
Roman Halfmann

Von der Demokratisierung der Kunst

*Wie der Rezipient Kunstproduktionen beeinflusst
und die Kunst - mal weniger, mal mehr - kunstvoll reagiert*

Wenn augenblicklich Kunst, so die These, vom ehemals hehren Podest im Idealfall origineller, zumindest aber per Gesetz unter der Vorstellung der Urheberschaft verankerter und daher sakrosankter individueller Eigenleistung zum jederzeit und von jedermann bearbeitbaren Allgemeingut wird, passiert etwas, was es so wohl noch nicht gab, und auf das wiederum Kunst selbst reagiert oder nämlich allein schon aus Gründen der Selbsterhaltung zu reagieren hat.

Kunst ist, wenn man so will, gleichsam demokratisiertes Allgemeingut, wird also nicht mehr als autark vorliegendes Artefakt erkannt, welches kompromisslos für sich steht und notwendigerweise, um Kunst zu sein, für sich stehen muss. Daran gekoppelt ist eine neue Selbstverständlichkeit, mit welcher gewisse, noch zu diskutierende Ansprüche an kulturelle Erzeugnisse gestellt, gar rigoros gefordert und diese Forderungen zudem von Seiten des vormals schweigenden Publikums selbst durchgesetzt werden. Beides, die Aktionen des vordem nur rezipierenden Publikums und jetzigen (Teil-)Akteurs einerseits, die Reaktion der Kunstschaffenden andererseits, wird an dieser Stelle nachvollzogen, analysiert und eingeordnet.

I.

Eine Begründung für dieses ereignisreiche kulturelle Geschehen ist rasch gegeben, nämlich als der seit längerer Zeit prophezeiten, vor allem durch moderne Technologien sowie Medien angefeuerten sukzessiven Destruktionen der Idee originellen Agierens geschuldet. So hat die Digitalisierung künstlerischer Produktion ganz sicher den Wert des originellen Kunstwerks gemindert und eine sogenannte Copy-Paste-Mentalität den Wert – und zwar nicht nur in merkantiler Hinsicht – des Kunstwerks geschwächt. Als Folge hieraus hat sich auch die Rezeption von Kunst verändert, da sie nun gleichsam auf Augenhöhe abläuft, womit insgesamt das vormals doch sehr markante Gefälle zwischen Produzenten und Konsumenten zunehmend schwindet – einige Beispiele werden dies später verdeutlichen. Doch ist es aber so, dass die Definition von Originalität

meiner Ansicht nach in ganz allgemeiner Hinsicht zunehmend transformiert und ihre grundsätzliche Möglichkeit immer mehr in Frage gestellt wird; diese Entwicklung, die gleichsam schleichend und geradezu unmerklich abläuft, kann natürlich problemlos als Symptom der Auswirkungen moderner Technologien gedeutet werden, doch, wie ich an anderer Stelle ausführe, greift mir dies zu kurz, weshalb ich diese Entwicklung als Symptom einer gegenwärtig stattfindenden umfassenden Transformation des Persönlichkeitsmodells deute und einordne – ausgelöst von vielfältigen Ursachen, die ich seinerzeit mit dem Einzug der vierten Perspektive in die Setzung der Individualität hergeleitet habe.¹

Gleichgültig aber, wie man es nun erklärt, dass die Vorstellung origineller Kunst sich gewandelt hat, die Tatsache ist längst Allgemeingut und bereits ein Klischee geworden; unklar scheint wiederum allein, wie sich diese Destruktion nun eigentlich auswirkt. Obgleich nämlich das Narrativ – um nicht das Gerede zu schreiben – des Zerfalls vom Originellen längstens die Debatten bestimmt, läuft der Betrieb nicht nur der Kultur weiterhin scheinbar unbeeindruckt so weiter wie zuvor, also immer noch und weiterhin den Künstlertypus umkreisend, der quasi *ex nihilo* oder zumindest konstitutiv, also selbstbewusst *im Echoraum* Kunstwerke erschafft und das so Geschaffene unter diversen Bezeichnungen wie etwa Mash-Up dann vertreibt, spricht: als Eigenleistung mit dem rechtlich sanktionierten Siegel der Urheberschaft in den ökonomischen Kreislauf bringt. Das künstlerische Produkt selbst gilt in diesem Sinn trotz aller postpostmodernen Destruktion als so gesund wie ehemals und geht entgegen aller theoretischen Vorbehalte mit deutlich markierter Verfasserschaft in den Verkauf. Es scheint demnach, als würden die Debatten über den Zerfall des Individuums bislang allein theoretisch geführt und weitaus seltener Konsequenzen irgendeiner anderen als einer abstrakten Art gezogen. – Was ja nicht wirklich verwundert angesichts eines Systems, welches seit etwa einem Jahrhundert fest etabliert und vor allem ökonomisch verankert ist, grüben sich die Meinungsmacher des Narrativs bei konsequenter Umsetzung der Theorie in die Praxis doch letztlich selbst das Wasser ab.

Gleichwohl hat sich, typisch für das hier untersuchte Phänomen, im Sinne einer Graswurzelbewegung oder eines Abstimmens mit den Füßen, geradezu klammheimlich und zumeist unbemerkt von Machern, Händlern, Mäzenen und anderweitigen Protagonisten des etablierten Systems bereits seit einiger Zeit eine Gegenbewegung von unten her formiert, welche die bislang rein theoretische Rede vom Ende des originellen Kunstwerks rigoros umzusetzen trachtet und im Grunde bereits umgesetzt hat. Dies geschieht durch von mir so genannte Aktionen, die durchaus in ihrem dezidierten Verve Symbolcharakter einnehmen; wobei die Ereignisse gestaffelt vorliegen und hier nun in aller gebotenen Kürze dargelegt werden.

II.

Die wichtigste und sicherlich wirkungsvollste Ebene einer Einflussnahme auf Kunstproduktionen betrifft die merkantile Macht des Publikums: Kunst muss finanziert werden und findet daher auch in den schnöden Mechanismen von Angebot und Nachfrage statt. Dies ist nicht neu, sondern seit Eingehen der Kunst in kapitalistische Prozesse gang und gäbe. Verändert aber hat sich zweifellos das Selbstbewusstsein des ehemals schweigsam agierenden, allein konsumierenden Rezipienten, der vor Etablierung des Internets und also vor der umfassenden kommunikativen Vernetzung gleichsam allein für sich und scheinbar wirkungslos mit dem Kauf eines Kunstprodukts eine künstlerische Produktion fördern oder durch Nichtkauf eben entweder ignorieren oder im Sinne eines Geldentzugs abstrafen konnte. Scheinbar wirkungslos war dies, da jeder isoliert für sich belohnte oder bestrafte und die Folgen dieser ökonomischen Entscheidung auch mittelbar nicht wirklich konkret wurden. Der Rezipient als Konsument traf isolierte Entscheidungen, die kaum oder nur deutlich verzögert sichtbar wurden – die Macht des Konsumenten verblieb somit im Theoretischen und war nicht oder nur vermittelt greifbar.

