

## GEWOHNHEIT ALS ÄSTHETISCHES KRITERIUM SCHLECHTHIN

ALLES NEUE IST ENTSETZLICH, NICHT WEIL ES SO UND NICHT ANDERS IST, SONDERN WEIL ES NEU IST. DABEI KANN DER GRAD DES ENTSETZENS ALS MASS FÜR DAS NEUE DIENEN: JE ENTSETZLICHER, DESTO NEUER.

Im Grunde ist diese Behauptung nichts als eine Übersetzung des Zweiten Grundsatzes der Thermodynamik aus der Mathematik ins Deutsche. Sie sagt nämlich aus, daß das Neue eine unwahrscheinliche Umkehrung der allgemeinen Tendenz zum Immer-wahrscheinlicher-Werden ist, aus dieser Tendenz heraussetzt (daher "entsetzlich" ist), aber sie sagt auch implizit aus, daß das Neue notwendigerweise in die allgemeine Tendenz zurückkehren muß (daß es alt wird). Wäre jedoch die eben gebotene Behauptung nichts als eine Übersetzung aus der Mathematik ins Deutsche (eine unter zahlreichen möglichen Übersetzungen des Zweiten Hauptsatzes), dann wäre sie nicht sonderlich interessant. Das Radikale an der Behauptung ist, daß sie quantifizierbare ästhetische Kriterien vorschlägt. Sie behauptet, mathematische Kategorien seien in der Kunstkritik verwendbar. Sie übersetzt den Zweiten Grundsatz aus einem Algorithmus in einen deutschen Satz, um diesen Algorithmus als Kriterium für Kunst anzusetzen. Das allerdings ist interessant und will beachtet sein.

Wer immer die Erschütterung durch das Schöne erlebt (das heißt also: jeder), der versteht intuitiv, was es mit dem Entsetzen des Neuen auf sich hat. Rilke zum Beispiel meint, daß wir das Schöne so bewundern, weil es gelassen verschmäht, uns zu vernichten: ein jeder Engel sei schrecklich. Es ist aber etwas ganz anderes, etwas intuitiv (empirisch) oder exakt (theoretisch) zu verstehen. Es ist etwas anderes, von schrecklichen Engeln oder von einer meßbaren Menge von Geräuschen zu sprechen. Im Zeitalter der Komputation beginnen wir zu lernen, daß das exakte, sich auf Theorien stützende Verstehen nicht unbedingt weniger "menschlich" ist als das intuitive, und das meßbare Mengen von Geräuschen nicht unbedingt weniger "schön" sind als schreckliche Engel. Im Gegenteil: Da Geräusche neuer als Engel sind, sind sie

laut Rilke selbst, schöner als Engel. Das wollte gesagt sein.

Das Wort "neu" meint hier, objektiv gesehen, jede Sachlage, welche aus der Tendenz zum Immer-wahrscheinlicher-Werden hervortaucht, und dieses Unwahrscheinliche kann exakt mittels Wahrscheinlichkeitsrechnung bestimmt werden. In diesem Sinn ist etwa ein Heliumatom viermal neuer als ein Wasserstoffatom, oder umgekehrt: ist das Wasserstoffatom älter. (Darauf beruht der Karbontest.) Und, subjektiv gesehen, meint "neu" hier jede Sachlage, welche uns, da unerwartet, erschüttert. In diesem Sinn ist etwa eine Kuh mit einem Pferdekopf (Russels Beispiel) neuer als eine gewöhnliche Kuh, weil sie uns mehr erschüttert. Es geht also hier darum, die subjektive mit der objektiven Sicht zur Deckung zu bringen: exakt zu berechnen, um wieviel erschütternder die Pferdekopfkuh ist. Gelänge dies, dann könnte man exakte Kunstkritik treiben. Jedes Kunstwerk einem Karbontest unterwerfen. Vorläufig ist dies noch nicht tunlich, aber man kann trotzdem die Struktur einer derartigen künftigen Kunstkritik voraussehen. Sie wird etwa folgendermaßen aussehen: "Kunst" ist jene menschliche Tätigkeit, die absichtlich Unwahrscheinliches herstellt, und zwar ist sie desto "künstlerischer", je unwahrscheinlicher die Sachlage ist, die sie herstellt. Diese "neue" Sachlage ist aus dem Kontext, aus dem sie emporsteht, "entsetzlich" und wird daher aus diesem Kontext heraus als hassenswert, als "häßlich" empfunden. Daher ist "Kunst" jene menschliche Tätigkeit, die darauf absieht, von ihrem Kontext her gehaßt zu werden, aus ihm zu "entsetzen". So eine Definition von "Kunst" mag sich mit der romantischen decken, aber sie ist trotzdem ganz unromantisch. Denn die künftige Kunstkritik wird davon ausgehen, daß alles Unwahrscheinliche notwendigerweise ins Wahrscheinliche zurücktaucht. Alle unwahrscheinlichen Sachlagen, auch wenn sie

