

Schönheit

Zur Verwissenschaftlichung künstlerischer Kategorien

Was als schön, als häßlich, als interessant oder uninteressant, als Kunst oder Kitsch gelten kann, läßt sich weder allein aus der Struktur des Wahrnehmungsangebots noch aus der anthropologischen Verfaßtheit des Menschen erklären. Das Wort »schön« umfaßt im Alltag – etwa im Kontext der Kosmetik, der »Natur«, der Mode – höchst unterschiedliche Gegenstände, die vom sozialen und historischen Ort des Betrachters abhängen.

In dieser von unterschiedlichsten Erwartungen und Kontexten geprägten Situation sind einige Bemerkungen zum Erkenntnisanspruch von Kunst und ihrer Theorie notwendig, um die historische und systematische Basis der folgenden Überlegungen zu umreißen. Zentrale Fragen wären etwa: Wann und warum wird Kunst Gegenstand einer Ästhetik? Ist Ästhetik prinzipiell auch eine Theorie des Schönen? Oder kann in einer aktuellen Ästhetik auf das Schöne als zentrale Kategorie verzichtet werden? Wenn ja, was tritt an die Stelle des Schönen?

Solche komplexen Fragen lassen sich nicht in zwei Sätzen beantworten. Dennoch möchte ich im Bewußtsein dieser Unmöglichkeit eine mögliche, von Odo Marquard inspirierte Argumentation¹ in einem Satz wagen – auch, um wenigstens eine Positionsangabe zum historischen Ort der hier verhandelten Grundsatzfragen zu machen. Danach haben Aufklärung und Rationalität der Moderne folgende Konsequenzen für die Kunst und ihre Theorie: Erstens, die Säkularisierung der früher an Kult und Religion gebundenen Kunst durch ein reformiertes Christentum fördert eine autonome Kunst und damit auch eine eigenständige Ästhetik als deren Theorie; zweitens, die Entmachtung der Natur als ein vom Menschen und seiner Kultur nicht mehr unabhängiges Seiendes bedingt den Wechsel des Schönen von der Natur zur Kunst und drittens, mit erstens und zweitens ursächlich verbunden, erfolgt ein Wechsel der Wahrheit von der Natur zur Religion, von der Religion zur Kunst und schließlich von der Kunst zur Wissenschaft.

Die Verwissenschaftlichung der Ästhetik und ihrer Kriterien sowie der Kunst selbst ist vor diesem Hintergrund zu erklären als Anspruch auf Teilhabe an der mächtigen und be-

deutenden Stellung der rationalen und systematischen (Natur-)Wissenschaften. Für die Kunst selbst führt dieser Weg allerdings in eine Sackgasse. Er kann ihren Erkenntnisanspruch schon deshalb nicht restaurieren, weil der damit verbundene Verlust der unmittelbaren, nicht begrifflichen Erkenntnis der vormals »schönen Kunst« auch das zentrale Funktionsprinzip jeder anderen, nicht-schönen Kunst demontiert. Von Odo Marquards durchaus umstrittener These von der Wiederkehr der Moderne als ästhetisches Zeitalter nach der Postmoderne² scheint daher zumindest ein Teil konsensfähig: Sind Erkenntnis und Wahrheit kein Monopol rationaler Weltansicht, so bedarf es eines von anderen gesellschaftlichen Funktionen abgrenzbaren – um nicht »autonomen« zu sagen – Bereichs des Ästhetischen zur Erfahrung des »anderen« Teils der Welt.