Dies änderte sich markant infolge des Ausbaus der sozialen Medien und überhaupt der Möglichkeit stetiger und intensiver Vernetzung: Gleich Flash-Mobs oder Shit-Storms ist es heutzutage recht problemlos möglich, digital vernetzte Aktionen zu starten, die jeweils bewusst auf die ökonomische Macht des Konsumenten rekurrieren und in Form geballter Massenaufrufe ein künstlerisches Produkt entweder belohnen oder bestrafen. Bedeutet, dass der einzelne Konsument sich aufgrund der Möglichkeiten digitaler Vernetzung zunehmend als Teil einer Massenbewegung erkennt – oder bereits als eine solche erkannt hat – und die Macht, die in einer Massenbewegung immer vorhanden ist, bewusst zu nutzen lernt. Weshalb der merkantile Druck steigt und letzten Endes dazu führt, dass die Kunstproduzenten sich entweder, im besten Fall, nach Veröffentlichung dieser Massenbewegung mehr oder minder devot andienen – man denke an die Macher von *Game of Thrones*, die nach der herben Kritik an Staffel 8 diese Kritik zu teilen begannen und sich als Macher bzw. Schöpfer äußerst kleinlaut dem Mainstream unterordneten – oder oftmals und sicherlich immer häufiger bereits vor Veröffentlichung den Konsumenten und eben vor allem den massenhaft auftretenden Konsumenten zu berücksichtigen versuchen.

Dieser Einfluss muss den Kunstschaffenden nicht einmal bewusst sein: So erläutert zum Beispiel Stephen King, der aufgrund seines enormen Erfolgs wohl keinen merkantilen Druck verspüren sollte, aber doch unter der abstrakten Aufsicht zehntausender Follower auf Twitter und einiger Millionen Leser

agiert, dass er seit einiger Zeit reflektierter schreibe, so als lauere während des Schreibprozesses bereits der Kritiker im Hintergrund und kommentiere stetig das Verfasste. King erklärt sich dies mit seinem Alter, doch ist davon auszugehen, dass ein Schriftsteller heutzutage kaum ohne Hintergedanken an Rezensionen, Kommentare und Twitter-Beleidigungen zu schreiben vermag – die Öffentlichkeit als Masse dräut im Hintergrund des Fertigungsprozesses. Obgleich dies auf rein abstrakter Ebene schon immer der Fall war, erinnert sei an Charles Dickens, hat sich dies angefeuert vom Internet auf eine Weise manifestiert, die tatsächlich beispiellos ist: Der Konsument schweigt nicht mehr, er konsumiert und kommuniziert zugleich, und ist damit Teil der Kunstproduktion geworden, eben weil es nicht mehr genügt, einfach nur zu genießen, sondern er sich als Teil einer Masse erkannt hat und die damit verbundene Macht zu nutzen trachtet. – Dies betrifft vorderhand die nachträgliche Kritik an einem Kunstwerk, wirkt sich aber hintergründig auch auf die Produktion selbst aus, die gleichsam intrinsisch den Shit-Storm im Vorfeld vollzieht und zu vermeiden trachtet. – Wie gesagt, neu ist dies nicht, nun aber infolge quantitativer Steigerung und der konstatierten Deklaration des Konsums als Aktion manifester. Eine weitere Folge dieser neuartigen Inszenierung des Konsums ist ein tatsächlich neues Selbstbewusstsein auf Seiten des Konsumierenden, der sich zum ersten Mal seiner Macht bewusst geworden ist und diese vollumfänglich nutzt.

III.

Dieses Selbstbewusstsein manifestiert sich nun in weitaus schwerwiegenderer Weise, indem der ehemalige Konsument nicht mehr allein ein Kritiker mit enormem Spielraum ist, sondern zunehmend damit beginnt, aktiv in den Kunstprozess selbst einzugreifen. So ist zum Beispiel das 2003 veröffentlichte Album *St. Anger* der Band Metallica gleich nach Veröffentlichung für den ungewöhnlichen Klang des Schlagzeugs vehement kritisiert worden: zu flach, zu blechern sei vor allem die Snare-Drum abgemischt. Es spricht nun für die Band, dass sie die Kritik zwar durchaus ernst nimmt, aber mit dem Hinweis auf die das Album durchziehende Aggressivität rechtfertigt: Wir wollten den Klang so haben und deshalb ist der Klang auch so. – So funktioniert letzten Endes Kunst, möchte man meinen, doch verstummte die Kritik auch danach nicht und es dauerte nicht lange, da begannen auf Kanälen wie YouTube Aufnahmen zu kursieren, in denen Hobby-Musiker und also Amateure das Album originalgetreu nachspielten und allein den Klang des Schlagzeugs veränderten. Das Motto lautete: So hätte das Album von Anfang an klingen sollen und so klingt es nun endlich

auch. Interessant ist, dass diese privaten Aufnahmen von der technischen Seite her dem Originalwerk völlig ebenbürtig sind: Sowohl die Klangqualität als auch die musikalische Professionalität steht der Originalband in nichts nach. Was ja bedeutet, dass die technische Ausstattung des Hobby-Musikers derjenigen einer professionellen Band gleichkommt. In diesem Sinne wurde das 1988 ebenfalls von Metallica veröffentlichte Album ... *And Justice for All* aufgrund der Tatsache kritisiert, dass der Bass zu leise aufgenommen sei. Auch hier agierte die Band selbst ausgesprochen souverän und verweigerte stets eine Neuabmischung, was ja problemlos möglich wäre; auch hier galt das Narrativ, die Aufnahme sei kein Fehler, sondern Teil der Musik, also der Kunst. Und auch hier schritt vor einiger Zeit der Rezipient selbst ein und brachte einmal mehr auf YouTube eine neu abgemischte Version des Albums mit deutlich hörbarer Bass-Spur heraus.

