 ohne Glück 1 wäre zwar keineswegs absurd, aber es geht leider nicht. Auf seine Weise drückt dies Oscar Wilde in einem Aphorismus aus: „Man verschaffe mir den Luxus. Auf das Notwendige kann ich verzichten.“

Verwirrend ist freilich, dass wir uns mit dem Wort „Glück“ auf beides beziehen, auf das Notwendige und den Luxus. In anderen Sprachen hat man es einfacher, die Dinge zu sortieren. So gibt es im Lateinischen für Glück 1, also für objektive Umstände wie Abwesenheit von Zahnschmerzen und Wurstfabrik, das Wort *fortuna*. Glück 2 dagegen, das sich im Innenleben abspielt, heißt *felicitas*. Ähnliche Differenzierungen halten viele andere Sprachen bereit, besonders viele das Englische: *fortune, good luck, chance, auspiciousness* und *serendipity* für Glück 1; *happiness, felicity* und *bliss* für Glück 2.

Auch die Engländer müssen jedoch, wie wir alle, auf einen folgenreichen Unterschied reagieren: Über Glück 1 lässt sich eindeutig und verbindlich reden, über Glück 2 nicht. Das Opernhaus als Infrastruktur gehört zur Sphäre von Glück 1. Über das Material, aus dem es besteht, über seine Statik, seine Akustik und seine Instandhaltungskosten können sich Handwerker, Techniker und Finanzfachleute bestens verständigen. Aber ob eine Oper von Hans Werner Henze überhaupt noch als Musik durchgehen kann, oder ob es eine gute Idee ist, Figaros Hochzeit von blutbesudelten Halbnackten singen zu lassen, darüber kann man endlos streiten. Glück 2 ist zwar die Hauptsache, sonst hätte man sich das Opernhaus sparen können – aber es gibt keine Möglichkeit, das Preis-Leistungsverhältnis zu quantifizieren

Diese Schwierigkeit betrifft nicht nur die Kulturszene, sie ist umfassend. Die Moderne hat uns in ein Stadium katapultiert, in dem es immer wichtiger, ja unvermeidlich wird, über Glück 2 nachzudenken und sich darüber zu verständigen. Betrachten wir beispielsweise das Mobiltelefon. Seine Funktionen und objektiven Eigenschaften gehören zur Sphäre von Glück 1; sie eröffnen Handlungsmöglichkeiten. Verschiedene Mobiltelefone lassen sich exakt nach Anzahl und Art der Optionen vergleichen und bewerten, und genau das geschieht extensiv, beispielsweise im Internet. Man findet dort aber nichts über das Design und schon gar nichts über die Qualität der Inhalte, für die das Handy ja letztlich da ist, zum Beispiel Small Talk.

Es gibt keine exakten Kriterien für guten Small Talk, es gibt nicht einmal eine verbindliche Begründung dafür, ob Small Talk überhaupt als Glücksprojekt in Betracht kommt. So what? Genügt es nicht, wenn die Infrastruktur stimmt? Glück 1 wäre dann die Wirklichkeitsschicht, über die Wittgenstein geschrieben hat: „Was sich sagen lässt, das lässt sich einfach sagen.“ Und Glück 2 wäre jene Schicht, die er mit dem noch berühmteren Satz meint: „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“ In der Tat ist genau dies der Lösungsmodus, der sich in der Moderne eingebürgert hat. Glück 1 ist diskursfähig, Glück 2 ist Privatangelegenheit.

Doch damit kann man den Steuerzahler heute nicht mehr abspeisen. Wir finden uns in einer schizophrenen Situation wieder: Glück 2 ist einerseits Privatsache, andererseits aber oft auch ein gemeinsames Projekt. Glück 2 wird zum öffentlichen Anliegen, so unzugänglich es für Diskurse sein mag, und je weiter die Moderne voranschreitet, desto mehr. Dies beginnt mit dem Minimalfall eines Kollektivs, mit der Zweierbeziehung. Was ist zu tun, wenn einer dem anderen auf die Nerven geht, und zwar gerade mit dem Versuch, das Zusammenleben durch netten Small Talk oder Opernbesuche zu verschönern?

Die Diskursbedürftigkeit von Glück 2 geht jedoch weit über die Zweierbeziehung hinaus, sie erfasst Gott und die Welt: etwa Massenprodukte wie das Auto, Fernsehformate, Bildungsinhalte, Forschungsthemen, Gentechnik, Geschlechterrollen, Stadtplanung, Landschaftsarchitektur, Religionskonflikte und politische Ordnungen bis hin zum Sozialversicherungsrecht – sollen beispielsweise die Kosten für Psychotherapie, die ja eine reine Glück-2-Intervention ist, erstattungsfähig sein? Und wie steht es mit Zahnersatz, mit Schönheitschirurgie, mit Fettabsaugungen? Sind massive Glück-2-Störungen aufgrund selbst empfundener körperlicher Defizite nicht genauso schlimm wie ein Magengeschwür? Vielleicht – aber wie soll man sich darüber verständigen, was ein körperliches Defizit ist? Die Frage des kritischen Steuerzahlers, ob eine Oper von Henze überhaupt noch Musik sei, hat nur einen anderen Focus, führt aber zur gleichen Ungewissheit.

