

## innovationen messen

gibt es vergleichbare kriterien in der bildenden kunst? oder anders gefragt: kann man originäre leistungen in einer zeit des anything goes noch tatsächlich erfassen und damit in ein wertendes verhältnis setzen? wer kunstwerke unvoreingenommen bewerten will, muss nach allgemeinen verbindlichkeiten suchen. auch wenn er weiss, dass jedes urteil ein individuelles ist und zunächst als behauptung kommuniziert wird. es kann bestenfalls ein intersubjektiv zu bestimmendes sein, weil jede bewertung an individuelle geschmacksfragen gebunden bleibt. in jener abhängigkeit zeigt sich seit jeher das problem einer ästhetischen beurteilung. angestrebt wird ein objektiv kommunizierbares urteil, belegbar ist aber lediglich ein subjektives. darüber hinausgehende wertungen dienen häufig bestimmten interessen und verkörpern latente macht- oder ohnmachtseffekte, wenn es darum geht, mit rezensionen künstler zu fördern und dementsprechend ansprüche durchzusetzen.

einen ausweg aus diesem dilemma versuchte vor einiger zeit, ein von der kybernetik inspirierter ansatz vorzuschlagen. im gegensatz zu ästhetischen theorien in der tradition von Kant und Hegel sollte allein das vorliegende werk, die organisation seiner elemente begutachtet werden. dies setzte voraus, dass ein künstlerischer ausdruck als reine information vorliegt und kunstwerke als zeichensysteme mit syntaktischen relationen zu analysieren sind. in den 1930er jahren wurde von dem mathematiker George David Birkhoff ein erster vorstoss in jene richtung gewagt. um zuverlässige regeln für die beurteilung anlegen zu können, setzte er die ordnung einer vorliegenden komposition mit dem umfang der eingesetzten stilmitteln in ein statistisches verhältnis. bei seinen untersuchungen entwickelte er eine einfache formel für das ästhetische mass:  $M = O/C$ , bei der ein koeffizient "O" die ordnung misst und ein koeffizient "C" den verbrauch an material.

der physiker Abraham Moles hat ein solches vorgehen drei jahrzehnte später perfektioniert. bei ihm werden kompositionen eines bildes mit dem sender-empfänger-modell aus der informationstheorie in elemente zerlegt und durch den begriff der redundanz taxiert. dieser begriff ist bei ihm ein primärer indikator für eine fehlende komplexität und damit ein vergleichbares mass. für jedes werk würde daher gelten, je chaotischer und damit potentiell innovativer eine komposition or-

ganisiert ist, desto weniger redundanz und umso mehr komplexität liegt vor. im günstigsten fall bedingt für Moles die redundanz, dass informationen gerade noch kommunizierbar bleiben. ein zuviel an redundanz weist hingegen auf einen manieristischen stil hin. innovationen sind mit jenem verhältnis somit unabhängig von kriterien des subjektiven eindrucks oder der angelegten intentionen rein quantitative quotienten.

jene messbarkeit wird durch den philosophen und wissenschaftstheoretiker Max Bense jedoch ungewollt ad absurdum geführt. er erweitert fast zur gleichen zeit wie Moles die mathematisch-informationstheoretische analyse mit erkenntnissen aus der semiotik und versucht, ästhetische zustände an die regeln ihrer herstellung zu binden. eine künstlerische arbeit wird bei ihm auf operationen zurückgeführt, die gestaltungen formal generieren. um den ordnungsgrad detailliert zu bestimmen, legt Bense raster über bildkompositionen und analysiert derart z.b. die anteile von hell- und dunkelwerten. seine methode ignoriert allerdings die wahrnehmung von visuellen reizmustern durch das menschliche auge völlig und zeigt indirekt, wie einseitig die informationsästhetik als wissenschaftliche disziplin linearen kommunikationsmodellen (insbesondere dem Shannon-modell) verhaftet ist. so kann nach ihren kriterien das schwarze quadrat von Malewitsch gegen jedes kitschig opulente ölgemälde nur verlieren.