Natürlich, noch vor einigen Jahren wäre dies allein von der technischen Seite nicht durchführbar gewesen, da die nötigen Technologien unerschwinglich und schwer zu bedienen waren, nun, da all dies günstig zu erstehen und selbst von Amateuren problemlos zu meistern und eben möglich ist, wird es auch gemacht. Andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, dass nicht allein die technische Seite dieses Prozesses entscheidend ist, sondern auch die transformierte Sichtweise des Rezipienten auf das Kunstwerk, den Kunstprozess und vor allem auf sich selbst: Der Rezipient versteht sich als ein mit einem ähnlichen technischen Equipment, einer ähnlichen künstlerischen Professionalität und, vor allem, dem Recht zur Korrektur ausgestatteter Kollege. Bedeutet, um die Chuzpe aufbringen zu können, sich als Kollege des Künstlers zu gerieren und in dieser Stoßrichtung ein bestehendes Kunstwerk korrigieren zu wollen, reicht der Hinweis auf moderne Technologien bei weitem nicht aus. Zu dieser lustvoll-selbstbewussten, also im Kern aggressiven Aneignungsbewegung seitens des Rezipienten gehört meiner Ansicht nach unbedingt die hintergründig, gleichsam basal ablaufende Destruktion des gegebenen Kunstwerks als originell, einzigartig und als ein solches sakrosankt. In der neuen Haltung des Rezipienten zum Kunstwerk vollzieht sich der neue Stellenwert des künstlerischen Produkts als jederzeit korrigierbares Interimsartefakt, welches nicht nur allen gehört, sondern ausdrücklich von jedem bearbeitbar, korrigierbar und auch überbietbar wird – eben dies ist vollkommen neu und strahlt in viele Bereiche des Kunstprozesses, wobei es zur Natur der Sache gehört, dass in dieser Aneignungsbewegung die Grenze zwischen Rezipient und Künstler, die zwischen Kunstwerk und korrigierter Neuauflage und vor allem die zwischen Urheberschaft und Epigonentum zunehmend verschwimmt.

Im Falle der Neuaufnahmen erwähnter Metallica-Platten scheint der Status wiederum klar und die Elaborate der YouTuber sicherlich nicht mehr als Ausgebirten einer nerd-haften Liebe zum Original, die sich als Fan-Fiction nieder-

schlägt – eine rechtlich ausgesprochen dubiose Form der Auseinandersetzung mit einem Werk: Auch Fan-Fiction ist ja nicht wirklich neu, scheint aber abermals aufgrund der rasant gestiegenen Möglichkeit der Vernetzung in Form digitaler Medien enorm an Bedeutung gewonnen zu haben. Fans treffen sich in Foren und tauschen dort bewusst amateurhaft und vor allem kostenlos Darstellungen etablierter Protagonisten und bekannter Universen bzw. Kosmen aus: So wird Harry Potter weitergeschrieben und zum Beispiel der Hiatus zwischen dem letzten Teil und dem Epilog gefüllt; oder Fanprojekte spielen als Coverbands so original wie möglich die Songs diverser Bands nach – im Falle Pink Floyds hin und wieder auch mit kompletter Lightshow und all dem Bombast der Jahre des Spätwerks; ein ausgesprochen teures, semiprofessionelles Projekt, welches Authentizität verheißt, denn eben dies, die Authentizität, scheint wertvollstes Gut in der Rezeption von Kunst, was in der Folge hin und wieder seltsamste Blüten treibt: So existierten vor einiger Zeit drei Coverbands der 1996 aufgelösten Band Dire Straits und alle drei Bands mühten sich, durch Rekrutierung von Mitgliedern des Original-Line-Ups mehr Authentizität und damit mehr Aufmerksamkeit und somit mehr Geld zu erlangen. Stets im Bewusstsein der Copyright-Verletzungen befriedigen die Fans auf diese Weise das Bedürfnis nach immer neuen Geschichten um ihre Lieblinge und den speziellen Settings – die Machenden definieren sich zumeist sehr deutlich als Fans, die nicht in Konkurrenz zum eigentlichen Erschaffer treten, sondern diesem im Grunde nur huldigen wollen und also die Geste der Fan-Fiction als wertschätzend begreifen.

Oftmals werden diese Alternativschöpfungen von den eigentlich Schaffenden stillschweigend toleriert, selten auch ausdrücklich gefördert und gelobt, manchmal aber auch bekämpft, indem rechtlich dagegen vorgegangen wird. Letzteres aber ist ein Unterfangen, welches aussichtslos scheint, wie jüngst noch die Band Pearl Jam erfahren musste.² – So der bisherige Stand der Fan-Fiction, der ein dezidiert ausgewiesenes Nischenprodukt markiert, durch welches Fans sich gegenseitig in möglichst originalgetreuen, also scheinbar authentischen oder eben auch witzig-überraschend Pastiches versuchen – ohne finanzielle Interessen, wie immer wieder gesagt wird, obgleich dies natürlich zweifelhaft bleiben muss, jedoch stets mit der Ehrfurcht gegenüber dem Original, die dem Fan zutiefst eigen ist, da diese Ehrfurcht den Konsumenten ja erst zum Fan macht.

IV.

Allein, auch dieser Status der Fan-Fiction hat sich gewandelt, eine Grenze ist auch hier überschritten und das Selbstbewusstsein der Fans derart gestiegen,

