Peter V. Zima

Kritik der Literatursoziologie

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

Peter V. Zima, geboren 1946 in Prag, studierte Politologie, Soziologie, Literaturwissenschaft und Literatursoziologie in Edinburg und Paris. Er war von 1972 bis 1975 Gastdozent an der Universität Bielefeld, von 1975 bis 1976 Stipendiat der französischen Regierung, seit 1976 lehrt er am »Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap« der Universität Groningen. 1977 erschien in der *edition suhrkamp* der von Peter V. Zima herausgegebene Band *Textsemiotik als Ideologiekritik* (es 796).
In den Aufsätzen dieses Bandes werden die Methoden insbesondere der empirischen und der traditionalen marxistischen Literatursoziologie kritisiert. Im Gegenzug und in Auseinandersetzung mit diesen Methoden skizziert Zima ein literatursoziologisches Verfahren, das sich, semiotisch gerüstet, auf die Textstruktur einläßt, d. h. literarische Texte angemessen: als literarische, soziologisch zu verstehen sucht. Zima stützt sich dabei auf Konzepte einerseits des Formalismus und des Strukturalismus, andererseits auf die Ästhetik Th. W. Adornos.

Peter V. Zima
Kritik der Literatursoziologie

Suhrkamp Verlag

2. Auflage 2015

Erste Auflage 1978
edition suhrkamp 857
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1978
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Printed in Germany
Umschlag gestaltet nach einem Konzept
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt
ISBN 978-3-518-10857-4

Inhalt

Bemerkungen zur gegenwärtigen Lage der Literatursoziologie 7

Der Doppelcharakter des Textes 14

Das Kunstwerk als Objekt
Eine Kritik der empirischen Literatursoziologie 47

»Rezeption« und »Produktion« als ideologische Begriffe 72

Lucien Goldmanns hegelianische Ästhetik
Eine Kritik des »genetischen Strukturalismus« 113

Literarische Produktion als gesellschaftlicher Prozeß
Soziologische Ansätze in Formalismus und Strukturalismus 147

Der mimetische Diskurs
Ein Versuch über Marcel Prousts »Noms de pays: le nom« (»Ortsnamen · Namen überhaupt«) 178

Zur Kritik der Romansoziologie 233

Nachweise 256

Bemerkungen zur gegenwärtigen Lage der Literatursoziologie

Es ist nicht möglich, der Frage nach dem gesellschaftlichen Sinn literarischer Texte in demselben theoretischen Rahmen nachzugehen, in dem politische Institutionen, Parteien und Ideologien als sinnvolle Strukturen analysiert und mit kollektiven Interessen in Beziehung gesetzt werden. Parteiprogramme und Ideologien beziehen sich (wie Zeitungsartikel) unmittelbar auf Referenten und können als Urteile über sozio-ökonomische Fakten definiert werden. Selbst wenn sie sich nicht näher mit diskursiven Mechanismen befaßt (wie es beispielsweise J.-P. Faye in seiner Studie des faschistischen Jargons tut)[1], vermag eine kritische Soziologie die politische Richtung einer ideologischen Rede zu erkennen und zu erklären: Über Herkunft und Ziel der faschistischen Bewegungen und ihrer Ideologien waren sich die Begründer der *Kritischen Theorie* sowie zahlreiche marxistische Theoretiker bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren im klaren. Wesentlich willkürlicher scheinen hingegen Versuche zu sein, literarische Texte als eindeutige »Aussagen« darzustellen. Weder Heideggers Projektionen von Hölderlins Lyrik in Seinsphilosophie noch Lukács' »jakobinische« Interpretationen Hölderlinscher Gedichte klingen überzeugend: Jeder der beiden Autoren scheint die *semantische Isotopie* (im Sinne von Greimas) zu privilegieren, die seiner eigenen Denkrichtung entspricht; er setzt sich (aus ideologischen Gründen) darüber hinweg, daß der Text noch weitere Bedeutungsstränge enthält.

Dieser Umstand hat die empirische Literatursoziologie und einige semiotisch ausgerichtete Kommunikationstheorien dazu veranlaßt, die Frage nach dem historischen Sinn der Werke in den Bereich des Sinnlosen zu verweisen und das Forschungsinteresse auf textexterne Faktoren wie Leser, Schriftsteller oder Verlagswesen einzuengen. Damit verzichtet diese Art von Soziologie auf eine Theorie des literarischen Phänomens, der *fiktionalen Schreibweise*, und negiert sich selbst als *Literatur*soziologie. Indem sie die semiotische Praxis der »écriture« aus ihrem Forschungsbereich ausklammert,

redet sie, wenn auch implizit, einer Autonomieästhetik das Wort, in der Kunst und Gesellschaft als zwei einander fremde Sphären erscheinen.

