

3 Kunst und Intelligenz

Auch Kunst, ich darf es voraussetzen, beruht auf dem Eingriff intelligenter Wesen in den Prozeß der Natur und unserer Zivilisation.

Auch Kunst, ich füge das noch hinzu, ist eine Konfrontation von Bewußtsein und Realität, die anerkannt und suspendiert werden kann, und auch Kunst, ich schließe damit meine Voraussetzungen ab, kann im Rahmen einer Zivilisation nur vom Standpunkt der Intelligenz und nur zu einer gewissen Zeit wesentlich werden; der Rest ist Reaktion, bürgerliches Vorurteil, *fable convenue* der Historiker, und die traditionelle starre Trennung künstlerischer und wissenschaftlicher Denkweisen, Verfahren und Produkte bleibt reiner Akademismus und wird dort, wo sie Devise ist, nur die Nachlassung des Geistes bestätigen, von der Hegel schon sprach.

Wir haben eine moderne Kunst, und man versteht sich hinlänglich, wenn man von ihr spricht, aber wir haben auch eine moderne Ästhetik, und man sollte nicht übersehen, daß neben der Mathematik, der Nachrichtentechnik und der Philosophie auch eben die Mittel, Methoden und Schöpfungen der modernen Kunst selbst zu ihren Quellen gehören. Es ist ein entscheidendes Anliegen dieser modernen Ästhetik zu zeigen, daß jedes Kunstwerk nur so weit einen Akt der Schöpfung, der Innovation, der Originalität darstellt, als seine Theorie die Form einer Intelligenz repräsentiert. Das aber ist genau der Punkt, um den es uns hier geht: um die gegenwärtige und zukünftige, theoretische und praktische Ableitbarkeit der Kunst aus den Voraussetzungen der modernen Zivilisation, also aus bewußten, intelligiblen Prozessen und Techniken. Denn die Annäherungsbewegungen zwischen Kunst und Technik, deren großer Ausdruck heute das Design und die industrielle Fertigung sind, bilden einen Teil des zivilisatorischen Prozesses, der, globaler Natur, von Ausgleichstendenzen

zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Produktionsprinzipien begleitet wird.

Auf der Suche nach den Gelenkstellen zwischen Kunstwerk und Theorie stößt man sehr schnell auf die Kategorien der Verallgemeinerung und der Vereinfachung, innerhalb deren sich die Kontakte vollziehen.

Die Verallgemeinerung ihrer Aufgabe, also die Methode ihrer Schöpfung, nämlich die Liberalisierung in den Verfahren und die Emanzipierung der Mittel, die Loslösung vom bestimmten Gegenstand wie von seiner vorschriftsmäßigen Erzeugung, die Vernachlässigung der Seinshematik und die Begünstigung der Zeichenthematik gehören genauso zum großen Zug moderner Kunst wie die Vereinfachung dieser Aufgabe, die Beschränkung der künstlerischen Aussage auf ihre Mittel, die Reduktion der Vorstellung auf Wahrnehmbares – die Elemente interessieren mehr als die Objekte, in denen sie vorhanden sind, die Fälle weniger als ihre Prozesse oder Schemata. Das alles sind wohlbekannte cartesianische Züge, ob man will oder nicht, und man kennt sie aus der Theorie. Und wo immer in der Malerei oder in der Plastik es sich heute um diese cartesianischen Experimente oder Tendenzen handelt, wird zugleich eine feinere Sensibilität in einer komplexeren Rationalität sichtbar, deren Gedanke an Schöpfung nicht abgetrennt werden kann vom Gedanken an Zerstörung, also Grundlagenkunst wie Grundlagenforschung, mit allen gefährlichen Momenten: In jeder zu großen Allgemeinheit entsteht der Tropismus, die formulierte Leere, der Allgemeinplatz, und zu nahe an ihre Entstehung herangerückt, entwickelt jede Kunst ihre spezifischen Prinzipien der Barbarei, in der noch immer ein fragwürdiger Wille weiter reichte als die »Anstrengung des Begriffs«. Verallgemeinerung und Vereinfachung haben nun jene beiden elementaren Formen ästhetischer Botschaft hervorgerufen, die heute, weithin sichtbar, auch die beiden herausgehobenen Techniken und Stile bestimmen: *Systeme der Mischung* und *Systeme der Anordnung*, wenn man sie, technologisch, Tachismus und Geometrismus nennt und wenn man sie, vage genug, artistisch als informelle und formelle Kunst beschreibt.