dass zuvor deutlich markierte Unterschiede zu verschwimmen beginnen. Wenn die Dire-Straits-Coverband erklärt, die Songs besser als das Original zu spielen, und die Fans der herben Kritik an *Game of Thrones* die alternativen Enden der Fan-Fiction-Szene eben als durchaus konkurrenzfähige, ja bessere Fiktion anpreisen und von vielen Menschen, darunter auch eher unbeteiligten reinen Konsumenten, auch in diesem Sinne rezipiert, nämlich nicht mehr als nerdige Spielarten übereifrigen Fantums belächelt, sondern als eigenständige Kunstwerke angesehen und zunehmend respektiert werden: Eben dies ist immer deutlicher vernehmbar, die Etablierung der Fan-Fiction in den normalen Kunstbetrieb. Markantes Beispiel hierfür ist der als Fortsetzung beworbene Roman *Botschafter der Sterne. Ein Trisolaris-Roman* (2021) von Baoshu, der im Vorwort selbst die Genese des Werks als Fan-Fiction thematisiert und seinerseits recht hellsichtig die originelle Qualität anzweifelt: Tatsächlich erzählt Baoshu, ganz im Genre der Fan-Fiction verhaftet, den von Cixun Liu vorgelegten Plot um die Invasion der Erde durch ein außerirdisches Volk aus einer leicht verschobenen Perspektive nochmals und zeigt sich insgesamt sehr bemüht darin, dem Ausgangstext gerecht zu werden und also die vorgelegte Fiktion keinesfalls zu erweitern oder gar umzudeuten; Baoshu verbleibt in der Haltung des Fans, der aufgrund der nur leicht geänderten Perspektive notwendig entstehende kleine Lücken ganz im Duktus des Vorbilds im besten Fall zur Ergänzung, zumeist jedoch zur Wiederholung nutzt – in etwa so, als sähe man einen bekannten Film aus einer neuen Kameraperspektive. Entstanden, wie Baoshu erklärt, ohne jedwede literarische Ambition und allein zu dem Zweck, die Bewunderung für das Original in Form einer Kopie zu beleben, ist dieses eigentlich nicht überzeugende Werk regulär veröffentlicht worden und firmiert gar offiziell als Fortsetzung. In ähnlicher Manier gibt ein nach klassischer Ansicht renommierter Verlag die eindeutige Fan-Fiction *Pride and Prejudice and Zombies* von Seth Grahame-Smith heraus, das Cover der klassischen Gestaltung zum Verwechseln ähnlich, wenngleich der Verfasser des Zombie-Anteils in gleicher Schriftgröße und genauso prominent wie Jane Austen gesetzt ist. Das Buch selbst ist ein tatsächlich gelungener Pastiche des Stils der Autorin, klug versetzt mit den typischen Motiven sattem bekannter Zombie-Motivik. Der Witz und das verkaufsförderliche Element liegt dann auf Verlagsseite in der unüblichen Verquickung, auf Seiten des Autors darin, ein typisches Projekt einer Fan-Fiction, bedeutet: epigonales Spielen mit den Versatzstücken, mit einer ISBN versehen zu haben – und damit einen Trend loszutreten, denn in kurzer Zeit um 2010 wurden einige Romane unter dem Motto *Klassiker - Neu entdeckt* in Deutschland herausgegeben, womit zum ersten Mal die Fan-Fiction gleich neben dem Originalwerk im Buchregal des Buchhändlers platziert wird und der Fan nun auf Augenhöhe zu operieren beginnt.

Diese vorgenommene Umkehrung tradierter Motive oder Stoffe (hier in der Mixtur aus E- und U-Kultur) als Aktionen des ehemals allein rezipierenden Publikums benenne ich mit dem Terminus *Mondo Verso* – eine Bezeichnung, geborgt von einer Comic-Reihe der Autoren Arnaud Le Gouëfflec und Dominique Bertail, in der in für meine Zwecke geradezu repräsentativer Manier die typisierten, klischeeisierten Versatzstücke der Wilder-Westen-Topoi radikal umgedreht werden: Zigarren im Mundwinkel haltende und die Marke *Johanna Walker* trinkende Frauen prügeln sich, indes die als ›Hähnchen‹ titulierten Männer, gekleidet in Spitzenwäsche, entsprechend gackernd fortlaufen und doch nur darauf hoffen, von den starken Frauen wieder eingefangen zu werden. Dieses Setting rege, wie es in einer Kritik heißt,³ im parodistischen Spiel mit dem Klischee von Männlichkeit durchaus zum Nachdenken an und erfülle einen geradezu gesellschaftspolitischen Zweck, indem es aufgrund der Verkehrung der Rollenklischees eben überrasche und zur Reflexion bestehender Verhältnisse motiviere.

Diese sicherlich hinterfragenswerte Taktik eines Impetus sozialkritischer Reeducation durchwagt auf auffällige Weise den Diskurs um dieses Register, sicherlich auch aufgrund des Umstandes, dass ohne die behauptete Doppelbödigkeit derart einsinnig das Narrativ aufgreifende Kunstwerke nicht gerade als originell und somit wertvoll betrachtet werden können. Der neue Blick – der leider zumeist, wie gezeigt, doch nur die Wiederholung, und sei es in der antithetischen Setzung, zu sein vermag, aber ansonsten so eng wie möglich am Original verbleibt und daher im Grunde ohne den Originaltext nicht funktioniert – gilt im Sinne eines Korrektivs gegenwärtig als wertvoller und somit das Originalwerk nicht mehr nur ergänzend, sondern übersteigend.

Tatsächlich übersteigernd wird dieser Impetus aber erst dann, wenn künstlerisch neues Potential erwirkt wird, wie beispielsweise im Falle des 2019 veröffentlichten Romans *Wallace* von Anselm Oelze, in welchem ein Außenseiter, ein Verlierer der Geschichte, nämlich Alfred Russel Wallace, durch seinen Standort als Außenseiter zum Guckloch einer neuen Perspektive auf sattsam Bekanntes beschrieben wird. Indem Oelze die historisch gesicherte Erzählung vom Konkurrenten zu Darwin, der ungerechterweise vergessen wurde, mit dem fiktiven Setting einer versuchten Rehabilitierung in der Jetztzeit verschränkt, wird die thetische oder eben antithetische Fan-Fiction als Aufnahme oder Umkehrung bereits klischeeisierten Versatzstücke aufgebrochen: Nicht grundlos verzichtet Oelze auf Zitate, sondern erzählt im eigenen Stil und etabliert Eigenständigkeit.

V.

Die hier dargestellten Aktionen – die Konsumentenperspektive, die Etablierung der Fan-Fiction und auch die Korrektur etablierter, ja klassischer Werke – sind nur dann möglich, wenn das Kunstwerk an sich destruiert, zumindest beschädigt und der Rezipient zumindest diesem Klassiker ebenbürtig wird. Dies gilt vor allem für die nächste und damit letzte hier vorgestellte Aktionsart, bevor es dann in die Versuche der Kulturschaffenden geht, sich diesen Destruktionsversuchen und -aktionen zu entziehen. Bisher haben wir uns die Seite der Rezipienten angeschaut, also die per Definition reinen Konsumenten, die Fans und die Kritiker, die jeweils unterschiedlich die Destruktion des originellen Kunstwerks vollzogen haben und in Form von Aktionen eben die Kunstwerke auf Augenhöhe für sich anpassen, ändern, variieren. Die letzte Gruppe betrifft nun die Hobby-Autoren, die also mehr sind als Rezipienten, nämlich selbst Produzenten, aber auf dem Niveau des Amateurs.