Komplementär zu ihr verhält sich die sogenannte *content analysis/sociologie des contenus* (etwa bei M. C. Albrecht), die ausschließlich die »Inhalte« (d. h. die denotative Funktion) literarischer Texte in Betracht zieht, indem sie diese sozio-historischen Dokumenten gleichsetzt. Stillschweigend setzt sie sich über die Tatsache hinweg, daß ein fiktionaler Diskurs auf konnotativer Ebene neue Bedeutungen schafft (indem er die Signifikanten von ihren konventionellen Signifikaten löst), und identifiziert Literatur mit der denotativen Sprache gesellschaftlicher Kommunikation. Von ihr kommt – wie schon Adorno wußte – »kein Kunstwerk ganz los«, und die *content analysis* verdankt ihr Wahrheitsmoment der common sense-Erkenntnis, daß auch literarische Texte direkt oder indirekt gesellschaftliche Zustände bezeichnen. Die Unmöglichkeit, diese Betrachtungsweise zu widerlegen, erklärt sich aus ihrer Trivialität, die eine unmittelbare Folge der These ist (welche die *content analysis* zu einer Variante der empirischen Literatursoziologie macht), daß die *Schreibweise* nicht Gegenstand literatursoziologischer Betrachtung sein kann.

Mit Recht werfen marxistische Theoretiker der empirischen Methode die Unfähigkeit vor, den literarischen Text als eine relativ autonome Struktur zu erkennen, die nicht nur dokumentarisch von der Wirklichkeit Zeugnis ablegt, sondern diese in Übereinstimmung mit gesellschaftlichen Interessen gestaltet. Der Sinn des Textes ist Lukács, Kosík und Goldmann zufolge nicht *unmittelbar* als Konglomerat widergespiegelter Tatsachen aufzufassen, sondern als Totalität *vermittelter* Bedeutungseinheiten, als *structure significative* (Goldmann).

Aus der Sicht zeitgenössischer Semiotiken erscheint Goldmanns Begriff der Bedeutungsstruktur als problematisch, da ihm keine Theorie der Bedeutung zugrunde liegt, die darüber entscheiden könnte, welcher Stellenwert narrativen und syntaktischen Strukturen oder Wortzeichen in einem bestimmten Text zukommt. Die Tatsache, daß sie im semantischen Bereich intuitiv verfährt, hindert jedoch Goldmann nicht daran, von Postulaten auszugehen, die eine relativ zusammenhängende Semantik der fiktionalen Schreibweise *implizieren:* Wie schon

Lukács, auf den er sich beruft, geht Goldmann davon aus, daß die bildhafte Sprache der Literatur eindeutig in einen begrifflichen Diskurs übertragen werden kann. (Der Frage, ob der Begriff der *structure significative* dem Greimasschen Begriff der semantischen *Tiefenstruktur/structure profonde* angenähert werden könnte, sollten diejenigen unter den Literatursoziologen nachgehen, die sich vorgenommen haben, den *genetischen Strukturalismus* auf textsemantischer Ebene zu präzisieren.) Leider läßt Goldmann in seinen Interpretationen die von Mukařovský und Jakobson analysierten Verschiebungen zwischen Signifikans und Signifikat außer acht, durch die der literarische Text sich als polyseme (signifikante) Struktur von Texten der kommunikativen (denotativen) Sprache unterscheidet. (Diese sind keineswegs monosem – Polysemie ist ein Phänomen der Alltagssprache –, setzen aber als Mittel der Kommunikation, als »Nachrichten« Monosemie voraus, während literarische Produktion in zunehmendem Maße Vieldeutigkeit anstrebt.)