Doch genügt weder die technologische noch die artistische Bestimmung; beide, die dargestellten Systeme der Mischung wie die dargestellten Systeme der Anordnung, sind ästhetische Bot-

schaften, die entweder statistisch oder geometrisch faßbar sind; dem geometrischen Stil der konkreten Malerei entspricht der statistische des informellen Tachismus; was die Konfiguration dort, ist hier die Häufigkeit, die Schärfe der Kontur ist abgelöst durch die Unschärfe der Übergänge, das Beisichselbstsein des Strichs durch die Neigung zu seiner Störung und Verletzung, aber alle sind Elemente der technologischen und mathematischen Sprache, die hier als Vehikel ästhetischer Realisation auftritt.

Daß diese ästhetische Realisation den Charakter einer Nachricht, einer Botschaft, einer Information, nicht den Charakter einer neuen Wesenheit oder Substanz besitzt und dem Schema der Kommunikation, der Vermittlung unterliegt, ist ein Satz der modernen Ästhetik. Ästhetik als *Nachrichtentheorie*, als Theorie einer besonderen Klasse von Nachrichten, die *allein* durch Kunstwerke realisiert und vermittelt werden, scheint heute die metaphysische in eine technologische Disziplin zu verwandeln.

Jeder künstlerische Prozeß arbeitet mit Zeichen als den Elementen der Wahrnehmung oder den Elementen des Machens. Jede ästhetische Realisierung erweist sich primär als Zeichenprozeß. Zeichen und Zeichenensembles bilden die Voraussetzung für die *Entstehung* wie auch für den *Transport* einer Nachricht. Die Nachricht kann eine semantische sein: z. B. die astronomische Mitteilung »Der Mond ist aufgegangen«; die Nachricht kann aber auch eine ästhetische sein: z. B. die Verszeile »Der Mond ist aufgegangen...« im Gedicht von Claudius.

Die Informationsästhetik trennt deutlich semantische und ästhetische Information, aber der Begriff der Information selbst ist in beiden Fällen verknüpft mit dem Begriff der Überraschung, des Unvorhersehbaren, des Neuen, der Innovation, der Originalität, die durch eine bestimmte Verwendung statistischer Vorstellungen und Verfahren der Wahrscheinlichkeitsrechnung nicht nur begrifflich, sondern auch numerisch zugänglich werden.

Nachdrücklicher denn je erscheint in dieser Theorie die ästhetische Information auf ihre Innovation, das Kunstwerk auf seine Originalität zurückgeführt, und daß die begriffliche und numerische Theorie gerade diese klassischen Bestimmungsstücke des Kunstwerks rational entscheidend werden läßt, erhöht zweifellos ihren Rang als kritische Instanz. Daß der Betrag der produzierten oder perzipierten Information durch den Betrag an Alternativen,

Entscheidungen, die zur Realisierung aufgewendet wurden, rechnerisch zugänglich wird, erweist auch in diesem Zusammenhang den ästhetischen Zeichen- und Informationsprozeß als *selektiven*, als abhängig von Wahlfreiheiten, die dabei sukzessive verbraucht werden, fast eine Demonstration des Hegel-Satzes, daß Kunst die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen habe und daß zu diesen höchsten Interessen die Freiheit gehöre.