Doch auch dieser Status hat sich verändert und zwar auf der Ebene des Verlagswesens: Zuvor sind es bekanntlich die Verlage, die gute von schlechter Literatur trennen sollen und dies nach Meinung des Kulturbetriebs auch durchaus verlässlich tun; die Verlage als Filtersysteme trennen daher über Jahrhunderte die Spreu vom Weizen und wer es demzufolge nicht in einen Verlag schafft, der ist nicht gut genug bzw. ist es nicht wert. – Natürlich ist auch diese Setzung oft genug kritisiert, zumindest hinterfragt worden, doch ist es eben so, dass ein Kritiker dieses Systems sich schnell desavouiert hat, da es heißt, der Neid regiere die Kritik, bedeutet: Die Nutznießer des Systems schweigen und diejenigen, die es nicht in das System schaffen, können kaum eine kritische Sichtweise etablieren, die – als frei von Dünkel – Geltung und damit den Anspruch auf gerechte Behandlung finden kann. Über die letzten Jahrhunderte verblieb daher eine Elite der Produzierenden bei sich, indem sie sich selbst legitimierte und auf diese Weise die Zugänge reglementierte; diejenigen, die es nicht hineinschaffen, werden zu Konsumenten und Rezipienten, die sich allerhöchstens, wie erwähnt, in Form von Fan-Fictions kreativ am Prozess beteiligen dürfen – gleichwohl aber stets unter dem sorgsam bewachten Diktum der Urheberschaft. Wie oben gezeigt, ist dieser streng kontrollierte und sich selbst genügende Prozess im Bereich der Fan-Fiction bereits seit einigen Jahren aufgeweicht, da zunehmend auch Fan-Fiction es schafft, die Hürde der Verlagsannahme zu nehmen und in den etablierten Bereich vorzustößen. Diese Aufweichung der Grenze ist weder Zufall noch auf den Bereich der Fan-Fiction beschränkt, sondern ein Symptom eines umfassenden Wandels, der gegenwärtig die Verlagswelt nachhaltig zu verändern beginnt.

Auslöser dieses Wandels ist einmal mehr die moderne Technologie, diesmal nicht in Form sozialer Medien, sondern in Form eines schnöden Unternehmens: Amazon begann ab 2010 damit, die Amateure mit in die Verlagswelt zu nehmen, indem diesen ermöglicht wurde, eigene Veröffentlichungen auf der Amazon-Plattform zu publizieren und zu vertreiben. – Auch dies gab es selbstverständlich schon vorher, doch ermöglicht der Vertrieb über Amazon ganz andere Reichweiten und ganz andere Möglichkeiten, zudem verringert der Vertrieb des Werks in digitaler Form die Kosten. Kein Wunder, dass die Sparte selbstproduzierter Bücher boomt – wozu aber meiner Ansicht nach auch die bereits mehrfach erwähnte Destruktion des Kunstwerks an sich hinzukommen muss; und nicht nur des Kunstwerks an sich, sondern auch des Markenprodukts, der Marke selbst. Gerade Amazon hat in der ursprünglichen Funktion einer reinen Verkaufsplattform, also der Gewährleistung von Vertriebswegen etc. – und nicht in der später massiv entwickelten Rolle als Produzent eigener Produkte – es auch Nischenunternehmen und «kleinen» Konkurrenten etablierter Monopolisten ermöglicht, Käufer zu finden, zu generieren und so einen Handel abseits der üblichen Kanäle zu betreiben. Aufgrund der Berücksichtigung kleiner Händler in Form des so genannten Marketplace hat Amazon die tradierten Verkaufswege aufgeweicht, denn plötzlich ist es beispielsweise auch einem privatwirtschaftlich tätigen Imker möglich, sich am Marktgeschehen zu beteiligen. Dies hat ja nicht nur ökonomische Auswirkungen im Sinne einer Erweiterung von Angebot und Nachfrage, vielmehr ändert sich abermals die Deutungshoheit über den Markt selbst. Gleich dem Verlagswesen, welches zuvor durch fest etablierte Strukturen verankert und, wichtiger noch, sanktioniert, ja, legitimiert war, gilt dies für den Markt insgesamt, der sich nun von den tradierten Marken, Vertriebswegen etc. emanzipiert. Auch hier ist der Konsument zum Mitgestalter gewachsen und eben hier ist es dem Amateur ermöglicht, Teil des Markts zu werden – eine Transformation, die ja momentan auch den Journalismus in Form von Blogs etc. durchdringt. Für den Käufer steigt nicht nur das Angebot, sondern es erfolgt auch die Emanzipation von der Elite – all dies wirkt sich im Sinne von Rückkopplungseffekten auf die Sichtweise von Produkten aus, die ihren jeweiligen Status der Einzigartigkeit verlieren. Dies gilt selbstredend vor allem für den Kulturbetrieb: Auf Amazon werden Romane, die im Selbstverlag herausgegeben werden, zunehmend vom Ruch der Obskurität befreit und ernsthafte Konkurrenz der etablierten Verlage. Vor allem in den Spartenliteraturen ist dies sehr gut zu sehen, so sind Sparten ohnehin stets offener für Alternativzugänge und -wege, reagieren also rascher auf Veränderungen. In diesem Sinn ist in der Science-Fiction-Literatur eine massive Verdrängung etablierter Verlage wie Heyne zugunsten selbstverlegter Werke zu erkennen. Autoren der Hard-

Science-Fiction wie Joshua Tree oder Phillip P. Peterson verkaufen ihre, nicht wirklich gut zu nennenden Werke an ein stetig größer werdendes, ungemein kritisches Publikum, welches in Form von Rezensionen auf Augenhöhe be- und vor allem urteilt – auf Augenhöhe, was sich darin zeigt, dass Rechtschreibfehler oder Anschlussfehler spöttisch kommentiert werden, der Autor nicht mehr als Schöpfer, sondern als Dienstleister gesehen wird, dessen Produkte eben Mängel aufweisen. Interessanterweise reagieren die Verlage, indem sie erfolgreiche Autoren im Bereich des Selbstverlegens in ihr Programm aufnehmen: So ist Joshua Tree seit einiger Zeit beim Fischer-Verlag gelistet.