Das Unbehagen, das bei Semiotikern und »Strukturalisten« marxistische Versuche hervorrufen, literarische Texte im semantischen Bereich eindeutig zu bestimmen, verstärkt die (formalistische) Ansicht, daß die Frage, *was* (»ideell«) ausgedrückt werde, irrelevant sei, da es in der literarischen Produktion in erster Linie darauf ankomme, *wie* ausgedrückt werde, d. h. auf die Schreibweise. (An der Bedeutung der marxistischen Frage, *weshalb* zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt eine Schreibweise entsteht, sollte allerdings nicht gezweifelt werden.) Daß die Frage nach dem *Wie* nicht vorab nach sozialistisch-realistischem Brauch mit den auf Proust, Mallarmé und George rekurrierenden Theorien des »bürgerlichen Formalismus« verknüpft werden sollte, bestätigt unter anderem Goethes Maxime über den Roman: »Der Roman ist eine subjektive Epopee, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich nur, ob er eine Weise habe; das andere wird sich schon finden.«[2]

Der Umstand, daß Schriftsteller auf dem Primat der »Weise«, der »Art des Meinens« (W. Benjamin) insistieren, anstatt von Psychologien, Ideologien und Weltanschauungen auszugehen, sollte den Literatursoziologen dazu veranlassen,

eine Soziologie der Schreibweise zu entwerfen. Vor allem in den Schriften Theodor W. Adornos und Jan Mukařovskýs (die noch allgemein von »Kunst« sprechen) finden sich zahlreiche Ansätze zu einer solchen Soziologie, die einerseits annimmt, daß das literarische Zeichensystem gesellschaftlich sinnvoll ist (Änderungen innerhalb der Schreibweise erklären sich nicht aus einem willkürlichen Drang zur »Innovation«), andererseits jedoch versucht, den fiktionalen Text als autonomes Zeichen (Mukařovský) gegen die begriffliche, kommunikative Sprache – gegen Ideologie, Philosophie und Wissenschaft – abzugrenzen.

In diesem Zusammenhang kommt dem von Adorno betonten Gegensatz zwischen dem begrifflichen Charakter der kommunikativen Rede und den mimetischen Aspekten literarischer Sprachen größte Bedeutung zu. Neopositivistische Versuche, diesen Gegensatz als ein philosophisch-ästhetisches Relikt abzustempeln, dürften nur dort erfolgreich sein, wo aus ideologischen Gründen der Begriff der Mimesis sowohl im wissenschaftlichen als auch im fiktionalen Bereich verdrängt wurde. Die neuesten Entwicklungen innerhalb der zeitgenössischen französischen Semiotik legen Zeugnis von der Fruchtbarkeit der Adornoschen Betrachtungsweise ab: In ihrer zweiten Dissertation, die unter dem Titel *La Révolution du langage poétique* erschien, nähert sich J. Kristeva an einigen Stellen den Positionen der *Ästhetischen Theorie,* indem sie aus dem mimetischen Impuls der fiktionalen Schreibweise deren Resistenz gegen die begriffliche Rede der Ideologie und allgemein gegen *Sinn* erklärt. In neuester Zeit versucht A. J. Greimas, den bildhaften Diskurs (discours figuratif) der Literatur von dem begrifflichen Diskurs (discours non-figuratif) abzugrenzen, wobei jeder der beiden Diskurse als Idealtypus aufgefaßt wird. Eine solche Abgrenzung auf semiotischer Ebene ist für die Literatursoziologie insofern ausschlaggebend, als sie zur Beantwortung der ebenso alten wie aktuellen Frage beitragen könnte: Wodurch unterscheidet sich Literatur von Ideologie? Worin besteht ihre Autonomie gesellschaftlichen, d. h. ideologischen Interessen gegenüber?

Angesichts zahlreicher Versuche der Semiotik (z. B. der eines Max Bense), die Frage nach dem gesellschaftlichen Sinn, nach dem »Wahrheitsgehalt« der Kunst als unwissenschaftlich

auszuklammern, scheint größte Vorsicht geboten, wenn es darum geht, Schlüsselbegriffe der *Ästhetischen Theorie* (Autonomie, Mimesis, Vieldeutigkeit) semiotisch zu präzisieren. Parallel zu einer semiotischen Lektüre der *Ästhetischen Theorie* drängt sich daher eine Kritik semiotischer Ansätze im Lichte der *Kritischen Theorie* auf. Zwischen der abstrakt-dualistischen Auffassung des literarischen Textes als eines *rein materiellen* Zeichens, dessen Sinn ausschließlich in seinen *Konkretisationen* (Ingarden) durch einen imaginären oder historischen Leser anzusiedeln sei, und der Einsicht, daß der bedeutenden Praxis (pratique signifiante) der Schreibweise jederzeit gesellschaftlicher Sinn innewohnt, besteht ein grundsätzlicher Unterschied, der kritisch zu bedenken wäre. (Prousts Kritik an Balzacs Stil und sein Entwurf einer Alternative im Bereich der »écriture« sind ebenso sinnvoll wie M. Thiers' Reden vor der Nationalversammlung; es handelt sich jedoch um zwei qualitativ verschiedene Diskurse, deren Sinn sich nicht ein und derselben Betrachtungsweise erschließt.)