Die Informationsästhetik besitzt also einen begrifflichen und einen rechnerischen Teil. Der begriffliche Teil sieht die Zusammenhänge neu, er nennt ästhetisch einen Prozeß, der das Unwahrscheinliche, das Ungewohnte, das Überraschende differenziert, indem er ihn vom logischen unterscheidet, der das Wahrscheinliche, das Gewohnte, das Nichtüberraschende differenziert. Und der rechnerische Teil bestimmt die ästhetischen Werte neu, indem er das Unwahrscheinliche, das Ungewohnte, das Überraschende mit den Mitteln der Statistik beschreibt, die mit Wahrscheinlichkeiten oder Häufigkeiten rechnet. Ein Gebilde, das wie eine Theorie aus einem logischen Prozeß hervorgeht, ist wesentlich wahr oder falsch, sonst ist es keine Theorie; die sie vermittelt, ist im strengen Sinne keine Innovation, sie ist ja vorhersehbar, das gehört zum Wesen jeder Theorie, also auch keine wirkliche Information. Aber ein Gebilde, das wie ein Kunstwerk aus einem ästhetischen Prozeß hervorgeht, ist weder wahr noch falsch, es suspendiert diese Wahrheitswerte; denn es vermittelt keine Kenntnis, sondern erschließt gerade wesentlich den Bereich einer Unkenntnis, einer Überraschung, einer Unwahrscheinlichkeit, einer Innovation und läßt sie durchaus als solche bestehen, aber es wird nach anderen, neuen und höchst empfindlichen und zerstörbaren Werten differenziert werden müssen, wenn überhaupt Kommunikation eintreten soll, denn Kommunikation beruht ja wesentlich auf *Selektion*, wenn überhaupt eine ästhetische Information in ihr übertragen wird.

Es ist klar, daß Unkenntnis und Unvorhersehbarkeit einer aus Zeichenelementen gebauten semantischen oder ästhetischen Information einen Höchstwert annehmen würden, wenn alle Elemente gleich unwahrscheinlich werden. Die Information wäre aber in diesem Falle zwar von maximaler Innovation, also Originalität, aber vollständig unverständlich, d. h. die ästhetische Information wäre als solche in diesem Falle nicht mehr wahr-

nehmbar. Damit eine ästhetische Information, die ein Kunstwerk gibt, trotz der Forderung nach Neuheit und Ursprünglichkeit aufnehmbar, apperzipierbar bleibt, muß man ein Prinzip einführen, das den Höchstwert vermindert, man muß ihn beschweren, man muß die Unwahrscheinlichkeit dieser Information dadurch herunterdrücken, daß man sie mit wahrscheinlichen Elementen belastet, man muß der Information Redundanz hinzufügen, die das eigentliche Moment des Schönen als »Ordnungen« zur Wahrnehmbarkeit bringt.

Die Realisierung von Kunst durch das Kunstwerk ist also nicht nur eine Frage der Information, sondern vor allem auch eine Frage der Redundanz dieser Information. Redundanz bedeutet dem Wort nach etwas, was eigentlich überflüssig ist, der Idee nach also etwas, was am Kunstwerk weggelassen werden könnte, wenn wir den Höchstwert an Innovation, an Originalität überhaupt wahrnehmen könnten. Jede schöpferische Leistung in der Kunst entsteht als ästhetische Botschaft gegen die Forderung der Verständlichkeit dieser Botschaft. Die Ausprägung eines Stils ist stets eine Konzession an die Redundanz, nicht eine Konzession an die Originalität der ästhetischen Botschaft. Die Entwicklung der modernen Kunst in den bekannten Phasen der Überwindung des Figürlichen und Gegenständlichen im klassischen Sinne, der geometrischen, informellen und tachistischen Verfahren ist auch eine Auseinandersetzung über Innovation und Redundanz ästhetischer Botschaften, bewegt von der Frage, was noch weggelassen werden könne, um die eigentliche ästhetische Information in höchster Reinheit hervortreten zu lassen. Vom Standpunkt der numerischen Informationsästhetik erweist sich, wie man sich leicht klarmachen kann, der Geometrismus der konkreten Kunst, bedacht auf Anordnung, als eine Kunst hoher Redundanz; Unvorhersehbarkeit und Unwahrscheinlichkeit sind herabgesetzt, und die Klarheit und Identifizierbarkeit der Wahrnehmung steigt an, hingegen erscheint die informelle Malerei zwar als eine Kunst relativ hoher ästhetischer Information, die Unvorhersehbarkeit ist angestiegen, die Anfälligkeit für Störungen dessen, was der Maler will, ist groß, oder die Störung wird geradezu ausgenützt, aber die Wahrnehmbarkeit, die Apperzeption der ästhetischen Botschaft ist erschwert, sie rückt in die Mikrobereiche ein, es ist eine mikroästhetische Botschaft, in der es wenig Zustände der

Anordnung, aber um so mehr Zustände der Mischung gibt. Was im Verhältnis zur Kunst hoher Redundanz auf der einen und zur Kunst hoher, aber mikroästhetischer Information auf der anderen Seite der *gegenständlichen* Kunst ihre *Klassizität* verleiht, ist angesichts solcher Überlegungen die Tatsache, daß der Gegenstand im Verhältnis zur ästhetischen Botschaft eine Redundanz ist, die zugleich ihre Redundanz verschleiert, indem sie sie als semantische Information der ästhetischen hinzuzufügen weiß.