Und umgekehrt: Die heute meist von Wissenschaftlern und Galeristen propagierte Verschmelzung von Wissenschaft und Kunst kann nur ein Mißverständnis sein. Natürlich haben kreative Schaffensprozesse eine gemeinsame Quelle, das gilt für Handwerk, Wissenschaft und Kunst gleichermaßen. Die Folgerung jedoch, verschiedene kulturelle Handlungsbereiche mit ihren spezifischen Funktionen sollten aufgrund ihrer gemeinsamen *conditio humanae* verschmelzen, ist eine Generalisierung, die eine weitergehende Begründung für die Aufgabe dieser spezifischen Funktionen schuldig bleibt. Oder ist Kunst aus der Sicht der bereits mit den Insignien der Wahrheit und Erkenntnis ausgestatteten Wissenschaft nur noch ein wenig Folklore, die nebenbei der Kreativität förderlich ist? Dass es außerdem in einer pluralistischen Gesellschaft weitere nicht-rationale Anwärter für die Erfahrung des »anderen« gibt, etwa Religionen, Transzendentalphilosophien, Meditationspraxis etc., die um die Dominanz des »Zeitgeists« konkurrieren und denen die wegrationalisierte Kunst das Feld überlassen müßte, ist zu bedenken.

Was für die Kunst gilt, muß nicht für ihre Theorie gelten. Eine Verwissenschaftlichung der Theorie der Kunst kann durchaus Nutzen aus der Aufwertung wissenschaftlicher Erkenntnis ziehen, sollte jedoch die Grenzen ihrer Fragestellungen und möglichen Antworten kennen. Theorie ist eine sprachlich-begriffliche Angelegenheit, sie kann in beiden Welten, in Kunst und Wissenschaft beheimatet sein. Es ist deshalb nicht unwichtig, Theorien als Teil des künstlerischen Prozesses und wissenschaftliche Theorien der Kunst zu unterscheiden.

Künstlertheorien sind Teil künstlerischer Arbeit und können als diskursive Rechtfertigung, als Kommentar, selbstgesetztes poeti-

2 Ebd., S. 20 und 38

1 Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn 1989.

ches Regelwerk etc. dienen. Gerade Komponisten, die serielle oder kalkülhafte Konzepte vertreten, entwerfen zu ihrer Praxis passende Theoriegebäude, die von der Musiktheorie bis zur Ästhetik mit universellem Anspruch reichen. So ist für das Musterbeispiel der Analyse serieller Musik, Pierre Boulez' *Structures* (1952), genau diese Analyse eine Voraussetzung zum umfassenden ästhetischen Verständnis dieses Werks. Die vermeintliche Analyse ist zugleich die »Lesart« des Stücks. Künstlertheorie gibt sich rational, systematisch und objektivierend, ihre Prämissen bleiben jedoch der künstlerischen Arbeit immanent. Ebenso ist ihr primäres Ziel ein (Kunst-)systemimmanentes, auch wenn darüber hinausgehende Ansprüche formuliert werden.

Die durch Verwissenschaftlichung gewonnene Aura rationaler Erkenntnis bekräftigt also den Anspruch des Werks und seiner Produktionsmethode auf Gültigkeit innerhalb des Systems Kunst. Auch Musikästhetik als Teil musikalischer Rezeption nutzt die neue Palette wissenschaftlicher Argumentationsformeln bereits im 19. Jahrhundert. Eduard Hanslick beginnt seinen Feldzug gegen die »Gefühlsästhetik« mit positivistisch beeinflussten Überlegungen: »Der Drang nach einer möglichst objektiven Erkenntnis der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens bewegt, muß notwendig auch an die Erforschung des Schönen rühren. (...) Sie (die Methode, R.G.) wird, will sie nicht ganz illusorisch werden, sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens so weit nähern müssen, dass sie versucht, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objektive sei.«³

Systematische wissenschaftliche Kunsttheorie

Hanslick beschreibt eine Methode, die – wissenschaftstheoretisch aktualisiert – auch einer aktuellen systematischen Kunst- bzw. Musiktheorie als Leitgedanke dienen könnte. Eine solche Theorie hätte eine Aufgabe, die sich von den genannten Zielen einer Künstlertheorie elementar unterscheidet: Sie hat konsensfähig Invarianzen zu beschreiben, die der Gesamtheit ästhetischer bzw. musikalischer Praxis zugrundeliegen. Verwissenschaftlichung künstlerischer Kategorien heißt damit, Kriterien zu benennen, die im System »Wissenschaft« Gültigkeit beanspruchen können.