Einer kritischen Literatursoziologie fiele demnach die Aufgabe zu, gegen zwei Reduktionen vorzugehen, von denen die eine Literatur in Ideologie oder Philosophie aufgehen läßt, während die andere sie auf reine Technik beschränkt, um auf diese Art den bürgerlichen Autonomiebegriff durch semiotische Neuformulierungen zu retten. Es kommt jedoch weniger darauf an, Worttechnik gegen Sinn, das (formalistische) »Wie« gegen das (marxistische) »Weshalb« auszuspielen, als vielmehr darauf, zu zeigen: 1. daß das sprachliche System keine wertneutrale, unhistorische Einheit ist, sondern ein Bereich, in dem gegensätzliche gesellschaftliche Interessen aufeinandertreffen; 2. daß sozio-ökonomische Probleme auf textueller und intertextueller Ebene *als* sprachliche Probleme darstellbar sind; 3. daß der semiotische Prozeß, der mit dem Ausdruck »Autonomie der Kunst« umschrieben wird, zugleich ein gesellschaftlicher Prozeß ist.

Daß das sprachliche System nicht über den sozialen Konflikten schwebt, mit denen die verschiedenen soziologischen Theorien es zu tun haben, war bereits M. Bachtin klar, als er in den zwanziger Jahren (in seinem Buch *Marxismus und Philosophie der Sprache*)[3] Saussures synchrone Linguistik einer historisch-genetischen Kritik unterwarf: Nicht nur in der

»parole«, in der einzelnen Sprachhandlung, treten besondere, gesellschaftliche Interessen in Erscheinung, wie L. Goldmann in seiner Auseinandersetzung mit strukturalistischen Ansätzen behauptete[4], sondern das scheinbar statische Sprachsystem als solches unterliegt den von sozio-ökonomischen Widersprüchen verursachten historischen Änderungen. Der faschistische Jargon läßt die Sprache nicht unberührt, ebensowenig wie die Rhetorik der Konzerne, denen alle sprachlichen und nichtsprachlichen Mittel recht sind, um den schrumpfenden Markt zu erweitern, um den Tauschwert als Gebrauchswert zu tarnen. Der ideologische Diskurs der Parteien und Gewerkschaften bekämpft die Marktrhetorik mit deren eignen Mitteln: mit Schlagworten. Wo sich ideologische Stereotypen unmittelbar im literarischen Diskurs niederschlagen und dort ironisch verarbeitet werden (wie etwa bei J. Becker)[5], hat Literatur es nicht mit neutralen sprachlichen Regeln und deren Verletzung zu tun, sondern mit konkreten Interssen, *die die Gestalt von Texten annehmen* und dadurch in einer bestimmten Phase der historischen Entwicklung eine *sozio-linguistische Situation* hervorbringen.

Erst wenn es gelingt, die Gesellschaft als *sozio-linguistische Situation* darzustellen, ist die Beziehung zwischen fiktionalen Texten und sozio-ökonomischen Faktoren beschreibbar. Als intertextuelle Struktur (von J. Kristeva als »croisement de surfaces textuelles« definiert) kann jeder fiktionale Text als kritische oder unkritische Stellungnahme zu bestehenden fiktionalen oder nichtfiktionalen, gesprochenen oder geschriebenen Texten aufgefaßt werden. Zugleich erscheint er als ein Geflecht von Werturteilen, als gesellschaftliches Faktum, das bestimmte Interessen fördert, während es anderen – etwa in der Parodie – eine Absage erteilt. Prousts Kritik der mondänen Konversation, von der er sich sowohl im Pastiche als auch im Essay distanziert, ist gesellschaftlich sinnvoll und für eine soziologische Analyse seiner Schreibweise von größter Bedeutung. Eine Untersuchung, die sich mit der fiktionalen Verarbeitung der »conversation« im Roman auseinandersetzte, könnte dartun, wie ein kommunikativer Diskurs, dem in der Salongesellschaft der Jahrhundertwende eine bestimmte Funktion zukommt, nachgeahmt und parodiert wird und schließlich zum negativen Vorbild einer Schreibweise wird,

die den durch den Tauschwert vermittelten Konversationsregeln opponiert. Die Hypothese (Adornos und Goldmanns), daß die Vermittlung durch den Tauschwert eines der Hauptprobleme zeitgenössischer Kunst ist, mag noch so richtig und als Arbeitshypothese fruchtbar sein; sie bleibt vage, solange sie nicht auf sprachlicher, genauer: intertextueller Ebene verifiziert wird. Erst wenn das Tauschprinzip als sprachliche (diskursive) Struktur dargestellt wird, kann es gelingen, seine Stelle im fiktionalen Text näher zu bestimmen.