Es scheint mir zu den methodischen Errungenschaften moderner Kunst, besonders des abstrakten, konkreten und informellen Kunstwerks zu gehören, daß sie es sich leisten können, die ästhetische Information eines Bereichs definitiver Unkenntnis in einem Kunstwerk von der semantischen Information eines Bereichs definitiver Kenntnis abgelöst zu halten, doch ist es auch klar, daß die Bewertung, die Differenzierung dieser bedeutungsfreien ästhetischen Information nicht mehr nach einem zweiwertigen Schema *schön* oder *nichtschön* erfolgen kann, so wie man eine Theorie, ein Theorem entweder als wahr oder als falsch bezeichnen muß. Jetzt ist eine reiche, subtile und sensible Skala von Werten notwendig, um den ästhetischen Zustand eines Bildes, einer Plastik wohlunterschieden von dem eines anderen Bildes, einer anderen Plastik noch wiedergeben zu können. Das Wort, das ein Gefühl suggeriert, genügt nicht; Gefühle waren schon immer weniger subtil als Begriffe und Bilder ärmer als Gedanken. Es gibt nur eine Skala, die reich und fein genug wäre, die realisierten Farb- und Linienzüge, die auf diesen Bildern *nur sich selbst* präsentieren, zu unterscheiden: die numerische Skala, in der jedes Schema der Unbestimmtheit, der Überraschung rechnerisch zugänglich wird.

Wir haben heute zweifellos eine Malerei, eine Kunst reduzierter ästhetischer Zustände vor uns; was gesagt werden soll, wird in ästhetischen Informationen minimalster *Codierung*, also durch pure *Realisation* gesagt, und es gehört offenbar zu den Glücksfällen der Geistesgeschichte, daß sich heute die Ästhetik eines neuen mathematischen Rüstzeugs bedienen kann, das solche reduzierten ästhetischen Zustände der Mischung und der Anordnung numerisch zugänglich macht. Man wende nicht ein, das sei zu wenig. Wer es einwendet, sei an eine Bemerkung Racines im Vorwort zu *Bérénice*² erinnert: »Manche meinen, Einfachheit sei

ein Zeichen mangelnder Erfindungsgabe. Sie bemerken nicht, daß im Gegenteil alle Erfindungskunst darin besteht, aus Nichts etwas zu machen.«

Mischung und Anordnung sind also elementare und bedeutungsfreie, also schematische Zustände, und es ist ganz gleichgültig, ob sie die Verteilung von Gaspartikeln im Raum, farbiger Substanz auf der Leinwand oder der Worte in einem Text betreffen. Das Vordringen der Kunst in die generalisierten Bereiche des Seins verallgemeinert und reduziert auch die Information, die sie gibt, und es fällt nicht mehr schwer, die statistischen Prinzipien, die in der physikalischen Disziplin der Thermodynamik entwickelt wurden, so zu generalisieren, daß sie nicht nur auf Verteilungen von materiellen Partikeln in einem endlichen Raum zutreffen, sondern auch auf die Verteilung der wahrnehmbaren Elemente auf der endlichen Fläche einer Leinwand oder in der endlichen Linearität eines Textes.

Jedes Schema der Unbestimmtheit, das die Momente des Unwahrscheinlichen und des Unvorhersehbaren einschließt, kann also zur Quelle einer ästhetischen Information werden, die das realisierte Kunstwerk als einen Überträger benötigt, der die Ursprünglichkeit, die Originalität der Information nicht verletzen darf. Keine ästhetische Information ist von ihrem Träger ablösbar. Ästhetische Information unterscheidet sich von jeder anderen dadurch, daß sie nie codiert, immer nur realisiert auftritt. Dies scheint mir eine der wichtigsten Voraussetzungen der gesamten Informationsästhetik zu sein.