absichtlich hergestellt wurden, müssen notwendigerweise immer wahrscheinlicher werden. Nur ist im ästhetischen Kontext an Stelle von "Wahrscheinlichkeit" besser "Gewohnheit" zu sagen. Die künftige Kunstkritik wird davon ausgehen, daß "man" sich auch an die unwahrscheinlichsten Sachlagen notwendigerweise gewöhnen wird und also aufhören wird, sie zu hassen. Und die Struktur der künftigen Kunstkritik wird die einzelnen Phasen dieses Gewöhnlich-Werdens des Häßlichen, dieses Sich-Gewöhnens ans Hassenswerte in ihren Griff bekommen. Sie wird das Altern des Neuen messen.

Es ist klar: "Gewohnheit" meint das ästhetische Äquivalent dessen, das in der Physik "Entropie" genannt wird. Und wie für die Physik (und die Ontologie überhaupt) "Entropie" die Grundkategorie ist, so wird "Gewohnheit" zur Grundkategorie in der Ästhetik werden müssen. "Kunst" ist, was gegen die Gewohnheit anrennt, um notwendigerweise dorthin zurückzukehren. Nur herrscht im ästhetischen Kontext eine andere, nicht-ontologische Stimmung. "Ästhetisch" heißt "erlebbar", und "Gewohnheit" ist Anästhesie: Woran man gewöhnt ist, wird nicht wahrgenommen. Demnach ist Gewohnheit als Grundkategorie der Ästhetik ein Maßstab des Erlebens, des Wahrnehmens und des Wahrgenommenwerdens. Etwa so: Je ungewöhnlicher, desto wahrnehmbarer (erschütternder), und je älter, desto weniger erlebbar. Also: Gewohnheit (Gewöhnlichkeit) als künftiger ästhetischer Karbontest. Oder (um dasselbe akustischer und der Terminologie der Informatik entsprechender zu sagen): Alles Ästhetische beginnt als ein erschütterndes gewaltiges Geräusch ("Big Bang"), und in dem Maß, in dem es gewöhnlich ("redundant") wird, versickert es als ein immer leiser werdendes Wimmern ("whimper"). Womit gewissermaßen nicht nur Subjektives mit Objektivem, Natur- mit Kulturwissenschaft, sondern Rilke mit Eliot in Einklang gebracht werden.

Das Problem einer derartigen künftigen Kunstkritik wird im Eichen des Maßstabes der Gewöhnlichkeit liegen. Und dabei wird die Informatik (dieses Spiegelbild des Algorithmus für Entropie) zwar angewandt werden, aber nicht genügen. Die beiden Extreme des Maßstabes sind sofort ersichtlich. Das eine Extrem ist totales Geräusch, völlige Unwahrscheinlichkeit, also eine Sachlage, die sich dem Unmöglichen nähert. Das andere Extrem ist totale Redundanz, völlige Wahr-

scheinlichkeit, also eine Sachlage, die sich der Tautologie, dem Fehlen einer jeden Information nähert. Beide Extreme sind unerreichbar, sie bilden die beiden Horizonte des ästhetischen Universums. In der Nähe des ersten Extrems werden die vorher völlig unerwarteten, erschütternden, unser Leben umwälzenden Kunstwerke lokalisiert werden müssen. In der Nähe des zweiten die große Masse jener gewöhnlichen, vulgären und kaum noch wahrnehmbaren Produkte, die uns alltäglich umgeben.