Hier ertönt nun ein entrüsteter Zwischenruf: „Und was ist mit dem Leid der Welt? Schickt die Kunstfreunde nach Kalkutta, damit sie erkennen, worauf es wirklich ankommt! Solange es Hunger, Kriege, Aids und Unterdrückung gibt, dürfen wir doch kein Geld für hedonistische Egotrips ausgeben.“ Dem kann man entgegenhalten, dass inzwischen ein wesentlicher Teil der globalen Ökonomie auf der Suche der Menschen nach Glück 2 beruht und es ohne diesen Impuls erst recht keine Hoffnung für die Bedürftigen mehr gäbe. Außerdem ändern moralisierende Einsprüche keinen Deut an der Tatsache, dass sich Menschen durch Glück 2 herausgefordert fühlen, sobald es ihre Möglichkeiten erlauben. Für viele ist die Suche nach Glück 2 identisch mit der Suche nach dem Sinn ihres Lebens.

Dabei lassen sie sich tausend Dinge einfallen. Sie polieren ihr Auto, kaufen sich das zwanzigste Paar Schuhe, flirten per SMS, lassen sich per iPod entrücken oder pilgern nach Santiago di Compostella. Bei all dem führen immer wieder die gleichen zwei Ideen Regie; die eine bezeichne ich im Folgenden

als *Erlebnisrationalität*, die andere als *Selbsttranszendenz*. Beide Ideen schauen gewissermaßen in entgegengesetzte Richtungen.

Erlebnisrationalität wendet sich nach innen. Sie geht Glück 2 direkt an, sie zielt auf *felicitas* ab, auf Emotion, Faszination, Freude, Melancholie, Spannung, Entspannung. Erlebnisrationalität ist ein innengerichtetes instrumentelles Handeln. Man will subjektive Ziele durch situative Mittel erreichen: Konsumgüter, Urlaubsorte, Fernsehprogramme, Sportveranstaltungen, Konzerte usw.

Die Haltung der Selbsttranszendenz wendet sich dagegen nach außen, auf etwas jenseits des Subjekts. Das oberste Ziel ist nicht im Innenleben definiert, es hat vielmehr den Charakter der Begegnung, des Berührt-Werdens, der Kontaktaufnahme mit etwas Anderem. Die Mittel für diese Selbsttranszendenz mobilisiert der Handelnde in seinem Innenleben; unter anderem gehören Konzentration dazu, Bildung, Selbstbeobachtung oder intensive Gespräche.

Darauf werde ich noch zurückkommen. Halten wir uns zunächst noch einmal die Unterschiede der beiden Ideen vor Augen: Erlebnisrationalität geht das Glücksprojekt direkt an, Selbsttranszendenz indirekt. Erlebnisrationalität zielt mit äußeren Maßnahmen auf das Innenleben, Selbsttranszendenz zielt mit aller inneren Kraft auf die Begegnung mit etwas Äußerem.

Beide Ideen kann man radikalieren, man kann sie aber auch verbinden. Wer sich im All-Inclusive-Urlaub den ganzen Tag mit Animation unterhalten lässt, radikalisiert das Prinzip der Erlebnisrationalität. Wer eine Felswand hinaufklettert, radikalisiert das Prinzip der Selbsttranszendenz.

Doch solche Reinformen der Glückssuche sind selten. Meist mischen sich Erlebnisrationalität und Selbsttranszendenz. Eine Reihe empirischer Untersuchungen zum Wandel moderner Gesellschaften in den letzten Jahrzehnten deutet aber auf einen charakteristischen, linearen Wandel der Mischungsverhältnisse hin: Am Anfang dominierte die Erlebnisrationalität, doch im Lauf der Zeit besannen sich die Menschen zunehmend auf Selbsttranszendenz. Diese Entwicklung ist bis heute ungebrochen.

Wie kam es dazu? Erlebnisrationalität ist intuitiv so einleuchtend wie die Glücksvorstellung vom Schlaraffenland: daliegen und sich vollstopfen. Die wichtigsten Techniken der Erlebnisrationalität lassen sich etwa am Beispiel der Geschichte des Fernsehens oder der Supermärkte studieren: Kumulation, Intensivierung, Schematisierung und Diversifizierung. Je länger man Erlebnisrationalität praktiziert, desto unangenehmer treten ihre Paradoxien in Erscheinung. Die vier wichtigsten will ich kurz erläutern:

Erstens führen die Techniken der Erlebnismaximierung schnell in den Überdruß. Jedes Erlebnis wird sofort durch das nächste überdeckt. Erlebnisse ersticken sich gegenseitig.

Ein *zweites* Paradox beschreibt der Philosoph Jon Elster in seinem Buch *Subversion der Rationalität*. Glück, so schreibt er, ist wesensmäßig Nebensache. Die Österreicher sagen: „Glück is’ a Vogerl.“ Es kann kommen oder auch nicht. Man kann nicht einfach Erlebnisse produzieren und reproduzieren und dabei Glück herstellen wie ein Techniker.

Dann gibt es ein *drittes* Paradox: Die kollektive Nachfrage nach Erlebnissen hat zu einer Explosion der Optionen geführt. Das scheint auf den ersten Blick großartig, aber damit wird die Wahl zur Qual. Man muss sich selbst kennen, man muss die Alternativen überblicken, und wenn man sich entschieden hat, meldet sich klammheimliche Reue. Ökonomen bezeichnen dieses merkwürdige Gefühl als Opportunitätskosten. Wer sich zwischen zwei Alternativen entscheidet, muss nur auf eine verzichten, wer sich zwischen zwanzig entscheidet, verzichtet auf neunzehn.