Doch das Schema der Unbestimmtheit, das zwischen Mischung und Anordnung schwankt, kann selber bestimmt oder unbestimmt sein. Es verfällt der Iteration, es spiegelt sich. Mischung und Anordnung gewinnen dann neue ästhetische Ausmaße, und wir sprechen von ihnen wie vom Präziösen und der Präzision. Das Präziöse und die Präzision als ästhetischer Ausdruck der Mischung und der Anordnung in der Sprache der Realisation, also in der Sprache, die das beschreibt, was tatsächlich gemacht wird, scheinen die Grenzen der Variationen zu bestimmen, innerhalb deren heute gegenstandslose Kunst zu einem Oberbegriff werden kann, der einerseits den Geometrismus und andererseits den Tachismus, einerseits abstrakte und andererseits informelle ästhetische Information umfaßt. Das Schema der Unbestimmtheit

ist im Präziösen unbestimmter als in der Präzision, und das Präziöse erscheint im gleichen Maße als eine Kategorie des Vergnügens unter dem Aspekt des Spiels, wie die Präzision eine Kategorie der Sicherheit ist unter dem Aspekt des Leidens. Ein Zeitalter, das, wie Nathalie Sarraute³ es formulierte, ein Zeitalter des Argwohns und des Verdächtigen ist, hinterläßt mit diesen Kategorien des Präziösen und der Präzision noch auf jedem Bild die berechenbaren Spuren des Spieles und des Leidens.

Tendenz und *Experiment* sind seit langem als Kategorien der Produktivität bekannt, und sie können eine Quelle der Kunst, also der ästhetischen Information sein, weil gerade sie auf dem Wesen der Entscheidung, des Verbrauchs an Freiheiten beruhen, die das Schema der Unbestimmtheit definieren. Doch hat es für uns hier keinen Sinn, diese existentiellen Anzeichen moderner Kunst weiterzuverfolgen, es sind keine Merkmale, die einzelne, sondern alle Kunstwerke charakterisieren. Es handelt sich um die artistischen Vorentscheidungen des Experimentes und der Tendenz, die damit sichtbar werden, als einzige Vorentscheidungen, die angesichts der prekären Lage unserer Zivilisation noch einen Sinn haben, die die Produktionen festlegen und den Zeitpunkt ihrer Schöpfung bestimmen. Jedes Schema der Unbestimmtheit ist rätselhaft, hatte ich gesagt, und das bedeutet gerade, daß es produktiv ist. Es deutet sich auf diese Weise wieder an, in welchem Sinne sich das ästhetische Weltverhältnis der Kunst vom erkenntnistheoretischen der Wissenschaft und vom ethischen der Gesellschaft unterscheidet. Im erkenntnistheoretischen Weltverhältnis wird das Subjekt suspendiert, und das Objekt ist bestimmt; im ethischen Weltverhältnis ist das Subjekt unbestimmt, und das Objekt ist suspendiert; im ästhetischen Weltverhältnis ist das Subjekt nicht suspendiert, doch bestimmt, und unbestimmt ist nur das Objekt. In dem Maße, wie nun also einerseits jeder Satz über sein Selbst zum Ausgangspunkt einer Moral werden kann, vermag jede Vorstellung von der Unbestimmtheit der Welt der Anfang eines produktiven ästhetischen Prozesses zu sein, und niemand wird leugnen, daß jedes Kunstwerk, sofern es überhaupt subjektive und objektive Züge und passive und aktive Anlässe verrät, im Umfang seiner Tendenz Prinzipien einer Moral und im Umfang seines Experiments Prinzipien einer Ästhetik sichtbar werden läßt. Jedes Experiment arbeitet an der ästhetischen Rea-

lisierung des Kunstwerks, jede Tendenz an seiner ethischen Realisierung, und die ästhetische Realisierung macht die Information, aber die ethische Realisierung die Aktualität dieser Information offenbar; denn ethische Realisierung ist nur als Aktualisierung denkbar.