Das Problem sind jedoch nicht diese beiden Extreme der Wertskala, sondern die Tatsache, daß die Skala dynamisch ist, daß also die ästhetischen Phänomene von einem Extrem zum anderen gleiten; daß die Werte der Kunstwerke nicht "ewig" sind, sondern daß alle Kunstwerke in Richtung Gewohnheit rutschen. Oder, um dies in umgekehrter Richtung zu sagen: daß die Gewohnheit wie eine Schlammlut die Wertskala emporsteigt, um alle Werke zu verschlingen. Diese relativistische Sicht auf das Universum der Kunst ist ein Problem, weil wir nicht gewöhnt daran sind, die sogenannten "großen Werke" als Provisorien zu betrachten und Mühe haben, einzusehen, daß etwa Mozart im Begriff ist, völlig redundant zu werden. Die Fluten der Gewohnheit sind eben daran, sogar an Mozarts Kammermusik zu lecken. Daran sind wir nicht gewöhnt, und das heißt: Die künftige Kunstkritik ist gegenwärtig entsetzlich, und wer sie ankündigt, ist hassenswert (häßlich). Die Dynamik der Wertskala verlangt, daß sie nicht wie ein Metermaß in klare und deutliche Kerben eingeteilt werde, sondern daß man aus ihr einander überdeckende Zonen des Durchgleitens ablesen möge. Zuoberst stünde etwa die Zone des völlig Ungewöhnlichen, jene des reinen Entsetzens. Vielleicht ist in dieser kaum ersichtlichen Zone das sogenannte "Heilige" angesiedelt. Jene Zone des versengenden Strahlens nämlich, das die Alten "Hierophania" (das Erscheinen des Heiligen) nannten. Ein anderer Name für diese extreme Zone, die aus dem ästhetischen Universum hinausweist, wäre vielleicht das "Wunder". Ob in dieser Zone überhaupt Kunstwerke angesiedelt sind, ist von hier unten, wo die Kunstkritiker stehen, nicht auszumachen, auch wenn sie gelegentlich von "wunderbarer Kunst" sprechen mögen.

Weit interessanter, nämlich für uns ersichtlicher, ist die ungenaue Stelle des Übergangs aus dem Extremen ins doch noch Aushaltbare. jene graue Zone näm-

lich, in welcher wir von einer Schubertmelodie sagen, sie sei kaum zu ertragen, weil sie so schön ist. Dort etwa finden sich einige Aussagen Shakespeares und Dantes, einige chinesische Zeichnungen, vielleicht einige indische Ragas. Es ist jene graue Zone, in welcher das Entsetzen in Begeisterung, das Häßliche in Schönheit umschlägt. Oder, um dies anders zu sagen: in welcher das tosende Geräusch dank eines Minimums an Redundanz beginnt, Information zu werden. Das läßt sich noch ganz anders sagen: In jene graue Zone sind jene Künstler geklettert, welche unter Lebensgefahr versuchen, Unsägliches auszusagen, Unerhörtes hörbar und Unsichtbares sichtbar zu machen.

Gleitet man nun die Wertskala entlang etwas tiefer, dann muß man nicht mehr stammeln, sondern kann vernünftig reden. Die graue Zone des Schönen wird nämlich immer grauer, und die Schönheit verwandelt sich unmerklich in Hübschheit. Dies läßt sich in der These exakt messen, und die Informatik bietet dafür Instrumente. Je bequemer die Information empfangen wird, die im Kunstwerk übermittelt wird, desto hübscher ist dieses. Nach dem Grundgesetz der Informatik, wonach Information und Kommunikation umgekehrt proportioniert sind, läßt sich messen, wie kommunikativ ein Werk ist. Es ist desto kommunikativer, je mehr Redundanzen darin sind und je weniger Informationen. Also: Je bequemer empfänglich (je "erfolgreicher"), desto hübscher ist ein Kunstwerk. Man kann (wenn auch indirekt) am Erfolg eines veröffentlichten Werks das Abgleiten aus Schönheit in Hübschheit messen. Je weniger es Gewohnheiten stört, desto hübscher ist es.

Dieses Gleiten von Schönheit zu Hübschheit, vom Ungewöhnlichen ins Gewohnte, vom Anstrengenden ins Bequeme stößt aber an einen kritischen Punkt, von dem ab es umschlägt. Dieser kritische Punkt (diese "Katastrophe" im genauen Sinne des Wortes) kann exakt berechnet werden. Es ist jener Punkt, an welchem die Menge der Redundanz über die Geräusche so überwiegt, daß keine Information mehr entstehen kann. Die derart informationsleer gewordenen Produkte kommunizieren zwar mühelos und perfekt (der Empfänger kann sie in seine Gewohnheiten problemlos einbauen), aber sie sind nicht mehr erlebbar. Da sie mühelos empfangen werden, können sie nicht wahrgenommen werden. Sie anästhesieren ihre Empfänger. Derartige Pro-

dukte nennt man "Kitsch", und es ist bei ihnen nicht mehr von Gleiten die Rede. Es sind Werke, die in den Ozean der Gewohnheit, der Redundanz, der Entropie zurücktauchen, um sich träge dem Wärmetod entgegenzubewegen. Der weitaus größte Teil der künftigen Kunstkritik wird dieser schwarzen geräuschlosen Zone des Kitschs Rechnung zu tragen haben.