In diesem Zusammenhang wäre im sprachlichen Kontext der Frage der *Kritischen Theorie* nachzugehen, ob eine immer intensivere ideologische Ausbeutung der Sprache fiktionale Texte nicht vor die Alternative stellt, ihre kritische Distanz aufzugeben und zu Marktideologien herabzusinken, oder aber zu verstummen. Die Tatsache, daß nahezu alles, was sich als Literatur bezeichnet (Kafka, Brecht, Proust, der »Nouveau roman«), aus kommerziellen Gründen nachgeahmt wird, läßt die Frage aufkommen, ob die fiktionale Schreibweise (etwa die des »Nouveau roman«) in ihrem Bestreben, alle Formen in einer intertextuellen Praxis[6] aufzulösen, um imitierbaren ideologischen Schemata zu entgehen, nicht letzten Endes in Zitate und Collagen zerfällt und allmählich zur Nachahmung einer sprachlichen Wirklichkeit wird, die zu kritisieren sie sich heute noch vornimmt.

Anmerkungen

1 Siehe: J.-P. Faye, *Theorie der Erzählung. Einführung in die »totalitären Sprachen«*, Suhrkamp, 1976.

2 J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen,* dtv-Gesamtausgabe, Bd. 21, S. 16.

3 M. Bachtin, *Marxismus und Philosophie der Sprache. Grundprobleme der soziologischen Methode in der Wissenschaft von der Sprache,* Ullstein, 1976 (*Marxizm i filosofija jazyka,* Leningrad, 1929).

4 L. Goldmann, *Structures mentales et création culturelle,* in: *Anthropos,* 1970. (Vorwort).

5 Siehe: J. Becker, *Umgebungen,* Suhrkamp, 1974, S. 41: »Sind wir Picknick-Typen? John und Mia, Harald und Lucie, wir sind Picknick-Typen.«

6 Siehe: L. Jenny, *La Stratégie de la forme,* in: *Poétique* Nr. 27, 1976, »Intertextualités«, S. 275-281.

Der Doppelcharakter des Textes

»Nichts davon, quer durch die Worte kommen Reste von Licht.« *Franz Kafka*

Nur in einem Punkt scheint Kafkas Roman *Der Prozeß* eindeutig zu sein: in seiner Negation der Eindeutigkeit. Die meisten Interpretationen des Romanfragments, die darauf aus sind, es metaphysisch zu fixieren, einer Weltanschauung zuzuordnen, setzen sich leichtfertig über Textstellen hinweg, die deutlich eindeutige Sinngebung in Frage stellen, um anderenorts Sinnzusammenhänge zu konstatieren, die keine sind.

Über die Parabel *Vor dem Gesetz,* die in mancher Hinsicht ein pars pro toto des Romans ist, vermag Josef K. trotz seiner Interpretationsversuche kein endgültiges Urteil zu fällen. Keine der Deutungen, die vorgeben, die Parabel zu enträtseln, wird als verkehrt oder verwerflich hingestellt; verkehrt scheint nur der Versuch zu sein, eine Deutung des Textes, eine Meinung zur einzig wahren zu erheben: »Dann sagte K.: ›Du glaubst also, der Mann wurde nicht getäuscht?‹ ›Mißverstehe mich nicht‹, sagte der Geistliche, ›ich zeige dir nur die Meinungen, die darüber bestehen. Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.« (F. Kafka, *Der Prozeß*)

I

Die uneingestandene Verzweiflung über die Unveränderlichkeit der Texte hat sich längst der zeitgenössischen Literaturwissenschaft bemächtigt, die einerseits eine Vielzahl einander befehdender Meinungen hervorbringt, andererseits aber versucht, nach platonischem Rezept dem Meinungschaos ein Ende zu bereiten. Wissenschaftlichkeit, Erbin der platonischen Formenlehre, tritt als Retterin in der Not auf. An die Stelle subjektiver, daher willkürlicher »Konkretisationen« (R. Ingarden), denen zufolge etwa das Schloß in Kafkas gleichnamigem Roman dem Himmelreich entspricht, oder der Heizer

im *Amerika*-Roman der Arbeiterklasse (E. Goldstücker), rückt Max Benses Idee, wissenschaftliche Aussagen über Texte und über Kunstwerke ganz allgemein müßten mathematisierbar sein.[1]