Der Erfolg der selbstverlegten Bücher sorgt für eine abermalige Destruktion des Kunstwerks an sich: Kunst ist keinesfalls mehr in irgendeiner Art herausgehoben, findet sich stattdessen immer mehr innerhalb der ehemaligen Rezipientengruppierung wieder, ist somit vom Sockel gestoßen und eher in der Art einer Gebrauchskunst definiert, die bestimmten Zwecken dienen soll: Die hier dargelegten Verschiebungen generieren ein neuartiges Kunstverständnis, welches Kunst nicht mehr konsumiert, aushält, erträgt und (notgedrungen) toleriert. Im Gegenteil wird Kunst entweder passend gemacht – etwa in Form der sicherlich nicht zufällig gegenwärtig ausgesprochen populären Fan-Fictions; oder durch häufig von politischer Korrektheit angetriebenen Verbesserungen oder Manipulationen von Kinderbüchern wie Michael Endes *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, indem nun verbrämte Begriffe wie »Neger« ersetzt sind. Oder, kann das Kunstwerk aus irgendwelchen Gründen nicht passend gemacht werden – zum Beispiel, weil die als problematisch gesehenen Termini nicht in einem Kinderbuch, sondern einem Klassiker vom Schlage eines Goethe zu finden sind –, es geht die produktive Taktik in die Richtung einer Zensur, kulminierend in einer Tilgung: So geschehen anhand des Gedichtes von Eugen Gormringer, welches unter großem Aufsehen und internationaler Anteilnahme von der Wand einer Fachhochschule entfernt werden musste; zu schweigen von diversen Versuchen, unerwünschte Kunstwerke gänzlich zu verbannen.

Gleichgültig aber, ob es in die Verbannung gehen soll, ein Facelifting ansteht oder der Nachbar von nebenan eine bessere Idee für das Ende des neuen Romans von Stephen King nicht nur hat, sondern dieses Ende auch lautstark in den sozialen Medien kommuniziert, ist doch klar geworden, wie markant der auf der Kunst lastende Druck gestiegen ist – umso interessanter wird es sein, zu betrachten, wie die Kunst mit diesem Druck umgeht.

VI.

Wenn Susan Sontag behaupten konnte, Kafkas Werk werde seit Jahrzehnten von einer unüberschaubaren Zahl eifriger Literaturwissenschaftler vergewaltigt, dann kann dies mit einiger Berechtigung sicherlich auch über die Kunst der Gegenwart behauptet werden, die zwar nicht in die Hände der Literaturwissenschaftler, sondern vorderhand in die des durch modernste Technologien erstarkten, ja, angefeuerten Publikums geraten ist; basal gesehen vollzieht jedoch das Publikum, wie gezeigt, die schleichend ablaufende, vielleicht sogar längst abgelaufene Destruktion der Idee eines originellen Kunstwerks, ja, des originellen, authentischen Denkens, Agierens und Handelns insgesamt mit und stürzt sich nun auf das grundsätzlich in seiner Gestalt als Kunstwerk zerstörte Objekt – und korrigiert es, kritisiert es, nimmt es auseinander, kurz: tut all das, als wäre Kunst ein herkömmlicher Gebrauchsgegenstand. Zudem ist Kafka immerhin längst tot und verbleibt somit gnädigerweise all des Treibens unbewusst, indes die Künstler heutzutage unmittelbare Zeugen dieser Akte sind – ob und wie sie im Verlauf zu Mittätern werden, wird nun zu untersuchen sein.

Zuerst einmal sind die Kunstschaffenden mit Sicherheit traumatisiert und als solche dementsprechend im Schock verblieben und in Stasis verharrend. Bedeutet, dass die Kunstszene sich, wie eingangs erwähnt, oftmals betont unbeeindruckt gegenüber dem Schalten, Walten und Ausweiden zeigt, ja, zeigen muss, denn: Wer da zuerst Angst zeigt, hat bekanntlich verloren. Dies führt dazu, dass auf die neomodischen Destruktionssymptome mit Unverständnis, ja Ignoranz reagiert wird und zur Aufrechterhaltung des künstlerischen Impetus ja auch so reagiert werden muss. Die Folgen sind entweder schweigendes Ertragen der Verstöße seitens des Publikums oder mehr oder minder ungeduldige, ins Patzige sich steigernde Reaktionen, mit denen die Kulturelite sich in eine Blase extrapoliert, die scheinbar unangetastet vom Destruktionspotential verbleibt. Oder – dies der zweite folgenlos bleibende Weg der Traumabewältigung – man geht den Pfad, den Harold Bloom vor einigen Jahrzehnten als produktive Fehlinterpretation beschrieben hat und drängt die destruirenden Vorstöße in einen harmloseren Rahmen. Stephen King kann hier verortet werden, der die sich einstellende kritische Perspektive des Publikums, welche aufgrund schon allein der quantitativen Wucht den Schreibprozess beeinflussen muss, als Zeichen des Alters zu erkennen vermeint und so in einer gnädigen Naivität verhaftet bleiben kann.⁴ Dabei hat sich das mit Hilfe von sozialen Medien kanalisierte Publikum als kritische Perspektive längst schon in den Schreibprozess eingeschaltet – vergleichbar mit der seit einiger Zeit etablierten In-Ear-Monitoring-Systeme, mit welchen Musiker sich ständig kontrollieren können, was selbstverständlich

noch zu untersuchende Auswirkungen auf die Darbietung hat. So wie das Dazwischentreten der kritischen Perspektive notwendig den Prozess der Kunstproduktion empfindlich beeinflussen muss und den Schaffensprozess nicht im eigentlichen Sinne lähmt, obgleich es natürlich zu Lähmungserscheinungen führen kann, sondern stetig grundiert und so nachhaltig verändert: Der Künstler erschafft seine Kunst unter den Augen eines kritischen Publikums, welches im Hinterkopf des Künstlers dräut und wirkt, sicherlich nicht nur zum Vorteil des Schaffensprozesses. – Starken Naturen, wie Stephen King sicherlich eine ist, kann hier der Ausweg der produktiven Selbstlüge offenstehen, was aber eine gewisse Stärke bedingt, wobei zugleich, wie noch gezeigt wird, die Selbstlüge rasch zur Täuschung werden kann.

Beide Wege funktionieren bislang also mehr oder weniger, weil es sich erstens der Kunstbetrieb aufgrund seiner inneren Starre, Unbeweglichkeit und, vor allem in Deutschland, der scheinbaren Unabhängigkeit vom Markt – man denke an die vielen Subventionsmöglichkeiten, die dem Kunstbetrieb von Seiten des Staates ermöglicht sind – weiterhin erlauben kann, in vielen Belangen auf dem Status quo zu beharren und aktuelle Entwicklungen zu ignorieren; so agieren viele Bereiche moderner Kunstproduktion ohnehin in abgeschotteten Grenzbereichen, Blasen sozusagen, die genügend Ressourcen in sich bergen, um akut ablaufende Transformationen ignorieren zu können. Zweitens ist eine sehr hohe Zahl von Künstlern ohnehin mit einem deutlich höheren Selbsttäuschungspotential ausgestattet als die Durchschnittsbevölkerung – immerhin gehört ein gewisses Potential davon sicherlich zum Stabilisieren eines Schaffensprozesses, möchte diese im Jahre 2021 immer noch Urheberschaft, Originalität und überhaupt die Idee des Unikats für sich beanspruchen. Ausgestattet mit dieser Befähigung scheint es um einiges leichter, die neue Perspektive als symptomatische Ausgestaltung der Destruktion von Kunst zu ertragen, sie auszuhalten und eben auch für sich zu ignorieren.