Mit diesen Überlegungen ist aber das Problem der Gewohnheit als ästhetisches Kriterium schlechthin noch nicht einmal angesprochen worden. Es sieht ja so aus, als ob es darum ginge, einen linearen Maßstab zu bauen, aus dem etwa Zonen wie "häßlich", "schön", "hübsch" und "Kitsch" abgelesen werden können, um dann individuelle Kunstwerke in diese Zonen einzubauen. Zwar ist man sich dessen bewußt, daß so ein Einbauen provisorisch ("historisch") ist, weil die Wertstellung eines jeden Werks notwendigerweise in die Gewohnheit abgeleitet und daher von übergeschichtlichen Werken nicht die Rede sein kann. Aber so eine lineare Kritik ist, wenn Gewohnheit das Grundkriterium ist, eben nicht mehr möglich. Das Entsetzliche, Häßliche, Hassenswerte an dieser neuen Kritik ist nicht vor allem, daß sie keine absoluten Werte mehr anerkennen kann, sondern vor allem, daß sie nicht linear sein kann, daß sie oben mit unten verwechselt.

Es gibt eine Stelle bei Sartre, wo die Zirkularität des ästhetischen Universums deutlich zu Wort kommt. Dort wird von einem Honigtopf gesprochen, in den wir getaucht sind und in dem wir die Zeit mit dem Lecken dieser Süßigkeit verbringen. Bis zu dem Punkt, wo uns der Ekel vor dem Honig und uns selbst ergreift und wir beginnen, uns zu erbrechen. Dieses Ekelgefühl, das uns aus der süßen Gewohnheit ins Entsetzen hinausreißt, das unsere eigene Hohlheit im Gegensatz zur allzu großen Fülle des Kitschs artikuliert, ist eben das, was wir als "Menschsein" bezeichnen. Wir sind hohl, die Welt ist voll, und wenn wir uns dessen bewußt werden, beginnen wir die Fülle aus unserer Hohlheit zu erbrechen. Und dieses Erbrechen ist nicht nur Symptom für Menschwerdung, sondern es ist vor allem auch das, was wir meinen, wenn wir "Kunst" sagen. "Kunst" und "Mensch" sind Synonyme und meinen, daß wir die Fülle der Welt (das Sosein) verneinen. Sie meinen, daß wir nicht "Gewohnheitstiere" sind, sondern Menschen, also Künstler.

Hier sind wir am Angelpunkt der

künftigen Kunstkritik angekommen. Nämlich an jenem Punkt, wo Gewohnheit in Entsetzen und Kitsch in Häßlichkeit umschlägt. Es ist einfach, zu sagen, daß wir uns die Wertskala als eine Schleife vorzustellen haben, in welcher Kitsch in Häßlichkeit immer wieder umschlägt, um dann über Schönheit und Hübschheit in Kitsch zurückzukehren. Das ist einfach, denn so eine Schleife ist ja das ästhetische Äquivalent für die negativ entropischen Epizyklen, die in Physik und Kosmologie auf der Geraden in Richtung Entropie sitzen. Aber so einfach läßt sich die Sache nicht machen. Denn wenn alles Motiv der Kunst jener Ekel ist, den der Kitsch, die Gewohnheit in uns erregt, wenn also alle Kunst gegen die Gewohnheit, die Gewöhnlichkeit, das Vulgäre, das Ordinäre anrennt, woher kommt dann jenes ganz andere Entsetzen, das uns erschüttert, wenn wir angesichts des völlig Ungewöhnlichen stehen? Ist vielleicht hier eine Dialektik im Spiel, dank welcher die beiden Extreme, also äußerste Wahrscheinlichkeit und äußerste Unwahrscheinlichkeit, zusammenfallen und auseinanderfallen? Dieser Frage läßt sich nicht nachgehen, ohne ins Religiöse, ja Mystische zu fallen, und darum ist es eine zwar unvermeidbar gewordene, aber keine "gute" Frage.