All diese Paradoxien sind die Folge eines fundamentalen Irrtums: Das Subjekt kann sich selbst nicht so behandeln, als wäre es ein Objekt. Das instrumentelle Denken der Moderne kommt an seine Grenze, wenn man es wie ein Ingenieur auf sich selbst anwendet. So stoßen wir auf ein *viertes*, zusammenfassendes Paradox: Die wichtigste Technik erlebnisrationalen Handelns besteht in der Unterlassung erlebnisrationalen Handelns.

Aber was dann? Die meisten Menschen entdecken die Alternative von ganz alleine: Selbsttranszendenz und Begegnung. Statt äußere Bedingungen für die Stimulation ihres Innenlebens zu instrumentalisieren, machen sie es umgekehrt: Sie wenden sich mit aller Konzentration einem Äußeren, Anderen, Transsubjektiven zu. Das kann alles mögliche sein, wie der Psychologe Mihály Csíkszentmihályi in seinen Studien bei Menschen verschiedener Kulturen feststellte, auch banal erscheinende Tätigkeiten wie Autopflege, Kochen, ja sogar Fließbandarbeit. Worauf es ankommt, ist Konzentration, Selbstvergessenheit, nach außen gerichtete Aufmerksamkeit.

Diesen Zustand bezeichnet Csíkszentmihályi als *Flow*, aber das ist nur ein moderner Begriff für ein Phänomen, das auch in vielen anderen Denkansätzen auftaucht, etwa in Kurt Hahns Erlebnispädagogik, in den Arbeiten von Maria Montessori, in philosophischen Theorien des Glücks. Eine ihrer prägnantesten Ausprägungen hat die Idee der Selbsttranszendenz in der Kunstrezeption seit Beginn des bürgerlichen Zeitalters in Europa gefunden. Lassen Sie mich dies am Beispiel der Geschichte des Musik-Hörens illustrieren.

Im späten 17. Jahrhundert wird aus Amsterdam von Gasthäusern berichtet, sogenannten Musikherbergen, in denen die Gäste verpflichtet waren, ein Musikstück vorzutragen. Zur selben Zeit entstanden in Deutschland bürgerliche und studentische Zirkel, die öffentlich musizierten. Johann Sebastian Bach trat in Kaffeehäusern mit einem musikalischen „Collegium“ auf, das Georg Philipp Telemann 1702 in Leipzig gegründet hatte. Zehn Jahre später luden Gastwirte in London wöchentlich zu Konzerten ein.

Eine neue Form des Musikhörens in Europa nahm ihren Ausgang ausgerechnet in der Kneipe. Kein Wunder freilich: Die Kneipe war der Bezirk von jedermann, sie war der Platz des erwachenden bürgerlichen Selbstbewusstseins. Hätte es damals schon Kulturkritiker gegeben, sie hätten gewiss das Ende der Musik nahen sehen: ihren Absturz in die Niederungen des Massengeschmacks. Was eintrat, war das genaue Gegenteil. Musik und Bürger begaben sich auf einen langen Pfad der kollektiven Interaktion, auf dem sie sich wechselseitig kultivierten. Komponisten schufen Werke, die zu nichts anderem bestimmt waren, als gehört zu werden; und die Menschen versammelten sich zu keinem anderen Zweck, als um Musik zu hören. Sie lernten Stillsitzen statt Stampfen, Schweigen statt Schwatzen, Konzentration statt Zerstreuung. Der Habitus des aufmerksamen Musikhörens ist eine bis auf den heutigen Tag bewahrte Kulturleistung des damaligen bürgerlichen Publikums. Alle reden von Massenverblödung – hier haben wir ein Beispiel von Massenvergeistigung.

Es fehlten nur noch Konzerthäuser, um die Musik aus der Kneipe herauszuholen. Das erste deutsche Konzerthaus wurde 1761 in Hamburg eingeweiht. Damit setzte ein Boom ein. Alle größeren Städte in Europa wollten ein Konzerthaus, und alle bauten sich eines. Mitte des 19. Jahrhunderts war die Infrastruktur des Musikhörens geschaffen. Bis heute hat sie alles überstanden, Krieg und Zerstörung, die 68er Jahre, McDonalds und die Digitalisierung. Wir blicken auf einen Jahrhunderte langen kollektiven Lernprozess. Er brachte Kompositionen hervor, Gebäude, Aufführungsformen, Rituale, Berufsrollen, und – mit zunehmender Beschleunigung – technische Entwicklungen.

Gleich geblieben ist jedoch seit dem späten 17. Jahrhundert ein Umstand, dessen Bedeutung wir heute wegen seiner Selbstverständlichkeit kaum noch erfassen können: dass die Musik im Zentrum steht. Dahin gelangte sie aber erst im Lauf der Zeit. Ursprünglich war sie eher eine schöne Nebensache. Sie hatte anderen Zwecken zu dienen als nur dem Erlebnis. In der Kirche sollte Musik die Liturgie begleiten und religiösen Inhalten Ausdruck verleihen. An den Höfen der Fürsten und Könige diente Musik vorwiegend als Statussymbol, als akustische Dekoration und als Medium, in dem die Höflinge schwammen wie die Fische im Wasser. Bei Volksfesten war die Musik dazu da, die Leute in Stimmung zu bringen.