Im allgemeinen wird kein ästhetischer Prozeß in einem einzigen Kunstwerk abgeschlossen. Auch eine ästhetische Information ist nur in den seltensten und glücklichsten Fällen eine vollständige und endgültige, die auf Wiederholung und Veränderung verzichten könnte. So scheint mir die relative Unselbständigkeit des einzelnen Kunstwerks eine Folge seiner Nachrichtennatur zu sein, und die Idee des Stils wurzelt darin. Ein Kunstwerk kann nur so lange aktuell sein, als die ästhetische Information, die es gibt, nicht abgeschlossen ist. Die abgeschlossene ästhetische Information beendet ein Kunstwerk endgültig. Das abgeschlossene Kunstwerk gehört keinem ästhetischen Prozeß mehr an, zurückgezogen aus der Aktualität seiner Botschaft, gehört es ausschließlich der Geschichte, es ist ästhetisch ein für allemal verbraucht. Und daß auch Kunst dem Verbrauch anheimfällt, zerstört ein für allemal die theologische Vorstellung ihrer möglichen Ewigkeit.

Aufgefaßt als ästhetische Botschaft, wie das hier geschehen ist, gehört das Kunstwerk dem Schema der Kommunikation an, das zur Struktur der Gesellschaft und ihrer Zivilisation gehört. Sieht man es im Schema der Kommunikation, dann gehört die Phase der Kritik nach der Phase ihrer Herstellung abschließend dem ästhetischen Prozeß der Information an. Die Kritik urteilt, das Urteil anerkennt oder verwirft die ästhetische Information, bestätigt sie also auf diese Weise.

Aber die Kritik kann wesentlich nur in ästhetischen Aussagen bestehen, wenn sie die Kunst, nicht die Kommunikation betreffen will, nicht in historischen, soziologischen oder psychologischen Sätzen, die sich heute so gerne als Kunstkritik ausgeben. Und zum Aufstellen ästhetischer Aussagen bedarf es eben einer ästhetischen Theorie, die kontrolliert und gelernt werden kann.

Es mag den Maler nichts angehen, was vom Standpunkt einer begrifflichen oder numerischen Ästhetik über seine Bilder gesagt wird, seine Realisation greift auf ein anderes Repertoire zurück als die Codierung, die der Ästhetiker, indem er das Kunstwerk als Kunstwerk feststellt, bestätigt. Doch geht es aus den gleichen

Gründen den Ästhetiker nichts an, was der Maler sagt, nicht er wird festgestellt, sondern das, was er gemacht hat, und nicht jedes hektische Traktätchen gehört zu den Traktaten der Maler. Daß Kunstwerke überhaupt durch Theorie wenigstens im Prinzip feststellbar sind, ist eine Folge der Tatsache, daß sowohl das Kunstwerk als auch die Theorie eine feststellende, statuierende, seinssetzende Funktion haben.

Perzeption ist immer weniger als Apperzeption. Die Wahrnehmung bleibt als geistige Arbeit stets hinter dem Bewußtsein, das sie verwandelt, zurück. Die Selbständigkeit von Farbe und Form als eine ästhetische Möglichkeit von Kunst ist als Wiedergabe einer bloßen Perzeption geistig ärmer als die Wiedergabe einer Apperzeption.

Aber im gleichen Sinne ist auch das Maß der Saturierung durch Kunst nie ein Kriterium für die in jeder vollständigen Apperzeption von Kunst sich vollziehende geistige Aktion und Apperzeption ist in jedem Falle verschieden von Unterhaltung.

Daher arbeitet jeder *Irrationalismus in der Malerei* auf den *Verlust des Geistes* hin, der auch durch keine noch so tönende Anrufung der »himmlischen Heerscharen« wettgemacht werden kann. Es ist nicht möglich, die spirituelle Bedeutungslosigkeit einer Kunstausübung durch emotionale und konfessionelle Interpretationen zu ersetzen oder die Anstrengung des Begriffs auch in der Malerei durch Arroganz vorzutauschen.