Allein, bereits ein näherer Blick auf ein neues Werk Stephen Kings, der Kurzroman *Later* (2021), deutet an, dass die Destruktion trotz all der im Grunde sinnvollen Distanzierung, um nicht Ignoranz zu schreiben, nur unzureichend in die Prosa selbst zu übertragen ist; dies fällt vor allem auf, wenn man die älteren Werke Kings mit den neuen vergleicht, in denen das Selbstreflexionspotential in der Tat enorm angestiegen ist und in weiten Bereichen stilistisch sowie inhaltlich den Plot nicht nur entfaltet, sondern konstituiert: So reagiert der Erzähler Jamie Conklin in *Later* immer wieder und tatsächlich energierend konstant auf vermeintliche Kritik der Lesenden, kommentiert auch denkbare Deutungen seitens der Konsumierenden und agiert alles in allem so, als schreibe King eben doch mit einem bereits während des Schreibprozesses stetig kommentierenden

Proto-Leser. Tatsächlich ist in diesem neuesten Werk der Einbezug des Lesenden so eng gestaltet – im Sinne eines ›Ich weiß, was Sie jetzt denken‹ und ähnliches –, dass dem Lesenden selbst der Spielraum eigenständiger Lektüre und eigener Gedankensetzung zum Text enorm verengt wird; zudem retardiert die Handlung, da Kommentare, Entschuldigungen und Einschübe, die sich jeweils direkt an den Lesenden wenden, die Handlung unterbrechen, hierbei aber oftmals nicht viel mehr als Selbstzweck zu sein scheinen: Dem eigentlichen Geschehen jedenfalls haben die Einwürfe nichts beizutragen. Weshalb sich die Frage stellt, aus welchen Gründen King so arbeitet – will man nicht antworten, dass ihm gegenwärtig keine andere Möglichkeit verbleibt, eine Horrorstory so aufzusetzen, als fände sie sozusagen im Twitter-Echoraum selbst ihre erste Uraufführung. Da könnte man deuten, King nutze die romantische Ironie, zeige die Fiktionalität des Textes im Text selbst; doch im Gegensatz zur Ironie sind die Reflexionen in Kings Werk weder verstörend noch im Sinne einer Sinnerweiterung Symptome postmoderner Meta-Literatur, sondern sind im Gegenteil gefällig, wollen nämlich im Wortsinn gefallen, indem die Reflexe Shitstorm-bereiter Leser vorweggenommen werden.

Dieser Gestus der Gefälligkeit ist weitreichende Taktik der Kunstproduzenten geworden: Inhaltlich, wenn Ideen des Mainstream – insbesondere politisch – aufgenommen und auf irritierende Weise nicht diskutiert, sondern ohne jeden Schlenker einfach nur nochmals aufgeführt und also wiederholt werden,⁵ stilistisch, wenn die Perspektive der twitternden Meinungsmacher und Diskurslenker ungebrochen den Erzählfluss stören und nur dazu dienen, die wohl als Meute gefürchtete Publikumsmacht milde zu stimmen.

VII.

Wenige Kunstschafter mühen sich, dem Dilemma zu entkommen. Durch den oben dargestellten Rückzug auf Außenseiter wie Anselm Oelze, in Dörfern wie Juli Zeh in *Über Menschen* (2021), in abseitige Sprachen wie Clemens J. Setz in *Die Bienen und das Unsichtbare* (2020): Im Abseitigen, im Eigentümlichen verstummt Twitter nämlich zuerst einmal, da hier ja das nötige Anknüpfen zwangsläufig fehlt und das Dorf, der Außenseiter und auch die experimentelle Sprache außerhalb des Diskurses zu finden sind und im Singulären verbleiben: Kein Anspruch auf Teilhabe jedweder Art außer der des Lesens (!), könnte diese Literaturen bewerben. Radikal hingegen agiert Banksy, dessen *Girl with Balloon* gleich nach dem Kauf und also vor dem Eingang in die Diskurs- und Geldmaschinerie als Teil des Kunstprozesses zerstört wird. Dieser Weg allein scheint sinnvoller Kommentar zur gegenwärtigen Sachlage zu sein: Die Zerstörung

bewahrt vor dem Mob, bewahrt vor der Kopie, schützt das Kunstwerk vor einer Rezipientenkultur, die gleichsam alleinige Vertreterin der Kultur zu werden beginnt. Oder, wenn das Kunstwerk wie zum Beispiel im Falle eines Romans nicht zerstört werden kann, zerstört man eben diese Welt, die Kunst erfolgreich von jedem künstlerischen Potential entkernt. So zum Beispiel Ian McEwan im 2019 veröffentlichten *Machines Like Me*, dessen Handlung in einem alternativen Universum des Jahres 1982 spielt, indem KI bereits möglich ist, aber ansonsten das Internet mitsamt Twitter und all dem anderen Rauschen der Rezipienten nicht vorkommt. Denn für die Handlung selbst haben sowohl die alternativen geschichtlichen Ereignisse, als auch der Zeitpunkt der Handlung keinen Nutzen; viel eher scheint es, als habe sich McEwan mehr oder minder unbewusst eine Welt kreiert, in der das Erzählen gegenwärtiger Motive doch noch möglich wird: Indem eben die Realität so angepasst ist, wie es zur Produktion autark wirkender und autark bleibender Kunst nötig scheint. Doch ist dies letzten Endes keine neue Methode, sondern bleibt allein Zuflucht, indem die Realität verdrängt und eine fiktive Parallelwelt etabliert wird – gleich einer traumatisierten Person, die sich in eine Phantasiewelt flüchtet.