Diese und ähnliche Formen der Funktionalisierung von Musik sind zwar bis heute nicht verschwunden. Aber etwas Neues kam hinzu und blieb: die Idee, Musik absolut zu setzen. Fortan brauchte Musik keinen Anlass mehr, sie war sich selbst genug. So wurde sie von der Dienerin zur Herrin, von der Verpackung zum Inhalt, vom Mittel zum Zweck.

Es dauerte seine Zeit, bis sich Musik als Hauptsache durchgesetzt hatte. Bachs Matthäuspassion war ursprünglich als reine Karfreitagsmusik gedacht, die selbstverständlich in der Kirche aufzuführen war. Wie sehr im Leben Bachs der religiöse Zweck immer wieder über den musikalischen dominierte, sehr zu seinem Unwillen, lässt sich aus den Schilderungen von Bach als Kantatendirektur herauslesen. Oft waren die Noten erst kurz vor dem Gottesdienst kopiert worden; Orchester und Sänger ähnelten einem Sack Flöhe, den Bach irgendwie zusammenzuhalten bemüht war. 100 Jahre später war alles anders. Bei der historischen Wiederaufführung der Matthäuspassion unter Mendelssohn-Bartholdy am

11. März 1829 sangen und spielten bestens vorbereitete Musiker vor einem musikverständigen Publikum, und zwar nicht in der Kirche, sondern im wenig zuvor fertiggestellten ersten Konzertsaal Berlins, in der Berliner Singakademie unter den Linden. Aus der dienenden war absolute Musik geworden.

Dabei knüpfte das bürgerliche Publikum freilich an Hörgewohnheiten an, die sich im sakralen Raum entwickelt hatten, etwa bei den „concerts spirituels“, die 1725 in Paris und 1749 in Leipzig entstanden. Das Denken wurde weltlich, aber die Sehnsucht nach dem Überirdischen blieb den Menschen. Sie verstanden Musikhören als eine Art metaphysischer Kommunikation mit dem Unvergänglichen. Dafür braucht man mehr als nur Musikalität; man braucht Inspiration, Geist, Empfänglichkeit für etwas, das nicht von dieser Welt ist. Im postsakralen Stil wurde das Musikhören zum Lauschen auf den Klang einer fernen Erhabenheit.

Wir wissen also, weshalb uns die berüchtigten Wutausbrüche von Keith Jarrett beim ersten Schnäuzen im Saal an Jesus erinnern, der im Vorhof des Tempels die Tische der Geldwechsler umwarf, um den Respekt für das Allerheiligste wiederherzustellen. Ich habe Anfang der 60er Jahre selbst erlebt, wie Paul Hindemith während eines Konzerts wütend den Taktstock zu Boden schleuderte. „Das ist hier kein Boxring“, rief der zürnende Meister, als er aus dem Saal stürmte, weil jemand mit Blitzlicht fotografiert hatte. Das Frappierende war: Alle Anwesenden verstanden genau, was er meinte.

Im späten 18. Jahrhundert, als der Boom der Konzerthäuser einsetzte und als sich zunächst der sakrale Stil des Musikerlebens herausbildete, gerade da war Immanuel Kant schon dabei, jene Metaphysik zu zertrümmern, die zunächst noch den Rahmen für das Musikerlebnis abgab, und Voltaire spottete über die schlichten Gemüter, die sich von Religion trösten ließen. Die Kunstauffassung wurde diesseitig, ohne freilich von der religiös inspirierten Idee der Kommunikation des Menschen mit etwas Großem und Geheimnisvollem zu lassen.

Geblichen ist also die Idee der Selbsttranszendenz, die Suche nach dem Glück der Begegnung, auch wenn sich der Fokus dieser Glücksvorstellung vom Jenseits ins Diesseits verlagert hat. Worin das Glück der Begegnung besteht, zeigt sich am klarsten im Umgang mit dem scheinbar Banalen. Ein Beispiel dafür enthält der Film *American Beauty* von Sam Mendes. In einer Szene dieses Films wird das Glück der Begegnung durch einen Videofilm vorgeführt, auf dem der wunderbar anmutige Flug einer Plastiktüte im Wind festgehalten ist; atemlos folgen die Zuschauer den Bildern. In dieser Passage wird der Film zu einer Schule des Sehens.

Eine Plastiktüte im Wind kann zum Gegenstand der Selbsttranszendenz werden. Umgekehrt zeigt sich heute, dass das Musikhören seine ursprüngliche Bedeutung für die Begegnung mit etwas Erhabenem völlig einbüßen kann. Ein Blick auf die Geschichte der Reproduzierbarkeit von Musik zeigt einen Jahrhunderte langen Steigerungspfad. Erst das Konzerthaus; dann Grammophon und Schallplatte; dann Recorder und Kassette; dann immer potentere Verstärker und immer gigantischere Lautsprecher; und schließlich in unseren Tagen die musikalische Instrumentalisierung von Computer,

Internet und Medientechnik. Auf der einen Seite finden wir nun ein unendlich erweitertes und leicht zugängliches Angebot von Musikdateien vor, auf der anderen Seite profitieren wir vom Schrumpfen der Hardware fürs Abspielen auf ein winziges Format. Explosion der Optionen, Entmaterialisierung der Geräte – das komplette musikalische Werk von Bach passt in die Brusttasche.