Diese Theorie wird sich dem Gegenstand nicht von innen, sondern von außen nähern müssen, sie tritt Kunst und Musik mit wissen-

schaftlicher Distanz gegenüber, für die Selbstverständlichkeiten musikalischer »Szenen« keine systemimmanenten Leitgedanken, sondern Untersuchungsgegenstände sind. Unterscheidungen wie E und U oder trivial / avanciert können dabei als systemimmanente Vorgaben nicht akzeptiert werden, sondern müssen im Sinne Simon Friths zunächst einmal als Teilmengen einer auf gemeinsamen Prinzipien beruhenden Gesamtheit »Musik« verstanden werden.⁴

Auf allgemeine und objektive Gesetzmäßigkeiten zielende Ästhetiken haben eine lange Tradition, vom Goldenen Schnitt bis zur Wahrscheinlichkeitsanalyse wurde versucht, ästhetische Kriterien für Kunstwerke naturwissenschaftlich präzise und universell zu beschreiben. Zwar fanden diese Verfahren durchaus Anerkennung, aber i.d.Regel wieder nur innerhalb ihrer Epoche und nicht im Hinblick auf allgemeine und dauerhafte Prinzipien des Ästhetischen oder des Schönen.

Bereits Kant hatte mit der ihm eigenen zwingenden Evidenz davor gewarnt, Schönheit zu definieren:

»Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch; d.i. das Gefühl des Subjekts, und kein Begriff eines Objekts, ist sein Bestimmungsgrund. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist.«⁵

Als Höhe- und vorläufiger Endpunkt solcher scheinbar fruchtloser Bemühungen einer systematischen naturwissenschaftlich orientierten Ästhetik kann – etwa mit Wilhelm Fucks, Walter Bense, Abraham A. Moles und Herbert W. Franke – die Informationsästhetik der 60er Jahre angesehen werden. Ihre Basis-hypothese postuliert für Kunstwerke ein »optimales Verhältnis zwischen Information und Redundanz«.⁶ Komplexitätsberechnungen per Computer sollten dann die ästhetischen Eigenschaften der Werke präzise ermitteln. Mittlerweile ist die Euphorie solcher »Maßästhetiken« vergangen. Frieder Nake zeigt in seinem diese Ansätze kritisch reflektierenden Buch »Ästhetik als Informationsverarbeitung«, wie wenig sinnvoll es ist, eine Frage, welche die Sinnkriterien des Menschen betrifft, von Kalkülen und kalkulierenden Maschinen beantworten zu lassen.⁷

Ganz so fruchtlos für neuere Ansätze waren die Bemühungen der Informationsästhetik allerdings nicht. Immerhin haben ihre Versuche psychophysische Grundlagen präzisiert,

4 »Abbas Wert ist nicht mehr (und nicht weniger) mit einem Erlebnis von Transzendenz verbunden als derjenige Mozarts; Mozarts Bedeutung andererseits nicht weniger (und nicht mehr) im Bezug auf gesellschaftliche Faktoren erklärbar.« Simon Frith, *Zur Ästhetik der Populären Musik*, in: *PopScriptum*, 1/92, Forschungszentrum populäre Musik, Humboldt Universität Berlin, 1992, S. 68

5 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Leipzig 1963 (OA 1790), S. 113

3 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch - Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden 1980 (20. Aufl.; OA Leipzig 1854), S. 2

6 Herbert W. Franke, *Phänomen Kunst. Die kybernetischen Grundlagen der Ästhetik*, Köln 1974, S. 184

7 Frieder Nake, *Ästhetik als Informationsverarbeitung*, Wien 1974.

8 George D. Birkhoff, A *Mathematical Theory Of Aesthetics*, in: *The Rice Institute Pamphlet*, Vol. 19. 1932, S. 189-342.