Im Rekurs auf das neopositivistische Wissenschaftsideal, zu dessen Entstehung R. Carnap, K. Popper und H. Albert wesentlich beitrugen, indem sie auf methodologische Affinitäten zwischen Natur- und Sozialwissenschaften pochten (etwa Popper in seiner Schrift *Das Elend des Historismus/The Poverty of Historicism)* und zugleich als Hüter des Weberschen Postulats der »Wertfreiheit« versuchten, Wertung und Gesellschaftskritik aus dem wissenschaftlichen Diskurs zu verbannen, bemüht sich Max Bense in *Aesthetica,* Thesen des Neopositivismus für ästhetische Untersuchungen fruchtbar zu machen. In seiner strengen Unterscheidung zwischen »semantischer« und »ästhetischer« Information (sie ist Althussers »coupure épistémologique« zwischen der ideologischen und der wissenschaftlichen Rede verwandt), welche es ihm gestattet, die semantische »Interpretation« von der ästhetischen, wissenschaftlichen Analyse literarischer Werke zu trennen, ist in nuce die Grundstruktur der *Informationsästhetik* angelegt, die mit der »Metaphysik« der nach dem Wahrheitsgehalt fragenden Ästhetiken Hegelscher und Lukácsscher Provenienz bricht: »Wir haben also nicht nur eine moderne Kunst, sondern auch eine moderne Ästhetik und der Ausdruck »modern« soll bedeuten, daß es sich um eine fachwissenschaftliche, nicht nur philosophisch fundierte Ästhetik handelt, daß sie ein methodisch zugängliches offenes Forschungsgebiet bezeichnet, darin rationale und empirische Verfahren der *Untersuchung* gegenüber spekulativen und metaphysischen Interpretationen vorgezogen werden. Denkt man daran, daß diese moderne Ästhetik eine verzweigte Grundlagenforschung besitzt, die sich auf Begriffe, Vorstellungen und Resultate der Mathematik, der Physik, der Kommunikationsforschung und Informationstheorie stützt, so wird es sinnvoll, von einer exakten und *technologischen Ästhetik* zu sprechen, die, im Verhältnis zur Geschichte bisheriger meist von philosophischer Seite entwickelter Ästhetiken und Kunsttheorien tatsächlich ein Novum darstellt.«[2] Dem Ausdruck »Ästhetik galileischen Typs«, den Bense im Gegensatz zur Hegelschen

Ästhetik formuliert (und der an Althussers Annäherung des von Galilei entdeckten »Kontinents der Physik« an den von Marx erschlossenen »Kontinent der Geschichte« erinnert[3]), kommt große Bedeutung zu: Die Informationsästhetik betrachtet die Physik als die Modellwissenschaft schlechthin.

In einem Kapitel, das den Titel *Ästhetik und Physik* trägt, heißt es: »Aber wie die Physik so stellt auch die *Ästhetik eine technische Wissenschaft* dar.«[4] Dieser Annäherung zweier grundverschiedener Wissenschaften, von denen die eine gesellschaftliche Produkte (Kunstwerke) zum Gegenstand hat, die andere hingegen Gegenstände der Natur, ist nicht ohne Folgen. Wie die neopositivistischen Methoden in der Soziologie[5] setzt sie sich vorab über das grundsätzliche Problem jeder Sozialwissenschaft hinweg: über das der Teilidentität zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Theoretiker und dem Bereich seiner Untersuchungen.