Inzwischen verfolgt uns Musik, wo wir gehen und stehen. Nirgendwo sind wir mehr sicher vor ihr. Ein allgegenwärtiger Teppich pausenloser Beschallung hat sich über die Welt gelegt. Man ruft irgendwo an und landet bei einem Computer, der einen mit Musik quält. Das Adagio des Klarinettenkonzerts von Mozart wirbt für Schokolade. Als ich im Frühstücksraum eines Hotels darum bat, die Musik abzuschalten, betrachtete mich der Kellner wie einen Geisteskranken. Das sei unmöglich, sagte er. Warum, fragte ich. Weil es Standard sei, war seine Antwort.

Spätestens dann, wenn einem die Musik zum Hals heraus hängt, ist es tatsächlich so weit: Die halbierte Moderne wurde Wirklichkeit, Glück 1 wird zum Feind von Glück 2, die Verfügbarkeit von Musik zerstört die Poesie der Begegnung. Überall stößt man auf Symptome einer Pathologie der Ausnutzung. Vor lauter Abspeichern von Musik ohne Ende kommen viele nicht mehr zum Hören, vor lauter Hören von Musik kommen viele nicht mehr zum Erleben. Wenn Musik einen permanent umfließt wie Wasser oder Luft, kann man nicht mehr von ihr berührt werden; sie mutiert vom Werk, dem man begegnet, zum Medium, das einen umschließt.

Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks konstatierte Walter Benjamin den Verlust einer Qualität, die er mit dem berühmt gewordenen Begriff der Aura bezeichnete. Aura ist der Hauch des Unerreichbaren, das Berührtwerden durch das Höchste, oder, in den Worten Benjamins, „die Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“ Benjamin sieht eine Form der Kunstwahrnehmung bedroht, in der das Kunstwerk als etwas Heiliges und Einzigartiges im Mittelpunkt steht. Damit stimmt er in den Chor der Pessimisten ein: Technische Reproduzierbarkeit tötet die Kunst; mühelose Verfügbarkeit zerstört das Erlebnis; Perfektionierung der Mittel macht den Zweck zunichte, für den die Mittel da sind.

Wie sehr Benjamin mit dem Begriff der Aura den Nagel auf den Kopf getroffen hat, zeigt sich schon darin, dass immer mehr Menschen ins Museum gehen und Ausstellungen besuchen. Warum sehen sie sich die Bilder nicht im Internet an? Sie suchen die Begegnung mit dem Einzigartigen im Resonanzraum der öffentlichen Würdigung. Benjamins Prognose, so zeigt sich nun im Zeitalter der extrem weit fortgeschrittenen technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken, war zu pessimistisch. Es stimmt zwar: in der Alltagswelt überfluten uns Bilder und Musik bis zum Abwinken. Sich auf alles einzulassen, ist unmöglich. Aber genau danach sehnen sich die Menschen umso mehr: sich auf etwas einzulassen. In einer Welt totaler Verfügbarkeit haben Unikate und das Unwiederholbare als öffentliches Ereignis Konjunktur wie nie zuvor.

Dies gilt nicht nur für bildende Kunst und ernste Musik. Restaurateure schlagen den Verputz von historischen Mauern, um an die Aura der alten Steine heranzukommen. Auf der Suche nach Aura

strömen die Menschen ins Fußballstadion, statt sich das Spiel im Fernsehen anzuschauen. Als der letzte Papst starb, fuhren Millionen nach Rom, und sie kamen wieder, als sein Nachfolger gewählt wurde. Fans laden sich Unmengen von Popmusik herunter, aber das ist nichts gegen das Lifekonzert – wenn einer der Götter kommt, sind die Karten innerhalb von Stunden ausverkauft.

Vergleicht man etwa einen Auftritt der Band *Tokio Hotel* mit einem Konzert von *Arturo Benedetti Michelangeli*, so stechen erst einmal die Unterschiede ins Auge. Dabei übersieht man leicht eine fundamentale Übereinstimmung: Es geht in beiden Fällen nicht um das Haben, sondern um das Sein; nicht um Steigerung, sondern um Ankunft; nicht um Fortuna, sondern um Felicitas. In beiden Fällen verweigert sich das Publikum nicht etwa der Moderne, es vollendet sie. Und in beiden Fällen dominiert die Idee der Selbsttranszendenz, die Suche nach Aura, die Sehnsucht nach Begegnung mit Phänomen jenseits des eigenen Innenlebens. Was sich vor mehr als zweihundert Jahren in der bürgerlichen Kunstrezeption angekündigt hat, ist lebendig wie nie und hat längst den Kontext der Kunst überschritten.

Steuerprüfung der Kunst: Effektivität und Effizienz

Das hört sich gut an, aber eignet es sich für die Steuerprüfung? Was sagt unser Richter, der murrende, kulturophobe Steuerzahler? Spielen wir ihm zunächst einen kleinen Dialog mit einem Konzertbesucher vor: „Warum gehen Sie eigentlich ins Konzert?“ „Ja, ich weiß auch nicht. Weil es bestimmt super wird.“ Und fragen wir ihn hinterher: „Na, wie war's?“ „Der reine Wahnsinn, einfach toll.“ „Und was konkret hat Ihnen besonders gut gefallen?“ „Es war eben einfach super. Das kann man nicht beschreiben, das muss man erlebt haben.“

Soll etwas so Unklares mit öffentlichen Mitteln gefördert werden? Unser mürrischer Steuerzahler schaut sehr skeptisch. Welche objektiven Qualitätskriterien könnten wir anwenden, um ihn zu überzeugen? Zu Digitalkameras, Gebrauchtwagen oder Espressomaschinen findet man Tabellen mit objektiven Produktvergleichen nach vielen verschiedenen Kriterien. Für die Kunst wird es das nie geben, auch nicht für Landschaften, Spielfilme, Bücher, Rotwein oder Parfüms. Alles, was zur Sphäre von Glück 1 gehört, lässt sich objektiv vergleichen und optimieren. Alles, was zur Sphäre von Glück 2 gehört, entzieht sich ab einem gewissen Niveau einer intersubjektiv verbindlichen Qualitätsbestimmung.