Hier also müssen diese Überlegungen abgebrochen werden. Sie haben, diesem Abbruch zum Trotz, doch etwas ergeben: Nämlich die Entdeckung, daß künftig eine quantifizierende Kunstkritik möglich wird, weil es notwendig wird, auf ewige unveränderbare Werte zu verzichten. So eine quantifizierende, von Physik und Informatik theoretisch gestützte Kunstkritik wird alle Werke anhand einer Schleife messen, in der die Zonen "häßlich-schön-hübsch-kitschig-häßlich" eingetragen sein werden, und das Messen wird das Gleiten der Werke entlang dieser Schleife betreffen. Also etwa die Frage beantworten: "Wie lange wird dieses Werk in der Zone des Schönen verharren, bevor es, angeleckt von Gewohnheit, in die Zone des Hübschen abrutscht?" Das sind im Vergleich zur gegenwärtigen Kunstkritik keine großartigen Fragen und Antworten, aber sie beruhen, wie oben angedeutet wurde, auf dem Erleben des Entsetzens vor dem gänzlich Ungewohnten und dem gänzlich Gewohnten. Mit anderen Worten: Vielleicht wird in Zukunft, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, die Kunst und Kunstkritik wie im Mittelalter "ad maiorem Dei gloriam" getrieben werden?

VILÉM FLUSSER

## HABIT: THE TRUE AESTHETIC CRITERIUM

EVERYTHING THAT IS NEW IS TERRIBLE, NOT BECAUSE IT IS WHAT IT IS, BUT BECAUSE IT IS NEW. THE DEGREE OF TERROR MAY BE TAKEN AS A MEASURE OF NOVELTY: THE MORE TERRIBLE, THE NEWER.

In fact this statement is nothing but a translation of the Second Principle of Thermodynamics into English. It states that novelty is an improbable inversion of the general tendency toward ever-greater probability, and that it is "terrifying" precisely because it is an inversion. But implicitly it also states that whatever is new must of necessity grow old (return to the general tendency toward becoming ever more probable). However, if the statement just quoted were nothing but a translation from mathematics into English (one among numerous possible translations of the Second Principle), it would be of limited interest. The statement is radical, because it proposes quantifiable aesthetic criteria: it states that mathematical categories may be applied to art criticism. It translates the Second Principle from an algorithm into an English sentence in order to use that algorithm as a criterium to judge art by. This is indeed interesting and requires some consideration.

All those who experience the tremor of beauty (in another words: every one of us) knows by intuition what is implied in the terror of newness. Rilke, for instance, says that we admire beauty so much because it scorns, with nonchalance, to destroy us: each of the angels is terrible. But understanding something by intuition and understanding something exactly (theoretically) are two different things. Speaking about terrible angels is quite different from speaking about measurable amounts of noises. In this age of computation we are beginning to learn that exact theoretical understanding is not necessarily less "human" than is intuition, and that measurable amounts of noises are not necessarily less "beautiful" than are terrible angels. On the contrary: since noises are newer than angels, they are, according to Rilke himself, more beautiful than angels. This needed saying.

The word "new" here means objectively any situation which emerges from the tendency toward ever-increasing probability, and such an improbability may be exactly quantified by probability

calculus. Thus an atom of helium is four times newer than an atom of hydrogen, or inversely: hydrogen is four times older than helium. (This is what the carbon test is about.) And the word "new" means subjectively any situation which makes us tremble because it is unexpected. Thus a cow with a horse's head (Russel's example) is newer than is an ordinary cow because it makes us tremble more. The problem here is to have the objective and the subjective meaning of "new" coincide: to calculate exactly how much more we tremble at the sight of a cow with a horse's head. If this should succeed, exact art criticism would become feasible: any work of art could then be subject to a carbon test. This is not yet feasible, but we may even now guess at what the structure of such a future art criticism might look like. Probably as follows:

"Art" is any human activity which aims at producing improbable situations, and it is the more artful (artistic) the less probable the situation is that it produces. Such a "new" situation is terrifying if seen from the context it emerges from, because it is unexpected and therefore experienced as something hateful, ugly. Thus "art" is that human activity which aims at producing hateful, ugly situations, situations which cause terror. Such a definition of "art" may recall romanticism, but it is nonetheless quite unromantic. Because any future art criticism will start from the assumption that anything improbable will of necessity reemerge within the tendency toward ever-increasing probability, and therefore any deliberately produced improbable situations will of necessity grow more probable with time. In an aesthetic context like this one, it is more adequate to say "habit" instead of "probability," so that any future art criticism will start from the assumption that even the most improbable situations created by art will in the long run become habitual - will no longer be experienced as being hateful and ugly. Thus future art criticism will be structured by the measuring of the various phases of ugliness as it grows habitual: it will measure exactly how one