als theoretische vorlage konnte sich die informationsästhetik lediglich eine zeitlang behaupten und anfänglich für die konkret konstruktivistische kunst sowie in den digitalen medien impulse vermitteln. der anspruch einer quantitativen wertbestimmung wurde indessen mit ihrem scheitern keinesfalls aufgegeben, nur in eine andere richtung getrieben. denn ranking-systeme mit ausgeklügelten algorithmen bestimmen heute wie nie zuvor den stellenwert eines künstler. gemessen wird mit ihnen nicht der ingeniose gehalt seiner werke, sondern das mediale echo, also die aufmerksamkeit in der öffentlichkeit. die grundlage für jenes massnahmen bilden rechen-operationen, die präsentationen in museen, beteiligungen an gruppenausstellungen und rezensionen als sogenannte ruhmepunkte erfassen, formale qualitäten oder konzeptionelle ansprüche hingegen ignorieren. je mehr publikumsresonanz und erwähnungen ein künstler für sich verbuchen kann, desto höher ist sein rang.

solche vergleiche haben sich weitgehend durchgesetzt, denn die erzielte auf-

merksamkeit ist selbst in der subkulturellen scene, die unabhängig von den zwängen des kunstmarktes arbeitet, inzwischen ein wichtiges kriterium geworden. wer dem gerecht werden will, muss unaufhörlich produzieren und in aller regelmässigkeit sich mit ausstellungen und interviews präsentieren. er hat die schnelle signifikanz seiner arbeiten durch variationen zu behaupten und gleichzeitig einen leerlauf der langeweile zu vermeiden. letztendlich wird das in der breiten öffentlichkeit nachwirken, was sich bereits durchgesetzt hat und von einem massenpublikum wiedererkannt wird. auch wenn kaum noch wirklich extreme positionen und stilistische neuerungen zu erreichen sind, bleibt zumindest die aufmerksamkeit garantiert. so lange kunstwerke an orten wie museen, galerien oder festivals bzw. bienalen eine kuratorische weihe erhalten, versprechen sie einen mehrwert. selbst der erklärungsnotstand der kunst an sich oder eine gespiegelte leere wird dann als gegenstand ästhetischer erfahrungen akzeptiert.

was bedeutend und wichtig ist, hängt oft von gesellschaftlichen konventionen und seit einiger zeit verstärkt von spekulativen transaktionen des marktes ab. die frage nach dem konkreten stellenwert der freien künste kann nicht losgelöst von gesellschaftlichen ansprüchen gesehen werden. eine demokratische überflusgesellschaft erhebt imaginär gestaltetes schnell zu einem luxusgut, das man nicht zwingend benötigt und das als distinkte repräsentation oder schnöde wertanlage dient. in einer diktatur oder in zeiten von kriegen hingegen können bilder und installationen eine politische bedeutung bekommen und trotz oder vielmehr wegen einer zensur die soziale kommunikation ersatzweise befördern.

ästhetische innovationen können sich nur in bezug auf gesellschaftliche wirklichkeiten als ein widergespiegeltes verhältnis behaupten. dabei fällt es nach dem scheitern der avantgarde-bewegungen schwerer, vergleichbare kriterien für originäre leistungen zu finden. formale leistungen lassen sich deshalb selten in ein wertendes verhältnis setzen. sollen sie mehr sein als blosse neuheit oder hipste selbstverwirklichung, die anerkennung und star-kult anstreben, muss die kunst in einer sich rasant entwickelnden gesellschaft stetig ihren handlungsspielraum erweitern. dies kann allerdings nur mit einem genuinen rückbezug auf traditionelle ansprüche, d.h. durch interne bezüge geschehen, selbst wenn das originäre immer enger an ökonomische zwänge gebunden und an verkaufserlösen gemessen wird.

NB: vielleicht gibt es einmal eine gesellschaft, in der keine künstlerischen innovationen und auch keine künstlerstars mehr gebraucht werden. eine gesellschaft also, in der ein individueller ausdrück nicht mehr an sozialen normen und konventionen gemessen wird. dann hat sich die frage nach den riterien für originäre leistungen und deren bewertungen sicherlich erledigt.