Insofern scheint es nur konsequent, wenn der viel gelobte Leitfaden „Evaluieren in der Kultur“, den die Stiftung Pro Helvetia 2009 herausgebracht hat, die Frage der künstlerischen Qualität explizit ausklammert. Der Evaluationsleitfaden beschränkt sich auf das, worüber man reden kann, nämlich Effektivität und Effizienz bei gegebenen künstlerischen Zielen. Hat ein Projekt überhaupt Wirkung gezeigt? Und wurde diese Wirkung mit einer möglichst ökonomischen Bewirtschaftung der erforderlichen Mittel erreicht?

Der Richter schaut etwas weniger skeptisch, aber zufrieden ist er nicht. „Effektivität und Effizienz sind selbstverständlich wichtig“, sagt er, „aber sie genügen nicht. Mit diesen Kriterien urteilt man ja nur über Sekundärtugenden. Die Hauptsache aber, die künstlerische Qualität, kommt nicht zur Sprache, obwohl erst sie ein Urteil darüber erlaubt, ob Effektivität und Effizienz überhaupt Tugenden sind.“

Es lässt sich nicht leugnen: An dieser Stelle klafft ein Argumentationsloch, das schon viele überbrücken wollten. Verschiedene Zeiten haben verschiedene Antworten versucht, aber die Kunst hat sich immer dem objektivierenden Qualitätsvergleich entzogen. Aus der Sicht des Steuerzahlers ist die moderne Auffassung von der Vollendung des Kunstwerks im Auge des Betrachters unbefriedigend. Ebenso unbefriedigend ist es, wenn über Kunst nur so gesprochen wird wie über Digitalkameras, Gebrauchtwagen und Espressomaschinen. Der Ort für die Feststellung der Qualität von Kunst ist nun einmal das Innenleben ihrer Rezipienten. Einen härteren Maßstab können wir unserem Richter nicht anbieten.

„Gut“, sagt er, „dann eben nicht. Wenn ich schon keinen eindeutigen Maßstab bekommen kann, will ich wenigstens eine allgemeine Beschreibung. Geht es nicht etwas konkreter – was macht den Wert der Kunst aus?“

Frühere Denker haben die Antwort auf diese Frage ausschließlich im Kunstwerk gesucht, als würde der Kunstinteressierte ein Paket aus dem Jenseits empfangen. Dann wurde die Gegenposition populär: Es kommt nicht auf das Werk an, sondern darauf, was Betrachter, Leser, Zuhörer oder Zuschauer daraus machen. So gesehen, gibt es so viele Kunstwerke wie Kunstrezipienten. Beide Auffassungen greifen zu kurz. Die ältere Sichtweise hat die Verantwortung der Rezipienten ausgeblendet – sie machen nicht einfach ein Paket auf, sie konstruieren am Kunstwerk mit. Die neuere, konstruktivistische Sichtweise dagegen ignoriert die Verantwortung der Kunst. Wenn es nur noch auf die Rezipienten ankäme, würde die Plastiktüte im Wind doch schon genügen – das würde dem Steuerzahler sehr gefallen.

Eine dritte Position will ich durch zwei Ausstellungen illustrieren, die beide in München stattfanden: eine Ausstellung mit Bildern von Carl Spitzweg und eine mit abstrakten Bildern von Gerhard Richter. Die meisten Bilder von Spitzweg zeigen bekanntlich nicht nur idyllische Szenerien, sie erzählen ganze Geschichten. Dagegen zeigen und erzählen die abstrakten Bilder von Richter gar nichts. Während nun die Besucher der Spitzwegausstellung die Befriedigung, ja das Glück von Findern ausstrahlten, herrschte vor den abstrakten Bildern Richters die Unruhe des Suchens vor, die Nervosität der Ungewissheit, teils auch die uneingestandene Frustration des Scheiterns. Die Bilder Spitzwegs waren lösbare Rätsel, die Bilder Richters blieben wohl für die meisten ein Geheimnis. In beiden Ausstellungen war jedoch, so unterschiedlich sie auf die Besucher wirkten, das Geschehen zwischen Werk und Rezipienten gleichermaßen evident.

Der Wert der Kunst, dies will ich mit meiner Schilderung ausdrücken, lässt sich weder auf das Werk reduzieren noch auf den Betrachter. Er entsteht, sobald sich jemand mit der Kunst beschäftigt, aber er

kann nur dann entstehen, wenn die Kunst diesem Tätigsein auch entgegenkommt. Dabei treten drei dominierende Muster hervor, die sich am besten durch Tätigkeitsworten beschreiben lassen: erkunden, bewohnen, mitspielen.