Weitaus produktiver geht der Ansatz von Paul Auster vor, wenn im Roman *4 3 2 1* (2017) dem Leser gleich vier Alternativen vorgelegt werden, der sich also gar nicht mehr die Mühe machen muss, eigene Proteste zu formulieren oder alternative Szenarien zu entwickeln. Auster erzählt das Leben des Helden in vierfacher Gestaltung mit jeweils anderer Ausgangslage, mal mit reichen Eltern, mal mit alleinerziehender Mutter, mal rasch erfolgreich, mal erst scheiternd und so weiter. Kunst ist hier das parallele Erfinden mehrerer Fiktionen, die dem Leser zur Entscheidung dargereicht werden. Negativ formuliert: Der Künstler wagt es nicht mehr, sich auf eine Erzählung einzulassen und weigert sich zudem, den Weg Stephen Kings zu gehen, der diese eine Erzählung mehr schlecht als recht im Gestus stetiger Entschuldigung durchhält, Alternativen nur andeutend, sondern reagiert auf die oben skizzierten Prozesse, indem er die eine Erzählung, den einen Plot ausweitet, das Unbestimmte und Unbestimmbare zum Prinzip erhebt und die Polyphonie der ebenen Rezeption in sein Werk produktiv einzieht. In dieser Nichtfestlegung entzieht der Autor sich der Kritik, da jede kritische Haltung sich in der Alternative, ja in einer der dargereichten Alternativen verflüchtigt. Auch dies ist letzten Endes eine Form der Flucht, aber nicht wie bei McEwan in die von der Realität abgekoppelte Welt der Phantasie, sondern in die Ausweitung des fiktionalen Raums, die sich selbst zur Echokammer wird, in welcher Kritik sozusagen ungehört verhallen kann und den Schaffenden nicht mehr zu erreichen vermag. Positiv formuliert: Dieser Weg ist wertvoll, da er die Zufluchtswege und somit letzten Endes das Dilemma offenlegt.

Es existieren weitere interessante Vorstöße, etwa, wenn Clemens J. Setz in *Bot: Gespräch ohne Autor* (2018) die Mechanismen einfacher Algorithmen einsetzt, um Autorschaft auszuhebeln: Der Autor agiert hier nicht mehr willentlich oder bewusst, sondern die Texte werden mit Hilfe eines einfach strukturierten Generators im Sinne einer Schlagwortsuche aus einem gleichsam unbewusst erstellten Textkonvolut zusammenkopiert. Auch hier ist der Charakter der Ausflucht erkennbar, dennoch liegt ein Text vor, für den der Autor aber nicht mehr haftbar gemacht werden kann, da keine Autorschaft im herkömmlichen Sinn besteht: Es verpufft jedwede Kritik gleichsam im Ansatz und der Schöpfer des Textes bleibt in sich und für sich autark.

Allein, Authentizität, ja, Originalität, können all diese Vorstöße wohl nicht mehr generieren oder auch nur andeuten, da gerade diese Entitäten künstlerischer Prozesse im Keim negiert scheinen. Und auch die Rezipientenseite kann – auf Augenhöhe mit dem Künstler agierend und sich doch nur in den Bahnen des Künstlers bewegend – dergleichen nicht andeuten, nicht einmal anvisieren, denn das Authentische, das Ursprüngliche ist ja verlustig gegangen.

VIII.

Man holt sich diese – das zum Ende – dann einfach woanders: Seit einiger Zeit existiert auf Videoportalen ein neues Genre, in welchem Menschen gefilmt werden, die etwas zum ersten Mal machen. Es begann sehr populär mit zwei jungen Menschen, die *In the Air Tonight* von Phil Collins zum scheinbar ersten Mal hörten und sich dabei filmten, wobei natürlich deren Reaktion auf das berühmte Einsetzen der Drums nach der zweiten Strophe im Vordergrund stand. Der enorme Erfolg (nach einem Jahr über 9 Millionen Aufrufe auf Youtube und einiges an Medieninteresse) liegt sicherlich auch darin begründet, dass die Zuschauer das beim ersten Mal verspürte Moment authentischer Überraschung in Mimik, Gestik und überhaupt der vorgegebenen Situation gleichsam wiederholen und so einen Hauch damaliger individueller Epiphanie der populären Kultur aufleben lassen können. Diese unangenehm pervers anmutenden Sekunden bis zum Einsatz des Schlagzeugs, in denen die Zuschauer die beiden Jugendlichen genauestens beobachten, der Moment des Schlagzeugs, bei dem die beiden Jugendlichen tatsächlich die Augen aufreißen und der Zuschauer, der ja die ganze Zeit wusste, was passieren wird, spöttisch-neidvoll und belustigt, zugleich ergriffen von der damals selbst verspürten Überraschung zusieht etc. – all dies sind höchst interessante und die Thematik dieses Artikels gleichsam künstlerisch begleitende Sekunden. Dieses Video kann als ein ausgesprochen

komplex gestaltetes Kunstprojekt gelten, als eine Art Installation, in welcher die Möglichkeit und Unmöglichkeit authentischer Haltung im Jahr 2021 äußerst geschickt dargestellt, vorgeführt und zugleich negiert sind – denn letzten Endes muss der Nachvollzug, die Ahndung authentischer Überraschung bereits im Ansatz schal sein, da die Wiederholung eben nur das ist: eine von Nostalgie befeuerte Leere. Gleichwohl deutet auch dieses neue Genre an, wie vital der Kampf um Authentizität, um Originalität, um Ursprünglichkeit immer noch ist und auf wie vielen Schauplätzen dieser Kampf – oftmals unbemerkt oder elitär verbrämt – gefochten wird. Es bleibt daher, trotz aller auch in diesem Artikel getätigten Unkenrufe vom Ende der Kunst etc., spannend, denn Kunst endet nicht, Kunst ist sich selbst immer der Ausweg.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Roman Halfmann, ›I have seen myself backward‹. Dave Eggers' Roman »The Circle« als Anamnese eines neuartigen Persönlichkeitsmodells, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)2, 274–299.
- 2 Vgl. <https://www.iheart.com/content/2021-01-19-pearl-jam-reportedly-sent-threatening-legal-letters-to-tribute-band/> | letzter Zugriff 6.9.2021.
- 3 Vgl. Andrea Heinze, *Comic »Mondo Reverso«. Ein Western mit vertauschten Geschlechterrollen*; https://www.deutschlandfunk.de/comic-mondo-reverso-ein-western-mit-vertauschten.807.de.html?dram:article_id=441409 | letzter Zugriff 6.9.2021.
- 4 Vgl. Hillel Italie, *Stephen King Talks about Crime, Creativity and New Novel*; <https://apnews.com/article/stephen-king-later-new-crime-book-b4cc29efb4c3183f1e565575a54ae777> | letzter Zugriff 6.9.2021.
- 5 Vgl. meine Darstellung der Flüchtlingsliteratur in: Roman Halfmann, *Narrative des Nudging. Instrument der Manipulation oder Alternative?*, in: *Weimarer Beiträge*, 65(2019)3, 407–425.