Bense meint, in der Ästhetik wie in der Physik Werturteile (Aussagen über gesellschaftlichen Sinn und Wert) von wissenschaftlichen Urteilen trennen zu können. Die letzteren, die er in ihrer Gesamtheit dem Ausdruck »Informationsästhetik« subsumiert und die die mathematisierbaren ästhetischen Eigenschaften der Werke zum Gegenstand haben, unterscheiden sich grundsätzlich von semantischen Urteilen, die ihren Wahrheitsgehalt, ihren gesellschaftlichen Stellenwert betreffen. Zwischen dem Schönen, das als ästhetisches Faktum auf statistischer Ebene quantifizierbar und definierbar ist, und dem Wahren, dem Ziel »metaphysischer«, nichtwissenschaftlicher Untersuchungen, ist keinerlei Vermittlung denkbar: »Der ästhetische Prozeß als Zeichenprozeß ist ein Prozeß, der Seiendes in Zeichen vermittelt und dem es nicht um Wahrheit, sondern um Schönheit geht. [. . .] Der ästhetische Prozeß vermittelt keine gewöhnliche semantische Information [. . .], die wahr oder falsch sein kann, er vermittelt vielmehr eine ästhetische Information, die, wie man in der Umgangssprache sagt, schön oder nichtschön sein kann.«[6] Die Elemente, die diese Art von Schönheit ausmachen, werden als mathematisierbare rein technisch aufgefaßt, und ihre Zusammensetzung erscheint in der Birkhoffschen Formel als eine ausschließlich technische Angelegenheit: Das ästhetische Maß (M), das »Gestaltungsmaß« (Bense), entspricht dem Quotienten aus der

(etwa durch die Schreibweise) hergestellten Ordnung (O) und der Komplexität (C) des bearbeiteten Materials: $M = f(O, C) = \frac{O}{C}$. »Die numerische Ästhetik«, kommentiert Elisabeth Walther, eine Schülerin Max Benses, »gründet sich auf die Arbeiten des amerikanischen Mathematikers George D. Birkhoff (erschienen 1929/33): Er führte das ›ästhetische Maß‹ eines künstlerischen Objekts als eine Funktion der ›Ordnung‹ und der ›Komplexität‹ der verwendeten materiellen Elemente ein, das heißt als einen Quotienten aus ›Ordnung‹ und ›Komplexität‹.«[7]

Es soll hier weder untersucht werden, wie Bense und Gunzenhäuser den Birkhoffschen Ansatz in modifizierter Form auf ästhetische Mikrostrukturen angewandt haben, noch, wie sich aus der numerischen Ästhetik die semiotisch orientierte Informationsästhetik entwickelt, in der die Begriffe »ästhetisches Maß«, »Ordnung« und »Komplexität« durch die Triade »ästhetische Information«, »Redundanz« und »Information« ersetzt werden.[8] Im vorliegenden Fall ist entscheidend, daß alle theoretischen Überlegungen, denen zufolge die Qualität eines Kunstwerks von dessen Beziehung zur Ideologie und Marktwirtschaft nicht zu trennen ist, von Bense ignoriert werden. Vom Kunstwerk bleibt auf »wissenschaftlicher« Ebene nichts übrig als dessen technischer (ästhetischer) Aspekt, der vom gesellschaftlichen Wahrheitsgehalt geschieden wird. Indem Bense semantische Fragen aus dem Bereich wissenschaftlicher Untersuchung verbannt und den literarischen Text (er spricht leider von »Kunstwerken« ganz allgemein)[9] auf ein Naturobjekt reduziert, verzichtet er auf die zentrale Frage eines Denkens, das es als gesellschaftlich vermitteltes mit sozialen (ästhetischen) Strukturen zu tun hat: auf die Frage nach Sinn und Wertung, welche sich nicht erst in der Interpretation, sondern bereits in der Definition des Objektbereichs und in der Auswahl der analysierten Werke stellt.

Die »Objektivität«, die aus dem Verzicht auf die gesellschaftliche und kritische Dimension der Kunst und der Ästhetik hervorgeht, betrifft somit ausschließlich den dinghaften Aspekt der Werke, den Bense mit dem Terminus »ästhetische Information« bezeichnet. Das entscheidende Kriterium für die Qualität der letzteren ist die »Innovation«: »Der Angelpunkt ist, daß Innovation das entscheidende Moment der Informa-

tion ausmacht. Nur Information, die neu ist, ist wirkliche Information. Neu jedoch im Sinne von unvorgesehen, unerwartet, überraschend, ja unwahrscheinlich.«[10] Wo Innovation lediglich als mathematisierbare Technik (und als kommerzialisierbare Sensation) aufgefaßt wird, ist die Entstehung neuer ästhetischer Strukturen im sozialen Zusammenhang nicht darstellbar.