Das Erkunden kann man mit einem Puzzle vergleichen. Man sitzt erst einmal vor den vielen Teilen und weiß gar nicht, wo man anfangen soll, aber man weiß, dass es eine Lösung gibt, oder man vertraut wenigstens darauf. Oft kommt man erst nach mehreren Anläufen weiter. Einige Kunstwerke sind leichter zugänglich, andere schwerer und manche erst einmal gar nicht. Der Dirigent Günther Wand ließ als Zugabe gerne ein zeitgenössisches Musikstück spielen. Wenn das Publikum noch eine zweite Zugabe forderte, ließ er es gleich noch einmal aufführen. In der Musik hat das Erkunden viel mit der allmählichen Identifikation von Mustern zu tun, aber auch Malerei und Bildhauerei haben bestimmte Codes etabliert, die des für den Betrachter zu knacken gilt.

Das Bewohnen ähnelt dagegen einem Spaziergang durch eine Stadt oder eine Landschaft, die man schon seit langem kennt. Klassische Musik ist so eine Landschaft. Sie steht unter allerstrengstem Naturschutz, keine einzige Note darf verändert werden. Die Kunstgeschichte ist so eine Landschaft. Kafka, Proust, Tchechov, Brecht, Musil, Thomas Mann und andere haben Oeuvres wie Landschaften hinterlassen, denen man ein Leben lang immer wieder neue Facetten abgewinnen kann.

Das Mitspielen schließlich ist ein Hin und Her mit verschiedenen Akteuren. In der Oper oder im Theater wohnt der Zuschauer einem Spiel bei, dessen Abfolge durch ein Skript festgelegt ist. Doch er ist nicht nur Zuschauer, er ist auch selbst Mitspieler. Eine Opernaufführung ist ein Ritual, das jeden einbezieht. Schon was man anzieht und wie man sich zurecht macht, gehört zum Skript der Opernaufführung, die Pünktlichkeit des Beginns, die konzentrierte Ruhe während der Darbietung, Zwischenapplaus und Schlussapplaus – all dies hat in seinem Gleichbleiben etwas Liturgisches. Ähnliches gilt für Festivals, Ausstellungen, Lesungen. Durch dieses Mitspielen wird das Publikum im Hier und Jetzt einbezogen, die Rituale schaffen einen Rahmen der Begegnung mit der Kunst.

Erkunden, bewohnen, mitspielen – alle drei Begriffe bezeichnen Formen der Selbsttranszendenz. Sie setzen ein Äußeres voraus, etwas Gegebenes jenseits des Innenlebens, mit dem man in Kontakt treten kann. Das Erkunden richtet sich auf das unbekanntes Terrain, auf das erst einmal unverständliche Bild, auf die beim ersten Anhören chaotisch klingende Musik, auf das Geheimnis eines Gedichts, auf die zunächst nur geahnte Botschaft eines Films. Das Bewohnen richtet sich auf jenen Bestand an künstlerischen Formen und Inhalten, mit denen man vertraut ist. Das Mitspielen folgt kollektiv eingeübten Drehbüchern, die einem Kunstinteressierten als langfristig stabile soziale Tatsachen gegenüberreten.

Theaterabonnenten, Museumsbesucher und Germanistikprofessoren geben ohnehin gerne Geld für Kunst. Wie aber überzeugt man jene Steuerzahler, denen der Wollfaden in der Pinakothek der Moderne ebenso gleichgültig ist wie ein Literaturpreis für einen experimentellen Roman oder ein Festival für zeitgenössische Musik? Wie überzeugt man all jene, die nicht Musikberieselung als

Störung empfinden, sondern ihre Unterbrechung; die sich mit Computerspielen unterhalten; die beim Blick auf das Publikum einer Vernissage annehmen, hier handle es sich um einen Trauerfall?

Mein Plädoyer beginnt mit einem Blick in einen Roman von Thomas Pynchon, *Vineland*, wo er mit Idee eines metaphysischen Schadensausgleichs spielt: Jedem serviert das Schicksal seine besondere Mischung von Glück und Unglück, aber damit Gerechtigkeit herrscht, sorgt eine jenseitige Instanz für Ausgleich. Der luxusverwöhnte Milliardär hat ein zerrüttetes Privatleben und stirbt einsam wie Citizen Kane. Die Verlassene begegnet ein Jahr später ihrem Traummann. Jemand ist zwar nie krank, aber beschränkt und langweilig. In der Gesamtbilanz machen alle ungefähr den gleichen Schnitt.

Das ungefähr ist auch eine der Hintergrundüberlegungen des Steuerrechts, wobei der Staat an die Stelle der jenseitigen Instanz tritt. Jeder Steuerbürger muss einerseits Lasten für Fremde tragen, andererseits profitiert er aber auch von den Zahlungen anderer, die selbst nichts davon haben. Opernfreunde bekommen kräftige Zuschüsse von Fußballfans, umgekehrt aber wird auch Fußball erst mit staatlichen Leistungen möglich, die auch von Opernfreunden mitfinanziert werden.