9 Daniel E. Berlyne, *Studies in the New Experimental Aesthetics. Steps toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*, New York 1974.

12 Siegfried J. Schmidt, *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, Braunschweig 1980.

13 Siegfried J. Schmidt, *Ästhetizität. Philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen*, München 1971.

10 Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, Chicago 1967.

11 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M. 1977 (ital. OA 1962).

terminologische Vorschläge erarbeitet und neue Technologien in die Forschung eingebracht. So verbindet George D. Birkhoffs ästhetisches Maß⁸ den Ansatz Gustav Theodor Fechners mit der Informationstheorie Shannons, Daniel E. Berlyne nutzt für seine »new experimental aesthetics«⁹ die Hypothesen Wilhelm Wundts.

Helmut Lachenmanns Diktum von »Schönheit als verweigerter Gewohnheit« paßt - wenn auch mit anderem Akzent formuliert - nahtlos in diesen Kontext. Aus informations-ästhetischer Sicht formuliert es einen Teil des Berlyneschen empirischen Befundes: Ohne ein durch nicht erfüllte Erwartungen gesteigertes Aktivierungspotential kann es kein Wohlgefallen, sondern nur Langeweile geben. Das beschreibt jedoch nur die eine Flanke der »umgekehrt U-förmigen« Kurve Berlynes (ebd.), die im höchsten Wohlgefallen gipfelt. Die andere Flanke lautet »Überraschung ja, aber bitte nicht zu sehr« und endet in Ärger, Hilflosigkeit und Unbehagen. Wären musikalische Strukturen kausal eindeutig mit diesen Wirkungen verbunden, ließen sich nach diesem Rezept zielgruppenorientiert »schöne« Musikstücke generieren. Den Versuch haben Informationsästhetiker gewagt und mit computer-generierten »mozartian melodies« (R.C. Pinkerton, F.P. Brooks) bzw. mit »theoretischer Musik« (W. Fucks) Kuriosa der Ästhetik-geschichte geschaffen.

Der Beitrag der Informationsästhetik zu einer wissenschaftlichen Theorie der Kunst liegt paradoxerweise gerade in den Elementen ihres Scheiterns. Der Grundgedanke eines Wahrnehmungskonflikts zwischen Redundanz und Entropie als konstitutives Element der Bedeutungskonstruktion erwies sich nach einer Öffnung der Perspektive in den kulturellen Kontext als produktiv. Leonard B. Meyers Konzeption musikalischer Bedeutung¹⁰ basiert auf dem Konflikt von erwarteter und wahrgenommener Struktur. Danach wird die in der Musikstruktur angelegte Bedeutung (»embodied meaning«) als Abweichung von einer konventionalisierten Erwartung in diese Struktur generiert. Das Wiedererkennen eines bekannten Strukturprinzips bleibt zwar Voraussetzung, Bedeutung entsteht jedoch erst durch innovative Elemente vor der Hintergrundfolie des Bekannten. Einen Schritt weiter geht die *Poetik des offenen Kunstwerks* bei Umberto Eco¹¹, sie postuliert für die zeitgenössische Avantgarde nicht eine Abweichung, sondern einen Bruch mit den internalisierten Regeln von Stil, Gattung bzw. etablierten Gestaltungsprinzipien. Während Meyer also die »kleine Sensation« der Abweichung vom Ge-

42 wohnten als bedeutungsgenerierendes Prinzip

begreift, wird bei Eco die »große Sensation« der »verweigeren Gewohnheit« zur Bedingung aktueller zeitgenössischer Kunst.