Wenn also, was ich sagen will, moderne Kunst überhaupt nur auf dem Hintergrund ihrer Theorien, der Gedankenbewegungen, nicht der Gemütsbewegungen, faszinierend, wahrnehmbar und schön wird, und zwar weil erst auf diesem Hintergrund ihre Subtilität und ihre Komplexität ansteigt, dann ist es notwendig, diese Theorien, diese Gedankenbewegungen selber festzustellen und genau wie die Maler in ihrer Freiheit der Realisation alle freien und subtilen Mittel der Intelligenz dabei auszunützen, die numerischen wie die begrifflichen, die technologischen wie die metaphysischen, und nicht durch die Nennung eines Gefühls, einer Weltanschauung oder einer Konfession sich selbst zu überlassen, was in einer wissenschaftlichen Sprache der vollständigeren Vermittlung nicht widerstehen würde. Die Rigorosität, die zur Realisierung eines Kunstwerks aufgewendet wird, darf nicht

dadurch abgeschwächt werden, daß man seine Interpretation verweichlicht und die Untersuchung versüßt; und weder das, was als Experiment, noch das, was als Tendenz eine deutliche Vorentscheidung war, kann in jenen konventionellen und historisierenden Begriffsbildungen vermittelt werden, in denen die Irrationalitäten der Erlebnisse und des saturierten Geschmacks vorherrschen und die bei uns das Kennzeichen der ungelerten Tageskritik sind.

Das würde aber auch bedeuten, daß der Rang der Kunst aufhört, vital bestimmt zu sein und sich in ihrer ideellen Bewertung nach dem Grad der Saturation oder der Sekurität zu richten, die mit ihrer Hilfe in einem Selbstgefühl zu erreichen ist. Es handelt sich jetzt gewissermaßen darum, den Horizont des Machens, den die Technik umschreibt, durch eine neue Art ästhetischer Realisation in der gleichen Weise zu transzendieren, wie jede klassische Kunstform die Natur überstieg. Was sich andeutet ist, wenn ich das so sagen darf, der Übergang von einer *natürlichen* Kunst zu einer *künstlichen* Kunst. In der natürlichen Kunst wird die Ordnung verfügbarer Materialien zur ästhetischen Botschaft durch reale menschliche Erlebnisse und durch außerhalb jener Materialien vorgegebene Sachverhalte und Ereignisse bestimmt. In der künstlichen Kunst bleibt alles in der Eigenwelt des ästhetisch disponierbaren Materials, und an die Stelle konkreter menschlicher Erfahrungen treten jetzt rational beherrschbare und technologisch aktivierte Prozesse der ausnützbaren Elemente selbst. Ich finde in der modernen Kunst und Literatur, in ihren abstrakten und konkreten Zügen, in ihrem Peinture-Begriff und ihrem Text-Begriff sowie in ihren statistischen und topologischen Strukturen eine zukünftige kybernetische Kunst bereits angedeutet.

Weil die Phase der Kritik, wie gesagt, für den ästhetischen Gesamtprozeß eines Kunstwerks unter Umständen abschließender Natur sein kann, bedarf es der beständigen Reflexion der Kritik auf eine Theorie, die weder ein System definierter Begriffe noch ein System numerischer Methoden scheut. Der wissenschaftliche Zustand der Kunstkritik wird unvermeidlich, wenn Kunst überhaupt als ein Eingriff intelligenter Wesen in den Prozeß unserer Zivilisation verständlich werden soll und die berühmte Remission des Geistes in der Kunst als widerlegbar gelten

kann. Er ist das einzige Mittel, *Emotionalismus* und *Konfessionalismus* aus dem Urteil über Kunst zu vertreiben und die Selbstauffassung ihrer Hervorbringer über das Niveau der Predigt und der Litanei zu heben.

Gewiß, Kunst ist öffentlich wie Wissenschaft, aber Öffentlichkeit ist kein Kriterium für Wissenschaft, und sie kann es auch nicht für Kunst sein, so sehr die Tageskritik der ungelerten Intelligenz auch daran interessiert ist, um ihre Trivialitäten loszuwerden. Denn wie die Wissenschaft reflektiert auch die Kunst darauf, ihren Prozeß als notwendigen, nicht als zufälligen im Medium der Zivilisation zu begründen – und das bedeutet, daß sie ebenso wie die Wissenschaft an der produktiven Tieferlegung ihrer Fundamente interessiert ist.