Zu diesem Argument kommt ein zweites: Die Pflege von Kollektivgütern. Man kann sich vorstellen, dass Fußballfans, für die jeder Opernbesuch eine Tortur wäre, gegen die Schließung der Oper protestieren würden. Ebenso würden Kunstliebhaber trotz Abneigung gegen den Massensport das Stadion durchaus erhalten wollen. Hier begegnen wir einem Gefühl für den öffentlichen Raum, das man als ein zutiefst europäisches Gefühl bezeichnen kann. Europa hat zwar kein Monopol auf dieses Gefühl, es kommt auch anderswo vor, nirgendwo aber in dieser Dichte und Intensität. Es zeigt sich beispielsweise darin, dass in Ländern wie Deutschland, wo Kirchensteuer erhoben wird, viele dazu bereit sind, diese Steuer zu entrichten, obwohl sie nie in die Kirche gehen und persönlich mit Religion nicht viel anfangen können. Sie haben aber einen ausgeprägten Sinn für Institutionalität, für den Wert von öffentlichen Einrichtungen: Kirchen, Schwimmbäder, Fußballstadien, Plätze, Kongresshallen, Parks, Bildungseinrichtungen und vieles andere.

Institutionalität hat einen materiellen und einen immateriellen Aspekt. Eine Kirche beispielsweise ist zum einen ein architektonisches Gebilde, zum anderen ein sozialer Möglichkeitsraum mit Regeln, Riten, Geschichten, Symbolen, Rollen und gemeinsamen Stimmungen. Vor einigen Jahren berichtete Gustaf Seibt in einem Feuilletonartikel von einer Reise durch ehemals sozialistische Länder. Er entrüstete sich über zwei Frauen, die laut schwatzend in einer Kirche Kaffee tranken. Was ihn ärgerte, war der Verstoß gegen Kirchlichkeit als soziales Ereignis, was er forderte war Wissen um Institutionalität und Respekt vor ihr unabhängig vom eigenen Glauben oder Unglauben – „gebildete Andacht“, wie er schrieb. Damit brachte er einen Sachverhalt auf den Begriff, dessen kulturpolitische Bedeutung gar nicht hoch genug einzuschätzen ist. Dass ein tausendköpfiges Publikum zu gebildeter Andacht fähig ist, beruht auf einem langen kollektiven Lernprozess. Institutionalität ist eine kulturelle Errungenschaft, an der die beiden Kaffeetrinkerinnen mangels Bildung nicht teilhatten.

Es geht also, wenn Steuergeld für Kunst ausgegeben wird, nicht bloß darum, die Partikularinteressen der Konsumenten von Staatsleistungen gleichmäßig zu bedienen, es geht darüber hinaus um die Pflege des öffentlichen Raums als eines institutionellen Gesamtgebildes. Die dazu gehörenden Gebäude versinnbildlichen einen immateriellen, kulturellen Möglichkeitsraum, in dem etwa „gebildete Andacht“ eines der vielen Zimmer ist. Zwar kann niemand alle Zimmer bewohnen, aber allen gefällt es, dass das Gebäude dasteht und mit Leben erfüllt ist.

Nun fragt der murrende Steuerzahler: Muss es wirklich so viele Zimmer geben? Braucht man wirklich auch noch die Kunst – all die Konzertsäle, Museen, Literaturpreise, Stipendien, Festivals, Bildungseinrichtungen und Gehaltsempfänger? Mein drittes Argument greift noch einmal die Idee der Selbsttranszendenz auf. Betrachten wir ein Beispiel aus der Literatur, den kleinen autobiographischen Roman *Der Sonntag, an dem ich Weltmeister wurde* von Friedrich Christian Delius.

Meine Wahl ist auf diesen Text gefallen, weil es darin um ein Fußballspiel geht, um das Endspiel der Fußballweltmeisterschaft vom 4. Juli 1954. Der Erzähler, ein 11jähriger deutscher Pfarrerssohn, verfolgte atemlos Herbert Zimmermanns Rundfunkreportage im häuslichen Wohnzimmer. Das taten Millionen anderer Radiohörer auch. Vermutlich war es für sie alle eine Erfahrung der Selbsttranszendenz, die Begegnung mit einem unerhört dramatischen Geschehen in Echtzeit. Wer damals dabei war, sagt heute: „Deutschland hat 3: 2 gewonnen. Es war toll, unvergesslich, unbeschreiblich.“

Mit seiner Sprachkunst ist Delius eine komplexe Beschreibung dieses Ereignisses gelungen. Er schildert eine Innenwelt, die der Außenwelt begegnet und sich dabei verändert. Der deutsche Pfarrerssohn, umstellt von väterlicher Überlegenheit, unbewältigter Vergangenheit und religiösen Zwängen, spürt etwas: dass es eine Welt jenseits des Käfigs gibt. Er fühlt sich auf einmal frei, den Geheimnissen, Verführungen und langen Wegen dieser Welt nachzugehen. Das was der Sonntag, an dem er Weltmeister wurde.

Delius erzählt exemplarisch und facettenreich von der Begegnung zwischen Subjekt und Welt, und seine Geschichte, seine Sprache, seine Gedanken erschaffen einen Mikrokosmos, der seinerseits zu einer Landschaft der Begegnung für den Leser wird. Eine solche Steigerung des menschlichen Potenzials leistet nur die Kunst.

Und nun komme ich zur Pointe: Davon profitieren nicht nur die Kunstbegeisterten, sondern auch die Desinteressierten. Denn viele von ihnen, das zeigen die letzten Jahrzehnte, treibt die Neugier eines Tages eben doch mal in den Raum der Kunst hinein. Wenn nicht, bleibt immer noch das Argument, dass es auch einem völlig kunstabgewandten Menschen in einem kultivierten Milieu besser geht als in einem barbarischen. Das festzustellen, verstößt gegen demokratische Bescheidenheitspflichten, und das ist gut so.