Ein umfassendes Modell, das die Fehler objektbezogener Kriterien zu vermeiden sucht, hat Siegfried J. Schmidt¹² vorgelegt. Danach wäre ein möglicher, auf der Basis von Systemtheorie und Konstruktivismus aufbauender Weg die Definition von Kunst oder Musik als Subsysteme kommunikativen Handelns. Dort sollten sich auch die Determinanten des Ästhetischen auffinden lassen, die jeweils in Struktur- oder Gefühlsästhetiken ausgegrenzt wurden und letztlich ihre begrenzte Gültigkeit verursachen. Strenggenommen kann dann nur ein bestimmter Typus gesellschaftlichen Handelns als ästhetisch oder nicht-ästhetisch bezeichnet werden. Die Schönheit von Werken als zentrales Kriterium für Kunst oder Nicht-Kunst wird in einer solchen Theorie abgelöst durch einen bewußt von traditionellen Wertvorstellungen distanzierter Begriff, durch die *Ästhetizität*¹³ von Handlungen. Das »Werk« erhält seinen Platz innerhalb einer Handlungstheorie, es ist ein Wahrnehmungsangebot, das individuell als ästhetisches Kommunikat erfahren werden kann. Neben dem Wahrnehmungsangebot werden Faktoren der Situation und der Prädisposition der Beteiligten systematisch in die Theorie einbezogen.

Innerhalb einer solchen Theorie lassen sich allerdings keine ästhetischen Urteile bilden oder begründen, sie können höchstens mittelbar im außerwissenschaftlichen Diskurs ange-regt werden. Auch das Schöne hat seine theoriebezogene Funktion verloren, es ist weder zentrales Kriterium noch prinzipielles Ziel ästhetischen Handelns. Die Kriterien zur Ästhetizität von Handlungen sagen jedoch noch wenig darüber aus, was ästhetische Prozesse für die Beteiligten attraktiv macht. Dabei kann das Schöne als Wohlgefallen, sei es hedonistisch oder informationsästhetisch verstanden, durchaus eine Rolle spielen. Entpragmatisierung und Mehrdeutigkeit als Basis-kriterien des Modells für ästhetisches Handeln geben zumindest einen Hinweis auf »verweigeren Gewohnheiten«, indem sie solches Handeln als ein von Alltagskonventionen abweichendes positiv besetztes Feld jeweils differenter Erfahrungen definieren. Im Gegensatz zum Alltagshandeln werden im System »Kunst« keine eindeutigen und intersubjektiv übereinstimmenden Wahrnehmungsergebnisse erwartet. Innovation und Probehandeln werden damit zentrale Faktoren des Modells.

Das Schöne in der Theorie der Kunst

In den letztgenannten Ansätzen spielt das Schöne als zentrales Kriterium für eine Theorie der Kunst nur eine untergeordnete Rolle. Aufgrund seiner bedeutenden Tradition in der Ästhetik¹⁴ kann es allerdings kaum ignoriert werden. In dieser Situation werden zwei Verfahren der Auseinandersetzung mit dem Schönheitsbegriff erkennbar. Entweder das Schöne wird umdefiniert und kann zumindest begrifflich eine Kontinuität mit der Tradition behaupten oder es wird bewußt als Teil einer teleologischen »alten« Ästhetik aus der Theorie-sprache ausgegrenzt und in das Feld der zu beobachtenden Phänomene eingeordnet.

Die erste Lösung ist zwar berechtigt, aber semantisch fragwürdig, weil am Schönheitsbegriff noch immer die Aura des romantischen Schönen haftet, aktuell verstärkt durch den medialen Klebstoff von Werbung und Marketing, die zielgruppenorientiert an eingeführte Werte und Normen appellieren. Schellings Definitionen des Schönen als »Ausdruck der Ruhe und der stillen Größe«, oder als »das Unendliche endlich dargestellt«¹⁵ lesen sich in diesem Kontext als marktaugliches Versprechen zur Erfüllung ästhetischer Bedürfnisse des gestreßten und in einer kulturell diversifizierten Welt nach Orientierung suchenden Industriemenschen. Angesichts der Macht und Verbreitung entsprechender Werbe-Bilder (und -Töne) ist es allerdings fraglich, ob eine Trennung des Schönen von naiv-romantischen Rezeptionserwartungen auf absehbare Zeit möglich und sinnvoll ist.