Die Unmöglichkeit, mit Hilfe der neopositivistisch ausgerichteten Informationsästhetik Entstehung und Veränderung einer ästhetischen Struktur im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung zu *erklären,* zeugt davon, daß die »objektive« Betrachtung der Kunstwerke, die Bense vorschlägt, indem er von der verfänglichen Analogie zwischen gesellschaftlichen Produkten und Naturgegenständen (zwischen Physik und Ästhetik) ausgeht, illusorisch ist. Sobald er den Versuch unternimmt, die Kunstentwicklung darzustellen, ist er gezwungen, bei einer rein technischen, immanenten Darstellung der Veränderungen zu verweilen: »Ich brauche bloß an die Rolle der Mathematik, der Geometrie (in der Perspektive) und der Arithmetik (in der Proportionslehre), in der Geschichte der Kunst (einschließlich der Dichtung, denkt man an die Metrik) zu erinnern, um sagen zu können, daß auch eine tiefe Beziehung des ästhetischen Prozesses, der das Kunstwerk hervorbringt, zu seiner Darstellung in mathematischer Sprache besteht.«[11] Wie auf der Ebene der Mikrostruktur wird auch auf der Ebene der Makrostruktur (des ästhetischen Prozesses, der literarischen Evolution) die Frage nach dem sozialen und historischen Sinn übergangen.

Wenn einerseits feststeht, daß ein literarischer Text wie Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz* nicht auf eine eindeutige Sinnstruktur zu reduzieren ist, so sollte andererseits klar sein, daß seine Reduktion auf bloße Technik keine Alternative zur metaphysischen Interpretation bildet, da sie dem Werk im entscheidenden Punkt, in dem es sich als gesellschaftliche Intention, als kritisches oder ideologisches Wertesystem kristallisiert, hilflos gegenübersteht. Benses wissenschaftliche Objektivität wirkt sich letztlich als Verdinglichung der Werke aus, deren intentionale, subjektive Dimension sie unterschlägt.

Theorien, die davon ausgehen, Kunst sei auf ihre Technik reduzierbar, werden bereitwillig von neopositivistisch orien-

tierten Literaturwissenschaftlern aufgegriffen, denen es darum geht, die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Werke (im Sinne von Adorno) aus dem wissenschaftlichen Diskurs auszuschließen, wobei jede Art von Gesellschaftskritik – von der Kunst wie von der Kunstkritik her –, die ohne Wertung nicht denkbar ist, letzten Endes unterbleibt. Jüngere Autoren wie Norbert Groeben und Götz Wienold, die sich nicht als Nachfolger Benses verstehen, wiederholen in einem veränderten Kontext die Behauptung der Informationsästhetik, daß der literarische Text als semantische Nachricht, als Sinnstruktur nicht objektiv (wissenschaftlich) analysiert werden könne. Objektiv darstellbar sei er nur als materielles Zeichen, dem zahlreiche »Konkretisationen« (Interpretationen) auf der Seite der Rezipienten entsprechen können: »Festzuhalten ist«, schreibt Groeben, »daß die *materielle Objektivität* des literarischen Werkes konzediert werden kann, nicht aber die ›ideale Objektivität‹ auf der Sinnebene [. . .].«[12] Die Frage nach dem Sinn (von Wahrheitsgehalt ist nicht die Rede) wird in den Bereich der empirischen *Rezeptionsforschung* relegiert, die sich mit der von der Leserschaft hervorgebrachten »Konkretisationsvielfalt« (Groeben) befaßt.

In einem ähnlichen Kontext versucht G. Wienold, den literarischen Text als Zeichensystem auf das »Engagement« der Leser, auf deren Interpretationen zu beziehen: »Es soll deshalb ganz deutlich ausgedrückt werden, daß wir an Strukturen interessiert sind, die die Rezeption von Texten durch Rezipienten bestimmen.«[13] Auch hier tritt das Werk auf texttheoretischer Ebene ausschließlich als materielles Zeichen auf, das die empirische Untersuchung mit einer Vielzahl von Konkretisationen oder mit dem »Konsensus der literarischen Öffentlichkeit« (H. R. Jauß) verknüpfen kann, wobei die Frage nach dem objektiven sozio-historischen Sinn, nach dem Wahrheitsgehalt des Werkes, ignoriert wird.

Es ist jedoch nicht einsichtig, weshalb fiktionale Texte nicht als sinnvolle Strukturen aufgefaßt werden sollten, während die gesellschaftliche Bedeutung, die ideologische Intention von Zeitungsartikeln oder Gesetzesentwürfen von kaum jemandem bestritten wird. (Die Erkenntnis der Polysemie literarischer Texte rechtfertigt nicht den Verzicht auf die Frage nach ihrer *gesellschaftlichen Entstehung, die an sich sinnvoll ist,* und