Dagegen berechtigt ist die Umdefinition des Schönen zum einen durch die Tradition selbst, in der sich – etwa mit Kants »Interesselosigkeit« oder Schillers »Spieltrieb« – durchaus Elemente eines »unromantischen« Schönheitsbegriffs finden. Ebenso enthält die »mittlere Komplexität« der Informationsästhetik mit dem damit verbundenen »Wohlgefallen« – wie oben beschrieben – einen Anknüpfungspunkt für eine neue Schönheit. Auch für die systemtheoretische Sicht Niklas Luhmanns bleibt das Begriffspaar schön/häßlich als Code des Kunstsystems gültig, trägt allerdings eher Züge einer Verlegenheitslösung und offenbart das Grundproblem einer Umdefinition des Schönen nach dem Verlust eines von der Romantik geprägten Konsenses.

»Diese Semantik (des Begriffspaares »schön/häßlich«, R.G.) darf aber nicht so verstanden werden, als ob es um »schöne Gestalten«, »schöne Klänge« oder sonstige schöne Einzelformen gehe. Sie bringt, wenn man sie überhaupt beibehalten will, nichts anderes zum

Ausdruck als ein zusammenfassendes Urteil über stimmig/unstimmig unter der Zusatzbedingung hoher Komplexität, also selbst-erzeugter Schwierigkeiten.«¹⁶ Unter dem Etikett »schön« verbirgt sich hier also wieder Bekanntes: die traditionelle ästhetische Kategorie der »Stimmigkeit« und die nun systemtheoretisch gewendete »Komplexität« der Informationsästhetik. Die zweite Lösung, die Ausgrenzung des Schönen aus der Theorie, ist terminologisch redlicher, läuft aber Gefahr, ein wesentliches Element des ästhetischen Prozesses aus den Augen zu verlieren. Ein radikales Beispiel hierfür ist eine soziologische Theorie der Kunst, die ganz auf eine Wesensdefinition von Kunst verzichtet und den Kunstbegriff ausschließlich an die Definitionsmacht gesellschaftlicher Gruppen knüpft. Ausgehend von dieser »institutionellen« Definition¹⁷ und der Feldtheorie Pierre Bourdieus¹⁸ entsteht so ein effizientes Werkzeug zur Beschreibung und zum Verständnis sozialer Macht und symbolischer Strategien innerhalb des jeweiligen Feldes. Zeitgenössische »moderne Kunst« stellt sich in diesem Ansatz als ein durch die eigene Geschichte gesellschaftlicher und symbolischer Beziehungen geformtes Subfeld mit relativer Autonomie und einem eigenen Kunstbegriff dar. Das Schöne, Wahre, Gute hat hier seinen letzten Anspruch auf ästhetische Allgemeingültigkeit in der Relativität der Subsysteme eingebüßt, es geht statt dessen um die Wahrheit der Wahrheit der Kunst, die – ganz im Sinne des oben skizzierten Wandels – ihren Wahrheitsanspruch an die Wissenschaft abgeben muß.

Das bereits erwähnte Modell ästhetischer Handlungen S.J.Schmidts geht nicht ganz so weit. Auf Schönheit wird zwar – zugunsten der Ästhetizität von Handlungen – auch hier verzichtet, in den Hypothesen zur Abgrenzung und zur Funktion des Kunstsystems sind jedoch allgemeine Kriterien formuliert. Damit gibt es hier durchaus eine Wesensdefinition des Ästhetischen, die sich nun nicht mehr auf Werke, sondern auf Handlungen bezieht. Der Blick ist hier weniger auf soziale Ungleichheit als auf das Verständnis des Wandels ästhetischer Erfahrung gerichtet, die Theorie will ein Instrumentarium zum aktuellen Diskurs bieten. Sie ist dabei gleichzeitig eine Verwissenschaftlichung von Argumenten aus Künstlertheorien der zeitgenössischen Kunst wie ein Protest gegen die Ausgrenzung scheinbar trivialer Kunstformen in der traditionellen Ästhetik.

Daß angesichts einer neuen Aktualität des Schönen beide Lösungen – Umdefinition oder Ausgrenzung – ein wenig unbefriedigend bleiben, hat auch mit der Unvereinbarkeit wissen-

16 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998 (OA 1995), S. 317

14 »Der Grundcharakter jedes Kunstwerks, ..., ist die Schönheit, und ohne Schönheit ist kein Kunstwerk«, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), in: Schröter, Manfred (Hg.), *Schellings Werke*, Bd. 2, München 1958, S. 620

17 George Dickie, *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.

18 Bourdieu, Pierre, *The Field Of Cultural Production*, Oxford (GB) 1993.

15 Ebd.

23 Siehe dazu Rolf Großmann, *Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur 'Medienmusik'*, in: Thomas Hemker/ Daniel Müllensiefen (Hg.), *Medien - Musik - Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft*, Hamburg 1997, S. 61-78.

19 Clytus Gottwald, *Einfachheit, Natur und Schönheit*, in: *Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ)*. Wien 1979, S. 412f.

20 Eco, a.a.O., S. 152

24 Susan, Sontag, *Über Fotografie*, München 1978 (am. OA 1977), zit. nach Schmidt, Siegfried J., *Die Welten der Medien: Grundlagen u. Perspektiven der Medienbeobachtung*, Braunschweig 1996, S. 81

21 Walter Bachauer, *Entspannung, Schönheit und Eindringlichkeit. Terry Riley - ein aktuelles Porträt*, in: *Musik-Texte: Zeitschrift für neue Musik*, Vol. 7. 1983, S. 5-9.

22 Gisela Gronemeyer *Momente von großer Schönheit. Zu Morton Feldmans neuem Stück Crippled Symmetry*, in: *Musik-Texte: Zeitschrift für neue Musik*, Vol. 7. 1983, S. 5-9.

schaftlicher und künstlerischer Erkenntnis und der aktuellen historischen Situation zu tun. Künstlertheorien brauchen die Emphase, nichts eignet sich dazu besser als die bereits etablierte romantische Leitidee einer mächtigen – und schönen – Kunst. Rationale und systematische Wissenschaft – das sollte oben gezeigt werden – muß ihre Probleme mit einem Schönheitsbegriff haben, der von der traditionellen Ästhetik des Schönen bereits besetzt ist. Beide, Künstler und Wissenschaftler, hatten im Nachkriegsdiskurs ein begründetes Verdikt zu akzeptieren, das Kunstschöne sollte, gerade in der Musik, wie Clytus Gottwald im Sinne Adornos zutreffend schreibt »über die Katastrophe nicht den Mantel des Betrugers breiten. (...) In einer zerbrochenen Welt ist nichts mehr ungebrochen zu haben, weder Schönheit, noch Natur, schon gar nicht Einfachheit.«¹⁹ Gleichzeitig boten rational kalkülhafte Kompositionsprozesse wie Serialität, Aleatorik und theoretische Konzepte der Informationsästhetik zunächst als Anknüpfungspunkte für einen »alten« Schönheitsbegriff wenig Raum. Auch Ecos »offenes Kunstwerk« als explizite Poetik dieser Zeit kommt ohne Schönheit aus, es sollte statt schöner Kunst ein »pädagogisches Instrument mit befreiender Funktion«²⁰ entstehen.

Gesellschaftliche und technologische Entwicklung haben unterdessen eine völlig veränderte Situation geschaffen. Der Umsturz von Regeln, Schock und Provokation sind angesichts der medialen Jagd nach Neuem als *eyecatcher* und Marketinginstrument längst Normalität geworden. Dass sich indessen auf breiter Basis ein ungebrochenes und z.T. unreflektiertes Verhältnis zum Schönen wieder einstellen kann, zeigen aktuelle Tendenzen. Ein Indiz dafür, dass Schönheit statt mit »verweigerter Gewohnheit« wieder mit Elementen des Vertrauten, Unwiderstündigen identifiziert wird, ist die verbreitete Verwendung des Begriffs für Ostinates und Flächiges in der Musik. *Entspannung, Schönheit und Eindringlichkeit* lautet der Titel eines Terry-Riley-Porträts in den *MusikTexten*²¹, »Momente großer Schönheit« werden in Morton Feldmans Musik entdeckt²². Um diese Bestandsaufnahme nicht ohne eine Folgerung und These abzuschließen: Die Ästhetik des 19. Jahrhunderts ist zwar um neue Perspektiven ergänzt, von kalkulatorischen Ansätzen aber keineswegs abgelöst worden. Sie bleibt aktuell, mit ihr beansprucht auch die ihres ästhetischen Primats beraubte »romantische« Schönheit noch und wieder – in vielen Spielarten – Gültigkeit. Allerdings haben wir dazugelernt. Die Mechanismen ästhetischer Wahrnehmung sind verständlicher geworden. Notwendig ist jedoch die

Auseinandersetzung mit einer neuen, durch elektronische Medien geprägten Situation musikalischer Praxis²³ und der damit verbundenen anderen Praxis des »Musikalisch-Schönen«. Dieses »Schöne« ist nicht wirklich neu, findet aber unter neuen und genauer zu beschreibenden Bedingungen statt.

Die Rolle der Werbung als Folge einer breiten Kommerzialisierung der elektronischen Medien wurde bereits erwähnt. Medientechnologien verändern daneben außerdem sowohl die Wahrnehmung als auch Kompositionstechniken. Über die ständige mediale Verfügbarkeit von Interpretationen hinaus, die zu einem »Vergleichssyndrom« führen kann (s.o.), erzeugen Medien ein Phänomen, das noch vor jeder Wahrnehmung liegt und als Hyperrealismus diskutiert wird. Die Realität der Medien erscheint realer als die Realität, weil sie wahrnehmungsgerecht konstruiert wurde. »So erfolgreich hat die Kamera ihre Rolle als Weltverbesserer gespielt, daß inzwischen nicht mehr die Welt, sondern die Fotografie Maßstab des Schönen ist.«²⁴ In der Musik betrifft dies nicht nur die Schallplatte, sondern in weit höherem Maße das *processing* der digitalen Medien vom einfachen *reverb* über das *enhancing* bis zum *cut, copy, paste* und *loop* der digitalen Produktion. Das naive Schöne des stimmigen Wiedererkennens, von dem Susan Sontag spricht, funktioniert hier wie der Spiegel des Narziß. Im wahrnehmungsoptimierten Medium sieht und hört der Rezipient seltsam Vertrautes, ohne es zu erkennen: die Prinzipien seiner Wahrnehmung.

Die kommende Generation von Medienutzern hat die eigene Wirklichkeit der Medien längst akzeptiert und produziert. Aktuelle digitale Kompositionstechniken für Medienmusik arbeiten im Gegensatz zur sinnlichen Widerständigkeit älterer serieller und stochastischer Konzepte mit direkten sensualistischen Gestaltungskonzepten in *real time*. Das Prinzip rationaler Konstruktion, das etwa in der frühen elektronischen Musik zentrales Thema ästhetischer Reflexion war, verschwindet hinter den Oberflächen der universellen Maschinen mit ihren automatischen Programmen und Medienspeichern. Das Schöne ist dort ein Versatzstück aus den unendlichen Mosaiksteinchen des Medienpools, ein herausgeschnittenes Sample mit dem Etikett »schön«, bereit zur Rekombination zu Schönerem und weniger Schönerem. ■

(Überarbeitete Fassung eines Vortrags zum 10. Kolloquium des DZfzM, 6.-8. Oktober 1999, erscheint im Kolloquiumsbericht *Schönheit als verweigerter Gewohnheit*, hrsg. v. M. Demuth, Verlag K.-J. Kamprad, Altenburg 2001.)